

ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK 2021–2022



Bölcsészettudományi
Kutatóközpont
**Zenatudományi
Intézet**

ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK 2021–2022



BTK Zenetudományi Intézet székháza

Zenatudományi Dolgozatok 2021–2022



BTK Zenatudományi Intézet
Budapest, 2022

Zenatudományi Dolgozatok 2021–2022
Készült a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenatudományi Intézetében



Szerkesztő:
KIM KATALIN

A szerkesztő munkatársa:
BÉKÉSSY Lili Veronika

© Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenatudományi Intézet, 2022

A címlapon

BUDAHELYI TIBOR: *Bartók kottatára* III.
1995, diófa, színes ceruza, sárgaréz, acél, 13x120x160 mm
(BTK Zenatudományi Intézet Zenetörténeti Múzeum, ltsz. 2018.3.1.)

Minden jog fenntartva. Bármilyen felhasználás, sokszorosítás
a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulásához van kötve.

www.zti.hu

Felelős kiadó: RICHTER Pál, a BTK Zenatudományi Intézet igazgatója
Borító- és grafikai tervek: Kármán Stúdió, www.karman.hu
Borító: KÁRMÁN MÁRTI
Tördelés: FARKAS ZSOLT, Long Kft, www.longkft.hu

ISSN 0139-0732

TARTALOM

Analízis, interpretáció, recepció

- GRABÓCZ MÁRTA: Variációk a szonátaforma elemzésére a 20. században.
Beethoven op. 53-as *Waldstein*-szonátájának első tétele 9
- ELEK MARTIN: Brahms és a zenekari tempóflexibilitás.
A történeti előadógyakorlatok vizsgálatának problémái 35
- SZABÓ FERENC JÁNOS: Salome alakváltozásai.
A *Salome* magyarországi recepciója (1905–1912) 63
- B. KASKÖTŐ MARIETTA: A Kodály-életmű ceciliánus reflexióinak nyomában. . . 109

Hangszeres népzenei hagyomány

- RISKÓ KATA: Dallamváltozat, dallamciklus és helyi tradíció.
A Martinovics-dallam népzenei gyűjtései 149
- LIPTÁK DÁNIEL: Egy elpusztult népzenei gramofonfelvétel nyomában.
Gyimes, 1943 179
- BRAUER-BENKE JÓZSEF: Nemzeti és multikulturális hangszerek 239

Zenei ikonográfia

- BARANYI ANNA: Budahelyi Tibor Bartók-sorozatai 273
- BORZ ZSÓFIA: „Ó mennyi dal szállt néma sírba véle..”
A Nemzeti Zenede támogatásával létrejött síremlékek 291

Könyvismertetések

Lajtha László írásai I–II, bevezette és közreadta BERLÁSZ Melinda, a közreadó munkatársa BIRÓ Viola és OZSVÁRT Viktória (Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet–Rózsavölgyi és Társa, 2021)

- RISKÓ KATA: *Lajtha László írásai I–II* 317

LIPTÁK Dániel – RICHTER Pál – SALAMON Soma (szerk.), a szerkesztők munkatársa LASKAI Anna: *Amerre én járok. Tanulmányok a 70 éves Pávai István tiszteletére* (Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, Eötvös Loránd Kutatási Hálózat, 2021)

- NÉMETH LÁSZLÓ: *A magyar népzene kutatás történetéből – Népzene és zenetörténet* . 325

- BIRÓ VIOLA: *Falusi zene a városban – Tájak és zenéjük* 329

- RISKÓ KATA: *Zenészek és előadómódjuk – Népzene a társadalomban* 332

CONTENTS

Analysis, Performance Practice, Reception

- MÁRTA GRABÓCZ: Variations on the Analysis of Sonata Form
in the Twentieth Century. The First Movement
of the Sonata op. 53 “Waldstein” of Beethoven 9
- MARTIN ELEK: Brahms and Orchestral Tempo Flexibility.
The Pitfalls of Studying Historical Performance Practices 35
- FERENC JÁNOS SZABÓ: Salome’s Transformations. The Reception of *Salome*
in Hungary (1905–1912) 63
- MARIETTA B. KASKÖTŐ: On the Trail of Cecilian Reflections
in Kodály’s Oeuvre 109

Tradition of Instrumental Folk Music

- KATA RISKÓ: Melodic Variants, Melodic Cycles and Local Traditions.
Folk Music Data of the “Martinovics” Song 149
- DÁNIEL LIPTÁK: In Search of Lost Gramophone Records. Gyimes, 1943 179
- JÓZSEF BRAUER-BENKE: National and Multicultural Musical Instruments. 239

Music Iconography

- ANNA BARANYI: Sculptor Tibor Budahelyi’s ‘Bartók Series’ 273
- ZSÓFIA BORZ: “O, How Many Songs Have Gone With It to Silent Graves...”
Tombs Created with the Support of the National Conservatory 291

Book Reviews

The Writings of László Lajtha I–II, introduced and edited by Melinda BERLÁSZ,
co-edited by Viola BIRÓ and Viktória OZSVÁRT (Budapest, Institute for Musicology
of the Research Centre for the Humanities–Rózsavölgyi & Co, 2021)

KATA RISKÓ: *László Lajtha’s Writings I–II*. 317

DÁNIEL LIPTÁK – PÁL RICHTER – SOMA SALAMON (eds.), co-editor Anna LASKAI:
Wherever I Go. Studies in Honour of István Pávai on His Seventieth Anniversary
(Budapest, Institute for Musicology of the Research Centre for the Humanities,
Eötvös Loránd Research Network, 2021)

LÁSZLÓ NÉMETH: *From the History of Hungarian Folk Music Research –
Folk Music and Music History* 325

VIOLA BIRÓ: *Village Music in the City – Landscapes and Their Music* 329

KATA RISKÓ: *Musicians and Their Performance – Folk Music in Society*. 332

ANALÍZIS, INTERPRETÁCIÓ,
RECEPCIÓ

GRABÓCZ MÁRTA

Variációk a szonátaforma elemzésére a 20. században

Beethoven op. 53-as *Waldstein*-szonátájának első tétele*

Jelen tanulmány azt szeretné bemutatni, hogy miképpen fejlődtek a szonátaforma elméleti, esztétikai, szemiotikai megközelítései a 20. század folyamán. Ahelyett azonban, hogy a probléma teljes összetettségében való bemutatásának illúzióját igyekeznénk kelteni, meg kell elégednünk azzal, hogy számba vesszük a század elejének és végének legjelentősebb szerzőit, akiket a szonátaforma foglalkoztatott: Schenkert, Schönberget, Scheringet, Rosent, Tarastit és Hattent (elméleteik bemutatását saját megfigyelésekkel egészítjük ki).

Az említett teoretikusok mindenekelőtt az általuk felismert és alkalmazott *normákat* fektetik le, illetve meghatározzák saját zenei–szellemi környezetüket: a választott műveket ezen szabályok megvalósulásaként vagy éppen a normáktól eltérőkként írják le. A kivételes stratégiákban és a non-konformitásban is a rendszert, a koherenciát és logikát keresik: a választott darabok *értelmének*, *jelentésének*¹ és különösségének feltárására törekcszenek. A század elején a zenei formákról való gondolkodás két nagy iskolára oszlott:²

- 1.) a strukturalista–formalista módszer követőire (Schenker, Schönberg);
- 2.) a tartalomesztétika elkötelezettjeire, az affektusok és a kifejezés elemzőire (Schering).

Manapság, Charles Rosen rendkívül jelentős műveinek megjelenése után, illetve a zeneszemiotika³ különböző alapvetéseinek kialakulását követően a teoretikusok

* A cikk első megjelenése: „Méthodes d’analyse concernant la forme sonate. Autour du premier mouvement de l’op. 53 ‘Waldstein’ de Beethoven”, in Márta GRABÓCZ (ed.): *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles. Musicologie et création* (Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999), 109–138.

¹ Franciául: *sens*.

² Legalábbis, ami az e tanulmányban idézett módszereket illeti.

³ Ez utóbbi kifejezés alatt a zenei jelentés tanulmányozását értve.

kísérletet tehetnek a két megközelítés egyesítésére: vagyis a *struktúra* és a *kifejezés* egyidejű elemzésére. A zeneszemiotikusok (mint Hatten, Tarasti, Monelle, Agawu, Karbusicky, Nattiez stb.), illetve a „New Musicology” képviselői az Egyesült Államokban (Newcomb, Abbate, McClary stb.) egyaránt olyan új modelleket keresnek, amelyek képesek egy zenei forma összetett, dinamikus folyamatának leírására. Olyan módszereket akarnak feltárni, amelyek az új típusú kutatást megtermékenyíthetik: azt, amely a jelentés artikulálását, az „euforikus” és „diszforikus” energiák eloszlását vagy az érzelmi-, illetve „affektus”-szerkezetet vizsgálja a zenei diskurzusban. Az említett teoretikusok módszereit ezúttal egyetlen mű, Beethoven op. 53-as *Waldstein*-szonátájának első tétele kapcsán vetjük össze.

Az elmúlt időkből olyan „egyetemes” metódusokra és egységekre (vagy egységelvre) törekvő megközelítések reneszánszának lehetünk tanúi, mint például a retorika, az univerzáliai vagy éppen Heinrich Schenker „organikus” rendszere a zenetudományban. A galíciai születésű osztrák szerző alapvető jelentőségű, *Der freie Satz* című művét közvetlenül a halála előtt fejezte be, de kiadására posztumusz formában kerülhetett sor 1935-ben.⁴ Franciaországban azonban csak 1993-ban jelent meg *L'Écriture libre* címmel, hatására viszont jellemző, hogy például Xavier Hascher egy egész könyvet szentelt annak a kérdésnek, hogyan elemezte Schenker Schubert szonátaformáit.⁵

Schenker olyan „új tant” keresett, amely „ott rejlik a nagy mesterek műveiben, magyarázattal szolgálva keletkezésük és létezésük kérdéseire: e tan pedig *az organikus összefüggés tana*.”⁶ „Ma eljött hát az én időm – mondja Schenker az 1930-as években –, hogy az organikus összefüggés tana révén kimondjunk mindent arról, hogy mi volt a nagyok zenéje, és milyennek kell ahhoz lennie, hogy életben tudjuk őket tartani.”⁷ Schenker itt önmagát Johann Joseph Fuxhoz és Carl Philipp Emanuel Bachhoz hasonlítja, saját tevékenységét egyenértékűnek tekintve azzal a szereppel, amit ők játszottak a „szigorú írásmód”,⁸ illetve a generálbasszus védelmezésében.⁹ A gondolat vagy kérdés, amiből Schenker kiindult, a következő: „nem szükségszerű alapja-e minden művészi aktusnak – más emberi cselekvéshez hasonlóan – a *belső összefüggések előzetes meglátása*?”¹⁰ Schenker számára „minden tonális mű szerkezete egyetlen, a tonikai hang felé tendáló lineáris vonal, a teljes mű pedig ennek a csontváznak a teste,

⁴ Német kiadásához lásd Heinrich SCHENKER: *Der freie Satz* (Wien, Universal Edition, 1956). Franciául *L'Écriture libre* címmel jelent meg, Nicolas MEEÛS fordításában (Liège, Mardaga, 1993). A német terminológia fordításának nehézségei, illetve a franciától való helyenkénti eltérése miatt a következőkben megadjuk a német kiadás oldalszámait is.

⁵ Xavier HASCHER: *Schubert, la forme sonate et son évolution* (Bern–Berlin, Peter Lang, 1996).

⁶ SCHENKER *L'Écriture libre*, 13. (kiemelés itt és a továbbiakban tőlem – G. M.). Vö. SCHENKER *Der freie Satz*, 15.: „Die Lehre vom organischen Zusammenhang”. A francia terminológia szerint: „la théorie de la cohérence organique”.

⁷ SCHENKER *L'Écriture libre*, 13. (*Der freie Satz*, 16.).

⁸ Németül: *Enger Satz*. Schenker itt J. J. Fux 1725-ben megjelent összegző ellenponttanára, a *Gradus ad Parnassum* című művére utal.

⁹ SCHENKER *L'Écriture libre*, 14. (*Der freie Satz*, 15.).

¹⁰ Ua. (*Der freie Satz*, 16.).

húsa. Megfogalmazhatjuk úgy is, hogy egyszerű kadenciális képlet alkotja minden mű alapját.”¹¹ Szigorúan történeti szempontból ez a felfogás indokolt.

„A zárlat a 12. századtól a 20. század első negyedéig húzódó teljes zeneirodalom legalapvetőbb strukturális eleme, a stílusok meghatározó jegye. [...] Schenker megfigyelései közül nem egy pszichológiai telitalálat. [...] Analíziseinek többsége messzebb lát, mint bármely egyéb elemzés, ami az oly sok műben meglévő, *látszólag részekre szakadó külső formán túlmenő egység-érzet* magyarázatát illeti.”¹²

Schenker minden zeneművet egyetlen rövid alapmotívumból vezet le, és ennek megfelelően analitikus módszerét „diminúciós technikának” nevezi.¹³ Az említett lineáris és kadenciális váz pedig a *hätternek* (*Hintergrund*) felel meg.

1/ Szonátaforma 2/ ABA forma

1. és 2. kottapélda. A szonátaforma (első verzió) és az ABA-forma képlete

A háttérret az alapstruktúra alkotja, ami az „ősvonalból” vagy „alpvonalból” (*Urfinie*, a francia terminológia szerint *ligne fondamentale*) és a „basszus felbontásából” (*Bassbrechung*, a francia terminológia szerint *arpégiation de la basse*) áll. Az „ősvonal” az alaphang felett oktáv, kvint vagy terc-távolságra található „vezérhanggal” vagy „főhanggal” (*Kopfnote*, franciául *note de tête*) kezdődik: $\hat{8}$ vagy $\hat{5}$ vagy $\hat{3}$, és onnan ereszkedik (a VII. fok segítségével) az alaphang felé [$\hat{1}$] (1. kottapélda).

3. kottapélda. A szonátaforma másik lehetséges képlete

¹¹ Charles ROSEN: *A klasszikus stílus. Haydn, Mozart, Beethoven*, ford. KOMLÓS Katalin (Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1977) (*Orfeusz Könyvek*), 42.

¹² Uo., 43.

¹³ Uo., 46.

A basszus egyszerű felbontása pedig Schenker értelmezésében az I–V–I (c–g–c) „szent háromszögeként” írható le. Az alapstruktúra aritmikus.

„Az ősvonal és a basszusfelbontás élete azonban nem merül ki az első horizontális egymásutániságban, illetve felbontásban: a *középső szinten* [*Mittelgrund*] – ami alatt kontrapunktikus, transzformációs, prolongáló és kidolgozási rétegeket értünk – keresztül egészen az *előtérig* [*Vordergrund*] bővül. Bárhogy alakuljon is egy előtér, mindig a háttér alapszerkezete [*Ursatz des Hintergrundes*] és a transzformációs rétegek középső szintje kezeskedik azért, hogy léte természetszerűen organikus legyen.

Az *alapstruktúrában* [*Ursatz*, franciául *structure fondamentale*] valósul meg az Egész [a teljesség]: ez nyomja rá a bélyegét a műre, mint egésze; ez zárja ki az általa biztosított egységes nézőpont révén valamennyi téves vagy félrevezető értelmezést; rajta alapszik a mű teljes egységként való felfogásának [*Zusammenschau*], a sok rész-elem végső egybeolvadásának lehetősége.”¹⁴

A *háttér* fogalmának alapvető hasznossága mellett érvelve Schenker több olyan zeneszerzőt is idéz, akik *műveik egészének átfogó szemléletéről* beszélnek. Beethoven például így írt egyik levelében: „Hangszeres zenémben szintén mindig az egészet tartom szem előtt.”¹⁵ A zenei forma tehát Schenker számára nem egyéb, mint „a háttérben és a középső szinten megszülető koherencia külső megnyilvánulása az előtérben.”¹⁶

A szonátaforma sajátos vonásai kapcsán pedig Schenker a „tagolás meghosszabbítására” (*Prolongation der Gliederung*), vagyis a *megszakításra* (a dominánsra és a második fokra érkezés az alapvonalban az expozíció végén) hívja fel a figyelmet (1. *kottapélda*: szonátaforma). Másképpen fogalmazva „a szonátaforma jellemzője [...], hogy a terc vonalát [*Terzzug*] feltétlenül az $V/2$ irányába történő fordulatnak kell követnie” (= a domináns a második fokkal az alapvonalban).¹⁷

A következőkben Xavier Hascher munkájára támaszkodva mutatom be, hogyan bontakozik ki a *Waldstein*-szonáta első tétele a *háttér* követelményeinek megfelelően.

¹⁴ SCHENKER *L'Écriture libre*, 21. (*Der freie Satz*, 28.).

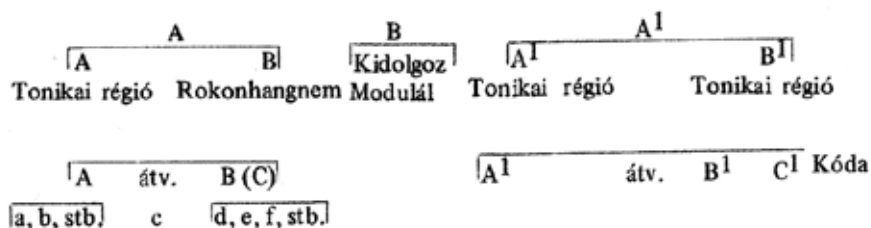
¹⁵ Uo., 130. (*Der freie Satz*, 198.). Beethoven levele Georg Friedrich Treitschkének, Bécs, 1814. március eleje.

¹⁶ Uo., 131.: „La forme musicale pour Schenker n'est »qu'une manifestation extérieure de la cohérence qui naît de l'arrière-plan, du plan moyen et de l'avant-plan«. Vö. *Der freie Satz*, 200.: „Das Neue in der nachfolgenden Darstellung der Formen liegt in der Ableitung aller Formen als eines äußersten Vordergrundes von dem Hinter- und Mittelgrund.”

¹⁷ SCHENKER *L'Écriture libre*, 134. A német kiadáshoz képest némi eltérés van a francia fordításban: „ce qui caractérise la forme sonate, c'est [...] que la ligne de tierce doit être suivie absolument du mouvement vers $V/2$.” Vö. *Der freie Satz*, 205–206.: „Entscheidend ist, daß im Gegensatz zur Liedform in der Sonatenform auf den Terzzug die Wendung zu $\frac{2}{V}$ unbedingt erfolgen muß.”

A tétel jobb megismerése érdekében azonban most áttérek Arnold Schönberg, valójában pedagógiai célokat szolgáló módszerének bemutatására.¹⁸ Mint ismeretes, Schönberg a szonátaforma sémáját (szonáta-allegro – nyitótétel-forma) az alábbi módon mutatja be:

A szonátaforma szerkezeti viszonyai:



1. ábra. Strukturális viszonyok a szonáta-allegro formában (SCHÖNBERG *Zeneszerzés alapjai*, 210.)

A tonikai és a szomszéd (vagy alárendelt) régiók (lásd az első és a második témacsoportot) olyan *fő zenei gondolatok* révén valósulnak meg, amelyek dallam vagy téma alakját ölthetik. Szerkezetüket tekintve ezek a gondolatok lehetnek *periódusok* (előtaggal + utótaggal) vagy *mondatok* (kezdettel és befejezéssel).

Schönberg nagyon világosan elkülönítette egymástól a *dallamot* és a *témát*, zeneszerzésében egy egész fejezetet szentelt a kérdésnek (vö. „XI. Dallam és téma”, 112–128.). Ebben többek között megállapítja:

„A dallam belső egyensúlya révén teremt meg újra a nyugalmat. A téma viszont *megoldja* a problémát azzal, hogy végére jár a következményeknek [ill. levonja a konzekvenciákat]. [...] A dallamban a ritmikai jellemzők kevésbé fontosak, ezért kétdimenziósnak mondhatjuk, hiszen főleg hangközökből és rejtett harmóniakból áll. A téma belső konfliktusa viszont háromdimenziós: benne döntő fontosságot kap a ritmikai fejlődés. [...]

A *dallamot* aforizmához hasonlíthatjuk: igen gyorsan jut el a probléma felvetésétől a megoldásig. A *téma* inkább tudományos hipotézishez hasonlít. Kísérletek, megfelelő számú bizonyíték bemutatása nélkül nem meggyőző. [...] E korlátozások és megszorítások eredménye a dallam *függetlensége* és *öntörvényűsége*, ezért nem igényel kiegészítést, folytatást vagy feldolgozást.

Ezzel ellentétben a *téma* ritkán törekszik a nyugalmi állapot gyors elérésére; inkább kiélezi (fordulópontig viszi) belső problémáját vagy elmélyíti azt. (Beethoven op. 53–I, op. 57–I, op. 31/1–I, op. 31/2–I) [...]

A *téma* megformálása sejteti, hogy hamarosan »kalandok«, »veszélyek« következnek, melyek megoldást, kidolgozást, fejlesztést, kontrasztot igényelnek [...]. A téma harmonizálása gyakran aktív, kalandozó, változékony. A távoli harmóniak ellenére világos, hogy még a legbonyolultabb téma is valamely tonika körül, vagy azzal kontrasztáló határozott hangnemi régióban mozog. (Brahms 1. szimfónia–I, op. 60 zongoranégyes–I, Beethoven op. 53–I). A téma szervezetsége nem lehet olyan laza, hogy a szerkezetnek hiányát érezzük.

¹⁸ Arnold SCHÖNBERG: *A zeneszerzés alapjai*, ford. TALLIÁN Tibor (Budapest, Zeneműkiadó, 1971).

A *téma* soha nem független és öntörvényű. Ellenkezőleg, következményei szigorúan meghatározóak, s azok nélkül a téma jelentéktelennek tűnhet.¹⁹

Az összetett témák, valamint a problémát, illetve a bonyodalom elmélyítését tartalmazó témák kapcsán Schönberg két bekezdésben is idézi a *Waldstein*-szonáta főtétemáját a maga bizonytalan, instabil harmonizálásával (a kezdet = I–V; a befejezés = VII_b–IV–IV^b–V⁷–[...]–I^b, 6. *kottapélda*). Azokról az átvezetésekről szólva, amelyek az őket megelőző témákból vezethetők le, természetes, hogy Schönberg ennek az expozíciónak az átvezető részét idézi (6. *kottapélda*, a 14. ütemtől). Leírja az elkövetkezendő E-dúr V. fokára való megérkezést (7. *kottapélda*, 29–34. ü.), majd rátér a melléktéma-csoportokra. Külön fejezetben tárgyalja a „lírai” vagy *Gesangthemá*kat a melléktémák egy lehetséges megvalósulási módjaként.²⁰

„A lírai vagy énekszerű jelleg a könnyűzenével rokon laza szerkesztés eredménye. A »lazaság« lényege: a szerkesztés csak a ritmus-elemeket veszi figyelembe, minden mást mellőz, s ezáltal elhanyagolja a téma mélyebb mondanivalóit, amiért viszont a témák sokasága kárpótol.

Természetesen már Schubert elődeinek műveiben is sok a lírai melléktéma, hiszen ez [...] az egyik lehetséges kontrasztot valósítja meg. Lásd például Mozart: g-moll szimfónia, KV 550, 44. ütem; F-dúr vonósnégyes, KV 590-I, 31. ütem; [...] Beethoven op. 53-I, 35. ütem. [...] E témákban érezhető a könnyű, népszerű zene üzenete. Ritmusuk állandó, hangközeik szabadon változnak. [...] Nyilvánvaló, mennyire egyszerű a szerkezet. [...]

Op. 53-I, »dolce e molto legato«, 35. ütem. A téma nyilvánvalóan lírai, bár zongorán szólal meg. A lényegében végig változatlan ritmus-fordulat hétszer jelenik meg.²¹

Maradjunk továbbra is a melléktémáknál. A kíséret lehetséges módozatait taglalva Schönberg említi a *korálszerű kíséretet*, idézve többek között a *Waldstein*-szonáta melléktémáját is. E két jellemző nyomán – éneklő-lírai téma, illetve korálszerű textúra (*dolce e molto legato* előadói utasítással) – könnyen meghatározhatjuk a *Waldstein*-melléktéma kontrasztáló jellegét (7. *kottapélda*, 35. ütemtől). A szonátaforma szakaszainak ez a Schönberg által nyújtott szegmentált, töredezett bemutatása azonban nem teszi számunkra lehetővé a továbblépést abba az irányba, hogy a *Waldstein*-szonáta első tételének teljes formai kibontakozását megértsük, megragadjuk.

* * *

Azonban folytathatjuk, kiegészíthetjük az elemzést, ha Charles Rosen *A klasszikus stílus* című könyvének a *Waldstein*-szonátával foglalkozó oldalait tanulmányozzuk. Az amerikai zongorista és zenetudós a Beethoven-szonáta első tételében a *dinamikus kibontás haydni technikájának* közeli rokonát látja, ami abban áll, hogy a zene egy

¹⁹ SCHÖNBERG *Zeneszerzés alapjai*, 115–116.

²⁰ Uo., „A »lírai« téma”, 196–197.

²¹ Ua.

29

decrec.

Thème 2

33

p

dolce e molto legato

cresc.

39

p

cresc.

p

dolce

44

cresc.

7. kottapélda. A Waldstein-sonáta első tételének expozíciója, 29–46.ü.
(Budapest, Editio Musica Budapest, 1981, lemezszám: Z. 40.087)

3. téma

74

fp

fp

8. kottapélda. A Waldstein-sonáta első tételének expozíciója (3. téma eleje, 74–78. ü.)

dallamcsírából vagy egy központi gondolatból fejlődik ki.²² Rosen megemlíti, hogy nagy a kísértés, illetve fennáll a veszélye annak, hogy ezt a gondolatot (ezt az eljárást) *kizárólagosan lineáris terminusokkal határozzuk meg*: „papíron nagyszerűen beválik, fölül viszont már kevésbé követhető.”²³

„A *Waldstein*-szonáta I. tételének pl. valamennyi témája lineáris összefüggésbe hozható, meghatározható, *amennyiben mind skálaszerű, lépő mozgású*. Ezek a lineáris kapcsolatok részben hallhatók is. Másképpen fogalmazva az egyik téma mintha a másiktól születne meg. [...] A 4. ütemben exponált leszálló kvint (a 3. ütem kibővített visszhangja) lesz az alapja annak a jobbkezfürának, amiből a [fent idézett] 4. vagy zárótéma alakul. [74–78. ü.] Ugyanakkor ez a kvint megjelenik az első átvezetés végén is (31–34. ü.). Rokona a 2. téma a felszálló mozgás megfordításával (35. ü.). A főtéma első motívumának emelkedő terce (2–3. ü.) újból megjelenik a melléktéma bevezetésében (31. ü.).”²⁴

A tétel második alapvető jellemzője Rosen szerint a *karakterisztikus hangzás*, amely

„energikusan kemény, disszonáns és mégis különösen egyszerű, szikárságában is expresszív. A tétel speciális jellegét a skálaszerű fordulatok következetes harmóniai értelmezése adja. A témákban egységesen minden második akkord dominánsszeptim. [...] A dominánsszeptim a legegyszerűbb, legsemlegesebb disszonancia; lépcsőzetes mozgást alátámasztó, pusztán hármashangzatokkal való és állandó váltakozása adja a tétel különleges hangzását.”²⁵

Harmadik jellemző vonásnak pedig Rosen a tételben vibráló *energikus feszültséget* tartja:

„A mű legjelentősebb újítása talán a zene lüktető energiája. Pusztán ritmikai leírás ezt nem meríti ki. Az energia részben a 2. ütem azonnali modulációjából fakad. [...] A kezdés harmóniai tartományának megnövelése teszi lehetővé a zene időbeli dimenziójának kitágítását is. [...] A tonális egyértelműség ellenére a *Waldstein*-szonáta elejének teljes 13 üteme szükséges a C-dúr meghatározáshoz. [...] Haydn és Mozart egyetlen darabja sem tartja vissza ennyi ideig a tonális stabilitást. Beethoven harmóniavilágnak nagyobb lélegzete, zenéjének megnövekedett dimenziói táplálják a kezdő-ritmus acélos energiáját és feszültségét. Ez egyesíti a dinamikus, motívikus fejlesztés haydnyi technikáját Mozart nagyobb harmóniai tömbök, tonális felületek iránti érzékével. Ezért tűnik Beethoven drámaibbnak és egyben szilárdabbnak, mint Haydn.”²⁶

A hangzás, a zenei gondolatok lineáris egymásutániségben való megszületése és a folyamatosan jelenlévő energia (a fenntartott feszültség) kapcsán Charles Rosen arra a három alapvető vonásra világít rá, amely ezt a szonátaformát a társaitól megkülönbözteti.

* * *

²² ROSEN *Klasszikus stílus*, 535.

²³ Ua.

²⁴ Uo., 537–538.

²⁵ Uo., 536–537.

²⁶ Uo., 538–539.

1936-ban a szimbólumok elméletével foglalkozó Arnold Schering (a jelentéstan, a szemiotika zenére való alkalmazásának egyik előfutára) jelentős kötetet szentelt azoknak a megfeleléseknek, amelyeket Beethoven hangszeres művei (pl. a szimfóniák, szonáták, triók, kvartettek) és az európai irodalom között feltételezett.²⁷

Schering kiindulópontja azoknak az irodalmi, drámai vagy filozófiai műveknek a vizsgálata volt, amelyeket Beethoven valóban olvasott és megjegyzéseivel látott el. Megközelítésének lényege, hogy jól körülhatárolt strukturális megfeleléseket igyekezett kimutatni egy (részletekbe menően elemzett) zenei forma és egy adott irodalmi mű között, melyet a zenével való kifejezésbeli analógiák szerint osztott részekre és idézett. Schering például többek között úgy vélte, Beethoven a *Waldstein*-szonátában Homérosz *Odüsszeiájának* – a komponista által is jól ismert és nagyra becsült eposz – 23. (utolsó előtti) énekében megjelenő érzelmeket és cselekvéseket jelenítette meg. Ez a rész Odüsszeusz Ithakába való hazatérését és Pénélopéval való találkozását meséli el, tehát a szerelem, az áldozathozatal, a hősiesség és a rossz felett aratott győzelem érzéseit élhetjük át. Az idealizált háttér – Schering szerint – a házastársak élete és szerelme, az eposz pedig azt beszéli el, hogyan találnak egymásra hosszú megpróbáltatások után.

I. tétel, *Allegro con brio*: 23. ének, 1–82. sor

Eurükleia, az öreg szolgáló megjövendőli (bejelenti) Pénélopének férje visszatértét. Pénélopét kétségek gyötrik; hírek érkeznek a kérők közötti viaskodásokról. Várakozás és örömteli reménykedés; Pénélopé úgy dönt: találkozni akar férjével.

II. tétel, *Introduzione (Adagio molto)*: 88–95. sor

Pénélopé csodálkozva, kíváncsian, kételkedve és bizalmatlanul kémleli a koldusnak öltözött Odüsszeuszt.

III. tétel, *Rondo (Allegretto moderato)*: 130–147. sor

A barátok ünnepe és tánca Odüsszeusz házában. A hős magához öleli hitvesét; Pénélopé felismeri férjét (205–208., 231–240. sor); a boldogság pillanatai, amit fékezhetetlen örömujjongás kísér.

1. táblázat. Beethoven *Waldstein*-szonátájának Homérosz *Odüsszeiája* alapján történő olvasata
Arnold Schering írásából kiindulva²⁸

* * *

Vizsgálódásunk következő állomása a *klasszikus stílus szemiotikai vizsgálata a Waldstein*-szonáta I. tételének elemzése kapcsán, Eero Tarasti jelentős zeneszemiotika-


²⁷ Arnold SCHERING: *Beethoven und die Dichtung* (Berlin, Junker und Dünhaupt Verlag, 1936), Teil VI: „Die Klaviersonate op.53. C-dur (Waldstein-Sonate), nach dem 23. Gesange des ‘Odyssee’ von Homer”, 495–507.

²⁸ SCHERING *Beethoven und die Dichtung*, 496–497.

könyvének ötödik fejezetére támaszkodva.²⁹ A finn zenetudós-szemiotikus szándéka itt a Greimas-féle *generatív folyamat* elemeinek (mélystruktúra, felszín és diszkurzív szint) kimutatása a klasszikus szonátaforma elemzésében (*7. kottapélda*). Tarasti különös figyelmet szentel a zenei *aktoroknak* (egy modális grammatika felé haladva),³⁰ valamint a zenében megjelenő *tér-idő struktúráknak*. Greimas modelljének diszkurzív szintaxis elemeiről később lesz szó.

Az *aktorialitás* specifikusan a *Waldstein*-szonátára jellemző módjáról Tarasti így ír:

„Elemzésem egyik alapvető hipotézise – aminek köszönhetően habozás nélkül a *Waldstein*-szonáta első tételére esett a választásom –, hogy egy zenei szereplő [*acteur musical*] akkor is »a színpadon marad«, amikor nem »beszél« – pontosan úgy, ahogyan a színészek sem távoznak a színről egy dialógus kellős közepén, csak azért, mert a beszédben másokon a sor.”³¹

GENERATÍV ÚTVONAL			
	Szintaktikai komponens		Szemantikai komponens
Szemio-narratív struktúrák	mélyréteg	FUNDAMENTÁLIS SZINTAXIS	FUNDAMENTÁLIS SZEMANTIKA
	felszíni réteg	A FELSZÍN NARRATÍV SZINTAXISA	NARRATÍV SZEMANTIKA
Diszkurzív struktúrák	DISZKURZÍV SZINTAXIS Diszkurzívizáció  Aktorializáció Temporalizáció Térszerűsítés (Spacializáció)		DISZKURZÍV SZEMANTIKA Tematizáció Figurativizáció

2. ábra. A greimasi generatív útvonal³²

²⁹ Vö. Eero TARASTI: *Sémiotique musicale* (Limoges, Presses Universitaires de Limoges [PULIM], 1996). Angol kiadása: *A Theory of Musical Semiotics* (Bloomington, Indiana University Press, 1994).

³⁰ Greimas narratív szemiotikája alapján hatféle *aktánsi* – azaz a „cselekvők és szerepkörök” szintaxisának megfelelő – szerep létezik: alany–tárgy (*sujet–objet*); üzenetküldő–címezett (*destinateur–destinataire*); segítő–akadályozó (*adjuvant–opposant*). Az alapvető modalitások a következők: a *kötelezettség* (*devoir*), a *képesség* (*pouvoir*), a *cselekvés* (*faire*), az *akarás* (*vouloir*), a *tudás* (*savoir*) és a *létezés* (*être*). Lásd Algirdas Julien GREIMAS – Joseph COURTÉS: *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris, Hachette, 1979), I. („actant” és „modalité” szócikk).

³¹ TARASTI *Sémiotique musicale*, 162.

³² Lásd GREIMAS–COURTÉS *Sémiotique, dictionnaire*, 160. Franciául: „parcours génératif”.

„Ellenkezőleg, a szereplők az egész dialógus alatt végig a színen maradnak, csakhogy in absentia, és beszélgetőpartnerük kijelentéseit »címettként« értelmezik, majd ennek megfelelően reagálnak.³³ [Vessük ezt össze Charles Rosennek a témák lineáris egymásutánosságát, az egyetlen csírából való kinövését bemutató leírásával.]

[...] Céлом annak leírása – mondja Tarasti –, hogy mi történik valójában a zenében – cselekvés és létezés³⁴ váltakozása, feszültség és megnyugvás, diszszonancia és konzszonancia egymásutánossága, ezen fogalmakat a legtágabb értelemben értve –, továbbá hogy e leírásnak megfelelően pontos metanyelvet alakítsak ki.³⁵ [...]

A zenei aktorialitás a témafogalommal összefüggésben megkövetel bizonyos általános jellemzőket: kellőképpen kihangsúlyozott ismertetőjegyeket, aránylag egyszerű hangzatokat a kíséretben, belátható időtartamot stb. Ezek jellemzik a zenei szereplőket [acteurs musicaux], vagyis a zenei diskurzust meghatározó, és azon belül valamilyen funkcióval rendelkező témákat.³⁶ [...]

A zenei aktorok elemzése a következőképpen zajlik:

- 1.) a legfontosabb szereplők meghatározása;
- 2.) az egyes szereplőkhöz kapcsolódó »modális tartalmak« beazonosítása,
- 3.) annak felderítése, mely szereplők tartoznak más szereplők szférájához – vagyis miképpen modalizálódnak az egyes aktorok a tér–időbeli pozíciójuknak megfelelően.

Egy klasszikus műben feltehetően az egyensúly fog felülkerekedni – ha például egy bizonyos aktor eltökélten *meg akar tenni* [vouloir faire] valamit, a diszszonanciát és a feszültséget keresve, ez esetben a következő szereplő vélhetően aláveti magát az előzőnek, vagy az első szereplő lesz az, akit ő vet alá magának, megjelenítve ezáltal a *lenni akarás* [vouloir être] vagy a *tenni nem akarás* [vouloir ne pas faire] modalitását.³⁷ [...]

[A Waldstein-szonáta I. tételében] négy aktort különíthetünk el: *a*, az emelkedő motívum; *b*, az ereszkedő motívum; *c*, az újra megjelenő hang motívuma,³⁸ valamint *d*, a leszálló hármashangzatfelbontás motívuma. [lásd a 6. *kottapélda* betűjelöléseit]

Az *első motívum* (*a*) termékeny és kezdeményező ágens [szubjektum–aktor], erős benne a diszszonancia akarása. Ez a legfőbb téma-aktor két okból is feszültséget hordoz magában, ugyanis a harmadik fokról indulva egy ellenállhatatlanul felfelé törő dallammozgással éri el az *érzékeny hangot* (VII. fok) [...]

Ritmikai téren az *a* aktor szintén kettős feszültséget hordoz, amit feloldás követ. Először azonban elhúzódik, mivel a »doboló« [ütős jellegű] kíséret részét képezve egy teljes ütem időtartamára az *e* hangon marad.³⁹ [...]

Ezután a felső regiszterben egy *másik motívumot* (*b*) hallunk, amely a *c* aktor emléképe vagy a neki adott válasz, noha tömören összefoglalva.

A darabnak e stádiumában a *b* motívum teljesen nyilvánvalóan *objektum–aktor*, avagy a cselekvés elszenvedője [patient], aki alá van vetve a fő szereplőnek, s akinek mind ez idáig nem volt önálló élete. Ám az első formarész narratív programja és az átvezetés összetett cselekvéssora olyan *fokozást* (Steigerung) valósít meg, amely a *b* objektumot domináns *cselekvő szubjektum* alakítja át, amely elüldözi helyéről a *c* szereplőt. [...]

Megjegyzendő ugyanakkor, hogy Beethoven itt megtöri és bizonytalaná teszi a szereplők szimmetriáját, ezáltal teremtve meg a mesterségesen előidézett *befejezetlenség* (vagy *tökéletlenség*) érzetét.

³³ TARASTI *Sémiotique musicale*, 162.

³⁴ A greimasi terminológia szerinti modalítások: „faire et être”.

³⁵ Ua.

³⁶ Uo., 172.

³⁷ Uo., 175–176.

³⁸ Azaz a *g* hang ismétlése, megerősítése.

³⁹ Uo., 173.

Az aktorok szempontjából nézve már az első négyütemes frázis is aszimmetrikus, hiszen *a* és *b* három ütemet kap, míg a *c*-re mindössze egyetlen ütem jut.⁴⁰ [...]

Térjünk most rá az aktorok *modális természetének* vizsgálatára. Az *a* aktor a 3. és a 4. fok által felszabadított energiának köszönhetően disszonanciát teremt és a *tenni akarást* [*vouloir faire*] képviseli. A cselekvőképessége, *tenni tudása* [*savoir-faire*] pedig szintén a harmadik foktól felfelé törő tendenciának köszönhetően jelenik meg.

Az *a* aktor hátterét biztosító G-dúr skála fokai közül ez a kivágat [*e-fisz-g*] jelzi leginkább a *tenni akarás* [*vouloir faire*] modalitását [→ előlépés az V. fok felé, valami más irányába].⁴¹ [...]

A *b* aktor teljesen nyilvánvalóan *a* ellentéte, s mintha épp ez utóbbi által feltett »kérdésre« válaszolna. Ezenkívül *b* részben *c*-ből eredeztethető: *b* tartalmazza – igaz, más regiszterben – *c* három utolsó hangját (*b–a–g*). [...]

A *b* tehát inkább a *tenni nem akarás* [*vouloir ne pas faire*] elvét, a *Steigerung* (fokozás) tökéletes ellentétét képviseli [...].⁴²

Az aktorok modális vonásainak összefoglalása:

- 1.) *a* aktor: *tenni akarás* [*vouloir faire*], *tenni tudás* [*savoir faire*], [...] és a *cselekvés lehetősége* [*pouvoir faire*] – a háttérnek köszönhetően, valamint a ritmus és a regiszter által teremtett kifejezőerőnek köszönhetően;
- 2.) *b* aktor: *tenni nem akarás* [*vouloir ne pas faire*], *tenni tudás* [*savoir faire*] – (zenei anyaga megfelel az előírt feladat és az akarat természetének, ez esetben: *tenni nem akarás* [*vouloir ne pas faire*]);
- 3.) *c* aktor: *lenni nem akarás* [*vouloir ne pas être*], *nem lenni tudás* [*savoir ne pas être*], *létezés kényszerének hiánya* [*devoir ne pas être*];
- 4.) *d* aktor: *lenni akarás* [*vouloir être*], *nem lenni tudás* [*savoir ne pas être*], *létezés kényszerének hiánya* [*devoir ne pas être*].⁴³ [...]

A szonáta egyes szakaszai a modalitás nézőpontjából: Kidolgozás (86–155. ü.).

A kidolgozás alkotja a szonáta voltaképpeni *aktív részét* [*faire*]. Olyan heterotopikus teret képez, amelyben az expozíció szereplői között, úgymond, hamis tér-időbeli viszony jön létre. Az aktorok konfliktusba kerülnek egymással. [...]

Bár a *Waldstein*-szonáta kidolgozási szakaszát egyetlen szintagmatikai egységnek is tekinthetnénk, most mégis *három narratív programra osztjuk*:

- 1.) 86–111. ü.: *c* és *b* aktorok közötti konfliktus;
- 2.) 112–141. ü.: a »vándorlás« heterotópiája a tonális belső térben, *d* aktor kibontakozása és párbeszéd *a* és *b* aktorok között (implikált, másodlagos izotópiaként);
- 3.) 142–155. ü.: a visszatérés előkészítése, az *a* és *b* közötti kapcsolat megerősítése egy fokozás során, váltás a domináns meghosszabbítására.⁴⁴ [...]

A kidolgozási rész egyes szakaszai igen érdekesek az aktorialitás síkján. Az *első narratív programban* (90–111. ü.) a figyelem a *c* és a *b* aktorok közötti küzdelemre irányul. A *c* ritmikailag feltűnőbb alakot ölt, ám győzelme (104–111. ü.) csak időleges, jóllehet a befejezettség aspektusa kíséri, ami a siker és a lezártág érzete révén fejeződik ki.

A *második narratív program* (112–142. ü.) ugyanakkor erőteljesen a dezaktorializáció [*désactorialisation*] érzetét kelti, mintha egy nagy sebességgel száguldó vonaton utaznánk; kicsi az esélyünk rá, hogy felismerjük a szereplőket, nem látunk mást, csak a szakadatlanul változó tájat [*d* aktor: modulációk].

⁴⁰ Uo., 174.

⁴¹ Uo., 176.

⁴² Uo., 177.

⁴³ Uo., 179.

⁴⁴ Uo., 186–187.

A *harmadik narratív program* (143–157. ü.) ismét az aktoriális funkciókat állítja középpontba, ezúttal annak ábrázolásával, ahogy *a* és *c* egyre jobban belemelegsznek a köztük zajló konfliktusba, vitába.⁴⁵

Láthattuk tehát, hogyan próbálja Tarasti – a Greimas által leírt generatív folyamat narratív kategóriáit alkalmazva – minden részletre kiterjedően, tudományosan megragadni a *Waldstein*-szonátának azt a különleges vonását, amit Charles Rosen tömören „energikus feszültségként” és „a nyugalanság folyamatos fenntartásaként” jellemzett. Elemzésében Tarasti olyan további narratív kategóriákat is bevezet, mint például a *tér- és időbeliség*, annak érdekében, hogy ezáltal még tovább konkretizálja az energia- és feszültségteremtés azon módjainak leírását, melyek esetenként mintegy kiegészítő réteggént rakódnak az aktoriális sturktúrára.⁴⁶ Mellesleg megjegyzendő, hogy a *külső térbeliség* (regiszterek, hangfekvés), illetve *belső térbeliség* (tonikától való eltávolodás és a hozzá való közeledés a kvintkörben) ily módon történő bemutatása lényegében a Charles Rosen által, a szonáta *különleges hangjának* nevezett benyomás analitikus kibontásának feleltethető meg.

Mіндеzen új, a szonátaforma komplex és „energetikus” megközelítését alátámasztó analitikus kategóriák bevezetése dacára azonban sajnálattal konstatálhatjuk, hogy a „narratív események” és az „energiát teremtő” cselekedetek ilyen részletes feltárása sem teszi lehetővé a teljes tétel *globális áttekintését* (mely a három fentebb említett aspektus szintézise révén valósulhatott volna meg). Látnunk kell ugyanakkor azt is, hogy amennyiben e három elemzési mód „egymásra rétegzését” kívánnánk megvalósítani, úgy akár egyetlen tétel bemutatásával is egy egész, önálló kötetet tölthetnénk meg. Eero Tarasti kutatásainak köszönhetően (tehát a narratív szemiotika tudományos eszköztára révén) rendelkezésünkre áll valamennyi *mikrostruktúra* „energetikai” leírása, ám a *makrostruktúra* drámai cselekménysorozatának narratív kategóriák segítségével történő megragadása – vagy másképpen mondva: a narratív folyamat nagy vonalakban való bemutatása – még kidolgozásra vár.

* * *

Mielőtt rátérnénk a két utolsó ismertetésre, röviden emlékeztetnék a klasszikus szonátaforma egyik alapvető jellemzőjére – annak történeti kikristályosodása felől –, mely tulajdonságot Charles Rosen a *drámaisággal*, a *drámai cselekménnyel* állítja párhuzamba.

„A trióforma lényegében statikus, térbeli elgondoláson alapuló modelljét egy olyan drámaibb szerkezet váltotta fel, amelyben az exozíció, kontraszt és visszatérés elemei az ellentét, fokozás és megoldás egymásutánjává alakulnak át.⁴⁷ [...]”

⁴⁵ Uo., 190.

⁴⁶ Jelen tanulmányunk Tarasti elemzésének első részét próbálta csak bemutatni, részletezni.

⁴⁷ Charles ROSEN: *Formes sonate* (Párizs, Actes Sud, 1993), 35.

Az érett barokkban tapasztalható drámai érzetet a drámai cselekmény megtapasztalása váltja fel. [...] A *Szöktetés a szerájból* második felvonásának fináléja, melyben négy különböző érzés (öröm, gyanakvás, felháborodás, megbékélés) követi egymást, jól érzékelteti a *szonátastílus és az operai történet kapcsolata*t a klasszikus korszakban (1. és 2. témacsoport, kidolgozás és visszatérés).

Ez a drámai akció iránti igény pedig a tisztán hangszeres zenében is hasonlóképpen érvényesült.⁴⁸

Amennyiben azt próbálnánk meghatározni, mit adtak hozzá, mivel gazdagították a szonátaformák a korábbi zenei formákat, mindenekelőtt a *dramatizált áttekinthetőséget* kellene megemlítenünk: a szonátaformák egy világosan meghatározott *ellentéttel* nyitnak (ez a *meghatározottság* a forma lényegi eleme), mely előbb *kiéleződik*, majd szimmetrikusan *feloldódik*. A meghatározás és a szimmetria áttekinthetősége teszi lehetővé a hallgató számára, hogy nyilvános előadásán is könnyen megragadja az egyedi formát, a *dramatizáció* és az ellentét kiélezésének technikai pedig lehetőséget teremtenek arra, hogy a forma egy szélesebb közönség érdeklődését elégítse ki. [...] A zenei kifejezés így anélkül ölthetett *drámai jelleg*et, hogy szöveget kísért volna, vagy hogy hangszeres, esetleg énekes virtuozitás segítségével szorult volna.⁴⁹

A következőkben arra láthatunk példákat, miképpen erősítik meg és bizonyítják egyes szemiotikai, nyelvészeti és irodalmi elemzések az általuk bevezetett új fogalmak – mint például a toposz, „expresszív műfajok”, narratív program – révén a *drámaiság*, a *konfrontáció* és a *bináris oppozícióra épülő fejlődés* érzetének kialakulását bizonyos hangszeres szonátaformákban.

Robert Hatten a jelentés, a megjelöltség⁵⁰ és a (hermeneutikai) interpretáció, Beethoven hangszeres művei (szonátái és vonósnygyesei) kapcsán felvetődő kérdéseiről írott könyvében nem foglalkozik kiemelten az op. 53-al. Az expresszív műfajokról (*expressive genres*) és a megjelöltségről (*markedness*) alkotott elmélete azonban minden további nélkül alkalmazható a *Waldstein*-szonátára is. Hatten itt olyan, általa „vegyesnek” nevezett műfajok létezését próbálja bizonyítani, melyekben több különböző zenei forma egyesül (pl. ABA és szonátaforma), s amelyek zenetudományi értelmezése sokkal inkább expresszív, semmint strukturális kompetenciákat követel meg. Az ezekben a műfajokban kialakuló „bonyodalmak”, cselekvések (és csomópontok) olykor inkább drámai, semmint egyszerűen narratív szerkezetet sugallhatnak. Ezek az expresszív műfajok *állapotváltozásokat* foglalnak magukba (mint például Beethoven V. szimfóniájában, ahol a tragikus toposztól jutunk el a diadalmasig), vagy éppen egy adott állapot megváltoztathatatlanágát dramatizálják (mint az *Appassionata*, op. 57, f-moll vagy a *Vihar*, op. 31 no. 2, d-moll szonáta vigasztalanul tragikus utolsó tételeiben). Az expresszív műfajokat gyakran olyan toposzok felbukkanása jelzi, mint a tragikus, a pasztorál és a heroikus.⁵¹

⁴⁸ Uo., 50. Lásd még ROSEN *Klasszikus stílus*, 55–56.

⁴⁹ ROSEN *Formes sonate*, 29.

⁵⁰ Angolul: *markedness*. Robert Hatten zenei jelentést elemző kategóriája, amely Roman Jakobson nyomán a jelentésbeli oppozíciókra épít. Vö. ROBERT HATTEN: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation* (Bloomington, Indiana University Press, 1994).

⁵¹ Toposzok: olyan, a klasszikus korszakban alkalmazott témátípusok, amelyeket gyakran eredetük alapján határoznak meg, mivel például olyan barokk vagy más korszakbeli műfajokból eredeztethetők, mint az *opera seria* vagy az *opera buffa* stb., és amelyek – a korabeli konszenzus alapján – kodifikált, tipikus és mindenki által ismert kifejezőmódokra utalnak. Vö. az „intonáció” terminussal,

E toposzokat magukat is bizonyos strukturális oppozíciókkal határozhatjuk meg.⁵²

A klasszikus stílus keretein belül a zeneszerzők többféle stilisztikai lehetőség közül is választhattak. A 3. ábrában felsorolt stílusok vagy toposzok mutatják, hogy ez a stilisztikai választás egyben különböző társadalmi rétegekre nyilvánvaló módon utaló képzettársításokat is eredményezett (fennkölt vagy emelkedett, közepes vagy átlagos, egyszerű vagy alacsonyrendű stílusait a retorikából kölcsönzött terminológia szerint).⁵³



3. ábra. Retorikai beszédmódok és a klasszikus kor toposzai Beethoven műveiben⁵⁴

Egy korabeli zeneszerző hasonlóképpen aknázhatta ki a fennkölt, átlagos vagy alacsony stílusokban rejlő lehetőségeket, ahogyan egy szónok fordítja a saját haszná-
ra a szociolingvisztika által a nyelv „társadalmi regisztereinek” nevezett rétegeit. Az *emelkedett* stílus a klasszikus zenében bármely, az egyházzal asszociált kifejezőmódot

amelyet ugyanezzel a céllal használnak a közép- és kelet-európai országokban, valamint az északi országokban, így Finnországban. A toposzokkal kapcsolatban lásd Leonard RATNER: *Classic Music* (New York, Schirmer, 1980); az intonációval kapcsolatban lásd Eero TARASTI „Intonation” című szócikkét, in *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris, Hachette, I., 1979), továbbá Borisz Aszafjev, Ujfalussy József könyveit.

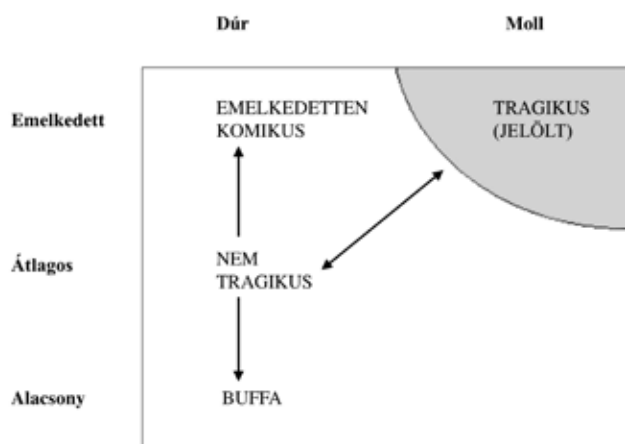
⁵² E gondolat teljes kifejtésével kapcsolatban lásd Robert HATTEN könyvének 2. és 3. fejezetét, in HATTEN *Musical Meaning*, 29–90. Mindenekelőtt azonban lásd Robert HATTEN: „On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven”, *Indiana Theory Review* 12 (1991), 75–98.

⁵³ Az arisztotelészi retorika szerint három stílusnemet ismerünk: az első a fennkölt–emelkedett, a második a középső–átlagos, a harmadik az egyszerű–alsóbbrendű. Lásd ARISTOTELÉSZ: *Rétorika*, ford. és jegyz. ADAMIK Tamás (Budapest, Telosz Kiadó, 1999).

⁵⁴ HATTEN *On Narrativity in Music*, 77.

jelenthette, s ennek megfelelően, az egyházi zenében inherens módon benne rejlő konzervativizmus miatt egyben a „tekintélyes” és „tiszteletet parancsoló” régi stílusokat is.⁵⁵ *Átlagos* vagy „megjelöletlen” stílusként Hatten a *gáláns stílust* azonosítja, e fogalom alá véve valamennyi táncípust és az ún. éneklő stílust (*singing style*). Az alacsony stílusréteg pedig a népies, rusztikus (paraszti) témákra utal, amelyek az *opera buffa*ból eredeztethetők.

A következő, 4. ábra finomabb tagolást mutat, keresztezve a stilisztikai referenciákat (emelkedett, átlagos és alacsony szintek) a hangnemváltásokhoz kötődő asszociációkkal.



4. ábra. Stílusok és toposzok Beethoven műveiben⁵⁶

Azok a klasszikus művek, amelyeket „tragikusnak” tekinthetünk, túlnyomó részben moll hangneműek és az *emelkedett* stílust példázzák. Ezzel egyidejűleg hordozhatják azonban a *fuga* vagy az imitatív ellenpont révén megvalósuló „szigorú stílus”⁵⁷ jegyeit is.

Az 5. ábra néhány expresszív műfajt mutat be, amelyek a toposzok tekintetében állapotváltozással járnak, amint az a korábbiakban már szóba került.⁵⁸ Míg egy tragikus tétel Beethovennél kétségbevonhatatlanul tragikus tud lenni, egy más típusú expresszív műfaj a tragikus mollból a „győzedelmes” vagy akár „transzcendens” dúrba történő átmenetet is képviselheti, illetve ábrázolhatja. E műfaj két variánsa (a tragikustól a győzedelmesig vagy a tragikustól a transzcendensig) csak stilisztikai szinten különbözik egymástól. Az előbbi inkább az epikus vagy heroikus műfajnak

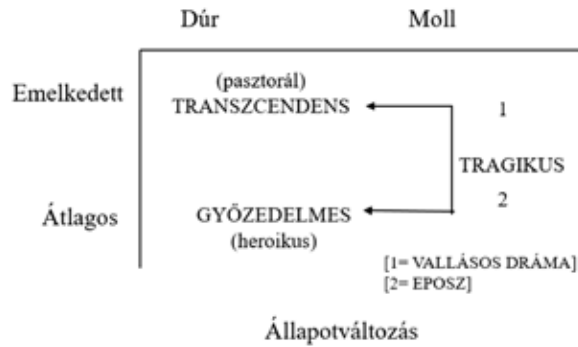
⁵⁵ Ua.

⁵⁶ Uo., 78.

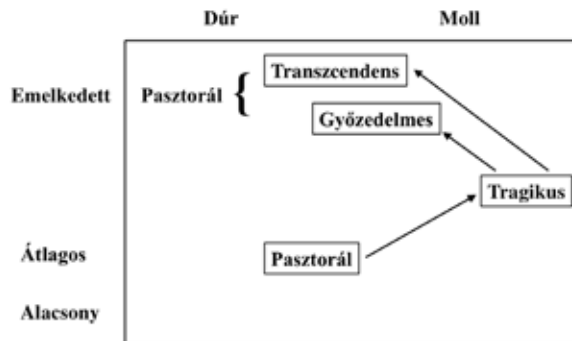
⁵⁷ Angolul: *learned style*. Vö. Leonard RATNER: *Classic Music. Expression, Form, and Style* (London, Schirmer, 1980).

⁵⁸ A szöveget és az ábrát illetően lásd HATTEN *On Narrativity in Music*, 79.

(Beethovennél például a prométheuszinak) felel meg, míg az utóbbi inkább a spirituális síkon aratott győzelmet elbeszélő vallásos drámát juttatja eszünkbe. Lásd Robert Hatten elemzését Beethoven op. 106-os *Hammerklavier*-szonátájának lassú tételéről, amely ez utóbbi típust képviseli.⁵⁹



5. ábra. Két expresszív műfaj Beethoven műveiben:
1) a tragikustól a transzcendensig; 2) a tragikustól a győzedelmesig⁶⁰



6. ábra. Beethoven op. 101-es A-dúr szonáta.
Az első tétel expresszív útvonalának vázlata (toposz-szerkezete)⁶¹

A 6. ábra Beethoven op. 101-es A-dúr szonátája első tételének átfogó elemzését adja, bemutatva a pasztorál toposztól (középső stílusréteg) a *tragikus*ba való átmenetet, hogy aztán a tétel végén megérkezzünk a *győzedelmes/transzcendens* stílusok kettős kifejeződéséig (emelkedett stílus). Hatten analízise részletekbe menően demonstrálja (zenei példák segítségével), hogy a heroikus toposz győzedelmes igenlése és

⁵⁹ HATTEN *Musical Meaning in Beethoven*, 9–28.

⁶⁰ HATTEN *On Narrativity in Music*, 81.

⁶¹ Uo., 86.

transzcendens szintre emelése a tétel végén miképpen bizonyult alkalmasnak a pasztorál spirituálissá nemesítésére.⁶²

Hatten új interpretációs módszerei leginkább egy régóta figyelmen kívül hagyott, de alapvető közelítésmód miatt váltak érdekessé. A *tartalomsík* (vagyis a jelöltek, a toposzok által hordozott expresszív tartalmak) elemzésének „szubjektívként való” megítélésével, száműzésével, módszereinek tudománytalanként való megbélyegzésével az utóbbi ötven év zenetudománya (Charles Rosen gondolatainak elterjedése, azaz 1975 előtt) megfosztotta magát a „romantikus” és „drámai” zeneművek komplex módon való megközelítésének lehetőségétől, legyen szó akár Haydn, Mozart, Schumann vagy Beethoven bizonyos műveiről.

* * *

Az utolsó elemzés a saját megközelítem lesz, amely részben Greimas narratív szemiotikájára, azon belül is a narratív program koncepciójára épül. A zenei elbeszélés (narráció) kapcsán felvetődő problémákat tárgyalva Eero Tarasti 1984-ben – nagyon helyesen – Claude Lévi-Straussra hivatkozott. Tarasti szerint a zenei narrativitás vizsgálata esetén a zeneművek egymást követő narratív programok sorozatára tagolhatóak, melyek a hallgatót a felszíni- avagy a mélystruktúra narratív programjai révén a megoldás felé vezetik. De vajon miféle megoldás felé? *Abhoz, hogy megoldásról beszélhessünk, szükségünk van egy problémára, valamilyen hiányra, vagy azzal egyenértékű akadályra, ami leküzdésrel/megoldásra vár.* Lévi-Strauss nyomán tehát feltételeznünk kell, hogy – a mítoszhoz hasonlóan – *a zenemű is mindig valamilyen probléma „logikai” és szimbolikus megoldási modelljét nyújtja.* Minden kérdés, minden tagadás valamilyen módon szükségszerűen választ vagy afirmációt von maga után.⁶³

Ez a megfogalmazás pontosan megfelel annak, ahogyan a témák evolúcióját, és az átvezető anyagok által az expozíciótól a kidolgozáson át a visszatérésig és a kódáig bejárt utat szemlélhetjük a *Waldstein*-szonáta első tételében. Amint azt az eddig bemutatott elemzésekből is láthattuk, e tételben számos kivételes, a szonátaforma normatív alakjához képest meglepő fordulattal találkozhatunk. Ezek a különösségek – amint az a korábban bemutatott megközelítésekből szintén kiderült – egyaránt kimutathatók a harmóniai és tonális szerveződés szintjén éppúgy, mint a témák szokatlan aszimmetriája vagy az egyes formarészek egymáshoz váratlan módon arányuló terjedelmének vonatkozásában.

Amit most igen röviden szeretnék bemutatni, az az a tény, hogy *valamennyi* – az említett teoretikusok által kimutatott – *kivételes momentum akkor nyer határozott*

⁶² Vö. HATTEN *On Narrativity in Music*, 82–87.

⁶³ Vö. EERO TARASTI: „Narratologie de Chopin”, *IRASM* 15 (1984), 1., 53. A tanulmány bekerült a szerző *Sémiotique musicale* című kötetébe is „La Polonaise-Fantaisie de Chopin” címmel. Vö. TARASTI *Sémiotique musicale*, 195–216. Tarasti hivatkozásához lásd Claude LÉVI-STRAUSS: *L'Homme nu, Mythologies* IV (Paris, Plon, 1971), 589–590.

értelmet, ha a zenei folyamat szerveződésének a logikáját a toposzok (= affektusok, intonációk, hangulati tartalmak⁶⁴) szempontjából vizsgáljuk, méghozzá a Greimas által narratív programnak nevezett metodológiai eszköz bevonásával.

A narratív program (*programme narratif*, rövidítése PN) a felszín narratív szintaxiának egyik elemi szintagmája: egy cselekvés megfogalmazása (*énoncé de faire*), amely egy állapot megfogalmazásra hat, illetve azt irányítja (*énoncé d'état*).⁶⁵ Ezt a 7. ábra alapján a következő két formában ábrázolhatjuk:

$PN = F [S_1 \rightarrow (S_2 \cap O_v)]$ $PN = F [S_1 \rightarrow (S_2 \cup O_v)]$	<p>F = funkció S_1 = a cselekvés alanya S_2 = az állapot alanya O = tárgy (v= érték formájában jelentkező szemantikai többlettel) [] = cselekvést leíró megnyilatkozás () = állapotot leíró megnyilatkozás → = cselekvésfunkció \cap U = konjunkció (összekapcsolódás) – diszjunkció (szétválasztás)</p>
---	--

7. ábra. A narratív program *állapotváltózásként* értelmezendő, melynek keretében egy alany (S_1) hat egy másikra (S_2). A narratív program által magába foglalt – egy bizonyos cselekvés következményeként felfogott – állapot-megfogalmazásból kiindulva rekonstruálhatunk az elbeszélés szintjén olyan stádiumokat, mint például a próbatétel, az ajándékozás stb.⁶⁶

Észrevételeimet összefoglalandó: a fő témát és az azt követő átvezetést tekintem az *első narratív szubjektumnak* (S_1 , 1–35. ü.). Ennek funkciója a kifejezés szempontjából a *születés/kialakulás*, vagy az előkészület állapotának megerősítése. Már Charles Rosen is rámutatott arra, hogy Beethovennek a mű elején 13 ütemre volt szüksége a C-dúr tonalitás megalapozásához, míg Eero Tarasti szintén a *befejezetlenség* és a *tökéletlenség* érzetét hangsúlyozza az expozíció első fontos tematikus egységei kapcsán (8. ábra).

Az expozíció második témájához érkezve (amely a 35. ütemben jelenik meg E-dúrban) az *éneklő, korálszerű* textúrában (*dolce e molto legato*) egy újabb, spirituális vagy legalábbis elmélkedő és befelé forduló atmoszférát teremtő toposzt fedezhetünk fel. Ezt a témát azonnal egy ornamentált, még dallamosabb, kifejezőbb változat követi.⁶⁷ Ezek testesítik meg a *második narratív alanyt* (S_2). A téma ezután rövid kidolgozásban teljeseedik ki (vö. a Tarasti által a növekedés leírására alkalmazott *Steigerung* fogalmával), mely a 66–67. ütemben érzék el egyfajta tetőpontra (még mindig E-dúrban!), a dallamos és éneklő korál toposzát szinte diadalmas karakterig fejlesztve (lásd az állapotváltózás fogalmát a Robert Hatten által tárgyalt expresszív műfaj koncepciójának vonatkozásában). Arra a következtetésre juthatunk tehát, hogy e második szubjektum egy derűs

⁶⁴ Franciául: *contenus „thymiques”*, az érzelmek, a szenvedélyek értékminőségei.

⁶⁵ Lásd aktív–passzív ellentétpár.

⁶⁶ Vö. GREIMAS–COURTÉS *Sémiotique, dictionnaire*, „Programme narratif” szócikk, 297.

⁶⁷ A koráltémát a bal kéz szólaltatja meg.

és befelé forduló, majd ujjongó és győzedelmes állapotba történő *megérkezés* stádiumát képviseli az S_1 által megvalósított hosszas előkészületek egyfajta eredményeként.

Egy *decrescendót* és a textúra ritkábbá válását követően (68–73. ü.) meglepő jelenségre lehetünk figyelmesek tonális és zenei anyag tekintetében az expozíció zárótémájának (3. téma) felhangzásakor (8. *kottapéllda*, 74–87. ü.). A dallam ugyanis a-moll és e-moll között ingadozik (valójában a téma *e* orgonaponttal kezdődik a basszusban – ami e-fríg jelleget kölcsönöz a dallamnak, majd e-mollban megszokott zárlati figurák következnek). A textúra kapcsán még ennél is meglepőbb dolgot tapasztalhatunk, nevezetesen hogy a dallam az *alla turca* karakter tizenhatod figuráit alkalmazza (vagy éppen a verbunkosét, de mindenképpen egy az expozícióban felbukkanó egyéb stílusoktól élesen elütő, „egzotikus” toposzt). *Ezeket a motívumokat a bal kézben a második téma, a „korál” egy variánsa kíséri.* A moll hangnem, valamint a korál rejtett, álcázott jellege miatt ezt a témát az S_2 [a korál] **tagadásának** (greimasi terminológiával: **nem- S_2**) tekinthetjük. Funkciója az S_2 kulminációs pontja által megvalósított derűs pillanat *visszavonása, megsemmisítése, letagadása*.

Az expozíció tehát az egymást követő S_1 , S_2 és **nem S_2** sora révén prezentálja az *első narratív programot*: az S_1 (*cselekvésfunkció*) azon munkálkodik, hogy megérkezzünk S_2 -höz (*egy állapot megfogalmazása*). Ezt követően egy további *cselekvésfunkció* hatására („csökkenés”, a textúra ritkábbá válása, 68–73. ü.) az S_2 visszavonásához, tagadásához, azaz a **nem S_2** -höz jutunk. A továbbiakban a tétel újabb három narratív programot mutat be, melyek mindegyike legalább egyet felelevenít az említett funkciók közül (8. *ábra*).

Második narratív program: a *kidolgozás* komponálásmódja variálja, felgyorsítja és kibővíti az *első témából* és az *átvezetésből* származó anyagokat és karaktereket (88–157. ü.). Ennek az átalakulásnak bizonyos részleteire világitott rá Eero Tarasti aktoriális leírása, amely három mini-programot mutatott ki ezen a formarészen belül. Mindehhez hozzáfűzném, hogy Beethoven a „skála”, az „arpeggio” és a „hármashangzat” anyag típusokat a végsőkéig fokozza, és ily módon a kidolgozás végén, az S_1 toposzt (melyet fentebb *előkészületként* vagy *genezisként* azonosítottunk) felnagyítva jut el a „vihár”, a „vadászat” (*caccia*) vagy a teremtést megelőző „káosz” toposzának megalkotásához. Kétség sem fér hozzá: a kidolgozási részt – az „*előkészület*” *felerősített, súlyosabbá tett atmoszférája* révén – teljes egészében az S_1 uralja.

Harmadik narratív program: a *visszatérés* eleje a hangnemi módosításokon kívül semmi újdonsággal nem szolgál, az S_1 a megszokott modulációval bukkan fel újra (158–197. ü.). Ezzel szemben a *második téma* (S_2) nagyon is meglepő átalakuláson megy keresztül (198–214. ü.): az expozíció E-dúrjának itt A-dúr felel meg, legalábbis a periódus előtagjában (lásd nagyterc viszony a tonikához). Az utótag viszont a-mollban hangzik fel (202–205. ü.)! A téma díszített, ornamentális változata ugyanezt a tonális kétértelműséget ismétli meg (a-moll, majd C-dúr, 206–215. ü., 8. *ábra*). Ez a változás az S_2 funkcióját is bizonytalanná teszi; megfigyelhetjük, amint a toposz némiképp megváltozik: a korál és az ének által biztosított *megérkezés*, illetve *megnyugvás* karaktere most *kétértelművé, bizonytalanná válik, új értékminőséget hozva létre ezáltal*

Negyedik narratív program: a kóda a szükséges megvilágosodást, magyarázatot hozza meg az exozíció, a kidolgozás és a visszatérés által bejárt rendkívüli út végén. Rövid átvezetés után megismétli (Desz-dúrban!) az első témát a „vadászat” toposz töredékeivel kiegészítve (ez utóbbiak először a kidolgozási szakaszban bukkantak fel emelkedő és ereszkedő skálamenetek kibővített regiszterekben megszólaló, és a különböző ritmikai alakzatokat felvevő motívumok, valamint a zongora valamennyi regiszterét kihasználó arpeggiók formájában). Röviden, ez az átvezetés- és kidolgozás-émlék hangsúlyozottan idézi fel az S_1 funkcióját: a káoszból, a rendezetlenségből fáradságos előkészületek nyomán való megszületést (252–285. ü.).

Ez a módosult S_1 ⁶⁸ készíti elő a koráltéma megszólalását, a maga tisztán koráltextúrájú formájával (9. kottapélda). Az S_2 azonban (önmagában álló *dolce* előadói utasítással, majd *crescendo*, végül *ritardando* jelzéssel) itt szintén egy új és sajátos vonásra tesz szert: deklamálóvá, beszédszerűvé, majdhogynem recitálóvá válik (részben az említett előadói utasításoknak, illetve elsősorban a kétütemenként megváltozó regiszternek köszönhetően: ezt a jellegzetességet még a kidolgozási részből, az első témától „rabolja el”).

9. kottapélda. A második téma (S_2 -koráltéma) a kórában, 286–296. ü.
(Budapest, Editio Musica Budapest, 1981, lemezszám: Z. 40.087)

⁶⁸ Új értékminősége ugyanis a főtéma és a kidolgozási rész emlékképeinek egymás mellé helyezéséből származik.

Ez az igencsak egyszerű tizenkét ütem lényegi változást hoz a kifejezésben: többé már nem az éneklő és befelé forduló koráltémát halljuk, hanem a *költő* deklamáló és expresszív *szavát*, magának Beethovennek a hangját. „Der Dichter spricht”, amint azt néhány évvel az op. 53 megszületése után Beethoven szellemi tanítványa, a fiatal Schumann mondja majd a *Gyermekjelenetek* (*Kinderszenen*, op. 15) utolsó darabjában. E deklamáló ütemek egy retorikus kérdésbe torkollanak (a frázis a hetedik ütemtől [292. ü.] a dominánszon nyitva marad, ezt kétszer megismételve), amit az első téma nyolc üteme követ, a tétel folyamán *először* C-dúrban lezárva, mintegy igenlő választ adva a korábban feltett kérdésre.

E negyedik narratív programban tehát egymás mellé kerül végre az előkészítő S_1 , majd az S_2 , amelyben felbukkan a deklamáló hangvétel – a költő hangja –, végül újra az S_1 , amely energikus módon zárja le a tételt és erősíti meg a narratív programban jelen lévő pozitív értékeket.

* * *

A tétel tanulságainak összefoglalásaképpen úgy véljük, Beethoven e szonátaforma kapcsán alapvetően egyetlen kifejezésbeli célt, egyetlen narratív stratégiát követett, avagy a korábban idézett fogalmak szerint „egyetlen problémára kereste a megoldást”: *a monumentális születés gesztusát kívánta ábrázolni, amely a költő megszólalását, „prédikációját” vagy „igehirdetését” készíti elő.* Egy szonátaforma keretei között azonban a zeneszerző mindig kénytelen megismételni a gondolatait. Így tehát, az unalmas és felesleges ismétléseket elkerülendő, melyek ráadásul az üzenet értelmét is érvénytelenítenék, Beethoven szándékosan „hibákat”, illetve „visszavonásokat” komponál a műbe, kerülőutakon közelít, *hogy az alapgondolat és a lényegi kifejezésbeli stratégia megjelenítését a tétel legvégéig késleltethesse.*

Így a tétel legvégéig a meglepő fordulatok, a várakozás és a fenntartott feszültség atmoszféráját érzékeljük. Charles Rosen kategóriáira emlékeztetve „az ellentét, annak fokozódásán, majd feloldódásán alapuló drámai szerkezet” tökéletesen és egyben igen személyes módon válik érzékelhetővé a *Waldstein*-szonáta első tételében. Hasonló halogató stratégiák e korszakban nem voltak ugyan ismeretlenek, ám ennek teleologikus, fejlődésközpontú és romantikus tétellel formálása már egyértelműen Beethoven zsenialitásának köszönhető.

Fordította Balázs István és Grabócz Márta

Variations on the Analysis of Sonata Form in the Twentieth Century The First Movement of the Sonata op. 53 “Waldstein” of Beethoven

This study aims to briefly present the evolution of theoretical approaches – including aesthetic and semiotic ones – to sonata form during the 20th century. Without claiming to be exhaustive in this field, we will simply mention the most important names of the beginning and end of this century linked to the treatment of sonata form, as well as contemporary semioticians: Schenker, Schoenberg, Schering, Rosen, Tarasti, Hatten, completed by our own reflection. The various theorists listed here will have in common the analyzed work of Beethoven: the first movement of the Sonata op. 53, Waldstein.

Schenker was looking for “a new theory inscribed in the works of the great masters whose birth and existence it explains: the theory of organic coherence”. Schoenberg in his *Fundamentals of Musical Composition* makes a clear distinction between melody and theme, and refers to the *Waldstein Sonata* while speaking about the *Gesangsthema*. When Charles Rosen, in *The Classical Style...* analyses the *Waldstein Sonata*, he emphasizes the “linear development”; the “peculiar sonority” and “energetic tension” of the movement. Arnold Schering, in 1936, highlights – according to his hermeneutical approach – that in the *Waldstein Sonata* Beethoven represented the emotions and actions of the 23rd, penultimate part of Homer’s *Odyssey*, an epic which the composer knew and highly esteemed.

In his 1994 article, Tarasti exploits the concepts of literary semiotics (actoriality, musical actors and the spatio-temporal structures of music), when analyzing the first movement of Waldstein. In the same year Robert Hatten tried to prove the existence of mixed instrumental musical genres [*expressive genres*] in Beethoven’s works. Their musicological interpretation requires much more an expressive competence than a structural one. The last analysis, that of the author of the article, exploits the concept of the “narrative program” in music. The main program of this movement would be the description of a monumental birth process, in order to prepare the “speaking”, the “word”, the “preaching” or the “sermon” of the poet. But the composer must use the strategy of procrastination and different deviations, within the framework of the imperatively repeated sections of sonata form.

Brahms és a zenekari tempóflexibilitás

A történeti előadógyakorlatok vizsgálatának problémái

Brahms zenekari műveinek korai előadógyakorlata az utóbbi évtizedek egyik jelentős szakmai vitájának alapját képezte. Tanulmányok, előadások és könyvek egész sora bizonyítja a téma iránti érdeklődést. A nagymértékű tudományos figyelem azonban inkább a kérdés túlbonyolítását, semmint annak tisztázását eredményezte: míg például egyesek Arturo Toscaninit nevezték ki a brahmsi zenekari hagyomány közvetlen örökösének,¹ addig mások a stílus szempontjából élesen eltérő Hermann Abendroth-nak tulajdonítottak hasonló jelentőséget;² bizonyos szerzők a szigorúan változatlan tempó,³ néhányan épp a bőséges tempóflexibilitás mellett tették le voksukat;⁴ egyesek Brahms „klasszikus” oldala,⁵ míg mások éppen a „romantikus” Brahms-kép rekonstrukciója mellett érveltek.⁶

- ¹ Michael STRUCK: „Johannes Brahms, das Metronom und die Wiedergabe seiner Musik. Aspekte einer gestörten Beziehung”, in Ingrid FUCHS (Hg.): *Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag* (Tutzing, Hans Schneider, 2006), 460–465.; valamint Christopher DYMENT: *Conducting the Brahms Symphonies: From Brahms to Boult* (Woodbridge, The Boydell Press, 2016), 222–229.
- ² Walter FRISCH: „In Search of Brahms’s First Symphony: Steinbach, the Meiningen Tradition, and the Recordings of Hermann Abendroth”, in Michael MUSGRAVE – Bernard D. SHERMAN (eds.): *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style* (Cambridge, Cambridge University Press, 2003) (*Musical Performance and Reception*), 278., 286–296.
- ³ Allen FORTE: „The Structural Origin of Exact *Tempi* in the Brahms-Haydn Variations”, *The Music Review* 18/2 (1957), 143–149.; David EPSTEIN: „Brahms and the Mechanisms of Motion: The Composition of Performance”, in George S. BOZARTH (ed.): *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (Oxford, Clarendon Press, 1990), 191–226.
- ⁴ FRISCH *Meiningen Tradition*, 285–286., 295–296.; Robert PASCALL – Philip WELLER: „Flexible Tempo and Nuancing in Orchestral Music: Understanding Brahms’s View of Interpretation in his Second Piano Concerto and Fourth Symphony”, in MUSGRAVE–SHERMAN *Performing Brahms*, 237–238.
- ⁵ STRUCK *Wiedergabe*, 460–461., 466.; Volker SCHERLIESS: „Zu Tempo und Charakter in Brahms’ Instrumentalmusik”, in Friedhelm KRUMMACHER – Michael STRUCK – Constantin FLOROS – Peter PETERSEN (Hgs.): *Johannes Brahms. Quellen – Text – Rezeption – Interpretation. Internationaler Brahms-Kongress, Hamburg 1997* (München, G. Henle Verlag, 1999), 174–175.
- ⁶ Anna SCOTT: *Romanticizing Brahms: Early Recordings and the Reconstruction of Brahmsian Identity*. PhD dissertation (Leiden University, Faculty of the Humanities, 2014), ix–xi.

Figyelemre méltó és tanulságos, hogy a vitát hajtó lendületet szinte kizárólag egyetlen aspektus körüli polémia táplálta: a tempóflexibilitás kérdése. Ugyanis míg a korabeli hangszerek felépítése és a zenekari összetétel viszonylag problémamentesen rekonstruálhatónak bizonyult,⁷ és ezáltal ezek megítélése szakmai konszenzust tudhatott maga mögött, addig a tempó és tempóflexibilitás kérdése látszólag összegegyeztetetlen ellentéteket szült a szakírók körében.

Az alábbi tanulmányban amellet érvelek, hogy a tempóflexibilitás körül kialakult vita három fő forrásból ered: 1. a strukturalista–analitikus megközelítés; 2. a szöveges források szubjektív értelmezése; 3. az előadógyakorlat történetiségének és 20. századi változásainak figyelmen kívül hagyása. Meggyőződésem szerint saját gondolkodás-módunk és ízléseink történetiségének tudatosítása révén, valamint a korai – 1950 előtti – hangfelvételek korpuselemzésén keresztül közelebb juthatunk a korabeli előadói kontextus rekonstruálásához.

A strukturalista–analitikus megközelítés

Zenetörténeti fontosságának köszönhetően Brahms életművét elemzők egész sora vette górcső alá, közülük néhányan a (kritikailag közreadott) kották elemzése nyomán a helyes tempóhasználatra is javaslatot tettek. Ezen munkák véleményem szerint a diskurzus alapproblémáira világítanak rá, így érdemes erről a pontról indítani tárgyalásunkat.

A brahmsi tempókérdés analitikus megközelítésének Allen Forte 1957-es tanulmánya adta meg a kezdőlökést.⁸ Forte a Haydn-variációkat elemezve (a hallásélmény szempontjából közel jelentéktelen) dallami és ritmikai mikrorelációk alapján tárt – vagy inkább állított – fel a tempóhasználatra vonatkozó szabályokat, melyeknek a változatlan alaplétktetés és a tempóváltások proporcionális összefüggései szolgálnak alapul. Értelmezése szerint a műben matematikailag kifejezhető tempórelációk vannak, melyeknek az előadásban is jelen kell lenniük, hiszen „egy ilyen mélyen integrált zeneműben elképzelhetetlen az, hogy a tempószekvencia véletlenszerű dolog legyen”.⁹ Hasonló következtetésekre jutott Imogen Fellinger is, aki továbbá hozzátette, hogy Brahms az előadók hibás tempóhasználatát kiküszöbölendő iktatott be szigorú tempóösszefüggéseket műveibe. Fortéval ellentétben Fellinger történeti dokumentumokkal is igyekezett elméletét alátámasztani, bár ezekkel kapcsolatos értelmezései igencsak vitathatók.¹⁰

⁷ Lásd Robert PASCALL: *Playing Brahms: A Study in 19th-Century Performance Practice: The Inaugural Lecture* (Nottingham, University of Nottingham, 1991) (*Papers in Musicology* 1); valamint a tanulmány részben átdolgozott verzióját: „Machen Sie es wie Sie es wollen, machen Sie es nur schön». Wie wollte Brahms seine Musik hören?”, in KRUMMACHER–STRUCK–FLOROS–PETERSEN *Quellen – Text – Rezeption – Interpretation*, 15–29.

⁸ FORTE *Tempi*, 138–149.

⁹ „It is inconceivable that the *tempo* sequence is a random affair in a composition as highly integrated as this.” Uo., 138.

¹⁰ Imogen FELLINGER: „Zum Problem der Zeitmaße in Brahms' Musik”, in Georg REICHERT – Martin JUST (Hgs.): *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Kassel 1962* (Kassel, Bärenreiter, 1963), 219–222. Érvelésének kérdésességét egy példán keresztül illusztrálok.

A proporcionalitás elméletét David Epstein fejlesztette tovább, a Fellingertől örökölt „előadóbiztoság” gondolatát a proporciókon túl a ritmikai felépítésre is alkalmazva.¹¹ Érvelése szerint Brahms zenéjében a metrum és a ritmus között gyakran fennálló aszinkronitás mozgási energiát termel: a „feszültség feloldatlan energiát, a feloldatlan energia pedig végeredményben előrehaladást jelent.” Brahms tehát a ritmus révén folyamatos mozgást hoz létre, mely így feleslegessé teszi a muzsikusz ezirányú beavatkozását: „Hagyjuk, hogy az előadó játssza a hangokat és ritmusokat úgy, ahogy azok írva vannak, és a zene haladni fog, mivel Brahms kottáiban a mozgás nem a játékos által biztosított energia eredménye. A mozgás bele van építve a hangokba magukba [...]”¹²

Az analitikus megközelítés egy további, újonnan publikált példájában Jonathan Andrew Govias szintén a Haydn-variációkhoz fordult.¹³ Govias is abból indult ki, hogy Brahms egy „egységes tempóttervet” valósít meg a mű folyamán, és úgy véli, a proporcionalitás számítások és az alaplétketések értékének újragondolása révén egy „elegáns és művészi” tempószerkezetet fedezhetünk fel, ami „pontosan olyan, amilyenre egy, a tempó iránt rendkívül érzékeny zeneszerző vágya és törekedne”.¹⁴

A fentiekben vázolt strukturalista–analitikus eljárás azon az alapon nyugszik, hogy az elemző a mű analízisével feltárja az adott darab zenei anyagában rejlő struktúrákat, melyeket aztán az előadó realizál. Nicholas Cook érvelése szerint a szemlélet mögött számos befolyásoló tényező húzódott meg: a késő 19. és kora 20. századi formalista analitikus hagyományok; a 19. századból örökölt műkonceptió, mely szerint a zeneművek sérthetetlen egységet alkotnak, és jelentésükkel együtt a kottában vannak rögzítve; valamint általános értelemben a 20. századi modernista és pozitivisták szemlélet.¹⁵ Azonban a zenei előadás nemrégiben végbement alapvető újragondolásának tükrében ezek a megközelítések számos problémát vetnek fel. Az utóbbi évtizedekben szakírók egész sora – többek között John Rink, Nicholas Cook, Daniel Leech-Wilkinson, Richard Taruskin – felismerte, hogy a strukturalista

A metronómtól való idegenkedésének Brahms így adott hangot 1880-ban: „a magam részéről sosem hittem, hogy természetem ily mértékben összeférhet egy műszerrel.” Eredetiben: „ich selbst habe nie geglaubt, dass mein Blut und ein Instrument sich so gut vertragen.” Max KALBECK: *Johannes Brahms* III. Erster Halbband. 1874–1881 (Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1910), 240. Ezen idézetből Fellingertől azt szűrte le, hogy Brahms az emberi pulzust vette a tempó alapértékéül. FELLINGER i. m., 220. Talán nem igényel különösebb magyarázatot, hogy Brahms kijelentése nem enged Fellingertől olvasatára következtetni. (A tanulmányban található fordítások mind a jelen szerzőtől származnak.)

¹¹ EPSTEIN *Mechanisms of Motion*, 191–226.

¹² „Tension means energy unresolved, and unresolved energy ultimately means forward motion. [...] Let the performer play the notes and the rhythms as they are written and the music must move, since motion in Brahms’s scores is not a function of the energy that a player may lend a work; motion is built into the notes themselves [...]” Uo., 198.

¹³ Jonathan Andrew GOVIAS: „Banking on Brahms’s Tempos: A Literalist Look at the Italian Terminology in his *Variations on a Theme by Haydn*”, *Early Music* 50/1 (2012), 111–118.

¹⁴ „The scheme [...] is precisely what a composer very concerned with tempo would hope and strive for.” Uo. 116–117.

¹⁵ Nicholas COOK: *Beyond the Score: Music as Performance* (Oxford, Oxford University Press, 2013), 8–32.

megközelítés nem fér össze az előadógyakorlat történetiségével, és nem kezeli kellő súllyal a muzsikusnak az előadásban betöltött kreatív szerepét.¹⁶ Az újabb szakirodalom, közöttük a már említett szerzők szerint az előadók maguk is hozzájárulnak a zeneművek jelentéseinek létrehozásához. Azok ugyanis nincsenek a kottában rögzítve, az előadás folyamán, pillanatról pillanatra jönnek létre az előadó és a hallgató percepcióján átszűrve. Az előadások kiemelkedő fontosságát bizonyítja továbbá, hogy a művek aktuális előadási stílusai a művekről és a zeneszerzőkről alkotott képzeletünket is meghatározzák.¹⁷ Ráadásul, az utóbbi évtizedek számos tanulmánya több példán keresztül megmutatta, hogy a művek lejegyzése által látszólag sugallt előadói stílus nem feltétlenül egyezik az adott zeneszerző saját előadói preferenciáival.¹⁸ Hasonló eltérések Brahms esetében is dokumentálhatók.¹⁹

Az újabb kutatások továbbá arra is felhívták a figyelmet, hogy a komponisták intenciói legtöbbször nem annyira konkrétak és kézzelfoghatóak, mint amennyire azt korábban gondoltuk: a zeneszerzőknek nem feltétlenül van rögzített elképzelésük az előadás menetéről, és ezért rendszerint nyitottak alternatív megközelítésekre.²⁰

A strukturalista megközelítéshez kapcsolódik az az elképzelés, hogy a szélsőséges tempómódosítások felboríthatják a művek szerkezeti felépítését, ezáltal károsítva egységüket.²¹ Ez a feltételezés kritikával kezelendő, mivel az empirikus vizsgálatok egyre

¹⁶ A téma általános összefoglalásaihoz lásd COOK *Beyond the Score*; és uő: *Music as Creative Practice* (Oxford, Oxford University Press, 2018) (*Studies in Musical Performance as Creative Practice* 5).

¹⁷ Daniel Leech-Wilkinson számos példával illusztrálja, hogy a művek változó előadógyakorlata bizonyos idő elteltével a kompozíciókról folyó diskurzust is alapvető módon befolyásolja. Lásd DANIEL LEECH-WILKINSON: „Compositions, Scores, Performances, Meanings”, *Music Theory Online* 18/1 (2012), <https://mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.php> (utolsó letöltés: 2020. szeptember 17.), 1.6.

¹⁸ Ahogy azt hangfelvételei bizonyítják, Bartók saját előadói stílusa távol állt attól a perkusszív játékmódtól, amit későbbi generációk a kották alapján elképzelték. Lásd SOMFAI László számos idevágó publikációját, közöttük alapvető összefoglalását: *Bartók Béla kompozíciós módszere* (Budapest, Akkord, 2000), 261., 287–300. Bartókhoz hasonlóan, Anton Webern modern zeneszerzői technikája ellenére még a későromantikus előadásmódot részesítette előnyben. Lásd Nicholas COOK: „Inventing Tradition: Webern’s Piano Variations in Early Recordings”, *Music Analysis* 36/2 (2017), 163–164. Grieg műszerkezeteinek látszólagos egyértelműségét pedig a szerző saját előadásaiban megjelenő aszimmetria vonja kétségbe. Lásd Sigurd SLÄTTEBREKK – Tony HARRISON: „Ambiguity and Multilayeredness”, in eid.: *Chasing the Butterfly* (2011), http://www.chasingthebutterfly.no/?page_id=207 (utolsó letöltés: 2020. szeptember 21.).

¹⁹ Bernard D. SHERMAN: „How Different Was Brahms’s Playing Style from our Own?”, in MUSGRAVE–SHERMAN *Performing Brahms*, 2–3.

²⁰ Robert PHILIP: *Performing Music in the Age of Recording* (New Haven, CT–London, Yale University Press, 2004), 177–181. Richard Taruskin továbbá úgy érvel, hogy a komponistáknak alapvetően mások a zeneszerzői és az előadói aspirációik. Richard TARUSKIN: „On Letting the Music Speak for Itself”, in id.: *Text and Act: Essays on Music and Performance* (Oxford, Oxford University Press, 1995), 54. Lásd továbbá uő: „The Pastness of the Present and the Presence of the Past”, in *ibid.*, 97–98.

²¹ Lásd például José Antonio BOWEN: „Tempo, Duration, and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance”, *Journal of Musicological Research* 16/2 (1996), 121.; DYMENT *Conducting*, 26.; Roger NORRINGTON – Michael MUSGRAVE: „Conducting Brahms”, in Michael MUSGRAVE (ed.): *The Cambridge Companion to Brahms* (Cambridge, Cambridge University Press, 1999) (*Cambridge Companions to Music*), 247.

inkább kétségbe vonják, hogy hallgatóként úgy érzékeljük a nagyformát, ahogyan azt az elemzők állítják.²² A vonatkozó kutatási eredmények alapján Daniel Leech-Wilkinson erre a szélsőséges következtetésre jut: „a zenét pillanatról pillanatra irányítjuk és érzékeljük: a nagyívű szerkezetek csupán elméleti [képződmények] [...] [melyek] látszólag nem érzékelhetők (vagy legalábbis csak homályos körvonalakban).”²³ Ami a tempómódosítások révén sérül, az csak a kotta alapján elképzelt architektúra, mely a valós előadói környezetben csak korlátozottan vagy indirekt módon befolyásolja az előadó döntéseit és a hallgató befogadását.²⁴

A strukturalista szemlélet egy további alapproblémája, hogy az elemzők a kompozíciókat jellemzően történetietlenül, azok korabeli elméleti és előadói kontextusa nélkül tárgyalják. Semmilyen Brahms-hoz köthető forrás nem támasztja alá például azt, hogy a zeneszerző változatlan alaplétketést várt volna el művei előadásában.²⁵ Épp ellenkezőleg: előadásairól szóló visszaemlékezések, valamint saját levelei elárulják, hogy Brahms maga mind zongorista, mind pedig karmesteri funkcióban előszeretettel változtatta a tempót – az általános korabeli gyakorlatnak megfelelően.²⁶ A proporcionális gondolkodás nyomai valóban felfedezhetők Brahms egyes műveiben. A rendelkezésre álló bizonyítékok (metronómjelzések, visszaemlékezések és levelezések) alapján viszont kizárható az, hogy a zeneszerző átfogó temporelációs koncepciót követett volna. Számos esetben praktikus megfontolásokból Brahms maga borította fel a látszólag fennálló összefüggéseket.²⁷

²² Lásd Nicholas COOK: „Musical Form and the Listener”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46/1 (1987), 23–29.; lásd továbbá úó: „The Perception of Large-Scale Tonal Closure”, *Music Perception* 5/2 (1987), 197–205.; Vladimír J. KONEČNÍ: „Elusive Effects of Artists’ »Messages«”, in W. Ray CROZIER – Antony J. CHAPMAN (eds.): *Cognitive Processes in the Perception of Art* (Amsterdam, North-Holland, 1984) (*Advances in Psychology* 19), 71–93.; Heidi GOTLIEB – Vladimír J. KONEČNÍ: „The Effects of Instrumentation, Playing Style, and Structure in the Goldberg Variations by Johann Sebastian Bach”, *Music Perception* 3/1 (1985), 87–101.

²³ „music is controlled and perceived from moment to moment: long-term structures are theoretical, useful for composers, an invitation from analysts to imagine music in a particular way, but apparently not perceptible (save in the vaguest outline via memory).” LEECH-WILKINSON *Compositions*, 4.10.

²⁴ A zenei forma újraértékeléséről lásd John RINK számos idevágó munkája közül: „The (F)utility of Performance Analysis”, in Mine DOĞANTAN-DACK (ed.): *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice* (Farnham–Burlington, VT, Ashgate, 2015) (*Sempre Studies in the Psychology of Music*), 127–147.

²⁵ Styra AVINS: „Performing Brahms’s Music: Clues from his Letters”, in MUSGRAVE–SHERMAN *Performing Brahms*, 23.

²⁶ Robert PHILIP: *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950* (Cambridge, Cambridge University Press, 1992), 7–36.

²⁷ Bernard D. SHERMAN: „Tempos and Proportions in Brahms: Period Evidence”, *Early Music* 25/3 (1997), 463–477. Lásd továbbá a tanulmány részben átdolgozott formáját: „Metronome Marks, Timings, and Other Period Evidence Regarding Tempo in Brahms”, in MUSGRAVE–SHERMAN *Performing Brahms*, 99–130. A fellelhető proporciós összefüggések szándékossága is megkérdőjelezhető. Bruno Repp hívta fel a figyelmet arra, hogy – öt százalékos különbségkülösbséggel számolva – annak az esélye, hogy két véletlenszerűen kiválasztott tempó egymáshoz képest proporcionális viszonyban álljon rendkívül magas: 43 százalék. Bruno H. REPP: „Review of David Epstein, *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*”, *Music Perception* 13/4 (1996), 596.

A strukturalista–analitikus megközelítés nyoma néhány, a történetiséget figyelembe vevő szakíró munkájában is fellelhető. Az egyik visszatérő kifogás szerint a Hermann Abendroth, Oskar Fried, Willem Mengelberg és Wilhelm Furtwängler által gyakorolt széles tempómódosításokra nincs utalás a kottaszövegben, ezért a nevezett karmesterek „a komponista intencióinak ellenébe” mennek.²⁸ Egyes írók az előadásokon kérik számon a kompozíciókból általuk kiolvasott jellegzetességek, például „a klasszikus forma és a magasromantikus érzelmi előretörés egyéni fúziójának kifejeződését”.²⁹ A művek jelentéseinek szempontjából még a legfrissebb elemzések némelyike is ezen nézeteket képviseli. Christopher Dymont, a témáról írt legújabb és legterjedelmesebb munka szerzője például kifejtette, hogy az előadói túlzások „azt a veszélyt hordozzák magukban, hogy félrevezetik a mai hallgatókat a lényegi brahmsi mondanivalót illetően”.³⁰ Ezen érvelések megkérdőjelezhetők: a kották távolról sem tartalmazzák az előadáshoz szükséges összes információt – a zeneszerzők saját hangfelvételei ezt látványosan illusztrálják –, így nem lehet a szerzői „intenciót” a kották alapján számon kérni az előadásokon. Ezen intenciók továbbá a komponálás és az előadás tekintetében eltérőek is lehetnek, így lehetetlen a kottából közvetlenül a szerző előadási preferenciáira következtetni. Végezetül a művek jelentéséről és a zeneszerzőkről alkotott elképzelések koronként és egyénenként változnak – nagyrészt az előadógyakorlat változásának következtében –, így nem létezik egyetlen „helyes” értelmezésről beszélni.

A szöveges források értelmezése

Történeti előadógyakorlatok vizsgálata során többségében szövegekre alapozzuk feltevéseinket. Ezen források értelmezése azonban számos veszélyt tartogat magában. A historikus előadógyakorlat kritikusai Richard Taruskinnal az élen már az 1980-as években felhívták a figyelmet arra, hogy hangfelvételek hiányában a történeti előadói stílusok rekonstrukciója nem sokkal több, mint források szubjektív szelektálása és részrehajló értelmezése.³¹ A hangzó kontextus ismerete nélkül nincs esélyünk arra, hogy pontosan feltárjuk az előadásokat tárgyaló írások jelentését.

²⁸ STRUCK *Wiedergabe*, 456. Hasonló következtetésre jut Scherliess is. Mivel Brahms egyes műveiben (az op. 8-as trió 1854-es verziójában például) előszeretettel írt ki a tempómódosításra vonatkozó bejegyzéseket, ezért Scherliess úgy vélte, a fiatal komponista számára „egy tételnek alapvetően egy egységes tempója van, ami csak [...] rövid, speciálisan jelölt pillanatokban tér ki”. Eredetiben: „ein Satz habe grundsätzlich ein einheitliches Tempo, das nur für solche kurzen, eigens bezeichneten Momente abweicht [...]”. SCHERLISS *Tempo und Charakter*, 170.

²⁹ „establishing the parameters of performance may indicate how best the composer expected his unique fusion of Classical form and high Romantic emotional thrust to be projected and balanced.” DYMENT *Conducting*, 2. Hasonló hangot üt meg Struck is. Lásd STRUCK *Wiedergabe*, 460.

³⁰ „A conductor’s excessive adherence to the straight and narrow or reliance on the opposite pole of constant and extreme exaggeration may in either case carry real dangers of misleading today’s audiences about the essential Brahmsian message [...].” DYMENT *Conducting*, xiii.

³¹ Lásd a TARUSKIN *Text and Act* kötet számos írását.

Perdöntő bizonyítékok hiányában pedig úgymond szabad a vásár: úgy válogathatjuk a forrásokat, ahogyan az igényeinknek leginkább megfelel, a kiválasztott szövegeket pedig a modern előadói gyakorlat tükrében, valamint személyes preferenciáinkon keresztül értelmezhetjük.

A historikus előadógyakorlat képviselői az 1990-es évektől a Brahms-szimfóniákat is felvették repertoárjukra, megközelítésük pedig ez esetben sem volt ellentmondásuktól mentes. Roger Norrington például így ír Brahms-felvételei kapcsán: „Meg akartam tudni, hogy hogyan *voltak* a dolgok valójában az előadási szituációban, hogy helyre tehessem az összefüggéseket, és ezáltal engedhessem a zenét frissnek és természetesnek hangzani.”³² A karmester célja tehát végeredményben a „friss” és „természetes” előadás. Csakhogy, ami természetesnek tűnt 1890-ben, nem feltétlenül eredményezi ugyanazt a hatást 1990-ben. A korai hangfelvételek vizsgálata rávilágított, hogy a „természetesség”, vagyis az előadói ízlés nem univerzális, hanem történetileg determinált.

A korai hangfelvételek kutatói továbbá megfigyelték, hogy az előadók gyakorta nem követték a saját didaktikus kiadványaikban rögzített utasításait. Neal Peres da Costa például számos ilyen divergenciára bukkant a hangszeres előadók körében.³³ Bernard D. Sherman hasonló különbségekre hívja fel a figyelmet Brahms kapcsán: míg a zeneszerző arra utasította egyik zongoratanítványát, hogy tartózkodjon az akkordtöréstől, ő maga a visszaemlékezések alapján előszeretettel használta e technikát.³⁴ Nicholas Cook szerint az eltérés oka a dokumentálás és az előírás közötti különbségben rejlik: „Ami annak a leírásának tűnik, hogy mit csinálnak az emberek, gyakran valójában annak az előírása, hogy mit *kellene* csinálniuk, más szóval annak a leírása, hogy mit *nem* csinálnak.”³⁵

Ha bizonyos források dokumentáló, nem pedig didaktikus céllal íródtak is, jelentésük akkor sem feltétlenül maradt változatlan. Christopher Dymont könyvében kitér a Brahms korabeli terminológia kérdésére is, és arra a következtetésre jut, hogy noha „a rubato, a ritmus- és tempóflexibilitás mértékének elfogadhatósága változhatott,

³² „I wanted to find out how things actually *were* in the performing situation, to get the relationship right in order to enable the music to sound fresh and natural.” NORRINGTON–MUSGRAVE *Conducting Brahms*, 229–249. [kiemelés az eredetiben]. A karmesternek látszólag nem változtak a témáról alkotott nézetei a cikk megírása óta, 2018-ban ugyanis változatlanul újraközölte azt. Lásd Roger NORRINGTON – Michael MUSGRAVE: „Brahms dirigieren”, *Brahms-Studien* 18 (2018), 5–26.

³³ A zongoristák Walter Gieseking, Joseph Hofmann és Mark Hambourg például saját előírásuk ellenére gyakorta használták a két kéz diszlokációjának romantikus technikáját. Lásd Neal PERES DA COSTA: *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing* (Oxford, Oxford University Press, 2012), 96–97., 269–272. Hasonló példákhoz lásd továbbá a szerző előadását: „New Perspectives on Historical Performance”, in *About Music Lecture Series*, University of Sydney, 12 October 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=K1KiGdia5TY> (utolsó letöltés: 2020. szeptember 22.). Lásd továbbá LEECH-WILKINSON *Compositions*, 3.4.

³⁴ SHERMAN *Playing Style*, 2.

³⁵ „What looks like a description of what people do is often really a prescription of what people *should* do, in other words a description of what they *don't* do [...]” COOK *Beyond the Score*, 21. [kiemelés az eredetiben].

de nem azok jelentése.” Ebből kifolyólag pedig „összességében megbízhatunk abban, hogy az előadások korabeli leírása még mindig ugyanazt a jelentést közvetíti számunkra ma, mint a kortársaknak.”³⁶ A magam részéről úgy érvelnék, hogy éppen az elfogadhatósági keretek drasztikus változása miatt nem támaszkodhatunk arra, hogy ugyanúgy értelmezzük a szövegeket, mint a korabeli olvasók. Kenneth Hamilton például úgy érvelt, hogy amikor egy 19. századi muzsikusként a kottához való szigorú hűségéről írt, akkor nagy valószínűséggel egy sokkal flexibilisebb gyakorlatra utalt, mint amit napjainkban a kifejezéssel társítunk.³⁷ Az előadógyakorlat dokumentált változásainak tükrében magabiztosan állíthatjuk, hogy hasonló divergencia áll fenn a két kor tempóhasználatra vonatkozó értelmezései között is.

Lássunk egy konkrét példát a Brahms-hoz kötődő írott források ellentmondásos használatára. A tempómódosítás kérdésének tárgyalása során közel minden szerző idézi Brahms Joachim Józsefhez intézett 1886-os levelét. Joachim a 4. szimfónia berlini bemutatóját megelőzően metronómszámokért folyamodott Brahms-hoz, mely kérését a zeneszerző elutasította: „Metronómszámokkal nem szolgálhatok. Talán írok még egyet-mást a tempókról, stb. [...] Különbösen játszd úgy a darabot, ahogy az neked a leginkább tetszik [...]”³⁸ Ezt követően pedig, egy későbbi levél kíséretében elküldte Joachimnak a szimfónia partitúráját, melybe néhány tempóhasználatot érintő útmutatást is bejegyzett ceruzával.³⁹ Ezen jelzések többségét aztán a darab kiadása előtt áthúzta, így azok nem nyertek utat a nyomtatott kottába, illetve az előadógyakorlatba. Íme a kísérőlevél vonatkozó részlete:

³⁶ „to all intents and purposes they can still be relied on to convey to us today the meaning intended for their contemporaries. [...] The acceptability of degrees of *rubato*, flexibility of rhythm and freedom of tempo may well have changed, but not their inherent meaning [...]” DYMMENT *Conducting*, 41., 157.

³⁷ Lásd Kenneth HAMILTON: *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance* (Oxford, Oxford University Press, 2008), 21–22. További példaként említhetjük a kora 20. századi előírásokat a tempómódosítások „észrevehetetlenségére” vonatkozóan. 1941-es könyvében Friedrich Herzfeld kifejtette véleményét, miszerint egy Beethoven-karmester kiválósága azon múlik, hogy sikerül-e neki a 3. szimfónia nyitótételében „egy egységes és [önmagában] zárt tempót megtartani” („ein einheitlich-geschlossenes Zeitmaß durchzuhalten”). Meglepő módon a szerző Wilhelm Furtwänglert említi követendő példaként, aki elmondása szerint „egyetlen, szigorúan megtartott tempóval” vezényelte a tételt („mit einem einzigen, streng durchgehaltenen Zeitmaß”). Herzfeld ezt követően kifejti, hogy ez igazából csak látszat, hiszen a karmester tempója sok „kitérésen” („Abwandlungen”) megy keresztül, de ezek „annyira finomak [...] hogy nem érzékeljük őket” („sind diese so fein [...] daß man sie nicht spürt”). Furtwängler hangfelvételei alapján egy mai hallgató bizonyára nem értene egyet ezzel a kijelentéssel. Friedrich HERZFELD: *Wilhelm Furtwängler. Weg und Wesen* (Leipzig, Wilhelm Goldmann Verlag, 1941), 128.

³⁸ „Mit Metronom-Zahlen kann ich nicht dienen. Vielleicht schreibe ich noch einiges über Tempi usw. nach Berlin. Sonst mache das Stück, wie es Dir am besten gefällt [...]” Brahms levele Joachimhoz (1886. január 17.). Andreas MOSER (Hg.): *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*. II (Berlin, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1908) (*Johannes Brahms Briefwechsel* VI), 203.

³⁹ Lásd 82. lj.

„Bevezettem néhány ceruzás tempómódosítást a partitúrába. Ezek az első előadáshoz hasznosak, sőt szükségesek lehetnek. Sajnos ezek ily módon (nálam és másoknál) gyakran nyomtatásba is kerülnek – ahova legtöbbször nem tartoznak. Az efféle túlzások csak addig szükségesek, míg a zenekar (vagy a szólista) nem ismeri a darabot. Ilyenkor nem tudom eléggé hajtani és visszatartani [az együtttest], hogy ezáltal az általam kívánt szenvedélyes vagy nyugodt kifejezést megközelítőleg elérjem. Véleményem szerint, amint egy darab bekerül a vérkeringésbe [többé] szó sem lehet ilyesmiről, és minél inkább eltávolodik valaki ettől [a szabálytól], annál művésztlenebbnek találom az előadást. Régebbi darabjaimnál elégszer tapasztalom, hogy mennyire magától megy minden, és hogy mennyire felesleges az efféle jelzések némelyike. De milyen szívesen imponálnak manapság ezzel az úgynevezett szabad művészi előadással – és milyen könnyű az, még a legrosszabb zenekarral is, [akár] egyetlen próbával. Egy olyan együttesnek, mint a meiningeni, büszkeséget kellene találnia abban, hogy ennek ellenkezőjét teszi.”⁴⁰

Ahogy arra egyes szerzők rávilágítottak, a levél értelmezése távolról sem egyszerű. Nem mindig biztos például, hogy Brahms magukra a tempómódosításokra vagy pedig azok kottába való bejegyzésére utal, illetve hogy a levél utolsó mondatát dicséretnek vagy inkább kritikának szánta-e.⁴¹ A bizonytalanságból következően az egyes részletek hangsúlyozása révén a szerzők vagy a tempóflexibilitás gazdagsága és szabadsága, vagy éppen annak visszafogottsága mellett érvelnek.

Ami viszonylagos biztossággal megállapítható a levélből, az az, hogy Brahms igenis elvárt kottán túli tempómódosításokat. Ezt a szerzők többsége is elfogadja. A nézeteltérés inkább a módosítások természetére és mértékére vonatkozik. Volker Scherliess például úgy véli, hogy Brahms zenéjében a tempónak „variábilisnek, valamint nyitottnak kell lennie az óvatos, erőltetés nélküli lassításokra és gyorsításokra, továbbá a formai átmenetek gördülékeny megvalósítására.” Mindazonáltal „egy tételnek alapvetően egy egységes tempója van”, mely csak rövid pillanatokra térhet ki.⁴² Michael Struck hasonló értelmezése szerint a Brahms-hoz leginkább illő hozzáállás

⁴⁰ „Ich habe einige Modifikationen des Tempos mit Bleistift in die Partitur eingetragen. Sie mögen für eine erste Aufführung nützlich, ja nötig sein. Leider kommen sie dadurch oft (bei mir und andern) auch in den Druck – wo sie meist nicht hingehören. Derlei Übertreibungen sind eben nur nötig, so lange ein Werk dem Orchester (oder Virtuosen) fremd ist. Ich kann mir in dem Fall oft nicht genug tun mit Treiben und Halten, damit ungefähr der leidenschaftliche oder ruhige Ausdruck herauskommt, den ich will. Ist ein Werk einmal in Fleisch und Blut übergegangen, so darf davon, nach meiner Meinung, keine Rede sein, und je weiter man davon abgeht, je unkünstlerischer finde ich den Vortrag. Ich erfahre oft genug bei meinen älteren Sachen, wie ganz ohne weiteres sich alles macht und wie überflüssig manche Bezeichnung obgedachter Art ist! Aber wie gern imponiert man heute mit diesem sogen. freien künstlerischen Vortrag – und wie leicht ist das, mit dem schlechtesten Orchester und einer Probe! Ein Meininger Orchester müsste den Stolz darein setzen, das Gegenteil zu zeigen!” Brahms levele Joachimhoz (1886. január 20.[?]). MOSER *Brahms im Briefwechsel* VI, 205.

⁴¹ PASCALL–WELLER *Flexible Tempo*, 225.; AVINS *Letters* 23.

⁴² „Es sollte [...] variabel sein und offen bleiben für behutsame, unforcierte Ritardandi oder Accellerandi sowie den fließenden Verlauf bei formalen Übergängen [...] ein Satz grundsätzlich ein einheitliches Zeitmaß habe, das nur für kurze, eigens bezeichnete Momente abweicht.” Volker SCHERLIESS: „Aufführungspraktische und interpretationsgeschichtliche Aspekte”, in Wolfgang SANDBERGER (Hg.): *Brahms Handbuch* (Stuttgart–Kassel, Metzler–Bärenreiter, 2009), 554–555.

a „klasszikus tempóelképzelés, amely az »elasztikus tempó« révén módosul”. Ennek mértéke azonban visszafogott: „a zenei mozgás [...] csak diszkrétan, tehát közel észrevehetetlenül lett összehúzva vagy kiszélesítve”.⁴³ Ian Pace értelmezése szerint Brahms tartózkodott a „túlzásba vitt, nem a műből eredő tempómódosításoktól”. Ettől függetlenül a szabadabb előadásokat preferálta, és ott várt el módosítást, ahol a „maximális harmóniai intenzitás” megköveteli azt, vagy ahol az „fontos szerkezeti funkciót tölt be”.⁴⁴ Walter Frisch ezzel szemben a tempómódosításokat gyakran és intenzíven használó Abendrothot, míg Robert Pascall és Philip Weller az ebből a szempontból hasonló Mengelberget és Furtwänglert nevezi a brahmsi tempóhasználat lehetséges példájának.⁴⁵

A szakírók általánosan megállapodnak abban, hogy Brahms a tempóhasználat szempontjából egy bizonyos „középutat” tartott ideálisnak.⁴⁶ A szerzők ezt elsősorban Brahms egy 1880-as levelére alapozzák, melyben a komponista így fogalmazott: az „úgynevezett »elasztikus tempó« bizony nem új találmány, ahogy sok minden más-sal, ezzel is »con discrezione« lehetne bánni.”⁴⁷ Emellett azt is ennek alátámasztására hozzák fel, hogy a zeneszerző Hans von Bülow és Hans Richter – a tempóhasználat szempontjából szélsőségesnek tekintett – előadásait egyaránt fenntartásokkal fogadta. A brahmsi előadógyakorlat szempontjából kulcsszerepet játszó Fritz Steinbach stílusát rendszerint szintén ebbe a középkategóriába sorolják. Noha ezek a felvetések nem támadhatatlanok,⁴⁸ a szerzők mindenesetre megállapodnak abban, hogy Brahms számított a tempóflexibilitásra, de annak extrém használatát elutasította. A probléma persze abban rejlik, hogy a korabeli hangzó kontextus ismerete nélkül azt hihetnénk, hogy ez az extremitás megfelel a mai értelemben vett szélsőségeknek. Ahogy azt alább demonstrálom, ez nem is állhatna távolabb a valóságtól.

⁴³ „Bei dem von ihm favorisierten »elastischen Tempo« wurde die musikalische Bewegung dagegen nur diskret, also fast unmerklich angezogen oder verbreitert. [...] »klassischen« Tempovorstellung, die durch ein »elastisches Tempo« modifiziert [...]” STRUCK *Wiedergabe*, 451., 460. [kiemelés az eredetiben].

⁴⁴ „in the orchestral works Brahms did want to eschew excessive extraneous tempo modifications [...] On balance, a freer approach appears to have been his general preference, with tempo modifications arising from moments of maximum harmonic intensity, or which serve an important structural function [...]” IAN PACE: „Tempo and its Modifications in the Music of Brahms from Primary Sources and Evidence of Early Performers”, in *Symposium Über das Fortteilen und Zurückhalten. Zur Tempogestaltung in der Musik des frühen 19. Jahrhunderts*, 31. März 2012, Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/6499/> (utolsó letöltés: 2020. szeptember 16.), [30., 43.].

⁴⁵ FRISCH *Meinungen Tradition*, 278., 295.; PASCALL–WELLER *Flexible Tempo*, 237.

⁴⁶ PASCALL–WELLER *Flexible Tempo*, 234.; FRISCH *Meinungen Tradition*, 278., 280–281., 295.

⁴⁷ „Das sogenannte »elastische Tempo« ist ja keine neue Erfindung. »Con discrezione« dürfte man dazu und zu wieviel Anderem setzen.” Brahms levele George Henschelhez (1880. február). KALBECK *Brahms III/1*, 240.

⁴⁸ Ian Pace ezzel szemben éppen a Steinbach–Weingartner párossal fejezte ki a szélsőségeket, továbbá amellett érvelt, hogy ez a felfogás feltehetően téves, mivel Bülow és Richter előadásainak kritikái nem feltétlenül vonatkoztak a tempómódosításra. Lásd PACE *Tempo*, [24., 30., 42–43.].

Döntő bizonyíték, vagyis hangfelvétel hiányában megállapíthatatlan, hogy pontosan mi járt Brahms fejében, amikor ezeket a leveleket írta. Ebben a helyzetben két út áll a kutató előtt: vagy csatlakozik a vita számára vonzóbb oldalához, vagy elfogadja a vállalkozás korlátoltságát, azzal együtt pedig a bizonytalanságot és a lehetőségek pluralitását. Utóbbi nem szükségszerűen jelenti a rekonstrukciós törekvés feladását, csupán irányának megváltozását. Ahelyett, hogy a zeneszerző elveszett – és talán soha nem is létező – előadási intenciói után kapdosnánk, forduljunk inkább az általános előadói kontextushoz, amely a korai hangfelvételek korpuszelemzése révén részben feltárható.

A 20. századi előadástörténet kérdése

A múltbéli előadógyakorlatokat elkerülhetetlenül a saját előadói kontextusunk szűrőjén át látjuk. Ebből következően tisztában kell lennünk saját nézőpontunk történetiségével, vagyis a vizsgált kor és a jelen között végbement változásokkal.

A 20. század előadástörténetének zenetudományi feldolgozása még gyerekcipőben jár. A század eleji hangfelvételek vizsgálata, majd a teljes 20. század előadógyakorlatának történeti értékelése nagyjából az 1990-es években vette kezdetét.⁴⁹ Az eddigi áttekintések jellemzően két megközelítést alkalmaztak: vagy elsősorban stilisztikai jellegzetességeket szűrtek le összefoglaló címkék formájában és a 20. századi előadógyakorlatot stílus kategóriák vagy stílusirányzatok mentén tekintették át, vagy egyszerűen periodizáltak és időintervallumokra osztották az évszázadot. Előbbi megközelítést képviseli Hermann Danuser és Jürg Stenzl. Danuser a 20. századi előadói gyakorlat három stílusirányzatát különböztette meg: „történeti–rekonstrukciós” (vagyis történetileg informált), „tradicionális” (a zenészek szubjektivitására építő) és „aktualizáló” (a műveket az adott kor elvárásaihoz igazító) előadói gyakorlat. (Utóbbi esetben gondoljunk például a Beethoven-szimfóniák átírásaira.⁵⁰) Jürg Stenzl szintén háromtagú kategorizálása („*espressivo*” – „új tárgyilagos” – „restauráló” vagy „historizáló”) részben megegyezik Danuserével, de jobban leképezi a 20. századi változásokat.⁵¹ Ezzel együtt mindkettejük megközelítése számos kérdést vetett fel, mivel

⁴⁹ Robert Philip 1992-es úttörő munkája nyitotta meg az utat a korai hangfelvételek kutatása előtt (PHILIP *Early Recordings*), mely mára, elsősorban az Egyesült Királyságban egy önálló aldiszciplínává nőtte ki magát, és számos kiemelkedő kutatót tud maga mögött: José Antonio Bowen, Daniel Leech-Wilkinson, Nicholas Cook, Neal Peres da Costa csupán a legnevesebb képviselők. Magyarországon elsősorban Szabó Ferenc János foglalkozik ezzel a témával.

⁵⁰ Lásd „historisch-rekonstruktiver Modus”, „traditioneller Modus”, „aktualisierender Modus”. Hermann DANUSER: „Einleitung”, in Ders. (Hg.): *Musikalische Interpretation* (Laaber, Laaber-Verlag, 1992) (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 11), 1–72. Stenzl és Danuser szempontjainak tárgyalásához lásd Lars E. LAUBHOLD: *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit* (München, Edition Text + Kritik, 2014), 49–57.

⁵¹ Lásd „*espressivo*”, „neusachliche”, „restaurative”/„historisierende”. Jürg STENZL: „Wilhelm Furtwängler: Der Dirigent nach dem Ende des *Espressivo*”, in Chris WALTON (Hg.): *Wilhelm Furtwängler in Diskussion. Sieben Beiträge* (Winterthur, Amadeus Verlag, 1996), 25–32. Lásd továbbá uő: „In Search of a History of Musical Interpretation”, *The Musical Quarterly* 79/4 (1995), 683–699.

stilisztikai kategóriáik végtelenen leegyszerűsítették az adott előadó sokszor összetett művészi identitását, zenei koncepcióját.⁵² Emellett e kategóriák vagy stílusirányzatok merev elkülönítése is problematikus, különösen ha nélkülözi a történeti kontextust. Richard Taruskin például amellett érvelt, hogy a historikus előadógyakorlat (vagyis Stenzl „restauráló” vagy „historizáló” stílus) az 1920-as években születő modernista, „új objektív” irányzat közvetlen leszármazottja.⁵³ Robert Hill továbbá megállapította, hogy még az „*espressivo*” és „új objektív” megközelítések között is felfedezhetők hasonlóságok.⁵⁴ Ezen címkék gyakorta a történeti kontextuson felülemelkedve, absztrahált formában jelentkeznek egyes munkákban, és ily módon egymást kiegészítő előadói lehetőségekként kerülnek tárgyalásra.⁵⁵ Ebből az következik, hogy a kifejezések specifikusan történeti jelentése homályba vész, és ezáltal kevésbé alkalmasak történeti jelenségek tárgyalására.

A magam részéről előnyösebbnek tartom, ha időszakokra vagy időintervallumokra alapozva tekintjük át az évszázadot. Fábíán Dorottya az előadógyakorlat változásai alapján három stílusperiódust állapít meg: korai stílus (1900–1930), a század közepe (1930–1980), és a jelenlegi stílus (kb. 1985–jelen).⁵⁶ Daniel Leech-Wilkinson is hasonló hármast javasol, ő viszont az első stílusváltást 1930 helyett 1945-re tette, mely dátumot más kutatók eredményei is alátámasztják.⁵⁷ Egyes írók csupán

⁵² Wilhelm Furtwänglert például mindketten ugyanabba a kategóriába sorolták („tradicionális” vagy „*espressivo*”). Újabb tanulmányok viszont rávilágítottak, hogy a karmester előadói stílusát inkább az „*espressivo*” és az „új tárgyilagos” jellemvonások sajátos keverékének kell tekinteni: a karmester a tempóflexibilitás „*espressivo*” technikáját használta a struktúra kihangsúlyozására, vagyis egy „új tárgyilagos” ideál megvalósítására. Lásd Hans-Joachim HINRICHSSEN: „... der Sache dienen und doch gestalten ...». Wilhelm Furtwänglers Interpretationsästhetik im historischen Kontext”, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 29 (2005), 9–22.; Wolfgang AUHAGEN: „Furtwänglers Tempogestaltung im Spannungsfeld zwischen Konzerttradition und Reproduktionstechnik”, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 29 (2005), 35–51.; továbbá uő: „Wilhelm Furtwängler: Ein Dirigent des »Espressivo«?”, in Camilla BORK – Tobias Robert KLEIN – Burkhard MEISCHEIN – Andreas MEYER – Tobias PLEBUCH (Hgs.): *Ereignis und Exegese: Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik: Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag* (Schliengen, Edition Argus, 2011), 54–63.

⁵³ Lásd TARUSKIN *Pastness of the Present*, 90–154.

⁵⁴ Robert Hill kifejtette, hogy az 1920-as évek diskurzusában az „*espressivo*” és az „új objektív” irányzat számos vonásában – a műhöz való hűség, valamint az önmotogató előadói magatartás és a kifejezésbeli túlzások elutasítása szempontjából – alapvetően megegyezett. Az eltérés a véleményekben inkább a tűrészhatár megállapítása kapcsán volt éles. Robert HILL: „Overcoming Romanticism»: On the Modernization of Twentieth-Century Performance Practice”, in Bryan GILLIAM (ed.): *Music and Performance during the Weimar Republic* (Cambridge, Cambridge University Press, 1994) (*Cambridge Studies in Performance Practice* 3), 40.

⁵⁵ Lásd Nicholas Cooknál a „retorikus” és „strukturalista” megközelítések elemzését, melyek megfelelnek a Stenzl-féle „*espressivo*” és „új tárgyilagos” stílusoknak. COOK *Beyond the Score*, 129.

⁵⁶ Dorottya FÁBIÁN: „Is Diversity in Musical Performance Truly in Decline? The Evidence of Sound Recordings”, *Context: A Journal of Music Research* 31 (2006), 180.

⁵⁷ Daniel LEECH-WILKINSON: „Recordings and Histories of Performance Style”, in Nicholas COOK – Eric CLARKE – Daniel LEECH-WILKINSON – John RINK (eds.): *The Cambridge Companion to Recorded Music* (Cambridge, Cambridge University Press, 2009) (*The Cambridge Companions to Music*), 252–254. A frázishasználat szempontjából Nicholas Cook szintén a második világháborút

a második világháború előtti és utáni korszakot különböztetik meg, de véleményem szerint a hármas tagolás pontosabb képet alkot.⁵⁸ Fábrián és Leech-Wilkinson szerint a legkorábbi időszak stílusát az erős agogikus hangsúlyok, jelentős tempó- és ritmusflexibilitás, a *portamento* használata, a visszafogott, de változatos vibrato, zongoristák esetében a két kéz játszanivalójának időbeli elcsúsztatása, valamint a gyakori akkordtörések különböztetik meg a század közepének előadói stílusától. Utóbbit az együttesek és a zongoristák kezének pontos együttjátéka, az egységesebb és gazdagabb hangszín, a pontos ritmus, kiegyensúlyozott tempó, a szűkösebb kifejezési paletta (melyben a dinamika és a folyamatos vibrato központi szerepet játszik), és a játéktechnika színvonalának általános emelkedése jellemzi. Az 1985 utáni (és egészen napjainkig életben levő) stílus megőrizte a technikai minőséget, de kibővítette a kifejezési palettát: a vibrato és a hangszín ismét változatosabbá vált; megjelentek a dalami díszítések, valamint ismét teret nyert a hajlékonyabb tempó- és ritmushasználat is. A fentiekben felvázolt periodizálás hozzásegíthet minket saját stíluspreferenciáink történeti determináltságának tudatosításához, és ezáltal a múltbeli stílusok értékelése során felmerülő kérdések pontosabb megválaszolásához.

Az előadástörténet kritikátlan megközelítése tetten érhető a Brahms-irodalom több elemzésében. Volker Scherliess 1999-es cikkében a Brahms-művek történeti előadógyakorlatát két részre osztotta: „*kottahűség az értelmezéssel szemben; visszaadás az interpretáció helyett*”, más szóval „klasszicista–letisztult” és „poetizálóan értelmező” interpretáció. A két egymással ellentétes előadói intenciót a 19. században többek között Mendelssohn/Wagner, a 20. században Toscanini/Furtwängler művészetében látta megvalósulni.⁵⁹ Scherliess a reprodukció–interpretáció szembeállításával az 1920-as évek zeneesztétikai diskurzusának egyik kedvelt vitatémájához nyúlt vissza, véleményem szerint azonban valódi megkülönböztetés a kettő között nem lehetséges – minden előadás hozzáad a kotta által nyújtott információkhoz, ezért minden előadás egyúttal értelmezés is. Ebből következően ez a dichotómia nem szolgálhat történeti megkülönböztetések alapjául. A kifejezések mögött megbúvó kettősség – miszerint az egyik irányzat a szerző intencióit követi, míg a másik inkább az előadó szubjektivitását helyezi előtérbe – szintén megkérdőjelezhető: minden előadó (köztük Wagner és Furtwängler) a komponista feltételezett akaratának igyekezett eleget tenni,

nevezte vízvázlastónak. Lásd Nicholas COOK: „Squaring the Circle: Phrase Arching in Recordings of Chopin’s Mazurkas”, *Musica Humana* 1/1 (2009), 5–28.

⁵⁸ Lásd például Stephen COTTRELL: „Musical Performance in the Twentieth Century and beyond: An Overview”, in Colin LAWSON – Robin STOWELL (eds.): *The Cambridge History of Musical Performance* (Cambridge, Cambridge University Press, 2012) (*The Cambridge History of Music*), 723–751.

⁵⁹ „die beiden Prinzipien der musikalischen Reproduktion genannt, die man am besten mit Schlagworten (etwa *Texttreue* gegenüber *Deutung*; *Wiedergabe* statt *Interpretation*) benennen oder als personalisierte Gegensätze auffassen kann: im 19. Jahrhundert etwa durch Mendelssohn/Wagner oder im 20. durch Toscanini/Furtwängler. [...] die eher klassizistisch-klare, »textgetreue« [...] oder die poetisierend ausdeutende [...]” SCHERLIESS *Tempo und Charakter*, 169., 174–175. [kiemelés az eredetiben].

igaz más eszközökkel.⁶⁰ Ami a karmesterek összehasonlítását illeti, az hogy az egyes előadópárosok zeneideológiai irányultsága látszólag hasonló, nem azt jelenti, hogy előadói stílusuk is megegyezett volna.⁶¹ Az egyes időszakok (és részben tevékenységi területek) előadói valószínűleg sokkal közelebb álltak egymáshoz mind zenei világkép, mind pedig játéktílus szempontjából, mint azt a hasonló megféleltetések – vagy bizonyos esetekben akár az előadók saját nyilvános állásfoglalásai – láttatni engedik. Történeti távlatból tekintve Toscanini és Furtwängler között például több a hasonlóság, mint a különbség.⁶²

2006-os cikkében Scherliess már sokkal körültekintőbben ír a témáról, valamint Stenzl felosztását átvéve az előadói stílustörténetet is helytállóbban tárgyalja⁶³ – igaz a Stenzl-féle kategorizálás használatával a fentebb tárgyalt okok miatt sok esetben történetietlen konklúziókra jut. Scherliess így fogalmaz: „azok [az „*espressivo*” és az „új objektív” stílus] nincsenek meghatározott időbeli érvényességi területekre korlátozva, hanem mint vetélkedő lehetőségek egymás mellett léteztek – és léteznek.”⁶⁴ A jelenlegi előadógyakorlat kereteinek a század eleji viszonyokkal való megfeleltetése rendkívül félrevezető, és gyökeresen ellentmond a stílusokat történetileg vizsgáló kutatók eredményeinek. Hasonló kijelentések éppen a legfontosabb tényezőt, az előadói stílusok történeti változását homályosítják el.

A „klasszikus” és a „romantikus” jelzők előadásokra történő használata hasonló problémákat szül. Scherliess és Struck például egyaránt érvel, hogy a modern Brahms-előadások – melyeket utóbbi számára elsősorban Bernstein képviselte – elfedték a művek „klasszikus” jellegzetességeit.⁶⁵ Az általuk elveszettnek képzelt

⁶⁰ TARUSKIN *Pastness of the Present*, 98–101.; valamint Hans-Joachim HINRICHSEN: „Werk und Wille, Text und Treue. Über Freiheit und Grenzen der musikalischen Interpretation”, in Gerhard BRUNNER – Sarah ZALFEN (Hgs.): *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?* (Wien–München, Böhlau Verlag–Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2011) (*Musikkultur Europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert* 8), 35. A különbség inkább abban áll, hogy az egyik megközelítés nagyobb fontosságot tulajdonított az írott kotta sérthetetlenségének. Az eltérés a *Textreue/Werktreue* (Hinrichsen) vagy a pozitívizmus/idealizmus (Taruskin) megkülönböztetéssel jellemezhető. Lásd továbbá HAMILTON *Romantic Pianism*, 25.

⁶¹ Az ilyen történeti megfeleltetések ellentmondásosságát példázza José Antonio Bowen 1993-as cikke. Bowen közvetlen kapcsolatot állít fel Mendelssohn előadói hovatartozása és stílusa, valamint a késő 20. századi „modern autentikusság” között annak ellenére, hogy ő maga megállapítja: Mendelssohn számára a „kottaszöveghez való hűségnél fontosabb volt a mű belső lelke vagy karaktere iránti hűség.” („More important than loyalty to the letter of the text was a loyalty to the inner spirit or character of a work.”) José Antonio BOWEN: „Mendelssohn, Berlioz, and Wagner as Conductors: The Origins of the Ideal of »Fidelity to the Composer«”, *Performance Practice Review* 6/1 (1993), 77–88. Ez a hozzáállás megegyezik Wagner álláspontjával, aki Beethoven szimfóniáinak átírásakor éppen a műveknek igyekezett „igazságot szolgáltatni”. HINRICHSEN *Werk und Wille*, 35.

⁶² Lásd Herbert HAFFNER: *Wilhelm Furtwängler. Im Brennpunkt von Macht und Musik*. 3., völlig überarbeitete und ergänzte Auflage (Hofheim, Wolke Verlag, 2020), 81–82.

⁶³ SCHERLISS *Interpretationsgeschichtliche Aspekte*, 552–565.

⁶⁴ „[...] »Espressivo«- und »sachlich«-objektive Interpretation [...] sie sich jeweils nicht auf bestimmte zeitliche Geltungsbereiche begrenzen lassen, sondern als konkurrierende Möglichkeiten nebeneinander standen – und stehen.” Uo., 559.

⁶⁵ Figyelemre méltó a hasonlóság Scherliess és Struck szemlélete, valamint Roger Norrington

„klasszikusság” viszont a történeti vizsgálatok szerint éppen a fő vonulatát képezte a Brahms-művek 20. századi befogadásának és előadógyakorlatának.⁶⁶ Tudnunk kell továbbá, hogy a két kifejezés előadógyakorlattal kapcsolatos használatában közvetlenül a kora 20. századi modernisták nyomában járunk. A „romantikus” kifejezést az 1920-as években fellángoló ideológiai vita eredményeképp sokan a mai napig nagyrészt pejoratív értelemben, a „klasszikus” letisztultság eltorzulásának, valamint a vulgáritás és az ódivatúság szinonimájaként használják. A „klasszikus” kifejezés mögött pedig elsősorban egy „elképzelt preromantikus, »klasszicizáló« előadógyakorlat” gondolata húzódik meg, melyet nagyrészt a modernisták konstruáltak szemléletük igazolására.⁶⁷ Ezek következtében hajlamosak vagyunk „felmenteni” egyes zeneszerzőket, köztük Brahmsot, a romantikusság „vádja” alól – ezáltal azonban saját koruk előadói gyakorlatától távolítjuk el őket.⁶⁸

Struck továbbá arra a következtetésre jut, hogy mivel Toscanini és Horowitz 1940-es években készült felvételei látszólag közelebről követik a 2. zongoraverseny kottajelzéseit, mint a későbbi, elsősorban az 1960–1970-es évekbeli előadások, „a 19. században és a 20. század elején is olyan interpretációs megközelítések és játékhagyományok éltek, melyek szorosabban tartották magukat Brahms utasításaihoz”.⁶⁹ A szóban forgó előadóstílusokkal kapcsolatos jelenlegi ismereteink tükrében ez a kijelentés könnyen cáfolható: ha a korai hangfelvételek híresek valamiről, azok éppen a kottától való extrém eltérések.⁷⁰

Egy további tényezőről kell még szót ejtenünk: az előadói stílusok személyes átadásának, hagyományozódásának mítoszáról. A szakírók körében egészen az 1980-as évekig tartotta magát az az elképzelés, miszerint személyes, főképp tanár–diák kapcsolatokon keresztül a romantikus kor, és így Brahms műveinek előadógyakorlata egy töretlen tradíció részeként nagyrészt sértetlenül öröklődött át a modern muzsikusok

megközelítése között. Mindannyian hangsúlyozzák Brahms klasszikusságát és azt, hogy ez a jellemvonás az utóbbi évtizedekben egy északnémet, merengő Brahms-kép mögé szorult. Véleményük szerint Brahms alapvetően gyorsabb, de egyenletes tempót várt el, melyben csupán a szerkezeti sarokpontoknál engedhető meg módosítás. Vö. NORRINGTON–MUSGRAVE *Conducting Brahms*, 232., 246–247. A hasonlóság nem véletlen: Scherliess és Struck látszólag a historikus előadógyakorlat által újraformált Brahms-stílus eljövételét siettették. Az persze kérdéses, hogy mennyire áll közel ez az új Brahms-stílus a történetihez.

⁶⁶ SCOTT *Romanticizing Brahms*, vi–62.; valamint Ivan HEWETT: „Recordings”, in Natasha LOGES – Katy HAMILTON (eds.): *Brahms in Context* (Cambridge, Cambridge University Press, 2019) (*Composers in Context*), 357–366. Lásd továbbá Natasha LOGES – Katy HAMILTON: „Mythmaking”, in i. m., 387.

⁶⁷ „an imagined pre-romantic »classicistic« performance practice [...]” HILL *Romanticism*, 47., valamint 39–52.

⁶⁸ SCOTT *Romanticizing Brahms*, x. Vess össze NORRINGTON–MUSGRAVE *Conducting Brahms*, 232–246.

⁶⁹ „es im 19. und auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts Interpretationsansätze und Spieltraditionen gab, die sich enger an Brahms’ Angaben hielten.” STRUCK *Wiedergabe*, 461.

⁷⁰ Struck saját maga cáfolja meg a felvetését: Max Fiedler 1939-es – tehát a Toscanininél korábbi – felvételét az 1960–1970-es évek felvételeivel együtt említi mint negatív példát. Uo., 458.

előadásaiba.⁷¹ Noha a téma részletesebb tanulmányozást igényelne, néhány 20. századi példa – közöttük Bartók és zongoratanítványainak esete – megmutatja, hogy személyes kapcsolat, vagy éppen konkrét tanár–diák viszony nem szükségszerűen vezet az előadói stílus átöröklődéséhez.⁷² Feltételezhetjük, hogy az előadógyakorlat általános változásai a személyes kapcsolatokkal egyenrangú vagy még azoknál is nagyobb befolyást gyakorolnak az egyéni stílusok formálódására. Ha zeneszerzőkhöz vagy konkrét művekhez kötődő hagyományok egyáltalán léteznek, akkor azok nyomait inkább az előadás részleteiben (bizonyos szekciók gyorsabb/lassabb, hangosabb/halkabb játékmódja), nem pedig az előadók általános stílusában fedezhetők fel.

Utóbbi kérdés a brahmsi előadógyakorlat kutatása szempontjából rendkívül releváns, mivel a kutatók a személyes átöröklődés kapcsán éppen az általános stílusokra helyezik a hangsúlyt, nem pedig az előadások részleteire. Mivel Brahms és a hozzá szorosan kötődő karmesterek nem hagytak hátra zenekari felvételeket, csupán a következő generáció hanglemezein keresztül közelíthetjük meg a kérdést. A Brahms köréhez tartozó Fritz Steinbach (1855–1916) az összes rekonstrukciós kísérletben központi szerepet játszik. Brahms szoros kapcsolatot ápolt a karmesterrel, előadásairól pedig kivétel nélkül superlatívuszokban beszélt. Noha Steinbach maga nem készített hangfelvételeket, játékstílusáról Walter Blume adott leírást, aki részletes kommentárt fűzött a szimfóniák előadásához Steinbach hangversenyei és partitúrái alapján.⁷³ Igaz ugyan, Blume elemzésének élményháttere nem bizonyított (kérdéses hányszor hallhatta Steinbach előadásait), és az általa hivatkozott karmesteri bejegyzéseket tartalmazó játszópartitúráknak nincs nyoma,⁷⁴ a kutatók előszeretettel használják visszaemlékezéseit a Brahms által preferált előadói stílus rekonstruálása során. Így például Blume leírását a következő generáció hangfelvételeivel összehasonlítva Walter Frisch az Abendroth által képviselt gazdag tempóflexibilitást kapcsolja Steinbachhoz,⁷⁵ míg Dymont a Toscanini által fémjelzett visszafogott megközelítéssel azonosítja a karmestert.⁷⁶ Csakhogy előadásbeli részletek átvétele nem feltétlenül jelenti a tempóflexibilitáshoz való általános hozzáállás öröklődését is: az ugyanis inkább az általános korstílus és személyes preferencia kérdése. Mivel Steinbach tempóflexibilitáshoz való hozzáállása minden igyekezet ellenére továbbra is rekonstruálhatatlan, talán érdekesebb lenne az előadások részleteire és a korai hangfelvételeken dokumentált hasonló tendenciákra koncentrálni.⁷⁷

⁷¹ HAMILTON *Romantic Pianism*, 23–26., valamint Jon W. FINSON: „Performing Practice in the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the Music of Brahms”, *The Musical Quarterly* 70/4 (1984), 458.

⁷² HAMILTON *Romantic Pianism*, 27–28.

⁷³ Walter BLUME (Hg.): *Brahms in der Meininger Tradition. Seine Sinfonien und Haydn-Variationen in der Bezeichnung von Fritz Steinbach* (Stuttgart, Ernst Surkamp, 1933; új kiadás: Hildesheim, George Olms, 2014).

⁷⁴ DYMENT *Conducting*, 150–155.

⁷⁵ FRISCH *Meininger Tradition*, 277–301.

⁷⁶ DYMENT *Conducting*, 222–229.

⁷⁷ Frisch maga nyújt példát erre a megközelítésre. A szimfóniákról írott könyvében például az 1.

Az itt felvázolt problémák rávilágítanak, hogy a történelmi előadói stílusok tárgyalása során tisztában kell lennünk saját történelmi pozíciónkkal és a hangfelvételek révén dokumentálható múltbeli stílusváltozásokkal. Ha a hangzó valóságra alapozzuk az előadógyakorlat történetéről való gondolkodásunkat, akkor elkerülhetjük a zeneideológiai diskurzus problematikus értelmezéseiből fakadó félreértéseket.

Az előadói kontextus feltárása hangfelvételeken keresztül

Noha nem készültek hangfelvételek Brahms zenekari műveiből az 1920-as évekig, a század első felében megjelent lemezek összesített elemzése révén részben rekonstruálható a késő 19. századi hozzáállás a tempóflexibilitás kérdéséhez. A hiányzó évtizedek miatt az eredmények természetesen nem fogadhatók el fenntartások nélkül. A korai felvételeket vizsgáló kutatók megállapították, hogy a második világháborúig vezető évtizedek során is változott az előadói gyakorlat: a vibrato-használat egyre folyamatosabbá és univerzálisabbá vált, a kezek aszinkornitása és az akkordtörés fokozatosan kiment a divatból, valamint fokozatosan csökkent az előadók által alkalmazott tempóflexibilitás mértéke.⁷⁸ Robert Philip továbbá megfigyelte, hogy míg a lelassítás – elsősorban frázisok és szekciók végén – a háború után is használatban maradt (noha szűkebb keretek között), a felgyorsítást egyre inkább a kontrollálatlansággal hozták összefüggésbe, és ezáltal az szinte teljesen kiveszett az előadásokból.⁷⁹ A szakírók ezen alapvető változásokat elsősorban a 20. századi történések számlájára írják. Megítélésük szerint a 19. század második fele ehhez képest sokkal lassabb változásoknak engedhetett teret.⁸⁰ Ezekből következően joggal feltételezhetjük, hogy az 1880-as és 1890-es években a tempóflexibilitást vagy a 20. század elejéhez hasonló, vagy annál is nagyobb mértékben gyakorolták.

A változások érzékeltetése céljából a 4. szimfónia egy nagyobb részletén (a téma és az első 13 variáción) keresztül szoftveres tempóelemzés alá vettem 52 hangfelvételt (lásd *Függelék*).⁸¹ A felvétellista összeállításakor arra törekedtem, hogy reprezentatív

szimfónia nyitótételének korai hangfelvételein figyel fel egy érdekes tendenciára. Lásd Walter FRISCH: *Brahms: The Four Symphonies* (New Haven, CT–London, Yale University Press, 2003) (*Yale Music Masterworks*), 173–177. [eredeti megjelenés: New York–London, Schirmer Books–Prentice Hall International, 1996].

⁷⁸ PHILIP *Early Recordings*, 17., 207.; FÁBIÁN *Diversity*, 180.

⁷⁹ PHILIP *uo.*, 26.

⁸⁰ Lásd például Robert PHILIP: „The Romantic and the Old-Fashioned”, in Erik KJELLBERG – Erik LUNDKVIST – Jan ROSTRÖM (eds.): *The Interpretation of Romantic and Late-Romantic Music: Papers Read at the International Organ Symposium Stockholm, 3–12 September 1998* (Uppsala, Uppsala Universitet, 2002), 27.

⁸¹ Az elemzésekhez a *Sonic Visualiser* nevű programot használtam (<https://www.sonicvisualiser.org/>). A szoftver a hagyományos metronómmérésnél sokkal kifinomultabb elemzési lehetőségeket kínál. A hangfelvétel hallgatása során a tempómérésre használt ütéseket kézi bevitellel lehet rögzíteni, melyeket aztán ismételt visszahallgatás során, valamint különböző vizualizációs eszközök, például spektrogramm segítségével lehet pontosítani. Az így bevitt adatsort aztán a program hullámvonalal kifejezett tempóábrává alakítja, melyről leolvasható a metronómszám. A nagymértékben

gyűjteményt hozzak létre. Az 1950 előtti időszakból minden elérhető felvételt összegyűjtöttem, míg a későbbi évtizedekből a meghatározó *mainstream* előadók mellé egy autentikusságra törekvő, de modern együtttest vezető karmestert (Griffiths), valamint a historikus előadói irányzat képviselőit (Norrington, Gardiner) is beválogattam. Bizonyos esetekben (Abendroth, Stokowski, Walter, Toscanini, Furtwängler, Karajan, Bernstein, Maazel, Kleiber) egyes előadók két felvételét is felhasználtam. Ezek keletkezési idejükben jelentősen eltérnek, ezáltal az is megvizsgálható, hogy az egyéni stílusok változtak-e az évtizedek folyamán.

A 4. szimfónia zárótételét több okból választottam. Variációs műként a tétel remek lehetőséget nyújt a szekciók közötti, valamint az egységeken belüli tempóflexibilitás tanulmányozására. A szimfóniához kapcsolódó írott források továbbá bizonyítják, hogy a korabeli gyakorlatban – és Brahms saját elképzelése szerint is – a kottán túli tempómódosítások fontos szerepet játszottak. Brahms Joachimhoz intézett fentebb idézett levele, melyben a kottában jelöletlen „tolás és visszahúzás” szükségességét tárgyalja, a 4. szimfónia kapcsán íródott. (A zeneszerző által említett ceruzás tempóbejegyzések fennmaradtak a darab autográf partitúrájában.⁸²) Több forrásból tudjuk továbbá, hogy Steinbach is előszeretettel módosította a tempót a darab folyamán. Adrian Boult visszaemlékezése szerint a dirigens előadásának hallgatása során közel tíz eltérő tempót lehetett megkülönböztetni a tételben.⁸³ A *Times* kritikusa szerint pedig Steinbach a darabot „finom tempóváltások végtelen választékával” vezényelte.⁸⁴ Ha elfogadjuk Leech-Wilkinson érvelését, miszerint a művek körüli diskurzus elengedhetetlenül tükrözi az aktuális előadások benyomásait,⁸⁵ akkor a mű korai leírásaiból

fluktuáló tempók leolvasása természetesen még így is problémás: a szekciók végén megjelenő lassítások figyelembevétele például az alaptempó torzulásához vezethet. Az alaptempók kiszámításánál ezért az Alf Gabriëlsson által „fő tempónak” (*main tempo*) nevezett megközelítést vettem alapul: „(b) the *main tempo*, being the prevailing (and intended) tempo when initial and final retardations as well as more amorphous caesurae are deleted [...]” Alf GABRIËLSSON: „Timing in Music Performance and its Relations to Music Experience”, in John A. SLOBODA (ed.): *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition* (Oxford, Clarendon Press, 1988), 33. A szekciókon belüli tempóflexibilitás kiszámításakor pedig legalább az egy ütemnyi időtartamon át tartott tempókitéréseket vettem figyelembe – e révén kizárhatóak az egyes hangok kiemelésére szolgáló agogikus hangsúlyok.

⁸² A zárótételben az alábbi bejegyzések találhatóak: 54–57. ütem: - - *sostenuto* - - - *largamente*, 65. ütem: (*in tempo*) [a 7. variáció lassabb]; 153. ütem: *pesante*; 191–193. ütem: - - - *animato*, 213–217. ütem: - - - - *tranquillo* [utóbbi két bejegyzés: a 24–26. variációk gyorsabbak]; 249–252. ütem: *sost* - - - - [Brahms ezt utólag erre javította: *poco rit.*]; 297–301. ütem: (*sost.* - - *acell.*). A bejegyzések listája számos helyen olvasható: PASCALL *Wie wollte Brahms*, 24–25.; Kenneth HULL: „Historical Background”, in id. (ed.): *Johannes Brahms: Symphony No. 4 in E minor Op. 98: Authoritative Score – Background – Context – Criticism – Analysis* (New York–London, W. W. Norton, 2000) (*Norton Critical Scores*), 135.; PASCALL–WELLER *Flexible Tempo*, 223–224.

⁸³ DYMENT *Conducting*, 41.

⁸⁴ „Herr Steinbach’s conducting of it, with an infinite variety of slight changes of *tempo* [...]” *Times* (1904. december 17.), [o. n.].

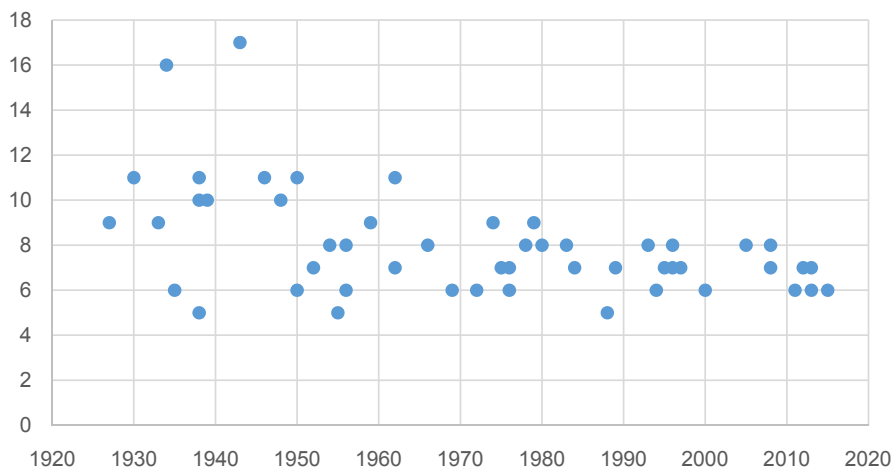
⁸⁵ LEECH–WILKINSON *Compositions*, 1.8.

talán megtudhatunk valamit annak előadási stílusáról is. Brahms közeli barátja, Elisabeth von Herzogenberg például így jellemezte a tételt Joachim berlini premijét követően:

„És [Joachim előadásából] mindenekelőtt kiderült az, hogy mi teszi ezt a tételt oly csodálatra méltóvá: [az,] hogy az egységet alkot [...] a »variációk« pedig emelkedéseket és süllyedéseket képeznek a nagyszerű festményben [...]»⁸⁶

Noha az említett „emelkedéseket és süllyedéseket” az előadói paraméterek kombinációja is alkothatta, nem zárhatjuk ki, hogy a benyomást a variációk tempóhullámzása (is) nyújtotta.

Az adatok alapján három fő paramétert emelek ki: variációkon belüli flexibilitás (1. ábra);⁸⁷ szukcesszív, variációk közötti flexibilitás (2. ábra);⁸⁸ átlaghoz mért kitérések összege (3. ábra).⁸⁹



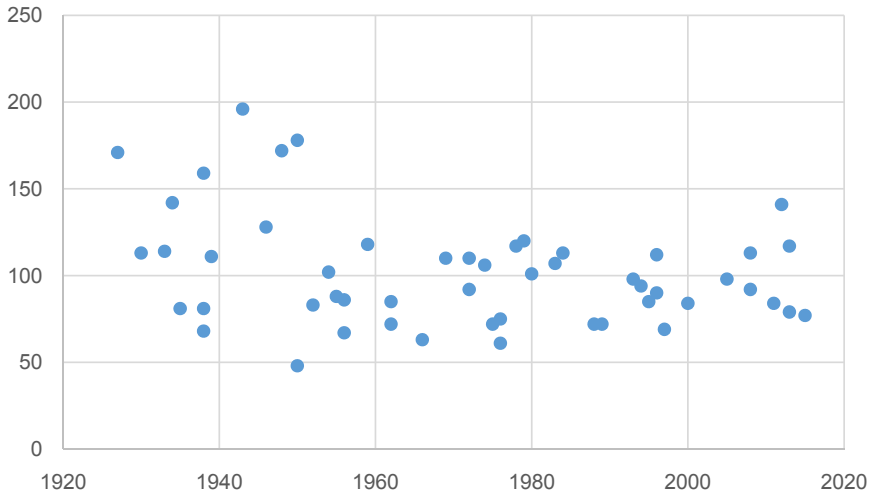
1. ábra. Variációkon belüli flexibilitás

⁸⁶ „Und es kam vor Allem das heraus, was diesen Satz so bewunderungswürdig macht, dass er zur Einheit, zu einem Finale in fortschreitender Handlung wurde, und die »Variationen« zu Hebungen und Senkungen in dem grossartigen Gemälde [...]» Max KALBECK (Hg.): *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet[h] Herzogenberg*. II (Berlin, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1908) (*Johannes Brahms Briefwechsel* II), 118.

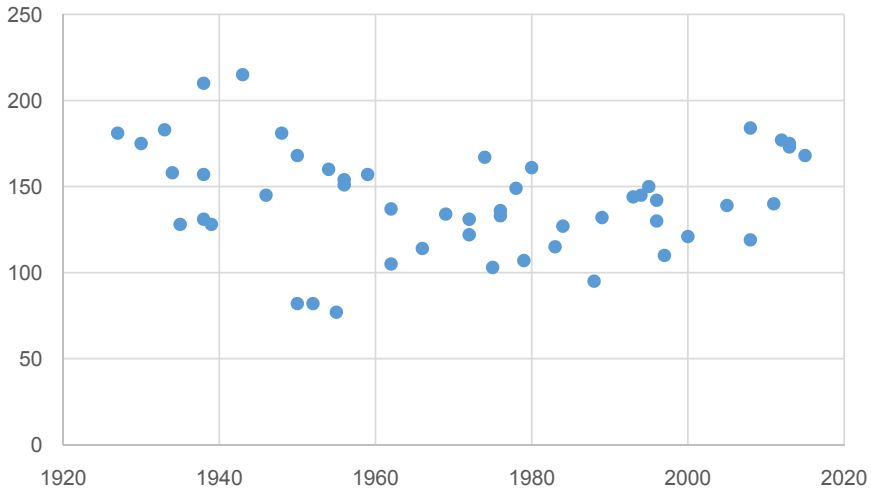
⁸⁷ Az egyes variációk tempóábráján szereplő legalacsonyabb és legmagasabb érték különbségének átlaga három ütésnyi (egy ütemnyi) küszöbvel számolva.

⁸⁸ Az egymást követő variációk alaptempója közötti különbségek összege.

⁸⁹ Az egyes variációk alaptempója és az előadás összesített átlagtempója közötti eltérések összege.



2. ábra. Szukcesszív, variációk közötti flexibilitás



3. ábra. Átlaghoz mért kitérések összege

Az ábrákból két általános tendencia rajzolódik ki: a flexibilitás csökkenése és az uniformizálódás. A legnagyobb fordulat – mindhárom paraméter esetében egybehangzóan – a második világháború után, 1950 környékén következett be. A legszembeütőbb változás a variációkon belüli tempóflexibilitással kapcsolatos

(1. *ábra*). Míg a század első felében az extrém szélsőségek között helyet foglaló középút a variációnkénti 9–11 metronómszámmi kitérés volt, addig 1950 után a sokkal szűkebb keretekbe szabott 6–8 vált általánossá. A folyamat pedig nem fejeződött itt be: az utóbbi tíz év felvételei (5 darab) kivétel nélkül csak 6–7 MM számmi flexibilitást produkáltak. Meglepő, de sokatmondó tény, hogy még Weingartner is – aki maga a tempóhasználat túlzásai ellen érvelt – felülmúlja az utóbbi szűk 60 év előadásait. Az uniformizálódás mértéke is figyelemre méltó. Míg a század első felében kilenc éven belül rögzítettek 5 (Koussevitzky), 6 (Toscanini), 16 (Walter) és 17 (Furtwängler) MM értékű belső flexibilitást produkáló előadásokat, addig az utóbbi 30 év kiválasztott 15 felvétele közül egy sem lépi túl a 6–8-as keretet.

A másik két paraméter is jól dokumentálja a változást. A szukcesszív flexibilitás (egymást követő variációk alaptempó-különbsége; 2. *ábra*) korai középértékét csupán a modern előadások legmagasabb értékei érik el. Érdekes módon a 2005 utáni felvételek többsége az átlagtempóhoz viszonyított kitéréseit tekintve (3. *ábra*) a kora 20. századi előadásokhoz hasonló, magas értéket produkált. Ebből az szűrhető le, hogy az utóbbi években néhányan (Gardiner, Gergiev, Chailly, Fischer, Griffiths) széles tempókilengést produkálnak a tételfelépítés szintjén, a módosításokat viszont nagy vonalakban valósítják meg. A variációkat csoportokra osztva fokozatosan haladnak egyik tempórégióból a másikba. Ez a megközelítés kizárja az egyes variációk karakteresebb jellemzését, úgy szólván összecsiszolja azokat.

Mindezek alapján megállapíthatjuk, hogy a kora 20. században – és feltehetően a 19. század utolsó évtizedeiben is – egy alapvetően más hozzáállás uralkodott a tempómódosítás kérdését illetően. Egy rendkívül változatos gyakorlatra figyelhetünk fel, melyben a tempó a nagyvonalú, tételszintű formálás mellett a részletek kiemelésében is fontos szerepet játszott. A flexibilitás mértéke pedig minden szempont alapján jelentősen magasabb volt, mint a második világháborút követően.

Az előadói kontextus figyelembevételével tehát teljesen új értelmet nyer a Brahms levelében feltűnő „*con discrezione*”. Ahelyett, hogy az a modern előadói gyakorlathoz viszonyított visszafogottságot jelentené – mely az alapértelmezett interpretáció lenne a dokumentum önmagában való olvasásakor –, az utasítás könnyedén utalhatott egy olyan fajta mérsékeltségre, amely napjainkban éppenhogy extrém flexibilitás hatását keltené.

A függelékben kiemeltem, hogy az egyes felvételeken mely variációk határánál figyelhető meg a legélesebb tempóváltás. Ezek összehasonlításakor egy érdekes jelenségre lehetünk figyelmesek: az évek folyamán a kotta részét képező *largamente* bejegyzés (33. ütem) egyre nagyobb fontosságra tett szert. A korai évtizedek során bár mindenki betartotta az utasítást, a szekciók közötti flexibilitás arányában nem emelkedett ki a szóban forgó variáció. Ezzel szemben az 1950-es évektől kezdve, a flexibilitás általános csökkenése mellett, szinte mindenki aránytalanul nagy tempóváltást hajtott itt végre, miközben a többi variáció közötti különbséget

mindegyikük kisimította. Más variációk határánál a legmagasabb különbség nem haladja meg a 10–15 MM számot, de a 4. variációnál ez rendszerint 20 vagy 30 MM fölött van.

Ebből arra következtethetünk, hogy a század első felében – és feltételezhetően a 19. század legvégén – alapvetően más szemlélet uralta a zeneművekhez és kottáikhoz való viszonyt. A kották tempóra vonatkozó bejegyzéseinek követése távolról sem jelentette azt, hogy az előadók ne módosították volna jelentős mértékben a tempót más helyeken is. Brahmsnak tisztában kellett lennie ezzel, bejegyzéseit pedig ennek tükrében kell értelmeznünk. Ha tehát a modern előadásokban valóban sérül a szerkezeti felépítés – mint ahogy azt számos szakíró panaszolja –, az éppen a 4. variáció aránytalan kiemelése révén, nem pedig további módosítások használata miatt történik.

Ha Brahms valóban egy ilyen előadói közegben készítette a szimfónia partitúráját és írta levelét Joachimhoz, akkor felmerül a kérdés, hogy miért ne akarta volna rögzíteni a tétel általa elképzelt menetét. Azáltal, hogy kitörölte a Joachimnak küldött tempóbejegyzéseket, a minimális kontrollról is lemondott. Egyrészt elképzelhető, hogy a zeneszerzőnek egyszerűen nem volt rögzített elképzelése a mű előadásáról, vagy legalábbis nem olyan, amit rá akart volna erőltetni az előadókra. Számos példát tudunk arra, hogy Brahms örömmel fogadta műveinek eltérő előadói olvasatait. Kifogásai inkább a felkészületlenségre (Hans Richter esetében), valamint a művek részleteinek túlzó kihangsúlyozására (Hans von Bülow esetében)⁹⁰ vonatkozott – noha utóbbi szintén a korabeli kontextusban értelmezendő.

Ha ezek fényében egy újabb pillantást vetünk Brahms Joachimhoz írt levelére, akkor talán az alábbi értelmezés rajzolódik ki: mivel Brahms tisztában volt azzal, hogy az előadók előszeretettel módosítják a tempót a kottában elő nem írt helyeken is, a zeneszerző vonakodását a kotta túlzásúfolásától úgy értelmezhetjük, hogy Brahms végső soron az előadóra bízta a darab formálását. A „túlzás” ebben az értelmezésben tehát a kottabejegyzésre vonatkozik, a „művésztelen” előadás alatt pedig azt kell értenünk, aki szolgálai és meggyőződés nélkül követi a kotta jelzéseit. A „szabad művészi előadás”, melyet Brahms elutasít, valószínűleg nem az összes tempómódosítást használó előadásra értendő – hiszen megtilthatta volna Joachimnak az alkalmazását. Ehelyett talán olyan megközelítésekre gondolhatott, amelyek mind a művet, mind pedig annak jellegzetességeit figyelmen kívül hagyják. De mit is jelentett ez pontosan? Bizonyára nem a darabok egyetlen, kizárólagos értelmezését, Brahms ugyanis eltérő megközelítéseket is elfogadott. Kizárásos alapon a „szabad művészi előadás” eufemizmus: egyszerűen nem tetszett Brahmsnak, a tempóhasználat mértékétől függetlenül. Mai látószögünkéből lehetetlen megállapítani, hogy pontosan mi felelt meg a zeneszerző ízlésének. Annyi viszont valószínű, hogy előadókra vonatkozó nézetei nem kötődtek közvetlenül

⁹⁰ DYMENT *Conducting*, 8., 26.; valamint PACE *Tempo*, [43.].

az általuk alkalmazott tempóflexibilitás mértékéhez. Brahms preferenciájáról alkotható egyértelmű tudás hiányában egyedül a lehetőségek kerete állapítható meg: a források alapján az pedig szinte a maga teljességében felölelte a korabeli előadógyakorlat legkülönbözőbb megközelítési módjait.⁹¹ Ahelyett, hogy egyes 20. századi előadókat ültetünk a Brahms-előadások trónjára, inkább fogadjuk el a bizonytalanságot, és forduljunk ahhoz, ami a hangfelvételek révén nagyobb eséllyel rekonstruálható: a részletekben megnyilvánuló korai tendenciák és a korabeli hangzó kontextus.

⁹¹ Dymant például Nikisch és Weingartner interpretációját helyezte a tűréshatár két végpontjára. DYMENT *Conducting*, 23.

FÜGGELEK 1. A hangfelvételek tempóelemzése (negyedenként mért metronómértékek)

Utastások a kotában	<i>largamente</i>													Tempó- átlag	Szuk- cesszív, variációk közötti tempó- különbség összege	Átlaghoz mért kitérések összege	Variáció- kon belüli flexibilitás átlaga
	<i>sost. – largam. – in tempo</i>																
	Téma	Var. 1	Var. 2	Var. 3	Var. 4	Var. 5	Var. 6	Var. 7	Var. 8	Var. 9.	Var. 10	Var. 11	Var. 12				
(Ütemek)	1-8.	9-16.	17-24.	25-32.	33-40.	41-48.	49-56.	57-64.	65-72.	73-80.	81-88.	89-96.	97-104.	105-112.			
1.	82	75	100	116	89	96	97	81	92	91	48	64	77	73	171	181	9
2.	75	90	101	105	90	96	96	97	91	93	62	70	63	70	113	175	11
3.	115	109	110	126	94	101	108	107	98	99	74	75	74	81	114	183	9
4.	98	94	114	125	89	94	96	88	86	83	73	85	65	74	142	158	16
5.	91	90	97	105	99	99	97	85	87	79	82	72	65	80	81	128	6
6.	111	110	114	123	113	115	110	95	98	99	93	90	83	81	68	157	10
7.	91	90	99	106	100	100	99	87	88	80	83	71	65	80	81	131	5
8.	106	104	116	121	103	108	109	109	88	85	64	76	56	95	159	210	11
9.	91	90	105	123	93	93	107	108	95	94	84	84	79	82	111	128	10
10.	87	74	94	108	85	104	127	115	122	116	82	83	87	73	196	215	17
11.	80	76	90	101	84	104	112	110	101	97	73	69	76	72	128	145	11
12.	88	69	85	99	80	103	120	103	106	102	79	80	83	70	172	181	10
13.	80	84	109	122	84	93	95	82	93	92	57	74	71	64	178	168	11
14.	92	96	95	100	84	90	90	92	90	89	82	79	76	78	48	82	6
15.	109	109	117	121	99	109	105	103	106	108	100	97	91	102	83	82	7
16.	104	97	110	120	94	96	94	90	90	90	77	74	62	72	102	160	8
17.	99	92	100	100	77	91	95	91	94	93	89	86	77	85	88	77	5
18.	111	110	115	120	92	99	99	95	95	90	82	83	80	80	67	151	6
19.	104	107	113	119	89	92	98	92	92	92	81	70	69	82	86	154	8
20.	105	88	99	111	82	79	77	77	76	75	62	77	64	65	118	157	9
21.	93	91	100	105	78	85	81	85	82	84	72	72	73	82	85	105	11

22.	114	104	115	114	90	90	89	88	86	89	84	82	90	86	94	72	137	7
23.	92	94	96	96	88	88	96	90	93	96	81	75	70	71	88	63	114	8
24.	94	86	101	104	80	91	94	88	86	83	68	74	65	70	85	110	134	6
25.	111	105	107	108	83	93	94	87	92	96	81	79	75	85	93	92	122	6
26.	84	93	95	100	79	91	92	90	90	93	60	65	73	82	85	110	131	6
27.	116	110	113	127	90	102	103	106	97	96	81	80	82	84	99	106	167	9
28.	93	92	100	103	83	95	92	87	87	87	76	78	73	75	87	72	103	7
29.	100	105	105	109	104	108	108	102	99	100	86	84	73	79	97	61	136	7
30.	104	104	114	118	105	110	104	96	97	99	85	85	79	85	99	75	133	6
31.	88	88	97	104	84	99	102	98	98	94	65	74	67	77	81	117	149	8
32.	85	79	90	101	79	91	96	88	92	93	78	76	82	65	85	120	107	9
33.	110	102	117	119	99	112	107	87	92	93	86	84	82	81	98	101	161	8
34.	87	84	87	96	76	82	76	76	84	86	66	67	56	74	78	107	115	8
35.	101	94	100	111	84	96	93	89	88	88	74	77	66	80	89	113	127	7
36.	92	89	95	97	78	88	88	85	83	86	82	75	67	72	84	72	95	5
37.	92	95	99	99	87	99	97	91	87	84	75	67	66	74	87	72	132	7
38.	85	96	96	99	77	99	102	99	100	91	81	78	72	77	89	98	144	8
39.	100	98	102	107	79	97	94	93	89	90	80	77	65	68	89	94	145	6
40.	74	91	103	103	95	103	100	89	88	85	74	65	66	67	86	85	150	7
41.	112	100	103	114	89	91	95	108	95	94	78	79	74	80	94	112	142	7
42.	99	95	106	112	94	105	104	94	89	89	78	79	83	75	93	90	130	8
43.	102	94	105	108	93	99	98	96	94	93	84	83	74	73	93	69	110	7
44.	98	101	111	116	96	99	103	97	94	93	89	82	72	80	95	84	121	6
45.	90	99	113	113	86	97	95	91	90	84	80	75	68	76	90	98	139	8
46.	99	97	109	120	111	118	119	106	103	104	75	87	74	74	100	113	184	8
47.	92	89	92	97	81	98	98	91	91	91	76	79	64	72	87	92	119	7
48.	104	104	117	121	98	110	108	103	98	97	86	83	81	84	100	84	140	6
49.	113	113	120	121	87	108	105	86	99	99	99	91	65	75	99	141	177	7
50.	118	113	121	123	114	119	114	106	101	101	90	86	78	87	105	79	175	6
51.	112	108	96	106	86	92	92	98	92	87	82	64	55	71	89	117	173	7
52.	108	110	114	119	102	106	106	105	97	91	82	74	75	87	98	77	168	6

FÜGGELÉK 2. A vizsgált hangfelvételek listája

	Karmester	Zenekar	Felvétel éve
1.	Hermann Abendroth	London Symphony Orchestra	1927
2.	Max Fiedler	Staatskapelle Berlin	1930
3.	Leopold Stokowski	Philadelphia Orchestra	1933
4.	Bruno Walter	BBC Symphony Orchestra	1934
5.	Arturo Toscanini	BBC Symphony Orchestra	1935
6.	Felix Weingartner	London Symphony Orchestra	1938
7.	Serge Koussevitzky	Boston Symphony Orchestra	1938
8.	Willem Mengelberg	Concertgebouworkest Amsterdam	1938
9.	Victor de Sabata	Berliner Philharmoniker	1939
10.	Wilhelm Furtwängler	Berliner Philharmoniker	1943
11.	Paul Kletzki	Swiss Festival Orchestra	1946
12.	Wilhelm Furtwängler	Berliner Philharmoniker	1948
13.	Hermann Abendroth	Sinfonieorchester des Mitteldeutschen Rundfunks	1950
14.	Josef Krips	London Symphony Orchestra	1950
15.	Arturo Toscanini	Philharmonia Orchestra	1952
16.	Adrian Boult	London Philharmonic Orchestra	1954
17.	Herbert von Karajan	Philharmonia Orchestra	1955
18.	Otto Klemperer	Philharmonia Orchestra	1956–57
19.	Rudolf Kempe	Berliner Philharmoniker	1956
20.	Bruno Walter	Columbia Symphony Orchestra	1959
21.	Leonard Bernstein	New York Philharmonic	1962
22.	Reiner Frigyes	Royal Philharmonic Orchestra	1962
23.	Széll György	Cleveland Orchestra	1966
24.	Carlo Maria Giulini	Chicago Symphony Orchestra	1969
25.	Claudio Abbado	London Symphony Orchestra	1972
26.	Kurt Sanderling	Sächsische Staatskapelle Dresden	1972
27.	Leopold Stokowski	New Philharmonia Orchestra	1974
28.	Karl Böhm	Wiener Philharmoniker	1975

	Karmester	Zenekar	Felvétel éve
29.	Lorin Maazel	Cleveland Orchestra	1976
30.	James Levine	Chicago Symphony Orchestra	1976
31.	Solti György	Chicago Symphony Orchestra	1978
32.	Eugen Jochum	Sächsische Staatskapelle Dresden	1979
33.	Carlos Kleiber	Wiener Philharmoniker	1980
34.	Leonard Bernstein	Wiener Philharmoniker	1983
35.	André Previn	Royal Philharmonic Orchestra	1984
36.	Herbert von Karajan	Berliner Philharmoniker	1988
37.	Riccardo Muti	Philadelphia Orchestra	1989
38.	Daniel Barenboim	Chicago Symphony Orchestra	1993
39.	Zubin Mehta	New York Philharmonic Orchestra	1994
40.	Lorin Maazel	Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks	1995
41.	Roger Norrington	The London Classic Players	1996
42.	Carlos Kleiber	Bayerisches Staatsorchester	1996
43.	Nikolaus Harnoncourt	Berliner Philharmoniker	1997
44.	Paavo Berglund	Chamber Orchestra of Europe	2000
45.	Marin Alsop	London Philharmonic Orchestra	2005
46.	John Eliot Gardiner	Orchestre Révolutionnaire et Romantique	2008
47.	Simon Rattle	Berliner Philharmoniker	2008
48.	Bernard Haitink	Chamber Orchestra of Europe	2011
49.	Valery Gergiev	London Symphony Orchestra	2012
50.	Riccardo Chailly	Gewandhausorchester Leipzig	2013
51.	Fischer Iván	Budapesti Fesztiválzenekar	2013
52.	Howard Griffiths	Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt	2015

Brahms and Orchestral Tempo Flexibility **The Pitfalls of Studying Historical Performance Practices**

The issue of tempo flexibility in Brahms's orchestral works has been the subject of a heated debate for the past couple of decades. Some writers contend that Brahms expected conductors to maintain a continuous pulse in their performances and to execute sophisticated structural plans based on proportional tempo relations. By contrast, others advocate for a more liberal use of tempo and offer the recordings of the conductors Hermann Abendroth and Wilhelm Furtwängler as illustrative examples. This paper examines this dispute and identifies three underlying issues: 1) the structuralist approach to analysis; 2) the subjective interpretation of written historical sources; 3) and a disregard for the historical dimension of performance styles and musical tastes. This article suggests that a more productive approach would be to adopt an inclusive and historically sensitive viewpoint and to try to reconstruct the sounding context of the symphonies' early performances. This allows for a more accurate interpretation of sources and helps identify the spectrum of performative possibilities. As a demonstration of this method, fifty-two recordings of the finale of Brahms's Fourth Symphony, op. 98, is subjected to software-based tempo analysis, highlighting fundamental changes in performance style.

Salome alakváltozásai

A *Salome* magyarországi recepciója (1905–1912)*

Richard Strauss *Salome* című operájának magyarországi bemutatójáról eddig igen kevés szót ejtett a szakirodalom, talán periférikus jellege miatt: a bemutató ugyanis nem az Operaházban, ráadásul nem is magyar művészek előadásában valósult meg.¹ Éppen ebből következően a forráshelyzet is nehezíti a feldolgozást, hiszen a *Salome* magyarországi bemutatójának sajtója nem áll összegyűjtve a kutatók rendelkezésére a Magyar Állami Operaház Emléktárának sajtókivágat-gyűjteményében. Főlegesen persze hangsúlyozni, hogy egy teljeskörű, az operaházi vonatkozású cikkek szűk keresztmetszetét nélkülöző sajtókutatás váratlan eredményekkel járhat.

* E tanulmány több éves, némileg szerteágazó kutatás eredménye. A szerző a kutatás során az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának tudományos munkatársa volt. Egyes részművek kifejtésére az MTA posztdoktori ösztöndíja (2013–2015), valamint a 2016. évi Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj támogatásával került sor. A tanulmány két részlete előadás formában is elhangzott: egyrészt az MTA BTK Zenetudományi Intézet Tudományos Fórumán 2014. június 10-én, másrészt a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum 2016-os „Évfordulók nyomában” elnevezésű konferenciáján, 2016. december 1-jén.

¹ Tallián Tibor az Operaház száz éves történetét feldolgozó kötetben érthető módon nem utal rá. Vö. STAUD Géza (szerk.): *A budapesti Operaház 100 éve* (Budapest, Zeneműkiadó, 1984). BATTÁ András Strauss-monográfiájának budapesti vonatkozású kronológiájában említi a magyarországi bemutatót. Vö. BATTÁ András: „Richard Strauss budapesti fellépéseinek és bemutatóinak naptára”, in uő: *Richard Strauss* (Budapest, Gondolat Kiadó, 1984) (*Szemtől Szemben*), 277–280., ide: 277. Hajdú Livia a Strauss-operák magyarországi recepcióját feldolgozó zenetudományi szakos szakdolgozatában mindössze egy bekezdést szentel a bemutatonak, a *Budapesti Napló* és az *Egyetértés* egy-egy kritikárával illusztrálva. Vö. HAJDÚ Livia: *Richard Strauss operáinak magyarországi recepciója a Magyar Állami Operaház sajtóarchívuma alapján*. MA szakdolgozat (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008), 30. Köszönöm Hajdú Liviának, hogy rendelkezésemre bocsátotta szakdolgozatát. Fábián Imre és Meixner Mihály idevonatkozó publikációiban nem említi a *Salome* magyarországi bemutatóját. Vö. FÁBIÁN Imre: *Richard Strauss* (Budapest, Gondolat Kiadó, 1962) (*Kis Zenei Könyvtár* 24), illetve MEIXNER Mihály: „Richard Strauss: Salome”, in KROÓ György (szerk.): *A hét zeneműve. 1974. április–június* (Budapest, Zeneműkiadó, 1974), 12–26. A korai budapesti német nyelvű bemutató már csak azért sem kerülhetett a nemzetközi érdeklődés homlokterébe, mert Loewenberg monumentális operatörténeti adattára egyáltalán nem említi a *Salome* korai előadásainak sorában. Vö. Alfred LOEWENBERG (ed.): *Annals of Opera. 1597–1940. Third edition, revised and corrected* (London, John Calder, 1978), col. 1267.

Tanulmányomban a *Salome* korai magyarországi – szorosabban véve: budapesti – recepciótörténetével foglalkozom, az első, a magyar sajtó által is figyelemmel kísért előadástól (1905, Graz) 1913-ig haladva. Recepció alatt ezúttal nemcsak a fogadtatás-, hanem a befogadástörténetet is értem, azaz a korabeli sajtó és közönség reakciói mellett a hazai zeneszerzői recepció legreprezentatívabb példáját, Szeghő Sándor *Báthory Erzsébet* című operáját is elemzem. A *Salome* korai viszontagságai által felhevített érdeklődés olyan színházi előadások – a *Salome* grazi bemutatója mellett Max Reinhardt berlini társulatának budapesti vígszínházi vendég szereplése – hatástörténeti vizsgálatát is indokoltá teszi, amelyek első ránézésre távol esnének a tanulmány témakörétől, de mint látni fogjuk, recepciótörténetük egymásba fonódott. A grazi, valamint az első budapesti *Salome*-előadások címszereplő-alakításainak interpretáció-analízise pedig tanulságokkal szolgálhat nemcsak a fogadtatástörténet, de a némi késéssel megérkező operaházi *Salome*-bemutató szereposztásának kontextusához is.

Magyarok a *Salome* grazi bemutatóján

Richard Strauss *Salomé*-jét 1905. december 9-én mutatták be Drezdában, a zeneszerző vezényletével. Néhány nappal később, 1905 decemberének közepén közölte az *Egyetértés* című lap, hogy a Magyar Királyi Operaház megszerezte a *Salome* előadásának jogait.² Az Osztrák–Magyar Monarchia első magyar vonatkozású *Salome*-előadására azonban nem Budapesten és nem is Bécsben került sor.³ 1906. május 16-án a grazi városi színházban előkelő közönség előtt zajlott le az első ausztriai előadás, melyet a szerző vezényelt.⁴ Az eseménynek magyar vonatkozása is van: mivel Graz nincs túlságosan messze Budapesttől, többen is odautaztak, köztük Hubay Jenő és Béli Izor, s mindketten hosszabb beszámolót írtak a grazi előadásról egy-egy budapesti napilap számára.⁵ Hubaytól tudjuk, hogy Thomán Istvánné, Tarnay Alajos,

² „Az Opera Massenet [sic] Manonjának bemutatójára készül s mint értesülünk, megszerezte Strauss Richard »Salome« című operáját is, amelynek szövege Wilde Oszkár drámája után készült. Az operát szombaton este nagy sikerrel mutatták be Drezdában.” Vö. [N. N.]: „Színházi újdonságok”, *Egyetértés*, 1905. december 13. Hírlapkiadvány a Magyar Állami Operaház Emléktárának sajtógyűjteményében.

³ A *Salome* az Osztrák–Magyar Monarchiában első alkalommal a prágai Neues Deutsches Theaterben került színpadra, 1906. május 5-én, német nyelven, Leo Blech vezényletével. Lásd LOEWENBERG *Annals of Opera*, col. 1267., illetve Dr. v. B. [sic]: „»Salome«”, *Prager Tagblatt* 30/124 (1906. május 6.), 8–9. Jürgen Schläder tévesen azt állítja, hogy az opera már 1906-ban cseh nyelven, Karel Kovařovic fordításában került színpadra Prágában. Lásd Jürgen SCHLÄDER: „Strauss: Salome (1905)”, in Carl DALHAUS (Hg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Band 6 (München–Zürich, Piper, 1997), 83–89., ide: 87. Az első cseh nyelvű előadásra 1923. január 17-én került sor a prágai Nemzeti Színházban. Lásd LOEWENBERG *Annals of Opera*, col. 1267., valamint a Národní Divadlo online archívumának adatait: <http://archiv.narodni-divadlo.cz> (utolsó letöltés: 2021. november 10.).

⁴ A grazi előadás jelentőségét illusztrálja, hogy Thomas Mann *Doktor Faustus* című regényében is kiemelt helyet kapott (19. fejezet).

⁵ HUBAY Jenő: „Bemutatók és reflexiók Strauss »Szalomé«-járól”, *Magyarország* 13/129 (1906. május 27.), 1–3. és Dr. BÉLDI Izor: „Salome.”, *Pesti Hírlap* 28/137 (1906. május 19.), 6.

dr. Ferencz Zoltán, Ferenczy Ferenc és Baumgarten tanár, továbbá Marcella Lindh énekesnő és maga Giacomo Puccini is Budapestről utazott Grazba.⁶ Lindh budapesti koncertjei után, míg Puccini éppen a *Pillangókisasszony* első budapesti előadásai között látogatott el a stájer városba.⁷ Hubayt elragadtatta az opera zenéje, bár első-sorban az erkölcsösebb témájú részletek tetszettek neki, az utolsó jelenetet inkább visszataszítónak érezte:

„Ragyogó talentummal, mesteri kézzel s csalhatatlan biztossággal megteremtette a zenés Szalomét. Ismétlem: elejétől végig épp úgy leköti figyelmünket és érdekkel bennünket Strauss zenéje, mint maga a dráma. De éppen úgy taszítanak vissza és keltenek undorító hatást bennünk a dráma brutális részeinek zenei részletei is. Én a legvisszataszítóbb résznek az egész utolsó jelenetet tartom, amikor Szalomé szerelmet suttog a levágott fejnek.”⁸

Hubay a cikk elején feltette a kérdést, hogy vajon a *Salome* irányt fog-e szabni az operairodalomnak. Cikke végén így összegez:

„Ha már most az elmondottak után válaszolnom kellene nekem a cikkem elején fölvetett kérdésre, hogy új irányt szab-e e mű az operairodalomnak, határozottan »nem«-mel kellene válaszolnom. Mert bár Wagner is össze akarta egyeztetni a drámai művészetet (operát) a szimfóniával, sőt ebben a tekintetben már Beethoven is irányt mutatott 9-ik szimfóniájában, amelynek utolsó tételében a szimfónia határait áttörve, a drámai művészet körébe vonta azt és egyesíteni akarta a kettőt, Strauss ez irányban még egy fél- vagy inkább ballépéssel tovább haladt, amennyiben az ő operája valósággal mint szimfoniai költemény is szerepelhetne, anélkül, hogy az éneket, tehát a zenés dráma főalkatrészét nélkülöznék. Ha azonban egy zenedrámában az énekhangok már oly alárendelt szerepet játszanak, hogy azokat a mű megérthetése szempontjából nélkülözhetjük is, akkor ezt jogosan visszafejlődésnek nevezhetjük s nem haladásnak.”⁹

Hubayval szemben Béldi élesen bírálta Strausst és operáját is. Mivel ő rendszerint visszautal saját korábbi kritikáira, a grazi bemutatóról írott sorait a királyi színházi előadás után is idézi, véleményét inkább ott érdemes tárgyalnunk. Kritikájának zárószaként megjegyezte: „A pénteki második előadásra eljön Budapestről Máder igazgató és Alszeghy főrendező is.”¹⁰ Nyilvánvalóan már ekkor készült a Magyar Királyi Operaház vezetősége a budapesti bemutatóra, júniusban a sajtó már közli is a művet a következő szezon bemutatóinak sorában.¹¹

⁶ „Sok kedves művésztsámsra és ismerősömre akadtam, kiknek uticzéljuk szintén Gráczt volt. Az indóházban találtam Lindh Marczellát férjével, Thomán Istvánnét, Tarnay Alajost, Ferencz Zoltán dr.-t, Péteryt, Ferenczy Ferenczet és Baumgarten tanárt.” Vö. HUBAY *Benyomások és reflexiók*, 1.

⁷ Marcella Lindh 1906. március 1-jén és április 7-én adott hangversenyt Budapesten Hubay Jenő és Tarnay Alajos közreműködésével, míg a *Madama Butterfly* nagysikerű magyarországi bemutatójára 1906. május 12-én került sor a Magyar Királyi Operaházban.

⁸ HUBAY *Benyomások és reflexiók*, 2.

⁹ Uo., 3.

¹⁰ BÉLDI *Salome*, 6.

¹¹ [N. N.]: „A jövő szezon”, *Magyarország* 13/135 (1906. június 3.), 16.

A *Salome* betiltása Budapesten

A budapesti bemutatót 1906 októberének elejére tervezték. Máder Rezső – grazi tapasztalatait figyelembe véve – alapos próbaidőszakot tervezett.¹² A darab nehézségeit és idegenszerűségét Kereszty István 1906 nyarán Bayreuthból írott beszámolójában is részletesen taglalta:

„[...] most kezdtem tanulmányozni szenzációs »Salome«-ját, s (nem röstellem bevallani) tömérék idegenszerűségével nehezen tudok megbarátkozni; mindegy: az ő nyelvét is meg kell tanulnunk mindannyiunknak, akik a kor színvonalán akarunk – nem: maradni, hanem mind tovább haladni [...]»¹³

Az operaházi bemutató kálváriáját a napisajtóban pontról pontra követhetjük. Nem csak a zenei nehézségek okozták, hogy folyamatosan el kellett halasztani a premiert, először szeptemberről novemberre,¹⁴ majd decemberre,¹⁵ végül márciusra.¹⁶ Bár október elején elkezdték a próbákat,¹⁷ ami közbejöhethet, az közbe is jött: az Operaház művészszemélyzete sztrájkba kezdett,¹⁸ s már ősszel megérkeztek a hírek a *Salome* bécsi betiltásáról.¹⁹ Mint az köztudott, a bécsi Operaházban Mahler hiába akarta színre vinni a *Salomé*t, az udvarmesteri hivatal nem járult hozzá az előadás megtartásához.²⁰ Béldi – grazi tapasztalatait a Monarchia fővárosainak versengése érdekében félretéve – ekkor határozottan a betiltás ellen foglalt állást:

„Semmi köze a bécsi főudvarmesteri hivatalnak a *magyar királyi* Operaházhoz. Eleve tiltakozunk az ellen, hogy ilyen felsőbb befolyások érvényesüljenek magyar színháznál és a magyar művészetben. De mégis kíváncsiak vagyunk, vajon az aulikus érzelmű Máder, ki udvari befolyásnak köszönheti, hogy a bécsi udv. operaház kis korrepetitorából a m. kir. Operaház karnagya, majd igazgatója lett, s kit azóta is főhercegi levelek támogattak ezen diszes pozíciójában – vajon Máder lesz-e elég bátor és erős, és a bécsi tilalom ellenére mégis előadhatja-e a *Salomé*t a m. kir. Operaházban?»²¹

¹² [N. N.]: „Az Opera őszi ujdonsága”, *Budapesti Napló* 11/161 (1906. június 13.), 9.

¹³ KERESZTY István: „Bayreuthból”, *Zenevilág* 7/129–30 (1906. augusztus 20.), 225–228., ide: 226.

¹⁴ [N. N.]: „A »Salome« szereposztása”, *Független Magyarország* 5/1624 (1906. szeptember 25.), 12.

¹⁵ [N. N.]: „Az operaház szezonja”, *Pesti Napló* 57/238 (1906. augusztus 31.), 11.

¹⁶ [N. N.]: „(A színházak karácsony után)”, *Magyarország* 13/313 (1906. december 28.), 10.

¹⁷ [N. N.]: „Operaház”, *A Polgár*, 1906. október 2. Hírlapkiadvány Magyar Állami Operaház Emléktárának sajtógyűjteményében.

¹⁸ [N. N.]: „Az operaházi sztrájk”, *Budapesti Hírlap* 26/267 (1906. szeptember 29.), 8.

¹⁹ [BÉLDI Izor]: „Salome – és a m. kir. operaház”, *Pesti Hírlap* 28/245 (1906. szeptember 6.), 5.

²⁰ A *Salome* bécsi betiltásáról, illetve annak kontextusáról lásd Sandra MAYER: „Visions of Salome, Visions of Wilde: Critical Readings of Oscar Wilde’s *Salome* in Early Twentieth-Century Vienna”, in Clair ROWDEN (ed.): *Performing Salome, Revealing Stories* (Farnham, Ashgate, 2013), 49–70.

²¹ [BÉLDI Izor]: „Salome – és a m. kir. operaház”, *Pesti Hírlap* 28/245 (1906. szeptember 6.), 5. – Bár a cikk aláírás nélkül jelent meg, tudjuk, a *Pesti Hírlap* operai vonatkozású írásainak túlnyomó többségét Béldi Izor írta. Nem valószínű, hogy éppen ebben a nagyjelentőségű kérdésben ne ő nyilvánította volna ki a véleményét.

1906 decemberében ugyanakkor már a „vallásos aggályok” miatti budapesti betiltást is meglebegetteti a sajtó:

„Állítólag »magasabb helyről« utasították az igazgatót, hogy függesse fel a próbákat, és mutassa be a szöveggönyvet a szubvencionált színházak felettes hatóságának, a belügyminisztériumnak. Állítólag »vallásos aggályok« merültek fel, attól tartanak, hogy a szöveggönyvben a keresztény és a zsidó vallást sértő olyan passzusok foglaltatnak, melyek visszatetszést kelhetnek szélesebb közökben [sic].”²²

Az Operaház vezetősége ekkor még cáfolta ezeket a híreket, mondván, hogy a halasztás mindössze azért szükséges, hogy előbb néhány magyar dalművet, például ifj. Ábrányi Emil *Monna Vannáját* és Hubay *Lavotta szerelme* című operáját bemutatassa az intézet, s „az, hogy Andrásy Gyula gróf belügyminiszter a szöveggönyvet felkérte volna s az előadás ellen kifogásokat emelt volna, egyáltalán nem felel meg a valóságnak.”²³

Az operaházi bemutató utolsó tervezett dátuma 1907 márciusa volt, azonban februárban jött a hír, hogy az államilag szubvencionált színházak ügyei a belügyminisztertől a kultuszminisztériumhoz kerültek át,²⁴ s a február 27-i hírek szerint Apponyi Albert betiltotta a *Salome* operaházi bemutatóját.²⁵ Az Operaház másnap még cáfolta a sajtóértesülést,²⁶ azonban 28-án az *Egyetértés* című napilap tényként írt a betiltásról.²⁷ A sajtó képviselői különbözőképpen reagáltak: a *Magyar Szó* újságírója örömet fejezte ki, hogy elmarad az „izléstelen, perverz” mű bemutatója,²⁸ a többség azonban keményen támadta Apponyit. A *Budapesti Napló* a jezsuiták befolyásossága miatt,²⁹ az *Egyetértés* a vallási okok mellett Apponyi reakciós hozzáállása miatt.³⁰ Mint a lap munkatársa írja:

²² [N. N.]: „(A »Salome« budapesti előadása)”, *Magyarország* 13/299 (1906. december 11.), 12.

²³ Ua. – A *Magyarország* cikkében csak Ábrányi operáját említik, néhány hónappal később, a *Budapesti Napló*ban olvasható, hogy a *Monna Vanna* mellett Hubay *Lavotta szerelme* című operájának bemutatójára hivatkozott még Mäder a *Salome* bemutatójának halasztásakor. Vö. [N. N.]: „Salome – Apponyi”, *Budapesti Napló* 12/50 (1907. február 27.), 8.

²⁴ [N. N.]: „Az állami színházak ügye”, *Budapesti Napló* 12/44 (1907. február 20.), 11–12.

²⁵ [N. N.]: „Salome – Apponyi”, *Budapesti Napló* 12/50 (1907. február 27.), 8.

²⁶ [N. N.]: „Salome és az Operaház”, *A Nap* (1907. február 28.). Hírlapkivágat a Magyar Állami Operaház Emléktárának sajtógyűjteményében.

²⁷ [N. N.]: „A »Salomé«-t betiltották”, *Egyetértés* (1907. február 28.). Hírlapkivágat a Magyar Állami Operaház Emléktárának sajtógyűjteményében.

²⁸ „Szívesen látnuk volna, ha Mader direktor csakugyan nem adatja elő »Salomé«-t, ezt az izléstelen, perverz dolgot. Nem vallási szempontok vezetnek ebben bennünket, a mi óhajtásunk morális okokból tiltakozik a »Salomé« ellen. A levágott fejfel bujálkodó, meztelen »Salomé« nem olyan látvány, amit örömmel üdvözlünk Operánk színpadán.” Vö. [N. N.]: „Salomé”, *Magyar Szó* (1907. február 28.). Hírlapkivágat a Magyar Állami Operaház Emléktárának sajtógyűjteményében.

²⁹ „A modernséget bucsuztassuk el s várjuk keresztet vetve a kalksburgi pecsétés darabokat.” Vö. [N. N.]: „Salome – Apponyi”, *Budapesti Napló* 12/50 (1907. február 27.), 8.

³⁰ [N. N.]: „A »Salomé«-t betiltották”, *Egyetértés* (1907. február 28.). Hírlapkivágat a Magyar Állami Operaház Emléktárának sajtógyűjteményében.

„Azzal tehát, hogy vallási szempontok vezérlik Magyarország kultuszminiszterét, amikor egy dalművet betilt, nevenségessé teszi Magyarországot a művelt kulturnemzetek előtt, annál inkább, mert úgy Wilde darabját, mint pedig Strausz dalművét a legtöbb művelt ország színpadjain előadták már s mindenhol meghódította a közönséget. [...] De célját el nem éri a kultuszminiszter. Mert a tilalommal csak felcsigázza az érdeklődést a darab iránt. S ha akad élelmes színházi direktor (pedig akad olyan is nálunk), az bizonyára hasznára fordítja a dolgot s előadhatja a darabot. S akkor a nagyobb érdeklődésnél fogva még nagyobb hatása lesz a dalműnek.”³¹

Az *Egyetértés* újságírójának igaza lett. A *Salome* mindössze két és fél hónappal később a borszlói (Breslau, ma Wrocław) Operaház társulatának vendégjátéka alkalmával színre került – a Király Színházban.

Magyarországi bemutató a Király Színházban

Breslau a német birodalom hatodik legnagyobb városa volt, lakossága a századfordulón megközelítette a félmilliót. A város azóta is működő operaházát 1841-ben nyitották meg,³² 1867-ben éppen itt kezdte a karrierjét Ernst Schuch, a későbbi drezdai Strauss-ösbemutatók karmestere.³³ Hasonlóképpen ahhoz, ahogy az 1850-es években a színház Wagner új műveinek bemutatóira fókuszált – *Tannhäuser* 1852, *Der fliegende Holländer* 1853, *Lohengrin* 1854, *Rienzi* 1858 –, a 20. század elején Richard Strauss operáira specializálódtak.³⁴ A Julius Prüwer karmester által vezetett breszlai társulat rendkívül gyorsan reagált az újdonságra, az ösbemutatót követően fél éven belül betanulta, és a drezdai Semperoper után elsőként be is mutatta.³⁵ 1907-ben európai körútra indultak a *Salomé*-val, turnéjukból egyelőre csak két állomás ismert: Budapest után Bécsben is a breszlai együttes mutatta be Strauss operáját. A szőlíták között helyi és vendég énekeseket, nemzetközileg ismert sztárokat is találunk, majdnem mind először énekeltek Budapesten, az egyetlen biztos kivétel az ötödik zsidót éneklő Ignaz Waldmann, aki bő másfél évtizeddel korábban a Magyar Királyi Operaház tagja volt.³⁶

³¹ Ua.

³² Maria ZDUNIAK – Fritz FELDMANN: „Breslau. IV. Preußische Provinzhauptstadt”, in Ludwig FINSCHER (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil.* Band 2 (Kassel etc., Bärenreiter, 1998), col. 152–155., ide: col. 153.

³³ Marcus Chr. LIPPE: „Schuch, Ernst von”, in Ludwig FINSCHER (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil.* Band 15 (Kassel etc., Bärenreiter, 1998), col. 212–213.

³⁴ Lothar HOFFMANN-ERBRECHT: „Wrocław. 3. Under Prussian rule (1742-1945)”, in Stanley SADIE (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 27* (London, Macmillan, 2001), 580–583., ide: 581–582.

³⁵ SCHLÄDER *Strauss: Salome*, 87.

³⁶ Waldmann 1889. október 1-től 1891. december 31-ig volt a Magyar Királyi Operaház tagja. Vö. *A Magyar Királyi Operaház évkönyve 50 éves fennállása alkalmából* (Budapest, Magyar Királyi Operaház, 1934), 91.

Szerep	Szereposztás
Salome	Fanchette Verhunk, Thyra Larsen, Margarethe Elb, Fina Widhalm
Heródes	Fritz Trostorff, Otto Briesemeister
Herodiás	Ottillie Fellwoch-Costa, Siddy Seebaach-Neumann
Jochanaan	George Beeg, Alfons Schützendorf
Narraboth	Karl Waschmann
Herodiás apródja	Martha Schereschewsky
katonák	Georg Döring, [...] Herbert
zsidók	Willy Birkenfeld, Heinz Siege, Emil Lücke, Max Martini, Ignaz Waldmann
nazarénusok	Mark Oster, [...] Werner
karmester	Julius Prüwer
rendező	Hugo Kirchner
a társulat igazgatója	Theodor Loewe

1. táblázat. A boroszlói operatársulat budapesti *Salome*-előadásainak közreműködői

Julius Prüwer karnagy egy, a *Pesti Hirlap*ban megjelent interjújában elmondta, hogy kifejezetten azért jött Budapestre a társulatával, mert megtudta, hogy a Magyar Királyi Operaházban nem engedélyezték a *Salome* előadását:

„Kulturális missziót véltem teljesíteni azzal, ha a műértő, nagy igényű és nagy zenebarát-hirnek örvendő budapesti közönségnek bemutatom a legmodernebb dalműirodalom legérdekesebb jelenségét: Strauss *Salome*jét, melynek művészi értékére nézve eltérhetnek ugyan a vélemények, de amely – a pro és contra nyilatkozók tekintélyénél fogva – ma a művészi diskuszió gócpontjában van, és már pusztán különlegességénél fogva is bátran számíthat a budapesti közönség érdeklődésére.”³⁷

Elmondta továbbá, hogy több magyar művet is betanított Breslauban, például Zichy Géza *Nemőj*át és Toldy László *Sigridj*ét, egy másik cikkből pedig kiderül, hogy 1907 őszén tervezi bemutatni Buttykay Ákos és Pásztor Árpád *A bolygó görög (Ulisz-szesz)* című daljátékát is.³⁸ A boroszlói operatársulat magyar művek iránti szimpátiája tartósan bizonyult: Loewe igazgató 1906 szeptemberében Stephanides Károly Géczy István szövegére írt *Mátyás király Boroszlóban* című operettjét fogadta el bemutatásra,³⁹ 1907. húsvét vasárnapján Poldini Ede *A csavargó és a királyleány* című egyfelvonásos vígoperáját tűzte műsorra,⁴⁰ s a *Nemo* 1906-os breszlai bemutatója⁴¹

³⁷ [N. N.]: „(Loewe Tivadar)”, *Pesti Hirlap* 29/116 (1907. május 16.), 7.

³⁸ [N. N.]: „Salome”, *Független Magyarország* 7/116 (1907. május 16.), 9.

³⁹ [N. N.]: „(Magyar operett külföldön)”, *Budapesti Hirlap* 26/263 (1906. szeptember 25.), 13.

⁴⁰ [N. N.]: „Magyar szerzők sikere Boroszlóban”, *Pesti Napló* 58/81 (1907. április 4.), 14.

⁴¹ A *Nemo* boroszlói bemutatójára 1906 decemberében került sor. Vö. [N. N.]: „A »Nemo« Boroszlóban”, *Pesti Napló* 57/335 (1906. december 6.), 16.

után 1913-ban Zichy Géza *Rákóczi*-trilógiájának befejező részét, a *Rodostót* is bemutatták, Weiner Leó német fordításában, Julius Prüwer vezényletével és a budapesti *Salome*-előadásokon is fellépett Fanchette Verhunk főszereplésével.⁴²

Oscar Wilde drámáját már ismerték a színházi újdonságok iránt érdeklődő budapestiek. 1903. május 18-án a berlini Kleines Theater vendégjátéka alkalmával került sor az első magyarországi előadásra a Magyar Színházban, Gertrude Eysoldt főszereplésével.⁴³ 1906 áprilisában Molnár László, a Színiakadémia tanára rendezésében iskolai előadáson láthatta a közönség a művet, feltehetően német nyelven. Molnár ugyanis ekkor hosszabb beszámolót írt a *Magyarország* című lapba, ebben részletesen ismertette a Wilde-dráma angol és német nyelvű fordításait, hírül adván, hogy a Király Színház megnyitása idején – tehát 1903 körül – Színi Gyula lefordította a *Salomé*t magyar nyelvre, de az akkori előadás nem valósult meg, s a fordítás kéziratban maradt, Molnár sem tudott hozzájutni.⁴⁴ 1907. március 20-án, azaz szűk két hónappal a Strauss-opera magyarországi bemutatója előtt a Vígszínház társulata is bemutatta Wilde *Salomé*ját, ezúttal magyar nyelven, Színi Gyula imént említett fordításában.⁴⁵ Különös, hogy az opera bemutatójához kapcsolódó sajtóban erről az előadásról nem találunk említést. További adalék a témához, hogy az Apollo színházban – ez mozi, azaz projectograph volt⁴⁶ – a királyi színházi operabemutató hetének minden napján Wilde *Salomé*ja került vetítésre.⁴⁷ Erről az előadásról, illetve magáról a némafilmről sajnos egyelőre nincsenek további adataink. Az International Movie Database négy *Salome*-tematikájú, 1907 előtti némafilmet is felsorol,⁴⁸ egyelőre nem azonosítható be teljes biztossággal, hogy mely filmet vetítették az Apolló színházban.

⁴² [N. N.]: „(A Rákóczi-trilógia Boroszlóban.)”, *Budapesti Hirlap* 33/37 (1913. február 12.), 15.

⁴³ WILDNER Ödön: „Színházi szemle.”, *Huszadik Század* 6/1 (1903. január–június), 532–536. A kritika nagy része Gorkij egyik drámájának előadásáról szól, a *Salome* méltatása mindössze a cikk utolsó kétharmad oldalán kapott helyet.

⁴⁴ MOLNÁR László: „Wilde és Maeterlinck a Színész-akadémiában.”, *Magyarország* 13/104 (1906. április 28.), 16–17.

⁴⁵ E. N.: „Salomé”, *Pesti Napló* 58/69 (1907. március 21.), 13. – Az előadás főszereplői: Fenyvesi Emil (Heródes), V. Haraszthy Hermin (Heródiás), Góthné Kertész Ella (Salome), Góth Sándor (Jochanaan), Deréki János (ifjú szíriai), Kazaliczky Antal (Tigellinus), Bárdi Ödön (kappadóciai katona). Rendező: Góth Sándor.

⁴⁶ Az 1907 tavaszán megnyitott Apolló mozgóképszínház volt az első, kifejezetten mozi számára épített színházépület Budapesten. Vö. MAGYAR Bálint: *A magyar némafilm története. 1896–1918* ([Budapest], Ém. Építészügyi Tájékoztatói Központ, 1966), 175–177.; KELECSÉNYI László: *Mozizó Budapest. 111 év a pest-budai mozgóképekben* (Budapest, Holnap, 2008), 22. (KELECSÉNYI László [főszerk.]: *Mesél a Város*), valamint FABÓ Beáta: „Moziépítészet és város”, *Budapesti Negyed* 16–17 (1997/2–3), 191–230., ide: 198.

⁴⁷ Hirdetés a *Budapesti Hirlapban*, 27/117 (1907. május 17.), 18.

⁴⁸ *Salome* (amerikai némafilm, 1907): http://www.imdb.com/title/tt3056104/?ref_=fn_tt_tt_45 (utolsó letöltés: 2021. november 30.), *Salome* (német némafilm, 1902): http://www.imdb.com/title/tt2596738/?ref_=fn_tt_tt_49 (utolsó letöltés: 2021. november 30.), *Tanz der Salome* (német némafilm, 1906): http://www.imdb.com/title/tt0455216/?ref_=fn_tt_tt_88 (utolsó letöltés: 2021. november 30.), *Passion Play: Herodias pleads for John the Baptist's Head* (amerikai némafilm, 1903): http://www.imdb.com/title/tt0419042/?ref_=fn_tt_tt_110 (utolsó letöltés: 2021. november 30.).

A breslauer társulat vendégjátékát nyolc egymás utáni napra (május 16–23.), napenkénti egy-egy előadásra hirdették meg, mindegyik előadáson a *Salome* szerepelt a műsoron. A vendégjátékot beharangozó cikkekből kiderül, a zeneszerző tervezte, hogy ellátogat Budapestre a bemutatóra, s valamelyik előadást ő maga fogja vezényelni,⁴⁹ ez azonban végül nem valósult meg. Az előadás érdekességeihez tartozik, hogy bár megnagyobbították a Király Színház zenekari árkat,⁵⁰ de még így is hiányzott néhány hangszer az együttesből, például a cseleszta, ugyanis a Magyar Királyi Operaház nem adta kölcsön a breslaueriaknak a nem sokkal korábban, éppen a *Salome* előadásaihoz beszerzett cselesztáját.⁵¹

A Zeneakadémia frissen felavatott új épülete, s az 1907. május 12-i avatást követő újságcikkek áradata adhatta az ötletet arra, hogy néhány nappal a budapesti bemutató után a Zeneakadémia professzorainak véleményét is kikérjék a sok vihart kavaró műről. A *Pesti Napló* ismeretlen újságírójának⁵² három kérdése a bemutató utáni kritikák összefoglalásaként is értelmezhető: „1. Mi a véleménye Strauss Richardról? 2. Mi a »Salome« pozíciója a zenelitteratúrában? 3. Milyen viszonylat van Strauss és Wagner között?”⁵³ Az újságíró sajnálatára Mihalovich Ödön, Hans Koessler és Hubay Jenő a Zeneakadémia felavatása után elutaztak Budapestről, így csak Szabados Béla, Szendy Árpád, Herzfeld Viktor, Thomán István, Kun László és Dr. Molnár Géza válaszolt a kérdésekre. A – mai szóval élve – körinterjú mellett, hogy érzékletes képet ad a Bartók és Kodály zeneakadémiai tanári pályakezdekésekor regnáló tanári kar zenei ízléséről, még inkább illusztrálja a budapesti zenei szakma legmagasabb rangú képviselőinek az új mű okozta sokk utáni óvatosságát és tanácstalanságát.

Thomán István rendkívül diplomatikusan igyekezett elkerülni az értékítéletet. Mint elmondta, a *Salomé*nek már a zongorakivonata is lenyűgözte, s az interjú napján fogja megnézni az operát a Király Színházban. Ugyanakkor az egyetlen, amiben

⁴⁹ „Strauss Richard ma levelet intézett Löwe dr.-hoz, a boroszlóiak igazgatójához, amelyben kilátásba helyezi, hogy operája egyik budapesti előadására személyesen eljön. Tisztelem és szeretem – írja – a budapesti zeneértő közönséget, amely előtt már több szimfonikus munkám, a Till von Eulenspiegel, a Zarathustra, Symphonia D rustika [sic] színre került.” Vö. [N. N.]: „(A Királyszínház)”, *Magyarország* 14/109 (1907. május 8.), 11–12., ide: 11.

⁵⁰ [N. N.]: „A boroszlói opera-társulat Budapestén”, *Pesti Napló* 58/115 (1907. május 15.), 14.

⁵¹ (–ldi.) [BÉLDI Izor]: „Strauss Richárd Salome-ja Budapestén”, *Pesti Hírlap* 29/117 (1907. május 17.), 7.

⁵² Nem kizárható, hogy a cikket név nélkül közlő újságíró Kálmán Imre volt, aki 1904 és 1909 között rendszeresen – bár nem kizárólagosan – közölt operai témájú cikkeket a *Pesti Napló*ban. A *Salome* bemutatója kapcsán portrécikket írt Richard Straussról, valamint az opera bemutatóján is jelen volt. Lásd erről bővebben a Kálmán Imre operakritikusi tevékenységéről írt tanulmányaimat: „Az Operaház munkáját ellenőrizni, bírálni nemcsak jogos, hanem multhatatlanul szükséges...» – Kálmán Imre, a *Pesti Napló* operai kritikusa (1904–1909)”, in KLESTENITZ Tibor – PAÁL Vince (szerk.): *A vélemény-sajtótól a tömegsajtóig. Fejezetek a magyar újságírás történetéből* (Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2017), 151–164., ide: 149–150., valamint „A modern magyar opera – kemény dió.» Kálmán Imre kritikái a századelő magyar operáiról (1904–1909)”, in KIM Katalin (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2017–2018* (Budapest, BTK Zenetudományi Intézet, 2019), 337–350.

⁵³ [N. N.]: „A Zeneakadémia »Salome«-ról. Nyilatkozatok Strauss művéről.”, *Pesti Napló* 58/119 (1907. május 19.), 16–17., ide: 16.

állást foglalt – mégpedig a bitonalitás kérdése –, mégiscsak ellentmond látszólagos rajongásának: „Megtörténik, hogy a jellemzés kedvéért 2 hangnemet szólaltat meg egyidejűleg mit – bocsánat a triviális kifejezésért – a gyomrom nem tud bevenni.”⁵⁴ A többi professzor véleményformálása nem ennyire diplomatikus. Herzfeld Viktor Strausst szenzációhajásznak tartja, aki el is éri, amit akar – de csak ideig-óráig. Kun László zenei ízléséhez képest bevallása szerint már Wagner is modern, ő inkább a klasszikusokat szereti. Strausst nagy intelligenciájú muzsikusnak tartja, viszont úgy véli, hogy eltávolodott a zene igazi hivatásától. Hasonlóan vélekedik Molnár Géza, aki Strauss zenéjét a – szerinte bukásra ítélt – naturalizmushoz sorolja: „nem vihetjük be a művészetbe azt, ami elől a természetben is kitérünk, ha találkozunk e neszekkel. Pl. egy makadámot letaposó utcai gőzgép muzsikája előtt nem tartunk állomást a szabad ég alatt sem.”⁵⁵ Szabados Béla Strauss és Wagner párhuzamát hasonlattal válaszolja meg: „Strauss Wagnerhez úgy viszonylik, mint az ember arca ahhoz a képmáshoz, amit egy torztükör ad vissza.”⁵⁶ Szendy számára Strauss zenéje dekadens, kevéssé értékes. Wagner és Strauss viszonyáról pedig egészen tömören nyilatkozott: „Wagner és Strauss között párhuzam egyáltalán nem vonható.”⁵⁷ Az újságíró a körinterjú végén levonja a tanulságot: a Zeneakadémia által képviselt „hivatalos zene” Strauss-ellenes.

S mi volt a közönség véleménye? Budapesten a *Salome* bemutatóját nem követte akkora botrány a közönség körében, mint más városokban. Bécsben a publikum egy része kifütyülte az operát,⁵⁸ New Yorkban egy előadás után le kellett venni a műsorról.⁵⁹ Budapesten a közönség a sajtóban megjelent hírek alapján az összes előadáson megtöltötte a Király Színházat, de tiltakozást leginkább az újságírók részéről tapasztalhatunk. Elsősorban a perverz témaválasztáson dohogtak, különösen – a saját grazi *Salome*-kritikáját újra és újra idéző – Béldi Izor. Ő már ott kiszemelte viszonyítási pontnak Richard von Krafft-Ebing Grazban írott *Psychopathia Sexualis* című könyvét, az abnormális szexualitás tudományos irodalmának Freud előtti legfontosabb kötetét, s a grazi előadás létrejöttének már csak a lehetőségét is a grazi erkölcsi környezettel indokolta:

„Grác egyszersmind a Krafft-Ebing városa is; itt írta meg híres művét, a psychopathia sexualist [sic], mely tudományos rendszerbe foglalta a természetellenes fajtalanóságok fajait, a különféle perverzítások egész sorozatát. Strauss Richárd *Salomé*-ja ennek méltó zenei pendantja. A vérfertőzöttől a nekrophiliáig a szádizmus minden árnyalatát tárgyalja, nemcsak scenikai cselekvényében, de főleg a zenéjében is. Minden egészségtelen és természetellenes, visszataszító és perverz ebben a műben.”⁶⁰

⁵⁴ Uo., 17.

⁵⁵ Ua.

⁵⁶ Ua.

⁵⁷ Ua.

⁵⁸ H. P.: „Salome”, *Deutsches Volksblatt* Nr. 6607 (1907. május 26.), 9.

⁵⁹ Gerald FITZGERALD (ed.): *Annals of the Metropolitan Opera. The Complete Chronicle of Performances and Artists. Vol. 2. Chronology 1883–1985* (New York, The Metropolitan Opera Guild–Inc. Macmillan Press, 1989), 148. A szereposztást lásd a 151. oldalon.

⁶⁰ Dr. BÉLDI Izor: „Salomé”, *Pesti Hírlap* 28/137 (1906. május 19.), 6. A kötet 1906-ban már

Számos további újságíró is élesen bírálta Strausst a perverznek tartott Wilde-mű megjelenítéséért, Erdős Armand szerint Strauss akármilyen zseni is, mégiscsak „abban a légkörben, abban az időben [él], ahol a szinműíró a szemétdomb felé fordul és ott keres ihletet.”⁶¹ A témáról és a témaválasztásról formált általános negatív véleményformálások közt kivételnek számít Merkler Andor⁶² – némileg Hubay ugyanezen lapban megjelent korábbi véleményét visszhangzó –, valamint Rottenbiller Ödön kritikája, utóbbi szerint

„kétségtelen, hogy maga a dráma szinte megkívánta a zenét. Csupa érzés, csupa erotika s nem mindennapos emberek érdekesítő cselekvéséből áll. A milljó maga merő hangulatokból áll, melyek zenei aláfestéssel csak határozottabbakká válnak.”⁶³

Ami viszont a *Salome* zenei megítélését illeti, több újságíró meghátrált a feladat elől, arra hivatkozva, hogy egy előadás kevés ahhoz, hogy igazán megismerjék a művet. Akik mégis megpróbálkoztak a véleményformálással, egyszerre írtak az elismerés és berzenkedő bírálat hangján, talán szintén az állásfoglalás elkerülése végett. Erdős Armand így vélekedett:

„Érdekes, grandiózus az, amit alkotott, de alkotása mégis kivételes. Körülbelül olyan hatást tesz, mint a meztelen nőszobor, mely liliom- és rózsakert közepén áll. A zene virágoskertjébe került bele a triviális szobor. Maradjon is magára s álljon egyedül, elhagyottan ebben a keretben [sic]! Mert az opera zenekertjében ezt a meztelen szobrot Salome alakja képviseli és oda van írva neve: *A bestia*. És írjuk hozzá: *Utánzása szigorúan tilos*.”⁶⁴

A hazai operakritikusok általános hozzáállását jól jellemzi Diósy Béla tömör véleménye: „Richard Strauss veszélyes a zenénk számára, mert ő egy zseni.”⁶⁵

A zenére vonatkozó sok negatív vélemény közt találunk persze lelkesedő hangokat is, még ha nem is sokat. Különösen figyelemre méltó Csáth Géza szinte pszichologizáló jellegű kritikája, melyben tulajdonképpen kapitulál Richard Strauss és műve, annak „démonikus hatása” előtt.⁶⁶ A kritikusok jelentős részével ellentétben ő úgy véli:

magyar nyelven is hozzáférhető volt. Vö. Richard KRAFT-EBING: *Psychopathia sexualis. Visszás nemi érzések különös figyelembevételével. Orvos-törvényszéki tanulmány*, ford. FISCHER Jakab (Budapest, Singer-Wolffner, 1894).

⁶¹ ERDŐS Armand: „Salome. Strauss Richard zenedrámája”, *Egyetértés* 42/118 (1907. május 17.), 1–4., ide: 1.

⁶² MERKLER Andor: „Salome”, *Magyarország* 14/118 (1907. május 18.), 11–12.

⁶³ ROTTENBILLER Ödön: „Salome”, *Független Magyarország* 7/117 (1907. május 17.), 12–13., ide: 12.

⁶⁴ ERDŐS *Salome*, 2.

⁶⁵ „Richard Strauß ist eine Gefahr für unsere Musik, denn er ist ein Genie.” Vö. Dr. Béla Diósy: „Richard Strauß' »Salome«”, *Neues Pester Journal* 36/117 (1907. május 17.), 1–3., ide: 2.

⁶⁶ Cs. G. [Csáth Géza]: „Salome”, *Budapesti Napló* 12/117 (1907. május 17.), 10. Kötetben lásd CsÁTH Géza: *A muzsika mesekertje. Összegyűjtött írások a zenéről*, szerk. SZAJBÉLY Mihály (Budapest, Magvető, 2000), 324–326.

„Strauss fantáziájának működése akár egészségesnek, akár betegnek nevezzék: *föltétlenül érdekel* bennünket. Több nincs ilyen. Ez a kohinóor. Vagy ha a világ összes szene gyémánttá változik, akkor ez az egyetlen megmaradt széndarab.”

Az opera zenéjének leírását az általa keltett érzésekre fűzi fel:

„Motívumokról, a melódiákról, a ritmusokról, szóval ezekről az úgynevezett formai, zenei alakulatokról nem lehet beszélni. Ki kell nyitnunk a fülünket, a szívünket, be kell állítanunk a lelki tükörrendszerünket, amellyel először benyomásokat, másodsor saját magunkat a művészi élvezés pillanatában és harmadszor a vizsgálódó énünket figyeljük meg és akkor nem fog érdekelni semmi más bennünket, mint az, hogy kicsoda Strauss Richard és hogy kik vagyunk mi magunk. És hogy, ami közben esik, jó vagy rossz-e?”

Csáth részletekbe menően kizárólag a hangszerelést elemzi, továbbá felhívja a figyelmet arra, hogy Strauss operájának alakjai sokkal realistább hatást keltenek, mint Wilde színművének stilizált figurái – ezt ő a két szerző nemzetiségi különbségének tulajdonítja.

Merkler Andor szinte maradéktalan elismeréssel ír a műről és szerzőjéről, megfogalmazása szerint Richard Strauss „a jelen század legnagyobb zeneforradalmára”:

„Berlioz és Liszt szimfoniai költeményei egyszerű összhangzattani feladatok azokhoz a dermesztő hangeffektusokhoz képest, amelyeket Strauss lépten-nyomon felénk harsogtat. A zenei atrocitásoknak és rikító kakofoniáknak valóságos lerakódó helyét látjuk ebben a partitúrában [sic] amely nem elégszik meg a Wagner által már amugyis jelentékenyen kiszélesített zenekarral, hanem ezenfelül még a hangszerek számát is lényegesen szaporította benne a jelen század legnagyobb zeneforradalmára.”⁶⁷

Kálmán Imre Wagnerrel összevetve a zenei realizmus leghatározottabb képviselőjének tartja Strauss operáját:

„Strauss kegyetlen, kinez bennünket ezzel a muzsikával, mely sérti a fülünket, bántja az idegeinket, kihozza a szívverésünket a rendes menetéből. A zenei realizmus ilyen határozottsággal még egy zeneszerző munkájában sem jelentkezett. [...] [Strauss] merészen elveti a zenei szépről kimondott és megérezett, öntudatos és öntudatlan meggyőződéseinket, Strauss zenéje nem *akar* kellemes lenni. Ez a muzsika kellemetlen. Szembeszáll a *szép* zenétől való felfogásunkkal, mert az igazságot keresi. A hangok igazságát.”⁶⁸

A művel szemben igen kritikus Béli számára viszont a *Salome* egyáltalán nem realista, hanem a zenei extravagancia és természetellenesség eddigi legteljesebb megvalósulása, amihez képest a késői Wagner, de még Debussy is „Naiv, idyllikus, egyszerű és átlátszó, spinett-muzsika, egyszerű modulációkkal s természetes harmonizálással. A Salome felülmul mindent, amit zenei extravagancia és

⁶⁷ MERKLER Andor: „Salome”, *Magyarország* 14/118 (1907. május 18.), 11–12., ide: 12.

⁶⁸ KÁLMÁN Imre: „Salome”, *Pesti Napló* 58/117 (1907. május 17.), 13. Kálmán Imre egy nappal a kritika megjelenése előtt portrécikket közölt a *Pesti Napló*-ban Richard Straussról. Ebben elsősorban szimfonikus zeneszerzőként értékeli Strausst. Lásd KÁLMÁN Imre: „Strauss Rikárd”, *Pesti Napló* 58/116 (1907. május 16.), 1–2.

természetellenesség tekintetében eddig produkáltak. Ez egy elvetélt szörnyszülött; egy beteges agy, egy kicsapongó szertelen fantázia torzképlete.”⁶⁹

A *Budapest* ismeretlen újságírója pedig szinte felsóhajt a ciszternában zajló kivégzés zenejéről fogalmazva: „Ez, hála Istennek, páratlan a zeneirodalomban.”⁷⁰

Párhuzamos történet: Wedekind és Reinhardt a Vígszínházban

Az újságírókkal és a Zeneakadémia tanáraival ellentétben, a közönség nem ütközött meg Strauss operáján, és azt kell mondanunk, hogy a sajtóban sem a *Salome* volt a legnagyobb botránykő 1907 májusában. Nem mintha ennek a magyar főváros morális közege lett volna az oka, hiszen sok felháborodott hangvételű, a kortárs német színházművészetet keményen bíráló cikket találunk az 1907. májusi lapokban. Ezeknek túlnyomó részét azonban nem, vagy legalábbis nem közvetlenül a *Salome* váltotta ki. 1907 májusában a Vígszínház adott otthont a Max Reinhardt vezette berlini Deutsches Theater vendégjátékának, műsorukon többek között Frank Wedekind drámái is szerepeltek.⁷¹ Az előadások különlegességét fokozta, hogy azokban maga a szerző is fellépett: ő volt a *Frühlingserwachen* végén a temetőben megjelenő álarcos úr, illetve egy másik előadáson maga olvasta fel a *Haláltáncot*,⁷² majd a felolvasás után három nótát énekelt gitárkísérettel „oly alantas, ocsmány szöveggel, amelyet a rendőrség az orfeumban és tingl-tangliban sem túrne el.”⁷³

A legnagyobb szenzáció és egyben botrány azonban kétségtelenül a *Frühlingserwachen* gyermektragédia többszöri előadása volt. Juhász Gyula még egy bő évtizeddel később is írt erről az eseményről:

„1907 májusában Reinhardt gondolt merészet és nagyot, és mivel a porosz cenzúra nem engedte meg Frank Wedekind *Frühlingserwachen*jának előadását a berlini színpadon, tehát lejött Budapestre, egyenesen a Vígszínházba és itt mutatta be, minden más színpadot és várost megelőzve, tavaszi vendégjátéka során a *Tavaszi ébredését*. A karzatról néztem végig ezt az emlékezetes premiert, mellettem

⁶⁹ (–ldi.): „Strauss Richárd Salome-ja Budapesten”, *Pesti Hírlap* 29/117 (1907. május 17.), 7.

⁷⁰ [N. N.]: „Salome”, *Budapest* 31/117 (1907. május 17.), 11.

⁷¹ A vendégjáték repertoárja a sajtó alapján: Sholem Asch: *A bosszuálló Isten*, Georges Courteline: *A biztos*, Otto Erich Hartleben: *Angela*, Gerhart Hauptmann: *A béke ünnepe*, Frank Wedekind: *A tavasz ébredése*, Frank Wedekind: *A kamaraénekes*, Frank Wedekind: *A haláltánc*, Frank Wedekind: *Kabaret dalok*, Oscar Wilde: *Bunbury*. Max Reinhardt és társulatának magyar színháztörténeti tanulmányairól lásd SZÉKELY György: „Az idegen nyelvű színháztörténet. Német társulatok,” in uő (főszerk.): *Magyar színháztörténet*. 1873–1920 (Budapest, Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001), 410–423., ide: 420–422. Székely a *Frühlingserwachen* budapesti előadását tévesen 1909-re datálja.

⁷² [N. N.]: „Wedekind-cabaret”, *Budapest* 31/115 (1907 május 15.), 11., valamint VINCZE Dániel: „Tavaszbredés – A Wedekind-dráma Magyarországon”, online publikáció: <http://vivalamusical.hu/cikkek/tavaszbredes-a-wedekind-drama-magyarorszagon> (utolsó letöltés: 2019. március 26.).

⁷³ [N. N.]: „Wedekind-cabaret”, *Budapest* 31/115 (1907. május 15.), 11.

Kosztolányi és Csáth Géza álltak, közelemben, mint lelkes kezdők és fiatalok, Törzs Jenő és társai. Ez volt az az esemény, az az élmény, az a színpadi szenzáció, amelyik fölülmúlta várakozásomat; amelyik meghaladta reményeimet. Reinhardt jött, játszott és győzött.”⁷⁴

Ami pedig a botrányt illeti, Kosztolányi Dezsőt érdemes idézni:

„Ma különben valóságos forradalom volt a színházban, a nézőtér csatatérre változott, hol az ellentétes művészi irányok viaskodva keltek síkra. A második felvonás egyik jelenete után pedig egy – hír szerint előre felbérelt – klerikális csapat füttyülni kezdett, mire az egész színház tapsal, éljenzéssel zajos ellentüntetést rendezett. De a hangulat mégis forró lett, többen felkeltek helyükről, s már-már pániktól kellett tartani, mikor a nyugalom végre helyreállott. [...] Taps és fütty: szebb, nagyszerűbb diadalt írnak, merész és új művésznek el sem tudok képzelni!”⁷⁵

A sajtóból konkrétabb részleteket is megtudhatunk a közönség soraiban történekről:

„A szombati előadáson a magyar közönség megbotráncozott a német szerző komizságán s az egyik abszolút csak a pizkos szenzáció okából bemutatott jelenet után a tüntetően hocholó német publikumot lepisszgte. Miután a német Géniuszra büszke színházlátogatók okvetetlenkedni akartak s tüntetni a német brutalizmus mellett, a magyar közönség egy része elveszítette türelmét s hangosan kiáltotta: ki kell dobni őket. Azután – mint évekkkel ezelőtt a bécsi előadáskor – füttyök sivitottak át a Vigszínház nézőterén s a földszintről a hölgyek egy része riadtan sietett ki. A rendőrség azonban csakhamar lecsillapította az izgatott hangulatot.”⁷⁶

Olvashatunk továbbá arról is, hogy „A padlásjelenetnél, a melyet Reinhardték bizvást elhagyhattak volna, a hölgyközönség egy része távozott, mire a férfiak közül néhányan kiáltásokkal formálisan kényszeríteni akarták ezeket, hogy helyükön maradjanak.”⁷⁷

Mindezekhez képest a *Salome* király színházi előadásain történekek igazán kevéssé minősülnek botránynak. Ott még az amúgy mélységesen felháborodott Béldi Izor szerint is csak néhány hölgy távozott a színházból a befejező jelenet alatt.⁷⁸ A *berliniek* előadásai által keltett hullámok tehát majdnem teljesen elnyomták a *breslauer* hatását. A sajtó napokig cikkezett a vígszínházi botrányról, de nemcsak színházi hírek,

⁷⁴ JUHÁSZ Gyula: „Színházi emlékek. III. Reinhardt a Vigben”, in uő: *Örökség. Válogatott prózai írások*, vál. PÉTER László (Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1958), I. kötet 157–160. 159. A cikk eredetileg a *Délmagyarország* 1919. április 25–26–27-i számaiban jelent meg.

⁷⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső: „Tavaszi ébredés. Németek a Vigszínházban”, in uő: *Színházi esték. Első kötet* (Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978), 459–462., ide: 461–462. A cikk eredetileg a *Budapesti Napló* 1907. május 12-i számában jelent meg.

⁷⁶ [N. N.]: „(Tüntetés a Vigszínházban)”, *Magyarország* 14/114 (1907. május 14.), 18.

⁷⁷ (bé.): „Tavaszi ébredés”, *Magyar Nemzet* 26/113 (1907. május 14.), 7.

⁷⁸ „A közönség [...] csak a mű első felében követte figyelemmel a scenikai és zenei cselekvényt; azután megcsappant az érdeklődés, néhány hölgy a visszatetsző befejező jelenés alatt távozott, a többi közönség is pedig szinte fellelegzett, mikor az előadás véget ért.” Vö. (–ldi.) [BÉLDI Izor]: „Strauss Richard Salome-ja Budapesten”, *Pesti Hírlap* 29/117 (1907. május 17.), 7. A harmadik előadás egyik kritikájában olvashatjuk a következőt: „A közönségnek egy része a holt ajak-csók elől menekült, de a tulnyomó rész kezd lassan megbarátkozni azzal a gondolattal, hogy még Strauss Richardot is meg lehet szokni.” Vö. [N. N.]: „Salome a Király-Színházban”, *Az Újság* 5/119 (1907. május 19.), 14.

hanem rövid kabaréjelenetek, humoros hangvételű tárcák, sőt még neveléstudományi fejtegetések⁷⁹ keretén belül is találunk utalást Wedekind drámájára. Az előbbi típusba sorolható írások persze szórakoztatóbbak, s rendszerint a botrányos témán felháborodó, de éppen ezért lelkesen érdeklődő színházlátogatókat figurázzák ki.⁸⁰

Különös, ahogy a sajtóban összekapcsolódik a *Frühlingserwachen* és a *Salome* recepciója. A *Salome*-bemutató másnapján megjelent, a *Frühlingserwachen* szénapadlás-jelenetén megbotránkozó urak beszélgetését bemutató cikk a következőképpen kezdődik:

„Az egyik ur: Látta a németeket?

A másik ur: Nem én, nem szeretem a tülekedést. Kényelmesen nem jutok jegyhez, hajszolni pedig nem érdemes. Elvégre tudom, mi a német színész, németül beszél és az asztalt csapkodja, mikor haragot ábrázol.”⁸¹

Csak ezután derül ki, hogy a vígszínházi vendégjátékról van szó, eddig az olvasó – nyilván a rövid jelenet szerzőjének szándékával – akár a királyi színházi bemutatóra is érthette a célzásokat.

Egy másik cikkben, mely szintén a *Salome*-bemutató másnapján jelent meg, Strauss és Wedekind recepciójába a képzőművészet is beszűrődik, részint a Nemzeti Szalon 1907-es Gauguin-kiállítása kapcsán.⁸² Két úr beszélget a kávéházban, témájuk a modernitás, igyekeznek egymást felülmúlva bizonyítani jártasságukat a modern művészetekben. Egyikőjük felveti, hogy Strauss megzenésíthetné a szénapadlás-jelenetet, Gauguin festhetne hozzá díszleteket, a kosztümöket pedig – az Oscar Wilde *Salomé*-ját illusztrálól – Aubrey Beardsley készíthetné. A négy művész közös budapesti hatástörténete meglehetősen patológikus: a jelenet végén az egyik úr aszpirint kér, a másik pedig jeges borogatást, mondván: „mindig megfájdul a fejem, valahányszor művészeztől beszélgetek.”⁸³

A *Neues Pester Journal* hasábjain „Budapester Spaziergänge” rovatcím alatt tárcajellegű írásokat publikáló Radó Emánuel sem mulasztotta el megosztani olvasóival véleményét a modern színházról.⁸⁴ Eszmefuttatásának nagyobb része a berliniek

⁷⁹ g. d.: „A nemi felvilágosítás kérdése”, *Alkotmány* 12/119 (1907. május 19.), 9.

⁸⁰ Például ELTA.: „Bernátné és Wedekind”, *Pesti Hirlap* 29/115 (1907. május 15.), 9. és CRAS.: „Morálesztétika”, *Az Ujság* 5/117 (1907. május 17.), 6–7.

⁸¹ CRAS *Morálesztétika*, 6–7.

⁸² A Nemzeti Szalon 1907-es Gauguin-kiállításáról összefoglalót és képeket közölt a *Vasárnapi Ujság*. Lásd ERDEY Aladár: „Cézanne – Gauguin”, *Vasárnapi Ujság* 54/21 (1907. május 26.), 420. A Gauguin-festmények reprodukciói a 426. oldalon láthatók. Aubrey Beardsley műveiről szintén 1907-ben jelent meg először magyar nyelvű könyv. Lásd EISLER Mihály József: *Aubrey Beardsley művészete és egyénisége* (Budapest, Franklin Nyomda, 1907).

⁸³ ELTA.: „Beszélgetés a művészeztől”, *Pesti Hirlap* 29/117 (1907. május 17.), 6.

⁸⁴ R-ó. [RADÓ Emánuel]: „Budapester Spaziergänge. Moderne Bühne”, *Neues Pester Journal* 36/119 (1907. május 19.), 6. A *Budapester Spaziergänge* sorozat írásaiból néhányat kötetbe rendezve, magyar fordításban is közreadtak. Lásd RADÓ Emánuel: *Pesti séták*, ford. KATONA GÁBOR (Budapest, Athenaeum, [1914]).

vendégjátékáról szól, amit nagyjából úgy summáz, hogy a színház a szexuális felvilágosítás helyszínévé vált. Szójátékokkal élve magyarázza, hogy a cselekményt már nem felvonásokra (*Akt*), hanem akt-tanulmányokra (*Aktstudien*) tagolják, amelyekben a cselekmény felépítése helyett inkább a primadonna (test)felépítése lesz a bemutatandó lényeg – míg a színigazgatók morális helyett materiális sikereket könyvelhetnek el. Cikkének végén megállapítja, hogy akinek még nincs igazán fogalma az értekek degenerációjáról, az Wedekind *Haláltáncának* és Strauss *Saloméjének* előadásain sok tapasztalatot szerezhet.⁸⁵

A napi sajtót olvasva a *Salome* magyarországi recepciójának további különleges dokumentumai kerülnek napvilágra. Megszokott, hogy a századfordulón a napilapok egy-egy novellát, karcolatot teljes egészében vagy folytatásokban közölnek, akár a tárcavonal alatt, akár az újság valamely későbbi pontján. Ezekben az írásokban aktualitások köszönnek vissza változó értékű irodalmi köntösbe öltöztetve. 1907 májusának második felében több olyan novella is megjelent, amely az 1907. márciusi vígszínházi *Salome*-előadások, valamint a májusi vígszínházi Wedekind-, illetve a királyi színházi Strauss-előadások közvetlen vagy áttételes hatását mutatja. Az írások középpontjában rendre valamilyen különleges női alak áll, ezek közül a következőkben kettőt ismeretnek.

Az 1848–1849-es szabadságharcot is megjárt Vértesi Arnold *Zizi nem akar már iskolába járni* című elbeszélése a *Salome*-bemutató másnapján jelent meg a *Magyarország* hasábjain.⁸⁶ A kapcsolat nyilvánvaló: Zizi – akárcsak Wendla és Salome – 16 éves, Wendlához hasonlóan maga is unja, hogy „Még mindig rövid ruhában járatják s úgy bánnak vele, mintha afféle kis csitri leány volna,”⁸⁷ ugyanakkor Saloméhoz illően minden útjába eső férfival kacérkodik, elejti a zsebkendőjét a második emeleti hónapos szobában lakó huszártiszt előtt, hogy az fölvegye.⁸⁸ Egyértelműnek tűnik a párhuzam Salome és Narraboth jelenetének részletével: „És reggel majd fátylam könnyű csipkés selyme mögül Tiéd egy pillantásom Narraboth. Majd ottan rád nézek, talán egy mosolyom érhet is majd.” (Pásztor Árpád fordítása).

Pakots József író és országgyűlési képviselő *A nő* című novellájában több korabeli opera allúzióit is felismerhetjük. Három férfi beszélget egy kávéházi teraszon, három régi jóbarát, akikben a *Bohémélet* főhőseinek reminiszcenciáját vélhetjük felfedezni: „Péter, a költő, Pál, a festő és János, a bankhivatalnok”.⁸⁹ *A Bohéméletre* való utalás

⁸⁵ „Wer von den unterschiedlichen Beispielen der Sinnesentartung gar keine oder nur dunkle Ahnungen hat, wird in den schmucklosen Ausführungen des Baron Castellane beispielsweise, den wir in Wedekind's »Todtentanz« als Besitzer eines Freudenhauses die Ehre haben kennen zu lernen, viel Lehrreiches finden und sicherlich auch an den Sprüngen der *Salome* um einen Leichenkopf herum seine Freude haben.” Vö. R–ó. [RADÓ Emánuel]: „Budapester Spaziergänge. Moderne Bühne”, *Neues Pester Journal* 36/119 (1907. május 19.), 6.

⁸⁶ VÉRTESI Arnold: „Zizi nem akar már iskolába járni”, *Magyarország* 14/117 (1907. május 17.), 1–2.

⁸⁷ Uo., 1.

⁸⁸ „Mikor egyszer a lépcsőn találkoztak, Zizi furfangos módon elejtette a zsebkendőjét s a fiatal ember fölvette.” Uo., 2.

⁸⁹ PAKOTS József: „A nő”, *Egyetértés* 42/116 (1907. május 15.), 1–3., ide: 1.

annál is valószínűbb, minthogy „Tán tíz éve is annak, hogy az utjuk elvált egymástól, három felé ágazott.”⁹⁰ – Leoncavallo *Bohémélete* éppen tíz évvel ezelőtt, 1897-ben hangzott el először az Operaházban, ráadásul a *Salome* bemutatójával egyidőben az Operaházban éppen Puccini *Bohéméletét* játszották. A két szegény művészlélek és a gazdaggá vált bankhivatalnok nosztalgizálása a két művész részéről egymásra licitáló fellengzős nagyotmondásba csap át. Hogy palástolják szegénységüket, később – hasonló szellemben – a nőkre kerül a szó. A költő különböző rendű és rangú nőkről kapott szerelmes levelekkel dicsekszik, hozzátéve, hogy „Egyikben sem látja meg az ember az igazi nőt.”⁹¹ A bankhivatalnok helyeslően elmondja, hogy számára „a világ legtökéletesebb nője” egy varróleány volt⁹² – emlékezhetünk: a *Bohémélet* Mimije hímzőnő. A szobrász hivatásának szemszögéből vizsgálja a kérdést, s kijelenti, hogy hiába állt modellt előtte legalább ezer nő, ma már „kiveszett a nő. A mi asszonyainkból hiányzik az az igazi női lélek, amely a művész vésőjét vagy ecsetjét klasszikus alkotásra tudná ihletni.”⁹³ Ekkor azonban a költő minden eddigire rálicitál, mondván ő megtalálta az ideális nőt, méghozzá az egykor mindhármuk számára ellenszenves ház mesternében: „Ti most azt hiszitek, hogy megbolondultam. Nem. Amit mondok, igaz. Abban a sárkányban találtam meg én azt a nőt, akiről beszélünk. S hogy megtaláltam, annak oka éppen az ő különös, durva, még a férfinál is férfiasabb természetete volt.”⁹⁴ A szokatlan, teljesen reménytelen szerelem az éjszakai hazaérkezések alkalmával bontakozott ki, amikor a költő a kapupénzt a ház mesterné kezébe csúsztatva megérintette a nő kezét. Bár nem állíthatjuk, hogy ez a nőideál különösebb kapcsolatban lenne a *Salome* női főszereplőjével, jelenléte a *Salome* magyarországi bemutatója idején jellemző lenyomata a nőiségről való szélsőséges gondolkodásának 1907 májusában, Budapesten.

Salome korai megformálói: az interpretáció hatása a recepcióra

Arra a kérdésre, hogy milyen Salome-kép alakulhatott ki a *Salome*-bemutató hatására Budapesten, a szerepet megformáló énekesnők alakítását, énekstílusát kell vizsgálnunk. Salome szerepének kiosztása nem volt könnyű feladat a századelő operatársulatai számára. A Pipers-lexikon „Salome” szócikke hosszasan sorolja az egyes városok első Saloméinak énekesnőit, hozzátéve, hogy a korszak legkiválóbb drámai szopránjait próbálták megnyerni erre a szerepre.⁹⁵ Azonban látni fogjuk, hogy nem csak drámai szopránok énekeltek Salomét a korszakban.

⁹⁰ Ua.

⁹¹ Uo., 2.

⁹² Ua.

⁹³ Ua.

⁹⁴ Uo., 3.

⁹⁵ SCHLÄDER *Strauss: Salome*, 87.

Előadó	Előadás adatai
Marie Wittich	Drezda, 1905
Thyra Larsen	München, 1906
Emmy Destinn	Berlin, Hofoper, 1906; Párizs, Châtelet, 1907
Salomea Krusceniski	Milánó, Scala, 1906
Gemma Bellincioni	Torino, 1906; Buenos Aires, 1910
Olive Fremstad	Párizs, Châtelet, 1907 (Destinn után)
Mariette Mazarin	Brüsszel, 1907
Mary Garden	New York, Manhattan Opera, 1909; Párizs, Opéra, 1910
Aino Ackté	London, Covent Garden, 1910 ⁹⁶
Maria Jeritza	Bécs, 1918

2. táblázat. A *Salome* címszerepének jelentősebb korai megformálói⁹⁷

Richard Strauss Ernst von Schuch-nak, a drezdai Operaház igazgatójának írott leveleiből részletgazdag jellemzést kaphatunk az általa ideálisnak tartott *Salome*-énekesnőről.⁹⁸ Strauss elsősorban Wagner-énekesnőben gondolkodott.⁹⁹ Az ideál – 16 éves és Izoldát énekelni képes nő – eredete valószínűleg saját felesége, Pauline de Ahna lehetett. *Aus meinen Jugend- und Lehrjahren* című visszaemlékezésében írja róla, hogy egy olyan *jugendlich-dramatische* énekesnőként ismerte meg, aki „amellett, hogy kiváló Pamina, Elvira, Elsa, Elisabeth, Évácska, merész módon (persze még túl korán, de a fiatalsága és nagy színjátszó tehetsége okán bizonyos szempontból különösen vonzóan) Fidelióhoz és Izoldához is felnőtt.”¹⁰⁰ Izolda és Eva szerepének birtoklását hangsúlyozza Strauss akkor is, amikor a drezdai bemutató viharos előkészületei idején Marie Wittich pótlásának esetére felmerült Eva von der Osten neve:

⁹⁶ Aino Ackté londoni *Salome*-előadásáról és annak kontextusáról lásd Anne SIVUOJA-KAUPPALA: „Salome’s Slow Dance with the Lord Chamberlain, London 1909–10”, in ROWDEN *Performing Salome*, 99–132.

⁹⁷ Az adatok forrása: SCHLÄDER *Strauss: Salome*, 87–88.

⁹⁸ Friedrich von SCHUCH: „Salome”, in ders.: *Richard Strauss, Ernst von Schuch und Dresdens Oper. Zweite Auflage* (Leipzig, VEB Breitkopf & Härtel, 1953), 63–80.

⁹⁹ Lásd a zeneszerző Ernst von Schuchnak írott levelét: „Salome szerepe nagyvonalú énekesnőt kíván, aki Izoldához, és hasonló feladatokhoz szokott.” Idézi FÁBIÁN Imre: *Richard Strauss* (Budapest, Gondolat, 1962) (*Kis Zenei Könyvtár* 24), 167.

¹⁰⁰ „Dort gewann ich meine geliebte Pauline, die mir als Schülerin nachgereist war, nach einem Jahr als jugendlich-dramatische Sängerin engagiert wurde, außer einer vortrefflichen Pamina, Elvira, Elsa, Elisabeth, Evchen sogar kühn bis zu Fidelio und Isolde (natürlich zu früh, aber durch ihre Jugendllichkeit und ihr großes Spielalent in mancher Hinsicht besonders reizvoll) heranwuchs [...]” Vö. Richard STRAUSS: „Aus meinen Jugend- und Lehrjahren”, in ders.: *Betrachtungen und Erinnerungen*, hg. von Willi SCHUCH (Zürich, Atlantis, 1949), 203–218., ide: 213.

„Amilyen hamar csak lehet, szeretném von Osten kisasszonyt Brünnhilde, Izoldácska [Isoldchen], Évácska [Evchen] vagy Euryanthe szerepében hallani: más szerepek nem jöhetnek számításba Salome megítélésekor.”¹⁰¹

A szerepet kreáló Marie Wittich mellett is elsősorban Izolda szerepére alkalmas énekhangja miatt döntött a zeneszerző, pótlását csak vele egyenértékű előadóművészi és énekesi képességekkel rendelkező művésznővel tartotta elképzelhetőnek.¹⁰² „Salome szerepének nehézségeit csak a legerősebb ércből és elsőrangú átütőerőből összegyúrt énekhang képes leküzdeni.”¹⁰³ – írta 1905. október 5-én von Schuchnak. A nagyméretű zenekar áténeklésére való képesség megléte olyannyira fontos volt Strauss számára, hogy – bármily meglepő is – így folytatja: „Mit érdekel engem a színjáték, szép megjelenés, ha az énekesnőt nem lehet hallani?”¹⁰⁴

A szereptörténet ugyanakkor nem támasztja alá Strauss iménti véleményformálását. A szakirodalomból ismert a címszerep első kiosztásának nehézsége. Strauss először nem Marie Witticht szemelte ki a címszerepre: Wilde drámáját 1903-ban látta Berlinben, a címszerepben a kiváló német színésznővel, Gertrud Eysoldttal. Eysoldt minden ízében modern színésznő volt, leghíresebb szerepei között találjuk Wilde Saloméját, Wedekind Luluját, Hoffmannsthal Elektráját és Kleist Penthesileáját, valamint Strindberg és Bernard Shaw nőalakjait.¹⁰⁵ Az ő alakítása jelenthette Strauss számára az ideális Salomé, ezért először a *Feuersnot* drezdai ősbemutatójáról már ismert fiatalabb drámai szoprán, Annie Krullt szerette volna látni a címszerepben.¹⁰⁶ Ebben tényező lehetett a két énekesnő életkora is: az 1903-ban 33 éves Eysoldthoz Strauss közelebb érezhette az 1905-ben 29 éves Annie Krullt, mint a nála 8 évvel

¹⁰¹ „Ich will mir gerne so bald als möglich Frl. Von Osten als Brünnhilde, Isoldchen, Evchen oder Euryanthe anhören: andere Rollen dürften mir für die Beurteilung der *Salome* nicht in Betracht kommen.” Richard Strauss levele Ernst von Schuchhoz, Berlin, 1905. október 5. Idézi SCHUCH *Betrachtungen und Erinnerungen*, 67.

¹⁰² „Salome ist mit großem Orchesterapparat so anspruchsvoll geworden, daß sie nur von einer hochdramatischen Sängerin erster Klasse zu bewältigen sein wird. Experimente mit kleinen Würmchen sind absolut ausgeschlossen: bleibt also nur Frau Wittich, wenn Sie nicht über ein anderes Stimmphänomen von reichster Darstellungskraft, fertigem Stylgefühl u. ausgereifter Routine inzwischen verfügen.” Richard Strauss levele Ernst von Schuchhoz, Marquartstein, 1905. július 15. Vö. uo., 66.

¹⁰³ „Sie erhalten, lieber Freund, nächste Woche die Partitur u. werden sich selbst überzeugen, daß nur eine Stimme von kräftigstem Metall und allererster Durchschlagskraft die Salome bewältigen kann.” Richard Strauss levele Ernst von Schuchhoz, Berlin, 1905. október 5. Vö. uo., 67.

¹⁰⁴ „Was nützt mich Darstellung, schönes Aussehen, wenn man sie einfach nicht hört?” Richard Strauss levele Ernst von Schuchhoz, Berlin, 1905. október 5. Vö. ua. – Strauss később különböző redukciókat hajtott végre az opera hangszerelésén, lásd SCHLÄDER *Strauss: Salome*, 89.

¹⁰⁵ Christian WEICKERT: „Eysoldt, Gertrud”, in *Neue Deutsche Biographie* 4 (1959), 712–713. [Online-fassung]: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd119115522.html> (utolsó letöltés: 2021. november 30.).

¹⁰⁶ Anna BREDENBACH: „Marie Wittich”, in Beatrix BORCHARD – Nina NOESKE (Hgs.): *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen* (Hamburg, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff). Online publikáció, 2018. január 16. https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000898 (utolsó letöltés: 2022. szeptember 28.).

idősebb Marie Wittichet. Arról nem is beszélve, hogy Wittich – szerepei, illetve színpadi pályája alapján – egy korábbi generáció jelentős Wagner-szopránja volt. Nemcsak más énekstílus, de teljesen más nőtípus képviselője is, mint Annie Krull. Mindkettejük működése a drezdai Hofoper kivételesen nagyszámú bemutatót magába foglaló aranykorára esik, azonban míg Wittich időszaka inkább a wagneri fogantatású német operák korszakával – például Adolf Bungert *Odüsszeia-tetralógiája* – esik egybe, az 1905 utáni bemutatókon már Krull énekelt a női főszerepeket, például a *Tiefland* Martháját és Elektrát.

Joy H. Callico tanulmányában részletesen elemezte – a drezdai polgármesterfeleség, Wagner-hősnő – Wittich és a modernebb felfogású fiatalabb rivális személyiségének különbségét jelmezes szerepfotóik alapján.¹⁰⁷ Wittich szerepképei valóban egy, a 19. század végi Wagner-hősnőknek megfelelő énekesnőt mutatnak. Visszafogett, pátoszos, némileg mesterkéltné pózaiból még leginkább Kundry szerepében lép ki. Azok a képek, amelyeken Salome szerepében látható, kevésbé meggyőzőek, kevésbé illúziókeltőek, mint a Kundry-képek. Ismert, hogy a próbákon Wittich össze is különbözött Strauss-szal a szerep énekhangja és színpadi igényei miatt: „so etwas schreibt man halt nicht, Herr Strauss: entweder-oder”. Drezdai polgármesterfeleségként pedig természetesen a szerep nyílt szexualitását is elutasította: „Das tue ich nicht, ich bin eine anständige Frau.”¹⁰⁸

Wittichhez szemben Krull inkább modern énekesnő, illetve színésznő volt. Szerepképei, különösen azok, amelyek Elektra szerepében mutatják, a századelő egyik legizgalmasabb színpadi alakját idézik elénk. Salomeként testtartása lazább, mint Wittiché. Feltehetőleg fiatalosabb arca miatt is favorizálhatta őt Richard Strauss. Strauss 1942-ben papírra vetett véleménye szerint Wittich testalkata egyáltalán nem volt alkalmas a szerephez.¹⁰⁹ Straussnak ugyanakkor lényegében nem volt választási lehetősége. Az, hogy mégis Wittich énekelt az ősbemutatón, feltehetőleg intézményi okokra, a drezdai operaház belső viszonyaira vezethető vissza: egy ilyen horderejű bemutató címszerepét ekkor még nem vehették el Wittichtől. Később, Wittich visszavonulása után Krullé lett a szerep Drezdában. Sikerének hatását mutatja, hogy Friedrich Jansa *Deutsche Tonkünstler und Musiker in Wort und Bild* című 1911-es lexikonjában Salome *egyetlen* drezdai megszemélyesítőjeként jellemzi.¹¹⁰ Strauss tehát bár – hivatalosan vagy kényszerből, ez a végeredmény tekintetében nem releváns – az

¹⁰⁷ Joy H. CALLICO: „Staging Scandal with Salome and Elektra,” in Rachel COWGILL – Hilary PORISS (eds.): *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century* (New York, Oxford University Press, 2012), 61–78.

¹⁰⁸ Strauss *Erinnerungen*, 225.

¹⁰⁹ Ua.

¹¹⁰ Jansa lexikonszócikkét idézi Anna BREDENBACH: „Annie Krull”, in Beatrix BORCHARD – Nina NOESKE (Hgs.): *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen* (Hamburg, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff). Online publikáció, 2018. március 14. https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000454 (utolsó letöltés: 2022. szeptember 28.).

énekhang érdekében döntött Wittich mellett, ugyanakkor mégis szempont volt számára a színjáték és a megjelenés is.

Sajnos nem minden további Salome-énekesnőről van ilyen bőséges információnk és a képi ábrázolások tekintetében is jóval szűkösebb a paletta. A Wittich és Krull közötti előadóművészi különbség későbbi jelenléte azonban a hozzáférhető adatok alapján is megfigyelhető. Nem csak hivatott Wagner-hősnők alakították Salome szerepét az első években, hanem egy fiatalabb, az 1890-es évtizedben pályára került énekesgeneráció tagjai is (2. táblázat). A két „korelnök” Marie Wittich és Gemma Bellincioni volt, a többi énekesnő mind az 1870-es évtized szülötte, míg a Budapesten is fellépő Thyra Larsen 1882-ben született.

A breslauer operatársulat négy, Salome szerepét éneklő szopránnal érkezett Budapestre. Eljárásuk érthető, hiszen ha – bármelyik, az utazásuk során érintett városban – a saját énekesnőjük lemondani kényszerül az előadást, nem valószínű, hogy könnyen találtak volna beugró énekest a helyére. Richard Strauss egyik leveléből tudjuk, hogy Mahler szintén négy szopránénekesssel kezdte el betanítani Salome szerepét.¹¹¹ Budapesten elsőként Fanchette Verhunk, második este Thyra Larsen, harmadik este Margarethe Elb, végül pedig Pünkösöd után a hatodik előadáson Fina Widhalm énekelte a címszerepet, mind a négy énekesnő egy-egy különböző habitusú Salomé-t jelenített meg a színpadon.¹¹²

Verhunk, Larsen és Widhalm hangját is megörökítették hanglemezen.¹¹³ A négy énekesnő hangfajának, karakterének, illetve előadói stílusának vizsgálatához ezeken kívül elsősorban a budapesti sajtóban található célzások szolgálhatnak információkkal. Nicholas Cook elméleti megközelítéséből kiindulva – miszerint a műalak a hangzó előadás során válik valóságossá és az interpretációtól függően megváltozik¹¹⁴ – vizsgálatom során feltételezem ugyanis, hogy az interpretáció befolyásolja az újonnan hallott mű recepcióját, tehát a sajtóban a műről írottak az interpretációról is vallanak. E megközelítés helytálló voltát mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy a *Salome* ősbemutatójának recepciójában különösen előtérbe került az opera zárójelenetének *Liebestod*-értelmezése, Salome, a bűnös nő keresztény értelemben vett megváltása, valamint az immár megváltott Salome és Jochanaan a halálban való

¹¹¹ Richard Strauss levele Ernst von Schuchhoz, Berlin, 1905. október 24. Idézi SCHUCH *Betrachtungen und Erinnerungen*, 69–70.

¹¹² A budapesti előadások után a breslauer társulat 26 bécsi előadásán hat szopránénekes alakította Salomé-t: Verhunk, Widhalm és Larsen mellett Margarethe Kahler, Jenny Korb és Albine Nagel. Vö. SANDRA MAYER: *Oscar Wilde in Vienna. Pleasing and Teasing the Audience* (Leiden, Brill, 2018), 97. és 312., valamint uő: „The first production of Salome in Vienna (guest performance Vereinigte Theater, Breslau)”, http://www.oscholars.com/TO/Thirty-five/Mad/Mad_Scarlet_Music.htm (utolsó letöltés: 2014. február 12.).

¹¹³ Itt mondok köszönetet Michael Seil és Morten Hein német és dán lemezgyűjtőknek és diszkológusoknak, akik a felvételek felkutatásában segítségemre voltak.

¹¹⁴ Nicholas COOK: „Between Process and Product: Music and/as Performance”, *Music Theory Online* 7/2 (Ápril 2001): <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html> (utolsó letöltés: 2021. november 30.).

egyesülése a csók szimbólumában.¹¹⁵ Ennek az olvasatnak az okát részben egyértelműen az Izolda szerepében rendkívül sikeres és népszerű Marie Wittich előadói stílusában kell keresnünk. A budapesti recepcióban az opera más – a szó hermeneutikai értelmében vett – interpretációja bontakozott ki, feltételezésem szerint éppen a címszerep első budapesti előadóművésze, Fanchette Verhunk – Prüwer karmester felesége – előadói stílusa nyomán.

A budapesti sajtó a bemutató előtt „a legjobb német Carmen”-ként, illetve „Salome tökéletes alakítója”-ként hirdette az énekesnőt.¹¹⁶ S valóban megkapó lehetett Salome szerepében: „megjelenik Salome, az érdekes megjelenésű Verhunk Fanchette és egyszerre magához ragadja a figyelmet.”¹¹⁷ Előadasmódjának alapvető jellegzetessége egy erotikus, érzéki hanghordozás lehetett, mivel ilyen szavakkal illetik előadását: „csábítóan bűg, mint egy szerelmes gerlice”,¹¹⁸ „csábító, turbékoló, érzéki akcentusok színes skáláját hallatta”,¹¹⁹ illetve „forróvérű, buja szenvedélyesség”.¹²⁰ Radó Emánuel, a *Politisches Volksblatt* kritikusa szerint Bellincioni óta nem fordult meg Budapest színpadain ilyen kifejezésgazdag énekesnő.¹²¹

A Keresztelő Jánossal énekelt kettős jelenetében „egy hiszterikus szirén csábító akcentusaival tolmácsolja gerjedelmeit”,¹²² s mint megtudhatjuk, ez a jelenet kötötte le leginkább a közönség figyelmét is.¹²³ Ezt a jelenetet több recenzens is hosszasan tárgyalja. August Beer írásán érződik, hogy olyannyira belefeledkezett a jelenet hallgatásába, hogy Salome a zongorakivonatban öt oldalt kitevő harmadik kérését mindössze egy rövid, néhány ütemes frázisnak érezte:¹²⁴

„Kialakul a nagyjelenet, amelyben a hercegnő a próféta szerelmét igyekszik felkelteni. Először érzélgős epekedéssel, melyre a próféta komor, elutasító pátosszal válaszol. Majd az „Ich bin verliebt in Deinen Leib” emelkedő dallamában sóvárgón, csábítón; aztán egyre sürgetőbben, mohóbban, ahogy a próféta hajjáról énekel. És a próféta megvető, keményen elutasító szavaival éles kontrasztban áll a buja eksztázis; a visszautasított nő vad és dacos kitörései, aki újra- és újakezdi a csábítást. „Ich will deinen Mund küssen” - éneklí végül Salome. És mit énekel? Mindössze egy rövid, néhány ütemes melodikus frázis, ami egy epekedő triolában vész el.”¹²⁵

¹¹⁵ Anne L. SESHADRI: „The Taste of Love: Salome’s Transfiguration”, *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 10 (2006), 24–44.

¹¹⁶ [N. N.]: „(A Királysínház)”, *Magyarország* 14/109 (1907. május 8.), 11–12.

¹¹⁷ (–Idi.) [BÉLDI Izor]: „Strauss Richárd Salome-ja Budapesten”, *Pesti Hírlap* 29/117 (1907. május 17.), 7.

¹¹⁸ Ua.

¹¹⁹ „sie ließ eine bunte Skala lockender, girrender, lüsterner Accente hören.” Vö. August BEER: „»Salome.«”, *Pester Lloyd* 55/117 (1907. május 17.), 1–2., ide: 2.

¹²⁰ „heißblütige, lüsterne Leidenschaftlichkeit”. Vö. Dr. Béla DRÓSY: „Richard Strauß’ »Salome«”, *Neues Pester Journal* 36/117 (1907. május 17.), 1–3., ide: 2.

¹²¹ –dó. [Emanuel RADÓ]: „Salome”, *Politisches Volksblatt* 33/117 (1907. május 17.), 5–6., ide: 6.

¹²² (–Idi.) [BÉLDI Izor]: „Strauss Richárd Salome-ja Budapesten”, *Pesti Hírlap* 29/117 (1907. május 17.), 7.

¹²³ Ua.

¹²⁴ Nem kizárható, hogy rövidítettek a zenei anyagon, azonban ezt – amellet, hogy nem tartom valószínűnek – a korabeli játszóanyag ismeretének hiányában nem tudjuk alátámasztani.

¹²⁵ „Es entwickelt sich die große Szene, in welcher die Prinzessin um die Liebe des Propheten buhlt.

August Beer leírása szinte vizuálisan is megjeleníti számunkra az énekesnő interpretációját, amit más kritikusok véleményével is összevethetünk. Az *Ujság* kritikusja így ír: „A herczegnőből elementáris erővel törnek ki érzelmei, utóbb tomboló hévvel, hisztérikus őrjöngéssel »Az ajkadat akarom megcsókolni Jochanan« [sic].”¹²⁶ Valóban elképzelhető, hogy Verhunk előadói stílusának hatására került a budapesti *Salome*-receptió középpontjába az érzékiség, a perverzítás.

Különös, hogy August Beer természetes lírai szopránnak ítélte a Carmenként és Salomeként sikeres Verhunkot,¹²⁷ ez talán az énekesnő inkább énekszerű előadásmódjára utalhat, nem annyira a hangfekvésére. Három hangfelvételéhez sikerült hozzáférnem, ezek alapján valóban az éneklés dominál előadói stílusában. Bár a *Mignon* és a *Hoffmann meséi* részletei amúgy is énekszerűek, a *Carmen Kártyaáriájának* hangfelvételén is inkább a folyamatos éneklés, mint a deklamáció áll interpretációja középpontjában.¹²⁸ Verhunk az éneklést középpontba helyező előadásmódjára utal az is, hogy a breslauer negyedik Salome-énekesnőjének bemutatkozása után a *Pesti Hírlap* újságírója megjegyezte: „Hogy ő [ti. Fina Widhalm] is, ahol csak tehetette, egyszerű parlando tonussal pótolta az éneket, [...] szinte fölösleges külön fölemlíteni, – úgy látszik ez a szabály s az ellenkezője a kivétel.”¹²⁹ Az első előadáson szerzett tapasztalatokhoz képest tehát a másik három énekesnő kevésbé az éneklésre helyezte a hangsúlyt.

Az alig 25 éves, a *Salome* címszerepét korábban Münchenben Felix Mottl vezénylete alatt is éneklő¹³⁰ Thyra Larsen Erdős Armand szerint „Egészen Salome volt és egészen bestia.”¹³¹ Valószínűleg sokkal naturalistábban személyesítette meg Saloméét, mint Verhunk, talán túlzásokba is eshetett: „Szemforgatása, ujjainak mozdulata, minden egyes arcizma, kacagása, járása mindez egészen megfelelt Salome rajzának. Nem ugyan a mi gusztusunk szerint, de úgy, amint a szöveg ezt követeli.”¹³² Több kritikus is hasonlóan vélekedett, amennyiben inkább a szöveg, vagyis a Wilde-dráma Saloméjával érezte adekvátnak Larsen félelmetes, vadállatias alakítását.¹³³

Zuerst mit empfindsamem Schmachten, auf das Jochanaan mit düster abweisendem Pathos antwortet. Alsbald sehnsüchtig, lockend in der melodisch ansteigenden Figur »Ich bin verliebt in Deinen Leib«, dann immer drängender, begehrllicher, da sie sein Haar besingt. Und als scharfer Kontrast zu der schwülen Ekstase die verächtlichen, hart hervorgestoßenen Gegenreden des Propheten, die wild-trotzigen Ausbrüche der Verschmähten, die immer wieder ihre brünstige Werbung erneuert. »Ich will Deinen Mund küssen!« singt endlich Salome. Und was singt sie? Nicht Anderes, als eine kurze melodische Phrase von wenigen Takten, die sich in eine schmachttende Triole verliert.“ Vö. BEER *Salome*, 2. Köszönöm Schmidt Zsuzsannának a fordításban nyújtott segítségét.

¹²⁶ (p. p.): „Strauss Salome-ja”, *Az Ujság* 5/117 (1907. május 17.), 11–12., ide: 12.

¹²⁷ BEER *Salome*, 2.

¹²⁸ The Gramophone Company 2-43089, matr. 12438u. A felvétel 1908-ban, Breslauban készült.

¹²⁹ [N. N.]: „(A boroszlói operatársulat)”, *Pesti Hírlap* 29/121 (1907. május 22.), 9.

¹³⁰ A müncheni bemutató további főszereplői Fritz Feinhals és Heinrich Knote voltak. Vö. SCHLÄDER *Strauss: Salome*, 87.

¹³¹ e. a. [ERDŐS Armand]: „Mignon és Salomé”, *Egyetértés* 42/119 (1907. május 18.), 15.

¹³² Ua.

¹³³ „az eksztatikus, beteges szerelmet szinte félelmetesen jelenítette meg.” Vö. [N. N.]: „Salome» a

August Beer egyenesen így fogalmaz: „Érdekes vad fortéllyal ragadta meg a szerepet, egy karcsú, szép vadállat, aki Jochanaanra veti magát. A Wilde-féle Salome, aki felnagyítva, élesen tükröződik a zenében.”¹³⁴

A Wilde-dráma Saloméjáról leginkább a vígszínházi előadások alapján formálhatunk képet az újságírók. Góthné Kertész Ella alakításáról a sajtó alapján annyit biztosan megtudunk, hogy nem volt tökéletes. Az újságírók archaizáló vonásokat kerestek a bibliai nőalakban, de hiába: „G[óthné]. Kertész Ella nagyon szép jelenség gyöngy ékes vörös hajával, halványkék ruhájában. Azonban amint megszólal, XX. századi hisztéria szól belőle, ugrálása, beszéde teljesen modern, tragikai erő nélküli.”¹³⁵ Góthné tehát modern felfogásban alakította Salomé, s ehhez – az operaelőadás kritikái alapján – valóban hasonlíthatott Thyra Larsen félelmetes szerepábrázolása. Önmagában nem ad okot a párhuzamba állításra, azonban lehetséges, hogy éppen a színpadi alakításuk egyik jellegzetes elemének köszönhető, hogy mindkettejükről ismerünk fekvő, teljes alakos Salome-szerepképet.¹³⁶ Rajtuk kívül csak Gertrude Hoffmann táncművésznőről találtam hasonló testtartásban készített Salome-fényképet,¹³⁷ azonban az énekesekről és színésznőkről nem. Larsen alakítása tehát valóban modernebb lehetett, s ezáltal is tűnhetett Wilde drámájához illőnek.

Larsennek nemcsak a színjátszására, hanem énekstílusára is érvényes lehet a naturalista – azaz verista¹³⁸ – jelző: több kritikus is utalt a beszédhangba áthajló, időnként kiáltozó, sőt ordításra emlékeztető gesztusaira. Erdős Armand szerint például a „művésznő hangja is hatalmasan harsogott, sikoltott és ahol kellett, vadul orditozott. Igenis orditozott, de Salome volt egészen, tökéletesen és végre is ez az ő feladata.”¹³⁹

Király-Színházban”, *Az Újság* 5/118 (1907. május 18.), 10.

¹³⁴ „Sie faßte sie mit einem interessant wilden Griffe an, ein schlankes, schönes Raubthier, das sich auf Jochanaan stürzt. Die Wildesche Salome, im scharf geschliffenen Vergrößerungsspiegel der Musik gesehen.” Vö. A[ugust]. B[EEER].: „Königstheater”, *Pester Lloyd* 55/118 (1907. május 18.), 4.

¹³⁵ k. g.: „Wilde »Salome«-ja”, *Alkotmány* 12/69 (1907. március 21.), 2.

¹³⁶ Góthné Kertész Ella Salome-szerepfotóját az Országos Széchényi Könyvtár Színházttörténeti és Zeneműtára őrzi (jelzet: KA 4122-9, elektronikus elérhetőség: <https://dka.oszk.hu/html/kepoldal/index.phtml?id=3018>, utolsó letöltés: 2021. november 30.), míg Thyra Larsen Salome-szerepfotója az Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg (Frankfurt am Main) Porträtsammlung Manskopf különgyűjteményében található (jelzet: S 36/F05131, elektronikus elérhetőség: <https://sammlungen.uni-frankfurt.de/manskopf/conent/titleinfo/5485066>, utolsó letöltés: 2021. november 30.).

¹³⁷ A kép a New York Public Library online gyűjteményében elérhető (Jerome Robbins Dance Division, Dance Images of Gertrude Hoffmann): <http://digitalcollections.nypl.org/items/510d-47da-4d37-a3d9-e040-e00a18064a99> (utolsó letöltés: 2019. március 31.).

¹³⁸ A verista énekstílus korabeli magyarországi elnevezéseiről és recepciójáról lásd PhD disszertációm idevonatkozó fejezetét. Szabó Ferenc János: „Verizmus, realizmus, naturalizmus: fogalmi problémák”, in uő: *Szamosi Elza (1881–1924) művészete*. PhD disszertáció (Budapest, Liszt Ferenc Zene-művészeti Egyetem, 2018), 198–200.

¹³⁹ e. a. [ERDŐS Armand]: „Mignon és Salome”, *Egyetértés* 42/119 (1907. május 18.), 15. – Lásd továbbá August Beer véleményét: „Die musikalische Grenze, auch die erweiterte der Strauß'schen Dialektik, wurde aber schon überschritten, wenn die interessante Künstlerin den heiseren naturalistischen Schrei einflicht, oder da das Haupt des Täufers fällt, auch die Noten köpft, den gewöhnlichen Sprechton des rezitirten [sic] Schauspiels anschlügt – mit melodramatischer Begleitung des Orchesters.” Vö. BEER *Königstheater*, 4.

Modernebb felfogásban énekelte tehát Salomét, mint Verhunk, erre enged következtetni az is, hogy őt már nem Bellincionihoz, hanem Emmy Destinnhez hasonlították.¹⁴⁰ Larsen hangfelvételei sajnos bő másfél évtizeddel később készültek, mint a budapesti előadás, illetve mint Verhunk hangfelvétele, s a két lemezoldal, amely jelenleg hozzáférhető, nem igazán alkalmas az énekesnő operai előadói stílusának vizsgálatára.¹⁴¹

Margarethe Elbről tudunk meg a legkevesebbet mind a szakirodalom, mind pedig a sajtó alapján. Előadásmódja Larsenéhez állhatott közelebb:

„A boroszlói operatársulatnak szombati harmadik Salome-előadásán a címszerepet Elb Margit asszony énekelte, egy magyar származású német művésznő, ki jelenleg a drezdai udv[ari] színház tagja. Érdekes jelenség, szép hang; játékában is nem közönséges színésztehetség nyilatkozik meg; ő is a rövidebb szóváltások deklamatori[k]us stílusát gyakran fölcserélte az egyszerű parlando tónussal és erős, gyakran rítkó szinekkel festett énekben és játékban; de még sem keltett olyan erős és őszinte hatást, mint Verhunk asszony vagy Larsen Thyra.”¹⁴²

Hangját – August Beer leírása alapján – súlyosabb, a magas fekvésben is erőteljes szopránnak ismerhetjük meg.¹⁴³ Az általa alakított Salome „kemény, kegyetlen”, kissé patetikus volt, akinek motivációja kizárólag a megvetett nő bosszúja lehetett.¹⁴⁴ Az ő előadása után olvashatunk először Salome szerepének különös nehézségéről, ez arra enged következtetni, hogy nem tudott tökéletesen megfelelni a szerep követelményeinek, alakításának súlypontja túlságosan az egyik véglet, a kegyetlenség felé tolódott el.¹⁴⁵ Előadásmódja is inkább a mű végéhez közeledve vált sikeressé: „rohamos tempóban fokozta a közönség érdeklődését. A gondviselés megáldotta őt mindama testi és erőbeli kvalitásokkal, a melyek a démoni alakítás életképességének előfeltételei.”¹⁴⁶ Sajnos mindössze Elsa és Pillangókisasszony szerepében ismerünk róla fényképet, az azonban ezek alapján is kijelenthető, hogy az énekesnő arckifejezése valóban alkalmas lehetett a kemény gesztusokra.

A negyedik breszlai énekesnő, Fina Widhalm egy negyedik Salome-típust állított színpadra: a *Politisches Volksblatt* kritikusa gyermeki-öntudatlannak („kindlich-unbewußt”) ítélte alakítását.¹⁴⁷ Az előző két énekesnő naturalista, kegyetlen, vad és

¹⁴⁰ [N. N.]: „(»Salome« második előadása)”, *Magyarország* 14/119 (1907. május 19.), 11.

¹⁴¹ A két lemezoldalon Grieg *Peer Gyntjének* egy részlete (Solvejg dala) és Ole Bull *Seterjentens Sondag* című kompozíciója hallható. His Master's Voice, HMV X 1960, matr. BT 217-2 és BT 218-2. A felvételek 1923. október 12-én készültek.

¹⁴² [N. N.]: „(A boroszlói operatársulatnak)”, *Pesti Hírlap* 29/119 (1907. május 19.), 6.

¹⁴³ „Frau Margarethe Elb, die heutige Salome, brachte dazu ihr kräftiges Organ mit, das namentlich in der Höhe guten Klang gibt. Eine etwas schwere Stimme, mehr auf breites, umständlich ausholendes Pathos eingerichtet, als auf den sprunghaften Wechsel der Tongebung und des Accents, den Strauß verlangt.” Vö. BEER *Königstheater*, 6.

¹⁴⁴ Ua.

¹⁴⁵ Ua.

¹⁴⁶ [N. N.]: „Salome a Király-Színházban”, *Az Ujság* 5/119 (1907. május 19.), 14.

¹⁴⁷ [N. N.]: „Königstheater”, *Politisches Volksblatt* 33/121 (1907. május 22.), 6.

kemény vonásokat előtérbe helyező interpretációjának hatását mutathatja, hogy Salome szerepét ekkor már nyíltan kimondva „a gonosz Herodiás kegyetlen leánya”-ként jellemzi a *Pesti Hírlap* újságírója.¹⁴⁸ Widhalmnak elsősorban a hangját dicsérik, kevésbé a színpadi alakítását, a *Neues Pester Journal* kritikusa még azt is feltételezi, hogy ekkor énekelte először a szerepet.¹⁴⁹ A sajtó alapján nem tudjuk megállapítani, hogy hatással volt-e előadásmódjára az, hogy a négy breslauer énekes közül egyedüliként ő operetténekesnőként is sikeres volt.¹⁵⁰ Breslauer és kölni periódusában is készített néhány hangfelvételt, ezek közül csupán egyetlen lemezoldalhoz sikerült hozzáférnem, amelyen Sieglindéként hallható.¹⁵¹ Hangja világos, kevésbé súlyos, inkább *jugendlich-dramatisch*ként jellemezhető, interpretációja intelligens énekesnőről árulkodik. Az összbemutató megfelel a budapesti újságírók leírásának, előadásmódja nyomán itt is egy fiatal nő képe jelenhet meg előttünk.

Sajnos Fina Widhalmról képi ábrázolást egyáltalán nem sikerült találnom, Salome szerepében csak Verhunkról és Larsenről találtam képet. Ezeken az ábrázolásokon is feltűnő, hogy a budapesti újságírók által Wilde szellemiségéhez közelebbinek érzett Thyra Larsen modernebb felfogásban interpretálta Salomé. Tőle jóval több szerepképet is ismerünk, melyen Saloméként látható. Kár, hogy a szerep gyermeki vonásait kiemelő Fina Widhalmról nincs fényképünk, hiszen Gertrude Eysoldt a Wilde-dráma címszereplőjeként aratott sikerének egyik összetevője éppen gyermeki arca volt, ahogy az Lovis Corinth a művésznő Salome-alakítását megörökítő 1903-as olajfestményén is megfigyelhető,¹⁵² s amint azt Eysoldt 1903-as budapesti vendégszereplése alkalmával a kritika is megfigyelte: „A hagyományoktól eltérőleg aranyszőke gyermekleányt alakított. Jégheideg, de a jég és szeszély leple alatt feneketlenül buja és kegyetlen természetet vett alapul, s vérfagyasztóan érdekes volt különösen a darab tetőpontján, a mikor makacsul követeli János fejét.”¹⁵³

A *Salome* és a Magyar Királyi Operaház (1907–1912)

A breslauer társulat négy Salome-énekesé tehát négy különböző Salome-képet interpretált: Verhunk a csábításra, Larsen a vadságra, Elb a kegyetlenségre, míg Widhalm a gyermeki-ösztönös vonásokra koncentrált leginkább. Előadásmódjuk nyilvánvalóan hatott a szerep budapesti befogadástörténetére, legyen a befogadó zenekritikus, a

¹⁴⁸ [N. N.]: „(A boroszlói operatársulat)”, *Pesti Hírlap* 29/121 (1907. május 22.), 9.

¹⁴⁹ [N. N.]: „(Königstheater)”, *Neues Pester Journal* 36/121 (1907. május 22.), 7.

¹⁵⁰ [N. N.]: „Widhalm, Fina.” in Karl Josef KUTSCH – Leo RIEMENS (Hgs.): *Großes Sängerlexikon. 3. erweiterte Auflage. Bd. 5.* (Bern, K. G. Saur Verlag, 1997), 3713.

¹⁵¹ Fina Widhalm 1906 februárjában Breslauban, majd 1910 októberében Kölnben készített hangfelvételeket a The Gramophone Company számára. A vizsgált lemezoldal adatai: Wagner: *Die Walküre* – „Du bist der Lenz...”. The Gramophone Company, GC-2-43352, matr.: 1910y.

¹⁵² Lovis Corinth olajfestménye a weimari Schlossmuseumban található, elektronikus elérhetősége: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Corinth_Gertrud_Eysoldt@Weimar_Schlossmuseum.JPG (utolsó letöltés: 2021. november 30.).

¹⁵³ WILDNER Ödön: „Színházi szemle”, *Huszadik Század* 6/1 (1903. január–június), 532–536., ide: 536.

közönség egy tagja vagy akár a Magyar Királyi Operaház igazgatója. Ilyen módon, ha közvetve is, de e négy alakítás hatással lehetett az első operaházi *Salome*-előadás címszereplőjének kiválasztására. Ugyanakkor tudhatjuk-e azt, hogy az Operaház szerepkiosztásról döntő vezetői mely előadásokon voltak jelen, honnan szerezhették tapasztalataikat? Tudhatjuk-e, hogy mi befolyásolhatta őket a címszerep odaítélésakor?

Van, amit tudhatunk. A *Pesti Hírlap* névtelen kritikusa – feltehetőleg Béli Izor – tudósítása szerint a harmadik, királyi színházi *Salome*-előadást „végighallgatta a m. kir. operaház igazgatója, főrendezője, scenikai főfelügyelője, egyik karmester, – sőt még a főjelmezsabónője is”.¹⁵⁴ Az „egyk karmester” sajnos nem beazonosítható, viszont a többiek: Mészáros Imre frissen – immár másodjára – kinevezett igazgató, Alszegegy Kálmán főrendező, Kéméndy Jenő scenikai főfelügyelő és Caffiné Sarolta főjelmezsabónő voltak.¹⁵⁵ Mészáros Imre, Alszegegy Kálmán és Kéméndy Jenő tehát a harmadik budapesti Salomét, Margrethe Elbet hallotta a Királyi Színházban. Nem állíthatjuk ugyanakkor teljes biztossággal, hogy az ott szerzett tapasztalatuk befolyásolhatta a jóval későbbi operaházi bemutató szerepkiosztását. Mészáros Imre – bár hivatalosan 1913. január 31-ig az Operaház igazgatója volt – második, sikertelen operaigazgatói periódusa végén, már 1912 májusában, tehát bőven az operaházi *Salome*-bemutató előtt saját elhatározásából szabadságotoltatta magát.¹⁵⁶ Alszegegy és Kéméndy viszont tevékenyen részt vettek 1912-ben a *Salome* operaházi bemutatóján.¹⁵⁷ Az „egyk karmester” pedig akár Kerner István is lehetett, aki 1907-ben még karmesteri címet viselt, 1912-ben viszont már az Operaház karnagyaként vezényelte a *Salome* operaházi bemutatóját.¹⁵⁸

A budapesti operaházi *Salome*-szereptörténet azonban már korábban elkezdődött, hiszen már 1907-ben tervezték a Strauss-opera repertoárra vételét. Mint azt fentebb írtam, Máder és Alszegegy 1906 májusában ellátogattak a *Salome* egyik grazi előadására. Friss élményeik hatása alatt máris kiosztották a címszerepet, mégpedig Krammer Teréznek. Krammer 1906 júliusának végén már a megtanulandó szerep kottáját is magával vihette tiroliai nyaralására.¹⁵⁹ A szereplőválasztás oka kettős volt, egyrészt

¹⁵⁴ [N. N.]: „(A boroszlói operatásulatnak)”, *Pesti Hírlap* 29/119 (1907. május 19.), 6.

¹⁵⁵ Az Operaház főjelmezsabónőjének nevét Wellmann Nóráról tudtam meg (Wellmann Nóra 2014. május 16-án írt levele).

¹⁵⁶ STAUD *Budapesti Operaház 100 éve*, 89.

¹⁵⁷ Uo., 452.

¹⁵⁸ *A Magyar Királyi Operaház évkönyve 50 éves fennállása alkalmából* (Budapest, Magyar Királyi Operaház, 1934), 83.

¹⁵⁹ „Krammer Teréz, mint említettük, Tirolba utazott, hogy az ottani mintatejgazdaságokat tanulmányozza, mert csömöri birtokán a tehén- és tejgazdaságot tiroliai mintára akarja berendezni. Hogy amellet a Salome tanulmányozására is van ideje, a művésznő sokoldalúságának újabb bizonyítéka.” Vö. [N. N.]: „(Krammer Teréz)”, *Pesti Hírlap* 28/210 (1906. augusztus 1.), 4. 1906 szeptemberében már a komplett szereposztást is közli a budapesti sajtó: Salome – Krammer Teréz, Herodes – Anthes György, Herodiás – Flattné Gizella, Jochanaan – Takáts Mihály, Narraboth – Gábor József, Apród – Váradi Margit, 1. zsidó – Pichler Elemér, 2. zsidó – Kertész Ödön, 3. zsidó – Juhász Ferenc, 4. zsidó – Déri Jenő, 5. zsidó – Ney Bernát, 1. nazarénus – Váradi Sándor, 2. nazarénus – Mihályi Ferenc, 1. katona – Dálnoky Viktor, 2. katona – Venczell Béla, Cappadociai – Kárpáth Rezső. Vö. [N. N.]:

Máderék grazi élményei, másrészt a kényszerűség állhatott mögötte. Máderék Grazban a bécsi születésű és képzettségű Jenny Korbot hallották a címszerepben. Korb német színpadokon töltötte pályáját, legsikerültebb szerepei Wagner ifjú szopránhősei, valamint Aida, *A trubadúr* Leonorája, a *Hugenották* Valentine-je, Santuzza és a *Sába királynője* Szulamitja voltak.¹⁶⁰ Ez a repertoár szinte teljes egészében megegyezik Krammer Teréz szerepeivel. S feltűnő, hogy bár Krammer Wittichhel volt egyidős, mégis egy valamelyest modernebb énekesgeneráció tagja, modernebb szerepeket énekelt, mint német pályatársa.¹⁶¹ Az is feltűnhet ugyanakkor, hogy mindhárom énekesnő a Wagner-repertoárban érezte magát otthonosan, Salome szerepét feltehetőleg Wagnerre alapozva énekelték, illetve énekelték volna. Krammer egyénisége ugyanakkor szerepei alapján közelebb állhatott Korbéhoz, mint Wittichéhez.¹⁶²

További tényező, amely Krammer kezébe sodorta a *Salome* címszerepét, Krammer riválisának távolléte lehetett. A korszak énekesnőit végigpásztázva meglepődhetünk, hogy Szamosi Elza neve nem került szóba Salome szerepének kiosztásakor: Szamosi 1904-től kezdve sorra aratta egyre nagyobb sikereit az Operaház színpadán modern női szerepekben. Carmen, Delila, valamint – három magyarországi bemutatón – Mimi, Massenet Manonja és a *Pillangókisasszony* 1906 májusára a legnépszerűbb, legsikeresebb magyar énekesnővé tették őt.¹⁶³ Szamosi azonban éppen 1906 nyarán lépett ki az Operaház kötelékéből: 1906 májusának végén írta alá amerikai szerződését,¹⁶⁴ június végén el is utazott Magyarországról.¹⁶⁵ Máderék tehát míg Grazban, a *Pillangókisasszony* budapesti sikereinek napjaiban még gondolhattak Szamosira, mint Salome akár ideális alakítójára, nyár elején már látniuk kellett, hogy ez a terv nem válhat valóra. Azt persze ekkor még nem láthatták, hogy magára a premierre sem kerülhet sor 1906 őszén.

A király színházi bemutató idején Krammer továbbra is az Operaház tagja volt, éppen azokban a napokban készült Puccini *Manon Lescaut*-jának felújítására, melyben először alakította a címszerepet. Érdemes megemlíteni, mit csinált Szamosi Elza ugyanekkor: amerikai turnéjáról hazatérve első vendégfelléptét éppen a *Salome*-bemutató napjára hirdette az Operaház, Puccini *Bohémélet* című operájának Mimi-jeként kellett volna színpadra lépnie, azonban hirtelen rosszullete miatt az előadás

¹⁶⁰ „A »Salome« szereposztása”, *Független Magyarország* 5/1624 (1906. szeptember 25.), 12.
[N. N.]: „Korb, Jenny”, in KUTSCH–RIEMENS *Großes Sängerlexikon* 3, 1876.

¹⁶¹ Krammerről lásd SZABÓ Ferenc János: „Teréz Krammer”, in BEATRIX BORCHARD – NINA NOESKE (Hgs.): *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen* (Hamburg, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff). Online publikáció, 2016. június 10. https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000449 (utolsó letöltés: 2022. szeptember 28.).

¹⁶² Lásd például Krammer Elektra-szerepfotóit.

¹⁶³ Szamosi Elzáról lásd PhD disszertációm. Vö. 139. lj.

¹⁶⁴ [N. N.]: „(Szamosi Elza Amerikában.)”, *Budapesti Hirlap* 26/146 (1906. május 29.), 12.

¹⁶⁵ A *Polgár* című napilapban megjelent interjúból tudjuk, hogy június végén Londonba utazik, augusztus elején Ostendében ad koncertet, majd október 15-én indul hajóval Amerikába. Vö. [N. N.]: „A newyorki út előtt. Beszélgetés Szamosi Elzával”, *A Polgár* 2/167 (1906. június 20.): 5.

lemondására kényszerült. Az újságírók nem rejtették véka alá véleményüket, s feltételezésük – valljuk be – jogos. Több kritikus is úgy vélte, Szamosi lemondása mögött nem feltétlenül a rosszullét, hanem a *Salome*-bemutató szenzációja állhat. „Művésznőnk becsúgyát is sértené, hogy az ő vendégjátéka idején »egész Budapest« másutt legyen.”¹⁶⁶

A *Salome* budapesti operaházi bemutatóján, 1912 decemberében végül sem Krammer, sem Szamosi nem léptek színpadra. Bár a sajtó 1912 szeptemberében a tervezett operaházi bemutató kettős szereposztásában Szamosi Elzát és Dömötör Ilonát hirdette a címszerepben,¹⁶⁷ sőt több októberi cikk is Szamosi Elzát említette Salome első énekeseként,¹⁶⁸ novemberben a címszerepet már csak Dömötör Ilonához kapcsolták,¹⁶⁹ és a *Salome* magyarországi bemutatóján végül valóban Dömötör Ilona lépett színpadra.

Dömötör Ilonát zeneakadémiai tanulmányai után szerződte az Operaház. Egy ideig Szamosi Elza covereként énekelt Sába királynőjét, a *Tiefland* Mártáját és Minnie-t *A nyugat lányából*, valamint néhány további kisebb-nagyobb szerepben is fellépett. 1912 után a *Boccaccio* és a *Carmen* címszerepében is ő váltotta Szamosit. Az első világháború előtt mindhárom operaházi Strauss-premierén énekelt, az *Elektrá*ban egy kisebb szerepet (1910. március 11.), a *Rózsalovag*ban Octavian-t (1911. május 21.), a *Salomé*ban pedig a címszerepet. Később operetténekesnőként is sikeres volt, majd visszatért a Magyar Királyi Operaház színpadára.¹⁷⁰ Neve leginkább a két Strauss-bemutató alakított szerepei miatt maradt fenn.

Nincs hivatalos indoklás arra nézve, vajon miért vették el végül a címszerepet Szamosi Elzától. Nyilvánvalóan nem betegség miatt nem énekelhetett a bemutatón, három nappal korábban Carmen szerepében fellépett az Operaházban – a *Salome*-bemutató Jochana-ant éneklő – Szemere Árpáddal együtt. Erdős Armand a sajtóban keményen bírálta az Operát a helytelen szereposztásért. Szerinte Dömötör Ilonából „alakjánál és inkább a szubtilis, finomabb dolgokhoz hajló talentumánál fogva Mozart-énekesnőt kellene nevelni, nem pedig belekényszeríteni a Zsidónő, vagy a Salome néhez stílusába, amely egész lényétől irtózatosan távol áll.”¹⁷¹

Miért érezhette mégis alkalmasnak Dömötör Ilonát a vezetőség Salome szerepére? Két évvel korábban már eljátszott egy kegyetlen uralkodónőt egy kortárs opera bemutatóján: Rékai Nándor *György barát* című operájában Izabella királyné alakítójaként

¹⁶⁶ [N. N.]: „M. kir. Opera”, *Az Újság* 5/117 (1907. május 17.), 11.

¹⁶⁷ Heródest ekkor még Anthes György, Heródiást Fodor Aranka énekelte volna. Vö. [N. N.]: „Dolgoznak az Operában. (Szereposztások – Új szerződtetések)”, *Világ* 3/229 (1912. szeptember 28.), 6.

¹⁶⁸ [N. N.]: „Az Operaház tervei”, *Egyetértés* 48/257 (1912. október 31.), 14.

¹⁶⁹ [N. N.]: „Anthes, Arányi és a Heródes szerepe”, *Pesti Napló* 58/273 (1912. november 19.), 13. – Heródes szerepének magyar nyelven való betanulásával nem tud elkészülni Anthes, így az ekkori tervek szerint Arányi Dezső kapná a szerepet. A bemutatón végül Gábor József énekelte Heródes szerepét.

¹⁷⁰ Dömötör Ilona életrajzát részletesen közöltem PhD disszertációm „Szamosi covere: Dömötör Ilona (1885–1966)” című fejezetében, 292–297.

¹⁷¹ e. a. [ERDŐS ARMAND]: „Opera”, *Egyetértés*, 1912. november 23. Hírlapkiadvány a Magyar Állami Operaház Emléktárána sajtógyűjteményében.

aratott viszonylagos sikert. Erről a szerepről – melyet először Vasquez Italiának,¹⁷² majd Szamosi Elzának osztottak ki,¹⁷³ de mindketten visszaadták – így írt Rottenbiller Ödön: „A második felvonásban Izabella királyné teljes léhaságában áll előttünk. A szép királyné bujasága közbeszéd tárgya [...]”.¹⁷⁴ Később ugyanő így folytatja: „Dömötör Ilona Izabella királynéja, mindenkit meglepett. Ez a fiatal, talentumos operaházi tag mai szereplésével és éneklésével egyszerre a legelső közé került. Meleg organuma és tökéletes színjátszó képessége pompásan érvényesültek szerepében. S emellett kacérsága mellett is, szerepbeli léhasága dacára: királynő maradt mindvégig.”¹⁷⁵

Két hónappal a *Salome*-bemutató előtt, 1912 októberében énekelte Dömötör Ilona először Vénusz szerepét a *Tannhäuser*-ben, szereprepertoárja és megítélése ezzel is gazdagodott. Ha ezekhez hozzávesszük, hogy Sába királynője szerepében debütált az Operaházban, feltételezhetjük, hogy ezek az alakításai, valamint a *Rózsalovag*-ban alakított főszerepe adhatott okot arra, hogy az Operaház inkább őt választotta ki a *Salome* címszerepére. Az, hogy ekkor Krammer Teréz neve már fel sem merült, egyáltalán nem meglepő, hiszen az énekesnő néhány hónapja a frankfurti Operaház tagja volt.¹⁷⁶

Dömötör Ilona Saloméjáról nem kapunk egységes képet a sajtó alapján. Az újságírók véleményének skálája Béldi Izor elragadtatott lelkesedésétől Erdős Armand bukást konstatáló értékeléséig terjed. Előbbi szerint Dömötör „Játéka és éneke, egész alakítása meglepetésszerűen hatott, a széphanu fiatal énekesnő ezzel az alakítással emelkedett igazán elsorangú művésznő rangjára és jelentőségére.”¹⁷⁷ Erdős szerint viszont „Aki hangjának erejével és modulációival nem tudja végigkövetni ezeket a drámai fejleményeket és nem tudja megmagyarázni ez alakot, annak a sorsa csak bukás lehet, amint ma Dömötör Ilona is megbukott.”¹⁷⁸ A szerep énekrészét valószínűleg nem birtokolta teljes egészében az énekesnő, de ezen – fiatal korát tekintve – nem csodálkozhatunk. Nála fiatalabbnak a jelen tanulmányban vizsgált énekesek közül csak Thyra Larsen énekelte Salome szerepét. Színpadi megjelenését illetően szintén különböző véleményekkel találkozunk. Többnyire dicsérik, a *Világ* újságírója még a kosztümjeit is részletezi, kiemelve, hogy „megjelenésben gyönyörű, szemképráztató, játékában elragadó” volt.¹⁷⁹ A bukást kiáltó Erdős Armand is elismeri az énekesnő szépségét, azonban a mimikáját, színjátszását már nem dicséri: „Dömötör Ilona ifju,

¹⁷² [N. N.]: „A válogatós színészek”, *Budapesti Napló*, 1910. szeptember 17. Hírlap kivágat a Magyar Állami Operaház Emléktárának sajtógyűjteményében.

¹⁷³ [N. N.]: „György barát”, *Pesti Napló* 61/236 (1910. október 4.), 14.

¹⁷⁴ ROTTENBILLER Ödön: „György barát”, *Független Magyarország* 10/271 (1910. november 13.), 2–4., 3.

¹⁷⁵ Ua.

¹⁷⁶ Michael HOCHMUTH (Hg.): *Chronik der Dresdner Oper. Band 2: Die Solisten* (Dresden, [Eigenverlag], 2004), 188.

¹⁷⁷ (–Idi.) [BÉLDI Izor]: „Salome – a m. kir. operaházban”, *Pesti Hírlap* 34/301 (1912. december 20.), 6–7., ide: 6.

¹⁷⁸ ERDŐS Armand: „Strauss: Salome”, *Egyetértés*, 1912. december 20. Hírlap kivágat a Magyar Állami Operaház Emléktárának sajtógyűjteményében.

¹⁷⁹ E–r.: „Salome”, *Világ* 3/300 (1912. december 20.), 1–2., 2.

gracziózus; mosolya derüt áraszt a szinpadon, de távol áll attól, hogy naiv mimikájával megérthesse Salome vágyait és lihegő perverzítésát. Amikor Jochana[a]n fejét követeli, oly kaczer mosolylyal teszi ezt, mintha bonbont kérne.”¹⁸⁰

Ha a sajtót azzal a módszerrel olvassuk, amely a szerep, illetve az előadás leírásából az interpretációra enged következtetni, ezúttal nem feltétlenül jutunk eredményre. Salome szerepét általában „szerelmi vadállat”,¹⁸¹ „nő-tigris”,¹⁸² Wilde „leghisztérikusabb, perverz alakja”¹⁸³ és más hasonló szavakkal jellemzik. Erdős Armand fent idézett kritikája alapján nem valószínű, hogy ez Dömötör Ilona előadásmódjáról árulkodna. Merkler Andor a hétfátyoltáncot „bájós”-nak minősítette,¹⁸⁴ ifjabb Jeszenszky Sándor szerint pedig Dömötörnek „sikerült egyéniségének báját és kedvességét belevinni a szerepbe, a mivel sokat enyhített az utolsó jelenetek kiméletlen hatásából.”¹⁸⁵ A Salome-szerep leírására használt szókincs középpontjába 1912-re tehát a „hisztérikus” kifejezés került, ami bár felbukkan az 1907-es sajtóban is, de korántsem ilyen gyakorisággal.

Mi történt Budapesten 1907 és 1912 között, ami Salome szerepének értelmezését ilyen módon befolyásolhatta? Nem elég csak arra gondolnunk, amire Kern Aurél céloz, mégpedig hogy 1912-re a budapesti közönség „Látta már a darabot mindenféle formájában, drámának, zenedrámának, magyarul, németül, franciául; látta a vézna, kigyósimaságu Eysoldt Gertrudot, az elegánsan szavaló Després Susannet.”¹⁸⁶ A hisztéria szó alapvetően a pszichoanalízis megismerésével kerülhetett be a budapesti értelmiségiek szóhasználatába. Márpedig Sigmund Freudról először 1908-ban jelent meg teljes könyv magyar nyelven Ferenczi Sándor tollából (*A neurosisokról Freud tanának világitásában és a psychoanalysisről*). 1910-ben már Freud előszavával jelent meg Ferenczi pszichoanalitikus írásainak első gyűjteményes kötete, a *Lélekelemzés*,¹⁸⁷ majd 1912-ben, *Pszichoanalízis* címmel jelent meg az első magyar nyelvű Freud-kötet a *Nyugat* kiadásában.¹⁸⁸ A pszichoanalízisnek a gondolkodásba való beágyazódását jelzi ifj. Jeszenszky Sándor kritikájának egy mondata, melyben nemcsak jellemzi Dömötör szerepalakítását, de a szerepről kialakult képhez is viszonyítja: „Az ő Saloméja tudatlanul vétkezik, hibáján kívül nincs annyi morálja, hogy megítélje, a mit tesz. Ez a beállítás rokonszenvesebb tette ezt a jelenetet.”¹⁸⁹

¹⁸⁰ ERDŐS Strauss: *Salome*.

¹⁸¹ h. i.: „Salome”, *Független Magyarország* 12/300 (1912. december 20.), 9–10.

¹⁸² Ua.

¹⁸³ ERDŐS Strauss: *Salome*.

¹⁸⁴ (m. a.) [MERKLER Andor]: „(Opera)”, *Magyarország* 191/301 (1912. december 21.), 11–12., 12.

¹⁸⁵ Ifj. JESZENSZKY Sándor: „Salome”, *Magyar Nemzet* 31/300 (1912. december 20.), 2–4., 4.

¹⁸⁶ (k. a.) [Kern Aurél]: „Salome”, *Budapesti Hirlap* 32/300 (1912. december 20.), 13.

¹⁸⁷ FERENCZI Sándor: *Lélekelemzés. Értekezések a pszichoanalízis köréből* (Budapest, Dick, 1910). A kötetrel kapcsolatban lásd továbbá ERŐS Ferenc: „Freud, Ferenczi és a monarchia világa. (»valami nagyon szép...«)” című tanulmányát: <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre62/eros.htm> (utolsó leltetés: 2014. május 29.).

¹⁸⁸ Sigmund FREUD: *Pszichoanalízis*, ford. FERENCZI Sándor (Budapest, Nyugat, 1912).

¹⁸⁹ Ifj. JESZENSZKY Salome. – Messzire vezetné az analízist annak tárgyalása, hogy vajon mennyire

Nem tudjuk, hogy Szamosi Elza Saloméja milyen lett volna, ugyanis a szerepre talán leginkább hivatott budapesti énekesnő sosem alakította színpadon Herédiás leányát. Hogy alkalmas lett volna rá, az kétségtelen. Leghíresebb szerepei – Carmen és Pillangókisasszony – megegyeznek más híres Salome-énekesnők kiemelkedő szerepeivel. A Carmenként elismert Fanchette Verhunk és Emmy Destinn, valamint a Pillangókisasszony szerepét elsőként sikerre vivő Salomea Kruszelnicka szintén alakítottak Salomét egy-egy premieren. Fanchette Verhunk hanglemez-repertoárjának majd minden tételét lemezre énekelte Szamosi Elza is. Tallián Tibor fogalmazása szerint ő volt a „magyar Destinn”,¹⁹⁰ márpedig éppen a párizsi német nyelvű bemutató címszereplője, Emmy Destinn volt az első énekesnő, aki lemezre is énekelte három részletet a *Salomé*ből.¹⁹¹ Szamosi – Annie Krullhoz hasonlóan – ugyan nem a Wittich-féle Wagner-énekes háttérrel énekelte volna Salomét, azonban öneki is megvolt a maga Wagner-repertoárja. Lipszében, néhány kisebb Wagner-szerep mellett, már fel lépett Fricka és – némi meglepetésre – Erda megtestesítőjeként, valamint valószínűleg már ekkor betanulta Erzsébetet és Vénuszt is. Később a budapesti Operaházban is énekelte Erda és Waltraute szerepét, valamint 1908-ban lemezre vette Erzsébet *Csarnokáriáját* a *Tannhäuser*ből. Repertoárja és lemezekon tanulmányozható előadói stílusa alapján tehát valóban a Krull-, Destinn-, vagy Thyra Larsen-féle énekestípus-hoz állhatott közelebb.

A magyar Salome: *Báthory Erzsébet*

Öt hónappal a *Salome* operaházi bemutatója után Szamosi Elza – talán kárpótlásként? – ősbemutatón alakíthatott egy vérszomjas és perverz, ugyanakkor gyönyörű és szinte ellenállhatatlan uralkodónőt: Szeghő Sándor *Báthory Erzsébet* című operájának címszereplőjét. Szeghő Sándor (1874–1956) neve kevésbé ismert napjainkban. 1874. február 8-án született Budapesten, s 1956. augusztus 3-án hunyt el szintén Budapesten. A Zenedében, majd 1894-től 1898-ig Zeneakadémián folytatta zeneszerzés tanulmányait, három éven keresztül Dohnányi Ernő osztálytársa volt.¹⁹² 1899-től

állhatnak a magyar újságírók a *Salome* címszerepéről formált véleményének hátterében Otto Weininger eszméi. Vö. Otto WEININGER: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* (Wien–Leipzig, Wilhelm Braumüller, 1903). A könyv 1913-ban jelent meg először magyar nyelven, ford. GÁBOR Andor (Budapest, Dick Manó, 1913), de a mű nyilván már korábban ismert volt a budapesti értelmiség körében.

¹⁹⁰ STAUD *Budapesti Operaház 100 éve*, 109.

¹⁹¹ A három részletből az első nem került kereskedelmi forgalomba gramofonlemezen. Lásd The Gramophone Company, 43873, matr. 4869h (Ah, warum hast du mich nicht ausgesehen); 43874, matr. 4870h (Jochanaan, ich bin verliebt...) és 43875, matr. 4871h (Dein Haar ist grässlich...). A zenekart Bruno Seidler-Winkler vezényelte, a felvételek 1907 tavaszán készültek. A „Jochanaan, ich bin verliebt...” kezdetű részletet két évvel később, 1909-ben Johanna Gadski is lemezre rögzítette (Victor 81089, matr. B-7029).

¹⁹² Az *A Polgárban* megjelent interjú némileg regényesebben írja le gyermekkorát: „elszökött hazulról, mert szülői nem bíztak zenei képességében, s hivatalnoki pályára akarták nevelni. Minden támogatás nélkül Bolognába ment s ott a dalszínháznál vállalt korrepetitóri állást. Olaszország után német

1901-ig Aradon működött zenetanárként, majd 1902-ben visszatért Budapestre: eleinte korrepetitor a Magyar Királyi Operaháznál, majd 1903-tól székesfővárosi énektanár.¹⁹³ Jelentős katonakarmester volt: 1913-ban a közös hadsereg egyetlen magyar karmestereként mutatta be a sajtó,¹⁹⁴ 1919 novemberétől 1934 júliusáig a magyar királyi honvédség törzskarnagya.¹⁹⁵ A Magyar Királyi 23. Gyalogezred, majd a Magyar Királyi 2. Honvéd Gyalogezred zenekarát vezette.¹⁹⁶ 1920 és 1932 között a Budai Dalárda karigazgatója volt, együttese élén magyar zeneszerzőtársainak – köztük Bartók és Kodály – műveit Magyarországon és külföldön egyaránt népszerűsítette.¹⁹⁷ Legfontosabb kompozíciói közt az életrajzi szócikkek a *Bor vitéz* című szimfonikus költeményt, a Magyar Királyi Operaházban bemutatott *Báthory Erzsébet* című operát, valamint *A walesi bárdok* című kórusballadát említik. Írt továbbá kamarazenét, versenyműveket, zongoraműveket, még egy operát, valamint kórusműveket és katonaindulókat.

Mind katonakarmesterként, mind kóruskarnagyként maradandót alkotott a szó tárgyi értelmében is, hiszen mindkét minőségében készült vele hangfelvétel. Ráadásul azon kevés magyar előadóművész közé tartozik, akivel mind akusztikus, mind elektromos eljárással készült hangfelvétel. Jelenlegi adataink alapján először 1905-ben, majd 1907-ben, 1908-ban, 1912-ben, 1913-ban, végül 1928-ban, 1929-ben és 1930-ban készült vele lemez többnyire katonazenekarának élén, de néhány alkalommal a Budai Dalárda karmestereként is. 1930. szeptember 26-án – szinte napra pontosan egy évvel az Arthur Prevost vezényelte belga fúvószenekar sokat emlegetett, Bartók által „Adagio barbaro”-nak titulált¹⁹⁸ felvétele után – rögzítették a 23. Gyalogezred zenekara előadásában, Szeghő Sándor vezényletével az *Este a székekyeknél* és a *Medvetánc* fúvószenekari átíratát. Mint az a „take”-számokból kiderül, a zenekarnak nem volt egyszerű a dolga, mindkét mű esetében újrarájátszásra volt szükség, s a 2. „take” került rá a hanglemezre.

Szeghő Sándor *Báthory Erzsébet* című, a Magyar Királyi Operaházban bemutatott operáját a magyar operatörténet kutatói leginkább a *Salome*-receptió kapcsán

operánknál keresett boldogulást, majd, midőn otthon is meggyőződtek arról, hogy mint zenészembernek jövője van, hazahívták, s ő itt beiratkozott a Zeneakadémiára, amelyet kitűnő sikerrel végzett el.” Vö. [N. N.]: „Látogatás a »Báthory Erzsébet« szerzőjénél”, *A Polgár* 9/104 (1913. május 3.), 6. Az interjú állításait nem tudjuk dokumentumokkal alátámasztani.

¹⁹³ GALVÁN Károly – KARCH Pál: *Katonakarmesterek magyar helyőrségekben (Alsókubin – Fogaras)*. 1850–1914. Gépírat, BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztály, 36. Köszönöm Békéssy Lilinek, hogy megosztotta velem Szeghő Zoltánnal kapcsolatos forrásait és segített az életrajz feltárásában.

[N. N.] *Látogatás a Báthory Erzsébet szerzőjénél*, 6.

¹⁹⁵ GALVÁN–KARCH *Katonakarmesterek magyar helyőrségekben*, 36.

¹⁹⁶ MAROSI László: *Két évszázad katonazenéje Magyarországon. A magyarországi katonazene története. Katonakarmesterek*. 1741–1945 (Budapest, Zeneműkiadó, 1994), 196.

¹⁹⁷ Lásd például az amszterdami dalosversenyről: [N. N.]: „Magyar szerzők kultusza Hollandiában.”, *Zenei szemle* 8/8 (1924. május), 183.

¹⁹⁸ Az „Adagio barbaro” néven elhíresült lemezfelvételtől lásd SOMFAI László: *Bartók Béla kompozíciós módszere* (Budapest, Akkord Kiadó, 2000), 257.

említik, ha egyáltalán szólnak róla. Sebestyén Ede magyar operatörténeti könyvében például mindössze az Operaház bemutatóinak felsorolásába került be.¹⁹⁹ Tallián Tibor szerint „Szeghő Sándor a *Báthory Erzsébet* nyilván a *Salomé*t akarta magyar történelmi környezetbe transzponálni – a szöveg valóban sokkal »romlottabb« még a Wilde-félenél is. Szeghő zenéje annál ártatlanabb: konzervatív, gyakorlatszerű és Wagner-előtti (vagy »bűnös« kromatikájában éppen iskolásan Wagner-szerű), bárha néhány kortárs »modern«-nek hallotta.”²⁰⁰ Németh Amadé véleménye több mint lesújtó: „Nemhogy magyar *Salome* nem lett, de még magyar *Bolygó hollandi* sem. Hallatlanul primitív zene, csodáljuk, hogy bemutatták.”²⁰¹

A *Salome* és a *Báthory Erzsébet* közti kapcsolat egyértelmű. Szeghő Sándor minden bizonnyal jelen volt a Király Színházban a *Salome* első budapesti előadásainak valamelyikén 1907-ben. A *Báthory Erzsébet* bemutatóját megelőző újságcikkekből kiderül, hogy „a »Salome« sikerén felbuzdulva esett választása a magyar történelem Salome-szerű nőalakjára,”²⁰² s azt is tudjuk, hogy az operát a boszniai annexió idején írta, mikor ezredével Szarajevóba vezényelték.²⁰³ Szeghő Szarajevóban töltött évével a hanglemeztörténeti kutatás részletesebben foglalkozott, így az opera komponálása a történelemnek és a diszkológiának köszönhetően viszonylag pontosan datálható. Risto Pekka Pennanen bosnyák hanglemeztörténetről írt tanulmányából kiderül, hogy a katonazenekar 1908 áprilisának elején érkezett Szarajevóba, ahol egy bő évig állomásozott.²⁰⁴ Szeghőnek ezalatt az egy év alatt alkalmá nyílt hangfelvételeket is készíteni zenekarával Boszniában. A 14 lemezoldalnyi, Odeon márkán megjelent hangfelvétel adatait Pennanen részletesen feldolgozta, magukat a hangfelvételeket sajnos nem ismerjük. A rögzített repertoáron egy magyar csárdást leszámítva – az európai lemezcégek keleti hangfelvételtkészítő útjain megszokott módon – csupa helyi vonatkozású mű kapott helyet. Nem tudni, Szeghő vajon mennyire mélyen ásta bele magát operájának történeti előzményeibe, de tény, hogy a zenekarával lemezre játszott Jakšić induló (Teodor Andrejević kompozíciója) névadója, a szerb-horvát eredetű, a török elől Magyarországra menekült Jaksics-család egyik tagja (Jaksics Ilona) az operában is szereplő Thurzó György ükanyja volt. 1909 áprilisában a milánói vasútállomáson egy robbanás következtében a zenekar nyolc muzsikusa súlyosan megsérült, így Szeghő Sándor és zenekara a következő hónap végén visszautazott Szarajevóból Budapestre.²⁰⁵

A *Báthory Erzsébet* komponálása tehát 1908 áprilisa és 1909 áprilisa között történt. Az opera további sorsa ugyanakkor nem volt egyszerű. Az elkészült művet

¹⁹⁹ SEBESTYÉN Ede: *Magyar operajátszás Budapesten. 1793–1937* (Budapest, Somló Béla, 1937), 96.

²⁰⁰ STAUD *Budapesti Operaház 100 éve*, 149.

²⁰¹ NÉMETH Amadé: *A magyar opera története (1785–2000)* (Budapest, Anno Kiadó, [2000]), 187–188., ide: 188.

²⁰² [N. N.]: „Bemutatók az Operaházban”, *Világ* 5/105 (1913. május 4.), 18.

²⁰³ Ua.

²⁰⁴ Risto Pekka PENNANEN: „Filling the Gaps of Bosnian Discography: Central European Labels before the Great War”, *ARSC Journal* 47/2 (2016), 161–190.

²⁰⁵ *Bosnische Post* (1908. április 11.); *Arbeiter-Zeitung* (1909. április 16.); *Reichspost* (1909. május 20.).

szerzője benyújtotta az Operaházhoz, azonban – amint az témájából következően várható volt – nem került el a *Salome* budapesti sorsát: előadását nem engedélyezték, csak 1913-ban kerülhetett sor a bemutatóra. Ekkorra azonban Szeghő valamelyest átdolgozta az operát, s egy tervbe vett bécsi előadás reményében német nyelvre is lefordította.²⁰⁶

Egyfelvonásos operájának hat jelenetében Szeghő a fiatal szüzek véreben fürdő magyar grófnő utolsó napját és elítéltetését viszi színpadra. Az 1913-ban bemutatott verzió cselekményét így foglalhatjuk össze: a csejthei vár zsoldosai készülnek szembeállni a nádorispán közelgő seregével, azonban *Báthory Erzsébet* nyugalomra inti őket, sorsuk úgylis elkerülhetetlen. Aki menekülni akar, még menekülhet, aki azonban kitarat Erzsébet mellett, az bevárja a nádort s még egy utolsó véres orgiát rendez a bíróság tiszteletére. A zsoldosok megörülnek az ötletnek. Vérben fürödve menni a másvilágra: a legszebb halál, amit egy csejthei zsoldos magának kívánhat. Egy érzékiséggel teli kettősben Erzsébet feltűzeli szolgáját, a vérfürdők okozta látomásait egy sikerült monológban előadó Ficzkót. A nádor és az ítélőbírák bevonulnak, s az urak nagy része egy rövid jelenet után a fogva tartott leányok megkeresésére indul. Erzsébet újabb szenvedélyes hangvétellű kettőst énekel, ezúttal egykori szerelmével, Thurzó nádorral. Előbb Thurzó emlékezteti a grófnőt korábbi szerelmükre, Erzsébet válaszában szemére hányja, hogy amikor ő még várta Thurzót, az nem jött, s ezért lett Nádasdy felesége. A duett közben elkezdődik a várudvaron a lányok kíntása, s a zsoldosok Erzsébet parancsának megfelelően kívülről rázárják az ajtót a grófnőre és a terembe rémülten visszasiető urakra. Immár a bírák váltak foglyokká, akik kénytelenek végignézni az udvaron zajló kíntást. Erzsébet szemük láttára szinte vonaglik a kéjtől, majd az orgia végeztével megadással nyújtja kezét, hogy rárakják a bilincseket.

A bemutatót megelőzően elvégzett kisebb-nagyobb változások egyértelműen az előadás engedélyezése érdekében történtek. Szeghő mindenekelőtt átírta a darab eredeti, a blaszfémia határát már nemcsak súroló befejezését, mely szerint Erzsébet az elé tartott feszület után kap, hogy összetörje azt. Báthory jellemét és tetteinek motivációját némileg árnyalni próbálta azáltal, hogy – a fennmaradt kottás források alapján – beillesztett az operába egy kettőst Thurzó nádor és Báthory Erzsébet között, mely felfedi a nő múltját. Thurzó nádor szerepét pedig pozitívabbra formálta, az eredetileg Báthory iránti szenvedélyes vágyakozását a darab végéig megőrző férfiből a keresztényi elveket képviselő szenvedő sorsú lovag lett. Mindezek mellett a leginkább feltűnő különbség, hogy eltűnt a librettista, Orbán Dezső neve a mű éléről. Ennek okát a *Világ* című lap egy 1912. júniusi cikkéből tudhatjuk meg: a szövegíró „időközben az »Élet« című klerikális folyóirat munkársa lett miáltal összeütközések támadtak, inkább lemondott a szerzői dicsőségről.”²⁰⁷ Hozzá kell tennünk: Orbán Dezső igen

²⁰⁶ [N. N.] *Látogatás a Báthory Erzsébet szerzőjénél*, 6.

²⁰⁷ –na.: „Az Operaház tervéi”, *Egyetértés* 48/142 (1912. június 16.), 14. A cikkben Orbán Dezső helyett tévesen Orbók Attila nevét adják meg. Ugyanakkor egyértelmű az egyezés, hiszen Orbán Dezső 1910-től számos írást publikált *Az Élet* hasábjain. Lásd GALAMBOS Ferenc (összeáll.): *Az „Élet” írói és*

fiatalon, 25–26 éves korában írta ezt a borzalommal és vérrel teli szöveggönyvet. Első publikált regényei 1912-ben jelentek meg, s ezek fényében valóban indokoltnak tűnhetett korábbi *Salome*-utánérzésének letagadása.

Nemcsak a mű átalakulásának fázisait, de végleges alakját sem könnyű rekonstruálni, ugyanis a fennmaradt kottás és szöveges forrásokban ezek rétegei nem minden esetben elkülöníthetők, s nem is feltétlenül logikusak. Az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti és Zeneműtárában őrzött 1913-as magyar királyi operaházi játszóanyag már önmagában sem egységes műalakot tartalmaz,²⁰⁸ ráadásul fennmaradt egy további kéziratos zongorakivonat az Operaház archív kottatárában,²⁰⁹ illetve ismerünk egy, a komponálás és a bemutató között, 1911-ben ki nyomtatott librettót is.²¹⁰

Ezek közül a mű legkorábbi alakját – sajátos módon – az Országos Széchényi Könyvtárban lévő operaházi játszóanyag partitúrája tartalmazza. E partitúra több szempontból is különleges. Címlapja kétnyelvű (magyar és német), s maga a kotta nem magyar, hanem német szöveget tartalmaz. A címlapon még szerepel Orbán Dezső, valamint a fordító, Clothilde Szeghő neve. A szerző ugyanakkor nem lehetett túlságosan elégedett a fordítással, hiszen számos nyelvtani jellegű változtatást eszközölt a szövegben. A német szöveg egyértelműen a legkorábbi réteget tartalmazza, hiszen még benne van az eredeti finale: „Das! Das! Gib’ her das Kreuz! In meine Hand! Dass zerbrechen soll!”²¹¹ és hiányzik a német változat az utólag, külön oldalakon betoldott Báthory–Thurzó kettősjelenetben, itt magyar szöveget találunk. Felmerülhet a kérdés: vajon miért használták a korábbi műalakot tartalmazó partitúrát az előadáson? A válasz egyszerű: az opera mindhárom előadását maga a zeneszerző vezényelte, akinek ezek szerint nem volt szüksége javított partitúrára.

Az Operaházban őrzött kéziratos zongorakivonat és a kiadott librettó a keletkezés-történet egy-egy közbülső fázisát tartalmazza. Közös bennük, hogy a címlapról eltűnt a szövegíró neve, helyette a rejtélyes „Anonymus” szerepel. Azonban míg a kéziratos operaházi zongorakivonatban az eredeti befejezés magyar szövegű változata olvasható, a librettóban már az átírt szöveg egy korai stádiuma szerepel. A feszület meggyalázása már nem szerepel benne, ugyanakkor még Erzsébet fejezi be az operát („Azt... a bilincset! Hideg vasával vág! A szenvedés! Bűnhődjem... öröklétnél tovább!”), míg a végső változatban e szavak után Thurzó fejezi be a darabot: „Te fehér testű vétkező asszony, bilincset én teszek a te hókarodra.” Ugyanakkor bár az operaházi zongorakivonat őrizte meg a legkorábbi verzió magyar szövegű vokális szövegeit, számos

írása. 1909–1944. Gépírat (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1956), 219. Online elérhető: <http://mek.oszk.hu/12700/12762/#> (utolsó letöltés: 2021. november 30.).

²⁰⁸ Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti és Zeneműtár, „Bánya”-gyűjtemény, ZB 190.

²⁰⁹ Magyar Állami Operaház, „Bánya V.”

²¹⁰ SZEGHŐ Sándor: *Báthory Erzsébet. Zenedráma egy felvonásban. Írta: Anonymus* (Budapest, Magyar Királyi Operaház, [1911]). Az évszám az OSZK Színháztörténeti és Zeneműtárának katalógusából származik.

²¹¹ Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti és Zeneműtár, ZB 190/a (partitúra), 83–84.

olyan bejegyzést, javítást, húzást is tartalmaz, amelyek már az 1913-as bemutaton elhangzott formához kapcsolódnak, így tartalmazza az utólag betoldott jelenetet is. Lehetséges, hogy ez a kézirat egyfajta szerzői munkapéldány lehetett.

Az 1913-as bemutatóra elkészült egy litografált zongorakivonat, ennek több példányát megtaláljuk az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti és Zeneműtárban őrzött operaházi játszóanyagban (az ún. „Bánya”-anyagban), s egy Kern Aurélnak dedikált példánya az operaházi kottákon kívül is fennmaradt (OSZK Z.47.351). E zongorakivonatok élén már „Szövegét írta és zenéjét szerzette: Szeghő Sándor” felirat áll. Azok a kék ceruzával jelzett húzások, amelyek az operaházi kéziratban még láthatók,²¹² ebbe a kottába már be se kerültek. Zavarba ejtő ugyanakkor, hogy a litografált kotta vokális szölamai bár magyar nyelvű szöveggel vannak ellátva, prozódiajuk mégis a német nyelvű szövegre illik. Azok a vokális szölamok, amelyek az előadáson elhangozhattak, valószínűleg az Operaházban maradt zongorakivonat áthúzott szövegű, pirossal javított helyein keresendő, ezek prozódiaja ugyanis megfelel a magyar szövegének.²¹³ A végső műalakot tehát több kottás forrásból kell összeállítani, ha meg akarjuk ismerni a művet.

A források rendbetételére egy alkalommal lett volna lehetőség még a szerző életében: az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti és Zeneműtárban őrzött szerepfüzetek között találunk két komplett zongorakivonatot, az egyiket „Gábor József”, a másikon pedig „Szamosi Elsa 1916” felirattal. Valószínű, hogy ezek egy tervezett felújítás kapcsán kerültek a művészekhez. A felújítás ugyanakkor nem valósult meg, a művet az 1913-as három előadás után nem játszották operaszínpadon. Szeghő számára viszont minden bizonnyal fontos volt az opera zenéje: Thurzó embereinek bevonulási zenéjéből komponálta a „Nádor bevonulási induló” című katonaindulót,²¹⁴ s az opera két részlete elhangzott 1930 márciusában a Zeneakadémián, Szeghő Sándor karnagyi jubileumi hangversenyén.²¹⁵

²¹² Például az Operaház zongorakivonatának 110. oldalán.

²¹³ Lásd például a két különböző zongorakivonat 51. oldalán.

²¹⁴ MAROSI *Két évszázad katonazenéje Magyarországon*, 230.

²¹⁵ Zeneakadémia, 1930. március 13., Szeghő Sándor karnagy 30., 25., és 10. jubileumi hangversenye. A koncerten a Budai Dalárda és a Szeghő által vezetett katonazenekar is fellépett. A hangverseny műsorát lásd az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának *Budapesti hangversenyek 1900-tól napjainkig* elnevezésű online adatbázisában: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=29 (utolsó letöltés: 2021. november 30.).

1909	Kézírtos partitúra német szöveggel, a későbbi betoldás külön lapokon	Szöveg: Orbán Dezső, ford.: Frau Clothilde Szeghő	OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár, ZB 190/a
[1909–1911]	Kézírtos zongorakivonat, alaprétgeben az opera az eredeti befejezéssel, és utólagos betoldással, javításokkal, húzásokkal, a vokális szölamokban magyar szövegre illő ritmussal. Szeghő munkapéldánya?	Szöveg: „Anonymus”	Magyar Állami Operaház Kottatára
[1911]	Nyomatott szövegekönyv, átírt, de nem a végleges befejezéssel (Budapest: Magyar Királyi Operaház [1911]).	Szöveg: „Anonymus”	
1913	Litografált zongorakivonat az 1913-as előadáshoz, vokális szölamokban a német szövegre illő ritmussal, de magyar szöveggel.	„Szövegét és zenéjét írta: Szeghő Sándor”	OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár, ZB 190/b-1,2,3
1916	Zongorakivonatok Báthory Erzsébet és Thurzó nádor szerepéhez, Szamosi Elza és Gábor József számára		OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár, ZB 190/g

3. táblázat. Szeghő Sándor: *Báthory Erzsébet*. Források

A *Báthory Erzsébet* az operaházi bemutatón megbukott, a három kötelező előadás után lekerült a repertoárról. A bemutatót követő recenziók igen megosztott képet adnak a mű fogadtatásáról. Több bíráló is elborzadt a darab témájától. A zenéje Merkle Andor szerint magyaros,²¹⁶ míg Haraszti Emil szerint egyáltalán nem az,²¹⁷ abban viszont minden kritikus egyetért, hogy modern, Wagner és Richard Strauss irányát követő muzika. A két példaképet abban is felfedezni vélik – joggal –, hogy a szerző a zenekarra bízta az érzelmek közvetítését,²¹⁸ sőt Béli Izor még a vezérmotívumok alkalmazását is kiemelte.²¹⁹ A szöveget szinte minden kritikus bírálta, de maga a zene is sok kritikát kapott, Kálmán Jenő szerint egyenesen „indokolatlan e muzika megszületése.”²²⁰

A kritikusok talán csak két részletről voltak egyöntetűen jó véleménnyel: a csejthei zsoldosoknak az operát indító kórusáról – mely Pütkösti Andort Gounod-ra

²¹⁶ MERKLER Andor: „Báthory Erzsébet”, *Magyarország* 20/105 (1913. május 4.), 14.

²¹⁷ HARASZTI Emil: „Három bemutató az Operában”, *Budapesti Hírlap* 33/105 (1913. május 4.), 17.

²¹⁸ [N. N.]: „Három ujdonság az Operában”, *A Polgár* 9/105 (1913. május 4.), 4.

²¹⁹ DR. BÉLDI Izor: „Évadzáró ujdonságok”, *Pesti Hírlap* 35/105 (1913. május 4.), 6.

²²⁰ k. j. [KÁLMÁN Jenő]: „Mozart, Debussy és – Szeghő”, *Pesti Napló* 64/105 (1913. május 4.), 17.

emlékeztette,²²¹ míg Oszetzky Béla Lortzingot hallotta belőle kicsendülni²²² –, valamint a mű második felében helyet kapott egzotikus színpadi, pontosabban színpad mögötti zenéről. Ez utóbbi valóban az opera egyik legsikerültebb jelenetpárja, melyben jól kontrasztál egymással két, nem a zenekari árokból hangzó zene. Előbb a nádor bevonulásakor szólal meg a színpalak mögött, majd a színpadon egy 2–2 piccolóra, klarinétára, tárogatóra, 5 trombitára és egy kisdobra hangszerelt fúvóskar. A bevonulási zenét a zeneszerző vélhetően magyaros hangzásúnak szánta, ebben fontos szerepet szánt a tárogatók megszólaltatásának.²²³ Nem sokkal később pedig a vár udvaráról hallatszik fel – Erzsébet szavai szerint – törökös zene, mely a későbbiekben is újra és újra megszólal, átszőve Erzsébet és Thurzó közös jelenetét. Az előbbivel szemben ez utóbbi kimondottan érzéki hatást kelt. Ahogy a *Magyar Nemzet* kritikusa fogalmazott: „A várudvarról reszkető, buja keleti zene hallatszik fel.”²²⁴ Ez az a zene – Báthory az operában énekelt szavai szerint – aminek „bujasága kísért, tüzes mámora csábít, lelkében ott reszket ezer ölelés.” (1. kottapélda).

Vajon honnan került ez az egzotikum Csejthe várába? Talán a *Salomé*ből? Nem valószínű. Még csak nem is érezzük karakterisztikusan törökösnek, sőt inkább emlékeztetnek a *Sába királynője* bevonulási indulójának középrészére vagy 2. felvonásának csábítás-jelenetére. Felmerülhet a kérdés: vajon milyen egzotikus zenei élmények érték Szeghő Sándort boszniai tartózkodása, azaz az opera komponálása idején? Ahhoz, hogy ezt a kérdést megválaszolhassuk, jó volna ismernünk Szeghő és zenekarának szarajevói hangfelvételeit, hiszen ezek repertoárjában helyi zene is szerepelt. Ez a keleties zene ugyanis nagyon távol áll a *Salome* egzotikumától, Richard Strauss operájának nyomait nem itt kell keresnünk a *Báthory Erzsébet* kottájában. Ha zenei hatásjelenséget keresünk, akkor néhány valódi allúzióra érdemes felfigyelnünk: Ficzkó (bariton) monológiájában Keresztelő János kvartmotivikájának távoli, halvány visszfényét azonosíthatjuk be (2. kottapélda).

Ennél azonban jóval egyértelműbb a két opera indításának hasonlósága, a moll szerinti domináns hangról felfelé induló, moll akkordra érkező skálamenet és az azt követő pontozott ritmusképlet (3. kottapélda).

²²¹ PÜNKÖSTI Andor: „Három bemutató az Operaházban”, *Egyetértés* 49/105 (1913. május 4.), 10–11., 10.

²²² OSZETZKY [Béla]: „Kön. ung. Oper.”, *Neues Politisches Volksblatt* (1913. május 4.). Hírlap kivágat a Magyar Állami Operaház Emléktárának sajtógyűjteményében.

²²³ Szeghő fentebb említett *Este a székelyeknél*-felvételén szintén tárogatón szólal meg a mű lassabb szakaszának dallama.

²²⁴ Ifj. JESZENSZKY Sándor: „Báthory Erzsébet”, *Magyar Nemzet* 32/105 (1913. május 4.), 9.

BÁTHORY

p (Színpadi zene)

p

con sentimento

f *pp*

Orchester

12/8

1. kottapélda. Szeghő Sándor: *Báthory Erzsébet*. Színpadi zene zongorakivonata, 86–87. o.
Magyar Állami Operaház Kottatára

FICZKÓ *p* (eszélős rémülettel)

Ha - nem ha nyir - kos, ső - lét

éj - sza - ká - kon

2. kottapélda. Szeghő Sándor: *Báthory Erzsébet*. Ficzko monológjának zongorakivonata, 55. o.
Magyar Állami Operaház Kottatára

Andante ma feroce

ff

dimin. molto pp

pp

3. kottapélda. Szeghő Sándor: *Báthory Erzsébet*. Az *Előjáték* zongorakivonata, 1. o.
Magyar Állami Operaház Kottatára

A *Salome* jellegzetes terclépésével pedig a nádor bevonulási indulójában találkozhatunk (4. kottapélda).

Trombe

f

sf

4. kottapélda. Szeghő Sándor: *Báthory Erzsébet*. Bevonulási induló zongorakivonata, 72. o.
Magyar Állami Operaház Kottatára

Nyilvánvaló továbbá, hogy a *Salome* és a *Báthory Erzsébet* között számos dramaturgiai azonosság található. Mindkét opera egy felvonásba sűríti hasonlóképpen

borzalommal teli témáját. Mindkettőnek főszereplője egy érzéki nő – a *Független Magyarország* kritikusanak szavaival élve „perverzus heroina” és „operettdémon”²²⁵ –, aki körül mintegy naprendszerbeli bolygókként helyezkednek el a további szereplők. Ráadásul Szeghő operájában is egy szerelmes tenor próbálja visszatartani a nőt – legalábbis az 1913-as verzióban –, valamint a két darab befejezése, a hősnő extázis utáni összeomlása is hasonló.

A *Báthory Erzsébet* bemutatójának recepciójára különös árnyékot vetett egy nem sokkal korábbi magyar operai ősbemutató emléke: Rékai Nándor *György barát* című operájának bemutatójára.²²⁶ Mint azt fentebb említettem, Rékai operájának női főszerepét, Izabella királynét Szamosi még elkezdte tanulni, de a szerepet a próbafolyamat elején hirtelen visszaadta, magára haragítva ezzel a budapesti sajtót.²²⁷ A háromfelvonásos, inkább a 19. század utolsó harmadának magyar történelmi operáinak sorát folytató *György barát* önmagában nem feltétlenül tartozik a *Salome* recepciótörténetéhez, azonban a női főszerep kialakítására hatással lehetett Strauss operája, de legalábbis érdemes arra, hogy a *Báthory Erzsébet* címszerepével összehasonlítsuk. Izabella királyné ugyanis Báthoryhoz hasonlóképpen csábító nőalak, egyfajta magyar történelmi-operai *femme fatale*, ráadásul zeneileg is párhuzamba állíthatók egymással: mindkét esetben „idegen” nőről van szó, Izabellát Rékai lengyeles zenével, míg Báthoryt Szeghő keleties zenével jellemzi. A két főszerep között azonban néhány jelentős különbség is megfigyelhető, s talán épp ezek vezettek ahhoz, hogy Szamosi egyiket visszaadja, másikat viszont elénekelje az Operaházban.

Az érzéki, sőt „élvsóvár”²²⁸ Izabella ugyanis – hatásos gyűlölködő kitorései ellenére – gyakorlatilag végig férfiak uralma alatt áll. Megözvegyült királynéként bár elvileg egyedülálló, mégsem független. Egyértelműen erősebb nála Fráter György karaktere, míg érzelmeit gyermeke és főleg szeretője, Frangepán uralja. Izabella a címszereplő iránti gyűlölete és Frangepánnal folytatott önző – anyai érzelmeit is felülíró – viszonya okán egyáltalán nem tud olyan hősnővé válni, akivel szimpatizálhatnánk. Ráadásul az utolsó felvonásban visszakozik, beismeri hibáit és bocsánatot kér György barátától. Ennek azonban nem elég nagy a hatása ahhoz, hogy pozitív szereplővé alakuljon, sőt inkább ellenkezőleg, a szerep ezáltal lesz inkonzisztens.²²⁹

Ezzel szemben a Szamosi által megformált Báthory Erzsébet – bár talán még inkább érzéki vágyai által vezérelt nő – következetes marad. A szerep jelleme a Thurzóval folytatott beszélgetésbe ékelődő belső vívódás által árnyalt, de vonala mégis egyenes

²²⁵ F.: „Bemutató-est az Operaházban”, *Független Magyarország* 13/105 (1913. május 4.), 12.

²²⁶ Rékai operáját itt nem ismertetem részletesen. Az opera cselekményét és jellemzését lásd NÉMETH *Magyar opera története*, 181–182.

²²⁷ Lásd például –r.: „György barát. Magyar dráma kálváriája”, *Magyar Nemzet* 19/265 (1910. november 12.), 1–2.

²²⁸ SZILÁGYI Sándor: „György barát”, *Budapesti Napló* 15/269 (1910. november 13.), 7.

²²⁹ A *György barát* kéziratos operaházi játszmányagát az Országos Széchényi Könyvtár Színház-történeti és Zeneműtárának operaházi „Bánya”-gyűjteményében tanulmányoztam (jelzete: ZB 156).

marad. Ráadásul igazi főszereplő – Jean Starobinski szavát kölcsönvéve: varázslónő²³⁰ –, az egyfelvonásos opera központi figurája, egyben egyetlen hallható és látható női szereplője. Az összes többi szereplő csillagszerűen helyezkedik el körülötte. Szolgája (Ficzkó) és Thurzó is szerelmes belé, sőt az első verzió szövege szerint mindkettejüket és még a katonákat is megbabonázza szépségével. Az opera egyetlen felvonása során végig ő irányít, az történik, amit ő eltervezett. Bár a darab végén elbukik, de azt is úgy teszi, ahogy ő szeretné: ő „rendezi” a végjátékot, az utolsó pillanatokban még ő tartja fogságban azokat, akik azért jöttek, hogy elfogják őt. Az átírt változatban ugyan jobban megtörik a végére, de így is méltósággal fejezi be a darabot.

Szerepének mozgatórugója az élvezet: tudja, hogy bűn, amit tesz, mégis teszi, mert élvezi – és nem érez büntudatot. A testének él, a teste, a vágyai irányítják őt. Vágyai annyira erősek, hogy a nő szinte átlényegül saját vágyaivá: bizonyos értelemben az összes szereplő – talán a *praelatus* leszámítva, beleértve ugyanakkor saját magát is – alá van rendelve Báthory Erzsébet érzékiségének és vágyainak. Ha nem is mondhatjuk, hogy pozitív szereplő, de ezt az olvasatot követve mégis áldozatnak – saját maga áldozatának – tekinthető, ezáltal önkéntelen szimpátiát ébreszthet a hallgatóságban. E jellemzés nyomán Báthory Erzsébet sokkal inkább párhuzamba állítható *Salomé*val, mint Jagelló Izabellával.

Több kritikus is – talán mentegetni próbálva a zeneszerzőt – egyetértett abban 1913 májusában, hogy a *Báthory Erzsébet* elkésett, túl későn került a budapesti közönség elé. A kritikusok ekkor már nemcsak a *Salomé*t, de az *Elektrát* is ismerték, s többen mindkét opera hangját fel vélték fedezni a *Báthory*ban – utóbbiét nyilván tévesen. Ha a *Báthory Erzsébet*et önmagában nézzük, akkor valóban kijelenthető: a mű kevésbé sikerült, inkább csak történeti érdekessége van, mint a *Salomé*-repció magyarországi példája.

Nem mondhatjuk persze, hogy Szeghő Sándor operája az egyetlen zenemű, ami a magyar *Salomé*-repciót képviselheti. A *Salomé* Bartókra gyakorolt zenei hatását Vikárius László mutatta be, s kapcsolta össze Kodály *Salomé*-repciójával.²³¹ Nem tudjuk dokumentummal alátámasztani, hogy Bartók jelen volt-e a Király Színház *Salomé*-előadásain – a grazi bemutató idején Spanyolországban és Afrikában volt²³² –, de azt tudjuk, hogy Budapesten volt ekkor, hiszen fellépett a Zeneakadémia új épületét felavató fesztiválon, s nehéz elképzelni, hogy ne érdeklődött volna Richard Strauss új operája iránt.²³³ Kodály 1906 végén, vagy 1907 elején ismerte meg a *Salomé*t Németországban – valószínűleg annak a produkciónak egyik előadását láthatta, amely csak úgy valósulhatott meg, hogy az opera végén a színpadkép szerinti égbolton mintegy feloldásként (bár meglehetősen anakronisztikusan) megjelent a

²³⁰ Jean STAROBINSKI: *A varázslónők*, ford. LŐRINSZKY Ildikó (Budapest, Európa, 2009). Az Armida-típusról lásd a 74–78. oldalakat.

²³¹ VIKÁRIUS László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs, Jelenkor, 1999), 194–196.

²³² ifj. BARTÓK Béla: *Apám életének krónikája*. A szerző munkatársa GOMBOCZNÉ KONKOLY Adrienne (Budapest, Helikon Kiadó, 2006), 84.

²³³ ifj. BARTÓK *Apám életének krónikája*, 95.

betlehem-i csillag²³⁴ –: Charlottenburgból adja hírül Gruber Emmának 1907 januárjában, hogy meglepettette Strauss művét, s véleménye igen lesújtó:

„Tegnap Salome. Érdekes, érdekes, (főképp nincs úgy agyonhangszerelve, kissé finomabb) sokszor unalmas, üres; néha bosszantó, majd mindig raffinált, »hatásocskák« sorozata egy nagy hatás nélkül. utána nem érzek semmit: egész egyre megy kocsmából vagy akárhonnán vagy Sal[omé].ből jö-
vők. Pedig Str[auss].t mindig fölfedező kedvvel hallgatom, szeretnék új élvezet-területet felfedezni magamnak.”²³⁵

Tudjuk azt is, hogy Hubay Jenő nemcsak Grazba utazott el egy új Strauss-opera megismerése érdekében, hanem 1909-ben Berlinbe is elment, hogy meghallgassa az *Elektrát*.²³⁶ A *Salome* magyar kultúrtörténeti jelentőségét mutatja, hogy Ady Endre rövid cikkben számolt be a zeneszerző által vezényelt német nyelvű párizsi bemutatóról.²³⁷ Szeghő Sándor operája nyilván nem mérhető Bartók Strauss-recepciójához. Azonban mint egész operai műalkotás, mégiscsak a *Báthory Erzsébet* minősül a magyar *Salome*-recepció leginkább adekvát képviselőjének.

²³⁴ Az 1906 decemberében bemutatott produkcióról lásd SCHLÄDER *Strauss: Salome*, 87.

²³⁵ Kodály Zoltán levele Gruber Emmához, Charlottenburg, 1907. január 5. Vö. LEGÁNY Dezső (szerk.): *Kodály Zoltán levelei* (Budapest, Zeneműkiadó, 1982), 31.

²³⁶ Hubay Jenő Strauss-recepciójáról néhány idézetet közöl fia, Hubay Cebrián Andor édesapjáról írott életrajzi könyvében. Lásd HUBAY Cebrián Andor: *Apám, Hubay Jenő. Egy nagy művész élete történelmi háttérrel* ([s.l.], Ariadne, 1992), 117. Hubay Cebrián Andor megállapítása, mely szerint a *Salome* 1905-ben Drezdában megbukott, nyilvánvalóan téves.

²³⁷ Dyb. [ADY Endre]: „Strauss Saloméja Párizsban (Párisi levél.)”, *Budapesti Napló* 12/121 (1907. május 22.), 9–10. Kötetben, megváltoztatott címmel: ADY Endre: *Péntek esti levelek*, vál. VARGA József (Budapest, Zeneműkiadó, 1975), 101–102.

Salome's Transformations The Reception of *Salome* in Hungary (1905–1912)

The Hungarian premiere of Richard Strauss' *Salome* is a blank spot in the history of the reception of Richard Strauss' operas in Hungary. The reason for this may be the venue: similarly to Vienna, the opera could not be staged at the Royal Hungarian Opera, and consequently its first Budapest performance took place at the Király Theatre, during a guest performance of the Opera Company from Breslau [Wrocław]. The opera was performed in four different casts over the eight performances, giving Budapest audiences the opportunity to experience several interpretations of the notorious main role.

In my article, I present the history of the performance and reception of Strauss' *Salome* in Hungary and the factors that influenced its reception in Hungary. I then use contemporary reviews, sound recordings and role portraits to analyse the interpretations of the first singers of Salome in Budapest. Using role history and performance analysis, I seek answers to questions such as what impression of Salome's role might have been formed among Budapest opera-goers and what factors influenced the cast of the title role for the 1912 premiere at the Royal Hungarian Opera. Finally, I will illustrate the impact of *Salome* in Hungary by analysing Sándor Szeghő's one-act opera *Báthory Erzsébet*.

B. KASKÖTŐ MARIETTA

A Kodály-életmű ceciliánus reflexióinak nyomában

A 19–20. század fordulóján virágzó egyházzenei reformtörekvések szakmai érvek helyett sok esetben utópisztikusnak ható ideákra épülve alakultak ki. Részint ez állhatott annak hátterében, hogy a mozgalom sorra megosztotta a cecilianizmusban érintett közép-kelet-európai országok zenei életének magasabban és kevésbé kvalifikált szakmai köreit egyaránt.¹ E szempontból egészen sajátos attitűd jellemezte Kodály Zoltán viszonyát a hazai cecilianizmushoz. Az életművében csekély számban fellelhető egyházzenei kompozíciók alapján nem állítható, hogy a zeneszerző elkötelezettje lett volna a liturgikus zene megújításának, azonban kora egyházzenejével összefüggésbe hozható működésén keresztül mégis elmondható, hogy a megfelelő szakmai igénnyel előkészített ceciliánus reformok kivitelezésében maga is partner volt.

A Kodály-életmű egyházzenei vonatkozásainak feltáráshoz a szerző kompozícióinak és írásos megnyilatkozásainak vizsgálatán keresztül vezet az út. Ám míg az írások egyértelmű válaszokkal szolgálnak a kutató számára, addig a Kodály-oeuvre egyházzenei alkotásainak kiszűrésére, illetve azok értelmezésére többféle lehetőség is kínálkozik. Utóbbira első ízben az 1930-as évek derekán tett kísérletet többek között Kerényi György *Kodály Zoltán és a magyar kórus*, valamint Rajeczky Benjámín *Kodály vallásos és egyházi művei* című tanulmánya.² A bennük tárgyalt, szigorú értelemben vett liturgikus darabok és a vallásos vonatkozású művek csoportjának elkülönítésére irányuló útmutatás napjaink Kodály-kutatásában is relevánsnak tekinthető.³ Nyilvánvaló, hogy a Kodály-életmű cecilianizmusra adott esetleges reflexióinak nyomait

¹ Vö. Ernest ZAVARSKÝ: „Der Caecilianer Johann Leopold Bella in der Slowakei”, in Hubert UNVERICHT (Hg.): *Der Caecilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen. Internationale Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts* (Tutzing, Hans Schneider, 1988), 335–353.

² KERÉNYI György: „Kodály Zoltán és a magyar kórus”, *Magyar Kórus* 2/8 (1932. december), 94–97. RAJECZKY Benjámín: „Kodály vallásos és egyházi művei”, *A Zene* 19/13–14 (1938. május 15.), 222–224.

³ Ezen belül külön hangsúlyt helyezendő a népi gyakorlatban megjelenő vallásosság tárgyköréhez illeszkedő alkotások csoportjára. Vö. DALOS Anna: „Palestrina Budapesten”, in uő: *Forma, harmónia, ellentét* (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2007), 213–231., ide: 225.

az előbbi réteghez sorolható alkotásokban kell keresni. Ugyanakkor ahhoz, hogy a szerző egyházzenei kompozícióinak háttérében kimutatható koncepcionális változásról adekvát képet nyerhessünk, elengedhetetlen a korai, 1897–1903 közötti alkotói periódus idesorolható műveit is számba venni (*I. táblázat*). Kodály Nagyszombatban töltött gimnáziumi, illetve zeneakadémiai tanulmányainak idején több liturgikus jellegű darabot is komponált, ám ezek egyértelműen érintetlenek mindennemű ceciliánus behatástól. Köszönhető ez részint a köztudottan anticeciliánus elveket valló Josef von Rheinberger egykori tanítványának, Hans Koesslernek (Koessler Jánosnak) is, aki zeneszerzés óráin a romantika konzervatív stílusvilágát közvetítette hallgatói felé.⁴

Keletkezés dátuma	Mű címe	Apparátus
ca1897	<i>Mise</i>	vegyeskar, orgona – torzó
ca1897	<i>Ave Maria, Esz</i>	szóló ének, vonóskar
ca1897	<i>Ave Maria, F</i>	szóló ének, orgona
ca1898	<i>Ave Maria, A</i>	szóló ének, orgona
1898	<i>Ave Maria</i>	szóló ének, orgona
1898	<i>Stabat mater</i>	férfikar
1901	<i>Offertorium (Assumpta est Maria)</i>	bariton szóló, vegyeskar, zenekar
1903	<i>Miserere</i>	két vegyeskar
1928	<i>Öt tantum ergo</i>	gyermekkar (két szólam), orgona
1929	<i>Pange lingua</i>	vegyeskar, orgona
1940–1942	<i>Csendes Mise (I)</i>	orgona
1942–1944	<i>Missa brevis</i>	szóló énekszólamok (S., Mez., A., T., B.), vegyeskar, orgona
1948	<i>Missa brevis</i>	szóló énekszólamok (S., Mez., A., T., B.), vegyeskar, zenekar, orgona
1966	<i>Laudes organi</i>	vegyeskar, orgona
1966	<i>Magyar mise</i>	unisono kar, orgona
1966	<i>Organoedia ad missam lectam (Csendes mise rev.)</i>	orgona

1. táblázat. Kodály Zoltán szűkebb értelemben vett egyházzenei vonatkozású művei a korai alkotói periódus alkotásaival kiegészülve

⁴ EÖSZE László: *Kodály Zoltán életének krónikája* (Budapest, Zeneműkiadó, 1977) (*Napról napra... Nagy muzsikuskok életének krónikája* 13), 27. Lásd továbbá DALOS Anna: „Kodály, a Brahmin”, in DALOS *Forma, harmónia, ellenpont*, 44–62.

Kodály legkorábbi műveinek egyike, az 1901-ben kürtre, klarinéra, orgonára, vonósokra, vegyeskarra és bariton szólóra komponált *Offertorium*, apparátusával már eleve kívül áll a 16. századi vokális polifóniát előtérbe helyező ceciliánus kánonon. Ez még inkább nyilvánvalóvá válik a mű dallam- és harmóniavilágára irányuló analízis során: a hatütemes bevezető szakasz klarinét-, valamint csellószólamában jelenik meg az a később alapmotívumként funkcionáló sóhajszerű dallamtöredék, amely kromatikus lépésekben bővelkedő kíséretével és merész harmóniáival együtt teremti meg a romantika és a századforduló stílusvilágának sajátos szintézisét (1. kottapélda). Már e rövid bevezető szakasz (1–6. ütem) akkordkészlete is a fiatal zeneszerzőre jellemző komplex harmóniavilágot prezentálja. A klarinétszólam egyetlen *cisz* hangjából, majd az azt követő tritonusz hangköztávolságú ingamozgásból fokozatosan kibontakozó témafej és harmóniai kísérete – a második ütemben 6-5-ös késleltetéssel megszólaló *a* hangra épített domináns nónakkord – az első pillanattól fogva a tonális instabilitás érzetét kelti. Az előjegyzés szerinti G-dúr hangnem váltódominánsaként, valamint a szomszédos D-dúr dominánsaként egyaránt fölfogható akkord továbbvezetése, részint köszönhetően a kontrabasszus és az orgona szólamok csaknem öt teljes ütemen (3–7. ütem) át kitartott *d*-orgonapontjának, ugyancsak a G/g és D tonális területek közötti megosztottságot erősíti. A 7. ütemben megszólaló *a*-alapú dominánsseptim akkord és a hozzá kapcsolódó *d*-orgonapont együttes megjelenése akár egy látens D-dúr zárlatként is fölfogható, ám a tonális kontextust egyértelműsítő autentikus záradék, mintegy a mű sajátos védjegyeként, ezúttal is elmarad.

A darab elején exponált témafej nagyívű dallammá történő fejlesztése (7–19. ütem) után erőteljes kontraszt következik: a 20. ütem felütésén belépő kórus anyagának szigorú homoritmikus szerkezete és a magas női szólamok alkalmazása – mintegy elővetítve néhány tipikus mozzanatot a majdani *Missa brevis* zenei textúrájából – éles ellentétben áll az addigiakkal (2. kottapélda). A darab *e* pontjától fogva a dinamika és a tempó terén megmutatkozó, már-már túlzottan teátrálisnak ható kontrasztok beépítése egyben formaképző szereppel is bír. A 28. ütemtől induló *Più vivo* tempójelzéssel ellátott pregnáns ritmikájú anyag kettős funkciót lát el: első megjelenésekor ebből bontakozik ki a darab 47. ütembeli csúcspontja. Az 52. ütemtől újabb dinamikai és tempóváltást előidéző szövetével a csúcspont a művet lezáró utolsó nagy egységhez vezet, ahol az ismert dallamok ezúttal tükörfordításban szólalnak meg.

Kodály két évvel későbbi, 1903-as *Miserere* című alkotása az instrumentális szólamokat mellőző apparátus tekintetében már jobban összeegyeztethető lehetne az egyházzenei reform ideológiájával. A reneszánsz idején fénykorát élő kétkórusos technika alkalmazása azonban önmagában nem adhat elegendő okot arra, hogy a mű keletkezésének időszakában Magyarországon épp csak kibontakozó cecilianizmus hatásának nyomait lássuk a darabban. A vizsgálatunk tárgyát képező két korai vallásos vonatkozású Kodály-kompozíció között több közös vonás is felfedezhető: a darab formai tagolási pontjait meghatározó éles dinamikai és tempóbeli kontrasztok, az ezek által kiváltott nagyívű fokozások, valamint a tonális instabilitás érzetének csaknem állandó jelenléte.

Moderato

Moderato

Moderato

mf

mf espr.

mf

17

coe - lum, in coe - lum.

As - sump - ta est Ma - ri - a in
As - sump - ta est Ma - ri - a in

8

1–2. kottapélda. Kodály Zoltán: *Offertorium*
(Budapest, Editio Musica Budapest, 1997), 1–5. és 17–21. ütem

Ugyanakkor a szólamvezetés terén figyelemre méltó különbség mutatkozik meg: a bűnbánati zsoltár első öt versét feldolgozó⁵ *Miserere* kóruszólamainak túlnyomó részét ugyanis szabad polifon szerkesztés jellemzi, amely az imitatív szakaszok gyakoribb és kidolgozottabb megjelenését teszi lehetővé. A harmóniai váz és a szólamszövés régi és modernkori kompozíciós eszköztárat ötvöző jellegéből adódóan a mű esztétikai értelemben a reneszánsz, a barokk és a századforduló stílárís szintéziseként is fölfogható.

Akárcsak az *Offertorium*ban, ezúttal is a szólamok fokozatos, egymás utáni belépésével építi fel a szerző az első nagyobb dallamívet. Ám míg előbbiben pusztán csak a teremtés, azaz a téma megalkotásának folyamatát illusztráló kompozíciós fogásként értelmezhető e mozzanat, addig a *Miserere* esetében az imitatív szerkesztés szabályait követő belépésekkel a mű egészét átható polifon szólamvezetés alapszkémáját vetíti elő a szerző (3. kottapélda). Mi több, az első tíz ütemet magában foglaló önálló zenei egység a már említett stílárís szintézis első állomásaként is fölfogható. A darab bevezető szakaszának archaikus, reneszánsz korabeli allúziója nyilvánvaló: a modernkori akkordikus gondolkodással szemben álló lineáris, imitatív mozgást preferáló szólamszövés, valamint a „*Miserere mei Deus*” szövegrész kiragadásán alapuló akklamatív gesztus alkalmazásával egy addigra több évszázada letűnt stílárís irányzat nyomai fedezhetők fel. Ám a darab későbbi pontjain is megfigyelhetők az iméntihez hasonló, archaikus hagyományokat felidéző területek. Ezek közül a leginkább szembeütő a 39–50. ütemeknek a katolikus egyház zsoltáréneklő gyakorlatára emlékeztető deklamatív textúrája,⁶ valamint ismételen a reneszánsz kompozíciós eszköztár sajátjának tekinthető szöveghiemelés tipikus módozata (4. kottapélda): a perfekt és az imperfekt menzúra, valamint a polifon szólammozgás homofonra történő rövid időegységen belüli átváltása (74–77. ütem).⁷

A mű imént tárgyalt kezdőszakaszát követően, a 11. ütemtől az első kórus alt szólamában induló pregnáns ritmikájú témafeje, majd az arra kvint távolságban tonális választ adó szoprán szólam egyértelműen a kórusirodalom következő nagy történeti állomásának, a barokk korszaknak jellegzetes vonásait hordozza (5. kottapélda). Jóllehet az új formarész az említett kontextusban *dux* és *comes* elnevezéssel is aposztrofálható tematikus anyagának felvillantása csupán a kezdete egy nagyívű, a darab csúcspontjához vezető fokozásnak (11–60. ütem). A többszöri nekirugaszkodással elért központi területen (61–77. ütem) a teljesen végigvitt, fűgás kidolgozás és a disszonáns együtthangzást előtérbe helyező szekvenciális menetek alkalmazásán keresztül válik teljessé a Bach nevével fémjelzett barokk kontrapunkt-technika és harmóniavilág stílárís eszköztára.

⁵ 51. (50.) Zsoltár, 3–7.

⁶ Itt a zsoltár 4. verse szólal meg: „Amplius lava me ab iniquitate mea et a peccato meo munda me” (Moss egészen tisztára vétkeimtől, bűnöimtől tisztíts meg engem!). Lásd *Ó- és Újszövetségi Szentírás a Neovulgáta alapján* (Budapest, Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 2001), 582–583., ide: 583.

⁷ A zsoltár 6. versének zárószavai kerülnek itt kiemelésre: „et vincas cum iudicaris.” (és igazságos a te ítéletedben.). Lásd ua.

S
 A
 T
 B

p cresc.
 Mi - - - se -
pp
 Mi - se - re - - -
p cresc.
 Mi - - - se -

Andante assai moderato

S
 A
 T
 B

pp
 Mi - - - se - re - re me - - -
pp
 Mi - se - re - re me - - - - i, mi - se - -
pp
 Mi - se - re - - - - - re

72 *accel.* *cresc. molto* *ff* *fff*

monibus tu - is, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

A A A *cresc. molto* *ff* *fff*

monibus tu - - - is, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

cresc. molto *ff* *fff*

et vin - - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

cresc. molto

et - - - vin - - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

accel. *ff* *fff*

et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

cresc. molto *ff* *fff*

is, et vin - - - cas vin - cas cum ju - di - ca - ris.

cresc. molto *ff* *fff*

in - ser - monibus tu - is, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

cresc. molto *ff* *fff*

in ser - monibus - - tu - is, et vin - cas cum ju - di - ca - ris.

3-4. kottapélda. Kodály Zoltán: *Miserere*, 1-5. és 72-77. ütem
(Budapest, Editio Musica Budapest, 1997)

A 78. ütem *general pausája* a darab legélesebb tagolási pontja, amely a zsolnárrészlet utolsó sorát földolgozó zárórészt határolja el az addigi történésektől. A kódaként is fölfogható terület zenei anyagában egyszerre fedezhető fel a summázó, addig megjelent főbb mozzanatokot fölvonultató zeneszerzői szándék és a modernkori kromatikus dallamot és harmóniavilágot előtérbe helyező koncepció,⁸ ily módon megerősítve az említett hármas stílár-szintézis jelenlétét.

Kodály szűkebb értelemben vett egyházzenei vonatkozású alkotásainak életművön belüli időszakos felbukkanása egyfajta periodikus rendszerességet sugall. Ám az 1. táblázatban szereplő művek keletkezési ideje szerint az 1900-as évek elejére datálható első periódust követő három, az 1920-as, 1940-es és 1960-as éveket magában foglaló blokkra osztható kompozíciós fázisról alkotott elmélet aligha adhatna reális képet. Kodály vallásos tárgyú, katolikus felekezethez sorolható darabjai (2. táblázat) között ugyanis folyamatosan feltűntek olyan magyar és latin nyelvű szöveggel ellátott kompozíciók, amelyeket a ceciliánus elveket valló egyházzeneész kortársak az akkoriban divatos gyűjtőfogalomként használt *motetta* műfajába soroltak.

A korabeli ceciliánus sajtóorgánumok cikkeiben és az egyházzenei reformmozgalom gyűjteményes kiadványaiban fellelhető Kodály-kompozíciók alapján rekonstruálható azon alkotások csoportja, amely illeszkedett a motetta műfajának akkori értelmezés szerint kialakított elvárásaihoz. A *Katholikus Kántor*, majd az 1930-ban alapított *Magyar Kórus* hasábjain olvasható cikkek – többek között Bárdos Lajos, Kerényi György és Molnár Antal tollából – különösen pontosan tükrözik a korabeli befogadás folyamatát.⁹

⁸ Ennek leginkább illusztris példája a darab elejének csaknem teljesen azonos, a szövegi és dallami textúra szimultán visszatérése az utolsó ütemekben (97–105. ü.).

⁹ [BÁRDOS Lajos]: „Kodály Zoltán: Psalmus Hungaricus”, *Katholikus Kántor* 17/2 (1929. február), 54.; MOLNÁR Antal: „Az egyházi zene története rövid áttekintésben. 1. rész”, *Katholikus Kántor* 17/1 (1929. január), 10–11.; uő: „Az egyházi zene története rövid áttekintésben. 2. rész”, *Katholikus Kántor* 17/2 (1929. február), 37–39.; uő: „Az egyházi zene története rövid áttekintésben. 3. rész”, *Katholikus Kántor* 17/3 (1929. március), 66–68.; KERÉNYI György: „Kodály Zoltán templomi zenéje”, *Magyar Kórus* 7/27 (1937. október), 495–496.; KERÉNYI György: „Kodály Zoltán szentzenéje”, *Magyar Kórus* 19/77 (1949. október), 1638–1640.

6

mf cresc. *f*

Mi - se - re - re me - i De - - - us.

re - - - re me - i De - - - us. *p espr.* *≡* Mi - se - re - re

- - re - - me - - i De - - - us.

re - re me - - i De - - - us. *p espr.* *≡* Mi - se - re - re

mp cresc. *f*

Mi - se - re - re me - i De - - - us.

- i me - - i De - - - us. *p espr.* *≡* Mi - se - re - re

re - re - - me - i De - - - us.

me - - - - i De - - - us. *p espr.* *≡* Mi - se - re - re

13 *p espr.*

Mi-se-re - - - re me - i De - - -

me - i De - - - us.

p Mi - se - re - re me - i De - - -

me - i De - - - us.

p espr.

Mi-se-re - - - re me - i De - - - -

me - i De - - - us.

p espr.

Mi - se - re - re me - i De - - -

me - i De - - - us.

5. kottapélda. Kodály Zoltán: *Miserere* (Budapest, Editio Musica Budapest, 1997), 6–18. ütem

Keletkezés dátuma	Mű címe	Apparátus
ca1897	<i>Mise</i>	vegyeskar, orgona – torzó
ca1897	<i>Ave Maria, Esz</i>	szóló ének, vonóskar
ca1897	<i>Ave Maria, F</i>	szóló ének, orgona
ca1898	<i>Ave Maria, A</i>	szóló ének, orgona
1898	<i>Ave Maria</i>	szóló ének, orgona
1898	<i>Stabat mater</i>	férfikar
1901	<i>Offertorium (Assumpta est Maria)</i>	bariton szóló, vegyeskar, zenekar
1903	<i>Miserere</i>	két vegyeskar
1928	<i>Öt tantum ergo</i>	gyermekkar (két szólam), orgona
1929	<i>Pange lingua</i>	vegyeskar, orgona
1933	<i>Vizkereszt</i>	női / gyermekkar (három szólam)
1935	<i>Harmatozzatok!</i>	női / gyermekkar (három szólam)
1935	<i>Ave Maria</i>	vegyeskar
1938	<i>Ének Szent István királyhoz</i>	vegyeskar / szóló ének, orgona
1940–1942	<i>Csendes Mise (I)</i>	orgona
1941	<i>Első áldozás</i>	vegyeskar, orgona
1943	<i>Adventi ének</i>	vegyeskar / szóló ének, orgona
1942–1944	<i>Missa brevis</i>	szóló énekszólamok (S., Mez., A., T., B.), vegyeskar, orgona
1945	<i>Szent Ágnes ünnepére</i>	női / gyermekkar (három szólam)
1947	<i>Naphimnusz</i>	vegyeskar
1948	<i>Missa brevis</i>	szóló énekszólamok (S., Mez., A., T., B.), vegyeskar, zenekar, orgona
1961	<i>Sík Sándor Te Deuma</i>	vegyeskar
1966	<i>Laudes organi</i>	vegyeskar, orgona
1966	<i>Magyar mise</i>	unisono kar, orgona
1966	<i>Organoedia ad missam lectam (Csendes mise rev.)</i>	orgona

2. táblázat. A Kodály-életmű vallásos tárgyú katolikus felekezethez illeszkedő kompozíciói

Míg a Bárdos Lajos, Kertész Gyula és Rajeczky Benjámín szerkesztésében 1934-ben megjelent *Harmonia Sacra* című kiadványban még csak az *Ave Maria* és az *Öt Tantum Ergo* fedezhető fel,¹⁰ addig az annak átdolgozása nyomán Bárdos, Kertész és Koudela Géza együttes munkájaként elkészült 1935-ös *Magyar Cantuale* című egyházi karénekeskönyvben a szerző *Pange lingua*, *Ave Maria*, *Öt Tantum Ergo*, *Harमतozzatosok* és *Vizkereszt* című kórusai is megtalálhatók. A Kerényi György és P. Szedő Dénes szerzőpáros *Naptestvér éneke* (1939), *Szép Jézus* (1940), *Kirelejszom* (1947) című kisgyermekek számára készült egyházi énekgyűjteményeiben Kodálytól a *Bicinia Hungarica* P. Szedő szövegére készült darabja, a *Miatyánk* szerepel.¹¹

A Kodály-életmű egyházzenei vonatkozású értelmezésében kimutatható ellentmondások sora a szerző halálát követően sem zárult le. Erről tanúskodik például az az elsősorban ceciliánus komponisták műveit felvonultató, Armin Kircher és Günter Graulich szerkesztésében, Ács József, Czifra János és Kollár Éva közreműködésével a stuttgarti Carus-Verlagnál 2006-ban megjelent *Musica Sacra Hungarica* című kiadvány, amelyben a már felsorolt Kodály-művek részleges átvétele mellett, többek között az *Esti dal*, valamint a *Jézus és a kufárok* is helyet kapott.¹² De még ennél is zavarba ejtőbb az az 1978-as, a Szent István Társulatnál Bárdos Lajos közreadásában (az előkészületek során Kertész Gyulával együttműködve), nyilvánvalóan ceciliánus nézetek alapján összeállított *Motetták és Kodály énekei* című kötet – a közreadók már a címadásánál nehézségbe ütköztek, a műfaji besorolást Kodály esetében kerülni próbálták (3. táblázat).

A műfaji besorolás terén mindmáig megmutatkozó következetlenség és óvatosság forrásai feltételezhetően azon – elsősorban Kodály-tanítványoktól származó – írások, amelyek minden lehetséges eszközzel egy olyan mester képét próbálták megalkotni, akire az egyházzene megújításának vezéralakjaként tekinthettek. Utópikus céljaik megvalósításához számos Kodály-kompozíció analízise során irányították rá a figyelmet.

¹⁰ E kompozíciókat minden valószínűség szerint alkalmasnak tartották a kiadvány szerkesztői a liturgikus gyakorlatban történő felhasználásra. Ezt bizonyítja például az 1938-as Szeged-Fővárosi (Minorita) templom énekkrendje is, amely szerint többek között az 1938. október 2-i 10 órás énekes misén Wendl kétszólamú férfikari A-dúr miséje és az offertóriumra énekel Halmos Lászlótól származó *Isten nagyságát* című kompozíció mellett, áldozás után Kodály *Ave Mariáját* szólaltatták meg. Az énekkrendben megadott forrásmegjelölés szerint a művet a *Magyar Cantuale*-ből választották ki. Vö. [N. N.]: „Énekkrend a Szeged-Fővárosi (Minorita) templomi énekkar részére”, *Katholikus Kántor* 26/10 (1938. október), 172–173.

¹¹ KERÉNYI György – KODÁLY Zoltán – P. SZEDŐ Dénes: *Naptestvér éneke* (Budapest, Magyar Kórus, 1939); uók: *Szép Jézus. Kodály Zoltán és Kerényi György kis kórusai* (Budapest, Magyar Kórus, 1940); KERÉNYI György – P. SZEDŐ Dénes: *Kirelejszom. Orgonafüzet. Egyházi énekek kisgyermek-hangra orgonakísérettel* (Budapest, Magyar Kórus, 1947).

¹² Ugyancsak a darab ceciliánus körökben való elismertségéről tanúskodik az Esztergomi Zeneegylet Bánáti Buchner Antal által szervezett hangversenye, ahol a Palestrina, Bach, Verdi és Buchner műveket tartalmazó műsoron Kodály kórusműve is szerepelt. Vö. [N. N.]: „A vakok »Homeros« énekkarának hangversenye Esztergomban”, *Katholikus Kántor* 23/6–7 (1935. június–július), 103.

<i>Harmonia Sacra</i> (1934)	<i>Magyar Cantuale</i> (1935)	<i>Naptestvér éneke</i> (1939)	<i>Szép Jézus</i> (1940)
<i>Ave Maria</i>	<i>Ave Maria</i>	Szemelvények a <i>Bicinia Hungaricából</i> : <i>Boldogasszony</i> ; <i>Szent Mihály</i>	Szemelvények a <i>Bicinia Hungaricából</i> : <i>Hol legeltetsz</i> ; <i>Reszket a rózsafa</i> ; <i>Rossz a Jézus kis csizmája</i> ; <i>Tücsök szől</i> ; <i>Búza, arany szemű búza</i>
<i>Öt tantum ergo</i>	<i>Pange lingua</i>		
	<i>Öt tantum ergo</i>		
	<i>Harmatozzatok</i>		
	<i>Vizkereszt</i>		

<i>Kirelejszom</i> (1947)	<i>Motetták és Kodály énekei</i> (1978)	<i>Musica Sacra Hungarica</i> (2006)
Szemelvények a <i>Bicinia Hungaricából</i> : <i>Csillagoknak teremtője</i>	<i>Ének Szent István királyhoz</i>	<i>Esti dal</i>
	<i>Pange Lingua</i>	<i>Jézus és a kufárok</i>
	<i>Adventi ének</i>	<i>Pange lingua</i>
	<i>Öt tantum ergo</i>	<i>Siabat Mater</i>
		<i>Adventi ének</i>

3. táblázat. Egyházzenei gyűjteményes kiadványokban közölt Kodály-kompozíciók

Kodály recepciója a ceciliánus sajtóban

E törekvés leginkább Kerényi György *Magyar Kórusban* megjelent írásaiban fedezhető fel.¹³ A Kodály-tanítvány cikkeinek elemzése során nemcsak a mester életművének egyik lehetséges egyházzenei olvasatát ismerhetjük meg, hanem egyúttal betekintést nyerhetünk abba a nem minden elfogultságot mellőző világba, amely Kodály tanítványi körét jellemezte.

¹³ KERÉNYI *Kodály Zoltán és a magyar kórus*, 94–97.; KERÉNYI *Kodály Zoltán templomi zenéje*, 495–496.; KERÉNYI *Kodály Zoltán szentzenéje*, 1638–1640.; KERÉNYI György: „Új művek. Kodály Zoltán: *Missa brevis*”, *Magyar Kórus* 15/62 (1945. december), 1143–1144.

Kerényi elsőként Kodály 50. születésnapja alkalmából írt köszöntő cikkében vállalkozott arra, hogy a mester addigi életművét egyházzenei oldalról értékelje.¹⁴ Méltató cikkének „Gyermekkarok és a templom” alcímet viselő szakaszában a *Villő*, a *Gergelyjárás*, a *Lengyel László*, az *Újesztendőt köszöntő*, a *Jelenti magát Jézus* és a *Pünkösödölő* című gyermekkarokat, mint a világi és az egyházi zene között húzódó határvonalat feloldó műveket mutatja be:

„Csak halványan dereng bennünk valami emlék arról az időről, amikor egyházi és világi ének még testvéri egységben élt egymással. Gyakran hiába volt az egyház tilalma: a templomi énekek összevegyültek a szerelmesekkel, felhangzottak a templomon kívül mindenütt, még a vígadó helyeken is. Hol van ma ez a világ?! Nos nézzétek meg Kodály gyermekkarait.”¹⁵

Kerényi nosztalgikus sorai a korszak egyházzenei viszonyainak tükrében jól láttatják azt a folyamatot, amelynek során a misztériumjáték műfaja lehetőséget teremtett arra, hogy a gregorián dallamok beolvadjanak a nép ajkán élő repertoárba. Mindemellett az egyházzenei reformerek eszményképétől elhatárolódva, az említett gyermekkarok vallásos vonatkozását Kerényi teleologikus módon, elsősorban azok nyelvi–szövegi és tartalmi elemeit vizsgálva igyekezett alátámasztani:

„A *Villő* mese rejtelmes sorai közt újra és újra felhangzik a templomi szó: Kyrie eleison. Vajjon hogy jutott oda? Mintha egy sugár vetődne ránk az énekes magyarság keresztény, ősi idejéből. [...] A *Lengyel László*ban már nem latin szavak, de egy egész imádság-jelenet szerepel, gyermeki finomságú könyörgés a Boldogasszonyhoz. Az *Újesztendőt köszöntő* mintha mindenestül egyházi ének volna. Az új évben a Messiást hirdeti, a Bárány csillagát, – nap és hold az Urat áldja, az »áldott Jézust«, aki bő áldással látogat minket. Holott ez falusi, világi köszöntő. De bekívánkozik a templomba, tiszta, üde levegőjével, gyönyörű képeivel [...]; ritkaszerű áhítatos dallamával s szélből összeszőtt hangzataival. A *Jelenti magát Jézus* [...] mintha nem is magyar ének volna, hanem úgy fordították le az angyalok nyelvéről. Ki tudná eldönteni: egyházi vagy világi ének? Ahol ez a kettő már egy: abból a világból való.”¹⁶

Ám miként illeszkedhetnek ezen, többségében a népi gyakorlat vallásos mozzanataiból merítő alkotások a szigorú értelemben vett egyházzenei gyakorlatba? Nyilvánvalóan Kerényi középkori praxisra reflektáló gondolatai távolról sem a szűkebb értelemben vett liturgikus zenei kontextusra irányultak. Sokkal inkább a vallásos tematikájú, szakrális funkcióval nem rendelkező művek csoportjának stilisztikai szempontból ideális képét igyekezett megfesteni, amikor a misztériumjátékok és Kodály népi ihletésű gyermekkarai között vont párhuzamot: „mint ahogy német ünnepi játékokon a város legszebb temploma előtt adják elő a misztérium-dramát, úgy lehetne Kodály gyermekkarait is [megszólaltatni].”¹⁷

¹⁴ A méltatásban megemlített kompozíciók: *Villő*, *Gergelyjárás*, *Lengyel László*, *Újesztendőt köszöntő*, *Jelenti magát Jézus*, *Pünkösödölő*, *Ót Tantum Ergo* és *Psalmus Hungaricus*. Vö. KERÉNYI Kodály Zoltán és a magyar kórus, 94–97.

¹⁵ Uo., 94.

¹⁶ Uo., 94–95.

¹⁷ Uo., 95.

A cikk folytatásában egy másik, a liturgikus közzeggel közvetlen kapcsolatot ápoló terület – ahogyan Kerényi fogalmaz –, a „templomi zene” műcsoportjának két tagja kerül ismertetésre: az *Öt tantum ergó*ról és az általa Kodály „prófétai műveként” aposztrofált *Psalmus Hungaricus*ról mint a „magyar egyházi művészet” kiemelkedő alkotásairól beszél a cikkíró. Ahhoz azonban, hogy közelebb kerülhessünk Kerényi értelmezésének hátteréhez, és ezen keresztül a bennük foglalt művek sajátos olvasatához, értelmeznünk kell a „templomi zene” terminus tulajdonképpeni jelentését.

A leginkább kézenfekvő definíció, miszerint a liturgikus gyakorlatban alkalmazható művek csoportját foglalja magába e kifejezés, nyilvánvalóan nem fogadható el: az egyházzenei reformideológia szigorú, többek között az eladói apparátus összetételét meghatározó előírásainak tükrében például a *Psalmus* nem felelhetett meg a ceciliánusok elvárásainak. Hiszen Kodály oratorikus műként nagyzenekari együttest és szólóénekest is foglalkoztatott a kórus mellett, szövegválasztásában sem a hivatalos, szentírásbeli zsolnárfordítást vette alapul, sőt a mű dallami textúrája sem a ceciliánusok által preferált gregorián repertoárból építkezett. Érzékelve az elméleti és a gyakorlati kontextus között fennálló ellentmondást, újabb diplomatikus megoldási javaslattal él Kerényi: a gyermekkarok ideálisnak vélt előadási helyéhez képest, egy lépéssel közelebb merészkedve a szakrális térhez, ezúttal a templom előterét jelöli meg az előadás optimális színhelyeként.¹⁸

Ám nem számolt egy másik, szintén szembeütő ellentmondással. Noha Kodály kompozícióit, írásait Kerényi a katolikus egyházzene megújításával hozza összefüggésbe, mégis úgy tűnik, hogy a „templomi” kompozíciók felsorolása közben, így például a *Psalmus*, a *Jézus és a kufárok* vagy épp az 1949-es cikkben tárgyalt 50. és 121. *genfi zsolnárok* említésével összemossa a protestáns és a katolikus vallási felekezetek közötti határokat:

„Szenci Molnár Albert szövege nyolc versszakba foglalja a – katolikus számozás szerint negyvenkilencedik – zsolnárt gondolatait és festői képeit. Énekelhetik a katolikusok is, énekeljék együtt valamennyien, Jézus-hívők, a protestáns költő és a katolikus énekkarművész nagy alkotását [az 50. genfi zsolnárt].”¹⁹

Az, hogy pontosan milyen cél húzódnak meg Kerényi gondolatai hátterében, nem határozható meg teljes bizonyossággal. Mégis, meglehetősen utópikusnak ható ideák mentén haladó gondolatvilágától, és talán Kodályétól sem állt távol egy egészen sajátos, „zenei ökumené” megalkotásának eszméje.²⁰ A Kodály-életműben

¹⁸ Ua.

¹⁹ KERÉNYI *Kodály Zoltán szentzenéje*, 1639.

²⁰ A századforduló után meginduló világméretű ökumenikus mozgalom egységesítő törekvései – melyek eredményeként az első jelentős mérföldkövet 1948-ban, az Egyházak Világtanácsának megalapítása jelentette – az 1930-as évek Magyarországon sem voltak ismeretlenek, sőt eléggé benne élhettek az egyházi köztudatban ahhoz, hogy a Kerényinél tapasztalt ellentmondás okaként lehessen őket értelmezni. A mozgalommal kapcsolatban lásd SZABÓ Ferenc SJ: „Ökumenizmus, ökumené”, in DIÓS István – VICZIÁN János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*. X. kötet. (Budapest, Szent István Társulat, 2005), 296–298.

1936-tól megjelenő protestáns felekezet körébe illeszkedő darabok leginkább arra utalnak, hogy Kodály minden bizonnyal nem tartotta szem előtt az egyházi felhasználás lehetőségét a komponálás folyamán. E művek rejtett politikai üzenetet közvetítő szimbolikus szövegválasztását Dalos Anna mutatta ki *Forma, harmónia, ellenpont* című könyvének „Palestrina Budapesten” című fejezetében.²¹ E vonatkozásban értelmezve Kerényi imént idézett sorait, egy másik, az előbbinél talán hitelesebbnek tűnő olvasat is kirajzolódni látszik: a mestere alkotói eszköztárát jól ismerő tanítvány a magyar nemzet politikai széthúzását feloldó egység metaforájaként élt volna az egyházi képpel?

Összevetve tehát az eddig vizsgált két típust az előadói gyakorlat és a tartalmi-estétikai jellemzők szempontjából kijelenthetjük, hogy a vallásos vonatkozású alkotások körébe azon művek kerültek, amelyek bár tematikájukat illetően vallásos, többnyire a népi gyakorlattal összefüggésben álló töltettel rendelkeztek, liturgikus kontextusban történő használatra mégis alkalmatlanok voltak. A templomi zene, illetve a feltételezhetően azzal azonos értelemben használt „istenes kórus” fogalmának értelmezése azonban,²² amint arról a fentebb említett esetek is tanúskodnak, már korántsem ilyen egyértelmű: nyilvánvalóan az alapfeltétel, amely szerint egyházi vonatkozású téma köré épül fel az odailleszkedő darab mondanivalója, ezúttal is változatlan. Ám meglátásom szerint a csoportot alkotó művek heterogenitásából kifolyólag lehetetlen vállalkozásnak bizonyul az elemző számára egy egységesen végigvezetett logikai összefüggéseken alapuló elmélet kialakítása (az egyes cikkekben tárgyalt művek összevetését lásd *4. táblázat*). Ezt az állítást látszik alátámasztani az 1937-es cikk elején szereplő,²³ a Kodály-életmű legjelentősebb templomi alkotásait aposztrofáló felsorolás is, amely a *Psalmust*, a *Te Deumot* és a *Jézus és a kufárokat* foglalta magába.²⁴

Az ily módon kialakult Kerényi-féle egyházzenei „műjegyzék” leginkább szembe-tűnő vonása, egyben hiányossága is, hogy a darabok műfaji–stilisztikai szempontok alapján történő megítélése helyett az elsődleges szempontrendszer a szövegi–tartalmi összefüggések vizsgálata képezte a válogatás során, míg a zenei jellemzők figyelembevétele csak másodlagos aspektusként jelentkezett. A szöveg esetében a latin nyelv akárcsak időszakos feltűnése, valamint a vallásos tematika megjelenése számított

²¹ DALOS *Forma, harmónia, ellenpont*, 226.

²² KERÉNYI *Kodály Zoltán templomi zenéje* és KERÉNYI *Kodály Zoltán szentzenéje*.

²³ KERÉNYI *Kodály Zoltán templomi zenéje*, 495.

²⁴ Utóbbi egyházzenei vonatkozásban történő értelmezésére már két évvel korábban, a Magyar Kórusnál történő megjelenését követően a *Katholikus Kántor* hasábjain Kemenes Kunst Frigyes vállalkozott: „[Kodály] »Jézus és a kufárok [sic]« c. hatalmas kórusa egy hatalmaságában megragadó bibliai kép, amelyben a klasszikus vokálpolyfónia szólal meg a XX. század hangjaival. A káprázatos hangfestések, a szövegnek sokszorosán felhatványozott drámai érzékeltetése, Jézus zenei ábrázolásának fensége e művet a magyar kórusirodalom reprezentatív alkotásává teszik. Kodály Zoltán karácsonyi ajándékának mértéke csak kodályi mértékkel mérhető! Éppen ezért, ahol Kodály zsenijének égis magasztosult hangjai csendülnek fel, ott »favete linguis«! Lásd KEMENES Frigyes: „Új Kodály-kórusok”, *Katholikus Kántor* 23/1 (1935. január), 12–13., ide: 13.

„Kodály Zoltán és a magyar kórus” (1932. december)	„Kodály Zoltán templomi zenéje” (1937. október)	„Kodály Zoltán szentzenéje” (1949. október)
	Stabat mater (1898)	
	Miserere (1903)	
Psalmus Hungaricus (1923)	Psalmus Hungaricus (1923)	
Villó (1925)		
Gergelyjárás (1925)		
Jelenti magát Jézus (1927)	Jelenti magát Jézus (1927)	Jelenti magát Jézus (1927)
Lengyel László (1927)	Lengyel László (1927)	
Öt Tantum ergo (1928)	Öt Tantum ergo (1928)	Öt Tantum ergo (1928)
Pünkösödölő (1929)	Pünkösödölő (1929)	
Új esztendőt köszöntő (1929)	Új esztendőt köszöntő (1929)	Új esztendőt köszöntő (1929)
	Vízkereszt (1933)	Vízkereszt (1933)
	Jézus és a kufárok (1934)	Jézus és a kufárok (1934)
	Angyalok és pásztorok (1935)	Angyalok és pásztorok (1935)
	Ave Maria (1935)	Ave Maria (1935)
	Harmatozzatok (1935)	Harmatozzatok (1935)
	Karácsonyi pásztortánc (1935)	Karácsonyi pásztortánc (1935)
	A 150. genfi zsoltár (1936)	A 150. genfi zsoltár (1936)
	Budavári Te Deum (1936)	
	A Bicinia Hungaricából: Boldog Isten (1937)	A Bicinia Hungaricából (1937-1942): Boldog Isten / Három zsoltár-bicinium (33., 120. és 124. genfi zsoltárok) / Csillagoknak teremtője / Óh, mely félelem / Krisztus feltámadása / Bocsásd meg Úristen / Fohász
		Ének Szent István királyhoz (1938)
		Semmit ne bánkódjál (1939)
		Első áldozás (1941)
		Adventi ének (1943)
		Szép könyörgés (1943)
		A 121. genfi zsoltár (1943)
		Jézus és a gyermekek (1947)
		Az 50. genfi zsoltár (1948)
		Szent Ágnes ünnepére (1945)

4. táblázat. Kodály Zoltán egyházzenei vonatkozású alkotásai Kerényi György írásainak tükrében

nyomás érvnek. A ténylegesen a kompozíciós metódust vizsgáló zenei jellemzők kapcsán ugyanakkor egyértelműen a ceciliánus ideológia által favorizált zeneszerzői eszköztár, így például a 16. századi vokális polifónia jegyeinek kimutatása szükségeltetett ahhoz, hogy bekerülhessen az adott kompozíció a Kerényi-féle egyházzenei Kodály-kanonba. Erre utal Kerényi a népi vallásos gyakorlattal összefüggésbe hozható *Angyalok és pásztorok* című darab kapcsán kibontott gondolatmenetében is, amelyben a reneszánsz idején divatos kétkórusos énektechnika megjelenését vélte fölfedezni:

„Ennek a kórusnak nemcsak szövege katolikus, dallama vallásos jellegű, de műformája is a templomból ered. Két kórus áll egymással szemben, fent az angyalok kara, lent a pásztorok. Mintha a Szent Márk-templomban hallanánk a nagy velencei mesterek ünnepi kettős karát.”²⁵

E meglehetősen megengedő, az egyes típusok között csaknem teljesen szabad átjárást biztosító magatartást újfent egy, a népi vallásosság köréből származó, *Új esztendő tő köszöntő* című kórusmű kapcsán Kerényi e tézissel definiálta: „Kodály művészete vallásos, tehát konstruktív művészet. A vallás konstrukciójának szellemével lehetőleg rokon egy Kodály-kórus felépítése.”²⁶

A lista hitelessége tehát a Kodály-életmű vonatkozásában és a ceciliánus eszmék tükrében egyaránt megkérdőjelezhető: míg a tárgyalt Kodály-kompozíciók kapcsán mesterségesen kreált konklúziók többnyire aligha eshettek egybe a művek háttérében húzódó tényleges szerzői szándékkal – hiszen Kodály nyilvánvalóan nem liturgikus alkalmazásra szánta e művek többségét –, addig az egyes darabok kiválasztása során nem merült fel sem a vallási felekezeti (ti. katolikus vagy protestáns) hovatartozás, sem pedig a liturgikus kontextusban történő alkalmazhatóság kérdése.

A szűkebb értelemben vett szakmai szempontok vizsgálata mellett ugyanakkor lényeges a Kerényi-cikkek nyelvének jellemzőiről, azok pszichológiai jellegű vonatkozásairól is szót ejteni. Az eddigi idézetek nyilvánvalóan az elfogult tanítvány képét sugallják. Ám az 1932-es cikk Kodály és az egyházzene közvetlen kapcsolatára fókuszáló gondolatsorából,²⁷ még ha csak egyetlen mondat erejéig is, egy józanabb vonulat látszik kibontakozni:

„[Kodály Zoltánt] egész fellépése, személyes működése a magyar egyházi zeneélet vezérévé avatja. [...] Kodály vezet bennünket anélkül, hogy beleszólna dolgainkba. Előadást nem tart, cikkeket nem ír az egyházi zenéről [...]”²⁸

²⁵ KERÉNYI *Kodály Zoltán templomi zenéje*, 496.

²⁶ Uo., 495.

²⁷ Néhány sorral korábban például Kodály alakját, mint a „jövő egyházi muzsikusaikat” az autentikus egyházi művészetre, azaz a Palestrina-ellenpontra oktató főiskolai tanárt méltatja – ezzel nyilvánvalóan a zeneszerzés szakon folytatott oktatói tevékenységére utalva. Vö. KERÉNYI *Kodály Zoltán és a magyar kórus*, 95.

²⁸ Ua.

A zeneszerző valódi, tudatosan vállalt elhatárolódásának nyomait kell látnunk e rövid leírásban. Ám Kerényi, ismét fölvéve a pátosszal teli gondolatsor fonalát, mintegy az idézetben említett hiányosságok pótlásaként, a Kodállal egyházzenei témában folytatott magánbeszélgetéseik visszaidézésére vállalkozik. Az itt megjelenő írásmódban azonban többet kell látnunk a tanára munkássága előtt tisztelgő, elfogult egykori zeneszerzészöveg laudációjánál.²⁹ A Kerényi által használt nyelvi fordulatok és költői képek, így például a „termő földre hullott szavak”, vagy a Kodályt, mint „küldetésben járó bibliai alakot” megjelenítő bibliai metaforák többet jelentenek pusztán írói fogásnál. Abba a mélylélektani kontextusba nyerhetünk általuk betekintést, ami Kodály és tanítványi körének miliőjét hatotta át:³⁰ Kerényi, talán János apostol és evangélista, azaz a „szeretett tanítvány” szerepével azonosulva tekinthette küldetésének, hogy az egykori tanítványhoz hasonlóan mestere munkásságáról tanúságot tegyen, és hirdesse azt. E párhuzam pedig nyilván még különlegesebb értelmezést nyerhetett az egyházzene platformján önként vállalt feladatának (be)teljesítése során.

Kerényi küldetésében, egyben írásaiban, kettős célkitűzés nyomai mutatkoznak meg: az egyházzenei reform ügyének képviselőjét és Kodály egyházzenei vezetőként történő elismertetését egyformán fontosnak tartotta. E két terület összefonódása jelenik meg Kerényi 1937-ből származó, a *Magyar Kórus* hasábjain napvilágot látott cikkében.³¹ Az eddig látottaknál ugyanis direkter módon beszél úgy Kodály alakjáról – addigi életművének és munkásságának tükrében –, mint a magyarországi cecilianizmus progresszív ágazatának vezéregyéniségéről. E megnyilatkozás hátterében feltételezhetően az a magyar (egyház)zenei hangversenyélet terén kimutatható nagyfokú érdeklődés áll, amely ettől az évtől kezdve Kodály vallásos műveit övezte:

„Kodály fellépése óta az addig ízlésbelileg széteső magyar kórus-élet két irányban kezd kikristályosodni. Az egyik oldalon a múlt század németes műveltségű karmesterei állnak, múlt századi muzsikájukkal. Ezeknek nem kell sem az új, sem az az igazi régi zene. A másik oldalon vannak az új zene művelői. Ezek Kodálytól elsősorban ízlést, szélesebb látókört tanultak. Ahol ők állnak, onnan meglátszik, hogy a XIX. század az énekkari irodalomban a süllyedés kora volt, – elkerültek ezt a zenét s leszállnak a XVI. és XVII. század arany idejébe, a karének virágzó korába. A haladó magyar énekkarok boldogan veszik Kodályt műsorukra s a nagy magyar mester mellé a történelem nagy mestereit. A fiatal éneklő Magyarország ösztöne, amely Kodály zenéjének hatására Palestrina és Orlando di Lasso felé közelít, hitvallás és bizonyosság. A musica sacra világ-kórusába, a szent zeneművészet korszakai közé a magyar nép Kodály zenéjével vonul be és foglalja el a századok óta reá váró helyet.”³²

²⁹ Uo., 96.

³⁰ Ezen elmélet részleteiről bővebben lásd DALOS Anna: „Nem Kodály-iskola, de magyar!» Gondolatok a Kodály-iskola kialakulásáról”, *Holmi* 16/9 (2002. szeptember), 1175–1191.

³¹ KERÉNYI *Kodály Zoltán templomi zenéje*, 495–496.

³² Uo., 496.

Kerényi szokásos módon elfogult hangvételű sorai mögött hiteles helyzetjelentés nyomai sejlenek fel: a Magyarország egyházzeneisének körében a századfordulón jelentkező esztétikai meghasonlottságot bemutató leírás a korszak – a Palestrina stílustól távol álló bajor mintákat követő – liturgikus zenei termésének tükrében abszolút helytállónak tűnik. A Palestrina és Lassus zenéjét közvetítő zeneszerzőről alkotott kép azonban már vitatható, mondhatni egyike a tanítványi kör által tévesen értelmezett kodályi megnyilvánulásoknak. Némi féligazság ugyanakkor mégis kiolvasható e sorokból: az 1930-as évektől megjelenő, a magyar egyházzent minőségi módon megújítani akaró zeneszerző-csoport tagjai jobbára Kodály zeneszerzés-osztályából kerültek ki, akik a mester kórusműveire mint követendő mintára tekintettek. Következésképp, még ha célzottan nem is az említett reneszánsz szerzőket állította a komponista alkotói tevékenységének középpontjába, tény, hogy az ő munkássága vált az új egyházzenesz-nemzedék számára mintaértékűvé.

Ennek lenyomata éppúgy érzékelhető volt a folyamatosan megújuló egyházzenei repertoárban, mint a korabeli sajtóorgániumok, közülük első sorban a *Magyar Kórus* „modernkori” zeneszerzésről értekező cikkeiben, ahol az írók Kodályra nemcsak mint zeneszerzői modellre hivatkoztak, hanem az ő munkásságának tükrében értékelték az újonnan komponált egyházzenei alkotásokat is. Ezt az állítást támasztja alá többek között Molnár Antal *Bárdos Lajos: Három régi magyar egyházi ének vegyeskarra* című recenziója is, amelyben az egykori Kodály-tanítvány új darabjainak kvalitásos vonásait afféle Kodály-örökségként értelmezi:

„Ahogy Kodály a régi magyar népdalok feldolgozásaiban, Bárdos is elővarázsolja a dalok rejtett lelki gazdagságát, kifejti azok belső életét és anélkül, hogy legkevésbé is kifogatná eredeti mivoltukból az egyszerű dalokat [...]. Eszköze neki is, mint Kodálynak: a variáció-forma, a szólamok mozgásának rendkívüli feszítőereje és a harmónia-építkezés roppant jellegzetessége. Bárdos tanítványa ugyan Kodálynak, de nem utánzója másban, mint az irányzat legáltalánosabb alapvonásaiban: a szerkesztés becsületességében, a harmóniakezelés világító fényességében, a szólamvezetés nagyvonalúságában. Egyébként éppoly eredeti, mint Kodály és a magyar egyházi zenében ugyanolyan jelentőségű, mint Kodály a magyar népi világi zenében.”³³

Ugyanakkor figyelemre méltó különbség Molnár Antal imént idézett sorai és Kerényi hasonló jellegű munkái között, hogy előbbi Kodályt mindvégig mint az egyházzenei kontextuson kívül álló szerzőt tárgyalja. Persze a forma- és harmóniavilág, valamint a szólamvezetés sajátosságaiban összpontosuló „irányzat” és a kodályi kompozíciós jegyek párhuzamba állításának célja ezúttal is a közvetlen kapcsolódási pont kimutatása a mester munkássága és az egyházzene megújításának folyamata között. Hasonlóképp értékeli Kodály szerepét Molnár *Az egyházi zene története rövid áttekintésben* című, az Egyetemi Szociálpolitikai Intézetben 1928. november 18-án tartott előadásában is, amelyet három részletben közölt a *Katholikus Kántor*

³³ MOLNÁR Antal: „Bárdos Lajos: Három régi magyar egyházi ének vegyeskarra”, *Katholikus Kántor* 17/1 (1929. január), 16.

1929. január–márciusi számaiban.³⁴ E cikksorozat befejező részében a társadalmi-politikai átalakulás és az egyház „modernkori” elvárásokhoz történő idomulásának kontextusában értelmezve az egyházzenei reformok létrejöttét, Kodály alakját azon világi komponisták közé helyezi, akik a templomi zene megújítására irányuló törekvések előkészítői voltak:

„Előkészítő mesterei e termékeny mozgalomnak többek közt: Kaminski, Braunfels, Kodály a nem-egyházi vallásos hangversenyzenében, az egyházi zenében Messner, Harmat Arthúr, Kromolicky, Goldschmidt Berthold, a ma itt körünkben lévő Bárdos Lajos, a protestánsoknál Keussler, Thomas Kurt és mások.”³⁵

Mindazonáltal figyelemre méltók Molnár azon, innovatív olvasatot megfogalmazó sorai, ahol a ceciliánus ideákat bigottan követő konzervatív irányzat képviselőinek görbe tükröt mutatva, az egyházzenei reformok újszerű értelmezésére vállalkozik:

„Az egyházi zene megújulása nem jelenti szolgálai utánzását régi korok gyakorlatának, nem jelenti kihűlt és elmult hatályú kompozitórius elvek fölmelegítését, hanem jelenti: [...] szellemi *csatlakozást* mindahhoz, mi a multban hasonló forrásból, hasonló céllal tört elő.”³⁶

A konzervatív és a haladó irányzat közötti ellentét egyre élesebbé vált. Amint arra Dalos Anna rámutatott már említett „Palestrina Budapesten” című könyvfejezetében,³⁷ a *Katholikus Kántor* hagyományos elvekkel rokonszenvezők csoportjához tartozó szerkesztősége egy idő után nem tűrte az ő szempontjukból progresszívnek ható kompozíciós irányzat promotálását a lap hasábjain. Bárdos Lajos Kodály *Psalmus*áról írott recenzióját követően,³⁸ ahol minden addiginál nyilvánvalóbban hangsúlyozta, hogy az egyházzene minőségi megújításához elengedhetetlenül szükség volna Kodály kompozícióira, Bárdos baráti köre nem publikálhatott többé a folyóiratban.³⁹

Az esztétikai megosztottság, amely a ceciliánusokat két egymással szemben álló táborra bontotta, jelentős befolyással volt az egyházzenei szaksajtó Kodály-recepciójára

³⁴ MOLNÁR Antal: „Az egyházi zene története rövid áttekintésben. 1. rész”, *Katholikus Kántor* 17/1 (1929. január), 10–11.; uő: „Az egyházi zene története rövid áttekintésben. 2. rész”, *Katholikus Kántor* 17/2 (1929. február), 37–39.; uő: „Az egyházi zene története rövid áttekintésben. 3. rész”, *Katholikus Kántor* 17/3 (1929. március), 66–68.

³⁵ MOLNÁR *Egyházi zene története rövid áttekintésben* 3, 68. Különös, hogy Heinrich Kaminski (1886–1946), Walter Braunfels (1882–1954), Gerhard von Keußler (1874–1949), Thomas Kurt (1904–1973) német, valamint Joseph Kromolicky (1882–1961) lengyel és Berthold Goldschmidt (1903–1996) zsidó származású, magyar egyházzenei körökben kevésbé ismert neveit emelte ki Molnár a reformmozgalom meghatározó alakjaiként.

³⁶ MOLNÁR *Egyházi zene története rövid áttekintésben* 3, 68.

³⁷ DALOS *Forma, harmónia, ellenpont*, 217–219.

³⁸ [BÁRDOS Lajos]: „Kodály Zoltán: Psalmus Hungaricus”, *Katholikus Kántor* 17/2 (1929. február), 54.

³⁹ DALOS *Forma, harmónia, ellenpont*, 219.

is. Az ily módon kialakult kettős értelmezési kontextus közös vonásai a szűkebb értelemben vett szakmai szempontok mellőzésében, illetve az ennek hátterében álló totális elfogultság megnyilvánulásában érhetőek tetten. A pozitív értelemben szubjektív, ceciliánus ideák utópikus vonalát továbbvezető és azt új megvilágításba helyező, jobbára Kodály-tanítványok által képviselt irányvonallal a negatív tekintetben elfogult, Kodályt és munkásságát teljesen figyelmen kívül hagyó, többnyire a konzervatív réteg tagjaiból álló csoportosulás állt szemben. E táborok konfrontációja az említett 1929-es Bárdos cikket, valamint a *Szent vagy, Uram!* körül kialakult botrányt követően erősödött fel igazán. Az erről tanúskodó radikális megnyilvánulások sora a már vizsgálatra került, haladó szemléletű *Magyar Kórus*, valamint a konzervatív *Katholikus Kántor* hasábjain fedezhető fel nagy számban.

Úgy tűnik, hogy összhangban az említett sajtóorgánumok 1930-as évek közepére egyre nyitottabb és objektívabb hangvételével,⁴⁰ a reformintézkedések minőségi irányba történő elmozdulásának fokmérőjeként Kodály művei is újból (el)ismertségre tettek szert. Mindez olyan, korábban konzervatív nézeteket preferáló platformokon is érzékelhetővé vált, mint a *Katholikus Kántor*. Jóllehet liturgikus kontextusban továbbra sem beszélhetünk nagymértékű befogadó magatartásról, mégis azok egyre gyakoribb feltűnése a ceciliánus szervezésű hangversenyeken, jelentős áttörésnek minősíthető a korábbi évek tükrében. Különösen igaz ez az 1937-es év koncertjeire,⁴¹ amikor is többek között a „Szent István-heti” rendezénysorozat szabadtéri, augusztus 18-i Szentháromság-téren megrendezett hangversenyén a szerző egy évvel korábban, fővárosi megrendelésre komponált *Budavári Te Deum* című alkotása is elhangzott. De, ami még ennél is figyelemre méltóbb, az a kompozícióról a *Katholikus Kántor* hasábjain közölt értéktétele:

„Az utolsó részben Weiner zseniális hangszerelésű »Magyar svit«-je után következett az előadás fénypontja Kodály Zoltán: »Budavári Te Deum«-a. A régi latin szöveg minden szavát a legtisztább egyházi stílusban adja vissza a zene és szinte mérhetetlen a hangulatoknak változása. A felcsattanó, eget ostromló fortissimók után, lágy lírai részek következnek, szép témájú fuga,

⁴⁰ Lásd például HARMAT Artúr: „Katolikus egyházi zenénk”, *Katholikus Kántor* 23/6–7 (1935. június–július), 82–85.; TÖRNYAY Ferenc: „Milyen a mi divatos egyházi zenénk és énekünk és milyennek kellene az Egyház ősi elképzelése és akarata szerint lennie?”, *Katholikus Kántor* 25/1–2 (1937. január–február), 17–19.

⁴¹ 1937 tavaszán egrí, kecskeméti, pesti és egy olaszországi turné koncertjein elhangzó Kodály művekről tudósított a *Katholikus Kántor* nyári száma: a darabok pontos meghatározásáról Eger és az olasz hangversenykörút esetében esik szó: előbbi az Érseki Tanítóképzőintézet énekkara Bitter Dezső vezényletével a szerző *Ave Mariáját* adta elő, míg a turnén a *Jézus és kufárokat* tűzte a Budapesti Palestrina Kórus műsorára. Kecskeméten a „zenés miséken, kis miséken, körmenetekén” énekelt repertoár szerzőinek felsorolásakor találkozhatunk Kodály nevével Bárdos Lajos, Deák-Bárdos György, Demény Dezső, Harmat Artúr, Kertész Gyula, Halmos László és Tóth Dénes mellett. Míg Pesten a Pécsi Sebestyén orgonahangversenyét keretező Nagy Olivér vezényelte Budapesti Palestrina Kórus műsorának második blokkjában énekelt Kodálytól és Bárdostól származó világi műveket. Vö. [N. N.]: „Hangversenyek”, *Katholikus Kántor* 25/6 (1937. június), 102–106. Ugyanezen év novemberében Győrött Kodály *150. genfi zsoltára* is elhangzott. Vö. [N. N.]: „Hangversenyek”, *Katholikus Kántor* 25/12 (1937. december), 210–211.

szólisták többszólamú formái, majd a záró kettős fuga után, a nőikar halk recitálása szinte a felhőkben vész el.⁴²

Kovách Andor idézett sorai mindazonáltal meglehetősen visszásan hathattak a kor ceciliánus beállítottóságú egyházzenei körében, hiszen a kompozíció már apparátusa miatt is kívül állt az idealizált egyházzenei repertoáron. Koudela Géza néhány hónappal korábban, a darab január 25-i operaházi bemutatója kapcsán nyíltan meg is fogalmazta a műsorfüzet hasábjain, hogy a *Tē Deum* nem liturgikus, sőt nem is egyházi mű.⁴³ Ennek ellenére a közel egy évtizednyi sokatmondó hallgatás után az 1937-es év a magyarországi ceciliánusok konzervatív köreiben is áttörést hozott Kodály (egyházzenei) kompozíciós tevékenységének elfogadásában. Mi több, az oly sokat vitatott előadástechnikai kérdések körében, így például a hangadás kérdése kapcsán is helyet kapott, ha elfogadásra nem is került a mester álláspontja:

„Hogyan adjak hát hangot? – kérdi a karnagy. Akárhogy, csak a közönség ne lássa, és ne hallja! A módját majd elmagyarázzák (esetleg a karnagytovábbképző tanfolyamokon) azok a fiatalabb karvezetőink, akik tudják. Nem boszorkányság. Csak nem lehet bármely rosszul vezetett karban máról holnapra megvalósítani. Rendszeresen rá kell szokni már a próbákon. Ez pedig az egész próbamunka változott rendjét jelenti. A szokásos állandó zongoracépléssel nem jutunk el ide.”⁴⁴

A *Magyar Dal* egyik 1937-es számából idézett,⁴⁵ hangadás problematikájáról értekező Kodály-cikk részletei a *Katholikus Kántor* hasábjain is megjelentek. Kodály általános karnagi gyakorlat kapcsán megfogalmazott gondolatait ugyanis éppúgy aktuálisnak találták a lap szerkesztői az egyházzenei praxisban is. Amint arra már utaltam, teljesen elfogadó attitűdről a korabeli egyházzenei közélet frontján nem beszélhetünk Kodály működése kapcsán, így jellemzően ahelyett, hogy a magyar zenei élet nemzetközi kontextusban is elismert alakjának véleményét vették volna alapul, a folyóirat szerkesztőse inkább „pályázatot” hirdetett a probléma lehetséges megoldásának felkutatására a következő kérdések megválaszolásával:

„1. Miként történjen templomban? (a capella éneklés). / 2. Miként a dobogón? / 3. Miként a mikrofonba? (Mindenki számolhat egy helyszini közvetítéssel.)

Díjak: I. díj: egy „Liber usualis” / II. díj: Kapossy: „Szertartáskönyv”-e / III. díj: Werner: „Éneklő Egyház”-a. / Határidő: 1938. február hó 20.”⁴⁶

⁴² Kovách Andor: „István Király Dicsérete”, *Katholikus Kántor* 25/9 (1937. szeptember), 138–139. Az említett művek mellett ugyanazon a napon a Belvárosi Főplébánia templomban Harmat Artúr vezényletével és Kereszty Jenő orgonajátékában a második, „mai magyar zene” feliratot viselő blokkban Kodály II. *Tantum ergo*-ja, illetve orgonára íródott *Praeludiuma* hangzott el.

⁴³ Vö. EÖSZÉ Kodály Zoltán életének krónikája, 158.

⁴⁴ Kodály Zoltán: „A hangadás”, *Magyar Dal* 42/2–3 (1937. március–április), 4–5., ide: 5. Vö. Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés I.* (Budapest, Argumentum Kiadó, 2007), 60–61., ide: 61.

⁴⁵ Kodály tanítványi körének tevékenysége a *Magyar Dal* működése kapcsán is kimutatható: Bárdos Lajos például 1940–1941-ben maga is a szerkesztőcsoport tagja volt.

⁴⁶ [N. N.]: „Hangadás”, *Katholikus Kántor* 26/1 (1938. január), 8.

A pályázat által kiváltott reflexiók mindazonáltal sokkal inkább a kántorképzés kérdését állították előtérbe, semmint a hangadásét. Hiszen, amint azt a fenti Kodály-idézet is sugallja, a szakszerű hangadáshoz szükséges ismeretek elsajátításához elengedhetetlen lett volna a megfelelő szakmai színvonalú oktatásban történő részvétel. Erről tanúskodik a pályázat egyik díjazottjának, Babocsay Jánosnak egy cikke is, amely 1939 tavaszán látott napvilágot a lap hasábjain. A szerző az első pályázathoz hasonló jellegű, újabb felhívások kiírására ösztönözte a folyóirat szerkesztőségét *Az utolsó szó jogán...* című írásában, amelyhez a következő témakörök kidolgozására tett javaslatot: „Megfelel-e a kántorképzés mai formája a célnak és a Motu proprio szellemének? [...] Részletesen leírandó, minő eljárás alapján vezette be a kántor a Sz. v. U. énekeit, úgy hogy a nép elfogadta? Vagy: Minő eljárással akarta bevezetni a kántor, de a kísérlet nem sikerült?”⁴⁷

Mindazonáltal újabb, az eddig látottaknál is hangsúlyosabb módon kerül előtérbe Kodály alakja a *Katholikus Kántor* 1938-as Eucharisztikus Kongresszus eseményeire fókuszáló számának „Hangversenyek” rovatában, ahol külön alfejezetet kapott a két, tisztán Kodály-kompozíciókat felvonultató koncert ismertetése. A *Magyarokhoz* című kórusmű alapján „nem sokaság, hanem lélek...” mottóval a Győri Ének- és Zeneegylet által megrendezett 1938. május 8-i koncerten Kodály világi kórusművei mellett az *Ave Maria* és a *150. genfi zsoltár* került előadásra.⁴⁸ Ám ami még ennél is figyelemre méltóbb, hogy a Kongresszus programjai között külön megrendezett Kodály-hangverseny célja a recensens szerint az volt, hogy „a magyar néplelek legőszintébb megnyilatkozását, az egyházi és világi magyar dallam[okat]” is megismertessék a külföldi résztvevőkkel.⁴⁹ E sorok alapján talán nem túlzás azt állítani, hogy Kodályt, mint modellt, vagy legalábbis mint a magyar (egyház)zenei közeg illusztris alakját kívánták, mintegy a modern magyar zenei élet propagátoraként nemzetközi kontextusban bemutatni.

Kodály egyházzenei jelentőségének nemzetközi elismertetésére tesznek kísérletet azok az 1950-es és 1960-as évekbeli – feltehetően részben magyar szerzők tollából származó – híradásai a német szaksajtónak, amelyekben a magyarországi modern mesterek között első helyen tesznek említést Kodály Zoltánról, mint az új magyar egyházzenei ideál megtestesítőjeként aposztrofált *Missa Brevis*, *Pange lingua*, *Budavári Te Deum*, *Tantum Ergo*, *Ave Maria* és további magyar nyelvű „motetták” szerzőjéről.⁵⁰ E híradások háttérében több megfontolás is állhatott: a nemzetközi zenei élet már elismert alakjának szerepeltetése például azt a látszatot kelthette a külvilág előtt,

⁴⁷ BABOCSAY János: „Az utolsó szó jogán...”, *Katholikus Kántor* 27/3 (1939. március), 45.

⁴⁸ Kórusművek: *Nyulacska*, *Gólya-nóta*, *A süket sógor*, *Gergelyjárás*, *Táncnóta*, *Karádi nóták*, *Kit kéne elvenni?*, *Zölderdőben*, *Katalinka*, *Madarak voltunk*, *Mikor mentem misére*, *Lengyel László*, *Pünkösdlő*, *A magyarokhoz*; énekhangra és zongorára készült népdalfeldolgozások: *Jaj de szerencsétlen időre jutottam*, *Ifjúság*, *mint súlyommadár*, *Azhol én elmenyek*, *Tölem a nap*, *Kitrákotty-mese*. Vö. A. L.: „A Kodály-kultusz jegyében”, *Katholikus Kántor* 26/6–8 (1938. június–augusztus), 139–140.

⁴⁹ A. L. *Kodály-kultusz jegyében*, 140.

⁵⁰ HUNGARUS: „Die neuere Kirchenmusik in Ungarn”, *Musica Sacra* 72/11–12 (1952. november–december), 249–252. és Rudolf QUOIK: „Über die Kirchenmusik in Ungarn”, *Musica Sacra* 83/6 (1963. június), 178–180.

hogy a magyar egyházzene ügye kvalitásos mederben haladt a pártállami diktatúra legsötétebb éveiben is. Ugyanakkor ezen túlmenően feltehetően egy sajátos szellemi összefogás nyomai is kirajzolódni látszanak Kodály katolikus egyházzenei körökben történő magyarországi elfogadásának hátterében.⁵¹

A politikai kölcsönhatások Kodály megítélésében már korábban is fontos szerepet játszottak. Jól szemlélteti ezt a szociáldemokrata irányultságú Jemnitz példája, aki bár korábban erőteljesen bírálta Kodályt, mégis, az 1930-as évek végére – a politikai helyzet válságossá válásával párhuzamosan – nyíltan békejobbot nyújtott neki. Így például 1943 februárjában az egyértelmű elismerés hangján írt zenekari *Concertója* bemutatója kapcsán a szerzőről.⁵² Az okok egyike bizonyára az 1936 után egyre erősödő népfreontos politikában keresendő, amely az egyébként korlátozott nyilvánosság előtt is szót emelt a kormányzati politikával szemben.⁵³

A nácizmus elleni összefogás meghatározó nemzetközi platformjainak egyikeként értékelhető az említett 1938-as Eucharisztikus Kongresszus is,⁵⁴ amelynek hangversenyprogramjában Kodály zeneszerzői személye kiemelt helyet kapott. A Zeneművészeti Főiskola nagytermében 1938. május 27-én megrendezett világi és egyházzenei alkotásokat fölvonultató koncert pontos műsora ugyan nem derül ki sem a *Katolikus Kántor* vonatkozó híradásából, sem Jemnitz Sándor két nappal később a *Népszavában* megjelent kritikájából.⁵⁵ Jemnitz furcsamód két olyan kompozíciót méltat ebben, amely biztosan nem szólalt meg a hangversenyen:

„Szinte elcsodálkozhattunk, hogy Kodály mennyi gyönyörű vallásos kompozícióval ajándékozta meg a magyar énekkarokat és ha így a távlatból visszatekintünk a Kongresszus eseményeire, valahogy sajnáljuk, hogy a külföldiek nem hallhatták például Kodály: Psalmus Hungaricusát, amely a fájdalmasan tűrő magyarság legmélyebb himnusza, vagy pedig a gregorián és a magyar dallamok legzseniálisabb tárházát, az igazán magyar Budavári Te Deumot.”⁵⁶

Az 1930-as évek második felében tapasztaltak ellenére Kodály, az egyházzenesz még évekkal később is megosztotta a magyar liturgikus zenei közéletet. Komáromi László szalézi teológus 1944-ben a *Magyar Kórus* hasábjain megjelent cikke, amelyben egy –

⁵¹ EÖSZE Kodály Zoltán életének krónikája, 154–174.

⁵² JEMNITZ Sándor: „Ünnepi Kodály-estjét [...]”, *Népszava* 71/31 (1943. február 9.), 7. Vö. EÖSZE Kodály Zoltán életének krónikája, 188.

⁵³ ROMSICS Ignác: „III.5. A Horthy-korszak. A politikai rendszer jellege”, in uő: *Magyarország története a XX. században* (Budapest, Osiris Kiadó, 2010), 222–235.

⁵⁴ GERGELY Jenő: „»Viharfelhők alatt«: világkongresszus és világpolitika”, in uő: *Eucharisztikus világkongresszus Budapesten – 1938* (Budapest, Kossuth Kiadó, 1988), 63–89., ide: 76–78.

⁵⁵ Előbbi recenziése egyedül *A magyarokhoz* című darabról, mint „bizarr harmóniájú mestermű[ről]” tesz említést, míg Jemnitz a *Karádi nóták* zárószakaszának ráadásaként történő megismétléséről ír mindössze az elhangzott műsor kapcsán. Vö. ua. és JEMNITZ Sándor: „Kodály-kórusokat [...]”, *Népszava* 66/121 (1938. május 29.), 5.

⁵⁶ Ua.

1942-ben torinói hittudományi tanulmányokat folytató – rendtársa esetéről számolt be, világosan rámutatott kora magyar és nemzetközi zenei életének Kodályhoz fűződő viszonyára:

„Mikor megmondta társam, hogy magyar, felcsillant az olasz mester szeme: / Ungherese? Ister magyar zenészeket? / Igen. / Nos? / Hirtelen meglepetésében azt sem tudta a kérdezett, hogy kit említsen. Végre Koudelát, Bárdost, Halmost, a régebbiek közül pedig Lisztet említette meg. / Igen, igen ... de Bártók, Kodáli?! Ezeket nem ismeri? Kodáliról mit tud? / Azt mondják, – felelte társam kissé bizonytalan hangon – hogy most Magyarországon Kodály a leghíresebb zenész. / Nemcsak Magyarországon, [...] nálunk is Olaszországban, az egész világon a legelső között van! / [...] kérte a tanár, hogy jövő ősszel (1943) hozzon magával néhány [Kodály, vagy Bartók] darabot; a Psalmus Hungaricus-t *okvetlenül!*”⁵⁷

Az 1930-as évek első felének Kodály-ellenes hangulata e sorok tanúsága szerint hosszú távú nyomokat, beidegződéseket hagyott maga után a magyar zenei életben. De vajon miért oldódtak fel olyan lassan ezek az ellentmondások? Kodály egyházzenei munkássága sosem illeszkedett igazán a ceciliánus kánonba. Ugyanakkor indirekt módon mégis minden magyar egyházi komponistánál maradandóbbat alkotott: a művek mellett, afféle Kodály-örökségként, az egyházzenei reformok kivitelezésén fáradozó tanítványok, így például Bárdos Lajos és Kertész Gyula munkásságán keresztül pedig egy új, minden addiginál színvonalasabb, „katolikus és magyar” egyházzenei élet alapját vetette meg, ily módon garantálva stílárís–esztétikai elvárásainak továbbélését a magyar egyházzenei élet platformján.

Kodály és a ceciliánus ideológia

Függetlenül attól, hogy a zeneszerző egyes tanítványai, különösen Kerényi György, mindent megtettek azért, hogy mesterüket a magyar egyházzene megújítójának szerepében tüntessék fel, teljes bizonyossággal kijelenthető, hogy Kodály mindvégig tudatosan és szándékosan kívül akart maradni a ceciliánus nézeteket preferáló szakmai körökön. Ám ez távolról sem jelentette azt, hogy ne érdekelte volna az egyházzene, vagy éppen el kívánt volna határolódni attól. Kodály 1920-as évektől komponált liturgikus vonatkozású darabjait egyértelműen a szerző egyházzenei reformmozgalmra adott sajátos reflexióiként kell értelmeznünk. Ezt az állítást látszanak bizonyos szempontból alátámasztani az 1923 őszétől időről időre felbukkanó „Palestrina Budapesten” felirattal ellátott jegyzetei is, amelyek a zeneszerző magyar egyházzene ügye iránt mutatott aktív érdeklődéséről tanúskodnak. E feljegyzések között található „Palestrina felé” címmel ellátva az a mindössze néhány sorból álló, ám annál lényegre törőbb „helyzetjelentés”, amelyben Kodály a ceciliánus reformok két alapvető gyengeségére világít rá:

⁵⁷ KOMÁROMI László: „Szeresd a magyart!”, *Magyar Kórus* 14/3 (1944. június), 1047–1048.

„Öncsalás volt: Fux és utána annyian Beethovenig azt hitték. Palestrina. Eleinte a XVI. század stílusa. Morley. Később akaratlanul mind több vegült bele a korból. – Magyar (?) jövő: szaladgálnak zeneszerzőnek hitt alakok: fegyvertelenül, nyers erőre bízva. Fiatalság: nincs ideje. Esze megjön: késő. Világkrízis.”⁵⁸

E gyengések tehát: a Palestrina-stílus nem autentikus módon történő alkalmazása a zeneszerzői gyakorlatban, és – talán éppen ennek a következetlenségnek a kiváltó oka –, hogy az egyházzenei repertoár megújítására vállalkozó alkotók többnyire híján voltak azon kompetenciáknak, amelyek színvonalas darabok megírására predesztinálhatták volna őket. De távolról sem merül ki ennyiben Kodály probléma-analízise: a vaskos jegyzetköteg lapjaiból a ceciliánus praxis terén megjelenő, elsősorban Palestrina-műveket mellőző előadói gyakorlat hiányosságairól is képet kaphatunk.

Kodály egyházzenei kontextusban értelmezhető zeneszerzői megnyilvánulásai véleményem szerint kettős célt szolgáltak: egyes alkotásai azon esztétikai meghasonlottság feloldására irányuló kísérletként értékelhetők, amely a Palestrina stílusát preferáló ceciliánus elvek és azoknak gyakorlati megvalósulása között mutatható ki, míg mások az egyházzenei repertoár ideológiai alapoktól független, nívós megújítására irányuló útmutatásokként foghatók fel. Kétségtelenül előbbi csoportba illeszkednek a szerző 1928-as *Tantum ergo*inak a *capella* tételei, valamint az azok átdolgozása nyomán háromszólamú vegyeskarra készült, 1929-ből származó *Pange lingua*. Az utóbbi, Molnár Antal által a magyar egyházzene megújításának mérföldköveként megjelölt darabban különösen jól érzékelhető az az ellenpontoszó polifon szólammozgás, amelynek alkalmazása a ceciliánus elveket valló komponistáktól lett volna elvárható.⁵⁹ Vélhetően az ehhez hasonló, vokális alkotásokban megjelenő kompozíciós technikai elemeken alapult a már említett Kodály-tanítványi kör és a 20. század magyar egyházzenei életének vezető személyisége, Harmat Artúr azon, a feltehetően ceciliánus elveket promotáló szándékkal kialakított elmélete, amely szerint Kodály kórusainak modelljei Palestrina vokális polifon alkotásai voltak.⁶⁰

⁵⁸ VARGYAS Lajos (szerk.): *Közélet, vallomások, zeneélet* (Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989), 289.

⁵⁹ A darab ceciliánus körökben elért népszerűségéről árulkodnak a reformmozgalom szellemében szervezett egyházzenei hangversenyek műsorai is, ahol gyakorta tűzték repertoárra Kodály *Pange lingua* című kompozícióját. Így például az 1929. november 22-i Cecília-ünnep egyetlen budapesti helyszínén, a Regnum Marianum kápolnában megrendezett koncert egyik műsorszáma az említett Kodály-kórus volt Kertész Gyula *Cantatibus organis*, Pitoni *Cantate Domino*, Vittoria *Ave Maria*, Cannicari *Kyrie eleison*, Harmat *Dominibitur* és *Csudákkal tündöklő*, valamint Bárdos *Nyujtsd ki mennyből* című feldolgozásai között. Lásd FLEISCHACKER M.: „Kaleidoszkop”, *Katholikus Kántor* 17/12 (1929. december), 241–244., ide: 242. De ugyancsak feltűnik Kodály neve a pécsi Szeráfi Kórus 1931. június 7-i pécsi ferencesek plébániatemplomában előadott műsorán is, ezúttal Bach, Beliczay, Bizet, Franck, König, Mendelssohn, Rousseau és Schubert művek között – hogy pontosan mely alkotásáról van szó, nem derül ki a rendelkezésre álló forrásból. Vö. [N. N.]: „Hangverseny”, *Katholikus Kántor* 19/6 (1931. június), 92.

⁶⁰ Ennek részleteiről bővebben lásd DALOS *Forma, harmónia, ellenpont*, 213–231.

Ám épp e téves értelmezés alapjait dönti le Kodály egyházzenei vonatkozású műveinek azon csoportja, amely – olvasatom szerint – az egyéni utat valló kompozíciók köreként jelölhető meg. Úgy gondolom, hogy e darabok reflektálnak a kortárs liturgikus gyakorlatra is. Ám egyúttal a komponista a korábbiaknál is markánsabban juttatja érvényre saját, érett zeneszerzői stílusát és eszköztárát. A ceciliánusok újonnan szerzett egyházzenei alkotásainak többnyire alacsony színvonalát és a halovány Palestrina-recepciót kifogásoló meglátásai mellett, Kodály kemény kritikával illetve már említett jegyzeteiben a liturgikus előadói apparátus, azon belül is elsősorban az orgonisták szakmai felkészületlenségét:

„Orgona mindig túl erős. Néha melléfog. Improvizálás szármalmas. [...] A cappella-betét: azért hamis, mert az orgona nem kísér. A többi azért hamis, mert kísér. Hamis oltár, hamis kórus. Végig improvizált csendes (*mise*) evangéliumig háromszor hatnegyedhöz ért, de nem tudta befejezni. Toldotta-foldotta, végre evangéliumnál hirtelen el kellett hagyni. Ugyanúgy úrfelmutatás előtt beleorgonált már az 1.-2.ik csendítésbe, mert nem készült el idejében. Forma? dallam? ritmus? nincs, csak akkord-tömegek véletlen keletkezett dallammal.”⁶¹

A művek koncepciójának kiérlelése Kodály vallásos tárgyú alkotásainak esetében olykor akár több évet is igénybe vehetett. E folyamat egyes állomásaként foghatók fel a *mise* műfajában létrehozott szerzeményei is. A három különböző, textúrájában szoros hasonlóságot mutató műalakban elkészült *Missa brevis* megalkotását, ahogyan Kodály maga fogalmazott, a „gyakorlati szükség” váltotta ki.⁶² Első, 1942-es orgonaszólóra írt verziójának vázlatai a szerző 1944-es rádiónyilatkozata szerint egy hosszabb vidéki tartózkodás idejéről valók, amikor is a nagy hó miatt a völgyben rekedt kántort Kodálynak kellett helyettesítenie a harmónium mellett a galyatetői kápolna csendes miséjén.⁶³ A mű gyakorlati alkalmazására irányuló szerzői szándékhoz tehát nem fér kétség. Ugyanakkor, míg a darab első változata szemben állt a X. Pius által kiadott *Motu proprio* csendes misék gyakorlatát elvető rendelkezésével, addig az 1942–1944 között elkészült második, orgonára, vegyeskarra és szólóénekesekre adaptált verzió apparátusa tekintetében már jobban illeszkedett kora egyházzenei elvárásainak körébe.

A *Magyar Kórus* hasábjain olvasható recenziók azonban éppen e következtetés ellenkezőjét sugallják. A *Missa brevis*t bemutató 1945-ös Kerényi-cikkben meglepő módon ezúttal pusztán a darab formai–tematikai összefüggései kerülnek előtérbe, a mű ceciliánus közegben történő kényyszeres értelmezése nélkül.⁶⁴ Ugyanakkor 1949-ben a *Csendes mise* névtelen recenzense már olyan darabként méltatja az orgonára készült kompozíciót a *Missa brevis*-szel egyetemben, „amelyben a mester a keresztény Nyugat nagy alkotásaival egyvonalba emeli” a magyar egyházzenei eszmét.⁶⁵

⁶¹ VARGYAS *Közélet, vallomások, zeneélet*, 295.

⁶² BREUER János: *Kodály-kalauz* (Budapest, Zeneműkiadó, 1982), 249.

⁶³ Ua.

⁶⁴ KERÉNYI *Új művek. Kodály Zoltán: Missa brevis*, 1143–1144.

⁶⁵ F. B.: „Új művek. Kodály Zoltán: Csendes mise (orgonára)”, *Magyar Kórus* 19/76 (1949. június), 1628.

A mű kora egyházzenei közegében történő megítélése során különbséget kell tennünk a szűkebb értelemben vett reformelőírások és a tágabb, esetenként azoktól elvonatkoztató, zeneszerzői ideált kereső, haladó csoport megközelítésmódja között. Az előbbi kontextus értelmezéséhez a darab mélyebb dimenzióinak, a vokális textúra szólamvezetésének és harmóniavilágának vonatkozásában kell következtetéseket levonnunk. A darabban fellelhető gazdag kompozíciótechnikai eszköztár analitikus szempontból több értelmezési lehetőségnek is teret adhat. A már említett ismeretlen recenzens a *Csendes mise* textúrája kapcsán „Palestrina, Bach és Liszt abszolút zenei eszményével” von párhuzamot – egyesítve a 19. század egyik vezető zeneesztétikai irányvonalát a századforduló egyházzenei reformjának eszményképeivel.⁶⁶ Ezáltal olyan alkotásként tünteti fel Kodály kompozícióját, amely csupán liturgikus funkcióra irányuló zenei tartalmat közvetít. Mindazonáltal zavarba ejtő, hogy a felsorolt zeneszerzői példaképek között a protestáns Bach és a cecilianizmus egyik vezéralakja, a Franz Xaver Haberl által kifogásolt Liszt Ferenc neve is ott szerepelt. A Liszt-kompozíciók ugyanis éppen túlzottan világi hangvételük miatt képezték állandó vita tárgyát a ceciliánus körökben, különösképp 1871-től Haberl 1910-ben bekövetkezett haláláig.⁶⁷

Breuer János néhány évtizeddel később, nagyon hasonlóan ahhoz, ahogyan a Kodály-kortársak megfogalmazták érveiket, a *Csendes mise*hez kötődő elemzésében a világos polifon textúra alkalmazását, illetve a reneszánsz szófestő gyakorlatához közelítő zeneszerzői megnyilvánulásokat mint Palestrina stílusvilágára utaló jegyeket értelmezte.⁶⁸ Ám, ahogy arra Dalos Anna már említett munkájában föl hívja a figyelmet,⁶⁹ nem mehetünk el szó nélkül a szólóorgonás változatban különösen jól érzékelhető tömör akkordtömbökben mozgó textúra mellett sem (*6. kottapélda*). A következetesen visszatérő, a korálfeldolgozások szerkezetével rokonítható szólamkezelés és a kontrapunkt megjelenése a barokk Bach művei által képviselt irányzatának tudatos alkalmazásáról tanúskodik, mely koncepció az 1949-es recenzio kapcsán is felmerült.⁷⁰ A gregorián és a népi dallamot egyaránt mellőző textúra stiláris és harmóniai nyelve tehát nyilvánvalóan távol állhatott a szűkebb értelemben vett ceciliánus elképzelésektől. A mise 1948-as zenekari kíséretes változata a korabeli egyházzenei viszonyok közepette még inkább a koncertelőadások keretei közé tette besorolhatóvá a darabot a liturgikus gyakorlatban történő alkalmazás helyett. Ám az első változat, az 1966-os *Organoedia ad missam lectam* címen megjelent, regisztrálásra is javaslatokat adó átdolgozás ugyanakkor akár követendő mintának is tekinthető, amely az egyházzenei praxisban Kodály által oly sokat kifogásolt, stilárisan hetero-

⁶⁶ Ua.

⁶⁷ WATZATKA Ágnes: „Liszt Ferenc kapcsolata a német Cecília-mozgalommal a Liszt–Witt levelezés tükrében”, in Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2013–2014* (Budapest, MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2016), 317–358., ide: 346–347.

⁶⁸ BREUER *Kodály-kalauz*, 260.

⁶⁹ DALOS *Forma, harmónia, ellenpont*, 229.

⁷⁰ Ua.

The image displays a four-staff musical score for an organ. The notation is arranged in two systems of two staves each. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a bass line, both featuring complex chordal textures. The second system continues this texture with various dynamics and articulations. The third system is marked with a forte *f* dynamic and includes a *dim.* (diminuendo) instruction. The fourth system features a *sosten.* (sostenuto) marking and a *Tempo* change, with dynamics ranging from *p* (piano) to *cresc.* (crescendo). The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

6. kottapélda. Kodály Zoltán: Csendes mise – Agnus Dei, 72–107. ütem

gén képet mutató, időkezelésben és játéktechnikában egyaránt komoly hiányossággal bíró kántori gyakorlatot terelhetne volna helyes irányba. Szemben a *Missa brevis* olykor concertáló, monumentális jellegével, a szerző utolsó, 1966-ból való *Magyar miséje* puritán, mindössze egyetlen énekszólamot és orgona- vagy harmóniumkíséretet foglalkoztató apparátusa már közelebb állhatott a kortársak által autentikusnak vélt liturgikus gyakorlatban alkalmazható zeneművekről alkotott képéhez. Jóllehet a Bach-korálletétek világát idéző orgonaszólam továbbra is Kodály önálló, ceciliánus elveket tudatosan mellőző szándékáról tanúskodik.

Kodály hivatalos egyházi recepciója

Kodály az 1940-es években és ezt követően keletkezett vallásos tárgyú alkotásait a liturgikus közegben szerzett tapasztalataiból kiindulva formálta meg. Erről tanúskodik *Első áldozás* című kórusra és orgonára készült darabja is, amelynek egyházi recepciójában különösen jól megmutatkozik a modern egyházzenei irányvonallal szemben állók elfogult szemlélete. Bár a mű eredeti,⁷¹ 12. századi gregorián dallamot földolgozó zenei anyaga kétségkívül jól összeegyeztethetőnek bizonyult a Cecília-mozgalom által támasztott elvárásokkal, a szövegváltozatok, amelyeket P. Szedő Dénes (1902–1983) ferences szerzetes írt a darabhoz, az 1941-ben alapított Országos Egyházzzeneművészeti Tanács jóváhagyása ellenére, az Esztergomi Főegyházmegyei Hatóság által többször is elutasításra kerültek. Az eljárás dokumentációjának legkorábbi anyaga egy Harmat kézírásával, feltehetően az Országos Egyházzzeneművészeti Tanács részére benyújtott zenei aspektusú, 1941. december 24-én kelt bíráló. Ebben Harmat, maga is a bizottság tagjaként, a ceciliánusok ideológiai elvárásaira alapozva, a mű zenei textúrájának gregorián eredetére hivatkozott, amikor a darabot elfogadásra javasolta:

„A magyar egyházi zenének feltétlenül nyeresége egy nálunk ismeretlen gregorián dallamnak a fel-támasztása. Ez a jelen esetben annyival is öröndetesebb, mert az első áldozás témaköre egyh[ázi] énekkészletünkben egyáltalában nincs túlszűfolva, sőt ellenkezőleg, eléggé szegény. A feldolgozás zenei része természetesen – minden eredetisége mellett is – kifogástalanul jó és komolyan egyházas.”⁷²

Úgy tűnt, hogy a továbbiakban sem az Egyházzzeneművészeti Tanács, sem az annak döntéseit felülbíróval joggal rendelkező székesfehérvári püspöki és esztergomi érseki hivatal nem emelt szót a kompozícióval szemben. Ugyanakkor a latin szöveg magyar fordítása kapcsán megfogalmazott kifogások több hónappal késleltették a darab egyházi közegben történő elfogadását. Habár az Egyházzzeneművészeti Tanács által a szöveg véleményezésre kijelölt két pap-költő, Sík Sándor (1889–1963) és Székely László (1894–1991) kőszegi esperes-plébános P. Szedő munkáját elfogadhatónak ítélte költészeti és teológiai szempontból egyaránt, mindkét bírálóatból kiolvashatók a fenntartás nyomai. Sík egy keltezés nélküli levelezőlapon mindössze annyit jegyzett meg, hogy „a fordítás kissé szabad, de szép és jól használható.”⁷³ Vele szemben Székely már bővebben kifejtette 1942. január 9-én kelt levelében a fordítás hiányosságaival kapcsolatos észrevételeit:

⁷¹ EŐSZE Kodály Zoltán életének krónikája, 186.

⁷² HARMAT Artúr: *Kodály Zoltán: Első áldozás (Magyar szöveg: P. Szedő Dénes)*. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, jelzetszám nélküli pallium.

⁷³ Sík Sándor aláírásával ellátott kézíratos levelezőlap. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

„A magyar szöveg tartalmilag megfelel eredetijének, a 2. és 3. sornak némi ügyes módosításával, első áldozásra való alkalmazásával. Dogmatikai hiba nincsen benne. A magyar szövegben a sorok szótag-száma egyezik az eredetivel, a szótagok rövidege és hosszúsága azonban nem s így – bár a dallamot nem ismerem – elképzelhetőnek tartom, hogy dallam és magyar szöveg között disszonancia ne legyen.”⁷⁴

Werner Alajos, az Országos Egyházzene-művészeti Tanács igazgatója azonban a Főegyházmegyei Hatósághoz benyújtott levelének tanúsága szerint nem várta meg Székely bírálatainak beérkezését. Ennek ellenére az 1941. december 29-én benyújtott elfogadási kérelemben Werner úgy fogalmazott, hogy a „rendes bírálati turnust megejtve” közli a tanács állásfoglalását, ami azonban nem volt más, mint Harmat idézett bírálataból egy részlet szó szerinti kivágata.⁷⁵ A döntéshozók esztergomi illetve kecskeméti, szemben addigi jellemzően megengedő magatartásukkal, felülbírálván az Egyházzene-művészeti Tanács döntését a szöveg előzetes megtekintéséhez kötötték az engedély megadását. Erről Drahos János (1884–1950) érseki általános helytartó 1941. december 31-én kelt, 9763/1941 iktatószámú levele tanúskodik.⁷⁶ Január 5-i Wernerhez címzett soraiban Drahos pedig már a szöveg elutasításáról fogalmazott meg tájékoztatást: „a szöveget nincs módomban jóváhagyni. Részben nem felel meg a logikus eredetinek és nem is ad az alkalomhoz mért gördülékeny gondolatmenetet.”⁷⁷ Mindazonáltal ugyane levél mellékleteként 991/1942 iktatószámmal, január 5-i keltezésrel csatolta azt a hivatalos engedélyt, amely a Kodály-kompozíció zenei részének kinyomtatásáról rendelkezett.⁷⁸

Ám Wernert és az Egyházzene-művészeti Tanácsot meglehetősen kellemetlenül érintette a főhatóság akadékoskodó eljárása, amit Kodály zeneszerzői működésével szemben tanúsított burkolt ellenállásként értelmeztek, hiszen ésszerűtlen vállalkozás lett volna egy kórusművet szöveg nélkül publikálni. Erre Werner 1942. január 30-án kelt levele szerint az Országos Egyházzene-művészeti Tanács elnökétől, Shvoy Lajos püspöktől remélt jogorvoslatot:

„Kodály Zoltán nemes gondolkozására vall, hogy a musica sacra terén alkotott kompozícióját most ezen egyházi fémjelzéssel is el szeretné látni; de mutatja egyúttal a Tanács tekintélyét, hogy Kodály Zoltán a Tanácshoz küldi előbb – pedig jogában áll bármikor és bárhol kinyomtatni még imprimatur nélkül is. Hogy kik, hol és mikor fogják énekelni, avval neki nem kell törődnie. [...] Az esztergomi főhatóság [...] már most egy szokatlan lépéssel válaszolt, amennyiben az eddigi szokás és gyakorlattól eltérően, éppen ennél az egy darabnál kérte, hogy „P. Szedő Dénes szövegét megtekintésre beküldeni szíveskedjem”. Ekkor már átláttam a szitán: Kodály muzsikájába nem

⁷⁴ SZÉKELY László: Vélemény a „*Procedant competentes*” c[ímű] középkori éneknek „*Jöjjetek választottak*” kezdetű, P. Szedő Dénes O.F.M. által szerzett magyar szövegéről. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

⁷⁵ Az Országos Egyházzene-művészeti Tanács igazgatója, Werner Alajos 36/1941. iktatószámú Főegyházmegyei Hatósághoz intézett beadványa. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

⁷⁶ Derült ki Werner 1942. január 2-án kelt válaszleveléből, amelynek mellékleteként csatolta a kért szöveget. Lásd 36/1941. sz. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

⁷⁷ 57/1942 iktatószámú levél az érseki általános helytartótól. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

⁷⁸ OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

kapaszkodhattak be, hát kérték a szöveget. (Tudomásom szerint Kodály Esztergomban persona ingrata – pedig éppen ez volna jó alkalom őt jobban magunkhoz simogatni és a főpásztori hálót őréá is kivetni.) [...] Tekintettel arra, hogy Kodályról van szó – s ha nyilvánossá válna az ügy, a zenei világban nagy botrány és az egyházi fórum elleni nagy animosítás válna belőle, az volna most tiszteletteljes kérésünk Kegyelmes Püspök Úrhoz, mint a Tanács elnökéhez, kegyeskedjék ezt az ügyet személyesen kézbe venni és Drahos Öméltóságánál az imprimaturt mégis megszerezni, fölvilágosítva őt, miről is van szó és hogy a három papi és egy világi cenzor [Sík Sándor, Székely László, Werner Alajos, Harmat Artúr] – akik mégis értenek a dologhoz – az imprimaturt ajánlották. [...] Kodályt a magam részéről sajnálnám, ha éppen most kapna egy tördőfést – ha mindjárt a P. Szedő Dénes személyén keresztül. Örölnünk kellene, ha van egy gyenge szál is, melyen keresztül talán még rendezhetünk valamit az életében.”⁷⁹

Werner és Harmat tehát minden valószínűség szerint maguk is a színvonalas zeneszerzői irányvonal követésében vélték felfedezni a magyar egyházzenei élet megújulásának zálogát, amihez elképzelésük szerint Kodály alakja jelenthette a legbiztosabb szakmai alapot. Arról azonban, hogy pontosan miért kínált P. Szedő munkássága támadási felületet Drahos számára, nincs információ. Elképzelhető, hogy a ferences költő zsidó származása válthatta ki az ellenséges fogadtatást, hasonlóan a *Szent vagy, Uram!* népénektár körüli vitákhoz, ahol Bangha mesterként kifogásaival Sík Sándor szövegeit kritizálta.⁸⁰ De akár egy, az esztergomi bencés vezetés és az egri ferencesek között feszülő feltételezett ellentét is meghúzódhatott Drahos intézkedésének hátterében. Vagy épp esetleg Drahos P. Szedő iránti személyes ellenszenv is okozhatta a szemben állást.

A ceciliánus törekvések instabil magyarországi helyzetére enged következtetni Werner idézett levele, hiszen úgy tűnt, hogy az Országos Egyházzenei Művészeti Tanács csupán névleges hatalommal rendelkezett, döntéseit bármikor felülbírálhatták az egyházjogilag magasabb szinten álló intézmények képviselői. Shvoy minden valószínűség szerint nem késlekedett kihasználni püspöki tekintélyét, és felelősségre vonta Drahost szokatlanul akkurátus eljárása miatt. Erre következtethetünk abból a február 6-i levélből, amelyben Drahos Shvoy püspök előtt igyekezett igazolni intézkedésének jogalapját. A körülményeket csak még inkább súlyosbította, hogy a zenei rész nyomtatási engedélye is csak megkésve érkezett meg Wernerhez, érthető tehát, hogy Drahos miért igyekezett az így keletkezett feszültséget egy, közvetlenül a püspök számára címzett levéllel feloldani:

„Kodály Zoltán »Első áldozás« című zenei művéhez az illetékes bírálat után semmi szavam nem volt, nem is lehetett, hisz nem vagyok a legtávolabbról sem zeneszakértő és azért a zenei műnek aprobálását minden további nélkül[,] sőt örömmel eszközöltem. Dicselkedve elmondtam azóta egyes zeneértőknek / Béres [István, az esztergomi szeminárium karnagya, Harmat barátja], Sr. M. Consilia

⁷⁹ Werner Alajos Shvoy Lajosnak címzett 1942. január 30-án kelt levele. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

⁸⁰ Vö. B. KASKÖTŐ Marietta: „»Szent vagy Uram, vagy nem?« A Harmat–Sík népénektár és a korabeli egyházzenei közélet dilemmái”, in DALOS Anna – OZSVÁRT Viktória (szerk.): *Járdányi és kora* (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2020), 203–220.

[az esztergomi Irgalmas Nővérek tanítónőképzőjének karnagya][.] hogy Kodálnak ilyen opusa fog megjelenni. Észrevételem volt és van a szöveg ellen, és ennek korrigálását kívántam. Eltekintve attól, hogy a szöveg nem gördülékeny, ami ugyan nem tartozik a hit- és erkölcs-tanítás oldalára, de amiben szintén kifogástalanoknak szeretem és iparkodom előmozdítani approbált kiadványainkat, tárgyi szempontból is hibás. [...] Hogy minden további zavarnak elejét vegyem, a zenei résznek imprimatumát, mely előző iratom küldésekor az iroda elnézéséből maradt le, ezen levelem másolatával együtt Werner Alajos igazgatónak egyidejűleg elküldöttem. A szöveget is, mihelyt, az alkalmasabb formában ide jön, imprimálási engedéllyel fogom ellátni.”⁸¹

A szöveg korrekciójának folyamatáról és Kodály álláspontjáról elsőként Werner P. Szedőhöz címzett február 11-i leveléből szerezhető értesülés:

„Kodály öméltóságával beszéltem, a magam de az ő nevében is kérem Főtisztelendő Urat, legyen szíves ezek után egy-két igazítást eszközölni a magyar szövegben és esetleg még egyet – egy egészen újat is írni első áldozási gondolattal (persze a szótagszámnak a latinhoz kell igazodnia) s ebben az esetben Kodály talán a latint el is hagyná. Persze ez függ majd az egyházi hatóság véleményétől is. Még egyszer kérem Főtisztelendő Urat, szíveskedjék – már csak az ügy érdekében is – költői lendületével újra neki-fogni és azután az új szövegeket most már nekem eljuttatni, hogy egyrészt Kodállal is megbeszéljem a dolgot, másrészt pedig minél előbb megszerezzük a szövegre is az egyházmegyei approbációt. [...] N.B. A főhatóság febr.[uár] 6-i leveléből: »... A catechumenus nem az, aminek ott fordítva van, az még mindenbe be nem avatott sereg, de nem hívságos, nem méltatlan. Superius vos fideles-nek ‘Ti is jertek föllebb hívek’ visszaadása nagyon primitív, stb. – Most az ne bántsa Főtisztelendő Urat, hogy hiszen a magyar szöveg nem is akart – nagyon helyesen – pontos fordítás lenni.«”⁸²

A főhatóság szempontjai között, amint az Drahos február 6-i levelének részletéből is kitűnik, tartalmi és stilisztikai meglátások egyaránt helyet kaptak, amelyek létjogosultsága nyilvánvalóan vitatható. P. Szedő néhány nappal később megfogalmazott, 1942. február 13-án és 17-én Wernerhez írt leveleinek szabadkozói sorai azonban az ügy további zavarba ejtő körülményeire hívják fel a figyelmet:

„Főtisztelendő Uram, szégyenbe borulva küldök egy hivebb változatot. Sajnos nem tudom ellenőrizni, simul-e a dallamhoz. Szívesen javítok rajta. Magam is elküldöm [ferences] rendi jóváhagyás végett (a mi cenzoraink engedékenyebbek). Új, más szövegbe nem merek vágni, ahhoz dallam is kellenék, meg aztán úgy vélem, az eredeti stílszerűbb. Ha Esztergomban még sem felelne meg, megpróbálok újat készíteni.”⁸³

Eszerint tehát csak az utolsó szövegváltozatok elkészítése során kapta kézhez P. Szedő a darab zenei anyagát, amely prozódiai szempontból nyilvánvalóan nagyban elősegít-

⁸¹ Drahos János 991/1942 iktatószámmal, 1942. február 6-án kelt levele. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

⁸² 36/1942 iktatószámmal kelt levél. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, jelzetszám nélküli pallium.

⁸³ P. Szedő Dénes 1942. február 13-án, az egri Ferences Rendházban kelt, Werner Alajoshoz címzett levele. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

hette a végleges szövegalak megfogalmazását. Erre enged következtetni 1942. február 17-én kelt, Wernerhez írott levele is (az alábbi levélrészlethez tartozó szöveg melléklet és az eljárás dokumentációjának részeként megőrződött további szövegváltozatokat lásd *5a* és *5b táblázat*):

„Kodály ma elküldötte a kotta levonatát, a latin szöveg helyett egy 2. magyar szöveget kérve. (Úgy látszik, még ft. [főtisztelendő] uram nem tanácskozott vele. Én ugyanis vasárnap este postára adtam két verziót – a Liszt Ferenc ténre.) A dallam ismeretében, a vasárnap küldöttetek kissé átfésültem: íme itt vannak. Egyidejűleg Kodálynak is megküldöm őket. Talán megállnak egymás után is. Ha azonban csak egy vers kerül a kotta alá (latin szöveg nélkül) a gyermekibbet, a másodikat ajánlom.”⁸⁴

Amint azt az alábbi táblázat négy szövegváltozata szemlélteti, az első, 1941. decemberi alak és a végleges verzió, valamint a két közbülső variáns mutat egymással szoros rokonságot. E két csoport egyes sorai jelentős szövegi eltéréseket mutatnak egymáshoz képest, ám ez az esetek jelentős hányadában nem jár együtt tartalmi jellegű változással. Sokkal inkább a szöveg mondanivalóját közvetítő teológiai és verstani szempontból ideális költői képek, metaforák kiválasztása képezte az átalakítás folyamatának elsődleges koncepcióját. Ugyanez az állítás megállja a helyét a második versszak szövegváltozatainak vonatkozásában is, ahol az első két, egymástól mindössze a második és harmadik sorokban eltérést mutató műalakkal szemben az 1942 márciusában lezárt végleges formában pusztán a költői megfogalmazásban fedezhető fel eltérés.

Végül 1942. március 7-én továbbította Werner azt a szövegváltozatot – egy, a körülményeket az Egyházzene-művészeti Tanács részéről tisztázó levél kíséretében –, amelynek eredményeként 1952/1942-es iktatószámmal, 1942. március 14-én végül a szövegre is megadta a Főegyházmegyei hatóság az engedélyt.⁸⁵ E bürokratikus és sok tekintetben méltatlan eljárás feltehetően még inkább megerősítette Kodályban távolságtartását a rugalmatlan egyházi vezetéssel szemben és idegenkedését az egyházi vagy éppen ceciliánus zeneszerző szerepétől. Mindez érthető, hiszen egyértelműen megtapasztalta, hogy a hivatalos egyházi ügymenet eleve hátráltatja az innovatív szemléletű egyházzenei reformtörekvések kibontakozását.

Habár Kodály egyházzenei munkássága sosem illeszkedett igazán a ceciliánus kánonba, indirekt módon mégis minden magyar egyházi komponistánál maradandóbbat alkotott: a művek mellett, afféle Kodály-örökségként, az egyházzenei reformok kivitelezésén fáradozó tanítványok, így például Bárdos Lajos és Kertész Gyula munkásságán keresztül egy új, minden addiginál színvonalasabb, katolikus és magyar egyházzenei élet alapját vetette meg. Ily módon garantálva stílárís-esztétikai elvárásainak továbbélését a magyar egyházzenei élet platformján.

⁸⁴ P. Szedő Dénes 1942. február 17-én, az egri Ferences Rendházban kelt, Werner Alajoshoz címzett levele. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

⁸⁵ OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

Eredeti latin szöveg	1941. december	1942. február 13.	1942. február 17.	1942. március
Procedant competentes,	Jöjjetek választottak!	Jöjjetek, választottak!	Jöjjetek, választottak!	Jöjjetek, választottak!
Ne quis catechumenus,	Távozz hívságos világ!	Távozz el, avatatlan,	Távozz el, avatatlan,	Távozz hívságos világ!
Ne quis catechumenus,	Távozz méltatlan sereg,	távozz el, avatatlan,	távozz el, avatatlan,	Távozz álnok hitszegő, (vagy: Távozz földi balgaság)
Ne quis!	Távozz!	távozz!	távozz!	Távozz!
Superius vos fideles,	Ti is jertek föllebb hívek,	Buzduljatok feljebb, hívek,	Buzduljatok lángra, hívek,	Lobbanjatok lángra, szívek,
Orate competentes	Imához választottak,	imához választottak,	imához választottak,	Az oltár áldozatján!
Servicem flectite!	Fejet most hajtsatok!	nyakat s főt hajtsatok!	nyakat s főt hajtsatok!	Most jertek boldogan
Erigite vos ad Dominum	Most járuljatok az Úr elé!	Lélekben az Úrhoz szálljatok,	Lélekben az Úrhoz szálljatok,	És járuljatok az Úr elé!
Pariter date Deo honorem	Illőn hódolván szent színe előtt,	meghódolva szent Fölsége előtt.	meghódolva szent Fölsége előtt.	Meghódolva szent Fölsége előtt.
Humiliate vos ad benedictionem	Boruljatok le térdre mind, a Krisztus itt van!	Áldásra alázódjatok meg: itt a Krisztus!	Áldásra alázódjatok meg: itt a Krisztus!	Boruljatok le térdre mind: a Krisztus itt van!

5a táblázat. P. Szedő Dénes Kodály *Első áldozás* című kompozíciójához írt költeménye első versszakának változatai

1942. február 13.	1942. február 17.	1942. március
Serkenj fel, Krisztus nyája!	Serkenj fel, Krisztus nyája!	Serkenj fel Krisztus nyája!
A méltatlan félreáll,	Aki gögös, félreáll,	Bűnös lélek félre állj,
A méltatlan félreáll,	Aki gögös, félreáll,	Bűnös lélek félre állj,
félre!	félre!	Félre!
Kisdedé a menny országa,	Kisdedé a menny országa,	Kisdedé a menny országa,
a jóság lakomája,	a jóság lakomája,	A Bárány lakomája,
az élet kenyere,	az élet kenyere,	A szüzek színbora,
a szeretet áldott itala,	a szeretet áldott itala:	Az éltető és áldó napsugár:
az üdvösséges, a nyájas Jézus!	az üdvösséges, a nyájas Jézus!	Édes Mesterünk, a nyájas Jézus
Tegye ránk szent kezét, és lehelje ránk csókját!	Tegye ránk nyugtató kezét, adja ránk csókját!	Tegye ránk jóságos kezét, Ne hagyjon árván.

5b táblázat. P. Szedő Dénes Kodály *Első áldozás* című kompozíciójához írt költeménye második versszakának változatai

On the Trail of Cecilian Reflections in Kodály's Oeuvre

The theoretical basis for the reformist church music of Cecilianism, which flourished at the turn of the 19th and 20th centuries, was often based on utopian ideas rather than on professionally grounded arguments. This may have been partly the reason why, in the musical life of the countries concerned, the movement provoked a series of divisions in both the higher and lower professional circles. From this point of view, Zoltán Kodály's attitude to the Cecilian measures was quite specific: rejecting all artificially created principles and ideologies, he sought to revitalise Hungarian musical life on the basis of professional principles alone. Although, on the basis of the small number of sacred music compositions in his oeuvre, it cannot be said that he was committed to the renewal of liturgical music, his work, which can be linked to the sacred music of his time, does show that he was a partner in the implementation of the Cecilian reforms, which were prepared with the appropriate professionalism.

HANGSZERES
NÉPZENEI HAGYOMÁNY

Dallamváltozat, dallamciklus és helyi tradíció

A Martinovics-dallam népzenei gyűjtései

A „Martinovics-nóta”-ként számon tartott magyar dal, illetve hangszeres változatban is élő dallama sajátosan gazdag forrásanyagból ismert. 19. századi kéziratos és nyomtatott kottákban, a 20. századi cigányzenében, népzenei gyűjtésekben, vokális és hangszeres formában egyaránt fennmaradt, a hozzá kapcsolódó név, illetve a „Szememből könnypatak csorog...” kezdetű dalszöveg kéziratos gyűjteményekben, sajtócikkekben és más leírásokban is felbukkan. E források kivételes lehetőséget jelentenek annak megismerésére, hogyan élt és hagyományozódott egy népszerű dallam különböző formában és különböző funkcióval, a kor zenei közegének változásaihoz igazodva. A *Zenetudományi Dolgozatok 2015–2016* kötetében a Martinovics-dallam 19. századi forrásainak feltárására tettem kísérletet, azonban az elmúlt években számos új 19. századi adat került elő, ami jelentős mértékben árnyalja a dallam életére vonatkozó korábbi tudásunkat. Tanulmányom első részében ezekre az új eredményekre fókuszálva mutatom be újra a dallam 19. századi történetét, míg a második részben 20. századi forrásait vizsgálom. A Martinovics-dallam a népszerű zenében, elsősorban a városi cigányzenében ugyanúgy tovább élt, mint a népzeneben, a zenei hagyomány különböző rétegeinek viszonya ezért a 20. századi forrásoknak is egyik legfontosabb jelensége, súlypontja azonban már a dallamot hosszabb ideig megőrző népzene felé tolódott. A két tanulmányban egy magyar dallam mai lehetőségeink szerinti teljes, a népszerű zenére és a népzeneire egyaránt kiterjedő történetét követem végig.

Újabb adatok a Martinovics-dallam 19. századi történetéhez

A dallam legkorábbi ismert forrásai 1830 körülre tehetők. 1844-ig a vokális változat két szöveges és két kottás lejegyzését ismerjük, adataink alapján kedvelt lehetett a református kollégiumokban.¹ A század második harmadából a dallam több

¹ Riskó Kata: „Népzene és közzene kapcsolata a Martinovics-nóta 19. századi forrásai alapján”, in GILÁNYI Gabriella – Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2015–2016* (Budapest, MTA

hangszeres forrása is fennmaradt. Legkorábbi datált kottás emléke 1832-ben – a beküldő Liszt Jánosra utaló „List” névvel – jelent meg a Ruzitska Ignác által szerkesztett *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* című nyomtatott sorozatban.² Ennek az időszaknak a forrásaiban több alkalommal feltűntették a dallam mellett a „Martinovics” nevet,³ de Martinovics Ignácot, akinek alakjával később gyakran összekapcsolták a dalt, nem említik. A szöveg sem utal közvetlenül a történelmi személyre, sőt a biblikus indítású vers⁴ harmadik sorának mindkét változat típusa ellentmond annak a feltevésnek, hogy a dal a kivégzett jakobinus emléket őrizné. Míg a sárospataki Polgár János kéziratában ez a sor „Bár pogány lántzot fűzött rám” változatban szerepel, és hasonló alakot találunk Kelemen László és – a talán a debreceni vagy sárospataki kollégiumban tanult⁵ – Tóth István fülöpszállási kántor gyűjteményében, a Pápához köthető forrásokban más változattípus szerepel. Kiss Dénes pápai joghallgató 1844-es kéziratában e helyen „Bár tatár rab szíjat fűz rám” formát használ, az egykori pápai diák, Jókai Mór „Bár tatár rabszíjat fűz rám” módon idézi, a Jókai és egy másik korábbi pápai hallgató, Gárdonyi Antal közlésére hivatkozó Káldy Gyulánál pedig „Bár tatár rabszíját fűzd rám” szöveggel találkozunk.⁶

Jókai az 1891-ben megjelent *Rákóczy fia* című regényében a dalt a 18. század első felében játszódó cselekmény részévé tette és török hadifogságba esett gályarabokkal énekelte.⁷ E situációhoz közelebb áll a tatárookra való utalás, mint a „Bár pogány rabszíjat fűz rám” szövegváltozat, Kiss kézírata alapján azonban az előbbi sem Jókai leleménye. Felmerül annak lehetősége, hogy a dal a református kollégiumokban, elsősorban Pápán talán a protestáns gályarabok emlékeztetéséhez kötődhetett. 1673–1674-ben mintegy ezer protestáns lelkészt idéztek a pozsonyi törvényszék-re, ahol 1675 májusában hitük miatt elítélték őket. A leírások szerint negyvenegyen tartottak ki ezután is, őket elhurcolták és Nápolyban gályarabnak adták el.⁸

BTK Zenetudományi Intézet, 2018), 233–253., ide: 234–240.

² *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből. 136 Verbunkos táncdarab 1823–1832 melyek Fortepianóra alkalmaztattak RUZITSKA Ignác által Veszprémben*, bev. és szerk. RAKOS Miklós, lektorálta PAPP Géza. Reprint kiadás (Budapest, Rakos Miklós, 1994), No. 129; Riskó *Népzene és közzene*, 237–240.

³ Riskó *Népzene és közzene*, 248–249.

⁴ Lásd *Jeremiás siralmai* 3:48, „Víz-patakok folynak alá az én szememből népem leányának romlása miatt.” (Károli Gáspár fordítása).

⁵ KOBZOS Kiss Tamás: „Tóth István fülöpszállási kántor kéziratosa dalgűjteménye (Áriák és Dallok Verseikkel, 1832–1843)”, in CsöRSZ RUMEN István (szerk.): *Doromb* (Budapest, reciti, 2014) (*Köz-költészeti Tanulmányok* 3), 363–383., ide: 366.

⁶ Riskó *Népzene és közzene*, 248.

⁷ JÓKAI Mór: *Rákóczy fia*, szerk. VÉGH Ferenc (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975) (*Jókai Mór Összes Művei*), 334–336. A Martinovics-nótát csak megemlíti az 1896-os *De kár megvénülni!* című regényének „Az első száz forint” című fejezetében. Vö. JÓKAI Mór: *De kár megvénülni! Egy vén öcsémuram élményei után* (1896), szerk. BOKOR László (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971) (*Jókai Mór Összes Művei*), 265–267.

⁸ CSORBA Dávid: „*Persecutio Hungaricae*, avagy a hazai gályarab-történelem újabb forrása”, in Kiss Réka – LÁNYI Gábor (szerk.): HÍT 2018. *Hagyomány, identitás, történelem* (Budapest, Károli Gáspár

Többségük felvidéki településről érkezett, de köztük volt Sélyei István pápai református püspök, aki 1676-os szabadulása után 1692-ben bekövetkezett haláláig újra Pápan működött,⁹ valamint Kocsi Csergő Bálint pápai rektor, aki szintén hazatért és megszakításokkal folytatta rektori munkáját. Latin nyelvű, 1728-ban Utrechttben kiadott emlékirata a gályarab-irodalom egyik legfontosabb alkotása.¹⁰ Emlékük fennmaradását Tóth Ferenc pápai református teológiai tanár és püspök (1768–1844) egyháztörténeti munkái is segíthették¹¹ már azelőtt is, hogy e történések iránt a 19. század második felében megújult az érdeklődés.¹²

Több irodalmi és sajtóadat támasztja alá a korábbi tanulmányomban vizsgált feltevélezt, hogy a 19. század első felében az Északkelet–Magyarországon működő, és 1858 előtt meghalt Martinovics Péter cigányprímás nagy szerepet játszott a dallam hangszeres változatának népszerűvé válásában. Fabó Bertalan a muzsikushoz kötötte a dallamot,¹³ ezt a lehetőséget azonban Major Ervin elvetette, majd a későbbi kutatók nem is említették.¹⁴ Major nem indokolta nézetét, csupán azt írta, hogy a szöveget, amelyet Fabó szerint „Martinovics híres prímásnak egy igen szép dallamú körmagyarja”-ra a nép alkalmazott,¹⁵ legfeljebb a dallam második felére énekelheték.¹⁶ Fabó dallamutalása valóban nem egyértelmű. Bár hivatkozott Bartay Ede kiadványára és benne Liszt feldolgozására,¹⁷ az általa megadott oldalszám Lavotta *Lassú magyarjára* utal, miközben „Liszt” névvel több darab, köztük a Martinovics-dallam is szerepel a gyűjteményben. Érdeemes azonban megjegyeznünk, hogy Fabó egy évvel korábban megjelent, Tóth István – már említett – kéziratát bemutató cikkében „Martinovicsnak már ismert »magyar«-ja”-ként nevezte meg a most tárgyalt dallamot.¹⁸ A kéziratot hangszeres források közül több esetben is inkább egy zenész neveként értelmezhető a „Martinovics” felirat.¹⁹

Református Egyetem–L'Harmattan Kiadó, 2019), 17–33., ide: 19–20. Amint Csorba is említi, a korszakban mások is kerültek gályarabságra, például 800 erdélyi katona tatár rabságba.

⁹ „Sélyei M. István”, in *Új Magyar Életrajzi Lexikon*, V (P–S), főszerk. MARKÓ László (Budapest, Magyar Könyvklub, 2004), 1103.

¹⁰ „Kocsi Csergő Bálint”, in *Új Magyar Életrajzi Lexikon*, III (H–K), főszerk. MARKÓ László (Budapest, Magyar Könyvklub, 2002), 1002–1003.

¹¹ Például TÓTH Ferenc: *A helvétziai vallástételt tartó tul a dunai főtiszteletű superintendenciában élt superindensek, vagy református püspökök élete, e jelen való időkig lehozva* (Győr, Streibig, 1808).

¹² FAZEKAS Gergely Tamás: „A magyar protestáns gályarabok emlékezete a 19. század második felében”, in BARANYI Norbert – IMRE László – TAKÁCS Miklós (szerk.): *In memoriam Görömbei András* (Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015), 121–134.

¹³ FABÓ Bertalan: *A magyar népdal zenei fejlődése* (Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1908), 280–281.

¹⁴ MAJOR Ervin: „Három, tévesen Liszt Ferencnek tulajdonított kompozícióról”, *Zenei Szemle* 11/1 (1926. október), 21–28., ide: 26.

¹⁵ FABÓ *Magyar népdal*, 280–281.

¹⁶ MAJOR *Három, tévesen Liszt Ferencnek*, 26.

¹⁷ BARTAY Ede: *30 eredeti magyar zenedarab* (Budapest–Lipcse, Rózsavölgyi és Társa, 1860).

¹⁸ FABÓ Bertalan: „Egy ismeretlen nótagyűjteményről”, *Magyar Zenetudomány* 1/1–2 (1907. július–augusztus), 13–15., ide: 14.

¹⁹ RISKÓ *Népzene és közzene*, 248–249.

A sajtóból és korabeli leírásokból számos adat tanúskodik a következetlenül Martinovicsként vagy Martinovitsként számon tartott muzsikus működéséről, és némelyik említést tesz egy, a nevével összekapcsolódott magyar táncdallamról is. Az általam talált legkorábbi utalásokat egy fiatal abaúji jogász, Jászay Pál (1809–1852) jegyezte fel naplójában, amelyben azt is nyomon követhetjük, hogyan igazodtak a cigányzenészek az aktuális társasági eseményekhez. Jászay beszámol arról, hogy 1830 augusztusában, a főispán látogatásakor Sátoraljaújhely utcáin egy Martinovics nevű zenész játszott.²⁰ 1831 júliusában, a kolerajárvány idején Jászay hosszabb időre a lezárt Nagyállón maradt. Társaival itt és a közeli Kállósejében a Kállay családnál, a következő év nyarán pedig a Kassától északkeletre fekvő fürdőhelyen, Ránkon is Martinovics cigányzenész és bandája muzsikájára mulattak.²¹ Mindezt megerősíti Vahot Imre, aki az 1830-as években Eperjesen járt gimnáziumba, s mint visszaemlékezésében írja, a városban tanuló fiatal jogászok „nem lévén megelégedve a helybeli tót–magyar–cigány zenével, felhozták olykor Zemplénből Bunkóék, Szabolcsból Martinovics híres bandáját.”²²

Később Martinovics debreceni és nagykárolyi működéséről értesülünk. 1835-ben egy debreceni színházi előadáson a „felvonások közt a jeles tehetségű barna hangások igazgatóji [sic!] Martinovics és Boka egymást felváltva honi és lengyel darabokkal mulattaták” a közönséget,²³ a Katalin-napi bálón szintén „az ügyes Martinovics és Boka Károly” vezetésével játszott a cigányzenekar „némelly avultakon kívül” Johann Strauss keringőt.²⁴ Repertoárja szempontjából ezzel összhangban van, hogy Fáy István Martinovicsot is említve rója fel a korabeli primásoknak, hogy magyar nótát nemigen, helyettük Strauss- és Lanner-keringőket játszanak.²⁵ 1836-ban a debreceni színházban Raupach *Ördög Robert* című színműve előadásának szüneteiben Martinovics lépett fel,²⁶ 1844-ben mint debreceni primást említik.²⁷ Nagykárolyban Károlyi gróf jelentős támogatásának köszönhetően Martinovics vezetésével egy 15 tagú együttes vasárnaponként nyilvános előadást tartott,²⁸ s az itt működő Kirch János zeneszerző, zenetanár Martinovics két művét kiadta, a primás nevét is feltüntetve.²⁹

²⁰ CZÉKUS László: „Jászay Pál naplója. Negyedik közlemény”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 4/4 (1894), 456–484., ide: 463.

²¹ CZÉKUS László: „Jászay Pál naplója. Hatodik közlemény”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 5/2 (1895), 219–250., ide: 227–228.; uő: „Jászay Pál naplója. Tizenegyedik közlemény”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 6/3 (1896), 364–376., ide: 375–376.

²² VAHOT Imre *emlékiratai* (Budapest, Aigner Lajos, 1881²), 115–116.

²³ *Honművész* 3/40 (1835. május 17.), 319. A tanulmány archív sajtóhivatkozásaiban az Arcanum Digitális Tudománytár gyűjteményére támaszkodtam.

²⁴ *Honművész* 3/104 (1835. december 30.), 818.

²⁵ FÁY István: „Egy-két szó a’ nemzetiség’ némely ágairól”, *Századunk* 2/60 (1839. augusztus 5.), 489–493., ide: 490.

²⁶ *Honművész* 4/36 (1836. május 5.), 286.

²⁷ *Világ* [3]/43 (1844. május 29.), 334.

²⁸ *Pesti Hírlap* [1]/69 (1841. augusztus 28.), 583.; *Honderü* 1/19 (1843. május 13.), 651.

²⁹ KIRCH János: *Bártfai keserv’ hangok. Néhai Martinovits Pétertől 1828-ik évben* (Pest, Treichlinger J., 1858); uő: *Szathmári nóta. Néhai Martinovits Pétertől* (Pest, Treichlinger J., 1859).

A sajtó Martinovics magyar darabjairól is említést tesz. Egy 1838-as cikk szerint a debreceni bálokon számos keringő és egy-egy lengyel tánc mellett Martinovics, illetve Boka egy-egy magyarja szokott elhangzani,³⁰ bár ebben az esetben nem egyértelmű a szerzőség és előadás közötti különbségtétel. Fáy István felsorolja Martinovicsot azok között a prímások és zeneszerzők között, akik magyar darabjainak összegyűjtéséről és megőrzéséről gondoskodni kellene,³¹ s a muzsikusz egy frissét gyűjteményében is kiadta.³² A Martinovics nevével publikált egyik darab sem azonos azonban a most tárgyalt dallammal. 1859-ben Matolay Viktor az új csárdás táncról szóló cikkében a korábbi időszakra vonatkozóan Lavotta és Csermák hallgatóit, míg Bihari és Martinovics táncra való magyarjait említi; utóbbiakra is csak ritkán jártak egy-egy magyar szólót, mielőtt a népinek érzett csárdás divatba jött volna. A szólót az is különlegessé tette, hogy minden alkalommal csak egyszer, a legjobb táncos mutatta be;³³ ezzel is összefügghet, hogy szorosán összekapcsolódott egy bizonyos dallammal. A népies páros tánc népszerűvé válásának egyik emlékezetes eseménye volt a Nemzeti Casinóban 1839-ben vagy 1840-ben tartott bál, amelyen az *Egyetértés* című folyóirat 1887-ben megjelent leírása szerint Széchenyi István olyan népies táncot akart látni, amelyet a teljes társaság táncolhatna. A satmári Kende István a muzsikusoktól a „Martinovics”-ot kérte, s arra báró Orczy István járt el a gyöngyösi kapás legények táncát, majd hűgával egy páros táncot is bemutatott, amit azután a későbbi bálokra többen betanultak.³⁴

A később csárdásnak nevezett magyar páros tánc új divatját üdvözli Vahot Imre 1841-ben, és egyúttal a Szöllősy-Szabó Lajos által konstruált, majd országszerte népszerűvé váló nemzeti társastánc készülésétől is hírt ad. A mindenki által járható, a vágyott nemzeti egységet ilyen módon is megtestesítő új táncokkal a század első évtizedeinek magyar szólótáncát és annak színpadi előadásra szerkesztett változatait állítja szembe. Mint írja, ezt a bálokon is többnyire a színiiskolákból kikerülő táncosok mutatták be „Martinovics’ egyhangu s unodalmas nótája mellett.”³⁵ Vahotnak a kor nemzeti szellemét tükröző írása nem áll szemben azzal a ténnyel, hogy az általa írt és 1855-ben bemutatott *Huszárcsíny* című népszínműben, amelynek zenéjét Böhm Gusztáv állította össze, a magyar szólóhoz – tehát a toborzással rokon férfitánchoz – tartozó Martinovics-dallam kíséri a „Toborzó” című számot.³⁶

³⁰ *Honművész* 6/26 (1838. április 1.), 200.

³¹ Fáy István: „Még valami a magyar muzsikáról”, *Hasznos Mulatságok* 1840, 2. félév/51 (1840. december 23.), 201–203., ide: 201.

³² Fáy István: *Régi magyar zene gyöngyei párosítva némely újabb csárdásokkal*. 4. füzet (Wien, Glöggel, é. n.), első említése: *Vasárnapi Ujság* 7/1 (1860. január 1.), 9.

³³ MATOLAY Viktor: „Ha már az új csárdás-zenéről szoltunk, szóljunk az új csárdás-táncról is”, *Vasárnapi Ujság* 6/15 (1859. január 30.), 56–57., ide: 56.

³⁴ *Egyetértés* (1887. január 30.), 1–2., valamint PODMANICZKY Frigyes: *Naplótöredékek 1824–1886. I. kötet*. 1824–1844 (Budapest, Grill Károly, 1887), 261–289. Részletesen lásd RISKÓ *Népzene és közzene*, 241–242.

³⁵ VAHOT Imre: „Nemzeti társas-táncunk-, tánc-zenénk- és öltözetünk’ ügyében”, *Athenaeum* 5/2/56 (1841. november 7.), 859–862., ide: 860.

³⁶ VAHOT Imre – BÖHM Gusztáv: *Huszárcsíny*. A népszínmű autográf partitúrája és nemzeti színházi

Martinovics primás ismert dallamát Lauka Gusztáv is megemlíti 1893-ban „A bálók ötven év előtt” című cikkében.³⁷ Az 1820-ban született író a Szatmár megyei Erdődön nőtt fel, ahol apja a Károlyi-birtok földmérője volt.³⁸ Középiskolai tanulmányai után 1838-tól Erdődön volt uradalmi gazdatiszt, 1840-ben Pestre került, majd a szabadságharc után Szatmár, később Bihar megyében élt és vállalt tisztségeket.³⁹ Cikke szerint az 1850-es évek előtti bálókön valcert, mazurt, lepke-keringőnek nevezett cotilliont, csárdást, polkát és szóló magyart táncoltak, mely utóbbit egy-egy közismert jó táncos járta Martinovics Magyarjára. E dallam Lauka leírása szerint úgy született, hogy „egy megyei nagygyűlésen a szatmármegyei másodalispán, Uray Bálint tíz hold földet ígért Martinovics cigány primásnak, ha erre a német dallamra: »Schöne Minka ich muss scheiden« magyar nótát komponál. Martinovics megkapta a tíz hold földet, mert nótája, melyen a magyar sólót országszerte táncolták, ennek a német dallamnak a változata.”⁴⁰

A „Schöne Minka, ich muss scheiden” szövegkezdettel ismert dal eredetileg ukrán népdal volt, amely Christoph August Tiedge német nyelvű átköltésének 1808-as kiadását követően igen népszerű lett német nyelvterületen. Több zeneszerző feldolgozta, és „Gyöngyöm Minkám el kell válnom” kezdetű magyar szöveggel is elterjedt elsősorban az 1820-as évektől kimutathatóan.⁴¹ A „Schöne Minka” és a Martinovics-nóta között nem mutatható ki közvetlen rokonság, csupán a magas szótagszámuk és az újabb nyugat-európai dalstílusban gyakori $A_{\text{ouvert}}A_{\text{clos}}BA_{\text{clos}}$ strófászerkezetük, a moll hangnem párhuzamos dúrja felé forduló harmadik dallamsoruk, illetve egyes sorzáró motívumaik hasonlítanak, amelyek hozzájárulhattak ahhoz, hogy egyes kortársak egyikről a másikra asszociáljanak.⁴²

A két dallam közötti kapcsolatra Ujfalussy Lajos is utalt 1859-ben, a Szatmár megyei Ó-Pályiból a *Vasárnapi Ujságnak* küldött levelében. Liszt Ferenc cigányokról írt könyvére reagálva amellet érvelt, hogy a cigányzenészek jellemzően nem szerzői, hanem előadói a magyar dallamoknak. Saját vidékének muzikusait hozta példaként, és éppen mint kivételt említette Martinovics népszerű dallamát: „Én csak annyit tudok a vidékemen lakó híresebb barna zenészekről, hogy Martinovicsot a közönség tevé nagygyá, s ő egyetlen darabot (a tánczra híres sólót) forgatott át a »Schöne Minka ich muss scheiden« német dallamból, amit szemére is vetének; azonban tanítói, különösen a boldogult Szirmay György, Liszt János s a most is élő Olchvári

szólamanyaga, Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Népsz. 340.

³⁷ LAUKA Gusztáv: „A bálók ötven év előtt II.”, *Fővárosi Lapok* 30/14 (1893. január 14.), 111–112.

³⁸ MIKLÓS Elemér: „Lauka Gusztáv I.”, *Pedagógiai Műhely* 8/4 (1982. december), 39–43.

³⁹ MARGÓCSY József: „Lauka Gusztáv”, in *Új Magyar Irodalmi Lexikon* 2 (H–Ö), főszerk. PÉTER László (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994), 1202.

⁴⁰ LAUKA *Bálók ötven év előtt*, 111.

⁴¹ VADERNA Gábor: „A közköltészet kutatása és az irodalomtörténet”, in CSÖRSZ RUMEN *Doromb*, 13–50., ide: 40–41. Az MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjteményében több, friss csárdásnak játszott példáját találjuk. Lásd Népzenei Típusrend 15.069.00.00.

⁴² E közös pontoknak köszönhetően a két dallamtípus a ZTI Népzenei Típusrendjében is egymás mellé került.

Pál, mindannyian zenészek, földbirtokosok s megyei tisztviselők valának.”⁴³ Ujfalussy leveléből az is kiderül tehát, hogy Liszt János, aki a most tárgyalt dallamot Ruzitska Ignác gyűjteményébe elküldte, a primás mentora volt. Rajta keresztül a *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* 1832-es kötetében megjelent darabja is kapcsolatba hozható Martinoviccsal.

A korabeli sajtóból egyértelművé válik, hogy létezett egy Martinovics Péter primásnak tulajdonított dallam, amelynek elterjedésében nagy szerepet játszott az akkori Abaúj, Zemplén, Szabolcs és Szatmár vármegyékben és Debrecenben működő muzsikusi, és amely egyúttal a reformkori magyar szólótánc népszerű kísérője volt. Bár a leírásokból a dallam nem azonosítható, a kottás források „Martinovics”, „Martinovics magyarja” és hasonló feliratai kivétel nélkül a most tárgyalt dallamhoz kapcsolódnak. Ismertségét Ruzitska nyomtatott sorozatában való megjelenése is segítette, ugyanakkor a hangszeres kéziratoknak csak egy része áll közel a kiadványhoz, míg más, lényegesen különböző változatok egy élő hagyomány lenyomatai.⁴⁴

A sajtóhíradások és a kéziratos források körülbelül a 19. század közepéig dokumentálják a dallam tánchasználatát. Szini Károly 1865-ös dalgyűjteményének előszavában eddigi ismereteink szerint először, de már mint bevett kifejezés fordul elő a Martinovics-induló,⁴⁵ ami talán a dallamnak a szabadságharcra is összefüggő új funkciójára utalhat. Négy évvel később szintén ezzel a megnevezéssel olvashatjuk a dal szövegét Abonyi Lajos novellájában, amelyben a dallam Martinovics Ignác emlékéhez kapcsolódva hangzik el; ez a történelmi személy és a dal összekapcsolásának jelenleg első ismert adata.⁴⁶ A dallam mégsem elsősorban vokális változatban élt. Szini említésre méltónak találja, hogy az indulódallamot a nép szöveggel énekelte.⁴⁷ Káldy *A szabadságharc dalai és indulói* című, 1895-ben megjelent kötetéről hírt adva a *Budapesti Hírlap* úgy fogalmazott, hogy a szerző az enyészettől menti meg a Martinovics-nótát, s a cikkben is közölte szövegét.⁴⁸ Ha ez talán inkább a kiadvány népszerűsítését szolgálta is, a *Nemzet* A. L. monogrammal jelölt újságírójának méltatása szerint a Martinovics-nóta közlése különösen értékes, mert dallama jól ismert volt a cigányzenészek előadásában, vokális változata azonban nem.⁴⁹

Jókai Mór már a *Rákóczy fia* című regény előtt, *Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képben* című sorozat 1888-ban megjelent III. kötetében említette a dal első sorait a melankolikus magyar dalok egy példájaként.⁵⁰ Az ugyanebben az évben

⁴³ [N. N.]: „Még egy szó Lisztről és a magyar zenéről”, *Vasárnapi Ujság* 6/40 (1859. október 2.), 476.

⁴⁴ RISKÓ *Népzene és közzene*, 237–240.

⁴⁵ SZINI Károly: *A magyar nép dalai és dallamai* (Pest, Heckenast Gusztáv, 1865), 5.

⁴⁶ ABONYI Lajos: „A sárga kabátos öreg úr”, *Fővárosi Lapok* 6/58 (1869. március 12.), 229. A dal szövegének egy részét más honvagy-versek között, mint a magyar foglyok énekét idézi BOROSS Mihály: „Élményeim 1850–1851”, *Fehérvári Híradó* 3/22 (1882. május 28.), [3].

⁴⁷ SZINI *Magyar nép dalai*, 5.

⁴⁸ [N. N.]: „A szabadságharc dalai és indulói”, *Budapesti Hírlap* 15/231 (1895. augusztus 25.), 4–5.

⁴⁹ A. L.: „A szabadságharc dalai és indulói”, *Nemzet* 14/4668 (1895. augusztus 24.), [1.].

⁵⁰ JÓKAI Mór: „A magyar nép kedélye, véralkata”, in *Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képben. III. Magyarország I.* (Budapest, Magyar Királyi Államnyomda, 1888), 296–298., ide: 297.

keletkezett, de be nem mutatott *Világszép leányok* című népszínművében is felidézte a dalt. A mű cselekménye egy bihari faluban, az első felvonás 1849 tavaszán, a második és harmadik 1860 őszen játszódik. Ez utóbbiakban említik, illetve éneklük a dalt az 1840-es évekre visszaemlékezve. Jókai a szöveg nyolc sorát emelte be a cselekménybe, a művet pedig magyar tánc zárja, amit az utasítás szerint a gyorsabban játszott dallamra kell járni.⁵¹ Az író tehát ebben a művében a Martinovics-dalt a tényleges használatához közel álló szerepekbe helyezte, még azt megelőzően, hogy a *Rákóczy fiában* törökországi rabokkal énekelte volna. Írásaival fiatalok dalának ismertségét is segítette fenntartani.

Káldy Gyula az 1895-ben kiadott gyűjteményében, mint említettük, Jókai és egy másik egykori pápai diák, Gárdonyi Antal színész közlésére hivatkozott a Martinovics-nótára vonatkozóan.⁵² Abban, hogy a dalt egyértelműen Martinovics Ignáchoz kapcsolta, nemcsak a kötet szabadságharchoz kötődő tematikájának, hanem Martinovics kivégzése centenáriumának is szerepe lehetett. Káldy 1896-ban a Magyar Történelmi Társulat ülésén, a Magyar Tudományos Akadémia dísztermében tartott előadást magyar történeti énekekről, amin Jókai is jelen volt. A sajtó beszámolt az előadás tartalmáról,⁵³ s az később nyomtatott formában is megjelent.⁵⁴ Káldy a magyar táncok között megkülönböztetett úri vagy udvari, illetve népies táncokat, előbbieik fő képviselője a szerinte 16. századi eredetű palotás, a lassú magyar, illetve a palotásból származtatott magyar szólótánc, utóbbiaké a verbunkos és a friss.⁵⁵ A Martinovics-dallamot is bemutatta, tanulmányában 1795-re datálta, de nem egyértelmű, hogy besorolta-e bármelyik kategóriába.⁵⁶ A felolvasást zenei műsorszámok kísérték. Payer Margit és Váradi Sándor elénekeltek a Martinovics-nótát, ezután az operaház művészei vonós zenekarral, tárogatón és zongorán eljátszották a „vasvári tánc-nótát”, amely az előadás szerint a Martinovics-dalból készült. A népies táncok között a csürdöngölő, székely táncok és szegedi kutyakopogós hangzott el, Káldy a kállai kettőst is említette.⁵⁷

A tanulmány kottapéldái között Káldy csak a vokális változatot közölte,⁵⁸ a sajtóbeszámolók azonban különösen érdekesek abból a szempontból, hogy a dallamhoz először kapcsolódik a „vasvári” elnevezés, melyre a korszak más forrásában nem találunk példát. Káldy a „vasvári tánc”-ot nem sorolja a népi táncok közé, s más módon

⁵¹ JÓKAI Mór: *Színművek*. Első kötet (Budapest, Franklin-Társulat Magyar Irodalmi Intézet és Könyvnyomda, 1893) (*Jókai Válogatott Művei*), 417–580., ide: 490., 575., 577., 580.

⁵² KÁLDY Gyula: *A szabadságharc dalai és indulói* (Budapest, szerzői kiadás, 1895), 4–5.

⁵³ Legrészletesebben SZTOJANOVITS Jenő: „Régi és új magyar táncok”, *Pesti Napló* 47/85 (1896. március 26.), 1–2. Lásd továbbá [N. N.]: „Káldy Gyula a magyar táncokról”, *Fővárosi Lapok* 33/85 (1896. március 26.), 6–7.; [N. N.]: „Magyar tánczene”, *Kolozsvár* 10/72 (1896. március 27.), [2].

⁵⁴ KÁLDY Gyula: *A régiebb és újabb Magyar Táncokról. 1567–1848* (Budapest, Athenaeum, 1896).

⁵⁵ SZTOJANOVITS *Régi és új magyar táncok*, 1–2.; KÁLDY *Régibb és újabb Magyar Táncokról*.

⁵⁶ KÁLDY *Régibb és újabb Magyar Táncokról*, 10., 15.

⁵⁷ [N. N.]: „Művészetek”, *Fővárosi Lapok* 33/81 (1896. március 22.), 8., valamint [N. N.]: „Káldy Gyula a magyar táncokról”, *Fővárosi Lapok* 33/85 (1896. március 26.), 6–7.

⁵⁸ KÁLDY *Régibb és újabb Magyar Táncokról*, 15.

sem utal népi használatára, így egyelőre megválaszolatlan, hogy mi az összefüggés e híradások és a Borsod, Gömör és Kishont, Heves és Nógrád néphagyományában fennmaradt „vasvári” táncnév között, amelyhez több, alább részletesen bemutatandó gyűjtés esetében a Martinovics-dallam tartozott. Felmerül továbbá az a kérdés is, hogy van-e köze az előadáson használt megnevezésnek ahhoz, hogy Káldy 1898-ben „Vas megyei nóta”-ként jelentette meg a dalt a *Magyarország vármegyéi és városai* című sorozat Vas vármegyéjét bemutató kötetében.⁵⁹

A felolvasás beszámolóí nyilvánvalóvá teszik Káldy értelmezésének hatását a Martinovics-nóta század végi emlékezetére.⁶⁰ Az előadásra vagy az arról szóló cikkekre támaszkodhatott Róka Pál 1900-ban kiadott tánckönyve,⁶¹ amely szinte szó szerint idézi a dallammal kapcsolatban a *Pesti Hírlap*ban, illetve a *Fővárosi Lapok*ban megjelent sorokat: „A haza sorsán búsuló honfiak azt is megtették, hogy egy-egy eltiltott szövegű dalt táncra alakítottak át és mialatt táncot jártak, a dal szövegét dúdolták. Így keletkezett a híres Martinovics tánc.”⁶² Noha még ebben az időszakban is megjelentek olyan írások, amelyek Martinovics Pétert említik a dallammal kapcsolatban – ilyen Lauka cikke és Fabó könyve –, a dalnak a Martinovics Ignác halálának századik évfordulójához kapcsolódó új ismertsége és hazafias konnotációja, amelyet a milleneumi időszak megerősíthetett, elhomályosították a primás szerepének emlékét.

A Martinovics-dallam városi népszerűsége a 20. században

A Martinovics-nótát a 20. század fordulóján több dalgyűjteményben kiadták⁶³ és hangszeres formában is tovább élt a cigányzenekarok repertoárján. A dallam legfontosabb forrását azonban e században, különösen annak második felében a népzenei gyűjtések jelentették. Igaz, a nóta hosszú ideig tartó városi népszerűségének köszönhetően a népzenei adatok egy része a városi gyakorlat erőteljesebb vagy gyengébb hatását tükrözi. Éppen ezért a Martinovics-dallam 20. századi történetének egyik lényeges kérdése a hagyomány e rétegeinek egymással való kapcsolata, és ennek megnyilvánulásai a dallamhoz tartozó néptánc-funkcióban, a dallamvariánsokban és abban, hogy milyen más dallamok társulnak hozzá egy ciklust alkotva.

⁵⁹ SZIKLAY János – BOROVSKY Samu: *Magyarország vármegyéi és városai. Vas vármegye* (Budapest, Apollo Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1898), 595–596.

⁶⁰ Ennek része VAYK: „Kölceyről”, *Vasárnapi Ujság* 44/15 (1897. április 11.), 225–226.

⁶¹ RÓKA Pál: *A táncművészet tankönyve. Elméleti és gyakorlati szaktankönyv rajzokkal és eredeti choreographiai jegyzetekkel* (Nagykőrös, Ottinger Kálmán, 1900), 166–167.

⁶² *Pesti Hírlap* 18/85 (1896. március 26.), 5., illetve csupán helyesírásbeli eltéréssel: [N. N.] Káldy Gyula a magyar táncokról. Hasonlóan fogalmazott SZTOJANOVITS Régi és új magyar táncok, 2.

⁶³ KÁLDY Szabadságharc dalai és indulói, 1. sz.; lásd továbbá *A szabadságharc dalai és indulói*, énekek és zongorára átírta HUBER Sándor (Budapest, Rozsnyai, é. n.). Utóbbi kötet anyaga Bloch József hegedűátíratában is megjelent.

A Martinovics-dallam cigányzenei hagyományának korai hangzó forrásai Berkes Béla, illetve ifj. Berkes Béla 20. század elején megjelent gramofonlemez-felvételei (1. *kottapélda*).⁶⁴ Valószínűleg szintén e dallamra utalnak a „Martinovics-toborzó”, valamint „Palotás (Martinovics)” címek az 1939–1940. évi hanglemezkidványok katalógusában,⁶⁵ Mursi Elek hanglemezen⁶⁶ és az 1942–1943-es rádióműsorokban.⁶⁷ Major Ervin 1939-ben a dallamot úgy jellemezte, mint egy valamikor rendkívül népszerű számot, melyet már csak néhány cigánybanda ismer.⁶⁸ Népi és történeti adatait vizsgálva Kiss Lajos megemlítette, hogy tanulmányának írása idején, az 1950-es évek végén sok helyen játszották cigányzenekarok, azaz, amint a szövegkörnyezetből érthető, városi cigányzenekarok.⁶⁹ Sárosi Bálint 1961-ben a városligeti Ezerjő étteremben működő Bobe Gáspár Ernő héttagú zenekarától is felvette.⁷⁰ Az országos népszerűséget élvező Járóka Sándor és zenekara „e-moll verbunkos” címmel adta elő egy 1964-ben kiadott magyarnóta-lemezen (2. *kottapélda*).⁷¹ Ifj. Járóka Sándor is lemezre játszotta a dallamot és frisseit az apjához hasonló sorrendben és változatokban, de már a korabeli népzenei mozgalom hatását tükröző „Vasvári verbunk” megnevezéssel.⁷²

⁶⁴ *Toborzó – régi emlék csárdások*. BERKES Béla és zenekara (Odeon Record, A. 110070, matr. Ho.229-W); *Toborzó – régi emlék csárdások*. BERKES Béla és zenekara (Jumbola-Record, No. 15625, matr. Ho.229-W); *Régi magyar toborzó és csárdások*. ifj. BERKES Béla cigányzenekara („Diadal” Record, D 556, matr. 53033); *Régi magyar toborzó és csárdások*. ifj. BERKES Béla (Melodia Record, 53033, matr. 53033). A lemezek digitális formában elérhetők a Nemzeti Filmintézet Gramofon Online oldalán (<http://www.gramofononline.hu>).

⁶⁵ „Kossuth Lajos azt üzent, Martinovics-toborzó”, PERTIS Pali és cigányzenekara (N/II. 4920); „Palotás (Martinovics, Körmagyar, Borzó-Friss)”, MURSI Elek és cigányzenekara (A. 3919). Lásd *Sternberg királyi és udvari hangszergyár. Hangszeripari és Kereskedelmi Részvénytársaság. Gramofonlemez-jegyzék*. 1939. és 1940. évi kiadványok, 3 és 49.

⁶⁶ BAJNAI Klára – BORSOS Tibor – SIMON Géza Gábor: „Diszkográfia”, in BAJNAI Klára – BORSOS Tibor – SIMON Géza Gábor – TÖRÖK Róbert: *A Sternberg császári és királyi udvari hangszergyár története és gramofonlemezeinek diszkográfiája* (Budapest, Jazz Oktatási és Kutatási Alapítvány, 2017), 69–127., ide: 107.

⁶⁷ 1942. január 20-án. *Rádióélet* 14/4 (1942. január 23.), 19.; 1943. június 2-án. *Nemzeti Ujság* 25/120 (1943. május 28.), rádióműsor melléklet; továbbá a két időpont között több alkalommal, rendszerint Pertis Pali zenekara előadásában.

⁶⁸ MAJOR Ervin: „Liszt Ferenc és a magyar zenetörténet”, *Ethnographia* 50/3–4 (1939), 308–342., ide: 309–310.

⁶⁹ Kiss Lajos: „Népi verbunk-dallamainkról”, in DIENES Gedeon – MORVAY Péter (szerk.): *Táncudományi Tanulmányok 1959–1960* (Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége, 1960), 279–290., ide: 279.

⁷⁰ A zenekar a folklórmozgalomból akkor már ismert, de másik dallamra vonatkozó „Kapuvári verbunk” néven játszott. Lásd Budapest, Ezerjő étterem, játszott Bobe Gáspár Ernő és zenekara, gyűjtötte Sárosi Bálint, 1961. február 9., MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Mg 2729A.

⁷¹ „E-moll verbunkos”, in *Magyar nóták. Hungarian Popular Songs*. JÁRÓKA Sándor és zenekara (Budapest, Hungaroton, 1964), LPX 10064.

⁷² „Vasvári verbunk”, in *Apáról fiúra / From Father to Son. Sándor JÁRÓKA and his Gypsy Band, Sándor JÁRÓKA Jun. and his Gypsy Band* (Budapest, Qualiton, 1985), SLPM 10186.

Violin $\text{♩} = 106$

1. kottapélda. *Toborzó – régi emlék csárdások.* Játssza Berkes Béla és zenekara.
Odeon Record, A. 110070, matr: Ho.229-W. A szerző lejegyzése, 1–18. ütem

Violin $\text{♩} = c. 122$

2. kottapélda. *E-moll verbunkos.* Előadja Járóka Sándor és zenekara, 1964.
Hungaroton, LPX 10064. A szerző lejegyzése, 1–19. ütem

A hangfelvételek a dallam egy bizonyos változatípusának városi hagyományáról tanúskodnak. A Berkes, illetve ifj. Berkes lemezein hallható variánsok közel állnak a *Huszárcsíny* című népszínműben szereplőhöz.⁷³ A dallam fő hangjai azonosak azzal, bár a triolák elmaradásával egyszerűbbé válik a ritmika, és a pontozott ritmusok sora helyett csárdásokra jellemző, pontozással induló egyenletes meneteket hallunk. Hasonló Bobe Gáspár és a két Járóka dallamváltozata, amit Berkesékhez hasonlóan ők is a „huszárverbunk” néven ismert dallam⁷⁴ egy vagy két sorpárjával folytattak. Egy irányba mutatnak a dallam hagyományában a 20. század folyamán bekövetkezett változások is. A második ütem ugrásai, amelyek a *Huszárcsíny*ben és más 19. századi forrásokban, valamint Berkes felvételein jelen voltak, egyre inkább kikoptak az előadásból. A 3–4. ütem majdnem két oktávot átívelő hangzatfelbontásaiban Berkes változata szintén a népszínműéhez állt közel, míg a későbbi felvételeken ezt a kezdőmotívumra rímelő skála váltotta fel.⁷⁵ A cigányzene általános tendenciáinak megfelelően változott az előadásmód is. Berkes és id. Járóka hagyományosabbnak tekinthető játéka egy-egy szabadabb mozzanattal együtt is megőrizte a táncdallamok feszes karakterét, míg Bobe Gáspár – akinek stílusára egyébként is jellemző az érzelgősebb előadásmód –,⁷⁶ valamint ifj. Járóka kifejezetten rubato adta elő a ciklust.

Városias hatások a népzenei gyűjtésekben

A viszonylag egységes városi cigányzenei hagyomány hatása a népzenei gyűjtésekben is kimutatható. Elkülönítéséhez a zenei jellemzők mellett a dallam helyi hagyományára, valamint a muzsikuskok repertoárjára és működésére vonatkozó információk szükségesek, ezek azonban különösen a korai felvételek esetében gyakran hiányosak. A dallam első ismert gyűjtési adatát még városi népszerűségének idején, 1930-ban vette fel Lajtha László a Pest megyei Peregén. Kátai Bertalan, a magyar banda 36 éves prímása a dallamot „verbunkos” szóval nevezte meg.⁷⁷ A néphagyományban táncdallamként nem élő klasszikus verbunkost is játszott „Bihari nótája Mikor elfogyott a pénze” címmel, de egyik dallamról sem tudjuk, hogyan illeszkedett a helyi hagyományba, játszották-e tánchoz vagy akár hallgatni való verbunkosnak, és ha

⁷³ A *Huszárcsíny*ben szereplő változat kottájával együtt lásd Riskó *Népzene és közzene*, 246.

⁷⁴ Kiss *Népi verbunk-dallamainkról*, 288.

⁷⁵ Ugyanakkor ez utóbbi motívum rokonait is felfedezhetjük korábbi forrásokban, például Sedony Mária gitárdallamokat összegyűjtő 1843-as kéziratában.

⁷⁶ Riskó Kata: „A cigányzenei előadásmód változásai egy étterem-monográfia alapján”, in IGNÁCZ Ádám (szerk.): *Műfajok, stílusok, szubkulturák. Tanulmányok a magyar populáris zenéről* (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2015), 57–73., ide: 64–73.

⁷⁷ Pereg (Pest–Pilis–Solt–Kiskun), gyűjtötte Lajtha László, 1930, MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_MH 2408d. Az adat ismertségét Weiner Leó *Peregi verbunk* (op. 40) című feldolgozása is segítette. Lejegyzését lásd in TARI Lujza: „Weiner Leó művészete a népzenei források tükrében”, in KÁRPÁTI János (szerk.): *Weiner-tanulmányok* (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1989) (*A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei* 2), 59–223., ide: 91.

igen, kinek. Mindenesetre Kátai variánsát egyénivé teszik a sorkezdő dallammenetek choriambus-szerű egyszerűsítései és az ezt követő ütemek részben Berkes Bélához hasonló hangzathelyesítései.

Egyértelműen a városi cigányzenei hagyomány képviselőjének tekinthető egy szekszárdi felvétel, Kerényi György és Kertész Gyula 1952-es gyűjtése, amely az 1779-től kezdve megyeszékhelyként működő, 1949-ben körülbelül 16000 lakosú kisváros hangszeres zenei hagyományának egy részét rögzíti. Szekszárd földrajzilag távol esik a Martinovics-dallam népi előfordulásainak – alább részletesen bemutatásra kerülő – legjellemzőbb területétől, Gömör és Nógrád megyétől. Az 1952-es felvételen a Karaszi Jenő primás vezette zenekar több műcsárdást, palotást, a „Bihari kesergőt”, valamint – „Bihari verbunkos” néven – a „Mikor a pénze elfogyott” címmel ismert verbunkost játszott.⁷⁸ A város jellege önmagában nem zárná ki, hogy a jegyzőkönyvben részletes adatokkal nem regisztrált zenekar egykorú vagy korábbi működésével a környékbeli kisebb településekhez is kötődjön. A zenészek ismertek néhány, a terület népzenejében élő ereszkedő ugrós dallamot, azonban ezeket a hagyományos előadásnál jóval gyorsabban játszották. A Martinovics-dallam térségi elszigeteltsége és „Borzó Miska csárdás” megnevezése arra utal, hogy itt az a városi repertoárhoz tartozhatott. A 19. században működött Borzó Miska cigányzenészre utaló dallammegnevezés a néphagyományból nem ismert, viszont ezzel a címmel találkozunk – egy másik dallamra vonatkozóan – az országSZerte kedvelt debreceni id. Magyar Imre és ifj. Magyar Imre primás hanglemezén.⁷⁹ Magyar e műsorszámra számos alkalommal szerepelt az 1930-as és 1940-es években a Telefon Hírmondó, illetve a Magyar Rádió műsorán,⁸⁰ így nem zárható ki, hogy Karasziék címadása is innen ered. A szekszárdi zenészek által játszott dallamváltozat közel áll Járóka Sándor későbbi felvételéhez, és Karasziék is a „huszárverbunk”-ot, bár egy másik változatát húzták utána. Kivételes, hogy ezután a lassú Martinovics-dallam első fele még mindig azonos tempóban viszatért, mielőtt gyorsabb műfriss következett. Járóka változatához igen hasonló az a „vasvári-verbunkos” is, amelynek lejegyzését Kiss Lajos saját, 1953-ban szintén városi környezetben, Egerben végzett gyűjtése alapján tette közzé.⁸¹ Elképzelhető, hogy az 1952-től a Belügyminisztérium népi zenekarát vezető Járóka Sándor előadását már korábban is közvetítették a rádióban, de az is tény, hogy mindezek az adatok egy általánosabb városi cigányzenei gyakorlatot tükröznek, amelyhez Járóka is tartozott.

⁷⁸ Szekszárd (Tolna), játszott Karaszi Jenő primás és cigányzenekara, gyűjtötte Kerényi György és Kertész Gyula, 1952. február 6., MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_D 034/80.

⁷⁹ „Borzó Miska csárdása és frisse”, in [id.] *MAGYARI Imre és cigányzenekara* (Budapest, Odeon, é. n.), A 197274, matr. Ho. 1094.; *Magyar nóták. ifj. MAGYARI Imre cigányzenekara* (Budapest, Qualiton, 1957), HLP MD 10003.

⁸⁰ Egy-egy korai és késői példája: *Esti Kurir* 9/81 (1931. április 11.) rádiómelléklete, 1.; *Pesti Hírlap* 58/294 (1936. december 24.) rádiómelléklete, 7.; *Szabad Szó* 52/111 (1950. május 14.) rádiómelléklete.

⁸¹ „Vasvári-verbunkos”, Eger (Heves), játszott Molnár János primás (32), gyűjtötte Kiss Lajos, 1953. szeptember. Lejegyzéséhez lásd Kiss *Népi verbunk-dallamainkról*, 280–283.

Népi hagyomány és városi hatások összefonódását figyelhetjük meg a nádudvari adatokban. A település korábban Szabolcs vármegyéhez tartozott, az 1877-es megye-rendezéskor került Hajdúhoz. Már az első világháború előtt volt helyben tánciskola, mégis gazdag zenei és tánchagyomány maradt fenn a század közepére, amikortól a hagyományörzés szervezett népzenei és néptáncsoportokban folytatódott.⁸² Bár Nádudvar távolabb esik attól a területtől, ahonnan a Martinovics-dallam legtöbb népi adata ismert, a dallam itt is megjelenik a népzenei gyűjtésekben, elsősorban népi táncadatokhoz kapcsolódva. Lugossy Emma 1951-ben némafilmre vette B. Nagy Ferenc 51 éves pásztor két szóló táncát, s 39 verbunktánc című, gyakorlati célra szánt könyvében ő, illetve a zenei anyagot szerkesztő Domokos Pál Péter ezeket a Martinovics-dallammal adta közre (3. *kottapélda*).⁸³ A kiadványban a gyűjtés adatai közül csupán a gyűjtő, Domokos Pál Péter nevét tüntették fel, a dallamadatot, illetve Domokos nádudvari terepmunkáját más forrásból nem ismerjük. A dallamot mint Domokos Pál Péter 1953-as gyűjtését Lugossy kötete alapján Kiss Lajos is közölte tanulmányában, a dátumra vonatkozó forrásáról azonban nem tájékoztatott.⁸⁴ Mivel a Martinovics-dallam történeti és népzenei lejegyzéseit Kiss a dallamvariáns alapján rendezte, kottapéldáiból kiderül, hogy a nádudvari változat egyes részletei a dallamnak Szentirmay Elemér „*Ne bántsá a magyart!*” című, 1867-ben megjelent feldolgozásában felhasznált formájával rokoníthatóak.

Lényegesen virtuózabb előadásban, „e-mollos verbunk” néven, 1959-ben Kiss Lajos maga is felvette Nádudvaron a Martinovics-dallamot, az 1925-ben született Berkes Aladár primástól.⁸⁵ Az elnevezés Járóka Sándor már említett, néhány évvel későbbi lemezfelvételének címéhez hasonló, és a ciklus felépítése, valamint a dallamváltozat is szinte pontosan megegyezik azzal, amit Járóka az 1964-es lemezen játszott. Akár Járóka esetleges korábbi felvételeinek közvetlen hatását, akár általában véve a dallam városi cigányzenei hagyományát tükrözi Berkes Aladár előadása, Nádudvaron e hatások egy élő tánchagyományra rakódhattak, és az országosan ismert, népszerű variáns a verbunkdallam helyi változatának helyébe léphetett.

Ahol nem maradt fenn néptáncadat, nem mindig dönthető el, milyen szerepet töltött be a dallam a helyi hagyományban. Különösen érdekes a kérdés ahhoz az északi területhez közel, ahol a dallam legtöbb népi, sőt néptáncadatát rögzítették. A balassagyarmati Baranyi Dezső és cigányzenekara elsősorban városias anyagot, kisebb részben népi dallamokat játszott 1951-ben.⁸⁶ A Martinovics-dallamnak a Járóka későbbi

⁸² Lugossy Emma: *39 verbunktánc* (Budapest, Zeneműkiadó, 1954), 127.

⁸³ Lugossy *39 verbunktánc*, 74–78. A szerző a kötet előszavában is említi, hogy a táncokhoz nem feltétlenül a terepmunka során elhangzott dallamadatot publikálta.

⁸⁴ Kiss *Népi verbunk-dallamainkról*, 280–283.

⁸⁵ Nádudvar (Hajdú), játszott Berkes Aladár primás (sz. 1925), gyűjtötte Kiss Lajos, 1959. augusztus 9., MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Mg 1027A.

⁸⁶ Balassagyarmat (Nógrád), játszott Baranyi Dezső primás (42), Bandri Antal tercprimás (27), Baranyi Béla brácsás (38), Erki Sándor cimbalmos (46), Jónás Ferenc nagybögös (42), gyűjtötte Lajtha László, Rajeczky Benjamin, 1951. május, MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei

$\text{♩} = 126$

The image shows a musical score for a piece titled 'Nádudvari verbunk.' It consists of eight staves of music in 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 126. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody is written on a single treble clef staff. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are two instances of a five-measure melisma (marked with a '5' and a slur) in the fourth and eighth staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

3. kottapélda. „Nádudvari verbunk.” Lugossy Emma közlése Domokos Pál Péter gyűjtése alapján

felvételéről ismerttel rokon változatát húzták, majd ezt előadásukban egy friss csárdás követte, amelynek kezdő kvarttmotívuma egyaránt emlékeztet a „huszárverbunk”-ra, a Járóka által játszott másik frissre, valamint a népi vasvári jellegzetes frissére. Sőt ilyen formában, „Cickom csárdás” néven szerepel ez a friss Lakatos Sándor egy későbbi, 1964-es lemezén is, az ott „Huszár verbunkos”-nak nevezett „huszárverbunk”-hoz társulva.⁸⁷ Ugyanakkor feltűnő, hogy míg a balassagyarmatiak több verbunkot kifejezetten műzenei hangszínen, dinamikai árnyalásokkal adtak elő, a Martinovics-dallamot a népihez közelebb álló stílusban játszották. Változat szempontjából hasonló az – elsősorban szintén városi repertoárt játszó – miskolci Buri Rudolf cigányzenész cimbalmos, „verbunkos”-ként bemondott dallama, melyet az 1961-es felvételen az északi

Gyűjtemény, ZTI_Gr 154Bb. Megjelent in SEBŐ Ferenc (szerk.): *Pátria, magyar népzenei gramofonfelvételek*. CD-ROM (Budapest, Fonó Records, 2001).

⁸⁷ *Magyar Nóták / Hungarian Popular Songs* (Budapest, Qualiton, 1964), LPX 10065.

dialektusterület népi verbunkjainak egyik – az alábbiakban részletesebben bemutatásra kerülő – jellegzetes frisse követ. E friss megjelenése Burinál a néphagyománnyal való kapcsolatra utal, a hozzátartozó más népi dallamok azonban hiányoznak. A ciklust a cimbalmos is a „huszárverbunk” első sorpárjával zárta.⁸⁸

Vasvárik Rimaszombat környékén

A Martinovics-dallam viszonylag sok népi adatát gyűjtötték a hagyományos zenére még emlékező zenészekről, egymáshoz közeli kisebb településeken a régi Gömör megye déli, illetve Nógrád keleti részén fekvő területen, Rimaszombat környékén. A dallamnak a térség néphagyományába való beágyazottságát támasztja alá a helyi „vasvári” megnevezés és több táncadat is. Jellemző továbbá különösen erőteljes variálódása és, hogy gyakran csatlakozik hozzá egy sajátos – „Sárga szöget veretek a csizmámra...” szöveggel ismert –, de elsősorban hangszeres népi dallam,⁸⁹ illetve annak önállósult második része. A helyi variánsok létrejöttét és fennmaradását a – trianoni döntés után Magyarországon kívülre eső és földrajzilag is elzárt – terület elszigeteltsége segíthette, amelyet ekkor még kevésbé oldhatott a rádióból sugárzott zene. A „vasvári”-hoz tartozó, névvel számon nem tartott különböző dallamok, dallamrészek elemzésében célszerűnek látszott ezek betűjelölése annak mintájára, ahogyan ezt a pedagógiai célú *Népzenei füzetek. Hangszeres népzenei példatár* című sorozat gömöri kötetében egy Alsókálosán gyűjtött vasvári verbunk közreadásában Varsányi Ildikó tette (*4a–d kottapélda*).⁹⁰

Kiss Lajos 1958-ban egy „vasvári verbungos darab” részeként vette fel a Martinovics-dallamot az 1910-ben született György Antal nemesradnóti cigányprímástól (*5a–b kottapélda*).⁹¹ A közeli Alsókálosán 1963-ban, Sárosi Bálint gyűjtésén rögzített „vasvári verbunk” különösen értékes a Molnár László primás által vezetett viszonylag nagyobb, öttagú zenekarnak köszönhetően.⁹² György Antal és Molnár László változatai az eddig bemutatottaktól és egymástól is különböznek, de mindkét variáns szétfejtíti a dallam megszokott hangterjedelmét a kezdőmotívum utáni oktáváltással. Míg

⁸⁸ Miskolc (Borsod), játszott Buri Rudolf cimbalmos (sz. 1884, Szikszó), gyűjtötte Sárosi Bálint, Vig Rudolf, 1961. március 13–14., MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Mg 1171 A, ZTI_Mg 1172 A. A felvételek Budapesten készültek.

⁸⁹ TARI Lujza: *Szlovákiai magyar népzene. Válogatás Tari Lujza népzenegyűjtéséből (1983–2006)* (Dunaszerdahely, Csemadok Dunaszerdahelyi Művelődési Intézete, 2010) (*Gyurcsó István Alapítvány Könyvek* 49), 166.

⁹⁰ VARSÁNYI Ildikó: *Gömöri népzene*, szerk. EREDICS Gábor (Budapest, Magyar Művelődési Intézet, 1994) (*Népzenei Füzetek. Hangszeres Népzenei Példatár*), 13–17.

⁹¹ Nemesradnót (Gömör és Kis-Hont), játszott György Antal primás (sz. 1910), gyűjtötte Kiss Lajos, 1958. november, MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Mg 0846 A.

⁹² Alsókálosa (Gömör és Kis-Hont), játszott Molnár László primás (42), Ruzsó Béla segédprimás (57), Molnár Kálmán brácsás (39), Máté Gyula cimbalmos (36), Ruzsó Andor nagybögös (36), gyűjtötte Sárosi Bálint, 1963. november, MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Mg 1586 A.

1/a. AP 5909/j

"Vasvári "
(Verbunk és frisse)

1963.

A

$\text{♩} = 120$

Musical score for section A, consisting of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a tempo marking of quarter note = 120. The second staff is a bass clef with a key signature of one flat and contains fingerings (1, 2, 4, 1, 2) above the notes. The third and fourth staves are treble clefs with complex rhythmic patterns and accidentals.

4a. *kottapéllda.* „Vasvári.” Játszotta Molnár László alsókálósai primás és öttagú zenekara, 1963. ZTI_Mg 1586A. Varsányi Ildikó közlése, 1–8. ütem

B

Musical score for section B, consisting of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat and contains a fermata over a note. The second and third staves are treble clefs with complex rhythmic patterns and accidentals. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat and contains rhythmic patterns.

4b. *kottapéllda.* „Vasvári.” Játszotta Molnár László alsókálósai primás és öttagú zenekara, 1963. ZTI_Mg 1586A. Varsányi Ildikó közlése, 17–24. ütem


C

4c. kottapéllda. „Vasvári.” Játszotta Molnár László alsókálósai primás és öttagú zenekara,
1963. ZTI_Mg 1586A. Varsányi Ildikó közlése, 25–32. ütem

Frisse

D ♩ = 160

4d. kottapéllda. „Vasvári.” Játszotta Molnár László alsókálósai primás és öttagú zenekara,
1963. ZTI_Mg 1586A. Varsányi Ildikó közlése, 41–52. ütem

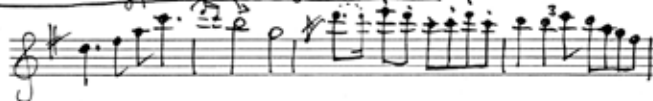
-x tubeto; majduen
 ritmus

AP 2383/b

$\text{♩} = \text{cca } 128-130$



rövid hangfűzéses zörgős utáni:



x 3
 a belső
 hangrepet.



„A Vásvári-verbungos darabot jédirtta

György Tóti negyvennyolc éves nádudóti primás.”

5a-b kottapélda. „Vásvári verbungos.” Játsszotta György Antal nemesradnóti primás,
 1958. ZTI_Mg 0846A. Tari Lujza lejegyzése

az alsókálosai cigányzenekar előadása *tempo giusto*, a kísérő nélkül játszó nemesradnóti muzsikuse nemcsak lassabb, hanem főleg a Martinovics-dallam elején kevésbé feszes, és a bemondásban megadott elnevezéssel összhangban a dinamika használata is inkább egy előadási darabéhoz hasonló. Dallamrend és változatok szempontjából is sajátos az a verbunk, amit Ág Tibor gyűjtött 1974-ben a már inkább a Medvesaljához tartozó ajnácskői Porteleki István primástól.⁹³ Porteleki a Martinovics-dallam második felében a jellegzetes kezdőmotívumot improvizatív hatást keltve, egyéni módon szövi tovább, aminek hátterében nem zárható ki a felejtés lehetősége sem.

A nemesradnóti, alsókálosai és ajnácskői felvételben közös, hogy a Martinovics-dallamot az itt **C**-vel jelölt sorpár, majd a „Sárga szöget...”-dallam (Varsányi Ildikónál: **D**) követi. A népi verbunkok történeti párhuzamait vizsgáló tanulmányában Kiss Lajos rámutatott arra, hogy utóbbiak – fordított sorrendben összekapcsolódva – már a 19. századi debreceni kéziratban jelen vannak, ott a Martinovics-dallam „Friss”-e ez utóbbi két dallamból áll.⁹⁴ Az északi dialektusterületen a „Sárga szöget...”-dallam nagyobb területen, több változattípusban ismert, de a Martinovics-dallamhoz kapcsolódó adatai a variáns szempontjából is közel állnak ahhoz, ami a debreceni kéziratban található.

A debreceni kéziratban szorosán összekapcsolódó **C**-sorpár és „Sárga szöget...”-dallam a népi adatokban különválhat. Az alsókálosai banda a dúvóval kísért Martinovics-dallamot és a **C**-sorpárt éles váltással folytatta a frissnek játszott, esztammal kísért, egyre gyorsuló „Sárga szöget...”-dallammal, amelynek részeként ezúttal már friss tempóban újra eljátszották a **C**-dallamot. Porteleki előadása *tempo giusto* és lényegében egy tempóban játszotta végig a Martinovics-dallamot, a **C**-dallam egy változatát, a „Sárga szöget...” kezdetűt és egy további, itt **E**-vel jelölt frisset, amelyet a – már említett – miskolci Buri Rudolf is cimbalmozott (6. *kottapélda*). Ezután szokatlan módon visszatért a Martinovics-nóta első fele – erre csak a szekszárdiaktól hallottunk példát.

A 20. század második felében gyűjtött kevés hangfelvétel talán egy korábban elterjedtebb hagyomány emlékét őrzi. 1963-ban a Kálósával szomszédos Gömörmihályfalván, az akkor 56 éves Óvári Dénesné Bónis Ilona részben szöveggel dalolta, részben szöveg nélkül dúdolta a „vasvárié” töredékes formáját. Először a Martinovics-nóta második felének sajátos variánsát énekelte „Madár az én lovam...” szöveggel (**B**), majd ezt a „Sárga szöget...” (**D**) első részével folytatta, végül az egészet megismételte (**BBDBD**).⁹⁵ A Borsod megye Gömör melletti szélén fekvő Domaháza farsangi multságáról Lajos Árpád publikált tanulmányt 1960-ban. A szerző hiányos, feltehetően pontatlan megjelölése szerint „hangonyvidéki” cigányzenészek játéka alapján

⁹³ Ajnácskő (Gömör és Kis-Hont), játszott Porteleki István primás (sz. 1894), gyűjtötte Ág Tibor, 1974. augusztus 24., MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Mg 3531A.

⁹⁴ Kiss *Népi verbunk-dallamainkról*, 286–288.

⁹⁵ Gömörmihályfalva (Gömör és Kis-Hont), énekelte Óvári Dénesné Bónis Ilona (56), gyűjtötte Olsvai Imre, 1963. november 3., MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Mg 1430A.

Violin

$\text{♩} = \text{c. } 120$

6. kottapélda. „Vasvári.” Játsszotta Porteleki István ajnácskői prímás,
1974. ZTI_Mg 3531A. Tari Lujza lejegyzése

tette közzé a Martinovics-dallam első felének egy változatát, melyet a domaházi vasvári egyik kísérodallamának nevezett. Leírása szerint ez jól ismert volt a hangony- és általában a barkóvidéki cigányzenekarok körében.⁹⁶ Domaházán a vasvári tánc sokáig fennmaradt, de több gyűjtés tanúsága szerint a Martinovics-dallam nem tartozott a kísérodallamai közé.⁹⁷ Lajos adata ugyanakkor zenei szempontból a kistáj többi verbunkadata közé illik, s azt támaszthatja alá, hogy a dallam e területen is a hangszeres zenei hagyomány része volt. Erre utalhat Kiss Lajos megjegyzése, amely szerint a vasvári lassú dallama mindenhol a Martinovics-nóta volt, s Kiss egy ózdi prímás által játszott vasvári frisset is közölt Volly 1952-es gyűjtéséből.⁹⁸

A Martinovics-dallam néptáncadatai

A bemutatott Rimaszombat-környéki gyűjtésekben egyedül a táncra utaló „vasvári” elnevezés mutat arra, hogy a Martinovics-dallam a felvételek idején, vagy az azt közvetlenül megelőző időszakban táncot kísérhetett. Ugyanakkor a zenészek a verbunk tánc esetleges korábbi hagyományának eltűnése után is megőrizhették a dallamot, illetve az táncfunkció nélkül is fennmaradhatott a térség hangszeres zenei hagyományában.

Ajnácskőn néhány nappal a hangszeres gyűjtés előtt, 1974. augusztus 20-án hangfelvétel nélkül táncfilmztek, de a településhez tartozó verbunkot nem vettek fel.⁹⁹

⁹⁶ LAJOS Árpád: „A domaházi ivő”, *Néprajzi Közlemények* 5/3–4 (1960), 267–289., ide: 281–284.

⁹⁷ ERŐSS László: *Domaháza táncai és tánclete* (Kéziratot összefoglaló, MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Akt. 751.), 10–13.. Lásd még Riskó Kata: „A domaházi hagyományörzés és a »vasvári verbunk«”, *Honismeret* 47/1 (2019. február), 21–26., ide: 22–23.

⁹⁸ Kiss *Népi verbunk-dallamainkról*, 286. Az ehhez tartozó lassút nem közölte, mivel az szerinte csonkult alakú.

⁹⁹ Ajnácskő (Gömör és Kis-Hont), gyűjtötte Quittner János et al., 1974. augusztus 20., MTA – BTK

Ennek fényében kérdés, hogy mennyire hiteles a kistáj hagyományörző csoportjának a következő évben bemutatott műsora. Az 1975-ös kalocsai folklórfesztiválon a Csemadok medvesalji parasztegyüttes karikázókkal és egy hosszabb ciklussal lépett föl, amihez a jegyzőkönyvben meg nem nevezett cigányzenekar játszott.¹⁰⁰ A nyitó vasvári verbunk felépítése – amely a Martinovics-dallam első feléből, a C-dallamból, a „Sárga szöget...”-dallamból és az E-frissből áll – összhangban van a korábbi népi gyűjtésekkel, bár a dallamváltozatok eltérnek. Szokatlan viszont, hogy a friss után a medvesaljiak éles váltással visszatértek a lassabb Martinovics-dallamhoz, amivel azután előadásukban csárdások váltakoztak. A filmfelvételtől derül ki, hogy a frissel záruló egységet egy pár – a jegyzőkönyv alapján valószínűleg a gömörpéterfalai Katyi István és lánya – táncolta páros vasváriként. A visszatérő Martinovics-nóta valójában a további párok bevonulását, majd az ő csárdásuk után a párok átrendeződését kísérte. Ezután megszakad a filmfelvétel, és csak hallatszik, hogy a Martinovics-dallamra és a „Sárga szöget...”-dallamra több pár táncol. Ha esetleg a színpadi megoldás ötletét az ajnácskői gyűjtés adta is, a tempóváltással újra és újra megszólaló lassú Martinovics ezúttal tehát elsősorban gyakorlati célt szolgált, a hosszabb, szerkesztett színpadi produkció egyes egységeit különítette el egymástól. 1979-ben, a Csemadok Zselizén rendezett Országos Népművészeti Fesztiválján Katyi István és felesége páros táncát csupán a „Sárga szöget...”-dallam és az E-friss kísérte,¹⁰¹ amelyek mint láttuk e térségben a páros vasvári jellemző dallamai.

A Rimaszombattól nyugatra fekvő Osgyánban és Nagydarócon gyűjtött Martinovics-dallamok a most vizsgált kistérségen belül is elkülönülnek. Egyes zenei vonásaik a városias változattípussal rokonok, ugyanakkor néptánchasználatukra is van példa. Ezek az adatok a nádudvari verbunkkal együtt arra figyelmeztetnek, hogy pusztán a zenei jellemzőkből nem következtethetünk a hagyományban betöltött szerepre. Osgyánban a muzikusok a vasvári tánchoz kapcsolták a Martinovics-dallamot.¹⁰² Illés László primást és két kísérőjét a gyűjtő olyan verbunkról kérdezte 1989-ben, amire táncoltak is a környéken. Illés a verbunk kifejezés alapján verbunkosra gondolt, és ennek megfelelő, a városi cigányzenében ismert 19. századi darabot idézett fel. Mikor zenésztársa a Martinovics-nótát kezdte játszani, határozottan állította, hogy az viszont „vasvári”, amire szintén táncoltak.

Zenatudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Ft. 870). A gyűjtés során a gömői Tajtin vettek fel „verbunk”, illetve a Nógrád megyei Fülepüspökin „vasvári” verbunk táncot.

¹⁰⁰ Almágy, Gömörpéterfala, Dété (Gömör és Kis-Hont), előadta a Csemadok Medvesalji parasztegyüttes és egy cigányzenekar, gyűjtötte Martin György et al., 1975. július 25., MTA – BTK Zenatudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Mg 3339, ZTI_Ft. 889. Kalocsán, a Duna Menti Folklórfesztiválon készült felvétel.

¹⁰¹ Gömörpéterfala (Gömör és Kis-Hont), táncolt Katyi István és felesége, gyűjtötte Borbély Jolán et al., 1979. június 9–10., MTA – BTK Zenatudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Mg 4084A, ZTI_Ft. 1029. 11. sz. Zselizi fesztiválon készült felvétel.

¹⁰² Osgyán (Gömör és Kis-Hont), játszott Illés László primás (sz. 1925), Szabó Lajos kontrás (sz. 1928), Putnoki Dezső bőgős (sz. 1925), gyűjtötte Abonyi Attila et al., 1989. szeptember, MTA – BTK Zenatudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Mg 5697B.



7. kottapélda. Pály Elek: Garabonciás diák. No. 14, Allegro, hegedűszólam

Előadásukban az erősen cifrázott, gyors tempójú Martinovics-dallamot a C-dallam, valamint a Járóka és a nádudvari Berkes Aladár felvételein hallott dallam követte, Illés László primás szerint nem volt hozzá friss.

Ez utóbbi dallamtípus (továbbiakban: F) vokális formában, „Boldogtalan az én sorsom” szöveggel jelen van Tóth István 1832 és 1843 között összeállított gyűjteményében. Szigligeti Ede *Liliomfi* című, 1849-ben bemutatott népszínművében „Sikolt, rikolt a sarkantyú” szöveggel szerepelt, ennek alapján jelent meg Füredi Mihály dalgyűjteményében, majd több 19. századi kötetben. A vokális változatnak számos népi adata ismert,¹⁰³ hangszeres változata Járóka, Berkes Aladár, Illés László felvételén és az alább bemutatandó nagydaróci verbunkokban is hallható. Utóbbiakhoz különösen közel áll egy korai hangszeres adat, amelyet az 1834-ben bemutatott *Garabonciás diák* című színmű Pály Elek által írt zenéjében, a mű fináléját megelőző táncban, egy az 1840-es évek csárdásait előlegező, mérsékelt tempójú szakaszt követő gyors részben fedezhetünk fel,¹⁰⁴ a módosítójelek szempontjából valószínűleg hibás lejegyzésben (7. kottapélda). Utóbbi dallam távolabbi rokona az ajnácskői Porteleki István verbunkja kapcsán tárgyalt E-dallam (6. kottapélda). Az Osgyánhoz közeli Nagydarócon született Balog Árpád cigányzenész tárogató is beszélt a dallam tánc kísérelő szerepéről. Tari Lujza 1994-es gyűjtésén az akkor 50 éves muzsikusk megjegyezte, az általa vasvárinak nevezett Martinovics-dallamról, hogy az „verbunkos-féle”, elmondása szerint Nagydarócon szóló férfitáncként élt, amit a jó táncosok külön kértek a maguk számára a lagziban. Még 1980-ban is élt az az idős ember Nagydarócon, aki táncolt rá.¹⁰⁵ Balog Árpád elbeszélése utólag egészíti ki táncadattal Agócs Gergely korábbi, 1987-es és 1988-as nagydaróci gyűjtéseit, amelyek egyikén Balog is részt vett, de amelyeken a dallam használatára vonatkozó információt nem rögzítettek.¹⁰⁶

¹⁰³ Lásd az MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény Népzenei Típusrendjének 18.249.00 típusát.

¹⁰⁴ MUNKÁCSY János – PÁLY Elek: *Garabonciás diák*. Kézirat. OSZK Zeneműtár, Népsz. 290/a. Nr. 14, Allegro.

¹⁰⁵ Losonc (Nógrád), játszott Balog Árpád tárogató (sz. 1944, Nagydaróc), gyűjtötte Tari Lujza, 1994. december 3., MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_DAT 231B_0_30). Lásd TARI *Szlovákiai magyar népzene*, 127–129.

¹⁰⁶ Az Agócs Gergely saját kazettáiról átjátszott magnetofonszalagok vélhetően követik a nem mindig

Violin $\text{♩} = \text{c. } 136$

The image shows a violin score for a piece titled 'Vasvári'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked as '♩ = c. 136'. The score consists of ten staves of music. The first nine staves contain the main body of the piece, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings (indicated by a '3' below the notes). The final staff contains two endings, labeled '1.' and '2.', which conclude the piece with a double bar line.

8. kottapélda. „Vasvári.” Játszotta Balog Gyula nagydaróci prímás és kísézője,
1988. május 14. ZTI_Mg 5663A. A szerző lejegyzése

E felvételekben közös, hogy a ciklus a Martinovics-dallamból, a lassúnak húzott F-dallamból és egy bizonyos műfrissből állt, az osgyáni adathoz hasonlóan sem a „Sárga szöget...”, sem az E-dallam nem hangzott el. Különösen az első felvételek azonban a hagyomány felejtését tükrözik. 1987-ben Balog Gyula primás és kontrás kétszer is az F-dallammal kezdte a ciklust, az ezt követő Martinovics-dallamnak először csupán első felét játszották, másodszer pillanatnyi leállással jutott a primás eszébe a folytatás, majd visszatért az F-dallamhoz. A harmadik felvételen csak a Martinovics-dallam hangzott el frissekkel. 1988 májusában Agócs a területen ismert „Amott van egy nagy ház...” kezdetű, az előző évben önmagában játszott, hallgatónak húzott ereszkedő népdal után arra kérte a muzsikusokat, hogy húzzák mellé a vasvárit; az ezt követő bizonytalanság – a zenészek először más dallamba kezdtek – a kapcsolódás szokatlanságát sejteti. A Martinovics-dallam után azonos tempóban játszották az F-et, majd kis szünet után frisseket. Ehhez hasonló ciklust játszott szabadabb, rubato előadásban Balog Árpád is 1994-ben. Elképzelhető, hogy a verbunk dallamainak ez volt itt az eredeti sorrendje (8. *kottapélda*).¹⁰⁷

A kései gyűjtések problémái

Az 1980-as évek végén, 1990-es évek elején végzett gyűjtéseken a hagyományörző műsorok hatása és a hagyomány kopása egyaránt érződik, de a tény, hogy a dallamot e térségben még ekkor is több helyen rögzíteni tudták, megerősíti helyi hagyományának létét.¹⁰⁸ Az 1963-ban és az 1990-es években készült alsókálosai felvételek összehasonlítása a nagydaróci gyűjtésekhez hasonlóan jól mutatja, hogy a legújabb gyűjtésekben már olyannyira meghatározók e folyamatok, hogy az adatok – noha új adalékokkal is szolgálhatnak –bővebb információk híján óvatosan kezelendők.

Huszonhét évvel Sárosi Bálint felvétele után, Agócs Gergely 1990-es gyűjtésén helyi zenészek az 1937-ben Alsókálosán született Molnár Géza „Sandrik” vezetésével a „Sárga szöget...”-dallamot húzták vasváriként, lassúnak és frissnek. Páros és szóló verbunkot is kísérték a dallammal, ezért felmerül a kérdés, hogy nem a verbunk tancot kísérő szerepével függ-e össze, hogy a Martinovics-dallam ezúttal nem hangzott

pontosan datált gyűjtések időrendjét. „Vasvári verbunkos”, Nagydaróc (Nógrád), játszott Balog Gyula primás (sz. 1940), Balog Rudolf bőgős (sz. 1945), ezúttal hegedűkontrás, gyűjtötte Agócs Gergely, 1987. július, MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Mg 5648A; Nagydaróc (Nógrád), 1988. május 14., ZTI_Mg 5663A; Nagydaróc (Nógrád), játszott Balog Gyula prim, Botos József brácsa, Balog Rudolf bőgő, Balog Árpád, tárogató, 1988, ZTI_Mg 5664.

¹⁰⁷ A pontosabban nem datált 1988-as felvételen Balog Gyula primás vezetésével az említett hallgatót követően csak a Martinovics-dallamot és a frisseket játszották.

¹⁰⁸ Ide sorolható a feledi Danyi László Martinovics-adata, valamint egy név szerint nem ismert balogfalai cimbalmos kissé akadozó előadása. Feled (Gömör és Kis-Hont), játszott Danyi László (sz. 1907), gyűjtötte Agócs Gergely, 1988. március 20., és Balogfala (Gömör és Kis-Hont), gyűjtötte Agócs Gergely, 1988. szeptember 11., MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Mg 5663B.

el.¹⁰⁹ Ezt a felvételt cáfolja egy 1991 júliusában készült felvétel,¹¹⁰ amelyen Molnár Géza „Sandrik” és kísérei a Martinovics-dallamot páros vasvárihoz játszották. A kissé nehézkesen előadott dallamváltozat közelebb áll ahhoz, amit a Csemadok parasztyegyüttese játszott, és ugyanúgy csak az első fele hangzott el. Ezt a C-dallam és a „Sárga szöget...” követte, amit az 1990-es gyűjtéshez hasonlóan előbb dúvóval kísérve, majd esztammal húztak.¹¹¹ Ez a késői adat az egyetlen a Martinovics-dallam tánckísérő szerepéről az alsókálósai zenészek felvételei közül, beleértve Sárosi első gyűjtését.

A következő hónapban¹¹² név szerint nem ismert zenészek „vasvári”-ként szokatlan, az eddigiek fényében igen heterogén és ezért hitelesnek nem tekinthető ciklust játszottak, amelyben a Martinovics-dallam első felét és a C-dallamot a „huszárverbunk” két sora, a Martinovics-dallam második fele, végül az F-dallam és a dúvóval kísért teljes, a C-dallamot is magában foglaló „Sárga szöget...” követte. Frissként a primás virtuozitását csillogtató „Csípd meg bogár”, az ehhez sosem csatlakozó, többször ismételt E-friss, valamint újból a „Sárga szöget...” következett, ezúttal esztam kísérettel.

Egy 1993-as felvételen viszont Sárosi 1963-as gyűjtéséhez hasonlóan újra Molnár László a primás, és a Martinovics-nóta e változata a második sor oktáváltásának köszönhető kitérésével egyértelműen közel áll az akkor felvett variánshoz, csak előadásmódja nehézkesebb, és Molnár is csak a dallam első felét játszotta. Ezután a C-dallam és a „Sárga szöget...”, végül az első gyűjtésen nem szereplő E-dallam következett először lassúként, majd a tempót és a kíséretmódot a dallam közben váltották frissre.¹¹³

¹⁰⁹ Alsókálós (Gömör és Kis-Hont), játszott Molnár Géza „Sandrik” primás (sz. 1937, Alsókálós), Molnár László primás (sz. 1921, Alsókálós, 1965-től rimaszombati lakos), Sörös Kálmán kontrás (sz. 1936, Szútor, 1953-tól rimaszombati lakos), Várad András „Kis Bandi” bőgős (sz. 1932, Szútor, 1950-től rimaszombati lakos), gyűjtötte Agócs Gergely et al., 1990. október 6., MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Mg 5932-5933, ZTI_Ft. 1367. A felvételek Felsővályon készültek.

¹¹⁰ Az év januárjában két alsókálósai zenész, Molnár Géza primás – nemcsak a becenév hiánya, hanem életkora alapján sem azonos Molnár Géza „Sandrik”-kal –, és Molnár Kálmán brácsás csárdások és hallgatók mellett csak a Lajtha László 1950-es balassagyarmati gyűjtéséből „nógrádi verbunk”-ként ismert ugróst húzták. Alsókálós (Gömör és Kis-Hont), játszott Molnár Géza hegedű (sz. 1930), Molnár Kálmán brácsa (sz. 1924). gyűjtötte Agócs Gergely, 1991. január 25., MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Mg 6180A.

¹¹¹ Alsókálós (Gömör és Kis-Hont), játszott Molnár Géza „Sandrik” primás, Molnár Kálmán „Fekete” brácsás, (sz. 1924 Alsókálós), Molnár István bőgős (sz. 1975, Rimaszombat), táncolt Cselényi József (sz. 1932, Lőkös) és Mag Béláné Sebők Rozália (sz. 1947, Felsőrás), gyűjtötte Agócs Gergely et al., 1991. július 7., MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Mg 6128, ZTI_Ft. 1402.

¹¹² Alsókálós (Gömör és Kis-Hont), gyűjtötte Agócs Gergely et al., 1991. augusztus 28., MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Mg 6132.

¹¹³ Alsókálós (Gömör és Kis-Hont), játszott Molnár László primás, Molnár Géza „Sandrik” primás, Ján Radics „Suhánc” hegedűkontra, (sz. 1924, Alsókálós, rimaszombati lakos), Molnár Kálmán „Fekete” brácsás, Várad András „Kis Bandi” bőgős, Danyi István „Csucskos” cimbalmos (sz. 1930, Rimaszék, rimaszombati lakos), gyűjtötte Agócs Gergely et al., 1993. június 21., MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Mg 6385. A felvétel Felsőráson készült.

Az 1963-as előadáshoz képest feltűnő, hogy az újabb felvételeken a Martinovics-dallamnak csak első fele szólalt meg, ami már a felejtés jele lehet, másrésztől viszont elhangzott a vasvárihoz több helyen hozzátartozó E-dallam. Mivel a vasvári jellegzetes frissei a repertoár részei voltak, elsősorban előadásmódbeli jelentősége lehet annak, hogy 1963-ban a C-dallamot, a későbbi gyűjtéseken a „Sárga szöget...”-dallamot, illetve az E-dallamot düvő kíséretes lassúnak és esztam kíséretes frissnek is játszották; ez a gyakorlat nem következetesen egy bizonyos dallamhoz kötődött. Tari Lujza 1997-es gyűjtésén a fiatal alsókálosi zenészekből álló banda – tagjai közül a legidősebb is csak 24 éves volt –, amelyben Molnár László két unokája is játszott, már nem ismerte a régi hagyományt, a vasvárit sem, és ezt közönségük sem kérte tőlük. Repertoárjuk népszerű magyarnótákból, csárdásokból és más tánczenéből állt.¹¹⁴

A Martinovics-nóta nyomai az észak-keleti vidéken

Két további, Abaúj-Torna, illetve Bereg megyei gyűjtés a Martinovics-dallamnak a nyelvterület északkeleti részén való fennmaradására utal. Az adatok töredékessége ellenére ez azért is különösen érdekes, mert a dallam 19. századi forrásai közül több mutatott a korábbi Szatmár, Szabolcs és – Sárospatakot tekintve – Zemplén vármegyére, a Bodrog vidékére, illetve Debrecen környékére, ahogy Martinovics Péter is a Kassától Debrecenig, illetve Szatmár megyéig kiterjedő területen működött. E népzenei gyűjtések, továbbá a korábban Szabolcs megyéhez tartozó Nádudvar néptáncadatai is annak tükröi, hogy a dallam nemcsak a 19. században kötődött szorosan ehhez a térséghez, hanem szervezettebben illeszkedett a zenei hagyományba és sokáig megőrizte népszerűségét.

Az általam talált, népi táncfunkcióban készült Martinovics-felvételek közül éppen a legkorábbi e területről, nem magyar etnikumtól származik. A Kassától keletre fekvő Győrken 1972 novemberében ruszinok táncoltak a Martinovics-nóta második felének egy távolabbi variánsára.¹¹⁵ Kidolgozása egyes részleteiben kifejezetten a magyar változatokkal rokon, máskor viszont a primás a magyar verbunkoktól idegen módon, például a harmadik dallamsorban egész ütemen át tartó, s talán a dallam egyes elemeit pótló tremolóval figurálta a dallamvázat. A csárdásnak és frissnek húzott, jóval elterjedtebb dallamok – a „Nem loptam én életembe” és a „Gyenge a nád” kezdetű magyar nóták szlovák nyelvű változatai – lényegében a magyarral azonos formában hangzottak el.

A Bereg megyei, szernyei Szálka Gábor hegedűs a népies műtáncra utaló „magyar verbunkos csárdásnak” nevezte a Martinovics-nóta általa előadott sajátos változatát 1988-ban. Bár előadása *tempo giusto* és nem is lassan húzta, megjegyezte, hogy frissebben kellett játszania a tánchoz. Nagydobronyban játszotta utoljára körülbelül

¹¹⁴ TARI Szlovákiai magyar népzene, 160–161.

¹¹⁵ Györke (Abaúj-Torna), gyűjtötte Martin György et al., 1972. november 26., MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Mg 2669 B, ZTI_Ft. 793.

1947-ben, amikor még táncolták férfiak, nőkkel, körben is, és lakodalom előtt az erre járt konyhatánccal próbálták ki a zenészeket. Szálka szerint előfordult, hogy szólót jártak a dallamra, ezt juhászok, csordások tudták legjobban. A gyűjtés kedvéért Szálka Gábor primás vezetésével gáti, szernyei és polgári zenészekből összeállt egy zenekar, s az ekkor készített némafilmen táncot is felvettek.¹¹⁶ Szálka a saját szavai szerint nem tudta jól a dallamot, 1901-ben született apja játszotta a bandájával, de ő már alig hallotta tőle. Egy alig két hónappal később készült másik felvételen valóban bizonytalanul kezdte, s ahogy utólag ő maga is észrevette, egy másik verbunkkal keverte.¹¹⁷

A 19. században széles körben elterjedt, különböző funkciókat betöltő Martinovics-dallam a 20. század első felében a városi cigányzenészek repertoárján is fennmaradt, és népzenei gyűjtéseken is rögzítették. A városi cigányzenészek adatai önálló, zeneileg körülhatárolható hagyományt képviselnek. A népzenei adatok olykor ennek a már rádióból is népszerűvé váló variánstípusnak a hatását tükrözik, de az északi népzenei dialektusterület egy részén a dallam – akár a népi verbunk kísérődallamaként, akár táncfunkcióhoz már nem kötődő hangszeres dallamként – a néphagyomány részének tekinthető. Erre utalnak táncadatai, népi neve, az adatközlő települések egymáshoz való közelsége és jellege. A néprajzi vonások részben a zenei jellemzőkkel is összekapcsolódnak, amennyiben ezen a területen a dallam sajátos változatokban élt, és bizonyos népi dallamokkal alkotott a kistájra jellemző zenei ciklust, másfelől viszont a városi hatások valószínűleg egy meglévő helyi tánc-hagyomány zenéjét befolyásolták. Egyes helyeken már az 1950–1960-as évekbeli gyűjtések is csak sejtetik azt, hogy a 19. században népszerű dallam itt nagyobb területen, viszonylag hosszabb ideig fennmaradt.

¹¹⁶ Szernye (Bereg), játszott Szálka Gábor (sz. 1926), gyűjtötte Felföldi László et al., 1988. november 19–20., MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Mg 5544B, ZTI_Mg 5545A-B, ZTI_Ft. 1328–1331. A jegyzőkönyvben nem rögzítették pontosan, hogy a filmre vett cigánytánc és magyar csárdás közül melyiket kíséri a dallam, de a primás korábbi közlése alapján vélhetően az utóbbit.

¹¹⁷ Gát (Bereg), játszott Szálka Gábor primás (sz. 1926, Szernye), Papp Károly kontrás (sz. 1933, Szernye), Papp Zoltán cimbalmos (sz. 1935, Nagydobrony), gyűjtötte Halmos Béla et al., 1989. január 8–9., MTA – BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjtemény, ZTI_Mg 5594, ZTI_Ft. 1373–1374.

Melodic Variants, Melodic Cycles and Local Traditions Folk Music Data of the “Martinovics” Song

As a genre disseminated in practically all social strata, popular art songs played a particular role in nineteenth-century Hungary. Because of their roots in traditional music and their later impact on folk culture, popular songs were studied mainly from the perspective of ethnomusicology. Detailed examinations of certain songs could, however, serve different fields of musicology. By investigating the history of a single tune – namely, the problems regarding its origin, the role it played, and the melodic changes in relation to the various acquired functions – typical phenomena of Hungarian musical life can be revealed.

The so-called “Martinovics” song is particularly appropriate for a case study. Many of its notated musical sources, both vocal and instrumental, have been preserved from the nineteenth century and, due to the presence of the name of a historical personality in the title, further data can be found in textual sources. It has survived in the repertoire of twentieth-century urban Gypsy bands and in folk music alike, as documented in commercial discs and several ethnomusicological fieldworks. After the detailed examination of the nineteenth-century history of the melody published in a previous volume of *Zenatudományi Dolgozatok* [Musicological Studies] the first part of this study presents some new results on the subject, while the second part discusses the twentieth-century sources. In the repertoire of urban Gypsy musicians, a musically defined, independent tradition of the melody can be demonstrated. Its influence is reflected in some folk music data, but in a certain region the tune represents a part of the folk tradition in a strict sense, which is indicated by the proximity and character of the settlements where the tune survived, a local name of the tune, some dance data, and the specific melodic variants and melodic cycles collected in the area. On the basis of the simultaneous analysis of the diverse sources, this study aims a comprehensive overview of the history of the tune.

LIPTÁK DÁNIEL

Egy elpusztult népzenei gramofonfelvétel nyomában

Gyimes, 1943*

Dincsér Oszkár és a népzenei gramofonfelvételek

2018 végén felbukkant, majd 2019-ben a BTK Zenetudományi Intézet tulajdonába került Dincsér Oszkár hagyatéka. Így e rendkívül ígéretes, de rövid pályát befutott, emigrációban meghalt magyar népzenekutató töredékekben ránk maradt életművének feltárásához – amivel eddig egyedül Berlász Melinda 2002-ben publikált tanulmánya foglalkozott – jelentős új forrásokkal számolhatunk.¹ Dolgozatomban a hagyatéka alapján megkísérlem az 1943-ban Dincsér által készített, de Budapest ostroma során megsemmisült gyimesi gramofonfelvétel tartalmát rekonstruálni. Ez a gyűjtés, ha fennmarad, az egyik legfontosabb mérföldkő lett volna a magyar népi tánczene kutatásának korai szakaszában, és betetőzte volna Dincsér ezirányú munkásságát. Pusztulásával viszont az archaikus, sajátos karakterű gyimesi hangszeres zene felfedezése csak mintegy húsz évvel – és egy zenészgenerációval – később, Martin György és Kallós Zoltán gyűjtéseivel kezdődhetett meg.²

Dincsér Oszkár 1911. március 19-én született Egerben, de Budapesten nőtt fel. 1937 és 1944 között dolgozott a Nemzeti Múzeum Néprajzi Tára, a későbbi Néprajzi Múzeum népzenei gyűjteményének munkatársaként Lajtha László mellett, sokáig fizetés nélküli gyakornokként. 1938-ban kezdte meg tanulmányait a bölcsészkaron, 1943-ban doktorált néprajz főszakból, valamint esztétika és művészettörténet mellékszakokból. 1939 és 1942 között elvégezte a Zeneakadémia zeneszerzés szakát Kodály Zoltán és Sik-

* A hagyatéka feldolgozása és ez a tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.

¹ BERLÁSZ Melinda: „Dincsér Oszkár kutatásai a Pátria-felvételek összefüggésében. Egy évtized a Néprajzi Múzeum népzenei műhelyében (1935–1944)”, in Sz. FARKAS Márta (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 2001–2002* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2002), 121–144.

² KALLÓS Zoltán – MARTIN György: „A gyimesi csángók táncélete és táncai”, in DIENES Gedeon – MAÁCS László (szerk.): *Táncstudományi tanulmányok 1969–1970* (Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1970), 195–252.

lós Albert tanítványaként. 1945 tavaszán Svájcba menekült, s ott végleg le is telepedett; ezzel zenei és tudományos pályája megszakadt. Bernben halt meg, 1977. január 21-én. Kivándorlása óta főként *Két csiki hangszer – Mozsika és gardon* című kötet³ és néhány más publikációja, a népzenei gramofonfelvételek körül játszott szerepe,⁴ valamint számos, de jórészt lejegyzetlen fonográf felvétele miatt maradt neve a szakma látókörében.

Dincsér működése egybeesett a magyar népzene kutatás második felívelő korszakával, amely – a gramofontechnikával, a korszak művelődéspolitikájával, valamint az ország 1939–1944 közötti területi gyarapodásával összefüggésben – új lehetőségeket, új kutatói szemléletet, és ha ennek teljes kibontakozását nem is, de mindenképpen jelentős eredményeket hozott. Dincsér 1938-tól sokfelé végzett terepmunkát; összesen mintegy 300, vokális és hangszeres, magyar és más etnikumú anyagot egyaránt tartalmazó fonográf hengerrel gyarapította a Néprajzi Múzeum népzenei gyűjteményét. E gyűjtések célja elsősorban a Magyar Rádió stúdiójában készülő gramofonfelvételek előkészítése volt, a Rádió anyagi támogatásával.

A hagyatéék egyik legértékesebb részét alkotják a gyűjtőutakon készült feljegyzések: általában fekvő alakú, 3–5 szisztémás kottapapír-szeletek helyszíni dallam- és szöveg-lejegyzésekkel, az adatközlők adataival és egyéb megjegyzésekkel. Ez a kéziratgyűjtés Dincsér gyűjtőmunkájának elsődleges forrása, hiszen a fonográf hengerre vett dallamoknál jóval bővebb anyagot és több kísérő információt tartalmaz. Ha a helyszíni gyűjtés gramofonfelvétel követte, ezeket a feljegyzéseket használták a stúdióban is; ekkor újabb adatok kerülhettek rájuk, és új dallamokat is feljegyezhetek hasonló cédulákra. E budapesti feljegyzések általában Dincsér és Kodály Zoltán kezétől származnak; jól követhető rajtuk az a folyamat, ahogyan ők ketten a cédulákat válogatva, csoportosítva a lemezek tartalmát megszerkesztették, így ezek a népzenei gramofonfelvételek történetének is fontos dokumentumai. A jegyzetanyag megerősíti Berlász Melinda megállapításait Dincsérnek a gramofonfelvételek körül betöltött jelentős szerepéről. (A kétségtelenül Dincsér gyűjtőmunkáján alapuló felvételek adatait az 1. táblázat mutatja.)

A lemezsorozat történetében az 1943. február 16–18-án készült gyimesi az egyetlen stúdiómunka, amelynek anyaga teljes egészében megsemmisült. Lajtha már 1949 márciusában leszögezte: „Pótolhatatlanok a 18 lemezoldalt kitevő gyimesi csángó felvételek, mert ezek tartalék viaszfelvételei matricára való átvitel előtt elpusztultak.”⁵ A Dincsér-hagyatéék felbukkanásáig a tartalmukra vonatkozó egyetlen forrás a Lajtha által vezetett felvételi jegyzőkönyv volt (*1. fakszimile*), amely – több más gramofonfelvétel anyagával együtt – a Hagyományok Házában, Lajtha népzene kutatással kapcsolatos hagyatékában található. A gyimesi stúdiómunkát közvetlenül megelőzte

³ DINCSEK Oszkár: *Két csiki hangszer. Mozsika és gardon* (Budapest, Magyar Történelmi Múzeum, 1943) (*A Néprajzi Múzeum Füzetei* 7).

⁴ SEBŐ Ferenc (szerk.): *Patria. Magyar néprajzi felvételek 1937–1942. A felvételek története és a kiadás dokumentumai* (Budapest, Hagyományok Háza, 2010); uő (szerk.): *Patria. Magyar népzenei felvételek 1936–1963. A teljes gyűjtemény dokumentációja és a lemezkísérő mellékletek hasonmásai* (Budapest, Hagyományok Háza, 2010).

⁵ Hagyományok Háza, LL NZK 16/6/14.

Jegyzőkönyv sorszáma	Adatközlők lakhelye	Előkészítő terepmunka		Gramofonfelvétel	
		dátuma	hangzóanyaga (NM MH)	dátuma	hangzóanyaga (NM Gr)
XIV.	Szentes, Fábiansebestyén (Csongrád)	1939.04.22.	3848–3854	1939.06.12–13.	52–56
XVI.	Domaháza (Borsod)	1939.09.	3796–3807, 3864–3872	1939.12.11–13.	62–66
	Kishartyán (Nógrád)	1938.06. 1939.11.	2972–2975, 3903–3906		13, 26
XVII.	Nagydobrony (Bereg)	1939.10.	3873–3899	1940.04.22–23.	67–71
	Nagygejőc (Ung)	1940.02.01–12.	3909–3925		
XIX.	Ipolyvarbó (Nógrád)	1940.03.	3930–3933, 3936	1940.11.26.	74–76
	Liptagerge [Egyházasgerge], Karancseszi (Nógrád)	1939.11. 1940.03.	3907–3908, 3926–3927		
	Kishartyán (Nógrád)	lásd fent	lásd fent		
XX.	Kecsetkisfalud (Udvarhely)	–	–	1940.12.04.	77–78
XXIII.	Mohács (Baranya)	1941.04.11–16. 1941.10.01–05.	4066–4075	1941.10.24–25.	104–107
XXV.	Gyimes [Nagygyimes], Gyimesbükk (Csík)	1942.01.02–17.	4146–4165	1943.02.16–18.	–

1. táblázat. Dincsér Oszkár népzenei gramofonfelvételei

a Lajtha terepmunkáján alapuló szentegyhászfalvi felvételsorozat 1942. október 17–18-án, amelynek anyaga a Gr 108–116 lemezszámokat kapta. A rá következő pedig a kőrspataki zenekar játékaról készített felvételsorozat volt 1944. január 24–26-án, amely kis híján szintén megsemmisült; a matricák megkerülése és kidolgozása után a szentegyhászfalvi lemezek számainak folytatásaként a Gr 117–125 számokon regisztrálták ezeket.⁶

A magyar népzene kutatás számára nagy veszteség a gyimesi sorozat pusztulása, hiszen ez – Lajtha széki gyűjtése után – a második jó minőségű hangfelvétel lett volna egy falusi hangszeres együttes játékaról. Jelentőségét kilenc lemeznyi terjedelme is mutatja, amely a kőrspatakiéval azonos – ezt a sorozatban csak a széki gyűjtés tizenhét lemeze szárnyalja túl. A gyimesi anyaghoz kapcsolódva azonban a Lajtha-

⁶ LAJTHA László: *Kőrspataki gyűjtés* (Budapest, Editio Musica, 1955) (*Népzenei Monográfiák* 3), 10–11.

hagyatékon kívül más források is ránk maradtak: a stúdiómunka (és egyben a terepmunka) kéziratossallamanyaga, valamint maga a *Két csíki hangszer*, Dincsér doktori disszertációként elkészített tanulmánya.

A disszertációt – és a gramofonfelvételt – előkészítő terepmunka 1942. január 2–17-ig és július 8–26-ig zajlott a Magyarországhoz visszacsatolt Csík vármegye számos helységében.⁷ Dincsér ekkor készült, összesen 47 hengernyi, nagyrészt hangszeres fonográf felvétel a kor legjelentősebb monografikus hangzó gyűjteményei közé sorolhatjuk, a hangszeres zene terén pedig messze kiemelkedik, hiszen a felvett 133 tétel közül 108 hegedűn, 11 furulyán játszott dallam.⁸ A hengerek közül 26 – rajtuk 63 hegedűs és 7 énekes felvétel –, továbbá 57 fotó készült a Gyimes-völgyben: Nagygyimes (Dincsér írásmódja szerint Gyímes, Csíkgyímes; ma Gyimesbükk része), Áldomáspataka (szintén Gyimesbükk része), Gyimesbükk, Gyimesközéplek és Kóstelek településeken.⁹

A Gyimes-völgy gazdag zenei hagyományából Vikár Béla gyűjtötte az első adatokat 1903–1904-ben, köztük fűtyült hangszeres dallamokat is. Őt követte a fiatal Lajtha 1911-ben, aki hasonlóképpen felvett dúdolóva előadott táncdallamokat is.¹⁰ A vidék jellegzetes kísérőhangszeréről, az ütőgardonról Domokos Pál Péter adott először hírt 1934-ben.¹¹ Erdődi Mihály¹² és Gönyey Sándor¹³ 1940-ben fényképeket (többek közt zenészekről és táncolókról), Molnár István pedig 1941 októberében táncfilm- és hangfelvételeket készített Gyimesben.¹⁴ 1942-ben Jagamas János az Úz-völgyi, gyimesi csángó lakosságú Egerszéken gyűjtött, többek között őt, hegedűn játszott táncdallamot.¹⁵

A gyimesi gramofonfelvételt követően, 1943 nyarán jelent meg a Néprajzi Múzeum kiadásában a *Két csíki hangszer*.¹⁶ A kis kötet a magyar népzene kutatás máig egyedülálló teljesítménye. Egyesít két, akkor újdonságnak számító kutatási irányt, azzal az

⁷ A Néprajzi Múzeum Irattára, sz. n./1942.

⁸ Néprajzi Múzeum, MH 4140–4187. Vö. LAJTHA László: *Székpenyerüszentmártoni gyűjtés* (Budapest, Editio Musica, 1954): 75 dallam, ebből 18 hangszeres; LAJTHA László: *Széki gyűjtés* (Budapest, Editio Musica, 1954): 110 dallam, ebből 36 hangszeres; LAJTHA *Körispataki gyűjtés*: 51 hangszeres dallam; LAJTHA László: *Bogyiszlói gyűjtés*. 1922, közl. SEBŐ Ferenc (Budapest, Hagyományok Háza, 2006): 111 vokális dallam.

⁹ Néprajzi Múzeum, MH 4140–4165, 4175.

¹⁰ Néprajzi Múzeum, MH 491d, 492b–c, 493, illetve 1316a, 1317b, 1318a, 1319a.

¹¹ DOMOKOS Pál Péter: „A »tekenyőgardon«”, *Ethnographia* 45 (1935), 184–185.

¹² A Néprajzi Múzeum Diapozitív-gyűjteménye: D 622–817 között számos kép.

¹³ A Néprajzi Múzeum Fényképgyűjteménye: F 87062, 87090, 87091, 87094, 87095, 87096.

¹⁴ MOLNÁR István: *Magyar táncagyományok* (Budapest, Magyar Élet, 1947), 388–391., 428–435. A Néprajzi Múzeum Filmtára: 113. A fonográfhengerek magnószalagra átjátszott anyaga: Zenetudományi Intézet, Mg 4528A.

¹⁵ Kolozsvár, a Román Akadémia Folklór Archívuma, FAM 828–832. Lásd PÁVAI István – ZAKARIÁS Erzsébet (szerk.): *Colecția etnomuzicologică a lui János Jagamas în Institutul „Arhiva de Folclor a Academiei Române” / Jagamas János népzenei gyűjteménye a Román Akadémia Folklór Archívumában / The Ethnomusicological Collection of János Jagamas at the Folklore Archive of the Romanian Academy*. DVD-ROM melléklettel (Kolozsvár–Budapest, Román Akadémia Folklór Archívuma – MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet–Hagyományok Háza, 2014).

¹⁶ DINCSEK *Két csíki hangszer*. A könyv 500 példányban jelent meg, ma már nehezen hozzáférhető, ezért új kiadása indokolt.

útmutatással összhangban, amelyet Kodály *A magyar népzene* első önálló kiadásának előszavában felvázolt.¹⁷ Egyrészt a népdal helyett teljesen a hangszerhasználatra összpontosít, másrészt a zenei anyag helyett a hagyományos zenekultúra vizsgálatára vállalkozik. Mindez – párosulva a szerző nyitott, józan, emberközeli szemléletével – a későbbi zeneantropológiai iskola módszertanát vetíti előre.¹⁸

A források

LL – Lajtha népzenekutatói hagyatékában a gramofonfelvételek jegyzőkönyveit – az 1940. novemberi ipolyvarbói felvételtől kezdve a gyimesi anyagig – a „Hanglemezfelvételekhez” feliratú füzet tartalmazza, amelyet többnyire Lajtha, olykor Dincsér vezetett.¹⁹ A felvétel dátuma után az egyes lemezoldalak anyaga vízszintes vonallal elválasztva, folyamatos római számozással, de a Magyar Rádió felvételi sorszámaint is megadva szerepel; minden felvételi sorszámhoz egy kidolgozandó („fekete”) és egy tartalékként archiválendő felvétel tartozott. A leírás közli a dallamok szövegkezdetét vagy elnevezését, az adatközlők nevét, esetleg egyéb megjegyzéseket (1. *fakszimile*). A füzet végén találjuk az adatközlőkről Dincsér által készített életrajzi jegyzeteket is. A gyimesiek közül a füzetbe már csak Sinka János és Simon György adatai értek, a többit négy számozott, különálló papírszeletre írta Dincsér (2. *fakszimile*).

HC – *A helyszíni lejegyzések cédulái* egyrészt a Dincsér-hagyatékából, nagyobb részben pedig Olsvai Imrének a Zenetudományi Intézetben őrzött hagyatékából kerültek elő 2019 nyarán (ezek tehát a felvétel után nem maradtak Dincsérnél, hanem a Néprajzi Múzeumba kerülhettek).²⁰ Legtöbbjük alaprétegét Dincsér írta gyimesi gyűjtőútján, 1942 januárjában, kék tintával (3. *fakszimile*). A felvételek alkalmával Kodály – általában grafitceruzával vagy piros ceruzával – kiegészítésekkel, javításokkal, feljegyzésekkel látta el legtöbbjüket, olykor pedig maga jegyzett le újabb dallamokat (4. *fakszimile*). Mindkettejük kezétől származnak technikai jellegű feljegyzések is. Dincsér írta föl a lapok rektójára a fonográffal felvett dallamok gyűjtői hengerszámaint nagy római számokkal, vélhetően a helyszíni felvételekkel egyidőben. A gramofonfelvétel előkészítéseként a tervezett lemezoldalak szerint csoportosított dallamokat fémkapoccsal fogták össze, és az utolsó lap verzójára római számot írtak; így 18 csoport alakult ki. Az egyes dallamok időtartamait Kodály írta föl; ezen kívül olykor kiegészítette a lejegyzéseket a valós alaphangokkal (Dincsér *g*¹ alapú lejegyzéseihez képest), a díszítés és a hangszeres figuráció egyes részleteivel, egyéb variánsokkal, a Bartók

¹⁷ KODÁLY Zoltán: *A magyar népzene* (Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937), 6–7.

¹⁸ LIPTÁK Dániel: „Dincsér Oszkár 1942-es Csík megyei népzenei gyűjtése és az amerikai zenei antropológia”, *Etnographia* 130/2 (2019), 274–291.

¹⁹ Hagyományok Háza, Folklórdokumentációs Könyvtár és Archívum, LL NZK 19/1.

²⁰ Zenetudományi Intézet, Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archívum, Népzenei Kéziratár, V-04.10 3.1.16. Hálás vagyok a nemrég elhunyt Paksa Katalinnak, hogy az Olsvai-hagyatékban talált kéziratcsoporttal rögtön megkeresett – nélküle nem készülhetett volna el ez a tanulmány.

1943 február 16

		<u>Gyimesi felvétel</u>
	<p>indulás a keltán, amelyet felvétel kezd</p> <p>Daj Istennem mindet éltek</p> <p>éneke: Bánf. Tréz 58</p> <p>Hegedű 1 Primás Siska János Csinda</p> <p>2 " " István</p> <p>1 Kontra " György</p> <p>2 " Simon György</p> <p>Bőgő Sinda Sándor</p> <p>39/I ferete</p> <p>39/II tattalet</p>	<p>I</p> <p>(Halkonál érettek mellett sok a csejűgő hangsereget is csinált)</p>
a)	<p>Réj megmondtam vedes bekünnel rósa</p> <p>éneke Simon György</p> <p>Primás: "</p> <p>Kontra: Siska János</p> <p>Gardon:</p>	<p>Gyimesi felvétel</p> <p>II</p> <p>40/I ferete</p> <p>40/II tattalet</p>
b)	<p>Szassni magas (Egy Istennem egy egy pítrol)</p>	
c)	<p>Sekes forjó</p>	
d)	<p>Sekes forjó (latod alomban mind elindít... a vedeg... ... a csejűgő...)</p>	

1. faksimile. A gyimesi gramofonfelvételek jegyzőkönyvének első oldala, Lajtha kézírásával.
Hagyományok Háza, Folklórdokumentációs Könyvtár és Archívum, LL NZK 19/1/28

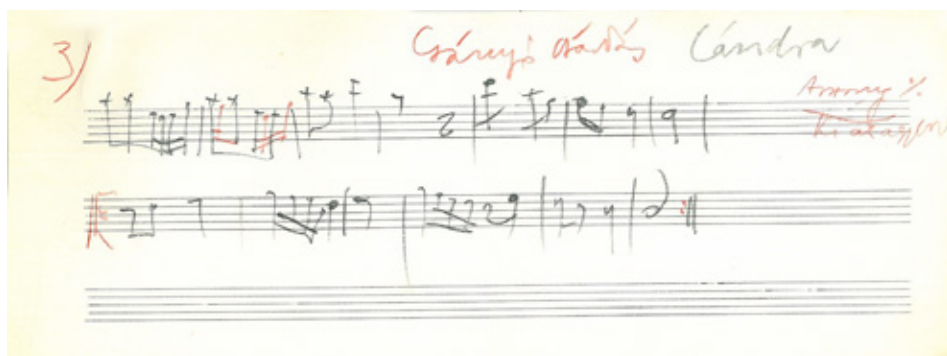
Sinka István kukli 1881. Gyimesen. 1)
 3 elemet, tud olvasni s írni. Az apja
 napjainkban volt, ma ástott a pusztákhoz.
 Sinka György + Adám Margit. Akkor
 az utolsó napokban, szepesség
 genéhenzés s ilyen. kavicostalás. 15 éves
 volt s akkor járhatott gerdonyon az öregek
 zedule mellett is, s a véi Földinak.
 S akkor vett naponta székelt, akkor
 ősei volt s a gihától s a náinától is.
 Előbb kerületi. perint s azurát s kerület.
 Serbeteibe az elsőblőir s a nől
 kovárdul gárolt s is. azurát Nef
 Galaci János vett egy hegedűt s akkor
 kerület. Szegedre vett kétszer
 1902. 1908-ba Hercegovinába Moderbe
 került s a háro háro háro. 1914-
 ba háro háro s a háro háro vil fűzőj
 országban Podbuga fűzőt el. 1918-
 ba háro háro háro vett.
 1906-ba vett előző, háro éve
 halt el. Második 2 évvel fiatal.

2. fakszimile. Dincser jegyzete Sinka István „Kukli” adatairól. Hagyományok Háza, Folklórdokumentációs Könyvtár és Archívum, LL NZK 19/1/60/1

román vokális gyűjteményében található párhuzamok sorszámaival;²¹ javított egyes dallamhangokat, szövegrészleteket, további szövegstrófákat jegyzett föl, vagy a dallammal kapcsolatos adatokat egészítette ki.



3. *faksimile*. Dincser helyszíni lejegyzése a 39. dallamról (jobbra lent Dincser helyszíni hengerszáma, pirossal Kodály kiegészítései és megjegyzései a gramofonfelvétel alkalmával). Zenatudományi Intézet, Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archívum, Népzenei Kézirattár, V-04.10 3.1.16, XVI/2



4. *faksimile*. Kodály Budapesten készült lejegyzése a 44. dallamról, saját, piros ceruzás kiegészítéseivel. Zenatudományi Intézet, Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archívum, Népzenei Kézirattár, V-04.10 3.1.16, XVII/3

²¹ Béla BARTÓK: *Rumanian Folk Music*. Vol. II. *Vocal Melodies*, ed. by Benjamin SUCHOFF (The Hague, Martinus Nijhoff, 1967); a forrásközlésben: RFM II. A kötet anyaga ekkor még csak próbanyomat formájában volt elérhető.

DK – A Zenetudományi Intézet Dincsér-hagyatékának része annak a *daloskönyv*nek a nyomdakész kézírata,²² amelyet Dincsér 1943 tavaszán egy kultuszminisztériumi felkérésre, „az iskolán kívüli népművelés” céljaira tervbe vett háromkötetes sorozat keretében készített.²³ A kézirat egy bevezető tanulmányt, valamint 292, a négy nagy dialektus (Alföld, Dunántúl, Felföld, Erdély Moldvával együtt) szerint rendezett, közlésre előkészített népdalpéldát tartalmaz. A válogatás hangsúlyozottan a legfrissebb gyűjtéseket részesítette előnyben, így Dincsér saját gyűjtéseiből is merített, általában egyszerűsített lejegyzéssel és szerkesztett szövegstrófákkal (5. *faksimile*).

DR – A hagyatékban fennmaradt Dincsér több ezer lapnyi *dallamrendje*, amely az általa ismert és összegyűjtött vokális magyar népzenei adatokat tartalmazza, nagyrészt maga készítette másolatokban, tisztázatokban, kisebb részt kiadványok kivágataiként, kéziratok indigós másodpéldányaiként.²⁴ A többnyire egységes formátumú kottalapok hátoldalára írta ceruzával a gyűjtési adatokat, piros ceruzával pedig az osztályozás kategóriáit és a kadenciákat. Megtalálhatók köztük a gyimesi énekes fonográffelvételek lejegyzéseinek, valamint egyes (részben hiányzó) helyszíni lejegyzéseknek a tisztázatai. Mivel a lapok számozatlanul, összekeveredve maradtak ránk, és így eredeti sorrendjük bizonytalan, a hátoldal adatai alapján hivatkozom rájuk (6. *faksimile*).

NM MH – A gyimesi terepmunka *fonográfos hangfelvételei* a Néprajzi Múzeum Hangtárában található. Sinka János hegedűjátéka az MH 4153–54 és 4165, Sinka Istváné az MH 4146–49, Simon Györgyé pedig az MH 4158–62 és 4164 hengeren hallható; Sinka Jánosné három énekelt dallamát az MH 4152, Minus Jánosné két keservesét pedig az MH 4150–51 henger tartalmazza. A hangszeres felvételeket Dincsér általában nem jegyezte le. A tanulmányban is csak néhány hangszeres lejegyzést közöl: egyet a *jubait kereső pásztor* műfajának példajaként, egyet a *pizzicato*, egyet pedig a párhuzamos kvintekkel dúsított játékmód szemléltetésére.²⁵ A hagyaték az utóbbi két darab saját kezű lejegyzését is tartalmazza. A hiányzó támlapok pótlására később Vargyas Lajos, Halmos István és Paksa Katalin készített – szükségszerűen többé-kevésbé vázlatos – lejegyzéseket a gyűjtés egyes darabjairól.²⁶

²² Zenetudományi Intézet, Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archivum, Népzenei Kézirattár, V-04.10, 1. doboz.

²³ A Néprajzi Múzeum Irattára, 13/1943. Az iskolán kívüli népművelés két háború közötti koncepciójához lásd T. Kiss Tamás: „Felnőttoktatás-történet Magyarországon”, *Educatio* 8/1 (1999), 8–12.

²⁴ Zenetudományi Intézet, Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archivum, Népzenei Kézirattár, V-04.10, 4–7. doboz.

²⁵ DINCSEK *Két csiki hangszer*, 44., 45.

²⁶ Publikált lejegyzésekhez lásd VARGYAS Lajos: „A duda hatása a magyar népi tánczenére”, *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei* 8/1–4 (1956), 241–291., 46–47. példa; NÉMETH István: „A gyimesi »féloláhos« dallamkészlete”, in BERLÁSZ Melinda – DOMOKOS Mária (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1982* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1982), 205–228., III/2. sz.; *A Magyar Népzene Tára* VII. Népdaltípusok 2, szerk. OLSVAI Imre (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986), 202. sz.; *A Magyar Népzene Tára* XI. Népdaltípusok 6, szerk. DOMOKOS Mária (Budapest, Akadémiai Kiadó, 2011), 259. sz.

236 2 mf

Parlando.

Én Is- te- nem mi- nek é- lek,
 Ha én amy- nyi bú- val é- lek.
 Bus é- le- tem, bá- nat na- pom,
 Ho- mály- ba bo- rult csil- la- gom.

Csillagsám rejtsetek el,
 Világim ne töltssem így el,
 S ha eltöltön , azt se bánom,
 Nincsen engem ki sajnáljon.

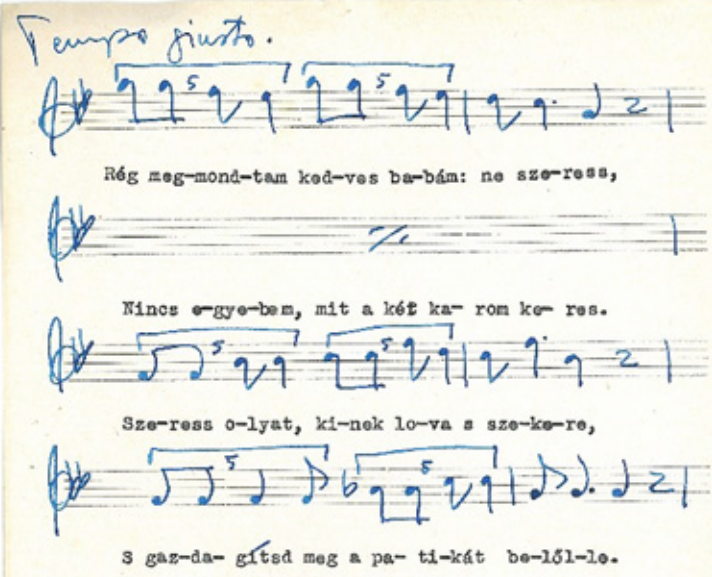
Kicsi madár jaj de fenn jársz,
 Mi az oka : alább nem szállsz?
 Szállnék alább, de nem merek,
 Sok irigyem s attól félek.

Irígyeim sokak s nagyok,
 Én még pedig árva vagyok,
 S nem fáj semmim csak búsulok,
 Azért, hogy egyedül vagyok.

Gyimesbükk, Csik m. Dincsér Oszkár gy.

5. *faksimile*. Dincsér egyszerűsített, szerkesztett közlése az 1. dallamról daloskönyvének kéziratában. Zenetudományi Intézet, Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archívum, Népzenei Kézirattár, V-04.10 1.1.1.5, 236. sz.

Tempo giusto.



Rég meg-mond-tam ked-ves ba-bám: ne sze-ress,

Nincs e-gye-ben, mit a két ka-rom ke-res.

Sze-ress o-lyat, ki-nek lo-va s sze-ke-re,

S gáz-da-gítsd meg a pa-ti-kát be-lől-lo.

Léte-d rózsám, hogy megszo-morítottál,
Szemeimbe sűrű könnyeket hoztál.
Mossa, mossa sűrű könnyem orcámat,
Most tudom én mi a szív-béli bánat.

Piros alma nem tudtam, hogy férges légy;
Álnok babám nem tudtam, hogy csalfa légy.
Álnoksgíd csalták meg a szívemet,
Verjen meg az eget ura tégedet.

A 11 (1) (1) (63)
Gyimes, költ. m. Anka Pista
Gyuri, 1942. II. Dincser Gy.

6. faksimile. Dincser lejegyzés-tisztázata a 2. dallam vokális alakjáról alakjáról a dallamrendben. A verzón ceruzával a gyűjtési adatok, pirossal pedig a rendezés szempontjai: osztály, szótagszám, kadenciák. Zenetudományi Intézet,

Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archívum, Népzenei Kézirattár, V-04.10, 4. doboz

KFA – Kolozsváron a Román Akadémia Folklór Archívuma őrzi Jagamas János gyimesbükki fonográfós felvételeit, amelyek 1949. augusztus 25–26-án, majd november 9-én és 11-én készültek Dincser egyik adatközlője, Simon György játékaról. Mindkét alkalommal közreműködött egy másik hegedűs is, Gergely István,²⁷ a novemberi felvételeken pedig Simon Mária is szerepel mint gardonos és énekes. Jagamas szólóhegedűs és kontrakíséretes felvételeket is készített, többnyire Gergely kísérte Simont. A hangfelvételek meglehetősen gyenge minőségben maradtak ránk; a gardon egyáltalán nem hallatszik.²⁸

Az adatközlők

Sinka János „Cándra” vagy „Cándura” (1895–1943), Gyimesbükk; „cigányember”²⁹ – hegedű (a dallamközlés darabjai közül: 9, 10, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 28, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 43, 44, 46, 47), kontra (3, 4, 5) (*1. fotó*). A hegedűsre vonatkozó első adatok 1940-ból származnak: Erdődi Mihály színes diapozitív-sorozatából számos képen szerepel zenészként, feleségével együtt.³⁰ Dincser tanulmányában a következő életrajzi adatokat találjuk róla:

„12 éves korában tanult Zerkula János Tódi nevű cigánymuzsikustól. Azelőtt sohase vette a kezébe a hegedűt, mert édesapja kovács volt s neki segítgetett. Zerkulának volt két barátja, Bogdán és Cándra, ezek jó moszikások vótak s bėjártak a Regátba is. Cándra fiának szőlította s így a név rajtamaradt: *Cándra János*. Négy évig tanult Zerkulától, majd két évig Kuklitol [Sinka István, lásd alább], akinek kontrázott is. [...] *Lejártunk akkor a Regátba, Komonyesty* [Comănești / Kománfalva]... s más.”³¹

A stúdiófelvétel alkalmával készült jegyzetek szerint apja Sinka Sándor, anyja Pulika Róza. Nem járt iskolába, analfabéta. Négy évig tanulta a muzsikálást, tizenöt éves lehetett, mikor már egyedül is eljárt muzsikálni; attól kezdve a zenélésből élt. 1921-ben nősült meg, egy leánya és egy fia született. Muzsikálni járt a moldvai Ágas, Goioasa, Kománfalva helységekre, de „a lokról nem járt ki”, vagyis Gyimesfelsőlóktól nyugatra nem járt. Vállalt útépitést, földmunkát, gyantagyűjtést („szurkászást”) napszámra. Csak magyarul beszélt.³²

²⁷ „Egyes muzsikusok csupán másodrangú jelentőségűnek látszottak, mint afféle »műkedvelők«, mindazonáltal ezek közül is meghallgattam néhányat. Nem volt módom meghallgatni ez utóbbiak közül a gyimesi [...] Gergely Pistát, aki a többiek véleménye szerint: *csángó vót, csak előtőzött úriformán, vasútas, nem a moszikából él, a vasútnál, a fűtőháznál nehezédik a keze.*” Vö. DINCSEK *Két csiki hangszer*, 7.

²⁸ Hangfelvételek: Fg 35–45, illetve 67–72, adatlapok: FAM 531–554, illetve 1538–1548. Publikálva in PÁVAI–ZAKARIÁS *Jagamas*, digitális adatbázis.

²⁹ DINCSEK *Két csiki hangszer*, 6.

³⁰ A Néprajzi Múzeum Diapozitív-gyűjteménye: D 622, 624, 629, 635, 639, 643, 649, 650, 655, 657, 806, 817; ERDŐDI Mihály: *A felszabadult Erdély*, bev. Cs. SZABÓ László (Budapest, Athenaeum, 1941), 203.

³¹ DINCSEK *Két csiki hangszer*, 13. Dincser az adatközlők (meglepő pontossággal idézett) szavait a főszövegbe fűzve kurzívával jelöli.

³² Hagyományok Háza, Folklorodokumentációs Könyvtár és Archívum, LL NZK 19/1/53.

Hegedűtechnikájára – mint a legtöbb gyimesi hegedűsére – érvényes a következő leírás:

„Általában nem használják a balkéz negyedik ujját, a kisujjat, hanem csak három ujjal játszanak. Mivel a legtöbb muzsikusnál a második fekvés az alapfekvés, az első ujjat csusztatják ide-oda [...] Játszanak esetleg első fekvésben is, de ekkor sem engedik el a hegedű nyakát, hanem egyszerre csusztatják az egész tenyerüket a kívánt helyzetbe, s csuklójuk változatlanul érinti a hangszer testét. Az ujjazat részint az első ujj, részint a három ujj csusztatása szerint alakul, de a kéz helyzete alig változik. A csusztatások éppen úgy beidegződtek, mint a szűkebb értelemben vett ujjrend [...] Az ujjakat alig emelik a húrok fölé, s a kisujjuk [...] lelóg a hegedű nyaka mellett a muzsikus tenyerébe, hiszen használatára nincsen szükség.”³³

Viszont más gyimesi hegedűsökkel ellentétben Cándra ritkán húzott párhuzamos felső kvinteket a dallamhangokhoz.³⁴

Cándra a budapesti felvételek után nem sokkal meghalt. Feleségének 1943. március 2-án kelt, a Néprajzi Múzeumba, Dincsérnek címzett távirata szerint:

„Férjem, Cándra János gyimesi primás önöktől haza jövet utazás alkalmával úgy meghűtötte magát, hogy a mai napon meghalt. Temetésére pénzem nincs. Nagyon kérem táviratilag egy kevés összeget segély címen küldeni. Megfizeti az Isten. Cándra Jánosné, bánatos özvegy.”³⁵

Két nappal később Dincsér így válaszolt:

„Kedves Cándra Jánosné! Valamennyien mély szomorúsággal értesültünk kedves férje hirtelen haláláról. Mindannyiunk őszinte részvétét küldöm magának mert rövid ittlétük alatt mindkettejüket megszerettük. Sajnos sem a Néprajzi Múzeum, sem a Rádió nem küldhet semmiféle segélyt, mert hivatalos intézmények lévén, ilyen címen nincs módjukban semmiféle összeget elszámolni. Mi tisztviselők, akik a felvételeken ott voltunk, összeadtuk azt a 60 pengőt, amelyet a mai napon címére feladtam. Fogadja szívesen, mint jóindulatunk jelét; ez a csekély összeg talán segíteni fog az első percek nehézségeiben. Mindannyiunk nevében kívánom, hogy az Úristen adjon magának vigasztalást és segítse meg magát ezekben a nehéz órákban. Őszinte részvéttel Dincsér Oszkár”³⁶

Évtizedekkel később számos felvétel készült Vándor Mihály „Cándra” hegedűssel (sz. 1920), Sinkáné Vándor Ilona fiával, akinek Sinka János a nevelőapja volt. Elmondása szerint nagyszüleinél nevelkedett, hegedülni magától tanult, később azonban – 1940-ig, amikor katonának vitték – járt Sinkával muzsikálni.³⁷ Felvételeiket összehasonlítva megállapíthatjuk, hogy Vándor játékmódja a Sinkáénak számos jellegzetességét őrzi.

³³ DINCSEK *Két csiki hangszer*, 39–40.

³⁴ Uo., 44.

³⁵ Néprajzi Múzeum, a Népzenei Gyűjtemény (ma: Hangtár) Iratai, 1943/A/1.

³⁶ Néprajzi Múzeum, a Népzenei Gyűjtemény (ma: Hangtár) Iratai, Lajtha/A/32.

³⁷ Zenetudományi Intézet, Mg 4877A, 00-06-55–00-09-55; 00-17-30–00-21-10. Pávai István és Bokor Imre gyűjtése, 1980. július 28., Tarhavaspataka.



1. fotó. Sinka János „Cándra”. Gyimesbükk, 1942. január. Dincsér Oszkár felvétele.
A Néprajzi Múzeum Fényképgyűjteménye, F 154239

Sinka Jánosné Vándor Ilona (1902), Gyimesbükk – gardon (3, 4, 5, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 38, 39), ének (9, 10, 30, 31, 33) (2. fotó). Apja Varga István, anyja Vándor Ilona. Analfabéta. Tizennégy éves korától szolgált Nagygyimesen, majd Székelyudvarhelyen.³⁸ A gardonozást leginkább férjétől tanulta:

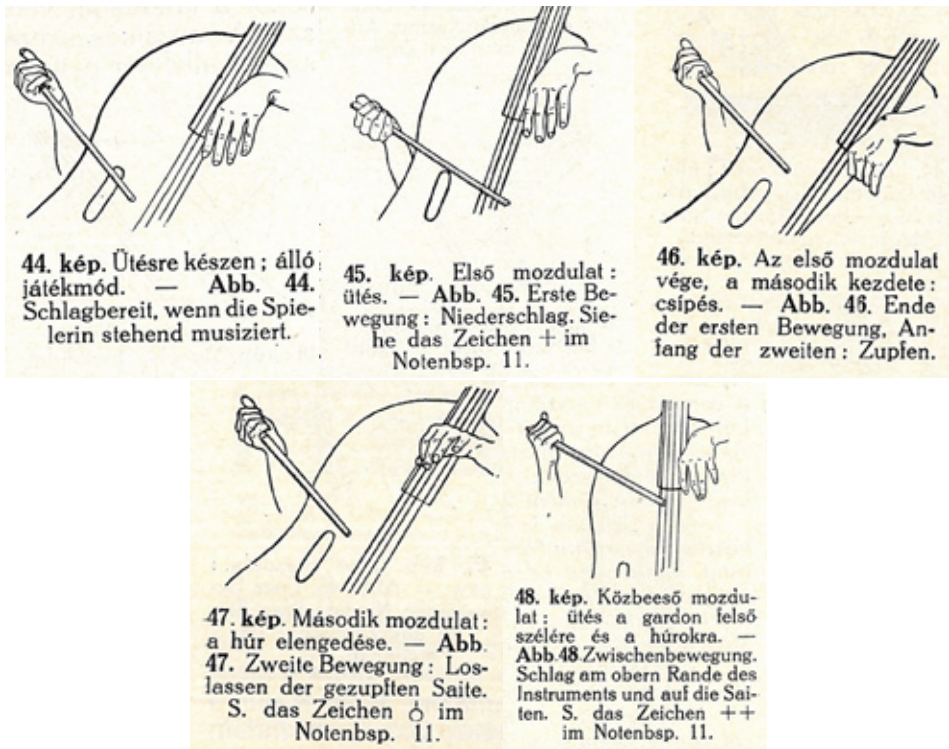
*„szívesen tanultam, nagyon szerettem; pedig fárasztó nagyon a gárdon, el is fészegedet belé a karom!
[...] Amikör legén vótam – beszéli Cándra – jártam három évig a feleségemhez s akkor kivállotta, hogy*

³⁸ Hagyományok Háza, Folklorérdokumentációs Könyvtár és Archívum, LL NZK 19/1/62.

szeretne gárdonyozni s mikor élvettem, készítsem tanítottani. Élsőp megmútattam, hogy két fogni a gárdont s a pácát; s én tuttam, met édesanyám is gárdonyozott s... vele is jártam [muzsikálni]. [...] [A hangszert] Véttem, legaláp száz éves s annak az apjájé vót, mondja Cándra.”³⁹

A gardon hangolása *d–d–d–d*, míg Nagygyimesen *d–d–D* is előfordult.⁴⁰ Dincsér tanulmányában külön fejezetet szentelt a gardon játéktechnikájának és kísérő ritmusainak. Sinkáné sajátos technikájának egyes mozzanatait több fényképen dokumentálta, majd tanulmányában rajzokkal és részletes leírással ismertette:

„csak a gyimesbükki Cándra felesége [...] fejlesztette ki egészen önálló karmozdulatokkal a játék technikáját annyira, hogy a ritmikus ütések száma megszorodott. Ő ugyanis félkörívben mozgatta a jobb alsókarját s így önként adódott, hogy a leütő alsókar ellenkező irányú mozdulatával is ráütött a húrokra. Az első mozdulat tehát: az alsókar mozgása félkörívben lefelé (44. kép), ütés a húrokra a fogólap és a láb között (45. kép). Utána: az alsókar felemelése az ütés után a hangszer nyaka irányában, ütés a húrokra a fogólap felett (48. kép) [7. *faksimile*].



7. *faksimile*. Sinka Jánosné gardonteknikája. DINCSEÉR *Két csiki hangszer*, 59–61.

³⁹ DINCSEÉR *Két csiki hangszer*, 49.

⁴⁰ Uo., 55.

11.

1 $\frac{4}{4}$ $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{+}{\uparrow}$ | $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{+}{\uparrow}$ | \times |

2 $\frac{2}{4}$ $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{+}{\uparrow}$ | $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{+}{\uparrow}$ | \times |

3 $\frac{3}{4}$ $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{+}{\uparrow}$ | $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{+}{\uparrow}$ | \times |

4 $\frac{3}{4}$ $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{+}{\uparrow}$ | $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{+}{\uparrow}$ | \times |
 Szen-tan-tal. Szen-tan-tal.

5 $\frac{3}{4}$ $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{+}{\uparrow}$ | $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{+}{\uparrow}$ | \times |

6 $\frac{2}{4}$ $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{++}{\uparrow}$ | $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{++}{\uparrow}$ | \times |

7 $\frac{2}{4}$ $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{++}{\uparrow}$ | $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{++}{\uparrow}$ | \times |

8 $\frac{2}{4}$ $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{+}{\uparrow}$ | $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{+}{\uparrow}$ | \times |

9 $\frac{2}{4}$ $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{+}{\uparrow}$ | $\overset{+}{\uparrow}$ $\overset{+}{\uparrow}$ | \times |

8. *faksimile*. A gardonkíséret ritmusképletei. DINCSEÉR *Két csiki hangszer*, 57.

Az általában használatos ritmikus kíséret mozgásait a következő összeállításban szemléltethetjük [8. *faksimile*]. A bal kéz mozdulata természetes válasz a jobb kéz ütéseire. A játék alapelve ugyanis az, hogy a hangsúlyos ütemrészekre mindig ütés, a kevésbé hangsúlyosakra pedig csípés esik. A ritmikus mozdulatok sorrendje tehát: jobb ütés (+), bal csípés (ò), jobb ütés (+), bal csípés (ò) stb. Az említett gyimesbükki primás feleségének játékában a mozdulatok rendje így variálódott: jobb ütés (+), jobb ütés lent (+ +), bal csípés (ò), jobb ütés (+), jobb ütés lent (+ +), bal csípés (ò) stb. (45., 46., 47., 48. kép).



2. fotó. Sinka Jánosné. Budapest, 1943. február (?). Dincser Oszkár felvétele.
A Néprajzi Múzeum Fényképgyűjteménye, F 154199

Az ütések közül az 1. és 6. a *lassu magyaros* jellegzetes kísérő ritmusa.⁴¹ A 2. és 7. szokásos általában minden páros ütemű tánchoz, mint *féloláhos*, *hëjsza*, [*sebes*] *csárdás*, *koroggyászka*, *hétlëpés*, *pörka*, *vãlsztep*, *fox* stb. A 3. eredetileg a *nëmëteshez* járta, majd később a manapság elég divatos *vãjcër* és a *bosztõn* kíséretéül szolgált. A 4. és 5. jellegzetes *vãjcër* ritmus, de a *nëmëteshez* nem szokásos. A 8. a *pörka* leggyakrabban használatos ritmusa. Csak a csángóknál hallottam a 9. figurát, a *kettõs* jellegzetes kíséreteként.

Valamennyi között a 9., a kettõs a legnehezebb – mondotta a gyimesbükki Cándra felesége –; *mikor a kettõshöz tanõltam s rëanesztem a rossz táncosra s røktõn kivette a kezembõl; ëgy ëvig nëm nesztem a táncosokra, hogy ël ne véccsem, de még ma is nem nëzek rëik, met kivesszik a kezembõl. S ha János hújza, a szëmit rëám vëti, hogy nëm jól ütöm. A csárdásnak s ezëknek nëm nebez a gãrdõnyya.*⁴²

⁴¹ A 6. példa is 4/4-ben értendõ, a páratlan számú ütemvonalak törlésével. A tánczenei mûfaj jellegzetes aszimmetriáját csak az 1. példa érzékelteti a kvintolákkal. Valójában azonban nem az egyenletes mérõtõl kvintolásan eltérõ dallamritmusról van szó, hanem magának a mérõnek az aszimmetriájáról, vagyis a negyed értékû ütemrészek kétféle, váltakozó idõtartamáról, lásd 202. o. A megfelelõ helyi táncot, amelynek ritmikája eligazíthatna volna ebben a kérdésben, Dincser valószínûleg sohasem láthatta.

⁴² DINCSEK *Két csiki hangszer*, 56–58.

Sinka György (1905), Gyimesbükk; „cigányember, kontrás”⁴³ – kontra (9, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 46, 47) (3. *fotó*). Analfabéta. Bátyjával, Sinka Jánossal járt „kontrázni is s egy húron is”; egy ideig gardonozni is járt. Bukarestben és Brassóban volt katona. 1928-ban nősült, három lánya és egy fia született.⁴⁴

Bátyjától tanult hegedülni. „Őt azonban ritkán hívják muzsikálni, mivel a bátyja *ērefelé az őső!*” Dallamjátékuk mindenestre egy feltűnő sajátágban különbözött: „az öccse azonban, akit pedig ő tanított, állandóan kvintekben muzsikált s amellet elég erősen, ujjáival nemcsak érintette a szomszédos húrt, hanem valóban egyszerre fogta a két egymás melletti húron a hangokat: *két húrt fogok!*”⁴⁵ Dincsér nyilván nem tartotta megőrkítésre érdemesnek dallamjátékát, hiszen a felvételeken csak kontrás-ként szerepelt. Mivel a többi hegedős is játszott olykor kíséretet, Sinka György közreműködését talán az indokolhatta, hogy kontrázásban viszont a többieknél jobb volt. A felvételek szereplői közül ő volt az egyetlen, aki zengőhúros hegedűt használt.⁴⁶



3. *fotó*. Sinka György. Gyimesbükk, 1942. január. Dincsér Oszkár felvétele.

A Néprajzi Múzeum Fényképgyűjteménye, F 154205

⁴³ Uo., 6.

⁴⁴ Hagyományok Háza, Folklórdokumentációs Könyvtár és Archívum, LL NZK 19/1/63.

⁴⁵ DINCSEK *Két csiki hangszer*, 15., 44.

⁴⁶ Uo., 24.

Sinka István „Kukli” (1881) Nagygyimes; „60 éves cigányember”⁴⁷ – hegedű (24, 25, 26, 27, 32, 33, 34, 35, 36, 37), kontra (18, 19, 20, 21, 22, 23). Apja Sinka Gergely, anyja Ádám Margit. Három elemi végzett, tud olvasni és írni. Apja nem volt zenész. Tizenöt évesen gardonozni járt „az öreg Zerkula mellett is, s a vén Tódinak”, majd hegedűt vett magának, „s egyiktől es s másiktól es. Előbb tanulta a primot s azután a kontrát. Serketáncba [gyermekek táncmultságába⁴⁸] ment elsőbbször, s minél tovább gyakoroltam s így.” Besztercén volt katona 1902-ben; 1908-ban Hercegovinában teljesített szolgálatot három hónapig. 1914-től 1918-ig hadifogságban volt Oroszországban. „1906-ba nősült először, [felesége] három éve halt meg. Másodszor 2 évvel ezelőtt [nősült]. Regátba járt Bruszturósza, Palánka, Aszóig. Csíkba nem járt mozsikálni, csak a három lokon.”⁴⁹ Hangszertanulásáról így ír Dincser:

„A gyimesi Sinka István Kukli (apjának is Kukli volt a »csúfoló neve«), a már említett Kopac Jancsival tanult. *15–16 esztendősen lehettem [...] Kontorázni nem tanultam akkor, minnyát a primot jáccottam [...] két évig tanultam s akkor má jól ment, abba züdüdjába én vótam a legelső mozsikás itt [...] S ekközbe, hogy méktanoltam mozsikálni aközbe méktanoltam kontrázni és. [...] [A] híres Kopac Jancsi, az járt Bácskába, Budapesten, Szegeden, az égy igazi hegedűs vót...»⁵⁰*

Kuklinak számos tanítványa volt; először kontrázni tanította őket, dallamot játszani csak később.⁵¹ Játéktechnikájáról megtudjuk, hogy nem fogott párhuzamos kvinteket a dallamhangokhoz. Dincser többi gyimesi hegedűs adatközlőjétől eltérően Kukli alapfekvése az első fekvés, és „mind a négy ujjal játszik [...] használta ugyan, de elég ritkán a negyedik ujját, s inkább csak akkor, ha feljebb a második, harmadik s nagy ritkán a negyedik fekvésre került a sor.”⁵²

Sinka Sándor (1902), Gyimesbükk – bőgő (32, 33, 34, 35, 36, 37), gardon (9, 30, 31). Sinka János és György testvére. Gardonozni és bőgőzni jár, „Romániába Aszóig”, valamint napszámomunkát vállal. 1924-ben volt katona Bákóban. 1926-ban nősült.⁵³

Simon György „Anuka” (1886), Nagygyimes; „csángóember”⁵⁴ – hegedű (3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 28, 29, 30, 31, 38, 39, 40, 41, 42, 45), kontra (10, 32, 33, 34, 35, 36, 37) (*4. fotó*). Apja Simon István, anyja Oltyán Rozália. Négy elemi végzett, írni–olvasni tud, csak magyarul beszél. Apja községi pásztor volt

⁴⁷ DINCSEK *Két csíki hangszer*, 6.

⁴⁸ KALLÓS–MARTIN *Gyimesi csángók*, 196.

⁴⁹ Hagyományok Háza, Folklórdokumentációs Könyvtár és Archívum, LL NZK 19/1/59, 61.

⁵⁰ DINCSEK *Két csíki hangszer*, 11., 9.

⁵¹ Uo., 14–15.

⁵² Uo., 44., 40.

⁵³ Hagyományok Háza, Folklórdokumentációs Könyvtár és Archívum, LL NZK 19/1/63. Részletebben lásd alább „A kontrázásról és a bőgőről” című fejezetben.

⁵⁴ DINCSEK *Két csíki hangszer*, 6.



4. fotó. Simon György „Anuka”. Nagygyimes, 1942. január. Dincser Oszkár felvétele.
A Néprajzi Múzeum Fényképgyűjteménye, F 154278.

Csíkborzsova község havasán. Gyermekként a rendelkezésére álló anyagokból játékhagedűt készített és legeltetés közben próbálgatta. „Látta az édesapám, hogy nem akarok felhagyni vele, vett 2 koronáért egy régi rossz hegedűt. A vasútépítéskor [1895–1897] került oda a Kopac Jancsi, hírneves ember volt”, tőle tanult. „Katona volt 1907-ben 2 hónapig, onnan kiszuperálták.” 1915-től három évig orosz fogságba került, nagy nehezen tudott csak hazautazni. 1909-ben megnősült, első felesége 1926-ban meghalt. A tőle született négy gyermek mind nős, családos. Másodszor nősült 1926-ban, ebből a házasságból két gyermeke van. „Nótákat csak úgy hallásból más zenészekről s a parasztságba” tanult.⁵⁵ Mint kiváló csángó muzsikust, Dincser különösen fontos adatközlőnek tartotta:

„A mai csángó muzsikások közül csupán a gyimesi Simon György Anuka (édesapjának az anyját Annának hívták), vagy csángósan Anuka Pista Gyuri veheti fel a versenyt a cigányokkal. Azonban ő is cigánytól tanult, éppen a fennebb említett Kopac Jancsitól: *tizënkét éves vótam s akkő még sëmmít së tuttam, csak kezëmbë vëttëm a mozsikát; s csináltam, faraktam azelött is kicsi hegedűt, s a mährák mellett (apja pásztoreMBER volt) s azután szekundálni jártam a Kopac Jancsival egy évig, s azután*

⁵⁵ Hagyományok Háza, Folklor-dokumentációs Könyvtár és Archívum, LL NZK 19/1/53–54.

csak magamba s a fiatalágnak, s többről-töbre s, végül a felnőttek közé és béváltam. Tudásának legjavát azonban a »Regát«-ban szerezte, ugyanis gyakran megfordult a gyimesi szoroson túl, bejárt Adjudig s még tovább. Itt azután sok cigányt hallott s zenei készsége az itt szerzett tapasztalatok révén csiszolódott.⁵⁶

Technikájáról Dincser csak annyit közöl, hogy „egészen könnyen játszott a negyedik fekvésben.”⁵⁷ 1949 augusztusában és novemberében Jagamas János készített 28 dallamnyi fonográf felvételt dallamjátékáról, öt dallamnyit pedig kontrajátékáról.⁵⁸

Minus Jánosné Sinka (Bánfi) Teréz (55), Nagygyimes; cigányasszony – ének (1, 32, 34, 35, 36). A felvételek kiváló énekeséről csak két fonográf henger készült. Apja Sinka István, anyja Bánfi Rózsi. „Nem járt iskolába, analfabéta. Bánfi Miklós, a mostohája nevelte, az kovács volt.” Szolgált a vasúti restiben és az állomáson, majd Romániában (Brăila, Románvásár, Bákó). „Azután hazajött, s még vissza Bogdánába, 14 évet, ott férjhez ment háromszéki cigányemberhez s ott Marasestin [Mărășești] halt meg az ura. S akkor hazajött s az édesanyjával lakott. Második ura gyimesbükki volt s az is megholt, a harmadik ura is háromszéki volt. Csak az első volt hites.” Kopac Jancsival sokat járt énekelni: „akkorácska voltam s az asztalra tettek s úgy énekeltem”. Bogdánában cigányok között lakott, pénzért énekelt vendéglőben. „Gondoltam s énekeltem, akárhol meghallottam. A keserveket megtanultam s a sors üldözött s így.”⁵⁹

A kontrázásról és a bőgőről

A felvételek nagy része kontrakisérettel készült, annak ellenére, hogy a helyi tánczenei hagyományban a kontrázásnak alig volt szerepe; a tánc kíséret hagyományos formája a hegedű–gardon hangszerkettős volt. Ez Dincser adataiból is kitűnik:

*„ha kellett egy úrnak mozsikálni s akkor kellett a kontrás; a csángóknál csak a primot kel, met egyesleg mozsikálunk s a gardon. [...] A kontra tehát nem annyira a falusi muzsikálásban járta, hanem az úri vigasságban. Érdekes azonban, hogy a kontrázás sok esetben a tanulás alsó foka volt.”*⁶⁰

A három Sinka testvér hegedű–kontra–bőgő összeállítású bandája viszonylag összezokott együttes lehetett, amely a polgárosultabb zenei igények kielégítésére rendszeresen működött.⁶¹ De így is valószínű, hogy a kíséret, sőt két kontrás egyidejű játéka gyakran diszsonáns felvételeket eredményezett:

⁵⁶ DINCSEK *Két csiki hangszer*, 9.

⁵⁷ Uo., 41.

⁵⁸ PÁVAI–ZAKARIÁS *Jagamas*, digitális adatbázis.

⁵⁹ Hagyományok Háza, Folklórdokumentációs Könyvtár és Archívum, LL NZK 19/1/61–62.

⁶⁰ DINCSEK *Két csiki hangszer*, 16., 13.

⁶¹ Vándor Mihály „Cándra” elmondása alapján. Zenetudományi Intézet, Mg 4877A, 00-17-30-00-21-10. Pávai István és Bokor Imre gyűjtése, 1980. július 28., Tarhavaspataka.

„A gyimesi kontrások játéka inkább ritmikus szerepű, s így nem is érzik szükségét, hogy a kontra ketősfogása [...] mindig harmonikusan kövesse a dallamot. [...] A záróhang kontrája azonban mindig harmonikusan illeszkedett, rendszerint a–e¹ kvinttel az a-ban játszott dallamhoz.”⁶²

A kíséretmódról leginkább a Vándor Mihály „Cándra” kontrajátékáról készült későbbi felvételekből kaphatunk képet.⁶³

Másrészt viszont feltehetjük, hogy Dincsér, Lajtha és Kodály is igen nagy érdeklődéssel fogadott minden adatot a népi hangszeregyüttesek kíséretmódjával kapcsolatban, amelyről akkor még szinte csak a széki gramofonfelvétel tanúskodott: „Régi kiadványok kísérete, erdélyi vagy bukovinai, továbbá román és szerb cigányok mai játékmódja sejtet valamit az egykori magyar cigányok többszólamúságáról. Rögtönzött kíséreteikben lehetett valami hagyományos, primitív eredetiség” – írta Kodály néhány évvel korábban.⁶⁴ A gyimesi anyagtól tehát valószínűleg az újonnan felfedezett kutatási terület, a hagyományos népi többszólamúság újabb példáit is várták, még ha az erre természeténél fogva kevésbé volt is alkalmas.

Dincsér a kontra ritmikai szerepét is részletesen elemzi:

„A kontra leggyakrabban használatos vonóritmusa a következő: [9. *faksimile*]. Ezek közül az 1. a *lassu* [magyaros] jellegzetes kísérő ritmusa,⁶⁵ míg a 2. a [sebes] csárdás lépéseit élénkíti, de ez a *szírba* s más páros ütemű tánc kísérete is. A *kettős* kontrája a 3. de egyesek szerint a 4. is használatos a ketőshöz. Az 5. egyesek szerint a *korobjászka*, mások szerint a *szírba* kísérő ritmusa, de a *héjsza*hoz már a 6. kontra illik.⁶⁶ A németes és a *vajcēr* kontrája a 7. ritmikus képlet, bár egyesek a 8. kíséret mellett döntöttek, de ezek inkább a fiatalabbak közül kerültek ki. Valószínű, hogy csak két nagy csoportot kell megkülönböztetnünk: a páros és páratlan ritmusú képleteket. Így azután a kontra ugyanaz marad akkor is, ha a primás csárdásból polkára fordítja a játékot, vagy ha a valcerből németesre tér át.”⁶⁷

Néhány felvételen nagybőgő is szerepelt, ami a helyi tánczenei hagyomány szempontjából még a kontrázásnál is kevésbé reprezentatív. Azonban – Sinka János elmondása szerint – sajátos funkciót töltött be a népéletben, ami vonzóvá tehetta a szerkesztők szemében:

„[A] gardon helyett a nagybőgő is szerepelt bizonyos esetben. Gyimesbükkön ugyanis két nagybőgő is van, az *egyik az égyházi, met akártak csináni bandát a csángók, de nem lett*, s a másik egy cigányemberé [ez nyilván Sinka Sándor], aki akkor szokta húzni, *ha úrimulacsság van*. De sor kerül a bőgőre a cigánytemetésen is.

⁶² Uo., 43.

⁶³ Zenetudományi Intézet, Mg 4877A, 00-24-30–00-28-00. Pávai István és Bokor Imre gyűjtése, 1980. július 28., Tarhavaspataka.

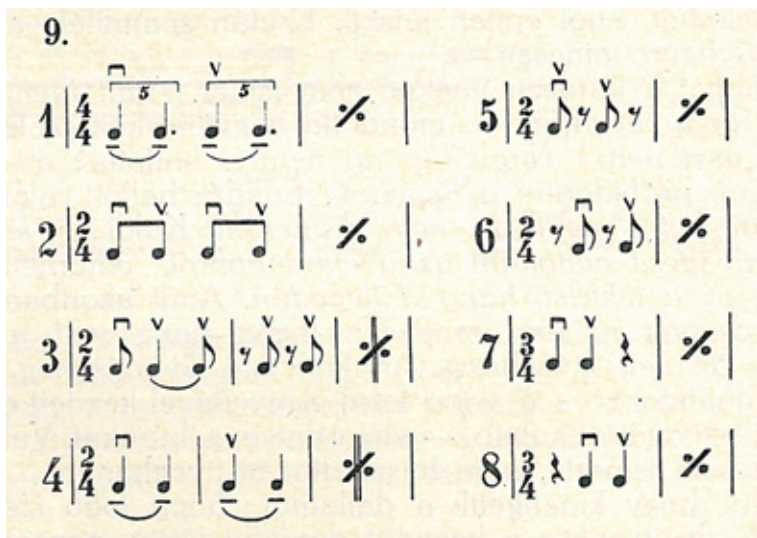
⁶⁴ KODÁLY Zoltán: „Magyarország a zenében”, in SZEKFI Gyula (szerk.): *Mi a magyar?* (Budapest, Magyar Szemle Társaság, 1939), 403.

⁶⁵ Lásd a 43. lábjegyzetet és a 202–203 oldalt.

⁶⁶ Másutt viszont arról ír, hogy a *héjsza* és a *szírba* elnevezés valójában ugyanazon tánczenei műfajt jelöli. Vö. DINCSEK *Két csiki hangszer*, 69–70.

⁶⁷ Uo., 47.

*Mikor ęty cigán – mondja a gyimesbükki Cándra – mifajtánkbeli mękhal, akkor mozsikával, amikor a halott hon; s a háznál szoktunk ęsszegyőlni s muzsikálunk szomorukat, s van ezęknek szova ęs, magyar. [...] mongyuk tíz mozsikás – s öt primot fog, öt kontrát fog s, a bęgős hújza a magáját. [...] S szoktak mások ęs, nem csak ęppen mőnk, csángók ęs, met szeretik eszkét a szomoru darabokat. [...] S mikör męnnek a sírhoz, az ęlső cigán felőjsza. ęlsőbb a szőlei, ha van, s hęjzatartozói a test után, azután a primások, kontrások, három sőrba, ha többen vannak.*⁶⁸



9. faksimile. A kontrázás ritmusképletei. DINCSEÉR *Két csiki hangszer*, 46.

Az 57–60. számokon felvett keserves-sorozat (32–37.), amelynek kíséretében valamennyi zenész részt vett (két prim – két kontra – bęgő felállásban), s amelyet aztán egy *fęloláhos* táncdallammal zártak le, nyilvánvalóan ezt a temetési szituációt jeleníti meg. A táncdallamnak a keservesekkel való összefüggését, illetve az erre vonatkozó szerkesztői elkępzélést is megvilágíthatja a hosszan idézett elbeszélés:

*„Cigánkęservesęk ezęk, van ijen keserves tizenöt-hús s męktárt fęlőnjig ęgy. S azér fognak vígat is, rácsinájják, s táncolnak ęs, ha a szomoru darabot ęlhuszta, s a halottnak vót ęn nótája, aszt a primás rőktőn tuggya s ęlcsinájja; van eset, hoty táncolnak is ręa, fęlőláhos vagy más, s van aki mękhaggya, hon ne táncőjjanak s van aki mękhaggya: az ő nótáját táncőjják ęl.*⁶⁹

Dincseér felfigyelt arra, hogy a házi készítéső bęgővonó szőrének feszítése fogasléces módszerrel történt, amely „1680-ból Bassani olasz mester neve alatt ismeretes”.⁷⁰

⁶⁸ Uo., 65.

⁶⁹ Ua.

⁷⁰ Uo., 28.

Ugyanilyen bőgővonót látott Csíkrákoson is, valamint áldomáspataki adatközlőjének saját készítésű hegedűvonója is ilyen feszítésű volt.



10. faksimile. A felvételeken használt bőgővonó. DINCSEK *Két csiki hangszer*, 21.

Dallamközlés

A dallamok közreadásával a jegyzőkönyv sorrendjét követem, amellyel egybevégt a helyszíni cédulák iratkapocscsal összefogott csoportjainak számozása, s így valamenynyi tétel dallama (és esetleges szövege) azonosítható. Minden dallamról a legrelevánsabb, legnagyobb információértékű forrás átírását közlöm; ez általában a helyszíni lejegyzés, a fonográfra vett vokális adatok esetében pedig a tisztázott autográf lejegyzés a dallamrendben. A kéziratban ismétlőjellel vagy üres hellyel jelölt formaalkotó motívum- és sorismétléseket kiírom. A nyolcadok négyes gerendázását 2/4-es ütemben is megtartom.

A kottát követik a jegyzőkönyv adatai; itt közlöm a dallam műfaji besorolását is.⁷¹ Majd a dallam forrásainak adatai következnek, elsőként az, amelyiken a közlés alapul. A helyszíni cédulákat (HC) a cédulacsoport római számával, s azon belül a cédulának a jegyzőkönyv szerinti sorszámával azonosítom, a dallamrend (DR) egyes lapjait pedig a hátoldalukra írt kategóriákkal és kadenciákkal. Az egyes dokumentumokon olvasható megjegyzéseket idézőjelben közlöm a feljegyző betűjele után; a dallamok időtartamára vonatkozó adatokat elhagyom. Ha az adott hangszeres darabról fonográflevétel is ránk maradt, azt is közlöm saját lejegyzésemben, hiszen ezek az írott forrásokkal kölcsönösen kiegészítik, megvilágítják egymást.

A *lassú magyaros* tánczenei műfajhoz tartozó dallamok aszimmetrikus ritmusúak, a „sánta lassú dúvó” kíséret ritmus-kategóriába sorolhatók. Ez azt jelenti, hogy a tánc metrikájának megfelelően a zene alaplüktetését a negyed értékű mérők adják, amelyek azonban változó időtartamúak, rövid–hosszú–rövid–hosszú formában.⁷² Gyimesbükkön és környékén, ahogy a Dincsek-gyűjtés és az innen származó későbbi

⁷¹ KALLÓS–MARTIN *Gyimesi csángók* alapján.

⁷² PÁVAI István: *Az erdélyi magyar népi tánczene* (Kolozsvár, Kriza János Néprajzi Társaság, 2012), 255–259.

adatok is mutatják, ez az eltérés kisebb mértékű, mint az utóbb jóval gazdagabban dokumentált Gyimesközéplokon. A Dincsér-lejegyzések csak alkalmanként utalnak erre a ritmikára kvintolák vagy triolák használatával, ezek a megoldások azonban éppen az egyenletes mérőhöz viszonyítanak, így a lüktetés aszimmetriáját nem fejezik ki. Saját lejegyzéseimben ezt úgy érzékeltetem, hogy az első ütem fölé írom a hosszabb, illetve rövidebb mérők által meghatározott ütemrészek valós időtartamának hozzávetőleges arányát.

Dincsér helyszíni lejegyzéseinek záróhangja általában g^1 , a más hangnemben játszott hangszeres dallamok esetében is. Ilyenkor Kodály megadja a valós záróhangot; a dallamközlést ennek megfelelően módosítom. Egyazon szisztéma különböző irányban szárazott dallamrészletei különböző (általában nem egyidőben hangzó) variánsokat jelölnek. Hogy a helyszíni lejegyzésekre utólag írott kiegészítések javítást vagy egyenértékű variánst jelentenek, az nem mindenütt egyértelmű; ilyen esetekben kénytelen voltam saját stílusismeretem szerint dönteni.

Ha a dallam besorolható a Zenetudományi Intézet Népzenei Típusrendjébe, akkor a tétel végén közlöm az annak megfelelő típuszámot.⁷³ A dallamok műfaji, dal-
lamrétegek szerinti és ritmikai csoportjait a mutatók segítségével tekinthetjük át.

1.

[a dallam utótagjára:]

Kalapom szememre vágom,

Magam a bunak ajánlom.

Parlando

$\text{♩} = 200$ $\text{♩} = 176$

Csaj - jon még lél - kém a ha - lál, Mí - kor jó ked - ved - be ta - lál; a

[d'] Én Is - tē - nēm végy el ön - gem, Ne hagy töb bá - nat - val él - nem.

Me' jén bu - al él - tem sé - lék, Míg a fül - dön fej - jel é - lék.

⁷³ A Típusrend áttekintéséhez lásd PÁVAI István – RICHTER Pál (szerk.): *Magyar népdaltípusok példatára* (2010); <http://nepzeneipeldatar.hu> (utolsó letöltés: 2020. október 18.). Lásd még DOBSZAY László – SZENDREI Janka (közr.): *A magyar népdaltípusok katalógusa stílusok szerint rendezve*, I (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1988).

Én Istenem végy el ingem,
Ne hagy így egyedül élnem.
Me' jén bual éltem s élék,
Míg a földön fëjfel élék.

Bus életem, bánat napom,
Homályba borult csillagom.
Kit elvesztettem, nem kapom,
Kit elvesztettem, nem kapom.
Maj mégkapom nem sokára,
Még csak három év van hátra.

*
Én Istënem minek élék,
Ha én anyi bual élék.
Bus életem, bánat napom,
Homályba borult csillagom.

Csillagaim rejcsetek el,
Világim ne töccsem így el.
S ha eltötöm aszt se bánom,
Nincsen ingem ki sajnájjon.

Kicsi madár jaj de fen jársz,
Mi az oka aláb nem szálsz?
Szálnék aláb, de nem merek,
Sok irigyem s attól félek.

Irigyeim sokak s nagyok,
Én mégpedig árva vagyok,
Nem fáj semmim csak busulok,
Azért, hogy egyedül vagyok.

LL NZK 19/1/28. – 1943. február 16. – (I) 39. „Jaj Istenem minek élék” [*keserves*] – Bánfi Teréz (ének), Sinka János és Sinka István (primások), Sinka György és Simon György (kontrások), Sinka Sándor (bögő). „*énekes a dallam második felére kezd* / (Halottnál / éneklük siratóban / csak a cigányok / hangszerrel kísérettel / éneklük).”

DRa Dincser lejegyzése a **NM MH** 4151 hengerről. A verzón feltüntetett adatok: **ÁT** 8 [átmeneti réteg a régi és az új stílus között, 8 szótagú sorok], 1 (5) 3. – „1–3. vers: Gyimesbükk, Csík m. Muz. F. 4151. Minus Jánosné, Bánfi Teréz 55. 1942. II. D. O. gy. A kezdő két sort a dallam második felére énekelte. – 4–7. vers [amelyeket a lejegyzésen felül, csillaggal elválasztva csatolt ide]: Gyimes, Csík m. Kukli István, 1942 II., D. O. gy.”

HCa I/1r. Dincser lejegyzése. – „Sinka Tera 55”. – 1–2. verse azonos **DRa** – Kuklinak tulajdonított – 4–5. versével.

DRb **ÁT** (Rub[ato]) 8, 1 (5) 3. **HCa** tisztázata. – „Gyimesbükk, Csík m. Bánfi Teréz cigányasszony. 1942. II. Dincser O. gy.”

DK 236 – **DRb** tisztázata.

HCb–c Kodály és Dincser egyazon előadásról készült szövegjegyzései. Egy 1942-es nap-tárfüzet kitépelt lapjainak hátoldalára, ceruzával írva. Alább Kodály – teljesebb – lejegyzését közlöm. Az utolsó két sorpárnak a dallamstróféhoz való viszonya nem egyértelmű. – K: „néha ismétél, s néha nem”.

Jaj Istenem minek élék,
Ha én ennyi búval élék!
me Búval éltem s aval élék,
Míg a földön fëjfel élék.

mer Bú volt az én útitársom,
Bánót a találkozásom.
Bú volt az én útitársom,
Bánót a találkozásom.

de Bús életem, bánat napom,
Feteke gyász alatt lakom.
Bús életem, bánat napom,
Feteke gyász alatt lakom.

de Feteke gyász, fejér ürom,
Nékem abbú nem nagy öröm.
Feteke gyász, fejér ürom,
Nékem abbú nem nagy öröm.

a d' Aki nem tud jól búsulni,
Aki nem tud jól búsulni,
Jöjjön hozzám tanácskérni,
Jöjjön hozzám megtanulni.

Mer én még tudom tanyitni,
Hogy kell a világon élni.
Búval bánatot cserélni,
Búval bánatot cserélni.

Bánat, bánat, be nehéz vagy,
Be rég hogy a szívemen vagy.
Amíg azok eloszolnak,
Tölem minden jók elmúlnak.

A testembe zéng a lélek,
Mindent csak bánatval élék.

Jaj Istenem, minek élék,
Mindent csak bánatval élék!

Jelentősebb különbségek Dincsér lejegyzésében: 1. strofa 4. sora: fűdön fejjel; 4. strofa 3. sora: a bu.

Típuszám: 2014-11.⁷⁴

2.



Rég meg-mond-tam, ked-ves ba-bám, ne sze - ress, Nincs ë-gye-bem, mit a két ka - rom ke - res.



Sze-ress o-lyant, ki-nek lo - va s sze-ke - re, Gaz-da gitsd még a pa-ti-kát be-lő - le.

Látod, rózsám, hogy megszorítottál,
Szemeimbe sűrű könnyeket hoztál.
Mossa, mossa sűrű könnyem orcámat,
Most tudom én, mi a szívbeli bánat.

Piros alma, nem tudtam, hogy férges légy;
Álnok babám, nem tudtam, hogy csalfa légy.
Álnokságid csalták meg a szívemet,
Verjen meg az egek ura tégedet.

LL NZK 19/1/28. – (II) 40. a) – „Rég megmondtam kedves babám ne szeress” [*lassú magyaros*] – Simon György (ének és primás), Sinka János (kontrás), [Sinka Jánosné (gardon)].

DR A11, 1 (1) 3 – „Gyimes, Csík m., Anuka Pista Gyuri, 1942 II., Dincsér O. gy.”
HCa II/1r. Dincsér lejegyzése. – „Lassu magyaros / Simon György / [gyűjtői hengersházam:]

⁷⁴ BERECZKY János: *A magyar népdal új stílusa* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 2013), I. kötet, 501.

XXIII/a / ez is csángó [- mondták Csík]Szentmihály[on]”.⁷⁵

HCb I/1v. Kodály lejegyzése, egy strófányi szöveggel.

DK 282 – A kvintolás ritmus utólagos jelzésével.

NM MH 4159a, Lipták Dániel lejegyzése.

Vö. KFA Fg 72a.

Típuszám: 11-065-00-00.

3.

LL NZK 19/1/28. – 40. b) – „Lassú magyar[os] (Én Istenem adj egy pót-rát)” – Simon György (prímás), Sinka János (kontrás), [Sinka Jánosné] (gardon).

HC II/2r. Dincsér lejegyzése, revidálta és az előtagra alkalmazott szöveget bejegyezte Kodály. – Pótra = poltura, régi magyar váltópénz. – D: „Lassú, csángó magyaros / Simon György Anuka” – A lejegyzés eredeti záróhangja g¹; hegedűtechnikai megfontolásból és későbbi gyűjtések alapján javítottam.

Típuszám: 18-200-00-00f.

⁷⁵ „De nemcsak a csángók tesznek különbséget a nótában, hanem a csíki székelyek is. Sorra kérdeztem csángó gyűjtéseim dallamait, s majd minden esetben rávágták: *esz csángós!* Vagyis nem tartják már magukénak a régebbi dallamokat.” DINCSEK *Két csíki hangszer*, 68.

4.



LL NZK 19/1/28. – 40. c) „Sebes forgó” [*sebes csárdás*] – Simon György (prímás), Sinka János (kontrás), Sinka Jánosné (gardon).

HC II/3r. Kodály befejezetlen lejegyzése.

5.



LL NZK 19/1/28. – 40. d) – „Sebes forgó [*sebes csárdás*] (lakodalomban mikor elindítják a menyasszonyt a vőlegényház fele)” – Simon György (prímás), Sinka János (kontrás), Sinka Jánosné (gardon).

NM MH 4160c, Lipták Dániel lejegyzése.

HC II/3r. Dincser lejegyzése Kodály revíziójával (sikertelen lejegyzés). – D: „Simon György [18]86[-os] szül[etésű] / mikor a menyasszonyt kiindították a lépcsőre / Ezt is tanóta Kopac Jancsitól”.

Típuszám: 18-402-00-00.

6.



LL NZK 19/1/29. – (III) 41. a) „Lassú magyaros” – Simon György (prímás).

HC III/1r. Dincsér lejegyzése Kodály revíziójával. – D: „Lassú, csángó magyaros / Simon György / utána sebes forgó”. Dincsér lejegyzése c^2 alapra készült; későbbi, ceruzás megjegyzése: „d-be”.

NM MH 4159b, Lipták Dániel lejegyzése.

$\text{♩} = \text{cca } 110$

simile sempre

7.

LL NZK 19/1/29. – 41. b) „Lassú magyaros” – Simon György (prímás).

HC III/1v. Kodály lejegyzése. – „Da C[apo]”.

8.

LL NZK 19/1/29. – 41. c) „Sebes sirülő” [sebes csárdás] – Simon György (prímás).
 HC III/2r. Dincsér lejegyzése Kodály revíziójával. – D: „Simon György / Sirülő csárdás / [gyűjtői hengerszám:] XXV/c”.
 NM MH 4161c, Lipták Dániel lejegyzése.

♩ = cca 130

9.

hegedű

Húj - zad, é - dős mo - zsi - ká - som, Mer(t) ha é - lők, még - szó - gá - lom.

Vaj a - ra - tok, vaj ka - szál - lok, Vaj éggy éj - jel ve - led há - lok.

néha:
ve - led há - lok.

- LL** NZK 19/1/29. – (IV) 44. a) „Hujzad édes mozikásom” [*lassú magyaros*] – Sinka Jánosné (ének), Sinka János (prímás), Sinka György (kontrás), Sinka Sándor (gardon).
- HC** IV/1r. Dincser lejegyzése Kodály revíziójával. A forrás vegyesen tartalmaz az énekes, illetve a hangszeres előadásra vonatkozó adatokat. A közreadás ezeket külön szisztémákba rendezi. – D: „Lassu / Cándra”.
- NM MH** 4165a, Lipták Dániel lejegyzése.

♩ = cca 80 ♩ = ♩. ♩ = ♩. ♩ = ♩. ♩ = ♩. simile sempre

Vö. HC IX/1v: ugyanezen dallam vázlata, Dincser lejegyzése. – „Pulika György 54 [Gyimesközéplak] / ennek nincsenek szövege”.

10.

Ta - lá - lok én sze - re - tőt, Min - den ú - jom - ra ket - tőt.
Ka - pok én még

Ha ket - tőt nem, bár egy - gyet, Úgy - se sze - re - tek töb - bet.
sze - ret - lek té - ged.

Én Istenem, add nekem,
De igazán szeretem.
Ha ezt nekem nem adod,
Felasztom magamat.

Jaj Istenem, adj egy jót,
Adj szívemhez valót.
Adj egy szépet, adj egy jót,
Adj egy kedvemre valót.

- LL** NZK 19/1/29. – 44. b) „Találók én szeretőt” [*lassú magyaros*] – Sinka Jánosné (ének), Sinka János (prímás), Simon György (kontrás), Sinka Sándor (gardon).
- DR** A7, 8 (8) 4 – „Gyimesbükk, Csík m. Cándra Jánosné Vándor Ilonka, 1942. II. / D. O. gy.”

HC IV/2r. Dincsér lejegyzése Kodály revíziójával. – D: „Cándra” – K: „Anuka igen / de *szerinte* román darab / ő csak a románoktól hallotta”.

DK 240

Típuszám: 17-018-00-01.

11.



LL NZK 19/1/28. – (V) 45. a) „Lassu magyaros” – Simon György (primás), Sinka Jánosné (gardon).

HC V/1. Dincsér lejegyzése Kodály revíziójával. – D: „Anuka” – K: „Lassú magyar [sic] / Kopac-tól [tanulta] / cigány / akkor 55 é[ves]”. A *h'* záróhang szokatlan a gyimesi hegedős zenében, az előtag záratai és a 3. sor 3. ütemében található figuráció azonban igazolni látszik a lejegyzés hangnemét.

Típuszám: 18-169-00-00, kontaminált utótaggal.

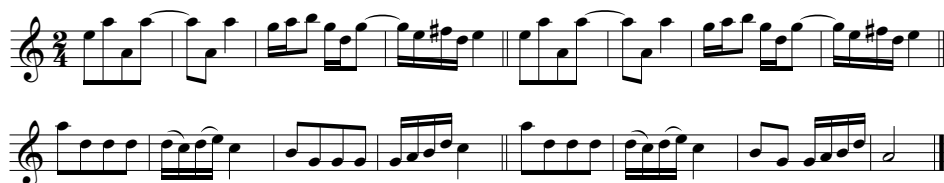
12.



LL NZK 19/1/29. – 45. b) „Sebes” [*sebes csárdás*] – Simon György (primás), Sinka Jánosné (gardon).

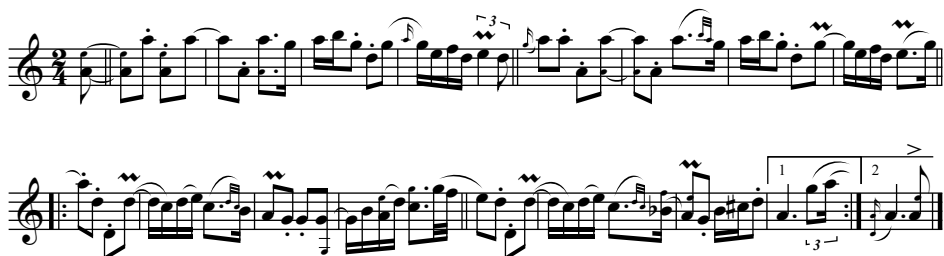
HC V/2. Dincsér lejegyzése Kodály revíziójával. – D: „Anuka”. A lejegyzés eredeti záróhangja *h'*; hegedütechnikai megfontolásból és későbbi gyűjtések alapján javítottam.

13.



- LL NZK 19/1/29. – 45. c) „Kulacskínálgató sebes (Lakodalmas)” [sebes csárdás] – Simon György (prímás), Sinka Jánosné (gardon).
 HC V/3. Dincsér lejegyzése. – „Kulacskínálgató. / tánc. / Simon / [gyűjtői fonogramszám:] XXV/a / csak csángós ez is [– mondták Csík]Szentmihály[on] / én hallottam, mikor így muzsikálgatták”. A lejegyzés eredeti záróhangja g¹; a fonográffelvétel alapján javítottam.
 NM MH 4161a, Lipták Dániel lejegyzése.

♩ = cca 130



Típuszám: 13-001-00-08.

14.



- LL NZK 19/1/30. – (VI) 46. a) „Lassú magyaros” – Simon György (prímás), Sinka Jánosné (gardon).
 HC VI/1. Dincsér jegyezte le az utótag 1. üteméig, revideálta és befejezte Kodály. – D: „Lassú / Anuka”.
 Vö. KFA Fg 71a (Gergely István).

15.



- LL NZK 19/1/30. – 46. b) „Lassú magyaros” – Simon György (prímás), Sinka Jánosné (gardon).
 HC VI/2. Dincsér lejegyzése Kodály revíziójával. – D: „Anuka / Lassú” – K: „Vizi Péter csángótól tanulta” – E lapon olvasható Vargyas Lajosnak az egész kéziratcsomóra vonatkozó bejegyzése: „Dincsér helyszíni vázlatos gyimesi lejegyzései”.

16.



- LL NZK 19/1/30. – 46. c) „Sebes forgó” [*sebes csárdás*] – Simon György (prímás), Sinka Jánosné (gardon).
 HC VI/3. Kodály lejegyzése.

17.



- LL NZK 19/1/30. – 46. d) „Sebes” [*sebes csárdás*] – Simon György (prímás), Sinka Jánosné (gardon).
 HC VI/2. Kodály lejegyzése.

18.



LL NZK 19/1/30. – (VII) 47. a) „Lassu magyaros-csárdás” [*lassú magyaros*] – Sinka János (prímás), Sinka István (kontrás), Sinka Jánosné (gardon).

HC VII/1. Kodály lejegyzése.

19.



LL NZK 19/1/30. – 47. b) „Sebes” [*sebes csárdás*] – Sinka János (prímás), Sinka István (kontrás), Sinka Jánosné (gardon).

HC VII/1. Kodály töredékes lejegyzése; variánsa: 27.

20.



LL NZK 19/1/30. – 47. c) „Sebes” [*sebes csárdás*] – Sinka János (prímás), Sinka István (kontrás), Sinka Jánosné (gardon).

HC VII/3. Dincsér lejegyzése Kodály revíziójával. – D: „cigány cs[árdás]” – A jelző valószínűleg nem a használók etnikumára, hanem a dallam hangszeres jellegére utal.⁷⁶

NM MH 4154a, Lipták Dániel lejegyzése.

⁷⁶ PÁVAI Erdélyi magyar népi tánczene, 108–109.

♩ = 155

21.

LL NZK 19/1/30. – 1943. február 17. – (VIII) 50. a) „Lassu csángó magyaros” – Sinka János (prímás), Sinka György és Sinka István (kontrások), Sinka Jánosné (gardon).

HC VIII/1. Dincser lejegyzése Kodály revíziójával. – D: „Lassú csángó magyaros / Cándra”.

22.

LL NZK 19/1/30. – 50. b) „Lassu csángó magyaros” – Sinka János (prímás), Sinka György és Sinka István (kontrások), Sinka Jánosné (gardon).

HC VIII/2. Dincser lejegyzése Kodály revíziójával. – D: „Lassú csángó magyaros / Cándra”.

Típuszám: 17-131-00-00.

23.

néha :||
senza rep.

LL NZK 19/1/30. – 50. c) „Lassu csángó magyaros” – Sinka János (prímás), Sinka György és Sinka István (kontrások), Sinka Jánosné (gardon).

HC VIII/3. Dincser csak incipitet írt, lejegyezte Kodály. – D: „Lassú csángó magyaros / Cándra”.

24.

LL NZK 19/1/31. – (IX) 51. a) „Lassú csángó magyaros” – Sinka István (prímás), Sinka György (kontrás), Sinka Jánosné (gardon).

HC IX/1. Dincser lejegyzése Kodály revíziójával. – D: „Kukli / Lassu magyaros”.

Típuszám: 18-200-00-00.

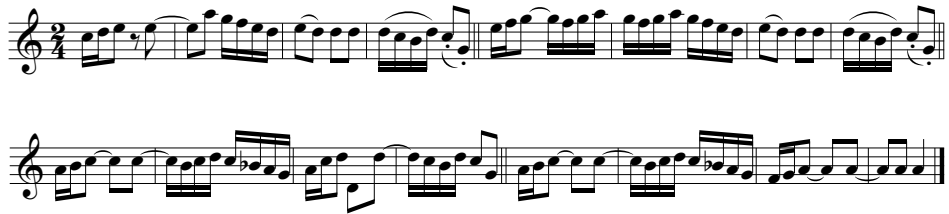
25.

senza rep.

LL NZK 19/1/31. – 51. b) „Sebes csángó magyaros” [*sebes csárdás*] – Sinka István (prímás), Sinka György (kontrás), Sinka Jánosné (gardon).

HC IX/2. Dincsér lejegyzése Kodály revíziójával. – D: „Kukli István / csángó sebes csárdás”.

26.



LL NZK 19/1/31. – 51. c) „Sebes csángó magyaros” [*sebes csárdás*] – Sinka István (prímás), Sinka György (kontrás), Sinka Jánosné (gardon).

HC IX/3. Dincsér lejegyzése Kodály revíziójával. – D: „Kukli István / Sebes”.

27.



LL NZK 19/1/31. – 51. d) „Sebes csángó magyaros” [*sebes csárdás*] – Sinka István (prímás), Sinka György (kontrás), Sinka Jánosné (gardon).

HC IX/4. Kodály lejegyzése. – „Kukli”.

28.

The musical score for piece 28 is written in 4/4 time. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Simon' and the bottom staff is labeled 'Cándra'. Both staves feature a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one sharp (F#).

LL NZK 19/1/31. – (X) 52. a) „Lassú magyar[os]” – Sinka János (prímás), Sinka György (kontrás), Sinka Jánosné (gardon) – 52. b) „Ugyanaz más hegedűstől” – Simon György (prímás), Sinka György (kontrás), Sinka Jánosné (gardon).

HC X/1–2. Dincsér lejegyzése (1–3. sor) Kodály revíziójával. Az utolsó sor mindkét változatát Kodály jegyezte le. – D: „Anuka”.

Típuszám: 13-016-00-01; a Cándra-változat kontaminált.

29.

The musical score for piece 29 is written in 2/4 time. It consists of two staves. The top staff starts with a fermata over the first note. The melody is simpler than in piece 28, with mostly quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

LL NZK 19/1/31. – 52. c) „Sebes” [*sebes csárdás*] – Simon György (prímás), Sinka György (kontrás), Sinka Jánosné (gardon).

HC X/3. Kodály lejegyzése. – „Simon”.

30.



Sze-ret - te - lek, lel - kem, na-gyon, De már an - nak vé - ge va-gyon.
S a - ki mi - att vé - ge va-gyon, vé - ge va-gyon, An - nak Is - ten jót ne agy-gyon so - ho - sem.

LL NZK 19/1/31. – (XI) 53. a) „Szerettelek lelkem nagyon” [*lassú magyaros*] – Sinka Jánosné (ének), Simon György (prímás), Sinka György (kontrás), Sinka Sándor (gardon).

DR AX – „Gyimesbükk, Csík m. Cándra Jánosné, / sz. Vándor Ilonka, 1942. II. / D. O. gy.”

HC XI/2. Dincsér lejegyzése. – „Cándra és neje / Lassu magyar[os]”. A hegedűs változat valószínű záróhangja: *a*¹.

DK 229

NM MH 4152b, Sinka Jánosné.

Vö. KFA Fg 36a, Simon György – A hozzá tartozó adatlap (FAM 532) szerint: „18 éves korában tanulta Gyimesbükkön, Kópac Jancsi zenésztől”.

Típuszám: 18-166-00-00b.

31.



Jaj Is - te - nem, add ne - kem, De i - ga - zán sze - re - tem!
Ha jajt ne-kem, ha jajt ne-kem nem a - dod, Ku-tya le-gyek, fel - a - kasz - tom ma - ga - mot.

LL NZK 19/1/31. – 53. b) „Jaj Istenem add nekem” [*lassú magyaros*] – Sinka Jánosné (ének), Simon György (prímás), Sinka György (kontrás), Sinka Sándor (gardon).

DR AX 7, 7, 11, 11 – „Gyimesbükk, Csík m. / Cándra Jánosné, Vándor Ilonka / 1942. II. Dincsér Oszkár gy.”

HC XI/2. Dincsér lejegyzése Kodály revíziójával. – D: „Cándra / Lassu magyaros / ez is csángó. [- mondták Csík]Szentmihály[on] – K: „Anuka igen!”

DK 228

Vö. KFA Fg 41a, Simon György. Lipták Dániel lejegyzése. – A hozzá tartozó adatlap (FAM 543) szerint: „18 éves korában tanulta Gyimesbükkön, Tatár Tódor zenésztől”.

♩ = cca 110



5. *foró.* Sinka János és felesége. Gyimesbükk, 1942. január. Dincsér Oszkár felvétele.
A Néprajzi Múzeum Fényképgyűjteménye, F 154190

32.

Parlando



Én is - te - nem, vi - gasz - talj még, Hogy a bu - ban ne hal - jak még.
 Ma hal - jak még, azt se bá - nom, Nin - csen in - gém ki saj - nál - jon,
 Ki ko - por - sóm - ra bo - rul - jon.

Egy pár könyvet rám hullajcsom,
 Bánatos szívemhez hotson,
 Hogy engem mégvigasztajjon,
 Hogy engem mégvigasztajjon,
 Hogy a buban ne hajjak még.

S elment, elment az a madár,
 Aki engem szívből sajnál.
 S én elmenyek közületek,
 Ha köztetek nem élhetek,
 Isten maraggyon veletek.

Aki nem tud jól busulni,
 Jöjjön hezzám tanács kérni.
 Met én meg tudom tanítani,
 Hogy kell e világon élni,
 Bual bánatot cserélni.

- LL** NZK 19/1/32. – 1943. február 18. – (XII) 57. „Én Istenem vigasztalj meg” [*keserves*] – Bánfi Teréz (ének), Sinka János és Sinka István (prímások), Sinka György és Simon György (kontrások), Sinka Sándor (bőgő). „(Halottnál éneklik siratóban csak a cigányok.) [lásd az] I. [felvételt].” Nyíllal jelölve, hogy a megjegyzés a következő három felvételre is vonatkozik.
- DK** 279 – E felvétel helyszíni jegyzetanyaga nem maradt fenn, de a **DK** vélhetően annak alapján készült. Szövege a köznyelvhez van igazítva, ezért **DR** alapján közlöm az oda is átvett megfelelő szövegstrófiákat.
- DR** A8, 7 (3) 3 – „Gyimesbükk, Csík m. Minus Jánosné, / Bánfi Teréz 55. 1942. II. D. O. gy.” – Dincsér lejegyzése a **NM MH** 4150 hengerről.

Parlando rubato

$\text{♩} = 228$

Én Is - tē - nēm, végy el in - gem,

$\text{♩} = 218-220$

Ne hagy töb - ba - jo - kat él - nem.

A - mit at - tál, e - lé - gícsd mēg,

A bus szi - vem vi - gasz - tald mēg,

A bus szi - vem vi - gasz - tald mēg.


$\text{♩} = 254-260$

de Hogy a bu - ban ne haj - jak mēg,

Hogy a bu-ban ne haj - jak mēg. *sic*

$\text{♩} = 272$

de Ma haj - jak mēg, asz se bá - nom, 12 *m-*

$\text{♩} = 234$

 Ma haj - jak még, asz se bá - nom.

$\text{♩} = 224$

 Nin - csen en - gém ki saj - náj - jon.

sic

 Si - rat en - gém a ma - dár és,

sic


 Főd - re haj - lik még az ág és.

$\text{♩} = 252$

d' Az is a - zér haj - lik főd - re,

sic

 Szól - na hoz - zám, de nem lē - het.

$\text{♩} = 220$

de Mer én sze - gén ár - va va - gyok,

sic

 Mer én sze - gén ár - va va - a - gyok,

♩=232

Még a ma - dár - hoz se bán - tok,

♩=240

sic sic
Még a ma - dár - hoz se bán - tok,

♩=228

Sze - gé - ny ár - va lő - ján va - gyok.

Típuszám: 18-143-00-00b.

33.

[Parlando, rubato]

Má - ria - rag - na nem jó helyt van, Mer a temp - lom nagy dom - bon van.

Ben - ne vagy - nak a szé - ke - lyek, Ben - ne bu - sul - nak sze - gé - nyek.

Ki apjáér, ki anyjáér,
Ki a kedves babájáér.

- LL NZK 19/1/32. – (XIII) 58. „Mária Ragna nem jó helyt van” [*késerves*] – Sinka Jánosné (ének), Sinka János és Sinka István (prímások), Sinka György és Simon György (kontrások), Sinka Sándor (bőgő). „A hegedűt nem csak »a«-ba hangolják. Hangolják mélyebbre is, l[ásd a] fonográffelvételt. Ez a hangolás is mélyebb egy hanggal.”
- HC XIII/1r. Dincsér lejegyzése Kodály revíziójával. – D: „Cándra”. – K: „Anuka[:] a dalomot [’dallamot’] valamennyire üsmerem / Rom[án] var[ia]nsai: RFM II] 185, 187? és 179 / [a] felv[étel] érdekes vált[ozat]”. – Verzóján „Tera néni” szövegei:

Nem hitted, hogy beteg vagyok,
Majd meghiszed, ha meghalok.
Nem jöttél betegségemre,
Majd eljössz temetésemre.

Elment, elment az a madár,
Elment, elment az a madár,
Aki ingem szüből sajnál,
Aki ingem szüből sajnál.

Én elmenyek közületek,
Én elmenyek közületek,
Isten maradjon veletek,
Ha köztetek nem élhetek.

Kicsi madár, jaj de fenn jársz,
Mi jaj oka, alább nem szállsz?
Szállnék alább, de nem merek,
Sok irigym s attól félek.

Irigyeim sokak s nagyok,
Én még pedig árva vagyok.
Nem fáj semmi, csak busulok,
Azér, hogy egyedül vagyok.

HC XIII/2r. Dincsér lejegyzése. – „Kukli / magyar keserves”. – K: „Mária Radna nem jó helyt van”.

[Rubato]

Típuszám: 18-160-00-00.

34.

Parlando

Sze - ress, sze - ress, csak nézd meg, kít, Mert a sze - re - lem meg - va - kít.

Mert en - ge - met meg - va - kí - tott, Ö - rök - re meg - szo - mo - ri - tott.

Mióta megismertelek,
Örökké arra kértelek,
Mindig csak arra kértelek,
Mondd meg, ha igazán szeretsz.

S én Istenem valahára
Vigy a babám ablakjára.
Vigy a babám ablakjára,
Nézzek be az asztalára.

Nem szerettéél s nem mondtad meg,
Kérem az Istent: verjen meg!
Veretlen ne hagyjon soha,
Semmi fiatalságodba.

Nézzek be az asztalára,
Nézzem meg: levelet ír-e?
S most írja a tintájával,
A szeretteje virággal.

- LL** NZK 19/1/32. – (XIV) 59. a) „Szeress szeress csak nézd meg kit” [*keserves*] – Bánfi Teréz (ének), Sinka János és Sinka István (primások), Sinka György és Simon György (kontrások), Sinka Sándor (bőgő). „hangolás mint előbb”.
- DR** A8, 3 (VII) 4 – „Gyimesbükk, Csík m. Bánfi Teréz / cigányasszony, 1942. II. Dincsér O. gy.”
- HC** XIV/3r. Dincsér lejegyzése. – „Cándra / Tera néni”. – K: „Rom[án] var[iánsa: RFM II] 206”.
- DK** 269

35.

Parlando



Bús a - nyá - nak bús gyer - me - ke, s An - nak én va - gyok e - gyi - ke.
Én va - gyok a bu - nak báty - ja, Ki sok jó - tól meg van vál - va.

Én Istenem, hogy lehessen,
Hogy egy árva megélhessen?
Mer én nem tudok már élni,
Buval bánatot cserélni.

Nem hitted, hogy beteg vagyok,
s Majd elhiszed, ha meghalok.
Nem jöttél betegségemre,
Majd eljössz temetésemre.

Édesanyám sok szép szova,
Kit fogadtam, s kit nem soha.
Mégfogadnám, de már késő,
Eltött s elmúlt sok szép idő.

Mikor este alkonyodik,
A bubánat közeledik.
Nem gyógyít meg csak a halál,
Mikor jókedvibe talál.

- LL** NZK 19/1/32. – 59. b) „Én Istenem mi tud lenni” [*keserves*] – Bánfi Teréz (ének), Sinka János és Sinka István (primások), Sinka György és Simon György (kontrások), Sinka Sándor (bőgő).
- HC** XIV. 2r. Dincsér lejegyzése. – „Cándra”. – K: „Rom[án] var[iánsai: RFM II] 294. 295.? / Anuka román keservesnek tartja.” – A 2–3. szövegstrófát „Tera néni” szövegeiként jegyzi; a kotta alá írt 1. szövegstrófát tehát vélhetően Cándra énekelte.

DR A8, 4 (5) VII. – „cigánykeserves”.⁷⁷ – A 4–5. szövegstrófa csak itt.

36.

Parlando



A - nyám, a - nyám, é - des - a - nyám, Lel - kem, jó ne - ve - lő daj - kám,
 Jobb lett vol - na, kis - ko - rom - ba Zár - tál vol - na ko - por - só - ba.

LL NZK 19/1/33. – (XV) 60. a) „Anyám anyám édesanyám” [*keserves*] – Bánfi Teréz (ének), Sinka János és Sinka István (prímások), Sinka György és Simon György (kontrások), Sinka Sándor (bőgő). „Hegedűk Asban”.

DR A8, 7 (5) 3 – „Gyimesbükk, Csík m. Bánfi / Teréz, cigányasszony. 1942. II. / D. O. »Cigánykeserves«.”⁷⁸

HC XV. Dincsér lejegyzése Kodály revíziójával. – „Cándra” – K: „Rom[án variánsai]: 286 némi rokons[ág].”

NM MH 4148a – Sinka István. Lipták Dániel lejegyzése.

Poco rubato, ♩ = 108



A - nyám, a - nyám, é - des - a - nyám, Lel - kem, jó ne - ve - lő daj - kám,
 Jobb lett vol - na, kis - ko - rom - ba Zár - tál vol - na ko - por - só - ba.

Típuszám: 18-001-00-00.

⁷⁷ „A mai kutatás és a korábbi csíkmegyei gyűjtések összehasonlítása alapján azt mondhatjuk, hogy a csíki székely, régi dallamkincs erősen megfogyatkozott, de e régi szabásúak a csángók között még megtalálhatók. A székely keservesek egy része azonban már itt is a cigányokig süllyedt alá s egészen önálló funkcióval *cigán-keserves*ként él tovább”. Vö. DINCSEK *Két csíki hangszer*, 67.

⁷⁸ Lásd az előző jegyzet.

37.



LL NZK 19/1/33. – 60. b) „féloláhos” – Sinka János és Sinka István (prímások), Sinka György és Simon György (kontrások), Sinka Sándor (bőgő). „a táncot halottsíratóban is szokták játszani (a halott kedvelt táncát).”

HC XV/2. Dincsér lejegyzése. – „Féloláhos / Cándra”.

Típuszám: 13-057-00-07.⁷⁹

38.



LL NZK 19/1/33. – (XVI) 61. a) „a »Bartos«-é” – Simon György (prímás), Sinka György (kontrás), Sinka Jánosné (gardon).

HC XVI/1. Dincsér lejegyzése Kodály revíziójával. – D: „Lakodalmi menő nóta / Simon György / Szerinte a [...]dáskor mindenféle nótát húznak. / [gyűjtői hengerszám:] XXVI/a” – K: „»Bartos« féle”.

NM MH 4162a, Lipták Dániel lejegyzése.

♩ = cca 100



⁷⁹ Vö. NÉMETH Gyimesi féloláhos, 208, 222.

Vö. KFA Fg 69a. A hozzá tartozó adatlap (FAM 1541) szerint Simon 1904-ben, Bartos Józseftől tanulta Gyimesbükkön. „Lakodalomkor játszik (a lakodalom vége felé vendégbúcsúztató nóta), berukkoláskor.”

Típuszám: 13-001-00-06.

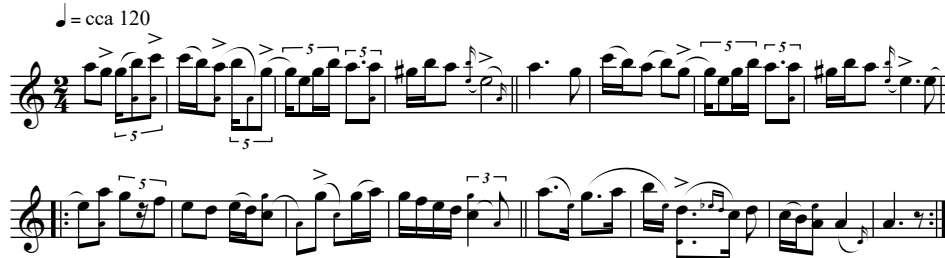
39.



LL NZK 19/1/33. – 61. b) „Csángó magyar” [*sebes csárdás*] – Simon György (prímás), Sinka György (kontrás), Sinka Jánosné (gardon)

HC XVI/2. Dincsér lejegyzése Kodály revíziójával. – D: „Simon György / búcsuzó csárdás, táncolnak rea” – K: „menyassz[onybúcsúztató]”.


NM MH 4160b, Lipták Dániel lejegyzése.



40.



LL NZK 19/1/33. – 61. c) „Kettős (árgyelános)” [*kettős jártatója*] – Simon György (prímás), Sinka György (kontrás), Sinka Jánosné (gardon).

HC XVI/3. Dincser lejegyzése Kodály revíziójával. Többször hangközt tévesztő, bizonytalan lejegyzés. A hangfelvétel alapján javítottam. – D: „Simon György / Régebben volt árgye Kettős is / a román világba árgyellánus kettős. / gardon:  / [gyűjtői hengersizám:] XXVI b”.

NM MH 4162b, Lipták Dániel lejegyzése.

♩ = cca 110




Vö. KFA Fg 32a

Típuszám: 13-021-00-01b.

41.



LL NZK 19/1/33. – 61. d) „a kettős sirüleje” – Simon György (prímás), Sinka György (kontrás), Sinka Jánosné (gardon).

HC XVI/4. Dincser lejegyzése Kodály revíziójával. – D: „Sirülős a kettőshöz / Simon György / [kíséretitmus gardonon:]  / [gyűjtői hengersizám:] XXVI c”.

NM MH 4162c, Lipták Dániel lejegyzése.

♩ = cca 130

Vö. KFA Fg 39b

Típuszám: 13-021-00-01b.

42.

LL NZK 19/1/34. – (XVII) 62. a) „Huszár verbunk” [*verbunk*] – Simon György (prímás), Sinka Jánosné (gardon).

HC XVII/1. Kodály lejegyzése. Dincsér előzőleg csak a címet, a hegedűs vezetéknevét, két violinkulcsot és a kezdőhangot írta föl a cédulára. Az ütemvonalak elhelyezését javítottam. Mivel e műfaj jellegzetességei közé tartozik a heteropódia, a motívumismétlés és a dallamok kontaminációja, a vázlatos, töredékes lejegyzésnek csak a meglévő részeit rekonstruáltam, kiegészítésére nem tettem kísérletet.

43.

LL NZK 19/1/34. – 62. b) „Három tappantós” – Sinka János (prímás), Sinka György (kontrás), Sinka Jánosné (gardon).

HC XVII/2. Dincsér lejegyzése Kodály revíziójával. – D: „Csángó / Cándra / Három-tappantós”.

Vö. KFA Fg 45b (Simon György).

Típuszám: 11-045-00-02.

44.



LL NZK 19/1/34. – 62. c) „Csángó csárdás” [*sebes csárdás*] – Sinka János (prímás), Sinka György (kontrás), Sinka Jánosné (gardon).

HC XVII/3. Kodály lejegyzése, saját piros ceruzás revíziójával. – „Csángó csárdás / Cándra / Asszony asszony ki az ágyból”.

Típuszám: 18-021-00-00.

45.



LL NZK 19/1/34. – 62. d) „Garasos” [*sebes csárdás*] – Sinka János (prímás), Sinka György (kontrás), Sinka Jánosné (gardon).

HC XVII/3. Kodály lejegyzése, saját piros ceruzás revíziójával. – „Kájoni codex / garasos / Cándra”⁸⁰ – Lajtha: „lakodalomba az ujjasszonyoknak fizetnek”.

⁸⁰ *Codex Caioni saeculi XVII (transcriptiones)*, ed. by Saviana DIAMANDI and Ágnes PAPP (Budapest, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România–MTA Zenetudományi Intézet, 1994) (*Musicalia Danubiana* 14/B), 266. sz.

46.

Simon:

Cándra:

LL NZK 19/1/34. – (XVIII) 63. a) „Hejsza” – Simon György (prímás), Sinka Jánosné (gardon).

HC XVIII/1r. Kodály lejegyzése, saját piros ceruzás revíziójával.

47.

LL NZK 19/1/34. – 63. b) „Sebes sirülő” [*sebes csárdás*] – Simon György (prímás), Sinka Jánosné (gardon).

HC XVIII/2r. Kodály lejegyzése, saját piros ceruzás revíziójával. – „Cándra”.

Típuszám: 13-057-00-07.

48.



LL NZK 19/1/34. – 63. c) „Sebes sirülő” [*sebes csárdás*] – Sinka János (prímás), Sinka Jánosné (gardon).

HC XVIII/3r. Kodály lejegyzése, saját piros ceruzás revíziójával. – „Cándra”.

Típuszám: 13-001-00-06.

49.



LL NZK 19/1/34. – 63. d) „Sebes sirülő” [*sebes csárdás*] – Sinka János (prímás), Sinka Jánosné (gardon).

HC XVIII/4r. Kodály lejegyzése, saját piros ceruzás revíziójával.

Típuszám: 13-057-00-03.



6. *fotó.* Viaszlemez vágása a Magyar Rádió stúdiójában, 1949. Fortepan fotóarchívum (fortepan.hu), 56110. számú kép; adományozó: Rádió és Televízió Újság

MUTATÓK

Műfajok

féloláhos: 37

háromtoppantós: 43

héjsza: 46

kettős jártatója: 40

kettős sirüleje: 41

keserves: 1, 32, 33, 34, 35, 36

lassú magyaros: 2, 3, 6, 7, 9, 10, 11, 14, 15, 18, 21, 22, 23, 24, 28, 30, 31

sebes csárdás: 4, 5, 8, 12, 13, 16, 17, 19, 20, 25, 26, 27, 29, 39, 44, 45, 47, 48, 49

szokásdallam: 38

verbunk: 42

Dallamcsoportok⁸¹

síratórokon strofikus dallamok: 3, 9, 24, 43

pentaton középen járó dallamok: 11, 30, 31, 32, 33, 34

pentaton ereszkedő dallamok: 10, 13, 16, 23, 26, 35, 36, 38, 39, 44, 48

kiskvintváltók, sorismétlők és rokon dallamok: 2, 5, 6, 14, 15, 17, 18, 20, 25, 29, 37, 40, 41, 45, 47

régies kisambitusú dallamok: 4, 12, 21, 22, 49

újszerű kisambitusú dallamok: 19, 27, 46

a Rákóczi-dallamkör és környezete: 28

dúr-terces ereszkedő dallamok: 7, 8

újstílus-formájú dallamok: 1

Dallamritmus-csoportok⁸²

rubato: 1, 32, 33, 34, 35, 36

kanásztánc-ritmus: 4, 8, 12, 13, 16, 17, 20 (augmentált), 25, 37, 38, 39, 40, 41, 45, 46 (augmentált), 47, 48, 49

dudaritmus: 5, 9, 30, 43, 44

szinkópás ritmus: 19, 26, 27, 29

pontozott ritmus: 2, 3, 6, 7, 10, 11, 14, 15, 18, 21, 22, 23, 24, 28, 31, 42

⁸¹ PÁVAI István: *A Sóvidék népzeneje* (Budapest, Hagyományok Háza – MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2016) alapján.

⁸² PÁVAI Erdélyi magyar népi tánczene, 278–287. alapján.

In Search of Lost Gramophone Records Gyimes, 1943

A major achievement of 20th-century Hungarian ethnomusicology was the series of gramophone records made in 1936–1944 and commercially distributed by the Patria Company. Besides Bartók and Kodály's contribution and guidance, the leading role in the project was taken by László Lajtha, who involved several of his that-time or former assistants at the Museum of Ethnography in the preparations. An especially voluminous and ambitious unit of the series, which recorded instrumental and sung music from the East Transylvanian village Gyimesbükk (now Ghimeș-Făget, județul Bacău, Romania) in February 1943, based on the fieldwork by museum assistant Oszkár Dincser, was destroyed during the Siege of Budapest in 1944–1945. The lost material was especially important as the first sample of the archaic and characteristic musical style in the Gyimes region, including multipart music by a village band. This study aims to reconstruct the musical content and the related data of the lost recordings, based on the field and studio notes in the recently discovered Dincser estate, and on his contemporaneous publication *Két csíki hangszer* [Two instruments of Csík County, 1943]. While enhancing the earliest data on the traditional music of the Gyimes region, the documents also bear witness to Kodály's previously unknown encounter with it.

Nemzeti és multikulturális hangszerek*

A magyar etnomuzikológia népi hangszer fogalmai

A népi és ehhez kapcsolódóan az *ösi*, illetve a *nemzeti* jelzők szinonim jellegű használata a reformkorban terjedt el, amikor a kialakuló nemzetállamok kultúrpolitikája mintegy szakralizálta az „őseredetinek” vélt népi kultúrát.¹ Habár a „népi hangszer” fogalmát széles körben használjuk, a korábbi definíciók áttekintése alapján jelentése több, olykor egymásnak ellentmondó tartalommal bír. A „népi hangszer”-fogalomnak egy minden szempont figyelembevételével történő pontos definiálása így komoly kihívásnak tűnik.

A néprajztudomány kezdetben csak azokat a hangszereket minősítette népi hangszernek, amelyek a paraszti háztartások eszközkészletével és anyagaival készültek. A felhasznált anyagok és az elkészítés módja pedig nagymértékben befolyásolhatták egy hangszer élettartamát és az előadott dallamok minőségét. Vikár Béla például általános alapelvnek tekintette, hogy a néprajzi gyűjtés csak a tisztán népi eredetű tárgyakra szorítkozhatott.² Utóbbi szemlélet azonban csak a gyári és a népi hangszereket választja szét egymástól, és nem vesz tudomást az asztalos, illetve egyéb faipari mesterségbeli tudással rendelkező, falusi iparos által készített, a megmunkálás magas minősége miatt gyári, de a felhasználás módját tekintve népi kategóriába is sorolható hangszerekről.

Bartók Béla 1924-ben még úgy vélte, hogy sajátos magyar népi hangszerek nincsenek, mert a parasztság körében jelenleg és korábban elterjedt hangszerek nemzetközi jellegűek.³ Egy későbbi, 1931-ben megjelent meghatározása alapján:

* A tanulmány előadásváltozata az MTA BTK Zenetudományi Intézet 2019. december 12-i Tudományos Fórumán hangzott el. <https://zti.hu/index.php/hu/hirek-esemenyek/85-2019/764-tudomanyos-forum-brauer-benke-2019> (utolsó letöltés: 2022. augusztus 10.).

¹ HOFFMANN Tamás: *Bábel tornya. A néprajztudomány székháza* (Budapest, Gondolat Kiadó, 2004), 22.

² VIKÁR Béla: „Néprajzi tárgyak gyűjtése a milleniumra”, *Ethnographia* 6 (1893), 91.

³ BARTÓK Béla: „Magyar népi hangszerek (1924)”, in *Írások a népzeneről és a népzenekeutatról II*, közz.

„Népies hangszer az, amit a parasztek saját kezűleg készítenek anélkül, hogy bármilyen mesterséges gyári hangszert utánoznának és huzamosabb ideig és nagyobb területen elterjedtek.”⁴

Bartók meghatározása alapján a népzene-tudomány korábban csak a citerát, a forgólan-tot, a furulyát, a dudát, a kanásztülköt, a dorombot, a tilinkót és a havasi kürtöt tartotta elterjedt népi hangszereknek.⁵ E definíció azonban ma már csak nagy általánosságban alkalmazható, mert nem veszi figyelembe a különböző hangszerek regionális változatait, mint például a furulyatípusok némelyikére (moldvai nyelvés furulya, dunántúli hosszú furulya) vagy épp a tekerőlantra jellemző szűk körű elterjedést. Nem lett meghatározva, hogy pontosan mit kell huzamosabb ideig való használatnak tekintenünk. A definíció nem tér ki továbbá a gyári hangszerek stimulus diffúziós (ötletadó átvétel) jellegű hatására sem, mint amilyen például az ütőgardonnál vagy a különböző tambura típusoknál figyelhető meg, ahol a gyári hangszerek morfológiai hatása számottevő.

Kodály Zoltán *A magyar népzene* című műve nyolcadik fejezetében a maga készítette hangszerek ismertetése során csak a citeráról, a furulyáról és a dudáról szól bővebben, a többi hangszert csupán felsorolás szintjén említi, sőt a fa és szarukürtöket például nem hangszerként, hanem foglalkozási eszközként veszi számba.⁶ Kodály azonban már ekkor rámutatott arra, hogy a maga készítette hangszereken is játszhatnak műzenét és a gyári hangszereken is népzene-t a népi előadók, és éppen ezért kizárólag az elkészítés módja szerint különbözteti meg a hangszereket. Manga János szintén csak a parasztság által használt és készített hangszereket minősítette népi hangszereknek, véleménye szerint a harmonika, a mandolin és a bendzsó gyári termékként nem lehet a népi közösség zenei ösztönének kifejezője, mert mindegyikből hiányzik a speciális nemzeti jelleg és a tradíció, ami a népi hangszereket jellemzi.⁷ Mangának az 1930-as évektől kezdődően elfogadottá vált definíciójában egyfelől jól tetten érhető a 19. század nemzeti romantikájának azon törekvése, miszerint a paraszti kultúra bizonyos, kiválasztott elemeit az „ősi” nemzeti kulturális örökség megtestesítőjévé, a nemzeti jellemvonások jelképévé kívánja emelni.⁸ Másfelől megragadható e kategorizálásban az a – néprajzi irodalomban is sokáig fennmaradó helytelen – gyakorlat is, amely a „hagyomány” köznyelvi értelmét megszorítás nélkül elfogadja és az „ősi”-vel, az „örökség”-gel azonosítja.⁹

LAMPERT Vera, lekt., szerk. RÉVÉSZ Dorrit – BIRÓ Viola (Budapest, Editio Musica Budapest, 2016) (*Bartók Béla Írásai* 4), 160.

⁴ BARTÓK Béla: „Magyar népi hangszerek (1931)”, in *Bartók Béla Írásai* 4, 360.

⁵ Uo., 358–363.

⁶ KODÁLY Zoltán: *A magyar népzene*. A példatárat szerkesztette VARGYAS Lajos. Harmadik bővített kiadás (Budapest, Editio Musica Budapest, 1952³). Eredeti megjelenés in KODÁLY Zoltán (szerk.): *Magyarság néprajza IV* (Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937), 82.

⁷ MANGA János: „Népi hangszerek a Felföldön”, *Ethnographia* 45/1–2 (1934), 135–153., ide: 136.

⁸ HOFER Tamás: „A népi kultúra» örökségének megszerkesztése és használata Magyarországon. (Vázlat egy kutató vállalkozásról)”, in JUHÁSZ Gyula (szerk.): *Népi kultúra és nemzettudat* (Budapest, Magyarságkutató Intézet, 1991) (*Magyarságkutatás Könyvtára* 7), 7–15., ide: 7.

⁹ ORTUTAY Gyula (szerk.): *Néprajzi lexikon 2* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979), 1127.

A „népi” és az „ősi/tradicionális” közti egyenlőségétel napjainkban is érzékelhető: a köztudatban, így az interneten is széles körben elterjedt az a vélemény, miszerint népi hangszereink nagy része már a honfoglaló magyarság által ismert lehetett, és azokat keletről hozta magával.¹⁰ E leginkább a városi értelmiség hagyományőrző, szubkulturális köreiből terjedt, romantikus elképzelés alapvetése, hogy a hagyományos kultúrában élők hangszereiket az ősök hagyományait követve, évszázadokon át változatlan formában adták át utódaiknak, ezért csak az „ősi és tiszta forrásból” származó képvisel valódi értéket.¹¹ Az utóbbi évtizedek kulturális antropológiai és népzenei kutatásai nyomán ez a felfogás komoly revízióra szorul. Egyre elterjedtebb az a szemlélet, amely elfogadja, hogy az autentikus, valódi hagyomány öntudatlanul, észrevétlenül épült be a kultúrába és csak az vált az éppen aktuális hagyomány részévé, ami funkcióval rendelkezett, és amire a jelennek szüksége volt.¹² Mivel a szelekció kritériuma a minőség és az időszerűség, ezért a hagyomány a jelenben élő múltként volt a jelen része, éppúgy, mint bármilyen újdonság. A hagyományos kultúrákban élők számára a népi hangszerek értékét nem azok múltbelisége adta, hiszen azokat nem érezték réginek és idegennek, sőt amikor ez elkövetkezett, lecserélték azokat a modern és jobb minőségű gyári hangszerekre. Ennek ellenére máig maradtak fenn olyan évezredek múltú, funkciójukban és formájukban szinte változatlan, valóban ősi hangszereink, mint például a szarukürtök, amelyeket a középkorban hatalmi jelvényként és ivókürtnek egyaránt használtak, jeles alkalmakkor pedig meg is szólaltattak. Ezért nem pusztán a hangszer ősi eredetével, hanem annak presztízserértékével magyarázható, hogy a Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumában őrzött szarukürtök között nemcsak kanászok által használt szarukürtök, hanem a lóvasút alkalmazottai, az éjjeliőrök és a mezőőrök számára készített különböző méretű, formázott fúvókával vagy réztoldalékkal ellátott szarukürtök, illetve díszes rátétekkel ellátott jelvényként használt díszkürtök is megtalálhatók (*1. kép*). A hosszanti hasítással készített fatrombiták lóbéllel fedett típusáról azonban hiába tárta fel a kutatás azok szintén ősi eredetét (használatuk jó eséllyel honfoglalás előtti hagyományokat is tükrözhet). A hangszer alsóbb társadalmi osztályokhoz való erős kötődése miatt nem emelkedhetett hasonló presztízssre, mint a szarukürt, amely egykor fejedelmi jelvényként is funkcionált. Úgy tűnik, hogy a lóbéllel fedett fatrombita önmagában egy történetileg is igazolható, évezredek múltú hangszertípus azonban mégsem keltette fel a romantikus – újabban a posztromantikus – nacionalista irányzatok érdeklődését. Amiképp a múlt „népies” jellegének megformálása – az irodalomban, de a zenében és a táncban is – tulajdonképpen a függetlenségét elveszített Magyarország nemzeti ellenállásának egyik formájaként értelmezhető, ugyanúgy az 1970-es években induló,

¹⁰ CSAJÁGHY György: *A magyar népzene bölcsője: Kelet* (Pécs, Alexandra, 1998).

¹¹ Anca GIURCHESCU – Lisbet TORP: „Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance”, *Yearbook for Traditional Music* 23 (1991), 1–10.

¹² Edward SHILS: „A hagyomány. Bevezetés.”, in HOFMAN Tamás – NIEDERMÜLLER Péter: *Hagyomány és hagyományalkotás* (Budapest, MTA Néprajzi Kutatócsoportja, 1987), 15–66.



1. kép. Szarukürtön játszó kanász. Öcs/Veszprém, 1967. Zenetudományi Intézet, Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archivum, NZ 07296

táncházmozgalommal összefüggésbe hozható hagyományörzők szubkultúrája a hangsúlyozottan autentikus népi jelleg (hangszerek, tánc, ruházat) városi adaptációjával egy ellenkultúrát jelenít meg.

A népi és ezáltal „tisza forrásból” származó – következésképp „ősi hangszer” – minősítést egészen napjainkig leginkább a pásztorkultúra dallamjátszó hangszereire alkalmazzák.¹³

Ez a dallamjátszó hangszerekre fókuszáló nézőpont jelenik meg Manga János – az 1960-as években megfogalmazott, ezért a „speciális nemzeti jelleget” már nélkülöző – definíciójában. Manga népinek tekintette mindazon hangszereket, amelyeket az utóbbi 100–150 évben használtak, alkalmasak szöveges vagy szöveg nélküli dallam eljátszására és maga a használó vagy a közösség más tagja készítette.¹⁴ Előbbihez képest egy sokkal nyitottabb, befogadó jellegű szemlélet érvényesül Sárosi Bálintnál, aki a „primitív” házi, illetve gyári készítésű hangszerek mellett az egyébként nem hangszerfunkciójú hangkeltő eszközöket is a népi hangszerek kategóriájába sorolta az alapján, hogy az adott eszköz vagy hangszer a hagyományos paraszttársadalom szokásaiban, zenealkalmaiban hosszabb távon milyen szerepet kapott.¹⁵ E felfogás

¹³ JUHÁSZ Zoltán: *A zene ősnyelve* (Budapest, Fríg, 2006), 190–191.

¹⁴ MANGA János: *Magyar népdalok, népi hangszerek* (Budapest, Corvina, 1969), 36–37.

¹⁵ SÁROSI Bálint: *Magyar népi hangszerek* (Budapest, Tankönyvkiadó, 1978), 7.

mentén haladva Sárosi később arra jutott, hogy a „népi hangszer” tulajdonképpen egy gyűjtőfogalom, amely olyan eszközök jelölésére szolgál, amelyeket csupán a hagyomány kerete tart össze: ilyen értelemben pedig nincsenek „népi hangszerek” csak hangszerek vannak, amelyek a hagyományos paraszttársadalom szokásaiban, zenés alkalmában hosszabb távon jelentős szerephez jutnak.¹⁶ Mindent egybevetve mégis érdemes a nem hangszerfunkciójú (kanál, teknő, vizeskanna) hangkeltő eszközöket elkülöníteni a hangszerektől. E tárgyak abban az esetben tekinthetők hangszernek, ha elsődleges funkciójukat képezi hangszerként való alkalmazásuk.¹⁷

Ugyancsak érdemes definícióinkban a népi hangszerek időbeni használatát is kerektek közé szorítanunk, mivel mai fogalmaink szerinti „népi kultúra” csak a 18. század után alakult ki; a középkorban az elit és a hagyományos kultúra még nem különült el élesen egymástól. Ezt megelőzően a népi hangszerek (a nép által használt hangszerek) nem feltétlenül különültek el az elítelt kultúra hangszereitől. Ahogyan ezt számos zene-történeti kutatás is igazolta, a 16. században a szórakoztató zene vonatkozásában még nem volt éles határ a népi és az úri zenei gyakorlat, illetve zenei hagyomány között.¹⁸ Jó példa erre Esterházy Pál 1656. évi versgyűjteményének a korízlést tükröző táncszokásokat bemutató részlete, mely szerint a közrendűek és a nemesek ugyanazon hangszerek hangjára mulattak.¹⁹

A nemzeti hangszer fogalmának eltérő meghatározásairól – A tárogató

Edward Shils szerint hagyománynak akkor nevezhetünk valamit, ha az legalább három generáción átível, míg a divat egy rövid ideig fennálló jelenséggént csupán egyetlen generáció gyakorlata vagy eszméje.²⁰ Utóbbi legfőbb jellemzője az időtartam, és mindaddig nem tekinthető hagyománynak, amíg az elfogadás csak egy generációt érint. Mind a divat, mind a hagyomány közös jellemzője, hogy egy másik által is elfogadott mintát jelenít meg. A divat hagyománnyá válásához fontos továbbá, hogy viszonylag gyorsan befogadó közönségre találjon a népesség jelentős részében. A moldvai Pusztinán például 1948–1949-ben kezdett elterjedni a magyar nyelvterület nagy részére jellemző citera hangszertípus. Mivel azonban ebben az időszakban a helyiek már egyre inkább a nagyobb létszámú hangszeres zenekarok zenei szolgáltatásait

¹⁶ SÁROSI Bálint: *Hangszerek a magyar néphagyományban* (Budapest, Planétás Kiadó, 1998), 6.

¹⁷ BRAUER-BENKE József: *A népi hangszerek története és tipológiája* (Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2014), 15–16.

¹⁸ SZABOLCSI Bence: „A XVII. század magyar főúri zenéje”, in uő: *A magyar zene évszázadai I* (Budapest, Zeneműkiadó, 1959), 105.

¹⁹ Lásd a *Palas s Ester kedves tánca* című versben (a cím az „Esteras Pal” anagrammája): „AZ UGRÓJA: 5. Keljünk föl asztaltól, ha jól laktunk bortól, / S táncoljunk / Szóljon hegedű sétáljunk, / Dudás is bőgjön mulassunk [...] 9. Magyar tanczot vonhatsz te Dudás is fújhatsz / Immáron / Az közrend is hadd táncoljon, / Innét senki ne oszoljon.” Vö. *ESZTERHÁZY Pál nádor versei*, közr., és jegyz. DR. MERÉNYI Lajos, in BALLAGI Aladár (szerk.): *Irodalomtörténeti Közlemények* II/2 (Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1892), 129–146., ide: 144–145.

²⁰ SHILS *Hagyomány*, 15–66.



2. kép. Hosszúfurulyán játszó pásztor. Zádor/Baranya, 1961. Zenetudományi Intézet, Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archivum, NZ 04853

igényelték, az említett citeratípus az 1960–1970-es években kiszorult a használatból.²¹ A Szeret menti magyar falvakban szintén már csak a citera emléke maradt fenn.²² Ezért bár összességében kijelenthető, hogy a citera hangszertípust a magyar nyelvterület egészen ismerték, mégsem beszélhetünk Moldvában citera*hagyományról*.

Hagyomány *versus* divat viszonylatában tovább árnyalja a képet, hogy egy kulturális jelenség szubkulturális vonásokat vesz fel, amennyiben az a népességnek csak egy adott társadalmi csoportjánál mutatható ki. Így például a pásztorok körében elterjedt népi hangszerek sem sorolhatók a nemzeti hangszerek közé, mivel ezek csak az adott nemzet e kis csoportjának jellegzetes hangszertípusai. Utóbbi logika mentén haladva nem tekinthető magyar nemzeti hangszernek a dunántúli hosszú furulya vagy szlovák nemzeti hangszernek a Zólyom megyei *fujara*, annak ellenére, hogy a környező népeknél ilyen hangszertípusok nem fordulnak elő (2–3. kép). Ettől függetlenül a szlovák etnomuzikológia a *fujarát* a 19. századi nemzeti romantika szimbolikus pásztor, falusi és szlovák hangszereként, vagyis „nemzeti hangszer”-ként tartja számon.²³

²¹ FERARU Krisztián: *A moldvai csángó tánczene hangszerei*. Szakdolgozat (Budapest, Liszt Ferenc Zene-művészeti Egyetem Népzene Tanszék, 2018), 18.

²² PÁVAI István: *Az erdélyi magyar népi tánczene* (Kolozsvár, Kriza János Néprajzi Társaság, 2012), 132.

²³ BERNARD GARAJ: „The Fujara. A Symbol of Slovak Folk Music and New Ways of its Usage”, in GISA JÄHNICHEN (ed.): *ICTM Study Group on Folk Musical Instruments. Proceedings from the 16th International Meeting*. *Tautosakos Darbai* 32 (2006), 86–94.



3. kép. Fujarán játszó pásztor. Zólyom, 1930–1940.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Fujara#/media/.jpghttpsk> (utolsó letöltés: 2022. február 1.)

Előbbiek fényében érdemes áttekintenünk a *Wikipédia*, korunk mindenki által hozzáférhető és szerkeszthető enciklopédiájának nemzeti hangszereket nyilvántartó jegyzékét, melyben akár évezredek hagyományokkal bíró autentikus hangszerek (például az egyiptomi *szisztrum* vagy az izraeli *kinnor*) és egészen fiatal, még száz éves múltra sem visszatekintő hangszerek (mint a dél-afrikai műanyag trombita, a *vu-vuzela* vagy a szlovének billentyűs harmonikája) szerepelnek egymás mellett (4. kép). A kiemelt példák alapján felvetődik a kérdés, hogy egyes ókori hangszerek milyen mértékben hozhatók összefüggésbe a modern nemzetekkel, illetve az adott hangszer mennyire szimbolizálja a nemzet egészét. További probléma, melyre a lista készítői is utalnak, hogy a felsorolt hangszerek kormányzati szinten nincsenek nemzeti hangszernek minősítve, illetve ha létezik is ilyen minősítés az jobbára következtelen. A 2017-ben készített jegyzék e tekintetben nem teljesen megbízható. Mindössze három hangszert sorol fel – a paraguayi hárfa, a japán *koto* és a trinidadai fémdobok – az államilag nemzeti hangszerként elismert népi hangszerek között (5. kép), jóllehet a listán szereplő cimbalom például már 2016-ban hungarikummá lett minősítve, a szintén hungarikummá minősített tárogató pedig nem is szerepel a felsorolásban. E példák is szemléletesen illusztrálják, amire a jegyzék összességében rámutat, ti. hogy máig nem rögzültek a nemzeti hangszer fogalom definiálásának egységes, tudományosan elfogadott kritériumai. Legtöbbször az adott ország értelmiségi rétege



4. kép. Nofertari (mint Hathor) szisztrummal, Abu Szimbel-i Kis Templom, Kr. e. 13. század.
https://en.wikipedia.org/wiki/Sistrum#/media/File:Abu_Simbel_Nefartari_Sistrum-2.jpg
 (utolsó letöltés: 2022. február 1.)

döntötte el, nem egyszer kitalált hagyományként, hogy mit tekint nemzeti hangszernek. Az ekképpen kiválasztott hangszerek nemzetivé emelve épültek be a köztudatba, és kerültek be a nemzeti szimbólumok sorába.²⁴

A kultúra terjedésének vizsgálatakor Európa-szerte az „őseredetinek” vélt népi kultúra és a nyelvi–nemzeti határok adták a feldolgozás és értelmezés kereteit. A kultúrakutatások azonban rámutattak arra, hogy a kultúra értékrendszere regionális, sokkal inkább a különböző régiókban, mint a nyelvi- és nemzethatárok mentén mutatkoznak meg a kulturális különbségek. E jelenség nyilvánvaló okai a hagyományos anyagi kultúra tekintetében fellelhető táji eltérésekben rejlenek: a természeti adottságok különbözőségei értelemszerűen eltérő munkakultúrát, fogyasztási szokásokat és ebből kiformálódó életformákat eredményeztek.²⁵ A regionálisan tagolódozó nemzeti kultúrához képest az olyan lokális sajátosságok, mint például az önmagában

²⁴ Mette MÜLLER – Lisbet TORP: *Musikkens Tjenere: Forsker, Instrument, Musiker – Musikhistorisk Museums 100 Ars Jubilaeumsskrift* (København, Musikhistorisk Museum–Museum Tusulanums Vorlag, 1998), 231–235.

²⁵ HOFFMANN Tamás: *Bábel tornya. A néprajztudomány székháza* (Budapest, Gondolat Kiadó–Osiris, 2004), 56–57.



5. kép. Koton játzó gésa. Kusakabe Kimbei stúdiójában készült fotó részlete.

https://hu.wikipedia.org/wiki/Koto#/media/F%C3%A1jl:Kusakabe_Kimbei_-_212_Playing_koto_and_shamisen.jpg (utolsó letöltés: 2022. február 1.)

is erősen differenciált, kisebb csoportot felölelő pásztorkultúra – a mennyiségi és a minőségi meghatározók miatt – csekélyebb jelentőségűek.²⁶

A nemzeti hagyományok kialakulásának hátterében egy közös eszme- és értékrendszer áll, feltétele pedig a korábbi átvevőkkel közös származás tudata. Ez a közös érték- és eszmerendszer leginkább a 19. században kialakuló nemzetállamok szintjén ragadható meg. Azt megelőzően a feudális nemzetet (*natio*) nem a közös nyelv vagy kultúra, hanem a rendi és vallási kötöttségek tartották össze. A nemzetállamok létrejöttének előzményei közé tartoznak a 17–18. századi függetlenségi harcok, melyek nyomán a harci cselekmények valós vagy elképzelt katonai hangszerei a független nemzeti eszmerendszerek szimbólumaivá váltak. Jó példa erre a második jakobita felkelést leverő 1746-os cullodeni csata, amely után széles körben elterjedt az a nézet, miszerint az angolok, hogy megtörjék a skótok ellenállását (a hagyományos viselettel és a skót gael nyelvhasználattal egyetemben) megtiltották a felföldi dudák használatát; ilyen rendelkezésnek azonban nincs nyoma a történeti anyagban (6. kép).²⁷

Hasonló, szóbeli hagyományra épülő történet – melynek hitelességét már Fáy István gróf is kétségbe vonta 1859-ben²⁸ –, miszerint Heister generális a Rákóczi-felkelés után összegyűjtette és elégettette a tároगतókat, mert a függetlenséget

²⁶ BARABÁS Jenő: *Kartográfiai módszer a néprajzban* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963), 91.

²⁷ FRANCIS COLLINSON: *The Bagpipe. The History of a Musical Instrument* (London–Boston, Routledge, 1975), 171.

²⁸ *Vasárnapi Ujság* 6/42 (1859. október 6.), 501.



6. kép. Felföldi skót dudás.

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HighlandersPiperMajor.jpg#/media/File:HighlandersPiperMajor.jpg> (utolsó letöltés: 2022. február 1.)

jelképét látta bennük.²⁹ A tárogatóégetésről Auguste de Gérando francia esszéíró, a magyar nemzeti függetlenségi törekvések pártfogója, Erdélyről szóló 1845-ben megjelent könyvében is ír, ami nem meglepő mivel a történet valószínűleg Erdélyben már korábban széleskörben ismert lehetett. Ezt bizonyíthatja a Lipcsében, 1814 novemberében az *Allgemeine Musikalische Zeitung*-ban megjelent „Geschichte der Musik in Siebenbürgen” (Erdély zenetörténete) című írás. Ebben Samuel Friedrich Stock arról számol be, hogy a székelyek toborzáshoz egy régi Schalmey-típusú tárogatót használtak, amit „töröksíp”-nak és „tárogató síp”-nak, illetve – mivel a 17. század végi „Rákóczi féle felkelésben” jelzőhangszer volt – „Rákóczi-síp”-nak is neveztek. Ezért a kormány betiltotta a hangszer használatát a Rákócziról és Bercsényiről szóló „Jai néked szegény magyar Nép!” nótával együtt.³⁰ A közlésből az is kiderül, hogy német nyelvterületen szintén ismert volt ez a hangszertípus: egyszerű pásztorsípként az olasz és a tiroli pásztorok körében fennmaradtak a magyarországi régi tárogatókkal megegyező hangszerek, de a 19. század elején (a cikk írásának időpontjában) a

²⁹ SUDÁR Balázs – CSÖRSZ RUMEN István: „*Trombita, rézdob, tárogató...*” *A török hadizene és Magyarország* (Enying, Tinódi Lantos Sebestyén Református Zeneiskola, 1996), 89.

³⁰ Samuel Friedrich STOCK: *Aufsätze über den Zustand der Musik im Grossfürstenthum Siebenbürgen* (1806, OSZK Kézirattár, Fol. Germ. 515). A kéziratot fogalmazvány nyomán készült cikk: „Geschichte der Musik in Siebenbürgen”, *Allgemeine Musikalische Zeitung* 16/47 (23. November 1814). a



7. kép. Tiszántúli tábori sípos tárogatóval, Martin Engelbrecht rézmetszet-sorozatából, 1743–1750. Zenetudományi Intézet, a Zenetörténeti Múzeum tulajdona, ZM 10.002.7

hangszertípus már elavultnak számított. Ehhez járult hozzá, hogy elsősorban a protestáns vallásgyakorlás és a rendi szabadságok megsértése miatt, a Habsburg-házzal szemben ellenséges érzelmeket tápláló erdélyi fejedelmek udvarában gyakran szólt török vagy törökös hangzású (*alla turca*) zene. Emiatt a töröksíp (és a tárogató) a 17. század költészetében irodalmi metaforaként – az erősödő kuruc–labanc ellentét nyomán – egyre inkább Erdély törökbarát politikájának szimbólumává vált, és hozzájárult ahhoz, hogy a 19. században már elsősorban mint „honfoglalás kori eredetű” hadi hangszert tartásák számon (7. kép).³¹ Ezzel összefüggésben a tárogató egyre inkább a különböző beavatási szertartásokban is presztízssértékű szerepet kapott. 1784-ben például, amikor II. József lemondott kudarcos reformjairól és a koronát Budára szállította, a korona hazahozatala a magyar nemzeti felbuzdulás diadalmenetévé vált, amelyet országszerte tárogatózenével ünnepeltek.

A romantika új nemzeti tartalma életre hívta a nemzeti opera műfaját, amelyben a kuruc kor dalainak és táncainak felelevenítéséhez egyre inkább szükséges volt egy, a korszak zenei igényeinek is megfelelő tárogató kialakítására. Nem meglepő, hogy II. Rákóczi Ferenc és bujdosótársainak akkor már évtizedek óta húzóódo, nagy várakozással és fokozott érdeklődéssel kísért fényes állami és egyházi ceremónia keretében megvalósult újratemetési ünnepségén is kiemelt figyelmet kapott a fejedelem „kedvenc

³¹ SUDÁR–CSÖRSZ RUMEN *Trombita, rézdob, tárogató*, 89., 94.

hangszere”. Mivel a reformtárogatók duplanyelvsípos típusai nem váltak be – ti. a korabeli cigányzenekarok főként klarinéton játszottak –, ezért a szaxofon szimpla nádnyelves fúvókájával kezdtek el kísérletezni, amihez a korabeli német és francia oboák billentyűzetét társították.³² Az új hangszert 1897. szeptember 15-én szabadalmaztatta a cseh–német határvidékről, Kraslicéből (Graslitz) származó Stowasser János, aki lényegében egy, a német rendszerű szoprán-szaxofonokkal rokonítható, ám azoktól eltérő hangolónyílás-rendszerű, fából készült, unikális hangszert fejlesztett ki, ezért az eredeti tárogatónak tulajdonképpen csak a nevét kölcsönözték az új hangszertípushoz. Azonban a pedálcimbalom kifejlesztésével már hírnevet szerzett csehországi Dubečből (ma Prága egyik kerülete) származó Schunda Venczel József hangszergyáros szeptember 17-én a Stowasser-féle szabadalommal szemben egy javítási szabadalmi igényt nyújtott be, amelyben a Stowasser-féle tárogató szaxofonszerű fúvókája helyett a B-klarinet fúvókáját alkalmazta a hangszeren. Ezt követően a két hangszergyáros között sokáig tartó pereskedés vette kezdetét, miközben a köztudatban egyre inkább az rögzült, hogy a hangszer kifejlesztése a pedálcimbalommal már hírnevet szerzett Schundának köszönhető. 1906-ban a tízezredik eladott cimbalom ünnepségén Pósa Lajos frissen írott és előadott, „Schundához” című versében egyenesen a hangszer feltalálójaként említi a hangszergyárost. Ugyanezen ünnepség során a kuruc romantika története is felbukkan:

„Hát a tárogató, a kurucok sípja!
Eltűnt, hogy megnyílt a szabadság sírja,
Máglyára rakatta a labanc, a német,
Hattyúdalát sírva, mind hamuvá égett!”³³

Hosszas tervezés és politikai alkudozást követően Rákóczi Ferenc és bujdosótársai hamvainak 1906. október 29-i kassai újratemetése aktualitást és új lendületet adott a kuruc tematika előretörésének. Ahogyan a lapok írták: „a magyar bánat zokogó hangszere” köszöntötte számos helyen a vonatot, amely a fejedelem és bujdosótársai hamvait vitte Orsovától Budapestre, majd onnan Kassára és Késmárcra.³⁴ Ennek és az ezt követő ünnepi rendezvénysorozatnak köszönhetően a két tárogató – a duplanádnyelves és a billentyűzettel ellátott szimplanádnyelves – immár történetileg is összefonódva vált végérvényesen a kétszáz évvel korábbi szabadságharc, illetve a fejedelem és kurucok „autentikus hangszerévé”.

A skót felföldi dudához hasonlóan – amely szintén nem ősi, csak a 16. században alakult ki és a 19. században vált véglegesen a skót függetlenség jelképévé – eredeti formájában a tárogatót is a kihalás fenyegette. Csak 19. századi *revival* jellegű megújulásának és átalakításának (vagy újraalkotásának – hiszen az új hangszer, mint láttuk csupán a nevét vitte tovább, az eredetitől alapjaiban eltért) köszönhetően válhatott a magyar függetlenség szimbólumává. Schunda és Stowasser hangszereikkel

³² PAP János: „A tárogató akusztikai tulajdonságai”, *Musica Pannonica* 3 (1998), 23–25.

³³ *Új Idők* 12/51 (1906. december 16.), 610.

³⁴ *Az Ujság* 4/296 (1906. október 28.); *Pesti Hírlap* 28/297 (1906. október 28.).



8. kép. „Rákóczi tárogatók” Stowasser János 1897-es hirdetésében

nem a császári és királyi udvarnak, hanem a Függetlenségi Párt alelnöke, Thaly Kálmán által patronált, államilag intézményesült Rákóczi-kultusznak lettek beszállítói. Nem véletlen, hogy Stowasser Rákóczi-tárogató néven forgalmazta hangszerét (8. kép). Később Schunda a pedálcimbalom feltalálójának hírnevével felvértezve, 1894–1896-ra datálva, visszamenőleg magáénak tudta be a tárogató megreformálásának a dicsőségét,³⁵ és az új hangszer neve is egyre inkább egybeforr az övével. A hangszer így többnyire Schunda-tárogatóként ment át a köztudatba.

Amikor 1906 augusztusának közepén dalosversenyt rendeztek Kassán, Schunda Vencel Józsefet, mint az „ország első szakértő gyárosát” meghívták Krasznahorkára, hogy Gróf Andrássy Dénes régi hangszereit (köztük tárogató sípjait is) megvizsgálja.³⁶ Schunda a szakértői feladatok elvégzése után a magával hozott nyelvspokkal megszólaltatta a gróf öreg tárogatóit, majd a vár aljánál összegyűlt nagyszámú érdeklődő hangos tetszénnyilvánítása közepette a mindig nála lévő billentyűs tárogatón eljátszott néhány kurucnótát.³⁷ Valószínűleg ez a jelenet ihlette gróf Andrássy Tivadarné gróf Zichy Eleonórárt a „Krasznahorka büszke vára” című dal megírására, amely 1910-ben az *Apolló* zenei folyóiratban jelent meg. Bár néhány hónapon belül a Jumbola Record, valamint az Első Magyar Hanglemez Gyár is korongra rögzítette,

³⁵ Lásd „A tárogató” című függelék in SCHUNDA Vencel József: *A cimbalom története* (Budapest, Buschmann F. Könyvnyomdája, 1907), 93.

³⁶ *Sajó-Vidék* 9/1 (1907. szeptember 3.).

³⁷ *Sajó-Vidék* 8/18 (1907. augusztus 25.).



9. kép. Laászló [F. Gyula]: Ébredj Árpád fia! Trianonra reagáló propaganda plakát 1920. június után. Kellner és Mohrlüder Műintézete, Budapest. A reprodukciót lásd in TÓTH Orsolya: *Plakátok az utcákon, 1918–1921. Király, elnök, kormányzó. Gyűjteményi katalógus / Posters on the Streets, 1918–1921. King, President and Regent.* Collection Catalogue (Budapest, HM Hadtörténeti Intézet és Múzeum, 2020), 130.

a dal még a Rákóczi-kultusz ellenére sem lett rögtön népszerű. A revíziós korszakban azonban már szélesebb körben elterjedt, különösen attól kezdve, hogy a trianoni békediktátumot követően az elcsatolt magyar területek, köztük Krasznahorkaváralja elsíratásaként is lehetett értelmezni, és emiatt a dal összefonódott az irredentizmussal (9. kép). Ennek következményeként a második világháború utáni években a tárogató nyilvános politikai ünnepeken már nagyon ritkán szólalt meg. Nyilvános ünnepeken, hangversenytermekben azért sem lehetett hallani, mert akkor még nem alakult ki zeneirodalma.³⁸ A hangszer háttérbe szorulásában szerepe volt annak is, hogy zenekutatóink, zeneszerzőink a tárogatóval szemben elutasítók voltak. Breuer János azt feltételezte, hogy a tárogatót a „népi hangszerekkel foglalkozó Bartók nem említi”, illetve „Bartók a hangszer nevét le sem írta.”³⁹ Nem állt távol a valóságtól, Bartók valóban nem foglalkozott a hangszerrel, de 1924-ben egy kortárszenei lexikonban rövid leírást adott a már kihalt, régi duplaná nyelvű népi és a szimplaná nyelvű

³⁸ Kovács Ákos: „Nemzeti hangszerünk: a tárogató”, *Musica Pannonica* 6 (2005), o. n.: <http://ketezer.hu/2005/06/musica-pannonica/> (utolsó letöltés: 2021. március 12.).

³⁹ BREUER János: „Tárogatunk”, *Népszabadság* 52/96 (1994. április 26.), 22.; Kovács *Nemzeti hangszerünk*, <http://ketezer.hu/2005/06/musica-pannonica/> (utolsó letöltés: 2021. március 12.).

„műzenei hangszer”-nek tekintett új tárogatóról.⁴⁰ A Rákóczi szabadságharc idején játszó Czinka Panna balladájával kapcsolatos nyilatkozatában Kodály már némileg ellentmondásosan fogalmazott, amikor egy alkalommal azt mondta, hogy a Schunda-féle tárogatót, amelynek „csokoládészínű hangját” a magyar közönség örökre a kuruc korról azonosítja, azért mellőzte, mert az nem azonos a régi tárogatóval.⁴¹ Egy másik újságnak ugyanerről a témáról pedig már úgy nyilatkozott, hogy a hangszerelés nem „múzeumszerű”, és a korabeli hangszerek hangszíneit a modern hangszerekkel akarta kifejezni.⁴² Amikor 1950-ben felmerült, hogy a Magyar Állami Népi Együttes zenekarában helyet kaphatna a tárogató, Lajtha László elutasította a felvetést, mert 1920-ban hangszertörténelmi minőségű, első nyilvános tudományos szereplésén éppen azt bizonyította be, hogy az eredetileg perzsa eredetű, duplaná nyelvű tárogató nem azonosítható a szimplanyelvű újonnan kifejlesztett hangszertípussal.⁴³ Ezért összességében úgy tűnik, hogy zenekutatóink, zeneszerzőink az új tárogatóval szemben nem kizárólag annak irredenta szimbolikája miatt voltak elutasítók, hanem azért is, mert a közvélekedés egyre inkább összemosta a két hangszertípust. Ettől függetlenül a kommunista korszakban egyébként sem nézték jó szemmel a szimbolikusan a Horthy-rendszert idéző tárogatót. Emiatt cserélték le 1945-ben az újból sugárzó Magyar Rádió „Te vagy a legény tyukodi pajtás” tárogátón előadott kezdő dallamsorából kialakított szignálját is.⁴⁴

A hangszer tiltását illetően ellenérvként felhozható, hogy a Magyar Rádió Rt. Hangarchívuma 1953–1989 közötti időszakában a naturalista zenekedvelők igényeihez igazodva feldolgoztatták és rendszeresen sugározták Dankó Pista, Sas Náci, Konti József stb. legismertebb tárogatódalait.⁴⁵ Továbbra is kérdéses azonban, hogy az 1945–1953 közötti időszakban volt-e hivatalos tiltás ez ügyben, mivel Sztálin 1953. március 5-i halála után Rákosi pozíciója hirtelen meggyengült, és a kormányfői posztjáról Nagy Imre javára le kellett mondania. Tudjuk, hogy a Sztálin halálát kísérő közvetlen és az azt követő változások a Magyar Rádióban is éreztették hatásukat.⁴⁶ Ezért az eddig feltárt adatok tükrében úgy tűnik, hogy a Rákosi-korszak valóban tiltotta, míg a Kádár-korszak megtúrta a tárogatót.⁴⁷ Viszont az a napjainkban is széles körben terjedő toposz, miszerint Rákosi az összes tárogató begyűjtését és

⁴⁰ BARTÓK *Magyar népi hangszerek (1924)*, 151. Lásd továbbá *A Dictionary of Modern Music and Musicians* (London, J. M. Dent & Sons, 1924).

⁴¹ KOTÁNYI Nelly: „Nyilatkozat 1.”, *Képes Figyelő* 1/9 (1948. február 28.), 20.

⁴² REMÉNYI-GYENES István: „Nyilatkozat 2.”, *Szívárvány* 2 (1948. február 28.), 13.

⁴³ BREUER *Tárogatunk*, 22.

⁴⁴ TARI Lujza: „A tárogató Korond néphagyományában”, in GUPCSÓ Ágnes (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1999* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1999), 25–51.

⁴⁵ KOVÁCS *Nemzeti hangszerünk*, <http://ketezer.hu/2005/06/musica-pannonical/> (utolsó letöltés: 2021. március 12.).

⁴⁶ SIMÁNDI Irén: *Politika, társadalom, gazdaság a Magyar Rádióban 1953–1956* (Budapest, Gondolat Kiadó, 2012).

⁴⁷ [N. N.]: „Tárogató találkozó kezdődött Szerencsen”, *Index* (2012. július 5., 17:42): https://index.hu/belfold/2012/07/05/tarogatos_talalkozo_kezdodott_szerencsen/ (utolsó letöltés: 2021. március 12.).



10. kép. Pásztor billentyűs tárogatóval. Gáncsapáti/Vas. Zenetudományi Intézet, Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archivum, NZ 07412

elégítését tervezte, inkább egy korokon átívelő irodalmi bolygótémának tűnik, amely egyértelműen emlékeztet a Heister generális által a Rákóczi-felkelés után elrendelt tárogatóégetés vándormotívumára.

A rendszerváltás után, 1992. február 2-án Vaján megalakult a Rákóczi Tárogató Egyesület, és ismét a jobboldali politikai rendezvények emblematisz kísérőjévé vált a hangszer. Ennek köszönhetően rendszeresen felbukkannak – a történelmi hitelesség okán – mítoszromboló célzatú írások. Ezekben, azon túlmenően, hogy ismételten kihangsúlyozzák a történelmi tárogató és a reform tárogatók különbségét, külön hangsúlyt kapott az a momentum, hogy a „Krasznahorka büszke vára” kezdetű dal tárogatókísérettel 1940-ben a Horthy Miklós tiszteletére rendezett hódolati ünnepségen is felcsendült.⁴⁸ Szerencsére ezzel párhuzamosan az 1990-es évektől kezdve több tudományos igényű munka is foglalkozott a tárogató történetével, annak népi hangszerré válásával, illetve a népzene és népi hangszereket ismertető monográfiákban is rendszeresen megemlítik, mint népi hangszert (10. kép). Azonban még a történelmi hitelességet jogosan megkérdőjelező kritikai hangvételű írásokban is feltűnik az a gondolatmenet, miszerint az immár végérvényesen magyar nemzeti hangszernek minősített tárogató mint szimbolikus zeneszerszám napjainkban már nemcsak a trianoni,

⁴⁸ BREUER *Tárogatunk*, 22., továbbá KOVÁCS *Nemzeti hangszerünk*, <http://ketezer.hu/2005/06/musica-pannonica/>. Lásd még BALÁZS Zsuzsanna: „Krasznahorka büszke” útja a Trianon-giccshez, https://hvg.hu/itthon/201212_krasznahorkamitosz_mudal (utolsó letöltés: 2021. március 7).

hanem az 1956-os forradalmi megemlékezéseknek is elengedhetetlen tartozéka. Kétségtelen, hogy a tárogató szimbolikájának jelentéstartama az elmúlt évtizedekben jelentősen bővült: napjainkban már nemcsak a trianoni, hanem az 1956-os forradalmi megemlékezéseken is felhangzik és egyre inkább Magyarország ünnepi reprezentációjának szerves részét képezi.⁴⁹ Ennek eredménye, hogy 2014-ben – a Rákóczi Tárogató Egyesület felterjesztésének pozitív elbírálása nyomán – a Hungarikum Bizottság felvette a hangszert a Hungarikumok Gyűjteményébe. Fontos megjegyezni azonban, hogy a felterjesztésben olvasható indoklásban „A tárogató a magyar történelem kísérője a honfoglalástól napjainkig” címmel ellátott szakasz történeti szempontból nem igazolható, mert a hangszer felbukkanása csak a 16. századtól adatolható. A mérvadó szaklexikon, a *Grove Music Online* aktuális szócikke, bár röviden áttekinti és megkülönbözteti egymástól a két tárogatót, azonban nem nemzeti, hanem a magyar és a román nyelvterületen elterjedt népi hangszereként tárgyalja.⁵⁰ Valószínűleg ennek is köszönhető, hogy a nemzeti hangszereket nyilvántartó internetes lexikon (*Wikipédia*) listáján sem szerepel, mert ott magyar nemzeti hangszerként a cimbalom van feltüntetve.⁵¹

Egy másik hungarikum. A cimbalom

A tárogatóhoz hasonlóan a „magyar cimbalom” szintén szerepel a Hungarikumok Gyűjteményében, azonban a történeti leírás bizonyos pontjai ezúttal is megkérdőjelezhetők. A „cimbalom ősi hangszer, feltehetően Asszíriából származik, ázsiai eredete azonban bizonyos” kijelentés például szintén egy széles körben elterjedt tévhit. Az ókori asszír ábrázolásokban nincs nyoma ilyen hangszertípusnak, és egy, a II. Assurnászir-apli asszír király (Kr. e. 883 – Kr. e. 859) kalthui (nimrudi) palotájában látható domborművön ábrázolt szöghárfa-típust vélték a *szantúr* korai ábrázolásának.⁵² A legkorábbi, bizonyíthatóan ütött húros cimbalom-ábrázolások Nyugat- és Közép-Európából adatolhatók és a 15. századból származnak.⁵³ Viszont az ütött húros perzsa *szantúr* jelenleg ismert legkorábbi ábrázolása – egy, a Kádzsár-dinasztia (1785–1925) idejére jellemző stílusban (1830 körül) készült festmény (*11. kép*) – mintegy fél évezreddel későbbi.⁵⁴ Ezért a történeti adatok áttekintése alapján valószínűsíthető, hogy az ütéssel megszólaltatott *szantúr* cimbalomtípus legkorábban csak a 17. század

⁴⁹ Kovács *Nemzeti hangszerünk*, <http://ketezer.hu/2005/06/musica-pannonica/> (utolsó letöltés: 2021. március 12.).

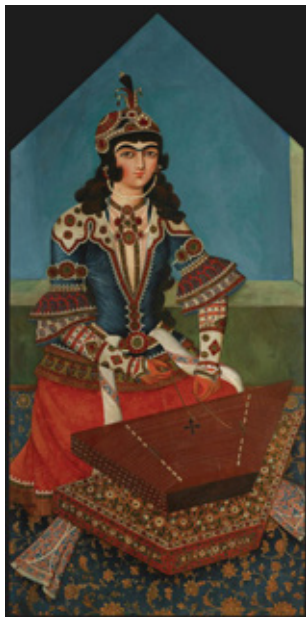
⁵⁰ Stanley SADIE et al. (eds.): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* Vol. 3 (London–New York, Macmillan Press Limited, 1984), 530–531.

⁵¹ [https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_national_instruments_\(music\)#cite_note-13](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_national_instruments_(music)#cite_note-13) (utolsó letöltés: 2021. március 12.).

⁵² Francis William GALPIN: *Old English Instruments of Music* (New York, Barnes & Noble, 1965), 49–50.

⁵³ James BLADES: *Percussion Instruments and Their History* (London, Faber and Faber, 1975), 201–202.

⁵⁴ BRAUER-BENKE József: „A cimbalom hangszertípus történetének forráskritikai elemzése”, *Magyar Zene* 57/1 (2019), 77.



11. kép. Szantúr 1830 körüli ábrázolása a Kádzsár dinasztia (1785–1925) idejére jellemző stílusban.
https://en.wikipedia.org/wiki/Santur#/media/File:Woman_playing_a_santur,_Qajar_Iran,_artist_named_Ahmad.jpg (utolsó letöltés: 2022. február 1.)

elején alakulhatott ki a korábban pengetéssel megszólaltatott hangszerből és a nyugati cimbalmok hatására vehették át az ütéssel megszólaltatott játéktechnikát.⁵⁵ Azért sem valószínű, hogy a perzsa *szantúr* a 15. századnál korábban megjelenhetett, mert a Kínában is elterjedt hangszertípus, amelynek elnevezése (jang-csin, tehát idegen csin) is utal a hangszertípus átvételére, bizonyítottan csak a Ming-dinasztia idejének a végén, a 17. század közepén jelent meg Kantonban.⁵⁶

A pedálcimbalmot Schunda Vencel József fejlesztette ki a középkori cimbalomból 1874-ben. Amint az a tízezredik eladott cimbalom elkészültének jubileuma alkalmából, 1907-ben kiadott rövid történeti áttekintésből kiderül, a cimbalom mint nemzeti hangszer keleti, akár honfoglaláskori eredete szintén széles körben elterjedt gondolat volt a nemzetté válás és polgárosodás korszakában.⁵⁷ Habár a Schunda áttekintésében közölt, „Az első pedálcimbalom bemutatása 1874-ben” című képen számos

⁵⁵ Uo., 77–78.

⁵⁶ William M. CLEMENTS: *The Greenwood Encyclopedia of World Folklore and Folklife. Southeast Asia and India, Central and East Asia, Middle East 2* (Greenwood, Greenwood Press, 2006), 106–110.

⁵⁷ „A cimbalom minden valószínűség szerint jóval korábban honosodott meg Magyarországon, mint a cigány. Ez a hangszer több évszázaddal Nagy Lajos és Zsigmond királyok ideje – a cigánytelepedés korszaka – előtt már itt volt Európában. Nagyon természetes tehát, hogy a magyar is csakhamar megismerkedett vele, ha csak éppenséggel nem hozta már magával az ázsiai őshazából.” Vö. SCHUNDA *Czimbalom története*, 8.



12. kép. Schunda V. József cs. és kir. udvari hangszergyárának 1907-es albumában szereplő fotó. Alapjául id. Weinwurm Antal tónusos cinkográfija szolgált. Az eredeti képre Erkel és Liszt portróját, illetve a háttérben álló prominens személyiségeket utólag montírozták rá. A híressé vált fotó készítésének körülményeit újabb szakértői vizsgálatra alapozva rekonstruáltuk.

prominens személyiség látható, kizárható annak lehetősége, hogy a fénykép akkor és ebben a formában megtörtént valós eseményt ábrázoljon: a képen ugyanis Liszt Ferenc is szerepel, aki ekkor még nem tartózkodott Magyarországon. Újabb szakértői vélemény alapján a kép id. Weinwurm Antal alkotása, valószínűleg tónusos cinkográfia (autotípiá), amelyen eredetileg csak Schunda, a cimbalmon játészó Pintér Pál és két ülő testdublőr szerepelt. Utóbbiak testére montírozták rá később Liszt Ferenc és Erkel Ferenc portróját⁵⁸ két későbbi fotó alapján: Liszt 1884-ben, a kétezredik pedál-cimbalom elkészülte alkalmából Schundának küldött fényképének és Erkel 1888-as, Ellinger Ede-féle fényképének felhasználásával – legalábbis a közös képen e két portré jellemző arcvonásai láthatóak (12. kép).⁵⁹ Mivel az ominózus fotó a cég ötvenéves fennállása alkalmából kiadott, „A Schunda V. József cs. és kir. udvari hangszergyár története 1848–1898” című kiadványban még nem szerepel, a fentiek alapján joggal feltételezhető, hogy az 1907-es albumban felbukkanó csoportkép valamikor 1898 és 1906 között készülhetett.⁶⁰

⁵⁸ Flesch Bálint szíves szóbeli közlése alapján.

⁵⁹ BRAUER-BENKE *Cimbalom hangszer típus*, 90–91.

⁶⁰ Uo., 89.



13. kép. Balogh Jancsi városi cigányzenekara. Kolozsvár, 1899. A reprodukciót lásd in MARKÓ Miklós: *A régi mulató Magyarország: híres cigányzenészek*. 80 elhalt és 320 fővárosi, vidéki és külföldi prímás és jelesebb zenekari tagok arcképeivel, 56 zenekar képével, rajzokkal, több mint 500 segédzenész arcképeivel (Budapest, Markó Miklós, 1927).

Cigányzene mint hungarikum

A 18–19. század fordulóján a magyar társadalomban és kulturális életben bekövetkező társadalmi változások hatására a népzeneben és néptáncban a régi stílust fokozatosan felváltotta az új stílus. A polgárosodással együtt megnövekedett a városok szerepe. A nemzeti romantika a kultúra minden területén éreztette hatását. A nemzeti érzéssel összefonódó kuruc költészet ébren tartásában és átörökítésében jelentős szerepük volt a cigány muzikusoknak. Az általuk játszott (kávéházi) cigányzene vagy magyar nóta előadásában a vonózenekar mellett elmaradhatatlan hangszer volt a (tárogató helyett használt) klarinét és a pedálcimbalom (13. kép). Többek között Liszt Ferenc, Erkel Ferenc és Rácz Aladár tevékenységének köszönhetően utóbbi hangszer komolyzenei használata is elterjedt, és a pedálcimbalom nemzetközileg elismert magyar nemzeti hangszerré vált.

Ahogy azt a cigányzene és magyar nóta elnevezések szemléletesen mutatják, a műfaj egyaránt kötődik a magyar és a cigány kultúrához, mert magyar igények szerint, de a cigányok játékműve és zenei megközelítése alapján alakult ki. A zenészek és a zeneszerzők cigányok, míg a szövegírók és énekes előadók kevés kivételtől eltekintve magyarok voltak. Liszt 1861-ben magyar nyelven is megjelent *A cigányokról és a cigány zenéről* szóló műve nemcsak ellentétes indulatokat keltett, hanem felhívta a komolyzenészek figyelmét a magyar népzeneire. A köztudat a cigányzenét helytelenül még sokáig hol a magyar, hol a cigány autentikus népzeneivel azonosította.

Valószínűleg ennek is köszönhető, hogy a tárogatóhoz hasonlóan a cimbalomnak mint hangszernek önmagában nem alakult ki egy, utólag megosztó jellegű nacionalista szimbolikája.

A cigányzenekarok nemcsak a Rákóczi-korszakot idéző kuruc daloknak, hanem az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc bukása után a Kossuth-nótának és az 1848-as honvéd-daloknak, majd Trianon után az irredenta daloknak is aktív terjesztői voltak. Ennek köszönhető, hogy a trianoni békeszerződés megkötése után a cigányzenekarok politikai szimbólummá váltak. Legfőbb szerepük a közös kulturális örökség megőrzése volt, és ezen keresztül a közösség alakítása.⁶¹ Ez érvényesülhetett akkor is, amikor az 1. világháború vége után a gyorsan terjedő afroamerikai eredetű jazz zene és tánc váratlan konkurenciát teremtett a helyi muzikusoknak. Ekkor a társadalom egy része felkarolta a cigányzenészeket, mert a 19. században formálódott nemzeti romantikus toposznak köszönhetően bennük látták a magyar zene letéteményeseit.⁶² Ebből kifolyólag az 1920-as években egybekapcsolódott a cigányzene védelme és az irredentizmus ideológiája. Ez lehetett hatással arra is, hogy a 2. világháború után a politikai vezetés a cigányzenét és a magyar nótát a „letűnt elnyomó osztályhoz” kötötte, és politikailag nem kívánatosnak minősítette. Az úri osztály kiszolgálóként számon tartott cigányzenészeket minden eszközzel igyekeztek ellehetetleníteni. Kevésbé ismert momentum, hogy az 1956-os forradalom és szabadságharc leverése után a cigányok forradalomban való részvétele miatt sok cigányzenésznek bevonták a működési engedélyét, és a kávéházi cigányzene műfajának felszámolására is megpróbáltak kísérletet tenni.⁶³

Mivel a Liszt által keltett félreértést (miszerint a „cigányzene” valójában magyar zene) a zenetudomány elég hamar, már a 19. században tisztázta, ezek után, mint a kutatás számára érdektelen szórakoztató műfaj az ki is került a zenekutatás fókuszából. Ezért a cigányzene vagy magyar nóta műfajának tudományos feldolgozottsága, mind a komolyzenéhez, mind az autentikus népzenehez viszonyítva mai napig alacsony szintű maradt. A magyar nóta műfajába tartozó, Horthy-korszakot idéző irredenta műdalok tudományos vizsgálatával (már ha egyáltalán szóba kerül a téma) leginkább a történelemtudomány foglalkozik, amely rámutat a sorozatban gyártott, verbális és képi közhelyekkel élő, negédes és könnyen énekelhető irredenta műdalok zenei felszínességére.⁶⁴ Ehhez kapcsolódóan a cigányzene betiltása helyett a Magyar Rádióban már 1950-ben végbement annak rendszabályozása. A Magyar Rádió

⁶¹ Haraszi Emil zenetörténész és zenekritikus, a Nemzeti Zenede igazgatója állásfoglalása a cigányzene kapcsán kibontakozó sajtóvitában: „Ma sokkal inkább szükség van a cigánymuzsikára, mint bármikor, mert a cigány a magyar irredenta agitátora és katonája, akihez fogható művészt egyetlen nemzet sem tud produkálni.” Vö. *Budapesti Hírlap* 49/98 (1925. május 1.).

⁶² ZIPERNOVSZKY Kornél: „Ki fog győzni – a jazz vagy a cigány – nehéz megjósolni»: a cigányzenészek megvédik a magyar nemzeti kultúrát”, *Replika* 101–102 (2017/1–2), 67–88., ide: 68.

⁶³ HEGEDŰS Sándor: *Cigány kronológia* (Piliscsaba, Konsept-H Kiadó, 2000).

⁶⁴ ZEIDLER Miklós: *A magyar irredenta kultusz a két világháború között* (Budapest, Teleki László Alapítvány, 2002), 65.

vezetése az olcsó líraiság, „úrimuris sírvavíadás és érzelgős, álmagyar nóta” helyett „igazi, egészséges népi zenével” töltötte meg az intézmény saját cigányzenekarának műsorát, amely így a többi cigányzenekar számára is irányadóul szolgált.⁶⁵ Valószínűleg ennek is köszönhető, hogy a Hungarikumok körébe csak az 1985-ben létrejött 100 Tagú Cigányzenekar és a „klasszikus magyar nóta” kerülhetett be.⁶⁶

A multikulturalizmus szimbolikus hangszerei

Azonban nemcsak a nacionalizmusnak vagy újabb formájában a globalizmus ellenében kialakult etnicizmusnak vannak szimbolikus hangszerei, hanem – az elsősorban észak-amerikai és nyugat-európai hátterű újabb ideológia – a multikulturalizmus is megtalálta a maga szimbolikus hangszereit a távoli népek ősi vagy annak vélt hangszerei között. A jómódban élő Nyugat fogyasztói társadalmja a saját kultúrájától való elidegenedését és politikai ellenállását fejezi ki az egzotikus árucikkkel való azonosulással.⁶⁷ Mivel a multikulturalizmus ideológiájának elsajátításához fontos a nevelés, a multikulturális hangszereket gyerekek számára összeválogatott szettekben, *webshop*okban is lehet kapni.⁶⁸ Ezek a gyerekeknek szánt, felnőtt felügyelettel megszólaltatható multikulturális szettek leginkább afrikai és dél-amerikai csörgőket, ritkábban távol-keleti csengőket tartalmaznak, illetve szinte elmaradhatatlan jellegzetes darabjuk egy kisméretű nyugat-afrikai dzsembé tölcsérsdob. Ezek az afro-pop és a karibi zene világát megjelenítő hangszerösszeállítások egyben a multikulturalizmus ideológiai alapvetését, az eurocentrikusság ellensúlyozását is hivatottak tükrözni.⁶⁹ Ebből kifolyólag a multikulturális szettekben az európai színes műanyag csörgőktől eltérően, nem egyszer hangsúlyozottan kézimunkával készített, formájában és színvilágában is a szubszaharai Afrika, a Karib-szigetek és Dél-Amerika térségeit idéző csörgők találhatóak. Ez egyben rámutat arra, hogy a nyugati fogyasztók igénylik a faji/etnikai alapú különbségeket, és azokat mintegy fetisizálva elvárják, hogy az adott kultúrában élők – a nyugati kultúrákban élőkhez viszonyítva – maradjanak „tiszták és romlatlanok”.⁷⁰ A szettekben olykor felbukkanó távol-keleti csengők és

⁶⁵ L[ózszy] J[ános]: „A rádió zenei műsora eredményesen építi a dolgozókkal való kapcsolatát”, *Szabad Nép* (1950. július 30.), 11.

⁶⁶ <http://www.hungarikum.hu/sites/default/files/hungarikumok-lista.pdf> (utolsó letöltés: 2021. március 12.).

⁶⁷ Ingrid MONSON: „Riffs, Repetition, and Theories of Globalization”, *Ethnomusicology* 43/1 (1999), 31–65., ide: 57.

⁶⁸ <https://www.earlyyearsresources.co.uk/music-c193/world-instruments-c217/multicultural-musical-instruments-pack-2-p38813> (utolsó letöltés: 2021. március 12.).

⁶⁹ William M. ANDERSON – Patricia SHEHAN CAMPBELL (eds.): *Multicultural Perspectives in Music Education*, Vol. 1 (London, R&L Education, 2011), 22.

⁷⁰ Simone KRÜGER: „Undoing Authenticity as a Discursive Construct. A Critical Pedagogy of Ethnomusicology and 'World Music'”, in Barbara ALGE – Oliver KRÄMER (eds.): *Beyond Borders: Welt-Musik-Pädagogik, Musikpädagogik und Ethnomusikologie im Diskurs* (Augsburg, Wissner-Verlag, 2013), 93–114., ide: 95.

ütéssel megszólaltatott fabékák valószínűleg a Tibet kínai megszállása után, a nyugati társadalmakban a buddhizmus iránt kialakuló, egyre növekvő érdeklődéssel (gyakorló buddhisták és a buddhizmussal szimpatizálók) magyarázhatók.⁷¹ Ezzel összefüggésben a nyugati felnőtt társadalmakban is megtalálhatók az ideológiai alapon választott multikulturális hangszerek, amelyek játékmódját különböző *workshop*ok keretében lehet elsajátítani.

A *workshop*okban tanulható két legjellemzőbb multikulturális hangszer az ausztrál őslakosok *didzseridu* (didgeridoo) trombitája és a nyugat-afrikai népcsoportok körében elterjedt *dzsembe* (djembe) tölcserdob-típus. Annak ellenére, hogy mindkét hangszer egy távoli kultúra hangszere, játéktechnikájuk elsajátításában – egy közös és meglehetősen ellentmondásos ideológia alapján – kiemelt szerepet kap az autenticitás. Habár az autenticitás fogalmát leginkább a nemzeti identitással szokták szoros kapcsolatba hozni,⁷² jól láthatóan a multikulturalizmusnak is jellemző és önigazoló gyakorlata. A dzsembe-játékot például Európában és az Egyesült Államokban is, ha lehetséges, nyugat-afrikai zenészek tanítják. A didzseridu-játékot legtöbbször még Ausztráliában sem az ausztrál őslakos zenészek oktatják, de – amint azt a *workshop*okat tartó zenészek kiemelik – az oktatók nem egyszer ausztrál őslakostól vagy olyan személytől tanultak, aki ausztrál őslakostól sajátította el a hangszer megszólaltatásának technikáját, ami így mintegy tiszta forrásból származó „minőségi garanciát” jelent.⁷³ Érdeemes megjegyeznünk, hogy hasonlóképp történt ez a táncmuzika zenészek esetében is, amikor a fővárosban élő (főképp műszaki) értelmiségiek eltanulták az erdélyi falusi muzsikások játéktechnikáját. Mivel ezeken a *workshop*okon nemcsak játéktechnikát oktatnak, hanem hangszervásárlásra is van lehetőség, szintén kiemelt fontossággal bír, hogy a hangszerek lehetőség szerint autentikus hangszerkészítőktől származzanak. Éppen ezért a yidaki típusú didzseridu hagyományának ma élő legnagyobb alakja, Djalu Gurruwiwi a nevével fémjelzi a nem írásbeliségre épülő ősi kultúrát képviselő hangszert.⁷⁴ Magyar néprajzi analógiaként megemlíthető Pál István tereskei juhász, a Népművészet Mestere, aki mivel leginkább táncmuzika népzenezenészek számára készített hangszereket, az ő kérésükre szokott rá, hogy belevesse nevét az általa elkészített furulyákba, holott nagyapja, akitől a furulyafaragást és díszítést tanulta, meg nem írta (véste) bele a nevét az általa készített furulyákba.⁷⁵

⁷¹ A Nyugati Buddhista Rend, újabb nevén Triratna Buddhista Rend önálló nyugati vallási irányzatként jött létre 1968-ban. A keleti buddhizmustól eltérő legfontosabb vallási újítása, hogy a rend tagjai nem szerzetesek, hanem „dhammacsári” világi felavatást kapnak. Vö. George D. CHRYSIDES – Margaret Z. WILKINS: *A Reader in New Religious Movements* (London, Continuum International Publishing Group, 2006), 46.

⁷² Tim EDENSOR: *National Identity, Popular Culture and Everyday Life* (London, Berg Publishers, 2002), 117.

⁷³ [http://nepzenetar.fszek.hu/index.php/Didzseridu_\(didgeridoo,_didjeridu,_yidaki,_mago,_kenbi...\)](http://nepzenetar.fszek.hu/index.php/Didzseridu_(didgeridoo,_didjeridu,_yidaki,_mago,_kenbi...)) (utolsó letöltés: 2021. március 12.).

⁷⁴ <https://hu.wikipedia.org/wiki/Yidaki> (utolsó letöltés: 2021. március 12.).

⁷⁵ A balassagyarmati Palóc Múzeum néprajzi gyűjteményében található Pál István néhány – a Múzeum felkérésére 1997-ben készített – hangszere. A leíró karton leírásából jól látható, hogy miként

A didzseridu hangszer valójában a multikulturalitás és indigeneitás (öslakói lét) ellentmondásosságának lehetne a szimbóluma; a multikulturális társadalmak öslakóinak érdekei (föld, identitás, politikai tér követelése) ugyanis korántsem teljesíthetők teljes mértékben, hiszen azok az államszuverenitás és a területi integritás nemzeti érdekeibe ütköznek.⁷⁶ Maga a hangszerelnevezés sem az öslakosok eredeti elnevezése, mert az északi régióban található Arnhem-föld nyugati részén, ahol a hangszer őshonos, a *tidjaradu / tidjarudu / tidjaruda* alakok az elterjedtek, és a széles körben ismert *didzseridu (didgeridoo)* alak egy, az öslakosok kultúráját már intézményesült formában vizsgáló 1963-as program egyik publikációja nyomán terjedt el.⁷⁷ A hangszer típusnak különböző altípusai is kialakultak, mint az északkeleti régióban elterjedt *yidaki* és a délkeleti részen elterjedt *lhambilbig*. A körlégzéssel megszólaltatott didzseridún játszott játéktípus tekintetében két fő típust különítenek el a kutatók. Az ún. „B”-típusú technika megkülönböztető jegye a „kürthang”, amely az alaphang felett szólal meg, és a játékos az ajkainak megfeszítésével képezi a rövid, néhol hosszan tartott, ritmizált hangot.⁷⁸ A zenész a nyelv használatával, a befúvás erősségével és az egymást követő, gyors levegővételekkel ritmizálja a kitartott hangot.

Az Arnhem-földön az utóbbi évezredekben végbement ökológiai, környezeti változások, illetve az itt található sziklafestmények datálása alapján a didzseridu mindenképpen több évezredes múltra tekinthet vissza, mint tradicionális bennszülött hangszer (*14. kép*). Használata az utóbbi száz évben szinte a kontinens egészén elterjedt. A hangszer eredetileg bambuszból (*Bambusa arnhemica*), illetve kétféle eukaliptusz fából (*Eucalyptus tetradonta* és *Eucalyptus miniata*) készülhetett, melyek élőhelye az Arnhem-föld északi részére korlátozódik.⁷⁹ A didzseridu multikulturális hangszerré válásával megnőtt a kereslet az indonéz tömegcikkeket gyártó iparág termékei iránt, és megjelentek a *teakfából* (tikfából), és a nem ausztrál eredetű, egyéb olcsó bambuszból készült didzseridúk.

Mivel a 19. században az ausztrál öslakosokat faji és tudományos szempontból kategorizálták és a „primitív” kultúrájuk eszközeit a múzeumokban az elmaradottság bizonyítékaiként mutogatták, az 1990-es években az öslakos kultúrát idealizálva, mintegy kompenzációként jelenik meg az öslakosok zenéje a modernitásban, ahol az őshonos zene hagyománya a pop-rock műfaj zenei esztétikájához igazodott.⁸⁰ Az indigeneitást jelképező didzseridu a kontinens periferiájáról széles körben elterjedve,

öröklődik, és miként változik a furulyadísztés generációról generációra.

⁷⁶ TÓTHNÉ ESPÁK Gabriella: *Multikulturalizmus és öslako-politika a kanadai és Ausztrál Államszövetségben 1988–1992 között*. PhD disszertáció (Debrecen, Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2003), 1.

⁷⁷ Alice M. MOYLE: „The Australian Didjeridu: A Late Musical Intrusion”, *World Archaeology* 12/3 (1981), 321–331., ide: 321.

⁷⁸ Uo., 323.

⁷⁹ MOYLE *Australian Didjeridu*, 322.

⁸⁰ Fiona MAGOWAN: „Playing with Meaning: Perspectives on Culture, Commodification and Contestation Around the Didjeridu”, *Yearbook for Traditional Music* 37 (2005), 80–102., ide: 86.



14. kép. Tánckíséret didzseriduvál. Deissville, Ausztrália. A reprodukciót lásd in Paul COLLAER: *Musikgeschichte in Bildern. Band 1. Musikethnologie. Lieferung 1. Ozeanien* (Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1965), 200.

majd a nemzeti határokat is átlépve egy megújult, immár globalizációs kulturális céllal vagy jelentéssel, az autenticitás és egzotikum, illetve átvitt értelemben a művészet és a kifejezőerő jelképévé válhatott.⁸¹ Összességében úgy tűnik, hogy az őslakos ausztrálok didzseridu hangszere – azon túlmenően, hogy a főleg népzene és az őslakos népek hagyományos zenéjére építő világzenei stílus ikonikus hangszerévé vált – az európai gyarmatosítástól és annak elnyomó rendszerétől elhatárolódni kívánó antirasszista mozgalom szimbólumává is emelkedett. Gyakran jelennek meg a nyugati világ utcazenészeinél (akik sosem ausztrál bennszülöttek), az eredetileg a „fekete öntudat mozgalma” és a fehér politikai elnyomásellenes rasztafarizmus szimbólumai úm. a „ganja”, vagyis a marihuána, a *dreadlock* hajviselet vagy a zöld–sárga–piros (Etiópia zászlaja) színek használata.

Ugyanez a szimbolika megjelenik a *dzsembe* (djembe) dobok multikulturális zenészeinél is. A dzsembe hangszertípust eredetileg a mandinka népcsoport „kovácsok kasztja”-ba tömörülő numuk készítették, akik – egy fából faragott, „komo” maszkot viselő – titkos társaságként működtek (többek között ők bonyolították le a fiatal fiúkat és lányokat beavató körülméletési és kimetszési szertartásokat).⁸² Annak ellenére azonban, hogy a dzsembe eredetileg a numuk hangszere volt, nem voltak korlátozások

⁸¹ Uo., 80–81.

⁸² Eric CHARRY: *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa* (Chicago, The University of Chicago Press, 2000) (*Chicago Studies in Ethnomusicology*), 224.

a tekintetben, hogy ki lehet *djembefola*, azaz dzsembe játékos.⁸³ Ennek az lehet az oka, hogy a dzsembe a mandinka népcsoport körében a kasztszerűen elkülönülő zenészcsoporthoz kötődő egyéb hangszerektől (*ngoni*, *balafon*, *kora*) eltérően nem volt a griók hangszere.⁸⁴ Mivel a dzsembe dobok használata a mandinkáknál nem kötődött a grió kaszthoz tartozó zenészcsoporthoz, a numuk 11–12. század körül Mali, Guinea, Szenegál és Burkina Faso területéről indulva vándorlásaik során széles körben elterjeszt(h)ették több nyugat-afrikai népcsoport körében a hangszerkészítési technikáit és játékmódjait.

A dzsembe típusú dobokat leginkább a kemény, jól megmunkálható és a rovaroknak ellenálló fafajtákból készítették és részben készítik ma is, mint például a lenge (*Afzelia africana*), az irokó (*Clorophora excelsus*) és a dimba (*Irvingia gabonensis*). Egyes feltételezések szerint ez utóbbi szolgált a hangszertípus elnevezéséhez, amennyiben a Maliban honos *djimba* mangó volt az a fafajta, amelyből az első dzsembe dobokat készíthették. – A helyiek a „gonosz fájának” is nevezték a djimbát, mivel a szájhagyomány szerint a dzsembe dob, más nyugat-afrikai hangszerekhez hasonlóan, egy dzsinn vagy gonosz szellem adta az embereknek.⁸⁵ Más vélemények szerint a dzsembe elnevezés a szintén Maliban élő bambara népcsoport szólásából eredeztethető: „Anke dje, anke be”, azaz „mindenki gyűljön össze”, ami egyben arra is utalna, hogy a dzsembe az afrikai (és egyéb eredetű) dobtípusokhoz hasonlóan eredetileg az emberek összehívását szolgálta, hogy különféle közérdekű eseményekről tájékozathassák a lakosságot.⁸⁶

Habár a történeti adatok alapján úgy tűnhet, hogy a dzsembe tölcserdob-típus már régóta ismert lehetett a térségben, a hangszer szélesebb körű nyugat-afrikai elterjedésének az 1980-as években készült mérvadó hangszertörténeti szakirodalomban még nincs nyoma.⁸⁷ A dzsembe dobok megjelenésének és szélesebb körű elterjedésének politikai és ideológiai háttere is van: a gyarmati felszabadulás után Guinea első elnöke, Sékou Ahmad Touré kezdeményezte, hogy a felső-guineai régió falusi használatából a dzsembe dobokat a fővárosban is megismerjék. Ennek előzményeként 1948-ban, Afrikában elsőként francia segítséggel megalapították a guineai nemzeti afrikai balett-társulatot (*Les Ballets Africains de la République de Guinée*), amely színpadi előadásra szánt, koreografált formában mutatta be az ország hagyományos táncait.⁸⁸ Az 1966-ban, Dakarbán megrendezett *First World Festival of Black Arts*

⁸³ Ua.

⁸⁴ Rainer POLAK: „A Musical Instrument Travels Around the World: Jenbe Playing in Bamako, West Africa, and Beyond”, *The World of Music* 52/1/3 (2000), 7–46.

⁸⁵ CHARRY *Mande Musik*, 220.

⁸⁶ Marianne FRIEDLÄNDER: *Lehrbuch des Malinke* (München, Langenscheidt Verlag Enzyklopädie, 1992), 159–160., 275.

⁸⁷ Vö. „Goblet drums”, in Stanley SADIE et al. (eds.): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol. 2 (London–New York, Macmillan Press Limited, 1984), 56.

⁸⁸ Vera H. FLAIG: *The Politics of Representation and Transmission in the Globalization of Guinea's Djembé*. PhD dissertation (Ann Arbor, University of Michigan, 2010), 6.

rendezvénynek köszönhetően elsősorban a – színpadi előadásra szánt táncokat és zenét világszerte bemutató – nyugat-afrikai társulatok körében terjedt el széles körben a hangszer használata. Mivel Francia Nyugat-Afrika gyarmatai közül elsőként Guinea nyerte el függetlenségét 1958-ban, így a dzsembe mint „afrikai dobtípus” egyben a függetlenség szimbólumává is vált.

Politikai konnotációjának köszönhetően napjainkra a dzsembe egy alig ismert falusi hangszerből Afrika legismertebb dobtípusává lépett elő. Arra, hogy a hangszer korábban nem állt az érdeklődés előterében, a múzeumok anyaga alapján is következtethetünk, tekintve, hogy a gyűjteményekben csak a legutóbbi időkben bukkannak fel a dzsembe dobok. A Néprajzi Múzeum Afrika Gyűjteményének 62, és a Weltmuseum Wien „Afrika südlich der Sahara” gyűjteményének 213 dobja közül csak összesen 4 tartozik a tölcserdobok közé, és e négy Guineából, Libériából és Nigériából beszerzett tölcserdob egyike sem dzsembe.⁸⁹ A Staatliche Museen zu Berlin (SMB) etnológiai gyűjteményében egy 1984-ből, Gambiából, és egy, az 1990-es évekből, Guineából származó dzsembe dob található.⁹⁰ A New York-i Metropolitan Museum of Art (MMA) 147 afrikai dobja közül egy Afrikából származó, 1986-ban beletározott, 20. századra datált, és egy további, csak 2004-ben beletározott, de a 20. század elejére datált Guineából származó dzsembe található.⁹¹ A *Musical Instruments Museum Online* (MIMO) adatbázisa különböző dél-franciaországi, barcelonai és londoni gyűjteményekben összesen kilenc dzsembét regisztrál, melyek nagy része az 1980–1990-es években készült.⁹² A legrégebbi ezek közül egy, a gyűjtési helyét illetően „Afrique Occidentale” azaz Nyugat-Afrikából származó, 19. századra datált „tambour sablier” vagy „djembé” néven számon tartott tölcserdob-típus, amely a franciaországi Úzès-ben található, a 20. század elején alapított Musée Georges Borias gyűjteményben.⁹³ A párizsi Musée de l’Homme-ban is őriznek egy, a kono népcsoporttól származó, régies formát mutató dzsembét, amelyet 1938-ban, a Guinea déli részén fekvő Nzérékoré régióban készítettek.⁹⁴ Összességében a MIMO-ban található múzeumi anyag áttekintése szintén arra mutat, hogy a dzsembe dobok az afrikai balett-társulatok és a világzenei fesztiválok hatására Nyugat-Afrikában is csak az 1980-as évek második felében terjedhettek el szélesebb körben.

A hangszer az 1960-as évektől az Egyesült Államokban is a nyugat-afrikai balett kísérő hangszereként használták, és mint az afrikai nemzetek függetlenségének szimbóluma, egyfajta „pánafrikai dobtípus” jelentéstartalmat is kapott. Használata ezáltal szimbolikus értelmet nyert, alkalmazása pedig összefüggésbe hozható a francia

⁸⁹ A bécsi gyűjtemény Nigériából származó tölcserdobját még Leo Frobenius gyűjtötte a 19. század végén (ltsz. 118864). A Néprajzi Múzeumban az 1920–1930-as évekből, Libériából származó (ltsz. 135359, 136669) és egy 1968-ból Guineából származó (ltsz. 68.127.1) tölcserdob található.

⁹⁰ Staatliche Museen zu Berlin, ltsz. VII f 139 és VII f 244.

⁹¹ New York, Metropolitan Museum of Art, ltsz.1986.4671. és 2004.25.

⁹² http://www.mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI_MDMB_310466 (utolsó letöltés: 2021. március 12.).

⁹³ Úzès, Musée Georges Borias, ltsz. 07.92.

⁹⁴ Párizs, Musée de l’Homme, D.84.1026.493.

nyelvterület ún. *négritude* mozgalmával, és az Egyesült Államok egyes egyetemi tan-
székeinek munkáját is meghatározó afrocentrizmussal. Mindkét irányzatra jellemző
az afrikai hagyományok ünneplése és az afrikai kulturális egység mítosza. Utóbbi-
hoz gyakran rasszista és az afrikai kultúrával és történelemmel kapcsolatban minden
alapot nélkülöző állítások is társulnak: az ókori Egyiptomot például a szubszaharai
Afrika részének tekintik, és így annak kulturális vívmányait is a szubszaharai Afrika
népeinek teljesítményeként értékeli.⁹⁵ Az afroamerikai nemzeteket egyesítő kultu-
rális forradalmi céllal létrehozott fiktív, ellen-karácsony jellegű családi és közösségi
ünnepség, az ún. kwanzaa idején szintén jellemző a dzsembe dobok használata.⁹⁶
A kwanzaa időszaka alatt (december 26. és január 1. között) a családok díszes „afrikai”
ruhát öltenek, a lakást feldíszítik, és dzsembe dob kísérete mellett „ősi afrikai éneke-
ket” adnak elő.⁹⁷ Szintén a kwanzaa-ünnepkör keretében szokás előadni a nyugat-af-
rikai Mali Birodalom alapítójáról, Szungyata Keitáról szóló eposzként is értelmezhe-
tő művet, amit dzsembe dobokkal kísérve gyakran grió szerepkörben játszanak el.⁹⁸
A Szungyata-eposz előadása azonban tradicionálisan a zenészspezialista griók előadá-
sában kizárólag a *bala* (xilofon) és a *kora* (hárfalant) kíséretében történt (15. kép).⁹⁹

A rabszolga-kereskedelem egyik következményeként ma egyetlen amerikai fekete
sem tudhatja, hogy pontosan honnan származtak az ősei. A hiány betöltéseként ezért
kialakult egyfajta pánafrikai nosztalgia, ezzel együtt Afrika egységességének teljesen
hamis elképzelése, illetve az afrikai kultúrával és történelemmel kapcsolatos tévesz-
mék.¹⁰⁰ Ennek következtében, a didzseridu-tanuláshoz hasonlóan, itt is kiemelt sze-
repet kap az autenticitás. A grió zenészkasztal kapcsolatban is megjelennek olyan
romanticizáló, a tényeket elferdítő értelmezések, miszerint az afrikai etnofesztiválok
*workshop*jaira látogató és a dzsembe játékmódját tanító szenegáli dobosok a „nemesi
presztízzsel bíró griók” leszármazottai, akiktől ilyen módon többszáz éves, hagyomá-
nyos dobjátékot lehet tanulni.¹⁰¹ Fontos azonban tisztázni, hogy zenészkasztént a
mandinka griók társadalmi presztízse a lehető legtávolabb állt a helyi nemességétől.¹⁰²

⁹⁵ SZOMBATHY Zoltán: „Afrikai civilizációk”, in DÉVÉNYI Kinga (szerk.): *Civilizációk Kelettől Nyugatig* (Budapest, Budapesti Corvinus Egyetem Nemzetközi Tanulmányok Intézet, 2018), 291–324.

⁹⁶ A kwanzaa ünneplését az Egyesült Államokban a fekete nacionalizmus vezetői az 1960-as években találták ki azzal a céllal, hogy legyen egy afroamerikai ünnepük. A kwanzaa kifejezést a szuahéli nyelvből vették („Matunda ya kwanza úm”, vagyis „az aratás első gyümölcsei”), mert a pánafrikanizmus egyik alapelve szerint ez a nyelv az afroamerikaiak egyik ősi nyelve. Valójában azonban ez egy kelet-afrikai, nem tonális bantu nyelv, amelynek beszélőit nem Amerikába, hanem a Közel-Keletre hurcolták el rabszolgának.

⁹⁷ Keith A. MAYES: *Kwanzaa: Black Power and the Making of the African-American Black Holiday Tradition* (New York–London, Routledge, 2017), 83., 123.

⁹⁸ Thomas A. HALE: „From the Griot of Roots to the Roots of Griot: A New Look at the Origins of a Controversial African Term for Bard”, *Oral Tradition* 12/2 (1997), 249–278., ide: 270.

⁹⁹ FLAIG *Politics of Representation*, 9.

¹⁰⁰ SZOMBATHY *Afrikai civilizációk*, 271.

¹⁰¹ A. GERGELY András: „Afrikai műszerek. Brauer-Benke József kötetről”, *Afrika Tanulmányok* 3/2 (2009), 77–80.

¹⁰² HALE *From the Griot of Roots*, 250.



15. kép. Grió kora hárfalanttal. François-Edmond Fortier fotója, Szeneál 1904.
A reprodukciót lásd in Gerhard KUBIK: *Musikgeschichte in Bildern. Band I. Musikethnologie.*
Lieferung 11. Westafrika (Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1989), 196. sz.

A mandinka társadalomban a griók a kovácsokkal és a fazekasokkal együtt a rab-szolgák kasztjába, míg a falusi földművelők, akik eredetileg a dzsembén játszottak, a szabadok kasztjába tartoztak.¹⁰³ A griók helyi megfelelői, a szenegáli wolof gewelek dobmeszterei eredetileg szintén nem dzsembe, hanem ún. *szabar* (*sabar / sabaro*) dobokat használtak. Ezek egyik jellegzetes típusa ugyan a dzsembe tölcsérdobokhoz hasonló felépítésű, de a szabar elnevezés inkább funkcionális, mert olykor különböző felépítésű és eltérő membránfeszítési módozatokkal bíró dobtípusokat jelöl.¹⁰⁴ A már

¹⁰³ Kwame Anthony APPIAH – Henry Louis GATES: *Encyclopedia of Africa* (Oxford, Oxford University Press, 2016), 135–136.

¹⁰⁴ Patricia TANG: *Master of the Sabar: Wolof Griot Percussionist of Senegal* (Philadelphia, Temple

említett Sékou Ahmad Touré éppen ezért nem egy zenészkaszthoz kötődő hangszert, hanem egy kifejezetten falusi, földművelők által használt dobtípust választott a modern nemzetté váló Guineát reprezentáló afrikai balettcsoportok kísérelő hangszerévé. Ezáltal remélte, hogy az egyes etnikai csoportok, különösképpen a Maninka kultúrához kötődő griók hatalmi struktúráit és befolyását megszüntetheti.¹⁰⁵

Úgy tűnik, a pánafricanizmus ideológiájának reflexív hatására kezdtek el a korábban nem dzsembének nevezett rokon dobtípusokat is tölcserdob-jelentéstartalommal felruházni és dzsembének nevezni. Az 1990-es évektől a világzenei fesztiválok színpadi előadásra adaptálódott muzsikusai között felbukkanó griók leszármazottjainak köszönhetően a közönség szemében a dzsembe is a grió hangszerek közé emelkedett, holott az a nyugat-afrikai társadalmak jelentős részében nem volt a grió kaszt hagyományos hangszere. Ez a jelenség a dzsembe dob pánaafrikai szimbolikáján túlmenően a kereslet–kínálat piaci mechanizmusával is magyarázható: a dzsembe-játékot, legalábbis alapfokon, gyorsan meg lehet tanítani a nyugati világ egzotikumra vágyó közönségének. A griók jellegzetes hangszereinek, például a *kora* (hárfalant) vagy a *balafon* hexaton skálája miatt, a szükséges játéktechnika jóval komolyabb ügyességet és hosszabb képzést igényelne.¹⁰⁶ Ráadásul utóbbi hangszereket jellemzően ének-kísérethez használták, ezért ezek griókhhoz hasonló előadásmódjának gyorsalpaló *workshop*okon való elsajátítása ismét csak nehézségekbe ütközne. Ezzel szemben a dzsembe dobok terápiás használatát már tíznapos, intenzív kurzusok alatt is el lehet sajátítani. Bár a dzsembe-játékot és annak kulturális hátterét, azaz, hogy milyen ritmusok milyen etnikai csoportokhoz köthetők, a zenészek igyekeznek hagyományörző céllal megtanítani, a hangszerhasználat széles körű elterjesztésével együtt mégis felhígult annak eredeti jelentéstartalma és a korábban kifejezetten férfi hangszerek számító dzsembén elkezdtek nők is játszani.¹⁰⁷

A dzsembe dobok globális elterjedése az Egyesült Államokban „faji” jellegű viták forrásává is vált. Az afroamerikaiak, akik a dzsembén való játékot pánaafrikai örökségként élik meg, nem egyszer a rosszállásukat fejezték ki azzal kapcsolatban, hogy az európai származású fehér amerikaiak miért foglalkoznak dzsembe-tanulással, hiszen azt úgysem tudják úgy elsajátítani, mint azok, akiknek ez a vérében van.¹⁰⁸ Ezzel szemben a nyugati, és nemkülönben az amerikai fehér *djembefolák* éppen a multikulturalizmus jegyében, a saját kultúrájuktól való elidegenedés ellenében hirdetik a multikulturalizmus sokszínűségének igényét az afrikai dzsembe használatával.¹⁰⁹

University Press, 2007), 55.

¹⁰⁵ FLAIG *Politics of Representation*, 10.

¹⁰⁶ Uo., 8.

¹⁰⁷ Uo., 270., 291.

¹⁰⁸ Uo., 287–289.

¹⁰⁹ A. GERGELY András: „Autentikus és inautentikus diskurzusok a kortárs magyarországi afrozenében és koncertplatformon. Zeneantropológiai esettanulmány”, in uó (szerk.): *Zene és/vagy politika. Zeneantropológiai megközelítések* (Budapest, MTA Politikai Tudományok Intézete Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont, 2010) (*MTA PTI Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont Munkafüzetek* 112), 145.

Ehhez kapcsolódóan természetesen kiemelt szerepet kap az elmúlt negyven–ötven év alatt erősen növekvő „magyarországi akut rasszizmus” elleni politikai ellenállás és a szegénységi szolidaritási akciók, melyek keretében a nyugat-afrikai dobzenét elviszik a roma hallgatóságnak, amely azonnal „lefordítja” azt a maga zenei- és mozgásvilágára.¹¹⁰ A kortárs afrozene, az ehhez kapcsolódó öltözeti elemek alkalmazása, a dzsembe dob mint „identitás-szimbólum”, és a „marginalitás mítoszához kötődő önreprezentáció” gyakori szereplői a szabadtéri rendezvényeknek, kollektív eseményeknek, felvonulásoknak, demonstrációknak és a hajléktalanokkal való szolidaritási akcióknak.¹¹¹

Összességében úgy tűnik, hogy a hangszerek a különböző ideológiák szimbólumaként hasonló szerepet töltenek be. A nemzeti hangszerek szimbolikájához hasonlóan a multikulturális hangszerek is pszichológiai és kulturális határjelzőkként funkcionálnak – egyszerre fejezik ki az összetartozást, valamint a másoktól való elkülönülést. Mivel a szimbólumok nemcsak a közös múltból, hanem a jelenből is származhatnak, így a multikulturális hangszerek adott politikai állásfoglalás szimbólumává is válhatnak. Ezért az etnicitásra vagy nacionalizmusra utaló népies vagy magyaros viselettől eltérően a multikulturális uniformizálódás, a *dreadlock* hajviselet, az ezoterikus termékekre specializálódott boltokban kapható indiai, nepáli stb. eredetű ruhadarabok, vagy a szándékosan elnyűtt és koszos ruházat, illetve a zöld–sárga–pirosra festett dzsembe vagy didzseridu azt kommunikálja, hogy az illető nyitott az ideológiai alapon szigorúan kiválasztott „mátság és más kultúrák” iránt, és nem valószínű, hogy konzervatív nacionalista vagy etnicista nézeteket vall. Ez a „multikulturális” szimbólika összességében kifejezi az azonosulási vágyat a sokszor általuk képviselni kívánt csoporttal. A csoport azonban ezt nem feltétlenül tolerálja. A hollywoodi filmekben is egyre gyakrabban megjelenik a magukat feketének érző vagy csak az attitűdjeiket utánzó fehérek groteszk figurája, akinek merev elutasítás a jutalma, mert a „fekete öntudat” vagy egyéb pozitívan diszkriminált (kivéve az ázsiai) kisebbségi csoportöntudat elég határozottan a börzsin alapján dönti el, hogy ki tartozik a körébe.¹¹² Ezért az Egyesült Államok felsőoktatási rendszerében a multikulturalizmus ideológiája egyre inkább összeütközésbe kerül a *safe space*-retorika és a kulturális kisajátítás (*cultural appropriation*) eszmerendszerével. Az afroamerikaiak egy csoportja így helyteleníti a fehérek dzsembe-tanulását vagy *dreadlock* hajviseletét, ugyanis számukra bántó, hogy a fehérek, akik nézeteik szerint a gyarmatosítás során a világ összes más kultúráját megpróbálták tönkretenni, a feketék kultúrájának elemeit is ki akarják sajátítani.¹¹³

¹¹⁰ Uo., 146–147.

¹¹¹ A. GERGELY *Autentikus és inautentikus diskurzusok*, 156.

¹¹² Az amerikai posztmodern–marxista baloldal a fehér többségnél jobban teljesítő ázsiaiakat nem tekinti kisebbségnek, mert nem fér bele a kisebbségekről alkotott képébe.

¹¹³ Canice CURTIS – Christine MORLEY: „Banging the Same Old Colonial Drum? Moving from Individualising Practices and Cultural Appropriation to the Ethical Application of Alternative Practices in Social Work”, *Aotearoa New Zealand Social Work* 31/2 (2019), 30.

National and Multicultural Musical Instruments

The definitions of 'archaic, folk, national, and multi-cultural instruments' strongly depend on the perspective, because even terms that might appear as simple as 'folk instrument' can have very different meanings. The basic content of meaning, implying that 'folk instruments have no inventor and are used to play folk music with,' is already problematic, since the clarinet and the *tárogató* with keyboard can also become folk instruments, and the latter was actually taken into account as such for political reasons, even though we know their inventors. The situation is more complicated, because the concept of 'national instrument' never generated a single, scientifically accepted criterion, contrary to the folk instruments. It had always been up to the intellectuals of a given country to decide – often as an invented tradition – what was to be considered as such, i.e. as national instrument. As a matter of fact, 'multicultural instruments' could be defined as a counterpoint to national instruments, because they can be considered as a kind of counter-'national instrument'. Similarly to the symbolic content attached to national instruments, multicultural instruments have the function of psychological and cultural boundary markers simultaneously expressing both inhesion and extrusion. They have thus become the symbols of globalism and of ideologies that seek to represent social classes losing their previous positions as well as the groups of victim culture, or, from another point of view, even having racist subtexts. Depending on its current user, the *djembe*, for instance, can symbolize pan-African solidarity or white middle-class musicians expressing their alienation from and political resistance against their own culture. In the eyes of African Americans, on the other hand, they have made of the instrument a tool of 'cultural appropriation', which resulted in an instrument that is not multicultural anymore, but rather multi-ideological instead.

ZENEI IKONOGRÁFIA

BARANYI ANNA

Budahelyi Tibor Bartók-sorozatai

„Azonosultam Bartók művességével, ebben próbáltam hozzá hasonló lenni.”
(Budahelyi Tibor)¹

Budahelyi Tibor szobrászművész munkásságában a zenei témák különleges helyet foglalnak el. A *Szakított húr*, a *Kék húrok* és a *Húrok* I–IV grafikákkal, valamint a *Húrok* és a *Feszített húr* I–II festményekkel kezdődő, 1980–1989 közé tehető első nagy alkotói korszakában szinte kizárólag a zenei hang volt absztrakt geometriai megoldású munkáinak témája.

Budahelyi Tibor Munkácsy-, Ferenczy Béni- és FIDEM-díjas művész, a soproni érembiennálék négyszeres díjazottja 1945-ben született az ausztriai Feldbachban. Gyermekkorától Budapesten élt, két évtizeden keresztül a Csepeli Vas- és Acélöntödében dolgozott géplakatosként, majd dekoratőrként. Az autodidakta művész Csiky Tibort vallotta mesterének, aki „nemcsak szobrászatra tanította, hanem életre szóló szellemi és lelki útmutatást adott számára.”² Budahelyi 1976-ban, a tokaji művésztelepen ismerkedett meg Csiky Tiborral:

„Ott volt továbbá Bak Imre és Lantos Ferenc is. Nagy hatással voltak vizuális szemléletmódokra. Abban az időben szürrealista jellegű rézkarcokat készítettem. A figurális motívumrendszerbe az ipari környezetből vett tárgyakat építettem be, csavarokat, fogaskerekeket, hidraulikákat, óraszerkezeteket.”³

¹ BARANYI Anna: „A weimari díj (2000)”, in *BUDAHELYI Tibor: érmek / medals 1980–2005*, szerk. BUDAHELYI Tibor – KOZÁK Csaba (Budapest, Kredon Anna–Budahelyi Tibor, 2005), 79. A korábban angolul megjelent beszélgetéshez lásd BARANYI Anna: „An Interview with Tibor Budahelyi”, in Ilkka VOIONMAA – MIKAEL VOIONMAA (eds): *Médailles. Organe de la Fédération Internationale de la Médaille. XXVII Congrès de la FIDEM, Weimar 2000 / XXVII FIDEM Congress, Weimar 2000* (Helsinki, FIDEM, 2001) 21–22.

² MÉSZÁROS Júlia: „Előszó”, in BARANYI Anna (szerk.): *Budahelyi Tibor 1995* (Budapest, Budahelyi Tibor, 1995), o. n.

³ BARANYI Anna: „Egy hang nyoma”, in BARANYI A. *Budahelyi Tibor* 1995, o. n.

Budahelyi a tokaji példaképek hatására elhagyta a figurális ábrázolásokat, és az új formavilág kialakulásával áttért a szitatechnikára. 1978-tól szobrokat és *assemblaget* is készített. Az 1980-as évek elejétől párhuzamosan foglalkozik grafikával, szobrászattal és éremművészettel. Első nagy sikere 1983-ban Sopronban, a IV. Országos Érembiennálén volt. A zsűri mind a tíz benyújtott, 1983-ban készült munkáját beavogatta a kiállításba. Ezek a következők voltak: *Acélduó* (acél, 120 mm), *Acélhang* (acél, 120 mm), *Madárhang* (acél, 70 mm), *Első hang* (barnított acél, 65 mm), *Évelő hang* (öntöttvas, 90 mm), *Duó I* (öntöttvas, 90 mm), *Húros hang* (barnított acél, 65 mm), *Lefogott hang* (acél, 90 mm), *Rezgő hang* (barnított acél, 70 mm), *Kvartett* (öntöttvas, 90 mm).⁴ Az érembiennálén először szereplő Budahelyi rögtön nagy elismerésben részesült. Megkapta a fiatal művészek számára alapított KISZ-díjat. A kiállított anyagból a soproni Liszt Ferenc Múzeum négy érmet, a Magyar Nemzeti Galéria pedig egyet meg is vásárolt, ezáltal abba a két gyűjteménybe kerültek Budahelyi érmei, amelyek hazánkban a legjelentősebbek a 20. századi éremművészeti anyag tekintetében. A soproni érembiennálé után, szintén 1983-ban került megrendezésre Firenzében a XIX. FIDEM (*Fédération Internationale de la Médaille d'Art*) kiállítás, ahol ugyancsak szerepeltek Budahelyi zenei témájú alkotásai. Érmei elismerésének csúcspontját jelentette, amikor erről a kiállításról a British Museum gyűjteménye számára megvásárolták az *Első hang* (1983, acél, 70 mm) című alkotását. Ezzel Budahelyi már zenei korszaka legelején elnyerte a magyarországi mellett a nemzetközi elismerést is. Ritkán adódik, hogy a szakma ilyen egyöntetűen elfogadja az új utakat taposó művész megnyilvánulásait, és a legjelentősebb gyűjtemények képviselői rögtön vásárolnak is tőle. Budahelyi számára ez egyértelmű jelzés volt, hogy alkotásai figyelemre méltók és érdemes ezen az úton tovább haladnia.

„A nyolc év alatt száznál többet készítettem belőlük. Mint ahogy a zenében is egy-egy motívumnak többféle variációja lehet, ugyanígy van ez a képzőművészetben is. Munka közben egyik ötlet hozta a másikat. Ismételnem soha nem akartam. Főleg acéllal dolgoztam, barnított és krómozott acéllal. Ugyanebben a formavilágban párhuzamosan készültek kispasztikáim és nagyméretű közteri szobraim is.”⁵

Fontos megjegyezni, hogy Budahelyi munkái nem megrendelésre készültek, és érmei, valamint kispasztikái is egyedi darabok, egyik sem sokszorosítható. Talán ez is közrejátszott abban, hogy a szakemberek gyorsan reagáltak és igyekeztek bebiztosítani gyűjteményeiket ezekkel a kis műrecekkel. Műveinek technikai megvalósulásáról így nyilatkozott:

„Ösztönösen kezdtem el. Megvolt az ipari háttér, lehetőségem volt gépi megmunkálásra és más technikai műveletek elvégzésére. Melegen hengerelt köracélból szeleteltem az alapanyagot, amit kézi szerszámokkal megmunkáltam. Vízszintesen és függőlegesen fűrésszel bevágtam, és így jött létre a

⁴ BARANYI Judit (szerk.): *IV. Országos Érembiennálé Sopron / IV. Ungarische Medaillen-Biennale Sopron. 1983. június 27. – szeptember 18.* (Sopron, Sopron Város Tanácsa, 1983), 16–17.

⁵ BARANYI A. *Weimari díj* (2000), 77.

lamellás szerkezet. Ezeket a lamellákat a körmőmmel megpöcintettem és hangot adtak. Ez egy plusz lett a számomra.”⁶

Budahelyi érmein és kisplasztikáin a lamellák minden esetben megszólaltatható hangot jelentenek: egyes esetekben a hangot adó lamellák sorban követik egymást, közöttük pedig ritmikusan elhelyezett furatok vannak, máskor a lamellák különféleképpen megoldott vízszintes elforgatásával vagy egymásra tolásával hoz létre a művész erőteljes kompozíciókat és különleges hangzásokat. Ez jellemzi a következő alkotásait: *Madárnyelv I* (1983), *Osztott hang* (1983), *Rezgő hang* (1983), *Húros hang* (1983), *Kottázott hangok* (1984), *Eltérő hangok* (1985), *Kvartett* (1986), *Kvintett* (1986).⁷ A megszólaltathatóság azonban nem volt mindig fontos Budahelyi számára. Legszébb példa erre az *Egy hang nyoma* (1984), amelynek egyetlen lamellája véletlenül törött le, és akad arra is példa, amikor a művész olyan plasztikai törvényszerűségeket vizsgált, amelyek nem tették lehetővé, hogy a műnek hangzása legyen. Ilyen a tömeg és a tér kapcsolatának sajátos megoldása a *Fürtös hang* (1984) esetében, ahol a tömegből spirálisan csavarodó elemek emelkednek a térbe, vagy *Az érem harmadik oldala I–II* (1986) sorozat, melyben azáltal, hogy a perem hántolásával keletkezett csavarodó elem a térbe emelkedik az érem pereme is plasztikai értéket kap.⁸

Budahelyi vizsgálódásai, az újkonstruktivista szemlélet kitérítése, az organikus formák vitalitása további eredményekhez vezetett. A *Debussy: A tenger I–III* (1989) érmeiken a tenger hullámzása az őselem erejével hat, míg a *Debussy: Clair de lune I–III* (1989) kifinomult lírai tartalmat hordozó darabjain a hőkezelt technikával színezett felületek a zenei ritmust, a holdfény sejtelmes hangulatát tükrözik. Munkásságának eme első szakaszában Budahelyi a lírai konstruktív szemlélet geometrikus, majd organikus változatait képviselte.⁹

A Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumában 1993-ban kezdtünk el foglalkozni Budahelyi Tibor zenei témájú munkásságával. Ekkor a *Zene a magyar éremművészetben* című kiállítást készítettük elő, amelyet 1994-ben, a Budapesten megrendezett XXIV. FIDEM kiállítás alkalmából nyitottunk meg. Fontosnak tartottuk, hogy Budahelyi korai műveiből is vásároljunk. Elsőként a *Madárnyelv I* (1983, barnított acél, 70 mm) éremmel gazdagodtunk, majd a következő két évben további munkákkal gyarapítottuk gyűjteményünket: a *Húros hang* (1983, barnított acél, 65 mm), az *Osztott hang* (1983, barnított öntöttvas, 90 mm), a *Rezgő hang* (1983, barnított acél, 70 mm), az *Egy hang nyoma* (1984, króm-acél, 90 mm), a *Debussy: Clair de lune I–III* (1989, hőkezelt acél, 120 mm) érmekkel és a *Hangadó II* (1985, barnított acél, 98×60×250 mm) kisplasztikával. E vásárlások alkalmával alaposan áttekintettük Budahelyi munkásságát és egy önálló kiállítás megrendezését vettük

⁶ Ua.

⁷ BARANYI Anna: *A zenei témájú magyar éremművészet a 20. században*. PhD disszertáció (Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2002), 32.

⁸ Ua.

⁹ Uo., 33.

tervbe. 1995-ben a művész 50. születésnapja alkalmából rendeztük meg az *Egy hang nyoma* című kiállítást a Zenetudományi Intézet akkori kiállító termében, a Bartók teremben. Ugyanabban az évben más-más budapesti helyszíneken – Csepel Galéria (*Új művek, 1990–1995*), Műcsarnok Kamaraterme (*Színes objektfotók, 1987–1990*) és a győri VárArt Galériában (*1980–1995*) kerültek bemutatásra Budahelyi munkásságának további szegmensei.

A Zenetudományi Intézet Bartók termében összesen 124 zenei témájú alkotását állítottuk ki: érmeket, kispasztikákat és grafikákat. A kiállítással kapcsolatban Wehner Tibor gondolatait idézzük, amelyek először a *The Medal* folyóiratban jelentek meg:

„Budahelyi Tibor ezen átfogó igényű, a közelmúlt másfél évtizedének munkásságáról számot adó bemutatkozása is jelezte, hogy a szobrászat eme különös érzékenységű ágazatában, az éremművészet tradicionális keretei között és a hagyományos formát szétfeszítő kifejezés terén is rendkívüli fontosságú számára a megszólalás. Az érem-műnem kiemelt státusát nyomatékosítja a Budahelyi-oeuvre-ben, hogy a közönség elé tárt csaknem **nyolcvanas** [sic!] darabszámú együttesben nem találkozhatunk egyetlen megrendelésre készült alkalmi alkotással sem; a kollekciót kizárólag belső ösztönzésre született, autonóm, az önálló művészi gondolatot megtestesítő művek alkotják.”¹⁰

A kiállítást Kocsis Zoltán nyitotta meg, aki Bartók egykori zongoráján játszott, Budahelyi pedig a kispasztikákat és érmeket szólaltatta meg. Ennek a nagyszabású kiállításnak köszönhetően kértük fel Budahelyit, hogy az 1995 őszi tervezett Bartók-kiállításra Bartók-érmeket készítsen.

Budahelyi az 1980 és 1989 között készült zenei témájú munkáin szinte kizárólag a zenei hangot boncolgatta, és a téma legkülönbözőbb variációit valósította meg. Kivételt képeztek az 1989-ből való Debussy-érmek – *A Tenger I–III, valamint a Clair de lune I–III* –, amelyeket a nagy francia zeneszerző egy-egy alkotása inspirált. Fontos megemlíteni, hogy 1981-ben, amikor Bartók Béla születésének centenáriumát ünnepelte a világ, a soproni érembiennálé rendezőbizottsága is felhívta az éremművészek figyelmét a közelgő Bartók-évfordulóra és a maga díját *Hommage à Bartók* címmel adta ki. Budahelyi ezidőtájt még nem készített számottevő éremművészeti munkát. Ismereteink szerint 1981-ben még csak a lamellás megoldású *Zongora I–II* című alkotása készült el, melynek műfaji hovatartozása akkor talán nem is volt egyértelmű. Érem? Vagy inkább kispasztika? Ez a kérdés annál is inkább felmerülhetett, mivel Askercz Éva, az 1981-ben megrendezett III. Országos Érembiennálé kapcsán a következő gondolatokat fogalmazta meg:

„[...] e műfaj megőrző tendenciái a mai napig is nagyon erősek, hiszen az érmek többsége ma is hagyományos, azaz olyan kétoldalas, többnyire emlékérem, amelynek előlapján valamilyen nevezetes

¹⁰ WEHNER Tibor: „Logika, líra. Budahelyi Tibor érmeiről”, in *BUDAHELYI Tibor: érmek / medals 1980–2005*, 89. A tanulmány angol változatát lásd „Logic and Poetry. The Medals of Tibor Budahelyi”, in Philip ATTWOOD (ed.): *The Medal* (issue 30, Spring 1997) (London, British Art Trust–FIDEM, 1997), 87–90.

ember arcképe, hátoldalán pedig e személy cselekedeteire, tiszteletére vonatkozó szöveg vagy egyéb ábrázolás van. Az effajta érmek készítésének nagy hagyománya van Európában és itthon.”¹¹

Átlapozva az 1981-es érembiennálé katalógusát megállapíthatjuk, hogy a 49 kiállító művész közül 11-en szerepeltek Bartók-témájú alkotással, tehát a jubileum évében a kiállító művészek alig egynegyede: Asszonyi Tamás, Hadik Gyula, Kalló Viktor, Kutas László, Ligeti Erika, Marosán László, Metky Ödön, Miró Eszter, Szabó Iván, Tornay Endre András, Várnagy Ildikó és Vigh Tamás. Közülük heten, tehát a többségük figurális kompozíciót alkotott. A biennálé rendezőbizottságának *Hommage à Bartók*-díját Ligeti Erika, a tradíció szellemében készült, a zeneszerző portréját ábrázoló *Bartók I* alkotása kapta. Tehát a zsűri is a hagyományokhoz közel álló érmet díjazta, bár a kiállításon szerepeltek *hommage*-jellegű alkotások is, amelyek kiállták az idő próbáját, és a magyar éremművészet történetében fontos helyet foglalnak el. Utóbbira példa Asszonyi Tamás, Tornay Endre András vagy Várnagy Ildikó alkotása. Valóban nem volt könnyű dolguk a művészeknek, akik a Bartók-jubileumra érmet készítettek. A tradicionális felfogású érmek esetében a zeneszerző szellemiségének megragadása jelentette a kihívást. Másrészt a személyekhez kapcsolódó jubileumok alkalmával nehezebben tört magának utat a hagyományokkal való szakítás.

1981-ben a Művelődési Minisztérium a centenárium alkalmából pályázatot hirdetett érmek készítésére, amelyben sem a tartalom, sem a beküldendő érmek számára vonatkozóan nem voltak megfogalmazott elvárások. Nyolc művész kapott meghívást a pályázatra: Asszonyi Tamás, Czinder Antal, Gáti Gábor, Kiss Nagy András, Körösi Tamás, Ligeti Erika, Tornay Endre András és Vigh Tamás.¹² A témát legszabadabban Tornay Endre András értelmezte a *Gondolatok Bartók zenéjére* című nyolc éremből álló sorozatával, amelyet a Minisztérium meg is vásárolt. Tornay ugyanezzel az éremsorozattal szerepelt a soproni érembiennálén is, ahol KISZ-díjat kapott. Ahogy G. Héri Vera numizmatikus is megállapította, a pályázat által megjelölt témát és az éremműfaj kereteit is a legtágabban Asszonyi Tamás értelmezte.¹³

Az 1980-tól az 1990-es évek közepéig eltelt első alkotói korszaka alatt Budahelyi munkássága kiteljesült, érett művésszé vált, aki számára eljött az idő, hogy megfogalmazza saját vízióját a Bartók-életműről. Ennek eredményeképpen 1995 őszére elkészült a *Bartók kottatára I–X* (1995) című sorozata (1–3., 5–11. kép).¹⁴ Ezekről a háromszög formájú érmekről így nyilatkozott:

¹¹ ASKERCZ Éva: „A III. Országos Érembiennálé (1981. augusztus 20. – október 25.)”, *Soproni Szemle* 36/3 (1982), 253.

¹² G. HÉRI Vera: „Bartók Béla az érmeken”, in DR. GEDAI István (szerk.): *A Magyar Numizmatikai Társulat Évkönyve 1981–1982* (Budapest, Magyar Numizmatikai Társulat, 1991), 51.

¹³ Ua.

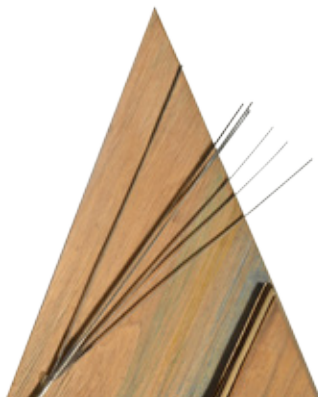
¹⁴ A tanulmányban reprodukált ismeretlen magángyűjteményekben lappangó alkotások képanyagát Budahelyi Tibor szíves engedelmével közöljük.



1. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók kottatára I* (1995), magángyűjtemény (ismeretlen gyűjtő).
Reprodukálva in *BUDAHELYI Tibor: érmek / medals 1980–2005*



2. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók kottatára II* (1995), magángyűjtemény (ismeretlen gyűjtő).
Reprodukálva in *BUDAHELYI Tibor: érmek / medals 1980–2005*



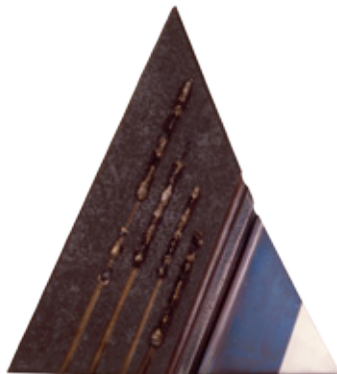
3. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók kottatára III* (1995). Zenatudományi Intézet,
a Zene történeti Múzeum tulajdona, ltsz. 2018.3.1. Fotó: Tihanyi–Bakos Fotó Stúdió



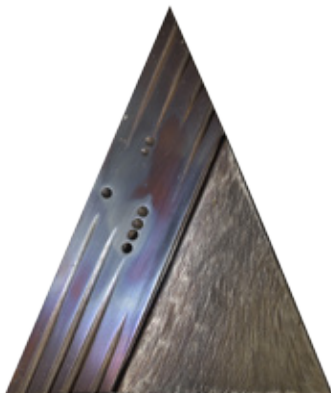
4. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók kottatára* IV (1995), magángyűjtemény (ismeretlen gyűjtő).
Reprodukálva in *BUDAHELYI Tibor: érmek / medals 1980–2005*



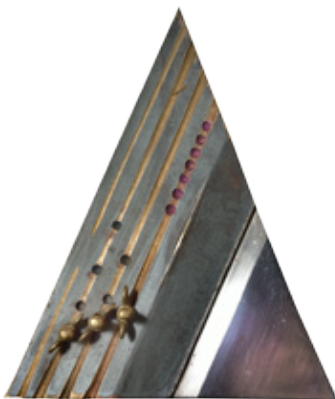
5. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók kottatára* V (1995), Baranyi Anna tulajdona.
Reprodukálva in *BUDAHELYI Tibor: érmek / medals 1980–2005*



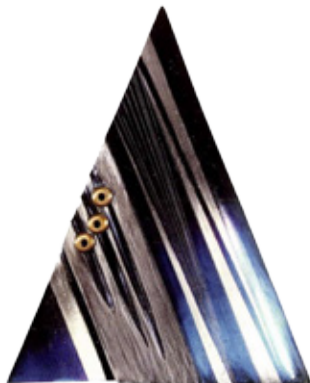
6. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók kottatára* VI (1995), magángyűjtemény (ismeretlen gyűjtő)



7. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók kottatára VII* (1995). Zenetudományi Intézet, a Zenetörténeti Múzeum tulajdona, ltsz. 2018.3.2. Fotó: Tihanyi–Bakos Fotó Stúdió



8. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók kottatára VIII* (1995). Zenetudományi Intézet, a Zenetörténeti Múzeum tulajdona, ltsz. 2018.3.3. Fotó: Tihanyi–Bakos Fotó Stúdió



9. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók kottatára IX* (1995), magángyűjtemény (ismeretlen gyűjtő).
Reprodukálva in BUDAHELYI Tibor: *érmek / medals 1980–2005*



10. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók kottatára X* (1995). Zenetudományi Intézet, a Zenetörténeti Múzeum tulajdona, ltsz. 2018.3.4. Fotó: Tihanyi–Bakos Fotó Stúdió



11. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók kottatára XI* (1995), K.A.S. Galéria, Budapest. Reprodukálva in *BUDAHELYI Tibor: érmek / medals 1980–2005*

„Főleg a komolyzenét szeretem. A világhírű zeneszerző inspirálta ezeket a munkákat. Azonosultam Bartók művességével, ebben próbáltam hozzá hasonló lenni. Ebben a sorozatban csúcsosodott ki az életmű, amit eddig alkottam, úgy az anyag választásában, mint az anyag megmunkálásában.”¹⁵

A különféle anyagok és szükségszerűen különféle technikai eljárások ellenére a művek egységet képeznek. A felületek kolorisztikus és plasztikai jelzései egymáshoz kapcsolódnak, és együttesen alkotnak lírai utalást Bartók zenéjére. Budahelyi elvont síkon mozgott, és azáltal, hogy nem kötődött konkrét Bartók-alkotáshoz, újabb és újabb szemszögből közelítette meg az életművet. A háromszög formátummal kapcsolatban a művész így nyilatkozott:

¹⁵ BARANYI A. *Weimari díj* (2000), 79.

„Hangszer forma is, de hangzás jeleket is tudtam komponálni a háromszög formátumba. A plasztikai jelek, a hőkezeléssel elért színhatások és a háromszög síkjának megmozgatása egységet képez. Plasztikáim és szobraim egyre egzaktabbak, konstruktívabbak. Az 1990-es évektől lírai konstruktivistának tartom magam. Viszont az éremnél mindig líraibb vagyok az érem intimitása miatt. Ilyen kis kedves dolgokkal foglalkozik az ember, ez egy vers is lehet.”¹⁶

A *Bartók kottatára* sorozatot 1995 szeptemberében Budahelyi nem tartotta befejezettnek. Már akkor jelezte, hogy azt további érmeikkel egészíti majd ki. A sorozat első darabjának anyaga homokfúvott üveg, ezt követte három fából, majd hat fémből készült érem. Elsőként a három fa érmet egészítette ki egy újabbal (*4. kép*), utána 1996-ban és 1997-ben még nyolc érem készült fémből (*12–19. kép*). Budahelyi esetében a sorozatok darabjai lazán kötődnek egymáshoz. Arra is van példa, hogy egy darabot eladott vagy elajándékozott. A művésznek az a jó szokása, hogy az érem hátlapjára ráírja a mű címét és készülési évét, nem minden esetben történt meg. 1995-ben a *Bartók a képzőművészetben* című kiállításunkhoz nem készült katalógus, csak az érmeiről készült fotók alapján tudjuk rekonstruálni a sorozat darabjait. Ezeket az alkotásokat 1997-ben a FIDEM-konferencián a *Bartók Medals and Plaques in Contemporary Hungarian Art* című előadásomban mutattam be, majd a *Studia Musicologica* folyóiratban publikált „*Traditional*” and *Avant-garde Bartók Medals in Hungarian Art* című tanulmányban írtam Budahelyi Bartók-érmeiről.¹⁷

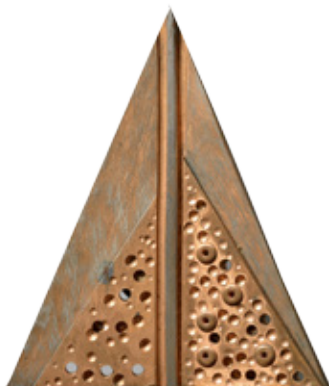
Budahelyi Bartók-sorozatainak kutatásakor további nehézséget jelent, hogy a publikációkban az érmeik többféle címen szerepelnek. A XI. Érembiennálé katalógusa Budahelyi Tibortól a *Kottázott fa* (1995) és a *Kottázott acél I–VIII* (1995–1996) műveket sorolja fel.¹⁸ A címek alapján azt gondolnánk, hogy egy újabb zenei témájú sorozatról van szó, azonban a katalógusban a *Kottázott acél I* és *V* című művekről fekete–fehér reprodukció is szerepel. Ennek köszönhetően állapíthatjuk meg, hogy ezek az alkotások valójában a *Bartók kottatára* sorozat 1995-ben és 1996-ban készült darabjai. A további hat munkáról reprodukció híján nem lehet eldönteni, hogy az 1995-ben vagy az 1996-ban alkotott érmeiről van-e szó. Azonban, ha fellapozzuk L. Kovásznai Viktória *Modern magyar éremművészet II. (1976–2000)* című katalógusát, akkor közelebb jutunk a megfejtéshez.¹⁹ Ebben a kiadványban a *Kottázott acél IV–VI* (1995) érmeiről látunk reprodukciókat, és a tárlatok is fel vannak tüntetve, amelyeken ki voltak állítva korábban. Rögtön megjegyzem, hogy a Zenetörténeti Múzeum Bartók-kiállítása egyik leírásnál sem szerepel, ami arra engedne következtetni, hogy kizárólag az 1996-ban készült érmeiről van szó. Azonban nem így van!

¹⁶ Ua.

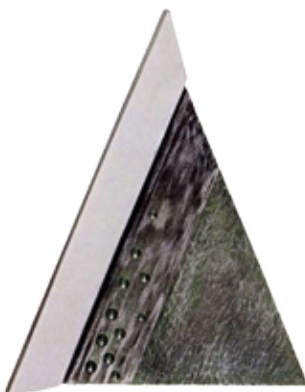
¹⁷ BARANYI ANNA: „»Traditional« and *Avant-garde* Bartók Medals in Hungarian Art”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 40/1–3 (1999), 85–93.

¹⁸ BARANYI JUDIT: *XI. Országos Érembiennále Sopron / XI. Ungarische Medaillen-Biennale / XI. National Biennial of Medal Art [...] 1997. június 21. – szeptember 14.* (Sopron, Sopron Város Polgármesteri Hivatala, 1997), 25.

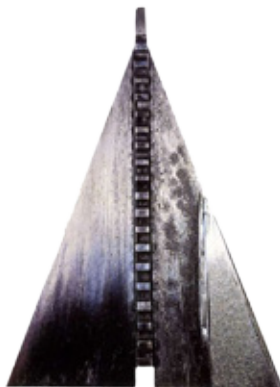
¹⁹ L. KOVÁSZNAI VIKTÓRIA: *Modern magyar éremművészet II. 1976–2000* (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2004), 53–54.



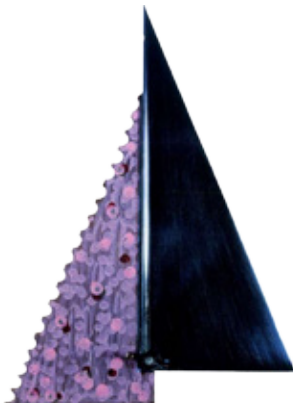
12. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók kottatára XII* (1996). Zeneudományi Intézet, a Zeneörténeti Múzeum tulajdona, ltsz. 2018.3.5. Fotó: Tihanyi–Bakos Fotó Stúdió



13. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók kottatára XIII* (1996), K.A.S. Galéria, Budapest.
Reprodukálva in *BUDAHELYI Tibor: érmek / medals 1980–2005*



14. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók kottatára XIV* (1996), magángyűjtemény (ismeretlen gyűjtő).
Reprodukálva in *BUDAHELYI Tibor: érmek / medals 1980–2005*



15. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók kottatára XV* (1996), magángyűjtemény (ismeretlen gyűjtő).
Reprodukálva in *BUDAHELYI Tibor: érmek / medals 1980–2005*



16. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók kottatára XVI* (1996), magángyűjtemény (ismeretlen gyűjtő).
Reprodukálva in *BUDAHELYI Tibor: érmek / medals 1980–2005*



17. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók kottatára XVII* (1996). Zenetudományi Intézet,
a Zenetörténeti Múzeum tulajdona, ltsz. 2018.3.6. Fotó: Tihanyi–Bakos Fotó Stúdió



18. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók kottatára XVIII* (1996). Zenetudományi Intézet, a Zenetörténeti Múzeum tulajdona, ltsz. 2018.6.7. Fotó: Tihanyi–Bakos Fotó Stúdió



19. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók kottatára XIX* (1996). Zenetudományi Intézet, a Zenetörténeti Múzeum tulajdona, ltsz. 2018.3.8. Fotó: Tihanyi–Bakos Fotó Stúdió

A *Kottázott acél* IV eredeti címe *Bartók kottatára VII*, a *Kottázott acél V*, a *Bartók kottatára VIII*. darabjával, a *Kottázott acél VI* pedig a XI. Érembiennáléban szereplő *Kottázott acél V* éremmel azonos. A XI. Érembiennálé katalógusában felsorolt és a *Modern magyar éremművészet II. (1976–2000)* kiadványban reprodukált *Kottázott fa* (1995) ugyanaz az alkotás, amelynek a művész eredetileg a *Bartók kottatára III* címet adta. Amint látjuk, némileg a sorszámok is keveredtek, de nagyobb félreértéseket okozhat a teljesen új cím, amiről nem tudjuk, hogy a véletlen műve volt-e vagy szándékos alkotói döntés. Elképzelhető, hogy a művész nem volt elégedett a *Bartók kottatára* címmel, és a kottatárat kottázott fára és kottázott acélra cserélte? A művészettörténeti szakma gyakorlata szerint azonban az eredeti címet minden esetben megtartjuk, és emellett ajánlatos a címváltozatot vagy változatokat is feltüntetni, éppen a további bonyodalmak elkerülése érdekében. A sokszorosított érmek esetében

számos példa van arra, hogy különféle gyűjteményekben ugyanaz az érem más-más címen szerepel. Esetünkben azonban egyedi munkákról van szó, amelyek gyakran szerepeltek kiállításon és ennek eredménye lett a többféle címváltozat.

A művész kiadásában 2005-ben megjelent reprezentatív kötetben a *Bartók kottatára* sorozat valamennyi darabjáról színes reprodukció látható, ezúttal *Bartók sorozat* I–XIX (1995–1997) címmel.²⁰ Aki nem kíséerte végig lépésről-lépésre a *Bartók kottatára* sorozat történetét, azt gondolhatja, hogy egy másik Bartók-sorozatról van szó. Sajnos a katalógusokban ritkán van arra lehetőség, hogy az összes kiállított művet reprodukálják, tehát ilyen nagy sorozatok esetében csak egy-két darabról közölnek fotót. Az anyag, a technika és a méretek alapján nehéz felismerni az összefüggéseket. Az 1995-től eltelt évtizedek alatt a sorozat egyes darabjai ma már magántulajdonban vannak, a kötetben reprodukált *Bartók sorozat* X és XIII a K.A.S. Galéria gyűjteményébe került. (A könyvben tévesen Kass Galéria szerepel.)

A kiadványban szintén reprodukált *Bartók sorozat* VI eredetileg nem ennek a sorozatnak volt a része. 2018 tavaszán Budahelyi Tibor 25 zenei témájú érmet ajándékozott a Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumának, közöttük nyolc darabot a *Bartók kottatára* sorozatból. Akkor Borz Zsófiával rekonstruáltuk az eredeti sorrendet, és annak alapján vettük nyilvántartásba.²¹ A gyűjtemény darabjaiként először 2019-ben a *Magyar zene és képzőművészet* című kiállításon kerültek bemutatásra, utána az állandó éremkiállításunkban kaptak helyet.²²

A *Bartók kottatára* sorozattal nem fejeződött be Budahelyi érdeklődése a téma iránt. 1999-ben alkotta a *Bartók vonós* I–III című, három éremből álló sorozatát (20–22. kép). A hőkezelt acélból készült háromszög alakú érmekeket ferdén futó vajatok osztják kettő vagy három részre, felületükön körkörös futó vonalak láthatók vagy teljesen simák, illetve enyhén rücskösre vannak kidolgozva. A színviláguk finom kékes, szürkés és zöldes árnyalatú. Mindegyik érmen egy-egy köteg vékony fémszál van a vajatba helyezve. Elképzelhető, hogy a háromszög alakú érem a hegedűt, míg a fémszálak a vonót szimbolizálják. A külön-külön háromszög alakú tokba helyezett érmeke ünnepélyes hangulatúak, a háromszög mint a piramis egyik oldala az örökkévalóságot, az egyediséget, a megismételhetetlent is jelképezi.²³

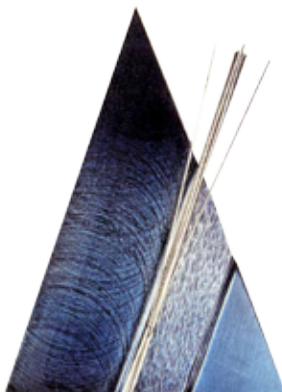
A 2000-ben készült *Bartók vonós* IV–VI érmekekkel Budahelyi folytatta, de ugyanakkor pontot is tett a Bartók-téma végére (23–25. kép). A szintén háromérmés sorozat az előző három érem szellemiségében készült, azonban ezúttal az érem közepétől a jobb széle felé a hat–hét vajat szorosán egymás mellett függőlegesen fut, és a legszélső vajatba helyezte el Budahelyi a vékony fémszálakból álló köteget. A négyes és az ötös érem kékes színvilágú, míg a hatos enyhén szürkés–vöröses árnyalatú. A művész

²⁰ BUDAHELYI Tibor: *érmek / medals 1980–2005*, 112–118.

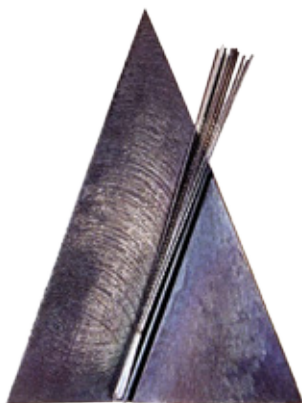
²¹ Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeuma, leltári szám: 2018.3.1–2018.3.8. Az általunk megállapított sorrend szerint: *Bartók kottatára* III, VI, VII, VIII, X, XIII, XVII, XVIII, XIX.

²² BORZ Zsófia: *Magyar zene és képzőművészet*. Kiállítási katalógus, szerk. GOMBOS László (Budapest, MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2019), 34., 39–40.

²³ BARANYI A. *Zenei témájú magyar éremművészet a 20. században*, 32.



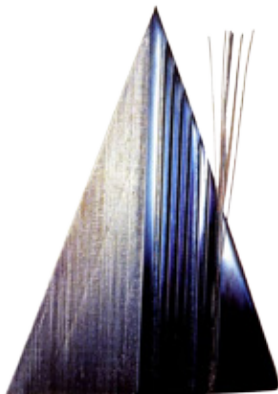
20. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók vonós I* (1999), Budahegyi Tibor tulajdona.
Reprodukálva in *BUDAHELYI Tibor: érmek / medals 1980–2005*



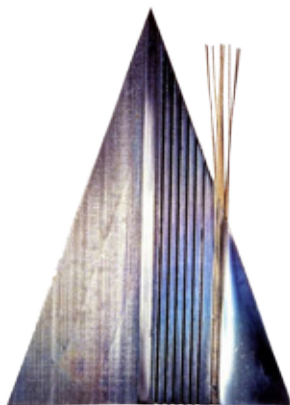
21. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók vonós II* (1999), Budahegyi Tibor tulajdona.
Reprodukálva in *BUDAHELYI Tibor: érmek / medals 1980–2005*



22. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók vonós III* (1999), Budahegyi Tibor tulajdona.
Reprodukálva in *BUDAHELYI Tibor: érmek / medals 1980–2005*



23. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók vonós IV* (2000), magángyűjtemény (ismeretlen gyűjtő).
Reprodukálva in *BUDAHELYI Tibor: érmek / medals 1980–2005*



24. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók vonós V* (2000), British Museum,
Department of Coins and Medals, inv. 2002,0703.1.



25. kép. BUDAHELYI Tibor: *Bartók vonós VI* (2000), magángyűjtemény (ismeretlen gyűjtő).
Reprodukálva in *BUDAHELYI Tibor: érmek / medals 1980–2005*

ezekkel a letisztult alkotásokkal kapta meg 2000-ben a legnagyobb nemzetközi elismerést, a Weimarban megtartott XXVII. FIDEM nagydíját.²⁴ A *Bartók vonós V* érmet a British Museum vásárolta meg (24. kép).

A művek és sorozatok beazonosítását, mint láttuk számos tényező nehezíti. További problémát jelent, hogy a *Bartók vonós I–VI* érmek a Budahelyi által 2001-ben kiadott publikációban a *Bartók kottatár I–III* (1999) és *Bartók kottatár IV–VI* (2000) címen szerepelnek.²⁵ A Bartók-sorozatok tanulmányozásához így a legnagyobb segítséget a 2005-ben megjelent kiadvány nyújtja, amelyben kiváló minőségű színes reprodukciók állnak rendelkezésünkre,²⁶ és mindennél jobban segítenek maguk a művek: a Zenetörténeti Múzeum gyűjteményébe került nyolc érmet a *Bartók kottatára* sorozatból, valamint a *Bartók vonós V* című érmet a British Museum gyűjteményéből. Célunk, hogy a sorozatok további darabjait is felkutassuk, és Budahelyi Tibor minden Bartók-sorozatát bemutassuk a Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumában. A hagyományokkal szakító, új megoldásokat teremtő alkotásokkal Budahelyi a zenei tárgyú hazai éremművészet új fejezetét nyitotta meg, zenei témájú érmei, és azon belül a Bartók-sorozatok különleges értéket képviselnek a magyar és az európai éremművészetben egyaránt.

²⁴ BARANYI A. *An Interview with Tibor Budahelyi*, 21–22. Vö. 1. lj.

²⁵ BUDAHELYI Tibor (Budapest, magánkiadás, 2001), 42–43.

²⁶ BUDAHELYI Tibor: *érmek / medals 1980–2005*, 112–121.

Sculptor Tibor Budahelyi's 'Bartók Series'

Music has always taken a special place in the work of sculptor Tibor Budahelyi. From 1980 until 1989, during his first major creative period beginning with his drawings *Szakított húr* [Torn String], *Kék húrok* [Blue Strings], and *Húrok I–IV* [Strings I–IV] as well as his paintings *Húrok* [Strings] and *Feszített húr I–II* [Tense String I–II], it was the musical sound he used almost exclusively as the theme of his abstract geometric works. Then, in 1995, he created the series entitled *Bartók kottatára I–X* [Bartók's Sheet Music Collection I–X (*Figs. 1–3, 5–11*)] for the exhibition *Bartók in the Visual Arts*, organised by the Music History Museum of the Institute for Musicology. These triangle-shaped works, made of various materials – glass, wood, heated steel – and employing different technical processes, form a whole. The coloristic and plastic markings on the surfaces are interconnected and together they communicate a lyrical allusion to the music of Béla Bartók. Budahelyi worked on an abstract level, without being not bound to a specific Bartókian composition and identifying with the composer's artistry, the latter being the real source of inspiration. Following the 1995 exhibition at Music History Museum, he completed with another medal (*Fig. 4*) the three wooden pieces already there, then, in 1996 and 1997, he produced eight more medals out of metal (*Figs. 12–19*). In 1999, he carried on the Bartók theme with the medals, produced of heated steel, entitled *Bartók vonós I–III* [A String Piece by Bartók (*Figs. 20–22*)]. In 2000, the artist completed this theme with his medals *Bartók vonós IV–VI* (*Figs. 23–25*). With these sleek-styled works, Budahelyi received his highest international recognition so far: the Grand Prix at FIDEM's 27th edition (Weimar, 2000). With his works, break with the tradition and offering new solutions, Budahelyi has opened a new chapter in Hungarian medal art, and his musically themed medals, including the Bartók series, are of special value in both Hungarian and European medal art.

BORZ ZSÓFIA

„Ó mennyi dal szállt néma sírba véle...”¹

A Nemzeti Zenede támogatásával létrejött síremlékek

A funerális művészet tanulmányozása a művészettörténet fontos területe, amely éppúgy magában foglalja a síremlékszobrászat változásait, mint a halotti kultuszt és annak társadalmi, kulturális vetületeit. Miközben a történelmi távlattal együtt a dualizmus korabeli síremlékek hagyományos, szakrális vonatkozása fokozatosan veszített jelentőségéből, ezzel egyszerre nőtt a műemlékek reprezentációs szerepe, mely által a köztemetők mára a nemzeti kulturális emlékezet meghatározó színtereivé váltak. A 19. század közepétől a magán megrendelések mellett egyre gyakoribbá váltak az intézmények és egyesületek megbízásai, melyek többsége – a köztéri emlékművekhez hasonlóan – közadakozásból valósult meg.² Különösen utóbbiak esetében volt már kezdetektől hangsúlyos a síremlékek reprezentatív jellege, hiszen az ország nagyjait nemcsak az adott család, hanem az egész nemzet gyászolta. A temetési és leleplezési ceremóniák is nemegyszer országos méretű társadalmi események voltak – említhetjük például Batthyány Lajos újratemetését (1874), Deák Ferenc temetését (1876) és később mauzóleumának felállítását (1887) vagy Munkácsy Mihály síremlékének avatását (1911).

Az 1836-ban létrehozott Pest-budai Hangászegylet (1867-től Nemzeti Zenede) és az általa működtetett iskola vezető szerepet töltött be a főváros zenei életében. A mecénási funkciót is ellátó intézmény vezetői mindvégig fontosnak tartották az egyesülettel és a magyar zenei élettel kapcsolatban álló elhunytakról való megemlékezést, s így számos festmény, grafika, szobor és jubileumi érem mellett a 19. század második felében, valamint a 20. század elején több síremlék elkészíttetésében is szerepet vállaltak. Utóbbiakról tanúskodnak a vezetőségi ülések jegyzőkönyvei, az ehunyt családjának küldött részvétiratok, valamint az intézményt képviselő küldöttség koszorúzásáról szóló híradások. Jelentősebb személyek esetében hazai

¹ VÁRADI Antal: „A dalnok sírja. (Huber Károly emlékezete)”, *Fővárosi Lapok* 26/163 (1889. június 16.), 1211.

² SISA József (szerk.): *A magyar művészet a 19. században. Képzőművészet* (Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont–Osiris Kiadó, 2018), 618.

művésztől megrendelték az elhunyt portréját, amelyet a Zenede dísztermében létrehozott arcképcsarnokban állítottak ki, továbbá kezdeményezték vagy támogatták reprezentatív síremlékek létrejöttét is.³

Az eddig feldolgozott primer források (választmányi- és igazgatótanácsi jegyzőkönyvek, szerződések, évkönyvek stb.) 12 olyan síremléket dokumentálnak, melyek létrejöttében a Zenede bizonyíthatóan aktív kezdeményező szerepet vállalt, és nemcsak erkölcsi támogatást nyújtott, hanem anyagilag is hozzájárult a megvalósításhoz. Tekintve, hogy a zenedei iratanyag hiányosan maradt fenn, több évtizednyi jegyzőkönyv elveszett, joggal feltételezhetjük, hogy a Nemzeti Zenede közreműködésével ily módon elkészült síremlékek száma ennél mindenképp nagyobb volt. Az 1870-es évek forrásaival együtt elveszhetnek többek között a Nemzeti Zenede egykori igazgatójának, Mátray Gábor (1797–1875) obeliszkszerű alakú síremlékének iratai is, így csak feltételezni tudjuk, hogy az egyesület oroszlanrészről vállalt a méltó emlék emelésében.⁴ A Pest-budai Hangászegyesület, majd Nemzeti Zenede hozzájárulásával állíttatott síremlékek többségét Pesten az 1849-ben megnyitott Kerepesi úti temetőben (a mai Fiumei úti sírkertben) állíttaták fel. Itt található többek között – a síremlékállítási időrendjében – Asztalos Károly, Volkmann Róbert, Engeszer Mátyás, Huber Károly, Bartay Ede, Lung György, Vajdafy Béla, Szentirmay Elemér, Trautsch Károly és Göndöcs István síremléke. További két síremlék, Heller Istváné a párizsi Père-Lachaise-ben, Gaál Ferencé pedig a szabadkai Bajai úti temetőben őrzi emlékét a zenei élet egykori képviselőinek.

Míg az 1804-ben megnyitott párizsi Père-Lachaise, vagy az 1874-ben átadott bécsi Zentralfriedhof temetőket eleve nemzeti sírkertnek szánták, a Kerepesi úti temetőt köztemetőként létesítették, és nem azért, hogy „Nemzeti Pantheon”-ként működjön. A szabadságharc utáni temetések azonban természetes módon határozták meg a temető nemzeti jellegét és történetét, így magától értetődően már az 1850-es évektől kezdve ide temették el a híres magyar személyeket, például Egressy Bénit (1851), majd Vörösmarty Mihályt (1855). Ennek ellenére a főváros csak évtizedekkel később, 1885-ben nyilvánította dísztemetőnek a sírkertet.⁵ A párizsi és bécsi temetőkben eredeti helyükön maradtak meg az egyes korszakokban állíttatott emlékek, amelyek egyúttal az adott időszak síremlék-művészetét is reprezentálják. Ezzel szemben a Fiumei úti sírkert áttemetésekkel rendszerezett parcellái, például a 34/1-es és 34/2-es, ún. művész- és díszparcellák vegyesen elhelyezett 19. és 20. századi síremlékeikkel elveszítették időbeli koherenciájukat. Bár bizonyos sírhelyek eredeti elhelyezése még rekonstruálható, ahogyan például a Volkmann-síremléké is, a legtöbb esetben nem követhetők vissza az átrendezések. Egyértelműbb a helyzet a Gerster Kálmán

³ Sz. FARKAS Márta: „A Nemzeti Zenede képzelt galériája – Festmények, szobrok, síremlékek, érmek”, in TARI Lujza – Sz. FARKAS Márta (szerk.): *A Nemzeti Zenede* (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, 2005), 301–319.

⁴ Uo., 307–308.

⁵ VARGA Ferencné: *A Kerepesi temető* (Budapest, Tarsoly Kiadó, 2003), 12–14.

(1850–1927) által tervezett, 1887-ben befejezett Deák-mauzóleum vonzaskörzetével. Az új centrum nemcsak azért jelentős, mert a területen számos reprezentatív temetkezés történt, hanem mert előbbi művész- és díszparcellákkal szemben a temető része többnyire megőrizte a századforduló és az azt követő évtizedek képét. A régi és nevezetes síremlékek ezért *in situ* tanulmányozhatók. Ide temették el 1897-ben az egyesített Budapest első főpolgármesterét, Kamermayer Károlyt (1829–1897), és ezzel megkezdődött egy díszsor kialakítása a 28-as és 29-es parcella között húzódó sugárút két oldalán.⁶ Itt kapott sírhelyet Bartay Ede 1901-ben bekövetkezett halálakor, majd Lung György 1906-ban.

A 19. század második felének, illetve a 20. század első felének funerális művészeti alkotásai számos formát ölthettek. Jellemzőek voltak az allegorikus vagy vallási elemek – bár ezek csak közvetve kapcsolódtak az elhunyt személyhez –, vagy az olyan szobrászati művek, mint Szentirmay Elemér síremléke, amelyek valamilyen formában a megboldogult alkotásaira, tevékenységére utaltak.

Jelen tanulmányban időrendben haladva dolgozom fel a Pest-budai Hangászegyesület, majd Nemzeti Zenede közbenjárásával létrejött síremlékeket. Akárcsak az intézmény dísztermében létrehozott arcképcsarnok esetében, az Egyesület a zenei élet nagyságainak síremlékeit is hazai művészek által készített alkotásokkal kívánta megőrizni az utókornak. E munkák nemcsak művészettörténeti, síremlék-szobrászati szempontból fontosak, hanem számos egyéb aspektusból is. Mindegyik síremléknek megvan a maga története, amely a legkülönfélébb információk hordozója lehet, dokumentálja az adott kor temetkezési és sírköavatási szertartását, szokásait, vagy épp a Nemzeti Zenede műpártolásának gyakorlatát.

A téma feldolgozásához elengedhetetlen elsődleges forrásaink a Nemzeti Zenede Egyesület választmányi üléseinek eleinte német, majd magyar nyelvű, kézzel írt jegyzőkönyvei, nyomtatott évkönyvei, és további, a síremlékekhez kapcsolódó szerződések, dokumentumok, melyek többsége a Liszt Ferenc Zeneakadémia Kutatókönyvtárában, illetve a Budapest Fővárosi Levéltárban található. Kiemelten fontos a sajtókutatás is, amely egyfelől kiegészíti, pótolja az esetlegesen hiányzó információkat; néhány esetben pedig éppen e korabeli leírások által kaphatunk képet a már elpusztult síremlékekről, vagy az egyesületi reprezentáció temetőben megnyilvánuló gyakorlatáról.

Asztalos Károly (1811–1864) síremléke

A Pest-budai Hangászegyesület által támogatott első síremlék felállítására 1866-ban került sor Asztalos Károly színműíró és ügyvéd emlékére, aki a Nemzeti Színház titkára (1837–1844), a Hangászegyesület aligazgatója (1840–1845), majd haláláig annak alelnöke (1845–1864) volt. A síremlék egykor a Kerepesi úti temető 9-es

⁶ SISA *Magyar művészet. Képzőművészet*, 616.

parcellájában az első sor 40. sírhelyén állt, azonban ma már nem fellelhető.⁷ Feltételezhetően a temetőátrendezéseknek esett áldozatul a 20. század első évtizedeiben. Kinézetéről nincs információnk, ezzel kapcsolatban mindmáig nem került elő forrás. A sírkőállítással egy időben vagy már ezt megelőzően báró Prónay Gábor (1812–1875) egyesületi elnök kezdeményezte Asztalos Károly portréjának elkészíttetését a Hangászegyesület arcképcsarnoka számára 1864-ben.⁸ Asztalos könyvomas arcképét Engerth Vilmos (1818k–1884) festő, litográfus és műegyetemi rajztanár készítette el 1865-ben, és adományozta az Egyesületnek. A könyvomat egy példányát a Zenede termében függesztették ki, eggyel a Nemzeti Múzeum gyűjteményét gyarapították, a fennmaradó példányok eladása után befolyt összeget pedig a sírkőre fordították.⁹ Mivel az aláírási úton befolyt összeg nem volt elegendő, így azt az Egressy-alapból pótolták ki, amelyet 1855-ben eleve a magyar zeneélet prominens személyiségei arcképének lefestése céljából hozták létre.¹⁰

Volkman Róbert (1815–1883) síremléke

1928-ban számos – főként a 19. században elhunyt – hírességet temettek át nyolc parcellából a 34/1-es művész- és a 34/2-es díszparcellába. Volkman Róbert zeneszerző, zenepedagógus eredetileg a főbejárattól jobbra elterülő 7-es parcella első sorának 126. sírhelyén nyugodott olyan jeles személyek között, mint Jókainé Laborfalvi Róza (1817–1886) színésznő, Greguss Ágoston (1825–1882) esztéta, egyetemi tanár, vagy Tóth Kálmán (1831–1881) költő, kiknek síremlékeit ugyancsak 1928-ban emelték át az újonnan kialakított területre. A legtöbb esetben az eredeti, neves művészek által készített síremlékek is átkerültek az új művészparcellába, így Volkman 1884-ben elkészült síremléke is, amely jelenleg a 34/1-es parcella 1. sor 31. sírhelyén található (*1. kép*).¹¹

Volkman Róbert síremlékének felállítását a Zeneakadémia kezdeményezte, amihez a legtöbb zenei intézmény és egyesület, így a Nemzeti Zenede is csatlakozott. Bartay Ede igazgató síremlék állítását szorgalmazó indítványát elfogadták, és a költségekhez való hozzájárulásként 100 forintot szavaztak meg.¹² Az elhatározás már pár nappal a november 1-i temetés után megszületett, majd ugyanezen év novemberében a zenei intézetek vezetői az ügy elősegítésére bizottságot hoztak létre. A bizottság

⁷ Radnainé dr. Fogarasi Katalin, a Nemzeti Örökség Intézete főigazgatójának szíves közlése.

⁸ *A pestbudai hangászegyleti zenede igazgató választmányi ülés jegyzőkönyve*, 1864. június 13., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtár, jelzet nélkül.

⁹ *A pestbudai hangászegyleti zenede igazgató választmányi ülés jegyzőkönyve*, 1865. november 7., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtár, jelzet nélkül.

¹⁰ RITTER Sándor – KÜRCS János (szerk.): *A pestbudai Hangászegyesületi Zenede évkönyve 1865. évre*, XXVI-dik évfolyamat (Budapest, Trattner-Károlyi Nyomda, 1866), 8.

¹¹ TÓTH Vilmos: „A Kerepesi úti temető I.”, *Budapesti Negyed* 7/2 (1999), 78.; „A vándorló halottak. Kiürítik a kerepesi temető hét sírparcelláját”, *Magyarország* 35/247 (1928. október 30.), 6.

¹² *A Nemzeti Zenede igazgató választmányi ülés jegyzőkönyve*. 1883. november 25., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtár, jelzet nélkül; *Budapesti Hírlap* 3/327 (1883. november 27.), 3.



1. kép. Volkmann Róbert síremléke (1884). Huszár Adolf szobrászművész domborműve, Kauser Jakab gránit síremléke. Fiumei úti sírkert, 34/1-es művészcsoport, 1. sor 31. sírhely

elnöke gróf Zichy Géza (1849–1924) lett, a bizottsági tagok pedig a Nemzeti Zenede, a Zenekedvelők Egyesülete, a Budai Zeneakadémia, a Zenetanárok Egyesülete, az Országos Színi Iskola, és a „Harmonia”-társulat vezetőiből álltak össze.¹³ A bizottság a *Nemzet* és az *Ellenzék* hasábjain felhívást intézett a néhai Volkmann Róbert tisztelőihez, amelyben említésre került, hogy a gyűjtés eredményét nem csupán egy síremlékre, hanem a Zeneakadémiának szánt szobor- vagy festményportréra, illetve egy ún. Volkmann-alapra fordítanak a szegénysorsú, tehetséges zeneszerző-növendékek támogatása céljából.¹⁴ A gyűjtésben nagy szerepet vállalt koncertjeinek bevételével gróf Zichy Géza, aki nemcsak Volkmann tisztelője, hanem barátja is volt.

A vöröses habos, csiszolt gránitsíremlék 1884-ben, a zeneszerző halála után egy évvel került ki Kauser Jakab (1832k–1893) kőfaragó műhelyéből.¹⁵ A hírlapok előzetes beszámolóí szerint „Volkmann Róbert sírja fölé az elhunyt zeneszerző barátai díszes emléket állítanak, melyet halottak napján fognak a kerepesi úti temetőben elhelyezni. A talapzatot Volkmann életnagyságú bronz mellszobra fogja díszíteni. Huszár Adolf mintázta s a Schlich-féle gyárban öntötték.”¹⁶ Bár a leírásban mellszobor szerepel, mégis – a század közepén meghatározó típus – egy egyiptomi hagyományokra épülő obeliszkszerű talapzatán kapott helyet a Huszár Adolf (1842–1885) szobrászművész által készített nagyméretű dombormű, amit a *Vasárnapi Ujság* 1888. november 4-én megjelent számában közölt grafika is igazol.¹⁷

A síremlék-bizottság terveiben egy mellszobor vagy festmény is szerepelt. Huszár Adolf a Zeneakadémia számára elkészítette a márványbúsztot is. A *Vasárnapi Ujság* 1885-ben számolt be arról, hogy a művész már készíti Volkmann mellszobrát, melyet a Nemzeti Zenede dísztermében fognak felállítani.¹⁸ Azonban ez téves, ugyanis a mellszobor a Zeneakadémiára került, és kitüntetett helyen, Liszt Ferenc arcképe alatt helyezték azt el.¹⁹

Engeszer [Engesszer, Engesser] Mátyás (1812–1885) síremléke

A Kerepesi úti temető egyik legrégebbi és kitüntetett jelentőségű területe a falak melletti falsírboltok sora. Itt kapott sírhelyet 1885-ben bekövetkezett halálakor Engeszer Mátyás, a Nemzeti Zenede tanára és könyvtárnoka (2. kép). Ahogyan több lap is beszámolt róla, a síremlék állítását Bartay Ede, a Zenede igazgatója kezdeményezte az 1885. május 14-én tartott igazgatói választmányi ülésen. Az előterjesztést a Magyar

¹³ *Fővárosi Lapok* 20/271 (1883. november 20.), 1731.

¹⁴ *Nemzet* 2/471 (1883. december 23.); *Ellenzék* 5/6 (1884. január 8.).

¹⁵ *Ország-Világ* 5/44 (1884. november 1.), 716.

¹⁶ *Budapesti Hírlap* 4/301 (1884. október 31.), 4.; *Fővárosi Lapok* 21/256 (1884. október 31.), 1653.; *Nemzet* 3/23 (1884. október 31.), 3.; *Pesti Hírlap* 6/301 (1884. október 31.), 4.

¹⁷ *Vasárnapi Ujság* 35/45 (1888. november 4.), 732., 739–740.

¹⁸ *Vasárnapi Ujság* 32/1 (1885. január 6.), 15.

¹⁹ *Budapesti Hírlap* 6/95 (1886. április 5.), 3.; *Pesti Hírlap* 8/94 (1886. április 4.), 5.; *Pesti Hírlap* 12/124 (1890. május 6.), 5.



2. kép. Engeszer Mátyás síremléke, 1886. Készítője ismeretlen.
Fiumei úti sírkert, Bal fal melletti 64. sírhely

Zeneművészek Segélyegyletének ülésén is indítványozta. A felhíváshoz az Országos Magyar Daláregyesület is csatlakozott.²⁰ A Zenede igazgatóválasztmányja 50 forintot szavazott meg a síremlékre.²¹ Vajdafy Béla (1838–1904) zenedei tanár 1888 februárjában ajánlotta fel a költségek fedezésére rendezett hangversenyének jövedelmét, 65 forintot.²² Tekintve, hogy a síremlék ekkor már elkészült, a gyűjtés eredményét a takarékpénztárban külön alapítványként kezelték, kamatait pedig a síremlék fenntartására és díszítésére kívánták fordítani.²³

A mészkőből készült síremlék puritán kialakításával magasodik a temető északi fala fölé. A közel 3 méter magas sírkő egyszerű kialakítású, nélkülöz minden konvencionális *vanitas* elemet (pl. koponya, óra, hervadó virág) vagy allegorikus tartalmat, illetve bárminemű utalást az elhunyra; csupán egy bevéssett kereszttel díszítették. A kereszt alatt olvasható az elhunyt neve, és a születési, illetve halálozási dátuma. A falak melletti sírboltok főként családi sírhelyek, így nem meglepő, hogy a későbbiekben ide temették Engeszer énekművész feleségét, Marsch Katalint (1837–1912), és felesége családtagjait is, kiknek nevei azonban már nehezen olvashatók.

Bár napjainkban a síremlék igen rossz állapotban van, a 20. század elején még gondozták, jeles évfordulók alkalmából testületileg is megkoszorúzták, például 1912-ben, Engeszer születésének 100. évfordulóján. A centenáriumról rangos eseménnyel emlékeztek meg, többek között elkészítették az ünnepelt arcképét Krutsay Ferenc (1868–1924) festőművésszel, amit a Zenede dísztermében helyeztek el. A festmény-leleplezési ünnepélyen gróf Zichy Géza, a Zenede elnöke és ifj. Toldy László (1882–1929) zenedei tanár méltatta Engeszert, majd a Kerepesi úti temetőben ünnepélyesen megkoszorúzták a sírját, ahol a Ganz-gyár Dalkör a *Hymnus* és a *Szózat* mellett Engeszer *Szerettelek* című férfikarát is előadta.²⁴

Huber Károly (1828–1885) síremléke

1885-ben, Engeszer Mátyás halála után nem sokkal egy újabb veszteség érte a magyar zenevilágot. Életének 58. évében elhunyt Huber Károly hegedűművész, zeneszerző, a Zenede tanára. Az intézmény, ahogyan arról a jegyzőkönyv is tanúskodik, az igazgatóválasztmányi ülésen is megemlékezett róla, illetve özvegyének részvétiratot küldött, a kiskorú gyermekeinek megsegítéséről is gondoskodott. A Daláregyesülettel karöltve országos gyűjtést indítottak egy méltó síremlék emelésére, továbbá az egykori

²⁰ *Fővárosi Lapok* 22/135 (1888. június 10.), 876.; *Nemzet* 4/995 (1885. június 10.); *Pesti Hírlap* 7/158 (1888. június 10.), 4.

²¹ *A nemzeti zenede igazgató választmányának ülése*, 1885. május 14., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtár, jelzet nélkül.

²² *A nemzeti zenede igazgató választmányának ülése*, 1888. február 2., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtár, jelzet nélkül.

²³ VAJDAFY Emil (szerk.): *A József főherceg Ő Fenségének fővédnöksége alatt álló Nemzeti Zenede évkönyve* 1898/99. iskolai évre, LX. évfolyam (Budapest, Rózsa Kálmán és neje nyomdája, 1899), 7.

²⁴ *Budapesti Hírlap* 32/103 (1912. április 30.), 16.; *Pesti Hírlap* 34/103 (1912. április 30.), 6.

hegedűtanár arcképét is megrendelték. Utóbbi leleplezésére 1887. április 17-én került sor. A Vastagh György (1834–1922) által festett portrét azonban nem a gyűjtésből, hanem a már említett Egressy-alapból finanszírozták.²⁵

Huber Károly eredeti nyughelyén, a 13. parcellában a Volkmann-émlékhez hasonló obeliszkszerű építmény állhatott, amely a hegedűművész büsztségével egészült ki. A temetésről a *Fővárosi Lapok* így számolt be:

„A díszes síremlék néhány lépésnyire áll Arany János sírjától. Az emlék pátyi termésköböl faragott gula, előtte látható Huber Károly sikerült bronz mellszobra, két oldalt pedig a következő felírás olvasható: »Huber Károlynak tisztelői és barátai.« »Nemzeti színházi operai karnagy 1842–1871. Nemzeti zenedei karnagy és tanár 1849–1885. Orsz. m. kir. zeneakadémiai tanár 1883–1885. Az orsz. magyar dalszövetség karnagya 1879–1885.« Az emléket a bayreuthi Jean Paul síremlék mintájára Alpár Ignác műgyezet. tanár tervezte és Andretti faragta kőbe. A mellszobor mintázata Donáth Gyulától való, ércbe a Tourbain-cég öntötte. Az emléket közadakozásból emelték.»²⁶

Egy másik napilap piramisban végződő oszlopként említi a felépítményt, ami előtt törpe oszlopon kapott helyet Huber mellszobra.²⁷ Donáth Gyulát (1850–1909) a korabeli kritikák gyakran „a temető szobrásza”-nak nevezték – a 19. század második felétől egyre inkább nevesíthetők voltak a síremlékeket készítő szobrászművészek.²⁸ A Nemzeti Zenede az elkészült bronz büsztt további három márvány példányát is megrendelte a művésztől, hogy felállíthassák azokban az intézményekben, amelyekben Huber működött.²⁹ Ez a jelenség egyértelműen az intézmény reprezentációs igényeiről tanúskodik.

A *Fővárosi Lapok* a címlapon Váradi Antal (1854–1923) versével emlékezett meg Huber Károlyról 1889. június 16-án, a sírkő leleplezésének napján. Az elhunytat magasztaló hét versszakos költemény bővelkedik zenei utalásokban, metaforákban. Külön érdemes kiemelni, hogy miként reflektál a vers a sírkőleleplezési ünnepélyre. Júniusban több lap is hírül adta a ceremónia tervezett műsorát. A gondosan felépített ünnepséget a *Szózat*tal kezdték, majd Bartay Ede igazgató emlékezett meg Huberről. Váradi versében olvashatjuk a következő két sort: „Az »Édes lánykám« angyalszép chorálja / Lebegjen örökzöld sírod felett.” Az idézett részlet Huber Károlynak azt a szerzeményét említi, amelyet a Budai Dalárda adott elő a sírkőavatáson. Mihalovits Ödön, a Zeneakadémia igazgatója és Szentirmay Elemér, az Országos Magyar Dalosszövetség alelnökének szónoklata követte a kórusművet, majd a *Hymnusz*-szal zárták a sírkőavatást.³⁰

²⁵ VAJDAFY Emil (szerk.): *A József főherczeg Ő Fenségének fővédnöksége alatt álló Nemzeti Zenede évkönyve* 1886/87. iskolai évre, XLVIII. évfolyam (Budapest, Rózsa Kálmán és neje nyomdája, 1887), 4–5., valamint uő (szerk.): *A József főherczeg ő fenségének fővédnöksége alatt álló Nemzeti Zenede története az intézet 50 éves jubileuma alkalmára* (Budapest, Athenaeum R. Társulat Könyvnyomdája, 1890), 85.

²⁶ „Huber Károly emlékezete”, *Fővárosi Lapok* 26/164 (1889. június 17.), 1220.

²⁷ *Budapesti Hírlap* 9/165 (1889. június 17.), 5.

²⁸ SISA Magyar művészet. *Képzőművészet*, 618.

²⁹ *Fővárosi Lapok* 25/355 (1888. december 25.), 2617.; *Fővárosi Lapok* 26/126 (1889. május 9.), 937.

³⁰ VÁRADI Antal: „A dálnok sírja. (Huber Károly emlékezete)”, *Fővárosi Lapok* 26/163 (1889. június 16.), 1211.

Az 1889 nyarán ünnepélyesen felavatott reprezentatív síremlék nem lett a zeneszerző végső nyughelye. Amikor 1937-ben elhunyt fia, a szintén hegedűművész Hubay [Huber] Jenő, Telcs Ede (1872–1948) szobrász- és éremművész közös síremléket tervezett a család számára, ahová Huber Károlyt is áttemették. Merk Zsuzsanna történész feltételezése szerint az édesapa büsztségével díszített sír túlzottan konkrét volt, így alkalmatlan lehetett családi sírhelynek, hiszen fia is nagy hírnévnek örvendett.³¹ Az eredeti Huber-síremlék így nem lett része az új családi emlékhelynek. A bronz büsztt lappang vagy megsemmisült.

Bartay Ede (1825–1901) síremléke

A Nemzeti Zenede saját halottjának tekintette, és az intézet költségén temettette el Bartay Ede zeneszerzőt, az intézmény igazgatóját, egy évvel később pedig impozáns síremléket emeltettek neki a 28-as parcella díszsorában (3. kép). Szerencsés módon a Zenede iratanyagában megmaradt a Bartay-síremlékkal kapcsolatos összes okmány, szerződés és számla. A dokumentumok alapján képet kaphatunk a Zenede rendkívül körültekintő megrendelési attitűdjéről, illetve ez alapján az összetett feladatot igénylő reprezentatív síremlékhez kapcsolódó munkafolyamatok is rekonstruálhatók.

1902 tavaszán a választmányi jegyzőkönyvekben feljegyezték, hogy az elhunytnak mellszobrával díszített emléket emeltek, amelyre gyűjtést rendeznek, és aláírási íveket bocsájtanak ki. Az összeg rövid időn belül elegendőnek bizonyult, így Rózsavölgyi Gyula alelnök vezetésével létrehoztak egy, az emlék elkészítését felügyelő bizottságot. Kausér József (1848–1919) kőfaragó, építész, aki az egyesület választmányi tagja is volt, ajánlkozott, hogy a hagyományos „gúla-alak” helyett Bartay mellszobrával és zenei elemekkel díszített tervet készít, továbbá vállalja, hogy Langer Ignác (1857–1927) díszítőszobrásszal bemutatják az egy tized nagyságban készített tervet a Zenede nagytermében.³² A tervezet bemutatása után, az 1902. július 21-én kelt szerződésben foglalták össze Kausér kötelezettségeit, illetve a bizottság kritériumait. A megállapodás egy fekete *syenit* anyagból, azaz fekete gránitból készült síremlékről szól. Megadták a pontos méreteket, illetve leszögezték, hogy a lehető legfényesebb csiszolással kell előállítani. Kausér feladata volt a kőfaragó- és csiszolómunkák után a ma is olvasható, bár kicsit megkopott szöveg véssése, és a betűk aranyozása is:

„BARTAY EDE / KIR. TANÁCSOS / A NEMZETI ZENEDÉNEK / EGY NEGYED SZÁZADON ÁT / BUZGÓ IGAZGATÓJA / született 1825. október 6. / meghalt 1901. augusztus 31.”³³

³¹ MERK ZSUZSA – RAPCSÁNYI LÁSZLÓ (szerk.): ... *életem, és művész voltam. Telcs Ede visszaemlékezései és útinaplói* (Budapest, Argumentum Tudományos Kiadó, 2012), 14–15.

³² *A Nemzeti Zenede igazgató választmányi ülés jegyzőkönyve*, 1902. április 11., május 4., valamint június 22., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtár, jelzet nélkül.

³³ *Szerződés Rózsavölgyi Gyula és Kausér J. és társa cég között*, Budapest, 1902. július 21., Zenedei iratanyag, Bartay Ede síremlékének dokumentumai, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtár, jelzet nélkül.



3. kép. Bartay Ede síremléke, 1902. Bassler Adolf szobrászművész mellszobra, Kauser József kőfaragó és Langer Ignác díszítőszobrász síremléke. Fiumei úti sírkert, 28-as parcella díszsora, 11. sírhely

A feliraton kívül további elemekkel is díszítették a síremléket. Az emlékmű részét képező mellszobron kívül egy koszorúdísz, a sírfödélhez tartozó gyűrűt, valamint egy aranyozott bronzkeresztet is rendeltek a Schlick-féle öntödétől. A szerződésben ebben az esetben is kitértek minden részletre. Például nemcsak az öntés minőségét, anyagvastagságát, hanem a bronz vegytési arányát is meghatározták.³⁴

A leghangsúlyosabb szerepet a mellszobor kapta. Bassler Adolf szobrásztól az egyéniség legkifejezőbb megjelenítését várták el, ennek érdekében Rózsavölgyi fotókat adott át Bartayról. Külön kiemelték, hogy a síremlékbizottság tagjai, illetve a családtagok felkereshetik a művészt a műtermében, hogy ellenőrizhessék a kellő élethűséget. Amennyiben háromszori javítás után sem lettek volna elégedettek, akkor más művészt kértek volna fel a munkára. Basslertől is rendeltek egy másik, ezúttal gipsz példányt a büsztről, hogy az intézet dísztermében felállíthassák, ahogyan az Huber Károly mellszobra esetében is történt.³⁵

Az elkészült síremlék leleplezésére 1902. október 30-án került sor. A népes résztvevő sereg tagjai között jelen volt a Nemzeti Zenede tanári karán és növendékein túl az Opera, és az Országos Zeneakadémia vezetősége, továbbá az Országos Dalárszövetség küldöttsége is. Az ünnepség nyitányaként Bartay *Királyhymnusza* hangzott el a Budai Dalárda, a Ganz-gyári daloskör és a Fegyvergyári Dalárda előadásában. A Zenede részűvős tanzakából álló zenekarral kísért kórust Gobbi Alajos vezényelte. Rózsavölgyi Gyula alpolgármester, a Nemzeti Zenede vezetősége nevében méltatta a volt igazgatót, majd a borostyánkoszorú elhelyezése után Sipos Antal, a Zenede nyugdíjintézetének nevében tette le a koszorúját. A megjelent zenei intézmények képviselői sorban követték a példájukat. Az ünnepség zárásaként az ismét a Gobbi által vezetett kórus harsonákkal kísérve Erkel–Kölcsey *Hymnusát* énekelte a sírköavatás zárásaként. Az előre megtervezett nagyszabású rendezvény beszámolóí nemcsak az elhangzott zeneművekről és jelenlevőkről tesznek említést, hanem a gondosan elkészített síremlékről is. Több folyóirat szerint zenei jelképek is helyet kaptak a leleplezett művön. Bár a választmányi ülésen elhangzott tervekben valóban szerepeltek zenei motívumok, ezek ma nem láthatók.³⁶ Feltételezésem szerint a szerződésben szereplő és elkészített bronz koszorún lehettek az újságok beszámolóiban is említett, az elhunyt munkásságára utaló zenei motívumok, azonban a koszorú az idők során elveszett a sírről. A többi díszítőelem erősen korrodálódott, a síremlék reprezentatív megjelenése azonban mindmáig megmaradt.

³⁴ Szerződés Rózsavölgyi Gyula és a Schlick-féle vasöntöde és gépgyár részvénytársaság között, Budapest, 1902. július 24., Zenedei iratanyag, Bartay Ede síremlékének dokumentumai, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtár, jelzet nélkül.

³⁵ Szerződés Rózsavölgyi Gyula és Bassler Adolf akadémiai szobrász között, Budapest, 1902. július 24., Zenedei iratanyag, Bartay Ede síremlékének dokumentumai, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtár, jelzet nélkül.

³⁶ *Budapesti Hírlap* 22/299 (1902. október 31.), 8.; *Budapesti Napló* 7/299 (1902. október 31.), 5.; *Pesti Hírlap* 24/299 (1902. október 31.), 10.; *Pesti Napló* 53/299 (1902. október 31.), 8.; *Zenevilág* 3/10–11 (1902. november 11.), 101.

Lung György (1847–1906) síremléke

1903-tól csak kivételes engedéllyel temettek el személyeket a 28. és 29. parcellába, ettől kezdve még inkább presztízst jelentettek a dízsor helyei. Az Országos Dalosszövetség 1907-ben indított gyűjtést az előző évben elhunyt Lung György székesfővárosi tanácsos, az Országos Dalosszövetség néhai elnöke sírkövének elkészíttetéséhez, azonban a főváros által engedélyezett helyen csak 1910-ben tudták felállítani az örök emléket (4. kép). A közadakozáshoz a Nemzeti Zenede 1907. április 9-én 25 koronával csatlakozott.³⁷

A pompás sírkő három és fél méter magas ruskicai rózsaszín márványból készült. A középen elhelyezkedő életnagyságú relief portrét a Strobl-tanítvány, Gémesi-Gindert Péter (1876–1923) szobrászművész mintázta, felette magyar motívumokból mintegy pártázatként egy lantot ábrázolt.³⁸ Az egyszerűségében is kifejező alkotáson a szecesszió jellegzetességei, a dekorativitás és a stilizált népművészeti elemek dominálnak. A kőfaragó munkákat a néhány méterre lévő Bartay-síremlékhez és több tucatnyi további temetői munkához hasonlóan Kauser József készítette.

Vajdafy Béla (1838–1904) síremléke

Vajdafy Bélának, a Nemzeti Zenede tanárának temetésére a Kerepesi úti temetőben került sor 1904. január 28-án. A gyászszertartáson a megboldogult kollégáin, tanítványain és tisztelőin kívül a város elöljárói is részt vettek. Beszédet mondott Sziklás Adolf fővárosi polgári iskolai tanár, valamint Mészáros Imre, a Nemzeti Zenede tanára.³⁹ A VIII. kerületi Práter utcai Polgári Leányiskola, amelyben Vajdafy szintén tanított, levélben kérte a Zenede igazgatóságát, hogy gyűjtést rendezhessenek a tanári kar és a tanítványok között néhai tanáruk emlékére. A Zenede a felállítandó síremlék költségeihez egyesületileg 200 koronával járult hozzá, továbbá Dárday Géza pénztárnok javasolta, hogy amennyiben szükséges, kérjenek engedélyt Engeszer Mátyás özvegyétől, hogy az Engeszer-alapból kipótolhassák a gyűjtés során befolyt összeget.⁴⁰

Az 1904. évi temetői főkönyv szerint Vajdafy Bélát a sírkert 5-B parcella 9. sor 20-as számú nyughelyébe temették, a sírkőavatásra 1906. október 21-én került sor.⁴¹ A *Rákos Vidéke* hetilap számolt be részletesen az avatási ceremóniáról, így arról is, hogy a síremlék fekete márványkő volt. Ahogy a temetésen, így ez alkalommal is

³⁷ *A Nemzeti Zenede választmányi ülése*, 1907. május 17., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtár, jelzet nélkül.

³⁸ *Magyarország* 17/252 (1910. október 23.), 14.; *Budapesti Hírlap* 30/253 (1910. október 25.), 14.

³⁹ *Alkotmány* 9/23 (1904. január 27.), 8.; *Pesti Hírlap* 26/27 (1904. január 27.), 16.; *Budapesti Hírlap* 24/29 (1904. január 29.), 9.

⁴⁰ *A Nemzeti Zenede választmányi ülése*, 1905. november 9., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtár, jelzet nélkül.

⁴¹ *A Nemzeti Zenede választmányának ülése*, 1906. október 27., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtár, jelzet nélkül; *Pesti Hírlap*, 28/287 (1906. október 18.), 10.



4. kép. Lung György síremléke, 1910. Gémesi-Gindert Péter szobrászművész relief portréja, Kauser József ruskicai rózsaszín márvány síremléke. Fiumei úti sírkert, 28-as parcella dízsora, 29. sírhely

népes tömeg gyűlt össze, hogy megemlékezzenek az egykori zenetanárról. Érdemeit Földes Gábor tanár hosszasan sorolta nagyhatású emlékbeszédében, végül Ernyey József, a Nemzeti Zenede igazgatója méltatta Vajdafyt.⁴² A sírhely beazonosítása ma már nem lehetséges.⁴³

Szentirmay Elemér (1836–1908) síremléke

Az elhunyt munkásságára utaló szobrászati megoldásra kiváló példa a temető 17/1-es számú parcellájában nyugvó Szentirmay Elemér (eredeti nevén vadosfai és zsidi Németh János) dalszerző 1910-ben emelt művészi síremléke (5. kép). A fejkövön tűntették fel az elhunyt nevét, alá pedig Kozma Andor négysoros epigrammáját vésték:

„Állj meg magyar, állj meg e sír mellett,
Itt a szellők muzsikát lehelnek.
Gyönyörű szép magyar nóták halott édesapját,
Halhatatlan gyermekei, nótái siratják.”⁴⁴

A feliratok között a dalszerző egyik legnépszerűbb, a „Csak egy szép lány van a világon...” című dalának kezdő ütemei is helyet kaptak. A megkopott betűk nagyon nehezen olvashatók, de a korabeli sajtóban közölték a szövegeket.

A fejkő mögött bánatos lány áll lehajtott fejjel, aki bal kezében egy hegedűt tart, jobbával pedig rózsákat hint a sírra. A rendkívül jól sikerült síremléket Kisfaludi-Strobl Zsigmond (1884–1975), pályája elején álló szobrászművész mintázta meg. A márvány az évek során elvesztette egykori csillogását, de a sírhant fölött gyászoló magyar ruhás lány alakja mit sem veszített szépségéből és művészi értékéből.

A síremlék nem jöhetett volna létre Ormódy Vilmos (1838–1932) főrendiházi tag és Merkler Andor (1861–1920) zeneszerző, zenekritikus kezdeményezése nélkül.⁴⁵ A századfordulón munkálkodó zenei intézmények korábbi ténykedését ismerve különös, hogy Szentirmay síremlékének hiányát nem a zeneélet képviselői észlelték, hanem az Első Magyar Általános Biztosító Társaság, ahol egyébként Szentirmay is dolgozott. Azonban a kezdeményezéshez számos magánemberen kívül több zenei intézmény is csatlakozott, így a Nemzeti Zenede, az Országos Zeneakadémia és Fodor Ernő Zeneintézete is.⁴⁶

A nagyszabású leleplezési ünnepséget 1910. október 31-én rendezték a Kerepesi úti temetőben. Az emlékbeszédet gróf Zichy Géza mondta, míg a székesfőváros nevében a polgármester, Bárczy István (1866–1943) koszorúzta meg az újonnan

⁴² *Rákos Vidéke* 6/43 (1906. október 28.), 4–5.

⁴³ Radnainé dr. Fogarasi Katalin, a Nemzeti Örökség Intézete főigazgatónőjének szíves közlése.

⁴⁴ „A Szentirmay-síremlék felavatása”, *Magyarország* 17/259 (1910. november 1.), 12–13.

⁴⁵ „Esti levél. A magyar dal és Szentirmay Elemér”, *Pesti Hírlap* 30/266 (1908. november 6.), 8–9.

⁴⁶ *A Nemzeti Zenede választmányi ülése*, 1910. május 28., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtár, jelzet nélkül.



5. kép. Szentirmay Elemér síremléke, 1910. Kisfaludi-Strobl Zsigmond alkotása.
Fiumei úti sírkert, 17/1-es parcella, 4. sor 9. sírhely



6. kép. Trautsch Károly síremléke, 1912. Istók János szobrászművész mellszobra, Seenger Béla gránit síremléke. Fiumei úti sírkert, 17/1-es parcella, 1. sor 38. sírhely

elkészült műalkotást. Zenei megemlékezést Banda Márton (1847–1928) cigány-prímás tartott, aki Szentirmay „legszebb dalait” játszotta el hegedűjén. Szentirmay, illetve dalainak sikeréhez elsősorban Blaha Lujza járult hozzá, aki gyakran énekelte azokat, de sajnálatos módon a „nemzet csalogánya” nem tudott részt venni az eseményen.⁴⁷

Trautsch Károly (1830–1910) síremléke

Szentirmay sírhelyéhez közel, ugyanabban a parcellában nyugszik Trautsch Károly, aki a Nemzeti Zenedében hosszú éveken keresztül a vonós tanszak bölgőtanáraként működött. A gazdag építészeti tagolású, *aedicula* formájú fekete gránit sírkő szép keretet ad Trautsch fehér színű carrarai márvány portréjának (6. kép). A kontrasztos színek és a fény–árnyék viszonyok játéka impozáns kompozíciót eredményezett. A márványból kifaragott mellszobor Istók János (1873–1972) szobrászművész munkája, akinek *oeuvre*-jében számos köztéri és temetői alkotást találunk. A pontos karakterábrázolás mellett ezúttal is rendkívül érdelemgazdag portrét mintázott Istók. A mellszobor a gránit talapzaton közepén helyezkedik el, felette pedig baldachinszerű tagozattal folytatódik a sírkő. A három méter magas síremlék kőfaragó munkáit Seenger Béla végezte el, akinek keze nyomát őrzi több síremlék mellett a Halászbástya és az Országház is. A büszk alatt aranyozott felirat olvasható: „TRAUTSCH / KÁROLY / NEMZETI ZENEDEI / TANÁR / 1830–1910”.

A leleplezési ünnepségre 1912. szeptember 29-én került sor. Gobbi Alajos igazgató vezetésével jelen volt a Nemzeti Zenede tanári kara, a Filharmóniai Társaság, illetve a legtöbb budapesti zenei egyesület és intézmény is képviseltette magát. A sokak által tisztelt és szeretett tanár emlékére emelt síremlék mellett először a Lyra Dalkör énekelte el a *Hymnuszt* Kaszás Gyula vezényletével, majd Várady Sándor, a Zenede tanára mondott emlékbeszédet. A megemlékezést a *Szózáttal* zárták, amit az említett dalkör és az Operaház tagjaiból alakult fúvószenekar előadásban hallgatott a megemlékező tömeg. A mű leleplezését követően a koszorúkat mellé helyezték el.⁴⁸

Göndöcs István (1857–1910) síremléke

Néhai Göndöcs Istvánt, az Országos Dalosszövetség titkárát, az Erzsébetvárosi plébánia karnagyát az 1910. évi temetői főkönyv szerint december 6-án helyezték vég-ső nyugalomra a 10-es parcella 3-51-es számú sírhelyébe.⁴⁹ A temetésen a főváros által engedélyezett díszsírhely mellett az operai énekkar gyász-zsoltárt adott elő,

⁴⁷ *Budapesti Hírlap* 30/258 (1910. október 30.), 14.; *Magyarország* 17/258 (1910. október 30.), 16.

⁴⁸ KERN Aurél (szerk.): *A József főherceg úr ő fenségének fővédősége alatt álló Nemzeti Zenede évkönyve az 1912/1913. iskolai évről* (Budapest, [k. n.], 1913), 7.; *Budapesti Hírlap* 32/231 (1912. október 1.), 12.; *Pesti Napló* 63/231 (1912. október 1.), 16.; *Az Ujság* 10/232 (1912. október 1.), 17.

⁴⁹ Radnainé dr. Fogarasi Katalin, a Nemzeti Örökség Intézete főigazgatójának szíves közlése.

majd Bárczy István polgármester mondott búcsúbeszédet az elhunyt összes tisztelője nevében. A Nemzeti Zenede képviselőjében Ernyey József igazgató jelent meg a szertartáson.⁵⁰

1911 januárjában a Göndöcs István-síremlékbizottság megkezdte a gyűjtést, hogy emléket emelhessenek az elhunyt karnagy sírja fölé. A Nemzeti Zenede erre a célra 50 koronát, míg gróf Zichy Géza, az egyesület elnöke külön 100 koronát adományozott.⁵¹ A költségekhez fővárosi támogatást is kaptak, illetve a Pécsi Dalárda is csatlakozott a felhíváshoz.⁵² Az Országos Magyar Dalosszövetség 1912. június 28. és 30. között tartott országos versenyhez kapcsolódva rendezte meg a leleplezési ünnepséget június 29-én. Az ünnepi beszédet, ahogy a temetésen is, Bárczy polgármester mondta. Bár a síremlék megsemmisült, annyi bizonyos, hogy rajta a megboldogult mellképét domborműben örökítették meg.⁵³ Az emlékművet az egyik legkiválóbb hazai gyár, a Gerenday Antal-féle sírkőgyár készítette.⁵⁴

A leleplezés előtt a dalosok megkoszorúzták Lung György, a Dalosszövetség volt elnökének sírját.⁵⁵ Ez a fajta „kettős megemlékezés” nem példa nélküli: a Magyar Dalosszövetség tagjai Stampfl Károly, az Acélhang Dalegylet tagjának sírkő-leleplezési ünnepsége után, 1924. október 24-én meglátogatták Lung György, Göndöcs István és Volkmann Róbert síremlékét is.⁵⁶ 1929-ben pedig hasonló emlékredezvény keretében Sztojanovits Jenő, az Országos Magyar Dalosszövetség karnagyának sírkőavatása után hangzottak el beszédek és énekkari művek, többek között Lung és Göndöcs sírja mellett.⁵⁷

Heller István (1813–1888) síremléke (Párizs)

Közel 20 évet kellett várni, hogy a magyar származású, de Franciaországban élő Heller István zongoraművész–zeneszerző sírjára szobor kerüljön a párizsi Père-Lachaise temetőben (7. kép). Bár Heller a Nemzeti Zenedével nem állt közvetlen kapcsolatban, az Egyesület fontosnak tartotta, hogy a fiatalon külföldre vándorolt zeneszerző síremlékének felállításához hozzájáruljon, különösen azért, mert a síremlékbizottság ez

⁵⁰ *Budapesti Hírlap* 30/289 (1910. december 6.), 9.; *Az Ujság* 8/289 (1910. december 6.), 11.; *Pesti Hírlap* 32/291 (1910. december 7.), 16.; *Az Ujság* 8/290 (1910. december 7.), 11.

⁵¹ *A Nemzeti Zenede választmányi ülés jegyzőkönyve*, 1911. január 30., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtár, jelzet nélkül; VÁJDÁFY Emil (szerk.): *A József főherceg ő fenségének védnöksége alatt álló Nemzeti Zenede évkönyve az 1910/1911. iskolai évre, LXXII-dik év* (Budapest, [k. n.], 1911), 15.

⁵² *Fővárosi Közlöny* 22/3 (1911. január 10.), 46.; *Pécsi Napló* 20/12 (1911. január 15.), 6.

⁵³ *Világ* 3/143 (1912. június 18.), 12.

⁵⁴ KEMÉNY Mária: „A Gerenday-féle sírkőgyár története (1847–1952)”, *Ars Hungarica* 11/1 (1983), 93–126.

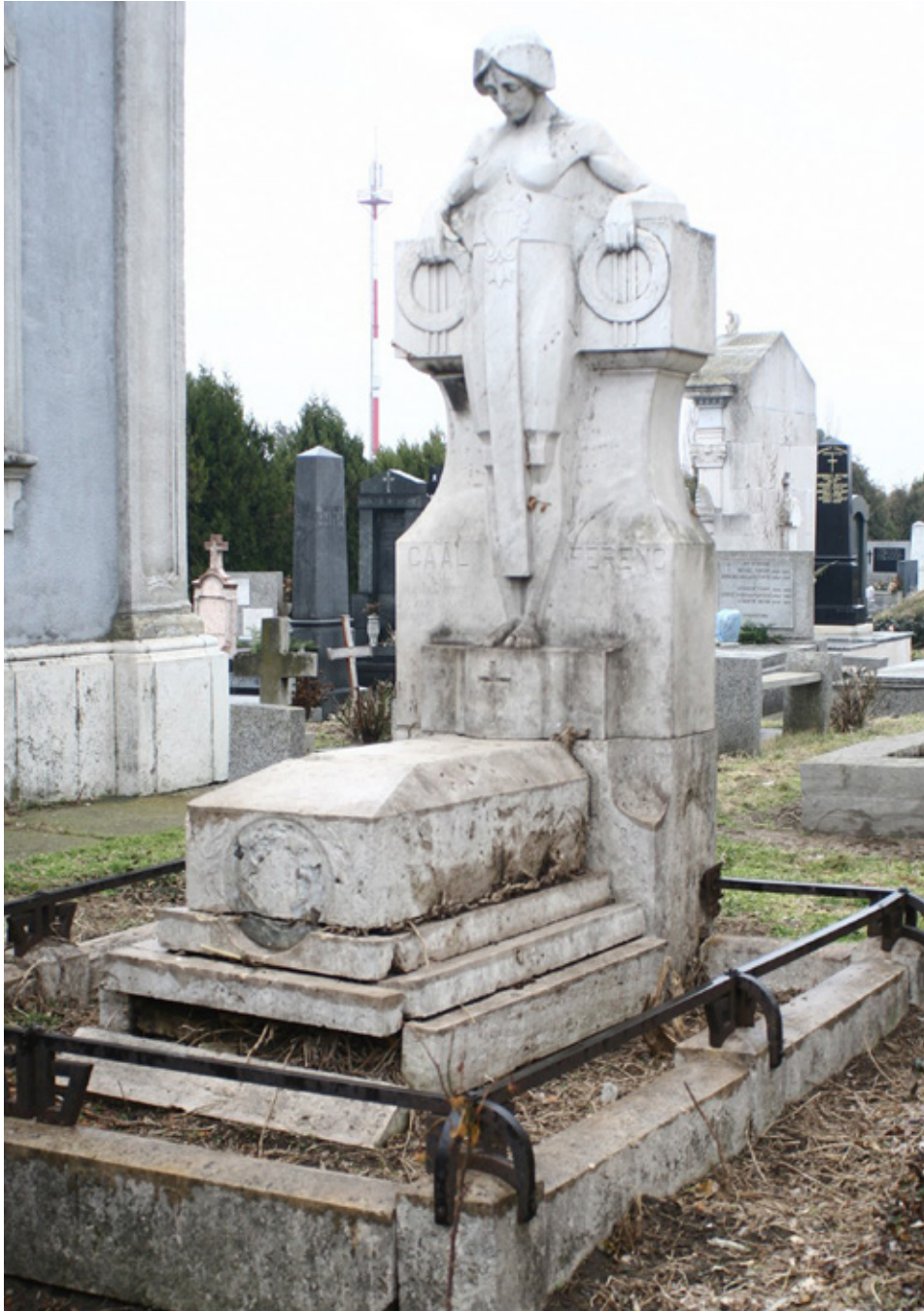
⁵⁵ *Pécsi Napló* 21/142 (1912. június 27.), 1–2.

⁵⁶ *Magyarság* 5/225 (1924. október 24.), 9.; *Pesti Hírlap* 46/225 (1924. október 24.), 9.; *Budapesti Hírlap* 46/226 (1924. október 25.), 8.

⁵⁷ *Ujság* 5/248 (1929. október 31.), 10.; *Budapesti Hírlap* 44/251 (1929. november 5.), 10.



7. kép. Heller István síremléke, 1907. Maurice Quef szobrászművész mellszobra, Párizs, Père-Lachaise temető, 90-es parcella, 36. sírhely



8. kép. Gaál Ferenc síremléke, 1913. Keller Albert szobrászművész alkotása.
Szabadka, Bajai úti temető, 3-as parcella, 5. sor 3. sírhely

ügyben a Zenedét is megkereste levélben. Ezt követően a nemes célra a választmány 100 koronát szavazott meg.⁵⁸ A nagymúltú sírkertben Maurice Quef (1878–1957) francia szobrász alkotásával tisztelegtek Heller előtt. A nagyméretű, reprezentatív síremléken a zeneszerző bronzba öntött, élethű mellszobra áll a középpontban, aminek a robosztus kőlap adja a hátterét.

Gaál Ferenc (1860–1906) síremléke (Szabadka)

A Nemzeti Zenede egykori diákja, Gaál Ferenc zeneszerző, zenetanár a szabadkai Zenede igazgatója volt. Fiatalon, mindössze 46 éves korában érte a halál, 1906. december 11-én. Két nappal később, a szabadkai Bajai úti temetőben helyezték vég-ső nyugalomra. A síremlékállítási gondolata már ekkor felvetődött tisztelői körében, azonban a megvalósításra éveket kellett várni (8. kép).

Miután a Nemzeti Zenede Egyesület választmánya értesült Gaál elhunytáról, részvétiratot küldtek a szabadkai Zenedéhez. A Szabadkán 1908. november 20-án megalakult Gaál-síremlékbizottság felhívásához rövid időn belül a Nemzeti Zenede is csatlakozott, és 50 koronát adományozott a művészi síremlékre.⁵⁹ Elegendő összeg azonban több jótékonyági hangversennyel és további adományokkal is csak lassan gyűlt össze. Bár 1911 decemberében Kara Mihály pesti szobrász elkészítette a tervet, az 1913 februárjára elkészült alkotást Keller Albert szabadkai szobrász mintázta meg.⁶⁰

A díszes vasráccsal körülvett, fehér carrarai márványból faragott síremlék a szecesszió jegyeit viseli magán. A sír felett magasodik a sírköböl részben domborműszerűen kiemelkedő életnagyságú női figura. A szomorú nőalak fejét lehajtja, karjaival a kőlapon támaszkodik, kezeiben pedig stilizált babérkoszorúkat tart, amelyekről három-három szalag lóg. A lány dekoratív ruházatát, a középen lefele futó övét virágmotívumok díszítik. Gaál síremlékében eredetileg összekapcsolódott a portréábrázolás az allegorikus elemekkel. A *Pesti Hírlap* ugyanis említés tesz egy bronz reliefről, amelyen maga az elhunyt arcképe volt látható. A síremlék elején ma is meglévő kerek mélyedés még mutatja a dombormű egykori helyét, azonban az évek során a dombormű eltűnt a síremlékről.⁶¹

⁵⁸ *A Nemzeti Zenede választmányi ülésének jegyzőkönyve*, 1906. április 6., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtár, jelzet nélkül.

⁵⁹ *A Nemzeti Zenede választmányi ülésének jegyzőkönyve*, 1909. február 22., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtár, jelzet nélkül. Lásd továbbá GAJDOS Tibor: *Szabadka képzőművészete* (Szabadka, Életjel Kiadó, 1995), 108–109.

⁶⁰ Ua.

⁶¹ *Pesti Hírlap* 38/14 (1916. január 14.), 12.

A Fiumei úti temető parcellái között sétálva megelevenedik Magyarország újkori története, egymás melletti sírhelyeken nyugszanak politikusok, írók, tudósok és művészek. Köztük vannak azok a személyek is, akik valamilyen módon a Nemzeti Zenede Egyesülethez, vagy tágabban véve a magyar zenei élethez kötődtek. A Zenede fennállása alatt végig jelen volt a megemlékezés kultúrájának képzőművészeti formája is, ennek a törekvésnek az egyik vetületét ismerhettük meg a fent tárgyalt síremlékeken keresztül. Ezeken a sírokon legtöbb esetben közvetlenül az elhunytól készült portré szerepel sírjelként, azonban az egykori tevékenységre utaló részletekkel (például hegedűt tartó nőalak, kottarészletek) is találkozhatunk.

A síremlékek gondozásának a 20. század elején még szép hagyománya volt, amit a Zenede Egyesület is gyakran ápolt. Nemegyszer számoltak be tudósítások koszorúzásról vagy helyreállításról, de egy-két kivétellel az eltelt mintegy egy évszázad alatt a témánkhoz kapcsolódó műemlékek állapota leromlott. Remélhetőleg változtatni fog ezen, hogy a Nemzeti Emlékhely és Kegyeleti Bizottság munkájának köszönhetően a ma is fellelhető, Zenedéhez köthető sírok egy részét 2001-ben, majd a továbbiakat 2004-ben védetté nyilvánították, és így – bár állapotuk nem a legkielégítőbb – ezek már nem számolhatók fel, véglegesen a zenei élet és azon túl az egész nemzet kollektív emlékezetének szolgálatában állhatnak.

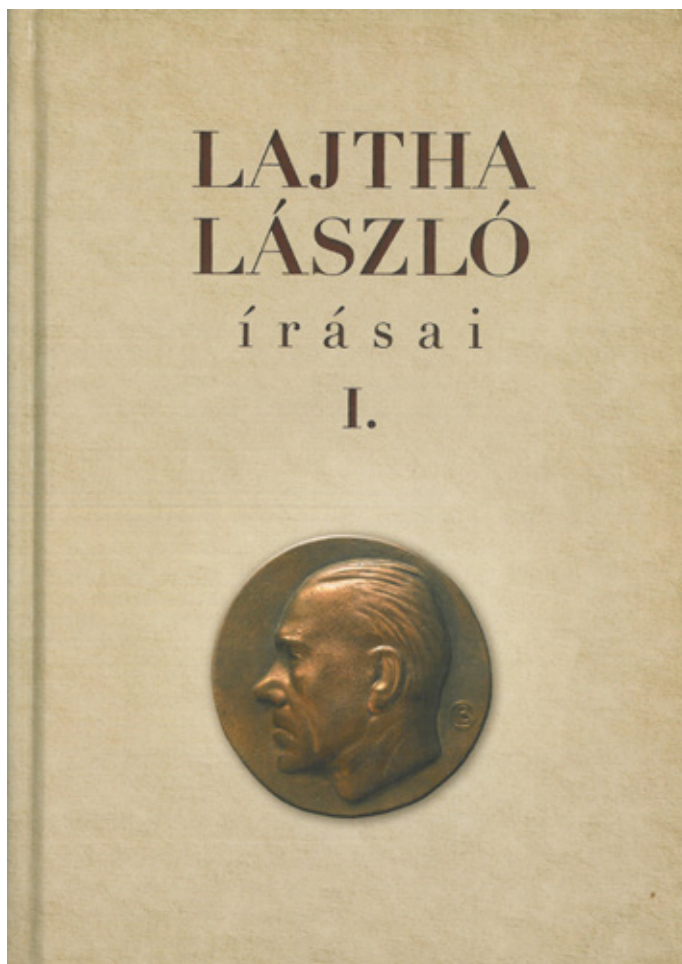
“O, How Many Songs Have Gone With It to Silent Graves...”

Tombs Created with the Support of the National Conservatory

Established in 1836, the Pest-Buda Society of Musicians (from 1867: National Conservatory) grew to play almost immediately a leading role in the musical life of the Hungarian capital, however, their cultural support was extended to the field of fine arts, too. In addition to a number of paintings, drawings, sculptures, and anniversary medals, they played a role in the production of several tombstones during the second half of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century. In their creation, the National Conservatory not only provided moral support, but also demonstrably took the initiative or contributed financially to each of them. Most of the tombstones made with the support of the association were erected in Pest at the Kerepesi Road (today Fiumei Road) Cemetery. On the majority of these graves, portraits of the deceased are presented as grave signs, and one can also find allegories referring to the activity of the deceased. Essential sources for the processing of this topic include the minutes and yearbooks of the board meetings of the Association of the National Conservatory, further adjacent documents such as contracts related to tombstones, as well as press reports.

KÖNYVISMERTETÉS

LAJTHA László írásai I–II, bevezette és közreadta BERLÁSZ Melinda, a közreadó munkatársa BIRÓ Viola és OZSVÁRT Viktória (Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet–Rózsavölgyi és Társa, 2021), 792 pp.



LAJTHA
LÁSZLÓ
írásai
I.



LAJTHA
LÁSZLÓ
írásai
II.



RISKÓ KATA

*Lajtha László írásai I–II**

Lajtha László válogatott írásainak Berlász Melinda szerkesztésében 1992-ben megjelent kötetét¹ így üdvözölte a *Tiszatáj* hasábjain az egykori Lajtha-tanítvány Vikár László:

„Jóllehet, a születése századik évfordulójának évében rendezett előadások, hangversenyek, megemlékezések, vetélkedők és rádióműsorok, valamint a róla szóló vagy vele kapcsolatos cikkek, tanulmányok egész sora sokat törlesztett már a régi adósságból, legtöbbet talán mégis írásainak a közelmúltban megjelent első kötete segíthet abban, hogy mindjobban megismerjük Lajtha Lászlót, a XX. századi magyar szellemi élet kimagasló egyéniségét, a Francia Tudományos Akadémia tagját.² Amit más mondott, illetve írt róla, az lehet igaz és szép, elgondolkodtató vagy munkára serkentő, de amikor ő nyilatkozott és írt önmagáról, amikor gondolatait ő fűzte szoros egységbe, amikor mint kiváló tudós, ő világitott rá a magyar népzene még homályban maradt területeire, és amikor mint zeneszerző-kortárs vagy barát, ő szólt Bartók Béláról, Claude Debussyről, Vaughan Williamsről, akkor mindenki másnál többet nyújtott és hitelesebb képet adott saját magáról, Lajtha Lászlóról is.”³

Mennyivel inkább így érezhet az olvasó, amikor kezébe veszi Lajtha ma ismert összes publikált vagy kéziratban maradt, a nyilvánosságnak szánt írásának magyar nyelvű kritikai kiadását! 1992-ben egy több mint tízéves kutatási periódus lezárásaként született meg a *Lajtha László összegyűjtött írásai I* címet viselő, ötvenöt írást tartalmazó kötet, amely első válogatásként arányos körképet igyekezett adni az életműről. Lajtha tudományos érdeklődését tükröző írásai mellett helyet kaptak benne más zeneszerzőkről, kortársakról, zenei közéletéről, illetve saját pályájáról szóló – esetenként személyes – megnyilvánulásai. Már az akkori terv teljeskörű kiadást célzott, megvalósítására azonban még nem volt lehetőség.

* A 2022. november 24-én, a BTK Néprajztudományi Intézetében rendezett könyvbemutatón elhangzott előadás írott változata.

¹ LAJTHA László *összegyűjtött írásai I*, bev. és közl. BERLÁSZ Melinda (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992).

² Helyesen: a Francia Szépművészeti Akadémia tagját.

³ VIKÁR László: „Lajtha László emlékezete. Összegyűjtött írásainak megjelenése alkalmából”, *Tiszatáj* 48/3 (1994. március), 89–93., ide: 89.

A kötet kereskedelmi forgalomban ma már nehezen hozzáférhető, de nemcsak ez indokolta azt, hogy Lajtha írásai majd harminc év múltán az akkor publikáltak újraközlésével együtt jelenjenek meg. A közreadó Berlász Melinda és munkatársai, Biró Viola és Ozsvárt Viktória szerkesztésében, a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézete és a Rózsavölgyi és Társa kiadásában 2021-ben megjelent két kötetben Lajtha írásait egységes koncepció szerint ismerheti meg az olvasó. Mintegy száz írásról van szó, terjedelmük azonban még nagyobb arányban felülmúlja a korábbi ötvenötét. Újdonságait elsősorban kéziratban maradt – egyes esetekben a forráskutatás óta már elveszett – fogalmazványok, bizonyos idegen nyelvű és magyar fordításban eddig nem elérhető cikkek, valamint fiatalkori zenekritikák jelentik. Egy részüket Lajtha-kutatók egy-egy közleményben már közreadták, mások lényegében ismeretlenek voltak a tudományos nyilvánosság számára. Ebben a kiadásban volt lehetőség újra publikálni Lajtha kézikönyvekben, tanulmánykötetekben, illetve a második világháború utáni népzenei monográfiák bevezetőjeként megjelent, esetenként számos kottával illusztrált terjedelmes tanulmányait.

Annak, hogy most egy kiadványban olvashatók ezek az írások, az összkiadás tényén túlmutató jelentőséget ad Lajtha globális szemlélete. Lajtha, aki közel négy évtizeden át volt a Néprajzi Múzeum – 1947-ig hivatalosan a Nemzeti Múzeum Néprajzi Tára – munkatársa, e munkakörében egyaránt vizsgálta a népzene, néptánc különböző jelenségeit, ezek néprajzi vonatkozásait éppúgy, mint a népi és nem népi hangszerek történetét. Eredményei elválaszthatatlanul összekapcsolódnak írásaiban, legyenek azok elsősorban tudományos jellegűek, népszerűsítő célúak vagy közéletiek. Érdeklődése a kultúra minden részére kiterjedt: a népzene és néptánc kapcsán kitért a jelenségek néprajzi hátterére, közölt zenei vagy táncvonatkozás nélküli szokásleírást, elbeszélést, és különösen érdekelték a határterületek, mint a dalolt balladához kapcsolt prózai mese, a zenés elbeszélés vagy a népszokások rituális mozdulatelemei, amelyeket a tánc hagyomány részeként tárgyalt. A társadalom minden rétegének meglátta szerepét a sajátos és változatos magyar kultúra létrejöttében: helye volt ebben a falusi és városi cigányzenésznek ugyanúgy, mint az „úri” táncoknak vagy a népénekeknek, ősi örökségnek és különböző korok európai hatásainak. Többször megfogalmazta a népkultúra, illetve általában a kultúra egységét. Egy feltehetően az 1940-es évekből származó kéziratos fogalmazvány-vázlatában például így írt a hangosfilm általa sokszor szorgalmazott használatával kapcsolatban:

„[lehetővé válna] végre a szétdaraboló, részleteket gyűjtő és kutató módszerek helyett, anyagában legalább visszaállítani a tudományos specializálódás közben elvesztett nagy egységet. Nincs népzene külön. Semmi sincs külön. Minden együtt él.”⁴

⁴ LAJTHA László: „Nincs népzene külön... Minden együtt él”. Fogalmazvány-vázlat in *LAJTHA László írásai I–II*, bevezette és közreadta BERLÁSZ Melinda, a közreadó munkatársa BIRÓ Viola és OZSVÁRT Viktória (Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézete–Rózsavölgyi és Társa, 2021), 767–770., ide: 767.

A *Lajtha László írásai I–II* című kritikai kiadás az 1992-es válogatáshoz hasonlóan az életmű legfontosabb témái alapján rendezi az anyagot. A tematikus egységeken belül elsősorban a történeti sorrend, illetve – a népzenei írások esetében – a publikálás tényének kérdése érvényesül. Berlász Melinda előszava a forráshelyzeten és a kiadás történetén túl a közreadás tematikus egységein keresztül mutatja be az írásokat. Az időrendi tájékozódást a második kötet végén közölt szerzői írásműjegyzék, a szövegekben említett személynevek keresését a névmutató segíti. Az egyes tanulmányok után közreadói jegyzetek tüntetik fel a szöveg forrásait és kiadási adatait, fordítójának nevét, és ha szükséges, hosszabb jegyzetanyag tárja fel keletkezési körülményeit, jelentőségét, a szövegváltozatok eltéréseit, továbbá Lajtha utalásainak magyarázatait, az általa esetleg tévesen megadott információk pontosításait, idegennyelvű szövegek esetén a problematikus kifejezések eredetijét. Itt említik a közreadók a mai helyesírás alapján egységesített, de a Lajtha saját korában is régiesnek tűnő szóhasználatát lehetőleg megőrző szövegű közlésen túl menő korrekciók tényét is.

Az írások többsége, mintegy négyötöde publikált mű, egyötödük kéziratos fogalmazványból ismert. Mindegyik jellemzője a közlékeny, beszédszerű stílus, amelyre Vikár szavai is utalnak, s amely ténylegesen a szabad szóbeli közlésből ered, hiszen Lajtha írásbeli fogalmazványainak nagy része diktálással született. Ez a szóbeliség tudományos témájú publikációinak is része, a szerző csak kivételes esetben tüntetett fel hivatkozásokat, noha állításai a szakirodalom széles körű ismeretére támaszkodnak. Vikár szerint írásai híven tükrözik hétköznapi beszédmódját:

„Az odaillő szavak pontos kiválasztása, a mondatok hibátlan szerkesztése, ugyanakkor a közérthetőség és a könnyedség, valamint a szép, szellemes metaforák Lajtha írásainak mindenkori velejárói.”⁵

A szövegek legnagyobb része népzenei vonatkozású. Két rövid önéletrajzot leszámítva a népzene kutatáshoz kapcsolódó tanulmányok, cikkek, bibliográfiák, kéziratban maradt előadászövegek töltik meg az első kötetet. Népzenei témájú a második kötet függelékeként közölt, a korabeli sajtóból ismert két megnyilatkozása és már említett fogalmazvány-vázlata is. Egy részüket a magyar népzeneről, illetve a néphagyomány természetéről átfogó képet adni kívánó, részben idegen nyelvű előadások, cikkek alkotják. Lajtha sokszor említett témája a gépi hang- és filmfelvétel szükségessége. Magyar fordításban és az eredeti nyelvű szöveget is magyarázó kritikai jegyzetekkel először olvasható francia nyelvű munkái közül fontos a Népszövetség 1939-es kiadványa számára összeállított fejezete, amely egy bevezető áttekintés mellett a magyar népzenei gyűjtemények, kiadványok, tanulmányok jegyzékével egészíti ki a magyar népzene kutatás akkori helyzetéről írt beszámolót. Kiemelt figyelmet érdemel az International Folk Music Council rendezvényén elmondott előadása, amelyben saját gyűjtési élményei alapján a magyar siratókról beszélt, a siratást mint lélektani megnyilvánulást mutatva be.

⁵ VIKÁR *Lajtha László emlékezete*, 91.

A két világháború közötti népzenei, néprajzi cikkek, kéziratban maradt előadások révén betekintést nyerhetünk a Lajthához és a Múzeumhoz kötődő, a népzene-kutatásba mind több fiatal bevonó műhelymunkába. Különösen jelentős ilyen szempontból az 1928-ban keletkezett, Kodály megjegyzéseivel ellátott, eddig kiadatlan, terjedelmes és átfogó előadás-szöveg a magyar népzeneről. Lajtha írásait Kodály ikonikussá vált tanulmányai – köztük a magyar népzeneről közölt óvatos és megfontolt összefoglalása – mellé téve a kor kérdéseire, vitáira is következtethetünk. Kodály aligha érthetett egyet a Basa Pista nótájának pontosan 1657-re való datálásával, s talán Lajthának is szólva hangsúlyozta *A Magyarság Néprajzában* közölt tanulmányában, hogy dallamösszevetéseiben nem egyes motívumokat vagy sorokat, hanem egész szerkezeteket állított egymás mellé, amelyek egyezése már nem lehet a véletlen műve.⁶ Lajtha többször említette ugyanis a gregorián motívumok népzenei jelenlétét, és a népi díszítőművészet mintájára szorgalmazta egy motívumtár létrehozását. Ugyanígy az „egyházi hangnemek”-nek nevezett modális hangsorok népi használatára vonatkozó soraira is utalhat Kodály megjegyzése, miszerint „a nép csak dallamokat vehetett át, nem pedig egyházi hangnemeket.”⁷ Lajtha számos új gondolatot vetett fel, s bizonyos kérdéseket más hangsúllyal fejtett ki. Már a húszas évek végén fontos témája a népzene történeti rétegződése, az egymás mellett fennmaradó stílusrétegek folytonos egymásra hatása, valamint a magyar zenetörténetnek a népi hagyományból lesűrhető emlékei. Az ősi keleti múlt mellett mindig kiemelte az európai hatások és kapcsolatok szerepét. Kutatótársaival együtt továbbgondolandónak tekintette Bartók népdalrendjét, vizsgálták az újabb kori dallamtípusok rokonságát, az egyházi népekeket. Sokirányú érdeklődése, vitakészsége bizonyára ösztönzően hatott a mellette dolgozó fiatal kutatókra. Írásaiból megtudhatunk valamit arról is, milyen népzene-képet, népzene-felfogást közvetített néprajzkutató kollégái felé akár a közös gyűjtések, akár a Néprajzi Társaságban tartott előadásai, akár múzeumi munkája során.

A magyar néptáncról szóló művekkel a népzenei tematikát folytatja a *Lajtha László írásai* kritikai összkiadás második kötete, melyben – a magyar népi tánc tudományos kutatásában úttörő – Lajtha rövidebb cikkei, előadásai mellett Gőnyey Sándorral közös, *A Magyarság Néprajzába* írt nagyszabású összefoglalása is szerepel a Néprajzi Múzeum eredeti fotóinak kiváló minőségű újraközlésével. Mint ismert, ez a publikáció Kodály önálló kötetként is kiadott népzenei fejezetét követte, terjedelmében hasonló ahhoz, és szintén a vizsgált hagyomány természetének és történeti rétegződésének alapvető leírását adja részletesen kifejtve azokat a gondolatokat (például bizonyos ősi rítuselemek felfedezése a gyermekjátékokban), amelyek a rövidebb szöve-

⁶ KODÁLY Zoltán: „Zene”, in N. BARTHA Károly – GŐNYEY Sándor – KODÁLY Zoltán – LAJTHA László – SCHWARTZ Elemér – SOLYMOSSY Sándor – SZENDREY Ákos – SZENDREY Zsigmond: *A magyarság szellemi néprajza. Zene – Tánc – Szokások – Hitvilág – Játék*. A szellemi néprajz második fele (Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937) (*A Magyarság Néprajza* 4), 9–84., ide: 51. A tanulmány *A magyar népzene* címmel önállóan is megjelent.

⁷ Uo., 47.

gekben csak utalások maradhattak. Egészen más nézőpontból nyújt átfogó képet egy 1941-ben francia nyelven publikált, magyarul most először megjelenő cikk a magyar táncról. Lajtha ebben az írásában a történetiség helyett azokra a jelenségekre fókuszál, amelyeken keresztül megragadható a magyar néptánc nyugat-európai táncműveléssel való rokonsága, illetve azoktól való különbözősége. Ilyenek a gyermekjátékok és női körtáncok ősi vonásai, a népszokások mozdulatelemei, a tánchoz tartozó tárgyak – kendő, sarkantyú, bot – használata, valamint a testtartásban és az individuális jellegben kimutatható legfontosabb magyar sajátosságok.

A kiadvány második kötetének „Hangszertörténet, zenei ikonográfia” című negyedik fejezete az egyetlen, amelynek hat tanulmánya már az 1992-es gyűjteményben jelen volt. Az eredetileg a szerző múzeumi feladatköréhez kapcsolódó – például a gyűjtemény különösen értékes darabjait bemutató –, majd népzenei kutatásait gazdagító írások a számos illusztráció jó minőségű másolataival együtt olvashatók.

Tizenhat új cikket hoz a zenei publicisztikát tartalmazó ötödik egység. Különböleges ezek között egy, a 14–15. század fordulójára datált kéziratban fennmaradt Szent Erzsébet-himnusz gregorián dallampárhuzamokat is feldolgozó zenei ismeretése, amelyre a forrást és a himnusz szövegét bemutató társszerző, Varjú Elemér mint a Nemzeti Múzeum irodalomtörténésze kérhette föl Lajthát.⁸ A többi közlemény különböző, általában alkalmi jellegű publicisztika, melyekből a komponista és zenepedagógus véleményalkotásával ismerkedhetünk meg. Sárosi Bálintnak a kötet előszavában idézett lektori jelentése szerint Lajtha „műveltségére, eleganciájára, szellemességére, zeneszerzői modernségére és eredetiségére” leginkább ezekből következtethetünk.⁹ A korábbi válogatásban nem szereplő cikkek jelentős részét teszik ki Lajtha fiatalkori, itt külön csoportba sorolt zenekritikái, olvashatók továbbá kortársakról fogalmazott nekrológjai, más zeneszerzőkről írt személyes hangú, e szerzőket és zenéjüket az olvasóhoz közelebb hozni kívánó írásai. Új közöttük egy Mozartról szóló – a szöveget 2004-ben először közreadó Solymosi Tari Emőke megfogalmazása szerint¹⁰ inkább hangulatteremtő – előadás, amely különösen empátiaként szól a gyermek Mozartról, és hitelesebb képet próbál vázolni a romantika kora óta idealizált komponistáról.

A vegyes publicisztikák egyik csoportjaként körvonalazódik Lajthának a *Protestáns Szemlé*be írt néhány cikke. Presbiteri tisztséget viselő reformátusként, a Kálvin téri gyülekezet kórusának karnagyaként Lajtha megszólalt a református egyházzenei élet kérdéseiben, és a régi és új felé egyaránt nyitott, hitelességre törekvő egyházzenei reformokat szorgalmazta. Olykor zenekritikát vagy könyvrecenziót is írt a lapba, amik kapcsán hangsúlyozottan kitért a református közéletet érdeklő témákra, mint

⁸ A dallam téves rekonstrukcióját később Rajeczky Benjamin helyesbítette. Vö. RAJECZKY Benjamin: „Két dallamtörténeti adalék”, *Zenei Szemle* 2/6 (1948), 309–312., ide: 311–312.

⁹ BERLÁSZ MELINDA: „A közreadó előszava”, in LAJTHA László írásai I–II, 9–27., ide: 22.

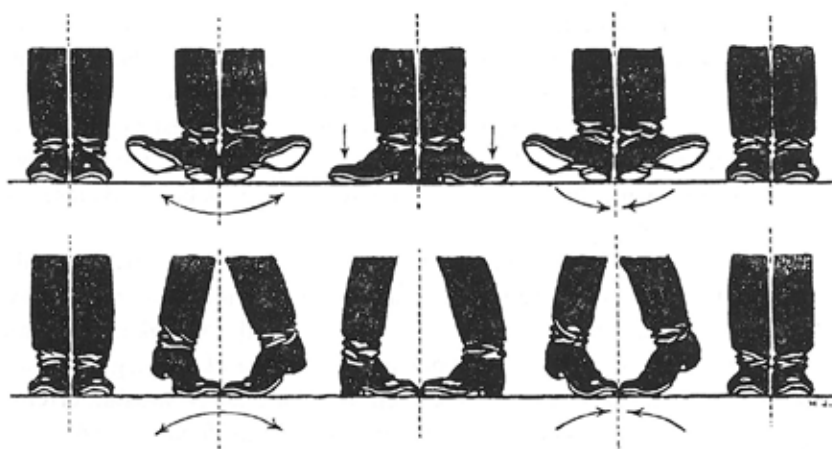
¹⁰ SOLYMOSSI TARI Emőke: „Lajtha László előadása Mozartról a Nemzeti Zenedében Mozart halálának 150. évfordulója alkalmából megtartott hangversenyen (1941)”, *Magyar Zene* 42/1 (2004), 79–81., ide: 80.

Bach zenéjének előadása, a régi orgonák megbecsülése, vagy a templomi hímzések öröksége. Hitéről tesz bizonyosságot a hatodik fejezetben közölt személyes vonatkozású szövegek egyikében, a „Konfirmál a fiam” című írásában. E fejezet értékes újdonsága továbbá két, baráti körben elhangzott, közvetlen hangú, sőt humoros zenetörténeti–zeneesztétikai előadása a művészetről és a romantikáról.

A közreadó fáradozásait kevés nagyobb elismerés érheti, mint amit Vikár írt az írások első válogatása kapcsán: Lajtháról „amíg itt élt közöttünk, kevesebbet tudtunk meg, mint most, harminc évvel a halála után.”¹¹ S az újonnan megjelent összkiadásra is igaz, hogy „a kötetet olvasva egyre közelebb kerülünk Lajtha Lászlóhoz, ám ugyanakkor egyre növekvő érdeklődéssel kérdezzük: ki is volt hát ez a páratlan, rendkívüli, saját szavaival élve »szabálytalan« ember?”¹²



19. Lábmozdulatok a berzencei (Somogy m.) kanásztáncban



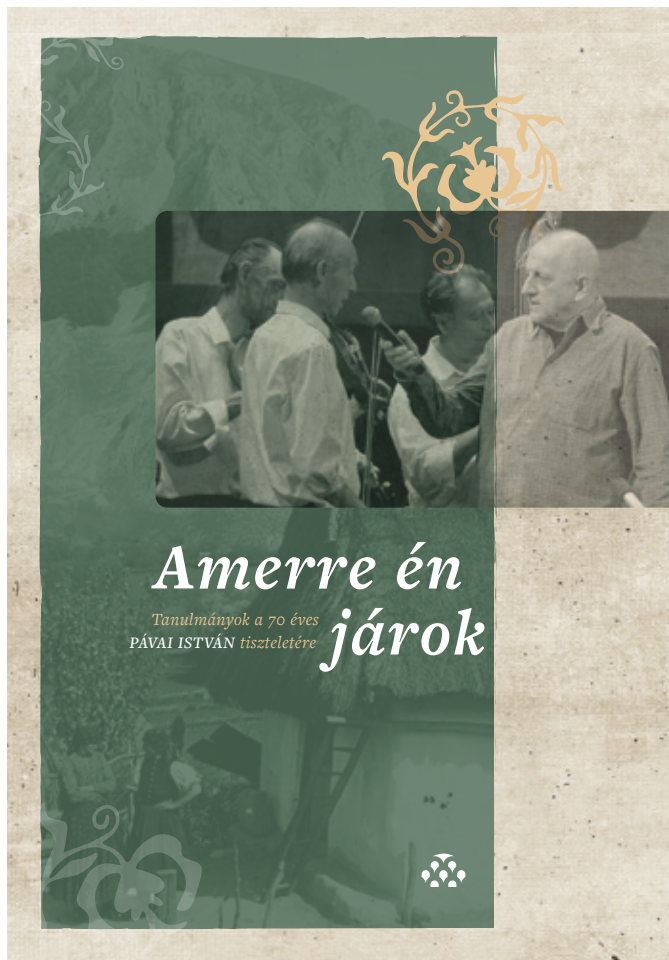
20. A lábfej, sarok és lábujjhegy váltakozó helyzete a berzencei kanásztáncban

¹¹ VIKÁR Lajtha László emlékezete, 89.

¹² Ua.

KÖNYVISMERTETÉS

LIPTÁK Dániel – RICHTER Pál – SALAMON Soma (szerk.), a szerkesztők munkatársa
LASKAI Anna: *Amerre én járok. Tanulmányok a 70 éves Pávai István tiszteletére* (Buda-
pest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, Eötvös Loránd
Kutatási Hálózat, 2021)





NÉMETH LÁSZLÓ

*A magyar népzene kutatás történetéből – Népzene és zenetörténet**

2021 év elején kaptuk a megisztelő felkérést, hogy vegyünk részt a Pávai István hetvenedik születésnapját ünneplő decemberi konferencián és a konferencia anyagát közreadó – Pávai elől mindvégig eltitkolt – kötetben. A három szerkesztő: Richter Pál igazgató úr, valamint Lipták Dániel és Salamon Soma kollégák nem először dolgoztak együtt. Fontos szerepük volt korábban *Az erdélyi magyar népi tánczene* című Pávai-kötet 2020-as angol kiadásánál is.¹ Ott az angol fordítás szaknyelvi korrektúrája során fejezetről fejezetre haladva aprólékos munkával egyeztették a szerzővel a lehetséges angol nyelvű megoldás-alternatívákat azzal a céllal, hogy a végeredmény minél inkább visszaadja Pávai István eredeti mondanivalóját. Hasonló alaposággal találkozhattunk a részükről jelen tanulmánykötet előkészítése és szerkesztői munkái során is. A könyv Demeter Gitta grafikai és tördelő munkája által nyerte el képekkel és kottákkal gazdagított, méltóképpen ünnepi formáját.

A szerkesztők és a szerzők is jól ismerik az ünnepeket. Nem meglepő, hogy a tanulmányok és a belőlük összeálló fejezetek tematikája hűen tükrözi Pávai István kutatási területeit. Talán ezért is jó választás a kötet címe: *Amerre én járok*. Az első: *A magyar népzene kutatás történetéből* című fejezet öt tanulmánya gyönyörű történeti ívet rajzol a kezdetektől a jelenkorig. Mintha csak a szerzők összebeszéltek volna!

Vikárius László a Kárpáti Jánossal és Pávaival közösen 2006-ban kiadott CD-ROM anyagát² egészíti ki tanulmányával: Bartók Béla 1913-as algériai gyűjtőútjához szolgált adalékokat. Az életrajzi összefüggések és levélrészletek fényében az arab

* A 2022. március 17-én a BTK Zenetudományi Intézetben rendezett ünnepélyes könyvbemutatón elhangzott előadás írott változata.

¹ PÁVAI István: *Az erdélyi magyar népi tánczene* (Budapest–Kolozsvár, Hagyományok Háza–Krizsa János Néprajzi Társaság, 2013²); valamint István PÁVAI: *Hungarian Folk Dance Music of Transilvania* (Budapest, Hagyományok Háza–MMA Kiadó, 2020).

² János KÁRPÁTI (ed.) – László VIKÁRIUS (co-ed.) – István PÁVAI (assistant ed.): *Bartók and Arab Folk Music*. CD-ROM, consultant Mehenna MAHFOUFI (Budapest, Hungarian National Commission for UNESCO European Folklore Institute–Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2006).

gyűjtés többnek mutatkozik, mint egzotikus kaland. Bartók tudatosan készült rá és folytatta volna, ha nem jön közbe a háború. Az 1914-es párizsi út és az ott elveszett hengerek története, valamint a későbbi előadásvázlatban felbukkanó arab dallam is kiváló példája, hogy milyen fontosak lehetnek az apró részletek és, hogy a kutatástörténet felgöngyölítése sokszor egy nyomozó kitartását és alaposágát követeli a zenetudóstól. A tanulmány végén az arab gyűjtés eddigi legteljesebb összesítő adattáblázatát is közli a szerző.

Bíró Viola tanulmánya címében idézőjelet kap az „interetnikus” szó, hiszen ezt a kifejezést Pávai István is az együtt élő népek zenéjének kapcsolataira használja. Itt azonban másról van szó: Bartók Béla és Constantin Brăiloiu etnikumok feletti, valóban kivételes szakmai barátságáról. Bartók Brăiloiunak írt leveleiből megtudjuk, hogy a gyűjtésmódszertan, a lehetséges lejegyzésmódok és a bolgárritmus, más néven *akszak* ritmus kérdését is megvitatták egymással. Tizenöt év alatt közel száz levelet váltottak, ezek jegyzéke zárja a tanulmányt. Az is kiderül, hogy ha lett volna rá lehetőségük, akkor még szorosabban együttműködtek volna.

Határokon átívelő együttműködésre törekedett Pávai István is. Így születhetett meg többek között a Román Akadémia Folklor Archívumával közösen kiadott Jagamas János- és Szenik Ilona-kiadvány.³ Gergely Zoltán, a kolozsvári Folklor Archívum kutatójának tanulmányából megismerhetjük Jagamas János és Almási István törekvését az archívumi anyag rendezésére. Jagamas még gyufásskatulyákat használt, Almási már számítógépet is. A dallamok zenei alapú rendszerezése azonban máig megoldatlan maradt. A tanulmány rávilágít a munkát hátráltató intézményi, emberi és technikai tényezők sorára. Pávai István több intézményből összegyűjtött hasonló tapasztalatai alapján alkotta meg 2001-ben népzenei archiválási rendszertervét a Hagyományok Háza számára. Az intézmény Folkloradatbázisában pedig már húsz éve ennek a tervnek a megvalósításán dolgozunk.⁴

A következő tanulmány szerzője Pálóczy Krisztina a Néprajzi Múzeum Népzenei Gyűjteményének vezetőjeként Pávai István utóda. Írása rávilágít az intézmények közötti együttműködés jelentőségére és nehézségeire. A Néprajzi Múzeum, a Zene-tudományi Intézet és a Hagyományok Háza között megoszló archívumi anyag szükségessé teszi a kutatói és közreadói munka összehangolását. A történeti áttekintést

³ PÁVAI ISTVÁN – ZAKARIÁS Erzsébet (szerk.): *Colecția etnomuzicologică a lui János Jagamas în Institutul „Arhiva de Folclor a Academiei Române” / Jagamas János népzenei gyűjteménye a Román Akadémia Folklor Archívumában / The Ethnomusicological Collection of János Jagamas at the Folklore Archive of the Romanian Academy*. DVD-ROM melléklettel (Kolozsvár–Budapest, Román Akadémia Folklor Archívuma–MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet–Hagyományok Háza, 2014). Lásd továbbá PÁVAI ISTVÁN – GERGELY ZOLTÁN (szerk.): *Colecția etnomuzicologică a lui Ilona Szenik / Szenik Ilona népzenei gyűjteménye / The Ethnomusicological Collection of Ilona Szenik*. DVD-ROM melléklettel (Kolozsvár–Budapest, Román Akadémia Folklor Archívuma–Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet–Hagyományok Háza, 2019).

⁴ A Folkloradatbázis rövid bemutatása itt olvasható: <https://hagyományokhaza.hu/hu/mediatar/adatbazisaink/folkloradatbazis> (utolsó letöltés: 2022. február. 14.).

követően örömmel olvashatjuk, hogy az összkép optimista: az intézményközi népzene-kutatói munkát elősegíti a digitalizáció és az online archívumok fejlődése is, de ennél fontosabb a kutatók egymás iránti növekvő bizalma és a közös ügy iránti elkötelezettsége, amit számos eredményesen megvalósult projekt bizonyít. Nagyon fontosnak tartom Pálóczy Krisztina javaslatát: itt lenne az ideje az alkalmi, projekt-szintű együttműködés helyett a szélesebb körű, jól megtervezett, rendszeres intézmények közötti munkának.

A fejezetet Richter Pál tanulmánya zárja. A hitelesség és a forráskritika népzene-kutatásban betöltött szerepének érzékeny témáját a szakirodalom áttekintésével kezdi. Bartók és Kodály ide vonatkozó gondolatainak méltó folytatását képezik Pávai Istvánnak a népi tánczene hitelességére vonatkozó megállapításai. Richter Pál felhívja a figyelmet a táncművészet hitelességi problémáira, és három szemléletes példán mutatja be a forráskritika alkalmazásának lehetőségeit. Az összegzésben leírt értékrendje világos: tizenöt éven át a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Népzene Tanszékének vezetőjeként Pávai Istvánnal és több hasonló látásmódú oktatóval együttműködve generációknak adták ezt át eredményesen útravalóul. Bizonyíték erre a népzene-kutatók jelen kötetben is felsorakozó számos fiatal képviselőjének tanulmánya éppúgy, mint a népzenei mozgalom előadójának értékes produkciója.

A kötet második, *Népzene és zenetörténet* című fejezetében található négy tanulmány más-más utakon járva villantja fel a témakör gazdagságát.

Brauer-Benke József dudáról szóló tanulmánya is kapcsolódik a hitelesség és forráskritika témájához. Fő célja a dudával kapcsolatban elterjedt tévhitek tisztázása, amit történeti és néprajzi forrásanyagra gazdagon hivatkozva bőséges képanyaggal is alátámaszt. A táncművészetben elterjedt tévhitek eloszlásában Pávai is rendszeresen szerepet vállalt, előadásokat tartott a témában. A hungarikum-jelenség kapcsán magam is szkeptikus vagyok, Brauer-Benke kollégával egyetértve, úgy gondolom, hogy a hitelesség szempontja sokszor háttérbe szorul az ilyen kiválasztási folyamatokban. Kívánom, hogy ne így legyen, és ez a kiváló tanulmány ne csak minket kutatókat gazdagítson.

Tari Lujza a magyarországi hangszeres népzene-kutatás meghatározó alakja, ám azt talán kevesen tudják róla, hogy az erdélyi hangszeres zene kutatásában is jártas. Pávai István tiszteletére írt tanulmányában kifejezetten az erdélyi hangszeres zeneéletre vonatkozó adatokat gyűjtötte össze. Ezek forrásai egyrészt a 19. század első feléből származó újságcikkek, másrészt saját terepkutatásai. A közel kétszáz évvel ezelőtti sajtóból származó adatok máig ható érvényességét a saját kutatásából hozott példák és az azokat illusztráló színes fényképek teszik teljessé. Fontos és érdekes adalékokat tudunk meg a hangszerekről, a táncéletről, a zenés szokásokról, valamint a cigányzenészekről.

V. Szűcs Imola tanulmányában a reformkorból ránk maradt magánhasználatú kéziratos kottagyűjteményeket tekinti át népzenei szempontból. Fontos pillanatképek ezek a korabeli közzenéről. A bennük megjelenő népzenei adatok jól tükrözik a zenei írástudó polgári és úri népréteg viszonyulását a népzenehez, valamint nyomon

követhető bennük a Magyar Tudományos Akadémia népdalgyűjtési felhívásának hatása is. A nyolc forrás részletes ismertetését követően a szerző szemléletes diagramokon mutatja be az egyes kéziratok dallami összetételét, majd a népzenei anyagon belül a stílusrétegek eloszlását. Ennek eredménye az újszerű kisambitusú dallamok magas arányát mutatja. V. Szűcs Imola tanulmánya fontos kiindulópont lehet a népzene–műzene kapcsolata és a folklorizáció szempontjából végzett további történeti vizsgálatok számára.

A népzene és zenetörténet fejezetet Kim Katalin tanulmánya zárja. Az 1840-es évek zeneéletébe nyerhetünk bepillantást a Nemzeti Színház népszínműpályázatán és a nyertes darabok recepciótörténetén keresztül. Kim Katalin a cenzori példányok, az ügyelőkönyv és más korabeli források alapos vizsgálata alapján következtet a népszínművek zenei anyagára és az azt előadó zenekarra. Fontos adalék, hogy a műfaj népi jellegét kiemelendő cigányzenészek és fúvószenekar is szerepet kapott ekkor a darabokban. Érdekes az is, hogy Erkel Ferenc, a Nemzeti Színház karmestere teljesen Szigligeti Ede elképzelései szerint szerkesztette, vagyis lényegében csak hangszerelte a népszínművek zenei betéteit képező korabeli közismert dalokat és tánczenéket.

BIRÓ VIOLA

*Falusi zene a városban – Tájak és zenéjük**

A harmadik fejezet (*Falusi zene a városban*) négy írása igen szerencsésen kapcsolódik egymáshoz: lényegében kronologikus rendben járják körül a fejezet „főtémáját”.

Lynn Hooker a szovjet mintára létrejött hivatásos népi együttesek kezdeteit vizsgálja, különös tekintettel a színpadi produkciókat kísérő zenekarokra és az ezekben résztvevő muzikusokra. Mint megállapítja, kezdetben még klasszikus zenén nevelkedett akadémisták szolgáltatták a zenét, vagyis az e célra adaptált népzenei feldolgozásokat. Ebben a tekintetben kiemeli Gulyás László tevékenységét, aki többek között a Magyar Állami Népi Együttes zenekíséretét látta el, a fennmaradt dokumentumok szerint meglehetősen invenciózusan, bár olykor „groteszk” végeredménnyel. A népi együttesek fénykorában azonban nagy többségben cigányzenészekből álltak a zenekarok, amelyek ugyanakkor a népzenei feldolgozások jellegének módosulását is eredményezték. Ennek illusztrálására a szerző a Magyar Állami Népi Együttes kottatárából idéz két példát: egy kidolgozott, klasszikus notációjú partitúrát és egy gyorsírászerű kottát, a variációk és improvizált szólamok számára üresen hagyott sorokkal. A tanulmány eredeti angol szövegét Salamon Soma fordította magyarra.

A Magyar Állami Népi Együttes közkedvelt műsorszámára volt az 1950-es évek elején Lajtha László *Széki muzsikája*. Lajtha népzenegyűjtő–népzenefeldolgozó munkássága áll Ozsvárt Viktória tanulmányának középpontjában. Ezen belül kiemelten foglalkozik a szerző a Magyar Állami Népi Együttes számára készült *Udvarhelyi táncokkal*, és az ennek nyomán írt 10. vonósnégyessel. Mindkettő Lajtha kőrispataki gyűjtésének anyagán alapul. A vonósnégyes elemzése során a tanulmány szerzője vizsgálja a feldolgozott dallamok eredeti lejegyzésekhez való viszonyát, és többek között kiemeli Lajtha feltűnően aprólékos lejegyzését a díszítések esetében (a klasszikus zenén nevelkedett zenészek ugyanis nem voltak járatosak a népzenei előadásmódban). A 3. tétel lassú részének népdalidézetében különösen személyes

* A 2022. március 17-én a BTK Zenetudományi Intézetben rendezett ünnepélyes könyvbemutatón elhangzott előadás írott változata.

jelentéstartalmat lát a szerző. A népdal szövege a zeneszerző családi és szakmai életében bekövetkezett változásokra reflektál: „Azt gondoltam amíg élek, Mindig jó napokat érek, De én abba megcsalódtam [...]”

Könczei Csongor az erdélyi városi táncházak közvetlen előzményeiről ad részletes áttekintést, elsősorban az 1970-es években fellendült erdélyi kulturális élet jelenségeire „kritikai élel” reflektáló írott sajtó tükrében. Eszerint már az 1970-es évek elején egyre sürgetőbben merült fel a hiteles népzenei előadás iránti igény és a stilizált színpadi néptánc elutasítása. A különböző fórumokon – hanglemezekhez, hangversenyekhez, televíziós műsorokhoz kapcsolódó írásokban – elsősorban a népzene kutatók képviselői szólaltak meg, köztük Szenik Ilona, Jagamas János, Könczei Ádám. Jelentős változásról tanúskodtak Demény Piroska rádiós és televíziós népzenei műsorai, amelyek már eredeti hangszeres és vokális népzenei mutattak be – jelentőségéről első között írt méltatást a muzikológus hallgató, Pávai István. Az áttekintés további részében Pávai István kulcsszereplőként van jelen az első erdélyi táncházakat előkészítő eseményekben: 1976-ban a Román Televízió magyar adásának kutasföldi népdalokból összeállított műsoráról tartott bevezetőt – „szerényen, de értő szóval” –, 1977-ben pedig a Bodzafa, hm együttes tagjaként vett részt a kolozsvári táncházak szervezésében.

Különösen gondolatébresztő a fejezet utolsó írása, Sándor Ildikó a moldvai táncházak budapesti megjelenéséről és fogadtatásáról szóló tanulmánya. A Tatros együttes tagjaként maga is résztvevője volt az 1988-ban a Marczibányi téri Művelődési Házban Guzsalyas néven megnyílt első moldvai táncháznak. Az azóta eltelt harmincegy évben pedig tanúja volt a moldvai tánczene egyre növekvő népszerűségének és előadásmódja átalakulásainak, a táncházas közösség igényeihez illeszkedő újításainak. Írásának fókuszában azonban a moldvai tánczene megítélésével és táncházas rekonstrukciójával kapcsolatos viták állnak: a moldvai hangszeres zene „társutas” szerepe a táncházas hierarchiában, e zenei és táncgyomány etnikus kötődései körüli negatív felhangok, és az előadásmód, elsősorban a hangszerösszeállítás hitelességének kérdése. Úgy látja, „a vélemények talán az autenticitás kérdésében polarizálódnak a leginkább”. Az ellentmondások feloldásának lehetőségét a nyitott, értő és érzékeny diskurzusban látja a szerző.

A kötet negyedik fejezete Pávai István munkásságának talán legfontosabb területéhez kapcsolódik: *Tájak és zenéjük* összefoglaló cím alatt öt tanulmányt olvashatunk az elemző népzene kutatók legújabb eredményeiről.

Salamon Soma tanulmánya az erdélyi tánczene interetnikus kapcsolatait vizsgálja Bartók 1914-es Maros-Torda megyei román gyűjtésének vonószenéjében. A tanulmány valójában egy jóval nagyobb szabású kutatás része, amelynek néhány fontosabb eredményét azonban már ezen a viszonylag szűk repertoáron is be tudja mutatni a szerző. A vizsgált 59 hegedűdallam a gyűjtési terület három különböző térségéről származik, így – a tanulmány szerint – „reprezentatív képet ad a repertoár areális sajátosságairól”. A repertoár műfaji, tipológiai vizsgálata során Salamon arra a következtetésre jut, hogy mindhárom térség anyagában élesen elkülönülnek az erdélyi és moldvai eredetű dallamok, ugyanakkor északról dél fele haladva nő az erdélyi táncok

aránya, és egyúttal nő a magyar hatás aránya is. Az anyag értelmezéséhez bevonja a későbbi gyűjtések – beleértve saját gyűjtéseinek – eredményeit is, amelyek révén számos, főként az előadásmódra, kísérettípusokra vonatkozó kiegészítő adattal bővíti a korábbi ismereteket.

Szalay Zoltán szintén interetnikus vizsgálatot folytat, de elemzésének tárgya egyetlen dallamtípus hangszeres variánsai, amelyeket – elmondása szerint – egy találmásra kiválasztott román népzene gyűjtemény, Zamfir Dejeu a Hesdát-Torda vidék folklórjáról szóló kötetéből válogatott. Vizsgálatának egyfajta elméleti háttere egy saját maga által kidolgozott osztályozási rendszer, amely a dallamok fejlődését a vokális népdaloktól az abszolút hangszeres darabokig egy négylépcsős lineáris rendszerben képzei el.

Marian Lupașcu a román népzene két jellemző ritmusrendszeréről, a *giusto syllabique* és az *aksak* ritmus elméletéről ad összefoglalást. Megállapításait főként Constantin Brăiloiu idevonatkozó tanulmányaira alapozza, de felülvizsgálja ezeket a kurrens népzene kutatás szemszögéből. A korábbi szakirodalomtól eltérően a szerző e két ritmusrendszer rokonságát hangsúlyozza, és mindkettőt az aszimmetrikus ritmusrendszerek kategóriájába sorolja. Közös jellemzőiként határozza meg a szabályos tempót, a látens izokroniát és a leütéses ritmusképleteken alapuló dallamszerveződést. Fő különbségüket pedig a ritmusegységek egymáshoz való arányában és a hangsúlyok eltérő elhelyezésében látja. Az eredetileg román nyelven írt tanulmányt Németh István Csaba magyar fordításában olvashatjuk.

Riskó Kata nagyszabású tanulmánya a Szigetköz tánczenéjét mutatja be, időben és térben meglehetősen tág összefüggésben. Bár vizsgálatának középpontjában a tánczene, ezen belül is elsősorban a verbunkos áll, átfogó képet ad a kistáj népzenejének gyűjtés-történetéről, a vidék jellemző műfajairól, köztük a szokásdallamok hagyománybeli szerepéről és tudományos feldolgozásáról. A szigetközi verbunkra vonatkozóan kimutatja ennek szoros kapcsolatát a régi stílusú dallamokkal, de a verbunk történetének különböző korszakairól tanúskodó dallamokra is rámutat. A térség jellegzetes verbunkdallamaként határozza meg a többszakaszos, lassú és gyors részt váltogató *Bertóké* verbunkját, amely – mint megállapítja – más dallamokat is a képére formálhatott, és a század második felében a szigetközi hagyományörzés jelképe lett.

A fejezetet Lipták Dániel elemző tanulmánya zárja, amely egy elsősorban vokális dallamként ismert dallamtípus (a „Megfogatam egy szúnyogot”) hangszeres változatait veszi számba és vizsgálja. Mint a szerző hangsúlyozza, a hangszeres népzene analitikus feldolgozása jelentős lemaradásban van a vokális népzeneéhez képest. Lipták amellet, hogy áttekintést ad a magyar hangszeres népzene eddigi elméleti kutatásairól – közülük elsősorban Sárosi Bálint idevonatkozó munkáira hivatkozik –, saját elemzésébe több olyan szempontot is bevon, amely kifejezetten újdonságnak számít a magyar szakirodalomban; ilyen a motívumeltolódás jelenségének a vizsgálata, amelylyel Bartók román hangszeres népzenei elemzéseiben találkozhatunk. A tanulmányt egy 18 dallamból álló példatár egészíti ki, amely a dallamtípus Maros-Küküllők vidékén gyűjtött hangszeres változatai közül válogat.

RISKÓ KATA

*Zenészek és előadásmódjuk – Népzene a társadalomban**

A hetvenéves Pávai Istvánt ünneplő, s az ő tudományos munkásságának sokszínűségét tükröző kötet ötödik, *Zenészek és előadásmódjuk* című része az etnomuzikológus mellett a hangszerjátós muzikus és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Népzene Tanszékének alapító oktatója előtt is tiszteleg. Pávainak jelentős szerepe van abban, hogy mind több tudományos kutatás születik a népzene énekes vagy hangszeres előadóként is művelők körében, akik a saját – gyakorlati oldalról is igen alaposan ismert – szakterületükön számos új szempontot és eredményt mutatnak be. Nagy hatással volt rájuk az ünnepeltnek a muzikusok gondolkodásmódját jól ismerő és azt a tudományos vizsgálat során objektíven figyelembe vevő megközelítése, többek között az adatközlői performancia és kompetencia megkülönböztetése.

Bizonyára nem véletlen, hogy a második fekvést mint kiinduló kézállást alkalmazó hegedűs játékmódot, amelyet a gyimesi muzikusokat jellemezve Dincser Oszkár 1943-ban említett, Mihó Attila személyében egy népi hegedűs elemzi a doktori disszertációján alapuló összegző tanulmányában részletesen, Erdély más részeire is kiterjedően. A hangszerjátéknak ez az eleme alig dokumentált, és csak kevés filmfelvételen látható, a gyakorló zenész azonban különböző egyéb játéktechnikai adatokból is tudott következtetni a második fekvéses játékmód jelenlétére. A látszólag egyszerű technikai kérdést Mihó a szakirodalom bevonásával, árnyaltan vizsgálja, rámutatva, hogy e játékmód – kézenfekvő voltából adódóan – lehetett egyéni megoldás például autodidakta zenészeknél, ugyanakkor gyakran a hagyomány más régi elemeivel együtt, ilyen értelemben régies játéktechnikaként maradt fenn. Lényeges ezek közül az elemek közül a pentaton alaprepertoár, hiszen e játékmód különösen a pentaton dallamok esetében célszerű, de segíthették a továbbélését bizonyos, az adott kistájra jellemző díszítéstípusok is.

Pásku Veronika a hegedűs előadásmódot kifejezetten abból a szempontból vizsgálja, hogy a gyűjtési körülmények milyen hatást gyakorolnak a népzenei felvételekre,

* A 2022. március 17-én a BTK Zenetudományi Intézetben rendezett ünnepélyes könyvbemutatón elhangzott előadás írott változata.

sőt, azzal együtt az adott pillanatban elhangzó dallamváltozat zenei szövetére. A Zenetudományi Intézet népi előadóként is aktív fiatal népzene kutatójának disszertációtémája a gyimesi Zerkula János életműve. Pásku ennek ismeretében választotta ki egyetlen keserves négy különböző, negyven éven átívelő, e problémát jól illusztráló felvételt. A népi előadómód vizsgálatában releváns szempontok világos összegzése után Pásku a díszített parlando-rubato dallam részletes lejegyzéseivel mutatja be eredményeit. A gyűjtési szituáció hatásának megnyilvánulása például, amikor Zerkula egy filmfelvételen a hangfelvételeihez képest szokatlan, feltűnő dinamikai árnyalással él. Ugyanezen a felvételen – mikor valószínűleg többször kellett eljátszania a dallamot – a versszakok során díszítményei uniformizálódtak. A legkésőbbi felvételen egy a Gyimesben hagyományostól eltérő zenekarral játszott; a keservest a többi, szóló előadáshoz képest ekkor lassabban, de burjánzóbb ornamentikával húzta.

Szabó Dániel népi cimbalmos szintén egyetlen zenész, nevezetesen a magyarpéterlaki Buta József felvételeit vizsgálja. Elsősorban a gyűjtésekből kiindulva ad áttekintést a muzsikus játékának jellegzetességeiről, amely alapján más erdélyi területek cimbalmozására vonatkozó megállapításokkal, összehasonlításokkal is bővíti ismereteinket. Munkája számos információt tartalmaz a játékmódról, a verő és pedál használatától a kíséret ritmikájáig. A hangszeres népzene általános vizsgálatához fontos adalékokkal szolgál a Sárosi Bálint kutatásainak hatását tükröző, de itt egyetlen muzsikus repertoárjából összeállított, s így a jelenséget mélységében feltáró motívumtár. Szabó a cimbalmos motívumsablonjait veszi számba a teljesség igényével, és kimutatja a különböző ritmikájú, dallamvonalú formuláknak a tánc típusokkal, az ahhoz tartozó dallamokkal és hangnemekkel való összefüggéseit, valamint a motívumok dallamokba illeszkedésének módját.

Németh László kobzos, etnomuzikológus érdeklődését a moldvai és a budapesti tánc házas kobzosok kíséretmódjának különbözőségei keltették fel moldvai útjai során. Németh több alkalommal gyűjtött a 2013-ban elhunyt Antim Ioantól, aki minden bizonnyal a moldvai kobzos hagyomány utolsó képviselőjének tekinthető. Tanulmányában igen komoly forrásanyagra és szakirodalomra támaszkodva, a rendelkezésére álló hangfelvételek kritikai elemzésével vállalkozik a koboz hagyományos moldvai kíséretmódjának feltárására. Számba veszi a gyűjtésekből ismert kobzosokat, kapcsolatrendszerüket, és részletesen vizsgálja azt a kérdést, hogy felvételeik hogyan értékelhetők a helyi hagyomány szempontjából. A gyűjtések problémái miatt ez utóbbival kapcsolatban különösen fontosnak tekinti a muzsikusok kompetenciájának meghatározását. A koboz játékmódjára vonatkozóan egyaránt elemzi a hangolást, a ritmuskíséretet, a pengetés irányát, a harmonizálást, a kíséret dallamkövető elemeit és a lejegyzés problémáit.

A kötet utolsó fejezete a falusi zene társadalmi vonatkozásainak új szempontjával egészíti ki a népzenei kutatásokat. Végh Andor, aki szintén aktív muzsikus, és akinek a Pécsi Tudományegyetem docenseként egyik fő kutatási témája az etnikai határterületek történeti és társadalom-földrajzi vizsgálata, a marginalizálódás

jelensége alapján mutatja be a horvát származású tótújfalusi dudás és dudakészítő, Gadányi Pál működését. A modernizáció mozzanatait és az ebből fakadó marginalizálódás társadalmi és egyéni vetületeit részletezve arra is rávilágít, hogy a zenész szempontjából e folyamatok nem szükségszerűen hanyatlásként értelmezhetők. Azáltal, hogy a közösség már nem tartott igényt a dudazenére, a muzsikusra gyakorolt befolyását is elvesztette. Gadányi alakjával kapcsolatban így az kerül előtérbe, hogyan reagált a *revivalre*, az identitását érintő politikai változásokra, az ezekkel megnyíló lehetőségekre, miként válogatott például a rádióban játszott repertoárból, vagy milyen szempontok alapján értékelte az általa ismert dallamokat; azaz összességében hogyan tevékenykedett kora zeneéletében.

Végül a tánczenében is jártas kultúrantropológus Colin Quigley és a táncfolklorista Varga Sándor egy 1969-es széki táncfilm igen szép leírásából kiindulva a magyar néptánc- és népzene kutatásban újak számító megközelítésben, a táncsemény folyamán végbemenő interakció számos apró, informális mozzanatára fókuszálva vizsgálja táncosok és zenészek kapcsolatát. Fő kérdésük, hogy hogyan mutatkozik meg ezekben a mindennapi élet társadalmi hierarchiája, a táncsemény megerősíti vagy éppen átlépi ezt? Mezőségi gyűjtései során Varga a táncokat megtanulva maga is megtapasztalhatta az interakció rétegeit. Az általa járt táncok részei voltak a széki zenészekkel végzett interjúknak, amelyek kifejezetten arra irányultak, hogyan vélekedik a zenész a táncossal való együttműködésről, milyen tudással rendelkezik a táncéletben betöltött saját szerepéről, valamint a hagyomány és a *revival* különbségeiről. Quigley és Varga tanulmányuk jegyzetanyagában a módszertan szerteágazó kérdéseit részletezi, összegezve az eddigi szakirodalmat és elméleti háttérrel adva a folytatáshoz. Tanulmányuk a nemzetközi tudományban megjelenő új módszerek, szempontok megismerésére és a magyar népzenei anyagon való továbbgondolására ösztönöz, a szerzők legutóbbi években végzett terepmunkái pedig – amelyek során például az említett 1969-es széki táncfilmzést értékes adatokkal tudták kiegészíteni – a még most is végezhető gyűjtések szükségességére mutatnak rá.

Pávai István tanítványai és kollégái, akik e kötetben közreműködtünk, arra törekszünk, hogy a nem kis részben neki is köszönhetően megismert népzene kincs alapján, régi utakat követve és új inspirációkat keresve folytassuk e munkát.