

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LVIII. évfolyam, 1. szám · 2020. 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, Kárpáti János, Laki Péter
(Annandale-on-Hudson, NY), Madas Edit,
Rovátkay Lajos (Hannover), Sárosi Bálint,
Somfai László, Tallián Tibor

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

TARTALOM – CONTENTS

ESSZÉ – ESSAY

- 5 ROBIN HOLLOWAY
Haydn: A zenészek zenésze

TANULMÁNY – ARTICLES

- 16 BOZÓ PÉTER
Az előadási anyag mint szövegkritikai probléma – Wagner-operák példáján keresztül
- 32 The Performing Material as a Problem of Textual Criticism
Through the Example of Wagner Operas
(Abstract)
- 33 LASKAI ANNA
A Filharmóniai Társaság külföldi turnéi a zenekar Dohnányi-korszakának első évtizedében
- 53 The Foreign Concert Tours of the Budapest Philharmonic Orchestra in the First Decade of the Orchestra's Dohnányi Era
(Abstract)
- 54 PÉTERI LÓRÁNT
Az Új Zenei Stúdió nyilvánossága és művelődéspolitikai környezete
- 66 The New Music Studio (Budapest) in the 1970s: Cultural Political Environment and Position in the Public Sphere
(Abstract)
- 67 LOCH GERGELY
„Nyomd meg a gombot”
Egy százéves magyar mém
- 88 ‘Nyomd meg a gombot’: A Hundred Years Old Hungarian Meme
(Abstract)

DOCUMENTA

- 89 NÉMETH ZSOMBOR
Bartók-témájú írások a Waldbauer-hagyatékban
- 119 Bartók Related Documents in the Waldbauer Legacy
(Abstract)

RECENZIO – REVIEWS

120 RICHTER PÁL

Fundamentum és termőtalaj. Kodály forráskatalógusának második, kétnyelvű kiadása

Bereczky János–Domokos Mária–Olsvai Imre–Paksa Katalin–Szalay Olga: Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai.

Sources of Music and Text for Kodály's Kompositions Based on Folk Music

123 GAUČÍK ISTVÁN

Adósságtörlesztés és új kihívások

Jana Laslavíková: Mestské divadlo v Prešporoku (1886–1899)

v kontexte dobovej divadelnej praxe (e-könyv)

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Tudományos Akadémia

ESSZÉ

Robin Holloway

HAYDN: A ZENÉSZEK ZENÉSZE*

„Tulajdonképpen zavarba ejtő, ha őt eredetinek kell nevezni; olyan, mintha azt mondanánk, hogy egy fakutya vigyorg.”
(Randell Jarrell William Carlos Williamsről)¹

„A természetes közlés nem jött természetesen:
a kitartó lelemény csendes győzelme volt.”
(Clive James Kenneth Slessorról)²

A Haydnról alkotott kép megközelítően ez: nagy újító, az intelligencia, humanizmus, szellemesség megtestesítője; ifjú szorgalommal sajátít el minden lehetséges régi technikát, miközben lelkesen tesz magáévá és mozdít elő minden újat; pozíciójából eredő elszigeteltségénél fogva „eredeti”-nek kell lennie; egy időre érzelmi nyugtalanság lesz úrrá rajta, ami művészetét mérhetetlenül elmélyíti; majd ezen túljut az *opera buffa* toposzainak és időkezelésének a segítségével, mielőtt életműve a beérés és az életkor hozadékaként a társadalmi, etikai és vallási értékek kifejezésében teljesedne ki az igazi népszerűség köntösében: mindez együtt abban a kiegyensúlyozott szintézisben, amely a zenében és talán valamennyi művészetben a legmaradéktalanabban testesíti meg a felvilágosodás eszméjét. Zenéjének karaktere érzékelésünk szerint napfényes, energikus, eredeti, mértékadó, nem ad teret aggodalomnak [Angst], derűsen jámbor, életre serkent: *Laus Deo*.

Ez a „Haydn, a Megközelíthető” [*Haydn the Accessible*] portré semmiképpen sem helytelen. Ez az alapja annak, amiért szeretik, különösen abban az idegen országban, amelyik rögtön szívébe fogadta őt és zenéjét az 1790-es években. Mégsem olyan teljes egészében népszerű zeneszerző (és valószínű sohasem lesz az), mint Mozart, Beethoven, Csajkovszkij és újabban Mahler és Sosztakovics. Igazi nagyságának és univerzalitásának a teljesebb felmérése sem fogja azzá tenni. Van itt valami alapvető és eredendő megfoghatatlanság. Jó humora gyakran még a menüettekben sem egészen az, aminek látszik; variációs témáinak és fináléinak *innocentemente* karakterében egyáltalán nem bízhat meg az ember; a lassú tételek félreismerhetet-

* A tanulmány eredetije: „Robin Holloway: Haydn: The Musician’s Musician”. In: *Haydn Studies*. Ed. Dean Sutcliffe. Cambridge University Press, 1998, 321–334. A magyar fordítást a kiadó szíves engedélyével közöljük.

1 „One is rather embarrassed at having to call him original: it is like saying that a Cheshire cat smiles.”

2 „Natural utterance did not come naturally: it was a quiet triumph of sustained artifice”.

len *affettuosója* olykor szigorú, sőt hűvös; a szonáta-allegrók elmefuttatása néha olyan sürgető, mintha nem hagyna helyet a közvetlen zenei élvezetnek. „Haydn, az Ellenálló” [*Haydn the Repellent*]? Ezenkívül a külső nyíltság mellett ott van valami emocionális tartózkodás vagy leplezés, amely újabb címkézésre ad alkalmat – „Haydn, a Visszahúzó” [*Haydn the Withdrawn*].

Ezek a vonások sohasem zavarták a hivatásos muzikusokat – előadókat, műértőket, tudósokat, teoretikusokat és főként zeneszerzőket. Középső korszakának megkülönböztetett méltánylása és késői műveinek széleskörű elterjedtsége okán Haydn kollégái elismerését élvezte. Közvetlen követői közül a legnagyobbak tanúvallomása nem annyira szavakban, mint inkább művekben nyilvánult meg: Mozart és Schubert zenéjében, akik mint komponisták nagyon különböztek tőle és egymástól is, hallhatóan ott él Haydn mint forrás és példa; Beethoven, a nyilvánvalóan azonos típusú zeneszerző óriási és mérhető adóssággal tartozott neki (maximálisan kiegyenlítve). A korai romantikus generáció nem sok figyelmet szentelt Haydn rendkívüli mesterségbeli tudásának – az nem tűnt számára hasznosnak. De helye a „Kiválasztottak” között, még a romantika századának előrehaladtával is, amikor egyre kevesebb művét tartották műsoron, stílusára pedig leereszkedően tekintettek, kikezdehetetlen maradt. Brahms, roppant kreativitásától, valamint nosztalgikus historicizmusától indítatva Haydnt a másik három bécsi mester egyenrangú társának tekintette. „Ilyennek szeretném a 9. szimfóniámat!”, kiáltott fel, amikor a 88. szimfónia *Andantéját* játszotta „túláradó lelkesedéssel”.³ Meglepőbb az a melegség, amelyet Cosima örökített meg Wagnerrel folytatott beszélgetései nyomán. Gyakran játszottak néhány kedvenc szimfóniát és kvartettet négykezes változatban is, örömet és (olykor mély) benyomást merítve belőlük. A bizonyára ugyanaz az *Andante* („Haydn G-dúr szimfóniájából”) „a legjobb dolgok egyike, amit valaha is írtak, és milyen gyönyörűen szól!”⁴ 1873. október 19-én R. [Richard] „végtelen boldogságot” talál a *Londoni* szimfónia „mesteri művészetében”: „Haydn, Mozart halála után, Mozart géniuszának hatására, voltaképp Beethoven igazi elődje lett; gazdag és mégis oly művészi hangszerelés, minden beszél, minden csupa ötlet.”⁵ 1874. február 3.-án R. „eljátsza egy másik szimfónia (*g-moll*) *Andantéját*, szépségeit, mindenekelőtt a tömörségét magyarázza; mindennek van jelentősége, egyetlen fölösleges dísz sincs benne, a két téma úgy kering egymás körül, mint a nap és a hold”⁶ (Cosima valószínűleg a 103. szimfónia *c-moll/C-dúr Andantéjára* gondol; a Párizs/Oxford/London sorozat, amely akkoriban elérhető lehetett, nem tartalmaz *g-moll* lassú tételt.) „Milyen csodásan hangzik”; a modern nagyzenekar egy másik mestere, Rimszkij-Korszakov éppenséggel a hangszerelő-művészet csúcsára helyezte a „primitív” Haydnt.

3 Donald Francis Tovey: *Essays in Musical Analysis*, I. London: Oxford University Press, 1931, 142. (Hollway tévesen nevezi *Andanténak* a *Largo* feliratú tételt. [A ford.]

4 *Cosima Wagner: Napló – 1869–1883*, válogatás. Ford. Hamburger Klára. Budapest: Gondolat, 1983, 215. (A nevezett tételről ld. az előző jegyzetet.)

5 Uott, 149.

6 Uott, 155.

A késő-romantikusoknak, akárcsak a koraiaknak, csekély közül volt hozzá. Egy Delius, egy Debussy, egy Rachmaninov számára az efféle zene halott formulákon kívül mást nem nyújt. Mahler, akiről köztudott, hogy lenézte a 18. századi művek kidolgozási részeit, Haydnt idézte meg kapcsolódási pontként a 4. szimfónia I. tételének főtémájában, és még inkább annak kíséretében. Richard Strauss számára a kor mindössze egy parókás, csokoládés Mozartot jelentett – az érzéki-ségtől és finomkodásuktól egyaránt mentes Haydn nem vonzotta, az evolucionista Schönberg pedig pusztán a bécsi klasszikus csapat első képviselőjét látta benne, megkülönböztető jegyek nélkül. Diadalutat járt be azonban a modernnek és posztmodernnek körében. Az idős Stravinsky a kvartetteket és a szimfóniákat hallgatta igencsak megválogatott zenék társaságában;⁷ Britten a kvartettek kispartitúráit vitte magával az ágyba. Példájuk a legmagasabb szinten testesíti meg az uralkodó véleményt. Ahogy az elismerés növekedett, Tovey-tól (aki szokás szerint mindent átlátott) Rosenig és Websterig, Robbins Landon mérhetetlen dokumentációjával és olyan előadók támogatásával mint Brendel és Schiff, inkább, mint a nehézkes Dorátiéval és az Aeolionéval (bár egyes legendás öregek – a simulékony Beecham, a gránitszerű Klemperer, az izmos, bár meloszal telített Rosbaud – emlékezetesek maradnak, és Britten *Teremtés*-előadása az 1966-os Aldeburgh-i Fesztiválon a legihletettebb Haydn-előadás volt, amit valaha hallottam), Haydn tekintélye sohasem volt nagyobb. Különösen a zeneszerzők körében: ellenvélemény alig akad.

De még itt, hűséges hívei között is furcsamód bizonytalan és megfoghatatlan marad. Mindenki által elismerve is hatástalan. A bécsi csapatból Beethoven viharfelhőként ereszkedett utódaira Schuberttől Schönbergig, különös tekintettel Brahmsra, Brucknerre és Wagnerre. Mozart hatása mindig egyfajta visszaugrás volt, a *Mozartianától a Rake's Progressig* és azon túl; de Mozartban inkább egy magatartásforma, mintsem stílus megtestesítőjét látták, ahogy Busoni megrajzolta a „Young Classicism” ideáljában, vagy ahogy felidéződik Ravel Zongoraversenyének, Strauss fúvós szonatináinak, Messiaen *Sourire*-jának egymástól igen különböző tükröződéseiben. Ezzel szemben Robert Simpsontól, talán Elliott Cartertől és Vaughan Williams egy tréfás dudálásától eltekintve („Haydn to the rescue”, rövid tanácstalanságból adódóan, 9. szimfóniájának komponálásakor) Haydnnek nem voltak utódai, és csak kevés, meglehetősen futólagos *homage*-t kapott – néhány jeles franciától (köztük Ravellel és Debussyvel) halálának centenáriumára 1909-ben, majd hat brit zeneszerzőtől (többek közt George Benjamintól) születésének 250. évfordulójára 1982-ben. Haydn alkalmatlannak tűnik a Stravinsky-féle „újrakomponálásra” (kivéve, érthető módon, bizonyos Haydn-szerű vonásokat Stravinsky *Symphony in C* című művében), kétségtelenül azért, mert ő maga már mindent megkomponált.

Sem előtte, sem utána, a modern időkig nem volt zeneszerző ennyire tudatosan ön maga. A korábbi imázst ártatlanság, természetes egyszerűség, vidámság, „papa”- vagy gyermekszerűség jellemezte („Haydn olyan mint egy gyerek, mert nem

7 Robert Craft–Igor Stravinsky: *Beszélgetések*. Ford. Pándi Marianne. Budapest, Gondolat, 1987, 318.

lehet tudni, mit fog a következő pillanatban csinálni”, jegyezte meg Keats, amikor barátja, [Joseph] Severn szimfóniákat zongorázott neki 1820-ban Rómában). Ez párosul a C-dúr nyitottság hangzatos sztereotípiájával, tiszta vonalú és határozott célú zenével, amelyet nem homályosít el önkifejezés, dagályos melodráma, könnyes pátosz: zene a maga eredeti mivoltában. Ez a kép mára rettentően felerősödött, és részben visszajára fordult. Haydnt most afféle tudósnek vagy zenei doktornak látják: tudást keresnek benne és zsákmányolnak belőle, kísérleteket kezdeményeznek, olykor mindkettőt az esztétikai szépség mellőzésével. Haydn kevésbé támaszkodik sablonokra vagy magától értetődő formulákra („Egek, egy új minuet!”): termékenysége ellenére nagy súlyt helyez arra, hogy ne történjék kétszer ugyanaz, ami szárazsághoz vezethet, de egy gyengébb esetben előforduló Mozart-féle rutinhoz vagy Schubert-féle alvajáráshoz soha, nem beszélve egy Vivaldi, Raff, Martinů vagy Henze csordogálásáról vagy ömlengéséről. Gyermekesség vagy spontaneitás helyett „mesterkéltné”, „művi” – szándékolt, rejtélyes, kritikus; sőt még (rémes szó) „ironikus” is, amikor komplex céljait valódi értéket nélkülöző, elcsépelet eszközökkel valósítja meg.

Haydnnak ez a tágabb megítélése azt a modernista álmodat teljesíti be, amely a zeneszerzőt mesterembernek, funkcionáló elemek személytelen alkotójának tekint. A komponálásnak mint mesterségnek ezt a hangsúlyos kiemelését önmagáért is értéklik, továbbá olyan eszköznek tartják, amely kiüti az expresszionista túlhazsást és az impresszionista ködöt, hasonlóképpen az avantgárd álságot és az „elkötelezettség” fenyegetését. További szempontok annyira távol vannak a róla alkotott korábbi képtől, hogy csak most kerülnek fokozatosan előtérbe – Haydn a modoros, a szeszélyes, a Shandy-szerű⁸, Haydn, aki ingerli – nem mindig viccesen, nem annyira macska-egér játékként, mint inkább tigris módján – anyagát, formáit, játékosait, hallgatóit. Ahogy lokális szinten szabados kihágások „megadó” beismerésével gazdagítja eszköztárát, úgy nagyobb léptékben teljes tételek, sőt teljes művek lehetnek szarkasztikus módon felforgatók; nem a dadaizmus és a szürrealizmus fárasztóan kiagyalt „abszurdításával”, hanem abban a mindent felülíró szintézisben és szerves egységben, amelynek ő az egyik legnagyobb mindenkori példája.

Mindez a zenei anyag és annak megfelelő elrendezése iránti „helyes magatartás” kissé szigorú ikonjává tehetné – a kis részletek mesterévé egy olyan érthető, átfogóan meggyőző zenei nyelvben, ahol az allúziók, tréfák, meglepetések, kétértelműségek, kiforgatások, iróniák is normatívvá válnak, és a zavarba ejtő várakozások természetes és előrelátható módon felelnek meg a játékszabályoknak. Ez pedig nem annyira ikont, mint inkább a kultúra mezein kérődző szent tehenet sugall: a zeneszerzők zeneszerzője vagy zenészek zenésze utat enged a teoretikusokénak, a tudósokénak, a történészekénak. Ami olyan unalmas, mint a dadaizmus, élvezet nélkül. Ha létezik nézőpont, ahonnan ez a komplex alak tisztán és teljességében látható, az biztosan a zene benső lényegének ideájában van. Zenéje, mint zene,

8 Utalás Laurence Sterne regényhősiére: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1755–67)

külső elemek behatásaitól vagy követeléseitől mentesen autonóm. Haydn minden más szerzőnél közvetlenebbül vezet ehhez a könnyen kimondott, de annál megfoghatatlanabb gondolathoz.

Ő minden zeneszerzők legtisztábbika; az ő művészete tartalmazza a legkevesebb külső utalást, teljesebben szól önmagáról, mint bárki másé. Bachot joggal tekintik a legnagyobb mennyei műszerésznek; legjellegzetesebb és feltétlenül a legmélyebb vonása azonban talán az, ahogy az affektustól áthatott üzenetek és jelentések szövedékét fonja, messze túl kora normáin, egy extrémén magába forduló személyiségről tanúságot téve, ami teljesen összeegyeztethető robusztus aktivitásával, életerős fizikumával és „tudós” alkatával. Mozart mindig „elszalasztott” opera [opera *manqué*]: artikulációja és frazeálása vokális, elrendezése színpadias, formái és eljárásai nem organikusak, hanem hirtelen váltakoznak, mint az előre gyártott építőelemek. Nagy hangszeres műfajai koncertók vagy kamaraművek ékesszóló főszereplőkkel – a *Klarinétötös* szólistájával, az 1. hegedű és az 1. brácsa szerelmes duettezésével a K. 515 C-dúr vonósötös *Andante* tételében, a két jobb kéz párosával a K. 497 F-dúr négykezes szonátáiban, az 1. oboa, a klarinét és a basszetzürt triójával a 13 hangszerre írt K. 361 szerenád *Adagio* tételében, a négy fúvóssal a K. 452 Esz-dúr zongoraötös *Larghetto*jában. Nem érvel, építkezik vagy fejlődik; a részleteket választékosan kigondolt szimmetriában/aszimmetriában rendezi el, és továbbküldi őket a közeli hangnemek pályáján. Az eredmény a nagy formátumot a rutintól megkülönböztető finom rajzkészségben, a kiapadhatatlanul termékeny dallamosság érzéki örömeiben van.

Beethoven kétségkívül zenéből készített zene, felülmúlhatatlan az érvelések és bejárat utak fejlesztési folyamataiban és tematikus anyagai végső potenciáljának a kibontásában. Wagner szerint ebben Haydn beteljesítése. Lázat és hangot fokoz, felnagyítja az időtartamokat és nehézségeket; a feszültség heroikus-patetikussá növekszik, a küzdelem retorikájával és tömegeket célzó győzelemmel, tágasabb térben, a teljes Emberiséghez intézve. Valami Fontosat akar mondani. Szavakba foglalva ez az üzenet olyan élettelen absztrakciókra utal mint Testvériség, Esményi Nőiség, Szabadság stb.; amit azonban igazán mutatni akar, ami olyan fontos számára, hogy hallgatóságát máig arra az érzésre kényszeríti, hogy nekik is olyan fontos, az természetesen maguk a *hangok*. A szonáta legnagyobb győztese új – etikai, moralizáló, idealista, „javító szándékú” – hangvétellel itatta át zenéjének hangjait. A zene mintegy visszatér a templomba (világi, nem-felekezeti templomba: a Panteista Isten Első Egyházába [*First Church of God Pantheist*]), néhány generációval az udvar, a színház, a piactér színtere után.

Schubert ezzel szemben csupa érzéki hedonizmus és „szerelmes vonzalom”, akiben a libidó készítése tökéletesen összeegyeztethető olyan vonásokkal, mint a nagy csendesség, intenzív kisugárzás vagy rendkívül heves dührohamok és elképzelhetetlen végletekig menő ridegség, mint a *Winterreise*-dalokban, amelyek annyira zavarba hozták a baráti körét. És így tovább a korai romantikusokhoz, Wagnerhez, a késői romantikusokhoz, expresszionistákhoz, elfajzottakhoz: a lefokozás története – a zenének mint a társasági lét és az intellektuális kommunikáció médi-umának a teljes megszállása irodalmi téma, történetmondás, atmoszférateremtés,

üzenetküldés által, ami átadhat az önéletrajz sikamlós és szellemileg exhibicionista területeire, az árulkodó négyszeres *forte* és hatszoros *piano* (mindkettő Csajkovszkij „Patetikus” szimfóniájának I. tételében) áramába, ami az átlagos zenekedvelő számára elvárássá vált a zenével kapcsolatban. És tovább a korhadt fát vígan kivágó modernisták reakciójáig.

Egyedül Haydn nem ad fogódzót: nála semmihez nem lehet kapcsolódni életrajzi vagy tartalmi vonatkozásban. Persze *Sturm und Drang*: „Búcsú”, *La Passione*, *Lamentatione*. De mik ezek egy Bruckner 9., egy Mahler 10., egy Elgar 2., vagy Sibelius 4. mellett? A kvartettek sem fedik fel a betegszoba és a lábadozás titkait, nem beszélve egy *aus mein Leben*, egy *Intimate Letters*, egy *Lírikus* szvit háttéréről. Operái minden zenei értékük mellett nem igazán élő drámák, és Haydn nem is hangszeres drámaíró a koncertóiban, mint Mozart. Amikor hangszeres *scenát* alkot, az eredmény mesterkélt, parodisztikus vagy mindkettő. Dallamainak alaptípusa gyakran sem nem vokális (mint Mozarté, megint csak), sem nem instrumentális, hanem egyfajta csinálmány, amely könnyedén kezeli az egész hangtól a harminckettedig terjedő ritmusértékeket egyetlen hosszú frázisban, bőségesen meghintve *Doppelschlag*okkal és díszítőhangokkal, triolákon és egyéb aprózásokon keresztül haladva. Haydn, a Mesterkélt [*Haydn the Artificial*].

Az onomatopoeia persze jelen van, mind a korai művekben – *matin, midi, soir* –, mind a két késői oratóriumban, ám az eredmény az ifjú- és az érett kori művekben is olyan egyszemélyes és pantomimszerű, hogy akkor is naivnak tűnik, amikor nyilvánvalóan fennkölt – a szentimentálissal szembenálló naiv művészet klasszikus példája. A bizonyos tekintetben rokon Brahmszal ellentétben itt nincs olyan világi vokális repertoár, amely összehasonlítást sugallna a zeneszerző kedvenc fordulatainak interpretálásához (de ki találná Brahmsot egyáltalán absztraktnak vagy személytelennek? – a karakter szinte kézzelfogható a textúráiban, harmóniáiban, körvonaláiban, eljárásaiban). Sem az affektusok, sem az onomatopoeia, sem a személység megnyilvánulása (bár egyik sem igazán hiányzik) nem ad kulcsot Haydn belső lényegéhez, ahogy ez bármely másik zeneszerzőnél történik, akkor is, ha – mint Stravinskynál – ezeket szándékosan megkerülik. A zene mint barátságos kommunikáció teljes tökéletességgel való művelése közben is zárva vannak az ajtók. Haydn, a Kifürkészhetetlen [*Haydn the Impenetrable*].

Ez a zene tiszta, mert nem lehet értelmezni. Annak ellenére, hogy könnyen felismerhetők a rongyoszsákot megtöltő formulák és közhelyek, *opera buffa*ból származó badar apróságok, az *opera seria* pátosza vagy emelkedettsége, betoldások tanácskönyvekből, nyitó és záró klisék a korabeli köznyelvből, népdaltöredékek „Horvátország erdeiből és mezőiből” vagy városi szerenáé Bécs mellékutcaiból, ez a zene minden másnál kevesebbet él a metaforával, hasonlattal, asszociációval. Úgy tűnik, Haydn nem fekteti művészi tőkét ilyen áruba; nem igazán lép szövetségre vele. Más zeneszerzők otthonosak benne; Haydn távolságot tart. Mert a pusztán ilyen anyagból való, és a teljes egészében a nyelvtanon és az arányokon alapuló építkezés elborzasztó szárazságot eredményezne. „A zene mint zene” elve, amelyhez céltudatosan ragaszkodik, „művészi” értelemben írott malaszt – csupán váz, tervrajz, mérnöki ábra.

Ő a zene legfőbb *intellectualje*. Mégis minden Haydn-rajongó felismeri ebben az agyi erőterben olyan jellemvonások sokaságát, amelyeket nehéz abszurditás nélkül megnevezni, mert teljes mértékben „zenésítve” [*musicalized*] vannak. De érdemes vállalni a kockázatot. A választék óriási. Jókedv, fizikai vitalitástól és atlétikai bravúrtól (Tovey ezt a szellemi erőhöz kapcsolja: „formái a habzó életerő emelkedésével szövevényesebbé válnak”)⁹ a viccekig, szójátékokig, olykor meglepő intellektuális, sőt expresszív súlyt hordozó játékokig, amelyek többértelműségüktől rejtettek, paradoxonaikban revelálóak, szellemesek, mint a metafizikai költészet metaforái, olyan érzékeny pontokat érintve, ahová más eszközök nem jutnak el. (Amikor egyértelműen komikus, mint az *Il distrattó*ban és több középső korszakbeli szimfóniában, a hatás egész más – egyszerűen bugyuta; kár, hogy Haydnnek ez az oldala aránytalanul nagy hangsúlyt kap.) Mi van még? Tisztaság és himnikus nyugalom; a felvilágosodásból fakadó bölcs és humánus nyíltság; a temperához hasonló, árnyékmentes sugárzás, tiszta színek fehér alapon. Ezek ellentéte, a kicsavart furcsaság, torzítás, modoros szélsőség csaknem ugyanolyan gyakori – és ez sem vet árnyékot, mert sohasem morbid. Tegyük mellé Bach vétket, bűnösséget, romlást hordozó, féreg rágta kromatikáját, Mozart g-molljának hektikus, lázas hevületét, Schubert űzött haláltarantelláit (csak olyan szerzőket említve, akiknek életpályája részben átfedi Haydnét, bármelyik végén). Haydn szakadatlan kísérletezéseinek egy része a zene univerzumának olyan további aspektusára irányul, ami egy pillanat vagy akár egy egész tétel erejéig fogva tartja: valami, amit *használni* tud, ahogy kiszáradt régi kontrapunktikus eszközöket *használ* komoly és pezsdítő hatású célokra. Aztán ott a mély, csendes elmélkedés, egyszerre távoli és izzó, a belső magány olyan fokát érintve, amelynek csak Bartóknál, vagy talán Kurtágnál találjuk párját; üres tér, amelyben valami rendkívül nyugalmas, intenzív és privát kap kifejezést az érzeki szépségen túlmenő mezítelenséggel, a zenét a meditáció és a vigasz tárgyává téve, különös harmóniai labirintusok álmvilágában kidolgozva. Közben mindig megjelenik a vidámság, mert ezek a magányszigetek rendszerint egy menüett táncritmusával szomszédosak, vagy egy finálé viharos energiái közepette jelennek meg.

A hangvétél hasonlóképpen a vállalt személytelenségtől az oratóriumok és az utolsó misék késői stádiumának sikeresen közérthető *lingua francájáig* ível, legyen lelkesülten áhítatos vagy szertartásosan jubiláló, a kettő közt annyi hangulatbeli árnyalattal, amennyi kielégítően szolgálja az éppen elérni kívántat, és bölcsen elkerüli a karakterizálást (az a három arkangyal! az a Hanna, Lukács és Simon!) – bár a madarak, vadállatok és rovarok valóságosak, és a bálnák szaporodását célzó intelem mély rétegeket érint. De egy további titkos oldala is felmerül, rendkívüli szenvedéllyel – olyan részletekben, mint az 1. hegedű vad, cigányosan improvizatív cifrázatai a másik három vonós korálja fölött az Op. 54/2 kvartett II. tételében, vagy a dallam sprőd kiegyenesedése az oktávokban, majd tercekben és decimákban titokzatosan kúszó, ösztövérré basszus fölött, majd alatt a Hob. XV:28 E-dúr

9 Tovey: *Essays in Musical Analysis*, I., 147.

zongoratrió félrevezető módon *Allegrettó*nak címzett tételében, mígnem akkora a feszültség, hogy a tétel szó szerint széttörik, mielőtt egy arculütéshez hasonló kattanással lezárulna. Az efféle tiszta *espressivo* intenzitás a romantikusokat extrovertáknak, feltűnősködőnek és gyermetegnek mutatja, bármekkora a gyötrelmük foka, vagy az elkötelezettségük sürgető szorítása. Épp ilyen meglepő az őseredeti mesteri kezelése, nem annyira magában a *Teremtés*ben, mint a tizenkét londoni szimfónia közül tizenegyedik az erőteljesen súlyos lassú bevezetésében, kiemelten a No. 104 „Londoni” szimfóniáéban. Amikor a kezdés fellépő kvintjére a 2. ütemben *fortissimo*, tutti válaszoló lelépő kvartot a 15. ütemben a vonósokon *pianissimo* megszólaló lelépő kvint váltja fel, a felidézett univerzum és misztérium olyan ropant méretű, mint a hasonló effektusok Brucknernél, bármilyen csekély a tényleges időtartam.

Mendelssohn híres kijelentése, miszerint a zene határozottabb rezonanciákat kelt, mint a szöveg, fényes igazolást nyer Haydn hangszeres műveiben. Néhány további konkrét példa kitágíthatja a használt nyelv értelmét, amellyel mindkét művészet él. Az első viszonylag korai – az Op. 20/1. vonósnégyes *Affettuoso e sostenuto* tétele. Mi ez? Semmiképpen sem dallam: inkább egy téma nélküli folyamat, mozgatóerő, textúra, amely nem egészen homofon, de nem is igazán polifon, sűrű és komoly hangzást teremt, olykor szűk, olykor tág, gyakran különös felrakásban, a szólamok perverz összefonódásával és keresztezésével, olyan önkényes kettőzésekkel és átmenő akkordokkal, amelyek – ha hosszabban szólnának – hibásnak, sőt stravinskyzmusnak tünnének. Mindenki állandóan játszik, szinte kivétel nélkül, szinte mindig egyenletes nyolcadokban; szünetek csak az ékítményt egyedül képviselő 1. hegedű szólóiban vannak, a kettősvonalnál és a második rész „repríz”-hez vezető három ütemében. „Kéttagúnak” ugyan nem nevezhető a tétel: a megszakítatlan nyugalom érzetének ellenére a teljes struktúra és a kisebb egységek tagolódása aszimmetrikus és kiszámíthatatlan (kivéve a tétel egyetlen gyenge láncszemét, a szekvenciális ismétlést az 52–53., illetve 54–55. ütemben, bár úgy tűnik, hogy az 58–59. ütemek ellensúlyozó ereszkedése ezt utólag helyreállítja). A hallgató a tétel elejétől a végéig egy végtelen dallam rendíthetetlen kanyarain kúszik végig, amelyet saját mozgása visz tovább – gyengéd, szerény őse a *Trisztán* Előjátékának és az *obbligato recitative*-nak Schönberg Op. 16-os sorozatából. *Hangulatában* azonban ez a tétel a *Largo religioso* érzés esszenciája, bármiféle „religioso” ájtatosságtól mentesen: minden benne rejlik a hangokban.

A következő példa egy középtétel Haydn kvartettíró életének a végéről, az *Andante* az Op. 77 No. 2 F-dúr vonósnégyesből. Megint folyamatos mozgatóerőről van szó, de itt a textúrák, felrakások, sűrűségek állandóan változnak. Az egész tételt a dallam vezeti és a lépegető basszus viszi előre, és ezek együttes impulzusa olyan erős, hogy mindkettő végig érezhető, akkor is, amikor valamelyik meglepetészerűen abbamarad. A dallam (lényegében a „Three blind mice”¹⁰, kis kunkorokal) egyfajta *faux*-lego, amelynek minden darabját valami másra lehet felhasználni.

10 Ismert angol gyerekdal, kánon (*round*), „mi-re-do” kezdéssel. (A ford.)

ni. Jellegében egyszerre egészen egyszerű és igazán komplex – mennyire komoly? mennyire könnyed? –, ahogy az a folytonosan újraértelmezett harmonizálások lát-szólag mesterkéletlen, de valójában végsőkéig csiszolt figuráiban és fordulataiban megnyilvánul.

A döntő pillanat a 74. ütemben, a téma legbonyolultabb visszatérésekor érkezik el. A felrakás csodálatos – mély fekvésű brácsaszólam viszi a lépegető baszszust, magas fekvésű cselló a dallamot, az 1. hegedű pedig díszesen leszaladó arpeggiókat és skálákat játszik staccato harminckettedekben (a 2. hegedű zárlatokat kitöltő, alkalmi segítségével). Lekerekítés helyett kinyit. A korábbi megszólalás puszta félkottái helyett a három mélyebb vonós most tágas tartott akkordokat játszik, az 1. hegedű azonban folytatja a briliáns gyakorlatokat, miközben a kísérő trió előbb kimondottan katonássá, sőt parancsolóvá, majd sürgetővé, végül súlyossá (*pesante*) válik, *fortissimó*ig crescendálva, a szólóhegedű pedig cadenzaszerű ékítményeket játszik a D-dúr hármashangzatok, majd skálák fölött; az utolsóhoz a 2. hegedű és a brácsa is csatlakozik, felrohanó párhuzamos szextakkordok részeként. Közhelynek számíthatna, de valójában feszült és elektromos töltésű mozzanat, amely rendkívüli felszabadulás hatását kelti – a megkötözött sas kiengedése. A nagy madár azonban a levegőben marad, és a tétel egyedüli generálpauzái következnek (változatlanul metrikus rendben), egy durván banális domináns ostorcsapással; aztán a kezdő dallam visszatérése gazdag négyszólamú harmonizálásban, bensőségesen hangzó mély fekvésben, *pianissimo*, saját belső újrafogalmazásában haladva, új meg új texturális szövevényekkel és harmóniai/ritmikai árnyalatokkal, majd rövid, kódaszerű lezárással. A tétel fogva tartja az embert, mégis szokványos; megszállott, mégis nyitott; tömören fogalmazott, mégis szabad: kitarító a makacs sztoikus vándorlásban, szívélyes, de nem maradéktalanul szeretetre méltó, annyira dacos, amennyire derűs.

Hogy viszonyuljunk ahhoz a zenéhez, amely ilyen kétértelműségeket és ellentmondásokat ébreszt, de mindenképpen meghaladja azok szóbeli kifejezését – amely saját belső eszközeivel a hangulatok olyan játékát teremti meg, amely egyszerre közvetlen és megfoghatatlan?

Efféle nevezetes, és egymástól nagyon különböző példákat bővében találunk az Op. 20 No. 1-es és az Op. 77 No. 2-es kvartett között, amint természetesen Haydn egyéb nagy műfajaiban is – középső-korai és egészen késői billentyűs szonátáiban, szimfóniáiban és a zongoratriók bámulatos kincsházában. De hogyan egyeztethetők össze az ilyen jelzőkkel megrakott prózaversek azzal a megállapítással, miszerint Haydn minden más szerzőnél kizárólagosabban a zene benső lényegével van elfoglalva? A festészet nyilvánvalóan inkább tud egyszerre absztrakt és konkrét lenni, mint a zene. William Nicholson tájképein és csendéletein „a látóhatárok igen meglepő távolságokban és szögekben jelennek meg a vásznon; a tárgyak váratlanul felsorakoznak, vagy szétszóródnak egymástól, különös központozással vagy félig lepottyanva a vászon széléről. A nézőpont gyakran szokatlanul magas vagy alacsony; merészen frontális vagy furcsán rézsútos. Ami a tónus és a színek pusztán formai elrendezését illeti, a művek erősen individuálisak és hatásosan szépek. Ezek a nagyon formális és érzékekre ható képek persze nagymérték-

ben metaforikusak is.”¹¹ Hiábavaló lenne tovább kérdezősködni: *minek* a metaforái? Ez minden művészet lényegének a területe, ahol a szerkezet és a történet elválaszthatatlanul olvad a kifejezésbe; a végeredmény közvetlen vagy közvetett kiáradás az egyedülálló individuuum életéből, aki azt megteremti és előhívja.

A zene hangokból áll, legyen az eredmény Trisztán delíriuma, Csajkovszkij szenvedélyeinek áradása, szívrohamok Mahlernél és Bergnél, vagy bármelyik szonáta, trió, kvartett vagy szimfónia Haydntól. Ha nem jól van komponálva, akkor nem jó kifejezése egy bizonyos érzésnek, nem jó lefestése egy karakternek, nem jó megidézése a hullámokon játszó napfénynek vagy bármi egyébnek. Ha „szavak és nem gondolatok alkotják a verset”, mennyivel igazabb ez a másodlagos jelentésektől viszonylag mentes zene művészetére. Egy zeneművet nem szenvedélyek, neurózisok, fogalmak, képek, vagy bármilyen egyéb külső szándékok alkotnak, hanem hangmagasságok, ritmusok, időtartamok, hangszínek, teljes végtelen lehetőségeikkel állva a szervezett kombináció rendelkezésére.

A zene ugyanakkor mindezeket a járulékos dolgokat is nyújtja. Ha valóban csak „tisza zene” lenne, valami – a lényeg – hiányozna (mint Mondriannál vagy ifj. Nicholsonnál, ahol a szemlélő arra vágyik, hogy almákat, lombokat, arcokat lásson). Tehát mi is az absztrakció, és hogyan lehet a komponálás folyamatára irányuló rendíthetetlen koncentráció ugyanakkor annak keresése, amit Debussy az „érzelem pusztá testé”-nek nevezett? Úgy kell legyen, hogy a zenét alkotó anyagok nem csak szenvedélyeket, képeket stb. hordoznak, hanem valójában *önmagukban* szenvedélyesek és képszerűek, belső természetüknél fogva. A „járulékok” bennük vannak: ezek is a lényeghez tartoznak. A probléma az, hogy hogyan lehet összeegyeztetni a zene külső tartalom iránti természetes törekvését a modell, érvelés és szerkezet megteremtésének impulzusával, amely éppen úgy lényege a művészetnek. És Haydn pontosan ennek a közepében helyezkedik el: az általa elért kivételesen finom egyensúly miatt minden más szerzőnél inkább készíti az embert arra a kérdésfeltevésre, hogy mi is tulajdonképpen a zene.

Amennyiben szerencsére nincs válasz, a festészetből vett további párhuzamokkal megint terepet válthatunk. „Jelentős forma”, ez volt az egykor jól ismert kifejezés a saját tárgyát megjelenítő kép megkomponálására, egy akt, tájkép, csendélet látszólagos reprodukálásának ellenére.¹² A zene mint önmaga tárgya Haydn számára saját képmását nyújtja – a kompozíciós lehetőségek józan felfedezését, a nehézségek felállítását, megoldásuk örömét és rácsodálkozását – „szonáta”, „kéttémás variáció” és zeneszerzői készletének játszótérre vagy sakktablára alkalmazható minden egyéb eszközével. Anyaga a számára elérhető hangzó lehetőségek tömege – klarinétok itt, trombiták nagybőjtben nem (stb., stb. a végtelenségig) –, természetesen az újra meg újra használt, és asszociációkkal gazdag alakzatokkal és gesztusokkal együtt. A többi mind specifikus és sajátos: invenció,

11 Mintha csak Haydnról írna! Ld. Merlin Inglis James recenzióját William Nicholson tájképeiről, *Times Literary Supplement*, 17. (May 1996), 18–19.

12 Hogy ez a merev gondolat lehet hajlékony, érzékeny, vonzó, azt James recenziója gyönyörűen igazolja, teljes terjedelmében.

lelemény, tapasztalat és kísérlet, összpontosító intelligencia és szabadon szárnyaló fantázia, objektivitás és részvétel, szórakozás és érdekeltség, jámborság és szívmelegség, alapvető idegenszerűség és magány, és a személyiségnek és karakternek mindazok az egyéb vonásai, amelyek akarva-akaratlanul áthatják ezen individuum által alkotott zenei objektumok sorának minden egyes darabját.

Ezt az *oeuvre*-t szemlélve az absztrakt és a konkrét közti eltérések mondvacsinálnak tűnnek. Szinte – kissé körmönfontan – azt mondhatnánk, hogy pontosan Haydn konkrétsága teszi őt olyan absztrakttá, és viszont. Sőt, az, hogy tudatában van az efféle álokoskodásoknak, az géniuszának egy része. Olyan tökéletesen uralja az afféle kérdéseket, hogy hogyan működik a zene, mit csinál a zene, ahogy egy adott darab anyagait és folyamatait kontrollálja. Zenéjében van valami mindentudás, amely felülmúlja Bachét is, aki mindent tudott a zene tudományáról, de – úgy érzi az ember – nem volt tudatában annak, amit a zenéje mond stíláris normáinak és látszólagos céljainak rendkívüli transzcendenciáján keresztül. Bach a mélyebb művész, Haydn a nagyobb realista. Egyik sem teszi az illető alkotót érthetőbbé. Mindvégig Haydn, a Kétértelmű [*Haydn the Ambiguous*].

És milyen találó „Haydn, a Kétértelmű” részéről, hogy legihletettebb tétele, *Die Vorstellung des Chaos* egyidejűleg a Rend ábrázolása is egy tökéletesen formált szonátaintrodukción; hangokban kifejezett furcsa ellentmondás, amely olykor valamiféle vidám biedermeier szerenádöt idéz (28–31. ütem), olykor a leghátborzongatóbb Bruckner felé tapogatózik (32. ütemtől), olykor a szülés valós fizikai erőfeszítésével zihál és liheg (26–27., 48–49. ütem), mindvégig a metafizika közelségében, utolsó tíz ütemében (a zárlatig) pedig „a jövő zenéje”-be kalandozik, ötven évvel megelőzve a korát. De Haydn még mindig a jövő zenéje. Nagyságának igazi mértéke a *connoisseur*ök számára jól őrzött titok, a szélesebb közönség számára ketyegő időbomba, amely még ezután fog robbanni. Amikor eljön az ideje, a robbanás nagy durranás helyett egy csendes kis hang lesz, amely a különösről beszél a normálisban, a roppant nagyról a szerényben, a sötétről a világosban és viszont: az emberi tapasztalás esszenciájáról, alapvetően a zene nyelvéen.

Komlós Katalin fordítása

First published as “Haydn: The Musicians Musician”. In: *Haydn Studies*. Ed. Dean Sutcliffe. Cambridge University Press, 1998, pp. 321–33.

Robin Holloway (born 1943) English composer, academic and writer. He was a lecturer in music at Cambridge University for 32 years between 1975 and 2011, teaching a generation of composers. His doctoral thesis Debussy and Wagner (later published as a book by Eulenburg), discussed a close relationship between music and language as well as romanticism and tonality. He contributed a regular music column to *The Spectator* magazine between 1988 and 2010. Two collections of his journalistic and other occasional writings have been compiled and published, as *On Music: Essays and Diversions 1963–2003* (Continuum Press, 2003) and *Essays & Diversions II* (Continuum Press, 2008). He is a prolific composer; in 1994 his *Second Concerto for Orchestra*, released by NMC, won a Gramophone Award.

TANULMÁNY

Bozó Péter

AZ ELŐADÁSI ANYAG MINT SZÖVEGKRITIKAI PROBLÉMA – WAGNER-OPERÁK PÉLDÁJÁN KERESZTÜL*

Akik a zenetörténet hangrögzítés előtti korszakával foglalkoznak, alapvető problémával találják szembe magukat: az előadások reprodukálhatatlan voltával. Ez valóban probléma, hiszen hogyan lehet egyáltalán érdemben zenetörténeti tanulmányokat folytatni, ha magukat az előadásokat nem tudjuk meghallgatni/megnézni? Vajon mennyire lehet rekonstruálni egy olyan zenei produkciót, amelyet sem vizuális, sem akusztikus formában nem tudunk felidézni? A kutatók persze igyekeznek megtenni a tőlük telhetőt, azonban kénytelenek szükségmegoldáshoz folyamodni, s az előadások lenyomataihoz – többnyire írott dokumentumaihoz – fordulni, már feltéve, hogy maradtak fenn ilyenek. Vagyis a látható–hallható események elemzése helyett a szövegkritika módszereit kísérlik meg alkalmazni, általában fellelhető sikerrel. A módszernek megvannak a maga nagyon komoly eredményei, ugyanakkor a korlátai is. Ebben a tanulmányban azt szeretném az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában és Színháztörténeti Tárában őrzött Wagner előadási anyagok példáján keresztül illusztrálni, milyen kihívásokkal szembesül a kutató, ha arra a kérdésre keresi a választ, hogyan játszottak egy-egy zenés színpadi művet a 19., illetve kora 20. századi Budapesten. Olyan anyagról van szó, melyet a hazai Wagner-recepció témájába vágó, egyébként igen alapos irodalom mindeddig tudtommal nem tárgyalt.¹ Előre kell bocsátanom, hogy a vizsgált forrásanyag a je-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Interpretáció és előadói gyakorlat” címmel rendezett konferenciáján a Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2018. október 12-én elhangzott előadás írott változata, amely az NKFIH posztdoktori kiválósági ösztöndíjának támogatásával készült (PD 124 089). A faksimilét az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában és Színháztörténeti Tárának szíves hozzájárulásával közlöm. Munkámban a következő rövidítéseket használom: ZT = Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár; SZT = Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár. Az idézett sajtóhíradásokat a mai nyelvi normának megfelelő helyesírással közlöm.

A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet kutatója.

1 A magyarországi Wagner-recepció két legrészletesebb, könyvterjedelmű feldolgozása: Haraszti Emil: *Wagner Richard és Magyarország*. Budapest: MTA, 1916, illetve Varga Ildikó: *Richard Wagner, Magyarország és a magyarok, 1842–1924*. Pécs: magánkiadás, 2018, amely a szerző doktori értekezésén alapul: *Richard Wagner, Hungary, and the Nineteenth Century. Aspects of the Reception of Wagner's Operas and Music Dramas*. PhD diss., Graz, University of Music and Dramatic Arts, 2014. Mind Haraszti, mind pedig Varga munkája jól dokumentált, széles körű kutatásokon alapul, de a forráskritika tekintetében mindkettő hagy maga után kívánnivalókat. A tanulmányok közül kiemelendő Tallián Tibor írása, amely Bartók,

lek szerint nem teljes: mint látni fogjuk, igen valószínű, hogy az Operaház kottatárában is maradhettek még a témába vágó előadási anyagok, ezt a feltételezésemet azonban az intézmény felújítása miatt nem tudtam helyszíni kutatásokkal alátámasztani. Munkám ennél fogva inkább műhelytanulmány, mint egy lezárt kutatás eredményeit összefoglaló beszámoló.

Az előadási anyagokat (és egyáltalán: bármiféle forrásanyagot) vizsgálva az első és legfontosabb kérdés éppen ez: mennyire teljes az adott korpusz. Az egyik végletet ebből a szempontból a *Trisztán és Izolda* képezi, amelyhez a jelek szerint semmilyen előadási anyag nem került át az Operaházból az OSZK Zeneműtárába. A darabok többségéhez van ugyan operaházi előadási anyag, de többé-kevésbé hiányos: például a *Lohengrin* zenekari szólamai esetében nem csak a stimmel szokatlanul csekély számából, hanem a borítójukra pecsételt sorszámokból is következtethetünk a hiányokra (lásd az 1. táblázatot a 18. oldalon). Bár az üstdobszólam 46-os sorszámot visel, a gyűjteményben mindössze húsz stimmel található.² Közülük ötöt a másoló keltezéssel látott el. Innen tudjuk, hogy a bögőszólamok egyike, a harmadik és negyedik kürt, valamint a hárfaszólam még a darab 1866-os nemzeti színházi bemutatójához készült. A második kürt stimmelében viszont 1889-es évszámot találunk, vagyis ezt a kottát a Mahler-érában, a mű akkori felújítása apropóján készíthették.

A fennmaradt források számát tekintve a *Trisztánnal* ellentétes véglet képviseli a *Tannhäuser* előadási anyaga, melyhez a kelleténél jóval több kottát találunk a Zeneműtárban (lásd a 2. táblázatot a 19. oldalon).³ A szokatlan bőség egyik oka, hogy Wagner az 1845-ös drezdai ősbemutatót követően több alkalommal revideálta a mű szövegét. Megjegyzendő, hogy a *Tannhäuser* pesti bemutatójára nem sokkal az opera párizsi változatának premierjét követően, 1862-ben, a német Városi Színházban került sor. Az mindenesetre több mint valószínű, hogy az 1871-es magyar nyelvű bemutató előadás alkalmával a drezdai változat revideált megfogalmazásán alapuló műalak hangozhatott el. Ennek zenekari játszópartitúrája nem maradt fenn, csak kéziratos kóruspartitúrája, melyet a végén a kopista névvel és dátum-

illetve Kodály Wagnerrel kapcsolatos reakcióival foglalkozik: „Richard Wagner Magyarországon. Reflexek és reflexiók”, *Magyar Tudomány* 175/1. (2014), 16–31. Ld. továbbá saját, közelmúltban megjelent munkáimat: Bozó Péter: „Lepke és oroszlán a színházban: Wagner, Offenbach és a budapesti színházi intézményrendszer alakulása a dualizmus korában”, *Muzsika* 60/10. (2017. december), 5–10.; „Theatrical Landscape. Intersections between the Reception of Wagner and Offenbach in Nineteenth-Century Budapest”, *Studia Musicologica* 58/3–4. (December 2017.), 329–339.; „A Wagnernek megtiltani nem lehet...”. A zeneszerző fogadtatásának komolytalan aspektusai a *Borsszem Jankóban*, *Magyar Zene* 57/1. (2019. február), 31–45.; „Der Fall Wagner. Hans Richter and the Composer’s Reception in the Hungarian Satirical Magazine *Borsszem Jankó*”, *Czech and Slovak Journal of Humanities: Musicologica* no. 2 (2019), 31–44.; „Wagner és az Operaház műsora a századelőn, avagy Bartók egy zenetörténeti allúziója kontextusban”. In: *Zenetudományi Dolgozatok 2017–2018*. Szerk. Kim Katalin. Budapest: BTK Zenetudományi Intézet, 2020, 209–228.; „Wagner’s Influence on Bartók Reconsidered. The Case of *The Wooden Prince*”. In: *The Great War (1914–1918) and Music*. Ed. Stanislav Tuksar and Monika Jurić Janjik. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2019, 149–162.

2 ZT, ZBK 276/c.

3 ZT, ZBK 282.

Sorszám	Hangszer	A kopista keltezése
[1–14.]	[hiányzik]	
15.	Vlc.	
16.	Vlc.	
17.	Vlc.	
18.	Cb.	
19.	Cb.	„Pesth 12ten August 1866”
20.	Cb.	
[21–32.]	[hiányzik]	
33.	Cor. 1	
34.	Cor. 2	[I. felv. végén:] „16/7 1889 / Pocsmegyer” [III. felv. végén:] „21/6 1889 / Pocsmegyer”
35.	Cor. 3	„Pesth am 27/8 [1]866”
36.	Cor. 4	„28/8 [1]866”
37.	Arpa	„Pesth am 4/9 [1]866”
38.	Tr. 1	
39.	Tr. 2	
40.	Tr. 3	
41.	Trb. 1	
42.	Trb. 2	
43.	Trb. 3	
44.	Tuba	
45.	Ptti.	
46.	Timp.	

1. táblázat. A Lohengrin fennmaradt és hiányzó zenekari szólamai

mal látott el: „Másolta Bognár Ign[ác] Julius 12én / 1870”. Fennmaradt továbbá kéziratos zenekari szólamanyaga, zöld színű borítóba kötve, illetve kóruszólamai, barna borítóban. Rendelésünkre áll még az 1871-es bemutató kéziratos súpópéldánya, két változatban is, melyek egyikét a másoló, Novák György nemzeti színházi súpó a végén 1870-re keltezte.

Amikor 1907-ben a *Tannhäuser* párizsi változatának revideált megfogalmazását is bemutatták Budapesten, új partitúrát és nyomtatott zenekari stimmelket rendeltek, szám szerint 48-at. Ezt nem csak onnan lehet tudni, hogy a kék borítóba kötött és „Magyar gyártmány” feliratú vignettákkal ellátott zenekari szólamok címlapját kék ceruzával megszámozták 1-től 48-ig, hanem onnan is, hogy a párizsi változat partitúrájának elejére hat évvel később az operaházi leltározó bejegyezte: „48 zene szólam / 1 Partitura / 1913 H. I.” – a monogram valószínűleg Herczeg István nevé-

Jelzet	Drezdai verzió (pesti bem. 1871, Nemzeti Színház)	Párizsi verzió (pesti bem. 1907, Operaház)	Népeperai szólamanyag (1913)	Egyéb
SZT, MM 13.939	kézírtos stúgópéldány, másolta: Novák György, 1870			
ZT, ZBK 282/a		nyomatott partitúra [impresszumadatok nélkül]		nyomatott partitúra (Leipzig: Peters, évszám nélkül)
ZT, ZBK 282/b				
ZT, ZBK 282/c	kézírtos zenekari szólamok, zöld borító (használták: 1871–1968)	48 nyomtatott zenekari szólam, kék borító	69 kézírtos + 1 nyomatott zenekari szólam 4 számhoz	
ZT, ZBK 282/d				színpadi zenekari szólamok
ZT, ZBK 282/e	kézírtos kóruspartitúra, másolta Bognár Ignác, 1870			
ZT, ZBK 282/f	kézírtos karszólamok, barna kötés		kézírtból litografált kóruspartitúra, másolta: Friedenstein, 1913	kézírtos/nyomatott kórusszólamok (Berlin: Fürstner, évszám nélkül)
ZT, ZBK 282/g				2 kézírtos szerepszólam

2. táblázat. A Tannhäuser fennmaradt előadási anyagai

nek rövidítése. 1913-ban, úgy látszik, nagyobb leltározás lehetett a kottatárnál, mert hasonló feljegyzéssel találkozunk *A nürnbergi mesterdalnokok* egyes sorszámot viselő elsőhegedő-szólamának címlapján is: „44 zene szólam / 1913. HI.”.⁴ Három évvel később a *Tannhäuser* zöld borítós zenekari stimmjeit is megszámozták, ugyancsak kék ceruzával – ebből a garnitúrából 45 tétel maradt fenn, és a leltározó a no. 1-es szólam (első hegedű) címlapjára szintén ráírta a leltározás évszámát: „1916”. A régebbi szólamanyagot ugyanis az újabb beérkezését követően is használták, még hozzá meglehetősen hosszú időn keresztül: a zenészek bejegyzései alapján közel egy évszázadon át játszottak belőle, az általam talált legkésőbbi bejegyzés évszáma legalábbis 1968. Mi több, a stimmeket nem csak Budapesten használták, hanem alkalmanként vidéken is: 1947-ben szegedi, 1965-ben debreceni, 1966-ban miskolci előadásokhoz kölcsönözték (ez is a bejegyzésekből tudható). A kétféle verziót utóbb keresztezték is: a párizsi változat partitúrája elején olvasható megjegyzés szerint 1966-ban a nyitány és a bacchanália zenéjét tartalmazó 1–66. oldalt egyszerűen áthelyezték a drezdai verzió partitúrájának elejére.

A zenekari stimmek szokatlanul nagy száma ellenére bizonyos, hogy sem az 1871-es, sem az 1907-es garnitúra nem teljes. Ez nem csak onnan látszik, hogy a kék borítós szólamok közül hiányzik a no. 4-es – sejtethetően egy első hegedű –, a zöld borítósok közül pedig a no. 30-as és 32-es – minden bizonnyal a második kürt és még egy instrumentum szólama. Egyik anyagban sem találkozunk annak a hangszernek, az angolkürtnek a szólamával, amely az első felvonás harmadik jelenetében a Fiala Pásztor hangszereként szólal meg. Megjegyzendő, hogy ennek a hangszernek a partitúra előírása szerint a színpadon kell szólania. A színpadi zenekari szólamok a többi zenekari stimmtől elkülönítve maradtak fenn.⁵ Ez a nyomtatott és kéziratos szólamokat egyaránt tartalmazó anyag azonban szintén hiányos (angolkürt itt sincs), ráadásul viszonylag kései lehet, az 1950-es évek első feléből származhat, mivel az Operaház pecsétjei közül csak a Rákosi-címereset tartalmazza. Kérdés, hogy miért hiányzik az angolkürt szólama: volt, de elveszett, vagy esetleg nem is volt, mert más hangszerrel helyettesítették? Az előbbi tartom valószínűbbnek, legalábbis helyettesítésre utaló jelet nem találtam más hangszer szólamában.

Az 1871-es és az 1907-es garnitúrák, illetve a Bühnenmusik-stimmeken kívül van még egy harmadik rétege is a *Tannhäuser* zenekari szólamanyagának, amely a pecsétek tanúsága szerint az egykori Népoperából származik: 69 kiegészítő szólam található a jelzet alatt az intézmény pecsétjével, nem a teljes műhöz, hanem csupán a második felvonás előjátékához, a Csarnokáriához, az énekesek fellépését kísérő indulóhoz, illetve Wolfram harmadik felvonásbeli dalához. Ezek a stimmek talán ahhoz a Wagner-operák részleteiből összeállított centenáriumi hangversenyhez készültek, amelyre 1913. február 17-én került sor a Népoperában, Rudolf Cahn-Speyer vezényletével.⁶ Wagner ugyanis kifejezetten populáris szerzőnek számított

4 ZT, ZBK 277/c. A pecsétek és bejegyzések tanúsága szerint ezt a szólamanyagot is a Nemzeti Színház-tól örökölte az Operaház.

5 ZT, ZBK 282/d.

6 Molnár Klára: *A Népopera – Városi Színház, 1911–1951*. Budapest: OSZMI, 1998, 24.

1910 körül, olyannyira, hogy születésének századik évfordulója táján több művét is műsorra tűzte az elsősorban népszerű repertoárra (közkedvelt operákra és ope-rettekre) szakosodott Népopera is: miután 1912 májusában a dessauai Herzogliches Hoftheater társulata egy vendéjáték keretében Wagner-ciklust adott itt, az 1913/14-es évadban a színház saját társulata is színre vitte a *Lohengrint* és a *Tannhäuser*. 1914. január 1-jén, a jogvédelem lejártával itt került sor a *Parsifal* magyarországi bemutatójára, március 31-én pedig *A nürnbergi mesterdalnokokat* is bemutatták – mind a négy művet Reiner Frigyes vezényletével. A zeneszerző születésnapján, 1913. május 22-én a Népopera zenekara az aznapi Verdi-előadás (*Traviata*) előtt eljátszotta a *Lohengrin* előjátékát. Az ehhez az előadáshoz használt, Breitkopf und Härtel-kiadású zenekari stimmel utóbb az Operához, majd a *Lohengrin* többi előadási anyagával együtt szintén az OSZK Zeneműtárába kerültek.⁷

Mint a *Tannhäuser* zenekari szövegeinek esete is mutatja, a fennmaradt forrásanyag hiányos volta mellett további problémát jelent az anyag kompozit jellege. Mindkét problémát jól illusztrálják a darab szerepszövegei, amelyekből mindössze kettő maradt fenn: a címszereplő és Erzsébet stimmelje.⁸ Erősen kétséges, hogy a „Tannhäuser” feliratú szerepszöveg eredetileg is a Nemzeti Színháznál, az Operánál, vagy a Népoperánál használt előadási anyagok valamelyikéhez tartozott volna. Ugyanis ez a kotta egyrészt semmilyen provenienciára utaló pecsétet vagy bejegyzést nem tartalmaz, másrészt elejétől a végéig német nyelvű, nem csupán a címlap szövege, hanem az énekszöveg alá, *Kurrentschrift*-tel bejegyzett szöveg is. Mint az 1. faksimilén, a 22. oldalon láthatjuk, az első aláhozott szövegrész így hangzik: „Geliebter, sag, wo weilt dein Sinn?”. A *Sinn* szó n-betűje fölött látható vonást németül *Faulheitsstrich*-nek hívják, és egy jellegzetes német írásszokás, amely a kettőzött mássalhangzót rövidíti. Az aláhúzott szövegrészeket – Vénusz megszólalásait – nyilvánvalóan azért emelték ki így, hogy felhívják a tenorista figyelmét: ezt nem neki kell énekelnie, hanem ezek a végzők, amelyeket követően be kell lépnie.

A többnyelvűség nyomaival más forrásokban is találkozunk: például a *Lohengrin* magyar nyelvű sűgópéldányában, melyet az Operaház a Nemzeti Színháztól örökölt.⁹ Ebben a címszereplő szövege nemcsak Böhm Gusztáv és Ormay Ferenc magyarításában szerepel, hanem Salvatore Marchesi olasz fordításában is (lásd a 2. faksimilét a 24–25. oldalon). A Schöpflin Aladár által szerkesztett *Magyar színművészeti lexikon* megemlíti, hogy az Operaház első teljesen magyar nyelvű *Lohengrin*-előadására 1902. október 23-án került sor, amikor a cseh tenorista, Julius Bochniček magyarul szólaltatta meg a címszerepet, melyet korábban a német Giulio Perotti (eredeti nevén Julius Prott), sőt sokáig a cseh František Broulik is olaszul énekelt.¹⁰ Állítását egykorú sajtóhíradás is megerősíti: Bochniček debütálásáról beszámolva a *Hazánk* című lap kritikusa, „a. k.” is kiemelte: „Nem hagyhat-

7 ZT, ZBK 276/c.

8 ZT, ZBK 282/g.

9 SZT, MM 13.793.

10 „Lohengrin”. In: *Magyar színművészeti lexikon*, III. Szerk. Schöpflin Aladár. Budapest: Országos Színészegyesület, [1929–1931], 141.

1^e Scene tacet.

2^e Scene

Allegro.

*Wann fühlst du dich mit dem Fräulein
umgibt, als fühlst du dich in einem
Wonne rief!*

*Wann fühlst du dich in
der Liebe die Augen
als fühlst du dich in*

*Wann fühlst du dich
zu fühlst du dich!*

*Geliebter sag' wo willst du sein? Zu sein! zu
sein!*

langsam und leise:

*Wann! O, das ist ein mir
wirsten! Sag' was kommt das?*

Andante

*Zu mir was mir, als fühlst du dich, was mir
O so laugst du fühlst, als fühlst du dich
Glocken fühlst du dich!*

1. faksimile. A Tannhäuser német nyelvű szerepszólámának első kottás oldala (ZT, ZBK 282/g)

juk említés nélkül azt sem, hogy tegnap végre megértük a magyar Kir. Operaházban az első, tisztán magyar *Lohengrin*-előadást és ezt is Bochnicseknek köszönhetjük.”¹¹

Bár az Operaház által örökölt nemzeti színházi sűgópéldányban a verso oldalakra írott magyar és a recto oldalakon olvasható olasz szövegváltozat két különböző kéztől származik, igen valószínű, hogy a többnyelvűség már a darab nemzeti színházi előadásain is bevett gyakorlat volt. Sőt, a kritikákból az is kiténik, hogy egy ideig még Bochnicsek operaházi debütálását követően is az maradt. A *Zenevilág* 1903. június 2-i számában ugyanis a következőt olvashatjuk az abban az évben lezajlott Wagner-ciklus *Lohengrin*-előadásáról:

Csütörtökön *Lohengrint* adták, Brozellel, ki a címszerepet angolul és Vasquezzel, ki Elzát még mindig nem magyarul, hanem olaszul énekelte. Tekintve, hogy voltak olyanok is, akik magyarul énekeltek és Márkus Dezső meglehetősen – csehül dirigált, ismét bábeli élvezetben volt részünk.¹²

Az 1903-as Wagner-ciklus részben valóban nemzetközi énekesgárda részvételével zajlott: többek között olyan énekesek léptek fel Budapesten, mint az olasz Vittorina Bartolucci és Italia Vasquez, valamint a cseh Bochnicsek és Broulik mellett a német Andreas Dippel vagy az oroszról angol állampolgárrá lett Feodor Brozel. Érthető tehát, hogy a névtelen kritikus a két nappal későbbi *Mesterdalnokok*-előadásról a következőt jegyezte meg:

Szombaton a *Mesterdalnokok*at adták, éspedig, őszinte örömkre, hollandi és holland nyelven éneklő vendéggel, Orelio Józseffel, ki Amszterdamból jött ide, hogy Brozel angolsága mellett a rokonszenves búr nemzet anyanyelvét is megszólaltassa a magyar (?) királyi Operaháznak nevezett Berlitz-iskolában, hol minden fellépő művész kezdettől fogva a saját anyanyelvén beszél a tanulóval, azazhogy pardon, a közönséggel.¹³

Visszatérve a német nyelvű *Tannhäuser*-szólamra, a szerep 1871-es nemzeti színházi alakítójáról, az óbudai születésű Ellinger Józsefről tudjuk, hogy német anyanyelvű volt és főként német színpadokon lépett fel.¹⁴ A német nyelv használata azonban nem igazán volt jellemző a 19. és kora 20. századi magyar nyelvű intézmények színpadán – annál inkább a zenekari árokban. Így például a *Lohengrin* egyik operaházi harsonaszólamának használója így örökítette meg a különleges eseményt, hogy a darabban 1915. április 8-án a Budapesten vendégszereplő berlini tenorista, Alexander Kirchner először énekelt németül az Operaházban: „Nach 31 Jahren / wurde in der Königl. / Ung. Oper durch Kirchner a[ls] G[ast] / erstmal deutsch gesungen / 8/IV. 1915.”¹⁵

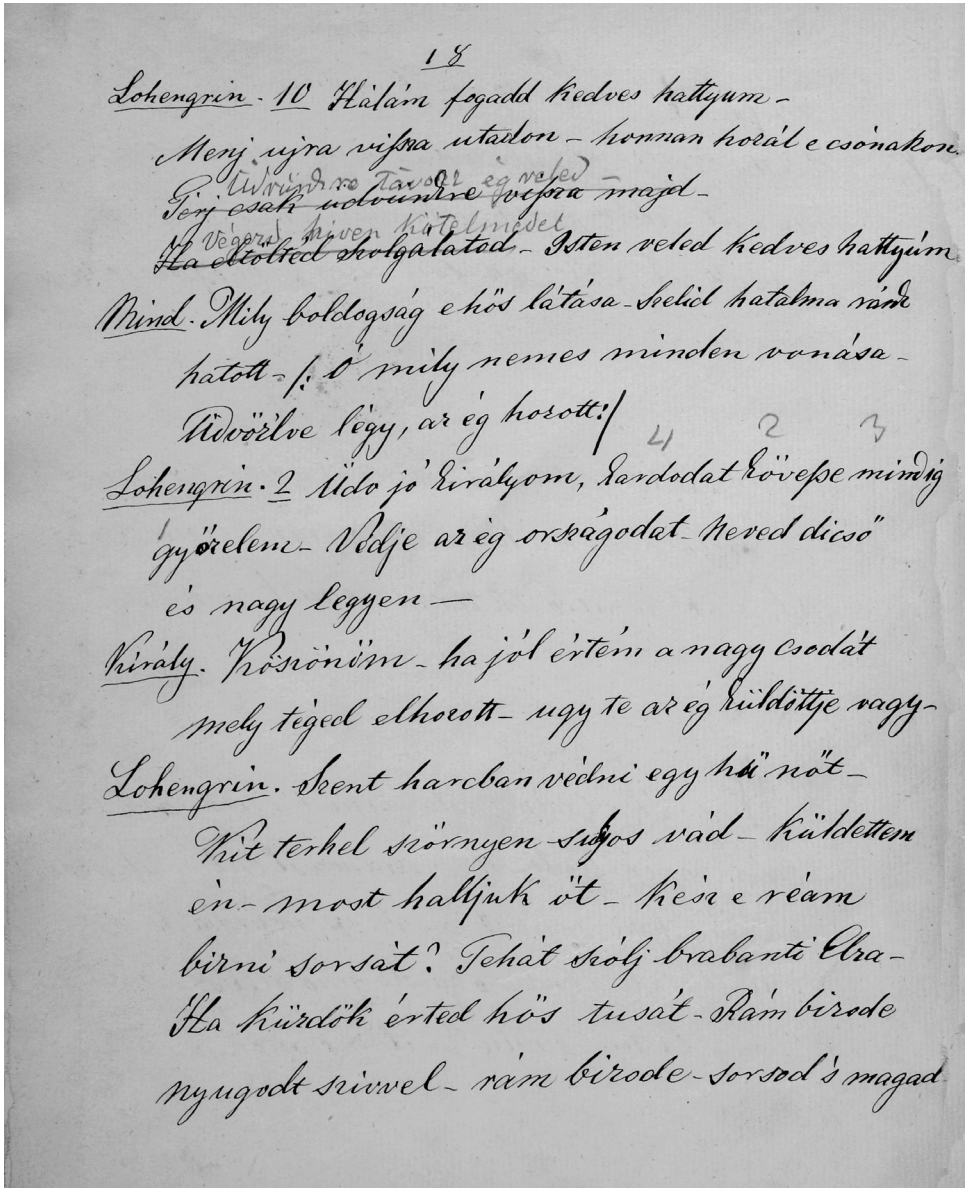
11 „a. k.”: „Magyar Kir. Opera”, *Hazánk* 9/252. (1902. október 25.), 8.

12 *Zenevilág* 4/21. (1903. június 2.), 181.

13 Uott

14 *Großes Sängerlexikon*. Hrsg. K. J. Kutsch und Leo Riemens, unter Mitwirkung von Hansjörg Rost. München: Saur, 2003, 1318.; *Magyar színházművészeti lexikon*. Szerk. Székely György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994, 184.

15 ZT, ZBK 276/c, Trb. szólam



2. faksimile. Részlet a Lohengrin nemzeti színházi sűgőpéldányából (SZT, MM 13.793, 18–19.)

Az ismeretlen provenienciájú, német nyelvű *Tannhäuser*-szövegeknyv tehát felvet bizonyos kérdéseket. Ha nem a magyar szűnpadokon használták – márpedig az a tény, hogy az énekszólam alatt csak német szűveg található, ezt valószínűsíti – akkor hol? Talán a Pester Stadttheater 1862-es német nyelvű *Tannhäuser*-előadásainak emlékért őrizné? Lehetséges, a rendelkezésre álló információk alapján mindenestre nem állítható biztosan.

Lohengrin. 10. ^{19.} *Merce!* mio ligno gentil - valica ancora
 l'ampio ocean - ritorna varme nel santo asil -
 in cui non penetra lo sguardo uman!
 Compito il patto hai con orot-faddic!^{19.} mio ligno
 canor -



Lohengrin. *Salve, o sovrano* - pace ed amor - conceda
 il ciel ognora te - del tuo gran nome l'alto
 splendor - ad altro in terra - equal non e. -

Lohengrin. *Ti vergin casta a cui l'onor - arrenda*
 accusa rapir tento - Mi manda il ciel - a difensor
 e in sua difesa combattero - Rispondi - parla or -
 Elra tu - Se a te consacro questo mio acciar - vuoi la
 sua fede - la tua virtu - ed il suo onore a me
 affidar? -

Mint láthattuk, a *Tannhäuser* zenekari stímmjei esetében az anyag kompozit és hiányos volta mellett az is problémát jelent, hogy a szólamanyag legkorábbi rétegét közel egy évszázadon át használták. A hosszú használat következtében évgyűrűkként rakódtak le bennük a használók bejegyzései, még hozzá elég szép számban. Ilyen körülmények között ember legyen a talpán, aki megfelelően el tudja különíteni és dátumhoz tudja kötni a keltezés nélküli szövegeket. Kideríthetetlen

például, hogy az egyik első hegedű-szólamban az egyes felvonások végén található és azok időtartamát megörökítő bejegyzések (55, 68, illetve 52 perc) pontosan mikori előadásokra vonatkoznak, s ugyanez természetesen a húzásokra is vonatkozik. Másfelől a bejegyzések kronológiájához fontos támpontot jelent, hogy a művek előadástörténetének figyelemre méltó stációit maguk a hangszerek szokták dátummal ellátva megörökíteni. Tipikusan ilyenek az adott darab próbáinak rendjét, előadásainak krónikáját, emlékezetes vendégszerepléseket és beugrásokat, kerek számú előadásokat rögzítő bejegyzések – vagy éppen azok a szövegek, amelyek a használónak az adott darabbal kapcsolatos, nem ritkán igen szubjektív véleményéről tudósítanak.

A *Rajna kincse* és *A walkür* zenekari szólamanyaga esetében a használók bejegyzései nem csupán a budapesti zeneélet történetéhez, hanem a két darab operaházi bemutatóját vezénylő Mahler életrajzához is apró, de érdekes adalékkal szolgálnak.¹⁶ Ezeknek a stimmelnek egy része ugyan az operaházi pecsétek közül csak azt a Kossuth-címereset tartalmazza, amely az 1946 és 1949 közötti időszakra utalna, a bejegyzésekből azonban nyilvánvaló, hogy a kották többségét már a két darab 1889-es operaházi bemutatójához is használták. Nem ez volt a két mű legkorábbi budapesti előadása: hat évvel korábban, 1883 májusában Angelo Neumann vándortársulata a teljes *Ring*-tetralógiát előadta a Gyapjú Utcai Német Színházban. Mindenesetre *A Rajna kincse* és *A walkür* magyar nyelvű premierje Mahler nevéhez fűződik. Egy-egy elsőhegedű-szólam használója részletekbe menően rögzítette a két 1889-es operaházi bemutató próbáinak rendjét és az első előadások dátumát. Ezek szerint *A Rajna kincse* előadására meglepően kevés, összesen 15 próbával készültek. Bár az egyik nagybőgőszólam használója 16-ot említ, megbízhatóságát illetően azonban kétséget ébreszt, hogy részletesen csak az első hat előadás dátumát sorolja fel. Szemben a hegedűsünkkel, aki valamennyi próbáról részletesen beszámol. Ezek szerint a 15-ből négy alkalmat vett igénybe a szólamok hibáinak kijavítása, többek között karácsony két napján; három zenekari próba volt, hét alkalommal próbáltak az énekesekkel együtt, végül a főpróbára az 1889. január 26-i premier előtt két nappal került sor:

- Első próba (javító) Decz. 23. 1888 „Rheingold”
- IIdik [próba (javító) Decz.] 24. [1888]
- IIIdik [próba (javító) Decz.] 26. [1888]
- IVdik [próba (javító) Decz.] 27. [1888]
- Vdik (teljes zenekar) 1889. Jan[uár] 7én este
- VIIdik [(teljes zenekar) 1889. Január] 8án délelőtt
- VIIIdik [(teljes zenekar) 1889. Január] 10én [délelőtt]
- VIIIIdik (énekesekkel) [1889. Január] 11én [délelőtt]
- IXdik [(énekesekkel) 1889. Január] 12én [délelőtt]
- Xdik [(énekesekkel) 1889. Január] 14én [délelőtt]
- XIdik [(énekesekkel) 1889. Január 14én] (este)
- XIIIdik [(énekesekkel) 1889. Január] 19. (reggel)

16 ZBK 279/c (*A Rajna kincse*) és ZBK 284/c (*A walkür*)

XIII dik [(énekesekkel) 1889. Január] 20. [reggel]
 XIV dik [(énekesekkel) 1889. Január] 23. [reggel]
 XV dik előadási főpróba [1889. Január] 24. reggel 10-től 1/2 1-ig.

Első előadás Január 26-án, szombaton, kezdete 7 órakor.
 II dik [előadás Január] 29-én kedden [kezdete 7 órakor]
 3 dik [előadás] Február 16-án szombaton [kezdete 7 órakor]
 4 dik [előadás] Márcz[ius] 2-án [szombaton kezdete 7 órakor]
 5 dik [előadás Márczius] 16-án [szombaton kezdete 7 órakor]
 6 dik [előadás] April 13-án [szombaton kezdete 7 órakor]¹⁷

Ami *A walkürt* illeti, a hegedűsünk ebben az esetben összesen húsz próbáról tud, amelyek *A Rajna kincse* előkészületeivel párhuzamosan zajlottak. A január 27-i bemutató előadás a bejegyzés szerint fél héttől 11 óra utánig tartott:

Három javító próba (quartett) (Deczemb[er] elején 1888)
 4 dik próba Deczember 14-én (teljes zenekar)
 5 dik [próba Deczember] 15-én [(teljes zenekar)]
 6 [dik próba] 17-én [(teljes zenekar)]
 7 [dik próba] 18-án [(teljes zenekar)]
 8 [dik próba] 19-én [(teljes zenekar)]
 9 [dik próba] 20-án (énekesekkel) II dik felv.
 10 [dik próba] 21 [én (énekesekkel)] Iső felv.
 11 [dik próba] 22 [án (énekesekkel)] III [dik] felv.
 12 [dik próba] 28 [án] (rendelkező) II [dik] felv.
 13 [dik próba] [28-án] (este) [(rendelkező)] III [dik] felv.
 14 [dik próba] 28 [én] délelőtt [(rendelkező)] I [ső] felv.
 15 [dik próba] 31 [én (rendelkező)] I-II dik felv.
 16 [dik próba] Január 1 1889 [(rendelkező)] III dik felv.
 17 [dik próba Január] 18 (azalatt a „Rheingoldot” tanultuk) délelőtt I-II [dik] felv.
 18 [dik próba Január] 18 este II-III [dik] felv.
 19 [dik próba Január] 21 (délelőtt) egész opera (kezdete 10 óra, vége délután 4 után)
 20 [dik próba Január] 23 előadási főpróba (10 órától 3 előtt 6 percz)
 [1.] előadás Január 27-dikén (telház) kezdete 6 1/2 órakor, vége 11 után [...] ¹⁸

A tetralógia nyitódadarabja esetében a csellisták egyike, Felix Willmouth vagy Engelbert Körner egy, a bemutatót megelőző kisebb incidensről is megemlékezett: „1889 jan[uar] 26. első előadás 7kor[.] / Kigyúlt a sűgőszekrény, és ezt a Stimmet lespriccelték. Különben / Semmi baj.”¹⁹

A kotta valóban elázás jeleit mutatja, nyilvánvalóan az oltás következményeként. A tűzesetről az egyik első hegedűs is beszámolt. Feltételezésem szerint az ő szólamfuzetének végén szintén a premierre vonatkozhat az a bejegyzés, miszerint az utolsó jelenet háromnegyed órán át tartott, míg a teljes előadás időtartama 2 óra 25 perc volt. *A walkür* egyik első hegedű-szólamában is van hasonló utalás,

17 ZT, ZBK 279/c, VI. 1 szólam

18 ZT, ZBK 284/c, VI. 1 szólam

19 ZT, ZBK 279/c, Cb. szólam

valószínűleg szintén az első előadás időtartamára, amely szerint a darab fél héttől háromnegyed 11-ig tartott.²⁰

Raimund Drescher első kürtös szólamából kiderül, hogy a darabot nem játszották túl gyakran: a hetedik előadásra négy évvel a hatodik után, 1893-ban került csak sor, míg a nyolcadik és kilencedik újabb három év elteltével, 1896-ban következett:

Zum I. mal den 26 Jänner 1889 Drescher R[aimund]
 [Zum] II. [mal den] 29. [Jänner 1889 Drescher Raimund]
 [Zum] III. [mal den] 16. Februar [1889 Drescher Raimund]
 [Zum] 4. [mal den] 2. März Schantl aus Wien
 [Zum] 5. [mal den] 16. März für mich geblasen
 [Zum] 6. [mal den] 9 November [Schantl aus Wien für mich geblasen]
 [Zum] 7. [mal den] 30. Jänner 1893. Drescher R[aimund]
 unter Direktor Erkel
 [Zum] 8. [mal den] 26 Juli 1896 Drescher R[aimund]
 unter Leitung des Kapellmeisters Mader
 [Zum] 9. [mal den] August [1896] Drescher R[aimund]²¹

A kontrabasszus tubát játszó hangszeres is bejegyezte a szólamába, hogy az 1889. november 9-i és az 1893. január 30-i előadás között a darabot egyetlenegy-szer sem adták.²² Az 1893-as előadás volt az első olyan alkalom, amikor a mű együtt szólalt meg a budapesti Operaházban a *Ring*-tetralógia többi darabjával – ezt a harmadik harsonás is megörökítette:

Rheingold, am 30. Jan. [18]93	} Zum 1. Male der ganze Ring. ²³
Walküre, am 31. [Januar] [18]93.	
Siegfried, am 2. Febr. [18]93.	
Götterdämmerung am 4. [Februar] [18]93.	

Az 1900-as évek elején aztán megsűrűsödnek az előadás dátumok. Piet Krujswik oboista szólamának bejegyzései szerint a művet 1900 és 1907 között szinte minden évben színre vitték – így többek között 1903-ban annak a már említett Wagner-ciklusnak a keretében is, melynek legalább egy előadásán, *A bolygó hollandin* levelezésének tanúsága szerint a zeneakadémista Bartók is jelen volt:²⁴

PietKrujswik [sic]	2. Juni 1903[.]
9. November 1889.	13[.] Juni 1903[.]
30. Januar 1893.	19[.] Jan[uar] 1905[.]
25. August 1896.	22 Jan[uar] 1907[.]
3[.] December 1900[.]	26 Nov[ember] 1907[.] ²⁵
11[.] Juni 1901[.]	

20 „Im Königl. Ungarischen Opernhause zum 1. mal aufgeführt am 27. Jänner 1889. / unter Direction Mahler „7 Anf[ang] – 5 Min[uten] vor 3/4 11.“

21 ZT, ZBK 279/c, Cor. 1 szólám.

22 „9. Nov[ember] 1889. letztes Mal”, illetve „Am 30. Januar 1893 nach 4. Jahren I mal”.

23 ZT, ZBK 279/c, Trb. 3 szólám

24 *Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla és Konkolyiné Gombocz Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 101.

25 ZT, ZBK 279/c, Ob. 1 szólám

Mint láthattuk, a vizsgált előadási anyagok sok apró és érdekes adalékkal szolgálnak a magyarországi Wagner-recepció történetét illetően. Egy dolog, még hozzá éppen a leglényegesebb, azonban sajnos nem derül ki belőlük: az, hogy pontosan hogyan is hangozhattak azok az előadások, amelyekhez használták őket. Ennek ellenére úgy gondolom, hogy az ilyen források vizsgálata nem hiábavaló, már csak azért sem, mert egy zenekari szólamanyag a bejegyzései révén nagyon érdekes recepciótörténeti dokumentum is – olyan dokumentum, amely sok esetben őszintében és reflektálatlanabban fed fel a muzsikuskoknak az adott darabról való véleményét, mint egy nyilvánosságnak szánt sajtókritika. Például a zöldborítós *Tannhäuser*-brácsaszólamok egyikében a következőt olvashatjuk: „Exhumálva 1965. X. 19-én Dhäbräcänbän Rubányi Vilmos alatt. Az egész opera alla breve és undorító induló[.] R[ubányi] Vilmos.”²⁶

Időnként azonban nem teljesen világos, hogy egy-egy bejegyzés vajon magára a műre vagy annak valamelyik előadására vonatkozik-e. Végezetül két példával illusztrálnám ezt. Az egyik *Az istenek alkonya* kéziratcsellószólamában olvasható: a „H. W.” monogramú kopista – valószínűleg Heinrich Wieschendorff zenekari tag – által másolt kottában a darab végét jelző „Ende” (vége) szót követően a használó azt írta be: „Gott sei Dank. hoch Soeben gesagt”, vagyis „Hála Istennek! Éljen, mondtam az imént” (lásd a 3. *faksimilét* a 30. oldalon). A másik, hasonlóképpen őszinte megnyilvánulás Radó János tenor kórista *Tannhäuser*-szólamfüzetében olvasható (4. *faksimile* a 31. oldalon), aki a stimm legvégére megkönnyebbülten jegyezte be, három felkiáltójellel: „Vége van!”

26 ZT, ZBK 282/c, VIa. szólam.

The image shows a page of handwritten musical notation for cello. The score is written on five staves. The first staff is in 2/2 time and begins with the instruction *grasso*. The second staff includes *gan* and *loco* markings. The third staff has a circled measure number '54' with the instruction *Etwas zurückhaltend.* and the dynamic *dim.*. The fourth staff contains a fermata. The fifth staff is a grand staff with the instruction *f Im Zeitmaass.* and a signature 'A. W.' at the end. Below the staves, the word *Ende* is written with a large flourish. At the bottom, there is a handwritten note: *Gott sei Dank! hat jeder gesung!*

3. faksimile. Bejegyzés Az istenek alkonya csellósólamának végén (ZBK 275/c)

Handwritten musical score for Tannhäuser, showing vocal lines and piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked "Moderato". The lyrics are in Hungarian. The score includes a vocal line (Tenor) and a piano accompaniment line. The lyrics are: "ben hal! bűn fi- at a nagy ég ke- gye várja már int fe- lé' ö- rök üd- ve su- ga' ra. Vigeván!!!".

2/4 Moderato

ben hal!

bűn fi- at a nagy

ég ke- gye várja már

int fe- lé' ö- rök

üd- ve su- ga'

ra.

Vigeván!!!

4. faksimile. Bejegyzés a Tannhäuser tenor kóruszólamának végén (ZBK 282/f)

ABSTRACT

PÉTER BOZÓ

THE PERFORMING MATERIAL AS A PROBLEM OF TEXTUAL CRITICISM THROUGH THE EXAMPLE OF WAGNER OPERAS

In my study, I demonstrate what kind of challenges we are faced with in trying to answer the question how Richard Wagner's musico-theatrical works were performed in nineteenth and early twentieth-century Budapest. The argumentation is based on the study of the extant performing materials (full scores, vocal scores, partbooks and promptbooks) preserved at the Music Department as well as the Theatre Department of the Széchényi National Library. These sources – that until now have remained unexplored in the secondary literature dedicated to the Hungarian reception of the composer – provide an enormous amount of intriguing details about the Budapest performance practice of Wagner's works. For instance, the scores used for the premières of *Das Rheingold* and *Die Walküre* at the Royal Hungarian Opera House document how the two productions were rehearsed in 1889 under the baton of Gustav Mahler and how these works were received by contemporary musicians. Nevertheless, I argue that performing materials can give only a limited knowledge to the music historian about the performances themselves.

Péter Bozó is a research fellow at the Institute for Musicology of the Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences, and the Editor-in-Chief of *Studia Musicologica*. As a Bolyai Scholar (2014–2017), he has researched the Hungarian reception of Jacques Offenbach's music. The book version of his doctoral dissertation on Franz Liszt's songs (2010) was published as *A dalszerző Liszt* (The song composer Liszt) by Rózsavölgyi & Co. in 2017, and awarded the György Kroó Plaquette of the Hungarian Musicological Society.

Laskai Anna

A FILHARMÓNIAI TÁRSASÁG KÜLFÖLDI TURNÉI A ZENEKAR DOHNÁNYI-KORSZAKÁNAK ELSŐ ÉVTIZEDÉBEN*

1. A külföldi turnék és politikai hátterük

Dohnányi Ernő magyarországi évei s ezen belül filharmóniai működésének tudományos feldolgozása a Dohnányi-kutatás aktuális feladatának tekinthető. Ugyanis mindeddig igen keveset tudtunk a nagy múltú Filharmóniai Társaság zenekarának Dohnányi-korszakáról, az elsősorban zongorista-zeneszerzőként nemzetközi hírnévre szert tett komponista karmesteri működéséről és recepciójáról, illetve a zenekar Horthy-Magyarországot reprezentáló külföldi hangversenykörútjairól. Jelen tanulmány ezeknek az ország határain kívül megvalósult koncerteknek a hátterét, kultúrpolitikai jelentőségének és az együttes műsorösszeállításának vizsgálatát tűzte ki céljául.

A Filharmóniai Társaság zenekara először Kerner István elnökkarnagy működése (1903–1919) idején lépett fel Budapesten kívüli hangversenypódiumon.¹ Különös, hogy éppen az I. világháború időszaka adott alkalmat a Filharmonikusoknak nyugat-európai városokban való szereplésre: 1915 novemberében két jótékony célú hangversenyt adtak Bécsben, illetve egyet Pozsonyban, majd a háború végén, 1918 szeptemberében a szövetséges Német Birodalom fővárosában, Berlinben koncerteztek.

A következő elnökkarnagy, Dohnányi Ernő irányítása alatt az 1920-as és 1930-as évek során az együttes számos alkalommal fordult meg olyan, az ország határain kívüli, akkoriban kulturális és politikai szempontból egyaránt jelentősként számon tartott helyszíneken, mint a hitleri Németország vagy a fasiszta Olaszország (lásd az 1. táblázatot a 35. és az 1. ábrát a 37. oldalon). A trianoni békediktá-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Zene és politika” címmel rendezett konferenciáján a Zenetudományi Intézet Bartók termében 2019. október 11-én elhangzott előadás írott változata. Jelen tanulmány az NKFIH K 123.819-es számú és az Új Nemzeti Kiválóság Program ÚNKP-19-3 kód-számú pályázatainak támogatásával jött létre. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Csuka Béla: „A Filharmóniai Társaság történetének főbb mozzanatai”. In: uő: *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A Filharmóniai Társaság Emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából*. Budapest: Filharmóniai Társaság, 1943, 77–86., ide: 84.

tum után először 1925-ben a világháborút követően létrejött Csehszlovákia három városában adott koncertet az együttes. A Dohnányi működése alatti első nagyszabású hangversenykörútra pedig 1928-ban – a Filharmóniai Társaság 75 éves jubileumának apropóján – került sor, amikor Olaszország több városának érintése után nyugat-európai városokban – például Párizsban, Londonban, Hágában és Münchenben – is koncerteztek.

A Filharmóniai Társaság 1920-as években megvalósult külföldi vendégszerepléseit a Trianon utáni elszigeteltségből kitörni szándékozó ország külpolitikai intézkedéseinek tükrében vizsgálom, különös figyelmet fordítva arra a kérdésre, hogy a zenekar vajon meghívásoknak köszönhetően szerepelt-e a nyugati országokban, illetve állhatott-e a külföldi turnék megvalósulásának háttérében valamilyen bel- vagy külpolitikai szempontból jelentős esemény. További vizsgálatot igényel az is, hogy Dohnányinak – mint nemzetközi viszonylatban elismert művésznek – lehetett-e szerepe a külföldi helyszínekről érkező felkérésekben. Kovács Ilona Dohnányi zongoraművészi tevékenységét feldolgozó tanulmánya alapján tudható, hogy bár nem közvetlenül az 1920-as években érkezett felkérések előtt, de az 1900-as évek első évtizedében Dohnányi minden olyan országban hangversenyezett már, ahol később a filharmonikusokkal turnézott,² a neve ezért koncertzongoristaként valószínűleg jóval ismertebb lehetett a meghívást kezdeményező külföldi helyszíneken, mint karmesterként. Néhány városban ugyan már filharmóniai elnökkarnagyi kinevezését megelőzően, vendégkarmesterként is fellépett, ezen alkalmakon azonban főként zeneszerzői munkássága számíthatott vonzóerőnek, hiszen többnyire saját műveit dirigálta a meghívást kezdeményező zenekarok élén.

Legkorábban 1902. február 12-én Bécsben, a Concert-Verein (Bécsi Szimfonikusok, Wiener Sinfonieorchester, majd Wiener Symphoniker) zenekara élén vezényelte zeneakadémistaként komponált, Király-díjas *Zrínyi-nyitányát*.³ Később karmesterként szerepelt például 1907-ben Berlinben – a Berliini Filharmonikusokkal –, ahol e-moll zongoraversenyét vezényelte a zongora mellől, illetve 1911-ben Rómában dirigálta Op. 19-es fisz-moll szvitjét az Accademia Nazionale di Santa Cecilia zenekara élén. 1914-ben a koppenhágai Királyi Színházban (Det Koneglige Teater) pantomimjét, a *Pierrette fátylát* s ugyanebben az évben a londoni Queens Hallban fisz-moll szvitjét vezényelte a London Symphony Orchestra élén. 1921 és 1927 között – egyesült államokbeli zenekarok, 1922-ben a Bécsi Szimfonikusok, 1926-ban a Berliner Sinfonie Orchester (Berliner Symphoniker), 1927-ben a Bécsi Filharmonikusok és az amszterdami Concertgebouw zenekarának vendégkarmestere volt. Konkrét dokumentummal azonban nem támasztható alá, hogy ezen korábbi fellépések szerepet játszhattak-e a későbbi, az 1920-as évek végére, immár a Dohnányi

2 Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész: 1897–1921”. In: Sz. Farkas Márta (szerk): *Dohnányi Évkönyv 2005*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006, 65–150.

3 A felsorolásban szereplő hangversenyekre vonatkozó adatok az Országos Széchényi Könyvtár Zenei Gyűjteményének a Dohnányi-gyűjteményében található műsorlapokat felölelő köteteiből származnak.

DÁTUM	HELYSZÍN
1925. szeptember 22–26.	csehszlovákiai turné: Brünn (Brno), Prága, Pozsony (a pozsonyi koncertet Komor Vilmos vezényelte)
1927. augusztus 19–22.	Frankfurt , részvétel a „Zene a népek életében” című nemzetközi kiállításon
1928. május–június	külföldi hangversenykörutak a Filharmónia 75 éves jubileuma alkalmából: Olaszország: Trieszt, Treviso, Bologna (2), Cesena, Ancona, Parma, Milánó (2), Modena, Trieszt, Fiume nyugati országok: Párizs (2), London (3), Schewening, Köln, Heidelberg, Zürich, München
1929. február 28–március 3.	Nürnberg, Salzburg, Pozsony
1931. július 27. és 29.	Salzburg: két hangverseny az „Ünnepi játékok” keretében
1931. július 30.	Bad Gastein
1936. április 29–május 6.	második olasz turné: Padova, Milánó, Genova, Reggio Emilia, Bologna (2), Róma, Modena, Padova, Trieszt
1936. május 18–19.	Bécs , Dohnányi <i>Szegedi miséjének</i> bécsi bemutatója
1937. április 2–11.	Hangversenyek Németországban: Breslau, Berlin, Hamburg, Mülheim, Köln, Frankfurt, Mannheim, Baden-Baden, München, Salzburg
1942. április 13.	Bécs , a Bécsi Filharmonikusok 100 éves ünnepi sorozatában

1. táblázat. A Filharmóniai Társaság külföldi turnéi Dohnányi elnökkarnagyi működésének időszakában

által vezetett és az ő nevével fémjelzett Filharmóniai Társaság zenekarának szóló meghívásokban. Ugyanakkor ebben az időszakban maga a zenekar valószínűleg nem igazán volt ismert a külföldi közönség számára, már csak azért sem, mert – mint láttuk – Dohnányi működését megelőzően az együttes csupán néhány alkalommal koncertezett az ország határain kívül.

A *Muzsika* című, mindössze két évfolyamot megért folyóirat⁴ hasábjain 1929-ben Papp Viktor „Klebensberg Kunó gróf és a magyar zenekultúra” című írásában a szóban forgó lapot teljes mellszélességgel támogató – és a Trianon utáni kulturális élet patrónusaként fellépő – politikusi zeneéletben nyújtott pártfogói érdemeit összegezte.⁵ A szerző az 1920-as évek zeneéletének áttekintésekor a Filharmóniai Társaság zenekarának külföldi koncertkörútjait különösképpen meghatározó jelentőségűnek tekintette:

4 A szóban forgó lap nem egyezik meg az 1960 és 2018 között megjelent azonos nevet viselő folyóirattal.

5 Papp Viktor: „Klebensberg Kunó gróf és a magyar zenekultúra”, *Muzsika* I/6–7. (1929. július–augusztus), 3–6.

[...] az a sok rendkívüli siker, melyeket Filharmóniai Társaságunk vendégszerepléseivel külföldön elért [...], [a] közel száz sajtókritika egyértelműen a legelső sorba állította zenekarunkat, amelyről szuperlatívuszokban beszélnek azok is, akik a trianoni parancsban halálra ítélték bennünket.⁶

Papp Viktor írása szerint – bár ez semmiféle más dokumentummal nem támasztható alá – maga Klebelsberg küldte az együttest turnékra az országhatáron kívülre, ami egyúttal az államférfi kül- és kulturális politikai (irredenta) nézeteivel és az úgynevezett „kultúrfölény” jelszavával is összefüggésbe hozható.

A már korábban, a 19. század második felében megjelent „kultúrfölény”⁷ gondolata a trianoni békediktátumot követő revíziós politika kulcsfogalmává vált. E gondolat törekvéseinek központjában a szellemi és kulturális élet – elsősorban az oktatás és a tudományos élet – színvonalának fejlesztése, illetve az országtól elszakított területekhez képest jelentősebb kulturális versenyképesség demonstrálása volt,⁸ amelyhez többek között a nagy múltú Filharmóniai Társaság zenekara és a szólózenogoristaként már világszerte ismert Dohnányi neve megfelelő biztosítéknak tűnhetett. Bár a zeneszerző és Klebelsberg személyes kapcsolatáról igen kevés információval rendelkezünk, a csekély számú hivatalos irat mellett fennmaradt néhány baráti hangvételi és tegező formában megírt levél alapján valószínűnek tarthatjuk, hogy jó viszonyban lehetettek egymással.⁹ Hogy Klebelsberg a zenekart milyen mértékben támogatta, azt a politikusnak a Filharmóniai Társaság 1928-as, a 75. jubileum alkalmából megrendezett hangversenyén mondott ünnepi beszéde is sejteni enged, amelyben többek között rámutatott az együttes kultúrpolitikai tevékenységének fontosságára: „Vigyék szét Európába és hirdessék a más nemzeteknek a trianoni igazságtalansággal szemben a művészet nemzetközi nyelvén a magyar igazságot úgy, mint azt Arany kívánta Reményitől.”¹⁰ Ugyanebben az évben, 1928-ban választotta a Filharmóniai Társaság Klebelsberg Kunót tiszteletbeli tagjai közé.¹¹

A külföldi helyszíneken tartott hangversenyek háttérének vizsgálatához szintén igen kevés dokumentum áll rendelkezésünkre. A Filharmóniai Társaság archívumában megőrzött elsődleges források – például a társaság ülésein vezetett jegyzőkönyvek és az 1920-as évek meglehetősen csekély számban fennmaradt levele-

6 Uott, 3.

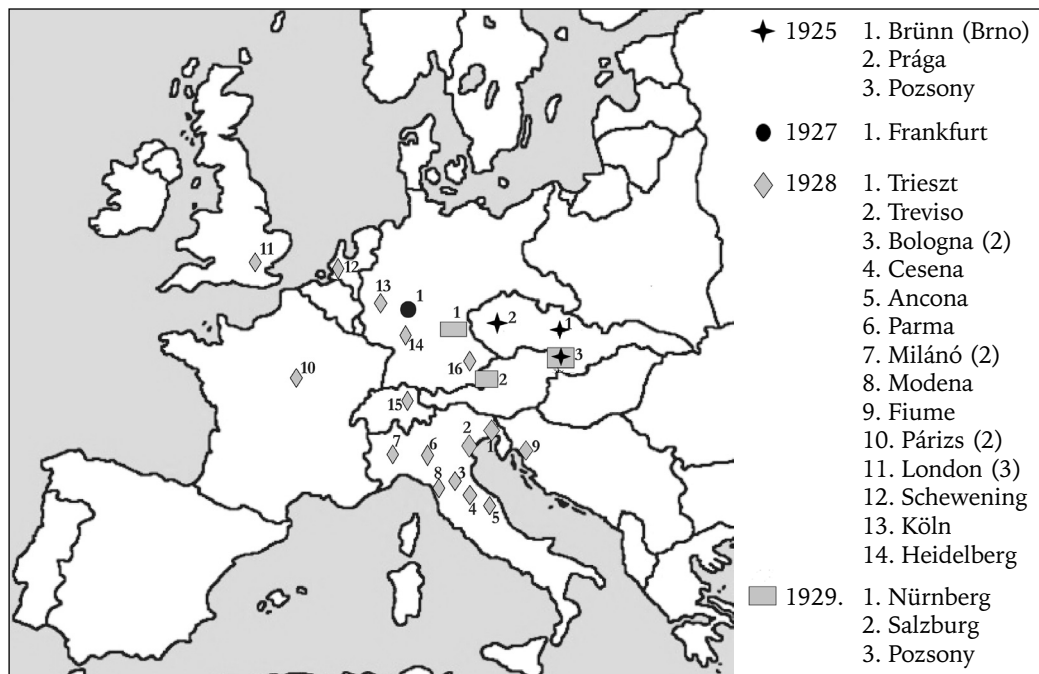
7 A 19. század második felében Kossuth Lajos és Wlassics Gyula is használta ezt a kifejezést. Ld. Ujváry Gábor: „Egy európai formátumú államférfi”. *Klebelsberg Kuno (1875–1932)*. Pécs–Budapest: Kronosz Kiadó, 2014, 161.

8 Romsics Ignác: *A Horthy-korszak*. Budapest: Helikon, 2017, 82–89.

9 A szóban forgó levelek fénymásolatait Vázsonyi Bálint Dohnányi-gyűjteménye őrzi, amely az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának Dohnányi-gyűjteményében található. Ld. pl.: Klebelsberg Kuno levele Dohnányinak (1924. szeptember 22.), jelzet nélkül; Klebelsberg Kuno levele Dohnányinak (1927. november 19.), jelzet nélkül.

10 Klebelsberg ünnepi beszédét ld. N. N.: „Gróf Klebelsberg Kuno vallás- és közoktatásügyi miniszter a filharmonikusok jubiláris hangversenyén”, *Néptanítók Lapja* LXI/43–44. (1928. november 17.), 43–45., ide: 44.

11 Ld. a Filharmóniai Társaság üléseiről készült jegyzőkönyv 1923 és 1933 közötti időszakra vonatkozó kötetének 1928. november 28-i feljegyzését. A kötetet a Filharmóniai Társaság irattára őrzi.



1. ábra. A Filharmóniai Társaság külföldi hangversenyei az 1920-as években

zése – sem szolgáltatnak további útmutatással. Hogy képet kaphassunk arról, hogy meghívásként vagy – talán – kulturális-politikai kiküldetésésként jöttek-e létre az ország határain kívüli koncertek, további forrásokhoz kell fordulnunk: Dohnányi sajátban tett nyilatkozataihoz vagy hazai sajtóhíradásokhoz, amelyekhez a zenekar irattárában megőrzött terjedelmes sajtódokumentáció szolgáltat információkat. Az általam áttekintett recenziók alapján összességében megállapítható, hogy a kritikák nem hangsúlyozták a koncertek politikai vagy külpolitikai fontosságát. Csúpan az 1928. júniusi scheveningeni hangversenyről beszámoló holland lap emlékezett meg a Magyarországot ért veszteségekről, mint írják: „Bármit is vett vagy szakított el Trianon Magyarországtól, a büszke magyar faj zeneiességét [zenei lelületét] bizonyára nem.”¹²

A Dohnányi elnökkarnagyi működése idején megvalósult első külföldi hangversenyekre 1925 őszén került sor. A háborút követően létrejött Csehszlovákia területén megtartott brünni, prágai és pozsonyi koncertek a Trianont követő igen fontos kül- és zenepolitikai nyitáshoz tekinthetők az akkori politikai helyzetben meglehetősen érzékeny terület felé. A Filharmóniai Társaság meghívását köve-

12 „Wat Trianon dan ook al van Hongarije moge hebben afgekapt of afgekaapt, zeker niet den muzikalen geest van het fiere Magyarenras.” N. N.: „Budapester Philharmonie”, *De Maasbode*, 1928. június 22. Adatok nélkül. Az eredeti újságvégkivágatot és a cikk fordításának gépiratos példányát a Filharmóniai Társaság őrzi.

tően¹³ a prágai székhelyű Cseh Filharmonikusok¹⁴ budapesti hangversennyel vizsongozták a magyar együttes koncertjét,¹⁵ ráadásul a cseh kormány pénzbeli támogatással is hozzájárult a magyar filharmonikusok kiutazásához.¹⁶ Dohnányi egyesült államokbeli hangversenykörútja miatt azonban éppen a szülővárosában, Pozsonyban tartott hangverseny vezényletét fiatal kollégájának – a társaság titkárának –, Komor Vilmosnak kellett átengednie. A karmester Dohnányi hiányát az 1925-ös koncerten szólistaként közreműködő Bartók Béla is kiemelte egy Dohnányinak írt 1925. november 15-i keltezésű levelében: „a pozsonyiak nagyon sajnálják, hogy nem láthattak téged a dirigensi pult előtt”.¹⁷

Szintén meghívásnak köszönhetően szerepelt Dohnányi együttese 1927-ben a „Zene a népek életében” című nemzetközi kiállításon Frankfurtban. Az eseményen való részvétel azért is tekinthető meghatározó jelentőségűnek, mert a kiállítás nem titkolt célkitűzése az európai népek egymással való kibékítése volt.¹⁸ A zenekar frankfurti fellépése nem csupán kül- és kultúrpolitikai szempontok miatt lehetett fontos, hanem azért is, mert olyan elsőrangú európai együttesek mellett vettek részt az eseményen, mint a Berliini Filharmonikusok, a Bécsi Filharmonikusok, a párizsi Colonne-zenekar, a római Agostino zenekar és az amszterdami Concertgebouw zenekar.¹⁹ Dohnányi a frankfurti vendégszerepléssel kapcsolatban a következőképpen fogalmazott:

Mostani frankfurti szereplésünk nagy eseménye a magyar zenei életnek, mert Frankfurtban a kiállítás megnyitása óta jóformán zenei verseny folyik, amelyen a világ legelső zenekarai vesznek részt a kiállítás vezetőségének meghívására. Ott voltak már Bécs, Párizs, Berlin, Essen, Prága nagy zenekarai és most, a kiállítást befejező héten játszik a Magyar Filharmóniai Társaság. Ez annál nagyobb jelentőségű, mert jelenleg a Frankfurtban való szereplés zenei osztályozást, külön klasszisba sorozást jelent, ránk nézve pedig különösen azért, mert a kiállítás vezetőségének meghívására megyünk Frankfurtba.²⁰

-
- 13 Hogy meghívásra utaztak Csehszlovákiába, arról Dohnányinak *Az Est* című lapban megjelent nyilatkozata tájékoztat. N. N.: „Dohnányi elutazott. Ma este már Brünnben játszik kilencven magyar muzsikus. Beszélgetés a mesterrel a pályaudvaron a prágai hangversenyekről és Amerikáról”, *Az Est* XVI/213. (1925. szeptember 23.), 8.
- 14 Az együttest ebben az időszakban és a budapesti hangverseny alkalmával is Václav Talich vezényelte. Az 1925 novemberében megtartott hangversenyek egyikén ráadásul a cseh zenekar Bartók *Táncszvitjé*t is műsorára tűzte, ld. (T–th) [Tóth Aladár]: „A prágai filharmonikusok második hangversenye. Bartók Béla ünneplése – Bartók tánc szvitjét a közönség megismételtette”, *Pesti Napló* LXXVI/263. (1925. november 20.), 11–12. Ezen kívül ugyanebben az évben Talich zenekara mutatta be Kósa György *Hat zenekari darab* című kompozícióját a Prágai Zeneünnepélyen, amely Bartók közvetítése révén kerülhetett az együttes műsorába. Dalos Anna: „Egy ismeretlen életmű – Száz éve született Kósa György”, *Muzsika* XL/5. (1997. május), 19–21.
- 15 N. N.: „Megérkeztek a cseh filharmonikusok”, *Pesti Napló* LXXVI/260. (1925. november 17.), 11.
- 16 N. N.: „A cseh kormány 20 ezer koronával szubvencionálja a pesti filharmonikusok prágai útját”, *Magyarország* XXXII/212. (1925. szeptember 20.), 15.
- 17 Bartók Béla levele Dohnányinak (1925. november 15). Ld. Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 321–322.
- 18 Christoph Jenish: *Musik und Utopie in Frankfurt. Die Ausstellung Musik im Leben der Völker 1927*. <http://jenisch.de/musik-und-utopie-in-frankfurt/> (utolsó megtekintés: 2019. november).
- 19 N. N.: „A filharmonikusok nagy gondjai és problémái”, *Az Est* XVIII/104. (1927. május 8.), 4.
- 20 N. N.: „Magyar zenei hét Frankfurtban. Dohnányi Ernő és a filharmonikusok a nemzetközi zenei kiállításon”, *Pesti Hírlap* XLIX/186. (1927. augusztus 18.), 14.

Az idézett szövegrészben Dohnányi Magyar Filharmóniai Társaságnak titulálta együttesét, amivel a zenekar megalakulásakor kapott nevére – Magyar Filharmóniai Társulat – utalt.²¹ Feltételezhető ugyanakkor, hogy a „magyar” kifejezés az ország Trianon utáni kül- és kultúrpolitikai törekvéseit – illetve ez esetben magát a kultúrát közvetítő együttest – egyaránt demonstrálhatta. A fent említett frankfurti hangverseny külpolitikai fontosságával kapcsolatban Dohnányi ekképpen nyilatkozott:

Természetesen teljesen felkészülten indulunk útnak és reméljük, hogy ezzel a gondosan összeválogatott programmal, amely régít és modernt, mindent felölel, igaz[i] sikereket szerzünk a magyar zenének és a zenével Magyarországnak, amelynek soha jobban nem kell a nemzetközi propaganda, mint most, a Rothermere-akcióval szemben megindult elmentmondások idején.²²

A Dohnányi által kiemelt „nemzetközi propaganda” szófordulat és a trianoni békeszerződést élesen bíráló, a magyar revíziót pártoló Lord Rothermere angol sajtómágnás nevének említése ugyanakkor azért is érdekes, mert a zeneszerző nyilatkozataiban igen ritkán találkozhatunk ilyenfajta konkrét politikai utalással.

Bár a Frankfurtban megrendezett nemzetközi kiállításon és annak megvalósításában más budapesti intézmények is részt vettek – például a Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtára, a Történelmi Képcsarnok és az Egyetemi Könyvtár²³ –, a Filharmonikusok szereplése olyan sikeresnek bizonyult, hogy Frankfurt város polgármestere hivatalos levélben mondott köszönetet Klebelsberg Kunónak. Elképzelhető, hogy formális levélről volt szó, amit minden együttesnek elküldtek, a hazai sajtóhíradások azonban nem számoltak be arról, hogy a kiállításhoz hozzájáruló – és a fent már említett további – intézmények is kaptak volna hasonló köszönőlevelet. A szóban forgó szöveget több fővárosi napilap – a *Budapesti Hírlap*, *Az Ujság* – teljes egészében közölte.²⁴ A levél éppen akkor – és talán éppen azért – jelent meg, amikor az együttest és vezetőjüket néhány nappal hazatérésük után Jemnitz Sándor – hozzátelhetjük: nem első alkalommal – egy éles hangú cikkben marasztalta el.²⁵ A kritikus szerint ugyanis a zenekar külföldi sikerét tendenciózusan felfűjták, sőt Jemnitz magát Dohnányit is megtámadta, szerinte a Filharmonikusoknak – Dohnányi helyett – egy „fövényes vezérre, vérbeli kar-mesterre van szüksége”.²⁶

Kultúrpolitikai szempontból a legjelentősebbnek az 1928-as olaszországi és az együttes fennállásának 75. évfordulója alkalmával létrejött, addigi legnagyobb

21 Isoz Kálmán: „A Filharmóniai Társulat”. In: Molnár Imre (szerk.): *A magyar muzsika könyve*. Budapest: Merkantil, 1936, 88–96., ide: 90.

22 N. N.: *Magyar zenei hét Frankfurtban. Dohnányi Ernő és a filharmonikusok a nemzetközi zenei kiállításon*, 14.

23 P. Gy.: „Vegyes közlemények”, *Magyar Könyvszemle* XXXIV/3–4. (1927. július–december), 352–355., ide: 353.

24 Ld. pl.: N. N.: „Frankfurt város köszönete”, *Magyar Zenészek Lapja* XXIII/10. (1927. október 1.), 7.; N. N.: „Frankfurt elismerése a magyar filharmonikusoknak. Frankfurt főpolgármesterének és Klebelsberg grófnak levélváltása”, *Budapesti Hírlap* XLVII/229. (1927. október 9.), 16.; N. N.: „Frankfurt főpolgármestere filharmonikusainkról”, *Az Ujság* III/225. (1927. szeptember 5.), 9.

25 J. S. [Jemnitz Sándor]: „A filharmóniai zenekar majnafrankfurti sikeréhez”, *Népszava* LV/195. (1927. augusztus 30.), 9.

26 Uott.

szabású nyugat-európai turné tekinthető. Kétségtelen, hogy az olaszországi úti cél kiválasztásának háttérében nem más állhatott, mint az 1927-ben megkötött olasz–magyar barátsági szerződés. Később, a két ország közötti kül- és kulturális politikai szálak egyre szorosabbá válását követően a filharmonikusok a harmincas években – 1936. április 29. és május 6. között – további koncerteket adtak Mussolini Olaszországában. A Filharmóniai Társaság jubileumi, 1928-ban létrejött külföldi hangversenyeinek politikai jelentőségét egyik nyilatkozatában Dohnányi maga is hangsúlyozta:

Itt nem csupán arról van szó, hogy a Filharmóniai Társaság zenekara külföldre megy, mert mi nem magunk ajánlkoztunk. Hívtak bennünket, ez adja meg a dolog rendkívüli jelentőségét, mert a meghívásnak a zenein kívül politikai célzata is van.²⁷

A turné párizsi állomása után adott interjúban pedig Dohnányi egyenesen a Klebelsberg Kunó nevéhez köthető „kultúrfölény” szófordulattal élt. Dohnányi szóhasználata azért is bír nagy jelentőséggel, mert a trianoni békeszerződés aláírásának helyszíne Párizs közelében található.²⁸

Hármas célunk volt: az egyik, bemutatni ezt a pompás orkesztert, amely most Európa három legelső rangú orkeszterének egyike, a kultúra világcentrumaiban. Ez a művészi cél volt. A második, ami ezzel összefügg, dokumentálni kultúrfölényünket Párizsban is, ahol szomszédaink minden alkalmat megragadnak, hogy kultúrfölényükről beszéljenek.²⁹

A fent idézett interjú ugyanakkor további fontos információkat is tartalmaz a külföldi koncertekkel kapcsolatban: a németországi hangversenyek ugyanis – korábbi alkalmakkal ellentétben – nem az állam és a főváros támogatásával jöhettek létre, hanem, ahogy a *Pesti Napló* újságírója rámutatott, „a Filharmonikusok régi bevált márka lévén Németországban – szerződéssel mennek”.³⁰

A propaganda szófordulat és az egy évvel korábban már említett politikus, Lord Rothermere nevének hangsúlyozása a nagyszabású, 1928-as jubileumi turné kapcsán ismét felbukkan Dohnányi egyik nyilatkozatában:

Nincs nagyobb propagandaeszköz, – mondja Dohnányi Ernő – mint a zene. Ez vetette fel azt a gondolatot, hogy kimenjünk Párizsba és Londonba muzsikálni. Rothermere lordot már levélben értesítette a Filharmóniai Társaság, hogy London egyik nagy hangversenytermében hangversenyt rendez tiszteletére. [...] Tavalyi frankfurti nagy sikereink után láttuk, milyen nagy propaganda az, ha száz ember lép fel egyszerre... Külföldön elcsodálkoztak, hogy mi ilyet is tudunk...³¹

27 N. N.: „A Filharmóniai Társaság európai körútja és 75 éves jubileuma. Dohnányi Ernő nyilatkozata”, *Pesti Hírlap* L/83. (1928. április 12.), 13.

28 N. N.: „Dohnányi mondja Párizsban a magyar siker két estéje után...”, *Pesti Napló* LXXIX/125. (1928. június 15.), 14.

29 Uott

30 Uott

31 N. N.: „A magyar zene harcba száll Magyarorszáért. Beszélgetés Dohnányi Ernővel új operájáról, a zene propagandaerejéről, a filharmonikusok olaszországi és londoni vendég szerepléséről és a pesti 'Jonny'-ről”, *Pesti Napló* LXXIX/70. (1928. március 25.), 34.

A fenti sorok alapján úgy tűnik, hogy a zenekar kultúrpolitikai misszióját Dohnányi is fontosnak tartotta, amikor azt állította, hogy maga a zenekar rendezett koncertet a magyar ügy mellett kiálló lord tiszteletére.³² Ezen túl a Magyar Távirati Iroda jelentései néhány esetben arra is rávilágítanak, hogy egy-egy koncert helyszínén milyen politikai befolyással bíró – magyar és külföldi – személyiségek jelentek meg. Az 1928-as milánói állomáson például Pőzel Tibor, milánói magyar főkonzul és maga Mussolini,³³ míg a párizsi hangverseny alkalmával Korányi Frigyes – korábban, 1924-ben a Bethlen-kormány külügyminisztere – párizsi nagykövet is jelen volt.³⁴ Dohnányi egyik nyilatkozata szerint kifejezetten Korányi javaslatára választották be a francia fővárost a Nyugat-Európai körút állomásai közé.³⁵ Kérdéses ugyanakkor, hogy Dohnányi személyes-szakmai, illetve a Filharmóniai Társaság kapcsolati hálója játszhatott-e szerepet a külföldi kiutazások létrejöttében. Mindenesetre a Filharmonikusok 1920-as években az országhatáron kívül megvalósult hangversenyeinek megnövekedett száma párhuzamba állítható a Trianon utáni évek kül- és kultúrpolitikai fellendülésével.

Az 1920-as évek utolsó, a nagy gazdasági világválságot megelőző külföldi hangversenyeire 1929 tavaszán került sor. A nürnbergi, salzburgi és pozsonyi koncertek ezúttal nem csupán politikai aspektusuk miatt tekinthetők fontos állomásnak, hanem személyes okokból is, hiszen a zenekarvezető Dohnányi első ízben szerepelhetett karmesterként szülővárosában, Pozsonyban. Ez utóbbi helyszínen azonban az együtttest kultúra- vagy éppenséggel magyarelles incidens érte. A zenekar hangszerei – a sajtóban megjelent számos híradás szerint – szándékos rongálás áldozatává váltak, így a filharmonikusok csak kölcsönhangszerek segítségével tarthatták meg hangversenyüket.³⁶ A Dohnányi együttesével szemben tanúsított ellenséges magatartás hátterében nyilvánvalóan po-

32 Rothermere saját lapjában, a *Daily Mail*ben 1927. június 21-én megjelent és a trianoni Magyarország helyzetére rávilágító írása után különös, hogy egy évvel később a filharmonikusok londoni koncertjeiről beszámoló recenziók – amelyek szintén a *Daily Mail*ben jelentek meg – nem tartalmazzak utalásokat Trianonra. Ld. a Filharmóniai Társaság archívumában fennmaradt hiányos adatolású kigépzelt újságcikket: [Név és cím nélkül.], *Daily Mail*, 1928. június 16.; [Név és cím nélkül.], *Daily Mail*, 1928. június 19.

33 A Magyar Távirati Iroda hírei: [https://library.hungaricana.hu/hu/view/NapiHirek_1928_05_2/?query=%3D\(dohn%C3%A1nyi\)%20AND%20DATE%3D\(1925-1929\)&pg=28&layout=s](https://library.hungaricana.hu/hu/view/NapiHirek_1928_05_2/?query=%3D(dohn%C3%A1nyi)%20AND%20DATE%3D(1925-1929)&pg=28&layout=s) (utolsó megtekintés: 2019. november).

34 A Magyar Távirati Iroda hírei: [https://library.hungaricana.hu/hu/view/NapiHirek_1928_06_1/?query=%3D\(dohn%C3%A1nyi\)%20AND%20DATE%3D\(1925-1929\)&pg=238&layout=s](https://library.hungaricana.hu/hu/view/NapiHirek_1928_06_1/?query=%3D(dohn%C3%A1nyi)%20AND%20DATE%3D(1925-1929)&pg=238&layout=s) (utolsó megtekintés: 2019. november).

35 N. N.: „A magyar filharmonikusok nagy sikere Londonban. A jövő évtől fogva külön operai és külön filharmonikus zenekar lesz Budapesten [...]”, *Pesti Hírlap* L/139. (1928. június 21.), 17.

36 Ld. pl. N. N.: „Melles Béla elmondja a pozsonyi hangszerrombolás történetét”, *Ujság*, 1929. március 5.; N. N.: „Erőszakkal akarták meggátolni a magyar filharmonikusok pozsonyi szereplését”, *Budapesti Hírlap*, 1929. március 5.; N. N.: „Vándál merénylet a Filharmonikusok ellen Pozsonyban”, *Nemzeti Ujság*, 1929. március 5.; N. N.: „Harmónia és diszharmónia”, *Nemzeti Ujság*, 1929. március 6.; Vulpes: „Eltörött a hegedűm”, *Ujság*, 1929. március 6.; (–ő): „A trombiták lovagjai”, *Új Nemzedék*, 1929. március 6.; N. N.: „Eltörött a hegedű”, *Az Est*, 1929. március 6.; N. N.: „Pozsonyban tönkretették a magyar filharmonikusok hangszereit”, *Magyarország* 1929. március 5.; N. N.: „Ismeretlen tettesek összetörték a Filharmóniai Társaság hangszereit Pozsonyban”, *Esti Kurír* 1929. március 5. A hangszerrombolás →

litikai okok álltak; a negatív hozzáállásban a kisantant és a csehszlovák külügy-miniszter irányította Magyarország-ellenes propaganda jelentős szerepet játszhatott.³⁷ A *Budapesti Hírlap* névtelen újságírója szerint a kisebbségeket érintő kérdések okán – éppen a genfi Népszövetség kisebbségi kérdésekre vonatkozó tárgyalása előtt – bontakozhatott ki a szóban forgó incidens.³⁸ Érdekes ugyanakkor, hogy amikor mintegy két héttel később Dohnányi elvállalta a Prágai Filharmonikusok dirigálását, nem történt további, hasonlóan ellenséges megnyilvánulás, sőt a kritikák szerint a karmester Dohnányi meglehetősen pozitív fogadtatásban részesült.³⁹

Míg az 1920-as évek első felében az ország jóformán semmilyen mozgástérrel nem rendelkezett a nemzetközi politikai színtéren, addig az 1920-as évek második felében kibontakozó, úgynevezett „aktív külpolitika” kezdetei éppen egybeestek a Filharmonikusok 1927 és 1929 közötti külföldi turnéival. Ugyanakkor a politikailag meglehetősen elszigetelt országból érkező zenekar még így is jóval kevesebb külföldi helyszínen fordult meg, mint az európai kulturális színtéren nagyobb befolyással bíró és nemzetközileg ismertebb más európai együttesek. Fritz Trümpi kutatásai nyomán tudható, hogy például a Berliini és a Bécsi Filharmonikusok a szóban forgó időszakban minden évben hangversenyeztek nem csupán európai, de tengerentúli helyszíneken is, ezeknek a zenekaroknak azonban valószínűleg a pénzügyi hátterük is kedvezőbb volt ebben az időszakban (2. ábra).⁴⁰

2. A Filharmóniai Társaság külföldi hangversenyeinek műsora: állandó repertoár és műsorpolitikai tendenciák

A hangversenyei műsorainak összeállítása Dohnányi elnökkarnagyi működésének időszakában – ahogy Bónis Ferenc is rámutatott – az együttes korábbi évtizedeihez képest több szempontból is megváltozott, amit nyilvánvalóan a zenekarvezető elképzelései alapvetően meghatároztak.⁴¹ Míg Kerner István működése időszakában a hangversenyei alappilléret Beethoven, Wagner és Csajkovszkij művei alkották, addig Dohnányi ezek közül csupán Beethoven alkotásait tartotta folyamatosan együttese repertoárján. Bónis szerint ugyanakkor a legalapvetőbb különbség a korábbi időszak műsorösszeállításához képest abban rejlett, hogy ma-

történetéről ld. bővebben: Laskai Anna: „Eltörött a hegedű”. *Hangszerrombolás a Filharmóniai Társaság 1929-es Dohnányi vezette pozsonyi hangversenyén.* http://zti.hu/files/mza/docs/Eltorott_a_hegedu_Laskai.pdf (utolsó megtekintés: 2020. január).

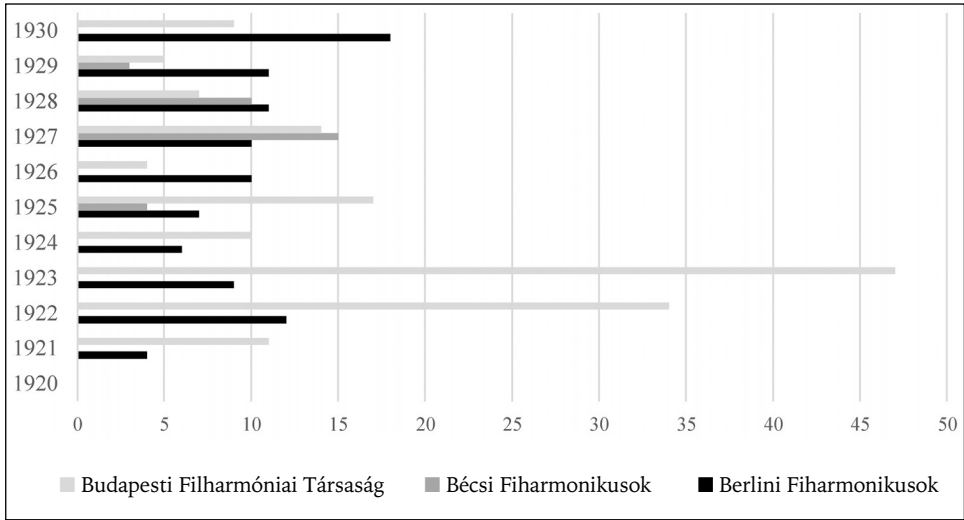
37 Zeidler Miklós: *A revíziós gondolat.* Pozsony: Kalligram, 2009, 91.

38 N. N.: „Cseh muzsika”, *Budapesti Hírlap*, 1929. március 6. Adatok nélkül. Az újságkivágot a Filharmóniai Társaság Archívuma őrzi.

39 A Magyar Távirati Iroda hírei: https://library.hungaricana.hu/hu/view/NapiHirek_1929_03_2/?query=dohn%C3%A1nyi&pg=286&layout=s (utolsó megtekintés: 2020. január).

40 A Bécsi és a Berliini Filharmonikusok külföldi hangversenyeinek adatairól készült ábrákat ld. Fritz Trümpi: *Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus.* Wien: Böhlau Verlag, 2011, 297. és 299.

41 Bónis Ferenc: *A Budapesti Filharmóniai Társaság százötven esztendeje, 1853–2003.* Budapest: Balassi Kiadó, 2005, 85.



2. ábra. A Budapesti Filharmóniai Társaság, a Berlini és a Bécsi Fiharmonikusok külföldi hangversenyeinek száma 1920 és 1930 között. (A Bécsi és a Berlini Fiharmonikusok koncertjeire vonatkozó adatok Fritz Trümpi Politisier-te Orchester című monográfiájából származnak.)

gyar és külföldi kortárs szerzők, továbbá Beethoven előtti komponisták művei is bekerültek a Filharmónikusok repertoárjába.⁴²

A hagyományos bérleti hangversenyekhez képest a külföldi turnék repertoárjának kialakításában többféle tényező is szerepet játszhatott. Általában kevés alkalommal, de Dohnányi néhány nyilatkozatában kitért a válogatás szempontjaira. Az 1928-as nyugat-európai turné programtervezetével kapcsolatban a következőképpen fogalmazott:

Programunkat, ami egy ilyen propagandajellegű szereplésnél természetes, francia és magyar művekből válogattuk össze, amint hogy Londonban például angol zeneszerzők műveit variáljuk magyar kompozíciókkal. No és Beethoven, a nagy, örök zenész interpretálás szintén nem hiányozhatott műsorunkról.⁴³

Ez esetben Dohnányi a koncerten felcsendülő művek kiválasztását a fellépések mögött álló propagandával kapcsolta össze – jóllehet ezzel a propaganda szónak nem a politikai jelentéstartalmát kívánta hangsúlyozni. A fenti sorok alapján úgy tűnik, és a koncerteken szereplő kompozíciók alapján általánosan megállapítható, hogy a külföldi hangversenyek műsorösszeállításakor tudatosan választottak műveket az adott ország egy-egy kiemelkedő komponistájától. A Dohnányi elnökkarnagy működése alatt megvalósult első csehszlovák turné prágai állomásán például Smetana *Az eladott menyasszony* című operájának nyitánya, illetve Dvořák *Karnevál-nyitánya* is helyet kapott a műsorösszeállításban. Dohnányi ugyanakkor

⁴² Uott, 85.

⁴³ N. N.: *Dohnányi mondja Párizsban a magyar siker két estéje után...*, 14.

– bár néhány évvel később, a nyugat-európai turné alkalmával – azt is kiemelte egyik interjújában, hogy „a magyar zeneszerzőket igyekeznek minél határozottabban érvényre juttatni”.⁴⁴ Bartók – aki személyesen is kötődött Pozsony városához – nem csupán koncertzongoristaként, hanem zeneszerzőként is szerepelt a cseh-szlovák turné két állomásán: Prágában a *Két arckép*, Pozsonyban pedig első opusza, a *Rapszódia* zongorára és zenekarra hangzott el.

Kifejezetten magyar zeneszerzők művei képezték az 1927-es frankfurti, a „Zene a népek életében” elnevezésű nemzetközi kiállításon adott három hangverseny műsorát, amiről Dohnányi ekképpen nyilatkozott:

Minket egyenesen a magyar zene ismertetésére és bemutatására hívtak meg Frankfurtba, s éppen ezért tiszta magyar szerzeményekből összeállított programmal megyünk a németekhez, úgyhogy a frankfurti kiállítás utolsó hete „magyar hét” lesz. Programunkon van Erkel *Ünnepi nyitánya*, Liszt Ferenc *Les Préludes* szimfonikus költeménye, Hubay Jenő 3. koncertjét Szentgyörgyi László adja elő, Dohnányi: *Ruralia Hungarica* és *Gyermekdal-variációk*, Bartók: *Két kép*, Kodály: *Sárkánytánc a Háy Jánosból* és Weiner *Farsangja*.⁴⁵

A felsoroltak közül csupán Liszt és Dohnányi művei szerepeltek az együttes állandó repertoárján: a Hubay-mű, illetve Bartók, Kodály és Weiner kompozíciói csupán alkalmanként – leggyakrabban külföldi helyszíneken – tűnt fel a Filharmonikusok műsorösszeállításában. Ugyanakkor az együttes első elnökkarnagyának, Erkel Ferencnek a kompozíciói sem képezték már ekkoriban az alaprepertoár részét, az *Ünnepi nyitány* csupán díszelőadásokon vagy más reprezentatív alkalmakon hangzott el – a Dohnányi-korszakban mindössze nyolc alkalommal.⁴⁶ Az elnökkarnagy kompozíciói mind az állandó repertoáron, mind a külföldi hangversenykörutak műsoraiban előkelő helyet foglaltak el, bár Dohnányi egyik nyilatkozatában rámutatott arra, hogy saját műveit kifejezetten a hangversenyek rendezőinek kívánságára vette fel például a párizsi és a londoni koncertek műsorába.⁴⁷ Bár a frankfurti kiállítás tematikájában a modernitás központi helyet foglalt el⁴⁸ – ezt Dohnányi egyik interjújában a műsorösszeállítás alkalmával említette⁴⁹ –, a Filharmonikusok három hangversenyének műsorában Kodály, Bartók, Hubay, Weiner és Dohnányi művei képviselték a „modern zenét”. Közülük csupán Bartók művei sorolhatók a modernitás kategóriájába, tőle azonban csak egy művet, a *Két kép* (Op. 10) című kompozíciót tűzte műsorára az együttes.

Az 1928-as olaszországi és a nyugat-európai turné műsorösszeállításában – mint ahogy a függelékben található táblázatban is látszik – szintén helyet kaptak az adott ország komponistájától származó művek. Az olasz városokban például

44 N. N.: *A Filharmóniai Társaság európai körútja és 75 éves jubileuma. Dohnányi Ernő nyilatkozata*, 13.

45 N. N.: *Magyar zenei hét Frankfurtban. Dohnányi Ernő és a filharmonikusok a nemzetközi zenei kiállításon*, 14.

46 Csuka: i. m., 173.

47 N. N.: *A Filharmóniai Társaság európai körútja és 75 éves jubileuma. Dohnányi Ernő nyilatkozata*, 13.

48 Christoph Jenish: *Musik und Utopie in Frankfurt. Die Ausstellung Musik im Leben der Völker 1927*. <http://jenisch.de/musik-und-utopie-in-frankfurt/> (utolsó megtekintés: 2019. november).

49 N. N.: *Magyar zenei hét Frankfurtban. Dohnányi Ernő és a filharmonikusok a nemzetközi zenei kiállításon*, 14.

Verdi *A szicíliai vecsernye* és Rossini *Tell Vilmos* nyitányát adták elő, amelyek mindaddig nem képezték a Filharmonikusok repertoárjának részét – jóllehet operazenekari minőségben a zenekar tagjai már találkozhattak velük.⁵⁰ A párizsi állomáson előadott *Fantasztikus szimfónia* azonban nem volt ismeretlen az együttes számára, hiszen korábban már néhány alkalommal volt alkalmuk játszani Berlioz művét, Dohnányi azonban először dirigálta e kompozíciót a Filharmonikusok élén. Az angol zeneszerzők műveit Elgar *Cocaigne-nyitánya* képviselte a londoni hangversenyen, amely – és egyáltalán Elgar néhány kompozíciója – szintén nem volt idegen a zenekar számára.⁵¹ Az állandó repertoárból az 1928-as turnék alkalmával Beethoven műveinek hangsúlyos jelenléte tűnik fel. Ez esetben a programok kialakításában egyértelműen évfordulós események játszhattak szerepet, vagyis az egy évvel korábbi, 1927-es Beethoven-centenárium apropóján szerepelt az olaszországi és a nyugat-európai hangversenyeken csaknem minden alkalommal a zeneszerző egy-egy kompozíciója, jóllehet – mint már korábban említettem – Dohnányi működése időszakában Beethoven kompozíciói egyébként is az alaprepertoár gerincét képezték.

Bár ez az áttekintés főként az együttes 1920-as évekbeli külföldi vendégseprepléseinek kultúrpolitikai jelentőségét és repertoárját vette górcső alá, további vizsgálódást igényel mind a zenekar, mind pedig a karmester Dohnányi-recepciója. A sajtóvisszhangokon kívül a szóban forgó időszakból – mégpedig éppen 1928-ból – hangfelvételek is fennmaradtak, amelyeknek a tanulmányozása tovább színesítheti eddigi ismereteinket a Filharmóniai Társaság Dohnányi-korszakáról.

50 Az Operaház százéves műsorát közreadó kiadvány szerint – amely csupán a bemutatókat és felújításokat sorakoztatja fel – a két opera közül 1928-ig csupán a *Tell Vilmos* került színpadra. Mindezek ellenére feltételezhető, hogy mindkét mű a társulat repertoárján szerepelhetett ebben az időszakban. Ld. Staud Géza (szerk.): *A budapesti Operaház 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984. Az Operaház műsoráról készült listát ld. 441–492.

51 Csuka: i. m., 172–173.

FÜGGELÉK

A Filharmóniai Társaság külföldi hangversenykörülményeinek műsora az 1920-as években

1925				
Dátum	Helyszín	Karmester	Műsor	Közreműködő
Csehslavák turné				
1925. szeptember 22.	Brno	Dohnányi Ernő	Dvořák: <i>Karnevál-nyitány</i> , Op. 92	Dohnányi Ernő (zongora)
			Mozart: G-dúr zongoraverseny, K 453	
			Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b	
			Richard Strauss: <i>Don Juan</i> , Op. 20	
1925. szeptember 23.	Prága, Lucerna-terem	Dohnányi Ernő	Liszt: 1. magyar rapszódia	Basilides Mária (ének)
			Smetana: <i>Az eladott menyasszony</i> – nyitány	
			Mahler: <i>Um Mitternacht</i>	
			Flotow: <i>Alessandro Stradella</i> – ária	
1925. szeptember 24.	Prága, Smetana-terem	Dohnányi Ernő	Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b	Baré Emil (hegedű)
			Beethoven: 6. szimfónia (Pastorale), Op. 68	
			Dvořák: <i>Karnevál-nyitány</i> , Op. 92	
			Bartók: <i>Két archép</i> , Op. 5	
1925. szeptember 25.	Pozsony, Városi Színház	Komor Vilmos	Mozart: G-dúr zongoraverseny, K 453	Dohnányi Ernő (zongora)
			Richard Strauss: <i>Don Juan</i> , Op. 20	
			Liszt: 1. magyar rapszódia	
1925. szeptember 25.	Pozsony, Városi Színház	Komor Vilmos	Dvořák: <i>Karnevál-nyitány</i> , Op. 92	Bartók Béla (zongora)
			Bartók: Rapszódia zongorára és zenekarra, Op. 1	
			Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b	
			Richard Strauss: <i>Don Juan</i> , Op. 20	
Liszt: 1. magyar rapszódia				

1927				
Dátum	Helyszín	Karmester	Műsor	Közreműködő
			Frankfurt – „Zene a népek életében” című nemzetközi kiállítás	
1927. augusztus 19.	Frankfurt a/M, Saalbau	Dohnányi Ernő	Goldmark: <i>Sakuntala</i> – nyitány, Op. 13 Hubay: g-moll hegedűverseny, Op. 99 Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b Liszt: <i>Les Préludes</i> [A jegyzőkönyv tervezete szerint eredetileg a <i>Tasso</i>] Erkel: <i>Ünnepi nyitány</i> Weiner: <i>Farsang</i> . Humoreszk, Op. 5	Szentgyörgyi László (hegedű)
1927. augusztus 21.	Frankfurt a/M, Saalbau	Komor Vilmos Dohnányi Ernő	Dohnányi: <i>Változatok egy gyermekalra</i> , Op. 25 Bartók: <i>Két kép</i> – 1. Virágzás, 2. A falu tánca, Op. 10 Kodály: <i>Háry János</i> – Balettzene (Sárkánytánc) Liszt: 1. magyar rapszódia Erkel: <i>Ünnepi nyitány</i>	Dohnányi Ernő (zongora)
1927. augusztus 22.	Frankfurt a/M, Saxophon-Saal	Dohnányi Ernő	Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b Hubay: g-moll hegedűverseny, Op. 99 Liszt: <i>Les Préludes</i> Kodály: <i>Háry János</i> – Balettzene (Sárkánytánc) Liszt: 1. magyar rapszódia Berlioz: <i>Rákóczi-induló</i>	Szentgyörgyi László (hegedű)

1928				
Dátum	Helyszín	Karmester	Műsor	Közreműködő
Olaszországi hangversenyek (1928. május 2–13.)				
1928. május 2.	Trieszt, Teatro Comunale G. Verdi	Dohnányi Ernő	Goldmark: <i>Sakuntala</i> – nyitány, Op. 13	
			Beethoven: 3. szimfónia (Eroica), Op. 55	
			Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b	
			Liszt: <i>Les Préludes</i>	
			Verdi: <i>A szicíliai vécsernye</i> – nyitány	
1928. május 3.	Treviso, Teatro Sociale	Dohnányi Ernő	Beethoven: 3. Leonóra-nyitány, Op. 72	
			Beethoven: 3. szimfónia (Eroica), Op. 55	
			Liszt: <i>Les Préludes</i>	
1928. május 4.	Bologna, Teatro Comunale	Dohnányi Ernő	Rossini: <i>Tell Vilmos</i> – nyitány	
			Verdi: <i>A szicíliai vécsernye</i> – nyitány	
			Csajkovszkij: 4. szimfónia, Op. 36	
			Cherubini: <i>Anakreon</i> – nyitány	
			Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b	
1928. május 5.	Bologna, Teatro Comunale	Dohnányi Ernő	Wagner: <i>Tannhäuser</i> – nyitány	
			Beethoven: 3. Leonóra-nyitány, Op. 72	
			Beethoven: B-dúr zongoraverseny, Op. 19	Dohnányi Ernő (zongora)
1928. május 6.	Cesena, Teatro Comunale A. Bonci	Dohnányi Ernő	Beethoven: 3. szimfónia (Eroica), Op. 55	
			Verdi: <i>A szicíliai vécsernye</i> – nyitány	
			Beethoven: 5. szimfónia, Op. 67	
			Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b	
			Liszt: <i>Les Préludes</i>	
			Wagner: <i>Tannhäuser</i> – nyitány	

1928. május 7.	Ancona, Teatro delle Muse	Dohnányi Ernő	Verdi: <i>A szicíliai vécsernye</i> – nyitány
			Beethoven: 3. szimfónia (Eroica), Op. 55
			Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b
			Rossini: <i>Tell Vilmos</i> – nyitány
			Liszt: I. magyar rapszódia
1928. május 8.	Parma, Teatro Regio	Dohnányi Ernő	Beethoven: 3. Leonóra-nyitány, Op. 72
			Beethoven: 5. szimfónia, Op. 67
			Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b
			Wagner: <i>Tannhäuser</i> – nyitány
			Rossini: <i>Tell Vilmos</i> – nyitány
1928. május 9.	Milano, Conservatorio G. Verdi	Dohnányi Ernő	Goldmark: <i>Sakuntala</i> – nyitány, Op. 13
			Csajkovszkij: 4. szimfónia, Op. 36
			Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b
			Liszt: <i>Les Préludes</i>
			Verdi: <i>A szicíliai vécsernye</i> – nyitány
1928. május 10.	Milano, Conservatorio G. Verdi	Dohnányi Ernő	Beethoven: 3. Leonóra-nyitány, Op. 72
			Beethoven: B-dúr zongoraverseny, Op. 19
			Beethoven: 3. szimfónia (Eroica), Op. 55
			Cherubini: <i>Anacreon</i> – nyitány
1928. május 11.	Modena, Teatro Storchi	Dohnányi Ernő	Beethoven: 3. szimfónia (Eroica), Op. 55
			Beethoven: 3. Leonóra-nyitány, Op. 72
			Csajkovszkij: 4. szimfónia, Op. 36
			Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b
			Hubay: <i>Az álarc</i> – baletzene, Op. 106
Rossini: <i>Tell Vilmos</i> – nyitány			
Liszt: I. magyar rapszódia			
			Dohnányi Ernő (zongora)

1928. május 12.	Triest, Teatro Comunale G. Verdi	Dohnányi Ernő	Cherubini: <i>Anakreon</i> – nyitány	Dohnányi Ernő (zongora)
			Beethoven: B-dúr zongoraverseny, Op. 19 Hubay: <i>Az álarc</i> – balettzene, Op. 106 Csajkovszkij: 4. szimfónia, Op. 36 Liszt: 1. magyar rapszódia	
1928. május 13.	Fiume, Teatro Comunale G. Verdi	Dohnányi Ernő	Goldmark: <i>Sakuntala</i> – nyitány, Op. 13	
			Beethoven: 3. szimfónia (Eroica), Op. 55	
			Hubay: <i>Az álarc</i> – balettzene, Op. 106	
			Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b Liszt: <i>Les Préludes</i> Verdi: <i>A szicíliai vecsernye</i> – nyitány	
Nyugat-európai turné a Filharmóniai Társaság 75 éves jubileuma alkalmából (1928. június 10–27.)				
1928. június 10.	Párizs, Pleyel-terem	Dohnányi Ernő	Berlioz: <i>Fantasztikus szimfónia</i>	Telmányi Emil (hegedű)
			Hubay: <i>Magyar változatok</i> hegedűre és zenekarra, Op. 72 Henri Rabaud: <i>La procession nocturne</i> Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b Berlioz: <i>Rákóczi-induló</i>	
1928. június 11.	Párizs, Pleyel-terem	Berg Ottó Dohnányi Ernő	Liszt: <i>Les Préludes</i>	
			Bartók: <i>Két kép</i> – 1. Virágzás, 2. A fálu tánca, Op. 10 Dohnányi: <i>Változatok egy gyermekdalra</i> , Op. 25 Beethoven: 3. szimfónia (Eroica), Op. 55	Dohnányi Ernő (zongora)
1928. június 15.	London, Queens Hall	Dohnányi Ernő	Liszt: <i>Les Préludes</i>	
			Mozart: G-dúr zongoraverseny, K 453 Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b Brahms: 1. szimfónia, Op. 68	Dohnányi Ernő (zongora)

1928. június 16.	London, Royal Academy of Music	Dohnányi Ernő	Beethoven: 3. Leonóra-nyitány, Op. 72	
		Dohnányi Ernő	Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> (hegedűre és zongorára), Op. 32c	Telmányi Emil (hegedű), Dohnányi Ernő (zongora)
		Dohnányi Ernő	<i>Magyar dalok</i>	Székelyhidy Ferenc (ének)
		Berg Ottó	Dohnányi: <i>Változatok egy gyermekdalra</i> , Op. 25	Dohnányi Ernő (zongora)
1928. június 18.	London, Queens Hall	Dohnányi Ernő	Liszt: 1. magyar rapszódia	
			Elgar: <i>Cockaigne</i> (In London Town) – nyitány	
		Dohnányi Ernő	Dohnányi: <i>Hegedűverseny</i> , Op. 27	Telmányi Emil (hegedű)
			Bartók: <i>Két kép</i> – 1. Virágzás, 2. A falu tánca, Op. 10	
			Beethoven: 3. szimfónia (Eroica), Op. 55	
1928. június 21.	Scheweningen, Kursaal		Beethoven: 3. Leonóra-nyitány, Op. 72	
		Dohnányi Ernő	Mozart: G-dúr zongoraverseny, K 453	Dohnányi Ernő (zongora)
			Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b	
			Brahms: 1. szimfónia, Op. 68	
1928. június 22.	Köln, Grosse Halle		Liszt: <i>Les Préludes</i>	
		Dohnányi Ernő	Bartók: <i>Két kép</i> – 1. Virágzás, 2. A falu tánca, Op. 10	
			Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b	
			Beethoven: 3. szimfónia (Eroica), Op. 55	
1928. június 23.	Heidelberg, Grosser Saal der Stadthalle		Liszt: <i>Les Préludes</i>	
		Dohnányi Ernő	Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b	
			Richard Strauss: <i>Don Juan</i> , Op. 20	
		Brahms: 1. szimfónia, Op. 68		

1928. június 25.	Zürich Tonhalle	Dohnányi Ernő	Beethoven: 3. Leonóra-nyitány, Op. 72	
			Bartók: <i>Két kép</i> – 1. Virágzás, 2. A falu tánca, Op. 10	
			Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b	
			Brahms: 1. szimfónia, Op. 68	
1928. június 27.	München, Odeon-Saal	Dohnányi Ernő	Beethoven: 3. Leonóra-nyitány, Op. 72	
			Beethoven: 3. szimfónia (Eroica), Op. 55	
			Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b	
			Liszt: <i>Les Préludes</i>	
1929				
Dátum	Helyszín	Karmester	Műsor	Közreműködő
1929. február 28.	Nürnberg, Kulturverein	Dohnányi Ernő	Bartók: 1. szvit, Op. 3	
			Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b	
			Kodály: <i>Háry János</i> – szvit	
			Brahms: 4. szimfónia, Op. 98	
1929. március 1.	Salzburg, Festspielhaus	Dohnányi Ernő	Bartók: 1. szvit, Op. 3	Katherine Heyman (zongora)
			Anton Arenszkij: <i>Zongoraverseny</i> , Op. 2	
			Dohnányi: <i>Ruralia hungarica</i> , Op. 32b	
			Beethoven: 5. szimfónia, Op. 67	
1929. március 3.	Pozsony, Vigadó	Dohnányi Ernő	Smetana: <i>Az eladott menyasszony</i> – nyitány	
			Bartók: 1. szvit, Op. 3	
			Liszt: <i>Les Préludes</i>	
			Beethoven: 5. szimfónia, Op. 67	

ABSTRACT

ANNA LASKAI

THE FOREIGN CONCERT TOURS OF THE BUDAPEST PHILHARMONIC ORCHESTRA IN THE FIRST DECADE OF THE ORCHESTRA'S DOHNÁNYI ERA

Ernst von Dohnányi's Hungarian years, including the musicological examination of his work with the philharmonic, can be considered to be the current task of Dohnányi research. So far we know very little about the Dohnányi era of the Budapest Philharmonic Orchestra, the long-standing Philharmonic Society, about Dohnányi as a conductor who gained an international reputation, primarily as a pianist and composer, and the concert tours outside Hungary of the orchestra that represented Horthy-Hungary. This paper examines the background of these concerts held outside the country, especially the significance of their cultural policy and the content of their programmes.

Anna Laskai is an assistant fellow at the Archives for 20th–21st Century Hungarian Music of the Budapest Institute for Musicology. She has published a monograph about Gyula Dávid both in Hungarian and English. In 2017, she graduated in musicology at the Liszt Academy of Music and won the Fellowship Granted by the Hungarian Republic. Currently, Laskai is a student in the Doctoral School of Musicology at the Liszt Academy of Music; the subject of her planned dissertation is Dohnányi's oeuvre.

Péteri Lóránt

AZ ÚJ ZENEI STÚDIÓ NYILVÁNOSSÁGA ÉS MŰVELŐDÉSPOLITIKAI KÖRNYEZETE*

Az 1970-ben induló Új Zenei Stúdió két évtizedes történetének újabb keletű értelmezései releváns kérdésként vetik fel, hogy a magyar muzsikuskok egy csoportjának e néven megvalósult tartós együttműködése hogyan (nem) illeszkedett a kései Kádár-korszak zenei intézményrendszerébe, formális és informális zeneszerzés-szakmai viszonyaiba, illetve ideológiai klímájába; hogy mennyiben számíthatott támogatásra vagy represszióra a művelődéspolitika különböző szintű döntéshozóitól. E kérdésekre az eddigi feldolgozások szinte kizárólag sajtóforrások és *oral history* bevonásával keresték a választ.¹ Ahhoz azonban, hogy az egyéni és intézményi szereplők valós „helyi értékéről”, illetve mozgásteréről érdemi képet kapjunk, célszerűnek látszik a kutatásba bevonni az idevágó levéltári forrásokat is, amelyek tájékoztatnak a korabeli nyilvánosság számára láthatatlan, még az érdekeltek többsége által is legfeljebb csak másodkézből megismert döntésekről, vitákról és egyéb folyamatokról.

A feltárt források alapján az 1978-ig terjedő időszak történetéhez tudok adalékokkal szolgálni. Az időhatárt sajátos módon nem a források bősége, hanem épenséggel azok szűkössége miatt kellett kijelölni. Az állampárt, vagyis a Magyar

* A tanulmány első változata előadásként elhangzott a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem és az MTA BTK Zenetudományi Intézet által Tallián Tibor 70. születésnapja tiszteletére rendezett konferencián a Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2016. október 15-én. Hálával gondolok Jeney Zoltánra (1943–2019), az Új Zenei Stúdió alapító tagjára, aki kommentálta tanulmányom kéziratát, s a témával kapcsolatos kérdéseimre beszélgetéseink és levelezésünk során mindig készséggel válaszolt. Köszönöm Szitha Tündének egy-egy kérdés tisztázásához nyújtott segítségét. – Kutatásaim megkezdésekor a Kommunista Ifjúsági Szövetség archív dokumentumait a Politikatörténeti Intézet szervezeti egységeként működő Politikatörténeti és Szakszervezeti Levéltárban tanulmányozhattam. Az anyaggyűjtés utolsó fázisában ugyanezt a forráscsoportot már a Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltárában vizsgálhattam. Hivatkozásaimban – megőrkítve a történelmi dokumentumok jelenkori vándorlásának történetét – mindig arra a lelőhelyre utalok, ahol az adott forrást ténylegesen megismertem.

1 Szitha Tünde: *Jeney Zoltán*. Budapest: Mágus, 2002, 7., 9.; uő: *A budapesti Új Zenei Stúdió. Experimentális zene Magyarországon 1970–1990 között*. Doktori értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014, X–XI., 6–11., 51–52., 69–72.; Dalos Anna: „Dissidence, Neo-Avant-Garde, Doublespeak in the Context of the New Music Studio in the 1970s”, *Chasopys Nacionalnoyi Muzychnoyi Akademiyi UkrayinyImeni P. I. Chajkovskoho*, 27. (2015), 96–115.

Szocialista Munkáspárt Központi Bizottságának (MSZMP KB) Kulturális, Oktatási és Tudományos Osztálya csupán egyetlen rövid időszakban, 1975 elejétől 1976 tavaszáig foglalkozott a Stúdióval. A Stúdió az állampárt ifjúsági szervezete, a Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) keretei között folytatta tevékenységét: ennek az intézménynek az iratanyagában 1978. novemberi keletű az utolsó, témánk szempontjából releváns dokumentum. A forráshelyzetről alkotott képünket természetesen meghatározza az iratok esetleges pusztulásának, kallódásának, magángyűjteményben való lappangásának lehetősége. Az eddigi feldolgozások ugyanakkor – eltérő nyomatékkel és különböző értelmezési keretekben, de – egyaránt megfogalmazzák azt az állítást, hogy az 1977/78-cal kezdődő időszak az Új Zenei Stúdió számára a korábnál szélesebb körű elfogadottságot hozott a magyar zenei életben.² A felbukkanó források számának időbeli változása mintha visszaigazolná ezt az állítást, hiszen ügyként napirenden tartani jellemzően olyan kérdéseket szokás, amelyek az eljáró intézmények szemszögéből nézve megoldásra, beavatkozásra várnak – a konszolidált működés nem provokál izgalmas levelezési anyagokat vagy jegyzőkönyveket. A másik kézenfekvő magyarázat a források számának apadására az, hogy az 1980-as évek közepétől fokozatosan csökkent a volumene annak a művészeti tevékenységnek, amelyet az Új Zenei Stúdió tagjai mint csoport folytattak.³

Szitha Tündének a budapesti Új Zenei Stúdióról szóló doktori értekezése az experimentális zene fogalmához, ekként mindenekelőtt John Cage inspirációjához köti a zeneszerzés, improvizáció, előadás és befogadás aktusainak, illetve ezek kapcsolódásának gyökeres újragondolását, mindazt tehát, ami a Stúdió tagjait a közös munkára ösztökelte.⁴ E műhelymunka kompozíciós dimenzióját Tallián Tibor így jellemezte:

Ebben a stúdióban ugyan több mint száz műnek nevezhető zenei objektum készült el, de a hangsúly a munka folyamatán volt, olyan munkaeszközök előállításán és szabályainak kidolgozásán, amelyek azután szinte robotszerű önállósággal elvégezhetik a munkát, melyre tervezték vagy kiválasztották őket. A „robotok” működésének eredményeként művek jönnek létre – nagyrészt függetlenül a műhelyben dolgozó mesteremberek eredeti szándékától. Mesteremberek? Inkább megannyi *Zauberlehrling*, akik kimondták a varázsigéket, de a goethei varázslótanonccal ellentétben nem ijedtek meg a bűbáj támasztotta zenei áradat láttán.⁵

A Stúdió megalakulását annak tagjai utólag egy 1970. december 11-én megtartott koncerthez kötötték.⁶ Tagságról és megalakulásról azonban a szó hivatalos – in-

2 Szitha: *A budapesti Új Zenei Stúdió*, 75–76.; Dalos: *Dissidence, Neo-Avant-Garde, Doublespeak...*, 100–104.

3 Szitha: *Jeney Zoltán*, 8.

4 Uő: *A budapesti Új Zenei Stúdió...*

5 Tallián Tibor opponensi véleménye Szitha Tünde *A budapesti Új Zenei Stúdió. Experimentális zene Magyarországon 1970–1990 között* címmel a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen a PhD fokozat elnyeréséért benyújtott értekezéséről. A védés időpontja: 2015. május 19. Köszönöm a közlés engedélyezését Szitha Tündének és Tallián Tibornak.

6 Jeney Zoltán–Szitha Tünde: „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970–1990 között”. *Magyar Zene*, 50/3. (2012. augusztus), 303–304.

tézményi, illetve szervezeti értelmében ekkor még nem lehetett beszélni. Eljövendő zenei produkciók ígéretével létrejött informális társulásról volt szó, képlékeny személyi összetétellel, s még éppen csak kialakulóban lévő tevékenységi körrel. Az Új Zenei Stúdió tehát színrelépésekor fejlesztés alatt álló szoftvernek tekinthető, amelyhez a hardvert a KISZ Központi Művészegyüttese biztosította. A kapcsolódási pontot Simon Albert karmester személye jelentette. Ő 1959-től vezette a Központi Művészegyüttes Szimfonikus Zenekarát, 1969-től pedig – a zenekari gyakorlat vezető tanáraként – a Zeneművészeti Főiskola hallgatói zenekarát is irányította (a két együttes közötti személyi átfedés nem korlátozódott a vezetőre, hiszen a bennük résztvevő fiatal hangszeresek is jelentős részben ugyanazok voltak). Simon Alberttel 1965 körül kerültek kapcsolatba a későbbi Új Zenei Stúdió egyes tagjai, így egyfelől Eötvös Péter, másfelől Jeney Zoltán, Sárosi László és Vidovszky László – valamennyien a húszas éveikben járó, zeneszerzői diplomájukat a Zeneakadémián megszerző fiatal muzsikusként. Bejártak zenekari és kamarazenei próbákra, illetve az olykor csak zárt kör számára meghirdetett koncertekre, amelyeken Simon Albert nemcsak karmesterként működött közre, hanem ismertette, elemezte is a műsoron szereplő darabokat. Ezek az alkalmak, illetve a későbbi kötetlen, személyes találkozások Simon Alberttel ösztönző hatást gyakoroltak a fiatal zeneszerzőkre.⁷

Ugyanakkor az is tény, hogy a KISZ Központi Művészegyüttesének Szimfonikus Zenekara nem váltotta be fenntartójának azt a reményét, hogy kiszámítható színvonalon, megbízhatóan teljesítse saját szervezésű vagy külső hangversenyrendező által megrendelt nyilvános fellépéseit. Mátyás János, a Központi Művészegyüttes művészeti tanácsadója 1972 közepén született beszámolójában azt olvashatjuk, hogy „[l]ényegében itt is kialakult az a [...] tarthatatlan helyzet, hogy voltaképpen alkalmanként más-más személyekből összetevődő testületről, szinte alkalmi zenekarról volt szó.” A krónikus emberhiánnyal küzdő Szimfonikus Zenekart az 1971/72-es évadtól átminősítették Kamarazenekarnak. A krízis Mátyás János szerint éppen az előző évadban tetőzött.⁸ Együttesének válságából Simon Albert bizonyára több irányban is kereste a kiutat: ez a törekvés szerencsésen találkozott a fiatal zeneszerzőkkel való együttműködéssel, a 20. századi klasszikusok és a kortárs zene megismertetésének szándékával. Az 1970. decemberi hangverseny programján Simon neve nem szerepelt, de tőle származott a sugallatos Új Zenei Stúdió elnevezés, és a hangverseny résztvevői között is az ő tanári-vezetői személyisége jelentette a kapcsot.⁹ A koncertet követően Szigeti Pál, a KISZ Központi Művészegyüttesének igazgatója helyiséget (ha tetszik: „stúdiót”) biztosított a

7 Szitha: *A budapesti Új Zenei Stúdió*, 22–29., 34–36.

8 Mátyás János: „Beszámoló a KISZ Központi Művészegyüttes 1971/72. művészeti évadjának munkájáról”, 1972. július 10. Politikatörténeti és Szakszervezeti Levéltár (a továbbiakban: PIL) 289–13-1972/53.

9 Az „Új Zenei Stúdió bemutatkozó hangversenyére” szóló, a KISZ Központi Művészegyüttese levélpapírára gépelt meghívó fakszimilében közli Szitha: *A budapesti Új Zenei Stúdió*, 209. Szitha Tünde a forrás megjelölése nélkül, de minden bizonnyal a Stúdió tagjaival készült interjúk alapján említi, hogy a formáció elnevezése Simon Alberttől származik. Uott, 34.

zeneszerzői-előadói kísérletezés folytatására a szervezet Rottenbiller utcai székházában.¹⁰ Egyelőre nem határozható meg pontosan, hogy az Új Zenei Stúdió mikor vált a Művészegyüttes hivatalos szervezeti egységévé: annyi bizonyos, hogy erre valamikor 1972 nyarát követően, de még 1975 előtt került sor.

Szigeti Pál 1972 júniusában kelt, a Központi Művészegyüttes tevékenységéről szóló jelentése ebben a tekintetben átmeneti állapotról tanúskodik. A gépirat egyfelől még „*a szimfonikus és a kamarazenekar*”-ról beszél, bár megállapítja, hogy „*a szimfonikus zenekar csak alkalmilag működik*. Rendszeres tevékenységet csupán kamarazenekarunkkal tudunk kifejteni.” A zenekarok említéséhez másfelől ceruzás, hullámos aláhúzás (vagy áthúzás) járul, és ugyancsak ceruzás kiegészítés: „Új Zenei Stúdió”. A jelentés ugyanakkor számot ad a Központi Művészegyüttes „akcióiról” is: itt – a „Legyen a zene mindenkié” és az „Ifjúsági béreltsorozatok” mellett – zenei ismeretterjesztő program neveként tünteti fel az Új Zenei Stúdió kifejezést.¹¹ Mátyás János művészeti tanácsadó már idézett, Szigeti jelentése után húsz nappal papírra vetett beszámolója a Központi és az Egyetemi Énekkar, a Tánckar, a Rajkózenekar, az Úttörő Együttes, az Irodalmi Színpad és a Fúvószenekar mellett csak a Kamarazenekart említi a Központi Művészegyüttes részlegeként. Az Új Zenei Stúdió kifejezés a terjedelmes szövegben egyszer sem szerepel.¹² A formáció státusza tehát ekkor még eldöntetlennek tűnik.

Szitha Tünde magángyűjteményben fennmaradt gépirat alapján közölt két dokumentumot, amely tanúskodik az Új Zenei Stúdió intézményesítésére irányuló szándékról. „Az Új Zenei Stúdió céljai és működési terve” című, keltezés nélküli iratot Szitha az 1973/74-es hangversenyévad tervezeteként azonosítja; „Az Új Zenei Stúdió ügyrendje (Szervezeti és működési szabályzat)” keltezése 1973. november 16. Ez utóbbi szöveg szerint a Stúdióon belül előadói és zeneszerzői szakosztály tevékenykedik. Az előbbi vezetője Simon Albert, a vezető munkatársa Kocsis Zoltán; az utóbbi vezetője Jeney Zoltán, a vezető munkatársa Vidovszky László, a tagok pedig: „Kurtág György, Sály László, Dobszay László, Eötvös Péter, Dukay Barnabás, ifj. Kurtág György”.¹³ Nem maradt nyoma annak, hogy e szövegek rákerültek volna a KISZ-apparátus döntéshozatali futószalagjára, de ettől még

10 Uott, 34–35.

11 Szigeti Pál: „Jelentés a KISZ Központi Művészegyüttes tevékenységéről”, 1972. június 20. PIL 289-13-1972/53 (kiemelések az eredetiben).

12 Mátyás: *Beszámoló*...

13 A Stúdió első időszakának félig-meddig informális működéséből, valamint az alapítók mellé később csatlakozók részvételéből adódik, hogy a tagnévsornak eltérő rekonstrukcióival találkozhatunk. Jeney Zoltán és Szitha Tünde Dukay Barnabást, Csapó Gyulát, ifj. Kurtág Györgyöt, Jeney Zoltánt, Eötvös Pétert, Kocsis Zoltánt, Krizbai András, Simon Albertet, Sály Lászlót, Serei Zsoltot, Vidovszky Lászlót és Wilhelm András sorolja fel az Új Zenei Stúdió tagjaként, ld. Jeney–Szitha: *Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja*..., 306. Szitha ugyanakkor disszertációjában azt is megemlíti, hogy „[a] rögtönzések időszakában vett részt a Stúdió munkájában Bozay Attila [...] is”, ld. Szitha: *A budapesti Új Zenei Stúdió*..., 38. Kurtág György, akinek neve a fent idézett dokumentumban szerepel, „[n]em volt az Új Zenei Stúdió tagja, mégis állandó kapcsolatban volt szinte mindenkiel, aki ebbe a körbe tartozott”, ld. uott, 29. Szitha ugyancsak beszámol a fenti dokumentumban szereplő Dobszay László, illetve az általa Szendrei Jankával vezetett Schola Hungarica és az Új Zenei Stúdió együttműködéséről, ld. uott, 29., 48.

lehetséges, hogy a szervezet egyes fórumain megvitatták őket. 1971 és 1973 között mindenestre Vidovszky László, az alagsori zeneszerzőműhely egyik *Zauberlehrlingje* töltötte be a Kamarazenekar titkári tisztségét;¹⁴ Mátyás János szerint ráadásul elődeinél jóval hatékonyabb munkát végzett.¹⁵

1975-ben a KISZ reprezentatív, kereskedelmi forgalomba nem kerülő kiadványt készítettett a Központi Művészegyüttes alapításának 25. évfordulója alkalmából. Ebben a Művészegyüttes csoportjai között már feltűntetik az Új Zenei Stúdiót is. Azt, hogy a Kamarazenekar és a Stúdió tevékenységét a kiadvány összevontan mutatja be, magyarázza, hogy mind a két szervezeti egység művészeti vezetője Simon Albert volt:

Az Új Zenei Stúdió a maga tág, nyitott klubszerű keretei között a fiatal zeneszerzők egyik bemutatkozási fóruma, kísérleti műhelye lett, amely tárt kapukkal fogad minden alkotó kezdeményezést. Új zeneművek bemutatása mellett eredményesen neveli a modern muzsikát értő, új közönségréteget. Ezért szerepel hangversenyeinek, elemző klubfoglalkozásainak programjában a XX. század mestereinek több elismert, de nálunk ritkán hallott kompozíciója.¹⁶

A KISZ politikai, elsősorban ifjúsáspolitikai szervezet volt – Központi Művészegyüttesének hivatalos feladatkörét ennek megfelelően jelölték ki. Elsődleges célnak tekintették, hogy az előadóművészeti csoportok összesen mintegy 600 tagja – gyermekek és fiatalok – számára tartalmas elfoglaltságot biztosítsanak, s hogy őket „művészetet értő és szerető emberekké” neveljék. Ennek során „ápolni, terjeszteni és fejleszteni” kívánták a műkedvelő művészeti tevékenység hagyományait. Ugyanakkor elvárták, hogy a Művészegyüttes kiszolgálja a KISZ reprezentációs igényét, s így növelje a szervezet vonzerejét.¹⁷

Nyilvánvaló, hogy sem a Kamarazenekarnak a klasszikus modernizmus és a kortárs zene irányában bővülő repertoárja, sem pedig a hozzá kapcsolódó műhelyben folyó zeneszerzői munka nem volt kifejezetten kompatibilis a Művészegyüttes hivatalos célkitűzéseivel. Simon Albertet és az Új Zenei Stúdió tevékenységét mégis támogatta, sőt szükség esetén meg is védte a Művészegyüttes, illetve a KISZ felső vezetése. A szervezet döntéshozói ugyanis felismerték: a Simon Albert körül csoportosuló muzsikuskoknak köszönhetően a Művészegyüttes karakteres, önálló, sőt hiánypótló profillal léphet fel a zenei szakmai mezőben. Ezáltal a Művészegyüttes olyasfajta jelenléthez jutott a kulturális nyilvánosságban, amelyet a műkedvelői tevékenység, illetve a mozgalmi reprezentációhoz kapcsolódó műsorok alapján sosem ért volna el. 1972 nyarán Mátyás János lelkendezve számolt be arról, hogy a Kamarazenekar hangversenysorozatáról több nagy presztízzsel bíró művészetkri-

14 Székely András (szerk.): *Ki kicsoda a magyar zenei életben?* Budapest: Zeneműkiadó, 1988, 502.

15 „Az is haladás, hogy a zenekarnak olyan állandó titkára van, aki elődeinél eredményesebben, kevesebb hibával, komolyabban látja el munkáját”, Mátyás: *Beszámoló...*

16 Köves József (szerk.): *25 éves a KISZ Együttes. Hétköznapi krónikája.* h.n.: k.n., é. n. [1975], oldalszám nélkül, a Politikatörténeti Intézet Könyvtára katalógusában MM/36/II/1316 azonosító alatt.

17 Szigeti: *Jelentés a KISZ Központi Művészegyüttes tevékenységéről...*

tikai fórum, így a Magyar Rádió *Új Zenei Újság* című műsora, az *Élet és Irodalom* című heti, illetve a *Muzsika* című havilap

nagy terjedelemben és igen elismerő hangon nyilatkozott. Ez a korábbi években elképzelhetetlen lett volna; és sajnos, együttesünkön [ti. a KISZ Központi Művészegyüttesén] belül továbbra is egyedülálló, mert a sajtó továbbra sem kényeztet el bennünket. [...] A kamarazenekar ezt a szakmai és sajtósikert nem kis részben azzal a céltudatos műsorpolitikával érte el, amellyel olyan kompozíciók előadását szorgalmazza, melyeket a magyar zeneéletben még manapság is hiánycikknek tekinthetünk. Ezzel sikerült funkcionális-szerves kapcsolatba kerülnie zeneéletünkkel műsorpolitikai tekintetben is, mint annak hasznos kiegészítője. A XX. század első harmadának azóta lassanként klasszikussá vált nagy avantgárdja, a bécsi triász (Schönberg, Berg, Webern) kamaraművei és fiatal magyar szerzők bemutatói olyan tényezők a magyar zeneéletben, amelyekre a szakmabeliek nagyon is odafigyelnek.¹⁸

Az 1975-ben megjelent jubileumi kiadvány pedig már büszke hangsúlyt helyezett a műhelyek erős zenészsakmai legitimációjára, sőt elit karakterére:

A kamarazenekar tagjai többségükben zeneakadémiai növendékek; az Új Zenei Stúdió tagjai és rendszeres vendégei között a modern zene iránt érdeklődő fiatal muzsikusok és zenekedvelők mellett ott találunk ma már nemzetközileg ismert fiatal előadóművészeket, kiforrott zeneszerzőket, nagy tekintélyű művészpédagógusokat.¹⁹

Az Új Zenei Stúdió KISZ-en belüli pozíciójának megszilárdulásához bizonyosan hozzájárult, hogy a csoportot a magyar kultúra külföldi reprezentációjáért felelős intézmények is partnernek tekintették. 1974-ben a Stúdió – a KISZ Művészegyüttes egyéb csoportjaival együtt – részt vett a párizsi Magyar Zenei Hetek (*Quinzaine Musicale Hongroise*) rendezvényén, eleget téve a magyar impresszálo szervezet, a Nemzetközi Koncertigazgatóság felkérésének.²⁰ A költségek oroszlán-részét a magyar Kulturális Kapcsolatok Intézete és a francia fél közösen állta, a Művészegyüttesnek csupán az útlevelék kiállítási költségét kellett fedeznie.²¹

Mindez nem jelentette azt, hogy a Művészegyüttesen belül egységes lett volna az Új Zenei Stúdió megítélése, s hogy az ne generált volna konfliktusokat is. Mátyás János 1975 elején részt vett a John Cage munkásságáról szóló előadássorozat harmadik alkalmán, amelyről hamar kiderült: inkább Cage szövegeiből és zenéiből építkező különleges akció (Jeney Zoltán, Sárosi László, Vidovszky László és Wilhelm András közreműködésével), semmint a szó hagyományos-akadémikus értelmében vett referátum.²² Az esemény rendhagyó formája, illetve Cage elhangzó

18 Mátyás: *Beszámoló...*

19 Köves: *25 éves a KISZ Együttes*, oldalszám nélkül.

20 A fesztivál 1974. március 4. és 18. között zajlott le.

21 Kovács László (KISZ KB Nemzetközi Kapcsolatok Osztálya vezetője): „Javaslat a Titkárságnak”, 1974. február 20. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (a továbbiakban: MNL OL) XXVIII-M-18-1974/586; vö. Szitha: *A budapesti Új Zenei Stúdió...*, 76.

22 Az egyes előadásokat 1975. január 12-én, 26-án és február 9-én tartották, ld. Jeney-Szitha: *Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja...*, 347.

szövegeinek (vélt) tartalma arra készítette Mátyást, hogy Szigeti Pálnak írt feljegyzésében leszögezze: „Magam ezt [a produkciót] a művelődéspolitikai „3 T” közül legfeljebb a másodikba sorolhatónak tartom, de semmi esetre sem arra való, hogy Együttesünk és a KISZ erkölcsi-anyagi támogatását élvezze.”²³ Ugyanakkor sietve hozzátette: „[...] mindez nem érinti az ÚZS egész tevékenységét, amelyet hasznosnak és egészségesnek tartok, s továbbra is propagálásra érdemesnek.”

Megoldásként „megfelelő előzetes kontroll” bevezetését szorgalmazta, amelyet nem mellesleg ő maga kívánt gyakorolni.²⁴ Mondhatnánk, hogy a szöveg így elsősorban Mátyás személyes ambíciójának lenyomata, ám a feljegyzés, úgy vélem, szerzőjének őszinte meghökkenését is tükrözi. Mátyás szembesült azzal, hogy a Stúdió nem egyszerűen a modern zenei repertoár bővítésén és a kortárs zene népszerűsítésén dolgozik, hanem egyszersmind a kulturális élet klasszikus műfajait (a hangversenyt, az ismeretterjesztő előadást) gondolja újra – megtapasztalta tehát, s rögtön el is utasította a Stúdió működésének experimentális jellegét. Mátyás kritikája nyomán mindenesetre semmilyen intézkedés nem történt a Művészegyüttesben – sőt, a feljegyzést Szigeti bizalmas tájékoztatásként eljuttatta Jeney Zoltánhoz.²⁵

Sajátos anomáliát teremtett az államszocializmus működési mechanizmusai-ban az a körülmény, hogy az Új Zenei Stúdió a KISZ-en belül működött. A KISZ nem volt a kulturális intézményrendszerbe betagozódott szervezet. Ebből következően az Új Zenei Stúdió mentesült azon írott és íratlan szabályok, illetve ellenőrzési folyamatok alól, amelyeknek a művészeti tevékenység az állampárt kulturális adminisztrációja által felügyelt intézményekben alá volt vetve. A felállás ugyanakkor lehetőséget teremtett a KISZ számára, hogy önálló, aktív szereplőként lépjen fel a klasszikus zenei, illetve a kortárs művészeti mezőben. Mindez nem került el sem a művelődéspolitikai irányító szerveinek, sem a kulturális élet többi szereplőjének figyelmét, és erőpróbákhoz, ütközésekhez vezetett.

1975 elején a KISZ Központi Bizottsága javaslatot tett kitüntetések adományozására a Művészegyüttes jubileuma alkalmából. Simon Albertet *A szocialista kultúráért* elnevezésű kitüntetésre terjesztették fel.²⁶ Az MSZMP KB kulturális te-

23 Utalás a Kádár-korszak kultúrpolitikájában Aczél György által érvényesített elvre, amelynek alapján a kultúra tárgyait a „tiltott”, a „tűrt” vagy a „támogatott” kategóriába sorolták, ld. Eörsi László: „Ideológiai pragmatizmus és (Ön)cenzúra. A három 'T' kultúrpolitikája”, *Világosság* 49.(2008)11–12., 73–96.

24 Mátyás János: „Feljegyzés Szigeti Pál igazgató elvtárs részére”, [Budapest], 1975. február 17., fakszimileként közli Szitha: *A budapesti Új Zenei Stúdió...*, 216–218. A szóban forgó előadás 1975. február 9-én hangzott el.

25 Szitha: *A budapesti Új Zenei Stúdió...*, 51.

26 „Az Együttes Kamarazenekarának és Szimfonikus Zenekarának karmestere. Példamutató pedagógiai munkával, lelkesedéssel és kitartással neveli a zenekar fiatal muzsikusait. Eredményesen törekszik a legújabb magyar zene megismertetésére és megszerettetésére. Működése alatt a KISZ Központi Művészegyüttes Kamarazenekara az ifjúsági zenei ismeretterjesztés országosan elismert műhelyévé vált.” Barabás János (KISZ KB) Kornidesz Mihályhoz (MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztálya), Budapest, 1975. január 17. A levél melléklete tartalmazta a felterjesztéseket. MNL OL 288-36-1975/5.

rületért felelős megbízottja, Kóháti Zsolt a javaslatot véleményezve először is leszögezte: „A KISZ mint *politikai* tömegszervezet fejt ki kulturális propagandát, kultúra-támogató tevékenységet; mint önálló művészeti alkotóműhely nem vehető számításba.” A nagyszámú kitüntetési indítvány közül csupán négyet véleményezett érdemben, két esetben kételyének, kettőben pedig egyértelmű elutasításának adván hangot. Ez utóbbiak között szerepelt a Simon Albert kitüntetésére vonatkozó javaslat. Az indítvány elutasítását Kóháti a következőkkel indokolta:

A Zeneművészek Szövetsége kommunista aktíváján voltaképpen az ő [azaz Simon Albert] működését is bírálták, amikor a Fiaatal Zenészek Stúdiójával [sic!] kapcsolatos szakmai-ideológiai aggályokról volt szó. A mostani kitüntetés épp olyan túlzás lenne, mint a Stúdió elleni adminisztratív fellépés.²⁷

Az MSZMP KB illetékese tehát az imént emlegetett három T közül lényegében a „túrt” kategóriába sorolta az Új Zenei Stúdió tevékenységének egészét. Simon Albert kitüntetésére ennek megfelelően nem is került sor. Ez már csak azért is figyelemre méltó, mert *A szocialista kultúráért* olyan dekoráció volt, amelyet a karmesternek addigi pályafutására való tekintettel rutin eljárásban kellett volna megkapnia.

Láthattuk, Kóháti Zsolt a Magyar Zeneművészek Szövetsége párttagságának véleményére hivatkozva vonta meg a támogatást Simon Albert munkájának elismerésétől. Az Új Zenei Stúdió KISZ-en belüli léte a Zeneművészek Szövetségét egyfelől szembesítette a fiatal muzsikusunemzedék integrálásban elszenvedett vereségével (ez visszatérő témája a dokumentumoknak), másfelől pedig megingatta a Szövetség elvben univerzális szakmai ellenőrző szerepét.²⁸ A Zeneművészek Szövetsége, illetve az annak nevében megszólaló Sári Tibor főtitkár a nyilvánosság előtt mindenestre került, hogy az Új Zenei Stúdióval kapcsolatos aggályait egyenesen megfogalmazza. Egy, az MSZMP KB részére készített, 1975-ös keletű, aláíratlan feljegyzés azonban egyértelművé tette a Szövetség vezetőségének álláspontját:

Igen problematikus a fiatal zeneszerzők – elsősorban a KISZ Új Zenei Stúdiójába tömörült 4-5 alkotó – tevékenysége és ennek a tevékenységnek a káros kisugárzása a [Liszt Ferenc Zeneművészeti] Főiskola zeneszerző hallgatóira. [...] E fiatal, esztétikailag-ideológiai zavaros alkotók sokfelől élveznek jelentős támogatást, amihez nem csatlakozik megfelelő nevelő-bíráló tevékenység. [...]

27 Kóháti Zsolt (MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztálya, Kulturális Alosztály): „Feljegyzés a KISZ KB kitüntetési javaslatairól”, 1975. január 23. MNL OL 288 f. 36. 1975/5.

28 A Szövetség Kádár-korszakbéli történetéhez ld. Péteri Lóránt: „Az új zenéről szóló közbeszéd és a zenepolitika összefüggései az 1960-as évek első felének Magyarországon. Mihály András 3. szimfóniájának fogadtatása”, *Magyar Zene* 52. (2014/2), 163–168., 170–173.; uő: „'Szabad Szövetség' – a zenei elit intézményei a forradalom, a megtorlás és az államszocialista restauráció idején (1956–1959)”. In: Gyarmati György–Péteri Lóránt (szerk.): *1956 és a zenei élet. Előzmények, történések, következmények*. Budapest–Pécs: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem–Állambiztonsági Szolgálatok Levéltára–Kronosz Kiadó, 2019, 78–125., 147–148.

Ez a kör mintegy zenekultúránkon kívüli, zárt terület. Műsoraik lektorálás nélkül, vagyis minden állami és társadalmi kontroll híján rendezik, kisszámú, zavaros fejű művészértelmiségi és egyetemi hallgató számára. Az Új Zenei Stúdió tevékenysége egészen a legutóbbi időkhöz zenei életünkől elszigetelt volt, ez pedig meghatározott körökben növelte a vonzerejüket [sic!]. Műveiket – amelyek szakítanak a kortárs magyar zene realista, bartóki hagyományával – élénken vitatják mind a kommunista, mind a tekintélyes nem-párttag muzsikusok. Ezek az alkotások ennek ellenére rendszeresen kijutnak a nagyvilágba is, bár külföldön vegyes a visszhangjuk.

A Szövetség a tisztázás érdekében a következőket tette eddig:

1. Az Új Zenei Stúdió tagjainak elszigeteltségét feloldandó műveiket hangversenyeken bemutatta, azokról vitákat rendezett.²⁹

2. Világnézeti alapjuk tisztázása végett Miklós Pál elvtárs, az Iparművészeti Múzeum főigazgatója, a téma szakértője előadást tartott a zen-buddhizmusról mint távol-keleti ókori vallási és mai nyugati filozófiai-esztétikai irányzatról, s megadta a zen-buddhizmus marxista bírálatát is.³⁰

3. Sári Tibor főtítkárral hosszasan megbeszélést folytatott az Új Zenei Stúdió mindhárom hangadó zeneszerzőjével, Breuer János, az MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztálya mellett működő kommunista muzsikus-aktív vezetője ugyanígy megbeszélést folytatott két zeneszerzővel a három közül. Láng István, zeneszerző szakosztályunk vezetője rendszeresen foglalkozik az Új Zenei Stúdióval.³¹

4. Hogy az Új Zenei Stúdió zeneszerzői társadalmunk realitásához közelebb kerüljenek, Breuer János javasolta Tóth Pál elvtársnak, a KISZ KB Kulturális Osztálya vezetőjének, a Stúdió gazdájának [sic!], hogy a KISZ Központi Művészegyüttesének Kórusai rendeljenek műveket a fiatal zeneszerzőktől. Tóth elvtárs a javaslatot elfogadta, hogy megvalósult-e, nem tudjuk.³²

Az Új Zenei Stúdió zavaros, ám igen képzett és tehetséges fiatal zeneszerzőinek befolyásolása egyedül a Szövetség fórumain nem valósítható meg hatékonyan. Ehhez szükség van valamennyi műhely egybehangolt nevelő tevékenységére.

[...]

A fiatal zeneszerzőkkel kapcsolatos munkánk megjavítására és szervezettebbé tételére a Zeneművészeti Főiskola magasabb évfolyamú zeneszerző-hallgatóit fiatal zeneszerzők csoportjaként bevonjuk a Szövetség Zeneszerző szakosztályának munkájába, anélkül, hogy a fiatalok a Szövetség tagjaivá válnának. Újra fel kívánjuk támasztani az alkotói vitákat, a zavaros nézetek tisztázására. Javasoljuk, hogy a műhelyek ellenőrző, lektoráló te-

29 A budapesti Fészek Művészklubban 1974. április 18-án megrendezett hangversenyről lehet szó, ld. Jeney-Szitha: *Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja...*, 323.

30 A témával elsősorban John Cage munkássága révén kerültek kapcsolatba az Új Zenei Stúdió tagjai. Az előadást 1975. március 11-én a Magyar Zeneművészek Szövetségében tartották meg, ld. uott, 347.

31 Jeney Zoltán ebből az időszakból egy olyan találkozóra emlékezett vissza, amelyen az Új Zenei Stúdió képviselőiben ő és Vidovszky László, a Magyar Zeneművészek Szövetsége részéről pedig Láng István és Sári Tibor vett részt. A találkozón Láng alig szólt, Sári pedig igyekezett meggyőzni Jeneyt, hogy a Stúdió tevékenységét a Zeneművészek Szövetsége égisze alatt folytassák, úgymond annak érdekében, hogy „megszűnjenek az ÚZS elleni támadások”; Jeney Zoltán emailje a szerzőhöz, 2019. március 14.

32 Nem bukkant fel közvetlen vagy közvetett bizonyítéka annak, hogy akár csak egyetlen megrendelésre sor került volna. Jeney Zoltán úgy emlékezett, ő annak idején nem is értesült a kezdeményezésről (email, 2019. március 14.).

vékenysége terjedjen ki az Új Zenei Stúdió munkájára, műsoraira is. Ezt viták nem pótolhatják.³³

Világos beszéd, félreérthetetlen elképzelések. Az MSZMP KB kulturális apparátusa azonban a kérdéskörrel más forrásból is tájékozódott, így árnyaltabb értékelésekkel is megismerkedhetett. A fiatal zeneművészek helyzetéről készített felmérés keretében kikérték annak a Klenjánszky Tamásnak a véleményét, aki 1972-ig a Nemzetközi Koncertigazgatóság művészeti titkáráként működött, azt követően pedig az UNESCO zenészsakmai szervezeteiben képviselte Magyarországot. Klenjánszky az Új Zenei Stúdiót 1975 őszén így jellemezte:

[Az] *Új Zenei Stúdió* az egyetlen műhely, amely koncepciózusan szerkesztett programjával [...] hézagpótló szerepet tölt be mind az alkotói, előadói, mind pedig a befogadói gyakorlat szempontjából. Néhány éves működése során életképes kezdeményezésnek bizonyult, és zenei életünk organikus részévé vált. Pozitívumai részben, negatívuma pedig jórészt egyedülvalóságából következnek: pl. közönségének egy része nem az értékes tájékozódás igényével látogatja, hanem egyszerűen a különlegeset keresi. Több műhelyre van szükség ahhoz, hogy a fiatal nemzedék teljességében képviselve legyen.

Klenjánszky tehát éppenséggel nem a Zeneművészek Szövetsége zeneszerzés-szakmai monopóliumának restaurációjában, hanem a pluralizmus megerősítésében látta a kibontakozás lehetőségét. Azt is szorgalmazta, hogy a művészeti díjak odaítélésekor vegyék figyelembe a KISZ KB javaslatait – vagyis úgy vélte, célszerű tudomásul venni, hogy a KISZ új szereplőként immáron megkerülhetetlen tényezője a zeneéletnek. Egyszersmind védelmébe vette a Stúdiót, leszögezve, hogy az „nem jelent politikai értelemben közéleti fórumot”.³⁴

Nem állíthatjuk ugyanakkor, hogy a Zeneművészek Szövetségének igénybejelentése süket fülekre talált volna a pártállam művelődéspolitikai apparátusában. A Kulturális Minisztériumban 1975 novemberében elkészült egy Pozsgay Imre miniszterhelyettes által jegyzett feladatterv, amely célul tűzte ki, hogy a Magyar Zeneművészek Szövetsége vállaljon védnökséget a KISZ Új Zenei Stúdiója fölött; úgymond „segítse ennek az alkotói műhelynek szakmai, ideológiai tevékenységét”.³⁵ Ez az elképzelés azonban papíron maradt – alkalmasint azért is, mert a párt Központi Bizottságának kulturális apparátusa a dokumentum egészével elégedetlen volt, s azt visszadobta átdolgozásra.³⁶ Érvényt szereztek viszont a minisztériumi agenda egy másik pontjának, amely előírta a Zeneművészek Szövetsége számára, hogy hozza létre a fiatal zeneszerzők csoportját a IV. és V. éves zeneakadémiai

33 Szerző és cím nélküli, datálatlan gépirat [1975], MNL OL 288-36-1975/31.

34 Klenjánszky Tamás: „Fiatal zeneművészek helyzete (hozzászólás)”, 1975. szeptember 20. MNL OL 288-36-1975/32.

35 Pozsgay Imre: „Feladatterv a fiatal írók, művészek helyzetére vonatkozó 1975. november 25-i Agitációs és Propaganda Bizottság állásfoglalásának [sic!] végrehajtására”, 1976. április 8. MNL OL 288-36-1976/19.

36 Rátki András: „Feljegyzés a fiatal művészekre vonatkozó anyagokról”, 1976. június 11. MNL OL 288-36-1976/19.

zeneszerzés-hallgatók, valamint a 32 évnél fiatalabb diplomás komponisták számára. A Fiatal Zeneszerzők Csoportja (népszerű nevén: FőZőCső) 1976-ban jött létre. Jeney Zoltán emlékezete szerint Sárjai Tibor őt és Vidovszky Lászlót is igyekezett meggyőzni arról, hogy vállalják el a FőZőCső vezetését. Az Új Zenei Stúdió képviselői azonban tudhatták, hogy a KISZ keretein belül élvezett szakmai autonómiájuk az elérhető optimumot jelenti az államszocializmus legális társadalmi mezőjében, így Sárjai csábítását a legkevésbé sem találták ellenállhatatlannak.³⁷ A KISZ vezetésében sem kellett csalódnium: a FőZőCső létrejötté ellenére kitarotak az Új Zenei Stúdió mellett. 1978 novemberében a KISZ KB Kulturális Osztálya (vagyis a Művészegyütttest közvetlenül felügyelő szervezeti egység) egy belső használatra szánt feljegyzésben így fogalmazott ezzel kapcsolatban:

A Magyar Zeneművészek Szövetsége mellett létrejött a Fiatal Zeneszerzők Csoportja. A csoport alapvető célja a műhelymunka feltételeinek megteremtése, a zeneművészet időszerű kérdéseinek tisztázása, a modern zenét népszerűsítő közművelődési munka végzése. A szakmán belül azonban gyakran kísérlik meg a csoport és az Új Zenei Stúdió törekvéseit mesterségesen szembefordítani, kapcsolatteremtésüket akadályozni, a két – egyaránt színvonalas – műhelyt a csoportarcok érdekében felhasználni. Fiatal zeneművészeink érdeme, hogy ehelyett a két közösség érdeklődéssel kíséri és elismeri egymás törekvéseit.³⁸

A KISZ és a pártállam művelődéspolitikai vezetésének konfliktusa, illetve az utóbbi kénytelen-kelletlen visszavonulása tapintható ki az Új Zenei Stúdióknak a Magyar Műhely folyóirat találkozóin való részvételével kapcsolatban is. Az 1962-ben Párizsban alapított irodalmi, kritikai és művészeti lap 1972-ben szervezte az első, Párizs környéki (Marly-le-Roi-i) találkozót. 1977-ben Bécs környékén (Hadersdorfbán) tartották a nyugati emigráns és a hazai értelmiség e jelentős közös fórumát. Ez a június 30. és július 2. között lezajló találkozó volt az első alkalom, amelyre az Új Zenei Stúdió tagjait is meghívták. A KISZ Titkársága még április 5-én engedélyezte, hogy a meghívást elfogadják, s a Magyar Műhely találkozóján hangversenyt adjanak. Az útiköltséget a KISZ Központi Művészegyütttese állta volna.³⁹ Ám a fellépésre mégsem kerülhetett sor.

A Magyar Műhely szerkesztősége arra törekedett, hogy minél nagyobb számban lászson vendégül magyarországi alkotókat, s hogy számukra a részvétel lehetőleg ne járjon retorzióval odahaza. E célokat is szem előtt tartva a meghívandók névsorát a szerkesztőség előzetesen bemutatta a Művelődési Minisztériumnak, sőt azt is elfogadta, hogy a találkozókon küldöttként részt vegyen a minisztérium, továbbá a Magyarok Világszövetsége és az MTA Irodalomtudományi Intézete egy-egy képviselője.⁴⁰ A magyar kultúrpolitikai irányítás, illetve a hatóságok ennek ellenére változatos módszerekkel akadályozták vagy tették lehetetlenné egyes meg-

37 Jeney Zoltán emailje a szerzőhöz, 2019. március 14.

38 „A KISZ közművelődési munkájáról”, 1978. november 1. PIL 289-13-1978/30.

39 „A Titkárság 1977. április 5-i ülésének iratai”, MNL OL XXVIII-M-18-1977/679.

40 Sz. Molnár Szilvia: *A Magyar Műhely-találkozók története 1972–1999*. Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2019, 40–41.

hívtak kiutazását. Volt, hogy a Magyar Műhelytől érkezett meghívólevelet a Művelődési Minisztérium továbbítás helyett visszaküldte a feladónak.⁴¹ Előfordult, hogy a meghívottak nem kaptak, de legalábbis nem időben kaptak útlevelet, aminek következtében nem tudták az országot elhagyni, s így a meghívásnak sem tehettek eleget. Ez történt az 1977-es találkozóra meghívott négy Stúdió-tag közül hárommal: Jeney Zoltánnal, Sáry Lászlóval és Vidovszky Lászlóval is. Mivel az eseményre – érvényes szolgálati útlevél birtokában – egyedül Wilhelm András jutott ki, a tervezett hangversenyt le kellett mondani.⁴² Az eljárás nyilvánvalóan nemcsak a Magyar Műhely, de a kiutazást támogatásáról biztosító KISZ rosszallását is kiváltotta. Alighanem ennek is köszönhetően, egyszersmind az Új Zenei Stúdió növekvő kultúrpolitikai elfogadottságát jelezvén a következő két találkozón (Marly-le-Roi és Párizs, 1978; Hadersdorf és Bécs, 1979) már mind a négyen jelen lehettek.⁴³ Az 1979-i találkozó alkalmával ráadásul átvehették a Magyar Műhely által alapított Kassák-díjat. Díj gyanánt a stúdiósok Victor Vasarely egy-egy e célra felajánlott szerigráfiáját kapták kézbe. A történet mégsem lehetett egészen kerek: a műtárgyakat a bécsi magyar nagykövetség futárszolgálattal szállíttatta a Külügyminisztériumba, ahonnan azok többé sosem kerültek elő.⁴⁴

Összefoglalásként megállapítható, hogy az Új Zenei Stúdió létrejötte és működése a kései Kádár-korszak politikai, társadalmi és intézményi rendszerén *belüli* jelenségnek tekinthető – olyan jelenségnek ugyanakkor, amely a rendszer szempontjából csak anomáliaként, tartós „működési zavarként” írható le. Az Új Zenei Stúdió intézményesülése Simon Albert és az útkereső fiatal zeneszerzők szakmai alapú egymásra találásának volt köszönhető. Simon Albert ugyanakkor – informális politikai befolyás híján – nem válhatott klasszikus értelemben vett patrónusfigurává. A hosszútávú működést a KISZ, illetve a Művészegyüttes vezetőinek (jó értelemben vett) hübrisze biztosította: jelenlétre, elismerésre vágytak a magaskultúra nyilvánosságában, s ezt az Új Zenei Stúdió működése biztosította számukra. A KISZ nem tekinthető valamely centrális művelődéspolitikai hatalom végrehajtójának: a szervezet új, önálló tényezőként lépett fel a kultúrpolitikai mezőben, konfliktusokat is generálva. Ebből a helyzetből és a KISZ döntéshozóinak egyéni attitűdjéből következett az a nem jelentéktelen művészi és intellektuális autonómia, amelyet az Új Zenei Stúdió az ifjúsági szervezeten, illetve a zenei életen belül is élvezhetett.

41 Uott, 131.

42 Uott, 144., 192.

43 Uott, 212–213.

44 Uott, 149.

ABSTRACT

LÓRÁNT PÉTERI

THE NEW MUSIC STUDIO (BUDAPEST) IN THE 1970S: CULTURAL POLITICAL ENVIRONMENT AND POSITION IN THE PUBLIC SPHERE

In 1970, a Budapest-based workshop of experimental music was founded by Hungarian musicians who were greatly inspired by the music and ideas of John Cage, and searched for new methods of, and reshaped interrelationships between, composition, improvisation and performance. Among the leading figures of the New Music Studio (NMS), we find the composers Zoltán Jeney, László Sály and László Vidovszky, together with such internationally renowned musicians as the composer and conductor Péter Eötvös, and the pianist, composer and conductor Zoltán Kocsis.

The establishment of a professional music group motivated by, among other factors, contemporary American trends, did not seem self-evident even in the late decades of Hungarian state socialism. Based on archival sources, this paper examines the position of the NMS within the public sphere and the cultural political frameworks of Hungary. Owing to the good personal and professional relationship between the founders of the NMS and Albert Simon, conductor of the symphonic (later chamber) orchestra of the Hungarian Young Communist League (HYCL), the workshop of experimental music began its career under the aegis of that organization, and turned into a formally recognized division of the Central Art Ensemble of HYCL by the mid-1970s. As an organization focussing on youth politics primarily, the HYCL was independent from the cultural political administration and also from the state socialist institutional structure of musical culture. Strangely enough, that circumstance resulted in the significant autonomy of the New Music Studio which, in contrast to other music groups and institutions, slipped past the usual authorization process of its events, concert programmes, etc. Not surprisingly, deprecation of the NMS and attempts to undermine it arose in the leadership of the Hungarian Musicians' Association as well as at the cultural department of the Central Committee of the communist party. The Studio was, however, provided with effective political protection by the leaders of the Central Art Ensemble and by other senior functionaries of HYCL. HYCL leaders highly appreciated the quickly growing prestige of the NMS manifest in its good press reception, and in the international invitations it received.

This paper traces conflicts surrounding the NMS and its development from the beginnings till 1978 – which is the period in which the position of the NMS was consolidated in the field of Hungarian musical culture.

Lóránt Péteri is professor, head of the Musicology Department and Chairman of the PhD Doctoral Council of the Liszt Academy of Music, Budapest. He is a member of the Council of the Hungarian Musicological Society, and of the Musicological Committee of the Hungarian Academy of Sciences. He has given papers about the music culture of state socialist Hungary and about the music of Gustav Mahler in international conferences (in Bristol, Brno, Budapest, Canterbury, Cardiff, Dobbiaco, Guildford, New York, Pittsburgh, Radziejowice, and Wrocław). Among his latest contributions is his chapter in *The Routledge Handbook of Music Signification* (2020).

Loch Gergely

„NYOMD MEG A GOMBOT”

*Egy százéves magyar mém**

I. Bevezetés

Németország 1920-as tánczenei kottakínálatában magyar újdonság jelent meg: a *Tip-Top – Modernes Tanz-Album*.¹ Ezzel a kiadvánnyal mutatkozott be az Alberti Verlag, a budapesti Rózsavölgyi kiadó berlini fiókvállalata, melyet ebben az évben jegyeztetett be Alberti Victor, a Rózsavölgyi egyik vezetője.² A tizennyolc táncdarabot kétkezes zongoraletétben tartalmazó gyűjtemény magyar vonatkozásai nem voltak szembeötlők, azokra a kiadvány semmilyen módon nem hívta fel a figyelmet. A kiadó, illetve a gyűjtemény szerkesztő-zeneszerzője, Rozsnyai Sándor a címadással inkább az album funkciójának nemzetköziségét igyekezett hangsúlyozni, nyilvánvaló kereskedelmi megfontolásból.

Rozsnyai a táncdarabok többségében magyar operettszámokat – Lehár, Kálmán, Szirmai és Jacobi szerzeményeit –, illetve Zerkovitz-slágereket hasznosított

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Zene és politika” címmel rendezett konferenciáján a Zenetudományi Intézet Bartók termében 2019. október 11-én elhangzott előadás bővített változata. A szerző köszönetet mond Tari Lujzának a népdaltipológiai útmutatásáért, Szabó Ferenc Jánosnak a Rózsavölgyi kiadó történetével kapcsolatos értékes megjegyzéséért és Fedoszov Olegnek a frazeológiai kiegészítésért.

1 Alexander Rozsnyai (arr.): *Tip-Top. Modernes Tanz-Album*. Berlin–Leipzig–Budapest: Alberti Musikverlag (vornals Rózsavölgyi & Co.), 1919. A kiadvány skandináviai terjesztéséről a címlap szerint a koppenhágai Hansen kiadó gondoskodott.

2 „1919. november elején Alberti Victor egyik értekezletünkön javasolta: ’mivel távolléte alatt bezonyítottuk, hogy nélküle is ellátjuk a cég jó vezetését’ – ő kiutazik Berlinbe azzal a szándékkal, hogy a cég külföldi tevékenységét megindítsa. Javaslatával mindannyian egyetértettünk, s ő ennek eredményeként 1920 január havában bejegyeztette Berlinben az Alberti Verlag zeneműkiadó vállalatot. Működését először hónaposszobájának íróasztala mellett kezdte meg. Az induláshoz szükséges kiadványokat a Rózsavölgyi cég könnyű- és komolyzenei kiadványaiból válogattuk ki, alapos megfontolás után.” Alberti Rezső: „A Rózsavölgyi és Társa cég története 1908-tól 1949-ig”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 194.

A németországi kottapiac újdonságait bemutató *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* már 1919 decemberében feltüntette az albumot, de az Alberti Musikverlagtól ekkor még egyetlen más kiadványt sem említett, későbbi évfolyamaival ellentétben. Ennek alapján feltételezem, hogy a táncgyűjteményt a német piacon tett legelső lépésnek szánták. Ld. *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* XCI/12. (1919. december), 158.

újra, többnyire a darabok triójaként. A főrészek néhány kivétellel Rozsnyai saját munkái lehetnek, szerzőként túlnyomórészt mégis az átvett vokális művek népszerű komponistáinak nevét tüntette fel, magára csupán az „arr[angiert] von A[lexander] Rozsnyai” kiegészítéssel utalva. A külföldi közönség számára semmitmondó magyar címeket fantázianevekre, egyebek közt budapesti szállodanevekre cserélte. Egy tangót *Royal*nak, egy *ragtime*-ot *Dunapalotának*, két *one step*et pedig *Astoriának*, illetve *Adriaticnak* nevezett el – az utóbbival talán a néhány évvel korábban bezárt *Adria* szállóra utalva.

A d-moll hangnemű *Dunapalota ragtime* a gyűjtemény talányos kakukktója. Ez az egyetlen darab, mely fölött nincsen zeneszerző feltüntetve, pedig ebben is található feldolgozás, mint azt az „arr. von A. Rozsnyai” felirat is sugallja. A kölcsöndallam, melyre a *maggiore* trió épül – és melyből a bevezetés is származik –, a többi táncdarabban feldolgozott számokkal szemben furcsa módon mindössze nyolcütemes, és szokatlanul szögletes hang- és motívumismétlésekből áll. A harmadik skálafokon végződik, mintha egy periódus előtagja volna, azonban nem tartozik hozzá utótag:



1. kotta. A *Dunapalota ragtime* kölcsöndallama

Rozsnyai, hogy megtörje a négyszeri ismétlés egyhangúságát, a trió elején a basszusba, a végén pedig a felső szólamba helyezi a dallamot, s e kétféle elhangzás között néhány ütemre D-dúrból a lehető legtávolabbi hangnembe, a kvintkörön átellenes f-mollba ugrik, és oktávkánonban szerepelteti a dallam első felét. A befejeződni és továbbfejlődni egyaránt képtelen téma negyedszeri elhangzása után végül a d-moll *da capót* előkészítő átvezetés következik, s a *ragtime* visszatérése elvonja a figyelmet a trión belüli lezáratlanság problémájáról.

A *Dunapalotát* az album minden más darabjával ellentétben exkluzív kapcsolat fűzi Magyarországhoz: a kölcsöndallam szerepeltetésének voltaképpeni motivációja a külföldi közönség előtt szükségképpen rejtve maradt. A trió hallatán Rozsnyai magyar kortársainak viszont – és csak nekik – azonnal eszébe jutott a furcsa kis dallamhoz tartozó szöveg: „Nyomd meg a gombot! Tudod, mit ígértél, amikor a kútnál vizet merítettél.” Am a dal számukra sem volt kevésbé talányos, mint a mai hallgató számára: Honnan származik? Mit jelent a szövege? És legfőképpen: mi az oka annak, hogy éneklése 1917-ben járványként söpört végig a magyar társadalmon?

Tanulmányomban ezekre a kérdésekre keresek választ, elsősorban a korabeli sajtóra és a huszadik század második feléből származó népzenei gyűjtésekre támaszkodva. A jelenség és a rá adott kortárs reflexiók értelmezéséhez végül kísérletet teszek a *mém* fogalmának hasznosítására, mind a Richard Dawkins 1976-os felvetése nyomán használt elsődleges, mind a digitális tömegkultúrában kialakult másodlagos értelemben. A bemutatott dokumentumok egy része fényt derít a liba-

combot ígérő, ma is közhírt mondóka eredetére is, illetve részben új megvilágításba helyez egy mára kiveszett szófordulatot, a *megnyomja a gombot* frazémát.

II. Egy járvány emlékei

A járványszerű jelenségről adott legszebb beszámoló Szép Ernő *Nyommegagombot* című, az *Estben*, 1917 decemberében megjelent tárcája, melyet teljes terjedelmében, az eredeti helyesírás megtartásával közlök, utolsó néhány mondatát a tanulmány egy későbbi pontjára tartogatva:

Nyommegagombot. Tudom én hogy ez az úgynevezett helyesírással leírva azt teszi hogy nyomd meg a gombot. De kiadom úgy a hogy a fülembé hozzák az eleven torkok, a melyek a nótát nem igen szokták helyesírással énekelni. Záróra után a vaksi körúton lógnak tova hármán egymás mellett szabadságos kis tiszték, ha elmegy mellettök egy szível-szorulással életükre eszmélvén, hallod hogy valami gyerekesen duhaj tempóban skandálják: nyommegagombottudodmitigértél. Nem is tudnád ha – magyarul nem tudnál, hogy hol végződik ebben egy szó s hol kezdődik a másik szó. Valami gimnáziumi hangulatot érzel friss ajkaikról, mintha jókedvükben, magánszorgalomból tanulnának egy hexameter, még benned van az érzék hogy kivegyed a daktilusok közt a caesurákat. Nyommegagombott udodmiti gértél. Azután a hídon hallod éjfélután mikor a Budára vánszorgó konflisban két éjfélélőtti lump nyújtogatja barátságosan a karját, az egyik Bécs felé, a másik Orsova felé, hogy nyommegagombot, no de nyommegagombot. Azután azt a bizonyos elcsépelte inasgyereket hallod reggel mikor viszi hazafelé a talpdarabokkal meggyógyított cipőt, hogy egymagában, a cipőtlen kezét a nadrágzsebbe eresztve, a menekülőkel megrakott villamosokra s az üres kirakatokra nézegetve jobbra-balra s előre, a munkás jövőjébe vidor és kihívó pillantást vetve füttyüli vagy énekel a járókelők közt: nyommegagombot tudodmitigértél. Azután a villamoson hallod mikor áll a kocsis nem akar a helyéből elmozdulni, hogy elől a vezető körül vagy hátul a kalauzné körül kitör az összeszorított emberek közt a kedély és kurjongatnak és nyerítenek és macskahangot utánozva adják ott valakinek azt a nem komolyan gondolt tanácsot hogy: nyommegagombot! nyommegagombot!

Egyszóval vagy nem tudom hány szóval, ez most napjainkban Budapest öröme, hecce, szellemessége, ez a Nyommegagombot kezdetű dal. Mikor először hallottam nem vettem ki hogy ez nóta. Ki is ment a fejemből. Egyszer csak az egész várost hallom visszhangozni tőle. Milyen meglepetés, milyen sértés. Az ember begombolt szájjal adja magát oda egy kísérteti koncertnek, a mit játszik az ember lelkének sötét orchesterében a háború. És az ember felfigyel és lám, a kornak dala van és én nem is tudok róla. Azt hallottam a fronton született ez a nóta s ide hozták dajkaságba Pestre az orfeumba. Én még csak az utcán hallottam. Vettem a Kerepesi-úton egy legújabb dalos füzetet ötven fillérért egy fiatal bolsevikitől a ki azelőtt bajuszkötőt árult a Kerepesi-úton és azt énekelte: csak husz fillér a valódi nincsen párja. Most azt éneкли: nyommegagombot és az összes legújabb slágerek ötven fillér. Elolvastam a nyommegagombotot és az összes legújabb slágereket ötven fillérért. Kétféle szövegét is olvastam a nyommegagombotnak a legújabb dalosfüzetben ötven fillérért. Két szerző dolgozta fel vállvetve, szoros fegyverbarátságban a nyommegagombot alapötletét. [...]³

3 (sz. e.) [Szép Ernő]: „Nyommegagombot”, *Az Est* VIII/301. (1917. december 7.), 4.

A Szép Ernő említette két szerző közül az egyik Balassa Emil, az általa írt szöveget Grósz Alfréd zenésítette meg. A Zipser és Könignél 1917-ben megjelent kuplójuk,⁴ mely maga is a *Nyomd meg a gombot* címet viseli (1. ábra), jól érzékelteti a dal talányosságát. A háromszor felhangzó refrén nagy részét maga a címadó zenei „vírus” szolgáltatja – Grósz négy negyedben kottázta –, annak eredeti szövegét (2. kotta, 1–4. ütem) csak a dallam ismétlésekor váltja fel Balassa saját reflexiója (az 5. ütemtől). A szám tehát nemcsak reflektál a témául választott jelenségre, hanem a saját keretei között hűen reprodukálja is azt. A kuplét Hollós Terus adta elő a Fővárosi Orfeum 1917. novemberi műsorában, a Színházi Élet kritikusa szerint „kedves közvetlenséggel, komikus kétségbeeséssel”:⁵

1. Hogy kiléptem az utcára, csaknem hanyatt estem,
Nem tudtam, hogy Mucsán vagyok, avagy Budapesten.
Akiel csak szóba álltam, dalra állt az ajka,
És valami hülyeséget gurgulázott rajta.
Míntha minden emberben egy grammofonka volna,
S minden ember gyomrában a grammofon dalolna,
Ezt dalolja a bankfiu, a fűszeres, boltos,
Cigány, pincér, sőt miniszter, sőt a bájos Csontos.
Mindenki csak ezt dudálja, heje-haja-hujja,
Őszi szél a fák között is folyton csak ezt fujja,
Ha megmondják mérhetetlen jót is tesznek vélem,
Mondják meg, óh mondják meg, hogy mit jelent ez, kérem.

Refrén (2. kotta)

2. Megnyomtam már tizenhatszor a kabátom gombját,
De nem tudom kitalálni, hogy ezt miért mondják,
Lehet, hogy egy operettben Király Ernő zengte,
Nem emlékszem, meglehet, hogy Kerenszky üzente.
Aki irta, bizonyára a faluban él ő,
Mert nem láthat Pesten kutat se halott, se élő,
Ellenben van egy, mit benne abszolút nem értek,
Mi lehet az, amit ott a kut mellett ígértek?
Mindezekre válaszokat nem ad nekem egy sem,
Nem ad sajnós még a szerkesztői üzenet sem,
Ez a dal az agyvelőmet szinte már előnti,
S álmomban a könyökömön bögve-búgva jön ki:

Refrén

3. Pályázatot is irt már ki a Színházi Élet,
Ki e kérdést megfejti, az ezer évig élhet,
E probléma annyi gondot a fejemre rányom,
De mit nyomjak, hogyha éppen nincs gomb a ruhámon?

4 Grósz Alfréd–Balassa Emil: *Nyomd meg a gombot*. Budapest–Leipzig: Zipser & König, 1917 (Z. & K. 659).

5 [s. n.]: „Béke a Fővárosi Orfeumban”, *Színházi Élet* VI/50. (1917. december 8.), 27. A beszámoló szerint a dal a műsoron „?” címmel szerepelt.

Ennyi gombtól már a fejem össze van keverve,
 Befeküdtem egy konflisba, megyek a Schwarzerbe,
 Talán ott majd elsímítják agyamban e gondot,
 S a kocsis is azt dalolta, nyomjam meg a gombot.
 A Schwarzernek kapujában rögvest megállottam,
 Bezörgettem a kis kapun rémes izgatottan,
 Löktem, rugtam, ámde kaput senki nem nyitott ki,
 Ellenben a portás hangja imígy vonyított ki:

Refrén

REFRAIN.
lassabban.

Nyomd meg a gom-bot 'sz tu-dod mit i-gér-tél A-mi-kor a kut-nál vi-zet mo-ri-tet-tél

Nyomd meg a goni-bot, vagy ta-lán megmon-dod, Ki vagy nyá-jas szer-ző, a-ki i-lyet szer-ző.

S mi-nek is van ez a dal a vi-lá-gon?

Fine.

Dal Segno.

Z. a. K. ***

2. kotta. Grósz Alfréd és Balassa Emil Nyomd meg a gombot című kuplójának refrénje

A gombbal kapcsolatos értetlenkedés abból származik, hogy a talányos dal első mondata egy újszülött frazéma, mely a köznyelvbe ekkor még nem került át. A *nyomd meg a gombot* szófordulatot Velledits Lajos a diáknyelv részeként írta le először 1917-ben, 'láss hozzá! szorítsd! [igyekezz!]' értelemben.⁶ O. Nagy Gábor

6 Velledits Lajos: „A magyar titkos nyelvek” *Magyar Nyelv* XIII (1917): 59–61. Ide: 61.

1. kép. Grósz Alfréd és Balassa Emil Nyomd meg a gombot című kuplójának címlapja

azonban felhívja rá a figyelmet, hogy „a pesti diáknyelv csak mint minden argószerű újdonságra éhes csoportnyelv fogadta magába ezt a kifejezést”, mely valójában a katonargóból származik.⁷ A katonák nyelvéből az első adatot Rexa Dezső publikálta 1919-ben: „Megnyomja a gombot. Ezt akkor mondják, amikor valami nagyon erősen megindul. Nagy pergőtűzben mondja: – No a muszka ma megint megnyomja a gombot.”⁸ O. Nagy szerint Rexa példája egyszerre szemlélteti a kifejezés átvitt, szólásszerű értelmét, és annak eredeti, szó szerinti értelmét is, mely szerint a gomb nem más, mint a géppuska tüzelésre használt alkatrésze.

7 O. Nagy Gábor: *Mi fán terem? Magyar szólásmondások eredete*. Budapest: Akkord, 92005, 155–156.

8 Rexa Dezső: „Népnyelv”. *Magyar Nyelv* XV. (1919), 43–45. Ide: 45.

III. Övön aluli rétegek

A Szép Ernő említette két szerző közül a másik Weiner István. Az ő tollából végül nem is csak egy, hanem két további *Nyomd meg a gombot* című kuplé szövege és zenéje származott. Az egyiket a Royal Orfeum művésznőjének, Solti Herminnek írta 1917-ben,⁹ a másikat Steinhardt Géza számára, talán a Kis Komédia egy 1918-as műsorához.¹⁰ Az előbbi kottaként, az utóbbi hanglemezen jelent meg. A Weiner-féle két változat refrénjének zenéje majdnem teljesen azonos, a verseké azonban egészen más.

Míg a Grósz-Balassa-kuplé kiadása *népdalként* azonosítja a címadó dalt, Weiner *bakanótának* nevezi a kottacímlapon. Ez utóbbi szabatosabb: több forrás állítja, hogy a dal a világháborúban részt vevő katonák közvetítésével terjedt el.¹¹ Míg Grósz változatlanul megismételte a nyitott végű dallamot, és a lassú csárdások stílusát idéző todalékkal kerekítette le a refrént (2. *kotta*), Weiner másképpen oldotta meg a hozott anyag által támasztott zenei problémát: utótagot komponált, mellyel a kölcsöndallamot mint előtagot értelmes periódussá egészítette ki:

Nyomd meg a gom - bot! Tu - dod, mit í - gér - tél, a - mi - kor te en - gem fe - le - sé - gül kér - tél.
Nyomd meg a gom - bot! Tu - dod, mit í - gér - tél, a - mi - kor én - tő - lem kü - lön szo - bát kér - tél.

I V⁷ I

Nyomd meg a gom - bot, é - des szí - vem má - ris, fé - lek, hogy te nem vagy e - lég mu - zi - ká - lis.
Nyomd meg a gom - bot, de szor - gal - ma - sab - ban, kü - lön - ben a szom - széd he - lyet - te - sít ab - ban.

I I md⁷ IV IV szük⁷ I⁴ V⁷ I

3. *kotta*. Weiner István *Nyomd meg a gombot* című kupléjának refrénje két változatban, egy-egy jellemző példával az ismétlésenként változó refrénszövegből. (Fölfelé húzott szárazak és fölső szövegsor: Solti-változat; lefelé húzott szárazak és alsó szövegsor: Steinhardt-változat)

9 Weiner István: *Nyomd meg a gombot*. Budapest: Rózsavölgyi, 1917.

10 Weiner István: *Nyomd meg a gombot*. Ea.: Steinhardt Géza [és ismeretlen cigányzenekar]. [S. 1.]: Favorite Record, [1918 k.] 1-27834 (Favorite Record). 15999. Kiss Gábor Zoltán gyűjteményéből. Steinhardt Géza 1917-ben bevonult katonának, a Kis Komédiát a háború végén, 1918 őszén alapította Rott Sándorral társulva. Ld. Alpár Ágnes: *A fővárosi kabarék műsora, 1901–1944*. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1978, 231.

11 A dal katonák közötti életéről a *Szeged és Vidéke* 1918-as beszámolója alapján alkothatunk képet: „Látam már katonákat katonazenével, virággal sapkájukon masírozni, nem hinném azonban, hogy sok ember állíthatja magáról, hogy olyat látott, amit én tegnap délután az Attila-utcában. [...] [E]lő egy egyéves önkéntes jött, nagyokat, szabályosakat lépegetve és a zene taktusai szerint ingatta a fejét. Amikor a zene a „nyomd meg a gombot”, Cavaradoni nagy áriáját játszotta, kétszer előre lökte a fejét, kétszer hátra. Nyilván azt akarta mondani, hogy kétszer nyomják meg a gombot. Az önkéntes után vagy tíz sor baka jött nagyokat dobbanva, fegyvertelenül, piszkosan, a jó ég tudhatja, honnan jöttek. Roppant tetszett nekik a muzsika, szemmel láthatólag jobb kedvvel masíroztak. A bakák után jött a banda. [...] A banda után következett még vagy 30 sor katona, ezek jórészt énekeltek, sőt az utolsó sor, összefogózva, táncolva követte az armádia eme mulatók szakaszát. Roppant bájos látvány volt, mindenki sajnálhatja, aki nem látta.” Ld. –de.–: „Szegedi megfigyelések”, *Szeged és Vidéke* XVII/145. (1918. július 5.), 2.

Weinernek Balassával ellentétben nem voltak kétségei a kútnál tett ígélet tartalma és a gombnyomás jelentése felől. Értelmezése a kuplé mindkét verziójában azonos: a műfaj egyik típusfigurája, a túltengő szexualitású feleség szólítja fel férjét a gomb szorgalmasabb nyomkodására. Lehet, hogy Weinert csak az vezette erre az értelmezésre, hogy – mint több más kupléja tanúsítja – bármit képes és hajlamos volt pajzán allegóriává változtatni.¹² Ám az is lehet, hogy tudomása volt a dal illetlen folytatásáról, melyről a Zenetudományi Intézet népzenei gyűjteményében két adat is tanúskodik.

Mindkét adat jóval későbbi, mégis feltételezem, hogy a folytatás már 1917 előtt létezett, mert ez kézenfekvő magyarázatot ad a fentiekben megismert dallamalak lezáratlanságára, illetve a dal népszerűségére a katonák között. A Forrás Kör 1970-es évek elején készült magnetofonfelvételén nemcsak a kárpátaljai Nevetlenfalu hetvenhét éves lakosa, Ilku Péter éneke hallatszik – az előadás kezdetén intonáció- és memóriaproblémákkal –, de zavarba jött feleségének tréfás rosszallása is – „Apu-kám...!” –, mikor az ének a szöveg kritikus pontjához ér (4. kotta).

A másik adatot Olsvai Imre gyűjtötte 1960-ban Zala megyében.¹³ A *Nyomd meg a gombot* Olsvai támlapján középső dallamként szerepel egy háromtagú füzében, melyben a csúnya szó kimondását elkerülő harmadik dal szintén a *Piros alma csüng az ágon*, az első dal pedig leplezetlenül trágár szövegű. Ilyen szövegekörnyezetben a szubtextus részének látszik János evangéliuma negyedik részében (5–28.) a Jákob kútjánál vizet merítő samaritánus asszony párbeszéde a Mesterrel, különös tekintettel arra, hogy az exegetikus hagyomány ennek a nőnek laza erkölcsöket tulajdonít, illetve arra, hogy a magyar frazeológia több biblikus utalást tartalmazó blaszfémikus szófordulatot is számon tart.¹⁴

A dal szűkebb közegében az illetlen konnotáció a folytatás nélkül is felidéződhetett, ezért azt nem volt szükséges elénekelni, nyilvánosan pedig bizonyosan nem is lehetett. Ez a zenei formán nem rontott – hiszen, mint láttuk, a dal a folytatásban sem ér szabályosan véget –, az éneklés élményét pedig még fokozhatta is, mivel az elhallgatás az éneklőket beavatottak titkos közösségévé változtatta.

Az elhallgatással magyarázható, hogy a körülötte 1917-ben kialakult tömeges városi folklórjelenség számtalan korabeli említése között egy sem szól a dal szemérmetlen jellegéről. A szabadkai rendőrségi betiltását kommentáló szatmárnémeti újságíró fölveti ugyan az ilyen értelmű olvasat lehetőségét, de csak azért, hogy egyúttal el is vesse azt:

Ha az ember este kávéházba vagy vendéglőbe megy, vagy akár mellettük halad el, okvetlenül találkozik a „Nyomd meg a gombot” című kedves dalocskával. S hirtelen morózussá

12 Weiner István további méltatását ld. itt: Loch Gergely: „’A szeretóm egy szerecsen’. Adatok egy kuplé történetéhez”. In: Ignác Ádám (szerk.): *Műfajok, stílusok, szubkulturák. Tanulmányok a magyar populáris zenéről*. Budapest: Rózsavölgyi, 2015, 9–27.

13 „Mikor az Uriste’ embert teremtett...”, Gyurgyó György (sz. 1901), Muraszemenye (Zala), gy. és lej. Olsvai Imre, 1960. október 28. A Zenetudományi Intézet népzenei típusrendje, 16.272.0/1/d típus.

14 Zsupos Zoltán: *Gömöri káromkodások könyve*. Rimaszombat: Gömör-Kishonti Múzeum Egyesület, 2010.

$\text{♩} = 120$

Nyomd meg a gom - bot, tu - dod mit í - gér - tél, a - mi - kor a kút - nál vi - zet me - rít - tet - tél!

Hajtsd fel a szok - nyád, mu - tasd meg a

$\text{♩} = 100$

Pi - ros al - ma csüng a csüng az á - gon, én meg a ró - zám - mal ját - szom,

o - lyan é - des volt a csók - ja, mint - ha csu - pa - csu - pa cu - kor vó - na.

4. kotta. A Nyomd meg a gombot egyetlen folytatása¹⁵

válik a nyugodt kedve. Ha társaságban ül, akkor meg mindig akad egy szellemes, aki a „Nyomd meg a gombot” minden gondolatbeli kapcsolat nélkül idézi csak úgy, valami belső kényszer ösztönzésére. Ez pedig egy kis elmedefektus jele. A szabadkai újság nem írja, hogy a rendőrség milyen indokolással hozta tiltó végzését. Lehet, hogy valami erkölcsstelenséget szimatol a dalocskában, noha nem is erkölcstelen. Csupán – buta.¹⁶

Tilalomra utal a *Pápai Közlöny* tréfás rövidhíre is: „Az hírlík, hogy Pápán a cigányzenészeknek a ’nyomd meg a gombot’ nem szabad a hegedűn megnyomni.”¹⁷ Lehet, hogy a hatóság tudott az egyetlen folytatásról, de a tilalomra elegendő magyarázatot ad az is, hogy a tömegjelenség kényszerneurotikus tüneteket kezdett produkálni, ami konfliktusokat szülhetett a zenés vendéglátóhelyeken.

Dóczy Pál 1910-es születésű erdélyi belgyógyász professzor magától értődő dologként írt a dal övön aluli jelentésrétegéről egy 1979-es sajtóvitában, szavait Gellért Sándor költőhöz címezve:

Valahol megírhatnád, kedves G. S., egykoron némi kultúrtörténeti értéke is lehet, hogy a húszas évek elején, mikor még alapos latintanítás folyt a középiskolákban, egy-egy „üldözött” pajkos szöveget deákul énekeltünk el, hogy tudálékosan elrejtjük pl. az alábbi, félre nem érthető császbavakat: Nyomd meg a gombot, / Tudod mit ígértél, / Amikor a kút-nál / Vízet merítettél.¹⁸

15 Ilku Péter (77 éves [sz. 1900 k.]) [a név és életkor a szalag B oldalán hangzik el], Nevetlenfalu (Kárpátalja, Nagyszőlősi járás), gy. a Forrás Kör, 1970-es évek eleje [a szalag korábbi dátumbemondásai alapján], lej. Loch Gergely. Tonus finalis = Asz. A Zenetudományi Intézet népzenei magnetofonszalag-gyűjteménye, ZTI Mg. 04911A, 46'49"–47'23".

16 [s. n.]: „Ne nyomd már meg a gombot”, *Szatmári Újság* II/25. (1918. január 29.), 3–4.

17 [s. n.]: „Az hírlík...”, *Pápai Közlöny* XXVIII/8. (1918. február 24.), 2.

18 Dóczy Pál: „Népköltészet és erotika. Nyílt levél Gellért Sándorhoz”, *Korunk* XXXVIII/1–2. (1979. január–június), 115–118., ide: 118.

Kérdés, hogy a félreérthetlenség magukban az idézett „császbavakban” rejlett-e. Lehet, hogy Dóczy kamaszkori környezetének tagjai – köztük a pajkos szövegek „üldözői” – a dal szűkebb közegéhez, a töredékes második versszakot ismerő belső körhöz tartoztak, de az is elképzelhető, hogy a szavak Weiner István valamelyik kupléja hatására nyerték el rejtegetni való konnotációjukat.

IV. A járvány napos és árnyékos oldala

Az 1918-as őszi bécsi lóversenyek negyedik napján a Nyommegagombot nevű versenyló a *futottak még* kategóriában végzett a nyeretlen kétévesek ezerszáz méteres versenyében.¹⁹ A dal szövegének parafrázisai ebben az évben elárasztották a szkeccseket, paródiákat és karikatúrákat. A szöveg felbukkant Karinth Frigyes egy drámaparódiájában...

Lear király (visszafordul): Kent... oltsd el a villanyt...

Kent: Hol?

Lear: Ott... nyomd meg a gombot... hiszen tudod, mit ígértél...

Wekerle: Hát persze, hogy ígértem. Ha még egyszer azt ígérem, mindnyájunknak el kell menni.²⁰

...és Bér Dezső egy karikatúrasorozatában, melynek nyolc portréjából a 2. ábrán három látható: Grecsák Károly igazságügyminiszter, aki ilyen minőségében a cenzúra legfőbb felelőse is volt, Karel Kramář, Csehszlovákia első miniszterelnöke, valamint Hadik János, az Országos Közéletelmzési Hivatal vezetője, aki rekvirálással próbálta enyhíteni az 1917 őszére súlyossá vált zsrírhányt.²¹

A társadalmat magasabb távlatból szemlélő tárcaírók, Szép Ernő, Juhász Gyula és Krúdy Gyula azonban mást is láttak a dalban, mint abszurd mulatságot. Folytatom Szép Ernő fent elkezdett, 1917 decemberi tárcaját, teljessé téve a közlését:

[...] Én most se tudom mit jelent ez a szöveg meg ez a zene, jókedvet jelent-e vagy kétségbeesést, egy új élet hajnalát jelenti-e, vagy a legzüllöttebb lemondást minden szépségről és jóságról, ember, boldogságotat trombitálja-e vagy eszméletlen egykedvűségedet és mindörökre való lecsúszásodat jelenti-e az eszmények szivárványhídjáról. Ez a világra lo-pózó kommunizmus indulója talán? Mit akarsz ember, én nem tudom. Én már nem is tudom mit ígértél.²²

Juhász Gyula a *Délmagyarországban*, 1918. július:

[...] Mik voltak azok a nóták, amelyek leginkább a fülébe másztak ennek a mi boldogtalan nemzedékünknek? Ott ahol a Dnyeszter vize zúg – énekelték azok, akik többnyire egy

19 [s. n.]: „Sport. Bécsi lóverseny”, *Az Ujság* XVI/214. (1918. szeptember 13.), 10.

20 Karinth Frigyes: „Jób Dániel: Őszi viharzapor”. In: *Így írtok ti. Bővített kiadás.* Budapest: Athenaeum, [1921], 160. Első közlése: *Borsszem Jankó* LI/4. (1918. január 27.), 4.

21 [Bér Dezső]: „Nyomd meg a gombot...”, *Borsszem Jankó* LI/1. (1918. január 6.), 9.

22 Szép Ernő: i. m.



2. kép. Béla Dezső karikatúrái a Borsszem Jankó 1918-as évfolyamában

gyerekarcú hadnagy képével aludtak el és ébredtek fel. Estére várom a bakámat – dalolták vígan a minden rendű és rangú szobalányok. Csak egy éjszakára! – zendült föl a keserű harag a költő nyomán a kabarédívák ajkán, de a költő azóta az örök éjszakába távozott a hadifogságból.²³ A megmaradt magyarok egy része azóta teli torokkal fújta, hogy: Nyomd meg a gombot! Ez a nóta a leggyászosabb lelki élménye talán az egész háborúnak. [...] ²⁴

23 Marthon Géza–Falk Richárd: *Ott, ahol a Dnyeszter vize zúg*; Herman Finck–Weiner István: *Vasárnap várom a bakámat...* [Herman Finck–Arthur Wimperis: *I'll Make a Man of You*]; Szirmai Albert–Gyóni Géza: *Csak egy éjszakára küldjétek el őket!*

24 Juhász Gyula: „A nagy háború szálló igéi”, *Délmagyarország* VII/169. (1918. július 26.), 3–4.

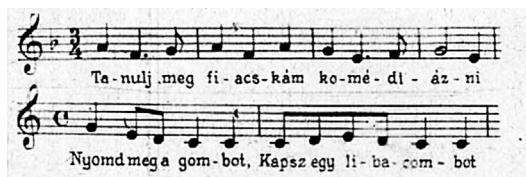
Krúdy Gyula a *Magyarországban*, 1919. május:

[...] Csak körül kell nézni a városon, hogy lássa az ember, mi történt itt négy esztendő alatt? Meg kell nézni a könyveket, amelyek ez idő alatt megjelentek; el kell olvasni az újságokat, amelyeknek nem volt szabad megírni az igazságot; meg kell hallgatni a zeneműveket (természetesen a: „nyomd meg a gombot” is), amelyeket itt költöttek; lapozgatni kell a háború verseiben; nézzük meg a festők és szobrászok alkotásait; a színpadok műsorát... Itt nemcsak a ruhák rongyoltódtak el, hanem a Lelkek is. [...]]²⁵

A Krúdy-tárca megjelenésének napjaiban zajló vörösteror egyik réme, Dögei Imre a *Nyomd meg a gombot* éneklésére kényszerítette az általa megkínzott embereket.²⁶ A fehérterror idején, 1919 augusztusában Tamásiban a tisztí különítményesek a hadnagy „nyomd meg a gombot!” felkiáltására kezdtek puskatussal verni a foglyul ejtett dombóvári vasutas vörösőröket.²⁷ E pokoli jelenetek idején ért véget a dal történetének járványos időszaka.

V. A dallam eredetének kérdéséhez

A *Színházi Élet* 1935-ben ünnepelte indulásának negyedszázados évfordulóját. Az alkalomnak szentelt számban az elmúlt huszonöt év mindegyikéről külön oldalon emlékeztek meg, kotta- és szövegrészletekkel felidézve az egyes évek legnagyobb slágereit. Az 1917-es évhez Zerkovitz *Minden csak komédia* című száma és a *Nyomd meg a gombot* tartozik:²⁸



5. kotta. A *Színházi Élet* 1935-ös visszatekintése 1917 legnagyobb slágereire

A dallam közölt részlete azonos az eddig megismerttel, a szöveg folytatása azonban más: „kapsz egy libacombot”. Az akut időszakból nincs sajtóemléke ennek a szövegváltozatnak, pedig már akkor is létezett. A „tudod, mit ígértél” változattal ellentétben zárt végű dallammal ismert. Borbély Lajos, a Somogy megyei Kutas község hatvankét éves lakosa gyerekkorában ezzel a dallammal kezdte a harmonikatanulást – mint azt Olsvai Imrének 1964-ben elmesélte. A népzenekutató kérdésre azt is közölte, hogy a dal 1915 és 1916 körül volt népszerű (6. kotta).

25 Krúdy Gyula: „Pesti levelek. Fenegyerek a Tudós Társaságban”, *Magyarország*, XXV/105. (1919. május 5.), 5.

26 Tábori Kornél: „Hogyan öltek és raboltak”, *Tolnai Világlapja* XIX/39. (1919. november 15.), 8–10.

27 Novák József: „Dombóvár 1919-es hősei”, *Dunántúli Napló*, XIV/262. (1957. november 7.), 7.; uő: *Dombóvár 1919-es hősei és mártírjai*. Szekszárd: Tolna Megyei Tanácsos TIT, 1959.

28 [s. n.]: „1917”, *Színházi Élet* XXV/43. (1935. október) [Az 1917-es év oldala].



6. kotta. A Nyomd meg a gombot zárt végű, libacompos változata, ♩ = 125²⁹

A ma is közsímet mondóka tehát a vidéki és városi folklórban a huszadik század második évtizedének második felében elterjedt dalcsaládból származik, a család egy tagjának megrövidült és dallamát elvesztett maradványa. Továbbra is fennáll azonban a kérdés: „Ki vagy, nyájas szerző, aki ilyet szerző?” Szakszerűbben és konkrétan fogalmazva: mi tudható a dallam eredetéről?

A ZTI népzenei típusrendjében a *Nyomd meg a gombot* támlapjait a takácstánc, seprűtánc, sapkatánc néven ismert dallamok (*Csíp téged a tetű; Azt én megteszem, tót lányt elveszem; Egy tál dődöle; Szélről legeljete* stb.) mellé sorolták.³⁰ Az első sor dallama, az első két kadencia és a hangszeres jellegű motívumismétlések alapján valóban ide tartozik, egészében mégis elüt a többtől, idegenszerűnek hat, különösen második felének tonika-domináns ingát implikáló fordulatai miatt, melyekre hamarosan visszatérek. Az idegenszerűsége látszólag elegendő magyarázattal szolgál az egyik-másik támlapon olvasható „mű[dal]” megjegyzés, csakhogy, mint láttuk, az eképp hivatkozott műdalok kottái maguk is hivatkoznak, mégpedig a néphagyományra.

A rejtély lehetséges megoldását Vikár László 1956. szeptemberi, zoborvidéki gyűjtésében találjuk. Nyitraegerszegi házának konyhájában a hatvanhárom éves Malagyi Emília a 7. kottában látható dalt énekelte Vikár magnetofonjára:



7. kotta. „A talián dudásokat utánzó ének”, ♩ = 145³¹

A dal az adatközlő szerint „a talián dudásokat utánzó ének”,³² értelmetlen szövege ebben a megvilágításban az olasz nyelvet imitáló halandzsának tűnik. Olasz vándordudások magyarországi jelenlétéről öt adatot találtam,³³ ezek alapján láto-

29 Borbély Lajos (sz. 1902), Kutas (Somogy), gy. Olsvai Imre, 1964. november 26., lej. Loch Gergely. Tonus finalis = g. A Zenetudományi Intézet népzenei magnetofon-gyűjteménye, ZTI Mg. 01506A, 38'43" – 40'40".

30 A Zenetudományi Intézet népzenei típusrendje, 16.272.0/1/a-d. A típus a Dobszay-rendben a IV(F)/346 jelet viseli. Dobszay László–Szendrei Janka: *A magyar népdaltípusok katalógusa*, I. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, 1988, 810–813.

31 Malagyi Emília (sz. 1893), Nyitraegerszeg (Nyitra), gy. Vikár László, 1956. szeptember, lej. Loch Gergely. Tonus Finalis = h. ZTI Mg. 00638A, 27'37" – 27'56". A gyűjtés körülményeiről ld.: Vikár László: *Dunán innen, Dunán túl. Gyűjtőnapló*. Budapest: Hagyományok Háza, 2003, 237.

32 16.272.0/1/d, 4. támlap.

33 A főszövegben szereplő adaton túl a következőket:

1.) „[...] néhány hóval ezelőtt Káposztásmegyér pestmegyei községben egy 16-17 éves suhancot tartóztattak le, a ki semmiféle igazolvánnyal ellátva nem volt. A fiú azt vallotta, hogy születéshelyét →

gatásaik a tizenkilencedik század végére és a huszadik század legelejére tehető. Bevilaqua-Borsody Béla így emlékszik e zenészek egyikére Budán töltött gyerekkorából, az 1890-es évekből:

[A dudás] a talján hegylakók széleskarimájú hegyes süvegét viselte, nyakában kerek malaclopó köpenyeg volt kerítve, avagy spanyolosan félvállra csapva. [...] lábán csavaros lábszárvédő ékeskedett. [...] Az ilyennek Pifferajó a neve, ami sípos dudást jelent. E dudás talján megállott budai házunk udvarán, tógája alól előhúzta kecskefejű bőrdudáját és – ím lásd a csodát – a malaclopó köpenyeg alatt lógó tarisznyából egy kis szomorú, ijedten pislogó vézna majmot is előhúzott. [...] E bús majom táncraperdült a talján dudás nyekergő muzsikájára. Melódiája örökre fülünkbe cseng, és látjuk e talján göndör fürtjeit, balfüleben a nagy rézfülbevalót, a majom markában a kis bádogtányért s a répacsutakot, melyet anyánk, ki a majmot igen sajnálta, jutalmul a táncosnak átnyújtott. Jó anyánk mindig megvendégelte a vándorzenészt. „Grazia tanta signora!” – mondá a talján, zsebrevágta a kapott köménymagos kenyeret s visszahelyezte tarisznyájába a majmot.³⁴

Kecskefej az itáliai dudákra nem jellemző, a kérdéses melléknév használata bizonyára magyar dudák emlékét tükrözi, és a hangszernévhez tartozó afféle eposzi jelzőként kell olvasni. Ugyan Bevilaqua úgy tudja, hogy a cikkében felsorolt különféle foglalkozású „vándortaljánok” nem Itáliából, hanem Svájc olaszok lakta déli vidékéről származtak, a dudás esetében ez kizárható. Mint a 3. képen látható, Bevilaqua személyleírása szinte minden részletében a dél-itáliai *zampognaró*kra illik, akik a 19. század második felében lepték el Európát, zenész koldusként és festők modelljeként tengetve életüket. Párizsban és Londonban egy időben egyenesen *zampognari*-invázióról beszéltek.³⁵

nem ismeri, csak azt tudja, hogy egy olasz dudással utazott sokáig hajón, a ki őt Árkár néven szólított a s Budapestten elhagyta [...]” [s. n.]: „Az olasz fiu története”, *Pesti Hírlap* X/171. (1888. június 21.), 7.

2.) „A piszkos kis házikók, a falusi poros országút, a panorámások ponyvás-sátrai, az olaj-malom, a talián vándordudás, a gólya-fészek, a mindig mérges komondorok, a bömbölő bika, – ime, ezek voltak az én gyermekkoromnak a díszletei.” Nemo [Nagy Endre (1877–1938)]: „Fővárosi séták”, *Pesti Napló* LIV/254. (1903. szeptember 17.), 7.

3.) „[...] ha folytatnánk a körmönfont találmányok felsorolását, okvetlenül eljutunk a talián dudáshoz, kinek hátán nagy dob, kis dob, cintányér és egyéb lábbal kormányozható csörgők voltak. A ravaszabbja a hallgatóság mérhetetlen gyönyörűségére közbe még nagyokat lövöldözött a hátán eldugott apró ismétlő pisztolyból, melynek ravaszát a lábához kötött madzaggal rángatta.” Kiefer Nándor: „A hegedűről”, *Magyar Zenészek Lapja* XXIII/2. (1927. február 1.), 7–8.

4.) „Az olasz dudások [...] nem voltak kedvemre. Az idegen arcok, a lármás zene inkább megfélemlített, bár megbámultam a különös hangszert, melyet tele tudóvel fújtak.” Gál Lajosné: „Múlt kódéből”, *Új Cimbora* VII/14. (1939. július 15.), 217–218. A lap Kolozsváron jelent meg, a szerző végleg kiveszett jelenségként ír az olasz dudások szerepléséről.

34 Budai Vén Hárombék Effendi [Bevilaqua-Borsody Béla]: Régi budai fagyaltos és más vándortaljánok, *Budai Napló* XXXII/1201. (1935. augusztus 8.), 2.

35 Clive Matthews: „Invasion of the Zampognari”, *Chanter. The Journal of the Bagpipe Society* XXV/4. (winter 2011), 8–35. <http://www.bagpipesociety.org.uk/articles/2011/chanter/winter/toc/>.

Tari Lujza hívta fel a figyelmemet arra, hogy Magyarországon az olasz vándordudások inkább csak a városokban fordulhattak meg, a falvakban magyar vándordudások működtek. Az utóbbiakra vonatkozó adatokat ld. Tari Lujza: „Hangszeresek és a paraszti zeneélet a 18. században”. In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok* 2008. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2008, 267–295.;



3. kép. Jean-Léon Gérôme (1824–1904): Zampognaro

Több *zampognás* egy oboaféle hangszer, a *piffero* – dél-itáliai nevén *ciaramella* vagy *pipita* – játékosával párban zenélt. A „pifferajó”, azaz *pifferaro* megnevezés szűkebb-szabatosabb értelemben csak az utóbbi muzsikusra illik, a Bevilaqua-Borsody által használt tágabb értelemben a páros mindkét tagjára vonatkozhat.

A duda valamilyen változatát egykor minden olaszok lakta területen használták, a *zampogna* néven ismert változat³⁶ azonban hagyományosan Rómától délre

Tari Lujza: *Bartók Béla hangszeres magyar népzene gyűjtése*. Dunaszerdahely: Csemadok Művelődési Intézete, 2011 (Gyurcsó István Alapítvány könyvek 52)., 27.

36 A *zampogna* – a latin *symphonia* szó származéka – tág értelemben bármilyen fajta duda olasz neve, az Itáliában használatos más dudanevekhez – a *cornamusá*hoz, a *pivá*hoz és a *baghèt*hez – hasonlóan. A különböző elnevezések lokális használata miatt azonban azok szűkebb értelemben konkrét helyi dudatípusokat is jelentenek. Tanulmányomban a *zampogna* szót a szűkebb értelemben, a dél-itáliai duda típusok összefoglaló nevéként használom.

volt jellemző, illetve jellemző ma is. A *zampognákon* a játékos két kezét két külön dallamsíp foglalja le, ezért az egyes sípok hangterjedelme csupán kvint – dúr pentachord hangkészlettel, esetenként felemelt negyedik fokkal – vagy legföljebb szext. Az utóbbi esetben a hangkészlet az alsó vezetőhanggal bővül.

A dal és a *zampognarepertoár* tételeinek összevetésekor azonnal szembevetünk a hangkészlet rokonsága,³⁷ az egyedi tételekkel való összehasonlítás azonban minden más tekintetben nehézségbe ütközik. Az *Ette szekondom* egyszólamú vokális zene, díszítőhangok nélkül. Metrumhoz kötött, zárt szerkezete négysoros strófa-ként értelmezhető, 1 (1) 2 1 kadenciákkal. A *zampognarepertoárt* ellenben többszólamú hangszeres tételek alkotják, melyekben két, egymástól hol többé, hol kevésbé független dallamot kísér a két vagy három hangból álló burdon. Sok tételnek nincsen zárt strófaszerkezete, bizonyos *pastoraléknak* kötött metrumba sincs, az előadás rövid motívumok hosszas, rögtönözve variált ismétléséből áll. A díszítőtechnika és a repertoár hangszerspecifikus jellege – a kevésbé díszített vokális párhuzamok hiánya – miatt esetenként nehéz eldönteni, hogy egy-egy hangot főhangnak vagy díszítőhangnak tekintsünk-e.

Ha hipotézisként elfogadjuk az itáliai mintára vonatkozó állítást, az összemérhetetlenség imént vázolt tényezőire tekintettel csak azt feltételezhetjük, hogy az *Ette szekondom* nem konkrét dallamot, hanem valamilyen típust utánoz, helyesebben arra reflektál tömörítve, egyes elemeket kiemelve, másokat elhagyva.

Ezzel a belátással fogtam párhuzamok kereséséhez Roberta Tucci calabriai fűvós hangszereket bemutató könyve kísérőlemezén, melyen tizenegy *zampognatétel* felvétele hallható.³⁸ A 8. kottában a hanglemez egy *pastoraléjának* első néhány üteméről készült lejegyzésem látható. A *zampogna a chiave*hez – melynek jobbkezes dallamsípjá a balkezes dallamsípnál egy oktávval mélyebben szól – ebben a *pastoralében* calabriai kislemezű, *fischiotto* társul.

A metrum nélküli bevezetés ereszkedve járja be a pentachordot. Ez a fajta indítás, mely a lemez többi *zampognafelvételének* tanúsága szerint több műfajban is tipikusnak számít, az *Ette szekondom* első, illetve első két sorának dallamvonalára emlékeztet.⁴⁰

37 Az *Ette szekondom* lehetséges olasz mintáit keresve konzultáltam a dél-svájci olasz nyelvű kantonban, Ticinóban élő népzeneésszel, Ilario Garbanival, aki többek között hazája elfeledett dudája, a *piva* feltámasztásáról ismert. A ticinói *piva* az észak-itáliai dudatípusokhoz hasonlóan egyetlen dallamsípval rendelkezik, hangterjedelme ebből következően egy oktáv. Garbani – aki a *zampogna* repertoárját is jól ismeri – úgy vélekedett, hogy az *Ette szekondom* mögött biztosan nem az észak-itáliai vagy svájci dudazene mintája rejlik, ha olasz modellt feltételezünk, csak a *zampogna* zenéje jöhet szóba. (Ilario Garbani levele a szerzőnek, 2019. szeptember 25.)

38 Roberta Tucci: *Calabria 1 strumenti. Zampogna e doppio flauto. Una ricerca e un disco (1977–1979)*. [Firenze]: Taranta, 2009.

39 Pasquale Raffa (*zampogna a chiave*), Vincenzo Monteleone (*fischiotto*), Cernatali, San Giorgio Morgeto, Reggio di Calabria, gy. Roberta Tucci, 1977. augusztus 7., lej. Loch Gergely (néhány apró díszítőhang elhagyásával). Tucci: i. m., kísérőlemez, 15. szám.

40 Két felvételen nem szerepel az előadás kezdete. A maradék kilencből hét a pentachordot ereszkedve bejáró bevezetéssel kezdődik. Tucci: i. m., kísérőlemez. A pentachord ereszkedő bejárása: 1–5., 12., 15. A bevezetésben nem az ereszkedő mozgás dominál: 16–17. Nem hallható az előadás kezdete: 6., 14.

The image shows a musical score for two instruments: Fischiotto and Zampogna a chiave. The score is divided into two systems. The first system starts with a tempo marking of ♩ = 120, szabadon, and a key signature of one flat. The second system starts with a tempo marking of ♩ = 100. The score includes treble and bass staves for both instruments, with various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The piece concludes with the word 'Etc.' at the end of the second system.

8. kotta. Pastorale Calabriából³⁹

A tétel *giusto* része a duda szólamaiban egyetlen együtemes motívum funkciók szerint transzponált és variált ismételtetésére épül, melyben a *fischiotto* dalama négyütemes egységeket hoz létre. Mindkét szerkezeti vonás megfeleltethető az *Ette szekondom* építkezésének, ha a dalt záró két negyedest bővítménytől ezúttal eltekintünk. A felső szólam tizenhatodoló díszítésének, illetve az alsó szólam kvinthangra fölgráló fordulatainak értelemszerű egyszerűsítésével *tá-titi-tá-tá* és *titi-titi-tá-tá* ritmusképleteket kapunk, az *Ette szekondom* ritmikus építőköveit.

A Liszt Ferenc *Christusában* felhasznált *zampogna*fordulatokról írott tanulmányában Riskó Kata felhívta a figyelmet a D–D–T–T funkciórendhez illeszkedő négy basszushang ütemenkénti ismétlésének technikájára mint a Liszt-kompozíció és az olasz népzenei forrásvidék közötti egyik kapcsolatra.⁴¹ Ez a technika gyakori az olasz népzeneben, azon belül is elsősorban a dudán játszott gyors táncokban: *tarantellákban*, *furlanákban* és *saltarellókban*.⁴² Ám ezenkívül használatos a tonika-domináns inga egy hosszabb formája, a T–T–D–D–D–D–T–T is – mint azt a 8. kotta *pastoraléja* példázza. A mindenkori új funkció megszólalása a fent leírt ritmusképletek *–tá-tá* végződésével esik egybe.

41 Riskó Kata: „Zampognarók, pifferarók és más zarándokok Liszt *Christusában*”, *Magyar Zene* XLIX/2. (2011. május), 163–177., ide: 167–168.

42 Uott, 167.

Ez a fajta funkció inga a kérdéses ritmusképletekkel párosulva jelenik meg az *Ette szekondom* utolsó két sorában. Az alsó dudaszólam domináns funkciójú ütemrészeiben feltűnő a dallam kényszeres vonzódása a második skálafokhoz, ez szintén megfeleltethető az *Ette szekondom* harmadik sorának végződésével.

Összefoglalva: a *pastorale* egyes egymással összefüggő szerkezeti, funkció, ritmikái és dallami elemei a dalban részben szintén egymással összefüggő módon jelentkeznek. Ha bizonyítottan ilyen kevés adat mellett persze nem is vehető, a fentiek alapján ugyanakkor nem is légből kapott a feltételezés, hogy az *Ette szekondom* valóban közvetlen itáliai befolyásról tanúskodik.

A dallam eredetének kérdéséről elválasztható a szövegváltozatok esetleges történeti összefüggésének kérdése. A halandza és a libacombos változat szövege közötti hangzómegefelelések miatt elképzelhető, hogy az utóbbi az előbbi hangzását magyar szavakkal utánzó és az eredményt „értelmező” átszövegezésként jött létre. További adatok híján azonban nem lehet kizárni ennek a fordítottját sem, még ha ez részben ellentmondani látszik is az itáliai kapcsolatnak: lehet, hogy Malagyi Emília annak a Dóczy Pál által említett „latin” textusnak egy változatát őrizte meg az emlékezetében, melyet eredetileg valamelyik magyar szövegvariáns elrejtésére találtak ki.

Az *Ette szekondommal* ellentétben a *Nyomd meg a gombot* dallamát zárványként őrző zalai⁴³ és somogyi⁴⁴ regösénekek (9. kotta) nem vetik föl a közvetlen itáliai hatás kérdését, ezek ugyanis valószínűleg csak a városi folklórjelenség hatására kebelezték be a dallamot.⁴⁵ A természetesség, amellyel a vendégdallam e téli szokásdallamok archaikus közegébe beilleszkedett, a formulákból való építkezésnek köszönhető, mely a regösénekek mellett az olasz és a magyar dudazenének is sajátja. Akármit is tartsunk tehát az eredet kérdéséről, Grósz Alfréd a fején találta a szöveget, mikor kupléjában dudabasszussal látta el a *Nyomd meg a gombot* dallamát (lásd ismét a 2. kottát).

6. A *Nyomd meg a gombot* mint mém

Richard Dawkins *Az önző gén* című 1976-os könyvének *Mémek (Memes)* című fejezetében a genetikus szemüvegén keresztül pillantott a kultúrtörténetre.⁴⁶ *Mémek*nek a kultúra entitásait nevezte el, hangsúlyozván a génekkel feltételezett analógiájukat: generációról generációra öröklődnek, és a környezet – esetükben az emberi elme – szelekciós nyomása alakítja őket.

43 Hörcsöki József (sz. 1936), Balatonmagyaród-Komaróváros (Zala), gy. Wolly István, 1961. január. A Zenetudományi Intézet népzenei típusrendje, 16.272.0/1/d típus.

44 Hajdu Mihály (sz. 1922), Berzence (Somogy), gy. Seemayer Vilmos, 1932. december. Közreadása: Kerényi György (sajtó alá rend.): *A Magyar Népzene Tára, II.: Jeles napok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953, 815. dallam, 891–893.

45 A 9. kotta dallamát közreadó Kerényi György a regösének sajátos változását a *Nyomd meg a gombot* című „pesti kuplé[k]” népszerűségére vezette vissza. Ld. Kerényi (sajtó alá rend.): i. m., a 815. dalmhoz tartozó jegyzetet a 1159. oldalon. Kerényi idézett művében a kuplé[k] datálása – 1914 – téves.

46 Richard Dawkins: *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press, 1976; magyarul: *Az önző gén*. Ford. Síklaki István. Budapest: Gondolat, 1986.

Tempo giusto $\text{♩} = 120$



Nem vagyunkmi rab - lók, Szent Ist - ván kül - döt - te.
Haj, re - gő raj - ta, azt is még - ad - hat - ja
az a nagy Ur - is - ten en - nek a gaz - dá - nak:
két szép te - he - net, te - jet - va - jat é - le - get,
hadd süs - se - nek ré - tészt szé - gény re - gő - lők - nek.
Haj, re - gő raj - ta, azt is még - ad - hat - ja *
az a nagy Ur - is - ten en - nek a gaz - dá - nak:
két szép te - he - net, te - hén mel - lé sze - ke - ret,
sze - kér mel - lé ló - csöt, ke - rék mel - lé fa - szó - get.
lős mel - lé ke - re - ket, Stb.

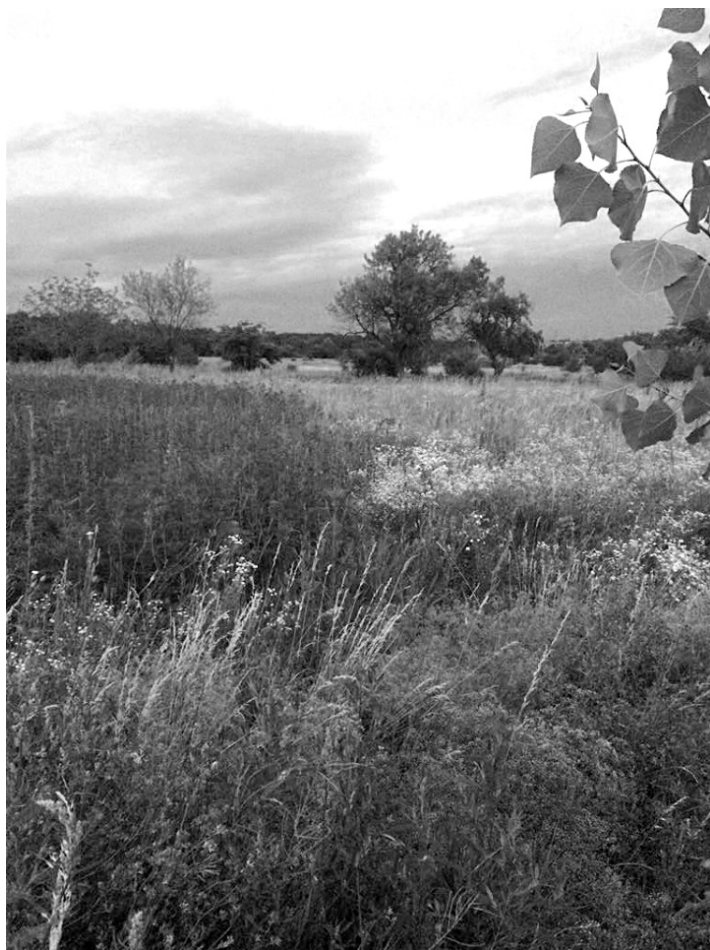
9. kotta. Regös dallam Somogy megyéből, a Nyomd meg a gombot bekebelezett dallamával (lásd a 6–7., csillaggal jelölt nyomdai sorban)

Az általa felvetett biológiai nézőpontból a *Nyomd meg a gombot* körüli folklórjelenység aktív időszaka a 4. képen, a 86. oldalon látható rét esetére emlékeztet. Jobbra és az előtérben a rét őshonos, változatos vegetációja figyelhető meg, balra pedig az invazív parlagfű egyeduralma, amely az érintett terület tarvágása után alakult ki. A kép egybevág Juhász Gyula és Krúdy Gyula értelmezésével, akik szerint az invazív dal a háború okozta lelki-szellemi tarvágás következtében terjedt el.

Dawkinst kritika érte, amiért az emberi elméket passzív közegnek, a kulturális entitásokat pedig a genomhoz hasonló zárt egységeknek tekinti.⁴⁷ Az általa kreált kifejezést átvette a digitális tömegkultúra, szellemes álló- vagy mozgóképekre, szövegekre és hangokra, illetve ezek kombinációira alkalmazta, és a lényegét illetően is módosított az értelmén: míg a Dawkins által leírt *mémek* hosszú életű és stabil entitások, az internetes *mémek* gyorsan terjednek és mutálódnak, majd gyorsan feledésbe merülnek.

A *Nyomd meg a gombot* az utóbbi értelemben is mémnek tekinthető, s ebből a szempontból elterjedésének magyarázatáért nem kell a világháború traumájáig el-

47 Limor Shifman: *Memes in Digital Culture*. Cambridge MA, London: The MIT Press, 2014, 9–13.



4. kép. Rét Nagytarcsa határában (a fotót Erdélyi Gábor készítette 2019 júliusában)

menni. Az internetes mémekről tudjuk, hogy kialakulásukhoz a szellemességen kívül nem szükséges más, mint egy sokakat rövid idő alatt összekötő kommunikációs hálózat, amelyet a dal esetében a csapatmozgások biztosítottak.

Az internetes mémek közül a *Nyomd meg a gombot* szoros párhuzama Psy dél-koreai popénekes *Gangnam Style* című 2012-es videoklipje, melyből a populáris kultúra minden rétegét átható globális tömegjelenség lett – számtalan utánpótlást, parafrazist és utalást generált, Ausztráliában még versenylovat is elneveztek róla.⁴⁸ Ami a vonzerejét illeti, a popzenei videoklipek frivolitását parodisztikusan végletekig fokozó látványelemekkel párosult az a körülmény, hogy a koreai nyelvű szöveg csupán néhány angol szót tartalmaz, így Koreán kívül nagyrészt érthetetlen

48 *Gangnam Style Horse Profile*. <https://www.racenet.com.au/horse/gangnam-style-aus> (hozzáférés: 2019. október 4.)

és egzotikus volt. Irodalma ki is emeli az abszurd félrehallások, a hallgatók anyanyelvének szavaiból építkező, hasonló hangzású, de képtelen értelmű átszövegezesek szerepét a szám nemzetközi sikerében.⁴⁹ Ugyanezzel a jelenséggel számolt a *Nyomd meg a gombot* jószerevével értelmetlen szövegének keletkezésével kapcsolatos első hipotézisem is.

A tömeges folklórjelenség értelmezésének harmadik lehetőségét az adja, hogy a *Nyomd meg a gombot* zavaró hangtünemény, másszóval zaj volt. Jacques Attali *Zaj – A zene politikai gazdaságtana* című 1977-es könyve szerint a társadalom egy része által zajként jellemzett zenék megjelenése a művelődéstörténet minden korszakában mélyreható társadalmi változásokat jelez előre.⁵⁰ Attali tehát igazat adna Szép Ernőnek, aki a dalban 1917-ben a világra lopózó kommunizmus indulóját sejtette, s kiegészítené azzal, hogy Magyarországra a következő években egyéb traumatisztikus társadalmi változások is vártak.

A változásokat még sokáig túlélte az a frazéma, melyről O. Nagy Gábor 1957-ben a következőket írta:

Nem sok olyan szólásunk van, amelyről szinte évszámszerű pontossággal meg lehetne mondani, hogy mikor keletkezett, de a *megnyomja a gombot* ezek közé tartozik. Erősen érződik is rajta, hogy nem olyan kifejezés ez, melyet klasszikus íróink nyelvhasználatára már szentesített. Újsütetű volta abból is látszik, hogy csak a bizalmasabb beszédben élhetünk vele, mert még nem vesztette el teljesen csoportnyelvi jellegét. Van még egy kis argó-íze, nem vált teljesen köznyelvivé, és egyre ritkább használatából arra lehet következtetni, hogy talán előbb kikopik a nyelvből, mintsem teljes értékkel meggyökeresedjen benne.⁵¹

Tanulmányom első fejezetében már hivatkoztam O. Nagyra a *megnyomja a gombot* frazéma jelentésével és eredetével kapcsolatban. Az általa közölt tanulmányomban foglaltak alapján így egészíthetők ki: A szófordulat elterjedésében meghatározó szerepe volt a *Nyomd meg a gombot* kezdetű dalnak és az azt idéző három kuplénak, melyek ahhoz is hozzájárulhattak, hogy a szólás négy évtizeden át megőrizze „argó-ízét”.

A nyelvész jóslata teljesült, a *megnyomja a gombot* mára megfigyelésem szerint kikopott a magyar nyelvből. A gombot és libacombot rímhelyzetbe hozó szövegváltozat első két sora azonban a nyelv eleven része maradt a 21. században is. A Zeneakadémia 2011-es felújítása előtt a Nagyterem jobb pódiumfeljárata mellett volt egy kapcsolótábla, egyik gombja alatt *libacomb* felirattal. A hagyomány szerint, melyet Szabó Ferenc János elbeszéléséből ismerek, azt a gombot a szólistának az utolsó ráadás előtt kellett megnyomnia. Ezzel jelezte a szomszédos étteremnek, hogy melegíthetik a libacombot.

49 Soo Keung Jung – Li Hongmei: „Global Production, Circulation, and Consumption of Gangnam Style”, *International Journal of Communication* VIII. (2014). <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/2966>

50 Jacques Attali: *Noise*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1985.

51 O. Nagy: i. m., 155. (A könyv első kiadása 1957-ben jelent meg.)

ABSTRACT

GERGELY LOCH

‘NYOMD MEG A GOMBOT’:

A HUNDRED YEARS OLD HUNGARIAN MEME

The well-known nursery rhyme ‘Nyomd meg a gombot! / Kapsz egy libacombot’ (Press the button! / You will get a goose leg) is revealed to have originated in a closely related group of popular songs that flooded every layer of Hungarian culture in 1917. That year, one of these songs was used as the chorus of no fewer than three music-hall songs, two of which referred to it as a folksong and a soldier’s song respectively. While it does seem to have been spread by Hungarian soldiers moving around during the First World War, its style is quite considerably at odds with any of the song types of Hungarian folk music.

The question of origin might be answered by considering a gibberish version of the song, collected in 1956, which was described by the sixty-three years old Hungarian singer as ‘a song imitating the Italian bagpipers’. The presence of traveling *zampognari* (South Italian bagpipers) in Hungary is well documented from the last decade of the 19th century. The author compares the melody of ‘Nyomd meg a gombot’ with a *zampogna*-tune from Calabria, finding significant parallels, despite the difficulties of comparing a strophic song with an open-structure, polyphonic piece of instrumental music.

Most references from the late 1910s present ‘Nyomd meg a gombot’ as a merely nonsensical song and its wide-spread, almost compulsive singing as a comical phenomenon. Three significant Hungarian literary figures however describe the song and its popularity in their respective feuilletons as a tragic symptom of war-time desolation. In an attempt at evaluating these suppositions, the author makes use of the notion of *meme*, both in its original sense suggested by Richard Dawkins (*The Selfish Gene*, 1976), and in its new sense, applied to the viral phenomena of contemporary internet 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 music and conducting PhD research on the aesthetics of birdsong.

DOCUMENTA

Németh Zsombor

BARTÓK-TÉMÁJÚ ÍRÁSOK A WALDBAUER-HAGYATÉKBAN*

BEVEZETŐ

Waldbauer Imre (1892–1952) a múlt század első felének jelentős magyar hegedűművésze volt.¹ Neve elsősorban a róla és Kerpely Jenőről elnevezett vonósnégyes révén maradt fenn: a külföldön Magyar Vonósnégyesként ismert társaság elévülhetetlen érdemeket szerzett a magyarországi kamarazene-kultúra megeremtésében. Bartók Béla, Kodály Zoltán, Dohnányi Ernő és mások műveinek bemutatásával szolgálták az új magyar muzsika ügyét, de műsorukon számos külhoni modern szerző is helyet kapott. A visszaemlékezések szerint a klasszikus és romantikus zeneirodalom remekműveit, különösen Ludwig van Beethoven kvartettjeit is kiválóan szólaltatták meg.²

Waldbauer Imre az oktatás területén is maradandó tevékenységet fejtett ki: 1912-ben a székesfővárosi hegedűtanfolyamok vezetője lett; 1918/1919-ben, majd az 1927/1928-as tanévtől az 1945/1946-os tanévig tanított a Zeneakadémián hegedűt és kamarazénét, illetve a tanárképzéssel foglalkozott.³ 1930 körül választmányi tagja volt a Pedagógiai Társaságnak.⁴ Közvetlenül a második világháború után a Zeneakadémia hétagú igazgatótanácsának tagja lett.⁵ 1946 késő őszén az

* A tanulmány a Kodály Zoltán Zenei Alkotói Ösztöndíj támogatásával készült. A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenatudományi Intézet kutatója.

1 Életrajzának és munkásságának jelentősebb összefoglalásai: N. N.: „Waldbauer Imre”. In: Szentmiklóssy Géza (szerk.): *A magyar feltámadás lexikona*. Budapest: A Magyar Feltámadás Lexikona kiadás, 1930; Waldbauer Imre: „Waldbauer Imre”. In: Szabolcsi Bence–Tóth Aladár (szerk.): *Zenei Lexikon*, 2. Budapest: Győző Andor, 1931, 690.; Molnár Imre (szerk.): *A magyar muzsika könyve*. Budapest: Merkantil kiadás, 1936, 516.; Batizi László (szerk.): *A magyar muzsika hőskora és jelene történelmi képekben*. Budapest: Dr. Pintér Jenőné Kiadása, 1944, 391.; Schiff András–Végh Sándor–Farkas Zoltán: „Száz éve született Waldbauer Imre”. *Muzsika* XXXV/5. (1992. május), 14–15.

2 Részletesebben ld.: Papp Viktor: *Arcképek a magyar zenevilágból*. Budapest: Stádium Sajtóvállalat R.-t., 1925, 158–165.; N. N.: „A tizenöt éves Waldbauer–Kerpely-kvartett”, *Világ* XVI/99. (1925. május 3.), 19.; B. B.: „Tizenöt év: ezer koncert. Jubilál a Waldbauer–Kerpely-kvartett”, *Pesti Napló* LXXXVI/99. (1925. május 3.), 17.; Tóth Aladár: „A Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes huszonöt éves jubileuma”, *Pesti Napló* LXXXVI/65. (1935. március 20.), 10–11.; Batizi (szerk.): i. m., 78–79. és 137–144.

3 Szeszlerné Göndör Márta: „Emlékezés Waldbauer Imrére”, *Parlando* VI/3. (1964), 15–16.; Farkas Zoltán: „Waldbauer Imre”. In: Gádor Ágnes–Szirányi Gábor (szerk.): *Nagy tanárok, híres tanítványok*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2000, 326–327.

4 Szentmiklóssy (szerk.): i. h.

5 Kapitánffy István: *Az Országos Magyar Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1945/46.-i tanévről*. Budapest: Országos Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1946, 3.

Egyesült Államokba, Iowa Citybe települt át, és korai haláláig az ottani egyetem hegedűprofesszoraként, a művészeti kar vonósnégyesének vezetőjeként, illetve az egyetemi zenekar hangversenymestereként tevékenykedett.⁶

Kevésbé ismert Waldbauer Imre, a zenei szakíró. Pedig ő a szerzője a Szabolcsi Bence és Tóth Aladár szerkesztette *Zenei Lexikon* hegedű-, hegedűirodalom- és hegedűpedagógia-témájú szócikkeinek⁷ és a *Cyclopedic Survey of Chamber Music* Kodály kamaraműveiről szóló bejegyzésének,⁸ továbbá részletes cikkben ismertette Hubay Jenő pedagógiai tevékenységét,⁹ és két hosszú esszét írt a magyar hegedűművészet aranykoráról és a magyarországi kamarazeneéről.¹⁰

2013-ban érkezett a Bartók Archívumba Waldbauer Imre fia, a neves zene-történész és Bartók-kutató Waldbauer Iván (1923–2012) hagyatékának egy része, özvegye, Claudia Macdonald ajándékaként.¹¹ A valójában inkább az apa, mint a fiú szellemi örökségét reprezentáló anyagot nyolc darab kék színű dobozban helyezték el.¹² Az első hét doboz kottákat tartalmaz,¹³ a nyolcadikban személyes iratok, levelek, íráskezdemények, újságkivágások és fényképek találhatók.¹⁴ A nem túl terjedelmes gyűjtemény kényszerűleg csak Waldbauer Imre utolsó éveire szorítkozik,¹⁵ és elsőre átnézve túlságosan töredékes anyagnak tűnhet ahhoz, hogy érdemleges kutatások tárgyává váljon. Az apró mozaikok módszeres összeillesztése azonban eddig nem ismert adatokat, információkat hozhat napvilágra.¹⁶

6 Tengerentúli működéséhez ld. Julia Quick: *Violin Pedagogy of Imre Waldbauer*. D. M. A. Diss. Iowa City: University of Iowa, 1977.

7 Ld.: „A lexikon tárgyi felosztása”. In: Szabolcsi–Tóth (szerk.): i. m., [1.]

8 Ld.: *Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Vol. 1. Ed. Walter Wilson Cobbett. Oxford: Oxford University Press, 1929, XI.

9 Waldbauer Imre: „Hubay Jenő, a pedagógus”, *A Zene* XVIII/10. (1937. március 16.), 202–203.

10 Úó: „A magyar hegedűművészet és hegedűpedagógia fénykora” és „A magyar kamarazene”. In: Bati-zi (szerk.): i. m., 80–136., 137–144. Az 1930-as években egy hegedűiskolát tervezett írni, ld. Molnár Antal: „Modern magyar zenepedagógia”, *A Zene* XIX/7. (1938. január 15.), 97–102., ide: 101., ez azonban nem valósult meg.

11 Vikárius László: „Gyűjteménygondozás és kutatás a Bartók Archívumban”. In: *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012*. 35 éves jubileumi kötet. MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 231–248., ide: 241.

12 H-Bbba, Waldbauer-hagyaték, I–VIII. doboz.

13 Többek között szolamanyagok Bartók 1., 2., 3., 4. és 5. vonósnégyeseihez (részben több példányban, részben korabeli annotációkkal), illetve egy példány Johann Sebastian Bach Ferdinand David-féle, C. F. Petersnél megjelent *Sechs Sonaten für Pianoforte und Violine, Nos. 1-3* kötetéből, „Bartókkal kijelölt” megjegyzéssel.

14 A VIII. doboz tartalmának részletes katalogizálása jelen tanulmány írásakor még nem készült el. Az egyetlen kivétel egy kis alakú, négyzethálós füzet, amely a Waldbauer-Kerpely Vonósnégyes 1910 és 1929 közötti koncertjeit katalogizálja: H-Bbba, Waldbauer-hagyaték, VIII. doboz, C-2135/16 (továbbiakban: *Hangversenynapló*).

15 Waldbauer lakása és ingóságainak legnagyobb része megsemmisült Budapest 1944–1945-ös ostroma alatt. Ld. H-Bbba, Waldbauer-hagyaték, VIII. doboz, „Követ úr”-nak címzett levélfogalmazvány, 7. oldal, illetve a Magyar Művészeti Tanács 1946. május 6-ára datált körlevele.

16 Korábbi munkák, amelyek a hagyaték anyagát hasznosították: Dalos Anna: *Bartók és kortársai. Kiállítási katalógus*. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2016, 24., 29., 38–40., 48.; Karczag Márton és Szabó Ferenc János: *Megfelelő ember a megfelelő helyen: Radnai Miklós, zeneszerző és igazgató*. Budapest: Magyar Állami Operaház, 2017, 18–19.

Közismert tény, hogy Waldbauer Imre Bartók Béla közeli ismerőse, művészi harcostársa és kamarazene-partnere volt, s a zeneszerző több alkotásának ős- vagy magyarországi bemutatóján működött közre.¹⁷ A hagyaték irányította rá a figyelmet arra, hogy Waldbauer az Egyesült Államokba áttelepülve milyen tevékeny volt Bartók munkásságának megismertetése és terjesztése terén: Bartók-műveket tűzött műsorára,¹⁸ és amikor 1950. október 20-án a Bartók Memorial Fund Igazgatóbizottságának tagja lett,¹⁹ minden bizonnyal e tisztségével összefüggésben szervezte meg az Iowa City-i Rádióban, 1951. április 18-án elhangzott Bartók-émlékestet.²⁰

A hagyaték VIII. doboza több Bartók-témájú írást őrzött meg: három tanulmányfogalmazványt és egy letisztázott tanulmányt, továbbá két levélfogalmazványt, illetve két letisztázott, de valószínűleg el nem küldött levelet (*1. táblázat a 92. oldalon*).

Az *1. táblázatban* felsorolt dokumentumokból Waldbauer Imre egy meg nem valósult terve rajzolódik ki. Korai, váratlan halála előtt kevesebb mint egy hónappal körlevél írásához fogott, amelyet olyan hegedűsöknek kívánt elküldeni, akik egyrészt ismerték Bartókot, másrészt intenzíven foglalkoztak műveivel. Összesen két levelet írt meg 1952. november 13-i keltezéssel, amelyeket nem biztos, hogy valaha is postázott (7–8. szám). Bár a megszólítás mindkettőn „Kedves Barátom!”, a levelek tartalmát összevetve kiderül, hogy az egyiket Székely Zoltánnak, a másikat pedig Szigeti Józsefnek írta.²¹ Mindkét levélben leírja, hogy körlevelének apropója az a „kisebb munka”, amelyen már „hosszabb idő óta”, „több oldalról történt felkérés” okán dolgozik, és amelynek fókusza Bartók hatása a hegedű, illetve más vonós

17 Szabó Balázs: *Forma és jelentés Bartók hegedűszonátaiban*. Ph. D. Diss. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015, 363–364., 366–367., 374. A Waldbauer-Kerpely Vonósnegyes mutatta be az 1., a nekik dedikált 2., illetve a 4. vonósnegyest (BB 52, 75, 95); szintén ez az együttes játszotta először Magyarországon a *Zongoraötöst* (BB 33), illetve a 3. és 6. vonósnegyest (BB 93, 119). Waldbauer Imre volt a szólista a korai Hegedűversenyből lett „Portré” (a későbbi *Két portré*, Op. 5, BB 48 „Ideális” tétele) első előadásán, és Bartók szonátapartnera a 2. hegedű-zongoraszonáta (BB 85) premierjén. Ő játszott Hannover Györggyel először részleteket a magyar közönségnek a *Negyvennégy duóból* (BB 104). Waldbauer Bartók-művekkel való szerepléseinek listáját ld. a Függelékben.

18 A *Negyvennégy duó* részletei, a két hegedű-zongoraszonáta és az 1. vonósnegyes mellett az egyetemi vonósenekar élén elvezényelte a *Román népi táncok* vonósenekari változatát (az előadások dátumait és a közreműködőket ld. a Függelékben).

19 Ld. az ezzel kapcsolatos iratokat: H-Bbba, Waldbauer-hagyaték, VIII. doboz. A Waldbauer életéről viszonylag gyorsan és pontosan tudósító iowai sajtó csak hónapokkal később számolt be az eseményről: N. N.: „Waldbauer Named to Bartok Board”, *The Daily Iowan* LXXXV/56. (1950. december 9.), 3. A szervezet célja Bartók zeneszerzői elképzeléseinek amerikai népszerűsítése volt. Az alapítvány egyik első projektje – a Waldbauer-hagyatékban fennmaradt iratok szerint – a Bartók által összegyűjtött három kötetnyi népdalanyag amerikai kiadása volt. A szervezet munkájában részt vett többek között Aaron Copland, David Diamond, Doráti Antal, Yehudi Menuhin, Reiner Frigyes, Harold Schonberg, William Schumann, Tossy Spivakovsky és Szigeti József.

20 A hangversenyen az 1. vonósnegyes (BB 52) és az 1. hegedű-zongoraszonáta (BB 84) csendült fel, ld. *Függelék*. Műsorlapját ld. H-Bbba, Waldbauer-hagyaték, VIII. doboz.

21 „Itt csak pár ember segíthet, olyanok, kik egész életükben foglalkoztak Bartókkal, de legalább hosszabb időt eredményesen töltöttek a hegedűkompozícióival. E ki nem bővíthető kis névsor: Te, Menuhin, Szigeti, Spivakovsky s tán Gertler”, illetve „Itt csak nagyon kevés számú hegedűs segíthet. [...] Ezek elsősorban Maga, kedves Jóska, Székely Zoltán, Menuhin, Spivakovsky és tán a Belgiumban élő Gertler.”

Sorszám	Eredeti cím vagy beazonosításra szolgáló elnevezés	Terjedelem, papírtípus	Eszköz
<i>Fogalmazványok</i>			
1.	[Megismerkedésem Bartók Bélával]	4 lap (az első oldal üres, 1-től 6-ig számozva, az utolsó lap hátoldalán feljegyzések)	ceruza
2.	„Bartók zeneszerzői hatása és befolyása a vonóshangszerek te[c]hnikájára”	1 vonalazott lap (hátlap üres)	ceruza
3.	[Bartóknak a hegedűtechnikára gyakorolt hatása]	7 lap (14 számozott oldal) + 1 lap (fekete „The State University of Iowa / Iowa City / Department of Music / Office of the Director” fejléc)	ceruza + gépírás és ceruza
4.	[Levélfogalmazvány „Követ úr”-hoz]	5 lap (10 számozott oldal, 1. lap: eltépett maradék papír, 2-4. lap: ismertetőjel nélkül, 5. lap: fekete „The State University of Iowa / Iowa City / Department of Music / Office of the Director” fejléc)	ceruza
5.	[Levélfogalmazvány Halsey Stevens-nek]	1 lap (hátoldal üres)	ceruza
<i>Tisztázatok</i>			
6.	„Bartóknak a hegedűte[c]hnikára gyakorolt hatása / 6 quartettjének és 2 heg.-zong. szonátájának alapján”	17 lap (17 számozott oldal, a hátoldalak üresek; 1., 3., illetve 7-8. lapok: fekete „The State University of Iowa / Iowa City / Department of Music / Office of the Director” fejléc; a többi: kék „State University of Iowa / Iowa City / Department of Music” fejléc)	gépírás ceruzás javításokkal
7.	„Kedves Barátom!” [Levél Székely Zoltánhoz, 1952. november 13.]	1 levelezőlap (2 számozatlan oldal, kék „State University of Iowa / Iowa City / Department of Music” fejléc)	toll
8.	„Kedves Barátom!” [Levél Szigeti Józsefhez, 1952. november 13.]	1 levelezőlap (2 számozatlan oldal, kék „State University of Iowa / Iowa City / Department of Music” fejléc)	toll

1. táblázat. A Waldbauer-hagyaték VIII. dobozában fennmaradt Bartók-témájú írások

hangszerek technikájára. Mivel a témát „nem óhajtotta saját maga számára ’kisajátítani’”, ezért leveleiben ehhez a vállalkozásához kérte kollégái hozzájárulását, jelezve, hogy a válaszként küldött írásaikat a saját nevük alatt tervezi közzélni.

A „kisebb munka” gépiratos tisztázata,²² amelyet Waldbauer ceruzával tovább javított (6. szám), ekkorra már elkészült. Valóban „hosszabb idő óta” dolgozott rajta: bár a gépirat fogalmazványán (3. szám) nincs dátum, a 6. oldalán szereplő „Az ’Ideális’ múlt héten szerepelt Szigeti és a New York Symphony műsorán” félmondat a Szigeti József amerikai debütálásának 25. évfordulóját ünneplő, a Carnegie Hallban 1950. december 19-én megrendezett hangversenyre utal,²³ így a fogalmazvány keletkezési ideje 1950–1951 fordulójára tehető,²⁴ egyedül a Kodályról írt bekezdés lehet valamivel későbbi.²⁵ Két jellegzetesség is alátámasztja azt, hogy kezdetektől fogva nem belső használatra, hanem nyilvános közlésre szánt anyagról van szó: egyrészt a tanulmány eleji Bartók-idézet már a kéziratban is angol nyelven szerepel; másrészt mind a fogalmazványban, mind a gépiratban egyes terminus technicusok után zárójelben az angol megfelelő is ott van, egy majdani fordító munkáját elősegítendő.

A „Bartók zeneszerzői hatása és befolyása a vonóhangszerek te[c]hnikájára” című befejezetlen fogalmazványában (2. szám) Waldbauer a tanulmánya célját öszszegzi, és megkísérel egyfajta történeti felvezetést konstruálni. Ez az írás valószínűleg már a kész kézirat-fogalmazvány (3. szám) után készült, azonban eldönthetetlen, hogy megelőzte-e a fogalmazvány gépiratos tisztázatát (6. szám), esetleg egyidős vele, vagy utána keletkezett.

Waldbauer a Bartókkal való megismerkedését elmesélő fogalmazványában (1. szám) az első bekezdésben szereplő „napjainkban” kifejezést „1950-ben”-ként oldja fel, így ez az írás vagy egyidős a hegedűtechnika-tanulmány fogalmazványával (3. szám), vagy korábbi annál. Ugyan az első találkozásukat részletező írásról nem készült gépiratos tisztázat, de feltételezhető, hogy Waldbauer ezt is a „kisebb munka” részének szánta. Ezt támasztják alá az 1. dokumentum utolsó lapjának versóján lévő javító megjegyzések, amelyek nem ehhez az íráshoz, hanem a hegedűtechnika-tanulmány tisztázatához (6. dokumentum) tartoznak.

A hagyaték VIII. dobozában további két levélfogalmazvány maradt fenn, amelyek ugyan nem Waldbauer Imre tervezett Bartók-tanulmányához kapcsolódnak,

22 A gépirás minden bizonnyal felesége munkája: Waldbauer Imréné Aich Izabella gépíróként dolgozott Budapesten, majd Iowa Cityben is, lásd H-Bbba, Waldbauer-hagyaték, VIII. doboz, „Követ úr”-nak címzett levélfogalmazvány, 7. oldal.

23 A műsor Corelli–Leonard: *La Folia*, Brahms és Beethoven hegedűversenye, illetve az említett Bartók-tétel (mint „Portrait No. 1”) volt, a Dmitri Mitropoulos vezényelte New York Philharmonic-Symphony Orchestra közreműködésével. Olin Downes: „Szigeti in Action on Anniversary. Violinist Celebrates 25th Year Since American Debut Giving Philharmonic Concert”, *The New York Times* C/33,933. (1950. december 20.), 42.

24 Waldbauer 1950 karácsonyán különböző szervezetek tanácskozásain vett részt, ld. N. N.: „Nearly 100 Faculty Members Attend Meetings During Christmas Holiday”, *Iowa City Press–Citizen* 1950. december 26., 12.

25 Ezt a részt utólag toldotta be a fogalmazványba, a később hozzáadott lap a gépirat egy eldobott oldala.

de a Bartók-kutatás számára fontos információkat őriztek meg. Az egyik egy Bartókhhoz fűződő szakmai kapcsolatáról szóló fragmentum, félig angol, félig magyar nyelven (5. szám). Mivel az ebben közölt adatok Halsey Stevens könyvében is megjelennek, ezért ez a dokumentum minden kétséget kizárólag egy Stevensnek írt, a könyvéhez adatokat szolgáltató levél fogalmazványa.²⁶ Waldbauer ír a *Kossuth szimfóniai költemény* és az 1. szvit nagyzenekarra (Op. 3) keletkezéstörténetéről, illetve az 1910-es Kodály és Bartók szerzői estekről, továbbá hibás adatokat szolgáltat a korai hegedűverseny keletkezéséről,²⁷ a „Portré” bemutatójáról,²⁸ illetve az 1. vonósnyégyes nyugat-európai előadásairól.²⁹ A fennmaradt írás ott ér véget, amikor arra tér rá, hogy tudomása szerint a 4. vonósnyégyest előbb mutatták be, mint a 3.-at.³⁰

A „Követ úr”-hoz írt levélfogalmazvány (4. szám) emellett, hogy Waldbauer amerikai éveibe, az ottani nehézségeibe enged betekintést, Bartók *Zongoraötösének* utóéletéhez is fontos információkat szolgáltat. Waldbauer Imre Magyarországon maradt lánya, Márta akarátán kívül belekeveredett az úgynevezett Sanders-perbe, és részben ennek, részben a levélfogalmazványban is említett, kétségbeesésében tett tiltott határátlépésének következményeként 1950 márciusában internálták.³¹ Az aggódó édesapa lánya kiváltásáért cserébe az akkoriban ismeretlen Bartók-műnek a tulajdonában lévő másolatát tervezte felajánlani.³²

A továbbiakban Waldbauer Imre tervezett Bartók-dolgozatát (3. és 6. szám), illetve az ahhoz kapcsolódó, de végül fel nem használt fogalmazványokat (1. és 2. szám) adom közre. A közreadás során a mondatok bizonyos mérvű stilizálása – elsősorban értelemzavaró vagy magyartalan szórendek javítása, illetve a szóismétlések kiküszöbölése, központosítások észszerűsítése – mellett a helyesírást javítottam,

26 Stevens könyve előszavának köszönetnyilvánításában említi Waldbauert is. Halsey Stevens: *The Life and Music of Béla Bartók*. New York: Oxford University Press, 1953, xiii. A levéltöredékben említett adatok a könyv 44–46. oldalán jelennek meg.

27 A *Hegedűverseny, Op. post* bemutatóját 1903–1905-re teszi, a mű valójában 1907–1908-ban keletkezett, ld. Kerékfy Márton: „Bartók Béla zeneművei”. In: Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016, 417–473, ide: 433.

28 A „Portré” bemutatóját 1909-re teszi, pedig az valójában 1911. február 12-én volt. Uott, 417–473. Ide: 433.

29 Eszerint a Waldbauer-Kerpely kvartett Bartók 1. vonósnyégyesét 1910–1911 folyamán eljátszotta Amszterdamban, Hágában, Bécsben, Berlinben és Párizsban. Az említett helyeken valójában vagy Debussy, vagy Kodály vonósnyégyesét adták elő, Párizsba pedig csak 1912-ben jutottak el, viszont itt valóban Bartók vonósnyégyesét játszották. (A felhasznált forrásokat ld. a *Függelékben*.) Waldbauer a 2. vonósnyégyes kapcsán írja, hogy „első előadásának dátumát, remélem, Iowa Cityből megadhatom”, vagyis a hibás adatokat emlékezetből adta meg, a hagyatékában fennmaradt *Hangverseny napló* nem volt kéznél.

30 A 3. vonósnyégyes bemutatójára 1928. december 30-án került sor Philadelphiában; a művet a Waldbauer-Kerpely Vonósnyégyes először 1929. február 19-én játszotta Londonban, az Aeolian Hall-ban. A 4. vonósnyégyest ők mutatták be Londonban egy rádióközvetítés keretében 1929. február 22-én. Kerékfy: i. m., 456–457.

31 Részletesebben ld.: Sárközi Máttyás: *Láda fia-történelem*. Budapest: Kortárs Kiadó, 2018, 126.

32 A szóban forgó dokumentum jelenlegi helye: Ch-Bps, Bartók Péter gyűjteménye, 7FSFC1 és 7PartsFC1.

illetve modernizáltam.³³ A szöveg olvashatósága érdekében mindezeket hallgatólagosan változtattam meg, közreadói szögletes zárójel csak kétértelmű helyeken fordul elő. A 3. és 6. számú írások angol idézeteit, illetve fordítást segítő megjegyzéseit a közreadásom magyarra cseréli, illetve elhagyja. Az írásokban előforduló nevek a ma elfogadott alakban szerepelnek – az egyetlen kivétel Arnold Schoenberg, akinél megmaradt a német írásmód –, első előfordulásukkor a keresztneveket pótoltam. Bartók Béla műveit a ma használatos alakjukban közlöm,³⁴ de a művek sorszámainál megtartottam az eredeti szöveg római számozását, és az évszázadok számait is az eredeti római számokkal közlöm. A fogalmazványokban összefüggő rendszerré nem szerveződő aláhúzásokat, kiemeléseket a közreadás nem veszi figyelembe. A tanulmányban szereplő lábjegyzetek néhány jelzett kivételtől eltekintve a saját hozzáadásaim: az eredetileg hiányzó, de más módon jelölt hivatkozások pótlása, a tárgyi tévedések vagy az elmúlt hetven évben meghaladott információk korrigálása, hivatkozások újabb szakirodalomra, illetve további magyarázó-kiegészítő megjegyzések.

A DOKUMENTUMOK

1. dokumentum: [Megismerkedésem Bartók Bélával]

1950-ben – napjainkban – Bartók Béla művei a hivatalos statisztika alapján a legtöbbször előadott korunkbeli zeneművek világszerte, úgy koncerttermekben, mint rádióban.³⁵ Ha ehhez még hozzávesszük a haladó szellemű muzsikuskokra, a jó ösztönök által is vezetett zenei ifjúságra, de a fejlett ízlésű laikus-publikumra és az általános kultúrát célzó nevelést élvező serdülő ifjúságra gyakorolt szellemi hatásukat, megállapíthatjuk, hogy – Bartók 1945-ben bekövetkezett halálát véve kiindulópontul – a zenetörténet egy csodálatos és legnagyobb jelentőségű fejlődési periódusának vagyunk tanúi.

1945-ben Bartók Béla mitől nem volt távolabb, mint a zeneművészet adta-hozta bohémságtól: szerény igényű kultúremler életét élte, és egyetlen fényűzést jelentő hite az volt, hogy zenei- és életprogramja – a kettő nála egyet jelentett – parancsoló kötelességeinek halálos lelkiismeretességgel, megalkuvás nélkül eleget tegyen. Csak nagy nehezen szerezte meg az anyagiakat, melyek teljes emberi szabadságát biztosították. Tudjuk, hogy kevesebb skrupulussal kisebb anyagi gondjai lehettek volna. Lehetetlen e helyen nem gondolni Beethovenre, aki azonban bo-

33 Egyes szavak eredetileg következetesen német helyesírással (például „quartett”, „programm”), vagy helytelenül (például „tehnika”) szerepeltek, a legtöbb esetben az „és” helyett a közbeszédben előforduló „s” szerepelt.

34 Ld. Kerékfy: i. m.

35 E megállapítás árnyalásához ld.: Danielle Fosler-Lussier: „Bartók and His Publics. Defining the 'Modern Classic'”. In: uő: *Music Divided. Bartók's Legacy in Cold War Culture*. California: University of California Press, 2007, 72–93.; Tallián Tibor: „Bartók hazatérése”. In: uő: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940–1956*. Budapest: Balassi Kiadó–MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2014, 111–122.

londosság határán mozgott hasonlóképp ideális gondolkozásában – de anyagiakban könnyebb korban, gyakran nagyvagyonú arisztokratáktól támogatva. Bartók támogatói? Szinte kivétel nélkül géniuszát felismerő, azért lelkesedő, többnyire szerény anyagiak felett rendelkező muzsikustársai. Többnyire tettel, illetve munkaválatával és szerény „megrendelésekkel”. A kivételek – és e helyen szántsándékkal nem említek neveket – viszonylag csekély összegekkel könnyítettek Bartók anyagi helyzetén, de könnyítettek munkaprogramján. Beethoven számára semmilyen összeg nem volt sok, hogy mihaszna unokaöccse, illetve fivére felesége helyzetén kötelességképpen ne segítsen. Bartók minden gondolata és pénze egyedül zeneszerzői és zenefolklorisztikai hivatása – anyagilag különösen ez utóbbi – szolgálatainak szentelődött. Családjá soráról mindvégig, szerény polgári keretek között a legmesszemenőbb előrelátással, pontossággal gondoskodott. Kitűnő fiú, férj, apa, barát és kolléga volt mindenkor, aki a rendkívüli gazdaságosságba a méltányosság mellett rendkívüli nobilitást is bele tudott vinni.

Úgy érzem, mikor aláhúzom a magán- és gazdasági élet terén megnyilvánuló gondolkozásmódját, szigorúan keresztülvitt elveit, azzal fényt vetek munkamódjára a zenében is. Puritánság, fejlődés, organikusság, elvhűség, szorgalom, logika és tisztaság, mindig széles horizont, egyszerűség, de végtelen gazdag ornamentika, az egyéni szabadság tisztelete, kívánása és megadása, a rossznak és a feleslegesnek gyűlöletig menő kizárása életének saját kereteiből – mindmegannyi jellemvonásai minden szellemi termékének. A szüntelen, kiapadhatatlan „keresés” néha kínzóan is jelentkezik, de a „találás” boldogságát gyermeki és túlömlő boldogsággal aknázza ki. Csodával határos, friss ízlése pedig mindkettőnek határt szab. Ő, akinek mindig volt mondanivalója és gondolata bőséggel, sohasem fecseg, és zenéjében mindig ki is mondja a lényegét, se nem hosszan, se nem túl röviden. Saját műveinek önmaga legszigorúbb bírója. Korábbi műveinek oly mennyiségét és minőségét zárja ki oeuvre-jéből, mint ahogy e cselekedet csak a „legnagyobbak” kyszámú társaságának sajátja. Olyan műveket, tételeket és részleteket ítél „halálra”, hogy ezzel maga vet fényt az „életre” ítéltre.³⁶

Legjelentősebb korában, mintegy 1909–1940 között tanúja voltam életének. Alkalmam volt megfigyelhetni, közelről látni működését és hallani nem sokak számára hallatott hangját. És most, öregedő fejjel kezdem csak megérteni a meg nem értés miatti kétségbeesett sértettségét, mert nem figyelnek rá, mikor ő oly tisztán látja a követendő utat minden humánus téren és a leghumánusabban, a zenéén, az ő magyar zenéjén.

E helyen, ha nem is szívesen, de jónak látom beszámolni első találkozásomról Bartók Bélával. Nem szívesen. A kis „történetkék” általában – akaratlanul, célzatoság nélkül, a „történetke” érdekében és az előadó személyének érdeke szerint – idővel a maguk kedvére meghamisítják a valóságot. Kivételt csak azért teszek, mert 11-12 éves voltam, rendkívül tiszta szándékú és igen érzékeny, induló muzsikus.³⁷

36 A 3. és 6. dokumentum alapján valószínűleg itt is a *Kossuth szimfóniai költeményre* (BB 31), a *Zongoraötösre* (BB 33) és az 1. szvitre (BB 39) gondolt.

37 Eszerint a következőkben elmondottak 1902–1903-ra tehetők.

Bámuló áhítattal hallgattam Koessler Jánosnak – Bartók zeneszerzőtanárának – és Herzfeld Viktornak – a Zeneakadémia másik zeneszerzőtanárának, Bartók tehetsége egyik első elismerőjének – mind gyakrabban elhangzó beszámolóit családunk asztalánál, valamint a heti kamarazeneestek folyamán, melyeken én már részt vettem. E leíró beszámolók és a róla ejtett megjegyzések alapján képzeletemben előre kialakult egy magyar csizmát és magyar ruhát viselő, különös, furcsán lelkes, érzékeny és ijedten akaratos, csökönyös, [de] érdekes fiatal ember képe. Persze, hogy fantáziámban sok nem létező tulajdonsággal is elláttam, és ha nem lelkesedtem érte, ennek két oka volt.

Az első [ok] keresztapám [Koessler] elejtett megjegyzései, ki benne akkoriban egy önmagában feleslegesen vajúdó, szerinte hiányos készütségű és ügyességű forradalmárt látott, előtte tragikomikusnak tűnő „nebántsvirág”-szerű érzékenységgel párosulva, és ehhez képest – szerinte – nem arányos tehetséggel megáldva. Nem állítom, hogy Koessler szavait én, a 12 éves fiú hiánytalanul és jól értelmeztem. Nem is erre fektetem a hangsúlyt. Arra is jól emlékszem, hogy 6 évvel később – [Bartók] első kvartettjének előadása után – meglepett, hogy Koesslertől [már] más véleményt hallottam (ezt Koessler emlékének védelmében említem).

A második ok a magyar ruha és csizma volt. Épp akkoriban kinőttem már abból a primitíven felépített pirosfehérzöld játéknacionalizmusból, melyben minden magamfajta „pesti” magyar nevelésű fiú naiv vagy üzleti szellemű ifjúsági írók és hamisított történelmi anekdoták hatása alatt elemista korában alaposan fürdőzött. Épp ezért – magamat már haladónak és tapasztaltnak ítélve – az 1900-as évek elején megindult „tulipán-mozgalom” jelszavait, külsőséges megnyilvánulásait és képviselőit olcsóknak minősítettem.³⁸ A „magyar írón”, a „magyar író toll”, a „magyar írka”, a „magyar rajzpapír”, a sok „magyar gyártmány” számomra a szomorúan és borzasztóan hiányosat, kezdetlegeset, a magyarnak mondott cigányzene az émelygően bombasztikus vagy kicsinyesen érzelgős „magyar polgári”-érzés zenéjét jelentette. Eltoltam magamtól – mielőtt megértettem volna – a magyar politikai helyzet ideológiáját; nem értettem az „ex lezet”,³⁹ a királyt – aki magyar kellett volna legyen és

38 A Tulipán mozgalom 1906. március 15-én indult, és – amint erre Waldbauer a folytatásban utal – a nemzeti stílust, illetve a magyar termékek népszerűsítését kívánta szolgálni. A mozgalom tulipánt formáló zománccjelvényéről azonban hamarosan kiderült, hogy Bécsben készítették; ez nagy botrányt okozott. A mozgalom 1907-re már lecsengett, és beolvadt egy országos háziipari szövetségbe. Ld.: *Ady Endre összes prózai művei. Cikkek, tanulmányok*, VII. Szerk. Kispéter András és Varga József. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968, 171–172., 427–430. Megjegyzendő, hogy Bartók Op. 1-es Rapszódiaja szólószongorás változatának bemutatójára egy olyan hangversenyen került sor 1906. november 4-én Pozsonyban, amelyet a Tulipán mozgalom javára rendeztek. Demény János: „Bartók Béla művészi kibontakozásának éve (1906–1914)”. In: *Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére. Zenatudományi tanulmányok*, III. Szerk. Szabolcsi Bence, Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955, 286–461. (a továbbiakban: *Demény/II*), ide: 311–313. Egyébiránt Waldbauer József – Herzfelddel és Koesslerrel együtt – már 1901 végén belépett a Magyar Iparpártoló Szövetségbe, majd 1906-ban annak utódába, az Országos Iparpártoló Szövetségbe: N. N.: „Magyar Iparpártoló Szövetség.” *Honi Ipar* III/1 (1902. január 1.), 12.; N. N.: „Az Országos Iparpártoló Szövetség megalakulása.” *Honi Ipar* VII/4 (1906. február 15.), 4.

39 Bérenger-Kecskeméti Károly: *Országgyűlési és parlamenti élet Magyarországon. 1608–1918*. Budapest: Napvilág Kiadó, 2008, 346., 383., 392.

[közben] Habsburg császár volt –,⁴⁰ az arisztokrata politikusokat, az obstrukció nyomorult tehetetlenségét.⁴¹ Nem értettem, hogy ami „finom kulturált”, az egyúttal önző, megvesztegethető is volt, és azt sem hittem el, hogy az ellenzéki Kossuth Ferenc jobb nívót és „igazságot”, „jó magyarságot” nyújthat. Liszt Ferencet sem szerettem, nem is értettem, mi a nagyszerű benne, hát még Erkel Ferencet, Huber Károlyt, Hubay Jenőt, sőt még Hackl N. Lajost sem, ki [az] iskolában tanított.⁴²

És ekkor jön Bartók Béla magyar ruhában, csendesen, félénken, töredezett, halk hangon és szinte szótlanul, karba font kézzel áll nekidőlve a kottaszekrény peremének, mialatt az öreg Kunwald Antal, Herzfeld Viktor, Popper Dávid, apám meg én négy-öt Haydn, Mozart, Beethoven és Brahms művet játszunk egymás után, 15-20 családtag, zenész és zeneszerető alkotta meghitt, szinte rituális környezetben. Sokat kellett, hogy bámuljam Bartókot, mert ma is, közel 50 év után, szinte „berámázva” őrzöm a képet, amely szemembe rögződött. Szép, gyermekeken tiszta arcát, a dacos és nyakas fejtartást, finom és törékeny testének szoborszerű, de feszült nyugalmát, amely valami izgalmat kellett, hogy takarjon. Szemeivel – később egyre rövidlátóbbá lett –, melyekkel órák hosszat félig hunyva – vagy így figyelve? – elsősorban magába és csak látszólagosan a környezete irányába nézett.⁴³ Magát egy hideg-langyos légréteggel vette körül. Ha valaki megszólította, imént még lesütött jellegű szemei ijedten nagyra nyíltak. Esetleg kis, finoman meghökkenő „ja”, vagy „ah”, vagy „óh”, vagy „hohó” szaladt ki torkán, de ezeket alig hallhatóan és akadozva ejtette, majd vonatott és szürke, halk-érdes hangon, mint aki most ébredt álmából és teljesen személytelen jelleggel, kurtán válaszolt. Látszott, hogy mentől előbb az áttört légkör mögé akar bújni. Nem beszélt sem magáról, sem másról; Koessler és Herzfeld – akiket jól ismert – sem próbáltak ezen változtatni. Két-három órányi zenefigyelés után csendesen eltűnt.

Én nem voltam tudatában, hogy fordulóponthoz jutottam, pusztán egy ember megjelenése által, ki úgyszólván meg sem szólalt, kivel én magam szót sem váltottam. És mintegy hat évvel később, amikor újra találkoztunk, már csak a zene volt a diskurzus: leginkább az ő zenéje, legfeljebb száraz és objektív zeneterminológia nyelvén.

Közbeesett öt-hat év, és 16-17 éves fiatal zenésszé lettem. (11 éves koromban Hubay növendéke voltam akadémiai osztályban, és 17-tel érettségiztem.)⁴⁴ Ze-

40 Waldbauer 1907 júniusában Vörösmarty Mihály „Hymnus” című versét szavalta a budapesti tanárképző-intézet gyakorló főgimnáziumának koronázási jubileum-ünnepségén, ld. N. N.: „Egyéb ünnepek a fővárosban.” *Budapesti Hírlap* XXVII/137. (1907. június 9.), 6–8., ide: 7.

41 Pesti Sándor: *Az újkori magyar parlament*. Budapest: Osiris, 2002, 112–147.

42 Hackl Napóleon Lajos (1868–1942) ekkoriban, 1892 és 1910 között természettudomány- és földrajz szakos polgári iskolai tanár volt; 1906-ban Hubay Jenővel megalapította a Magyar Zenepedagógiai Társaságot és a Budapesti Egyetemi Énekkart. Szintén ebben az időben a *Zenevilág* című lap főszerkesztőjeként is tevékenykedett. Ld. <http://lexikon.katolikus.hu/H/Hackl.html> (utolsó megtekintés: 2020. január 2.).

43 Kiegészítés a lap alján: „Jó néhány évvel később, próbák pihenőjében, hosszú együttes utazások folyamán, ha olvasástól vagy írástól elfáradva – vonaton is dolgozott –, vagy a túlfutott fülkében végre elbeszélgettünk, nem győztem élvezni mosolygós, szinte huncut nézését, olyan székelyeset, amely mögött egy fiatal, de már kifejlett, pihenő vizsla bársonyosan nyugalmas-bölcs jó szemkifejezése ült.”

44 Eredetileg: „17-tel végeztem el az akadémiát, az érettségit is beleértve.” A Moravcsik Géza által szerkesztett *Az Országos M. Kir. Zene-Akadémia Évkönyve* különböző számai szerint Waldbauer az

nésszé lettem? Nem tudatos elhatározás útján. Ahogy ma látom, egész 17 éves életem ide vezetett, és noha magam még hinni, nemhogy mondani nem mertem, oly nagy tekintélye volt előttem a zenének. (Ez így maradt máig.) Családomnak a zenésztársadalomban elfoglalt központi helyzete által a kor és Európa összes művészeivel személyesen is összetalálkoztam. A legünnepeltebbek az instrumentalisták és a nagy publikumsikert arató komponisták voltak, díszes publikumukkal, zajos megjelenésükkel és sikerükkel. Kivétel sok volt. Az öreg Joachim quartettjével,⁴⁵ a Cseh vonósnegyes, d'Albert, Busoni, [az írás e ponton félbeszakad.]

2. dokumentum: Bartók zeneszerzői hatása és befolyása a vonós hangszerek technikájára

Jelen cikket úgy kell elképzelni, mint egy teljes kezdő mű akkurátusan kiemelt részletét, mely a vonós hangszerek technikájának oknyomozó fejlődését és történetét tárgyalja.

Csak pár bevezető szó, főleg annak érdekében, hogy szilárd alapot adhassak mennél objektívebb megállapítások számára. Egyszerűség kedvéért csak a hegedű technikájáról fogok beszélni, ami nagyrészt felöleli a viola, a cselló és a nagybőgő lehetőségeit is.

Technikai fejlődés kiindulhat a hangszer fejlődéséből (a vonóból is), a hegedűs instrumentális lehetőségéből, fantáziájából és szorgalmából, kombinatorikus adottságaiból (inkább ész alapján), érzelmi kifejezőképességeiből és igyekezetéből (inkább intuitív alapon). De kiindul[hat] lényegében és elsősorban a zene és a zeneszerzők zsenijéből.

Ha a preklasszikus Arcangelo Corellit nevezem meg a művészi hegedülés atyjaként, tanulságosnak tartom megemlíteni, hogy halálát siettetten nápolyi felismerése. A nápolyi udvarban a fiatalabb Scarlatti vezetése mellett fejlettebb technikájú muzsikuskok és hegedűsök akadtak. Corelli önmagával meghasonultán és szégyenkezve tért haza Rómába, életkedve múltán ott nemsokára meghalt.⁴⁶ [Az írás e ponton félbeszakad.]

1904/1905-ös tanévben – tehát 12 évesen – lett a Zeneakadémia hallgatója, ám ebben az évben nem tett vizsgát. 1905/1906–1908/1909 között végezte el a négy akadémiai évfolyamot; az 1909/1910-es tanévben – 17-18 éves korában – „önkéntes ismétlő” volt. Tanulmányai végeztével nem szerzett diplomát, valószínűleg ez állhat a szövegbeli változtatás mögött.

45 A Joachim vonósnegyes 1899 decemberében lépett fel Budapesten, ld. N. N.: „Joachim Budapesten”, *Pesti Hírlap* XI/345. (1899. december 13.), 8. NB. Tallián Tibor korábban úgy vélekedett, hogy Joachim „1880 után [...], életének hátralévő közel három évtizedében nem látogatott többé az atyávarosba”, ld. Tallián Tibor: „Joachim és a magyarok.” In: *Zenatudományi Dolgozatok 2008: Falvy Zoltán 80. születésnapja tiszteletére*. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2008, 159–179., ide: 171. A Joachim Vonósnegyes hangversenyét a Budapesti Kamarazene Egyesület szervezte, amelynek Waldbauer József az 1896-os alapítása óta titkára volt. Ld. N. N.: „Kamarazene egyesület”, *Budapesti Hírlap* XVI/285. (1896. október 16.), 7.

46 Ez a mára már meghaladott kijelentés Francesco Geminiani visszaemlékezésein alapul, amely számtalan 19. századi zenei lexikonban mint tény köszön vissza, ld. pl. Paul David: „Corelli, Arcangelo”. In: *A Dictionary of Music and Musicians*, 1. (A. D. 1450–1880). Ed. George Grove. London: Macmillan and Co., 1879, 400–402., ide: 401.

3. és 6. dokumentum: Bartóknak a hegedűtechnikára gyakorolt hatása hat vonósnegyese és két hegedű-zongoraszónátája alapján⁴⁷

Ahhoz, hogy Bartók Béla műveinek a vonós hangszerek, kiváltképp a hegedű technikájára gyakorolt hatását, a régebbi technikának átalakulását, illetve átalakítását – új technikai lehetőségek és szükségszerűségek keresését, felismerését és megoldását – megállapíthassuk, szólnom kell röviden Bartók zenéjéről és az ő zenei hitvallásáról.

Saját szavait használom erre:⁴⁸

A XX. század eleje fordulópont az újabb zene történetében.

Az utóromantika túlzásai kezdenek tűrhetetlenné válni; egyes zeneszerzők kezdik érezni: ezen az úton nem lehet tovább menni; itt nincs más megoldás, *mint a teljes szembefordulás a XIX. századdal.*

Megbecsülhetetlen ösztökélő erőt és segítséget nyújtott ehhez a szembeforduláshoz – vagy mondjuk így: „megújhódáshoz” – az addig szinte teljesen ismeretlen *parasztnzene*, illetve annak az a bizonyos része, amit szűkebb értelemben vett parasztnének nevezünk. Ez a parasztnzene formailag a lehető legtökéletesebb és legváltozatosabb. Kifejező ereje bámulatosan nagy, emellett teljesen mentes minden érzélgősségtől, minden fölösleges cikornyától; néha primitívségig egyszerű, de sohasem együgyű. El sem képzelhetünk alkalmasabb kiindulópontot egy zenei renaissance-hoz; nem is lehet nagyszerűbb tanítómestere egy zeneszerzőnek, mint a parasztnének ez a fajtája.

Mi a parasztnzene intenzív hatásának egyik föltétele? Az, hogy a zeneszerző az ő országának parasztnéjét olyan alaposan megismerje, akárcsak a saját anyanyelvét.⁴⁹

Iskolai tanulmányait 1903-ban elvégezve a 22 éves Bartók három nagy, lényét teljesen betöltő adottsággal indult zenei útjára. Az első: a zenei múlt tradícióinak tisztelete és szeretete, ennek folytán rendkívüli ismerete,⁵⁰ mely egész életen át foglalkoztatta. A második: magyar hazafisága, mely a legmélyebb vallásos fanatizmusig emelkedve töltötte be.⁵¹ Végül a harmadik – tán a mi szempontunkból a legfontosabb: az őt jellemző,⁵² sosem szűnő játékoság, naiv kíváncsiság, frissesség, fáradhatatlan és szerves kutatóhajlam együttes hajtóereje. Utóbbi tette képessé, hogy művészetében az „eredetiség” oly csodálatos összhangba jutott a harmónikus emberivel, mely soha sem tette eredetieskedővé. Alaposság, kérlelhetetlen

47 A közreadás a „Fassung letzter Hand”-nak tekinthető gépiratos tisztázat (6. dokumentum) alapján készült; a fogalmazvány (3. dokumentum) jelentősebb eltérései a lábjegyzetekben olvashatók.

48 A fogalmazványban: „Az ő saját világos szavait használom erre.”

49 Bartók Béla: „A népi zene hatása a mai műzenére”. In: *Bartók Béla írásai*, 1.: *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Közr. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 138–147. Waldbauer Bartók szavait angol fordításban idézte, forrását azonban – amely valószínűleg a következő volt – nem adta meg: Bartók Béla: „The Influence of Peasant Music on Modern Music”, *Tempo* 14. (Second Bartók Number, Winter 1949–1950), 19–24., ide: 19.

50 E félmondat a gépiratban eredetileg: „s ernyedetlen tanulmányozása”.

51 Ehhez ld. még az 1. dokumentum közreadását.

52 A folytatás a fogalmazványban: „mindvégig törhetetlen”; ugyanez a gépiratban „törhetetlen”-ként szerepelt, áthúzva.

logika, végtelen munkabírás egyaránt hozzásegítették, hogy mire korai kompozitorikus „skilljét” megszerezte, instrumentalista készségét, mint zongorista a legmagasabb fokra tudta emelni. 23 éves korára⁵³ már jó néhány terjedelmes és nagyformátumú kompozíció van mögötte: Zongoraötös, Kossuth szimfóniai költemény nagyzenekarra (Richter János adta elő 1904-ben Manchesterben), I. szvit nagyzenekarra (ma [1950 körül] is még a legnépszerűbb műve Magyarországon). Fenti [idézetben szereplő] felismerése az 1905-ben⁵⁴ elkezdett népdalgyűjtés által, a magyar néppel, a parasztsággal való személyes kontaktusából nyári zivatar sebességével alakult ki, és e felismerése adja meg egész élete, egész zenei életprogramja alakulását, mely programtól soha el nem tér, és melyet kérlelhetetlen keménységgel és hittel követett, megalkuvást nem ismerve, noha sokszor kellett küzdenie fizikuma gyengeségével és határolt anyagi lehetőségekkel.

A kései XIX. század neveltje volt. Gyermekkorában a bécsi kultúrát szívta magába Pozsonyban. Ludwig van Beethoven volt az ideálja. 18 éves korában Pestre került a Zeneakadémiára, hol a Johannes Brahms-ideológiájú Hans Koessler tanítványa lesz, de ide már jónéhány kompozícióval érkezik.⁵⁵ Zeneakadémiai éve folyamán ismerkedik meg jobban Richard Wagner, a kései Liszt Ferenc és Richard Strauss zenéjével. 21 éves korában arról lesz nevezetes, hogy Strauss partitúráit könyv nélkül játssza. Felviszik Bécsbe Strauss-hoz, ki elcsodálkozva hallgatja legújabb művének, az *Ein Heldenleben* (Egy hősi élet) partitúrájának kotta nélküli előadását.⁵⁶ Ő maga ezidőtájt leginkább is a késői Liszt-kompozíciók hatása alatt dolgozik. Fent említett műveit a Szonáta zongorára és hegedűre és a Zongoranégyes előzik meg,⁵⁷ mintegy a Zongoraötös és a Kossuth szimfóniai költemény előtanulmányai. Kodály Zoltánnal való barátságának, mely 1903 körül válik bensőségesé,⁵⁸ köszönhető egyrészt a magyar népdalgyűjtés gondolata, és Kodály hívja fel figyelmét a francia zenére, főleg

53 A fogalmazvány a következő, később kihúzott félmondatlalt folytatódott: „tanulmányaiból annyira ki tud emelkedni, hogy 2-3 évvel később – 1906 körül – tisztán látja a követendő utat”.

54 A fogalmazványban: „1908-ban”. Bartók 1904-ben találkozott Dósa Lidiivel, akinek éneke annyira megragadta a figyelmét, hogy lejegyezte egy dalát; a zeneszerző népdalgyűjtő munkájának kezdetét általában ehhez a dátumhoz szokás kötni. Tény azonban, hogy csak 1905. április 1-je körül adott be kérvényt a Zeneakadémiának népdalgyűjtési segély ügyében. Ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 66–67., 72.

55 Denijs Dille: *Tematische Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974, 53–105.

56 A fogalmazványban Waldbauer az eseményeket eredetileg Bartók 20 éves korára, vagyis 1901-re datálta. Bartók Strauss szimfonikus költeményét 1902. november 15-én zongorázta el először nyilvánosan, Gruber Emma szalonjában. A Waldbauer által említett bécsi fellépésre 1903. január 26-án a Kereskedőegylet dísztermében, a Tonkünstlerverein hangversenyén került sor. Ez volt Bartók első nyilvános külföldi szereplése, amelyen azonban Strauss valószínűleg nem volt jelen. ifj. Bartók: i. m., 47., 49–50.

57 A gépiratban kihúzva: „melyek iskolás munkák”.

58 Bartók és Kodály megismerkedésére ifj. Bartók Béla szerint 1905. március 18-án került sor Gruber Emma szalonjában, ld. ifj. Bartók: i. m., 71. Denijs Dille még magától Kodálytól szerzett értesülése alapján valamivel későbbre tette az első érdemi találkozás időpontját, Kodály legkorábbi tudományos publikációjának, a „Mátyusföldi gyűjtés”-nek 1905. októberi megjelenése utánra, ld. Denijs Dille: „La rencontre de Bartók et de Kodály”, in: uő: *Béla Bartók. Regards sur le passé*. Ed. Yves Lenoir. Namur: Presse Université de Namur, 1990 (*Musicologica neolovaniensia* 5, *Études Bartókienes*, 1.), 200–201.

Debussyre, kinek műveiben először tűnik fel előtte a pentatonikus elem, mely Modest Muszorgszkijen át, Oroszország népzeneje felől ér tán el Claude Debussyhez.

1905-től kezdve hivatásának tekinti a népdalgyűjtést, minden rendelkezésére álló idejét és erejét ennek szenteli. Megtudja, hogy nem az a magyar zene, aminek eddig ismerte. Kutatja és egyben felfedezi az igazit, magába szívja csillapíthatatlan szomjával, és e zene nyelvét teszi magáévá, és állítja zenei gondolatvilágának közép-pontjába, melynek nagy körét Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner, Liszt, Strauss és Debussy alkotják elsősorban, de rövidesen Arnold Schönberg, Maurice Ravel és Igor Stravinsky első művei hódítanak benne újabb teret, mint korabeli, de idősebb zenei élmunkások.⁵⁹

Igyekezetének eredményeit hiba volna ehelyütt nem kiemelni, és hangsúlyozni azt a szinte felmérhetetlen értékű kritikai segítséget, melyet Kodály barátsága jelentett.⁶⁰ Kodállal való együttes és vállvetett munkája a zenei folklór terén, a tapogatódzás, a nyomra jutás és a gyűjtés e kezdő periódusában eléggé fel nem becsülhető értékűvé vált. Kodály kompozitorikus működése, ha más sínen is futott – sőt, éppen ezért – megkettőzte saját munkájában a kísérleti eredményeket. Kodály végtelen széles horizontot belátó szemlélete, Bartók játszi elméjének szinte ellentétes pólusaként működő, erősen kontemplatív jellegű világszemlélete nagyszerű zenei hatással volt kompozitorikus működésére.⁶¹

Rátérek e kis tanulmány igazi céljára: rávilágítani Bartók működésének a vonóhangszerek technikájára gyakorolt megtermékenyítő hatására. Kiváltképpen a hegedűtechnikát illetően. Sőt, ezúttal csak is utóbbira szeretnék szorítkozni.

Ahhoz, hogy e szűkebb területen tisztán és világosan láthassunk, megkíséreltem a Bartók működése előtti hegedűtechnika helyzetét röviden vázolni, mintegy a XX. század első éveit jelölve meg bezárólagos határukat.

A mai vonó, François Xavier Tourte és Giovanni Battista Viotti vonója, a tizenkilencedik század első évtizedének szülötte. Viotti nagystílusú vezetői működése eredményeként a párizsi Conservatoire keretében, vele karöltve fejtették ki működésüket tanítványai: Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer, Pierre Baillot. E négy ember zeneileg, valamint instrumentális téren egyaránt egyedülállóan kiváló együttese – az őket követő Bernhard Molique, Jacques Féréol Mazas, Charles Dancla, Heinrich Ernst Kayser, Hubert Léonard, Henri Vieuxtemps, Henryk Wieniawski stb., mint második és harmadik generáció kiegészítésével – fektette le szinte hiánytalanul a hegedülés iskolaművének valóban elévülhetetlen anyagát. Iskolaműveik még ma is nélkülözhetetlen és szinte tökéletes és hiánytalan alapját képezik a preklasszikus szerzők, valamint Haydn, Mozart, és a korai Beethoven kívánta technikának.

59 A fogalmazványban kihúzott név a felsorolásban: „Reger”.

60 A következő mondat csak a fogalmazványban: „Folklorisztikus téren munkatársi mivolta Kodálynak, ha nem is párhuzamosan, de mégis Bartók mellett futó zeneszerzői működése, óriási perspektívát felölelő zenei s világnézetének súlyosan latba eső jelentősége.” A fogalmazványban a bekezdés további részét Waldbauer a beillesztett plusz lapon dolgozta ki.

61 A gépiratban eredetileg: „zenei kölcsönhatást gyakorolt mindkét zenészre, s váltott ki mindkettőjük-ből”. Kodály és Bartók szakmai és emberi kapcsolatáról ld. Vikárius László: „Bartók és Kodály – egy barátság anatómiája”, *Muzsika* L/12. (2007. december), 7–14.

Niccolò Paganini kiváltságos instrumentális és zenei oeuvre-je ehhez szinte kiegészítéssel járul. (Nem említettem fenti sorban a korábbi francia Pierre Gavinies-t, az olasz Bartolomeo Campagnolit, August Castortit és még sok más elszigetelt segítőjét a „klasszikus” hegedűtechnikának, valamint Wilhelm Ernst-et, Paganini virtuóz irányzatában.)⁶²

A 19. század második felében, Felix Mendelssohn-Bartholdy személyes ösztökélésére, Joachim Józseffel, mint hegedű-úttörővel az élén alakul ki a Bach szólószonáták kultusza,⁶³ egy-két évtizeddel későbbben a csellószvitké.⁶⁴ Beethoven koncertjét Franz Clement ugyan aránylag könnyen el tudta játszani, valamint Kreutzer a neki ajánlott szonátát, de – miután zenei tartalmuk tán számukra, zenei atmoszférájuk a franciák számára idegen, „túl modern” volt, műsorukra alig kerültek.⁶⁵ 50-60 év kellett a hegedűsöknek és publikumuknak a beérés processzusához.

Beethoven nagy kvartettjeinek népszerűsítésére Edward Speyer, Joachim londoni bankár barátja egyesületet alakít 1875 körül.⁶⁶ Tíz év kellett hozzá, hogy ki-

62 Waldbauer az 1. dokumentum hátoldalának jegyzetei szerint az alábbi nevekkal tervezte kiegészíteni a listát: Otakar Ševčík, Lambert Massart, Lucien Capet, Carl Flesch, Maxim Jacobsen, Ferdinand Küchler, Erich Doflein. A bekezdésben említettekről részletesen ld. Robin Stowell: *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge–New York–Port Chester–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press, 1985; David Milsom: *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance. An Examination of Style in Performance, 1850–1900*. Aldershot: Ashgate, 2003.

63 Az első feljegyzett alkalom, amikor egy Bach-szólóhegedű-tétel nyilvánosan felcsendült, 1840. február 2-án volt: Ferdinand David játszotta a d-moll Partita (BWV 1004) Ciaccona-tételét Mendelssohn zongorakíséretével. Joachim – aki David növendéke volt – 1844-es angliai turnéján játszott először Bach sorozatából egy adagiót és egy fűgát, valószínűleg a BWV 1001-es g-moll szonáta első két tételét. Bach szólóművei kezdetben Mendelssohn, illetve Schumann kíséretével, később azok nélkül hangzott el. Példájukat követve mások – elsősorban német orientációjú művészek – is egyre-másra műsorra tűztek Bach-alkotásokat. Zay David Sevier: „Bach’s Solo Violin Sonatas and Partitas. The First Century and a Half, Part 2.” *BACH* XII/3. (1981. július), 21–29., ide: 22–24.

64 Bár Schumann a csellószvitket is ellátta zongorakísérettel, azok nem vertek gyökeret a csellisták repertoárjában, és a 19. század végére újból a feledés homályába merültek. A művek újrafelfedezése Pablo Casalshoz köthető, aki 1890-től kezdve foglalkozott a sorozattal. Robert Baldock: *Pablo Casals*. London: Victor Gollancz Ltd, 1992, 32.; Martin W. B. Jarvis: *Did Johann Sebastian Bach Write the Six Cello Suites?* Ph. D. Diss. Casuarina: Charles Darwin University, 2007, 10–11.

65 Jan Caeyers kurrens Beethoven-életrajza szerint Clement „nem haladt a korrallal, és makacsul szembe ment a hegedűművészet legfontosabb irányzataival”, „a hegedűről és a hegedűjátékról vallott konzervatív nézetei tényleg vitték Beethoven”, aminek következtében „Beethoven hegedűversenye egyoldalúra sikerült, [...] kihasználatlanul maradt egy sor technikai lehetőség.” Szintén Caeyers írja, hogy Kreutzer soha nem játszotta a neki ajánlott és róla elnevezett szonátát: „néhányak szerint azért, mert technikailag – a sok staccato- és spiccatojátékkal – meghaladta a képességeit; mások viszont úgy vélik, hogy egyszerűen csak azért nem, mert Kreutzer ki nem állhatta Beethoven zenéjét.” Jan Caeyers: *Beethoven*. Ford. Bérczes Tibor. Budapest: Typotex, 2013, 224., 278–280.

66 Edward Speyer (1839–1934) üzletember Németországban született, de 1859-től az Egyesült Királyságban élt. A kamarazene elkötelezett híveként hangversenyeket szervezett, kéziratokat és korai kiadásokat gyűjtött. Közeli barátságban állt Clara Schumann-nal, Johannes Brahms-szal és Edward Elgarral. Halála után jelent meg az emlékezéseiből összeállított kötet: Edward Speyer: *My Life and Friends, etc. Autobiographical Reminiscences*. Ed. Antonia Speyer, Ferdinand Speyer, Henry Cope Colles. London: Cobden-Sanderson, 1937.

sebb megértő kör alakuljon ki ezen úttörés nyomán. Az 1920-as években ismerkedtem meg a 95 éves Speyerrel,⁶⁷ Joachim és Brahms gyermekkoruktól legjobb, legbensőbb barátjával, aki következőképpen nyilatkozott: „– ne gondolja, hogy Joachim és társainak játéka, főleg technikailag, a magukéhoz mérhető produkció volt. A mai kamarazenesz már fiatalon is sokkal otthonosabban mozog zenei, és ennek következtében hegedűtechnikai szempontból is a zene e terrénján. Mint Joachim öreg barátja, némi melankóliával vegyített, de készéges örömmel magam is meg kell, hogy ezt állapítsam.”

Debussy 1910-ben hallotta Budapesten és Bécsben kvartettemtől, négy egészen fiatalembertől előadva g-moll négyesét.⁶⁸ Azonnal Párizsba vitt minket azt eljátszandó,⁶⁹ és hét [nyolc] évvel később bekövetkezett haláláig, zenei barátságunk folyamán, sokszor hangoztatta, hogy 1910-ben hallotta úgyszólván először művét úgy eljátszva, ahogy azt elképzelte,⁷⁰ pedig 1890-től kezdve 20 évig⁷¹ egyre másra előadták, játszották az összes öregebb kvartett-társulatok.⁷²

Saját gyermekkoromban, legszűkebb otthonomban – apám a Hubay-Popper vonósnégyes violása volt⁷³ – láttam, hogy az 1890-es évek legjobb előadói büsz-

67 A Waldbauer-Kerpely Vonósnégyes 1922 és 1931 között éves rendszereséggel turnézott Nagy-Britanniában. A *Hangversenyapló* szerint 1924. november 11-én és 1927. február 6-án Speyer lakásán adtak félnyelvén koncertet, műsorukon Haydn Op. 64/4, Dohnányi Op. 10, Mozart K. 525 és Beethoven Op. 127, illetve Haydn Op. 20/4, Dohnányi Op. 33, Beethoven Op. 59/2 és Mozart K. 465 jegyzék-számú vonósnégyeseivel. Waldbauer a tanulmány fogalmazványában és a gépiratos tisztázataiban is 95 évesként említi Speyert, ez azonban nyilvánvalóan hibás, helyesen feltehetőleg: 85.

68 A budapesti hangversenyre 1910. december 2-án, a bécsi fellépésre 1911. január 25-én került sor, ld. *Hangversenyapló*. A budapesti est recepciójához ld. Fazekas Gergely: „'Unhealthy' and 'Ugly' Music or a 'Compass Pointing Towards a Purer Art of Superior Quality'? The Early Reception of Debussy in Hungary (1900–1918)”, *Studia Musicologica* 49. (2008/3–4.), 321–339., ide: 330–335. Az említett hangversenyek idején Waldbauer Imre 19, Temesváry János 19–20, Molnár Antal 20–21, Kerpely Jenő pedig 25 éves volt.

69 Lányi Viktor 1937-es tanulmánya szerint Debussy „személyesen rendezte meg a következő év (1911) novemberében a magyar vonósnégyestársaság párisi bemutatkozó hangversenyét”. Lányi Viktor: „Debussy és a magyar népzene: a nagy francia zeneköltő ismeretlen, magyar vonatkozású levele”, *Pesti Hírlap* LIX/293. (1937. december 25.), 38., ám az általa említett hangversenyek a <https://gallica.bnf.fr/> digitalizált és kereshető újságjai (utolsó megtekintés: 2020. január 2.) szerint 1912. december 6-án (helyszín: Salle des Hautes Etudes Sociales, műsor: Radnai: *Divertimento*, Bartók: 1. vonósnégyes), illetve 10-én (helyszín: Salle de Agriculteurs, műsor: Debussy: *Vonósnégyes*, Radnai: *Divertimento*, Beethoven: Op. 95) voltak. A *Hangversenyapló* ezeket az eseményeket nem említi; eszerint az első párizsi fellépésük 1914. január 20-án volt Debussy szalonjában (a pontos műsort a forrás nem közli). Nem zárható ki, hogy Waldbauer helyesen emlékezett, állítása azonban dokumentumokkal nem támasztható alá.

70 Debussy idézett kijelentésének forrása a komponista Waldbauer Imrének írt levele, amely a hegedűművész nappalijában bekeretezve lógott, de Budapest 1944–1945-ös ostroma során megsemmisült. Ld. Lajtha László visszaemlékezését: Legány Dezső: *A magyar zene krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962, 428. A levélből vett idézetet ld. Lányi: i. m.

71 A fogalmazványban, kihúzva „– főleg franciák –”.

72 Debussy vonósnégyesét 1893. december 29-én mutatta be az Ysaÿe Quartet; Debussy szerint állítólag „úgy játszottak, mint a disznók”. Peter Gutmann: *Claude Debussy & Maurice Ravel: String Quartets*. <http://www.classicalnotes.net/classics6/debrav.html> (utolsó megtekintés: 2020. január 2.).

73 Részletesebben ld. Waldbauer Imre: „Waldbauer József”. In: Szabolcsi–Tóth (szerk.): i. m., 690.

kék voltak, ha a Brahms-művek adta problémákat meg tudták oldani. A Brahms-hegedűverseny úgyszólván Joachim „specialitása” volt a múlt században: a „legnehezebb hegedűverseny”. 1900-ban már minden fiatal, 15 éves tehetségesebb hegedűs „játzsza” győzte és adta elő nagyjából kielégítően. Wagner zenekari szólamai „lejátszhatatlan” anyagot adtak a vonósoknak a múlt században, 40 évvel később ugyanezt a problémát Richard Strauss szolgáltatta nekik. Max Reger szólószonátái, Schönberg, Ravel, Stravinsky zenekari, kamarazene- és szólóhegedű szólamai megannyi új zenei és technikai probléma-állomása a korai 20. század hegedűseinek. Robert Schumann úgynevezett „ügyetlenül” és „rosszul” hangszerelt, vagy legalábbis „nehezen” hangzó szimfóniái a mai dirigensek és a mai zenekarok kezében „remek új anyaggá” váltak.⁷⁴ A jazz a könnyűzene csatornáján olyan ritmikus teljesítményekre nevelte korunk egyszerű „népzeneését”, melyeket a múlt század „műzenésze” is csak nehezen teljesített.

Visszatérve Bartók személyéhez és korai kompozícióinak hegedűtechnikai kérdéséhez, tényyszerűen beszámolhatok Zongoraötösének történetéről. E művét, melyet 1903-ban írt, a Rubinstein-díj pályázata alkalmából műsorra tűzték Párizsban, 1904-ben. Technikai nehézségek miatt az utolsó pillanatban le kellett venni a műsorról, és helyette könnyebb hegedűszonátája került előadásra.⁷⁵ Másodszor Budapesten, 1908-ban, a Grünfeld-Bürger vonósnégyessel kellett volna ugyane művet előadnia. Utolsó pillanatban – ugyanúgy, mint Párizsban: technikai nehézsége miatt – Dohnányi első kvintettjét játszották el helyette Bartókkal.⁷⁶ 1910-ben végül, Bartók első szerzői estjén 1. vonósnégyesével egyszerre került bemutatásra, a Waldbauer-Kerpely négyes közreműködésével.⁷⁷ Miután a mű kézírata az én tulajdonomat képezi,⁷⁸ bárki meggyőződhet róla, hogy noha nehéz a szöveg, de valójában még nem a 3-4 év múltán megjelenő,⁷⁹ beérett nyelvű Bartók műve. E mű egyszerűen több időt kívánt technikai előkészítésben, és több próbát, mint amennyihez a múlt század kamarazeneészei szokva voltak.

A magyar zenei folklór gyűjtésére és az ebből leszűrt rendkívüli zenei eredményekre ezúttal nem óhajtok kitérni. Erről ő maga számol be leghívebben.⁸⁰ Rövid

74 Ld. pl. Felix Weingarten: „On Schumann as a Symphonist (1904–1906)”. In: *Schumann and His World*. Ed. R. Larry Todd. Princeton: Princeton University Press, 1994, 375–384.

75 Demény János: „Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka”. In: *Zenatudományi tanulmányok, II.: Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére*. Szerk. Szabolcsi Bence, Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954, 323–489. (a továbbiakban: *Demény/I*), ide: 463.

76 Waldbauer Imre rosszul emlékezett: Bartók *Zongoraötösének* előadása a Grünfeld-Bürger Vonósnégyessel 1904. december 4-ére volt kítűzve, és a Bartók-mű helyett Schubert *Pisztrángötösét* játszották (*Demény/I*, 454.).

77 A nevezetes hangversenyre 1910. március 19-én került sor (*Demény/II*, 361–370.).

78 Valójában nem a szerzői kézíratról, hanem egy professzionális másoló által készített anyagról van szó. ld. Waldbauer-hagyaték, VIII. doboz, „Követ úr” levélfogalmazvány, 9. oldal. A szóban forgó dokumentum elérhetősége ma: Ch-Bps, Bartók Péter gyűjteménye, 7FSFC1 és 7PartsFC1.

79 A fogalmazványban eredetileg: „az igazi, a 3-4 év múltán megjelenő”.

80 *Bartók Béla írásai*, 3. Írások a népzeneről és a népzene kutatásról, I. Közr. Lampert Vera, szerk. Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, 1999; *Bartók Béla írásai*, 4. Írások a népzeneről és a népzene kutatásról, II. Közr. Lampert Vera, szerk. Révész Dorrit, Biró Viola. Budapest: Editio Musica, 2016.

pár év leforgása alatt Bartók teljesen magáévá tette a magyar folklór zenei nyelvezetét. Első kísérletként, 1906 táján, egy hegedűkoncerttel próbálkozott.⁸¹ E művét utóbb egészen elvetette, megtartotta belőle a lassú bevezető tételt, melyhez két-három évvel később, egy másodikat írt. A kettő *Deux Portrait* op. 5. néven került kiadásra.⁸² Az első az „Ideális”, a második a „Torz”; előbbi obligát hegedű zenekarral, utóbb zenekarra egyedül. (Az „Ideális” gyakrabban szerepel Szigeti József műsorán.⁸³ Első előadásán, 1909-ben, én játszottam a hegedűszólamot és a mű egyik kézírata tulajdonomban van, mely kézirat az eredeti koncert néhány részletét is tartalmazza.⁸⁴) Az „Ideális” azért érdekes, mert világosan mutatja azt az utat,⁸⁵ melyen haladva a Beethoven–Wagner–Liszt–Brahms nevelte Bartók utóbbiak legválasztékosabb kultúrnyelvébe⁸⁶ tökéletes ízléssel kezdi belefűzni – ezúttal még szinte észrevétlenül – a saját maga megszerezte új népi zenei idiómát.⁸⁷ A pár évvel későbbi „Torz” már erőteljesebben tükrözi a groteszk iránt amúgy is feltűnő érzékkel bíró Bartók e saját nyelvét.

A 7-es opuszsámot nyert I. vonósnyégyes, noha világosan feltűnteti Beethoven cisz-moll vonósnyégyesével közös érzés- és gondolatvilágot, atmoszférát, már az érett mestermű minden karakterisztikumával bír. A következőkben szereplő kamarazeneművek zenei jelentőségére bővebben nem térek ki itt.⁸⁸ Csak azon érzésemnek óhajtok kifejezést adni, hogy Bartók a kamarazene terén nyújtotta zenei zsenijének legesszenciálisabb, legkoncentráltabb, leggazdaságosabb és gondolataiban legmélyebben szántó termékeit. (A vonós *Divertimentó*t is művei e csoportjához sorolom önkéntelenül.)

Bartók zenei nyelvezete gazdaságosabb, célszerűbb, mint az előtte járó zenéé. E nyelvezet zenei megértéséhez semmi más nem kell, mint azt szorgalmasan használni, élni vele. Mennél többet olvasni, hallgatni, játszani, játszva próbálgatni, majd memorizálni. Hangszeren csak azt tudjuk produkálni, amit belső hallásunkba felvettünk és amit képzeletünkben, fantáziánkban hallani képesek vagyunk. Jó muzikusnak szinte lehetetlen Bartókot meg nem szeretnie. E zene valóban olyan, amilyennek Bartók szánta, mikor zenei életprogramját önmaga autobiográfiájában

81 A *Hegedűverseny*, Op. poszt. (BB 48a) valójában 1907–1908 között keletkezett, ld. Kerékfy: i. m., 433.

82 *Két portré* zenekarra, Op. 5 (BB 48b).

83 A gépiratban eredetileg: „Az 'Ideális' múlt héten szerepelt Szigeti és a New York Symphony műsorán.” (Magyarozatát ld. a 93. oldalon.)

84 Az említett bemutatóra valójában 1911. február 12-én került sor Waldbauer Imre és a Kún László dirigálta Országos Szimfóniai Zenekar hangversenyén, ld. *Demény/II*, 384–389. Az említett kézirat valószínűleg a Budapesti Bartók Archívumban őrzött, Waldbauer jelöléseit tartalmazó szólam, H-Bbba, BAN 4131c.

85 A fogalmazványban: „azt a végtelenül finoman választott utat”.

86 A fogalmazványban: „melyen haladva a Brahms-Wagner-Liszt nevelte Bartók Beethovent ismerve el zenei ideáljának, az e neveléssel megszerzett legválasztékosabb kultúrnyelvbe”.

87 A gépiratban a „népi zenei idiómát” helyett eredetileg: „nyelveket”.

88 A kijelentést Waldbauer jegyzetelte (jele a kéz- és gépiratban: *), a következő munkát adva meg forrásul: Seiber Mátyás: *The String Quartets of Béla Bartók*. London: Boosey & Hawkes, 1945.

89 A gépiratban eredetileg a mondat második fele: „mikor útjára indult 1904-ben”. Waldbauer az „autobiográfia” alatt minden bizonnyal Bartóknak a *Musikblätter des Anbruchs* számára írt 1921-es életrajzára utal, amelyet a tanulmány írásakor itt olvashatott újra: Denijs Dille: „The Life of Béla Bartók”,

megragadta.⁸⁹ Érdekesen színes ugyanakkor, mikor egyszerű, gazdaságos és végtelenül logikus, egyúttal gazdagon sokrétű. Melodikájában, harmóniáiban, ritmusában, dinamikájában, karakterében és színeiben, humorában, elbeszélő és leíró készségében, feszültségében, kontemplatív fenségében, a legmélyebb tragikumot tükröző végtelen nyugalmában stb. stb. Művei a beethoveni atmoszférából indulnak ki. A 19. század gazdag, sokfajú-soknyelvű zenei eredményeit felölelik, e kor egyéni és organikus zenei irányzatait átélve, azokat együtt tartalmazzák. Bartók egyéni fantáziája, művészi temperamentuma, formaérzéke már magában is műremeket tud teremteni (lásd I. szvit), de mikor a zenei folklór üstökösi csóvájába kerül, ennek megvilágításában pillantja meg a követendő utat: ezen nyílegyenesen halad, emelkedik géniusza végtelen távlataira és ormaira.

Az új nyelvnek, nyelvezeteknek új beszélő technikája van a vonóshangszereken. Flesch Károly „A hegedűjáték művészete” című könyvében kitűnő csoportosítást alkalmaz a hangszer metodikáját illetően.⁹⁰ A hegedülés feladatait két főcsoportban tárgyalja.

Az első rész a hegedülés technikájának – hangképzésnek, jobb- és balkéztechnikának – tudományosan és praktikusán alátámasztott leírását tartalmazza, általánosságban. Ezen általános technika („Universal Technik”) megértése magában foglalja, amit a hegedűsnek iskolai módszerrel kell, illetve lehet csak megszereznie, egész életére megőriznie és továbbfejlesztenie.⁹¹ Ez belátáson és – hogy úgy mondjam – kilátáson alapul: energia és kitartás, valamint gyakorlási idő kérdése. Továbbá, miután mindez még magában nem par excellence zene, ezen általános technika mindennapos, minden legszükségesebbet felölelő gyakorlatok sora a hegedűs napi munkájának csak töredékét szabad, hogy elvegye. Flesch „Skalensystem”-je olyan gyakorlati programot próbál adni a hegedűsnek – úgy balkéz, mint vonótechnika szempontjából – mely napi félórai munkával kitűnő eredményre vezet.⁹² Feltéve – de meg nem engedve –, hogy e szisztéma megközelítően tökéletesen megfelel céljainak, kénytelenek vagyunk kijelenteni, hogy ez csak az 1920 körüli muzsikusi és hegedűs feladatainak és kívánalmainak felel meg. De még azoknak sem, ha azok a XX. század⁹³ modern zenei áramlataiba tudtak vagy akartak bekapcsolódni. (Flesch modern zenéről alkotott fogalmai végsőként Artur Schnabel zenéjének előadásait tárgyalják!) A „Skalensystemben”-ben trilla-, vibrato-korrektió-, pizzicato-, „messa di voce”-gyakorlatok nem szerepelnek.

A második rész „Angewandte Technik” gyűjtőnév alatt a teljes gyakorlási idő (4-4 ½ óra) mintegy négyötödét szolgálja. Etűd-anyag, virtuóz caprice-anyag, Bach

Tempo 13. (Bartók-Number, Autumn 1949), 3–7., ide: 3–6. Modern közreadását ld.: Bartók Béla: „Önéletrajz (1921–1923)”. In: *Bartók Béla írásai*, 1., 31–35.

90 Carl Flesch: *Die Kunst des Violinspiels*, I.: *Allgemeine und angewandte Technik*. Berlin: Ries & Erler, ¹1923, ²1929.

91 A gépiratban Waldbauer a fleschi terminus technicust utóbb kihúzta.

92 Az említett „Skalensystem” nem a kötet függelékeként, hanem különálló publikációként jelent meg: Carl Flesch: *Das Skalensystem. Tonleiterübungen durch alle Dur- und Moll-Tonarten für das tägliche Studium. Anhang zum 1. Bande von „Die Kunst des Violinspiels”*. Berlin: Ries & Erler, 1926.

93 A gépiratban, valószínűleg tévesen: „XIX. század”. A közreadás a fogalmazványt követi.

(és a többszólamúság), új műsor, a régi koncertanyag karbantartására szükségelt idő, zongorakísérettel való gyakorlás, lapról játék (régie és legújabb kompozíciók átnézése), produkció és kamarazene – e 3 ½ órát kitöltő napimunka anyaga (az általános technikára fordított gyakorlási időn túl). Flesch terjedelmes megvilágításban, bőven foglalkozik továbbiakban az irodalommal részleteiben is. De, ismétlem, ő inkább a XIX. század hegedűtechnikájának embere, és főleg nem típusa a kamarazenésznek.

Ha Flesch kétségkívül igen jó rendszerét megtartjuk – e gondolatot magam is igen melegen pártolom –, és kibővítjük a XX. század modern zenéje által szolgáltatott új technikai szükségletek elemeivel, nagy lépéssel juthatnánk előre.⁹⁴ És ha megnézzük, hogy Bartók egymaga mivel járult e szervesen komplex, általános jellegű bővítő folyamathoz, meglepő eredményre jutunk. Beethoven és Brahms, Wagner–Strauss–Schönberg–Debussy–Ravel–Stravinsky egyre bővítették, gazdagították, valójában megtermékenyítették a hegedűsök instrumentális fantáziáját, és fejlesztették technikai eszközeit. Bartók játékos, gyermekesen ösztönös, de ugyanakkor rendszeresen céltudatos kíváncsi kutatása új lehetőségek után bámulatos gazdagodást jelent a vonóshangszerek fenti „általános” technikai elemeiben.⁹⁵

Hegedűszólamait vizsgálva a Flesch-féle „Skalensystem” dúr-moll rendszere ki kell, hogy bővüljön a jövőben. Nem az atonalitás irányzatára gondolok. A legfőbb probléma a magyar, román, szlovák, orosz, arab, török, bulgár, indián, spanyol, skót, ír, baszk stb. – és minden valószínűség szerint a világ valamennyi népe – zenei folklórájának alapját képező pentatónia belefoglalása a rendszerbe. De emellett régebbi adósságok is törlesztendőek: így az egészhangú skála hozzáadása, a régi egyházi és a görög hangnemek technikai rögzítése. Bach és Beethoven is felismerték [e] hangnemek nagy jelentőségét, és használták őket. De Bartók úgy látja, hogy e feledésbe ment hangnemek semmit sem veszítettek friss életképességükből, és a mai zenében használatuk új ritmikus kombinációkra felettebb alkalmas. Gyűjtésének eredményeként megállapítja, hogy ennek nagy, de legértékesebb része pentatonikus skálákon épült, mely a dúr-moll zsarnokság alól felszabadítja a zenét.⁹⁶




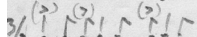
A diatonikus skálának új használati módja együtt jár új ritmikus lehetőségekkel kívül a tempóknak szabadabb csapongásával (rubato és giusto), végül a kromatikus skála új értelmezésével. E szerint ennek minden hangja egyenrangúságot nyer, szabadon és függetlenül alkalmazható. Új hang egymásutánok adódnak, új fogások, melyekre a mi rendszerünk egyáltalán nem képesített a múltban. Az új ritmusok, taktusok új vonásnemeket szültek, melyeknek szintén utat kell nyitni az „általános” technika gyakorlati anyagában. Az „alkalmazott” technika tanulmá-

94 A fogalmazványban, kihúzva: „fejleszthetnénk technikánkat”.

95 A gépiratban kihúzva: „Következőkben felsorolom néhányát, kronologikus sorrendben vizsgálva következő műveit: I. és II. kvartett, I. és II. hegedű-zongora szonáta, I. rapszódia, III. és IV. kvartett, II. rapszódia, V. kvartett, hegedű-koncert, VI. kvartett, Kontrasztok, Szólószonáta.” Mint a folytatásból és az utólagosan adott címből kiderül, Waldbauer tanulmánya a korai hegedűverseny mellett végül csak a vonósnégyeseket és a hegedű-zongoraszonátákat érinti.

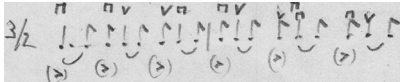
96 Dille: *The Life of Béla Bartók*, 5.

nyokat, etűdöket, gyakorlatokat kell, hogy tartalmazzon e fenti új zenei elvek alkalmazásával. Végül pedig ujjrakások terén a fekvések alterálása és modulálása, egymásba szaladó használata nemcsak, hogy újfajta balkéztechnikát involvál, de sok hibára is fényt derít, a múlt elfogadott és általánossá vált ujjrakás sémáival szemben. E rövid leírásban is szükségesnek látom azonban ismételten hangsúlyozni, hogy a „bensőhallás” sokkalta intenzívebb tanítása és fejlesztése elengedhetetlen első feltétele e mai technikai követelmények teljesítésének.

Az I. vonósnégyes első tétele – a Két portré „Ideális”-ának szövegéhez hasonlóan – intervallumok fölényes intonálását feltételezi a fekvésváltások teljes szabadsága mellett, hogy a zenei frázisok tökéletes színezésben és logikusan jelenhessenek meg. E műben minduntalan szereplő  vagy  vagy  közismert magyaros ritmus különösen az utolsó tételben, gyors tempóban vonótechnikai nehézséget okoz. Főként akkor, ha az első hang helyes természetesen melodikus hangsúlyát, mint ahogyan kell, fenn akarjuk tartani. Gyors tempóban az utolsó tétel 12. szám [106. ütem] vonásneme így alakul:  stb.;

a harmadik taktustól [109. ütem] pedig

folymatosan:



stb.

mikor is a természetes hangsúlytöbblet jelzése: .⁹⁷

Általában a balkéz-ujjtechnikára jellemző már e műben is, hogy a negyedik és ötödik tetrakord-állás használatában sokkal otthonosabban kell mozognia a hegedűsnek, mint a múltban: három egészhangú ujjköz vagy három félhangú ujjköz használata egy vagy több húron. Sőt, további tetrakord-állások, mint egy ujj egész mély vagy magas fogással és a három további ujj szoros félhang-állásban már nem kivételes fogások, mint Bachnál. Avagy tiszta kvint fogások két ujjal, mint kivételesen Paganininél. Kvartban, kvintben, szeptimben mozgó szekvenciális melódiamenetek sem kivételek többé (de Beethoven op. 127., 1. tétel, főtéma: kvart, példa a kivételre).

Bartók-szövegek gyakori játéka és tanulmányozása után természetes és egyúttal jobb megoldások adódnak a régebbi zene számtalan esetében (például Bach d-moll [Partita,] Allemande, 2. taktus [f¹ – cisz¹ – d – a hangok a IV. húron]: 4–2–3–1!). Saját magamon kívül Tossy Spivakovsky és Yehudi Menuhin használják mindennapian a három-négy fekvést is egybeölelő fekvésváltás nélküli megoldásokat. A Beethoven-hegedűverseny bevezető, tizenhatodokat lépő tercmeneteiben például kikerülhetjük a kötésen belüli húrvtáltásokat. Mozart és Beethoven hármast lépő tercmenetei egy kézállásból játszhatók, az ötöt lépők két váltás helyett csak egyvel

97 E megállapításnál kérdés, hogy Waldbauer mennyit tudott arról, vagy mennyire emlékezett arra, hogy Bartók autográf partitúrájában (Ch-Bps, Bartók Péter gyűjteménye, 20FSS1) többnyire álló hangsúlyjelek szerepeltek, amelyeket a másoló, valószínűleg önkényesen, egységesen fekvű hangsúlyjelként rögzített a metszőpéldányban (Vásárhelyi Gábor gyűjteménye, BH 37, másolat a Bartók Archívumban). A Waldbauer által említett hely pont azon kevés helyek egyike, ahol Bartók az autográfba eredetileg valóban fekvő hangsúlyjelet írt.

stb. Ez mind a jövő „Skalensystem”-anyagába tartozik.

A II. vonósnégyes már mutat némi rokonságot a bécsi Schönberg-iskolával, sokszor alkalmazott szokatlanul nagy ugrólépéseivel a melodikus menetekben. E jellegzetesség a két hegedű-zongora szonátában még fokozódik. A [II. vonósnégyes] második tétel Prestissimo-jának (coda) különösen első hegedű szólama a legnagyobb etűd-anyagot szolgáltatja a balkéz számára, de hangsúlyok és a kétféle $6/4$ ($2 \times 3/4$ vagy $3 \times 2/4$) frazírozása szempontjából a jobb kéz számára is.⁹⁸

Az I. hegedű-zongoraszonátában Bartók hihetetlen zenei és ennél fogva technikai anyagot halmoz fel. Immár végtelen gazdag folklorisztikus tapasztalatait, sok szempontból Schönberg munkamódjával egyező, a tizenkét hangú szisztémán alapuló kísérletezéssel és Stravinsky ritmikus briliánságával tetézi, és egyezteti,⁹⁹ hogy a mű zenei gazdagságában „majd szét robban”! Egysége mégis megvan. A mű ritmikus összjátéka, változó tempói kamarazenei szempontból külön tanulmányt képeznek. Hegedűszólama – óriási gazdagságában – a hegedűlehetőségek oly mérvű ismeretét tünteti fel, mely az egész eddigi hegedűirodalomban egyedülálló. Új technikai figurációi nemcsak, hogy lehetségesek, de valamenyiük zeneileg és technikailag tökéletesen találók és valószerűek. Itt kell belátunk, hogy Vivaldi, Bach, Paganini, Beethoven és Brahms után Bartók viszi előre mérföldes csizmájával a hegedűtechnikát. És ez még csak a kezdet. A II. hegedű-zongoraszonáta, a Hegedűverseny és a Szonáta szólóhegedűre még csak ezután következik!

A II. hegedű-zongoraszonáta – II. vonósnégyeséhez hasonlóan – a lehiggadás poétikus csúcspontja az elsővel szemben. Technikai újításai az új zenei hangzásoktól, színektől el sem választhatóak, illetőleg szűkebb keretben nehezen tárgyalhatóak. A jövő hegedűse számára e mű sok nélkülözhetetlen „alanyagot” tartalmaz. [Például] A kettősfogású szekundok, [illetve] az oktáv 1–4-es fogásának nehezebb szögben való használata, melynek az intonálás magasrendűsége kölcsönöz „jóhangzást”. [Ezen fogások] Az „Általános technikába” áttehető[k].

A két szonátával lezárul Bartók szubjektív lírikus és expresszionista periódusa. „A Bach és a Bach előtti irodalom kezd uralkodó reflexiókat kiváltani belőlem” – mint ő maga mondja.¹⁰⁰ Erősebb kontrapunktikus törekvései, az Európa-szerte

98 Az eredeti szólamkiadás (Bartók Béla: *II. Streichquartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 17. Stimmen.* Bécs: Universal-Edition, 1920) elsőhegedű-szólama a 11. oldalon, a 14. próbajel környékén (506–508., illetve 510. ütemek) véletlenül megőrizte Waldbauer ujjrendjeit – a kottametszők minden bizonnyal elfelejtették ignorálni az azóta elveszett kéziratos szólamanyag Waldbauer által hozzáadott ceruzás bejegyzéseit. Waldbauer elképzeléseit ennél részletesebben a Waldbauer-hagyatékban fennmaradt játszópéldány (I. doboz), illetve egy Bartók könyvtárában fennmaradt példány (Vásárhelyi Gábor gyűjteménye, V40, másolat a Bartók Archívumban) rögzíti. Ez utóbbi nem mutatja használat jeleit, kizárólag az említett 11. oldalon vannak benne Waldbauertól származó bejegyzések.

99 A gépiratban eredetileg: „oly mennyiségben és minőségben egyezteteti s ontja”.

100 Valójában: „Ifjú koromban nem annyira Bach vagy Mozart stílusa volt a szépség-eszményem, mint inkább Beethovené. Az utóbbi időben ez némiképp megváltozott; az utóbbi években a Bach előtti zenével is sokat foglalkoztam, s úgy hiszem, hogy ennek nyomait például a Zongoraverseny és a Kislenc kis zongoradarab is elárulja.” Bartók levele Edwin von der Nüllnek, 1928, in: *Bartók Béla levelei.* Szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 359.

tért foglaló neoklasszicizmussal egyidőben, feltűnik ugyan, de semmiképpen nem a divatnak hódol, és inkább a lehiggadásnak, az objektivitásra igyekezetnek eredménye. Mozart és Schubert esetében is ugyanilyen beérési folyamat hoz hasonló átalakulást.¹⁰¹

A III. vonósnegyes nyersebb hangzásokkal, perkusszív elemekkel átszöve imitációkat és fúgát hoz, rendkívül gazdaságos, szorosra fűzött formában. Viszonya a IV. vonósnegyeshez, melyet egy évvel később, 1927-ben ír,¹⁰² hasonló a két első kvartett és a két szonáta egymáshoz való viszonyához: előkészítő jellegű. Hangszertechnikailag feltűnő a perkusszív elemek, akkordok, tenuto quartett-akkordok [azaz az egész együttes által egyszerre játszott, tenuto-artikulációjú akkordok] szerepe. Megjelennek glissandók, kontrapunktikus négyszólamú alkalmazásban, lassú csúszással. Itt az új: e glissandók kezdő- és véghangjai nem játszandók olyan hangerővel, mint a múltban. A csúszás tartamát kell hanggal átszóni. Merőben új hangzást kapunk ezáltal. A perkusszív és ez utóbb leírt legatissimo-elemek kontrasztja egymásba fűzve újfajta, frappáns kifejező erővel bír. E mű jellemzésére – és ez technikai kivitelezésére is jellemzővé kell, hogy váljék – a „legizgalmasabb fenéges nyugalom” kifejezést használhatnám.



A IV. vonósnegyes harmonikus idiómája még a harmadiknál is nyersebb hangzású. Melodikájára a szűk lépések jellemzőek, úgyszintén harmonizációjára. Konstruktívban nagyobb, illetve bővebb a harmadiknál, de egységessége nemhogy szenved, de egyenesen vasbeton szilárdságú. Lehetetlen nem meglátni scherzójának rokonságát a II. vonósnegyes scherzo-codájával, úgy zenei, mint vonóstechnika szempontjából. Negyedik tétele – ez a második tétellel legszorosabb formai és tematikai kapcsolatban áll – vonóhasználat nélküli pizzicato-tétel. E pizzicato-hangzás szembe van állítva a második tétel végtelen lágyan hangzó kontrapunktikusan alkalmazott glissandóival, melyeket a 3. vonósnegyesben már kipróbált és itt továbbfejlesztett.

Bartók a pizzicato fogalmát és hangzását a régivel szemben jobban meghatározza és bővíti. Otakar Ševčík ír [elsőként] szisztematikus [pizzicato-]gyakorlatokat [a] jobb- és balkéz számára az „általános technika” keretében.¹⁰³ Debussy és Ravel kompozíciói, [különösen hegedű-zongora szonátaik] teszik nélkülözhetlenné ezek gyakorlását és tovább fejlesztését. Bartók „arpeggio” és „à la gitarra”

101 Waldbauer a sor végén, illetve az 1. dokumentum hátoldalán jelölte, hogy ez a kijelentés Seibertől származik. Seiber Mátyás: „Béla Bartók's Chamber Music”, *Tempo* 13., 19–31., ide: 25. E publikáció idézi – pontos angol fordításban – a von der Nüllnek írt levél részletét is (ld. az előző lábjegyzetet). A témához ld. még Somfai László: „Klasszicizmus, neoklasszicizmus és Bartók középső stíluskorzaka (1926–1937)”. In: *Látókörök metszése – Írások Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára*. Szerk. Zemplényi Ferenc és Kulcsár Szabó Ernő. Budapest: Gondolat Kiadói Kör, 2003, 406–425.

102 A 3. vonósnegyes keletkezett 1927-ben, a 4. 1928-ban íródott. Kerékfy: i. m., 456–457.

103 Otakar Ševčík: *Schule der Violintechnik, Op. 1. Theil 4. Übungen in Doppelgriffen*. Prága: J. Hoffmann, 1881, 19–20. gyakorlat. Waldbauernek valószínűleg nem volt tudomása Ševčík 1921-ben, Op. 15 jelzéssel írt, kiadatlan, kifejezetten üveghangokra és pengetésre koncentrált gyakorlatsoráról, továbbá a szintén kéziratban maradt, Op. 24-es jelzéssel ellátott, balkezes pizzicatót egyidejű jobbkezes arco-technikával gyakoroltató sorozatáról. Ld. *List of works by Otakar Ševčík*. https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Otakar_%C5%A0ev%C4%8D%C3%ADk (utolsó megtekintés: 2020. január 2.).

megkülönböztetése a pizzicato-akkordokban lényeges újítás. Az „arpeggio” alulról vagy felülről kezdhető, a mély- vagy magas húr oldaláról. A gitárszerű akkordokat, hangjaira külön-külön jobbkézujjakat használva, a húrokat kissé megemelve majd rugalmasan elengedve kell megszólaltatni. A pizzicato egy más, újabb változatát is alkalmazza. A két ujjal megcsípett és erősen felemelt húrt a fogólaphoz csattantjuk, és ez a vonótechnika „battuto” vagy „col legno”-jának megfelelő pizzicato rokoneffektusa. Jeléül  jelzést használ.¹⁰⁴ Akkordtörés esetében  két nyíllal (↑↓) az arpeggio le- vagy föl- mozdulatát jelzi a szerint, hogy a G húr vagy az E húr felől kezdődjön. Az utolsó tétel vonósakkordjait néha ugyancsak ↑↓ nyilakkal látja el, mely hangzás a népi hegedűsök akkordtechnikáját tükrözi.¹⁰⁵

E helyen szükségesnek látom megjegyezni, hogy Bartókban IV. vonósnégyese kiadásakor felmerült annak lehetősége, hogy az első tételt taktusvonalak nélkül, de a négy szólamban, a tematika alapján, csak frázisjelző cezúra-jelekkel lássa el. E tervétől később eltekintett. A cezúrajelek egyedül a zenei frazírozást javították nagyban, de a folyamatos játékot megnehezítették.¹⁰⁶

V. és VI. vonósnégyese hegedű-hangszerteknikai szempontból már kevesebb újat hoz. Fegyverzete a főntebbiek leírása szerint, e szempontból szinte tökéletesen készen áll. Viszont a négy vonóshangszer együttes – egy hangszerként való – kezelése, hangzása, mozgása, – egyszóval: élete –, ismét újat eredményez. Így ez már inkább a kvartett-technika problémakomplexumába tartozik. A négy szólamot képviselő négy ember belső hallása, ritmus- és dinamikai érzéke, harmóniai fejlettsége, vonó és balkéztechnikája együttesen kell, hogy a mai legmagasabb fokon álljon, hogy e legmagasabb rendű technika érvényesülhessen. Mint minden technikának, de ennek különösen, csakis zenei alapja van, nélküle ezt a virtuozitást megközelíteni sem lehet.

104 Az ún. Bartók-pizzicato kialakulásának háttéréről ld. Vikárius László: „A 'Bartók-pizzicato'-ról, egy különös akkordról és A csodálatos mandarin kéziratairól”, *Muzsika*, 52/8. (2009. augusztus), 8–11.

105 Ehhez kapcsolódóan ld. Papp Márta: „Bartók hegedűrapszódiai és a román népi hegedűs játékmód hatása Bartók műveire”, *Magyar Zene* XIV/3. (1973. szeptember), 299–308.

106 Bartók e tervének írásos nyoma eddig nem került elő. A Waldbauer Imrének küldött, az I. tétel 1. hegedűszólamából készült próbapéldányt (H-Bbba, 1084; faksimiléjét ld. Somfai László: *Bartók's Workshop, Sketches, Manuscripts, Versions. The Compositional Process. Exhibition of the Budapest Bartók Archives*. Budapest: Zenetudományi Intézet, 1987, 36.) már ütemezve, ütemszámokkal ellátva jegyezte le. A fennmaradt vázlatok (Ch-Bps, Bartók Péter gyűjteménye, 62FSS1, 30–32. oldal) azonban arról tanúskodnak, hogy Bartók hezitált a változó ütemmutatóval vagy a végig 4/4-ben való leírás között, lásd Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Kiadó, 2000, 155–158.

FÜGGELÉK: WALDBAUER IMRE NYILVÁNOS SZEREPLÉSEI BARTÓK BÉLA MŰVEIVEL

A függelék azokat a hangversenyeket sorolja fel, amelyen Waldbauer Imre – akár mint kvartett-primárius, akár mint szonátapartner vagy szólista – Bartók Béla műveit szólaltatta meg. A hangversenyeket a Bartók-kompozíciók szerint csoportosítottam, a művek jegyzékszámuk szerint követik egymást; az első rovatban a hangverseny dátuma, a másodikban helye (város, illetve ha ismert, akkor a pontos helyszín is), a harmadikban pedig az adott mű további közreműködői szerepelnek.

Az alább közölt adatok forrása a Waldbauer-hagyatékban őrzött *Hangverseny-napló*,¹⁰⁷ Demény János gyűjtései,¹⁰⁸ Szabó Balázs disszertációja,¹⁰⁹ gyűjteményes recenzió-közreadások,¹¹⁰ illetve különböző internetes újságarchívumok.¹¹¹

Jelen gyűjtésben csak nyilvános események találhatóak, a felsorolás minden bizonytalansággal bővíthető lenne további, magánjellegű rendezvényekkel.¹¹² Tekintettel arra, hogy már a nyilvános események esetében is sokszor nehézséget okozott a pontos helyszín vagy műsor felderítése, így a magánjellegű események hiteles, minden kétséget kizáró felderítésére e gyűjtés nem vállalkozik.

107 H-Bbba Waldbauer-hagyaték, VIII. doboz, C-2135/16.

108 *Demény/I*, 455., *Demény/II*, 361–370.; Demény János: „Bartók Béla művészi kibontakozásának éveit. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926)”. In: *Zenatudományi Tanulmányok*, VII.: *Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben 1914–1926*. Szerk. Szabolcsi Bence, Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959, 5–426., ide: 24., 74–76., 114–116., 146–149., 242–251., 284–286., 369.; uő: „Bartók Béla pályája delelőjén (1926–1940)”. In: *Zenatudományi tanulmányok*, X.: *Bartók Béla emlékére*. Szerk. Szabolcsi Bence, Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962, 189–727., ide: 310–311., 324–332., 361., 365–366., 369., 393–394., 409–414., 429., 476., 502–503.

109 Szabó: i. m.

110 *Tóth Aladár válogatott zenekritikái 1934–1939*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1968, 33–34., 371.; *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*. Szerk. Lampert Vera, ford. Komlós Katalin. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 336–337., 378–379., 381.; *Dokumentumok a Magyar Tanácsköztársaság zenei életéből*. Szerk. Ujfalussy József. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973, 194–197.; *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*. Szerk. Berlász Melinda. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2000, 247., 263., 265.

111 *Arcanum Digitális Tudástár*. <http://adtplus.arcanum.hu>; *Hungaricana*. <http://library.hungaricana.hu>; *Biblioteca Digitala BCU Cluj*. <http://dspace.bcucluj.ro/>; *ANNO – AustriaN Newspapers Online*. <http://anno.onb.ac.at/>; *Gallica*. <http://gallica.bnf.fr>; *Národní knihovna České republiky. Digital library Kramerius*. <https://kramerius5.nkp.cz/>; *The British Newspaper Archives*. <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>; *BBC Genome. Radio Times 1923–2009*. <https://genome.ch.bbc.co.uk/>. A kutatás időszaka: 2020. február–április.

112 Az 1. vonásnégyest például többször játszották Dohnányi Ernő éppen aktuális lakásán: 1911. november 21-én Berlinben, 1920. júniusának elején Budapesten, Carl Nielsen tiszteletére. Ld. Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, 2002, 127.; ifj. Bartók: i. m., 180.

Időpont	Helyszín	További közreműködők
<i>Zongoraötös (BB 33)</i>		
1910. III. 19.	Budapest, Royal-terem	Temesváry János, Molnár Antal, Kerpely Jenő, Bartók Béla
1921. I. 7.	Budapest, Zeneakadémia	Temesváry János, Kornstein Egon, Kerpely Jenő, Bartók Béla
1944. I. 13.		Szervánszky Péter, Országh Tivadar, Kerpely Jenő, Faragó György
<i>Két portré zenekarra, Op. 5 (BB 48b) - I. tétel</i>		
1911. II. 12.	Budapest, Zeneakadémia	Országos Szimfóniai Zenekar (vez. Kún László)
<i>1. vonósnégyes, Op. 7 (BB 52)</i>		
1910. III. 19.	Budapest, Royal-terem	Temesváry János, Molnár Antal, Kerpely Jenő
1911. V. 31.	Nagybecskerek	
1912. XII. 6.	Párizs, Salle des Hautes Etudes Sociales	Temesváry János, Kornstein Egon, Kerpely Jenő
1914. II. 15.	Budapest, Royal-terem	
1917. XII. 9.	Bécs, Musikverein	
1918. IV. 20.	Berlin	
1919. IV. 21.	Budapest, Zeneakadémia	
1921. I. 7.		
1923. II. 7.	Berlin	
1923. II. 9.	Berlin, Kammermusiksaal Grotrian-Steinweg	
1923. II. 13.	London, Chelsea Music Club	
1924. XI. 28.	Budapest, Zeneakadémia	
1925. II. 11.	Huddersfield, Music Club	
1927. II. 15.	Oxford, Gentlemen's Club	
1927. III. 16.	Pozsony, Kormánypalota	

1931. I. 9.	Daventry (rádió)	Ország Tivadar, Temesváry János, Kerpely Jenő
1931. V. 27.	Budapest (rádió)	
1935. III. 19.	Budapest, Zeneakadémia	Hannover György, Temesváry János, Kerpely Jenő
1940. III. 18.		Szervánszky Péter, Ország Tivadar, Kerpely Jenő
1951. IV. 18.	Iowa City (rádió)	Lawrence Fischer, Patricia Wienandt, Fred Dempster
Bartók-Székely: <i>Román népi táncok</i> hegedűre és zongorára (BB 68)		
1931. VI. 16.	München (rádió)	Bartók Béla
Bartók–Gertler: <i>Szonatina</i> hegedűre és zongorára (BB 69, 102a)		
1931. VI. 16.	München (rádió)	Bartók Béla
2. vonósnyégyes, Op. 17 (BB 75)		
1918. III. 3.	Budapest, Zeneakadémia	Temesváry János, Kornstein Egon, Kerpely Jenő
1918. V. 10.	Bécs, Kleines Konzerthausaal	
1919. III. 5.	Budapest, Zeneakadémia	
1920. XI. 18.		
1922. V. 8.	London, Grafton Galleries	
1922. V. 20.	London, Mayer	
1922. VI. 22.	London, Hardeneck Warlem	
1922. XI. 18.	Párizs, Revue Musicale	
1922. XI. 24.	London, Mayer	
1923. II. 6.	Berlin, Mittlerer Konzert Saal	
1923. II. 18.	London, Mayer	
1923. II. 22.	Milánó, Coregno	
1923. II. 26.	Modena	

1925. II. 8.	Winterthur	Keszler Jenő, Temesváry János, Kerpely Jenő
1925. II. 28.	Barcelona	
1925. III. 16.	Gijón	
1925. III. 26.	Zaragoza	
1925. III. 28.	Madrid, Daniel	
1925. IV. 16.	Valencia	
1925. V. 12.	Budapest, Zeneakadémia	
1925. XII. 2.		
1926. II. 16.	Oxford	
1926. II. 22.	London	
1926. II. 24.	Winterthur	
1927. I. 7.	Nagyszeben	
1932. III. 23.	Budapest, Zeneakadémia	Ország Tivadar, Temesváry János, Kerpely Jenő
1942. XII. 2.	Kolozsvár, Mátyás Király Diákház	Szervánszky Péter, Ország Tivadar, Kerpely Jenő
1943. XI. 23.		
1945. XI. 18.	Budapest, Belvárosi Színház	
1945. XI. 27.	Bécs, Musikverein	
Bartók-Willner: <i>Román népi táncok vonószekarra</i> (BB 76)		
1952. III. 1.	Iowa, SUI Music Department	State University Iowa vonószekara (vez. Waldbauer Imre)
1. hegedű-zongoraszonáta, „Op. 21” (BB 84)		
1922. XII. 20.	Budapest, Zeneakadémia	Bartók Béla
1923. I. 1.		
1923. II. 6.	Berlin, Mittlerer Konzert Saal	
1923. II. 9.	Berlin, Kammermusiksaal Grotian-Steinweg	
1951. IV. 18.	Iowa City (rádió)	

2. hegedű-zongoraszonáta (BB 85)		
1923. II. 7.	Berlin	Bartók Béla
1923. IV. 5.	Kassa, Schalkház	
1923. X. 24.	Bécs, Mittlerer Konzerthaus-Saal	
1924. I. 5.	Budapest, Zeneakadémia	
1931. VI. 14.	München, Residenztheater	
1931. VI. 15.	Augsburg, Börsensaal	
1931. VI. 17.	Nürnberg, Városháza	
1931. VI. 18.	Frankfurt am Main (rádió)	
1945. VII. 15.	Budapest, Zeneművészek Szabad Szakszervezete	Szoltányi György
1949. X. 19.	Iowa City (rádió)	John Simms
3. vonósnégyes (BB 93)		
1929. II. 19.	London, Wigmore Hall	Országh Tivadar, Temesváry János, Kerpely Jenő
1929. III. 6.	Budapest, Zeneakadémia	
1929. III. 20.		
1930. II. 8.	London, Aeolian Hall	Hannover György, Temesváry János, Kerpely Jenő
1931. III. 11.	Budapest, Zeneakadémia	
1934. II. 21.		
1943. IV. 29.		
1946. II. 24.	Budapest, Fórum Club	Szervánszky Péter, Országh Tivadar, Kerpely Jenő
1946. III. 15.	Bukarest, Dalles	
1946. III. 24.	Budapest, Zeneakadémia	
1. rapszódia hegedűre és zongorára (BB 94a)		
1931. VI. 17.	Nürnberg, Városháza	Bartók Béla

4. vonósnégyes (BB 95)		
1929. II. 22.	Daventry (rádió)	Ország Tivadar, Temesváry János, Kerpely Jenő
1929. III. 20.	Budapest, Zeneakadémia	
1929. XI. 25.	Budapest (rádió)	
1929. XII. 11.	Budapest, Zeneakadémia	
1930. I. 22.	London	
1930. II. 17.	London, Aeolian Hall	
1931. IV. 19.	Prága, Neue Deutsche Theater	
1943. XII. 9.	Budapest, Zeneakadémia	Szervánszky Péter, Ország Tivadar, Kerpely Jenő
<i>Negyvennégy duó két hegedűre (BB 104) – részletek</i>		
1931. XII. 8.	Budapest (rádió)	Temesváry János
1932. I. 21.	Budapest, Zeneakadémia	Hannover György
1932. IV. 6.	Budapest (rádió)	
1948. I. 9.	Iowa City (rádió)	Marianne Fleece (szül. Mikes)
5. vonósnégyes (BB 110)		
1937. II. 19.	Budapest, Zeneakadémia	Ország Tivadar, Temesváry János, Kerpely Jenő
1941. III. 26.		Szervánszky Péter, Ország Tivadar, Kerpely Jenő
6. vonósnégyes (BB 119)		
1945. VII. 29.	Budapest, Zeneművészek Szabad Szakszervezete	Szervánszky Péter, Ország Tivadar, Banda Ede
1945. IX. 15.	Budapest, Zeneakadémia	Szervánszky Péter, Ország Tivadar, Kerpely Jenő
1945. X. 17.	Budapest (rádió)	
1945. XI. 27.	Bécs, Musikverein	

ABSTRACT

ZSOMBOR NÉMETH

BARTÓK RELATED DOCUMENTS IN THE WALDBAUER LEGACY

Imre Waldbauer (1892–1952) was one of the most important Hungarian violinists of the first half of the 20th century, and as the leader of the Waldbauer-Kerpely String Quartet (known abroad as the Hungarian String Quartet) he gained timeless merits in the development of chamber music culture in Hungary. Waldbauer was a close acquaintance of Béla Bartók, and he participated in the world or Hungarian premieres of several of the composer's works.

In the autumn of 1946, Waldbauer moved to Iowa City, USA, and lived there until his death. Not much has been known about this part of his life until recently. His son, Ivan – who was a renowned musicologist and Bartók scholar – died in 2012, and a year later part of his legacy was given to the Budapest Bartók Archives. This actually represents the intellectual heritage of the father rather than the son. The heritage preserves – inter alia – three pencilled drafts of essays and one typewritten study with corrections in pencil, as well as two letter drafts in pencil and two finalized letters written in ink but probably not sent. From all of this, there emerges an unrealized large-scale essay with the topic of Bartók's impact on violin technique.

Following the introduction, three surviving texts related to this unrealized project are published here in edited form. The appendix lists all of the public concerts in which Imre Waldbauer performed the works of Béla Bartók.

Zsombor Németh studied Musicology at the Franz Liszt Academy of Music between 2008 and 2013, and is currently pursuing a PhD there (theme: Ferenc Farkas's Rákóczi-related works). Since September 2017 he has been a young research fellow at the Research Centre for the Humanities Institute for Musicology's Bartók Archives. The main areas of his interests are source and notational studies, 20th century Hungarian music, and music for strings in the 17th and 18th centuries and its reception history since the 19th century. Aside from his work as a scholar, he is active as a musician, performing primarily on period violins. Between 2015 and 2019 he studied for a Historical Violin MA at the Music and Arts Private University of Vienna.

RECENZIO

Richter Pál

FUNDAMENTUM ÉS TERMŐ TALAJ. KODÁLY FORRÁSKATALÓGUSÁNAK MÁSODIK, KÉTNYELVŰ KIADÁSA

Bereczky János–Domokos Mária–Olsvai Imre–Paksa Katalin–Szalay Olga: Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai. Sources of Music and Text for Kodály's Kompositions Based on Folk Music. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2019 (CD-melléklettel)

A Bereczky János, Domokos Mária, Olsvai Imre, Paksa Katalin és Szalay Olga által összeállított *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai* kötet első kiadása majd négy évtizeddel ezelőtt, a Kodály-centenárium idején készült, és a Zeneműkiadó Vállalatnál 1984-ben jelent meg ugyanezzel a címmel, de akkor csak magyarul. A második kiadást a 2017-ben kormányzati támogatással meghirdetett Kodály Emlékév tette lehetővé. A cél a Bartók-forráskatalógus mintájára, a mai kor igényeinek mind külsejében, mind tartalmában megfelelő, eredeti hangzó népzenei felvételekkel illusztrált, angol nyelven is hozzáférhető kiadvány létrehozása volt. Kétségtelen, hogy kevés olyan szereplőjét tudjuk említeni az európai, a nyugati világ zenetörténetének, aki hosszú távra érvényesen jelölte ki közössége zenei művelődésének útját a gyakorlati útmutatókkal együtt. Jószerevel lehet, hogy csak Kodályt, aki számára a zene semmi mással nem pótolható lelki táplálék volt,¹ egyúttal a társadalom alkotóenergiáinak forrása, amellyel a társadalomnak a lehető legszélesebb körben, a létezés szerves részeként mindennap élnie kell. Kodály vallotta, hogy a zenei műveltség mint a társadalmi etika része már önmagában segíti a társadalmi jó megerősödését, felszínre kerülését erkölcsi, esztétikai és művészi értelemben egyaránt. Mindez nemcsak zenepedagógiai, művészetre nevelési feladatban, hanem komplex társadalmi programban öltött testet, amelynek megvalósulása egyaránt vezérelte a zenész-zeneszerző, a kutató és a pedagógus Kodály munkásságát attól függetlenül, hogy leginkább zenepedagógiai koncepciója, a művészetre, zenére nevelés került a zenei és társadalmi köztudatban a megérdemelt helyére, és vált nemzetközi szinten széles körben ismertté. A 2017-re meghirdetett emlékév célul tűzte ki, hogy a komponista, a zenekutatói életmű legalább akkora figyelmet kapjon, mint a pedagógu-

1 Kodály Zoltán: „Mire való a zenei önképzőkör?” In: uő: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszéldek, nyilatkozatok*, I. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982, 156.

si, és Kodály életműve teljességében, a zeneszerző zseni, a tudós és a tanár egységében jelenjen meg a nemzetközi és hazai zenei közbeszédben egyaránt. E törekvés jegyében vehetjük most már kézbe a kétnyelvű, gyönyörű kiállítású kötetet, amely minden bizonnyal jól fog hasznosulni a zenetudomány, különösen a Kodály-kutatás globális terében.

Kodály forráskatalógusának összeállítói – közülük sajnálatosan Olsvai Imre már nem vehetett részt a második, javított és bővített kiadás munkálataiban – összeszokott munkacsoportként újból áttekintették a teljes anyagot, egyeztették a kiadási elveket, figyelembe véve az első kiadás tapasztalatait, tördelési, tipográfiai-esztétikai hiányosságait, megállapodtak a szükséges módosításokban, és kiválogatták a CD-mellékletre kerülő hangzó felvételeket. A zömükben fonográffelvételekből csak egy válogatás közlésére volt mód, miután a több mint 100 éves viaszhengerek hangminőségében, a felvételek technikai színvonalában komoly eltérések mutatkoztak, valamint a felvételek jogi helyzete sem tette lehetővé a teljes körű közreadást. A szerkesztők, a katalógus összeállítóinak munkáját az MTA BTK Zenetudományi Intézet Népzene- és Néptáncutató Osztályának fiatal kollégái is segítették. A hangfelvételek forráshelyzetét, adatait Lipták Dániel tekintette át, a fonográffelvételeket Bolya Mátyás és Buzás Attila restaurálta, a teljes kötethez új kottagrafika készült, amely Meszéna Beáta munkáját dicséri. A kötet megragadó külső megjelenése Demeter Gittának köszönhető, aki a grafikai tervezést és a kifejezetten bonyolultnak számító anyag (kották, jegyzetek, kétnyelvű szövegrészek) tördelését végezte. A művek és a forrásukul szolgáló népzenei adatok közötti tájékozódást gazdag zenei mutatók és alfabetikus bibliográfiai, műfaji jegyzékek segítik. (Az első kiadásban még csak ez utóbbi volt, a magyar népzenei kiadványok megszokott zenei és szövegmutatói akkor még hiányoztak.) A CD-mellékletben való eligazodást a felvételekre vonatkozó külön tartalomjegyzék biztosítja, illetve az egyes tételeknél hangzó felvétel meglétét kis ikon (a számítógépekről jól ismert hangszóró képe) jelzi. A könyv használatát nagyban megkönnyíti a magyar és angol szövegek külön színekkel való szedése (a magyaroké feketével, az angoloké barnásvörössel), amely harmonizál a borító grafikájának színvilágával. Ugyancsak a könnyebb használatot, a jobb áttekinthetőséget célozza, hogy a népdalszövegek angol fordítását a kötetben külön, a mutatókat követően egy tömbben találjuk. A mostani kiadásból kimaradt Szalay Olga *Kodály népzenei gyűjtésének mutatói* című összeállítása, amely 1984-ben külön betétfüzetként jelent meg a Kodály népdalgűjtéseinek lelőhelyeit bemutató térképmelléklettel. Időközben ez a mutató bekerült Szalay Olga Kodály népzeneutatói munkásságáról szóló, 2004-ben megjelent monográfiájába, így újraközlése indokolatlanná vált.²

Természetszerűleg az eltelt majd négy évtizednek köszönhetően az egyes tételekhez tartozó irodalmi hivatkozások is bővültek, gyarapodtak, a bevezetés szövegében is találunk kisebb változtatásokat, illetve betoldásokat, de talán a katalógus szempontjából a legfontosabb, hogy két további adattal 919-ről 921-re módosult a

2 Szalay Olga: *Kodály, a népzeneutató és tudományos műhelye*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.

közreadott tételek száma. A zeneszerzői életművet tekintve összességében igen tekintélyes számú esetben szolgált tehát Kodály kompozíciójának alapjául népdal, mind a dallamok, mind a szövegek tekintetében.

Újra és újra megfogalmazódik a kérdés a jelenség magyarázatára vonatkozóan: mi vonzotta Kodályt és Bartókot is ilyen erővel a népzenehez? A kérdés megválaszolásához most el kell tekintenünk kutatói mivoltunktól, és a kutatásból fakadó természetes kíváncsiságtól, érdeklődéstől – csak a zenészt faggathatjuk. Ha átnézünk Kodály és Bartók e témában tett sok-sok megnyilatkozását, akkor mindkettőjüknél a népzene, a népdalok művészi igényességére, értékére találunk utalásokat:

A szó legszorosabb értelmében vett parasztdallamokat ezzel szemben klasszikus, pregnáns egyszerűség jellemzi, a felépítésnek olyan objektivitása, mely sohasem fárasztó. Érzésem szerint minden ilyen dallam a legmagasabbrendű művészi tökéletesség megtestesítője.³

A népdal azonban befejezett zenemű. Nem lehet tovább vékonyítani, kinyújtani vagy meghosszabbítani.

A népdal nem nyersanyag. Hanem már kialakult, kristályos állapotban élő művek, nem ritkán remekművek sorozata. Legare pietre.

Legyünk tisztában: ezek [a népdalok] kész remekművek, úgy, ahogy vannak!⁴

Másként kifejezve Bartók és Kodály azt az egyetemességet fedezték fel a népzeneben, amely csak a magasrendű művészetek sajátja, és a katarzist hordozza magában, a forrást, amely újabb és újabb művészi alkotásra sarkallta őket.

Forgassuk tehát Kodály forráskatalógusának második, bővített és javított, magyar és angol nyelvű kiadását ennek megfelelően: alázattal és csodálattal, hiszen ahogyan maga Kodály fogalmazott 1925-ben:

AKI BELEÉLI MAGÁT ebbe a zenébe [értsd magyar népzene], az jóval könnyebben érti meg az újabb magyar zenét. [...] Ezek a dalok adják új zenénk fundamentumát, termő talaját. Mert az új magyar zeneszerzőket bármely európai komponista-iskolánál inkább ezek a dalok inspirálják közvetlenül.⁵

3 Bartók Béla: „A népzene és jelentősége az újkori zeneszerzésben”. In: *Bartók Béla írásai*, 1. Budapest, 1989, 149.

4 Kodály Zoltán: „Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel”. In: uő: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*, III. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó 1989, 552.; uő: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993 (Kodály Zoltán hátrahagyott írásai, II.), 65., 67.

5 Kodály Zoltán: „Magyar zene”. In: uő: *Visszatekintés*, I., 25.

Gaučík István

ADÓSSÁGTÖRLESZTÉS ÉS ÚJ KIHÍVÁSOK

Jana Laslavíková: Mestské divadlo v Prešporoku (1886–1899) v kontexte dobovej divadelnej praxe. Pôsobenie riaditeľ'ov Maxa Kmentta a Emanuela Raula. Bratislava: Ars Musica – Katedra muzikológie FiF UK – Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV v Bratislave, 2018 (e-könyv)

A közép-európai historiográfiák speciális helyzetben vannak: a 20. század változatos és egyben szövevényes témahalmazainak a vizsgálatához a politikátörténetileg vagy éppen nemzetpolitikailag kicövekelt határvonalakat kell folyamatosan átlépniük. Egyszerűen fogalmazva sok esetben kell – sőt érdemes – átruccanni a szomszédba, egy-egy ország történettudományi műhelyébe, annak módszereit és eredményeit szemrevételezni, arra támaszkodni, a határon túli magyar történeti-kulturális forrásanyag kutatásáról nem is szólva.

Szlovákia a magyar historikusok számára ilyen terep (lehet). Jómagam szlovákiai magyarként, aki mindkét historiográfiára figyel, abból tanul, arra reflektál, nem véletlenül írtam az előző, talán kicsit cikornyásnak vagy éppen eufemisztikusnak tűnő mondatokat (ez az a pont, amellyel minden író ember legelőször szembesül: mi legyen a belépő, a be- és felvezető ütem). Tehát a másik kulturális közeg inspiráló lehet, gazdagíthat, és hát régóta adott egy axióma: a régi, 1918 előtti magyar kulturális örökség nagy – vagy éppen el nem hanyagolható – részével nem magyar kutatók foglalkoznak a társadalom-, és a kultúrtörténet vagy más diszciplínák területein. Az átjárás fontos, még a specifikusabb területeken is, amilyenek nekem, laikusnak a muzikológia tűnik.

Pozsony, talán nem mondom újat, régóta fontos kutatási témája a szlovák és a magyar történettudománynak. Számos szlovák tanulmány és monografikus feldolgozás támaszkodik alapos forráskutatásra, és az „egykori koronázóváros”, vagy a dualista korszak másik toposzát használva, „Magyarország második városa” társadalmi, gazdasági és kulturális történetének alig kutatott területeire is fókuszál.¹ Méltán állíthatjuk, hogy változatos és némely esetben üdítő megközelítésekkel találkozhatunk, melyek zömmel a német, kisebb részt a magyar nyelvű levéltári dokumentumokra, a közgyűjteményekben addig elfelejtett vagy nem hasznosított képi és muzeális tárgyi anyagra támaszkodnak (legfőképpen a Pozsonyi Városi

1 Lásd pl. Juraj Šedivý–Tatiana Štefanovičová (zostavili): *Dejiny Bratislavy, 1.: Brezalauspurc na križovatke kultúr. Od počiatkov do prelomu 12. a 13. storočia*. Bratislava: Slovart, 2012; Miriam Hlavačková: *Kapitula pri Dóme sv. Martina – intelektuálne centrum Bratislavy v 15. storočí*. Bratislava: Spoločnosť Pro Historia, o. z., 2008; Jozef Tancer: *Neviditeľ'né mesto. Prešporok/Bratislava v cestopisnej literatúre*. Bratislava: Kalligram, 2013.

Múzeum évkönyve – Bratislava. *Zborník Múzea mesta Bratislavy* – és egyéb kiadványai játszanak pótolhatatlan szerepet, ezeket sajnos talán a nyelvi akadály miatt a magyarországi kutatók alig hasznosítanak).² A szlovák–magyar történeti kutatások „egybehangelésére” és hosszú távú projektek megvalósítására is sor került.³ Ennek „motorja” az Agentura Pacis Posonium egyesület volt, mely tudományos és népszerűsítő konferenciák, illetve a Pozsony város történeti monográfiásorozat megjelenítésével járult hozzá egy árnyaltabb Pozsony-kép megrajzolásához.⁴

A választott problémakörök és a publikált eredmények kétségekívül fontosak voltak, hiszen primer levéltári kutatásokra támaszkodtak, egyben kiterjedtek a társadalom-, mentalitás- és gazdaságtörténetre, műemlékvédelemre, az interetnikus viszonyokra, a polgárságra és azokra a közgyűjteményekre, melyek a város tárgyi jellegű kulturális örökségét őrzik. Számos kutatási terület azonban hiányos maradt, így többek között a 19. századi színház- és zenekultúráé, ezek intézményes hátterének alakulása, a Pozsonyi Városi Múzeum működésének társadalomtörténeti vonatkozásai vagy a színházi élet prominens képviselőinek pályája, illetve szakmai profilja.⁵ Egy másik fontos szempont sajnos eddig periferikusan jelent meg a szlovákiai megközelítésekben: a városi/polgári lét közép-európai összefüggésekbe való helyezése és a kulturális transzferek izgalmasnak ígérkező kérdésköre.

Egy-egy elfelejtett, specifikus téma mindig testreszabott, felkészült kutatót igényel. Véleményem szerint a recenzeált könyv szerzőjére, Jana Laslavíkovára, a Szlovák Tudományos Akadémia Történettudományi Intézetének a munkatársára ez érvényes. Több éve kitartóan kutatja a Pozsonyi Városi Színház 1918 előtti történetét. Számos szlovákiai és külföldi színháztörténeti program koordinátora volt, és ösztöndíjasként osztrák kutatóintézetekben is dolgozott. Jelen könyve 2009-es doktori disszertációjának az átdolgozott, bővített változata. Ugyanakkor Laslavíková ambiciózus, hiszen jelzi, hogy könyvét egy pozsonyi színháztörténeti sorozat első darabjának szánja.

A monográfia szerkezete világos és jól követhető. Az előszót és bevezetőt az első tematikus rész követi, mely a színház társadalmi „beágyazottságával”, építéstörténe-

2 Pl. Jana Lengová: „Bratislava 1860–1918. Postrehy k osobnostiam klavírneho umenia”, *Bratislava. Zborník Múzea mesta Bratislavy*, 22. (2010), 173–195.; Kristína Sámelová: „Josef Wimmer’s Söhne’ – obchod na korze trošku inak”, *Bratislava. Zborník Múzea mesta Bratislavy*, 25. (2013), 91–108.; Elena Mannová: „Spoločenské elity Prešporka v 19. storočí. Reprézntácie meštianstva v spolkovom živote a pri inscenovaní pohrebov”, *Bratislava. Zborník Múzea mesta Bratislavy*, 28. (2016), 99–132.

3 Czoch Gábor–Kocsis Aranka–Tóth Árpád (szerk.): *Fejezetek Pozsony történetéből magyar és szlovák szemel.* Pozsony: Kalligram, 2005.

4 Pl. Tóth Árpád: *Polgári stratégiák. Életutak, családi sorsok és társadalmi viszonyok Pozsonyban 1780 és 1848 között.* Pozsony: Kalligram, 2009.

5 Pozsony színházi élete a középkorig nyúlik vissza (passiójátékok, iskolai drámák). A 16–17. század folyamán a koronázóünnepségek alatt vándortársulatok léptek fel a városban, de az igazi „virágkort” a 18. század hozta, mikor Mária Terézia, Mária Krisztina, illetve férje Albrecht főherceg látogatták a várban és a főúri kastélyokban tartott színházi előadásokat. Olasz operák, bécsi vígjátékok és német énekes darabok voltak a repertoáron. A populárisabb színi előadásokat a „régí” városi színházban rendezték, mely 1776-ig működött különböző helyeken. A városi lakosság számára még az ún. faszínház szolgált a Mihály-kapu mellett. Az első kőszínház, melyet gróf Csáky György építtetett, 1776-tól működött. A Pozsonyi Városi Színház ennek helyén épült fel, és a központ városképét máig meghatározza.

tével, az új épület gondolatával, terveivel és megvalósításának körülményeivel foglalkozik. A második blokk más perspektívát villant fel az olvasónak: a színház belső működésébe, mindennapjaiba tekinthetünk be, miközben precízen elemzi az igazgatói feladatköröket, a társulat–repertoár–publikum kölcsönös interakciókban létező „háromszögét”. A szerző külön figyelmet szentel a helyi német és magyar sajtóvisszhangoknak is. A kötet gerincét a két nagy formátumú színházigazgató, Max Kmentt és Emanuel Raul (1843–1916)⁶ élete és pályaképe alkotja. A könyvet angol nyelvű rezümé, a levéltári források és a felhasznált irodalom jegyzéke zárja.

Külön tárgyalandó az impozáns – típusában jól strukturált – forrásanyag, mely szilárd fundamentumát képezi a könyvnek. Természetesen bizonyos vonatkozásokban a források töredékessége alapvetően befolyásolta egy-egy problémakör teljesebb megvilágítását (elsősorban a színésznők életét, akik különböző okoknál fogva idő előtt fejezték be pályafutásukat, vagy éppen szociális helyzetük rosszabbodása miatt vonultak vissza), azonban az igazgatók tevékenységén keresztül a színészek szerepeit rekonstruálni tudta. A férfi színészekhez több forrás, főleg német színházi almanachok álltak rendelkezésére. Ezeket kitűnően felhasználta Kmentt és Raul profiljának a megrajzolásához is.

A könyv széles körű levéltári kutatásra – szlovákiai, magyarországi, ausztriai, lengyelországi színháztörténeti iratokra – támaszkodik. A másik fajsúlyos, egyben hálás forrásanyagot a korabeli, legfőképpen pozsonyi német nyelvű sajtó (*Pressburger Zeitung*, *Westungarischer Grenzbote*) alkotja. Ez fontos híreket és gyakran máshol ki nem nyomozható adatokat tartalmaz a színház játéknapjairól, az igazgatói tervekről, a színészek pályafutásáról és a bécsi, illetve budapesti vendéjátékokról. Mivel a városi színházi bizottság iratai igencsak töredékesen maradtak fenn (jegyzőkönyvek, bérleti szerződések, biztonsági és tűzvédelmi rendelkezések), a sajtó ilyenén bevonása és kiaknázása jó döntés volt. A szerző a szlovák színháztörténeti kutatások során kevésbé vizsgált források csoportját, a színházi plakátokat is következetesen használja. Talán ő emeli be elsőként a szlovák színháztörténeti diskurzusba a korszak „pressburger”, német, illetve részben magyar nyelvű színháztörténeti értékeléseit és kritikáit: Simon Julius Derra de Moroda, Batka János, Georg Murmann, Karl Kampfmüller, Karl Angermayer, Otto Fabricius, Samarjay Károly, Simonyi Iván, Gustav Mauthner, ifj. Ejury Károly írásait. Laslavíková ezeken kívül kutatta a felbecsülhetetlen értékű pozsonyi Batka-gyűjteményt és a bécsi színházmúzeum anyagait, továbbá a pozsonyi és bécsi fénykép-, terv- és rajzarchívumokat. Mindezek a források nemcsak árnyalták és pontosították a Pozsonyi Városi Színház alapításának körülményeit, mozgatórugóit és tulajdonképpeni működését, de egy részük képekként való felhasználása tetszetősebbé is tette a könyvet.

Nem mindegy, milyen a kezdés, és nem lehet elbogatellizálni az első hangot, az nem lehet diszsonáns. Laslavíková bevezetése ezt kitűnően etalálta: a bevezetés négy és fél oldala pregnáns összefoglalója történészi ars poeticájának, melyet a talán már rég eltűnt közép-európaiság fuvallata hat át, nemkülönben az alkalmazott társadalomtörténeti módszernek is. Ez a szövegrész az eddigi szlovák kutatások mérlege is.

6 Max Kmentt életrajzi adatai, születésének és elhunytának ideje, helye még feltárára várnak.

Laslavíková a tervező építészek (Ferdinand Fellner és Hermann Gottfried Helmer) munkásságán keresztül egy szélesebb közép-európai horizontot mutat be, miközben a német és az osztrák színháztörténet eredményeit is beemeli. Megállapítja, hogy a 19. század, mely a polgárság és a társadalmi-gazdasági modernizáció nagy korszaka, kultúrtörténetileg mégsem tért el a korábbi hagyományoktól, hiszen az új polgári elitiek visszatértek a korábbi kulturális mintákhoz, mely a historizmus változatos – főleg építészeti, így természetszerűleg a színház-építészeti – formáiban is jelentkezett. Egy sajátos kettőség látható: egyik oldalon a haladás, a civilizációs fejlődés „a legfelsőbb törvény”, míg a másikon egyfajta „visszatérés” tapasztalható.

A szerző részletesen elemzi Pozsony társadalmi és kulturális életét a 19. század második felében. A zenei, színházi életet alakító egyesületeket (például a Kirchenmusikvereint) és személyeket (a Habsburg-ház tagjai közül Frigyes főherceget és feleségét, Izabellát, valamint a magyar arisztokrácia képviselőit, így a Pálffyakat, Esterházyakat, Batthyányakat, Erdődyeket, Grassalkovichokat). Figyelmet szentel a többes (német–magyar) identitások érdekes halmazának, a pozsonyi németek lojalitásának és patriotizmusuk összetevőinek. Rámutat Bécs kisugárzó erejére, azon kulturális mintákra, melyeket a pozsonyi polgárság követett és utánzott még a színházi életben is. A Pozsonyi Városi Színház 1886-os megnyitását fontos csoport- és identitásképző eseményként, határköként értelmezi. Ez a pozsonyi németek (Deutschungarn) Magyarország iránti lojalitásának a jele és a lokális (városi) identitás építőköve is. Ugyanakkor egyfajta komfortérzés töltötte el a polgárokat, hiszen az új színház „az övék” volt, egy közösségi összefogás eredményeképpen született. Egy új igény is megfogalmazódott: adott a lehetőség, hogy fővárosi szinten működő színház legyen, s ehhez koncepciózus színingazgatókat kell szerződtetni. (Egyébként nagyon hamar bezonyosodott, hogy a vidéki adottságokat nem sikerült leküzdeni, meghaladni.)

A helyi autonóm kulturális koncepció azonban hamar szembekerült a magyar nemzetállam kultúrpolitikai terveivel (ezek egyik szócsöve az Országos Magyar Színházegyesület volt) és a pozsonyi magyarosító törekvésekkel, melyeket legelőteljesebben a Toldy Kör és a helyi Magyar Színpártoló Egyesület kommunikált. Már 1886-ban megfogalmazódott az igény a magyar nyelvű színházi előadásokra, azonban a nagyobb számú magyar közönség hiányában, illetve az alacsonyabb színvonal miatt ez sokáig problematikus volt és maradt. Summa summarum 1886-tól két nyelven folytak az előadások. Ezt egy Temesvárral kötött „csereegyezmény” tette lehetővé, mely 1899-ig aránylag jól működő – egyáltalán nem egyedi – modellnek tekinthető.⁷ Pozsonyban a német színház kapta meg az előnyösebb téli hónapokat, a többit a magyar. Ebben az időszakban három német és tíz magyar színingazgatót találhatunk saját társulattal. Kivételt csupán Relle Iván korszaka alkotott (1899–1902), mikor ő vezette mind a német, mind a magyar színházat.

Laslavíková egy eddig teljesen új szempontot is görcső alá vesz, mégpedig a kormányzati (etnikai) kultúrpolitika megjelenését a színházügyben. Ez a szlovák,

7 Bizonyos hiányérzetem azért maradt, hogy a szerző a temesvári színházi viszonyokat nem hasonlította össze a pozsonyival, és a két városvezetés színházi stratégiáit sem elemezte körültekintőbben. Érdekes, hogy értékelései és értelmezései gyakran a jegyzetekben kapnak helyet.

de lehet, hogy a magyar színháztörténet-írásban is nóvumnak számít. Pozsonyban a magyar igazgatókat a kormány ajánlotta, míg a város által megpályáztatott, a színházi bizottság által kiválasztott német igazgató kinevezése kormányzati jóváhagyástól függött.

A kötet súlypontját a harmadik és a negyedik fejezet, a két direktor, Kmentt és Raul pozsonyi pályafutásának és színházi munkájának az elemzése alkotja, ezek számomra a kötet legszimpatikusabb részei. A talán Pozsony megyei születésű Max Kmentt 1886–1890 között állt a német színházársulat élén. Pozsonyhoz már 1876-tól kötődött, hiszen színészként ott dolgozott, majd Heinrich Bohrmannal „könnyebb” műfajokra szakosodva közös társulatot vezetett. Komoly bécsi színházi kapcsolatokkal rendelkezett, és Pozsonyban gyorsan sikerült kiépítenie a magyar kapcsolati hálóit is. 1885-ben, már a színház felépítése előtt felmerült a neve lehetséges jelöltként az igazgatói posztra. Kmentt személye megfelelő választásnak tűnt: magyar állampolgár volt, kitűnők voltak a kapcsolatai a magyar színházi szakmával, így a kormány nem gördíthetett akadályokat kinevezése elé. Szerződésileg kötelezték a német és magyar előadások megtartására Pozsonyban és Temesvárott, de 1888-ra már nyilvánvalóvá vált, hogy a magyar nyelvű színházi előadásokkal minőségi és látogatottsági gondok vannak (ezeken majd csak Krecsányi Ignác igazgatósága alatt sikerül részben javítani). Kmentt sokat tett a pozsonyi színház színvonalának emeléséért. Fiatal, tehetséges színészeket szerződtetett, bécsi és budapesti társulatokat hívott, és igyekezett az operaelőadások számát növelni.

A morvaországi születésű Emanuel Raul, eredeti nevén Friedmann, kilencéves korától pozsonyi igazgatói működése egészen más jellegű volt. Az ő korszaka a német színház utolsó domináns éveit jelentette 1899-ig. Közkedvelt volt a német polgárság és a városvezetés körében, és nem utolsósorban jó viszonyt ápolt a helyi színikritika legbefolyásosabb személyiségével, Batka Jánossal. A könyvben megismerkedhetünk társulatának legmarkánsabb személyiségeivel és a repertoárral. A szerző rámutat a színpadi adaptációk hátterére és a közönség reakcióira is. Éppen az ő évében, konkrétan 1892-ben történt először egy komolyabb kísérlet a magyar színház térfoglalására. A Toldy Kör javaslata, amit a városi képviselőtestület egy része is támogatott, nemcsak az őszi-téli szezon megszerzésére irányult, hanem egy olyan igazgató szerződtetésére, aki a magyar színházat helyezi előtérbe. Raul azonban szakmai előnyben volt, hiszen képes volt biztosítani a folyamatos operaelőadásokat és a színes repertoárt, amivel megnyerte magának a pozsonyi magyar közönséget is, emellett ügyes menedzserként biztosította, sőt emelte a színészek fizetését. Nem véletlenül folytathatta tehát munkáját. A Toldy Körnek a magyar színház támogatását szorgalmazó 1895-ös emlékirata sem járt sikerrel, pedig ekkor már komolyabb lobbitevékenységet fejtettek ki, miközben az 1896. évi millenniumi ünnepségekkel is érveltek. A tervet hiába karolta fel az Országos Magyar Színházegyesület, minden maradt a régiben, sőt a terv a helyi német sajtóban komoly kritikát kapott. A német polgárság ugyanis lojalitásból látogatta a magyar előadásokat, ellenben a Toldy Kör tagjait alig lehetett látni. Az elutasító vélemények a magyar színházi kezdeményezést politikai pontszerzés álcázásának tekintették. A pozsonyi és a temesvári városi politikában azonban 1898-ra új helyzet

alakult ki. Mindkét város vezetése a magyar színházat kezdte favorizálni, melynek alfáját és ómegáját a magyarosítás legalábbis külsődleges támogatása és az állami szubvenció elnyerése, így a városi költségvetés tehermentesítése alkotta. A Toldy Kör és a Pozsonyi Kaszinó 1898. október 27-i emlékirata a pozsonyi magyar színház támogatásáról ugyan a kormány elé került, és elismerést is aratott, azonban elmozdulás nem történt. A valódi változást az új igazgató személye hozta. Miután Raul nem jelentkezett a német színházi pályázatra, Krecsányi pedig a magyarra, a győri születésű, a pozsonyi magyar színházat 1897-től irányító Relle Iván (1861–1914) lett a befutó.⁸ „Vegyes nyelvű” koncepciója, mely a német és a magyar színház társulat közös igazgatására és a pozsonyi Aréna (nyári színház) modernizálására épült, elfogadható volt a pozsonyi magyar elitnek is. Ez azonban már egy másik történet, melyet lehet, hogy Laslavíková majd meg fog írni.

Mindig fontosnak tartottam azt a kérdést, hogy mi készíti a kutatót egy mű megírására? Jana Laslavíková miért szentelt figyelmet az 1886. szeptember 22-én ünnepélyes keretek között és prominens vendégek részvételével megnyitott színháznak? Talán furcsa a válaszom: a szerzőt a felfedezés öröme, izgalma mozgatta. Laslavíková tényközpontú, és – talán nem túlzás – „innovációs” készséggel bír. Egyrészt az eddig ismeretlen tények és összefüggések, legfőképpen a rendezői munka koncepcióinak a beemeléseivel alkot újat, másrészt nem a nemzeti historiográfia a játszótere, azon biztos lábbal túllép. A színházi jelenség mindennapi működése, az igazgatói koncepciók és stratégiák érdeklik, melyek „kifejezőeszközei” és egyben megvalósulásai a társulatok voltak. Eloszlat több klisé, főképpen azokat, melyek az 1920 utáni szlovák történeti diskurzust terhelték (nemzetközözpontú szemlélet; a folytonosságok tagadása, miközben éppen az operett műfaja az egyik kapcsolódási pont; a régi színházzal igenis folytonosság mutatható ki a repertoár szintjén). Nem kerüli meg a diszkontinuitás kérdését sem, és rámutat a „német–magyar színház” város- és identitásalakító szerepére. Szerinte a színház Pozsony kultúrtörténetének a szerves része. Ugyanakkor nem ragad le e tetszetősnek és általánosnak tűnő megállapításnál: a színházat nemzetközi kontextusban tárgyalja, és arra is kíváncsi, hogy milyen politikai, társadalmi és kulturális hatások érték. Sokféle funkciót lát el az új városi színház: az eszmék és élettörténetek helye, a német (és részben a magyar) polgárság kommunikációs eszköze, a város önmagáról alkotott képének kifejezője és a nemzeti (német, magyar) kultúra „bölcseje”, de a 19. század végén egyben a kultúrpolitikai küzdelmek tárgya is. A szerző helyesen mutat rá, hogy a város etnikai jellege, németisége meghatározó tényező volt a színházi életben, annak ellenére, hogy 1902-től a magyar színházi élet erőteljesebben pozicionálódhatott.

A Pozsonyi Városi Színház 1886–1899 közti történetének első teljesebb szlovák feldolgozása hiánypótló munka, számos, eddig ismeretlen tényre és összefüggésre világít rá. Bízunk benne, hogy rövidesen könyv alakban is olvasható lesz, nemcsak elektronikusan. Talán magyar nyelvű fordításán is érdemes lenne elgondolkodni.

8 Relle Iván volt pozsonyi színházigazgató meghalt. In: *Nyugatmagyarországi Híradó*, 257. sz. (1914. november 4.), 4.