

*Magyar*  
**ZENE**

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT  
*LV. évfolyam, 1. szám · 2017. február*

**Szerkesztő / Editor:**

Péteri Judit

**Szerkesztőbizottság / Editorial Board:**Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,  
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,  
Székely András, Vikárius László**Tanácsadó testület / Advisory Board:**Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dorottya Fabian (Sydney),  
Farkas Zoltán, Jeney Zoltán, Kárpáti János,  
Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),  
Madas Edit, Rovátkay Lajos (Hannover),  
Sárosi Bálint, Somfai László, Tallián Tibor

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

## TARTALOM – CONTENTS

### MŰHELYBESZÉLGETÉS – INTERVIEW

- 5 FARKAS ZOLTÁN  
 „...hogy megismertessem a zongorázni tanuló gyermekeket a népzene egyszerű és nem-romantikus szépségeivel”  
*Beszélgetés Vikárius Lászlóval és Kerékfy Mártonnal a Bartók-összkiadás első kötetéről*
- 27 ‘... To Acquaint the Piano-Studying Children with the Simple and Non-Romantic Beauties of Folk Music’  
*A Conversation with László Vikárius and Márton Kerékfy about the First Volume of the Bartók Complete Critical Edition (Abstract)*

### TANULMÁNY – ARTICLES

- 29 KUSZ VERONIKA  
 Első világháború – első alkotói krízis?  
*Dohnányi 1. hegedűversenye*
- 41 First World War – First Creative Crisis?  
*Dohnányi’s Violin Concerto no. 1 (Abstract)*
- 42 STACHÓ LÁSZLÓ  
 A zongoratanár Bartók: módszer és egyéniség
- 63 Bartók the Piano Teacher: Method and Individuality (Abstract)
- 64 KOVÁCS SÁNDOR  
 Alban Berg zenéjének fogadtatása és hatása Magyarországon
- 77 The Reception and Influence in Hungary of the Music of Alban Berg (Abstract)
- 78 KERÉKFY MÁRTON  
 Ligeti-hatások Kurtág György *Vonósnégyesében*
- 88 Traces of Ligeti in Kurtág’s *String Quartet* (Abstract)
- 89 LOCH GERGELY  
 A barátposzáta éneke  
*Szöke Péter „zeneietlen” madarának hangesztétikuma*
- 117 The Song of the Blackcap  
*Péter Szöke’s ‘Unmusical’ Bird and its Aesthetics of Sound (Abstract)*

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Tudományos Akadémia

# MŰHELYBESZÉLGETÉS

Farkas Zoltán

## „...HOGY MEGISMERTESSEM A ZONGORÁZNI TANULÓ GYERMEKEKET A NÉPZENE EGYSZERŰ ÉS NEM-ROMANTIKUS SZÉPSÉGEIVEL”

*Beszélgetés Vikárius Lászlóval és Kerékfy Mártonnal  
a Bartók-összkiadás első kötetéről*

*Hosszú várakozás, több évtizedes előkészítő munka után végre megjelent a Bartók Béla Zene-  
műveinek Kritikai Összkiadása első kötete. Miért épp a Gyermekeknekre esett a választás?*

**Vikárius László:** A *Gyermekeknek* kiadása különleges helyet foglal el az összkiadásban. E kötet egyetlen művet tartalmaz, amely persze egy nagy ciklus: eredetileg nyolcvanöt darabból álló sorozat, amely aztán egy revízió után hetvenkilenc darabra csökkent. Nem tervezünk még egy ehhez hasonló kötetet, ennek ugyanis az a sajátossága, hogy az egész sorozatot két változatban adjuk közre, méghozzá szinoptikus kiadásban. Nem mintha más szerző – mondjuk, Schumann – ne komponált volna akár nagy sorozatokat, amelyek több változatban szerepelnek közreadásban; de hogy egy egész összkiadáskötet ilyen formában prezentáljon egy művet két változatban, illet, bevallom, nem is ismerem a zeneműkiadásban. A *Gyermekeknek* rendkívül fontos mű pedagógiai szempontból is. Varázslatos darabok ezek, csupa kis remekmű, amelyeket Bartók elég fiatalon komponált. Tulajdonképpen ez volt az első nagy vállalkozása, hogy egy teljes sorozatban népi dallamanyagot használjon föl. Különlegessége, hogy első két füzeté csak magyar gyűjtésű dallamokat dolgoz fel, a harmadik és negyedik füzet meg csak szlovák, akkori kisebbségi gyűjtések anyagát. Már maga ez a gondolat is csodálatos, hogy a magyar gyermeknek meg a szlovák gyermeknek is adjunk játszánivalót.

*A két változatot több mint három évtized választja el egymástól, hiszen az első 1908–11 között, a második 1943-ban keletkezett. Ez a „szinoptikus” kiadás valóban nagyon szemléletesen, tipográfiaiilag, tördelésben pontosan egymás mellé helyezi, mintegy tükörben láttatja a két változatot. Felvetődik, hogy egy másik Bartók-népdalfeldolgozás esetében is adódna ez a lehetőség: ez a Négy régi magyar népdal (BB 60), amelynek 1910-es és 1926-os verziója szintén markáns notációs és egyéb különbségeket mutat. E kórusciklus esetében nem tervez szinoptikus közreadást az összkiadás?*

**V. L.:** Valóban párhuzamos eset, annak ellenére, hogy nincs ekkora időbeli távolság az eredeti komponálás és a revízió között. Lehetne akár így is közölni, de

azért több szempontból is más a helyzet. Egyrészt ez lenne az egyetlen mű az egész kóruskötetben, amelyet esetleg szinoptikusan lehetne közreadni. Másrészt a korai változatot ugyan előadták, hisz Bartók egy szegedi kórusnak írta, Király-König Péter megrendelésére, de ez a korai verzió nem jelent meg, tehát e műnek csupán egyetlen publikált formája van. Ezzel szemben a *Gyermekeknek* két publikált formával rendelkezik, ezért egy kicsit más a státusza egy ilyen korai műalaknak. Nem tűnik tehát jogosnak, hogy a *Négy régi magyar népdalt* így közöljük. Technikailag is problematikusabb lenne, mert sokat változott a művek lejegyzése. Amit a korai változatban ismétléssel le lehetett írni, azt Bartók átkomponálta, tehát sokkal nehezebb lenne egymás mellé tenni a két változatot.

*Ez tehát azt jelenti, hogy a Gyermekeknek esetében a korai és az 1943-as forma két egyenrangú változat, míg a férfikarok korai változatát a revízió kvázi fölülírtá?*

**V. L.:** Ez egyértelmű. Bartók meg is írta egy levelében, hogy a notáció nincs részletesen kidolgozva, de bízhat König Péter hozzáértésében, és hogy az a kevés jelölés is elég lesz. Tehát azt a kottát nem készítette elő kiadásra. Ugyanakkor nagyon örülhetünk, hogy rendelkezünk ezzel a korai változattal, mert lényegében egyidős a *Gyermekeknek*-sorozattal, és egészen úttörő mű, mert kóruson mutatja ugyanazt, mint amit a *Gyermekeknek* zongorán. Megelőzi a nagy, új szellemű kórusmozgalmat, amely aztán az 1920-as években bontakozott ki. Persze kapcsolódik egy korábbi hagyományhoz, a 19. századi férfikari mozgalomhoz, de hát teljesen megújítja, újraértelmezi azt a népdalok használatával. Tehát tulajdonképpen megvan a mű, de nem tudjuk úgy megjelentetni, ahogy akkor Bartók megjelentette volna. Nincs olyan mértékben kidolgozva, ezért függelékbe kerül.

*Megszólal bennem a „kisördög”, hogy vajon a Gyermekeknek 1943-as kiadása – mint ahogy néhány más Bartók-mű átdolgozása is – nem csupán azért keletkezett-e, mert Bartók – ismert okokból – műveinek jogát immár angol, illetve amerikai felségterületre akarta átmenteni, s ekként kivonni a náci hatalom által megszállt Európa szerzői jogi köréből. A kötet bevezető tanulmányából tudom, hogy folytatott is levelezést a Boosey and Hawkes New York-i képviselőjével arról, hogy milyen mértékű átdolgozás kell ahhoz, hogy indokolttá tegye ezt a szerzői jogi változást. Tehát a kérdésem kissé provokatív: tényleg olyan informatív, s a kompozíciós munkába annyira bevilágító-e ez az átdolgozás, vagy pedig egészen prózai okok álltak a háttérben?*

**V. L.:** Az átdolgozás mértéke változó. Valóban van elég sok darab, ahol apró, inkább formai különbségek láthatók a két változat között. Bartók valóban szeretne volna, ha a sorozatot megjelentetheti Amerikában, aminek az volt az egyetlen módja, hogy újra „copyright”-oltatja a művet. S valóban tárgyaltak arról, hogy ehhez mennyi változás szükséges. Ennek ellenére éppen a *Négy régi magyar népdal* esete is jól mutatja, hogy amikor Bartók újra hozzányúl egy ilyen viszonylag korai népdal-feldolgozásához, akkor mennyit tud változtatni. Helyenként a Négy kórusban is drámai a változás, s bizony a *Gyermekeknek*ben is nagyon nagy különbségek vannak néhány darab esetében. S az az igazság, hogy az apró, kis formai változtatások is rendkívül érdekesek, és nagyon inspirálóak lehetnek egy zongorista számára.

Jó példa a *Gyermekeknek* kéziratából vett egyik oldal, mely a korai változat utolsó, IV. füzetének 36. és 37. (a revideált kiadás szerinti 32–33.) számú darabját tartalmazza (1. faksimile a 8. oldalon)

A Bartók Archívumban őrzött kézirat a szlovák darabok korai kompozíciós fázisához tartozik, talán 1909-ből, amikor Bartók még egy 25 darabból álló sorozatot képzelt egy kötetbe, valószínűleg az addigra már elkészült s részben megjelent, két füzetnyi magyar népdalfeldolgozás folytatásaképpen. A darabok sorszáma ebben a tervezett füzetben 13., illetve 17. lett volna. A leírás számos kompozíciós javítást tartalmaz, melyeket az összkiadás kritikai jegyzeteiben dokumentálunk. Itt tehát még részben keletkezés, alakulás közben láthatók a kompozíciók, s maga a sorozat is. A daraboknak ez az egyetlen fönmaradt korai leírása, melyből azután közvetlenül készült az első kiadás metszett kottája a Rozsnyai kiadó számára, amely még kisebb hangjegyértékekkel lejegyezve, bizonyos fokig egy 19. századi notációs gyakorlatot követve mutatja a darabokat, melyek az 1943-as revideálásnak megfelelően (több efféle lejegyzésű darabhoz hasonlóan) az új kiadásban azután kétszeres hangértékekkel szerepeltek.

A 37. darabnak eredetileg címe is lett volna, „Katonadal”, mely a kiadásokból azután, nem tudjuk miért, elmaradt (1. kotta a 9. oldalon). Ez a darab azért is különlegesen érdekes, mert az itt feldolgozott szlovák dallam a Bartók első népdalfeldolgozásában használt s eredetileg 1904-ben Dósa Liditől gyűjtött „Piros alma” szövegkezdetű népdalnak a variánsa. Többek között épp e szlovák dal megismerése 1906-os korai felvidéki gyűjtőútján ébresztette rá Bartókot, milyen fontos – és izgalmas – tudományos kérdés a népzenei kölcsönhatások, átvételek tanulmányozása.

*Említetted, hogy a két változat összehasonlítása nagyon tanulságos lehet a felhasználó számára. Persze nem annyira a tanulmányainak 2–3. évfolyamában járó gyerek, hanem inkább a tanára számára. Azért is szerencsés, hogy a Gyermekeknek kiadásával kezdődött a Bartók-összkiadás, mert a zongorázni tanuló magyar gyerekek túlnyomó többsége bizonyosan találkozik ezzel a sorozattal, tehát zenei anyanyelvének megalapozásában is fontos szerepet kap. Másfelől Bartók nemcsak instruktív zongoramuzsikát szánt a kicsinyeknek, hanem a népzenevel való megismerkedés lehetőségét is kínálta. Több szinten is beavatás tehát ez a mű, nemcsak a zongorázás technikájába vezet be, újféle zenei anyaggal, hanem a népzene újszerű, „nem-romantikus” szépségébe is.*

V. L.: Más tekintetben is nagyon hasznosnak bizonyult e sorozat kiválasztása. A Bartók-összkiadás kötetének megformálása szempontjából ugyanis felmerül egy döntő kérdés, amely nem jelentkezik a klasszikus vagy akár a 19. századi szerzők összkiadásaiban: valamilyen módon ismertetnünk kell a feldolgozott népzenei anyagot is. Van természetesen egy nagyszerű katalógus, amely eligazít abban, hogy Bartók milyen forrásokat használt a népdalfeldolgozásaiban: Lampert Vera munkája.<sup>1</sup> De ahhoz, hogy ezeket a műveket bemutassuk, magukon a köteteken belül is el kell tudnunk számolni valamiképpen a népzenei forrásokkal, és erre kitűnő iskolának

1 Lampert Vera: *Népzene Bartók műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*. Második, jav. és bőv. kiad. Budapest: Hagyományok Háza, Helikon Kiadó, Néprajzi Múzeum, Zenetudományi Intézet, 2005.

*n.b.: Weckell → dünn (nicht zu verwechseln mit Radabsteiche: —)*

*Largo*

*36.*

*sonore*

*mf*

*sempre*

*Ratonadal*

*Molto tranquillo*

*137.*

*dim.*

*pp*

*BARTON ANSCHLUSS  
1887  
BUDAPEST*

1. faksimile. A Gyermeknek kézirátának egyik oldala, a korai változat utolsó, IV. füzetének 36. és 37. darabjával.



Andante tranquillo, ♩ = 120

(45'')

1. kotta. A *Gyermeknek* 1943-as revideált kiadásának 33. darabja: a korai változat IV. füzet 37. darabjának új alakja.

éreztem a *Gyermeknek* kiadását. Itt említem meg, hogy nagy szerencsénkre Lampert Vera maga társszerzőként volt segítségemre az egész kötet, így a népzenei források bemutatásának kidolgozásában is. Megtapasztalhattuk, hogyan lehet a népzenei forrásokat újra átnézni, bizonyos fókig újra fölfedezni, kiegészítő forrásokat találni; esetleg kissé másképp megvilágítani ezeket az alapul választott népzenei gyűjtéseket. Azért is bizonyult ez döntő kérdésnek, mert hiszen Bartók maga közölte a népdalszövegeket. S nagyon fontosnak tűnt, hogy az összkiadás azt is bemutassa, Bartók hogyan közölte ezeket, ugyanakkor nem korlátoztuk erre a források ismertetését, hanem az ő közlésétől jól elkülönítve bemutatjuk a dallamokat is, korai lejegyzéseket kiválasztva, jegyzeteljük az ő közléseit, s kiegészítjük angol fordítással, hogy a nemzetközi olvasótábor számára használható legyen.

Valóban feltűnt, hogy az I. Függelékben nyelvileg például még bővebb körű a tájékoztatás, mint az eredeti kötetekben, ahol Bartók csak az első verzióban közölte ezeket. Az amerikai közönség számára, talán feleslegesnek vagy reménytelennek tartva a fordítást, inkább hangulatkeltő címekkel pótolta a népi szövegeket. A Gyermeknek eredeti népi anyagot dolgoz föl, ezáltal a Bartók-életmű igen jelentős részét képviseli. Valamennyi eredeti népdalt feldolgozó összkiadáskötetbe beépül majd Lampert Vera műve, illetve annak átdolgozott, mai verziója?

V. L.: Úgy gondoljuk, hogy valamilyen formában szükség van erre. A kötetek egy része vegyes tartalmú ilyen szempontból, például a most előkészítés alatt álló 1910-es évekbeli zongoraművek, Somfai László kötete, vegyesen tartalmaz úgynevezett „eredeti” kompozíciókat is (például Szvit op. 14, Etűdök op. 18), de a Tizenöt magyar parasztdalt vagy a Román népi táncokat, a Román kolinda-dallamokat és az Improvizációkat is. Még dolgozunk azon, hogyan lehet egy ilyen vegyes tartalmú kötetben ezt megoldani, de mintát jelent, hogy egy függelék tartalmazhatja a népzenei forrásokat.

Haladhatunk azon a nyomon tovább, hogy mi mindenben mintaadó még ez a most megjelent kötet. A nagyon alapos bevezető tanulmány például ebben az esetben csaknem annyi helyet foglal el, mint a kottaszöveg, s a harmadik harmadot a valamivel rövidebb kritikai apparátus teszi ki. Egy összkiadásban természetes és el is várható, hogy a bevezető tanulmány részletesen eligazítson a keletkezés körülményeiről, illetőleg a komponálás folyamatáról. Az már meglepőbb vagy szokatlanabb, hogy a fogadtatástörténettel is ennyire behatóan foglalkozzék. Így lesz a többi kötetben is, vagy itt a Gyermeknek esetében volt ennek valami különleges indoka?

V. L.: Úgy érzektem, hogy ezt valamilyen mértékben elvárja a német kiadó. A Gyermeknek esetében, és azt hiszem, általában a zongoraművek esetében, amelyeket Bartók élete során játszott, a fogadtatástörténet szerves része a műnek. A bemutatás, koncert visszhangja nagyon fontos, és hozzátartozik magához a műhöz, hiszen mégiscsak egy zongoraművészről van szó. A koncertek maguk is részei az ő pályafutásának, és néha ezzel függenek össze a mű alakváltozásai is. Amellett a Bartók-összkiadás számára különleges forráscsoportot képeznek a hangfelvételek.

A Bartók-összkiadás vajon abban is újdonságot hoz, hogy megkísérli kottaszövegben is rögzíteni Bartók saját zongorajátékát? Ebben a kötetben szerény, jelzésszerű ez a kísérlet, hiszen mindössze két darabot közöl a Bartók játszott legutolsó, 1945. januári felvételtől. S mivel Bartók, mint korának óriási zongoraművésze, zongora- és kamara-életművének jelentős részét maga is játszotta, felmerül az a kérdés, hogy vajon elszámolhat-e az összkiadás ily módon is minden olyan művel, amelyet a zeneszerző előadásában is ismerhetünk, akár több verzióban is? Mi dönti el, hogy mit kell kottával is közölni, és mi az, amit talán elég megemlíteni?

V. L.: Bartók saját hangfelvételei egészen rendkívül értékes forrásai az ő zeneírásának, a művekről alkotott képének. Természetesen levonjuk ezek sokféle tanul-

ságát is. Jelentős részben persze arról van szó, hogy fel kell erre hívni a figyelmet. Tehát aki az összkiadással foglalkozik, az tudni fogja, hogy miből van hangfelvétel, mi az, amit meg lehet hallgatni a zeneszerző előadásában. A hangfelvételeket elsősorban szövegproblémák összefüggésében kívánja fölhasználni az összkiadás. Tehát ahol mondjuk Bartók pregnánsan mást játszik egy ismétlés során, például a *Román népi táncokban*, akkor előfordul, hogy ez a variáns mondjuk *ossiaként* szerepel már a kotta főszövegéhez kapcsolva. Más esetekben hangmagasság, ritmus, tempó, agogika és egyéb kérdésekben nyújt alternatívát. A *Gyermekeknek* esetében függelékbe került két átírás. Méghozzá azt hiszem, hogy valóban az a két hangfelvétel, ahol nagyon lényeges eltérések vannak a kottához képest. Itt úgy tűnt, hogy érdemes megmutatni, meddig tud elmenni a zeneszerző a darabjának átformálásában és életre keltésében. Ez bizonyos fokig kivételes eset a *Gyermekeknekben*, és azt gondoltam, hogy jobb bemutatni, milyen egészében a megszólaló darab. Melyek azok a részek, amelyek megegyeznek a Bartók által közölt kottával, és hol vannak az eltérések. Ráadásul a két példa nagyon különbözik. A 26. darabban apróbb különbségek vannak, és a második strófánál Bartók oktávozza a jobb kéz szólámát, a dallamot; ez egyébként nagyon tipikus koncertverzió, ilyeneket ő maga is adott közre, tehát ez is arra biztat minket, hogy ilyet szabad, hiszen a *Kolindák* '30-as évekbeli revideált új kiadásában ilyen koncertváltozatokat függelékben adott. A *Gyermekeknekhez* nem, de elzongorázott ilyen *ossiákat*. A 21. darab esete viszont rendkívüli; nagyon finom munkát igényelt, és többen segítettek ennek a kottaképnek a kialakításában. Itt arra tettünk kísérletet, hogy pontosan bemutassuk, mit művel Bartók a tempóval. Amellett a textúrába is alaposan belenyúl: itt is van októvduplálás bal kézben és mindenféle más. De a tempóbeli változtatások egészen rendkívüliek. Kiderül, hogy számára mennyire a népdalsor az egység, és hogy mennyire meg kell formálni egy népdalsort az elejétől a végéig; hogy el kell indítani, és le kell zárni. Mindezt fantasztikusan lehet hallani az ő előadásában. Nagy élmény egy ilyen kottát elkészíteni, s ez mintát is ad arra, hogy hogyan lehet gondolkodni ezekről a darabokról.

**Kerékfy Márton:** Az *Allegro barbarót* is tartalmazó összkiadáskötet később kerül majd csak sorra, de e művet kivételesen egy külön Urtext-kiadásban már előzetesen megjelentette a Henle kiadó. E darab esetében szintén nagyon fontos forrás Bartók saját felvétele. Megfigyelhetjük, hogy bizonyos ismétlődő figurákat hol kevesebbszer, hol többször játszik, mint ahogyan az a kottában van. Mindez Bartók formai gondolkodásáról is sokat elárulhat, nevezetesen azt, hogy mely szakaszokat tartotta – Somfai László szavával élve – „a forma lágy részeinek”. Különleges, de úgy tűnik, hogy működképes nyomdatechnikai újítással jelezzük a kottában, hogy melyek azok az eltérések a nyomtatott szövegtől, amelyeket Bartók felvételéből vettünk át. Ezeket halványabb, szürke nyomással különböztettük meg. Ez lehetőséget ad a muzsikusk számára, hogy ha akarja, kövesse Bartók saját előadását, de ha nem akarja, akkor nem fogja őt zavarni a kotta olvasásában.

**V. L.:** Hadd jegyezzem meg, hogy a Bartók által játszott darabok tempóit viszont részletesen dokumentáljuk, és szembesítjük a kiadásokban szereplő tempó-megadással.

Az Allegro barbaro, a Medvetánc vagy az Este a székelyeknél nekem is eszembe jutott, hisz ezek a nagy slágerek, amelyeket Bartók számtalanszor játszott. E művek esetében vajon hol áll meg a közreadás? Egyfelől szép számmal születtek a Bartók-előadásnak szentelt tanulmányok, Somfai tanár úr is foglalkozott ezzel, másfelől meg ott vannak maguk a felvételek. Bár valószínűleg teljesen szokatlan, s talán megvalósíthatatlan is lenne, hogy egy összkiadáskötet hangfelvétellel együtt jelenjen meg. Fölmerült ilyesmi egyáltalán, vagy teljesen életidegen ötlet, hogy a Bartók játszott hangfelvételek ott legyenek a kötetekben?

**K. M.:** Nem tudok róla, hogy ez fölmerült volna. De még ha fölmerült volna is, azt gondolom, hogy ha valóban lényegi eltérésekről van szó, akkor azt magában a kötetben kell dokumentálni, és nem elég egy hangzó melléklethez utalni az olvasót.

Még egy pillanatra visszatérnék a két változathoz. Ahogyan az előszóban is olvasható, a köztük lévő legnagyobb változás természetesen az, hogy a korábbi változat bizonyos darabjait Bartók kihagyta. Ennek több oka van: részben lehet, hogy fölismerte a feldolgozott dalam néprajzi hitelességének problémáit, erre példa a Rozsnyai-kiadás XXIX. darabja, (2. kotta). Egy másik nagyon markáns eset, amikor nem a saját műve szerepelt a korábbi füzetben, hanem Kodály Emmáé. Erről a témáról olvashattuk Ittész Mihály tanulmányát az Ujfalussy-emlékkötetben.<sup>2</sup> Érdekes, hogy a kotta főszovege még csak egy csillagos lábjegyzetben sem figyelmzett arra, hogy itt most nem Bartók, hanem Kodály Emma műve következik. Ezt talán az indokolja, hogy az első kiadás sem tárta fel a kártyákat.

**V. L.:** Így van. Úgy gondoltam, hogy beleavatkoznék az első kiadásnak a szellemébe, ha ezt ott feltüntetném. Persze a szemben lévő oldalon ott van a magyarázat, hogy azért nem szerepel ez a darab, mert Kodály Emma műve, és ezt tárgyalja is a bevezetés. De hadd mondjam el, hogy ezek érdekes darabok. Nem ugyanolyan jók, mint Bartók tételei, de érdekesek, és nagyon hozzátartozik a fiatal Bartókhoz, hogy még másképp gondolkodott. Hogy akkor még milyen fontos volt számára – ahogyan fiatal korban általában – a baráti kör. Ez is a korai kiadás különlegességéhez tartozik, és ez is egyike annak a sok-sok vonásnak, amelyek miatt úgy gondolom, hogy bizonyos fokig eltorzítja a művet az 1943-as revízió (amely 1946-ban jelent csak meg). Bartók „javított kiadás”-nak nevezte, és joggal. Az ő szempontjából az volt, de szintén egy adott történelmi pillanatban, egy adott földrajzi helyzetben született változat, amely semmiképp sem semmisíti meg az előzőt.

*Szó se róla, nagy nyereség, hogy Kodály Emma két művét is láthatjuk a kötetben, annál is inkább, mert ez egyben Bartók nagyon-nagyon ritka zeneszerzés-tanítói munkásságának is a dokumentuma.*

**K. M.:** A recepció kérdéséhez visszakanyarodva: a zenekari Concerto lesz a következőként megjelenő kötet. E mű esetében különösen fontos a fogadtatástörténet feltárása. Móricz Klára még a '90-es évek első felében tulajdonképpen készre

2 Ittész Mihály: „Kodály Emma népzenei feldolgozásai”. In: *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére*. Szerk. Berlász Melinda és Grabócz Márta. Budapest: L'Harmattan, 2013, 225–240., különösen 226–233.

## XXVIII.

Parlando.

## XXIX.

Allegro.

(lunga)

*f*

*p. poco piu vivo*

*poco rit.*

*poco a poco string. - - al*

*pp*

Tempo I.

Lento.

Vivace.

R. K. 377. 378

2. kotta. A Gyermeknek első kiadása: a II. füzet XXVIII. (revidált kiadás 25.) és az átdolgozás során elhagyott XXIX. darabja

megírta ennek a kötetnek a bevezető tanulmányát, de azóta újabb nagyon fontos munkák is megjelentek, mint például Danielle Fosler-Lussier könyve a Bartók-recepcióról a hidegháború kontextusában.<sup>3</sup> Éppen a *Concerto* volt az egyik, ha nem a legfontosabb Bartók-mű, amely egyfajta vízválasztóként megosztotta a nyugati és a magyarországi recepciót. Ezt nagyon széleskörűen és érdekesen mutatja be és dokumentálja a *Concerto*-kötet bevezető tanulmánya. Itt kell utalnom Tallián Tibor óriási sajtógyűjtésére, amelynek köszönhetően rengeteg kritikát, illetve beszámolót ismerünk a *Concerto*val kapcsolatban Amerikából.<sup>4</sup>

*Tudjuk, hogy a Táncszvitnek, amely kivételesen sikeresnek bizonyult már Bartók életében is, rendkívül nagy sajtója volt, s ezt Bónis Ferenc nagyon alaposan föl is dolgozta egy hosszú tanulmányban.<sup>5</sup> Ilyenkor is feladata az összkiadáskötetnek a sajtóvisszhang bőséges dokumentálása, vagy elég hivatkozni a korábbi publikációra?*

**V. L.:** Elsősorban ott lesz részletes a fogadtatástörténet, ahol ennek a feldolgozása korábban hiányzott. A *Gyermekeknek* esetében nagyon hasznosnak tűnt az, amit még magam sem tudtam, amikor hozzáfogtam a tanulmányhoz, hogy a korai Bartók-monográfiákban értékelik a művet, s azt is fontos látnunk, hogy hogyan. Edwin von der Nüll, aki 1930-ban Bartók összes addigi zongoraművéről ír, hogyan helyezi el, mit tart róla fontosnak elmondani. Ez korábban tulajdonképpen nem volt része a *Gyermekeknekkel* kapcsolatos ismereteinknek, tehát ezért fontos. Vagy hogy Haraszi Emil mit mond róla, és mit kritizál rajta. Itt nem tekintünk Bartók életén túl. A *Concerto* egy kicsit más, mert hiszen az utolsó művek egyike, Bartók a megjelenését sem érte meg, és annyira döntő volt a szerepe a zeneszerző utóéletében. Úgy gondolom, a *Táncszvit* esetében egy-két jellemző idézetnél nem kell több. Jellemezni kell a mű fogadtatását, és utalni kell a már közreadott tanulmányra.

**K. M.:** Feltétlenül szeretném megemlíteni a bevezető tanulmány „Notáció és interpretáció” című fejezetét. Eredetileg csupán annyi lett volna a címe, hogy „Megjegyzések az előadónak”. Ez a fejezet ismét teljesen unikális dolog egy kritikai összkiadásban, s ezt is Somfai Lászlónak köszönhetjük, aki nagyon fontosnak tartotta és tartja, hogy a kottázás, Bartók notációja tekintetében biztos fogódzókat adjon az előadóknak. Mint tudjuk, a gyakorló zenészek nem mindig fognak hozzá buzgón hosszú előszavak végigolvasásához, különösen nem a kritikai jegyzetek böngészéséhez, ezért volt az Somfai tanár úr elképzelése, hogy legyen a kötetnek egy olyan tömör, lényegre törő információkat tartalmazó része, amely kimondottan az előadónak szól, és őt igazítja el abban, mit hogyan kell érteni Bartók kottázásában. Ebből az igényből nőtt ki a „Notáció és interpretáció” című fejezet, amely terveink szerint minden kötetben a bevezetést követi majd, de megelőzi a kotta főszövegét.

3 Danielle Fosler-Lussier: *Music Divided. Bartók's Legacy in Cold War Culture*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2007.

4 Tallián Tibor: *Bartók fogadtatása Amerikában. 1940–1945*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988.

5 Bónis Ferenc: „Bartók Tánc-szvitjének születése”. In: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski Kiadó, 1992, 219–283., ld. különösen „Az ősbemutató sajtóvisszhangja” c. fejezetet, 274–281.

V. L.: Nekem nem biztos, hogy sikerült azt a tömörséget elérnem, amelyet Somfai tanár úr elképzelt. Mindenesetre rengeteget tanultam belőle. Azért különlegesen fontos ez ebben az esetben, ennél a pedagógiai műnél, mert Bartók egyetlen magyarázatot sem fűz a kottához, ami azt is jelenthetné, hogy egyáltalán nem használ olyan jelölést, amely ne lenne magától értődő. De ez még sincs teljesen így. Bartók ezt többek között azzal árulja el, hogy egykorú kompozícióihoz, például a *Tíz könnyű zongoradarabhoz* vagy a *Tizenégy bagatellhez* külön kis előszót közöl, hogy elmagyarázzon bizonyos notációs sajátosságokat, amelyekről úgy gondolta, hogy nem magától értődőek. Itt ugyanezeket használja, de nem magyarázza el. Egyetlen jegyzetet illeszt be, amely a pedál jelölésére vonatkozik. Nagyon modern jelet használ, nem a szép, cirkalmas pedáljelet, hanem egy kapcsot, amely nagyon precízen rögzíti, mikor kell lenyomni, mikor kell fölemelni. Ennek aztán vannak variánsai, amelyek egész fantasztikus árnyalatokat tükröznek. Hogyan lehet nyitva hagyni vagy félig fölemelni vagy fokozatosan fölemelni, ezt is nagyon minuciózusan használta. Nagyon sok jelzémód van, hangsúlyjelek, amelyeket máshol elmagyarázott. Például – ezt is Somfai László kutatásaiból tudjuk – az egyik mű, amelyre mint kivételes jó példára hivatkozott a gyermekek számára használható, értékes zeneműként, az Anna Magdalena Bach-gyűjtemény. 1916-ban elkészítette e sorozat válogatott darabjainak kiadását, amelyhez nagyon részletes jelmagyarázatot fűzött. Tehát Bartóknak a más komponisták műveinek kiadásához fűzött magyarázatait is bevontuk, és ismertetjük ebben a fejezetben. Szintén rendkívül érdekes és alapvető, Bartók zeneiségéről nagyon sokat eláruló részleteket tartalmaznak a *Wohltemperiertes Klavier* kiadásának függelékeként megjelent, egyébként meglepően hosszú és elbeszélő jellegű magyarázatok. Mindezt és sok minden mást lehetett hasznosítani ehhez a fejezethez. De már azt is tudjuk, hogy nemcsak a zongoraművek esetében tudunk ilyen jellegű magyarázatokkal szolgálni, hanem a zenekari művekhez is kidolgoztuk Somfai tanár úr segítségével a főbb tudnivalók ismertetését.

*A zongoraművek esetében bőséggel rendelkezésre állnak az előadót eligazító források: Bartók instruktív kiadásai, Bartók saját zongorajátéka, tehát el tudom képzelni, hogy sok muníciója van egy ilyenfajta fejezetnek. De a zenekari művek esetében, amikor a bevezető tanulmányban ez a része tulajdonképpen a karmesterrel kommunikál, miféle forrásokra lehet támaszkodni? Nyilván kevesebbre, mint a zongoraművek esetében.*

K. M.: Igen, bár vannak a zenekari művekben ugyanúgy felbukkanó notációs jelek; az akcentusjelzésekről vagy a tagolójelekről szóló magyarázatok például azonosak lesznek az első két kötetben. A *Concerto*-kötetnek ez a fejezete tárgyalja például azt a kérdést, hogy Bartók milyen típusú, összetételű zenekarokban gondolkodott egyáltalán. Fiatalkorában még természetes módon megvolt Közép-Európában a nagyzenekar és kislezenekar közti különbségtétel. Ezt tükrözi az „1. szvit op. 3 nagyzenekarra, 2. szvit op. 4 kislezenekarra” megkülönböztetés. Nagyon tanulságos, hogyan élt tovább Bartók hangszerelésében ez a két típus; vagy hogy bizonyos hangszereket mikortól kezdve használt. Érdekes, hogy például a zongora mikor jelenik meg Bartóknál zenekari hangszerként. De a *Concerto* esetében inkább arról

van szó, hogy Bartók visszatért egy hagyományosabb, konzervatívabb hangszerelelési koncepcióhoz. Ezt is tárgyalja a kötetet bevezető tanulmány. Szintén Somfai tanár úrtól tudjuk, milyen gondosan megkülönböztette Bartók a *staccato*val végződő *legato*nak az írásmódját és kivitelezését vonós hangszereknél; hogy mást jelent, ha az íven belül vagy ha azon kívül van a pont. S egyáltalán, hogyan kell értenünk a *Concerto* rendkívül aprólékos időtartam-jelzéseit, metronómjelzéseit. Ezek Bartók-nál általában egy konkrét előadásnak a tartamait rögzítik, és nem következik belőlük, hogyha két másodperccel hosszabb idő alatt játszom el a darabot, akkor már eltértem a szerző utasításától. A *Concerto* esetében egyébként végül is azt derítette ki Móricz Klára, hogy Bartók nem egy konkrét előadásnak vagy próbának az időtartamát mérte le, hanem magában, fejben képzelte el a zenét, és azt mérte le, valószínűleg stopperórával.

**V. L.:** S ez alapján írta be a kottába a részdőtartamokat. Emellett különleges játékmódokra is föl hívjuk a figyelmet. A *Concerto*ban is akad ilyen. Az nagyon érdekes, hogy a *Concerto* esetében, amiatt, hogy egy nagy amerikai zenekarnak ír, már betegen, itt nem ő írja elő, hogy milyen hangszereket hozassanak majd a szomszéd városból, mint a *Zene* esetében, hanem nyilván a rendelkezésre álló apparátusra ír. Ugyanakkor ez valószínűleg egybe is vág egyfajta klasszicizálással vagy késői jelleggel, és egy másfajta kifejezésmóddal; miközben azért különleges hangszereffektusokról csak nem mond le, és ezekre is érdemes föl hívni a figyelmet.

*Nem tudom, hogy van-e még egy összkiadás, amely ilyen mértékben fókuszál az előadási problémákra. Ebben is eléggé egyedülálló lesz ez a vállalkozás. Egy másik kérdés: a Gyermekeknek-kötet szinte csak jelzésszerűen tartalmaz faksimilét. Ugyanakkor épp a *Concerto*, amelynek annyira bonyolult és izgalmas a keletkezéstörténete, felveti a kérdést, hogy erről hogyan, mennyire szemléletesen tud eligazítást adni a bevezető tanulmány. Fölmerül a diplomatikus átírások lehetősége is...*

**K. M.:** A *Concerto* különleges eset, hiszen nagyon gazdag a fennmaradt vázlat- és fogalmazványanyag. Ez elsősorban annak köszönhető, hogy Bartók nem a megszokott körülményei között komponálta. Nem állt rendelkezésére zongora, ezért sokkal több mindent kellett írásban kidolgoznia, mint az a szokása volt. Úgy tűnik, hogy teljességükben meg is őrződtek ezek a vázlatok és fogalmazványok. Ezek nagy részét az 1936-os törökországi gyűjtés során megkezdett füzet üres lapjaira, illetve gyakorlatilag minden üresen maradt négyzetcentiméterére jegyezte le. Később aztán különálló lapokon folytatta a fogalmazvány kidolgozását. Nemcsak azért döntöttek Somfai tanár úrék a diplomatikus átírás mellett, mert esetleg jogi nehézségekbe ütközött volna a faksimile közlése, hanem mert egyszerűen annyira sűrű és helyenként átláthatatlan maga a kézirat, hogy egy diplomatikus átírásban, amelyet még jegyzetek is kísérnek, sokkal világosabban meg lehet mutatni, hogy mi az, ami egybetartozik, milyen rétegei vannak a kéziratnak s a kompozíciós folyamatnak. Természetesen a bevezető tanulmánynak nem kell minuciózusan elszámolnia a kompozíció keletkezési történetével, annak mikrokronológiájával, viszont a kritikai jegyzetekben Móricz Klára egy külön fejezetet szentelt ennek a kérdésnek. Tehát maguknak a forrásoknak a bemutatása és az összes vázlat és fo-



galmazvány átírása után egy külön fejezet mutatja be a komponálás kronológiáját. Móricz Klára rekonstruálta, hogy Bartók milyen sorrendben komponált.

*Hogyan kell majd elképzelnünk? A diplomatikusan átírt fogalmazvány egy részlete vagy mintaoldalai jelennek meg? Oldalban mérhetően mennyi lesz?*

**K. M.:** Nem, az átírás a teljes fennmaradt vázlat- és fogalmazványanyagot tartalmazza majd, és ötvennégy nyomtatott oldalt fog kitenni a kötetben.

**V. L.:** Néhány oldalon a korábban emlegetett szürke nyomást is alkalmazzuk, hogy a rétegek különbsége jól érzékelhető legyen. Tehát a későbbi hozzátétel lesz szürkével, az alapréteg pedig fekete. Ez Nakahara Yusuke kezdeményezésére alakult így, aki kollégánk a Bartók Archívumban, ő vállalkozott az ellenőrzésre, és az egész Móricz Klára által készített átírást részletesen összevetette a forrással.

*Beszélgetésünk során már nem először érzem úgy, hogy ez rendkívüli összkiadás lesz. Sokáig kellett várnunk rá, a mögötte álló évtizedes kutatások gyümölcsét élvezni. Másfelől talán Bartók kompozíciós módszereinek érdekessége is oka lehet annak, hogy sok olyan új vonás is jelen lesz a sorozatban, amely eddig ismeretlen volt az összkiadás műfajban. S talán most érkezünk el arra a pontra, hogy, amennyire lehetséges, visszatekintsünk a Bartók-összkiadás kálváriájának történetére. Ebben a pillanatban, amikor már nemcsak hogy látjuk az alagút végét, hanem talán ki is értünk belőle, már könnyebb szívvel megtehetjük ezt, mint amikor még kényeszerű körülmények késleltették a megindulását.*

Somfai tanár úr könyvének bevezetőjében meglepve olvastam, hogy már a '60-as években fölmerült benne az összkiadás gondolata, amit aztán különböző okokból el kellett napolni a '70-es évek közepén.<sup>6</sup> Ám, ahogyan ő fogalmazott, akkor már tudatosan kezdetét vette a majdani összkiadás kötet szerkesztőinek kinevelése. Ő maga rengeteg részletkutatást elvégzett, a kottapapír-vizsgálatoktól, a másolók azonosításától kezdve a kompozíciós módszerek, a szerzői hangfelvételek elemzéséig.

Az összkiadás előtörténetében van egy objektíve megragadható fordulópont, az 1988-as esztendő, amikor Bartók Péternek köszönhetően az amerikai Bartók-hagyaték fotókópiái átkerültek Budapestre, és a magyar kutatók számára is hozzáférhetővé váltak. Ennek közvetlen folytatásaként 1989-ben Somfai tanár úr a helyszínen tanulmányozhatta az eredeti forrásokat.

A szombathelyi Bartók Szeminárium tudományos konferenciáinak három egymást követő évben (1988–90) a Bartók-összkiadás volt a fő témája. A második és harmadik év tanácskozása már nemzetközi szinten zajlott. Elhívták számos 20. századi zeneszerző összkiadásának főszerkesztőit. Giseller Schubertet a Hindemith-, Jiří Vysloužil a Janáček-összkiadás részéről, vagy Gösta Neuwirthet, aki a Schönberg-összkiadásban dolgozott...

**V. L.:** Akkor, 1990 körül egy pillanatig úgy tűnt, hogy nagyon is közel van az összkiadás megindulása.

*Akkor még azt hittük, hogy 1995-ben lejár a szerzői jogok védeltsége, és a Bartók-életmű „public domain”-né válik.*

<sup>6</sup> Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000., „Kutatástörténeti bevezetés”, 7.

V. L.: Igen, ezt utólag valahogyan el is felejtettem, mindenesetre akkor hosszabbították meg a szerző halála utáni 50-ről 70 évre a szerzői jogok védelmét Európában. Ez nagyon megváltoztatta a helyzetet sok mindenki számára. Amikor legközelebb fölmerült az összkiadás megindítása – volt például itt a Zenetudományi Intézetben Bartók jogörököse, Vásárhelyi Gábor szervezésében egy tárgyalás, amelyre elhívták az Universal Edition igazgatónőjét, az Editio Musicát pedig Boronkay Antal képviselte –, akkor már egyértelművé vált, hogy 2016 előtt nem indulhat meg a vállalkozás. 2016-tól az Universal Editiont is érdekelte volna. Rége óta tervezték ezt az összkiadást. Úgy tudom, hogy még Amerikában is fölmerült a Bartók-összkiadás gondolata. Ennek egyik oka az lehet, hogy Bartók művei három különböző kiadónál jelentek meg, rendkívül összetett, bonyolult jogi háttérrel. Különböző területeken különböző kiadványok voltak forgalomban. Jogos igény támadt tehát egy egységes kiadásra. Másfelől ez volt az, ami olyan borzasztóan nehézzé is tette ennek a tervezését és megindítását. Az államosítás nyomán több magyar kiadó jogörökösévé vált Zeneműkiadónál (Editio Musica), az Universal Editionnál és a Boosey and Hawkesnél, egy angol kiadónál oszlottak meg a művek. A kiadók között külön megállapodások is léteztek. Például a Boosey and Hawkes bizonyos műveket átvett az Universaltól terjesztésre. Hogy ebből a valóban nagyon komplikált helyzetből hogyan lett végül is összkiadás? Talán nyolc éve, hogy a Henle Kiadó jelezte itt a Bartók Archívumban, hogy rendkívül érdekelné őket egy Bartók-összkiadás. Ők eleve úgy gondolkodtak, hogy ezt nem lehet elindítani 2016 előtt. Számomra egyrészt nagyon vonzó volt, hogy az a kiadó jelentkezik, amelynek különösen szépek és esztétikusak a kottakiadványai. Tizenéves koromból emlékszem, hogy milyen volt egy Henle-kottát, mondjuk a Mozart-zongoradarabokat megvásárolni, és milyen élmény volt abból játszani. Kétségtelen, hogy a Bärenreiter Kiadó, amellyel korábban Somfai László tárgyalt, adja ki a legtöbb összkiadást, s tapasztalt, kitűnő cég, de számomra például mint zongorázgató, zenével foglalkozó ember számára nem volt ismert. A Henle Kiadóról tudtam. A Henle-kottákból érzékeltem, hogy ebben van tudomány is, ugyanakkor nagyon szép és praktikus használható. Jól esett tehát, hogy épp ettől a kiadótól keresnek meg. Nagyon rokonszenvenné tette a megkeresést, hogy nyitottak voltak és tárgyalni kezdtek a Bartók-kiadókkal. Szerettek volna minden kiadót bevonni azzal, hogy ők készítenék és ők terjesztenék az összkiadást, de terveik szerint mindez egy kiadói konzorciumban, összefogásban készült volna.

K. M.: Sajnos mégsem jött létre a Henle tervezett együttműködése a három Bartók-kiadóval, a Boosey-val, az Universallal és az EMB-vel. Hogy miért nem, ezt talán most ne firtassuk. Mindenesetre nem a Henle kiadón múlott. Először a Boosey, majd az Universal is visszalépett, így maradt a képen a Zeneműkiadó, úgyhogy végül is koprodukción ez a két kiadó vállalta a Bartók-összkiadás megjelentetését. A munka oroszlánrészét a Henle végzi. Ők vállalják a szakmai szerkesztői feladatokat, ők tördelik a köteteket, s ők felelősek a nyomtatásért és az egész világon való terjesztésért is, Magyarországot kivéve, ahol az EMB van birtokon belül. Az EMB-nek is nélkülözhetetlen szerepe van a kiadásban. Egyrészt azért, mert háromnyelvűek a kötetek: angol, magyar és német. A magyar nyelvű szövegek kiadói

gondozása mindenképpen ránk hárul, illetve a kötetek körülbelül felének a kottagrafikáját is az EMB készíti, ugyanis a Henle elsősorban zongoraművekkel és kamaraművekkel foglalkozik. (Azokat az összkiadásaikat – ők jelentetik meg a Haydn-, Beethoven- és Brahms-összkiadást –, ahol nagyobb apparátusú művek is előfordulnak, más kiadókkal, például a Breitkopf und Härtellel együttműködésben csinálják.) Tehát az EMB vállalta, hogy a zenekari és a vokális művek kottagrafikáját elkészítteti. Ennek van egy olyan folyománya is, hogy ezekből a darabokból is készülnek majd úgynevezett „praktikus kiadások”. Zenekari művek esetében ez egyrészt persze jelenthet egy kispartitúrát, de ennél fontosabb talán a zenekari szólamanyag, amely hagyományosan kölcsönanyagként kerül forgalomba. A zene-műkiadásnak ezzel az ágával, tehát kölcsönanyag-forgalmazással a Henle egyáltalán nem foglalkozik, mi viszont annál inkább, emiatt is logikus volt, hogy a partitúrának már a kottagrafikáját is mi készítsük el.

**V. L.:** Tulajdonképpen teljesen érthető a Boosey and Hawkes álláspontja, hisz a kiadónak nagyon fontos területe az Egyesült Államok, ahol teljesen más a szerzői jog kérdése, ahol számos mű már nem védett, de mások még hosszabb ideig védettek maradnak.

*Tehát egyszerűen gazdasági érdek, hogy ott még fenntartsák a status quót.*

**V. L.:** Ugyanakkor szerencsére a Boosey and Hawkesszal is lehet tárgyalni, például a *Gyermekeknek*-összkiadáskötet amerikai terjesztését jóváhagyták, tehát a hozzájárulásukat adták, és ez a *Concerto* esetében is így lesz.

*Nagyon fontos, hogy egy ilyen összkiadásnak a díszkötéses példányokon kívül meglegyen a maga praktikus élete. Említettétek már a paperback kiadásokat, amelyek zongora- és kamaraművek esetében különösen fontosak, és árban is hozzáférhetőbbek a hétköznapi ember számára. S ma már óhatatlanul felmerül az online vagy letölthető hozzáférhetőség; persze lehetséges, hogy ez csak a teljes sorozat elkészülése után valósul majd meg. A DMA-t, a digitális Mozart Ausgabét például már jó ideje élvezzük és használjuk. Milyen lehetőségek vannak ezen a téren?*

**K. M.:** Természetesen a kiadók nagyon aktívan ki akarják, és ki is fogják használni a paperback kiadások terjesztésének lehetőségét. Ez már meg is indult, hisz említettem az *Allegro barbarót*, amely már megjelent. Szintén, már megelőzve az összkiadáskötetet, megjelent a Somfai tanár úr most készülő kötetében közreadandó *Szonatina*. Folyamatban van a *Gyermekeknek* praktikus kiadása is. Ezek mind Henle Urtextként jelennek meg, de van egy olyan megállapodás a két kiadó között, hogy bizonyos zongoraműveket, elsősorban azokat, amelyek Magyarországon a pedagógiai törzsrepertoárhoz tartoznak, az EMB magyar nyelvű praktikus kiadásban is forgalomba hoz, s ezek természetesen jutányosabb áron lesznek megvásárolhatóak, mint a külföldi kották.

*A paperback kiadásokat úgy kell elképzelnünk, hogy mondjuk egy zongorás összkiadáskötet nem egyben, hanem művenként, külön füzetekben jelenik meg, mint ahogyan eredetileg is?*

**K. M.:** Igen, az összkiadáskötetek egészében csak a vászonkötéses formában jelennek meg. Kérdezted az online-t is: éppen most láttam a Henle oldalán, hogy vala-

melyik Bartók praktikus kiadást már a Henle-„app”-en keresztül is meg lehet vásárolni. A müncheni kiadó a tavalyi évben fejlesztett ki egy nagyon sokféle funkcióval rendelkező, nagyon jól használható applikációt, ahol digitális kottákat forgalmaznak, és nyilvánvaló, hogy ebbe a repertoárba be fogják emelni a Bartók-kottákat is.

V. L.: A *Gyermekeknek* praktikus kiadása tulajdonképpen már elő van készítve. Egy rövid előszóval, hiszen a praktikus kiadású kották mind nagyon szigorúan rövid előszót tartalmaznak. Nem lesz majd benne részletes kritikai apparátus, de – éppen mert a kiadó, úgy tűnik, nagyon föllelkessedett ettől a gondolattól – a notációról írt fejezet lényege is megjelenik majd – természetesen rövidítve, tömörítve, a kötet függelékében. Tehát nem lesznek kritikai jegyzetek. A kritikai jellegű észrevételek lapalji megjegyzés formájában jelennek majd meg, például a komolyabb szövegproblémák, amelyeket feltétlenül érdemes jelezni. S csak a revideált változatot fogjuk persze közreadni. Függelékben szerepelnek majd a kihagyott darabok, és néhány lényeges variáns. Azt remélem tehát, hogy a paperback kiadás, ha természetesen nem is olyan módon, mint az összkiadáskötet, de teljes képet fog adni a sorozatról.

*A háromnyelvűség luxusát megtartja a paperback is, magyar, német, angol előszóval?*

V. L.: A Henle-kiadásban a francia lesz a harmadik nyelv, tehát német, angol, francia előszó jelenik meg a kottákban.

*A Henle honlapján egy Vikárius Lászlóval készült interjú éppen azzal a provokatív kérdéssel indul, hogy mi szükség is van Bartók-összkiadásra. Nem hiszem, hogy egy magyar, ráadásul tudományos olvasótábor számára ezt különösebben indokolni kellene. S ha még nem említénék is mindazt, amit a hazai Bartók-kutatás évtizedek óta létrehozott, s ha nem érvelnénk azzal, hogy olyan életmű kritikai kiadásáról van szó, amely az egyetemes magyar szellemi élet egyik csúcsteljesítménye, adódik egy sokkal gyakorlatiasabb érv is. Számos Bartók-mű még most is hibás kottaszövegű kommerciális kiadásokban van forgalomban. Az is nonszensz, hogy például saját kispartitúrámban a Cantata profana angol és német nyelven közli a szöveget, magyarul nem. Más esetekben súlyos szöveghibák éktelenítik a közreadott művek kottáját, például Kocsis Zoltán a Fából faragott királyfi partitúrájából említett kritikus helyeket. Vajon befolyásolja-e a kötetek megjelenésének sorrendjét az, hogy mely művek esetében szorít a legjobban a cipő, melyek az égbekiáltó hiányok?*

V. L.: Nagyon sok szempont befolyásolja majd a megjelenés sorrendjét. Nagyon nagyszámú kötet előkészítése valamilyen mértékben megtörtént az elmúlt két évtizedben. Különböző pályázati keretekben, sok-sok egyéb munka mellett a Bartók Archívum egyik fő vállalkozása volt az összkiadás előkészítése, mintakötetek, próbakötetek készítése. Ezeknek a vállalkozásoknak a sorozatát Somfai László szervezte. Ő például még a 2000-es évek elején nyolc különböző kötet előkészítését kezdeményezte, melyekhez külső közreadókat vont be (László Ferencet, Móricz Klárát, Lampert Verát, Révész Dorritot, Szabó Miklóst és másokat). Fontos szempontja volt, hogy műfaji sokféleségben próbálja ki a közreadást, Somfai tanár úrra jellemző, nem éppen bátortalan kezdeményezéssel, mint aki szembe akar nézni az összes lehetséges nehézséggel. E kötetekben mindenfelét kipróbált: késői

zenekari művet (*Concerto*); zenekari és vokális művet (*Cantata profana*), amelynek mindenféle nyelvi szövegproblémái vannak, a román megzenésítéstől kezdve a fordításproblémáig; zongoraversenyt, amelynek különösen hányattatott volt a kiadás-története (I. zongoraverseny), ennek Wilhelm András gondozta a főszövegét; kamaraműveket (I–II. hegedű–zongoraszonáta), kórusműveket, amelyek a Bartók-életmű rendkívül elhanyagolt műfaját képviselték. Jellemző, hogy Bartók kórusművészetének egyik legfontosabb remeke, az 1930-as *Négy magyar népdal* megszólaltatásához a mai napig egy stencilezett, hibákat tartalmazó, borzasztó kottát használnak kórusok, mert a mű német nyelven jelent meg. Nem volt magyar szövegű kiadása.

A Két román népdal női karra (*BB 58*) című kompozícióból tudtommal nincs is üzleti forgalomban lévő kiadás.

V. L.: Nincs még kiadás, tehát az is újdonság lesz.

Egy Bartók-nagyságrendű zeneszerző esetében egészen hajmeresztő, hogy halála után immár több mint 70 évvel még mindig akadnak olyan művei, amelyeknek még nincs elérhető kottája a nagyvilág számára.

V. L.: Így van. Maga a kóruskötet, amely, remélem, szintén elég hamar napirenden lesz, és amelynek közreadója Szabó Miklós, kinek közreadói munkáját Pintér Csilla kolléganőm segíti, egy-két éven belül megjelenhet. Azáltal, hogy a kórusműveket együtt, egy kötetben adja közre, meg fogja mutatni, hogy Bartók ebben a műfajban is valami jelentőset alkotott. S nemcsak itthon, hanem a nemzetközi zeneélet számára is. De emellett ott vannak a dalok, megint csak egy elhanyagolt műfaj Bartók életművén belül, ez a kötet is előkészítés alatt áll.

Lassan ujjhegyre szedtük a sorozat folytatását: a legközelebbi, megjelenés előtt álló kötet a *Concerto*, utána az a néhány, amelyet említettél. Idekívánkozik a teljes összkiadás 48 kötetből álló beosztása, amelyet már Somfai tanár úr elkészített, és egyetlen apró módosítástól eltekintve érvényben is maradt (lásd a Függelékét a 23–26. oldalon). Úgy sejtem, a közreadási elvek némiképp változtak az idők folyamán, bár említetted, hogy Somfai tanár úrral válllvetve dolgoztátok ki a módosításokat is. Nem említettük még a nemzetközi tudományos tanácsadó testület munkáját. Kik a tagjai, és milyen szintű döntések tartoznak e testület hatáskörébe?

V. L.: Úgy is mondhatnám, hogy azért van tanácsadó testület, mert Wolf-Dieter Seiffert, a Henle kiadó igazgatója néhány évvel ezelőtt azt mondta, kell, hogy legyen egy összkiadásnak nemzetközi tanácsadó testülete. Ez természetesen egy kicsit túlzás, mert Somfai László már a '90-es évek elején létrehozott egy összkiadás-alapítványt és hozzá egy kuratóriumot, amelynek Ujfalussy József, Schiff András és Ritoók Zsigmond is tagja volt. Ő is abban gondolkodott, hogy kell, hogy legyen egy olyan grémium, amelyik a legmagasabb tudományosságot és a művészetet képviseli, és amely valami módon az összkiadást támogatja, személyével, rangjával, és bizonyos döntések meghozatalában segít. Más összkiadásoknál is szokásos ez; a Debussy-összkiadásnál például Pierre Boulez is tanácsadó-testületi tag volt. Az a fajta tanácsadó testület, amelyet mi végül is létrehoztunk, inkább tudomá-

nyos, zenetörténészekből áll. Nagyon fontos volt azonban, hogy minél nemzetközibb legyen. Ez, hogy úgy mondjam, kérése vagy elvárása volt a Henle kiadó igazgatójának, akit meg is hívtam ebbe a grémiumba, és a meghívást szerencsére el is fogadta. Tudniillik mindjárt sejtettem, hogy ő addig nagyon aktívan részt vállal az összkiadás ügyében, amíg el nem tudjuk indítani, de utána bizonyosan lesznek egyéb elfoglaltságai. Meg is akartam hálálni mindazt, amit tett azért, hogy az összkiadás megindulhasson. Ő maga ismert Mozart-kutató, gyakorlott közreadó, tehát nagyon sok praktikus kérdéshez hozzászólhat, így hasznosnak tűnt őt is bevonni. Így máris volt egy német tagunk. Természetes, hogy a Bartók-kutatásból kellenek fontos személyiségek. A hazai Bartók-kutatók közül Tallián Tibort kértem föl, aki nemcsak Bartók írásainak közreadása miatt, hanem az Erkel-operák összkiadásának megindítása miatt is egyaránt jól ismeri egy ilyen vállalkozás külső és belső, vagyis szervezési és szerkesztési nehézségeit. Emellett szerettem volna olyasvalakit, aki nagyon közvetlenül ismeri Somfai tanár úr egész gondolkodását, hisz az ő iskolájából jött, ezért is választottam az amerikai egyetemen, az Amherst College-ban tanító Móricz Klárát, és kértem föl, aki nagy örömmel vállalta a részvételt. Nem biztos, hogy a következő években tudna – a *Concerto* elkészülte után – új köteteket vállalni, viszont nagyon jól ismeri az előtörténetet, a korai időszakát ezeknek a tervezéseknek. Ezért is nagyon fontos az ő szerepe. Emellett bevontunk külföldi Bartók-kutatót is: Malcolm Gilliest kértem föl, aki ausztrál származású, de Angliában tanult, és Londonban él, és nagy szervezőképességgel rendelkezik. Ő maga nagy egyetemek vezetését vállalta: London két legnagyobb egyetemének volt vezetője különböző időszakokban, és menedzsmentről is oktat, emellett hogy tudományos munkát végez. Percy Grainger és Bartók a két fő kutatási területe. Emellett azonban úgy gondoltam, nagyon jó, hogyha más 20. századi zeneszerzőkhöz értő, kiemelkedő kutatók is jelen vannak a tanácsadó-testületben, és két olyan személyt kértem föl, akikről tudtam, hogy bőven szereztek tapasztalatot összkiadásokban is. Az egyikük Richard Taruskin, aki azért vállalta örömmel a részvételt, mert Somfai tanár úrnak régi híve és barátja, mondhatni, szövetségese, és egyedülálló Stravinsky-kutató, aki emellett az egész zenetörténethez ért. Bartókról is publikált néhány tanulmányt, s részletesen is ír róla a nagy európai zenetörténetet tárgyaló könyvében. Tudtam, hogy nagyon tiszteli Bartókot, és emellett a Busnois-összkiadás révén közvetlen kötetszerkesztői tapasztalatai is vannak. A másik Denis Herlin, egy párizsi kutató, akivel véletlenül ismerkedtem meg egy konferencián, és akiről csak azt tudtam, hogy Debussy leveleinek kritikai kiadását gondozta, de aki a Debussy-összkiadás főszerkesztője is egy személyben. Nagyon örülök neki, hogy van francia, amerikai, Angliában élő, német, és természetesen hazai kutató a grémiumban.

*Mi lesz a hozama az összkiadásnak? Milyen ütemben számíthatunk az egyes kötetek megjelenésére? S mikorra prognosztizálható az egész vállalkozás befejezése?*

V. L.: Optimista becslés szerint huszonöt év, de nem hiszem, hogy ez reális. Most, hogy már látjuk, milyen rendkívüli, milyen precizitást igénylő és milyen összetett munka.

**K. M.:** Valóban az volt az előzetes terv, hogy évi két kötet jelenjen meg. Ez egyúttal az elméleti maximum is, hiszen nemcsak a szerkesztőség nem bírna többet, de a könyvtárak sem tudnának többre előfizetni. Boldogok leszünk, hogy ha majd egyszer elérjük ezt a sebességet, de addig is évi egy kötetet az előttünk álló belátható időszakban mindenképpen fogunk tudni produkálni. A *Concerto* már ebben az évben meg fog jelenni, a harmadik pedig Somfai tanár úr kötete lesz az 1914 és 1920 közötti zongoradarabokkal.

## FÜGGELÉK

### Bartók Béla Zeneműveinek Kritikai Összkiadása

#### I. SZÍNPADI MŰVEK

- 1/2. **A kékszakállú herceg vára. Opera egy felvonásban, op. 11**  
Közreadja Kerékfy Márton és Vikárius László
- 3/4. **A fából faragott királyfi. Táncjáték egy felvonásban, op. 13 és szvitváltozatok**
- 5/6. **A csodálatos mandarin. Némajáték egy felvonásban, op. 19 és hangversenyváltozat**

#### II. VOKÁLIS MŰVEK

7. **Cantata profana vegyeskarra és zenekarra, tenor- és bariton-szólóval**  
Közreadja Vikárius László
8. **Vokális művek zenekarral**  
*Tiefblaue Veilchen* énekhangra és zenekarra BB 18, *Falun négy (vagy nyolc) női hangra és kamarazenekarra* BB 87b, *Öt magyar népdal énekhangra és zenekarra* BB 108, *Hét kórus zenekarral* BB 111b
9. **Kórusművek**  
Közreadja Szabó Miklós, Somfai László és Pintér Csilla  
*Est férfikarra* BB 30, *Két román népdal női karra* BB 57, *Négy régi magyar népdal férfikarra* BB 60, *Négy tót népdal vegyeskarra zongorakísérettel* BB 77, *Tót népdalok férfikarra* BB 78, *Magyar népdalok vegyeskarra* BB 99, *Székely népdalok férfikarra* BB 106, *Gyermek- és nőikarok* BB 111a, *Elmúlt időkből* BB 112
10. **Népdalfeldolgozások énekhangra és zongorára**  
Közreadja Lampert Vera  
*Székely népdal* BB 34, *Magyar népdalok (I. sorozat, 1–4. sz.)* BB 37, *Magyar népdalok* BB 42, *Magyar népdalok (II. füzet)* BB 43, *Két magyar népdal* BB 44, *Négy szlovák népdal* BB 46, *Nyolc magyar népdal* BB 47, *Kilenc román népdal* BB 65, *Szlovák népdal* BB 73, *Falun* BB 87a, *Öt magyar népdal* BB 97, *Húsz magyar népdal* BB 98, *A férj keserve* BB 125, *Három ukrán népdal* BB 126

11. **Dalok**  
 Közreadja László Ferenc† és Somfai László  
*Drei Lieder BB 15, Liebeslieder BB 20, Négy dal Pósa Lajos szövegeire BB 24, Est BB 29, Gyermekdalok BB 41, Öt dal, op. 15 BB 71, Öt dal Ady Endre szövegeire, op. 16 BB 72*
- III. **ZENEKARI MŰVEK**
12. **Kossuth szimfóniai költemény nagyzenekarra**  
**Szimfónia**
13. **Rapszódia zongorára és zenekarra, op. 1**  
**Scherzo zenekarra és zongorára, op. 2**
14. **1. szvit nagyzenekarra, op. 3**
15. **2. szvit kisézenekarra, op. 4**
16. **Zenekari művek 1907–1911**  
*Hegedűverseny (1.), op. posth. BB 48a, Két portré, op. 5 BB 48b, Két kép, op. 10 BB 59*
17. **Négy zenekari darab, op. 12**  
**Tánc-szvit zenekarra**
18. **1. zongoraverseny**  
 Közreadja Wilhelm András és Somfai László
19. **Rapszódia hegedűre és zenekarra**
20. **2. zongoraverseny**
21. **Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára**  
**Divertimento vonószerekre**
22. **Hegedűverseny (2.)**
23. **Concerto két zongorára és zenekarra**
24. **Concerto zenekarra**  
 Közreadja Móricz Klára
25. **3. zongoraverseny**  
**Brácsaverseny**
26. **Zenekari átdolgozások**  
*Román tánc BB 61, Román népi táncok BB 76, Erdélyi táncok BB 102b, Magyar képek BB 103, Magyar parasztdalok BB 107*
- IV. **KAMARAMŰVEK**
27. **Korai kamaraművek**  
*Hegedű-zongoraszonáta BB 6, Hegedű-zongoraszonáta BB 10, Zongoranégyes BB 13, Vonósnégyes BB 17, Duó két hegedűre BB 26a, Andante hegedűre és zongorára BB 26b, Szonáta zongorára és hegedűre BB 28, Gyergyóból tilinkóra és zongorára BB 45a*
28. **Zongoraötös**
- 29/30. **1–6. vonósnégyes**  
 Közreadja Somfai László
31. **1–2. hegedű-zongoraszonáta**  
 Közreadja Révész Dorrit† és Somfai László



32. **Kamaraművek 1925–1934**

1. rapszódia hegedűre és zongorára BB 94a, 1. rapszódia gordonkára és zongorára BB 94c, 2. rapszódia hegedűre és zongorára BB 96a, Negyvennégy duó két hegedűre BB 104, Bartók–Székely: Román népi táncok hegedűre és zongorára BB 68add, Bartók–Szigeti: Magyar népdalok hegedűre és zongorára BB 53add, Bartók–Gertler: Szonatina hegedűre és zongorára BB 102a, Bartók–Ország: Magyar népdalok hegedűre és zongorára BB 109

33. **Kamaraművek 1937–1944**

Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre BB 115, Kontrasztok hegedűre, klarinéttra és zongorára BB 116, Szólószonáta hegedűre BB 124

V. **ZONGORAMŰVEK**34. **Korai zongoraművek 1890–1894**

Gyermekkori zongoradarabok BB 1

35. **Korai zongoraművek 1894–1905**

1. szonáta BB 2, Fantásie BB 3, 2. szonáta BB 4, Capriccio BB 5, Drei Klavierstücke BB 8, Scherzo oder Fantásie BB 11, Szonáta BB 12, Drei Klavierstücke BB 14, Scherzo BB 16, Scherzo BB 21, Változatok BB 22, Tempo di minuet BB 23, Négy zongoradarab BB 27, Rapszódia, op. 1 BB 36a, Petits morceaux BB 38

36. **Zongoraművek 1907–1913**

Három csíkmegyei népdal BB 45b, Két elégia, op. 8b BB 49, Tizennégy bagatell, op. 6 BB 50, Tíz könnyű zongoradarab BB 51, Vázlatok, op. 9b BB 54, Három burleszk, op. 8c BB 55, Két román tánc, op. 8a BB 56, Négy siratóének, op. 9a BB 58, Allegro barbaro BB 63, Kezdők zongoramuzsikája BB 66

37. **Gyermekeknek zongorára. Korai és átdolgozott változat**

Közreadja Vikárius László és Lampert Vera  
Megjelent 2016-ban

38. **Zongoraművek 1914–1920**

Közreadja Somfai László  
Román kolinda-dallamok BB 67, Román népi táncok BB 68, Szonatina BB 69, Szvit, op. 14 BB 70, Tizenöt magyar parasztdal BB 79, „Leszállott a páva” BB 80a, Három magyar népdal BB 80b, Etűdök, op. 18 BB 81, Improvizációk magyar parasztdalok fölött, op. 20 BB 83

39. **Zongoraművek 1926–1936**

Zongoraszonáta BB 88, Szabadban BB 89, Kilenc kis zongoradarab BB 90, Három rondó népi dallamokkal BB 92, Kis szvit BB 113

40/41. **Mikrokosmos zongorára**

Közreadja Nakahara Yusuke

42. **Zongoraátiratok**

Gyászinduló BB 31add, Két kép BB 59add, Négy zenekari darab BB 64add, Tánc-szvit BB 86add, Hét darab a Mikrokosmosból két zongorára BB 120, Szvit két zongorára, op. 4b BB 122, Concerto zenekarra BB 123add

## VI. ZONGORAKIVONATOK

## 43. Színpadi művek. Zongorakivonat

*A kékszakállú herceg vára* BB 62add, *A fából faragott királyfi* BB 74add,  
*A csodálatos mandarin* BB 82add

## 44. Vokális művek. Zongorakivonat

*Falun négy (vagy nyolc) női hangra és kamarazeneikarra* BB 87b add, *Cantata profana* BB 100add, *Hét kórus zenekarral* BB 111b add

## 45. Művek zongorára és zenekarra. Zongorakivonat

*Scherzo zenekarra és zongorára* BB 35add, *Rapszódia zongorára és zenekarra* BB 36b add, 1. zongoraverseny BB 91add, 2. zongoraverseny BB 101add, 3. zongoraverseny BB 127add

## 46. Hegedűversenyek és Brácsaverseny. Zongorakivonat

*Hegedűverseny (1.)* BB 48a add, *Hegedűverseny (2.)* BB 117add, *Brácsaverseny* BB 128add

## VII. FÜGGELÉK

## 47. Zeneszerzési gyakorlatok

## 48. Átdolgozások más szerzők műveiből és cadenzák

*Rákóczi-induló zongorára négy kézre* BB A-1, *Cadenza Beethoven c-moll zongoraversenyének I. tételéhez* BB A-2, *Beethoven Erlkönig c. dalának hangszerelése* BB A-3, 17–18. századi olasz csembaló- és orgonazene átírata zongorára BB A-4, *J. S. Bach 6. orgonaszonátájának átírata zongorára* BB A-5, *Purcell Két prelűdjének átírata zongorára* BB A-6, *Candenzák Mozart kétzongorás Esz-dúr versenyművének I. és III. tételéhez* BB A-7

## ABSTRACT

ZOLTÁN FARKAS

### ‘... TO ACQUAINT THE PIANO-STUDYING CHILDREN WITH THE SIMPLE AND NON-ROMANTIC BEAUTIES OF FOLK MUSIC’

*A Conversation with László Vikárius and Márton Kerékfy about the First Volume of the Bartók Complete Critical Edition*

In 2016 appeared the first volume, *For Children* [*Gyermekeknek*] for piano, of the Béla Bartók Complete Critical Edition. I asked László Vikárius, chief editor of the series, and Márton Kerékfy, chief editor at EMB and one of the editors of the series, about the special features of the published volume and about the series as a whole.

*Gyermekeknek* is an extremely important work both pedagogically and as a composition. It was in fact Bartók's first large scale undertaking in which he made use of folk melodic material in a complete set of pieces. The editing of *Gyermekeknek* is in many respects the model for many other volumes of the Bartók Complete Critical Edition. Since each individual piece is based on either a Hungarian or a Slovak folksong, it was necessary to work out in what manner the various volumes would inform readers concerning the folk music sources employed in Bartók's works. The introductory study deals with the genesis of the work, and in addition treats in great detail its reception history. It also deals with the most important instances of Bartók's own recordings of the music and illustrates with music examples typical features of the composer's performance – rhythm, agogics, tempo changes – together with instances where Bartók diverges from the official musical score. The volume in the complete edition has a separate chapter entitled 'Notation and interpretation' addressed to the performer. (This is something unique in a complete critical edition.) It details the characteristics of Bartók's notation, his use of unusual signs, and includes the commentaries attached to publications of music by other composers edited by Bartók. (For example much is revealed about Bartók the musician by the long commentary which forms an appendix to his instructive edition of the *Wohltemperiertes Klavier*.)

*Gyermekeknek* also has a special position in the complete edition because it is unusual in presenting the whole set of pieces in two versions, furthermore in a comparative 'synoptic' edition. More than three decades separate the two versions from each other, the first being written between 1908 and 1911 and the second in 1943 when Bartók was in America. The original was a set of eighty-five pieces which was reduced after its revision to seventy-nine pieces. (Bartók omitted some pieces whose folk music sources turned out not to be sufficiently authentic, and also the early version contained some arrangements by Emma Kodály. The Emma Kodály pieces are extremely rare documents of Bartók's teaching of composition.) László Vikárius discusses in detail the differences between the two versions, and illustrates with music examples taken from the manuscripts of *Gyermekeknek* the divergences between the 36th and 37th pieces in volume IV, the last volume of the early version, and their revised versions published as No. 32 and No.33.

Also discussed is the *Concerto for Orchestra* volume due to be published soon, and which will contain a diplomatic transcription of the complete material of Bartók's sketches and drafts for the work, whose genesis is extremely complex. The *Concerto* was one of the works which most divided opinion in the Western and Hungarian reception of Bartók's music, and for this reason great emphasis is given in the volume to describing its reception history.

Attached to the conversation is a table of all the volumes of the Bartók Complete Edition.

---

**László Vikárius** directs the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences and lectures at the Franz Liszt Academy of Music in Budapest. His main field of research is centred on Bartók's life, his style and, especially, his compositional sources. He has published articles in the *Hungarian Quarterly*, the *International Journal of Musicology*, *Magyar Zene*, the *Musical Quarterly*, *Studia Musicologica* and *Studien zur Wertungsforschung*. His book *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* [Model and inspiration in Bartók's musical thinking] was published in 1999 (Pécs: Jelenkor) and his most recent publications include the facsimile edition of Bartók's autograph draft of *Duke Bluebeard's Castle* (Budapest: Balassi Kiadó, 2006), available with a commentary in English, Hungarian, German and French. He co-edited, with Vera Lampert, the *Somfai Fs* (Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2005), the revised English edition of Vera Lampert's *Folk Music in Bartók's Compositions* (Budapest: Helikon, 2008) and, with János Kárpáti and István Pávai, the CD-ROM *Bartók and Arab Folk Music* (Budapest: European Folklore Institute, 2006). He has also published exhibition catalogues, *Bartók and Kodály: anno 1910* (with Anna Baranyi, 2010), *Bartók the Folklorist* (2014) and *Bartók the Pianist* (with Virág Büky, 2017). Together with Vera Lampert he has recently completed a comparative edition of Bartók's *For Children* (early version, 1909–1911, and revised version, 1943) as the first published volume of the *Béla Bartók Complete Critical Edition* (vol. 37, 2016); he also serves as editor-in-chief of the series.

**Márton Kerékfy** is research fellow at the Budapest Bartók Archives, editor of the *Béla Bartók Complete Critical Edition* and editor-in-chief at Editio Musica Budapest. He studied musicology and composition at the Franz Liszt Academy of Music in Budapest and received his PhD in musicology from the same institution. His doctoral thesis (2014) explores the influence of East European folk music in György Ligeti's music. He has published articles on the music of Ligeti and Bartók in, among others, *Tempo*, *Studia Musicologica* and *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*. He translated into Hungarian and edited Ligeti's selected writings (2010), and is co-editor of the forthcoming collection of essays *György Ligeti's Cultural Identities*.

**Zoltán Farkas** (b. 1964) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest and graduated in 1987. Between 1987 and 2006 he worked at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Between 2006 and 2010 he was the director of Radio Bartók, the classical music channel of Hungarian Radio. From 2011 to 2015 he was the intendant of the same institution. Since 2015 he has been musical adviser to the Reformation Memorial Committee and since 2017 editor-in-chief of *Muzsika*, a monthly musical review. His scholarly interests are focused on 18th century music and Hungarian contemporary music. He has published articles on the music of Ligeti, Kurtág and Eötvös in *Studia Musicologica*, *Magyar Zene* and *Muzsika*.

Kusz Veronika

## ELSŐ VILÁGHÁBORÚ – ELSŐ ALKOTÓI KRÍZIS?\*

*Dohnányi 1. hegedűversenye*

Dohnányi Ernő szinte pontosan az első világháború kitörésének napjaiban fogott az 1. hegedűverseny (Op. 27) komponálásához, és bő egy év alatt fejezte be művét – egy olyan időszakban, mely számára nem csak az általános politikai helyzet miatt bizonyult feszültnek. 1914-ben berlini évei végén járunk, abban a periódusban, amikor Dohnányi már Európa-szerte ünnepezt muzsikusként és a *Hochschule für Musik* nagy becsben tartott zongoraprofesszora volt, de amikor első házassága tönkrement, kissé kicsúszott lába alól a talaj. Nem sokkal a *Hegedűverseny* befejezése után el is hagyta Berlint – immár első felesége, a zongoraművész Kunwald Elza és két kisgyermek nélkül –, hogy új választottjával, a színész-táncosnő Galafrés Elsával végleg Magyarországon telepedjék le. Vázsonyi Bálint, a zeneszerző első monográfiája az édesapa 1909-es halálával hozta összefüggésbe Dohnányi magánéletének összeomlását (pontosabban: az összeomlás beismerését), s azt is hozzátette óvatosan, hogy az ekkoriban készült kompozíciók némelyikén érezhető is a zaklatottság, sőt bizonyos tekintetben a koncentráció hiánya.<sup>1</sup> Az alábbiakban elsősorban azt vizsgálom, érvényes-e a megállapítás az 1910 körül bekövetkezett alkotói válságról az 1. hegedűversenyre, mely némileg a magánéleti krízis mélypontja után, már az inspiráló Galafrés Elsa mellett keletkezett, s hogy mennyiben lehetett szerepe mindebben az első világháborúnak.

1914. szeptember 28-i keltezéssel Dohnányi a szokottnál jóval terjedelmesebb levelet küldött hűgának, melyben elsősorban a háború kitörésével kapcsolatos gondolatairól, illetve a háború kapcsán őt személyesen érintő problémákról ír – például a következőket:

Concertekről persze szó sincs (kivéve jótékony célra), s összes engagementjeim visszamentek. Anglia évekre, talán örökre el van rontva; a gyűlölet túlságos nagy, mintsem-

\* A tanulmány egy korábbi változata előadás formájában elhangzott 2014. november 27-én a „Zene és a nagy háború” című konferencián, az MTA BTK Zenetudományi Intézetben. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet munkatársa; jelen tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. Dohnányi 1. hegedűversenyének kottapéldáit az Editio Musica Budapest szíves engedélyével közöljük.

1 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: <sup>2</sup>Nap Kiadó, 2002, 124–140.

hogy ez belátható időn belül javulhatna. [...] A háború bizony szörnyű dolog, de élőbb-több be kellett következnie, s talán jobb, hogy most jött. S jó oldala is van; sokkal egészségesebb viszonyok fognak minden tekintetben jönni. [...] Győznünk *muszáj*; ez csak idő kérdése lehet. – Nem is mondhatom, hogy mennyire örülök, hogy az osztrák-német barátság következtében érzelmeimmel kolizióba nem jöttem. Szörnyű lehet olyan embereknek, mint pl. Marteau,<sup>2</sup> aki féllábbal okvetlenül az ellenségéggel érez.<sup>3</sup>

Amint az idézetből kiderül, Dohnányi a magyar értelmiség jelentős részéhez hasonlóan bizakodással fogadta a háború hírért. A levél lelkesült hangja ugyanakkor nyilvánvalóan zaklatottságot is leplez, és a kötelező katonai sorozások fenyegetése mellett szó esik benne a növekvő nyomorról is, vagy arról például, hogy „számos [művész] egzisztencia teljesen tönkrement”.<sup>4</sup> Dohnányi egészen odáig megy, hogy zenész-, illetve művésztársai nevében dacosan kijelenti:

Most látszik csak, hogy mennyire luxustárgyak vagyunk. A cipészre nagyobb szüksége van az emberiségnek, mint reánk. S ha nem érezném, hogy kompozícióimmal talán mégis valamit adhatok az emberiségnek, a nyomorult zongorázást felcserélném tisztessége-sebb pályával.<sup>5</sup>

Hogy ezt mennyire gondolta komolyan, kérdéses, annál is inkább, mert a továbbiakban a körülmények dacára meglévő kitűnő munkakedvről ír, s futó megjegyzést tesz egy készülő hegedűversenyre, melynek ajánlása „persze Huberman-nak” fog majd szólni. Mire azonban a darab, vagyis az 1. hegedűverseny premier-jére, illetve publikációjára 1919-ben, majd 1920-ban sor került, „persze” szó sem lehetett már Hubermanról, így a műnek nincs is ajánlása. Közben történt ugyanis egy s más: Dohnányi magánéletének talán legbotrányosabb eseményei.<sup>6</sup> Bronislaw Huberman, a kiváló lengyel-zsidó hegedűs Galafrés Elsa első férje volt, igaz, rövid házasságuk meglehetősen viharosra sikerült. Dohnányi 1912-ben ismerkedett meg Elsával, 1913 nyarán pedig a Huberman házaspár családi birtokára volt hivatalos, ahol a férjjel gyönyörűen kamarazenélt – a feleséggel pedig komoly viszonyt kezdett. Ősszel mindenesetre Elsa két és fél éves kisfiával, „Hally”-val együtt Berlinbe költözött, és Dohnányi mellett bérelt lakást: ekkor már mindketten válni készültek, egyelőre nem sok eredménnyel. Igyekeztek túrhető kapcsolatot tartani az elhagyott felekkel, s talán a hegedűverseny is valamiféle vigaszdíj lett volna Huberman-nak, de a jó viszony fenntartása egyre inkább lehetetlennek bizonyult. Nemcsak

---

2 Henri Marteau (1874–1934), francia hegedűművész és zeneszerző, Dohnányi berlini kollégája, barátja és kamarapartnere.

3 Dohnányi Ernő levele hűgához, Dohnányi Máriához 1914. szeptember 28. Közli: Kelemen Éva (szerk., összeáll.): *Dohnányi Ernő családi levelei*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár–Gondolat Kiadó–MTA Zenetudományi Intézet, 2011, 151–152.

4 Uott, 152.

5 Uott, 152.

6 A Dohnányi–Huberman–Galafrés-ügyről lásd Vázsonyi: i. m., 132–140.; továbbá Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. Ed. James A. Grymes. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002, 65–68.

a nyilvános skandalum miatt (előfordult, hogy Huberman-rajongók Dohnányi-koncertekre ültek be zavarkeltés céljából), hanem azért is, mert a kis Hallyról édesapja nem akart lemondani, és a tettegességtől sem riadt vissza, hogy megszerezze őt. Ez végül nem sikerült, Dohnányi a sajátjaként, szeretetben nevelte fel a fiút. Mindezek eredményeképp az 1. hegedűversenyt végül az ekkor már Dániában élő Telmányi Emil, a zeneszerző jó barátja mutatta be Koppenhágában, mintegy négy évvel a mű befejezése után, a karmester Carl Nielsen volt.<sup>7</sup> Érdemes megemlíteni, hogy az 1923-as amerikai premieren hasonlóképp egy hegedűs barát és egy kiemelkedő muzsikusz-dirigens működött közre: Albert Spalding és Walter Damrosch, ez utóbbi a 20. század egyik legjelentősebb amerikai zenepedagógusa, zenei ismeretterjesztője volt.<sup>8</sup>

Budapestre az ősbemutató után jó fél évvel jutott el a mű,<sup>9</sup> akkor azonban olyan közönségsikert aratott, hogy két héttel később „közkívánatra” meghirdették az újabb előadást. A sajtó ítélete ugyanakkor nem volt egyértelműen kedvező. A kritikusok nagyjából egyetértettek abban, hogy a Hegedűverseny nem átütő erejű mű. „Néhány semleges, eklektikus gondolat, tetszetős, csillogó köntösben. Egyéniség, vagy pregnáns, éles tematika nincsen benne” – hangzik a *Budapesti Hírlap* kritikusanak ítélete.<sup>10</sup> Egy másik recenzens zenetörténeti fogódzót keresett, hogy leplezze zavarát a mű elhelyezésével kapcsolatban:

Dohnányi valószínűleg minden szándék nélkül követi Vivaldinak, Bachnak és kortársainak szokását, amely szerint a zenekar rondószerűen folyton ismételi egy gondolatot, míg a magánhangszer csak teljesen független improvizációkat játszik közben.<sup>11</sup>

A formával kapcsolatos bizonytalanság jogos, a ritornellstruktúra felemlegetése azonban tévútra visz. Igaz, a nyitótételt valóban kissé szokatlan dramaturgia jellemzi: leghangsúlyosabb témája, az 1. téma – de ez esetben joggal használhatjuk a „főtéma” kifejezést – ugyanis kizárólag a zenekarban jelenik meg. Ráadásul hangvétele olyan mértékben elüt a mű általános, a kortárs kritikákban is nagyra értékelt líraiságától, hogy óhatatlanul a legemlékezetesebbé válik. Ez a főtéma ugyanis súlyos, komor, wagneri (ami a rézfúvósok dominanciájának és a jellegzetes harmóniafordulatoknak egyaránt betudható), s d-moll hangneme révén is inkább egy requiemhez, mintsem egy kecses-virtuóz versenyműhöz illik (*1. kotta a 32. oldalon*). A szonátaforma körvonalai jól kivehetők a műben, hiszen könnyen azonosítható a többi tématerület, a kidolgozás kezdete és a *double return*. Ugyanakkor tény, hogy a határvonalak némiképp elmosódtak: jellemző például, hogy a 2. téma a fő témánál sokkal kevésbé pregnáns anyag, hogy az expozícióban nincs zárótéma (a visz-

7 1919. március 5., Koppenhága.

8 1923. március 11., New York.

9 1919. december 1., Budapest. Szólista: Telmányi Emil, vezényel: Dohnányi Ernő.

10 h. e.: „(Filharmónia.)”, *Budapesti Hírlap* 39/128 (1919. december 2.), 10.

11 [Szerző nélkül]: „A mai előadások. Rendkívüli filharmóniai hangverseny”, *Magyar Színpad* (1919. december 16.).

Molto moderato, maestoso e rubato

Ob. *p* *cresc.* *f* *p*

Cl. B *p* *f*

Fg. *f* *p*

C.fg. *f* *p*

Corni F *pp* *cresc.* *f* *p*

Corni F *p* *f* *p*

Tr. D *pp* *p* *mf*

VI. I. *pizz.* *p* *mf* *p*

VI. II. *pizz.* *p* *mf* *p*

Vla. *pizz.* *p* *mf* *p*

Vlc. *pizz.* *p* *mf* *p*

Cb. *pizz.* *p* *mf* *p*



szatérésben egy kidolgozásbeli, egyébiránt nem túl emlékezetes anyag visszatérése kap ilyen funkciót), s hogy a rekapituláció pillanata belesimul a zene folyamatába. Mindemellett a főtéma a szokottnál többször bukkan fel (az expozíció közepén és végén, a kidolgozásban, valamint a tétel befejezésekor) – alighanem erre gondolhatott a recenzens, amikor rondó- avagy ritornellszerűséget vélt felfedezni a műben.

Nagyon is a szimfóniatradícióhoz igazodik ugyanakkor a darab négytétéles szerkezete: az előbb leírt *Molto moderato* alaptempójú szonáta-nyitótételt kétrészes *Andante*, majd egy triós scherzo (*Molto vivace*) követi, s a ciklust egy, a nyitótétel tempójában induló változatos variációsorozat zárja. Ez a szimfóniaszerű struktúra a hegedűkoncertek történetében, ha nem is előkép nélküli – gondoljunk csak Vieuxtemps Beethoven által inspirált 4. versenyművére –, de mindenesetre nem gyakori. Más kérdés, hogy Dohnányi másik két vonós koncertje szintén négytétéles: a jó három évtizeddel később keletkezett 2. hegedűversennyel (Op. 43) való egyetlen különbséget a belső tételek sorrendje jelenti, mivel az utóbbiban Dohnányi III. tételként hozza a lassút.<sup>12</sup> A *Konzertstück*nek (Op. 12) nevezett gordonkaverseny pedig ugyan lényegében egyetlen tételből áll, valójában egy egybekomponált négytétéles ciklusként értelmezhető. Az 1. hegedűverseny szimfonikus tendenciájára visszatérve: lényeges, hogy az I. tétel egyetlen igazán markáns témája zenekaron jelenik meg, a szólóhangszer nem vesz részt a megszólaltatásában. A mű mindemellett több olyan utalást is tartalmaz, mely a szimfóniahagyományhoz köti: a IV. tétel variációs témája például szinte nyíltan utal Brahmsra. A dallam hangkészlete, körforgása, sajátosan visszafogott derűje erősen emlékeztet ugyanis a német szerző 1. szimfóniájának fináléjára, mely persze maga is beethoveni inspiráció nyomán született. Ez a többrétegű zenetörténeti utalásokat tartalmazó téma bontakozik ki tehát egy tágas variációsorban, hogy végül az I. tétel főtémájának transzformált visszatéréséhez vezessen.

De mondhatjuk-e, hogy Dohnányi 1. hegedűkoncertje a „szimfonikus versenymű” hagyományába illeszkedik? Tekintettel a műfaj összetettségére és a repertoár gazdagságára, nem meglepő, hogy a különféle műfajtörténeti összefoglalók sok tekintetben eltérnek, sőt akár ellent is mondanak egymásnak.<sup>13</sup> A leírások egybevágóan ugyanakkor a (hosszú) 19. századi versenyműtípusok definiálásában, azaz a

---

12 A tételtípus szempontjából egyébként éppen a 2. hegedűverseny II. tétele a legérdekesebb, melyet Dohnányi – mintha leplezni igyekezett volna a „rendes” háromtétélességbe beékelte tétel önállóságát – „Intermezzo” felirattal látott el, azonban egyáltalán nem hasonlít a szerző többi intermezzójára: sokkal drámaibb és súlyosabb náluk.

13 A versenyművek, ill. hegedűversenyek tipológiájáról lásd elsősorban: Arthur Hutchings et al.: „Concerto”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (><http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40737?q=concerto&search=quick&pos=1&start=1#firsthit><; utolsó elérés: 2017. február 14.); Michael Thomas Roeder: *Das Konzert*. Laaber: Laaber Verlag, 2000 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 4.); Robin Stowell (ed.): *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992; Simon F. Keefe (ed.): *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005; Paul Henry Lang (ed.): *The Concerto 1800–1900*. New York: Norton, 1969.

„virtuóz” és a „szimfonikus” jellegű versenymű megkülönböztetésében.<sup>14</sup> Az előbbi típus, mely az 1820-as évektől kezdve virágzott, a szólista kiváló technikai képességeire épített, melynek prezentálásához a zenekar a szó szoros értelmében csak kísérőként funkcionált. A szólista ráadásul többnyire nemcsak előadóművészként volt főszereplője az ilyen daraboknak, hanem zeneszerzőként is, hiszen e két funkció általában egybeesik egy 19. századi virtuóz koncert esetében. Ezzel szemben a „szimfonikus” koncertet (a terminológiában a szakirodalom nem egységes) elmélyültebb kompozíciós logika, nagyobb formai lépték és a zenekar egyenrangúsága jellemzi. A virtuóz és a „másik” koncert közti különbség a 20. századra természetesen egyre inkább elmosódott, ráadásul a versenymű – különösen abban a tradicionális megközelítésben, amely Dohnányit általában jellemezte – jelentősen veszített is népszerűségéből. Ennek oka egyrészt az, hogy a 19. századi komponistavirtuózok ideje lejárt akkor, amikor a zeneszerző és előadóművész tevékenysége egyszer s mindenkorra különvált, de az elmélyültebb típusú versenyművel szemben is fenntartásokat fogalmaztak meg a modern, 20. századi zeneszerzői körök. Jellemző például Stravinsky esete, aki elfogadta ugyan a hozzá érkező felkérést egy hegedűverseny komponálására, s erre készülve nagy alaposággal tanulmányozta a műfaj előtörténetét, ám D-dúr hegedűversenye mind formakészletében, mind barokkos motorikájában mintha csak a „nagy” D-dúr hegedűversenyek (Beethoven, Brahms, Csajkovszkij) „ellenében”, s nem pedig mintájuk nyomán íródott volna. A század közepétől általánosan jellemzővé vált, hogy a versenyművek teljesen elveszítették a tradicionális formai kereteket, szakítottak a dialektikus szonátahagyománnyal, s olykor még címükben is kerülték a műfaji megjelölést (lásd például Gubaydulina: *Offertorium*).

Amint azt az eddigiekből lesűrthettük, Dohnányi 1. hegedűversenye formai tekintetben aligha lehetne szimfonikusabb igényű. Ugyanakkor tény, hogy meglepően nagy szerepet kap benne a virtuóz, díszített játékmód, a *cadenzák* és *cadenzaszerű* anyagok – vagyis azok az elemek, melyeknek jelenlétét inkább a virtuóz koncertnek tulajdonítanánk. S bár a szimfonikus és a virtuóz koncertet nem vegytiszta típusként kell elképzelni, ez esetben a mixtúra összhatása kissé zavarba ejtő: az ambíciózusan induló hegedűverseny ugyanis mintha végül nem tudná kitölteni elég tartalommal a nagyszabású négytételű szerkezet kereteit. „A borongós, wagneri akkordokra épített első tételnek még hibájául róhatjuk fel – írta egy recenzió –, hogy a magánhegedű éppen csak *passage*-okkal csipkézi körül a zenekar mondanivalóját”.<sup>15</sup> Valóban: a 2. téma megszólalásáig – sőt talán még tovább is – a szólóhegedű mintha nem találná a bekapcsolódás lehetőségét, s határozott megszólalás helyett bőven díszített figurákat, illetve *cadenzaszerű* anyagokat hoz. Az előbb idézett kritikus szerint ezért válik a szerkezet túl lazává: a zenekar pregnáns megszólalásait és a szólóhegedű elkalandozásait mintha nem fűzné össze tényle-

14 Az újabb műfaj történeti összefoglalók a két főtípushoz egyébként rendszerint a nemzeti karakterű és a narratív típusú műveket teszik hozzá – az utóbbi típus karakterisztikus jegyei egyébként Dohnányi 2. hegedűversenyében is azonosíthatók.

15 W.: „Filharmónia”, *Az újság* 17/169. (1919. december 2.), 8.

ges kapcsolatot. S ha az alaposabb elemzés ki is mutathatja a tradicionális formák megvalósulását és bizonyos formai fegyelmet, a mű valóban kissé laza, improvizációszerű hatást kelt, ami általában nem jellemző Dohnányi zenekari (és kamarazenei) stílusára.

Meg kell jegyezni ugyanakkor, hogy a 19. század második felétől kezdve a *cadenza* szerepét illetőleg kissé paradox változások történtek a versenyműben. A tényleges, azaz a mű reprimé végén következő *cadenza* súlya csökkent, ugyanakkor a szabad, *cadenzaszerű* szakaszok a forma más részeiben is helyet követeltek maguknak. S persze Dohnányi nem volna Dohnányi, ha a *cadenzaszerű* anyagok valóban csakis a szólólista virtuozitásának fitogtatását szolgálnák, és semmiféle motivikus szerepük nem volna – ez teljesen távol állna a rá jellemző, Beethoventól, illetve Brahmstól örökölt motivikus-variációs gondolkodásmódtól.

A két szélső tételt például az I. tétel egyik *cadenzaszerű* anyaga kapcsolja össze, mégpedig egy igen választékos ötlettel.<sup>16</sup> A nyitótételben a komor zenekari főtéma után lírai *rubato* anyaggal szólal meg először a hegedű. Először egy-egy akkorddal kíséri a zenekar, majd teljesen magára marad, s egy virtuóz *cadenzát* játszik. Ha egyetlen, emlékezetes motívumot kellene kiemelni anyagából, a g hangról induló, kupolás szerkezetű, harmincketted-szeptolával induló, majd egyre gyorsuló (a negyed 8-, 9-, 10-, 11-, majd 13-szoros osztása) figurát kellene említeni (2. kotta a 36. oldalon). Ez a motívum a nyitótételben még kétszer jelenik meg: először a kidolgozási rész kezdetén, majd az utolsó ütemekben. Van azonban egy harmadik felbukkanása is, mely még váratlanabb: a finálé utolsó (4.) variációjában kerül rá sor, s akkor is egy kevésbé exponált helyen. A 4. változat egy, a brahmsos variációs témát szinte változatlanul hagyó, azt új hangszerelésben ismétlő (1.), egy ritmikai transzformációt tartalmazó (2.) és egy szabadabb (3.) variáció után következik. A téma a szólóhegedűn csendül fel, s elsősorban a ritmikája módosul (3. kotta a 36. oldalon). A téma változó metrumának *rubatóvá* oldása révén egy különleges: lassú, magyaros kesergő stílusú hangvétel születik meg. A sok díszítéssel dúszított hegedűszólóban egy ponton felbukkan az említett kupolás motívum – s mintha most végre megtalálná a helyét. Ezzel megnyílik egy kapu: a reminiscencia maga után hívja az I. tétel, majd a mű több más témájának rekapitulációját, hogy mintegy összegezzék az elhangzottakat.<sup>17</sup> Hozzá kell tenni, hogy a nyitótétel főtémája nem ekkor tér vissza először, hiszen a 4. variáció „kesergőjét” hasonló anyag kíséri – ezzel a mozzanattal Dohnányi mintegy összekapcsolja az I. és a IV. tétel anyagát.

16 Ugyan a Hegedűverseny tételei között vannak más összefüggések is – például a lassú tétel szenvedélyesebb epizódjának alapülkötését valószínűleg a wagneri főtéma kis pontozott ritmusára vezethetjük vissza –, a legszorosabb kapcsolatot kétségkívül az I. tételben többször visszatérő, *cadenzaszerű* szólóhegedű-„téma” és a IV. tétel 4. variációja jelenti.

17 Kovács Ilona doktori értekezésében „Dohnányi-névjegynek” nevezi ezt az eljárást, és elemzésében a szerző gyakorlatilag minden művében kimutatja. Lásd: „Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata”, PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2009, 81–136.

Solo VI.

Vln. II

Vla.

2. kotta. A szólóhegedű témája az 1. hegedűverseny I. tételében

Adagio ma non troppo, rubato

Cl. in A

Fg.

Solo VI.

VI.

Vla.

Vlc.

3. kotta. A 4. variáció kezdete az 1. hegedűverseny IV. tételében

Mindent egybevetve az 1. hegedűverseny néhány ehhez hasonló, szép megoldása nem változtat azon, hogy a mű – ahogy kortárs kritikusan is pedzették – bizonyos tekintetben némi hiányérzetet hagy maga után. Nemcsak a *cadenzaszerű* anyagok túlsúlya, sőt általában ebből következően a darab kissé indokolatlan bőbeszédűsége, illetve a szimfonikus ambíciókról tanúskodó, szimfóniának azonban mégsem elég feszes dramaturgia miatt, hanem a hegedű és a zenekar majdnem laza, majdnem független kapcsolódása okán. Annak ellenére ugyanis, hogy a zenekar és a szólóhangszer úgyszólván ellenpólusként áll szemben, nincs a „szereplők” közt konfliktus, a szólista és a zenekar mintha elbeszélne egymás mellett. Különös, hogy az imént felsorolt dilemmák a szerző 2. hegedűversenyével kapcsolatban is felmerülnek, ott azonban inkább a mű egyediségét adó vonásoknak, s nem pedig problémának tűnnek. (S ha már az összecsengésekről van szó: míg az 1. hegedűverseny az első világháború alatt született, a 2. koncert – némi nagyvonalúsággal szólva – a második világháború termése, hiszen az azt követő, otthontalan évek alatt keletkezett, részben Argentínában, részben közvetlenül az amerikai letelepedés után.) Ami a hegedű és a zenekar viszonyát illeti: a 2. versenyben igazán nincs leplezve a szólóhangszer elkülönülése, hiszen rajta kívül a komponista egyáltalán nem használ hegedűket – a vonóskar brácsákból, csellókból és nagybőgőkből áll. Olyan, szólista és zenekar közti elidegenedés azonban, amilyen például az 1. hegedűverseny I. tételében zavarhatja a hallgatót, itt egyáltalán nem jellemző. Sőt, a két fél állandó, drámai párbeszédet, vitát folytat egymással – sokszor valóban szinte színpadra kívánczó beszédszerűséggel.<sup>18</sup> A „párbeszéd” rögtön a mű legelső taktusaiban elindul: a két fél hol egymásnak adogatja a motívumokat, hol a másiktól átvett anyagot fejleszti, a tömörszerű zenekari megszólalásra pedig hegedűcadenza ad szenvedélyes választ. Még szemléletesebb a kidolgozás kezdete, ahol mintegy 20 ütemen keresztül folytat dialógust a hegedű és a zenekar, s nem túlzás azt állítani, hogy egy jól követhető drámai jelenet bontakozik ki. Lényege, hogy az újra és újra elkalandozó-elábrándozó hegedűszólamot a zenekar többszöri, dühös közbeszólása képes csak rávenni arra, hogy végül megadja magát, és bekapcsolódik a zene folytatásába. Nem kell nagy képzelőerő ahhoz, hogy a szólóhangszer és a zenekar közti ilyen dramaturgiai helyzetet úgy értelmezzük: a hegedű által képviselt individuum nem akar tudomást venni a külvilág eseményeiről, kívül akar maradni, ám ezt a körülmények végül nem teszik lehetővé – elsodorják. Ha pedig ezt a feltételezett narratívát a hasonló zenei eszközöket alkalmazó 1. hegedűversenyre alkalmazzuk, azt látjuk: ott az egyén még független tudott maradni, igaz, csak a teljes elszigetelődés árán.

Az említett dialógusokat tehát a 2. hegedűverseny is *cadenza-*, illetve *recitativo-*szerű témák révén jeleníti meg,<sup>19</sup> melyek voltaképp itt sincsenek szoros kapcsolat-

18 A 2. hegedűverseny részletes elemzését lásd *Dohnányi amerikai évei* című monográfiámban: Budapest: Rózsavölgyi Kiadó, 2015, 269–317.

19 Érdemes megjegyezni, hogy Dohnányi a hegedűversenyekhez kissé hasonlóan egy recitativo- (vagy *cadenza-*) szerű témával teremtette meg a harmadik vonós versenymű, a *Koncertstück* feszültségét is. Ez a több helyütt felbukkanó, *rubato* feliratú csellótéma a teljes forma katalizátorául szolgál: megjelenési időről időre továbblendítik a zene folyamatát.

ban például a szonátaformájú I. tétel fő- és melléktémáival. Az összhatás mégis teljesen más. Ezek az anyagok biztosan nem „passage-szerű díszítések”, hanem a dramaturgia, ha úgy tetszik: a történet pillérei. Ráadásul nemcsak az I. tételt tartják, hanem a teljes ciklust: a hegedű–zenekar konfliktus ugyanis a III. tétel végén itt is visszatér, s ezúttal valóban nyugvópontra jut.

A másik két tétel közül a rendkívül frappáns II., „Intermezzo” a hangsúlyosabb, mely háromtagú szerkezete és anyaga miatt inkább scherzóhoz hasonlít.<sup>20</sup> Ugyanakkor feltűnő, hogy a tétel humora komorabbnak tűnik Dohnányi jellegzetesen könnyed scherzo hangvételénél. A *maggiore* középrész érzelgős táncparódiájában például szinte mahleri irónia elevenedik meg. A főrész visszatérése – a 2. hegedűverseny talán legkiemelkedőbb részlete – ugyancsak messze túlmutat a játékos Dohnányi-scherzók dimenzióján: a komponista csaknem a fele terjedelmére tömörítette a visszatérést, és a groteszkig túlozta annak humorát. A tömörített és parodisztikusan transzformált visszatérés koncepcióját talán nem túlzás Bartók megoldásaival rokonítani. Bár az 1. hegedűverseny III. tétele sokkal tradicionálisabb, sokkal kevésbé ötletgazdag, néhány ponton feltűnően összecseng a később keletkezett művel. Úgy is mondhatnánk: előképe annak, s amit csírájában Dohnányi az első versenyben megvalósított, a másodikra érlelte meg igazán. A korábban keletkezett műben hagyományosabb a forma is: itt egyszerű háromrészes (triós) szerkezetről van ugyanis szó, melyben a visszatérés ugyan nem mechanikus ismétlése az első szakasznak, de azért nem is él olyan rafinált megoldással, mint a 2. hegedűverseny bartókos repríze. Maga a főtéma disszonáns hatású – bár például az első, felfelé tartó ív alig tartalmaz kromatikát –, s ha már Bartókot emlegetjük, a „Kicsit ázottan”-féle burleszkkarakterhez hasonlíthatnánk. Nagyon hasonló ugyanakkor a két műben a kontraszttemák hangvétele (az 1. hegedűverseny 2. témája, illetve a 2. verseny triótémája; *4a–b kotta*). A korábbi műben ez egy szentimentális valcer sok, túlcsondulóan érzelmes szextpárhuzammal a szólóhegedű szólamában (*4a kotta*). A későbbi kompozíció rokon témája is valcerszerű benyomást tesz – dacára annak, hogy 2/4-es ütemű (*4b kotta*). Leginkább „botladozó valcernek” mondhatnánk (Dohnányi néhány évvel korábban írt ilyen címmel darabot), vagy akár botladozó, azaz egy negyeddal mindig megrövidülő ütemekből álló polonézhez, a kísérő alapritmus miatt. Itt is érzelmes terc- és szextpárhuzamokat szólaltat meg a hegedű, s összességében ugyanazt a benyomást teszi a részlet: valamiféle szentimentális-banalís hangon szólal meg, mely idegenül hat kissé groteszk környezetében. A 2. hegedűverseny megoldásai mindazonáltal sokkal kiérleltebbek: nemcsak a tömörített visszatérés és a groteszkig-torzig túlzott scherzando miatt, hanem azért is, mert az 1. hegedűverseny scherzo főrészének hatását nagyban csökkenti a triószakasz tényleges banalitása. Ez ugyanis hárfakíséretes, édeskés tónusával mintha azt jelenítené meg – ironikus távolságtartás nélkül –, amit a valceridézet

20 A scherzókhoz fűződő rokonság természetesen a *scherzando* előadói utasításból is adódik, s a tétel anyagában valóban hemzsegnak a különféle, játékos hanghatások (*chiuso* kürt; *harsona- és tubaglisando*; üveghangok; magas fekvésű, „nyávogó” hegedűhangzás).

VI. *lusingando*

4a kotta. A III. tétel 2. témája az 1. hegedűversenyben

VI. *espr., leggiero*

4b kotta. Az Intermezzo (II.) tétel triója a 2. hegedűversenyben

parodizál. A trió ráadásul meglehetősen terjedelmes is, s ezt követi a főrészt újbóli lejátszása – egyszóval bartóki vagy mahleri inspirációt, és valamiféle mélyebb tartalom jelenlétét ebben a műben túlzás volna azonosítani.

A két hegedűverseny összehasonlításakor különös eredményre jutunk tehát. Láttuk, mindkettőben jelentős szerepet kapnak a szólóhangszer *cadenzaszerű* megnyilvánulásai, mindkettőben érzékelhető egyfajta szembenállás a kísérő együttes és a szólólista anyaga közt, mindkettőben jelen van az ironia – itt óvatosabban, amott már-már fájón. A később született mű összességében mégis jóval feszültebb és feszesebb – s ez nem egyszerűen küzdelmesebb, disszonánsabb karakteréből adódik, hanem szólólista és zenekar komplexebb viszonyából, a hasonló zenei eszközök szervezesebb alkalmazásából. A két hegedűverseny összevetése egyben azt is sugallja tehát, hogy Dohnányi zenei nyelve, melyre rendszerint mint valamiféle stagnáló, egységes (azaz egységesen eklektikus) stílusra tekintünk, nagyon is dinamikus alakult, ha úgy tetszik: érett az évek során. A zeneszerző 1914-ben, 37 évesen már túl volt életműve nagyobbik részén, köztük olyan, a maguk nemében mesterire formált s óriási 19. századi repertoárismeretét összefoglaló alkotásokon, mint például a *Trió-szerenád* (Op. 10), a *zongoraötösök* (Op. 1, 26) vagy az első két vonós-négyes (Op. 7, 15); és túl a fergetes *ars poeticán*, az eklektikát nyíltan vállaló *Gyermekdal-variációkon* (Op. 25). Hogyan tovább tehát? Az az alkotói elbizonytalanodás, amely az 1. hegedűversenyben megoldatlan zenei problémák sorát eredményezte, feltehetőleg több forrásból táplálkozott. Egyfelől az egyéni sorsból következett: nem is elsősorban Dohnányi privát életének válságára, hanem inkább zeneszerzői csúcsra futására és az azt követő, törvényszerű megtorpanásra gondolok. Emellé társult a századelő baljós légköre, s talán maga a háború ténye is. Az alkotói krízisből való továbblépést már egyértelműen a történelem szabta – a szerző hazatérése Magyarországra, zeneakadémiai munkája, illetve a háború. Elég, ha egy

pillantást vetünk a következő opusokra: magyaros művek, pedagógiai művek, s politikai indíttatású kisebb kompozíciók következnek, az utóbbiak már Trianon idejéből.<sup>21</sup> Ezek nem születhettek volna meg, ha Dohnányi Berlinben vagy esetleg Észak-Európában vészeli át a Nagy Háborút. S persze ott van még a legizgalmasabb kérdés a magyar korszakkal kapcsolatban, azaz hogy milyen hatással lett volna a komponista Dohnányira, ha műveinek bemutatása, kiadatása vezető pozíciója révén nem lett volna magától értetődő? Az 1. hegedűverseny mindenképpen mérföldkő tehát: magánéleti, alkotói és történelmi értelemben is. A válság persze nem oldódik fel igazán meggyőzően, nem mondhatjuk, hogy az 1920-as, de különösen az 1930-as évek termésének minden egyes darabja olyan magával ragadó volna, mint az első, tündöklő időszaké – Dohnányi egyre nyomasztóbb közéleti és vezetői elfoglaltságai közepette jóval kevesebbet is komponál. Hogy az életmű „nagy” művei s egy érettebb, kiforrottabb, tisztább stílus megszülethessen – újabb válságra lesz majd szükség: újabb házassági krízisre, újabb útnak indulásra, újabb háborúra.

---

21 Lásd például: *Változatok egy magyar népdalra* (Op. 29, 1917), *Hitvallás – Nemzeti Ima* (Op. nélk., 1920), *Magyar jövő* (Op. nélk., 1921), *Ünnepi nyitány* (Op. 30, 1923), *Ruralia hungarica* (Op. 32, 1923–1924).



---

## ABSTRACT

---

VERONIKA KUSZ

### FIRST WORLD WAR – FIRST CREATIVE CRISIS?

---

#### *Dohnányi's Violin Concerto No. 1*

Dohnányi started to compose his Violin Concerto no. 1 (op. 27) almost exactly in the days when World War I broke out. Shortly after finishing the piece, he left his former residence, Berlin (where he lived between 1905 and 1915), and also left his first wife and two children to begin a new life with his future second wife, the actress Elsa Galafrés in Hungary. Bálint Vázsonyi, the chronicler of the composer's life, brought the collapse of Dohnányi's private life into connection with the death of his strict father, Frigyes Dohnányi in 1909. He also added that several compositions of this period show signs of anxiety, fretfulness and even a lack of concentration. This study examines whether Vázsonyi is right when he talks of a creative crisis around 1910, and whether the Violin Concerto no. 1 still belongs to this crisis though it was actually written shortly after the most troubled years. Also, whether World War I was a direct reason for Dohnányi's crisis or not is also a question. The investigation of some selected aspects of the work (such as the role of cadenzas, the cyclic organizing, the relationship of the violin and the orchestra and the irony of the scherzo) has a double aim: first, to try and find the place of the work in the history of the genre, and second, to attempt to analyze the work in parallel with the Violin Concerto no. 2, written about 35 years later, and give an account of the change and development of Dohnányi's compositional style.

---

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

Stachó László

## A ZONGORATANÁR BARTÓK: MÓDSZER ÉS EGYÉNISÉG\*

### Egy visszaemlékezés nyomában

1927-ben Thomán István leghíresebb pianista tanítványáról, az ötven esztendőes Dohnányiról írt a *Zenei Szemle* hasábjain,<sup>1</sup> Bartók pedig ugyanitt Thománt méltatta a zeneakadémiai mester művészi pályafutásának negyven esztendőes jubileumán.<sup>2</sup> Egy-egy visszaemlékezés, portré gyakran többet árul el szerzőjének jelleméről és törekvéseiről, mint tárgyáéről, s Bartókra ez kifejezetten jellemző.<sup>3</sup> Tanárának portróját megfestve Bartók, mint azt hamarosan látni fogjuk az ő tanítványainak emlékeiből, valójában önkéntelenül is önarcképet körvonalaz, s ideális pedagógus énjének jellemzésével szolgál. Az ideál és a valóság közötti távolság azonban megvilágító magyarázatot sugall a pedagógus Bartók tantermi gyakorlatában érzékelhető el-lentmondásra: ő is látszólag Thomán „módszereit” alkalmazza majd, ám szinte homlokegyenest ellenkező hatást fejt ki tanítványainak művészi egyéniségére.

A Tóth Aladár által készített laudáció-interjú kezdetén Bartók hosszan beszél Thomán „valóban atyai” gondoskodásáról,<sup>4</sup> amelyet Bartóknak, édesapja korai halála

\* A tanulmány a szerző doktori értekezésének három fejezetén alapul, azok átdolgozott, bővített változata. A disszertáció (*Bartók előadóművészi modelljei és ideáljai*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013) interneten is elérhető: [http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/stacho\\_laszlo/disszertacio.pdf](http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/stacho_laszlo/disszertacio.pdf). A szerző az átdolgozás idején a Nemzeti Kiválóság Program Erdős Pál Fiatal Kutatói Ösztöndíjasa volt.

1 Thomán István: „Emlékeim Dohnányi Ernőről”, *Zenei Szemle* 11. (1927/9–10.), 232–234. (Részleteit közli: Legány Dezső: *A magyar zene krónikája. Zenei művelődésünk ezer éve dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962, 382–383.) Thomán itt zenei pályájának „egyik legfőbb büszkeségéként” aposztrofálja Dohnányi Ernőt, a „zenészek egyik legnagyobbját” (232.).

2 Bartók Béla: „Thomán Istvánról” [Tóth Aladár interjúja], *Zenei Szemle* 11. (1927/3.), 93–95. Újraközli: Wilhelm András (közr.): *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2000, 80–83.

3 Bartók dolgozatai, előadásai, melyekben látszólag másokról – például Kodályról – szól, sőt műelemzései is saját „pszeudo-tudományos” ars poeticáit rejtik, vö. Tallián Tibor: „Bartók-marginália”. In: *Zenetudományi dolgozatok 1979*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 35–46., ide: 43.

4 Kiemelés tőlem (S. L.): figyelemre méltó, hogy az interjúkészítő Tóth Aladár ezzel a megerősítő határozószóval illeti a zeneakadémiai mester atyai gondoskodását.

miatt, immár egy évtizede nélkülözni kellett (másik főtárgytanárában, Koesslerben pedig nem lelhette meg). Többen is jellemző módon liszti jellemvonásként ismerték föl Thomán atyai gondoskodását, melynek köszönhetően Bartók egy életen át szeretettel, s a mester–tanítvány viszony megszűnését követően egyenrangú barátként is kötődött Thománhoz. Ezt hozzá írott levelei is hűen tanúsítják.<sup>5</sup> Zeneakadémiai mestere tanítási „módszerének” legfontosabb mozzanatát Bartók abban látta, hogy

ő azok közé a ritka pedagógusok közé tartozik, akik sohasem nyomják el növendékeik egyéniségét. Nem akarta sohasem tanítványait önmaga képére faragni. A művek precíz megszólaltatásán túl, tehát ott, ahol a tanítványnak már önmagából kell belevinnie a poézist a zongorajátékba, ott sohasem avatkozott bele *száraz formulákkal* a növendék munkájába. Minden tudásával és szuggeráló erejével igyekezett ugyan hatni a növendék lelkületének költői kifejtésére, de vigyázott, hogy ez a hatás ne mesterséges, hanem *természetes* legyen. Ilyen természetes hatást semmivel sem lehet jobban elérni, mint ha a tanár *előjátsszik* a növendéknek. Ehhez természetesen szükséges, hogy a tanár maga, olyan kiváló művésze legyen a hangszerének, mint Thomán István. Thomán valóban példátlan türelemmel, mindig és mindent el[ő]játsszott tanítványainak. Az önállótlanabb növendék természetesen szolgálilag utánozta mestere játékát; az önállóbb tehetség pedig megtermékenyíthette fantáziáját a mester művészetén, anélkül, hogy egyéniségén csorba esett volna. Thomán zongoraművészi példája nem *erőszakolt* rá gondolatokat a tanítványra, hanem helyes gondolatokat *keltett* a tanítványban.<sup>6</sup>

A jellemzésből világossá válik a Bartók által ideális mesternek tartott pedagógus hatóköre: a művek „precíz megszólaltatásán túl” a növendék föladata önmagából belevinni előadásába a „poézist”, s ezt csak „természetes” hatásokkal segíthetjük. Az előjátékos tehát – ideális esetben – nem egyfajta idomítás része, hanem példaadás: e „természetes” hatások elérésének eszköze „helyes gondolatok keltése” révén. Erősen gyanítom azonban, hogy Bartók a Zeneakadémia tanáraként eltöltött húsz esztendő után a thománi pedagógia jellemzésének apropóján önkéntelenül is saját tanításának apológiáját adja, mikor arra utal, hogy az önállótlanabb növendék „természetesen” szolgálói módon utánozta mestere játékát, s csak az „önállóbb tehetség” képes rá, hogy egyéniségének veszélyeztetése nélkül megtermékenyítse meg fantáziáját.

Bartók tanítási stílusáról másfél tucatnyi növendéke emlékezett meg. Legrésztesebben a rajongó tanítvány, a későbbi író, Székely Júlia – egy kétségtelenül „kevésbé önálló” tehetség – rekonstruálta emlékeit az óráiról, s Bartók tanítása kapcsán őt idézik leggyakrabban (annak ellenére, hogy valamennyi föllelhető visszaemlékezés ismeretében állíthatjuk, hogy az emlékezés részletessége és megvilágító ereje között gyakran meglehetősen gyenge a kapcsolat). Legelső és legutolsó

5 Ld. még Bartók e nyilatkozatán, valamint releváns levelein kívül: Varannai Aurél: „Egy nagy magyar zongoratanító. Thomán István – Liszt növendéke és Bartók mestere”, *Muzsika* 2/12. (1959. december), 25–26.

6 Wilhelm: *Beszélgések...*, 82. A kiemelések eredetiek.

tanítványainak emlékei alapvetően egységes képet sugallnak, ám az időbeli változás természete is jól azonosítható Bartók tanítási stílusában.

Egyik legelső növendéke, Szalay Stefánia, akit Bartók a nyugdíjazott Thománnál vett át zeneakadémiai tanításának első évében, egy olyan pedagógiai hozzáállást s egyben konkrét helyzetet ír le, amelyben sikerrel valósul meg a kívülre, a tanítás tárgyára – a most következő példában Beethoven muzsikájára – irányuló együttes odafigyelés.<sup>7</sup> A növendék gondolataival, elképzeléseivel és szándékaival való foglalkozás helyett a mester ihletett interpretációjára terelődik a figyelem, s az ő játékának megfigyelése révén végül a növendék maga ismer rá a problémák megoldására:

Melegen nézett rám [miután kiderült, hogy a nagyváradi származású Szalay Stefánia Hyrtl-nél tanult Pozsonyban, majd Thománhoz került a Zeneakadémiára, épp mint Bartók] és elkezdtük a játékot. Csakhamar eltűnt a Mester és a tanítvány s csak Beethoven volt jelen. [...] Bartók tökéletesen tolmácsolta Beethoven gondolatait, érzelmeit és teljes egyéniségét beleöntötte az előadott műbe. Elsősorban zongorázásának kifejező erejét, dinamikáját csodáltam meg. A lényegét. Aztán rájöttem, hogy előadó művészetét [sic!] a részletek pontos kidolgozása is jellemzi. Figyelme mindenre kiterjedt. Például pedálozni senki sem tudott úgy, mint Bartók. Bachnál kevés pedált vett s a frazírozási jeleket sohasem kötötte át pedállal. Szédítő tempóknál ugyanolyan gyorsan váltogatta a pedált, mint ahogyan a hangzás megkívánta. A mi játékunkban pedig észrevett minden kis pedál hibát, akárhogy próbáltunk elszökni a nagy tempóval. Azt mondta: 'inkább semmi pedált, mint rossz pedálozást. A semmi pedál legalább nem ront, de a rossz pedál elárulja összhangzattani és formai fogyatékosságunkat' [-] tanította. S megértettem: a pedál nélküli játék csak száraz, de nem rossz, mert jó fül kell a jó pedálhoz. Nagyon nehéz például a pedál vibrato: egy kiemelt hang zengjen, a többi fél és negyed pedállal elnémul, ha jól kezeljük. Nagy lábtechnikát igényel. Liszt nagy mestere volt ennek, ezt Thomántól tudtuk. Bartók is. Igazán jól csak végzett zeneszerző pedálozhat, ha zongoratehetsége is van – jöttem rá egy idő múlva. S Bartók valóban nem is vett fel férfi növendéket, ha az nem tanult zeneszerzést is. Nőkkel szemben, ha ügyességük kitűnt és fejlett hallással rendelkeztek, elnézőbb volt. Utóvégre Bartók sem vezényelt jól például. Miért kellett volna nekünk rosszul komponálni? De primavista olvasás, kulcs-váltórendszer, kamarazene tudás nélkül senki nem kerülhetett színe elé.<sup>8</sup>

Figyelemre méltó, miképpen keveredik itt, a húszas éveinek közepén járó Bartók hozzáállásában a szigor és a nevelői szeretet. Úgy tűnik, ez a neveléslelektanban máig ideálisnak értékelt pedagógiai attitűd jól tükröződött Bartók hibázáshoz való viszonyulásában is, amelyről ugyancsak Szalay Stefániától tudhatunk meg egy figyelemre méltó mozzanatot. Szalay, aki Thománnál és Bartóknál is tanult, így foglalta össze két budapesti tanárának hozzáállását: a fiatal tanár, „Bartók Béla a technikai melléfogásokra annyit mondott: 'Ugye véletlen volt?' Thomán nyomban be-

7 Különösen szép megfogalmazása ennek egy közel negyedszázaddal későbbi tanítványé, Comensoli Máriáé, aki a mérhetetlen nyugalmat, a minden hétköznapit kirekesztő koncentrációt említi egy-egy „ünnepi” tanítási délután hangulatával kapcsolatban. Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés*. Budapest: Püski Kiadó, 2019, 146.

8 Szirányi Gábor: „Egy Bartók-tanítvány – Szalay Stefánia – visszaemlékezése” (II/1. rész), *Parlando* online, <http://parlando.hu/2008407.htm>. A közölt részlet helyesírása az eredeti szövegét követi itt is, és a továbbiakban is.

karikázta [és megjegyezte:] 'a hiba az hiba'.<sup>9</sup> Egy másfél-két évtizeddel későbbi tanítvány, Székely Júlia visszaemlékezése nyomán hihető, hogy Bartók viszonyulása tanítványai hibázásaihoz később sem változott jelentősen (az atyai szigor jóindulatú oldalát képviselve).<sup>10</sup> Saját magával szemben azonban szigorúbb lehetett: „Kedves Pista bátyám” – kezdi Bécsből Thománnak küldött levelét 1905 elején –,

[k]oncertemről szeretnél tudni? [...] Tény, hogy Schumann és Chopin kevésbé jól hangzott; legalább én másképen szerettem volna hallani. Kellemetlenek a 'paccerek'. Bosszant hogy egyetlen-egy nagyobbszerű felléptem sem mulhatik el bizonyos 'Missgriff'-ek, félrecsuszamlások, apróbb akaratlan változtatások nélkül. Persze ezek csak azoknak tűnhetnek fel, a kik kívülről tudják a darabokat.<sup>11</sup>

Az önmagával szembeni kérlelhetetlenséget, ugyanakkor a tanítványhoz és kollégához atyai szeretettel való viszonyulást tükrözi a melléfogásokkal kapcsolatban a Bartók által egyik legtehetségesebbnek tartott tanítvány, Kósa György visszaemlékezése arra, amikor a budapesti rádióban mesterével együtt eljátszották *A csodálatos mandarin* üldözési jelenetét:

A négykezes letét igen kényes volt; a négy kéz folyton keresztezte egymást, és az összeütöközések következtében könnyű volt melléütni. Bartókot nagyon elkeserítette, ha ő maga, igen ritkán, melléütt. Ha én ütöttem mellé, azt jóindulatú, atyai mosollyal elnézte.<sup>12</sup>

Minden jel arra mutat azonban, hogy Bartók pedagógiai hozzáállásának e szereptelteti, atyai oldala későbbi növendékei számára legfőljebb csak a hanghibákhoz hasonló apróságokban nyilvánulhatott meg – számukra ugyanis gyakorlatilag már csak a mechanikus előjátszás-utánzás pedagógiája maradt. Ez minden bizonnyal azzal áll összefüggésben, hogy Bartók egyre inkább „börtönnek” tekintette a tanítást, mely a számára értékesebbnek tekintett tevékenységektől rabolta el az időt – elsősorban a népzenevel való foglalkozástól: a gyűjtéstől, majd a lejegyzésektől és a rendszerezésektől, másodsorban pedig a komponálástól. Bartóknak hiába volt kollégáihoz képest általában valamennyivel – első két tanévben pedig lényegesen – kevesebb tanítványa, rá is vonatkozott a föltehetően jogi szabályozás által megsabott óraterhelés, különösen tanításának első évtizedében.<sup>13</sup> Ráadásul Bartók lelkiismeretességét – s az idő előrehaladtával bizonyára kényszerességét is – jellemzi, hogy míg az 1920-as években a zongora főtanszak többi tanáránál egy növendékre alig jutott

9 Uott.

10 Lásd Székely Júlia: *Bartók tanár úr*. Budapest: Kozmosz Könyvek, 21978.

11 Vikárius László-Pávai István (szerk.): *Bartók Béla élete levelei tükrében. Összegyűjtött digitális kiadás*. CD-ROM. MTA Zenetudományi Intézet – Hagyományok Háza, 2007 (a továbbiakban: *Bartók levelei*), 88. levél.

12 Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 40. Bartók Kósáról alkotott véleményéről ld.: K. Molnár Irma [Keppich Ákosné Molnár Irma]: „Zongorázni tanultam tőle”. In: László Ferenc (szerk.): *Bartók-könyv 1970–1971*. Bukarest: Kriterion, 1971, 108–114., ide: 111–112. A rádióhangverseny időpontja 1926. április 8. volt (ld. említését a Bartók-műjegyzékben a Bartók Archívum honlapján: [http://www.zti.hu/bartok/ba\\_hu\\_06\\_m.htm](http://www.zti.hu/bartok/ba_hu_06_m.htm)).

13 Az 1906/1907. tanévből találjuk azt az adatot a Zeneakadémia évkönyvében, hogy Bartók, Chován és Szendy heti 15 órában tanította az akadémiai tanfolyam 23 növendékét (akik közül kettő kimaradt ebben a tanévben), ám míg Bartók az előkészítő tanfolyamon egyáltalán nem oktatott, Chován és Szendy →

egy-egy alkalommal tíz-húsz percnyi tanításnál több idő, Bartók nyolc-tíz tanítványával egyenként fél óránál kevesebbet sohasem foglalkozott, sőt igen gyakran előfordult, hogy egy-egy növendékére egyszerre másfél órát szánt.<sup>14</sup> Fiala zeneakadémiai tanárként mindenesetre már az 1910-es években „pedagógiai börtönként” jellemezte Freund Etelkának írott levelében a zeneakadémiai munkát,<sup>15</sup> feleségének pedig ironikus levélben számolt be zeneakadémiai tanítványairól.<sup>16</sup> Második fia is arra emlékszik gyerekkorából, az 1920-as évek végéről s az 1930-as évekből, hogy édesapja rendszeresen látogat egy „csúnya helyet” – a Zeneakadémia XIV. tantermét.<sup>17</sup>

Bartók 1920-as évekbeli tanítványai egybehangzóan jellemzik óráinak menetét, tanítási módszerét. A legrészletesebben közülük Székely Júlia írta le, hogyan foglalkoztak a művekkel:

Ha a tanítvány első ízben hozott órára egy újonnan megtanult művet, azt íróasztalánál ülve, megszakítás nélkül hallgatta végig. (Kivéve természetesen, ha betanulási, olvasási vagy ritmushibát követett el a hallgató, ilyenkor azonnal közbeszólt, figyelmeztetett a betanulásnál elkövetett hibára.) Miután végighallgatta az új darabot, főként az íróasztaltól, s leült a második zongora elé. (Ez is Bösendorfer volt, mint az első, amelyen a tanítvány játszott.) Nem szólt egy szót sem, teljes tanácstalanságban hagyta a növendéket, vajon jó volt-e vagy rossz, amit az csinált. [...]

A második Bösendorfernél aztán ugyanezt a művet maga is végigjátszotta,<sup>18</sup> legtöbbszörre kotta nélkül, ha Bachról vagy Beethovenről volt szó.<sup>19</sup> A növendékre bízta, miféle kö-

---

ott 15-15 plusz órát töltött tanítással – az akadémiai osztályok 15 óráján fölül! A következő tanévben, minden bizonnyal a Liszt Ferenc téri épületbe való költözéssel párhuzamos létszámbővítés nyomán, 30-ról 25-re csökkent a két idősebb tanár összóraszám; Bartóké 15 maradt. Az évkönyvek tanúsága szerint a következő tanévekben tovább csökkent a különbség Bartók és idősebb kollégái óraszám, ill. tanítványainak száma között az első világháborúig. Bartók óraszámra 15 körül maradt a háború végéig (az 1914/1915. tanévet kivéve, amikor csupán 9 órában tanított), míg kollégáié gyakrabban és olykor igen jelentős mértékben változott évről évre. Székely Júlia emlékei szerint később, az 1920-as években – amikor a Zeneakadémia évkönyvei a tanárok óraterheléséről és tanítványaik számáról kivételesen nem adnak fölvilágosítást – egyszerre 8–10 növendék járt hozzá, míg kollégáihoz háromszor, négyszer ennyi; ekkor háromszor egy héten hivatalosan három órát tanított, valójában azonban jóval tovább bent maradt a Liszt Ferenc téri zenepalota XIV. termében. Lásd erről: Székely Júlia: *Elindultam szép hazámból. Bartók Béla élete*. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó,<sup>3</sup>1980, 113. Ld. még Veress Sándor visszaemlékezését is (Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 163.), valamint Demény János tanulmányát: „Bartók Béla és a Zeneakadémia”. In: Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 130–143. (Demény János Bartók zeneakadémiai növendékeinek listáját is közli; fontos azonban figyelmeztetni rá, hogy a felsorolás a gondos kutatómunka ellenére sem hiánytalan.)

14 Székely: *Elindultam szép hazámból*, 113.

15 *Bartók levelei*, 307. levél.

16 Uott, 375. levél.

17 Bartók Péter: *Apám*. Budapest: Editio Musica, 2004, 12.

18 Comensoli Mária szerint kivételesen játszott csak el teljes szonátatételeket, a *Wohltemperiertes Klavier*-ből viszont a teljes darabokat eljátszotta. Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 146–148.

19 Másutt azt írja Székely Júlia, hogy fejből játszotta még Kodály műveit, sajátjait azonban – melyeket ritkán vittek neki tanítványai, mert saját műveinek játszását nem szorgalmazta – kottából, szemüveget is feltéve játszotta elő. Székely: *Bartók tanár úr*, 88. Tulajdonképpen csak Klein Erzsébet emlékei

vetkeztetéseket von le a kétféle előjátásból. Magyarázatot nem fűzött hozzá. A legközelebbi órán derült csak ki, mit és mennyit tanult a növendék a tanár úr előjátásából. Többnyire persze nem eleget. Ilyenkor már nem hallgatta végig megállítással, nem is ült az íróasztalhoz, ott maradt a második zongoránál. Minden felfogásbeli eltérésnél megállított, javított, ismét és ismét újrajátszatott, egyes taktusokat többször is megmutatott, mindaddig, amíg saját felfogását hajszálnyi pontossággal vissza nem hallgathatta. Mindezt komoly arccal, ridegen, mosoly nélkül, igen kevés beszéddel tette, türelmét percére sem veszítve el.<sup>20</sup>

Székely Júlia másutt arról is beszámol, hogy egyetlen hangot olykor tízszer, hússzor, harmincszor kellett leütnie a zongorán.<sup>21</sup> Ezek után Bartók három tanórán túl már rendszerint nem kívánt tovább foglalkozni a darabbal – idézi föl emlékeit Veress Sándor az 1930-as évek elejéről.<sup>22</sup> Hernádi Lajos írja, hogy 8-10-szer is előjátzott egy frázist, ha szükségét látta.<sup>23</sup> Egy darab részletes kidolgozása valamennyi szerző esetében – Bartók saját műveit tekintve is – a következő mozzanatokra terjedt ki (ismét Székely megfogalmazásában, aki a *Szonatina* tanulása kapcsán írt erről): „tempótisztítás, ritmus, hangsúlyok, hangszínek, majd az egész mű egybefoglalása (nem is tételenként, hanem a három tételnek egyetlen teljes egész-szé formálása)”.<sup>24</sup>

Bár biztosan nem állíthatjuk, hogy az előjátást a lehető legpontosabban és leghibátlanabban követő utánzás pedagógiai módszere Bartók legtöbb növendéke számára nem tűnt nyomasztónak, a visszaemlékezések többsége mégis inkább annak pozitívumait emeli ki. Nem ritka a lelkesedés kifejezése sem ezzel kapcsolatban: „Mondhatom, elragadó, lelkesítő, gyönyörű munka volt kidolgozni egy-egy zeneművet a legapróbb részletekig, a legfinomabb árnyalatokig” – emlékszik vissza a mód-

---

ellenkeznek ezzel az állítással, ld. „Remembering Bartók. John Moseley talks with Elisabeth Klein”. Ed. John Moseley, Vikárius László, *The Hungarian Quarterly* 51. (2010. tél), 116–128., <http://www.eurozine.com/remembering-bartok/>.

20 Székely: *Bartók tanár úr*, 49. (ld. még 31–32. is). Székely Júlia (1906–1986) a Zeneakadémián 1923 és 1926 között volt Bartók tanítványa; később magánúton tanult nála, majd pedig a tanárképző évét végezte el ismét Bartók tanítványaként a Zeneakadémián (ld. Demény: *Bartók Béla és a Zeneakadémia*, 130–143., ide: 143.; valamint a *Magyar Életrajzi Lexikonban* [főszerk. Kenyeres Ágnes; javított, átdolgozott kiadás, [mek.oszk.hu/00300/00355/html/index.html](http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/index.html)] a „Székely Júlia” szócikket). Székely leírásával egybecseng valamennyi további visszaemlékező jellemzése a tanítási módszerről (a Bartókkal folytatott tanulmányok kezdetének időrendjében): Comensoli Mária (Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 146–148.); Hernádi Lajos („Bartók Béla, a zongoraművész, a pedagógus, az ember”, *Új Zenei Szemle* 4/9. [1953. szeptember], 1–7., ide: 5., ld. még Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 114.); Solti György (Malcolm Gillies [szerk.]: *Bartók Remembered*. London: Faber and Faber, 1990, 144); Veress Sándor (Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 161.); Sándor György (Gillies [szerk.]: *Bartók Remembered*, 144–145.); Klein Erzsébet (Klein: *Remembering Bartók*), Gáffor Ilona (Kövesdi János: „Bartók és Pozsony”, *Irodalmi Szemle* 30. [1987], 397–410., ide: 409.).

21 Székely: *Bartók tanár úr*, 31.

22 Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 161. Székely azonban arról számol be, hogy első Beethoven-szonátáját, az Op. 31/2, d-moll művet fél évig vitte Bartókhhoz (minden második-harmadik órán; Székely: *Bartók tanár úr*, 66.).

23 Hernádi: *Bartók Béla, a zongoraművész...*, 1–7., ide: 5.; ill. Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 114.

24 Székely: *Bartók tanár úr*, 88.

szerről kifejezetten pozitívan nyilatkozó Gáffor Ilona, aki 1935 és 1937 között volt Bartók magántanítványa.

Mintha mindez csak tegnap lett volna, most is itt cseng bennem gyönyörű, lány hangú Bechstein zongorájának felejthetetlen hangja... Bartók nem volt merev, csak alig észrevehetően kimért, mindig pontosságra törekedett, elvárta, hogy az előadásban érvényesüljenek a szerző intenciói, amiből szinte nyilvánvaló, hogy tiszteletben tartotta a komponista írásos megjegyzéseit, akaratát. Ez a saját szerzeményeire is vonatkozott. Soha – sem a saját műve esetében, sem máskor – nem nyilvánította ki nemtetszését, de megkövetelte, hogy lehetőségeimnek megfelelően megközelítsem, s ha lehet, megvalósítsam az ő elképzelését.<sup>25</sup>

Ám Székely Júlia regényes visszaemlékezésének sorai között kiolvasható írójuk személyes drámája, az egyéniségének szuverenitásáért küzdő fiatal harca; a legkritikusabb visszaemlékezők egyike, a Bartók erőteljes hatását két évtizedig lerázni képtelen magántanítvány, Klein Erzsébet pedig szokatlanul nyíltan beszél volt tanáráról e módszer kapcsán is.<sup>26</sup> Ha a visszaemlékezések nyomán elhisszük, hogy a növendékek többsége számára az effajta idomításszerű betanítás nem hatott nyomasztónak, az nem kis mértékben Bartók tekintélyt parancsoló habitusának és viselkedésének lehetett betudható: a szelíd kimértségnek, a szótlanságnak (amelyet napjaink kommunikációelméletében gurueffektusként jellemeznek),<sup>27</sup> valamint erőteljes szuggesztivitásának.

Az előjátszás Liszt–Thomán-vonalon is öröklődő módszerét azonban, mely Dohnányi tanításának is legjellemzőbb jegye volt,<sup>28</sup> s Bartóknál idővel a részletekben is precíz utánzást követelő idomítássá vált, számos befolyásos korabeli zenepedagógus illetve komoly bírálattal. A századforduló egyik legjelentősebb zongoratanára és zongorapedagógiai teoretikusa, a komponistaként, zongoraművészként és zeneíróként is tevékeny Tobias Matthay traktátusa a 19. század második felében született előadó-művészeti tankönyvek sorába illeszkedik, az utolsó nagyszabású, általános pedagógiai tekintetben is kiemelkedő színvonalú, érvényét máig nem

25 Kövesdi János: „Bartók és Pozsony”, *Irodalmi Szemle* 30. (1987), 397–410., ide: 409.

26 Klein: *Remembering Bartók*. A később Koppenhága és Oslo zeneakadémiáin tanító, élete végén pedig Angliában letelepedett Klein Erzsébet (1911–2004, ld. [www.kvinfo.dk/side/597/bio/558/origin/170](http://www.kvinfo.dk/side/597/bio/558/origin/170)) John Moseley angol zeneszerzővel folytatott beszélgetéseiből, összevetve valamennyi ismert visszaemlékezővel, hiteles kép rajzolódik ki Bartók 1930-as évekbeli tanításáról. A Bartókkal kapcsolatos biográfiai elemek ugyanakkor már nemritkán torzultak ebben a visszaemlékezésben.

27 A szűkszavúság kognitív hatásával kapcsolatban (amely megfelelő föltételek mellett a diskurzusban résztvevő hallgatóban alakul ki) ld. Dan Sperbernek, a kortárs kommunikációelmélet egyik legjelentősebb teoretikusának 2010-ben közzétett szeniális elemzését: „The guru effect”, *Review of Philosophy and Psychology* 1/1., 583–592.

28 Dohnányi budapesti tanításáról ld. összefoglalóan Kovács Ilona írásait: Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő, a Zeneakadémia tanára (1916–19 és 1928–44)”. In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2002*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet (Dohnányi Archívum), 55–66.; uő: „Dohnányi-metódika (1–3. rész), *Parlando*, 46/4. (2004–2005), 16–21., 21–25., ill. 47/1., 14–18.; uő: „Dohnányi tanár úr”, *Parlando* online, [parlando.hu/2012/2012-4/2012-4-01-Kovacs-Dohnanyi.htm](http://parlando.hu/2012/2012-4/2012-4-01-Kovacs-Dohnanyi.htm)), amerikai tanításáról pedig Kusz Veronika disszertációjának 3. fejezetét: Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai éve, 1949–1960*. Doktori értekezés (PhD-disszertáció). Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 32–49.



veszített összegzések egyikeként. Ebben Matthay világossá teszi, hogy az előjátzás, ha a tanítás kizárólagos eszközévé válik, milyen komoly pedagógiai veszélyeket rejt. A jó és a rossz zenepedagógia – meggyőző érvekkel s példákkal alátámasztott – részletesebb szembeállításánál pedig egyértelműen kiderül, hogy Bartók tanári gyakorlatának tulajdonképpen valamennyi imént jellemzett eleme (az előjátzás és az utánoztatás szinte kizárólagosságától kezdve, mely az egyéniség kényszerű elnyomását eredményezi, a kimért s szóltan személyes hozzáállásig) egyértelműen a rossz pedagógia körébe tartozik.<sup>29</sup> Matthay-vel egyidőben Magyarországon a fiatal Kovács Sándor érvelt a Bartókéval ellentétes indirekt tanítás mellett, s világosan jellemezte kora uralkodó módszerének, az utánoztatásnak a növendékre gyakorolt káros hatásmechanizmusát. Kovács sorai mintha csak Bartók egy-egy tanítványának sorsát előlegeznék meg:

[...] a zenetanítás ma uralkodó módszere olyan, hogy szinte elejét veszi minden önálló fejlődésnek. Ez a módszer az utánoztatás. Ma ugyanis a zenetanítás általában úgy megy végbe, hogy a tanár eljátssza a zeneművet és azt követeli a tanítványtól, hogy lehetőleg hasonlóan játssza utána. Ez az eljárás, ha igen sikerül, a legnagyobb ellensége az egyéni fejlődésnek; nemcsak azáltal, ami nyilvánvaló benne, hogy tudniillik a tanulóra egy idegen egyéniség kifejezőmódját kényszeríti rá, hanem rejtettebben azzal is, hogy kész megoldásokat adván, nem nyújt alkalmat azoknak a képességeknek a gyakorlására, melyek az önálló munkához szükségesek és amiatt, hogy nem elvakra, de a tekintélyre hivatkozik, mindent a tanító tévedhetetlen énjéből vezetvén le. [...] [Az utánoztatás] elhallódni enged vagy visszamaradni nagy tehetségeket.<sup>30</sup>

Az élete végén a Bartóknál folytatott tanulmányaival is számot vető, különba vándorolt zongoraművész, Klein Erzsébet némi keserűséget is hordozó megfogalmazása az egyéniség drámáját, az önállóságért megkésve megvívott harcot tükrözi, s illusztrációul szolgálhat Kovács elemzéséhez: „Nem gondolom, hogy mindig igaza volt, és húsz évembe telt, míg leráztam magamról a hatását.”<sup>31</sup>

## Az egyéniség ereje

Figyelemre méltó, hogy Bartók 1910-es évek eleji tanítványa – majd élete végéig barátja –, Balogh Ernő még úgy fogalmazott, hogy „[e]lismerte és bátorította tanítványainak egyéniségét. Sohasem kívánta, hogy az ő stílusát másolják (bár bizonyos fokig minden növendéke akarva-akaratlan megtette), sőt respektált minden egyéni értelmezést a jó ízlés és a zeneszerző stílusának határain belül.”<sup>32</sup> Kétségtelen, hogy az ezzel szinte homlokegyenest ellentétesen emlékező Székely Júlia

29 Tobias Matthay: *Musical Interpretation: Its Laws and Principles, and their Application in Teaching and Performing*. Boston (Massachusetts): The Boston Music Company, 1913, 11–27.

30 Kovács Sándor: „Az indirekt tanításról, különös tekintettel a zenei nevelésre”. In: Balassa Péter (közr.): *Kovács Sándor válogatott zenei írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 317–341., ide: 333–334.

31 „I don't think he was always right and it took me twenty years to shake off his influence.” Klein: *Remembering Bartók*.

32 Balogh Ernő: „Milyen tanár volt Bartók?”, *Muzsika* 1/10. (1958. október), 9–10., ide: 9.

közel egy évtizeddel Balogh után kezdte meg tanulmányait Bartóknál, megfontolandók azonban a későbbi író fő figyelemre méltó megjegyzései a Bartóról szóló visszaemlékezések rekonstruáltságával, illetve tendenciózusságával kapcsolatban (emlékeznünk kell persze rá, hogy e tulajdonság az író saját megjegyzéseit is jellemezheti). Székely évfolyamtársai is „megkapták a könyörtelen szigorúságot, a taktusonként, hangonként való ismételtetést hosszú órákon keresztül”, igaz, Székely úgy vette észre, őket ez nem rendítette meg annyira, mint őt. Rosszul emlékszik tehát az a kolléga – szögezi le Székely Júlia, talán éppen Baloghra utalva –, aki azt nyilatkozta, hogy Bartók „az egyéniségeket hagyta szabadon fejlődni”.<sup>33</sup>

Bartók későbbi, 1920-as és '30-as évekbeli tanítványai egyértelműen az utánzást emelik ki. Comensoli Mária igen hasonlóan ír mesterének módszere kapcsán, mint Bartók Thomán előjátzásáról: az instrukciók megmagyarázásának egyre jellemzőbbé váló hiányában az „elmélyült gondolkodásra készítő út” – melyet Szalay Stefánia főtebb idézett leírása jól érzékeltet, de más is megfogalmazott, mint például utolsó tanítványainak egyike, Storm Bull<sup>34</sup> – az idősebb, érettebb növendékek számára volt gyümölcsöző, a kevésbé tehetségesek azonban nemigen profitálhattak belőle.<sup>35</sup>

Az összes elérhető visszaemlékezés ismeretében Hernádi Lajos magyarázatát tartom a legvalószínűbbnek az utánoztatás indítóokaival kapcsolatban, s a most következő megfogalmazását különösen láttatónak érzem. Az egykori tanítvány a Bartók zongorázásáról őrzött emlékeit és meglátásait követően fejti ki föltételezését:

Az eddigiekből, azt hiszem, eléggé kitűnik, mennyire szuggesztív hatása volt Bartók zongorázásának, amely alól egyetlen hallgatója sem vonhatta ki magát. Nos, ez a hatás, ha lehet, még fokozatosabban érvényesült tanításában, amidőn közvetlen közletről hallgattuk előjátzását, hallottuk beszédét és láttuk lángoló, acélos tekintetét.<sup>36</sup> Már most, anélkül, hogy Bartók a saját egyéniségét „rá akarta volna kényszeríteni” tanítványaira, a belőle áradó szuggesztivitásnál fogva ez minden növendékénél akaratlanul is bekövetkezett. De nem azt vettük át belőle, ami benne lényeges és egyedülállóan nagy volt (ezt nem is lehetett!), hanem főleg játékának *külsőségeit*. A „külsőségek” szónál nehogy bárki is holmi pózolásra gondoljon! Ha valakitől, úgy tőle teljesen idegen volt a pózolásnak még a gondolata is. Hanem e „külsőségeken” rendkívül jellegzetes játékmódját, tartását, egész játszóapparátusának szemmel láthatóan túlfixált használatát kell itt érteni. Ez a túlfixáltság, amely néha már a merevséggel volt határos, szervesen összefüggött az ő testi-lelki alkatával, amennyiben kis testűlű, alacsony, rendkívül csontos, kemény izomzatú ember volt, aki bár remekül ki tudta használni zongorázás közben a rendelkezésére álló súlyhatást – mégis, játékmódjára az *ütés*, mégpedig a fixált csuklójú karral és kézzel való ütőmechanizmus volt rendkívül jellemző. Ez eredményezte azután, hogy – mint említettem – játéka úgy hatott, mintha az egyes darabokat kőből mintázta volna, páratlan tisztasággal, plaszticitás-

33 Székely: *Bartók tanár úr*, 32.

34 Gillies (szerk.): *Bartók Remembered*, 149.

35 Vö. Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 146. Comensoli a Zeneakadémia évkönyveinek tanúsága szerint Székely Arnoldnál tanult 1916 és 1923 között, az 1929/1930-as tanévben pedig Bartóknál végezte el a IV. akadémiai osztályt.

36 *Nota bene*: a mély és szuggesztív tekintet szinte valamennyi visszaemlékezés központi eleme, s minél későbbi az emlékező ismeretsége Bartókkal, annál erőteljesebbnek tűnik a hatás.

sal és egészen sajátos, csakis őrá jellemző és csakis tőle meggyőző hangvétellel. Ám mindenki mástól, aki nem volt olyan nagy és olyan típusú egyéniség, mint amilyen ő, ez a fajta tónus és játékmód nem lehetett meggyőző, – túl speciális, mondhatnám: egyszerű volt ahhoz, hogy pianista-minta lehessen, hogy „iskolát” teremthessen, mint például *Leschetitzky* [sic!], *Philipp* vagy nálunk *Thomán* és *Szendy*. E kiváló mesterek, noha nem voltak olyan világra szóló, markáns zeneszerző-egyénségek, mint amilyen Bartók, – mégis, azáltal, hogy játékmódjuk, instrumentális szemléletük nem volt oly „polarizált”, mint Bartóké: épp ezáltal, a szó legjobb értelmében vett neutrális magatartásuk folytán tudtak „iskolát” teremteni, – a legkülönfélébb egyéniségű és típusú tehetségekből nagy pianistákat nevelni.<sup>37</sup>

Valóban: Bartók iskolájából alig került ki híres pianista, szemben kollégáinak zongoristaosztályaival. Egyenesen bénítóan és rombolóan hatott némely tanítványa személyiségére az ellentmondást az idő előrehaladtával egyre kevésbé tűrő hozzáállása, mely szuggesztivitásával párosulva szinte lélektani börtönbe zárta a növendéket. Székely Júlia saját maga írta meg történetét, melyben az odaadó, rajongó famulus önmagát kényszerül feladni Bartókkal szemben, aki szinte varázserővel köti megághoz – önkéntelenül is – a fiatal lányt.<sup>38</sup>

És ettől kezdve utánoztam a tanár urat, legalábbis megpróbáltam utánozni. Mi lett az eredmény? Rosszabbul zongoráztam, mint valaha. Persze, mert annak előtte saját érzésemet tolmácsoltam, amelyek ha hibásak is, de legalább őszinte megnyilatkozások voltak. [Most pedig m]indent megtanultam, amit csak lehetett, korrektilt zongoráztam. Éppen csak nem volt mondanivalóm, amit a zongorán kifejeztem volna.<sup>39</sup>

Büky Virág érzékeny elemzése Bartók egyik legígéretesebb tehetségének tartott tanítványa életét kíséri végig, Bartók halálát követően is: második feleségét, Pásztor Dittáét. Érzékelteti az asszony önfeláldozásának szakmai és – mivel a személyiség legmélyét érintő tevékenységről, a zenélésről van szó – emberi hatásait; látatja, „mivé lesz az árnyék, ha nem süt a nap”.<sup>40</sup> Bartók halála után özvegyének

37 Hernádi: *Bartók Béla, a zongoraművész...*, 5–6.

38 „Varázsló módjára befolyásolta növendékeit (talán anélkül, hogy maga tudott volna erről)” – fogalmazza meg emlékirataiban már legelső zeneakadémiai tanítványainak egyike, Szalay Stefánia. – „Éppen ezért az akadémián soha egy órát sem mulasztottam, még betegem is eljártam az előadásokra. Óra alatt Bartók csak a legfontosabb tudnivalókra tért ki és sokszor tíz perceken át hallgatott. Hányszor bántott, hogy csak tanít rendületlenül, hogy kissé merev és nagyon tartózkodó.” Szirányi: *Egy Bartók-tanítvány...*, – A vonzás és a taszítás Szalay által érzékeltetett különös keveréke persze csak fölerősíthette a bartóki „varázserőt”. Érdemes megjegyezni, hogy Liszt vonzerejéről is hasonlóképpen nyilatkoztak a szemtanúk: „Állítják bár, hogy a Liszt-tanítványok egyéniségének varázsa alatt állanak. Hipnotizálva vannak és ezért találják műveit oly fenségeseknek.” G. Tessényi Margit: „Liszt játéka és zongoraművei”, *A Zene* 3/10., (1911. október), 207–211., ide: 211.

39 Székely: *Bartók tanár úr*, 29., 199.

40 Büky Virág: „Bartók örökében. Pásztor Ditta, a 'Bartók-interpretátor'”, *Magyar Zene* 50/3., 282–302. Az idézett frázist Székely Júlia használja önmagára vonatkoztatva – föladott zongoristakarrierje kapcsán, önmaga kétségbeesett keresését jellemezve (Székely: *Bartók tanár úr*, 206., ill. 204.): „Önmagamról, e könyv méltatlan mellékszereplőjéről mégis így emlékezhetnék meg: a zseni árnyéka, kire Tóth Aladár kritikája ki is mondta az ítéletet: 'művésznőnk hamarabb jutna el Bartókhoz, ha nem Bartókot utánozva, hanem saját érzésvilágát követve közeledne mesteréhez'. S bár nem volna érdektelen megírni, hogy mivé lesz az árnyék, ha nem süt a nap, mégsem térek ki hosszabban a tanár úr tá- →

hangfelvételein egy összetört, emlékeivel küszködő ember zongorajátékát halljuk, aki – Büky találó megfogalmazása szerint is – becsülettel igyekezett eljátszani az ideális társ és ideális özvegy rá osztott szerepeit. Pásztory fölszabadultnak nagyon ritkán, talán csak Bartókkal való duózásuk legjobb pillanataiban ható zongorázása – publikált hangfelvételeiből is érezhetően<sup>41</sup> – számomra egyfajta kényszeres kötelességteljesítést tükröz, s az előadóművész képtelenségét saját érzelmeinek, a zene saját személyiségen átszűrt jelentéseinek megjelenítésére. Zenei személyiségét mintha Bartók tartaná markában, még halála után is.<sup>42</sup>

A szemtanúk közül a lélektani tekintetben legérzékenyebb elemzést egy kívülálló, nem csupán zenei, hanem pszichológiai érdeklődésű szakember adta Bartók tanításáról és pedagógusi habitusának következményeiről egy hosszú ideig publikálatlan előadásában. Prahács Margitot idézzük:

Mikor én először találkoztam vele, Bartók már 20 éve tanított a Főiskolán, tehát már fel lehetett mérni itteni pedagógiai eredményeit. Jellemző, hogy mindig szerettem volna a tanítványa lenni, ugyanakkor nem tudtam őt elképzelni, mint zongoratanárt. És ennek volt is alapja, mert nem véletlen az, hogy Bartók tanítványai közül, akik valóban nála nyerték teljes kiképzésüket, egy sem lett híres zongoraművész. Ez egyet jelentett a ténynyel, hogy egy sem volt közöttük olyan pianista tehetség, amely hivatva van a hangversenyző pályára. És ebben Bartóknak igen nagy része volt. Sok Bartók-növendéket ismertem, s ezektől tudom, hogy Bartók direkt nem szerette a mutatós pianistákat, vagyis azokat, akiknek játéka a külső csillogtatásra, a hatáskeltésre irányult. Ezeket szívesen eltanácsolta más tanárokhhoz, akik szerették a növendékeiket a nyilvánosság előtt szerepeltetni, már csak azért is, mert ez nekik is reklámul szolgált. Bartóknál erről szó sem lehetett. Soha nem hallottam róla például, hogy Bartók csak egyetlen egy csodagyermeket is felvett volna a zongoraosztályába, ezekért a kisujját sem nyújtotta ki, míg tanártársai, mint legjobb reklámon, kapva kaptak rajtuk. Személyes megismerkedésünk után Bartók megengedte, hogy órát itt-ott végighallgassam. Mondhatom, hogy elijesztő volt az a legkisebb részletekbe menő alaposság, ahogy ő egy zenemű, például egy Beethoven-sonáta megformálását követelte. A növendéknek valósággal bele kellett törni ebbe az aszketikus módszerbe, amiben egy ritmus, egy hangsúly helyessége nagyobb szerepet játszott minden technikai csillogásnál. Így nem lehetett csodálkozni, ha tanítványai inkább általános zenei, mint zongoratehetségükkel tűntek ki.<sup>43</sup>

---

vollétében történetekre.” Székely Júlia saját maga idézi könyvében Tóth Aladár kritikáját a 23 esztendő Székely zeneakadémiai szóloestjéről (206.); a kritika a *Pesti Napló*-ban jelent meg 1929. november 22-én.

- 41 Ld. pl. a *Mikrokosmos* vagy a *Gyermekeknek* összkiadás-felvételeit az 1960-as évek elejéről: Qualiton, LPX 1033–35 (1962), ill. 1153–54 (1964).
- 42 S úgy tűnik, nem csupán „zenei”, hanem teljes személyiségét – erre Büky Virágnak egy másik finom szövegelemzése mutat rá Somfai László 1975-ben elkészített Pásztory Ditta-interjúja kapcsán: Büky Virág: „Somfai László beszélgetése Pásztory Dittával Bartók halálának 30. évfordulója alkalmából”. In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2009* (Somfai László 75. születésnapja tiszteletére). Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 13–31., ide: 26.
- 43 Prahács Margit: Emlékek Bartókról. Közr. Gábor Ágnes, *Magyar Zene* 51/1. (2013), 79–90., ide: 81. Prahács lélektani érdeklődését tükrözi többek között egy abban az időben írt munkája: uő: *A muzikalitás lelki feltételei*. Budapest: Budavári Tudományos Társaság, 1925. Az imént idézett visszaemlékezést Prahács 1961 körül vetette papírra.

Sándor György önjellemzése mutat rá legjobban, hogy a saját útját vállalni merész és képes növendék miként találhatta meg a kiutat Bartók „bűvköréből”. Törvényszerű, hogy az a tanítás, amelynek Bartók tanítványaként Sándor, önmagát védve, ellenállni kényszerült, szakmai fejlődésének jóval későbbi, *megfelelő* pillanatában fejthette ki hatását:

Erős egyéniségének hatására legtöbb tanítványa az ő szélsőséges megnyilvánulásait utánolta: egyes akcentusokat, bizonyos, már-már modoros mozdulatokat – amelyek nála persze természetesek és ösztönösek voltak. Ami engem illet, meglehetősen hamar rájöttem, hogy ettől a túlzott utánzástól óvakodni kell; azt próbáltam elsajátítani tanításából, ami általános jellegű volt. Ezt aztán, mint fiatal ambiciózus zongorista, a magam módján próbáltam játszani, kissé ellenállva Bartók rám gyakorolt erős befolyásának. Később aztán, amikor már elkerültem Bartóktól, ezek az impressziók mind visszajöttek; nagyon sok mindent el tudtam sajátítani tőle, amit későbbi zenei tevékenységem során eredményesen felhasználhattam.<sup>44</sup>

Úgy tűnik azonban, hogy Bartók türelmetlennek soha nem mutatkozó, ám elmentmondást nem tűrő hozzáállását elsősorban azokkal szemben érezte, akiket szakmai tekintetben nem tekintett önmagával egyenrangúnak. Székely Júlia, a saját jellemzése szerint szertelen fiatal lány szinte kiprovokálhatta Bartókból ezt az attitűdöt. Visszaemlékezésében az író nő hosszú – s igen olvasmányos – oldalakat szán az első Bartóknál töltött félévét követő rostavizsga történetének. Bartók a vizsga után tanárcserét javasolt számára, megsebezve ezzel a fiatal lány önértetét, ám Székely visszakönyörögte magát. A következő párbeszédet emlékeiből rekonstruálja a „legrendetlenebb tanítvány”<sup>45</sup> (a kérdések–válaszok között a megsebzett lélek hosszú-hosszú, általam most nem idézett magyarázataival):

– Maga nagyon... tetszetősen zongorázik, de hát...

[...]

– Igen, én nagyon rendetlenül muzsikálok. Tudom! A tanár úr összes tanítványa közt én vagyok a legrendetlenebb!

Meglepetten pillant föl rám.

Elgondolkodik.

[...]

– No, jól van, nem bánom. Talán mégis sikerül magát rendbe tenni. Próbálkozzunk még egy fél évig.<sup>46</sup>

Amikor pedig néhány évnyi szünet – a zenétől való elfordulás, rendezői tanulmányok – után Székely Júlia a tanárképző hallgatójaként visszatér a zongorázáshoz és Bartókhoz, mestere „a tékozló fiúnak kijáró szemrehányó tekintettel, de a megtérést jutalmazó megbocsátó mosollyal” veszi vissza őt, meghagyva: „'Sok Bachművet hozzon órára. Minél több Bachot.' Ez volt a penitencia: sok Bach!” – tolmá-

44 Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 155.

45 Székely Júlia maga aposztrofálja így önmagát a *Bartók tanár úr*ban, ld. a 160. és 161. oldal közé fűzött képsorozatban saját fotójának címét.

46 Székely: *Bartók tanár úr*, 41–43.

csolja a mester intencióját Székely.<sup>47</sup> Bartók más fiatal tanítványai is élénken megőrizték emlékezetükben a beavatásszerű önalávetés pillanatát: „Meglátjuk, hogy hajlik majd” – emlékszik vissza élénken tanárának szavaira fölvételi meghallgatása során Comensoli Mária, miután Bartók „végtelenül hosszúnak tűnő ideig” hallgatott Comensoli bemutató játékát követően.<sup>48</sup>

Olyan független, autonóm művészekkel szemben azonban, akiket szakmai vagy emberi kvalitásaik nyomán elfogadott, lényegesen alkalmazkodóbb hozzáállást mutatott. Doráti Antal például, visszaemlékezésének megszövegezéséből ítélve, Bartók iránti mély tisztelete és szeretete – s talán rajongása – mellett a fiatal Székely Júliához képest önmagát elfogadóbb és talán jobban is ismerő személyiség lehetett. Doráti, aki egyébként nem Bartóknál tanult, arról számol be, hogy „[s]emmiképp sem akarta a maga akaratát *előadóira* ráerőszakolni”,<sup>49</sup> s egy zenei tekintetben is igen tanulságos beszélgetésükkel támasztja alá meglátását:

Ez nyilvánvaló volt, amikor metronóm-jelzéseiről beszélgettünk. Ezeket, különösen későbbi éveiben, a lehető legrészletesebben, szinte pedáns módon jegyezte fel. Ezt tisztelettudóan szóvá tettem, hozzátéve, hogy az előadó túlságosan megkötöttnek érezheti majd magát, s hogy a „hűségből” könnyen „rabság” lehet. Bartók ezt mosolyogva elhárította, azzal, hogy attól nem kell tartania a szerzőnek. Különben is – mondotta –, nem a metronóm-számok a fontosak e jelzésekben, hanem azoknak egymáshoz való viszonya. Az arány. Ezt a lényeges és helyes felismerést egy másik nagy muzsikus is kifejtette már előttem, sok évvel korábban: Richard Strauss. Ő ezt így fejezte ki: „tempók nincsenek, csak egy tempó van”. Ezt a mondást el is ismételtem Bartóknak. Nagyon tetszett neki. – *No lássa!* – mondotta.<sup>50</sup>

Hasonlóképpen Bartók hegedűs partnereivel való együttműködésének legfőbb tanúbizonyságai, a hangfelvételek arról győzhetnek meg, hogy Bartók saját műveit is akár rendkívül eltérő módon játszhatta eltérő kamarapartnerével. Az 1. rapszódia rögzítései Szigeti Józseffel, illetve Zathureczky Edével eklatáns példákkal szolgálnak erre.<sup>51</sup> Nemrég pedig Szabó Balázs hívta föl a figyelmet arra, hogy a 2. hegedűzongora szonáta II. tételének hegedűcadenzájában rejlő kétféle technikai-expresszív megoldást Székely Zoltán és Szigeti József eltérően játszotta, s Bartók mind-

47 Uott, 210. A történeti hűség kedvéért jegyezzük meg, hogy Földes Andor emlékei szerint a Zeneakadémián Bartók működése idején „mesternek” volt szokás szólítani a tanárokat – kivéve Bartók „tanár urat”. Gillies (szerk.): *Bartók Remembered*, 77.

48 Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 146.

49 Uott, 84., a kiemelés tőlem.

50 Uott, a kiemelések eredetiek.

51 Szigetivel a washingtoni Library of Congressben 1940. április 13-án megtartott koncert fölvételén, valamint a néhány héttel később, május 2-án fölvett Columbia-hangfelvételen (*Bartók hangfelvételei. Centenárium kiadás. I. album* [szerk. Somfai László, Kocsis Zoltán]: Bartók zongorázik 1920–1945. Eredeti hanglemezek, gépzongora-felvételek, koncertfelvételek. Budapest: Hungaroton, LPX 12326–33: 7/1, 13/2), Zathureczkyvel pedig egy fél évvel korábbi, 1939. november 4-én Budapesten megtartott hangversenynek egy fonogramtör, Makai István általi rögzítésén (II. album [szerk. Somfai László, Sebestyén János, Kocsis Zoltán]: Bartók hangja és zongorajátéka 1912–1944. Magánfelvételek és családi fonográfhengerek. Törödékek. Budapest: Hungaroton, LPX 12334–38: 8/3).

két lehetőséget hallgatólagosan jóváhagyta.<sup>52</sup> A kottakép inkább a Székely Zoltán által alkalmazott szokatlanabb effektust sugallja, a cadenza a híres 1940-es hangfelvétel révén mégis Szigeti eltérő értelmezésében vált ismertté. Székely Zoltán a következőképpen oldotta föl az általa is ismert ellentétet:

Bartók nem sokat mondott. Ha együtt játszottunk, tett pár megjegyzést... Rendszerint mindenki mond valamit, és azt egy kicsit megbeszéli. Bartók azonban nem volt az a típus, aki belemegy és elkezdi gyakorolni, együtt játszani. Ezt ő nem csinálta. [...] Egyszerrel, ha neki tetszett ez is, az is, akkor elfogadott mindent, ami számára elfogadható volt. Vagyis nem magyarázott. [...] Nem lehet azt állítani – legalábbis általánosságban, hogy Bartók *pedáns* volt. Nem volt az. Ő nem volt az a típus, akinek egészen pontos elképzelései vannak: hogy így vagy úgy kell – amilyen egy *pedáns* tanár. Arról szó sem volt.<sup>53</sup>

Egészen eltérő hozzáállást érzékeltet a kamarapartner által körvonalazott kép, mint a tanítványok túlnyomó többségének visszaemlékezései – a látszólagos ellentmondás azonban, úgy vélem, egyértelműen föloldható: míg Bartók megkívánta, hogy a vele szakmai tekintetben nem egyenrangú fél alávesse magát akaratának, zenei elképzeléseinek, a jelentős előadóművészi formátummal szemben nyitott maradt.<sup>54</sup>

S Szalay Stefánia egy beszédes megjegyzése nyomán még hozzátehetjük: a megközelítés jelentőségén fölül a nagy formátum fontos mozzanata lehetett az egyéni vonás. „Akkor még nem tudtam róla egy fontos dolgot” – emlékszik vissza Szalay fél évszázad távlatából –: „általában, hogy valakit közel engedjen magához, annak a tehetségen kívül feltétlenül kellett valamilyen egyéni vonással is rendelkeznie.”<sup>55</sup> Ezt az egyéni vonást persze már csak az interakció jellege folytán is könnyebben fölfedezhette kamarapartnereiben és kompozícióinak előadóiban, mint tanítványaiban. Miután Klein Erzsébet mindkét minőségben: tanítványként és Bartók egyik hegedű–zongora szonátáját koncertre próbáló zongoristaként is megismerhette Bartókot, a következő összehasonlítást adta viselkedéséről e két szituációban:

[John Moseley kérdezi:] Eltérő volt-e Bartók viselkedése azokon a próbákon, mint az Őn óráin?<sup>56</sup> [Klein Erzsébet válaszol:] – Egy sarokban ültem (olyan kicsi próbáltam lenni, amennyire csak lehetett), és ő hirtelen egy normális ember lett, aki képes mindany-

52 Szabó Balázs: „'És Szigeti másképp játszik...'. Bartók 2. hegedű–zongoraszonátájának 1940-es lemezfelvételéről”, *Magyar Zene* 50/2. (2012), 210–216.

53 Sebő Ferenc: „Bartók nem szeretett 'megjegyezni'... Kanadai beszélgetés Székely Zoltánnal”, *Muzsika*, 38/11. (1995. november), 34–37., ide: 35. A kiemelés eredeti.

54 Ld. még a konklúzió második felével kapcsolatban Somfai László fölismerését (melyet egyébként Szabó Balázs is idéz): „a zeneszerzőnek fontosabb volt a nagy formátumú, jelentős, ihletett előadóművészi megközelítés, mint a részletekben (akár a zenei nyelvben-nyanyelvben, hasonló szellemű rubatókban és agogikában) tetten érhető 'hitelesség'”. Somfai László: „A nagy crescendók komponistája. Széljegyzetek Bartókról, fiatal muzsikuskonak”, *Muzsika* 49/3. (2006), 6–13., ide: 12.

55 Szirányi: *Egy Bartók-tanítvány...*

56 Az (Új) Magyar Vonósnegyes próbáiról van szó az 5. vonósnegyesből, amelyekre kamarapartnerét, a 2. hegedűt játszó Halmos Lászlót elkísérte.

nyiunkat megnevetettni. Bár pontosan tudta, mit akart, kevésbé érezte magát feszélyezve. Ugyanez volt igaz akkor is, amikor a Hegedű[– zongora] szonátát játszottam Halmossal, mielőtt kilépett volna a Kvartettből. Bartók annyira erőteljes karakter volt, hogy senki sem kérdőjelezte meg a véleményét, de mi láttuk az ő másik oldalát.”<sup>57</sup>

## A rendteremtés mestersége

A legkorábbi és legkésőbbi tanítványok visszaemlékezéseiben is szereplő részletek közül kiemelkedik Bartók tanításának egy olyan mozzanata, amelyet közreadásai és hangfelvételei hasonlóképpen alapvetőnek mutatnak. „Rendben van, el lehet tenni” – hangzott Bartók szájából a tanítványainak szánt dicséret netovábbja.<sup>58</sup> Áruklodóan bújik meg ebben a lakonikus értékelő utasításban a *rend* fogalma. „Útavalóul hivatásszeretetet és kötelességtudást adott nekünk, a rend és rendszeresség szeretetét” – összegez Comensoli Mária.<sup>59</sup> „Ha Bartók pedagógiai módszerét egyetlen szóval jellemeznénk, e szó így hangzana: rend. Rendnek kellett lenni. Semmi értelemzavarás, semmi botladozás, tévelygés az érzelmek zűrzavarában” – fogalmaz Székely Júlia.<sup>60</sup> Az érzelmek zűrzavarában való tévelygés elkerülése természetesen messze nem az érzelm- vagy szenvedélymentességet célozta meg – még ha számos kritikusa és közeli tanítványa, illetve barátja egyfajta „objektivitásként” is jellemezte Bartók előadóművészi ideáljainak egy alapvetően fontos elemét –,<sup>61</sup> hanem egyrészt a zeneszerzői szándék tiszteletére utalt, másfelől pedig a megkomponált formai és tonális rend elsőbbségére az interpretáció során. A legelső tanítványok egyike, Szalay Stefánia megfogalmazásából világosan kiderül az előbbi cél (a zeneszerzői szándék tisztelete): „Semmi külsőség, virtuóz technika, csillogás, hanem elmélyülés, a tartalom és forma hűséges visszaadása, a szerző intencióinak alázatos tisztelete jellemezte.”<sup>62</sup>

A Bartóknál minden bizonnyal leghosszabb ideig tanuló zongorista, Székely Júlia, az emlékeit igen pontosan és tömören megfogalmazó korai tanítvány s ké-

57 „– Was Bartók’s manner different during those rehearsals than it had been during your lessons with him?” – „I sat in a corner (as small as could be), and suddenly he was a normal man who could make us all laugh. Although he knew exactly what he wanted, he was more at ease. The same was true when I played the Violin Sonata with Halmos before he left the Quartet. Bartók was such a strong character one didn’t question his opinion, but we did see the other side of him.” Klein: *Remembering Bartók*.

58 Ld. pl. Székely: *Elindultam...*, 122., 125.

59 Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 148.

60 Székely: *Elindultam...*, 131–132., ill. Székely: *Bartók tanár úr*, 112.

61 Ld. pl. két igen közeli eminens muzsikussal, Albrecht Sándor és Kodály megfogalmazásait (Albrecht Sándor: „B. B.’ – ahogy én ismertem” [2. rész], *Muzsika* 1/11. [1958. november], 13–14., ide: 13.; Kodály Zoltán [közr. Vargyas Lajos]: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989, 210–211.), valamint az Albrecht-höz hasonlóan tanítvány-barát Balogh Ernő tömör megfogalmazását: „Bartók nem volt híve a szentimentális játéknak, ami azonban nem jelenti azt, hogy megtiltotta volna az érzelmes [*recte*: érzelm(teli)] kifejezést.” Balogh Ernő: „Milyen tanár volt Bartók?”, *Muzsika* 1/10. (1958. október), 9–10., ide: 10.; a megfogalmazás korábbi, angol változatában: „Bartók had no use for sentimental playing, which does not mean that he forbade emotional expression.” Gillies (szerk.): *Bartók Remembered*, 44–48., ide: 46.

62 Szirányi: *Egy Bartók-tanítvány...* Vö. még: Székely: *Bartók tanár úr*, 70.



sőbbi barát, Balogh Ernő, s mellettük szinte valamennyi további tanítvány visszaemlékező jellemzése pedig a kompozíciókat alkotó szerkezeti (formai-időbeli és tonális) rend megjelenítésének elsőbbségére utal. Ismét Székely szavait kölcsönözve: „Aki tőle megtanulta, hogyan kell egy Beethoven-szonátát, Bach-fúgát vagy Chopin-etűdöt eljátszani, az megértette, hogy a műalkotások szilárd vázra épülnek, s az előadó művésznek is erre a vázra kell felépítenie produkcióját.”<sup>63</sup> A Bartók által előadott művek „vastraverzekre” való fölépítettsége (Székely Júlia kifejezése) Földes Andor megfogalmazására rímel, aki az előadóművész Bartók ritmikájának „vaslogikájáról” ír.<sup>64</sup> A szóhasználat egyezése, úgy vélem, nem véletlen, s Bartók előadóművészi ideáljainak egy lényeges mozzanatát takarja. Míg tehát a 20. század második felében fölnövekedett generációk ma egyértelműen Bartók előadói habitusának „romantikus” oldalát érzékelik szembeötlőnek – hiszen szubjektívnek, „egyenetlennak” és emocionálisnak halljuk interpretációit, melyekben a metrikai formaszervezet súlykolása helyett a gesztusok, a karakterek és a tonális folyamat kifejezése dominál –,<sup>65</sup> a maga korában játékának számos „modern” eleme vált hangsúlyossá hallgatói s elemzői számára: precizitása, „egyszerűsége”, „objektivitása”.<sup>66</sup> Úgy tűnik, tanítványai számára Bartók különösen erősen közvetítette interpretáció-ideáljának e modern vonásait.

Bartók számára a szerzői intenció tisztelete az előadás során nem a saját egyéniség elnyomását jelentette, hanem sokkal inkább a *saját egyéniségen átszűrt szerzői szándék* primátusára utalt – ezért hathatott bármi hitelesnek és egyéninek az ő előadásában.<sup>67</sup> Gyanítom azonban, hogy pedagógiai gyakorlatában habitusa, viselkedése révén nem pusztán kiprovokálta tanítványainak szellemi alárendelődését, hanem valóban úgy is érezte és vélhette, hogy a növendéknek, különösen a „kevesbé önálló tehetségűnek”, *érzelmi tekintetben is* alá kell vetnie magát a tanári akaratnak, vagy legalábbis a tanulói fázisban el kell fojtania saját egyéniségét. Ez magyarázhatja a tanítványaihoz, illetve művésztársaihoz való eltérő hozzáállást, melyet főntebb jellemeztünk.

63 Székely: *Elindultam...*, 111–112.; Balogggal kapcsolatban ld.: Balogh Ernő: „Milyen tanár volt Bartók?”, *Muzsika* 1/10. (1958. október), 9–10., ide: 10., ill. Gillies (szerk.): *Bartók Remembered*, 44–48., ide: 46.

64 Székely: *Elindultam...*, 116., ill. Andor Foldes: „Béla Bartók”, *Tempo*, New Series 43. (1957. tavasz), 20+22–26., ide: 23.

65 Ez egyébként általában véve is jellemezte a 20. század első felének előadó-művészetét – a fönmaradt hatalmas és napjainkban egyre könnyebben hozzáférhető történelmi hangfelvételek tanúsága szerint. A 20. század első felének előadói stílusairól az egyik legjobb és legrészletesebb összefoglaló elemzés Daniel Leech-Wilkinsontól származik: *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM), 2009, <http://charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>.

66 Lásd Stachó László: „Érzékiség és szigor. Az előadóművész Bartók”, *Magyar Zene* 54/1. 2016, 31–59., valamint a disszertációmban közölt további részletes elemzésekben. Vö. még Benkő András tartalomlemző összegzésével: *Bartók Béla romániai hangversenyei (1922–1936)*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1970, 130. sk.

67 Ld. különösen Hernádi Lajos és Sándor György visszaemlékezését: Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 114., 155.

A tanítás során a zenemű apró részleteinek – az idő előrehaladtával egyre kényeszeresebb precizitással történő – kicsiszolása volt a kiindulópont, mely beindíthatta az emocionális alávetés folyamatát, s mintegy lebontotta a növendék addig kialakult habitusát, formálódó zenei egyéniségét.<sup>68</sup> A részletek kicsiszolása szinte logikusan eredményezte azok megtisztulását a „külsőségektől”, s előtérbe hozta a bartóki zongorázás jellegzetesen modern vonásait. A tanítványok beszámolójából kiderül, hogy az aprólékos építkezőmunka elsősorban a ritmika és a hangsúly „megfelelő adagolásának” elsajátíttatását foglalta magában,<sup>69</sup> s ebből a fázisból szinte önkéntelenül s önmagától bomlott ki a zenemű formálásának a képessége. Székely Júlia megfogalmazása e folyamatról, véleményem szerint, az előadóművészi képesség kognitív lélektanának tekintetében is pontos:

E részletekbe menő, aprólékos csiszolómunka Bartók zongoratanításának kisebbik része volt. A tanítás igazi nagy jelentősége nála a formaképzés, a formaérzék nevelése, a megformálási képesség fejlesztése volt. A részletek, a ritmikai felületességek és részlethibák kiküszöbölése és a helytelen hangsúlyok megszüntetése után került erre sor.<sup>70</sup> Aki egyszer megtanult Bartóktól egy Beethoven-szonátát, az azt is megértette, hogy mi a művészi forma. [...] Amennyire aprólékosan csiszolgatta a ritmikai vagy hangsúlyhibákat, néha szinte a kicsinyesség látszatát keltve, annyira nagyvonalú volt megformálási követelményeiben. Hogy a megformálásban milyen nagy szerepet játszott a részletek előzetes kicsiszolása, csak később tűnt ki, midőn a mű már a növendék keze alatt is kezdett formailag kialakulni.<sup>71</sup>

Székely elemzése hihetőnek és találónak tűnik számomra, amikor Bartók óráira emlékezve nem a formaképzés explicit *megtanításáról*, hanem annak szinte önkéntelen *kialakulásáról* beszél. A muzsikusz olvasó átérezheti, miként válhatott a „crescendók és diminuendók hullámhegyei és -völgyei” közül kiemelkedve „tisztábbá, világosabbá, sőt még színesebbé”<sup>72</sup> a zene a tanítvány képzeletében, aki a részmozzanatok megtisztítása révén válhatott képessé távlatból is szemlélni a zenei folyamatot, s meglátni a tételt alkotó zenei rendet.

Úgy megragadni egy zeneművet, hogy az értelmet, feszültséget kapjon, hogy az első taktus intonálása már magában hordja a zárótaktusok jelentőségét, egyben máris előkészítve azokat, s az első taktustól az utolsóig minden szerves összefüggésben legyen egymással, üstökön ragadni a mű lényegét, s az egész kompozíciót egyetlen kerek egészbe foglalni: ez volt a feladat.

68 Érdemes megjegyezni, mennyivel eltérőbb lehetett Dohnányi hozzáállása e tekintetben; ő már 1918-as zeneakadémiai reformtervezetében megfogalmazta: „Nem szükséges a darabok tanításánál a legkisebb detailkorig menni, fődolog, hogy a növendék a komponista stylusával ismerkedjék meg, – és ez csak sok darabnál lehetséges – s ha azután előadás céljából valamit ki kell dolgoznia, annál könnyebb dolga lesz.” Dohnányi Ernő memoranduma Mihailovich Ödönhöz, *Zeneközlöny*, 16/2. (1918. május), 1–11., ide: 6.

69 A megfogalmazás forrása: Székely: *Elindultam...*, 120.

70 Vö. Comensoli Mária szavaival: „Nagy szerepet játszottak a különböző módon jelzett hangsúlyok, marcatók. Minden apró jelre kellett ügyelni, első volt a rend megeremtése, utána jött a többi.” Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 148.

71 Székely: *Elindultam...*, 120–121., ill. uő: *Bartók tanár úr*, 54.

72 Uő: *Bartók tanár úr*, 59.

– összegez Székely.<sup>73</sup> E leírás nyomán hihető s átérezhető, hogy a ritmusok és a hangsúlyok (vagyis a metrikai, a dallamszerkezeti és a tonális rend részmozzanatainak) kicsiszolása, hibáktól való megtisztítása révén megszülető aprólékos, fókuszált figyelem kialakítása nyomán miként formálódhatott önmagától a tanítvány elméjében az áttekintés, a zenemű perspektívájába való behelyezkedés képessége. E formaalkotó képességet Bartók minden bizonnyal explicit módon nem vélte taníthatónak – és talán megfogalmazhatónak sem –, s kézenfekvő a párhuzam az-zal, ahogyan Bartók a zeneszerzői alkotókészség tudatosításához viszonyult.<sup>74</sup>

Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy Bartók jellemző módon igen keveset beszélt tanítása során az érzelemkifejezésnek nem a zenei szerkezethez (a tonális szerkezethez, valamint az időbeli formastruktúrához) kötődő kategóriáiról (így a gesztusokról, a karakterekről vagy a zeneművek narratív és drámai fölépítéséről).<sup>75</sup> Holott zenéje, hangfelvételeken megőrzött zongorajátéka és – írásait, megnyilatkozásait figyelmesen tanulmányozva – megjegyzései is a zenei jelentés e kategóriáit erőteljesen megélt s megjelenítő, „romantikus” szerzői és előadói alapállítását, „aktív”, „szenvedélyes” és „drámai” személyiségét tükrözik.<sup>76</sup> „Aki azért fest egy tájképet csakhogy éppen tájképet fessen, aki azért ír egy szimfóniát csakhogy éppen szimfóniát írjon az legjobb esetben is nem egyéb jó mesterembernél” – fogalmazta meg Bartók egy levélben Ziegler Mártának 1909 februárjában, s ez a mondat

73 Uő: *Elindultam...*, 121., ill. uő: *Bartók tanár úr*, 53–54. Vö. K. Molnár Irma megfogalmazásával: „Egyébként [...] Bartók zongorázásából mindig kiütközött a zeneszerző. Lehet, hogy nem zongorázott olyan sokszíniúen, mint Dohnányi [...], de amikor játszott, a végén az ember az egész darabot maga előtt látta, mint egy lezárt, következetesen felépített architektúrát. [...] Én ebben látom Bartók előadóművészi nagyságát, ebben volt ő egyetlen a világon.” K. Molnár: *Zongorázni tanultam tőle*, 112.

74 Vö. csak például Földes Andor megfogalmazásával: „Sohasem tanított zeneszerzést – nem hitt a tanításában. De abból, ahogyan Bach zongoraműveinek vagy a Beethoven-szonátáknak az interpretációját tanította, többet lehetett tanulni a zenei formákról, mint amit számos fiatal és lelkes zeneszerző sajátíthatott el a Zeneakadémia más tanáraitól összhangzattant vagy ellenpontot tanulva.” („He never taught composition – he didn’t believe in teaching it. But from the way he taught the interpretation of Bach’s piano works or the Beethoven Sonatas one could learn more about musical forms than many a young and aspiring composer was able to pick up by studying harmony and counterpoint with other teachers of the Music Academy.”) Gillies (szerk.): *Bartók Remembered*, 77.

75 „A kevés szöveget könnyen száraznak, ridegnek nevezte volna az, aki nem figyelt eléggé – magyaráz Székely Júlia. – Stíluskövetelményekről volt itt szó, szakmai nyelven előadott zenei tényekről, s még azt is csak a legjobb hallású hallgató tudta volna megállapítani, hogy az előadó szereti-e a művet, melyről beszél, vagy nem. [...] Még Beethovenról sem mondta soha, hogy szereti, csak abból, ahogyan játszott, lehetett erre következtetni. Csupán száraz tényeket közölt az elődökről, a többit elzongorázta.” Székely: *Elindultam...*, 123. – E kategóriarendszer megalapozását ld. a magyar zenepszichológiai szakirodalomban: Stachó László: „Hogyan nyertünk értelmet a zenéből?” In: Vas Bence (szerk.): *Zenepszichológia tankönyv*. Pécs: PTE MK Zeneművészeti Intézet (digitális kiadvány), 2015, 167–191.

76 Vö. „Talán egyetlen valódi barátja és bizalmasa Kodály Zoltán volt [...] Kettejük közül egyértelműen Bartók volt az aktívabb, szenvedélyesebb, mondhatni, drámaibb személyiség.” („Perhaps his only real friend and confidant was Zoltán Kodály [...]. Of the two, Bartók was definitely the more active, the more passionate, I’d almost say, the more dramatic personality.”) Földes Andor visszaemlékezéséből, Gillies (szerk.): *Bartók Remembered*, 77. – A zenei gesztusok észlelésével és megjelenítésével kapcsolatban ld. pl. a következő, ritkán hivatkozott elsődleges forrásokat: Denis Dille: „Bartók, lecteur de Nietzsche et de la Rochefoucauld”, *Studia Musicologica* 10/3–4. (1968), 209–228., ide: 215–216. (a releváns →

a Bartók-irodalom egyik leggyakrabban idézett levélszövegévé vált. „Nem tudok másképpen művészeti termékeket elképzelni, mint alkotója határtalan lelkesedésének, elkeseredésének, bánatának, dühének bosszujának, torzító gunyjának sarcasmus-ának megnyilatkozását.”<sup>77</sup> Számomra úgy tűnik a visszaemlékezések ismeretében: Bartók az előadó-művészet terén csupán egyfajta „mesterember”-tudás átadását, s ennek imént jellemzett folyamatában a zenemű mint külső objektum iránti alázatra nevelést tartotta lehetségesnek explicit formában – a zenei forma megérzésének alapját adó metrikai, ritmikai, dallami és tonális rend részleteinek kicsiszolása révén. Erre utalhatott Bartók a művek „precíz megszólaltatása” kapcsán, mikor Thomán tanári módszerét jellemezve minden bizonnyal önmagát is kiadta.

A Thomán tanításának méltatása során első olvasásra talányosnak tetsző megfogalmazások az imént kifejtettek megvilágításában nyerhetnek teljesen értelmet. A növendékek „lelkületének költői kifejtésére” Bartók is „minden tudásával és szuggeráló erejével” igyekezett hatni – nem kis mértékben az alázat kikényszerítése révén –, ám „ahol a tanítványnak már önmagából kell belevinnie a poézist a zongorajátékba”, ott nem kívánt beavatkozni „száraz formulákkal”<sup>78</sup> a növendék munkájába. Mivel az „önmagunkból belevitt” poézist is magában foglaló interpretáció tanítását nem tartotta lehetségesnek, zongoraórán csupán az „exekúció” mesterségének átadását célozhatta meg, a zenei tartalom helyett közvetlenül a zene felszíni elemeire, illetve az előadás formai eszközeire (elsősorban az agogikára és a dinamikára) való összpontosítás és az ezt megerősítő példaadó előjátszás révén.<sup>79</sup>

E mesterség átadása során azonban a részletek csiszolásának módját idővel a perfekció s a kontroll *kényszere* uralta el, hasonlóan, mint a népzenei gyűjtések „mikroszkopikus” pontosságig revideált lejegyzéseit. Úgy tűnik ugyanis a visszaemlékezésekből: az idő múlásával Bartók egyre kényszeresebbé vált a rendteremtésben, s nem csupán a tanítás során. Korai tanítványai: Szalay Stefánia, Balogh

---

részletet magyarul közli Talián Tibor: *Bartók Béla [szemtől szemben]*. Budapest: Gondolat, 1981, 25.); Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 209–210. (Miloss Aurél visszaemlékezéséből); uo., 116. (Gertler Endre visszaemlékezéséből). A Bartók zongorajátékában tetten érhető narrativitással kapcsolatban ld. különösen Somfai László elemzéseit (*Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000, 297–298.). A számtalan tanúbizonyosság és elemzés további részletes hivatkozásától bízást eltekinthetünk; pótoljuk itt csupán K. Molnár Irma imént idézett megfogalmazásának egy kihagyott részletét: „jaj, mi színt tudott néha csak egy-egy hangba is belevinni, mint például az *Este a székeleyknél* első balkéztercébe, abba az é-gé-be, amelyikkel a falusi est egész csendjét vissza tudta adni!” K. Molnár: *Zongorázni tanultam tőle*, 112.; vö. még Wilhelm András esszéjével is: „Hangzás és jelentés. (Elméleti és gyakorlati válaszok a 20. század közepén.)”, *Gond* 8/18–19. (1999), 233–238.

77 *Bartók levelei*, 245. levél.

78 Ez az első olvasatra meglehetősen talányos kifejezés az eredeti szövegben ráadásul kurzíválással ki is van emelve: Wilhelm: *Beszélgések...*, 82.

79 E szembeállítással kapcsolatban ld. pl. Stravinsky későbbi – 1939–40-ből származó – gondolatmenetét: Igor Stravinsky: *Poétique musicale*. Párizs: J. B. Janin, é. n. [1945], 139–162. – Stravinsky megfogalmazásai igen pontosan párhuzamba állíthatóak tünnek Bartók imént idézett (s általa ki nem fejtett) fogalmaival.

Ernő még jóval nagyvonalúbbnak láttatják, mint azok a visszaemlékezők, akik az 1920-as években vagy még később ismerték meg őt, s tanultak nála. Bár bizonyára tendenciózusnak hat egy-egy kiragadott részlet egymás mellé helyezése, úgy vélem az összes fellelhető visszaemlékezés ismeretében: Szalay Stefánia és Székely Júlia alábbi, egymás mellé helyezett megfogalmazásai hitelesen érzékeltetik azt a másfél évtizednyi változást, amely kettejük Bartókkal folytatott tanulmányai között ment végbe:

Sokszor szerettem volna felkiáltani, hogy ezt nem értem, nem tudom megoldani. Ilyenkor szemének egy intésével mondta[:] „próbálja meg, kérem”, s ha sikerült[,] „én is így gondoltam”, ennyi volt válasza, de ez elég volt ahhoz, hogy még többre törjek. Ilyenkor óra után rohantam le a lépcsőkhöz és otthon, mint a megbabonázott ültem a zongorához, hogy azon mód átnézzem, mit hogy is gondolt Ő. Napokig a hatása alatt voltam, bámultam, hogy lehet így és ennyit tudni.<sup>80</sup>

Emberi füllel alig észlelhető eltérések miatt képes volt félórákig is vesztegelni egy-egy taktus mellett. A növendék elfáradt, ő soha.<sup>81</sup>

Az egyre növekvő kényszerességre számtalan példát idézhetünk a Bartókról szóló visszaemlékezésekből.<sup>82</sup> Bartók számára az I. világháború vége újabb életszakasz kezdetét jelentette; népzeneét gyűjteni többé nem ment „kedves parasztjaihoz”<sup>83</sup> – szemben Kodállal –, s ismert, hogy a begyűjtött anyag (többszöri!) lejegyzésébe s rendezésébe egyre több energiát s időt fektetett. A népdalok hangfölvételeken rögzített példányait akkurátusan konzerválta – szemben például Kodállal<sup>84</sup> –, éppúgy, mint rovargyűjteményének egyedeit, s ez a munka egy „elmult élet” „ízét” és „szagát” idézte föl számára.<sup>85</sup> Megfontolandónak vélem e ponton a merészen kritikus késői tanítvány, Klein Erzsébet megérzését tanáráról, mely a kényszeresség forrásáról is elgondolkodtathat. Az idős zongoraművész így felelt interjújában arra a kérdésre, hogy (félve) csodálta-e Bartókot („Were you in awe of him?”):

80 Szirányi: *Egy Bartók-tanítvány...*

81 Székely: *Elindultam...*, 114.

82 Ld. különösen pl. Doráti Antal (Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 82.) vagy Székely Júlia egy-egy árulkodó leírását (Székely: *Bartók tanár úr*, 42.).

83 Vö. *Bartók levelei*, 126., 132. levél.

84 Míg Bartók lejegyzése jellemzően a dallam „életének” egy hangfelvételen megörökített pillanatát konzerválja, Kodály támlapja a dallamra vonatkozó aktuális tudás összegzése is; nála a lejegyzés nem csupán a dallam pontos zenei pillanatképe, hanem „jellemrajza” is egyben. Ld. erről pl.: Szalay Olga: „Kodály-lejegyzések, a 'Kodály-támlap'”, *Ethnographia* 109/1. (1998), 307–343.

85 „Eddig csupán a daloknak mint különálló objektumoknak gyűjtéséről volt szó. Azonban ez nem elég. Mert ez olyan volna, mintha a bogarász vagy a lepkegyűjtő megelégednék a bogár- és lepkefajták összeszedésével és kikészítésével. De ha ezzel megelégszik, akkor gyűjteménye csak holt, az élettől elragadott anyag volna, amelyre még az elmult élet körülményeinek leírása sem vet semmi fényt sem. Ezért az igazi természettudós nemcsak állatokat gyűjt és preparál, hanem az állatok életének minden legelrejtettebb mozzanatát is, amennyire csak lehetséges, tanulmányozza és leírja. Igaz ugyan, hogy a legtüzesebb leírás sem fogja a holtat elevenné varázsolni, de legalább valamicskét belément az élet ízéből és szagából a holt gyűjteménybe.” Bartók: „Miért és hogyan gyűjtünk népzeneét?” [1935]. In: Lampert Vera (közr.): *Bartók Béla írásai*, 3. Írások a népzeneéről és a népzene kutatásról I. Budapest: Editio Musica, 1999, 285., 290. A kurzivált mondatrész csak a fogalmazványban olvasható.

„Természetesen. Meglehetősen ijesztő volt: arrogáns, nagyon rosszkedvű és kiszámíthatatlan. Azt hiszem, boldogtalan volt.”<sup>86</sup>

Úgy tűnik: pedagógiai tekintetben Thomán valóban pusztán ideál – s egyre távolibb ideál – maradhatott az előjátzás-utánzás „módszerébe” mind mélyebben beburkolódzó Bartók számára. Elemzéseink nyomán az előadó-művészet tanításáról alkotott bartóki elképzelésnek három fázisa körvonalazódik: a hangszertechnika-képzés tisztítótűszerű fázisa a zenei „mesterember-tudás” elsajátíttatásának veti meg az alapját; a végső cél, a poézis „belehelyezésének” képessége azonban kívül esik a közvetlen taníthatóság körein, s csak a fantáziát megtermékenyíteni képes „természetes hatások” mozdíthatják elő.<sup>87</sup> Ilyen „természetes hatás” Bartók elképzelésében a *par excellence* példamutatás: az előjátzás. Az előjátzás-utánzás azonban csak akkor bizonyulhat hasznosnak és hatékonynak – vélik a Bartók-kortárs pedagógiák legjobbjai, máig hivatkozott legmaradandóbbjai is –, ha elegendő teret hagy a diáknak, hogy rájöjjön saját kérdéseire adott saját válaszaira. Bartók tanításában egyre kevésbé állt fenn ez a föltétel, s tartózkodó – sőt, nemritkán hidegnek érzékelt – kommunikációs stílusával párosuló szuggesztivitása csak fokozta a kevésbé érett növendékekre erőteljesebben kifejtett negatív hatást, amelyet részletesen jellemeztünk.

Ha kísérletet kellene tennünk arra, hogy Bartók zeneakadémiai óráin azonosítsuk a „Liszt-iskola” meghatározó karakterisztikumait, minden bizonnyal az előadó-művészet tanításának fázisairól alkotott elképzelést említhetnénk egyfelől; másrészt pedig a szuggesztív előjátzás alkalmazását. Míg azonban Liszt pedagógusi nagyvonalúsággal párosuló szuggesztivitásához képest Bartóknál az ellentmondást nem tűrő szuggesztivitas fejtette ki – szinte hipnotikus – hatását a tanítványokra, Thomán lelkiismeretességgel és a tanítványait ösztönző barátsággal társuló szigorú Bartóknál idővel a lelkiismeretes kötelelességteljesítés szigorára csontosodott le. A zenei rend megteremtésének és megtanításának vágya az idő előrehaladtával a rendteremtés és a kontroll *kényszerévé* fajult, s kényszerének börtönéből Bartókot előadóművészként is csak általa valóban egyenrangúnak elfogadott, szuverén, saját elképzelésükben határozott egyéniségek szabadíthatták ki.

86 [A kérdező, John Moseley:] „– Were you in awe of him?” [Klein Erzsébet válasza:] „– Of course. He was rather frightening: arrogant, very moody and unpredictable. I think he was unhappy.” Klein: *Remembering*, 5. – Iménti elemzéseim arra is rámutathatnak, hogy veszélyeket hordozhat a visszaemlékezésekből leszűrhető – s a Bartók-interpretáció pedagógiai és koncerttermi gyakorlatában nemritkán inkorrekt módon fölhasznált – tanulságokat kiragadni a kontextusukból. A metronomizálás kérdése például, mely oly sok muzsikust tart bűvkörében, mind a visszaemlékezésekben tükröződő időbeli változásoknak, mind pedig Bartók tanítványaihoz s muzsikustársaihoz való eltérő hozzáállásának tekintetbe vételével árnyaltabbnak tűnik, mint amilyenek Bartók kapcsán beállítani szokás. Hogy például Doráti vagy Menuhin emlékei miért sarkallnak ellenkező következtetésre, mint a pályakezdő Ferencsiké vagy számos Bartók-tanítványé, az előző fejezetünk („Az egyéniség ereje”) végén levont következtetés nyomán kaphat értelmet.

87 A korabeli hangszeres képzés „purgatóriumi” mozzanatairól lásd részletes történeti elemzésemet: Stachó László: „Gradus ad Parnassum. Bartók zongorista-tanulóévei”, *Parlando* online, 2016/4, <http://www.parlando.hu/2016/2016-4/Bartok-Stacho-Parnassum.pdf>.

---

## ABSTRACT

---

LÁSZLÓ STACHÓ

### BARTÓK THE PIANO TEACHER: METHOD AND INDIVIDUALITY

---

This study on Bartók as piano pedagogue takes its starting point in Bartók's characterisation of his piano professor at the Royal Academy, István Thomán, written in 1927. In fact, when sketching the pedagogical portrait of Thomán, Bartók outlines his own self-portrait, providing a subtle description of his pedagogical ideal. However, the distance between the ideal and the reality leads to an enlightening explanation of the contradiction clearly perceptible in Bartók's academy classes: apparently, he did use the pedagogical 'methods' attributed to Thomán but exerted a contrary influence on the artistic personality of his students. The method of direct showing (i.e., showing-by-playing), inherited from the Liszt-Thomán lineage and seriously criticized by several influential pedagogues of the era, transformed itself in Bartók's classroom into a mechanical showing-and-imitating from the 1920's on when Bartók usually forced his students to imitate his interpretations with a punctilious precision. While it may have seemed to Bartók's early students that he did indeed encourage their individuality, many (perhaps most) of his later students experienced a paralyzing, or even wrecking, influence. Here I make an attempt to analyse the process of emotional subordination in Bartók's teaching, based on a comprehensive analysis of recollections of his classes, and I describe Bartók's mainly unconscious way of teaching the art of execution through an over-precise – and in his later years, almost obsessive – elaboration of musical expression.

---

**László Stachó** is a musicologist, psychologist, and musician. He teaches and researches at the Liszt Academy of Music (Budapest) and at the Faculty of Music of the University of Szeged. His academic activity involves the teaching of chamber music, music history, music theory and twentieth-century performing practice history, as well as recently introduced subjects in Hungary, such as the psychology of musical performance and *Practice Methodology*. His research focuses on Bartók analysis, twentieth-century performing practice (especially the performing style of the composer-pianists Bartók and Dohnányi), emotional communication in musical performance, and music pedagogy (effective and creative working and practice methods and enhancement of attentional skills in music performance). Over the past few years, he has been involved in a countrywide planning of music education curricula in Hungary, including the National Core Curriculum and conservatoire curricula. As a pianist and chamber musician, he has performed in several European countries and the US, and conducts *Practice Methodology* workshops and chamber music coaching sessions at international masterclasses both in Hungary and abroad (including in Britain King's College London, and regularly in Italy, at the Santa Cecilia Conservatoire, Rome). In 2014 and 2017, he was a Visiting Fellow at the University of Cambridge and Downing College (Cambridge).

Kovács Sándor

## ALBAN BERG ZENÉJÉNEK FOGADTATÁSA ÉS HATÁSA MAGYARORSZÁGON

Kevés olyan motívum, ötlet, effektus akad a huszadik század színpadi zenéjében, amely annyira ismert volna, mint Alban Berg *Wozzeck*jének rövid közzenéje a harmadik felvonás második és harmadik jelenete közt. A zenekar szinte fülsértő hang-erőig fokozódó crescendót játszik egyetlen hangon, a *H*-n úgy, hogy sorra lépnek be a szólamok. Ezután egy hatszólamú akkord szólal meg, illetve egy igen jellegzetes, furcsa ritmusképlet csak ütőn, majd ismét a crescendo következik (ezúttal kezdettől fogva a teljes zenekar játssza). Felmegy a függöny, a kocszában vagyunk, ahol az elhangolt pianínó az iménti ritmusban játszik valamiféle tánczene-paródiát. Aki csak egyszer hallotta az operát, ezt az effektust bizonytal megőrzi emlékezetében. Ha pedig egy hasonló crescendót hall, egyetlen hangon, azonnal arra gondol, ez épp olyan, mint a *Wozzeck* közzenéje.

Maros Rudolf III. Eufóniájának a vége ilyen crescendo – méghozzá *H* hangon. És ennek pontosan a fordítottjával kezdődik a kompozíció. Fortissimo *H*-val, amely fokozatosan elhalkul. Az utalás nyilvánvaló. A III. Eufónia bemutatásának időpontjában ráadásul a budapesti zeneértő közönség számára eleven lehetett a *Wozzeck* premierjének élménye. Berg operája ugyanis 1964-ben került végre nálunk is az Operaház színpadára, a III. Eufónia pedig 1966. október 13-án hangzott el először.<sup>1</sup>

1966 szeptemberétől folytatta a Magyar Nemzeti Galéria előadótermében Földes Imre beszélgetéseit a „harmincasokkal” – azokkal a komponistákkal, akik az 1930-as évtizedben születtek, következésképp harmincvahányadik életévüket taposták. Az 1969-ben a Zeneműkiadó jóvoltából publikált beszélgetésekben<sup>2</sup> újból és újból felbukkan Alban Berg neve. „A *Wozzeck* most rettenetesen közel áll hozzám” – jelenti ki például Szokolay Sándor.<sup>3</sup> Földes kérdésére – „kikkel rokonszenvezel ebből a századból!” – Lendvay Kamilló így felel: „Elsősorban azokkal, akik expresszív zenét írnak. A lengyelek közül Lutosławskival, aki nagyon inspirál. Alban Berggel, századunk egyik nagy mesterével. Említhetném Webernt és Schönberget

1 Ld. többek közt: Dalos Anna: *Maros Rudolf*. Budapest: Mágus Kiadó, 2001, 26.

2 Földes Imre: *Harmincasok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969.

3 Uott, 181.



is, bár nem tudok olyan egyértelműen közel férkőzni kettejük mondanivalójához, mint Berghöz”.<sup>4</sup> Hasonló szellemben nyilatkozik Kocsár Miklós.<sup>5</sup> Soproni József Webern és Stravinsky mellett ugyancsak Berget sorolja a számára valamiért kedves és fontos komponisták közé.<sup>6</sup> Más kontextusban hivatkozik Bergre Láng István és Bozay Attila – egyiküknél sem kétséges azonban a *Lírikus szvit* szerzője iránti megkülönböztetett tisztelet.<sup>7</sup> Egy 1970-ben folytatott, Kroó György által vezetett rádióbeszélgetés során pedig, amikor Bartók hatására, a magyar hagyomány folytatására terelődött a szó, Mihály András egészen meglepően, szinte provokatíván fogalmazott. „Az az érzésem, hogy ez a Bartók-hatás eléggé nyom nélkül múlt el” – mondta többek közt, hozzátéve: „ha valakinek volt hatása, elsősorban Bergre és Webernre gondolhatunk”.<sup>8</sup> A beszélgetőpartnerek nem tiltakoztak a megállapítás ellen. Részben bizonyára Mihály szakmai tekintélye és befolyásossága miatt (neki ellentmondani még ebben az időben sem volt tanácsos), de részben alighanem azért, mert egyetértettek vele. A rend kedvéért tegyük hozzá, utóbb Mihály valamelyest tompítani igyekezett kijelentésének élet, elismerve a bartóki példa jelentőségét. Nem vonta azonban vissza, amit Berg (és Webern) művészetének erjesztő szerepéről mondott.<sup>9</sup>

Ami Webernt illeti, a dolog sok magyarázatot nem igényel. Az ötvenes évek nyugat-európai Webern-divatja a Párizst, Nyugat-Németországot megjárt Kurtágon, a magnófelvételeket gyűjtő, különösen tájékozott Maroson, illetve az idős korában sokak megdöbbenésére stílust váltó Szervánszky Endrén át, valamint nagymértékben lengyel közvetítéssel érkezett meg az ötvenes-hatvanas évek fordulója körül Budapestre. Webernről ekkortájt még mindig sokat illett beszélni a Rajna, Majna meg a Visztula mentén, és már illett idehaza is. Berg más eset. Darmstadt egykori vezérei aránylag keveset hivatkoztak rá. Az iránta feltámadó érdeklődés tehát kevésbé magyarázható külhonból érkező divathullámokkal. Okainak, hátterének kutatása éppen ezért lehet számunkra érdekesebb, tanulságosabb.

A történetet messzebből, a tízes évek elejéről kezdhethetjük. Hogy Schönberg iskolájáról mikor, hogyan kapott először hírt a magyar muzsikustársadalom, az homályba vész. Biztos, hogy az egyik korai közvetítő Balabán Imre lehetett, a jól szituált üzletember (amolyan magyar Ives), aki Bartók számára valamikor Schönberg Op. 11-es darabjainak a szerző által helyenként javított kéziratot másolatát is elhozta (ez ma a budapesti Bartók Archívumban található).<sup>10</sup> Breuer János kutatásaiból azt is tudjuk, hogy Schönberg a szélesebb közönség számára Budapesten előbb mutatkozott be festőként, mint zeneszerzőként. 1912 elején rendez-

---

4 Uott, 90.

5 Uott, 54.

6 Uott, 152.

7 Uott, 176., ill. 16.

8 Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 194.

9 Ld. uott, 198.

10 Ld. Breuer János: „Balabán Imre – Schönberg zenéjének magyarországi úttörője”, *Mozgó Világ* 1983. dec., 67–79. A kéziratot másolat jelzete a Budapesti Bartók Archívumban: BH I/53.

tek egy nagyobb szabású kiállítást a modern bécsi alkotók képeiből. Itt Schönberg 23 vászna is látható volt. A zenészek persze, a művészeti ágak közötti kapcsolatokat kutató történészek-esztéták bánatára, nem látogatták a kiállítást (a Breuer által megkérdezettek mindenesetre nem emlékeztek effajta élményükre).<sup>11</sup> Az igazsághoz tartozik az is, hogy Schönberg eléggé negatív kritikákat kapott (például Kokoschkával szemben). Az első írásos dokumentum a tekintetben, hogy a Schönberg-zenét is tudomásul vette a hazai zenész társadalom, Molnár Antal néhány hónappal későbbi tanulmánya a *Nyugatban*.<sup>12</sup> Berg neve jó fél év múlva jelenik meg a magyar sajtóban, ugyancsak Molnár jóvoltából. Az 1913. február 16-i recenzió a *Blauer Reiter* zenei mellékletéről számol be – ebben a mellékletben Bergtől az Op. 2-es dalciklus utolsó dala jelent meg, Weberntől ugyancsak dal az Op. 4-es sorozatból, és Schönberg 20-as opusa, a *Herzgewächse*. Molnár kritikája voltaképp egy rövid bevezető utáni sajátos variációsor. Az első változatban ott a bécsi szentháromság névsora: „Arnold Schönberg, Alban Berg és Anton von Webern. Ti nagyot akaró, őszinte, igaz szívű, derék fiúk vagytok. Ti tudtok nagyon sírni és nagyon belebámulni a Semmibe” – és így tovább. A második változat egyértelmű elutasítás. „Így is írhatnék” – kezdi Molnár. „Ezek a zeneművek tehetség híján íródtak”. A végkövetkeztetés azonban szerencsére óvatosabb. „De aztán mégis inkább csak így írok – olvasható az utolsó bekezdés élén. – Ki tudja, nem itt nyílik-e az a kapu, amely gyermekeink előtt az aranyalmafák kertjét nyitja”.<sup>13</sup> A kelet-európai, sokszor kisebbségi érzésből eredő fölényeskedést és rokonszenves tépelődést vegyítő cikk után hosszú évekig megint nincs nyoma annak, hogy Bergről bármilyen módon tudomást vett volna Budapest. Csak a Schönberggel kapcsolatos adatok szaporodnak. Különösen a Bartók-kutatás jeleskedett e dokumentumok feltárásában. Tudjuk, Bartóknak milyen Schönberg-művek voltak meg házi kottatárában, többnyire azt is tudjuk, mikor vásárolta ezeket.<sup>14</sup> Tudjuk, hogy maga vállalkozott Budapesten Schönberg zongoraművek nyilvános előadására.<sup>15</sup> Ismerjük a két levelet, amelyet Schönberg Bartókhoz írt (a Verein für musikalische Privataufführungen tervezett Bartók-bemutatójával kapcsolatban), illetve azt a néhány Bartók-cikket, kisebb írást,

11 Breuer János: „Arnold Schoenberg budapesti kiállítása”. In: uő: *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez*. Budapest: Magvető, 1978, 283–304.

12 Molnár Antal: „Schönberg Arnold”. In: *Zenei írások a Nyugatban*. Szerk. Breuer János. Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 84–93.

13 Uott, 98–100.

14 Lampert Vera: „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung”. In: *Documenta Bartókiana V*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977, 19B5, 142–168.

15 1921. IV. 23-án a Debussy–Stravinsky-estnek hirdetett koncerten az Op. 11 első két darabja is elhangzott. Ld. ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 186. Nem tisztázott még, hogy e két darabot nem sokkal később Párizsban is előadta-e Bartók, illetve ifj. Bartók Béla egy másik könyvében felfedezhető némi ellentmondás. A *Bartók Béla műhelyében* című könyv (Budapest: Szépirodalmi kiadó, 1982) 129. oldalán ugyanis ez áll: „Bár Schönberg nem szerepelt az est címében, Bartók mégis játszott hat számot az op. 11 művéből”. Nem alaptalan a gyanú, hogy nem az Op. 11-ről, hanem az Op. 19-ről van szó. Az ugyanis hat darabból áll. Kottája ugyanúgy megvolt Bartók otthonában, mint az Op. 11-é.

amelyek Schönberg művészetének magyarországi ismeretlenségét panaszolják, vagy valamilyen módon Schönbergre hivatkoznak.<sup>16</sup> Mindezek alapján elég nyilvánvaló, hogy Bartókot a tízes években érdekelte, merre tart Bécs (és Berlin) botrányhőse. Annak azonban nincs nyoma, hogy a Schönberg-iskola neveltjeire is figyelt volna. De miért is érdeklődött volna irántuk? Webern művei gyakorlatilag publikálatlanok voltak (mutatóba jelent meg néhány rövidke tétel irodalmi folyóiratokban, mellékletekben, a *Hat zenekari darabot* – még Op. 4 jelzéssel – a szerző saját költségén publikálta 200 példányban), Berg pedig legfeljebb az Altenberg-dalokkal vétette magát észre – ugyanis e kompozíció előadása közben szabadult el a pokol 1913. március 31-én, azon a koncerten, amelyet a bécsi bulvárlapok legnagyobb örömeire bírósági perek követtek. Szinte az a meglepő, hogy Tóth Aladár mégis szól róla egy 1923. december elsején, a *Nyugatban* megjelent cikkben. Berg persze ezúttal is csak egyike a hatalmas tehetségüként aposztrofált Schönberg tanítványainak (Webern és Wellesz mellett), akik „ad absurdum vezetik azt, amit mesterük megkezdett, kiszívják stílusának összes még hátralévő lehetőségeit”. Velük szemben „Németország legdédélgetettebb titánja”, Hindemith Pál (sic!) volna – vagy lehetne – egyfajta „Messiás”, aki „talán kiforr”, mert „van mondanivalója, csak még nem találta meg”.<sup>17</sup> Hogy a Bergnél tíz esztendővel fiatalabb, első jelentősebb műveit a háború után alkotó Hindemithet Tóth egyáltalán említi, az jól mutatja, hogy nem volt tájékozatlan a világ dolgaiban. Legfeljebb azért csóválhatnánk rosszállóan a fejünket, amiért nem vett tudomást a *Wozzeck* zongorakivonatának megjelenéséről, s Berg Op. 3-as *Vonósnégyesének* augusztusi, szakmai berkekben határozottan sikeres salzburgi előadásáról. Ám ebben a „hibában” (ha szabad egyáltalán használnunk e szót) az egész magyar zenei sajtó osztozott. Noha a húszas évek legfőbb zenei lapja, a *Zenei Szemle* nem tartozott a provinciális sajtóorgánumok közé (jóllehet a határon túl, Temesváron szerkesztették),<sup>18</sup> sőt: olykor meglepően friss információkkal rendelkezett, Bergről még a *Wozzeck* bemutatója körüli időkben sem tartott fontosnak semmit sem az olvasókkal közölni. 1924–26 folyamán majd’ minden számban olvashatunk arról, hogy Strauss Richárd új operát ír, írt vagy írni fog, Stravinski (sic!) Igor megy (1926 márciusában jön), lát és győz, a *Wozzeck* három részletének 1924. június 11-i premierjéről, a teljes opera berlini bemutatójának előkészületeiről, majd magáról a december 14-i előadásról azonban nincs híradás, miközben például Wellesz *Alkesztiszéről* többször ír a lap, s beszámol számos Schönberggel kapcsolatos fontos és kevésbé fontos eseményről, illetve a *Kadora* (sic!) előadásáról – az utóbbi, ha valakinek hamarjában nem jutna eszébe,

16 Ld. erről ifj. Bartók Béla rövid összefoglalását: *Bartók Béla műhelyében*, 501. Itt egyébként ismét az Op. 11 két tételének előadásáról van szó.

17 Tóth Aladár: „Modern zene Budapesten”. In: *Zenei írások a Nyugatban*. Szerk. Breuer János. Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 206–213.

18 Temesváron 1927-ig, 1928–29-ben már Budapesten szerkesztették. Ezután a lap történetében hosszabb szünet következett: csak 1947-től jelent meg ismét ezzel a címmel zenei folyóirat 1949-ig, az ugyancsak nem túl hosszú életű *Új Zenei Szemle* indulásáig.

Hakon Börresen (az újság szerint Böresen) operája, amely egy eszkimó fókavadász viszontagságait viszi színpadra.<sup>19</sup> Csak a *Népszava* baloldali érzelmű olvasótáborra értesülhetett róla, hogy egyáltalán létezik *Wozzeck* című opera – 1924. VII. 13-án Jemnitz Sándor tudósított arról, hogy a „Majna-Frankfurti zeneünnepe” alkalmából előadták Berg „klasszikusan kiforrott stílusú” operájának „néhány jelenetét”.<sup>20</sup> Jemnitz, aki magát több-kevesebb joggal Berg-növendéknek tekintette, persze kivétel volt, és kivétel is maradt: később is többször adott hírt Berg-művek külföldi előadásairól, sikereiről.

1927–28 hoz bizonyos értelemben fordulatot. 1927. március 6-án az Új Föld irodalmi kör koncertjén hangzik el valószínűleg először a magyar fővárosban Webern-és Berg-kompozíció. Az eseményről az akkor újnak számító, rövid életű *Crescendo* című folyóiratban emlékezik meg futólag J. S. (minden bizonnyal Jemnitz),<sup>21</sup> illetve számol be viszonylag részletesebben Molnár Antal, kis tévedéssel. A recenzió ugyanis három klarinét–zongora darabról szól – ez amolyan bölcs kompromisszumnak látszik aközött, hogy maga az 1913-ban készült opus (Op. 5) valójában négy darabot tartalmaz, de a koncerten csak kettő szólalt meg.<sup>22</sup> Az értékelés alapján nyilvánvaló, hogy az eltelt években Molnár nemigen ismerhetett meg Berg-darabokat. Számára Berg (Webernnel együtt) továbbra is a „tisza expresszionisták” közé tartozik, akik „az emberi lélek legtitkosabb rétegeiből hozzák fel vallomásait és pedig a lehető legkevesebb stilizálással”.<sup>23</sup> Az Op. 5-re (meg a Webern-darabokra) talán valóban illene az efféle jellemzés, Berg Op. 1-es *Zongoraszonátájára*, Op. 3-as *Vonósnyegyesére* azonban aligha. Ezek, úgy tűnik, nem jutottak Molnár látókörébe. Pár hónap múlva a *Zenei Szemle* Sz. J. igen elismerő leírását közli a *Vonósnyegyesről* (az apropót az UE-nél megjelent partitúra adta),<sup>24</sup> majd maga Molnár nevezi a frankfurti nyári ISNM-fesztivál „fénypontjának” a *Kamarakoncert* bemutatóját. Igaz, nem mulaszt el egy maliciózus megjegyzést Berg Albanról, mondván: „kár, hogy az invenciót gyakran kontrapunktikus papiros-mesterkedésekkel kénytelen pótolni”.<sup>25</sup>

A következő esztendő februárjában aztán az egész budapesti, új zene iránt érdeklődő muzsikusközösség megismerkedhetett egy Berg-kompozícióval, még hozzá azon frissiben, alig hónapokkal az ősbemutató után. A Rudolf Kolisch vezette Wiener Streichquartett ugyanis vendégszereplésének harmadik estjén eljátszotta a *Lírikus szvitet*. Jemnitz közvetítésével erre az alkalomra a komponistát is meghívták. Berg 22-én, szerdán 13.40-kor érkezett a Keletibe (erről előzőleg táviratban értesítette Jemnitzet),<sup>26</sup> másnap reggel utazott vissza – s meghódította a nem túl

19 A név helyesen Börresen. Dán zeneszerző volt (1876–1954), 1921-ben írt operájának címe helyesen *Kaddara*. *Zenei Szemle*, 1925. november, 24. Az operát egyébként Königsbergben mutatták be.

20 Jemnitz Sándor *válogatott zenekritikái*. Szerk. Lampert Vera. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 25.

21 *Crescendo* I/10. (1927. május), 17.

22 Weberntől az Op. 7 és 11 hangzott el – Molnár az előbbinél is három darabról beszél négy helyett.

23 Molnár Antal: *Boethius boldog fiatalsága*. Szerk. Demény János. Budapest: Magvető, 1989, 568–575.

24 *Zenei Szemle* 1927. április–május, 209.

25 *Zenei Szemle* 1927. október–november, 247.

26 Jemnitz Sándor *válogatott zenekritikái*, 462.

nagy létszámú közönséget. A Pesti Naplóban Kristóf Károly készített ez alkalommal a zeneszerzővel rövid interjút,<sup>27</sup> a *Zenei Szemlé*ben pedig Tóth Aladár írt hosszabb értékelést. (Érdekes módon Jemnitz *Népszavá*ban megjelent recenziója csak a Wiener Streichquartett előadására szorítkozik, nem említi, hogy a zeneszerző is jelen volt).<sup>28</sup> Hogy Berg nemzetközi (és persze magyarországi) rangja időközben mennyit változott, azt világosan tükrözi Tóth cikkének első néhány mondata. „Alban Berg Budapesten! A 'Lyrische Suite' magyarországi premierje!” – kiált fel a recenzens. „Zenei szenzáció ez...”<sup>29</sup> Persze szenzáció ide vagy oda, a szokásos kritizálás Bartók–Kodály védelmében ezúttal sem marad el. Tóth Aladár hosszan értekezik a Schönberg-féle irányzat korlátairól, betegességéről, majd így folytatja: „Mit szólunk azonban ahhoz a pirosposzsgás, rokonszenvesen jovialis tekintetű, rajongó kék szemű, okos és művelt, lelkes muzsikushoz, aki mint Schönberg leghíresebb tanítványa, s mint a sikerrel bemutatott *Lyrische Suite* komponistája jelent meg nálunk a dobogón, hogy megköszönje a feléje viharzó tapsokat? Ki gondolná, hogy ez a teljesen harmonikus, kiegyensúlyozott tekintetű Alban Berg olyan vonósnégyest komponált, melynek már tételcímei is misteriozókról, extaticókról, delirandókról, desolatókról, appassionatókról szólnak?” Hogy a felsorolt olasz kifejezések nem pontosan követik a darab tételfeliratainak sorrendjét – nem kell rajta fennakadnunk. Figyelmet érdemel viszont, hogy Berg még mindig „tanítvány” ugyan, de már egyértelműen a „leghíresebb”. Nagy tehetség, akinek „egészséges fiatalsága egyszer majd rést üt valahol a schönbergi papirosörökségen, és kikandikál az életbe”. Addig ugyanis, amíg ez nem történik meg, „mindig mindenütt csak vendég, akit szívesen fogadunk egy-két estére, aki érdekes ismeretség, aki azonban jön ... és megy”.<sup>30</sup>

Ami azt illeti, valóban jött és ment. 1928 után megint sok esztendőig kevés jele van annak, hogy Berg művészete jelentősebb rezonanciát keltett volna a magyar muzikusok körében. Tóth Aladár írt ugyan egy hosszabb tanulmányt a *Wozzeck*-ről (az aacheni előadást látta 1930-ban),<sup>31</sup> a budapestiek az operából azonban csak a három részletet ismerhették meg 1932-ben, a Magyarországról elszármazott Anne Roselle (eredeti nevén Gyenge Annuska) előadásában. A második világháború előtt – de már a zeneszerző halála után – ezt mai tudásunk szerint egyetlen további Berg-előadás követte 1936-ban, ismét a klarinét–zongora daraboké.<sup>32</sup> Furcsa módon felmerült a *Lulu* operaházi előadásának ötlete is, nyilvánvalóan Jemnitz szorgalmazására, aki az Universal Editiont próbálta rávenni arra, hogy a frissen

27 Az interjú szövegét ld. Breuer: *Bartók és Kodály*, 327–328.

28 Jemnitz Sándor *válogatott zenekritikái*, 129.

29 *Zenei Szemle* 1928. március–április, 79.

30 Uott, 83.

31 Ld. *Pesti Napló* 1930. október 12. Berg születésének századik évfordulója alkalmából Breuer János a *Muzsikában* is megjelentette Tóth Aladárnak ezt az írását, illetve az 1928-as tudósítást a zeneszerző budapesti látogatásáról. Breuer János: „Száz éve született Alban Berg. Tóth Aladár két Berg elemzése”, *Muzsika* 1985/2., 18–20.

32 Breuer: *Bartók és Kodály*, 326.

készülő zongorakivonatból küldjön egyet Márkus igazgatónak.<sup>33</sup> Az akkori időkből képtelen ötletnek persze nem lett eredménye. Jellemző a zenészcéh vélekedésére az 1930-ban publikált *Zenei Lexikon* Molnár fogalmazta szócikke. Rövid, kissé fensőbbes értékelés néhány tévedéssel (a *Wozzeck* bemutatóját például 1925 helyett 1926-ra teszi, a *Lírikus szvit* csak mint „Szvit vonósnégyesre” szerepel, stb.). A bevezető mondat szerint Berg „finomabb idegrendszerű és ízlésű, mint a sokban hasonlóan indult E. Wellesz” – jegyezzük meg gyorsan, hogy az idegzet emlegetése a Webern-szócikkben is visszatér, úgy látszik, Molnár szótárában eleve a bécsieknek volt fenntartva.<sup>34</sup>

A Schönberg-iskola magányos magyarországi követén, Jemnitz Sándoron kívül lényegében csak Bartók művészetén hagyott nyomot a Berg-zenével való találkozás. Ez a nyom azonban talán mélyebb, mint azt az eddigi Bartók-kutatás gondolta, illetve elismerte. 1928-ban a budapesti Berg-koncerten Bartók ugyan nincs jelen (az Egyesült Államokban koncertezik), a *Lírikus szvitet* azonban már ismeri. 1927. július 16-án ugyanis Baden-Badenben a Wiener Streichquartett annak a dél-előtti koncertnek a második félidejében adta elő a Berg-opuszt, amelynek első műsorszámaként Bartók játszotta el *Zongoraszonátáját*.<sup>35</sup> Hogy mennyire megragadta Bartók fantáziáját a pályatárs műve, az Kárpáti János szerint a 3. és (főként) a 4. kvartettben érhető tetten.<sup>36</sup> Érdekes adalék továbbá, hogy a *Lírikus szvit* ötödik tételének egy motívuma hangról hangra azonos a *Zene húros-, ütőhangszerekre és cselesztára* első tételének nyitótémájával. Kérdés, tudatos idézettel van-e dolgunk, vagy Bartók emlékezete szinte öntudatlanul őrizte meg a dallamemléket. Utóbbi a valószínűbb.<sup>37</sup> Ugyanakkor az is elgondolkodtató, hogy Bartók először négyszólamú partitúrában vázolta fel a kezdőtémát és folytatását, vagyis szemmel láthatóan vonósnégyest tervezett.<sup>38</sup> Ezt a félbehagyott vázlatot vehette elő, amikor Sacher megrendeléséről értesült. Feltétlenül Berg hatását vehetjük észre a *Hegedűversenyben* is. Az UE egy 1936. szeptember 26-án keltezett leveléből tudjuk, a mű alkotásának elkezdése előtt Bartók igyekezett tájékozódni a kortárs hegedűverseny-irodalomban, s e célból betekintésre megkapta a Berg-koncert partitúráját is. Noha nem beszélt róla, bizonyosan megragadta a szigorúan dodekafon műnek az a sajátága, hogy alapsora (a 9. hangig) csupa hármashangzat-felbontásból áll. Más szóval: a szerző különleges módon csempészi be a régi tonalitás elemeit az újfajta szerkesz-

33 Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái, 485.

34 *Zenei Lexikon*. Szerk.: Szabolcsi Bence és Tóth Aladár. Budapest: Győző Antal kiadása, 1930, 102–103. A *Lexikon* második kötete 1931-ben jelent meg, ennek 696–697. oldalán olvasható a Webern-szócikk. 1935-ben még egy vékony pótkötet is napvilágot látott, benne ugyancsak található pár sor Bergről. Érdekes módon a *Lulut* Molnár már említi, a *Hegedűversenyt* nem.

35 íj. Bartók: *Apám életének krónikája*, 249. Bartók itt nyilván személyesen is találkozott Berggel. Újabb – feltehetően az utolsó – személyes találkozásra 1933 májusában, Firenzében kerülhetett sor. Ld. uott, 328.

36 Kárpáti János: *Bartók vonósnégyesei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967, 124–125.

37 Ld. a 261. ütemtől kezdődő imitációláncot. A 266. ütemben a második hegedű már A hangon kezdi a témát, vagyis éppen azok a hangok szólalnak meg, amelyek a Bartók-tétel elején. Ugyanígy két ütem múlva a csellószólamban.

38 Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor, 1999, 108.

tésmóddal konstruált újfajta hangzásvilágba. Végül is Bartók bizonyos értelemben a Berg-koncert kifordított változatát teremtette meg. Alapjában tonális-modális kiindulású zenébe illesztette a dodekafóniát, legalább egy téma (a melléktéma) és környezete erejéig. (Igaz, a koncepció nem kezdettől fogva alakult így, hiszen a vázlatokból tudható, hogy a melléktémát Bartók először tízféle hangot használó dallamként alkotta meg – rögtön felírva fordításait is).<sup>39</sup>

Ezen az úton aztán Bartók nem haladt tovább: Berg-zene és Bartók-mű ilyen közvetlen és nyilvánvaló kapcsolatára nincs több példa. De talán nem indokolatlan egyes későbbi Bartók-kompozíciókban is Berg ösztönzésének távoli jeleit sejtünk. Mindenesetre feltűnő, hogy az amerikai művekben mennyire megszorodnak az utalások, célzások, idézetek – a zenének azok az apró, félig-meddig titkos, a beavattottabbak, szakemberek számára érthető elemei, amelyekkel Berg jellegzetesen „musica reservata” művészete telis tele van. Rengeteg Berg-titokról persze Bartók nem tudhatott, a *Lírikus szvit* kódolt üzenetével (ütemszámok, metronómszámok, betűjátékok stb.) legfeljebb Adorno lehetett tisztában, aki a szerelmi postás szerepét töltötte be Berg és a prágai Hanna Fuchs közt – rajta kívül valószínűleg a zeneszerző baráti köre sem sejtett semmit (Helene asszony alighanem gyanakodott, de sokat erről sem tudunk). Ám Bartók is kihallhatta a *Lírikus szvit*ből a *Trisztán*-idézetet, és aligha jött zavarba jelentését illetően, láthatta a *Hegedűverseny* Bach-korálját, s bizonyára felfedezte a népdalidézetekeket is, és töprenghetett rajtuk, vajon mi-féle palackposta-üzenetet rejtjenek.

Ebből a szempontból elgondolkodtató, hogy a *Concertóban* felhangzik félrehatálatlan *Kékszakállú*-utalás (3. tétel – Könnyek tava), Sosztakovics-idézet (IV. tétel), operettdal (ugyancsak IV. tétel),<sup>40</sup> korálszerű középrész (II. tétel), a III. Zongoraversenyben pedig olyan korál, amely egyszersmind Beethoven-műre is utal,<sup>41</sup> s ezen keresztül konkrét szöveget is rejt (mint Bergnél az „Es ist genug”). És ne feledkezzünk meg a tétel tempófeliratáról sem: az „Adagio religioso” ugyancsak rokona a bergi Allegretto giovilaéknak és Largo desolatóknak.<sup>42</sup> Mindent egybevéve nem tűnik megalapozatlannak a kijelentés, hogy Bartók utolsó nagy kortárszene-élménye Richard Strauss, Debussy, Stravinsky után a Berg-zenével való megismerkedés volt.

A második világháború után néhány esztendeig úgy tűnhetett, a magyar zenei élet képes megszabadulni régi görccseitől, és időközben elhunyt legnagyobbja, Bartók nyomdokaiba lép a tekintetben, hogy nyitottan figyel a máshonnan érkező impul-

39 Somfai László: *Tizennyolc Bartók tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 108–112.

40 A IV. tétel egyrészt Vincze Zsigmond egykor igen népszerű operettdallamára utal („Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország”, a *Hamburgi menyasszony* című, 1922-ben bemutatott operettből), másrészt Sosztakovics 7. („Leningrádi”) szimfóniájának egyik témájára. Utóbbival kapcsolatban ld. Bartók Péter: *Apám*. Budapest: Editio Musica, 2004, 169–173. Korábban egyes elemzők szerint a dallamot a *Víg özvegy*ből vette volna Bartók. A gondolat nem indokolatlan: ha nem is Bartók maga, de Sosztakovics bizonyosan Lehár melódiáját parodizálta. A *Concertóban* tehát a paródia paródiájával van dolgunk.

41 Az Op. 132-es vonósnégyes lassú tételére, a „Heiliger Dankgesang”-ra.

42 A *Brácsaverseny* lassú tételének ugyanez a felirata – de ez nem Bartóktól, hanem Serly Tibortól származik.

zusokra. 1947 folyamán magyarországi meghívást kapott Olivier Messiaen,<sup>43</sup> 1948-ban pedig az úgynevezett „Bartók-fesztiválon” számos fontos huszadik századi kompozíció hangzott el. Többek közt végre Berg *Hegedűversenye*. A *Zenei Szemle* két kritikust is felkért a recenzióra. Jemnitzet, akiről mindenki tudta, hogy elszánt híve a bécsi iskolának, illetve Járdányi Pált, a Kodály-iskola jeles képviselőjét.<sup>44</sup> Járdányi természetesen nem lelkendezik. Sok mindent félreért, a formálás hiányát kifogásolja, amit alighanem a régi klisék továbbélésével magyarázhatunk: a finom idegzetű művész (Co. by Molnár), az expresszionista magától értetődően nem szűrheti meg a látomást, lávaforrón kell közreadnia, ahogy lelke bugyraiból felbukkan. Mindezzel együtt Járdányi nyilvánosság elé tárt töprengése alapvetően tisztességes. Nem az esküdt ellenség beszél, harsogó öntudattal, perverz eltévelyedésről, hanem a dolgot érteni kívánó, a rejtély kulcsát azonban egyelőre nem találó fiatal.

A következő években reflektorral is hiába keresnénk hasonló megnyilvánulást. De hát az ötvenes évekre aligha kell sok szót vesztegetni. A szellemi közállapotokat talán az az anekdota jellemzi legjobban, amelyet máig megőrzött a színhagyomány. Ezek szerint egyszer pozitív példaként is szóba került volna Berg, funkcionárius elvtársak közt, mint albán (azaz baráti szocialista országból származó) zeneszerző... Igaz, vagy sem, mindenesetre jól van kitalálva.

A nagyjából 1955-től kezdődő, majd az ötvenes évek vége felé némileg felgyorsuló olvadás elég jól követhető a korabeli dokumentumokból. Az első jeles nyugati művész, akinek hirtelen nagy presztízse lesz, az 1955-ben elhunyt Arthur Honegger. Vele szinte semmi baj nincs. Vallásos ugyan, de Napóleon elvtárs is beengedte az *Állatfarmban* a túlvilági Kandiscukor-hegységről károgó hollót. Emellett humanista. A következő Lutostawski. Egy „baráti” ország szülötte, aki ráadásul *Gyászzenéjét* Bartók emlékének ajánlotta. Ezután jöhet a nagyok közül Schönberg. Stravinsky kevésbé – ő ugyanis rosszban van a Szovjetunióval, csúnyákat nyilatkozik. Schönberg viszont jobb pillanataiban szintén humanista. Például a *Varsói kantátában*. Egyebekben pedig legalább „kíméletlenül őszinte”, „becsületes” – ezek a jelzők, kifejezések évtizedekig kísérik a nevét, epiteton ornansként a magyar nyelvű szakirodalomban.

Az erjedés folyamatában eléggé nem méltatható szerepet vállal a Magyar Rádió. Kroó György felkérésére Kókai Rezső tart rendszeres előadásokat 1957-től a modern zenéről. Ezek utóbb az 1958-tól indított *Muzsikában*, illetve részben a *Magyar Zenében* is megjelentek, és alapját adták a Fábián Imrével közösen készített, egy egész generáció tudatát jótékonyan befolyásoló *Századunk zenéje* című könyvnek.<sup>45</sup> A legfontosabb erénye Kókai előadásainak, írásainak, illetve a könyvnek egyfajta szenvtelen tárgyilagosság. Akadnak ugyan olyan eszmefuttatások, amelyekkel a mai zenetörténész nem feltétlenül ért egyet, s megjelennek babonák (Schönberg például itt is „kíméletlenül őszinte”), de soha nem találni öblös letorkolást. Annál szenv-

43 Látogatásáról sajnos kevés dokumentum maradt, ezeket Laskai Anna igyekezett összegyűjteni egy egyelőre kéziratban maradt felvételi dolgozatában (Liszt Ferenc Zeneakadémia, Budapest).

44 *Zenei Szemle* 1948. december, 442. Jemnitz értékelése a 443. oldalon olvasható.

45 Kókai Rezső–Fábián Imre: *Századunk zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1961.



délyesebb viszont Pernye András. 1961-ben egész cikksorozatot szentel a *Muzsikában* a dodekafónia bírálatának, s akkorákat rúg az oroszán tetemébe, hogy csak úgy porzik. A sorozat első két részének már a címe is sokat mond: „Komponálási módszer, avagy az anarchia ideológiája”.<sup>46</sup> Berggel azonban Pernye érdekes módon elnézőbb. Már 1960 elején, a zeneszerző születésének 75-ik évfordulója alkalmából írt tanulmányában méltatja érdemeit. Érdemes néhány passzusát idéznünk.<sup>47</sup> Az 1909-es esztendőről szólva például így ír: „komponisták egész sora siet igazolni az új stílusirányzatot, a dodekafóniát, élén a legtehetségesebb alkotóművésszel, Alban Berggel”. Alább az Op. 5-ről esik szó, amely „szilárd állásfoglalás a negatívum mellett”. A „klarinétszólam erényei” azonban beérnek, s „végső soron a *Wozzeck* című opera konstrukciójában nyerik el végső igazolásukat”, amely remekmű, annak ellenére, hogy dodekafon. Bergnél azonban a dodekafónia – változatlanul a *Wozzeck*ről van szó! – „csak a kompozíciós munka fegyvelő eszköze”. A cikk végén 21 sor foglalkozik az életmű további darabjaival. „E művekben talán hívebben követte Schönberg dodekafonista elveit – hangzik az értékelés –, bár sajátosan eredeti melódiainvenciója mindvégig nagy erővel feszegeti és többnyire szét is repeszteti a dodekafónia korlátait. Ez az egyik oka, hogy Berg kompozícióinak legnagyobb része közelebb áll hozzánk, mint Schönberg közép-periódusának kamaramuzsikája”. Nem kétséges: a cikk írásakor Pernye még igen felületesen ismerte a *Wozzeck*et – vagy ha jól ismerte, nem tudta, mi fán terem a dodekafónia. S persze nem tudta, hogy a módszert Schönberg csak a húszas évek elején dolgozta ki.<sup>48</sup> Ami azért különös, mert nemsokára éppen Pernye lesz az, aki teljes hittel harcol a *Wozzeck* budapesti bemutatójáért, s aki valamivel utóbb a maga idejében igen hasznos magyar Berg-monográfiát alkot.<sup>49</sup>

Ám ezzel kissé előreszaladtunk. 1960 táján még éles a harc. Hatalmas taps fogadja Szervánszky Endre Webern nyomdokaiba lépő *Hat zenekari darabját*, a kritika azonban inkább hezitáló.<sup>50</sup> Akad komponista, aki merész ötletekkel kísérletezik, de ezzel kivívja az idősebbek rosszallását, akik – mint Ujfalussy József egyik írásában oly érzékletesen fogalmazza – „suttogva dodekafóniát” emlegetnek.<sup>51</sup> Dodekafóniát, amelyről, ne feledjük, maga Nyikita Szergejevics Hruscsov elvtárs, a Szovjetunió Kommunista Pártjának első titkára nyilatkozta ekkortájt egy riporteri kérdésre, hogy ő ugyan nem tudja pontosan, mit jelent a szó, de hangzása emlékezteti a karkafóniára, így jó dolog nem lehet.

46 *Muzsika* 1961/3., 30–32., ill. 1961/4., 29–32. A sorozat a következő számokban „A dodekafónia formai problémái” címmel folytatódott, majd „A dodekafónia esztétikai problémái” címmel zárult. Ld. *Muzsika* 1961/5., 17–20.; 1961/6., 32–34., ill. 1961/8., 21–23. és 1961/9., 29–31.

47 *Muzsika* 1960/2., 38–39.

48 1921 nyarán. Az első dodekafon művek 1923-ban jelentek meg nyomtatásban (pl. az Op. 25). A *Wozzeck* zenei anyaga particellaformában 1921-ben elkészült, Berg ekkor még nem tudhatott Schönberg új elveiről.

49 Pernye András: *Alban Berg*. Gondolat, Budapest, 1967.

50 Kovács János írt a bemutatóról a *Muzsikában*, 1960/3., 40–41.

51 *Magyar Zene* 1962/4., 147–149. Az írás az „Új művek bemutatói” rovat elején jelent meg és a *Musica di ballóról* szól.

Ezzel a „suttogással” azonban máris visszaérkeztünk ahhoz a zeneszerzőhöz, akinek különös *Wozzeck*-idézetét az áttekintés nyitányaként idéztük. Ujfalussy éppen egy Maros Rudolf-darab recenziójának bevezetésében láttatja így a hátteret. Az ötvenes–hatvanas évek fordulójának hazai sztárújítója kétségkívül Maros. Kurtaúra ugyanis azt lehet mondani, külföldről hozta a fertőzést. Szervánszky túl öreg ahhoz, hogy igazi vezér lehessen. Mások, mint Vincze Imre, az asztalfióknak dolgoznak – sokkal később derül ki, hogy egy s mást hamarabb csináltak, mint némely ügyes ifjú. Maros viszont aránylag fiatal (1917-ben született), Kodály osztályában koptatta az iskolapadot, híres népdalfeldolgozásokat írt (például *Ecseri lakodalmas*). Most Bartókos darabokkal lép elő, és ezekbe itt-ott tizenkét fokú témákat, részleteket illeszt. Nem Schönberg és még kevésbé Webern „ortodox” módján, hanem úgy, ahogy a magyar esztéták-muzsikusok általános vélekedése szerint Berg tette. Kibúvókat, kompromisszumokat keresve, eufemikus fogalmazással, s egyben úgy, ahogy még az 1965-ben publikált – persze jóval azelőtt lezárt – *Zenei Lexikon* írja Bergről: „áttörve” a „szériális technika matematikai korlátait”.<sup>52</sup> Valójában mindez inkább fordítva történik: Maros *Öt tanulmányában* (*Cinque studi*) az áttörés valószínűleg megkorlátok nélkül. Ott a dodekafon téma, csupa tercelvű akkordfelbontásból, à la Berg *Hegedűverseny*. Szigorú konzekvenciája azonban nincs. Az egész csak játék. Annak bemutatása, hogy egy Scherzóba – ez a tétel felirata – még ez a szélsőség is befér. Ettől tréfa a tréfa.

A *Cinque studi* után átmenetileg Petrovics Emil veszi át a vezető szerepet. A *C'est la guerre* rádióbemutatóját<sup>53</sup> követően valósággal izzik a légkör. Azt az őskonzeratív (moszkovita) Szabó Ferenc is érzi, hogy a szellem immár kijutott a palackból. Dicséretére legyen mondván: nem kísérli meg visszanyomni a dugót. Különben is, az aggályokat elsimítja a vita során a marxista-lukácsista zsargonrt virtuózan beszélő Pernye, mondván, a *C'est la guerre* „kétségkívül nem szocialista, inkább realista, humanista alkotás”.<sup>54</sup> Liebner János kritikája ugyancsak jól tükrözi a korabeli vélekedéseket. „A felvételek alatti szűkebb szakmai viták és beszélgetések során két jellegzetes, egymással homlokegyenest szembenálló [...] kifogás alakult ki Petrovics operája ellen” – olvashatjuk. „Az egyik sűrítve valahogy így szólt: A szeriális rendszert [...] túlbecsüli és felmagasztalja a dodekafóniát, a talaját vesztett polgári dekadenciának ezt a túlélit irányzatát. A másik, ugyancsak sűrítve, valahogy így: A szeriális rendszert dramaturgiaiailag mintegy a fasizmussal azonosítva [...] érdemtelenül lebecsüli és meggyalázza a dodekafóniát, amely pedig Schönberg Varsói menekültjében például egyértelműen a humanizmus, a haladás, az antifasizmus hangjának megjelenési formája.”<sup>55</sup> A két helytelen nézet ellen, mondhatnánk reflexszerűen, a Kádár-kor agyonnyútt politikai szlogenjével, „két-

52 *Zenei Lexikon*, I. Főszerk. Bartha Dénes. Szerk. Tóth Margit. Budapest: Zeneműkiadó, 1965, 231.

53 1961. augusztus 17.

54 A vita rövid összefoglalását ld. a *Magyar Zene* 1961/9. számában: „Vita Petrovics Emil *C'est la guerre* (sic!) című operájáról”, 106–109.

55 Liebner János: „*C'est la guerre*. Új magyar opera rádióbemutatója”, *Magyar Zene* 1961/7–8., 192–196. Érdemes elolvasni az utána következő szerkesztői jegyzetet is: uott, 196–197.

frontos” harcot kell vívni. A kritikus természetesen ezt igyekszik tenni, bár mint alább látható, az egyik nézet iránt némiképp elfogult rokonszenvvel, leszögezvén, hogy a mű legnagyobb *trouville*-ának azt tartja, hogy Petrovicznak „sikerült egy sajátos zenei nyelvet és jellegzetes szerkesztésmódot találnia a fasizmus ábrázolására: a dodekafóniát”.

Az operaházi premier<sup>56</sup> után Kroó György fogalmaz kritikai értékelést.<sup>57</sup> Miután az ókonzervatívok részéről további támadásoktól nem kell tartani, s így felesleges a szenvedély fűtötte védőbeszéd, a recenzió végre higgadtabb elemzésre is vállalkozhat. Előzmények, hatások, mintaképek feltárására. Berg neve természetesen sűrűn előfordul. Még Bartókon keresztül is mintha Berg sejlene fel. „Talán úgy lehetne fogalmazni – írja Kroó –, hogy [Petrovics] Bartókon át teszi magáévá Alban Berget.” Másutt a dodekafóniát megelőző korszak stílusának hatásáról esik szó (nincs ugyan *expressis verbis* kimondva, de a kontextusból lényegében következik, hogy Kroó a predodekafón korszak legelesebb drámai művére, a *Wozzeck*re gondol), illetve Puccini és Berg neve kerül első pillanatban meghökkentő módon (ám nagyon is joggal) egymás mellé. „Míg a *C'est la guerre* történetének motívumai konkrétan a Toscára, az illusztráló, zsánerszerű, miliő-jellegű ábrázolás nagy súlya általában Puccinira utal – olvashatjuk többek közt –, a szimfonikus koncepció, a vokális szölamok énekbeszédszerű kezelése, a jelenetek zenei-formai zártsága és az ezeken áthullámzó, ezek határain át egymásra utaló vezető-témás szerkesztés, helyenként a stílus is Alban Berget juttatja a hallgató eszébe.”

Hogy valójában hány embernek juthatott eszébe Petrovics operáját hallgatva a *Wozzeck*, az persze érdekes kérdés. Hiszen a nagyközönség – ahogy már említettük – csak 1964-ben találkozhatott Berg művével. Ekkorra viszont a *Wozzeck* erényei a hazai zenész- és kritikusszakma számára már elvitathatatlanok. Többé nem az a kérdés, hogy a modernista-dekadens mű megfelel-e a szocializmust építő Magyarország kultúrára éhes közönségének, hanem éppen fordítva, hogy a közönség felnő-e az egész világon nagyra becsült remekműhöz. Kovács János szerint igen. „A mi közönségünk jól vizsgázott a *Wozzeck*ből” – írja.<sup>58</sup>

Zeneszerzőink egyike-másika pedig kiválóan, s nem csupán az operából, hanem a Berg életmű nagy részének alapos ismeretéből is, tehetnénk rögtön hozzá, a Maros-Eufóniára gondolva. Hiszen a III. Eufónia a *Wozzeck*et idéző *H* mellett más lényeges rokonságokat is mutat Berg világával. Formája (kis kivételektől eltekintve) palindromszerű. Erre a szerkezetre Maros Luigi Nono *Cantos sospeso*ja és néhány Webern-opus mellett elsősorban Berg-darabokban láthatott példát. Palindromához hasonló (bár nem hangról hangra következetes) a *Kamarakoncert* középső tété-

56 1964. február 16.

57 *Magyar Zene* 1962/2., 132–142.

58 Kovács János: „Alban Berg *Wozzeck*je a Magyar Állami Operaházban”, *Magyar Zene* 1964/2., 174–183. Az idézett mondat a 175. oldalon olvasható. A premier fogadtatása valóban elég lelkesnek tűnt, a további előadások azonban enyhén szólva nem hoztak telt házat. Összesen 20 előadást élt meg a produkció, ami nem feltűnően rossz széria, de nem is vall sikerre. NB. Pernye is írt a bemutatóról a *Muzsikában* (1964/4., 15–17.).

le, a *Lírikus szvit* harmadik tétele (a trió kivételével), a *Bor* című hangversenyária közepe, a *Lulu* filmzenéje. Későbbi Maros-darabokban a palindroma-szerkesztésnek ennyire leplezetlen alkalmazására nem találunk példát – egy apró, de annál érdekesebb kivétellel. A szólóbőgőre írt *Albumlapok* mintha a maga miniatűr módján (szinte távirati stílusban) még egyszer összefoglalná mindazt, amit Maros Bergtől tanulhatott. Már az első tétel indításánál sem alaptalanul fedezhet fel az elemző Berg-zenére utaló jeleket. A kompozíció ugyanis üres húrokkal indul – ez elég jellegzetes jegye Berg világának. Gondoljunk a *Wozzeck* második felvonását bevezető csellókvintekre, a *Kamarakoncert* hegedű-üreshúrjaira (arra a különleges pillanatra, mikor az első tételben egyébként nem szereplő hegedűsnek kell megszólaltatnia mintegy a háttérben az üres húrokat) vagy a *Hegedűverseny* kezdetére. (És akad egy, ebből a szempontból érdekes pillanat a *Lírikus szvit* első tételében is).<sup>59</sup> A második bőgődarab teljes palindroma, amely ugyanakkor a Berg-hegedűverseny koráljának kezdősorát idézi (a jellegzetes tritonus feltűnően rímel az „Es ist genug”-ra). A tétel centruma pedig szöveges üzenetet rejt (akárcsak Berg *Hegedűversenye* a korállal és a karinthiai népdallal). Kicsit torzított erdélyi népdal, amelyet Maros Vargyas Lajos példatárából vehetett.<sup>60</sup>

A kompozíciót 1976-ban jelentette meg az Editio Musica. Ebben az időben a hazai zenei élet túljutott a *Lulu* kétfelvonásos verziójának bemutatóján is,<sup>61</sup> s a fiatal magyar zeneszerzők már régóta más utakat kerestek. Az úgynevezett magyar avantgárd dicsőséges korszaka – az a néhány esztendő, amikor egy-egy magyar kompozíció (például Durkó Zsolté, Balassa Sándoré) feltűnést keltett nemzetközi fesztiválokon vagy a párizsi Tribune-ön, s amikor azt lehetett hinni, hogy az új magyar zene is olyasféle szerepet játszhat, mint előtte-mellette a lengyel – lassan végéhez közeledett. Arra már rég nem volt szükség, hogy magyar komponista óvatoskodva és Berg-példákra hivatkozva csempéssze be a tizenkétfokúságot. Az a hit is kezdett megkopni, amelyet az 1970-es beszélgetés résztvevői még csaknem egyöntetűen hangoztattak, hogy tudniillik a magyar zenét alapvetősen „tartalmassága”, mély költői mondanivaló iránti igénye különbözteti meg a többitől. A magyar avantgárd zene „tartalmas” – például azért, hogy sejtelmes zenei jelképeket sorol. Idézeteket, üres húros motívumokat (ez ugye jelképes „kezdet”, „születés” volna), korált, váratlan dúr-akkordot (lehetőleg C-dúrt), névbetű dallamokat. Ahogy olykor Bartók – és mindenekelőtt a Bartóknak is e tekintetben mintát adó Berg. Hiszen elég nyilvánvalóan ez a másik döntő oka Berg felfedezésének Marosnál és generációjánál. A sok-sok „musica reservata”-elem azt sugallja, hogy a zene rejt valamilyen titkot.<sup>62</sup> Titkot, amelyre azonban az ifjúság a hetvenes évek derekán nem volt többé kíváncsi.

59 Ld. a 48. ütemet.

60 „Édesanyám rózsafája”. Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. A példatárát szerkesztette Vargyas Lajos. Budapest: Zeneműkiadó, 1952, 134. példa.

61 1973. 03. 30

62 Érdekes kérdés lehetne, hogy Sosztakovics művei mennyiben inspirálták hasonló megoldásokra (idézetek, önidézetek, névbetű-motívumok, lásd D-S-C-H stb.) a magyar zeneszerzőket. Nem sok jel mutat a „szovjet” szerző hatására, de ez a téma feltétlenül a kutatás jövőbeli feladata.

1976-ban aztán az özvegy is elhunyt. Helene Berg, aki kétségbeejtően sok évvel élte túl férjét, s mint mondják, ez alatt az idő alatt is gyakran társalgott vele. Spiritizta szeánszokon idézte meg a szellemét. Örökét ezen a téren immár végleg az egykori magyar avantgárd arriere-garde csapata vette át. Nem csak a nagy öregek, mint Maros, hanem olyan, viszonylag későn induló komponisták, mint a Szegeden letelepedett Vántus István. Neki még a hetvenes évek végén is Berg az ideál. *Visszaverődések* című művét névbetűtémával kezdi (Bach neve igencsak megfelel e célra), és korállal végzi. Nem akármilyen korállal. A B-A-C-H motívumból épített dallam a Berg *Hegedűverseny* Bachtól kölcsönzött koráljának ritmusát követi. Talán ez a Berg-zene kései magyarországi hatásának utolsó pillanata. Mintha jelképesen is azt mondaná számunkra: „Es ist genug”.

---

## ABSTRACT

---

SÁNDOR KOVÁCS

### THE RECEPTION AND INFLUENCE IN HUNGARY OF THE MUSIC OF ALBAN BERG

---

The article sets out to trace the reception history of the music of Alban Berg in Hungary from its begininngs to the end of the 1970s. It discusses the years preceding the First World War, when news of the work of Schönberg reached Budapest, treating in greater detail Berg's only visit to Budapest in 1928 and the important influence of his music on Bartók. In addition it points out the clear influence Berg had on Hungarian music after the Second World War in the works of Rudolf Maros, Emil Petrovics, and István Vántus.

---

**Sándor Kovács** (b.1949) studied piano and musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest. After graduating he taught there and still does. From 2005 to 2015 he was head of the Department of Musicology and recently he has been appointed Chairman of the Doctoral Council of the Academy. In addition he worked in the Bartók Archives at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences (until 2001), taught at the Béla Bartók Musical Institute at Miskolc University (until 2012), heading the Institute from 2001 to 2005, and since 1997 has been the editor and programme planner for Hungarian Radio's weekly New Musical News.

Kerékfy Márton

## LIGETI-HATÁSOK KURTÁG GYÖRGY VONÓSNÉGYESÉBEN\*

Ligeti és Kurtág – a 20. század második fele két legelismertebb magyar zeneszerzőjének neve egy ideje ahhoz hasonló módon kapcsolódik össze a zenei világ tudatában, mint ahogyan a század első felének két legjelentősebb magyar komponistájé. Ám nemcsak az azonos etnikai-regionális és nemzedéki hovatartozás, a hasonló iskolázottság vagy az egyaránt kimagasló alkotói teljesítmény kapcsolja össze Ligetit és Kurtágot úgy, mint Bartókot és Kodályt, hanem az elszakíthatatlan barátság is. Kettejük élethosszig tartó, hat évtizeden átívelő barátsága – Bartók és Kodály bajtársias kapcsolatához hasonlóan – a magyar zeneszerzés történetének legszébb fejezetei közé tartozik.

Megismerkedésükről és kapcsolatukról mindketten több ízben írtak és nyilatkoztak.<sup>1</sup> A legfontosabb személyes, életrajzi vonatkozásokat a *Muzsika* 2016. februári ünnepi Kurtág-számában megjelent írásomban magam is összefoglaltam.<sup>2</sup> E helyütt ezért kapcsolatuk művészi és zeneszerzés-technikai aspektusaira szeretnék koncentrálni, méghozzá a Kurtág-életmű nyitánya, az Op. 1-es *Vonósnégyes* vonatkozásában.

Mint ismeretes, Kurtág 1957/58-ban egy évet töltött Párizsban, s ez idő alatt radikális fordulat ment végbe életében és művészetében. Ennek elsődleges kiváltó oka nem is annyira Messiaen és Milhaud kurzusainak látogatása és a nyugat-euró-

\* A jelen írás átdolgozott változata annak a szövegnek, amelyet a Kurtág György 90. születésnapja alkalmából az MTA BTK Zenetudományi Intézetében 2016. február 25-én megrendezett Tudományos Fórumon olvastam fel. Ennek az előadásnak a jelentősen átdolgozott, angol nyelvű változata a június 2–3-án ugyanott megrendezett nemzetközi Kurtág-konferencián is elhangzott. Ezúton szeretnék köszönetet mondani Tobias Bleeknek az utóbbi előadáshoz fűzött értékes kiegészítéseiért, melyeknek egy részét a jelen írásba is beépítettem.

A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 A továbbiakban az ezen írásokból származó idézeteknél külön nem hivatkozom forrásra. A négy szöveg az első megjelenés időrendjében:

– „Találkozás Kurtággal a háború után, Budapesten”. In: *Ligeti György válogatott írásai*. Közr. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010, 303–305.

– Kurtág György: „Ligeti Györgyről. Ünnepi beszéd. München, 1993. június 16.”. Ford. Petri György. *Holmi* 5/12. (1993. december), 1647–1655. Kötetben in: Moldován Domokos (szerk.): *Tisztelet Kurtág Györgynek*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2006, 221–236.; valamint in: Varga Bálint András (szerk.): *Kurtág György*. Budapest: Holnap, 2009, 135–148.

– „Laudáció Kurtág Györgyről”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 312–316.

– Kurtág György: „Kylwyrria – Kálvária. Ligeti Györgyről”. Ford. Nádori Lídia. *Holmi* 19/11. (2007. november), 1375–1382. Online: [www.holmi.org](http://www.holmi.org). Kötetben in: Varga: *Kurtág György*, 149–162.

2 Kerékfy Márton: „Párhuzamos életrajzok – Ligeti és Kurtág”, *Muzsika* 59/2. (2016. február), 12–15.

pai kortárs zene megismerése volt, mint inkább az 1956-os összeomlást követő emberi és alkotói önmagára találás a Stein Marianne művészetpszichológussal végzett munka következtében. Visszatérve Budapestre Kurtág szimbolikusan „újra-kezdte” az életművét: a hazatérése után írt első befejezett művére, a *Vonósnégyesre* (mely a partitúra datálása szerint 1958 decembere és 1959 májusa között keletkezett) az 1-es opusszámot írta fel.

A párizsi év végén, 1958 júliusában Kurtág hazafelé tartva két napra megállt Kölnben, hogy találkozzék az akkor már csaknem másfél éve rövidebb-hosszabb megszakításokkal ott élő Ligetivel. Barátja elvitte őt a Nyugatnémet Rádió elektronikus zenei stúdiójába és összeismertette Stockhausennel, aki elmagyarázta és felvételtől lejátszotta neki a *Gruppent*, maga Ligeti pedig a frissen elkészült *Artikulation* mutatta meg Kurtágnak. 35 év múltán Kurtág úgy vélekedett, hogy „ez a két nap zeneileg gazdagabb és jelentősebb” volt számára, „mint az egész Párizsban töltött év”.

A *Vonósnégyes* Kurtág legtöbbet elemzett művei közé tartozik. Ami az elődökkel való kapcsolatát illeti, mind Peter Hoffmann, mind Simone Hohmaier Bartók és Webern hatására mutatott rá – az előbbire a „hídforma” és általában a formai szimmetriák, az utóbbira a fogalmazás tömörsége és a dodekafon technika alkalmazása okán.<sup>3</sup> Hoffmann ezen kívül Berg *Lírai szvitjét* is említette. Különös, hogy Ligeti hatását annak ellenére sem vizsgálták az elemzők, hogy azt maga Kurtág is elismerte. Rachel Beckles Willson volt az első, aki 2007-ben megjelent könyvében felvetette a Ligeti-hatás lehetőségét Kurtág *Vonósnégyesével* kapcsolatban.<sup>4</sup> A szóban forgó Kurtág-nyilatkozat így hangzik:

Miután visszatértem Magyarországra [...], én az op. 1-gyel elkezdtem új életemet, de eszményem, törekvésem ugyanaz maradt: valami hasonlót megfogalmazni az *én* nyelven, mint amit az *Artikulation* hallgatásakor Kölnben átéltem.

Nem feltétlenül kell persze közvetlen hatásra gondolnunk. Kurtág pontos megfogalmazása inkább valamiféle közvetett, átszűrt hatást sugall: azt az élményt szerette volna a saját zenei nyelvén, a saját eszközeivel visszaadni, amelyet a Ligeti-mű hallgatása keltett benne. A médiumok jelentős különbözősége miatt egyébként sem volna könnyű konkrét zeneszerzés-technikai párhuzamokat találni az alig négyperces elektroakusztikus kompozíció és a negyedórás, hattételes vonósnégyes között. Kurtág az *Artikulation* kapcsán „a történéis sűrűségét, szókimondó közvetlenségét”, valamint a tragikum és humor közti finom egyensúlyt emelte ki. Alighanem leginkább ezekre a poétikai jellemzőkre vonatkozhat az a megjegyzése, mely szerint a *Vonósnégyessel* „valami hasonlót [akart] megfogalmazni” a saját nyelvén, „mint amit az *Artikulation* hallgatásakor Kölnben” átélt.

3 Lásd Peter Hoffmann: „'Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht'. Zum Streichquartett op. 1 von György Kurtág”, *Die Musikforschung* 44/1. (1991), 32–48.; illetve Simone Hohmaier: „Am Rande der Hauptströmungen. Zu Einfluß und Material in György Kurtágs 'Quartetto per archi' opus 1 von 1959”, *MusikTexte* 72. (1997. november), 39–46.

4 Rachel Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 106.

A komponálás idején fogalmazott műismertetésében Ligeti három dolgot emelt ki az *Artikulation* kapcsolatban:

– „a zenei struktúrák úgyszólván ’anyagjellegűek’” és „úgy artikulálódnak, mint egy nyelv”;

– szeriális, illetve statisztikai elvek szerinti megtervezettség (preformáltság) jellemzi a darabot, de ezeket az elveket a zeneszerző „messzemenően nem dogmatikusan” alkalmazta;

– formailag egy visszafordíthatatlan „felbomlási és elegyedési folyamat” megy végbe, de a formát „hirtelen kontrasztok artikulálják”.<sup>5</sup>

Ha e három szempontból tekintünk Kurtág *Vonósnégyesére*, érdekes párhuzamokra figyelhetünk fel a két mű között. A zenei anyagok itt is gesztusszerűek és erősen asszociatívák, sőt expresszívek. Míg az *Artikulation*ban – Ligeti megfogalmazása szerint – „egy ’pszeudonyelvről’ van szó, [...] amely mindenfajta értelmet nélkülöz”, addig Kurtág zenéje, legalábbis helyenként – amint azt Peter Hoffmann a zeneszerző nyilatkozataira alapozva kimutatta – szimbolikus értelmű, sőt konkrétan megfeleltethető *Az átváltozás* című Kafka-elbeszélés bizonyos képeinek (erre később még visszatérek). Bizonyos fokig tehát mindkét mű programzenei jellegű, de egyrészt programjuk rejtett, másrészt a formálás szigorú konstrukciós elveket követ. Ligeti esetében ez a szeriális, illetve statisztikai elvek szerinti megtervezettségben nyilvánul meg, Kurtágnál pedig elsősorban a nagyforma szimmetriájában, valamint – legalábbis a tételek egy részét tekintve – a dodekafon hangszervezésben érhető tetten. Fontos azonban, hogy ezeket a szigorú konstrukciós elveket mindkét szerző szabadon („nem dogmatikusan”) alkalmazza.<sup>6</sup> Ami végül a nagyforma dramaturgiáját illeti, a nyilvánvalóan szimmetrikus tételrendezés dacára a *Vonósnégyes* is előrehaladó, irreverzibilis jellegű: ott is egy felbomlási folyamat megy végbe, miközben – akárcsak az *Artikulation* esetében – a formát hirtelen kontrasztok artikulálják. (Ennek emblematisztikus példája a mű első hét üteme, mely radikális textúra-, ambitus-, hangkészlet-, hangerő-, hangszín- stb. kontrasztokat exponál, lásd a 4. kottát a 86. oldalon).

Az eddig felsoroltaknál kézzelfoghatóbb párhuzamokat, hasonlóságokat, valljuk be, nehéz volna kimutatni e két, mégiscsak nagyon eltérő kompozíció között. Annál inkább találhatunk ilyeneket a Kurtág-kvartett és Ligeti csupán öt évvel korábban, 1953–54-ben írt, *Métamorphoses nocturnes* alcímű 1. vonósnégyese között, amelyet Kurtág persze jól ismert, annak ellenére, hogy nyilvános előadására Magyarországon akkoriban természetesen nem kerülhetett sor.<sup>7</sup> Amint a következőkben igyekszem bemutatni, Ligeti azonos műfajú darabja nyilvánvalóan – az *Artikulation*nál sokkal nyilvánvalóbban – hatott Kurtág op. 1-ére. Ennek a felismerésnek a fényében az *Artikulation* említése Kurtág részéről a Harold Bloom-i *anxiety of influence* (a hatástól való félelem) tipikus megnyilvánulásaként értékelhető: a zeneszerző, afféle „elterelő hadműveletként”, nem a mintának tekintett műről, hanem egy másik kompozícióról beszél.

5 Ligeti: „Artikulation”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 373.

6 A *Vonósnégyes* dodekafóniájáról lásd Halász Péter tanulmányát: „On Kurtág’s Dodecaphony”, *Studia Musicologica* 43/3–4. (2002), 235–252.

7 Tobias Bleek úgy tudja, hogy Kurtág lemásolta magának a művet. A *Métamorphoses nocturnes* első nyilvános előadása 1958. május 8-án Bécsben volt.



A következőkben néhány konkrét párhuzamra mutatok rá a két vonósnégyes között: – Az I. tétel üveghangglissandós, elhaló befejezése sűrítetten idézi fel a Ligeti-kvartett szintén flageolet-glissandós záró szakaszát:

UU Ad lib., senza misura  
(ma sempre prestissimo, ♩. ca. 200)

1a kotta. Ligeti: 1. vonósnégyes, az 1059. ütemtől (© Schott Musik, Mainz)

1b kotta. Kurtág: Vonósnégyes, az I. tétel befejezése (© Editio Musica Budapest)

A II. tétel második részét kitevő félelmes-zaklatott (*agitato*), ám mechanikus, és ezért statikus hatású, „önmaga körül forgó” ostinatoszakasz – melyben mind a négy hangszer a maga teljesen önálló zenei anyagát ismételteti – a *Métamorphoses nocturnes* záró részének azzal az ostinatoszakaszával hozható összefüggésbe, amelyben a cello nyolcad-, a brácsa tizenhatod-, a szekund harmincketted-értékekben mozog, míg a prímhegedű ritmikailag szabad, nagy hangközugrásokban haladó, expresszív melodikus anyagot játszik. Mindkét szakasz a totális kromatikával él. Kurtág zenéje itt szinte az idézett Ligeti-szakasz továbbírásának, továbbfejlesztésének tűnik (*2a–b kotta*). (E szakaszra rímel később a *Molto ostinato* feliratú V. tétel statikus ostinatója.)

705

con sord. V  
ppp sempre

*f* *pp* *f* *pp* *f*

708

con sord. V  
pppp cresc. poco a poco

unhörbar beginnen / begin imperceptibly

*pp* *f* *pp* *f* *pp*

711

*f* molto espressivo (*sempre*) *sf* *pp*

*f* *pp* *f* *pp*

sempre più agitato al fine ma senza accel. o cresc.\*

20  $\text{♩} = \text{♩} = \text{♩} = \text{♩}$  (3/4) **Tempo IV, improvvisando, più mosso** con sord. sul pont. *pp*

$\text{♩} = \text{♩} = \text{♩} = \text{♩}$  (3/4) **Tempo I, sempre giusto, ben pulsato**  $\text{♩} = 126-120$  *pp*

$\text{♩} = \text{♩} = \text{♩} = \text{♩}$  (3/4) **Tempo III, improvvisando, più mosso** con sord. *pp*

$\text{♩} = \text{♩}$  (2/4) **Tempo II, improvvisando, più mosso** col legno (battuto) *pp* [quasi „Morse”]

21 sul ponticello in rilievo *pp*

22 *pp*

23 *rinf.* *pochiss.* *poco*

## II

**Subito allegro con moto, \*)** string, poco a poco sin al prestissimo - - - -

746 senza sord.  
pp

senza sord.  
pp

senza sord.  
pp

arco  
pp

750 - - - -

3a kotta. Ligeti: 1. vonósnyégyes, a 746. ütemtől (© Schott Musik, Mainz)

A III. tételt nyitó, rendkívül gyors, 3/16-os lüktetésű, kromatikusan kígyózó vonalakból szőtt, végül diatonikussá kinyíló, sűrű, négyszólamú, unisono kánon a *Métamorphoses nocturnes* záró részének következő szakaszára emlékeztet (3a–b kotta). Úgy tűnik számomra, hogy Kurtág megoldása voltaképp közvetlenebbül kapcsolódik ehhez a Ligeti-szakaszhoz, mint az – egyébként nyilvánvalóan mindkét zeneszerzőt inspiráló – mintához, Bartók 5. vonósnyégyese Scherzo tételének kódájához, amelyet Hohmaier idéz elemzésében.<sup>8</sup>

Végül nem hagyhatjuk figyelmen kívül a Kurtág- és a Ligeti-kvartett közti poétikai párhuzamokat. Amint arra Beckles Willson már felhívta a figyelmet, mindkét mű átváltozásokról, metamorfózisokról szól.<sup>9</sup> Kurtág szóbeli nyilatkozatai alapján,

<sup>8</sup> Hohmaier: i. m., 42.

<sup>9</sup> Beckles Willson: i. m., 105–106.

Vivacissimo ♩ = 184-176

senza sord.  
*f* *meno f*  
*f* *meno f*  
 senza sord.  
*f* *meno f*  
*f* *meno f*  
 3  
*f* *sf* *ff* *arco* *f*  
*f* *sf* *ff* *arco* *meno f*  
*f* *sf* *ff* *arco* *meno f*  
*f* *sf* *ff* *arco* *meno f*

3b kotta. Kurtág: Vonósnégyes, a III. tétel kezdete (© Editio Musica Budapest)

melyek szerint a *Vonósnégyes* I. tételének „programja” – a már említett Kafka-elbeszélésre utalva – az lett volna, hogy „[a] svábbogár keresi az utat a fényhez”, Peter Hoffmann a kvartett nyitó és záró tételét *Az átváltozás* egyes képeivel hozta összefüggésbe. A kezdő taktusokban például – melyeket Kurtág több ízben nevezett egész életműve nyitányának – a magas és halk flageolet-akkord Hoffmann szerint a féreggé változott Gregor Samsa szobájának ablakán beözlő fényt, míg az azt követő mély, *fortissimo* cluster az ablaknál tekergőző férget jeleníti meg (4. kotta a 86. oldalon). Értelmezése szerint a nyílt hangközökből álló *piano*, konzonáns hangzatok a fény és a tisztaság, míg a szűk hangközökből álló *forte*, diszsonáns akkordok a sötétség és a mocskosság szimbólumai.<sup>10</sup>

10 Hoffmann: i. m., 44-45.

Poco agitato  $\text{♩} = 100-96$

KURTÁG György Op. 1

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello

(indietro del ponticello) pizz. secco arco, sul tasto ..... poco a poco ..... sul pont.  
molto fff mf p  
(indietro del ponticello) pizz. secco arco, sul pont.  
molto fff mf ppp  
(indietro del ponticello) pizz. secco arco, sul pont.  
molto fff mf ppp  
(indietro del ponticello) pizz. secco arco, sul pont. .... poco a poco ..... sul tasto  
molto fff mf p

4. kotta. Kurtág: Vonósnégyes, az I. tétel kezdete (© Editio Musica Budapest)

Mint Beckles Willson rámutat, a sötétség és világosság zenei szimbolizmusa egy sor Ligeti-műben kulcsszerepet játszik.<sup>11</sup> Ismeretes 1956-ból egy *Sötét és világos* című, befejezetlen zenekari fogalmazvány, amelynek lassú első szakasza szinte kizárólag mély kromatikus clusterekből áll.<sup>12</sup> Szintén a sötétségből a világosságba vezet

11 Beckles Willson: i. m., 105–106.

12 Közölte Ove Nordwall: *György Ligeti: From Sketches and Unpublished Scores 1938–56*. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, 1976. Az eredeti kéziratot ma a bázeli Paul Sacher Alapítvány Ligeti György-gyűjteménye őrzi.

az *Apparitions* című zenekari darab első tétele, melyen Ligeti épp akkor dolgozhatott, amikor Kurtág meglátogatta őt Kölnben. A tétel a mélyvonósok kromatikus clustereivel kezdődik, majd a csúcsponton (73. ütem) egy extrém hangos és magas cluster villan fel; ettől a pillanattól egészen a tétel végéig a 12 első hegedű, valamint egy távolabb elhelyezett „echo”-szekcióban további 3 hegedű a négy- és ötvonalas regiszterben egy tizenkét fokú clusterakkordot tart. Ligeti későbbi szöveges műveiben (*Requiem, Lux aeterna*) ugyanez a szimbolika még nyilvánvalóbbá válik.

A párhuzamok mellett nyilvánvalóan alapvető különbségek is vannak Ligeti és Kurtág vonósnégyese közt. Az 1953/54-es Ligeti-művel ellentétben az 1958/59-es Kurtág-opus már reflektál Webernre, ami egyfelől a dodekafon technika – meglehetősen szabad – használatában, másfelől a zenei nyelv gesztusokra redukált, rendkívüli koncentráltóságában ismerhető fel. Mindez egy egészen másfajta, modernebb zenei szintaxist és formálást eredményez Kurtágnál, mint ami Ligeti alapvetően bartóki toposzokra és a bartóki formálásra építő kvartettjét jellemezte.

Összefoglalóan azt mondhatjuk: a *Vonósnégyes* komponálásakor nemcsak Bartók és Webern, hanem Ligeti zenéje is mintaként lebegett Kurtág szeme előtt. S miközben talán az *Artikulation* ideálját szerette volna a maga nyelvén és eszközeivel megvalósítani, addig – talán öntudatlanul – a *Métamorphoses nocturnes* zenei anyagaira és hangulatára is visszaemlékezett. Párizsból hazatérve és a nyugat-európai komponálásról szerzett tapasztalatokkal felvértezve, zeneszerzői újjászületése hajnalán a zeneszerző Bartók és Ligeti emblematikus műfaját hódította meg a maga számára.

## ABSTRACT

---

MÁRTON KERÉKFFY

### TRACES OF LIGETI IN KURTÁG'S STRING QUARTET

---

On his way home from Paris in July 1958, György Kurtág paid György Ligeti a two-day visit in Cologne. Ligeti introduced him to Stockhausen, who explained to him and played a recording of *Gruppen*, and Ligeti showed him his most recent composition *Artikulation*. 35 years later Kurtág said that ‘these two days [had been] musically far richer and more meaningful for me than the entire year in Paris,’ and that in his *String Quartet* he wanted ‘to formulate in [his] language something similar to what [he] had experienced with *Artikulation* in Cologne.’ While this article points out some concrete similarities, both technical and aesthetic, between these two works, it also shows that Ligeti’s First String Quartet made an even more profound impact on Kurtág, although he never mentioned this. As I argue, Kurtág’s models when composing his op. 1 included not only Bartók and Webern (as analysed frequently) but also Ligeti.

---

Márton Kerékffy is a research fellow at the Budapest Bartók Archives, editor of the *Béla Bartók Complete Critical Edition* and editor-in-chief at Editio Musica Budapest. He studied musicology and composition at the Franz Liszt Academy of Music in Budapest and received his PhD in musicology from the same institution. His doctoral thesis (2014) explores the influence of East European folk music in György Ligeti’s music. He has published articles in, among others, *Tempo*, *Studia Musicologica* and *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* on the music of Ligeti and Bartók. He has translated into Hungarian and edited Ligeti’s selected writings (2010), and is co-editor of the forthcoming collection of essays *György Ligeti’s Cultural Identities*.

Loch Gergely

## A BARÁTPOSZÁTA ÉNEKE

Szőke Péter „zeneietlen” madarának hangesztétikuma

„Nem a kakas: az ember mondja, hogy kukorikú.”  
(Weöres Sándor: *Rongyszőnyeg*, 71.)

Okamura Chonosuke japán paleontológus egy 1980-ban megjelent, fényképekkel gazdagon illusztrált közleményében azt állította, hogy három-négy milliméter magas emberek fossziliáira bukkant egy, a földtörténet szilur korszakából származó, több mint négyszázmillió éves mészkőrétegben.<sup>1</sup> „Az emberi test nem változott a szilur kor óta – vélekedett Okamura –, leszámítva azt, hogy magassága három és fél milliméterről ezerhétszáz milliméterre nőtt.”<sup>2</sup> Az ekképp azonosítani vélt parányi őseinknek a kutató a *homo sapiens miniorientalis*, röviden *miniman* nevet adta.

A modern tudományban általánosan elfogadott nézet szerint emlősállatok hozzávetőlegesen kétszázmillió, a *homo* nemzetség tagjai kétmillió, a *homo sapiens* faj tagjai pedig kétszáz ezer év óta élnek a Földön. Okamura elmélete tehát háromszázkilencvenmillió-nyolcszáz ezer évvel hosszabbítja meg fajunk történetét, ráadásul nemcsak biológiai, hanem kultúrtörténetét is: a mészkő egyes alakzatai alapján a kutató a *miniman*nek vallásával, művészetével, haj- és ruhaviseletével, egyszóval kultúrájával kapcsolatban is tett megállapításokat. Az arcoknak vélt foltok formáiból az apró emberek érzelmeire is következtetett, egymás közelében talált egyedek esetében egész kis drámákat olvasva ki a látottakból.

A képtelen elmélet kiindulópontját a mészkő ásványi szemcsék és megkövült egysejtűek alkotta foltjai szolgáltatták. Okamura kiválogatta közülük azokat, amelyekbe emberi alakot látott bele, míg a többit figyelmen kívül hagyta. Teóriájáért az *Annals of Improbable Research* című szatirikus tudományos folyóirat 1996-ban Ig Nobel díjjal „jutalmazta”.<sup>3</sup>

Szőke Péter muzikológus 1959 és 1990 között megjelent közleményeiben<sup>4</sup> azt állította, hogy néhány századmásodperc időtartamú zenei motívumokra, a belőlük

1 Okamura Chonosuke: „Period of the Far Eastern Minicreatures” *Original Report of the Okamura Fossil Laboratory*, No. 14. Nagoya: Okamura Fossil Laboratory, 1980, 165–346.

2 „There have been no changes in the bodies of mankind since the Silurian period... except for a growth in stature from 3.5 mm to 1.700 mm.” Uott, 272.

3 „The 1996 Ig Nobel Prize Winners”, *Annals of Improbable Research*, 3/1. (1997. január–február): <http://www.improbable.com/ig/ig-pastwinners.html#ig1996> (2015. november 12.)

4 Szőke Péter: *A melódia belső fejlődésének dialektikája, a népzene sokféleségének egysége*. Budapest: Zeneműkiadó, 1959 (a madárzenei elmélet első közlése a disszertáció függelékében található); úő: „Megoldha-



építkező zenei sorokra és az ezek alkotta többsoros zenei formákra, pár másodperces apró zeneművekre bukkant egyes madárfajok énekében. „A madárhang zenei formái – vélekedett Szőke – zenei lényegüket tekintve, százmillió évvel régebbiek nemcsak az emberi zene kezdeteinél, hanem magánál az embernél is.”<sup>5</sup>

A „zenei formákat” rejtő madárhangrészesetek többségében a hangok olyan gyors tempóban követik egymást és annyira magas fekvésűek, hogy a Szőke által zeneinek minősített jellemzőik csak magnetofonos lassítás segítségével válnak az ember számára észlelhetővé – az idézett megállapítás kiindulópontját is elsősorban lassított madárhangok képezték. Szőke kiválogatta közülük azokat, amelyeket zenének hallott – ezeket egy angol nyelvű tanulmányában *micromusic*nek nevezte<sup>6</sup> –, míg a többi írásában a *zeneietlen*, illetve *nem-zenei* jelzővel illette, s figyelmen kívül hagyta az emberi zene és az állítólagos madárzene analóg fejlődéstörténetéről szóló hipotézise megalkotásakor.<sup>7</sup>

Tanulmányom bevezetésében a *miniman*- és a *micromusic*-elméletet az utóbbi jellemzése céljából hasonlítom össze, alapvető rokonságuk mellett három fontos különbséget is megállapítva. A tanulmány folytatásában Szőke kritikája, illetve a barátposzáta-ének recepciótörténetéből származó példák segítségével fenomenológiai megközelítésmódot javaslok a madárhangok zeneiségének kérdéséhez. Ezzel alternatívát kívánok teremteni nemcsak Szőke úgynevezett ornitomuzikológiai elméletének, hanem a *biomuzikológia* és *zoomuzikológia* elnevezésű irányzatoknak is, melyek híre a magyar zenei sajtóba Maróthy János egy 2001-es, posztumusz közzétett könyvrecenziója révén jutott el,<sup>8</sup> és amelyekkel rokon kérdések Maróthy publikációiban már az 1980-as évektől felmerültek – egy esetben a Szőke elméletére való hivatkozás szomszédságában.<sup>9</sup>

Míg az Okamura teóriája által keltett általános derültségben még egy szatirikus lap is részt vett, addig Szőke évtizedeken át sikerrel vett részt a magyar és nemzetközi tudományos életben „ornitomuzikológiai” elméletével, szakfolyóiratokban publikált, számtalan előadást tartott,<sup>10</sup> kutatását 1957 és 1965 között a Madártani Intézet,<sup>11</sup>

tatlan-e a zene eredetének a művészet látóhatárán túl rejtőző évszázados titka?”, *Magyar Tudomány*, XC VII[XXXV]/6. (1990), 659–688. (A szerző utolsó publikációja.) A felsorolt két közlemény gondolati alapvonalai azonosak a madárzenei elmélet legteljesebb kifejtését tartalmazó könyvével: *uő: A zene eredete és három világa*. Budapest: Magvető, 1982.

5 *Uő: Megoldhatatlan-e...*, 684.

6 P. Szőke–W. W. H. Gunn–M. Filip: „The Musical Microcosm of the Hermit Thrush”, *Studia Musicologica*, XI/1. (1969), 423–438, ide: 431.

7 Összefoglaló könyvében *A madárhangfejlődés nem zenei útja* című fejezetben tárgyalja a kérdéses hangokat. Szőke: *A zene eredete...*, 1982, 82–97.

8 Maróthy János: „Kívülről megújuló zenetudomány”, *Muzsika*, XLIV/10. (2001. október). A recenzált kötet: Grabócz Márta (szerk.): *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles. Musicologie et création*. Strasbourg: Presses Universitaires, 1999. A *zoomuzikológia* név szerint is szerepel, a *biomuzikológia* a megnevezése nélkül, csupán Nils L. Wallin említése révén jelenik meg az írásban.

9 Maróthy János–Batári Márta: *Aperion musikon. A zenei végtelen*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 38.

10 „Elődásaim” feliratú dossziék Szőke Péter kéziratos hagyatékában. OSZK Kézirattár, Fond 448/1–2.

11 Szőke Péter gépiratos életrajza kandidátusi vitájához, 1967. november 15. OSZK Kézirattár, Fond 448/2.

majd a Magyar Tudományos Akadémia fogadta be. Munkássága különböző hivatalos elismerésekben részesült,<sup>12</sup> s még a közelmúltban is lelkes ismertetések születtek róla.<sup>13</sup> Ellenvetést csupán egyetlen kortárs bírálója, Pernye András tett közzé 1963-ban a *Magyar Tudományban*, Szőke egy madárzenei tanulmányára<sup>14</sup> reagálva:

Szőke Péter elfelejteti azt, hogy mi emberek egyszerűen képtelenek vagyunk úgy hallgatni az ő felvételeit, hogy közben minden általunk már megismert zene hatása alól és „asszociációs kísértésé”-től mentesek lennénk. Akár felvételeit, akár lejegyzéseit hallgatjuk vagy vizsgáljuk, nem teszünk mást, mert nem is tehetünk mást, mint hogy a már ismert zenéhez társítjuk akusztikai benyomásainkat, s ha az bennünk zenei élményt kelt, akkor az csakis és kizárólag ezen asszociáció terméke lehet.

Amikor Szőke Péter a hangrögzítésnek és lejegyzésnek ezt a területét „Ornitomuzikológiá”-nak nevezi, akkor pedig abban téved, hogy saját asszociációit sugározza bele a megvizsgált anyagba.<sup>15</sup>

Ez az egyetlen kritikus hang is más jellegű, mint a japán elméletre adott reakció, a *Magyar Tudomány* oldalain zajló madárzenevita Pernye utáni két hozzászólója pedig már egyenesen Szőke védelmében nyilatkozott.<sup>16</sup> A fogadtatás eltérő volta, úgy vélem, nemcsak a befogadó közegek, hanem jelentős részben az elméletek különbségeivel is magyarázható, három olyan tényezővel, mely Szőke esetében elfedi, illetve átszínezi a problematikus pontot, a projekció tényét.

Az első fontos különbség Okamura és Szőke elmélete között a *homo sapiens* fogalma és a *zene* újkori fogalma közti jellegbeli eltérés. Hogy a vizsgálat tárgya *homo sapiens*-e vagy sem, az a tárgy objektív tulajdonságai alapján egyértelműen eldönthető: a fogalom a tárgy immanens valóságára vonatkozik. Hogy a vizsgálat tárgya *zene*-e vagy sem, az a fogalom használatának általános újkori gyakorlatában mindegyik attól függ, hogy egy adott kulturális közösség tagjai akként gondolnak-e rá: a fogalom arra vonatkozik, milyen módon viszonyulnak a megfigyelők a tárgyukhoz, s a viszonyulás módja nemcsak kultúránként és egyénenként, hanem még az egyén pillanatnyi helyzetétől függően is változhat.

- 
- 12 Japan Prize 1971 (a Japán Rádió nemzetközi zsűrije adományozta *Discovery of Bird Song* című előadásért); a Magyar Biológiai Társaság Herman Ottó díja, 1980; Az év hanglemeze díj, 1987 (*Az ismeretlen madárzene* című hanglemezeért); A Művészeti Alap díja, 1990. Források: Az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára, Fond 448/3., Szőke Péter levele Simonyi Pálnénak, 1981. augusztus 1.; Törő Imre levele Szőke Péternek, 1980. december 18.; Bors Jenő levele Szőke Péternek, 1987. augusztus 26.; Strém Kálmán levele Szőke Péternek, 1990. november 19.
- 13 Farkas Ferenc: „Szőke Péter ornitomuzikológus”, *Madártávlat*, XII/2. (2005), 11.; Hargitai András: „Oiseaux exotiques. Az ismeretlen madárzene. Madárhangok lelassítva”, *Prae.hu* (2008. július 24.), <http://www.prae.hu/index.php?route=article%2Farticle&aid=1280> (2015. november 4.)
- 14 Szőke Péter: „Ornitomuzikológia”, *Magyar Tudomány*, LXX[VIII]/9. (1963. szeptember), 592–607.
- 15 Pernye András: „Énekelnek-e a madarak? Kritikai megjegyzések Szőke Péter 'Ornitomuzikológia' című tanulmányához”, *Magyar Tudomány*, LXX[VIII]/11. (1963. november), 767–772. Az idézett rész a 769. oldalon található. A vitairatnak helyesebb lett volna a „Zenélnék-e a madarak?” címet adni, hiszen az *ének* terminus általánosan használatos a madarak egy bizonyos hangadási típusának megnevezésére, a zenei minőség kérdésétől függetlenül.
- 16 Virágh László: „Zene és zeneművészet”, *Magyar Tudomány*, LXXI[IX]/5. (1964. május), 320–324.; Schäfer Lajos: „Énekelnek-e a madarak?”, *Magyar Tudomány*, LXXI[IX]/10. (1964. október), 646–649.

A zenefogalom e sajátossága rendszerszerűen a fenomenológia módszerével írható le,<sup>17</sup> ám minden formális filozófiai segédeszköz nélkül is tudatosítható, ahogyan például Borsos Miklós tette egy *ad hoc* mondattal, mikor Szőke egy neki küldött „ornitomuzikológiai” cikkére válaszolt:

Olvasva tapasztalatait, megállapításait, fölvetődő gondolatait, arra kell gondolnom, mivel kottapéldákat is közöl, hogy az[,] amit zenének nevezünk[,] az tulajdonképpen azzal kezdődik[,] amit már az ember megfogalmazott.<sup>18</sup>

A magyar képzőművész leveléből vett idézet törés nélkül összeolvasható Nicholas Cook angol muzikológus zenéről írt *nagyon rövid bevezetésének* részletével: „Azt is mondhatnánk, hogy a zene egészen addig nem dolog, amíg a róla való gondolkodás és írás révén nem tesszük azzá.”<sup>19</sup>

Okamura teóriája, mivel központi állításában objektív fogalmat használ, tudományos elméletnek minősül – ezt a tényt nem befolyásolja, hogy történetesen nagyon könnyű megcáfolni. Szőke teóriája azonban, mivel központi állítása szubjektív-diszkurzív fogalomra épül, egészében véve nem értelmezhető tudományos elméletként – bizonyítása és cáfolata egyaránt lehetetlen.

Szőke egy publikációjában ütőkártyának szánva említette azt a kísérletet, melynek során zenetudósok nemzetközi csoportjával minden nehézség nélkül sikerült elhítenie, hogy a nekik lejátszott magnószalagon egy törzsi varázsló furulyajátékát hallották, s a felvételt ezután a remeterigó lelassított énekeként leplezte le.<sup>20</sup> Ezzel a kísérlettel valójában csak azt bizonyította, hogy figyelemreméltó munkája nem a tudomány, hanem a zeneművészet kategóriájába tartozik: a remeterigó lelassított éneke a bemutatott összefüggésben kétségtelenül zene, csak hogy éppen azáltal vált azzá, hogy a kísérleti alanyokból ilyen természetű észlelési attitűdöt és asszociációkat hívott elő a meghallgatásakor.

Ebben a megvilágításban értelmezve úgynevezett ornitomuzikológiai tevékenységét, Szőke voltaképpen zeneszerzőnek tekinthető, aki a *musique concrète* két egyszerű technikája – a magnetofonos lassítás és az anyag szelektálása –, illetve a zeneként való tematizálás gesztusa révén hozta létre műveit. E művek hatásában nem elhanyagolható szerepet játszik az a nyilvánosság elé tárt körülmény, hogy hangzó alapanyagaik madaraktól származnak, s fontos szerepük van Szőke zeneelméleti fogalmakkal operáló elemző szövegeinek is. Amikor a közönség tagjai a felfedezés örömeivel olvasták-hallgatták Szőke publikációit vagy előadásait, lelkesedésüket valójában nem tudományos érvek meggyőző ereje – mint oly sokan hitték<sup>21</sup> –, hanem újszerű és meglepő módon készült zeneművek váltották ki. Hogy

17 A zenefogalom fenomenológiai megközelítéséről lásd: Thomas Clifton: *Music as heard. A study in applied phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983, 1–10.

18 Borsos Miklós levele Szőke Péternek, 1980. január. 6. OSZK Kézirattár, Fond 448.

19 Nicholas Cook: *Zene. Nagyon rövid bevezetés*. Ford. Fazekas Gergely. Budapest: Rózsavölgyi, 2014, 9.

20 Szőke Péter: „Ember előtti zene”, *Művészet*, XIX/6. (1978), 18–21., ide: 18.

21 Szőke levelezésében számtalan, részben laikusoktól, részben a természet- és bölcsészettudományok képviselőitől származó pozitív visszajelzés olvasható. OSZK Kézirattára, Fond 448/1–3.

művészi siker tussolt el tudományódszertani problémát, az a jelek szerint Maróthy Jánosban sem tudatosult,<sup>22</sup> dacára leleplező erejű tréfás megjegyzésének, melyről Fónagy Iván nyelvész számolt be Szőke Péternek telefonon egy 1966-ban tartott ornitomuzikológiai bemutató másnapján:

A mellettem ülő Maróthy János, az Archívum tudományos főmunkatársa egyik hosszabb – azt hiszem, új-zélandi – madárhang-lassításodra odasúgta nekem, hogy ha valamelyik modern-zenei fesztiválon saját szerzeményedként mutatnád be, első díjat nyernél vele.<sup>23</sup>

Az Okamura elméletéhez képest mutatott második különbség az, hogy Szőke – a japán kutatóval ellentétben – érzékelté gondolatmenetében a projekció metodikai problémáját. Szövegeiben megtaláljuk az önreflektív gondolkodás nyomait, például a következő részletben, mely az új-zélandi fakó mangrovemadár lassított énekéről szól – tehát feltehető, hogy történetesen éppen a Fónagy által említett hangokkal kapcsolatos:

[...] nemcsak az éri váratlanul megszokott s túlzottan homo- és szociocentrikus muzikológusi szemléletünket, hogy emberies hanghordozású, szabad ritmusú, szertartásszerű beszéd-énekre emlékeztető recitációt hallunk. Hanem az is meglepő [...], hogy a fajnak az éneklése mindig ilyen zárt s hosszú háromsoros strófák, valódi dalformák szünetekkel elválasztott ismétlésével szerveződik „énekléssé”.<sup>24</sup>

Az észlelt problémára megoldást is keresett, megkísérelte a zene fogalmát objektívizálni, s ezáltal tudományosan elfogadható fogalmi alapot teremteni egész okfejtése számára:

„A zene” [...] legáltalánosabb strukturális lényege ez: különböző zenei hangközök (illetve [recte: azaz] harmonikus vagy közel harmonikus frekvenciaviszonyok) egymásutánjaként előrehaladó s időbeli tengelyen is tagolódo akusztikai folyamat.<sup>25</sup>

Mikor Szőke a zeneiség legalapvetőbb ismérveként strukturális jellemzőt határozott meg, éspedig a harmonikus, vagyis egész számokkal kifejezhető frekvenciaviszonyokat, önkéntelenül a püthagoraszi zeneelmélethez talált vissza. Közel sem volt ezzel egyedül, hiszen az ókori elmélet évszázadokon át meghatározta a zenéről való gondolkodást Európában,<sup>26</sup> s ahogy Carl Dahlhaus rámutat, a műelemzések értékfogalmában legalább a 20. század közepéig érvényesült mint „esztétikailag

22 Lásd a 9. lábjegyzetben hivatkozott helyet: Maróthy itt kritika nélkül említi Szőke elméletét.

23 A kérdéses előadásra a Bartók Archívumban 1966. március 31-én *Zenei struktúrák a madarak énekében* címmel került sor. Az április 1-én lezajlott telefonbeszélgetés alapján Szőke Péter gépiratos jegyzetet készített, az idézet ebből származik. OSZK Kézirattára, Fond 448/2.

24 Szőke: *A zene eredete...*, 66. A kiemelés tőlem származik, a szerző értelmet nem befolyásoló kurzívárait elhagytam.

25 Uott, 189. A szerző értelmet nem befolyásoló kurzívárait elhagytam.

26 A kérdés összefoglalásához lásd a következőt: Claude V. Palisca: „Music and science”. In: Philip P. Wiener (szerk.): *Dictionary of the History of Ideas*, Vol. III. New York: Charles Scribner’s Sons, 1973, 260–264.

megalapozhatatlan hajlam”.<sup>27</sup> Szőke művének e mozzanata zenefilozófia-történeti vizsgálódások alkalmas tárgya lehetne tehát, csakúgy, mint a szerző egy másik önkéntelen történeti párhuzamot mutató elképzelése, melyre 1982-es főművének címe is utal. A „zene három világa”, azaz a fizikai, a biológiai és a társadalmi lét egymásra épülő szintjein megnyilvánuló „zenei világfenomén” elmélete<sup>28</sup> mintha a *musica mundana, humana* és *instrumentalis* hármas rendszerének megfelelője lenne, mintha a középkor makro- és mikrokozmoszt, szellemi és anyagi világot egységben láttató – s szintén ókori gyökerű – zenefilozófiai koncepciójának valamiféle materialista redukciója, a földi fizikai valóság síkján képzett vetülete volna.<sup>29</sup> Szőke művei talán annak is köszönheték pozitív recepciójukat, hogy jól illeszkedtek az európai zenei gondolkodás itt említett sémáihoz.

„A zene” strukturális lényegének fent idézett definíciójában az idézőjel használata adekvát módon utal a metaforaképzés mozzanatára, arra, hogy a szerző a kifejezés jelentettjének sokféle lehetséges tulajdonsága közül kiemel egyet, és a jelentést erre az egyre szűkíti, vagy legalábbis ennek az egynek tulajdonít központi jelentőséget. Mivel a kiválasztott tulajdonság fizikai természetű, a szűkítő definíció után elvileg vitathatatlaná válik, hogy Szőke a „zene” szó használatakor a vizsgált tárgy objektív jellemzőjére utalt. A gyakorlatban azonban nem ezt a definíciót használta mérceként az egyes felvételek értékelésekor, hanem a mangrovemadár-idézetben olvasotthoz hasonló szubjektív kulturális asszociációkat. Ezek függvényében rangsorolta a különböző madárhangok „zenei fejlettségét”, s nevezte a remeterigót a „madárzenei evolúció eddig ismert legmagasabb csúcsának”.<sup>30</sup> Objektivizáló zenemeghatározása rangsorolást nem is tett volna lehetővé, hiszen valami vagy mutat harmonikus frekvenciaviszonyokat, vagy nem, köztes fokozatok nincsenek.

A harmadik és legfontosabb különbség Okamura elméletéhez képest, hogy Szőke madárhangokkal kapcsolatos munkásságának bizonyos része érintkezik a tudományossággal. Egyrészt jogosan kritizálta a bioakusztikai irodalom nagy léptékű idő- és frekvenciategelyt használó spektrogramjait, melyekből a madárhangok számos strukturális elemét lehetetlen kiolvasni.<sup>31</sup> Észrevétele jogosságán mit sem változtat, hogy az általa megfelelő alternatívaként javasolt ötvonalas kottázás a bioakusztika gyakorlatában nem honosodhatott meg – a diatonikus skála válta-

27 Carl Dahlhaus: „A zene fogalma és az európai hagyomány”. In: Carl Dahlhaus–Hans-Heinrich Eggebrecht: *Mi a zene*. Budapest: Osiris, 2004.

28 Szőke a fizikai síkon mechanikai rendszerek hangjában (például a keréknyikorgásban) található „zenei” elemeket, a biológiaiak a madárdal „zenei” elemeit, a társadalmi pedig az ember alkotta zenét helyezi el.

29 A fentiek megfogalmazása után azonos értelmű megállapítást találtam Rajeczky Benjamin Szőke Péternek írt, 1983. október 10-én kelt levelében, melyben Szőke könyvéről mondott véleményt: „A nyugati szakzenész-olvasók sajnos azt fogják mondani, hogy [a zene többszintű létének ’újfajta teóriája’] egyáltalán nem újfajta, sőt egyenesen régifajta: az antik és középkori, az utóbbiban ’musica mundana, humana, instrumentalis’-nak mondott felosztásra emlékeztető teória, amikor az emberi zenén kívüli akusztikus világ szabályos periódikus rezgésű hangjait musica-nak nevezi.” OSZK Kézirattár, Fond 448.

30 Szőke: *A zene eredete...*, 72.

31 Úó: „A madárhangbrázolás egzaktsági módszere”, *Aquila*, LXIX–LII. (1962–1963), 109–119.

kozó nagy- és kisszekundjaira és az egész számokkal kifejezhető időtartam-arányokra berendezett kottázás éppoly kevésbé felel meg az egzaktitás követelményének, mint a bírált spektrogramok, s ráadásul azokkal szemben antropocentrikus pályára kényszeríti a lejegyzést. Másrészt – és a zenetudomány számára ez a fontos – a zeneiséggel kapcsolatos megállapításai, alapvető problémájuk ellenére, elvezették egy tudományos hipotézishez is:

Az egymástól független madárzenei és emberzenei (népzenei) fejlődés azonos formájú „végtermékeinek” láttán kétségbevonhatatlannak látszik, hogy a „madárisnak” is mondható emberi dallamformák alapjaikban lényegileg élettani (emberbiológiai) eredetűek [...].<sup>32</sup>

Hogy van-e hasonlóság a madárhangok és az emberi zene élettani háttere között, és ha igen, az közös evolúciós gyökérre vezethető-e vissza, egyértelműen tudományos kérdés, függetlenül attól, hogy bármilyen értelemben zenének nevezük-e a madárhangokat, és függetlenül attól is, hogy mind a madárhangok, mind az emberi zenék körében számtalan olyan képlet akad, melynek nem találjuk strukturális megfelelőjét a másik csoportban. A kérdés szorosan összefügg egy másik, nem kevésbé érdekes kérdéssel: mennyiben tekinthetők az ember zenéjének szerkezeti sajátosságai biológiailag meghatározottnak?

Erre a kérdéskörre a magyar zenetudományban egyedül Maróthy János figyelt fel Szőke gondolatai között, legalábbis csak ő tett kísérletet arra, hogy Szőke elméletét e kérdéskör okán bekapcsolja a saját kutatásába. Így válaszolt Szőkének, miután kézhez vette *A zene eredete és három világa* című könyv neki küldött példányát:

Az utóbbi években mindinkább rájövök a biokommunikáció emberen kívüli formáinak a fontosságára is a zene szemszögéből. Ez akár Lukácsnál is „fekete doboz”, noha az „aiszthézisz” igazi természetének a megértése nem képzelhető el az érzékek működésének a vizsgálata nélkül. Ez pedig egyetemes természettudományi kérdés is. Rávettem magam az etológiára (Tembrock, Lorenz stb.). Így tehát a Te könyved is egyenesen kapóra jött.<sup>33</sup>

„De az én könyvem nem etológiai könyv” – írta Szőke megjegyzésként Maróthy utolsó mondata alá. Nem tulajdonított tehát központi jelentőséget munkája egyetlen tudományosan is értékelhető gondolatának, Maróthyval viszont a saját érdeklődése elsősorban mégis ezt láttatta meg. Maróthyéhoz hasonlít a svéd Nils L. Wallin esete is. *Biomusicology – Neurophysiological, Neuropsychological and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music* című 1991-es könyvében hét oldalt szentelt Szőke munkájának, a következő felvezetéssel:

A pragmatikus és szintaktikus egyezések és közös hajlamok, melyeket a nem-emberi és emberi hangadás strukturális rendje mutat, többek pusztán analógiáknál. Valódi homológok, melyek talán hasonló gének által vezérelt idegi szubsztrátumokban gyökereznek. [...] Ami a madárdalt illeti, hasonló elképzeléseket részletesen tárgyal Szőke Péter ma-

32 Uó: *A zene eredete...*, 152.

33 Maróthy János levele Szőke Péternek, 1982. december 21. OSZK Kézirattár, Fond 448.

gyar tudós, aki *A zene eredete és három világa* című könyvében a mélyszerkezet izomorfizmusait mutatta ki emberek és madarak énekformáiban, s ezeket filogenetikailag kondicionált homológokként definiálja.<sup>34</sup>

Az idézett részlethez tartozó hivatkozásban csupán *A zene eredete és három világa* cím angol fordítása szerepel, azzal a megjegyzéssel, hogy a könyv csak magyar nyelven érhető el. A „filogenetikailag kondicionált homológok” megfogalmazás Szőke hivatkozott művében nem fordul elő, csupán *Az ismeretlen madárzene* című hanglemeze kísérőfüzetében találkozunk a „közös filogenetikai gyökerű” szófordulattal a kérdéses párhuzamok jellemzésekor.<sup>35</sup> Ha ezekhez a nyomokhoz hozzáolvassuk Wallin és Szőke levelezését is,<sup>36</sup> egyértelművé válik, hogy a svéd kutató nem ismerte magyar kollégája teljes gondolatmenetét, és annak egyetlen számára érdekes feltevését a saját szótára segítségével, a maga átfogóbb tudományos hipotézisének keretén belül fogalmazta újra.

Ebben a hipotézisben fontos helyet kapnak a Szőke által felmutatottaknál jóval elvontabb strukturális párhuzamok is, például azok a statisztikai szabályszerűségek, melyek nagy variabilitást mutató hangfolyamatok szakaszainak egymásra következésében mutathatók ki. E kérdésben Wallinnál az emberi zenével való összehasonlítás alapja a gibbonok vokalizálása,<sup>37</sup> melyet Szőke, mivel nincsenek benne harmonikus hangközök, egyáltalán nem is tekintett zenének. Wallin elméletében a zeneiség fogalmát végső soron nem a hallható jelenségek bármilyen szintű szerkezeti jellemzői definiálják, hanem azok a feltételezett idegéletteni mechanizmusok és genetikai sajátosságok, melyeknek a hallható jelenségek csupán felszíni megnyilvánulásai.

Míg Wallin biomuzikológiának elnevezett megközelítésmódja az élő szervezetek belső világát tanulmányozza a zenével összefüggésben, addig a Finnországban működő olasz Dario Martinelli *zoomuzikológia* nevű irányzata az élőlények kommunikációját vizsgálja, azaz jelek segítségével történő érintkezésüket a külső világgal, és ezen a téren keres rokon vonásokat az ember zenei tevékenysége

---

34 „The pragmatical and syntactical conformities and common trends in structural organization between non-human and human vocalization [...] are based on more than analogies. They are real homologues, probably with roots in nervous substrates controlled by similar genes [...]. As for the bird song, similar ideas have [...] been argued at length by the Hungarian scholar and scientist Péter Szőke who, in his book *The Origin and the Three Realms of Music* pointed out the deep-structural isomorphisms between human and avian song forms, which he defines as phylogenetically conditioned homologues.” Nils L. Wallin: *Biomusicology – Neurophysiological, Neuropsychological and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1991, 453–454.

35 *Az ismeretlen madárzene*. Budapest, Hungaroton, 1987. LPX 19347. Az idézett szófordulat a kísérőfüzet „Összefoglalás” feliratú bekezdésében szerepel.

36 Wallin könyvének birtokomban lévő példánya Szőke Péter tulajdona volt, számos jegyzete olvasható benne, szennycímlapján pedig a szerző neki szóló dedikációját találjuk („Dear Dr. Szőke, finally the whole book. I send it to you, with much gratitude and sympathy. Nils L. Wallin”. Ez a dedikáció – amint az OSZK Kézirattárának 448-as fondjában őrzött Szőke-levélhagyatékából kiderül – egyben az utolsó üzenet volt Wallin részéről az 1988 és 1992 között lefolytatott, ötfordulós levelezésük során.

37 Wallin: i. m., 450–453. Önálló tárgyalását lásd itt: Thomas Geissmann: „Gibbon songs and human music from an evolutionary perspective”. In: Nils L. Wallin et al. (szerk.): *The Origins of Music*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000, 103–123.

és az állatok hangadása között. Martinelli – aki a *zoomuzikológia* keresztapját és saját közvetlen előfutárát François-Bernard Mâche francia zeneszerzőben nevezi meg<sup>38</sup> – a zooszemiotika diszciplínájának alapjain áll: arra törekszik, hogy az állati kommunikáció jeleit az állatok saját értelmezési tartományán belül vizsgálja. *Of Birds, Whales and other Musicians* című 2009-es könyvének *Three steps towards music* című fejezetében a hazugság (*lying*), a játék (*playing*) és az esztétikum (*aesthetics*) zooszemiotikailag, azaz az állatok saját világában is értelmezhető kategóriáit kínálja fel mint az ember zenéje és egyes állatfajok hanghasználatára közötti lehetséges közös nevezőket.<sup>39</sup>

Ha elfogadjuk Wallin, illetve Martinelli szűkítő definícióit, melyek a zenét a fogalom biológiailag, illetve zooszemiotikailag megragadható rétegeire redukálják, feltehető, hogy e két értelemben valóban beszélhetünk a madárhangok immanens zenei jellegéről. Ez a jelleg azonban nem attól függ, hogy fennállnak-e a hangok között „harmonikus vagy közel harmonikus frekvenciaviszonyok”, sem attól, hogy kísérleti személyek zenének nevezik-e azok sorozatát.

A bio-, zoo- és ornitomuzikológia elnevezései azt sugallják, hogy kutatási területük térképét az itt leírt sorrendben egyre kisebb átmérőjű koncentrikus körökként kell elképzelnünk. Mint azonban az a fentiekből kiderült, az elnevezések ilyen tekintetben félrevezetőek, hiszen valójában különböző jellegű és szemléletű gondolatrendszerekről van szó, melyek inkább csak közös határokkal és határátkelővel rendelkeznek. Az elméletek egyetlen mozzanata azonban mégis közös: mindhárom úgy alakítja a zene fogalmát, hogy az a vizsgált tárgy valamely benne rejlő tulajdonságán alapuljon. Szőke és Martinelli egyértelműen deklarálják is kutatói elfordulásukat az ettől eltérő, szubjektív zeneiségértelmezéstől – még ha Szőke a gyakorlatban áldozatul is esik a lassított felvételein fel-felbukkanó harmonikus hangközök projekciós kísértéseinek, s valójában az ekképp szerzett szubjektív élmények motiválják elköteleződését az objektivitás általa felmutatott eszköze, a magnetofon mellett:

Az ornitológiai, sőt a mai bioakusztikai irodalom is „zenének” nevezi és minősíti a madarak énekét, azaz természetes csicsergésformáit általában, amennyiben ezek „szépen” hangzanak, de anélkül hogy ismerné azok tényleges, csak hanglassítással megkülönböztethető valóban zenei vagy nem zenei formáját. A madárzenének ilyen korszerűtlen, költői eredetű értelmezése elfogadhatatlan. Lényegileg különbözik tőle az a madárzene-fogalom, mely a hanglassítás fényénél szerzett tudományos ismereteinken alapszik.<sup>40</sup>

Martinelli könyvének *Whose music it is?* című fejezetét a következőképp indítja:

Vajon a zoomuzikológia a csalogány éneke iránti csodálatunkkal kapcsolatos-e, és azzal, hogy azt pusztán emiatt zenének tekintjük? Vagy inkább azzal a gondolattal foglalkozik,

38 Dario Martinelli: *Of Birds, Whales and other Musicians. An Introduction to Zoomusicology*. Scranton, London: University of Scranton Press, 2009, 5.

39 Uott, 45–88.

40 Szőke: *A zene eredete...*, 187.



hogyan a madarak saját zenekoncepcióval bírnak, és ez a mentális koncepció az, amit a hangjaikba vetítenek?<sup>41</sup>

A kétféle megközelítésre a szerző a továbbiakban az etnográfia nemzetközi terminológiájából vett *etic* illetve *emic* kifejezésekkel utal, és egyértelműen az utóbbi mellett kötelezi el magát, más szóval olyan madárzene-fogalomból indul ki, mely a zooszemiótika fényénél szerzett tudományos ismeretein alapszik.

Mindkét idézet két alternatívát tartalmaz, s az elvetett alternatíva mindkét esetben azonos: a kutatók irányválasztásukkal az emberi kultúra sok évszázados madárzene-koncepciójának fordítanak hátat. Ennek alapja a bevezetésben említett újkori zenefogalom, mely egy hangfolyamat zene voltát elsősorban a hallgató ember viszonyulásának specifikus módjához köti. Szempontjából alapvetően közömbös, hogy a hangfolyamat miképpen jön létre a madárban (Wallin), vagy hogy milyen funkcióval bír a madár számára a fajtársaival való érintkezésében (Martinelli), ahogyan az is közömbös, hogy mutat-e strukturális hasonlóságot olyan más hangfolyamatokkal, amelyeket szintén zenének szoktak minősíteni (Szőke).

Az általam javasolt alternatíva nem kizáró, hanem kiegészítő jellegű. Nem vonom kétségbe Wallin és Martinelli kérdéseinek, illetve Szőke Wallint előlegező hipotézisének tudományos relevanciáját, csupán az általuk figyelmen kívül hagyott területre hívom fel a figyelmet. Megközelítésmódom az előző bekezdésben vázolt fenomenológiai szempontú zenemeghatározásból indul ki, melyet a három kutató a saját gyakorlatában mellőzött. A hangfolyamatokat zenévé avató specifikus viszonyulási mód több lehetséges aspektusa közül a madárhangok vonatkozásában is kiemelkedik a hallgató ember élményének esztétikai természete, szemléletem középpontjába ezért a hangok esztétikumát, ezt a zenénél egyrészt szűkebb – mert a zenefogalomnak csak egy részét képező –, másrészt tágabb – mert nemcsak a zenének minősített jelenségek esetében releváns – fogalmat állítom.

A kutató előtt a kérdésselvetés esztétikai-fenomenológiai útja mindaddig zárva áll, amíg a vizsgálódás tárgyát csak maguk a madárhangok vagy létrejöttük természeti körülményei képezik – mint az idézett művek esetében –, hiszen a kutató ebben az esetben csak a saját esztétikai élményét figyelhetné meg, arról pedig nem tehet objektív megállapításokat. A vizsgálat körét ezért úgy bővíttem, hogy tartalmazza a madárhangok emberi recepciójának dokumentumait is, köztük elsősorban éppen azokat a szövegeket, melyeket Szőke a fenti idézetben kritizál.

A madártani és bioakusztikai szövegeket az teszi a hangesztétikai szempontú kutatás legfontosabb forrásaivá, hogy szerzőik konkrét madárhang-élményeiket tudatosan rögzítették. Hangleírásaik, ha nyelvi eszközeikben gyakran költői-elek is, szemléletük eredetét tekintve semmiképpen sem azok: nem a madárzene általánosító és elvont költői toposzáinak visszhangjai, hanem az észlelés gyakorlatán, név szerint azonosított és megkülönböztetett madárfajok rendszeres meg-

---

41 „Does zoomusicology have to do with admiring a nightingale singing and considering it music simply for that reason? Or is it rather concerned with thinking that birds possess their own concept of music and that such a mental conception is what they are projecting in their sounds?” Martinelli: i. m., 22.

figyelésén alapulnak. Eleget kell tenniük annak a követelménynek, hogy olvasójuk a leírás alapján elképzelhesse és a természetben felismerhesse a hangokat, s e kritérium teljesítéséhez minden lehetséges referenciális eszközt mozgósíthatnak, köztük az író és az olvasók közösnek feltételezett kulturális háttérét, esztétikai érzékét és ítéleteit is. Esztétikai élményeket tükröző hangjellemezéseik tehát többnyire valójában nem is eshetnek módszertani kifogás alá, mert – a tudománytörténet régmúltjának egyes szövegeit kivéve – e jellemzések nem tudományos tézisekként, hanem a hangok azonosításának praktikus segédeszközöként szerepelnek.

Tanulmányom annak az egyre terebélyesedő képzeletbeli fának egy hajtása, melynek gyökere R. Murray Schafer *The Soundscape – Our Sonic Environment and the Tuning of the World* című könyve.<sup>42</sup> Schafer végtelenül tág témája a természetben keletkező és az ember által létrehozott mindennemű hang szerepe az emberi életben és kultúrában, a hangokhoz elsősorban mint hangokhoz – s nem mint beszédhez, zenéhez stb. – való viszony összefüggéseiben. Témafelvetéséhez a legkülönbözőbb irányokból kapcsolódtak – illetve kapcsolhatók tőle független, de szemléletükben rokon – más kutatások, olyan mennyiségben, hogy konkrét példák helyett szerencsésebb a *sound studies* egész irodalmára utalnom.

Ennek a fának egy másik, az enyémhez közeli hajtása Joeri Bruyninckx *Sound-Sterile. Making Scientific Field Recordings in Ornithology* című tanulmánya,<sup>43</sup> mely a madárhangok rögzítésének és vizualizációjának módusait mutatja be történeti változásaikban, a madártanban betöltött gyakorlati jelentőségük szempontjából. Az én kutatásom ezzel szemben az ember halláskultúrájában megmutatkozó esztétikai érzék szempontjából vizsgálja az ornitológia történetének dokumentumait – és nem csupán azokat, hanem bármely olyan szöveget, melyben közvetlen madárhangélmények tükröződnek.

Általában nem törekszem elszámolni madárhangokról szóló szépirodalmi művekkel, madárhangutánzást tartalmazó zeneművekkel, valamint azokkal az írásokkal, melyek összetett ideológiai rendszerek keretén belül tárgyalják a madárhangok zeneiségének kérdését, Athanasius Kircher 1650-es *Musurgia universalis*ának állatzenei fejezetétől<sup>44</sup> Charles Hartshorne amerikai filozófus 1992-es *Born to Sing. An Interpretation and World Survey of Bird Song* című könyvéig.<sup>45</sup> A természetben szerzett auditív benyomások és a szerzők által papírra vetett mondatok vagy zenei hangok viszonya bármilyen dokumentumban áttételes, ám a felsoroltak esetében a sajátos célok és lehetőségek megsokszorozzák az áttételeket: e források nem

42 R. Murray Schafer: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books, 1994. Első kiadás: *The Tuning of the World*. New York: Knopf, 1977.

43 Joeri Bruyninckx: „Sound Sterile. Making Scientific Field Recordings in Ornithology”. In: Trevor Pinch–Karin Bijsterveld (szerk.): *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012, 127–150.; uő: *Sound Science. Recording and Listening in the Biology of Bird Song, 1880–1980*. PhD disszertáció, Maastricht: Maastricht University, 2013.

44 Athanasius Kircher: *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*. Roma, 1650.

45 Charles Hartshorne: *Born to Sing: An Interpretation and World Survey of Bird Song*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

annyira primer hangélmények, mint sokkal inkább irodalmi és zenei toposzok, bölcséleti és természettudományos szemléletmódok lenyomatai. Ezért ezeket csak mint az élményekkel kölcsönhatásban álló kulturális háttér dokumentumait veszem számításba, és csupán annyiban tárgyalom őket, amennyiben közvetlen összefüggést mutatnak az elsődleges forrásdokumentumokkal.

Itt következő esettanulmányom madara, a barátposzáta körülbelül tizennégy centiméter hosszú, szürke tollú madár. A hím fejtetőjén fekete, a tojóén rozsdabarna színű, sapkaszerű folt látható – elnevezése minden európai nyelven erre utal. Átlagos súlya tizennyolc gramm. Európában őshonos, a legészakibb területek kivételével mindenhol fészkel, költőterületei Közép-Ázsiába nyúlnak. Dél- és Délnyugat-Európában át is telet, a populáció költöző részének telelőhelyei Észak- és Közép-Afrikában vannak.<sup>46</sup> Tudományos, azaz a Linné-féle kettős nevezéktan szerinti nevét 1758-ban kapta<sup>47</sup> (Linné először *Motacilla atricapillának*, feketefejű billegetőnek nevezte, ám a billegetők nemzetségéből átsorolták a poszátákéba, ma is használatos neve ennek megfelelően *Sylvia atricapilla*). A faj hangadásában megkülönböztethető a hímek voltaképpeni éneke (*full song*), a hímek egy tisztázatlan funkciójú – feltehetően a repertoár tanulásában szerepet játszó – halkabb ének módja (*subsong*), a tojók éneke, a kapcsolattartó hangjelek, a riasztó hangjelek, valamint a fiókák eleségkérő hangja.<sup>48</sup> Tanulmányomban – egyetlen kivételtől eltekintve – zárólag a hímek territorialis funkciójú és a párválasztásban szerepet játszó voltaképpeni énekével foglalkozom.

A recepciótörténeti példák sorát a kivételes esettel, Szőke Péterével kezdem. A harmonikus frekvenciaviszonyok megállapításának előfeltétele az, hogy az egyes hangokat állandó frekvenciaértékek jellemezzék, ezért Szőke számára a zeneiségnek még a harmonikus arányoknál is alapvetőbb kritériuma volt az, hogy a vizsgált madárhang egyenes hangokból álljon. A barátposzáta énekében azonban egyetlen egyenes hangot sem lehet kimutatni.

A barátposzáta Szőke 1982-es összefoglaló könyvében csupán a felsorolás-szerűen említett példák között tűnik fel *A madárhangfejlődés nem zenei útja* című fejezetben,<sup>49</sup> öt évvel később megjelent, *Az ismeretlen madárzene* című hanglemezen azonban jelentős szerepet kap. Az ökörszem, a geze és az Észak-Amerikában honos kardinálistinty társaságában jelenik meg a B oldal hatodik sávjában, melyhez a kísérőfüzetben a következő felirat tartozik: „Fejlett, de zenei hangközök nélküli (ún. ’nem-zenei’) éneklésformák természetes hangzásukban és lassítva (kortársi ’újszenénkre’ emlékeztetve)”. A négy „nem-zenei” madár felvételei közül csak a barátposzátáé kapott külön ismertetést: „egyik leghíresebb, csengő hangú európai

46 Hadoram Shirihai–Gabriel Gargallo–Andreas J. Helbig: *Sylvia warblers. Identification, taxonomy and phylogeny of the genus Sylvia*. London: Helm, 2001, 45.

47 Uott, 45.; Carl Linné: *Systema Naturae. Editio decima, reformata*. Stockholm: imp. Laurentii Salvii, 1758, 187.

48 Shirihai–Gargallo–Helbig: i. m., 49–50.

49 Szőke: *A zene eredete...*, 96.

’mesterdalnokunk’ természetes éneke, melyben valójában rendezetlen és rút, zeneietlen hangmintázat rejlik, miként egy részletének lassítása mutatja.”<sup>50</sup>

Az idézetben egyrészt a *zenei Szőke* által objektivizált és a *rút* szubjektív kategóriájának összemosása, másrészt a *valójában* szó használata érdemel figyelmet. A *valójában* mesterséges törésvonalat teremt, mely elválasztja egymástól a hallgatás két lehetséges módját, a természetes sebességűt és a lassítottat, és az utóbbit úgy állítja be, mintha kizárólag az vezetne el a hangok reális megtapasztalásához – tapasztalat alatt értve nemcsak a finomszerkezetre vonatkozó analitikus megállapításokat, hanem az esztétikai természetű benyomásokat is. Azt sugallja, hogy a csengő hangú „mesterdalnok” híre tévedésnek köszönhető esztétikai élményeken alapul, s hogy ezek az élmények ezért érvénytelenek.

A mesterséges törésvonalat igen jól érzékelteti Bertha Bulcsu író-publicista lemezismertetője, mely a barátposzáta hangesztétikumának kérdésével indít. Bertha játékos fogalmazásmódjából úgy tűnhet, hogy ironizál a Szőke által megrajzolt abszurd képleten, ám a recenzió többi részének lelkes egyetértése és egyenes beszédmódja arra utal, hogy valóban elfogadta a törésvonalat, és átlépve rajta átállt Szőke oldalára:

Csalódtam a barátposzátaiban. Főleg persze a mi barátposzátainkban, aki feleségével két éve jelent meg először balatoni kertünkben, s délutánoként a diófa legtetetjéről szokott hangversenyt adni. Merész skálázásait időnként már többre becsültük, mint a rigófüttyöt, a pacsirták és fülemülék énekét, de átejtett bennünket. Ez derül ki dr. Szőke Péter Az ismeretlen madárzene című hanglemezeről, amit a napokban a Hungaroton adott közre. [...]

Nagy csalódást okozott nekem a dankasirály, akinek a vizek felett szálló jellegzetes hangja lelassítva és felbontva rekedt káromkodássá változik. De legkellemetlenebbül kertjeink mesterdalnokában, a barátposzátaiban kell csalódnunk, akinek modernkedő, látszólag más madárhangokat is átvevő és felhasználó hangfutamairól a mikroszkóp alatt kiderül, hogy trilláiban zeneietlen, rendezetlen hangmintázat rejlik, valójában egy kócos hóbögréről, madárhalandzsáról van szó. Ejnye, ejnye, kedves Sylvia atricapilla...<sup>51</sup>

A hanglemez kísérőfüzetében a természetes és a lassított barátposzáta-ének megítélése közötti friss törésvonalon kívül észrevehető egy másik, régebbi eredetű is. Ez a törésvonal a lassított felvétel megítélésén belül mutatkozik, és valójában nem más, mint a *kortársi „újzene”* pozitív és negatív értékelése közötti, Szőké-től függetlenül is létező törésvonal egyenes folytatása. A kísérőfüzetben csak a Szőke felőli oldala válik láthatóvá, mikor a lassított barátposzátahang minősítésén keresztül a kortárs zene újító-kísérletező irányzatait is *rútnak* és *zeneietlennek* nevezi. Hogy a törésvonal másik, pozitív oldala hogyan mutatkozott meg a Szőke körüli madárzene-diskurzusban, azt a tanulmányom végén mutatom majd be.

Bertha Bulcsu talán nem kezdett volna olyan könnyen kétkedni a természetes barátposzáta-ének esztétikai élményének realitásában, hogyha a recenzió írá-

50 Szőke: *Az ismeretlen madárzene*.

51 Bertha Bulcsu: „A remeterigó éneke”. In: uő: *Egy író állatkertje*. Budapest: Schenk Verlag Kft., 1992, 153–155.

sakor a kezébe került volna egy hat évvel korábban megjelent kötet, Schmidt Egon ornitológus *Madárdal erdön-mezőn* című könyve. Benne *A legszorgalmasabb énekes* című fejezet a barátposzátáról szól – ez képviseli esettanulmányomban a madár énekének Szőke publikációihoz időben és térben is közeli, ám azoktól független recepcióját. Az általam javasolt szempontokat e szöveg kommentárjaként, történeti összefüggéseinek bemutatása által fogalmazom meg, ezért most hosszabban idézem:

Kertekben, bokrosokban, erdőszéleken járva a legkedvesebb madaraim közé tartozik a barátka vagy más néven barátposzáta. Ha meghallom csengő énekét valahol, mindig megállok egy kicsit, figyelem, „osztályozom” magamban. Mert a barátka éneke rendkívül sokféle. A legtöbb középszerű énekes, de akadnak egészen kiváló hangúak is, amelyeket méltán nevezhetünk mestereknek. Talán nem is lenne jó, ha minden egyes barátka ilyen kiváló tulajdonságokkal rendelkezne. Azt azért nem mondom, hogy megünnánk őket, én semmi esetre sem, de valószínűleg tompítaná a hangvadászat hangulatát, ha nem kelle-ne annyit keresni, bolyongani, kutyagolni, míg végre azt az egyet, az igazit meghallja az ember. [...] Jártomban-keltemben szerte az országban az utóbbi években is jó néhány igazán első osztályú madárral találkoztam.

A barátka énekét ismerők jól tudják, de talán mások is észrevették már, hogy a hímek énekében két egymástól élesen elkülönülő rész különböztethető meg. A bevezető egy kedves, hosszabb-rövidebb ideig tartó és lehetőleg minél több utánzást tartalmazó csi-csergés, amelyet a német nyelv „Vorgesang”-nak, azaz előéneknek, a hazai madarásznyelv „bokoréneknek” nevez. A német kifejezés arra utal, hogy utána még következik valami, sőt az, ami nagyobb becsben áll a madárhangok terén iskolázott fül számára, a magyar megfelelő viszont azt a megfigyelést tükrözi, hogy a barátkák rendszerint a bokrok sűrűjében bujkálva énekelnek.

A bokorének különböző időtartamú és erősségű, de legjobban az utánzások minőségében térhet el. Az osztrák specialisták azonban a legjobb és a legváltozatosabb bokorének-nél is messze többre tartják az utána következő „Überschlag”-ot, amelynek megjelölésére nincs megfelelő magyar szó. Ez a csengő hangú befejezés szerepel elsősorban a minőségi értékelések listáján, és annyiféle változata ismert, hogy elemzésükkel meg sem próbálkozom. Korábban, de talán még napjainkban is, a legkedveltebb az a befejezés volt, amikor a madár a „hejdióval” fejezi be énekét. Van otthon egy kis könyvecském Mathias Rauschtól,<sup>52</sup> aki a századforduló híres bécsi madárhang-szakértője volt, amely még ezt a befejezést is több különböző változatban ismerteti. Ilyen mélységig, bevallom, soha nem jutottam el. De azzal is tartozom az igazságnak, hogy számomra, az „igazi” barátkakedvelőkkel ellentétben, mindig a bokorének volt a kedvesebb. Szeretem a madáréneket, bármilyen legyen is az, de a legjobban mégis csak a mesteri utánzásokat kedvelem, amikor egy-egy madár torkából valamelyik szomszéd énekének részleteit, néha teljes strófáit hallom viszont mesteri hangszereléssel. [...]

A barátkák kedves, változatos csicsergésében, amivel éneküket kezdik – ha jól figyelünk – megtaláljuk a környéken élő számos más madár hangját is. A legszebben hangzik, amikor ez a kis énekművész a fülemüle trilláit szövi strófaiba, sőt néhány évvel ezelőtt a

52 Mathias Rausch: *Die gefiederten Sängervürsten des europäischen Festlandes*. Magdeburg: Creutzsche Verlagsbuchhandlung, 1900.

53 Schmidt Egon: „A legszorgalmasabb énekes”. In: uő: *Madárdal erdön-mezőn*. [Debrecen]: Natura, 1981, 65–69.

Felső-Tisza árterében egy olyan példányt is hallottam, amely az ott fészkelő nagy fülemülét utánozta mesterien. Emellett a barátka az a madár, amely, legalábbis a rovarevő madarak közül, talán a leghosszabb ideig gyönyörködött bennünket kedves, változatos énekével. A fekete sapkás hímek április elején, néha már március végén érkeznek, és a még lombtalan bokrok között csakhamar felhangzanak a jól ismert, csengő énekek. [...] Nyár derekán pedig, amikor a fülemülék, sőt a rigók is abbahagyják az éneklést, a barátkákat, különösen a reggeli órákban, még mindig rendszeresen hallhatjuk. [...] <sup>53</sup>

A barátposzáta hangélménye Schmidt Egon könyvében egy nagyobb, összetett élmény részeként jelenik meg, ez pedig a növényekkel és állatokkal való találkozás élménye azok természetes élőhelyein, az ember által sűrűn beépített területeken kívül. Ez a megfigyelői alaphelyzet ma egyértelműnek tűnik, ám korántsem kizárólagos a barátposzáta kultúrtörténetében. A madarat az elmúlt századokban a hangja miatt gyakran tartották háziállatként, a hangélmény a leírásokban ezért háziállat és gazdája kapcsolatának részeként is megjelenik – esetenként meglepően szerves részeként, ahogy például Giovanni Pietro Olina 1622-es, énekesmadarokról szóló könyvében olvassuk:

A kalitkában tartott madárkák közül a barátposzáta, latinul *atricapilla* természetől fogva vidám természetű, édes és kellemes énekű [...]. Csodálatos dolog látni, hogy ez a madárka a többinél inkább rendelkezik gazdája felismerésének a képességével, erről bizonyos énekmóddal adva jelet, amikor gazdáját a kalitkához közeledni látja [...]. <sup>54</sup>

A jelenség leírását háromszáz évvel később is megtaláljuk Alfred Brehm sokkötetes, nagyhírű állattani enciklopédiájában. A következő részlet az 1929 és 1933 között kiadott magyar fordításból származik:

A barátkaposztátát kitünő énekéért gyakrabban tartják kalitkában, mint a többi posztátát. [...] A barátkaposztátát, még a frissen befogott is, rendkívül szelíddé válik a fogságban, és gazdájához annyira vonzódik, hogy már messziről dallal üdvözlí, és ilyenkor énekében nem zavarja az sem, ha kalitkáját körülhordozzák a szobában. <sup>55</sup>

A 20. század előtti ismertetésekben a fentieknek megfelelően gyakran találunk a madár befogására és ellátására vonatkozó útmutatást is, illetve említéseket arról, hogyan nyilvánul meg utánzóképesége az ember közelében, civilizált hangkörnyezetben. A 19. század első feléből származó leírásokban olvassuk, hogy „ha

54 „La Capinera latinamente *Atricapilla* fra gl'altri uccelletti di Gabbia, è di natura allegra, di canto soave, e dilettooso [...]. E cosa maravigliosa il vedere, che questo uccelletto sia dotato d'una particolare conoscenza verso il padrone più degl'altri, dandone di questo particolare segno con una maniera di cantar, quando scorge il padrone attorno alla Gabbia [...]” Giovanni Pietro Olina: *Uccelli era ovvero discorso della natura, e proprietà di diversi uccelli e in particolare di que'che cantano, con il modo di prendergli, conoscergli, allevargli, e mantenergli*. Roma: Apresso Andrea Fei, 1622, 9.

55 Alfred Brehm: *Az állatok világa*. Átdolg., az új felfedezésekkel és magyar vonatkozásokkal kiegészített kiadás. Budapest: Gutenberg, [1929–1933], 9. köt. 39–40. Az idézett mondatok megfelelői már a német eredeti 1879-es második kiadásában is azonosíthatók, a számos későbbi rövidítés ellenére: *Brehms Thierleben. Allgemeine Kunde des Thierreichs*, 5. köt. <sup>2</sup>Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1879, 185–186.

fiatal korától nevelik, [...] megtanul idegen dallamokat utánfütyülni”,<sup>56</sup> sőt, vannak olyan egyedei, „mellyek a szók kimondását és a póstasíp hangját is utánozták.”<sup>57</sup>

Hasonlókról már a fogvatartást rosszallva ír Herman Ottó *A madarak hasznáról és káráról* című 1901-es könyvében, összhangban a mű egészének madárvédő szellemével:

Vidám dala miatt ezt is üldözi a madárfogók és kereskedők kapzsisága. Kalitkáját rendszeren zöld portékával vonják be, hogy bokorban higgye magát és ilyen csalódásban élve énekel, sőt eltanulja a nótát és rabtársainak énekét is.<sup>58</sup>

Ha a gyakorlat maga nem is, annak megítélése tehát változott a 20. századfordulón. Ezt a változást más oldalról világítja meg a „Nagy Brehm” fent idézett, 1929–1933-as kiadásában található, aktuális magyar vonatkozásokat tartalmazó kiegészítés: „Kedvelt és hálás szobamadár, amelynek fogásához azonban az elővigyázatos, korrekt madárbarát hatósági engedélyt kér.”<sup>59</sup>

Alapvetően megváltozott gyakorlatot tükröznek a 20. század második felében keletkezett népszerű ismertetések, melyek egyértelműen természetjáró s nem madártartó olvasók számára készültek. A „Nagy Brehmben” említett engedély kiadásának lehetősége napjainkban fel sem merül, mert a barátposzáta Magyarországon védett madár,<sup>60</sup> de a Tandori Dezső által befogadott árva barátposzáta-fióka, Poszi esete már 1981-ben is kivételesnek számított.<sup>61</sup> A madár „a vak Pipi Néni – Tandori egy verebét – énekével vidító társ lett”, még ha éneke, lévén Poszi tojó, bizonyosan nem is tartalmazta a faj énekében annyira kedvelt *Überschlagot*, és valószínűleg egészében is halkabb és egyszerűbb volt a hímekénél.<sup>62</sup>

A változás azonban nem azt jelenti, hogy a természeti környezet élménye korábban hiányzott a madárhang-recepció hátteréből. A 18. század egyik legjelentősebb természettudósa, Georges-Louis Leclerc de Buffon így írt harminchat kötetes *Histoire Naturelle*-jének 1778-ban megjelent huszadik kötetében:

Minden poszáta közül a barátposzáta rendelkezik a legkellemesebb és legfolyamatosabb énekkel; kissé hasonlít a csalogányéra, és jóval tovább élvezzük, mert több héttel azután is, hogy a tavasz nevezett mesterdálnoka elhallgatott, az erdőt mindenhol zengeni halljuk e poszáta énekétől; hangjuk egyszerű, tiszta és könnyed; és kis hangterjedelmű, de kellemes, rugalmas és cizellált hajlítások sorozata jellemzi éneküket; úgy tűnik, ez az ének ma-

56 „Jung aufgezogen werden sie sehr zahm und lernen fremde Melodien nach pfeifen.” [Christian Adam Adolph Buhle]: *Die Naturgeschichte in getreuen Abbildungen und mit ausführlicher Beschreibung derselben Vögel*. Halberstadt–Pest: Carl Brüggemann–Otto Wigand, [1831?], 102–103.

57 Hanák Ker. János: *Természetrész vagyis: az állat-, növény és ásványországnak természethű rajzokkal ellátott rendszeres leírása magán és nyilvános oktatásra*. Első kötet. Emlősök és madarak. Pest: Hartleben Konrad Adolf, 1848, 230.

58 Herman Ottó: *A madarak hasznáról és káráról*.<sup>3</sup> Budapest: Királyi Magyar Természettudományi Társulat, 1908, 68.

59 Brehm: i. m., 186.

60 13/2001. (V. 9.) KöM rendelet a védett és a fokozottan védett növény- és állatfajokról. [http://njt.hu/cgi\\_bin/njt\\_doc.cgi?docid=56000.313262](http://njt.hu/cgi_bin/njt_doc.cgi?docid=56000.313262) (2015. november 27.)

61 Tandori Dezső: „A barátposzáta esztendeje”, *Tiszatáj*, 47/10. (1993. október), 11–18., ide: 13.

62 A tojók énekéről lásd: Shirihai–Gargallo–Helbig: i. m., 50.

gában hordozza azon helyek frissességét, ahol felhangzik; megfesti a nyugalmat, kifejezi még a boldogságot is; mert az érzékeny szívek nem maradnak édes érzések nélkül azon hangok hallatán, amelyekre a természet az általa boldoggá tett lényeket ihleti.<sup>63</sup>

Buffonnál a környezet nem is csupán passzív háttérként jelenik meg tehát, hanem olyan tényezőként, mely aktívan és alapvetően befolyásolja a barátposzáta énekét, mintegy átsugározva rá a maga jellemzőit. A barátposzáta hangja, mint közvetítő, összeköttetést teremt a természet egésze és az érzékeny emberi szív között, s az ember ezáltal válik képessé arra, hogy megtapasztalja a természet frissességét, nyugalmat és boldogságát – vagy legalábbis felerősödik ez a képessége. Schmidt Egon az énekesmadarak védelmére szólít idézett írása végén, megemlítve saját korábbi jelmondatát: „madárdal nélkül halott az erdő!”.<sup>64</sup> Buffon elképzelését ezzel szemben így lehet újrafogalmazni: „erdő nélkül halott a madárdal”.

Buffon szövege csak egyike a számtalan írásnak, melyben a barátposzáta énekét a csalogányéhoz – más néven fülemülééhez – hasonlítják. Van, ahol még a madár elnevezése is ezen az összehasonlításon alapul: 18. századi források szerint Norfolkban *mock nightingale*, azaz *álcsalogány* a neve,<sup>65</sup> Magyarország egyes tájain a 20. század első évtizedeiben *papfülemile*.<sup>66</sup> Schmidt szövegét olvasva fölmerül a kérdés, hogy a hasonlóság képzete vajon nem a voltaképpeni csalogánymotívumok utánzásának köszönhető-e, ám tekintve azt, hogy e motívumok megjelenése nem törvényszerű a barátposzáta énekében, s hogy hírüket – ahogy Schmidt is utal rá – elsősorban énekük utánzásoktól mentes második felének köszönhetik, az utánzás eshetősége önmagában nem adhat magyarázatot a hasonlóságról szóló tétel elterjedtségére, melyet az alábbi, 19. századi példák hivatottak szemléltetni:

[1823] A barátposzáta a legelragadóbb poszáta közé tartozik, és az angliai énekesmadarak között második helyre sorolható. Lágy hangjai véleményünk szerint tényleg felérnek a hangzás gazdagságában a csalogány dalának bármely hangjával, ha ugyan nem előbbre valók náluk. Igaz, hogy a csicsérgés rendszertelen, de édesen vad, és dallammal teli.<sup>67</sup>

63 „La fauvette à tête noire est de toutes les fauvettes celle qui a le chant le plus agréable et le plus continu; il tient un peu de celui du rossignol, et l'on en jouit bien plus long-temps, car plusieurs semaines après que ce chantre du printemps s'est tu, l'on entend les bois résonner partout du chant de ces fauvettes; leur voix est facile, pure et légère, et leur chant s'exprime par une suite de modulations peu étendues, mais agréables, flexibles et nuancées; ce chant semble tenir de la fraîcheur des lieux où il se fait entendre; il en peint la tranquillité, il en exprime même le bonheur; car les coeurs sensibles n'entendent pas, sans une douce émotion, les accents inspirés par la nature, aux êtres qu'elle rend heureux.” George Louis Leclerc Buffon: *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du roi*. Tome Vingtième. Paris: L'Imprimerie Royale, 1778, 128.

64 Schmidt: i. m., 69.

65 James Bolton: *Harmonia Ruralis, or, An Essay Towards a Natural History of British Song Birds*. London: Simpkin and Marshall, 1830, 47.; Daines Barrington: „Experiments and Observations on the Singing of Birds”. *Philosophical Transactions of the Royal Society*, vol. 63. 1773, 249–91. Ide: 282.

66 Brehm: i. m., 186.

67 „The Blackcap is truly a most delightful warbler, and may be ranked as second in the class of British song-birds. Indeed, in our opinion, its mellow notes are equal if not superior in richness of tone to any in the nightingale's song. It is true the warble is desultory, but sweetly wild and full of melody.” Patrick Syme: *A treatise on British song-birds*. Edinburgh: John Anderson, 1823, 115.



[1833] A ravasz és óvatos barátposzáta minden kétséget kizáróan legkedvesebb énekeseink közé tartozik; és [Bajorországban] különösen az erdei falvak lakói becsülik többre a csalogánynál. Bár a csalogányok és a geze énekének erős és beszédes dallamait nem éri utol, de hangja valóban még tisztábban fuvolaszerűbb azokénál, éneke pedig majdnem még változatosabb, egybefüggőbb és lépcsőzetesebb, és nem igényel akkora erőfeszítést, mint azoké.<sup>68</sup>

[1833] Semmi sem okoz nekem nagyobb gyönyörűséget, mint ennek a madárnak az éneke. Határozottan nagyobb hangterjedelemmel és változatosággal bír, mint bármely más angliai madár, a csalogányt kivéve.<sup>69</sup>

[1840] E faj hímjének nagyon kellemes és változatos az éneke; de a mi tájunkon [Franciaország Gard megyéjében és környékén] nem szokás kalitkában tartani, szemben Franciaország több más vidékével, és nincs ebben igazunk, mert a barátposzáta hangja édességében majdnem megegyezik a csalogányéval.<sup>70</sup>

[1854 előtt] Ha mégoly sokat kesergék is amiatt, hogy e madár [a csalogány] látogatásai olyan ritkások, mégsem adnám érte a barátposzáta, minden angol poszátaink közül ízlésem szerint a legelragadóbban édest, féktelent és csodálatosat.<sup>71</sup>

[1879] A hím kitünő éneke szépségére nézve rögtön a fülemüle csattogása után következik.<sup>72</sup>

Hogy a két madár összehasonlító vizsgálata toposszá merevedett, annak okát két szempont nem tudatos összemérésében és az így létrejövő leegyszerűsített kép vonzerejében látom, mely éppen ebben az egyszerűségben rejlik. Az idézetekből egyrészt az olvasható ki, hogy a barátposzáta és a csalogány a hangjuk miatt legjobban értékelt madarak közé tartoznak – mely madarak halmazában nyilvánvalóan több másik faj is szerepel az övéken kívül –, másrészt hogy hangjuk pszichológiai valóságában mutatkoznak bizonyos hasonlóságok – mely hasonlóságok bizonyosan megint csak több más fajjal sorolják őket egy halmazba. A kétféle halmaz válogatási szempontjai eltérő jellegűek tehát, a vélekedések mégis összemosás

68 „Ohne allen Zweifel gehört der schlaue und vorsichtige Mönch unter die beliebtesten Sänger; und besonders von den Bewohnern der Walddorfer wird er der Nachtigall vorgezogen. Zwar erreicht er diese nicht in den starken und sprechenden Melodien in seinem Gesange, aber seine Stimme ist in der That ungemein reiner flötenartiger, und sein Gesang fast noch mannigfaltiger, einander anhängender und stufenförmiger, und erfordert nicht den Aufwand, wie die Nachtigallen und der Spötter.” Wilhelm Riedel: *Die Grasmücken und Nachtigallen in Europa*. Nördlingen: Karl Heinrich Beck, 1833, 176.

69 „Nothing ever delights me more than the song of this bird. He has decidedly more compass and variety than any other English bird, except the nightingale.” [Edward Newman:] *The letters of Rusticus on the natural history of Godalming. Extracted from the Magazine of Natural History, the Entomological Magazine, and The Entomologist*. London: John van Voorst, 1849, 30–31.

70 „Le mâle de cette espèce a un chant très agréable et varié; mais dans notre pays on n’a pas l’habitude de le nourrir en cage comme on fait dans plusieurs contrées de la France, et l’on a tort, car la voix de la Fauvette à Tête Noire égale par sa douceur presque celle du Rossignol.” Jean Crespon: *Ornithologie du Gard et des pays circonvoisins*. Nîmes, Montpellier: Bianquis-Gignoux, Castel, 1840, 128.

71 „Much as I lament that the visits of this bird [the nightingale] are so few and far between, I would not give up the blackcap for him, – of all our English warblers, to my taste, the most ravishingly sweet, wild, and wonderful.” John Freeman Milward Dovaston (1782–1854): [Ismeretlen mű]. Az idézet forrása: [N. N.]: „Nightingale”. In: John Marius Wilson (ed.): *The Rural Cyclopaedia, Or A General Dictionary of Agriculture. Vol. III*. Edinburgh: Fullarton and Co., 1857, 554.

72 Brehm: i. m., 186.

e szempontokat: a két halmaz metszetét képezik, e metszetben pedig kizárólag a barátposzáta és a csalogány található.

Ez a képlet kétféle illúziót is kelt: egyrészt egyoldalúan hangsúlyozza a hasonlóságokat a különbségekkel szemben, másrészt a két madarat egy verseny résztvevőiként láttatja, amint épp az első helyezéért küzdenek egymással. A kétféle illúzió szorosan összefügg, és erősíti egymást: a hasonlóságok jelölik ki azt a „sportágat”, amelyben a verseny elindul, a verseny pedig még jobban leszűkíti a figyelmet a hasonlóságokra.

Figyelemre méltó mozzanat a harmadik madár feltűnése egyetlen idézetben. A geze azon nyomban versenybe, sőt, az élmezőnybe kerül, mihelyst a szerző – Karl Heinrich Beck – kétféle pszichoakusztikai szempontcsoportot is bekapcsol az összehasonlításba, ezzel „biatlónná” alakítva át a „sportágat”. Még látványosabban átrendeződik a mezőny Daines Barringtonnál, aki a madarakat 1773-as összehasonlításában „pentatlonban indította”, ahogy az 1. faksimilén látható.<sup>73</sup> Az öszszevetés ötféle szempontja az oszlopfeljelekben olvasható: *a hang lágysága; vidám hangok; panaszos hangok; hangterjedelem; előadás*. Az elérhető maximális pontszám minden kategóriában húsz. Az összesítésben első helyen kilencven ponttal a csalogány áll, második helyezett hetvennégy ponttal a kenderike, s csak harmadik helyezést ér el a táblázat legalján kiemelve szereplő barátposzáta, hatvanhat ponttal. Nem sokkal marad le tőle a hatvanhárom pontot szerzett mezei pacsirta. Bár az összesítésben a barátposzáta kiemelkedően jól szerepel, az egyes kategóriákban többen is megelőzik: a hang lágyságában az erdei pacsirta négy ponttal, vidám hangok tekintetében a tengelic hét ponttal jobb nála.

Barrington példája azonban kivételes, az irodalomban a csalogány és a barátposzáta versengésének toposza uralkodik. A hasonlóság hangsúlyozása – mely alapján az olvasó hajlamos szoros akusztikus megfelelésekre gondolni – erősen befolyásolja az elvárásokat, s ebből fakadóan az értékelést is. Kitűnően példázza ezt az amerikai természetbúvár, John Burroughs (1837–1921) esete, aki nyilvánvalóan megismerkedett a hazájában nem honos két madár irodalmával, s a madarakat életében először csak ezt követően hallotta, 1871 után,<sup>74</sup> egy nagy-britanniai utazása alkalmával. Lám, nem Bertha Bulcsu volt az első ember, aki az olvasmányai miatt csalódott a barátposzátaban:

Míg itt ültem, láttam, és először hallottam is a barátposzáatát. A hangot azonnal felismerem fényességéről és erejéről, és mert enyhén a csalogány hangjára emlékeztetett, de csalódást keltett, arra számítottam, hogy jobban megközelíti majd nagy riválisát. Csengő, élénk zengzet ez, de egészében véve durvának tűnt a számomra, nem puhán és finoman hajlítottnak.<sup>75</sup>

73 Barrington: i. m., 282.

74 *The Writings of John Burroughs*. Vol. VI.: *Fresh Fields*. Boston, New York: Houghton Mifflin, 1884, 143.

75 „While sitting here I saw, and for the first time heard, the blackcapped warbler. I recognised the note at once by its brightness and strength, and a faint suggestion in it of the nightingale’s; but it was disappointing: I had expected in it a nearer approach to its great rival. It is a ringing, animated strain, but as a whole seemed to me crude, not smoothly and finely modulated.” Uott, 115.

	Mellow- ness of tone.	Sprightly notes.	Plaintive notes.	Compaś. .	Execu- tion.
Nightingale . . . . .	19	14	19	19	19
Skylark . . . . .	4	19	4	18	18
Woodlark . . . . .	18	4	17	12	8
Titlark . . . . .	12	12	12	12	12
Linnet . . . . .	12	16	12	16	18
Goldfinch . . . . .	4	19	4	12	12
Chaffinch . . . . .	4	12	4	8	8
Greenfinch . . . . .	4	4	4	4	6
Hedge-sparrow . . . . .	6	0	6	4	4
Aberdavine (or Sifkin) . . . . .	2	4	0	4	4
Redpoll . . . . .	0	4	0	4	4
Thrush . . . . .	4	4	4	4	4
Blackbird . . . . .	4	4	0	2	2
Robin . . . . .	6	16	12	12	12
Wren . . . . .	0	12	0	4	4
Reed-sparrow . . . . .	0	4	0	2	2
Black-cap, or the Norfolk Mock nightingale <sup>k</sup> . . . . .	14	12	12	14	14

<sup>k</sup> Brit. Zool. p. 262.

1. fakszimile. Daines Barrington: Philosophical Transactions of the Royal Society, Vol. 63., 282. old. A madarak fölülről lefelé (nem a helyezés sorrendjében): csalogány, mezei pacsirta, erdei pacsirta, réti pityer, kenderike, tengelic, erdei pinty, zöldike, erdei szürkebegy, csíz, zsezse, [énekes] rigó, feketerigó, vörösbegy, ökörszem, nádi sármány, barátposzáta „avagy a norfolki álcsalogány”

Az angol William Henry Hudson 1895-ben idézte amerikai kollégáját, és ellenvéleményét fejezte ki: „Nem mondanám a barátposzáta énekét durvának, bármilyen féktelen és szabálytalan legyen is; sem azt, hogy akár a legcsekélyebb mértékben emlékeztetne a csalogányra.”<sup>76</sup>

Mivel a két madár énekének egyes pszichoakusztikai elemei valóban mutatnak hasonlóságot, feltehető, hogy Hudson nem is annyira az ilyen értelmű rokonság lehetőségét, mint inkább a riválisokról szóló, hamis elvárásokhoz vezető tételt utasította el. Az is elképzelhető azonban, hogy a rivális madarak toposzát Hudson ítéletalkotó folyamatából egy másik, sokkal régibb és erősebb toposz szorította ki, mely éppen a különbségeket hangsúlyozza: ez a csalogány énekének panaszosságáról szól, és kizárja, hogy a madár – az ógörög mítosz tragikus sorsú Philomelája – azonos kategóriában nevezzen versenybe a kedélyes barátposzáttal. Az utóbbi lehetőség Hudsonnal kapcsolatban feltételezés marad, Herman Ottó alábbi, 1901-es szövege esetében azonban igazolhatónak látszik:

76 „I should not say that the blackcap's strain is crude, however wild and irregular it may be; nor that there is in it even a faint suggestion of the nightingale's.” William Henry Hudson: *British Birds*. London, New York: Longmans, Green, and Co., 1921, 69. Első kiadása: 1895.

[A barátposzátá] dala egyszerű, nem is közelíti a fülemüléet, nem csattogó, nem bánatos, nem zokogó; hanem kedves füttyörészés, akár valami víg gyerkőcczé; fel is hangzik a bokornak majd erről, majd arról az oldaláról és a figyelő emberre vidámságot áraszt.<sup>77</sup>

Hogy az összehasonlítást Herman szövegében az antik gyökerű nagy európai csalogánytoposz befolyásolja, segít észrevenni Lázár Kálmán ornitológus három évtizeddel korábbi leírása – és egyszerismind azt is megmutatja, hogy a különbség és hasonlóság egyidejű tényállásai közötti feszültség feloldható:

Művészek a szó legnemesebb értelmében a tulajdonképpeni zenérek [= poszáták]. Ezek vékony csőrű, gyöngéd testalkotú, egyszerű színezetű, nagyon kifejtett agyrendszerrel és hangszervekkel bíró kis madarak, melyek kies tájak, szőlőhegyek, hús ligetekben szeretnek tartózkodni, mint a régi görög költők szent berkeikben. Köztük fő művész a csalogány, az erdő szíve, mély érzelmű, lángeszű szárnyas költő. [...] Elragadó dala a legridegebb keblű emberre is kell hogy benyomást tegyen, mert az a legszelidebb érzelmek, fel-lengző ábránd, vágyteli epedés, kétségbeejtő fájdalom csodás vegyületét képezi eredetien és meghatóan eléadva [...].

A csalogányt megközelíti a barátkenér. Ennél hiányzik ugyan a művészi ihlet, hangterjedtség, változatosság, de rendkívül[i] kellem és vidámság jellemzik azt, és sokak előtt a csalogány dalánál kedveltebbé teszi[k]. Ő egy érző szívű, derült kedélyű lírikus, míg a csalogány elegikusnak nevezhető.<sup>78</sup>

Lázár leírása arra is rávilágít, hogy a két madár összevetésére a korabeli taxonómia is ösztönzést adott: a csalogányt ekkor még a barátposzátával azonos rendszertani kategóriába („zenérek” = poszáták = *Sylvia*) sorolták. Az „erdő szíve” szófordulat Vörösmarty Mihály *Madárhangok* című 1845-ös költeményéből való, Lázár a verset hosszabban is idézi, és saját jellemzése egészében is szorosan kapcsolódik a költő által újrafogalmazott csalogánytoposzhoz. A versben hét vidámnak mondott hangú madár említése után olvassuk: „Csak egy, a főművészné, / Egy gyöngé csalogány / Csattogja gyász zenéjét, / A cserje vad bogán. / És annyi fájdalom van / És annyi kín szívén; / Embert megölne százszor / Ily gyilkos érzemény.” Kimondatlanul Herman is ehhez a hagyományhoz kötődik, mely még tehát a 20. századfordulón is virult, hiába vonta azt kétségbe Samuel Taylor Coleridge 1798-ban *The Nightingale* című költeményében („Búskomor madár! Ó! Üres gondolat! / A természetben semmi sem búskomor!”),<sup>79</sup> s hiába volt ismert tény, hogy csak a hímcsalogány énekel.

Schmidt Egon szövegén kívül három másik idézet nevezte a barátposzátá énekét változatosnak, Lázár ezzel szemben a változatosság hiányáról ír. Úgy vélem, az ellentmondás csak látszólagos, és nem az egyéni ízlések közmondásos különbözőségével magyarázható, hanem azzal, hogy Lázár az ének más aspektusára összpontosít, mint a többiek. A kérdés rendszerint a csalogánnyal való összehasonlítás során merül fel. A csalogány énekében egyedtől függően százhusz és kétszázhatvan közötti, jellegében a többitől gyakran feltűnően eltérő strófatípust lehet megkü-

77 Herman: i. m., 68.

78 Lázár Kálmán: „A madárhang és a madárdal”. In: uő: *A lég urai*. Pest: Emich Gusztáv, 1866, 109–113.

79 „A melancholy bird! Oh! idle thought! / In nature there is nothing melancholy.”

lönböztetni,<sup>80</sup> az egyes strófák azonban jellemzően azonos motívumok ritmikus ismétlődéséből állnak. A barátposzáta énekében ezzel szemben csak kétféle szakasz, a bokorének és az *Überschlag* különböztethető meg, viszont az előbbi a legkülönbözőbb utánzásokat tartalmazhatja – míg a csalogány más fajokat nem utánoz –, az *Überschlag* pedig, bár a fényes színezet és a gyors, hajlékony mozgásformák által meghatározott általános jellege mindig azonos, mégis igen nagy belső variabilitást mutat – vidékenként, egyedenként és az egyedek énekén belül is –, és a csalogány élesen elváló strófiáival, illetve kiismerhető ritmikusságával szemben a parttalan-ság illetve kiszámíthatatlanság benyomását kelti.

Ez utóbbi jellemzőivel magyarázhatók – a *változatos* jelző használatán túl – a kapkodó és féktelen jellegről szóló beszámolóok vagy John Dovaston angol természetbúvár mondata: „[...] ahogy az zseniális költőhöz illik, néha alig tudja, mit is akar, és tekintet nélkül Arisztotelészre és az egységekre, sem eleje, sem közepe, sem vége nincs [a dalának] [...]”<sup>81</sup>

Ami pedig a hajlékony, azaz kizárólag kisebb-nagyobb csúszásokból álló mozgásformákat illeti, ezt a Herman-idézet „fütyörésző gyerkőc”-hasonlatával kapcsolhatjuk össze, melynek párhuzamait Edward Newman 1849-es és Béli Miklós 1980-as leírásaiban is megtaláljuk:

Lágy, halk dallamos fütyüléssel kezd, amely olyan, akár egy messziről hallott csalogány hangja vagy egy paraszt fütyülése a távolban, melyet dallammá lágyítanak a környező dombok; egyre közelebb jön, egyre csak emelkedik, szünet nélkül, egyre hangosabb és hangosabb, változatos, gazdag, folyékony és zengő hangok elhúzódo sorozata, míg egyszerre meglepetten veszed észre, hogy a kis madár, akinek a torkából ez a kiváló dallam árad, egy bokron ül melletted, vagy egy fa ágán a fejed fölött.<sup>82</sup>

Énekének jellemző része egy tiszta *fuvolahangokból álló, messze csengő fütyörészés*, amit egy halkabb csicserékelés előz meg.<sup>83</sup>

A három idézetben a fütty nem a *madárfütty* kifejezésből ismert általános értelemben szerepel, mint a *madárdal* szinonimája, hanem kifejezetten az emberi fütyülésre mint dallamok megszólaltatásának egy módjára utal – ezt a magyar *füttyörész* ige használata teljesen egyértelművé teszi. A hasonlat az emberi fütyülés hangkép-

80 Heinrike Hultsch: *Beziehungen zwischen Struktur, zeitlicher Variabilität und sozialem Einsatz des Gesangs der Nachtigall (Luscinia megarhynchos B.)*, Disszertáció, Freie Universität Berlin, 1980, 26.

81 „[...] like a poet of all-genius, he sometimes hardly knows what he is about, and has, regardless of Aristotle and the unities, neither beginning, middle, nor end [...]” John Freeman Milward Dovaston: [Ismeretlen mű]. Az idézet forrása: [N. N.]: „Nightingale”. In: John Marius Wilson (ed.): *The Rural Cyclopedia, Or A General Dictionary of Agriculture*. Vol. III. Edinburgh: Fullarton and Co., 1857, 554.

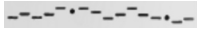
82 „He begins with a soft low melodious whistle, like the voice of the nightingale heard a far off, or the whistle of a countryman at a distance, softened into melody by the surrounding hills; it comes nearer and nearer, it rises up, up, up, without any pause, louder, and louder, and louder, a continued series of varied, rich, liquid, and sonorous notes, till all at once you are astonished to find the little bird, from whose throat such surpassing melody is poured, is sitting in a bush by your side, or on the stem of a tree close over your head.” [Edward Newman:] i. m., 30–31.

83 Béli Miklós: *Madárhatózó. Romániai Szocialista Köztársaság madarai*. Kolozsvár-Napoca: Dacia Könyvkiadó, 1980, 89–90. Kiemelés az eredetiben.

zőtechnikájából adódó csúszkáláson alapul, ugyanakkor azt is sugallja, hogy a barátságosabban énekében a megfigyelők dallamokat észlelnek, azaz olyan hangsorozatokat, melyeknek elemeit hallásuk képes tonálisan egymásra vonatkoztatni. E dal-  
lamoknak Christian Buhle még a műfaját is azonosítani véli: „[Éneke] egy nagyon  
változatos, kellemes pianóból és egy rákövetkező tisztán fuvolázó, csengő fortéból  
áll, mely úgy hangzik, mint egy rövid induló vagy mint egy fanfár.”<sup>84</sup>

A dallamosság mibenlétének értelmezéséhez a legtöbb támpontot Alwin Voigt  
*Excursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen* című, először 1894-ben megjelent  
könyve nyújtja. A részletes és érzékletes madárhang-határozó 1961-ben a tizen-  
kettedik kiadásánál tartott, ezt azóta többször utánnyomták, legutóbb 2010-ben.  
Alább az 1933-as tizedik kiadásból idézek:

Jó barátságosabban énekelni hallani pompás élvezet; köztük a legjobbak nemcsak hogy az  
összes más posztafélet múltják felül, hanem a többi hazai énekesmadár közül is csak ke-  
vés éri utol őket fuvolázó hangjaik szép hangzásában. Persze ezektől a madaraktól is  
gyakran hall az ember gyengébb teljesítményt. A teljes ének gyors, érdes csicsérgéssel  
kezdődik (piano); olyan barátságosabban azonban csak ritkán találkozom, amely csak a  
bevezetést használta; az énekes rendszerint továbbküldi magát a fuvolahangokig, ame-  
lyek mindenkinek feltűnnek szép csengésükkel. Az ének e szakaszának neve *Überschlag*  
(forte). Az éneklési időszak vége felé sokuk egészen elhagyja a piano szakaszt, vagy na-  
gyon lerövidíti. A fiatalabb hímek, amikor a forte szakaszhoz érnek, két vagy három fu-  
volahang után abbahagyják, a jobbak tízig vagy tovább is viszik, a következő séma szerint:

 az egészet fűrgén és megszakítás nélkül adva elő. A tipikus *Überschlag*  
gyakran felfelé lépő szekunddal végződik: körülbelül




vagy f-gisz. Az *Überschlag*

egyébként szabálytalan hangfolyamából nemritkán határozott motívumok lépnek elő; hal-  
lottam például egy kiváló énekest, amely többször alkalmazta a



h-moll hár-  
mashangzatot; mások egy *djüdjdjüt* fűztek hozzá, olyan telten és mélyen (egy ízben fisz<sub>3</sub>

[az 1908-as kiadásban fisz<sub>2</sub>]), akár a csalogány. Ha az egyik határozott *Überschlag* [recte:  
motívum] kétszer fordul elő, például  a madár duplaverésűnek számít.

1) Sok *Überschlag* közel áll dallamában Wagner *Siegfriedjének* madárhangmotívumához.<sup>85</sup>

84 „Er besteht aus einem sehr abwechselnden, angenehmen Piano, dem ein rein flötendes, lautes Forte folgt, was wie ein kurzer Marsch oder wie eine Fanfare klingt.” [Buhle:] i. m.

85 „Gute Schwarzplättchen singen zu hören ist ein köstlicher Genuß; die besten unter ihnen überbieten nicht allein alle andren Grasmücken, sondern werden an Wohl laut der flötenden Töne von wenigen andren einheimischen Singvögeln erreicht. Allerdings hört man gerade von diesem Vogel oft schwä-  
chere Leistungen. Der vollständige Gesang beginnt mit eine meiligen, rauhen Gezwitscher (Piano); aber nur selten ist mir ein Schwarzplättchen vorgekommen, das nichts anderes als die Einleitung brachte; in der Regel ringt sich der Sänger hindurch zu Flötentönen, die jedermann durch ihre Klangschönheit auffallen. Diesen Teil des Gesanges bezeichnet man mit *Überschlag* (Forte). Gegen Ende der Sangeszeit lassen manche das Piano ganz weg oder kürzen es doch sehr ab. Jüngere Männchen brechen, wenn sie das Forte erreicht haben, nach zwei oder drei Flötentönen ab, die besseren bringen es zu zehn und mehr nach folgendem Schema: [ábra]<sup>1)</sup>, das Ganze flott und lücken-  
los gebunden vorgetragen. Oft schließt der typische *Überschlag* mit einer Sekunde aufwärts ab, etwa [kotta] oder f gis. Nicht selten treten aus der sonst regellosen Tonfolge des *Überschlags* bestimmte

A *Siegfried* második felvonásának pentaton madármotívuma egészében egyetlen európai madár énekéből sem vezethető le – szemben például Beethoven VI. szimfóniájának jól azonosítható madárhangutánzataival –, fogantatásával kapcsolatban összehasonlíthatatlanul többet sejtet az a rokonság, mely a *Ring* más természetmotívumaihoz fűzi. Wagner szándéka inkább valamiféle közelebről meg nem határozott „madárszerűség” megteremtésére irányulhatott: úgy tűnik, ezt szolgálja a stíluskörnyezeten belül töredékesnek és szigetszerűnek ható melodika és a motívum megszólalásai közötti szünetek. Voigt Wagner-asszociációját feltehetőleg az ébresztette fel, hogy a barátposzáta *Überschlag*jának apró szakaszai esetenként az emberi zene skálafokaira emlékeztetnek, és hogy a megkülönböztethető szakaszok darabszáma – ha az első sematikus ábrával szemléltetett fejlett *Überschlag*ból indulunk ki, ahogy maga Voigt is tette – közelít a *Siegfried* erdei madarának egyes megszólalásai során hallható hangok számához.

Úgy látszik tehát, hogy Voigt észrevétele a *Ring* keletkezéstörténetének feltárásához nem járul hozzá – a barátposzáta recepciótörténetéhez viszont annál inkább. A recepciót ebben az esetben olyan konkrét zenekulturális asszociáció színezi, amelyet valóban barátposzáta-specifikusnak tekinthetünk: Voigtban nem az auditív élmény madárhang volta, hanem egyedi jellemzői keltették a képzettársítást, hiszen több tucat alaposan megfigyelt madárhang között jelölte meg mint azt az egyet, amely az operára emlékezteti. Az asszociáció felhívja a figyelmünket arra, hogy a hangok emberi kultúrán belüli és kívüli világa nem szigetelődik el egymástól a tudatban, a madárhang-recepció tanulmányozása ekképp egyben a halláskultúra egészének tanulmányozása is.

A madárhangokat ebben az összefüggésben a Rorschach-féle tintapacák akusztikus megfelelőinek is tekinthetjük: ezek az emberi intenció által nem befolyásolt alakzatok a mindenkori hallgató akusztikus tudatának tartalmát csalogatják elő a behallás révén. Amíg Voigtot a barátposzáta éneke a *Ring* egy motívumára emlékezteti, addig Herman Ottó számára a süvöltő „mélán hangzó hivatása [...] olyan, mint a somogyi hosszú furulya legszebb középhangja”.<sup>86</sup> Az első asszociációból egy német madarász zenei műveltségéről szerzünk értesülést – mely, ha nem is meglepő, de meglepően pontos –, a másodikból pedig megtudjuk, milyen szerves egységbe forrtak Herman gondolkodásában az ornitológusi és néprajzkutatói-etnoorganológusi tevékenysége során szerzett tapasztalatok.<sup>87</sup>

Ahogy Voigt írta, „az *Überschlag* egyébként szabálytalan hangfolyamából nem ritkán határozott motívumok lépnek elő”, más szóval: a dallamok a dallamtalan-

---

Motive hervor; so hörte ich einen Prachtsänger, der mehrfach mit dem H-moll-Dreiklange [kotta] einsetzte; andere fügten ein djüdjüdjü an, so voll und tief (einmal fis3 [az 1908-as kiad.: fis2]) wie Nachtigall. Bringt einer den bestimmten Überschlag zweimal, z. B. [ábra], so gilt der Vogel als Doppelschläger. [lábj.:] 1) Mancher Überschlag kommt melodisch dem Vogelstimmenmotiv aus Wagners „Siegfried” nahe.” Alwin Voigt: *Excursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen*. Neubearb. Erich Hesse. Leipzig: Quelle & Meyer, <sup>10</sup>1933, 61. (<sup>1</sup>1894)

86 Herman: i. m., 38.

87 Herman Ottó somogyi népi furulyákkal kapcsolatos méréseiről lásd: Lambrech Kálmán: *Herman Ottó élete*. Budapest: Magyar könyvbarátok, [1933], 179.

ból emelkednek ki, hogy azután ismét elbújjanak benne. A barátposzáta hangszíne és énekének gyorsasága mellett bizonyosan ez, a tudatos zenélésre, illetve a kontrollálatlan emberi hangadásra emlékeztető hangok határvidékén való folyamatos billegés az, amelyet a madár énekének méltatói kedvesnek, erőfeszítésmentesnek és édesen féktelennek tartottak. A barátposzáta recepciójának eddig áttekintett dokumentumai – bár Barrington a poszáta panaszos hangjait is sokra értékeli – a madár énekét rendszerint valamiféle harmonikus létállapottal kapcsolják össze, függetlenül attól, hogy ezt az állapotot végső soron a természet, a madár, vagy a madarat hallgató ember sajátjának tartják-e.

De vajon univerzálisnak tekinthető-e ez a vélekedés? Az eddig idézett dokumentumok mind Nyugat-Európában, illetve Magyarországon és többségükben a 18–19. században keletkeztek. A következő két idézet Kelet- és Észak-Európából, a barátposzáta elterjedtségének tágran értelmezett északi határvidékéről származik. Az első Nyikolaj Nyikonov orosz író és amatőr madarász *Énekesmadarak* című, 1973-as könyvéből, a második Lars Svensson svéd ornitológus 2009-es *Madárhatározójából*, napjaink európai madarászatának számos nyelvre lefordított, alapvető kézikönyvéből való:

Gatynál az erdősáv egy zabmező sarkában volt, az apró erdő fölé ritkásan meglehetősen magas lucfenyők emelkedtek. Ezek egyikére ült a barátposzáta énekelni. Hangja, amelybe időnként fuvolahangok lágy molljai vegyültek, áthatóan és szomorúan hangzott a csillogó, harmatos, derült és hűvös reggelen. Minden zöld volt és friss, illatozó, és én sokáig hallgattam a madarat, nem lévén erőm továbbmenni, elvarázsolva és elbűvölve édes hangjától. Késő lett volna elfogni a barátposzáta, és még kétszer odautaztam hallgatni őt, kerestem a fészket, de nem találtam meg. Biztonságosan el volt rejtve.<sup>88</sup>

Éneke szép; a kerti poszátaéhoz hasonlóan határozatlanul fecsegő csicsergéssel kezd (lerövidülhet vagy teljesen el is maradhat, ez a délidő melegében vagy Dél-Európában gyakori), mely végül fuvolaszerűen tiszta és erős, enyhén mélabús hangokba csap át.<sup>89</sup>

Nyikonov Jekatyerinburgban és környékén élt – Gaty falu is erre felé található –, ez a terület Svédország déli csücskével azonos földrajzi szélességen fekszik. Lehet, hogy az ötvenötödik szélességi foktól északra élő emberek szomorúnak hallják a barátposzáta énekét? Vagy lehet, hogy a magyarázat nem a térben, hanem az időben rejlik? A huszadik század második felére meggyengült volna a csalogány és barát-

88 „Опушка на Гати была в утлу обсяного поля, над мелким леском поднимались редкие и довольно высокие эли. На одну из них черноголовка усаживалась петь. Ее голос, включавший красивые флейтовые ноты нежного минора, проникновенно и грустно звучал в сверкающее росой, ясное и прохладное утро. Все было зелено, свежо, пахуче кругом, и долго-долго слушал я птичку, не будучи в силах идти дальше, заколдованный, замороженный ее малиновым голоском. Ловить черноголовку было поздно, и я еще дбажды приезжал ее слушать, искал гнездо, но не мог найти. Оно было надежно спрятано.” Николай Никон: *Певчие птицы*. Второе дополненное издание. Свердловск: Средне-Уральское Книжное Издательство.

89 „Sången vacker; den börjar likt trädgårdssångaren med ett obestämt pladdrande kvitter (kan kortas av eller helt utelämnas, ofta under middagsvärme och i s. Europa), vilket slår över i flöjtlikt klara och starka, lätt vemodiga toner på slutet.” Killian Mullarney–Lars Svensson–Dan Zetterström: *Fågelguiden*. Andra omarbetade och utökade upplagan. [Stockholm]: Bonnier Fakta, 2009, 304. Kimelés az eredetiben.



poszáta összehasonlításának, illetve a csalogány panaszos énekének toposza, melyek a két madárdal értékelését a vidám-szomorú tengelyen a pólusok felé tolták? Hiszen egyik könyv sem él az összehasonlítással, és nem nevezik panaszosnak a csalogány énekét. Két példa alapján egyik kérdésre sem lehet válaszolni, céлом azonban nem is a válaszadás, hanem az, hogy bemutassam a madárhangok recepciótörténeti kutatásának lehetséges szempontjait.

A barátposzáta énekének egyes fordulatait, mint Voignál láttuk, még kottázni is lehet, azaz rögzíteni annak a jelrendszernek a segítségével, amely elméletileg „harmonikus vagy közel harmonikus frekvenciaviszonyok” kifejezésére szolgál. Lehetséges ez annak dacára, hogy a barátposzáta hangjának frekvenciája egy tizedmásodperc erejére sem stabilizálódik, így fizikai értelemben hű ábrázolása nem egyenes vonalkákból áll – mint Voignál –, hanem csupa görbéből, és az egyes szakaszok frekvenciaviszonyait nemcsak hogy egész számokkal kifejezni, de egy-egy méréssel még megállapítani sem tudnánk.

Azért lehetséges kottázni, mert az emberi hallást olyan erősen kondicionálják a tonális zene alakzatai, hogy ideális megjelenési formáiktól erősen eltérő hangfolyamatokban is felismerni véli azokat, olyan esetekben is, mikor az adott folyamatokat nem zenei szándék hozza létre. Jól példázza ezt a képességet – illetve hajlamot – Leoš Janáček több ezer darabból álló beszéddallam-gyűjteménye is, mely rövid kottás lejegyzések formájában őrizte meg azokat a dallamokat – azaz tonális értékek láncolatait –, melyeket a zeneszerző a cseh beszéd hanglejtésébe belehallott.<sup>90</sup>

Erősen számít erre a képességre az emberi zene gyakorlata is. Maróthy János *A zenei végtelen* című könyvében említi<sup>91</sup> Vikár László egy tanulmányát,<sup>92</sup> melyben mordvin siratódallamok kottás lejegyzése alatt – mely láthatóan minden értelmezési nehézség nélkül készült – közli a dallamok frekvenciagrafikonját is, és ezen látható, hogy az énekes hangmagassága erősen és folyamatosan ingadozik a kottázott hangmagasságértékek közötti térben. Más jellegű, de hasonlóan folyamatos ingadozás az európai klasszikus zene előadói gyakorlatában használt *vibrato* is.

„Valójában [...] az egy hang nem egy hang, hanem számos hang összessége és egyben sorozata. Mondjuk, egy 'kétvonalas d' horizontálisan, időbeli magasságváltozásait illetően valóságos eseménytörténet” – írta Maróthy az említett mordvin példát felvezetve.<sup>93</sup> A zenei percepció itt bemutatott sajátosságát – azt, hogy egy-egy ilyen kis „eseménytörténethez” képesek vagyunk egyetlen tonális értéket hozzárendelni – Szőke Péter kizárta gondolatmenetéből. Ezért meglehetősen furcsa, hogy Maróthy ugyanebben a könyvében huszonöt oldallal korábban mégis minden kritika nélkül, affirmatívan ír Szőke elméletéről.<sup>94</sup>

90 Jonathan Secora Pearl: „Eavesdropping with a Master: Leoš Janáček and the Music of Speech”, *Empirical Musicology Review*, 1/3. (2006), 131–165.

91 Maróthy–Batári: i. m., 63–64.

92 Vikár László: „Mordvin siratódallamok”. In: *Zenatudományi dolgozatok*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1980, 159–173.

93 Maróthy–Batári: i. m., 63–64.

94 Uott, 38.

Az ingadozó frekvenciájú hangfolyamatokban csak addig vagyunk képesek tonális értékeket azonosítani, míg a folyamat változásai bizonyos frekvencia- és sebességhatárok között zajlanak le. Ha a folyamatot egy bizonyos határon túl lelassítjuk, az addig tonális összefüggéseikben érzékelt alakzatok csúszkáló elemekre esnek szét – ebben az esetben nem csupán a barátposzáta éneke veszíti el kottázható dallamosságát, de a mordvin sirató és az operaária is. Amikor Szőke egész számokkal kifejezhető frekvenciaviszonyokra vadászva egyre jobban lelassította a barátposzáta énekét – hogy végül megállapítsa, egyet sem talált –, valójában egyre távolabb került attól a hangzástól, amelybe az emberi hallás nagyon is képes volt belevetíteni ezeket a frekvenciaviszonyokat. Ugyanazzal a módszerrel, mellyel a remeterigó énekéből a természetben sosem hallott csodás dallamokat hívott elő, Szőke eltüntette a barátposzáta természetes énekében hallható, évszázadok óta jól ismert csodás dallamokat.

Az ekképp előállított *kortársi „újszenéből”* Szőke a *bokorének* lassított felvételét választotta a hanglezemre, mely az *Überschlag* lassításával szemben érdes és zajos hangzású – ezért hívta Bertha „kócos hóbörgésnek” –, a két szakasz közül nyilvánvalóan ez illusztrálta meggyőzőbben a *zeneietlenséggel* kapcsolatos állításait. Sokakat bizonyosan meg is győzött vele, ám *zenei* és *zeneietlen* szembeállítását mégsem hagyta mindenki szó nélkül. Rajeczky Benjamin csak a jelen zeneéletére hivatkozott, amikor felhívta a figyelmet teória és praxis Szőke könyvében fellelhető ellentmondására:

[...] bizony a nyugati szakzenész olvasók nem kis része az avantgarde-zenészekkel együtt nagyon is megkérdőjelezi a „klasszikus értelemben vett emberi zenét” (remélhetőleg nem véglegesen).<sup>95</sup>

Pongrácz Zoltán nemcsak a jelenre hivatkozott, az ellentmondást a 20. századi zenetörténetből vett, ötvenéves példán mutatta be. Miután levelében megosztotta elektronikus zeneszerzőként szerzett tapasztalatait a magnetofonos lassításal és egyes pszichoakusztikai jelenségekkel kapcsolatban, így írt:

Tisztázandó: csak az ún. „diszkrét” hangok tartoznak a zene körébe, vagy a „kontinuitásban” levők is?! A fentiek értelmében ui. Bartók IV. vonósnégyesének egyik részlete nem zene, hisz mind a négy hangszer taktusokon keresztül glisszandózik! (?) S Bartók is csak a mozgásiránynak megfelelő vonalakkal ábrázolja a glissandókat.<sup>96</sup>

Földes Imre nemcsak a 20. századra hivatkozott, levelében arra emlékeztetett, hogy zörejek és glissandók a teljes ismert zenetörténetben előfordulnak. Majd így folytatta:

A zeneműnek nem kritériuma, hogy ötvonalas rendszerben ábrázolható legyen. Remekmű lehet az is, amit csak grafikonon, esetleg más eszközökkel [vagy] sehogyse tudunk

95 Rajeczky Benjamin levele Szőke Péternek, 1983. október 10. OSZK Kézirattár, Fond 448.

96 Pongrácz Zoltán levele Szőke Péternek, 1979. május. 24. OSZK Kézirattár, Fond 448.

papírra vetni. [...] Elképzelhető, hogy 50 év múlva a madárzenei fejlődés csúcsát nem a remeterigó énekében látják majd, hanem egy elvontabb, absztraktabb[, általad] „nem-zenei”-nek nevezett madárfüttyben. A szemléleted nem túlságosan a hagyományos zenei ideálhoz kötődik?<sup>97</sup>

Földes Imrének adott válaszából kiderül, hogy Szőke álláspontja mozdíthatatlan maradt, kitartott amellett, hogy csak az ő meghatározásának megfelelő zene az, amely „a valóságban (lételméletileg is) zene”. Am a válaszból kiderül az is, hogy a „zeneietlennek” minősített hangok számára is gazdag esztétikai minőségeket hordoztak:

[...] talán érdekelni fog, hogy hatalmas, az én fogalmaim szerint „nem-zenei” struktúrájú és igen összetett formájú madárhanggyűjtemény is rendelkezésemre áll, mely hangadásoknak a lassított hangzása kísértetiesen (és izgalmas módon) a mai kortárszenei „amelodikus” melodikát és hangzásokat idézi. Már évek óta tervezem – csak eddig az idő nem engedte –, hogy ebből a madár-kortárszenei anyagból összeállítok egy lassított hangbankot, mely roppant gazdag hangzásainak a felhasználásával (zeneszerzői alkotó kombinációival) utat nyithatna egy, még az „új” zenén belül is „új” kortárszenei irányzatnak. (Ugyanis ezek a lassított „nem-zenei” madárhangelakzatok és -hangzásszinek hihetetlenül emberies érzelmi asszociációkat keltenek bennünk, még zeneszerzői feldolgozásuk nélkül is.)<sup>98</sup>

Az utolsó tagmondat – Maróthy oldalt súgott megjegyzéséhez hasonlóan – leleplező erővel bír Szőke Péter úgynevezett ornitomuzikológiai tevékenységének valódi jellegével, vonzerejével és értékével kapcsolatban. Joggal kritizálhatjuk a zene mibenlétéről és eredetéről vallott nézeteit, az azonban kétségtelen, hogy munkája a hallásélmények addig ismeretlen birodalmába vezető ajtót nyitotta fel. Bár a számítógépes technika eszközei ma már szinte bárki számára lehetővé teszik a nagyfokú hanglassítást, a Szőkéhez hasonló szisztematikus felfedzőmunkát ezen a téren mégsem végez senki, így indokolt volna a levélben említett, máig kiadatlanul maradt lassított hangfelvételeinek közreadása. S még vitatható nézetei is hasznosak a jelen számára: arra ösztönöznek, hogy újragondoljuk a madárhangok természetes valóságához fűződő viszonyunk sok évszázados történetét.

97 Földes Imre levele Szőke Péternek, érk. 1983. január 25. OSZK Kézirattár, Fond 448.

98 Szőke Péter levele Földes Imrének, 1983. március 4. OSZK Kézirattár, Fond 448.

## ABSTRACT

---

GERGELY LOCH

### THE SONG OF THE BLACKCAP

---

#### *Péter Szőke's 'Unmusical' Bird and its Aesthetics of Sound*

The author demonstrates the analogy between the work of Péter Szőke, the musicologist who thought he had found 'micromusic' in slowed-down birdsong recordings, and Chonosuke Okamura, the paleontologist who thought he had found 'minimen' (microscopic human creatures) in 400-million years old limestone, both researchers having been misguided by their own projections. In contrast to Péter Szőke's 'Ornithomusicology', two other approaches to animal music, Dario Martinelli's 'Zoomusicology' and Nils L. Wallin's 'Biomusicology' can be considered as truly scientific theoretical frameworks. However, when examining the assumed immanent musical quality of animal vocalizations, all three researchers turned away from the rich tradition of the human admiration for birdsong, an admiration that doesn't necessarily depend on analogies in sonic structure, in communicational behaviour or in evolutionary cognitive background, these three being the main concerns for Szőke, Martinelli and Wallin respectively, when comparing human music with animal sounds. Although this turning a cold shoulder to the cultural history of birdsong seems justifiable and necessary in their research, it has had a thwarting consequence in the case of Szőke. As its song didn't show the physical properties he associated with musicality, Szőke declared the blackcap (*Sylvia atricapilla*), one of the most beloved of songbirds, to be 'unmusical', causing the honest disenchantment of a Hungarian publicist who had been a great enthusiast of blackcap song. This is an exceptionally absurd reaction to a (pseudo)-scientific theory, nevertheless, it's a symptom of a common bias towards dehumanization in the discourse about the musical quality of animal sounds. The author wants to compensate this bias by an entirely anthropocentric and phenomenological approach, which he illustrates with a case study on the reception history of blackcap song. He presents more than twenty quotes written in seven different languages between the 17th and 20th centuries about the human relation to the blackcap and the specific aesthetic values attributed to its song. In the interpretation of the ascribed qualities the author considers both (psycho)acoustical and sociocultural factors. A significant part is devoted to a recurring element in 18th–19th century literature of ornithology, the 'song contest' between the blackcap and the nightingale. As some of the examples demonstrate, various birdsongs can be thought of as 'acoustical Rorschach tests', their descriptions being telling about the writers' auditory culture.

---

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