

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LXII. évfolyam, 2. szám · 2024. május

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, Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Madas Edit, Rovátkay Lajos (Hannover), Somfai László,
Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1014 Budapest, Táncsics Mihály utca 7. E-mail: magyarzene@hotmail.hu • A folyóirat online elérhető a <https://mzzt.hu/hu/magyar-zene> oldalon. Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 3200 forint. Egyes szám ára 800 forint • Megjelenik évente négy-szer • Tördelés: Demeter Gitta • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 121 GOMBOS LÁSZLÓ
A Hubay–Popper-vonósnégyes negyedszázada a főváros zeneéletében
- 138 A Quarter of a Century of the Hubay–Popper String Quartet in the
Musical Life of Budapest (Abstract)
- 139 LASKAI ANNA
Dohnányi Ernő a New York State Symphony Orchestra élén
- 158 Ernst von Dohnányi as Director of the New York State Symphony
Orchestra (Abstract)
- 159 SZABÓ BALÁZS
Apollo és Diána – Szabolcsi Bence dalkiadványáról
- 182 Apollo and Diána – Bence Szabolcsi's Editions of Old Hungarian
Songs (Abstract)
- 183 BRAUER-BENKE JÓZSEF
Egy jellegzetes magyar népi hangszerünk: a citera
- 203 A typical Hungarian Folk Instrument: the Zither (Abstract)

KÖZLEMÉNY – SHORT CONTRIBUTION

- 204 RICHTER PÁL
„Ha ló nincs, a szamár is jó”
Kodály Zoltán és a Nemzetközi Népzenei Tanács elnöki tisztsége (1961–1967)
- 212 'If Lacks a Horse an Ass Will Do It'
Zoltán Kodály and the Presidency of International Folk Music Council
(Abstract)
- 213 LIPTÁK DÁNIEL
„...talán eredetileg ellentmondó formaelvek kiegyenlítésével”
Szabolcsi Bence és Dincsér Oszkár esete a kvintváltó pentaton dallamokkal
- 225 '...Fusing into Unity Originally Contradictory Formal Principles'
*A Debate between Bence Szabolcsi and Oszkár Dincsér on Fifth-shift Pentatonic
Folk Songs (1940–1941)* (Abstract)

- 226 VÁRGEDŐ ANNA
Illuminált invokáció
Istenidézés Kurtág György Alkohol című Pilinszky-dalában
- 232 Illuminated Invocation
Summoning God in György Kurtág's Song Alcohol (Abstract)

RECENZÍÓ – REVIEW

- 233 CSOBÓ PÉTER GYÖRGY
Közép-európai zenetörténetek
A regionális identitás kérdései a magyar zenetörténet-tudományban
Zenetörténetek Közép-Európából. Szerk. Péteri Lóránt–Fazekas Gergely
–Vikárius László. Kronosz Kiadó, 2024
- 239 Szerzőink

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti
Kulturális
Alap

MTA MAGYAR
TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA

TANULMÁNY

Gombos László

A HUBAY–POPPER-VONÓSNÉGYES NEGYEDSZÁZADA A FŐVÁROS ZENEÉLETÉBEN*

ÖSSZEFOGLALÁS

A 19–20. század fordulóján Budapest zeneéletében meghatározó helyet foglalt el a Hubay–Popper-vonósnégyes, az első világszínvonalú hazai kamaragyüttes. Alapítására az adott lehetőséget, hogy 1886 nyarán hazahívták Brüsszelből Hubay Jenőt a Zeneakadémia tanáranak, ő pedig ragaszkodott a csellista David Popper alkalmazásához. Évadonként 6-8 koncertből álló bérletet hirdettek, majd 1904-től 1913-ig a zártkörű hangversenyek világába vonultak vissza, és a nagy nyilvánosság előtt főként zongoratrió-formációban szerepeltek. Zongoristapartnereik között volt d'Albert, Bartók, Dohnányi, Friedman, Godowski, Paderewski, Stavenhagen, Szendy és Thomán. Több alkalommal közreműködtek Brahms műveinek bemutatóiban, a szerzővel a zongoránál. Műsoraik gerincét a német hagyomány alkotta, emellett nagy hangsúlyt fektettek az új művek megismertetésére is.

Kulcsszavak: Hubay Jenő, David Popper, vonósnégyes, magyar zeneélet, Budapest

A *Budapesti Hírlap* írta 1886 novemberében a Hubay–Popper-vonósnégyes első hangversenyéről:

A kamarazene, e magas műfaj, Európa nagyvárosaiban többnyire mostoha sorsra van kárhoytatva; vagy nincsenek művészek, a kik e komoly föladatra termettek, vagy ha vannak, hiányzik a közönség, azok az előkelő ízlésű hallgatók, a kik értik és élvezik e zenét. Budapestén mától fogva két állandó vonósnégyes-társaság létezik, mindkettő kitűnő és mindkettő a hívek egész táborával dicsekvő. Bizonyosága a magyar főváros műízlése kiváló fokának, amely megszégyeníti a külföldi metropolisokat. A mi ott fényűzés, az nálunk ma szükség.¹

Az újságíró talán kissé túlzó szavai fordulatot jeleznek a főváros zeneéletében, hiszen nemrég még arról jelent meg híradás, hogy a Krancsevics-vonósnégyes kénytelen beszüntetni működését „a közönség érdeklődésének hanyatlása követ-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság *Zenetörténetek Budapestről* címmel, Pest, Buda és Óbuda egyesítésének 150. évfordulója alkalmából rendezett konferenciáján, a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2023. október 6-án tartott előadás szerkesztett változata. A szerző a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 [Szerző nélk.:] „Irodalom és művészet”, *Budapesti Hírlap* VI/312. (1886. november 11.), 3.

keztében”.² Mi is változott meg időközben? Liszt Ferenc és Trefort Ágoston megnyerte a Zeneakadémia tanárának a 28 éves, de már nemzetközi hírű Hubay Jenőt (1858–1937), aki a brüsszeli konzervatórium, a Conservatoire royale de Bruxelles hegedűtanszakának éléről tért haza a nyár folyamán.³ Szólistakarrierje mellett kiemelt szerepet játszott számára a kamarazene, és ragaszkodott ahhoz, hogy brüsszeli éveivel hasonlóan Budapesten is világszínvonalú kvartettsorozatokat rendezhessen.⁴ Ezért feltételei közé tartozott David Poppernek (1843–1913), kora egyik legjelentősebb csellistájának zeneakadémiai alkalmazása. Kérésére hazahívták Berlinből másodhegedűsnek a sokoldalú Herzfeld Viktort (1856–1919), maga Hubay pedig kiváló tanítványát, Bram Elderinget (1865–1943) hozta magával Brüsszelből, hogy a brácsajáték mellett helyettesítse a tanításban külföldi turnéi idején (Eldering később koncertmesterként, kamarazenészként és tanárként fényes karriert futott be Hollandiában és Németországban).

Az 1886 őszen alapított kvartett új impulzust adott a figyelem középpontjába került kamarazenének. Nemcsak Hubayék hirdettek hat koncertből álló sorozatot híres művészek közreműködésével, hanem a 10. évadába lépett Krancsevics-vonósnégyes is felvette a kesztyűt, és a nemes versengés a legjobb teljesítményt hozta ki mindkét társaságból – és nekik köszönhetően a közönségből is. Bár a kritikusok óvakodtak attól, hogy szembeállítsák vagy kijátsszák egymás ellen a két kiváló együttest, a híradások nyomán úgy látjuk, hogy a közvélemény egyre inkább Hubayékat tekintette a főváros első számú kvartettjének.

Ez utóbbit a sajtóban jellemzően a Magyarországra látogató sztárokkal vetették össze. A számtalan lelkes dicséretből és összehasonlításból példaként csupán egyetlen részletet idézünk, amely a harmadik hangversenyről jelent meg:

Öröm volt látni, mily erős már a kapocs az előadók és hallgatók között, mennyire értik immár egymást; és örülünk, mikor őszinte lélekkel írhatjuk le a szót, ez új kamara-társaság ma bebizonyította előttünk, hogy a vonós-zene terén ma legfőlegb mellette állhat valaki, de felette senki. Beethoven halhatatlan szerenád-hármasát [op. 8] sem Hellmesbergerék, sem Jean Becker, sem a kölni társaság nem játszották oly bevégzett szépséggel, mint a Hubay Jenő, Eldering Bram és Popper Dávid. Ez a fényes első hegedű, ez a tökéletes viola és ez a nagy cello egyenkint véve is egy-egy tünemény; hát még összeölkezve Beethoven e hangjaiban!⁵

-
- 2 [Szerző nélkül:] „Szinház és művészet”, *Pesti Napló* XXXVII/220. (1886. augusztus 10.), [2.] Az együttes vezetője Krancsevics Dragomir, az Operaház koncertmestere volt, további tagjai: Pinkus/Pinkusz Henrik, Sabathiel József és Rosé Emil. Ez utóbbit egy évvel később Bürger Zsigmond váltotta fel.
- 3 További adataink elsődleges forrása a sajtóhíradások mellett Hubay Jenő hagyatéka, amelynek nagyobb része az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában található (Fond 73, rendezetlen anyag, több tízezer oldalnyi dokumentum), illetve a család birtokában van. A hagyatéktörténetéről és szerkezetéről ld. Gombos László: „A Hubay-hagyatéktitkai. Nyomozás az OSZK-ban és azon túl”, *Magyar Zene* LII/3. (2014. augusztus), 334–349.
- 4 Hubay 1882 őszen szervezett kvartettet Brüsszelben a konzervatórium tanáraiból Désiré van Styvoort, Jean-Baptiste Colyns és Joseph Servais közreműködésével. Elnevezésük a Quatuor Hubay és Grand Quatuor du Conservatoire mellett Quatuor Hubay–Colyns volt, mivel Hubay és Colyns gyakran felváltva játszották az első hegedű és a brácsa szolámát. Az együttes műsorait ld. Malou Haine: „Joseph Servais et les séances de musique de chambre à Bruxelles”, *Revue belge de Musicologie* 68. (2014), 91–120.
- 5 [Szerző nélkül:] „Irodalom és művészet”, *Budapesti Hirlap* VI/342. (1886. december 11.), 3.



1. kép. Popper, Hubay, Herzfeld és Eldering 1886-ban (a Hubay család gyűjteménye)

A cikkíró a folytatásban jelezte, hogy az előadók jellemzésében már kimerült a szótára, és ezzel mintegy előrevetítette az elkövetkező évtizedek kritikáinak egyik lényeges vonását. Egy idő után ugyanis aligha lehetett újat írni ugyanarról az együttesről, így a további recenziók a műsorok közlése mellett elsősorban a bemutatott művekről és a vendégművészekről számoltak be.

Az időről időre megjelenő sajtóhíradásokkal és a különféle egyéb írások (zenei könyvek összefoglalásai, lexikoncikkek, almanachok és mindezek nyomán a 20. századi szakirodalom) megállapításaival szemben hangsúlyoznunk kell, hogy Hubay és Popper együttese az 1886-os megalakulástól Popper 1913-as haláláig változó intenzitással, de *folyamatosan* működött. Jelentősebb szünetek csupán a fővárosi bérletes sorozatokban mutatkoztak. Bár ritkábban, de a főúri és polgári otthonokban, a Zeneakadémia rendezvényein, a különféle budapesti és vidéki egyesületek hangversenyein és olykor külföldön a bérletiszünetek idején is szerepeltek.⁶ Hivatalos elnevezésük 1904-ig Hubay–Popper-vonósnégyes volt, emellett – a korabeli szokásnak megfelelően – gyakran hívták Hubay-kvartettnek (az ettől eltérő egyszeri megnevezések, például Budapest kvartett, sajtóhibának számítanak⁷).

6 Példaként említhetjük az 1900–1901-es szezont, amikor nem hirdettek bérletes sorozatot, de a sajtóhíradások szerint 1900. december 22-én a Lloyd Társaság estjén egy-egy Mendelssohn-, Volkmann- és Mozart-tételt játszottak, 1901. március 1-én Thomán István koncertjén működtek közre Schumann zongoraötösében, majd április 26-án a Zeneakadémia tanári összejövetelén mutatták be Bloch József új kvartettjét.

7 Az interneten terjedő téves elnevezés forrása feltehetően az Alfred Ehrlich szerkesztette *Das Streich-Quartett in Wort und Bild* (Leipzig: A. H. Payne, 1898) című könyv volt, amelyben a két-két lapon bemutatott együttesek közel fele egy-egy város nevét viseli. A 62–63. lapon szereplő „Das Budapester Quartett” beleillik a Londoner, Dresdener, Stuttgarter, Meininger, Kölner, Frankfurter, Hamburger, Petersburger, Warschauer, Bologneser stb. sorozatba, a róla szóló szócikkben és a 38. lap utalásában viszont itt is „Hubay–Popper-Quartett” olvasható.

A kvartett középső tagjai néhány évente változtak, jellemzően ősszel, a szezonok elején. A második hegedűt 1889-ben Bloch József (1862–1922) vette át Herzfeldtől, majd 1895-ben Farkas János (1869–1898) következett. Az ő súlyos betegsége miatt 1897 januárjában Herzfeld visszatért az együttesbe. Brácsán Bram Eldering után 1888-tól Grünfeld Vilmos (1855–1921), 1893-tól Waldbauer József (1861–1920, Waldbauer Imre édesapja) játszott. 1899 őszén egyszerre két tag cserélődött ki, és a Hubay Jenő–Kemény Rezső (1871–1945)–Szerémi Gusztáv (1877–1952)–Popper Dávid-felállás Popper haláláig változatlan maradt. Az I. világháború éveiben egy időre Schiffer Adolf (1873–1950) lépett az alapító csellista helyére.⁸ Bár az 1920-as és 30-as években Hubay továbbra is rendszeresen kvartettezett az otthonában, és az események egy része a rádióközvetítéseknek köszönhetően a nagy nyilvánosság számára is elérhető volt, ehhez az időszakhoz már nem kapcsolódott olyan állandó társaság, mint amilyen a Hubay–Popper-kvartett volt.⁹

Pusztán a számadatok felől nézve nem egyszerű megválaszolni azt a kérdést, hogy hány tagja is volt a két művész együttesének, ugyanis koncertjeiken a szólódaraboktól az oktettekig sokféle művet előadtak. A rendelkezésünkre álló koncertműsorok és kritikák alapján úgy látjuk, hogy a műsorok gerincét adó vonósnégyesek aránya még a bérletes sorozatokban sem érte el az 50%-ot. Vonósötösök esetében szükség volt 2. brácsára vagy csellóra, szextettnél mindkettőre (a *Pisztrángötös*ben 2. hegedű helyett nagybőgőre). Emellett az állandó szereplőket olykor helyettesíteni kellett (betegség, utazás), így az aktuális tagokon kívül az együttesben brácsázott Berkovits Lajos, Grünfeld Vilmos, Kőszeghy Sándor, Kunwald Antal, Lentz Rezső, Mambriny Gyula, Róth Nándor, Sabathiel Rezső, Szerémi Gusztáv és Waldmann János, a cselló szólamában szerepelt Adler Mihály, Friedrich Grützmaker, Kerpely Jenő, Löbl Lajos, Rosé Emil, Schiffer Adolf, Schulz Gyula, Schulz János és Willmouth Bódog. A 2. hegedűst egy alkalommal Waldbauer József helyettesítette, a nagybőgős mindig Gianicelli Károly volt. A fúvósokkal együtt játszott kamaraművekben az Operaház zenekarának tagjai működtek közre: Burose Adolf fuvalán, Böhm Ferenc, Förster Ferenc és Hiekisch Henrik klarinéton, Frank Rezső és Wieschendorff Henrik fagotton, valamint Drescher Rajmund és Krausz Károly kürtön.

Még a vezetőkkel is előfordult, hogy hiányoztak: 1890. november 24-én az Oroszországban turnézó Hubayt a szintén Joachim-növendék Henri Petri, a drez-

8 Schiffer, Popper tanítványa és utóda a Zeneakadémián már 1900-tól közreműködött a kvartett hangversenyein (a második csellót játszotta Schubert C-dúr kvintettjében, illetve Koessler f-moll és Brahms B-dúr szextettjében, 1903. március 2-án pedig a beteg Poppert helyettesítette). 1916 elejéről négy olyan Hubay-zenedélutánról van tudomásunk, amelyen ő szerepelt Hubay, Kemény és Szerémi mellett, a további privát koncertek előadóirol azonban nem rendelkezünk elegendő információval.

9 A két világháború között Hubay partnerei legtöbbször Gábel Ferenc és Zathureczky Ede (hegedű), Zsolt Nándor (brácsa), illetve Zsámboki Miklós és Kerpely Jenő (cselló) voltak, emellett számos kiváló tanítványát és kollégáját is bevonta a vonósnégyesjátékba (többek között fellépett vele Hannover György, Koromzay Dénes, Sándor László, Szentgyörgyi László, Székely Zoltán, Temesváry János, Végh Sándor, Waldbauer Imre, ill. Hütter Pál és Csuka Béla is).

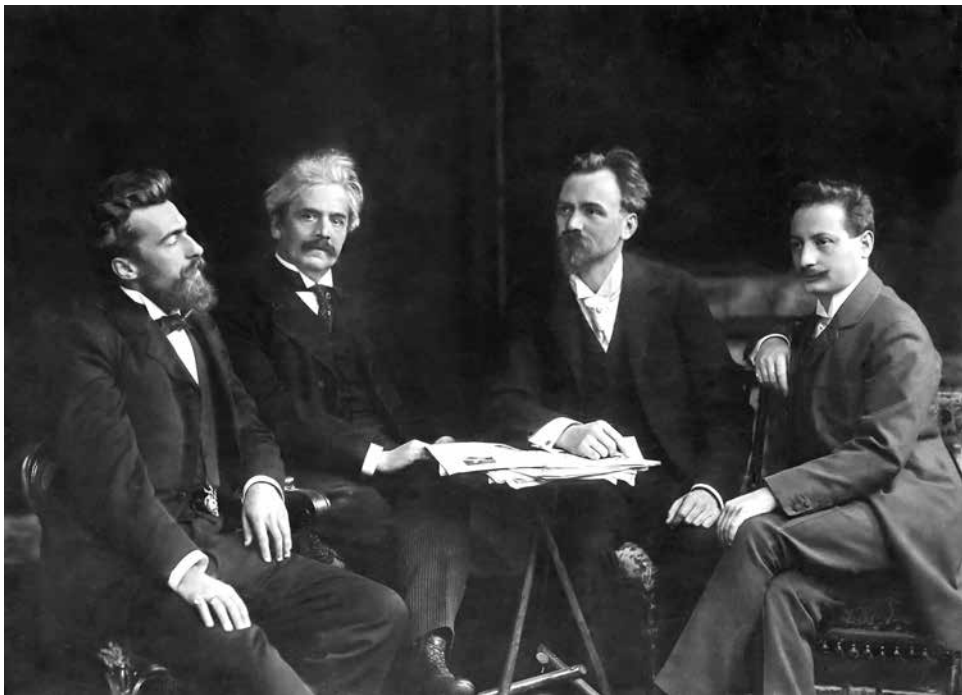


2. kép. Hubay, Herzfeld, Waldbauer és Popper 1897-ben (a Hubay család gyűjteménye)

dai királyi zenekar koncertmestere helyettesítette, az 1891 őszén Angliában szereplő Poppert két hónapon át Friedrich Grützmacher, az Operaház szólócel-
listája pótolta az együttesben és a tanításban egyaránt. De 1889. február 8-án az
is előfordult, hogy a Budapesten vendégeskedő Joachim József ült be első hege-
dűsnek, míg Hubay a brácsaszólamot játszotta.¹⁰

A Hubay–Popper-kvartett tagjai leggyakrabban zongoristákkal léptek fel duó,
trió, kvartett vagy kvintett felállásban. Néhány jelentős művész azok közül, akik-
kel 1904-ig játszottak: Aggházy Károly, Bartók Béla, Fanny Basch-Mahler, Fannie
Bloomfield-Zeisler, Johannes Brahms, Eugen d’Albert, Willy Deutsch, Dohnányi
Ernő, Eibenschütz Ilona, Alfred Grünfeld, Adlerné Goldstein Vilma, Anna Jeszi-
pova, Theodor Leschetizky, Ignacy Jan Paderewski, Ernestine Roth, Caroline de
Serres, Szendy Árpád, Székely Arnold és Thomán István.

10 Hubay Andornak, a hegedűművész fiának a feljegyzései szerint Joachim budapesti látogatásai során többnyire felkereste Hubayékat, és ilyenkor közösen kvartetteztek is (gépirat a család birtokában). Az 1892. január 15-i hangversenyen azzal demonstrálták zenei együttműködésüket, hogy Joachim játékát Hubay kísérte zongorán, ld. G.: „Joachim. A Budapest Hirlap eredeti tárcája”. *Budapest Hirlap* XII/16. (1892. január 16.), [1.]. A *Pester Lloyd* január 15-i híradása szerint Hubay délben egy zenészekből álló társaság körében látta vendégül Joachimot, néhány nappal később pedig Hubayék Aggházy új kvartettjét játszották el neki: [szerző nélk.:] „Szinház, zene, képzőművészet”, *Pesti Hirlap* XIV/24. (1892. január 24.), 7.



3. kép. Szerémi, Popper, Hubay és Kemény 1901 körül (a Hubay család gyűjteménye)

1904-ben Hubay, Kemény, Szerémi és Popper a házimuzsikálás és a privát koncertek világába vonultak vissza, olykor azonban szerepeltek egyesületek (Katolikus Kör, Műbarátok Köre) félig nyilvános rendezvényein is vagy olyan ünnepi eseményeken, mint Popper 40 éves művészi jubileuma 1905. március 29-én, illetve a Zeneakadémia új épületének avatása 1907. május 14-én. 1906 elején a Zeneakadémián rendeztek kvartettesteket, és a *Pesti Hírlap* névtelen recenzense, aki ezúttal nem kapott ingyenjegyet, így tudósított a február 26-i eseményről:

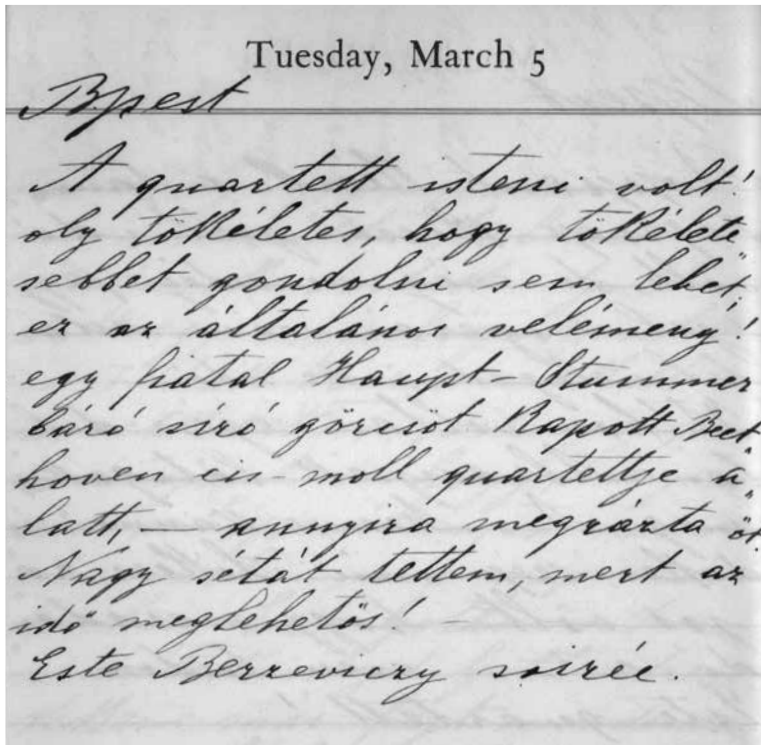
Azt írtuk az imént, hogy a Hubay-Popper-féle vonós-négyes most pauzál; hát ez bizony nem áll egészen, mert voltaképen a Hubay Jenő és a Popper Dávid urak vonós-négyese ez idén is, mégpedig nem is olyan régen – február hó végén – hangversenyezett, igaz, hogy nem a teljes, hanem csak korlátozott nyilvánosság mellett. [...] Még két ilyen hangverseny lesz, egyik március hó derekán, a harmadik pedig április hó elején. Igazán sajnáljuk, hogy Hubay-Popperék csak a „vagyonos osztály” számára rezerválják kiváló művészetüket s elzárkóznak a nagy nyilvánosság előtt; mellőzik a nagy, lelkes – bár kevésbé tehetős, de talán annál hálásabb – zeneközönséget, mely minden igaz művésznek lelkesítő, éltető eleme. Kár a művészetet monopolizálni a plutokrácia kizárólagos élvezete szempontjából. Olvassák el az urak a Goethe „Sänger”-ét, ott van egy pár sor, melyet igazán megszívelhetnének!¹¹

11 [Szerző nélkül:] „Kamarazene”, *Pesti Hírlap*, XXVIII/64. (1906. március 5.), 5.

Egy évvel később ugyanebben a lapban a visszavonulás okairól is olvashatunk Kereszty István tollából, egészen más megközelítésben:

[...] a Hubay–Popper-négyes visszavonult a nagy nyilvánosságtól s igen okosan arra a szűkebb körre szorítkozott, mely az ő művészetét erkölcsileg és anyagilag valóban méltón jutalmazza. A jogtalanul önhitt nagyközönség hadd vegye itt tudomásul, hogy az ő „műpártolása” volt a fő oka a tiszteletreméltó művészi vállalkozás elvonulásának!¹²

Mivel a sajtó képviselőit nem hívták meg a zártkörű hangversenyekre, ezekről csak elvétve találunk híradásokat a lapokban. Hubayné Cebrian Róza naplóiban viszont évről évre megjelentek a tavaszi kvartettsorozatokra vonatkozó utalások vagy néhány mondatos leírások. Az 1907. március 5-i bejegyzésben olvashatjuk az előző esti hangversenyről: „A quartett isteni volt! oly tökéletes, hogy tökéletesebbet gondolni sem lehet; ez az általános vélemény! egy fiatal Haupt-Stummer báró síró görcsöt kapott Beethoven cis-moll quartettje alatt, – annyira megrázta őt.”¹³



1. faksimile. Részlet Hubayné naplójából, 1907. március 5. (családi hagyaték)

12 Kereszty István: „Zenei politika”, *Az Ujság* V/78. (1907. március 31.), 48.

13 Hubayné Cebrian Róza 1907-es naplója a család birtokában. Az említett személy feltehetően Haupt-Stummer Lipót egyik fia, a 18 éves Ágoston vagy a 20 éves Lipót volt.

Az alapító tagok utolsó közös fellépéséről Hubay számolt be 1913. szeptember 13-án a Zeneakadémia tanévnyitó ünnepségén, amint az előző hónapban elhunyt barátját búcsúztatta:

A sors úgy intézte, hogy legutoljára az én házamban szólaltatta meg a mester csellójának bővös hangját. Feleségem kérésére egy nálunk rendezett zeneestélyen, február 25-én, együttesen eljátszottuk Mozart g-moll quintettjét. Mintha érezte volna[,] hogy ez hatyúdala lesz, oly mély ihlettel és bensőséggel tárta fel Mozart transzcendens művének kincseit. De a hallgatók is meg voltak illetődve s alig volt valaki, akit könnyekig meg nem hatott.¹⁴

A vonósnégyesjátékkal párhuzamosan Hubay és Popper 1907-ben a kor tendenciáit követte azzal, hogy a nagyközönség számára zongoratriót szervezett két állandó taggal, és alkalmanként más-más zongoristával társult. Feltehetően az 1907. február 7-én Eugen d'Albert-rel közösen adott trióest sikere bátorította fel őket, hogy az év végétől bérletes koncertsorozatokat hirdessenek „Hubay–Popper Kamaratársaság”, illetve „Hubay–Popper-trió” néven. Ezt a gyakorlatot 1910 végéig folytatták. Amennyiben egy-egy mű előadása céljából kvintetté bővültek (például 1909. január 22-én Goldmark zongoraötösében), a zongorista mellett máris a korábbi Hubay–Popper-vonósnégyes jelent meg a színpadon (zongoranegyes esetén Kemény Rezső, a másodhegedűs otthon maradhatott).

A trió billentyűspartnereinek impozáns listájában az említett Eugen d'Albert mellett olyan további világsztárokat – közöttük Liszt-növendékeket is – találunk, mint Wilhelm Backhaus, Dohnányi Ernő, Ignaz Friedman, Leopold Godowsky, Frederic Lamond, Joseph Lhévinne és Bernhard Stavenhagen. A sorozatokon kívül játszottak Székely Arnolddal és Thomán Istvánnal is. Az együttes utódának az állandó összetételű Hubay–Kerpely–Dohnányi-trió tekinthető, amely 1916 végétől 1918 tavaszáig húsz hangversenyt adott Budapesten.¹⁵

A Hubay–Popper-kvartett budapesti bérletes hangversenyeit tíz évadon át a Vigadó kistermében (különlegesen nagy érdeklődés esetén a nagytermében), majd 1896 őszétől a Royal szálló dísztermében rendezte. Ez utóbbi lett a helyszíne a trióesteknek is 1909 végéig, amikor a Zeneakadémia nagytermében folytatták a sorozatot. A próbákat többnyire Popper Andrásy úti lakásának sarokszobájában, ritkábban Hubaynál tartották (ő egy ideig szintén az Andrásy úton lakott, 1994 őszétől a Döbrentei téren Széchenyi gróftól bérelt lakást, és 1998 őszén költözött be saját házába a Margit – ma Bem – rakparton).

A Hubay–Popper-kvartett a legjelentősebb európai vonósnégyes-hagyományokat egyesítette. Ludwig Finscher szerint a 19. század második felében három együttes játszott döntő szerepet a kontinensen: a nagy tekintélyű Joachim-kvartett (1869–1907), valamint a Magyarországon is rendszeresen fellépő Hellmesberger-

14 „Hubay Jenő – Popper Dávidról”, *Pesti Napló* 64/218. (1913. szeptember 14.), 7.

15 1917. január 26-i Schubert-estjüknek akkora volt a sikere, hogy „közkívánatra” további két alkalommal meg kellett ismételnük.

(1849–1891) és Firenzei (1866–1880) vonósnégyes.¹⁶ Hubayék mindhárom társasággal közvetlen kapcsolatba kerültek, és alkalmuk nyílt az előadói hagyomány átvételére. Popper 1868-tól négy évadon át Hellmesbergerék csellistája volt Bécsben, Herzfeld pedig ugyanitt id. Joseph Hellmesbergernél tanult hegedülni. Hubay Joachim József növendéke volt a berlini főiskolán, és tanára Beethoven-estjeit élete végéig legmeghatározóbb élményei között emlegette. Párizsi éveiben éppen a Quartetto Fiorentino csellistájával, Hegyesi Lajossal alakított triótársaságot, de koncertsorozatukba Beethoven-kvartetteket is felvettek. (Utolsó alkalommal, 1881. április 14-én, amikor Hubaynak egy szép amerikai milliomosnő házassági ajánlata és Henri Vieuxtemps öröksége között kellett választania, a hölgy kérésére az Op. 135-ös „végső Beethoven”-t játszották. A közismert beethoveni kérdés és válasz – „Muß es sein?“, illetve „Es muß sein!” – arra emlékeztette a művészt, hogy nem halogathatja tovább a döntést. Hubay végül Vieuxtemps afrikai meghívásának tett eleget.¹⁷

Hubay a legjobb növendékeit általában Joachimhoz küldte további tanulmányok céljából. A kvartettjében szereplők közül Farkas Jánost, Lentz Rezsőt és Kemény Rezsőt érte ez a megtiszteltetés, Bram Eldering viszont azután vett órákat Berlinben, hogy elhagyta Magyarországot. Ugyanakkor Bloch József és Grünfeld Vilmos Hubay édesapjánál, Huber Károlynál tanult a Nemzeti Zenedében.

Amikor Hubayék elindították koncertsorozataikat, elsősorban a Budapesten jól ismert Firenzei és Hellmesberger-kvartettel hasonlították őket össze, valamint az előző években itt járt Rosé-féle bécsi, illetve Heckmann-féle kölni társulattal. A századfordulón a Cseh és a Brüsszeli vonósnégyes jelentett számukra fontos konkurenciát. Említést érdemel, hogy amikor a Cseh kvartett 1893-ban bemutatkozott Prágában, a *Prager Abendblatt* a leghíresebb példaképek sorában éppen a Hellmesberger-, a Rosé- és a Hubay–Popper-vonósnégyessel vetette őket össze.¹⁸

A kvartettként szereplő együttes műsoraiban három jellegzetes műcsoport különböztethető meg. A repertoár gerincét az úgynevezett „klasszikusok”, azaz Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann és Brahms művei alkották. A második csoportba a „további” romantikus darabok tartoztak az előző fél évszázad terméséből, a harmadik pedig vállalt küldetésükből adódott, miszerint megszólaltatják a kortárs magyar szerzők alkotásait. Óvakodtak attól, hogy

16 Ludwig Finscher: „Streichquartett-Ensemble”. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite Ausgabe. Hrsg. Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter & Metzler, 1994–2008, Sachteil Bd. 8, 1983–1984. A Grove lexikon String Quartet szócikke is épp e hármat említi példaként a komponistákra gyakorolt hatással kapcsolatban, ld. Paul Griffiths: „Chamber Music” (chapter 5). In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 24. Ed. Stanley Sadie–Nigel Fortune. London: Macmillan, 2001, 585–595., ide: 590.

17 Az esetet Hubay fia is elbeszélte a könyvében, ld. Hubay Cebrian Andor: *Apám, Hubay Jenő. Egy nagy művész életregénye – történelmi háttérrel*. Közr. Reményi Gyenes István. Budapest: Ariadne, 1992, 44–46.

18 „Elsőrangú művészársaságról van szó, amely nem kevésbé jelentős, mind a műfaj leghíresebbjei, a bécsi Hellmesberger- és Rosé-kvartett, valamint a budapesti Hubay–Popper.” („Wir haben es mit einer Künstlergesellschaft ersten Ranges zu thun, nicht weniger bedeutend als die berühmtesten dieses Genres, die Quartette Hellmesberger und Rosé in Wien und Hubay Popper in Budapest.”). [Szerző nélk.:] „Prager und Provinzialnachrichten”. *Prager Abendblatt* 29. April 1893, [3.].

egyetlen koncerten három vonósnégyest adjanak elő egymás után, mivel erre a hazai közönség még nem volt felkészülve. Bár ez is többször előfordult (a legelső alkalommal, 1886. november 10-én például Haydn Op. 77 No. 2-es F-dúr, Volkmann Op. 35-ös e-moll és Beethoven Op. 59 No. 3-as C-dúr kvartettjét játszották), azonban a hangversenyek legnagyobb részét legalább egy, olykor két zongorás kamaraművel tették változatosabbá. Példaként szolgáljon az 1886. november 24-i koncert műsora: Mozart D-dúr, „Porosz” (K 575) és Beethoven Op. 127-es Esz-dúr kvartettje között Anton Rubinsten B-dúr triója hangzott el Theodor Leschetizkyvel a zongoránál. Az első évad végén, 1887. április 6-án nem volt vonósnégyes a műsorban: Schubert C-dúr kvintettje (km. Rosé Emil gordonka) és Beethoven Op. 8-as vonóstrió-szerenádja után Schumann Esz-dúr zongoraötöse (km. Willy Deutsch) zárta a programot.

A hosszabb nyitó és záró kamaramű közé gyakran, legalább minden harmadik esten beiktattak néhány énekes számot, többnyire a német romantikusok, elsősorban Schubert, Schumann és Brahms dalait. Emellett Griegtől, Lisztől és Poppertől is több vokális darab megszólalt, számos kismester (Böhm, Godard, Herzfeld, Jensen, Massenet, Moszkowski, Paisiello, Rubinstein, Tarnay, Wolf, Zarzycki stb.) neve viszont jellemzően csupán egy-két alkalommal szerepelt a műsorban. Az énekesek között volt Artois Margit, Abrányiné Wein Margit, Alice Barbi, Therese Behr, Diósné Handel Berta, Joë Field, Filip Forstén, Mary Forrest, Lula Gmeiner, Berta Gutman, Hilgermann Laura, Tilly Koenen, Kunwald Ella, Dora Lichtenstein, Marcella Lindh, Náday Katalin, Ney Dávid, Matja Niessen, Rosa Papier-Paumgartner, Sándor Erzi, Clementine Schuch-Proska, Szilágyi Arabella, Vasquez-Molina Italia, Gustav Walter és Zilahyné Singhoffer Vilma. Olykor az énekes sztárok fellépése jelentősen megnövelte az est látogatottságát. 1889. november 25-én például, amikor Barbi neve is megjelent a plakátokon, a Vigadó nagytermébe kellett áttenni a hangversenyt, és még így sem tudták kielégíteni a jegyek iránti igényeket.

A könnyedebb vagy könnyen befogadható műfajok ritkán szerepeltek a Hubay-Popper-kvartett önálló hangversenyein: a népszerű áriákat vagy szalondarabokat csak kivételesen juttatták szóhoz, egy-egy dallamos barokk tétel viszont több alkalommal színesítette a műsort (a *La folia* Corellitől, a kedvelt *Ördögtrilla-szonáta* vagy Bach szólószonáta-tételei tulajdonképpen egyik említett csoportba sem sorolhatók). A sztárénekesek valamivel nagyobb szabadságot élveztek, és olykor a kamaraművekben közreműködő híres zongoristák is bemutatkozhattak néhány szólószám erejéig.

Vidéken és külföldön jellemzően más volt a helyzet: a Budapesten játszott „komoly” műsorszámok egyikét gyakran rövidebb karakterdarabokra és magyaros kompozíciókra cserélték. Még heterogénebb volt a program a különféle jótékony célú rendezvények alkalmával, amikor a kvartettet csupán közreműködőnek kérték fel a rendezők. Az utóbbi típus vegyes műsorára példa a Vigadó kistermében 1888. február 27-én az Országos Kisdedóvó Egyesület javára adott hangverseny, amelynek első, harmadik és utolsó számaként a Zeneakadémia énekkara Durante, Palestrina, Scarlatti, Haydn, Schumann és Koessler kórusműveit, valamint Arany János dalait

énekelte Koessler János vezényletével. Közben Hubay, Popper és Caroline de Serres Benjamin Godard zongoratrióját játszotta, Jókai Mór satirikus írását, *A máramarosi víg asszonyokat* olvasta fel, Hubayék Volkmann e-moll vonósnegyesét adták elő, majd a francia zongoraművész, Beethoven, Couperin, Bizet és Liszt műveit szóltatta meg. Azokon a tipikus, hajnalig tartó táncvigalomba torkolló rendezvényeken azonban, amelyek műsora ennél is „vegesebb” volt (szavalatokkal és amatőrök által előadott szalondarabokkal fűszerezve), az együttes nem vállalt szereplést.

A fővárosi bérletes sorozatokból – néhány kivételtől eltekintve – Hubay és Popper saját könnyebb fajsúlyú műveit is számúzte. Ha valaki, akkor ők igazán tudták, milyen is a legmagasabb rendű zeneművészet, és pontosan tisztában voltak kompozícióik értékével (elképzelhetetlen volt például, hogy egy Beethoven- és Schumann-kvartett között Hubay-csárdajeleneteket vagy Popper-etűdöket adjanak elő; Hubay egy-egy szép dala viszont olykor kellemesen belesimult a romantikus kismesterek Liedjei közé). Az sem véletlen, hogy Hubay elégette fiatalkori kvartettjeit, és soha többé nem próbálkozott meg a műfajjal. Egyetlen fennmaradt hangszeres kamaraművét, az érdekes *Romantikus szonátát* (Sonate romantique, Op. 22) egyszer sem tűzte műsorra a kvartett koncertjein, miközben külföldi turnéin számos alkalommal játszotta.

A vonósnegyes a nagy bécsi klasszikus és romantikus szerzőktől lényegében azt az alaprepertoárt szóltatta meg, amely ma is meghatározza a kamarazenei hangversenyek műsorát: vonós és zongorás triókat, kvartetteket, kvintetteket és néhány szextettet, hegedű-zongora és cselló-zongora szonátákat, valamint fúvósokkal kombinált darabokat (az utóbbiak között Mozart és Brahms klarinétötösét).

Kik is voltak az említett „további romantikusok”? Következzen néhány példa orosz, cseh, spanyol, osztrák, francia, norvég, német és olasz komponistáktól. Hubayék többször játszották Anton Rubinstein és Dvořák kompozícióit (Rubinsteintől a g-moll és a különösen kedvelt B-dúr zongoratrió mellett a g-moll zongoraötösöt, a cseh mestertől az Esz-dúr zongoranegyest, valamint az F-dúr és G-dúr vonósnegyest), míg Arbós, Bruckner, Godard, Grieg, Raff és Smetana darabjait jelenlegi ismereteink szerint csak egyetlen, Cherubini d-moll kvartettjét két alkalommal. Eugen d’Albert Esz-dúr vonósnegyesét nyilvánvalóan a szerző jelenléte, Paul Juon és Hans Paumgartner zongoranegyest, illetve Robert Kahn trióját a szerző közreműködése miatt adták elő (valamennyit először és utoljára). Előszeretettel tűzték műsorra a magyar komponistaként tisztelt Robert Volkmann műveit, köztük a népszerű e-moll kvartettet (Op. 35).

A legtöbb ősbemutatót értelemszerűen a magyar szerzők biztosították Hubayék számára. Ők játszották először Aggházy Károly, Beliczay Gyula, Bloch József, Major J. Gyula, Mannheimer Gyula, Popper Dávid, Siklós Albert, Szabados Béla és Végh János kvartettjét, Koessler János vonósszextettjét, Aggházy Károly és Farkas Ödön zongoraötösét, és a kvartett hangversenyén szólalt meg először nyilvánosan Végh János Esz-dúr és Bartók Béla fiatalkori A-dúr hegedű-zongora szonátája. A magyarországi bemutatók között volt Dohnányi Ernő c-moll zongoraötöse és A-dúr vonósnegyese, valamint Szendy Árpád C-dúr kvartettje. A zongorás művekben többnyire a szerző (Aggházy, Bartók, Dohnányi) működött közre.

Talán a változatosság iránti igénynek köszönhető, hogy ritkán rendeztek koncertet egyetlen szerző műveiből. Erre 1891. december 23-án Mozart halálának és 1897. február 14-én Schubert születésének centenáriuma adott alkalmat, a kettő között 1895. február 11-én a 65 éves Goldmark Károlyt köszöntötték. Egyszerűs hangversenyre Beethoven esetében lett volna a legtöbb lehetőség, hiszen az ő műveinek megkülönböztetett figyelmet szenteltek, és az évtizedek során szinte minden második koncertjükön elhangzott valamely kompozíciója. A Joachim-kvartett teljesítményét azonban nem tudták és nem is akarhatták felülmúlni, hiszen az ő 1877 és 1907 között adott 240 hangversenyük egyikéről sem hiányzott Beethoven neve.¹⁹

Hubayék a kvartettjük indulása idején azt a nyilatkozatot tették közzé, hogy főként a mester utolsó vonósnegyeseit kívánják tolmácsolni.²⁰ Ennek közvetlen előzményeként említhetjük, hogy Hubay hasonló célt valósított meg brüsszeli együttesével: 1882-ban azzal a feltétellel nyert állami szubvenciót, hogy a legenda öt utolsó művet legalább két-két alkalommal megszólaltatják az évadban.²¹ Budapesten – legalábbis a nyilvános eseményeken – a közönségre való tekintettel le kellett mondaniuk az ilyen merész kísérletekről, és végül több évre elosztva teljesítették a vállalást.

Tudomásom szerint Hubayék mindössze egyetlen alkalommal terveztek teljes Beethoven-estet. 1888. december 7-én az Op. 131-es cisz-moll és az F-dúr Razu-movszkij-kvartett között műsorra tűzött dalciklus előadása a híradások szerint magyarországi bemutató lett volna. Az egyik lap által közölt „Die entfernte Geliebte” című változat – „Eltávolított kedves”-ként értelmezve – azonban önbeteljesítő jóslatnak bizonyult, mivel a bécsi énekes, Gustav Walter fogfájásra hivatkozva lemondta a szereplést, a beugró helyettes pedig más műsort választott.²²

Az egyszerűs hangversenyek tekintetében egyedül Johannes Brahms számított kivételnek, mivel az együttes egy évtizeden át tervezett szerzői estet a mester tiszteletére, az ő jelenlétében és közreműködésével. Ezek közül csak öt valósult meg maradéktalanul, de a híradásokból látható, hogy minden év karácsonyán számítottak Brahms érkezésére. A koncertek egy részét januárra halasztották, mások elmaradtak, olykor Hubay vagy Popper turnéjának változása miatt. Valamennyi alkalommal sor került vagy sor kerülhetett volna ősbemutatóra, illetve magyarországi bemutatóra.²³

19 Ld. Finscher: *Streichquartett-Ensemble*, 1983.

20 *Revue de l'Orient* 1/24. (1886), 358.

21 Hubay visszaemlékezése, gépirat a hagyatékban. Ugyanez számos változatban megjelent a Hubay-irodalomban, pl. Hubay Andor: *Apám, Hubay Jenő...*, 52.

22 Előzetes cikk „A mai Beethoven-estély” címmel, (K.) aláírással. *Fővárosi Lapok* 25/338. (1888. december 7.), 2484–2485. A teljességhez tartozik, hogy a cikkben harmadszorra már „Ferne Geliebte” szerepel. Érdekes egybeesés, hogy amikor Broulik Ferenc 1884 decemberében műsorra tűzte a dalciklust, a *Pester Lloyd* kritikájában szintén az „An die entfernte Geliebte” című változatot használta, és a mű előadása akkor is elmaradt (m. g.: *Kammermusik-Soirée*, 1884. december 20.).

23 A Brahms közreműködésével tervezett és megvalósult koncertek tízéves sorozata jól rekonstruálható a sajtóból és a Hubay-hagyaték dokumentumaiból, illetve mindezeknek a szakirodalomban megjelent különféle interpretációiból. A téma kidolgozása önálló tanulmányt igényel, ezúttal csupán a főbb események közlésére szorítkozhatunk.

1886. december 22-én a B-dúr szextett és néhány dal előadása mellett magyarországi bemutatóként szólalt meg az F-dúr csellószonáta (Op. 99, Popper–Brahms) és ősbemutatóként a c-moll zongoratrió (Op. 101, Hubay–Popper–Brahms). Másnap Hubay lakásán Hubay, Popper, Eldering és Brahms a g-moll zongoranégyest játszotta el a vendégek előtt. Egy évvel később, 1887. december 21-én a szerzővel a zongoránál megismételték a c-moll triót, előadták az F-dúr vonósötöst és hazánkban először az A-dúr hegedű-zongora szonátát (Op. 100, Hubay–Brahms).

1888 őszén Brahms és Hubay úgy alakították az évad programját, hogy a hegedűművész bécsi estjét megelőzően (Bösendorfer Saal, december 12.) egy héten keresztül naponta próbálhassanak, és Hubay részt vehessen az új d-moll szonáta (Op. 108) végső kidolgozásában. A mű zártkörű bemutatójára Bécsben, Hubay koncertjének napján délelőtt a komponista barátja, Billroth doktor lakásán, a nyilvános ősbemutatóra pedig december 21-én Budapesten került sor, ezúttal is Hubay és Brahms előadásában. Ez utóbbi alkalommal a szonáta mellett a G-dúr szextettet szólaltatták meg, Gustav Walter pedig öt dalt énekelt a szerző kíséretével. Hat héttel később Brahms ismét Budapestre készült, hogy részt vegyen Joachim József jubileumi ünneplésében, az országos gyász (Rudolf trónörökös halála) miatt azonban minden hangversenyt el kellett halasztani. Az újabb időpontok feltehetően már nem voltak alkalmasak a számára, így Hubayék 1889. február 8-i estjén sem vett részt.

Az 1889. december 20-i koncertet 1890. január 10-re halasztották, ekkor a H-dúr zongoratrió (Op. 8) átdolgozott változata hangzott el ősbemutatóként (Hubay–Popper–Brahms) a B-dúr vonósnégyes és a B-dúr szextett között. Egy évvel később a budapestiek kevesebb szerencsével jártak. A december 20-ra tervezett estet Hubay elhúzódo oroszországi turnéja és kézfájdalmai miatt 1891. január 19-re tették át. A kvartett ismét a B-dúr vonósnégyest játszotta, majd magyarországi bemutatóként a G-dúr vonósötöst (Op. 111), mindössze nyolc nappal a bécsi ősbemutató után. Végül az Esz-dúr kürttrió szólalt meg Hubay, Drescher Rajmund és a zeneszerző előadásában.

Az 1891. december 18-ra, majd 23-ra tervezett Hubay–Popper-estre Brahms ismét kilátásba helyezte részvételét. A műsorelőzetesek az új h-moll klarinétötös (Op. 115) és/vagy a-moll klarinéttrió (Op. 114) előadásáról szóltak a dedikáció címmel, Richard Mühlfelddel, aki mindkét művet Berlinben mutatta be december 12-én. Hubayék bérletes hangversenyei azonban Popper elhúzódo angliai turnéja, balesete, majd édesanyja temetése miatt többhetes késedelmet szenvedtek. December 23-án végül a Mozart halálának 100. évfordulójára (december 5.) tervezett estet tartották meg, a klarinétötös előadása pedig a Budapestre látogató Joachim-kvartett 1892. január 20-i koncertjére került át Mühlfeld közreműködésével.

Az 1892–93-as évadra Hubayék nem hirdettek bérletes sorozatot. A következő szezon negyedik koncertjére, 1893. december 18-ra Brahms ezúttal is kilátásba helyezte megjelenését. Nem tudjuk, hogy a terv miért nem valósult meg, talán az új, 21-i időpont nem felelt meg neki, vagy Hubay és Popper nem vállalta a januári halasztást, mivel akkor mindketten hosszabb turnéra indultak. Egy évvel később

RENDEZI:
A „HARMONIA” ZENEMŰKERESKEDÉS
(VÁCZI-UTCZA 9. SZ.)

Péntek, 1890. január hó 10. esti 7 1/2 órákor
A FŐVÁROSI VIGADÓ KIS TERMÉBEN
5-İK KAMARA-ESTÉLY

HUBAY, POPPER
GRÜNFELD, BLOCH

D^R. BRAHMS JÁNOS
tisztelőtére és szives közreműködésével.

MŰSOR:

I. «Vonós négyes» B-dúr (67. mű) Brahms
a) Vivace, b) Andante, c) Agitato Allegretto
ma non troppo, d) Poco Allegretto con Variazioni.

II. «Zongora hármas» (H-dúr) Brahms
a) Allegro con moto, b) Allegro molto,
c) Adagio non troppo, d) Allegro molto agitato.

III. «Vonós hatos» (B-dúr) Brahms
a) Allegro ma non troppo, b) Andante ma
moderato, c) Scherzo, d) Poco Allegretto e
grazioso.

A 2-ik mély hegedűt Waldbauer József úr, a 2-ik gordonkát Schulz J. úr játsszák.

ÁRA 10 KR.

BIELETZ, BUDAPEST, KINCZY-UTCA 8.

4. kép. A kvartett január 10-i koncertjének műsorlapja Brahms H-dúr zongoratriója (Op. 8) átdolgozott változatának ősbemutatójával (a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának 19. századi műsorlapgyűjteménye)

az 1894. december 27-re tervezett Brahms-est is csak részben, illetve két részre elosztva valósult meg. A mester végül nem jött el, de a *Pesti Hírlap* információja szerint hat új dalát ő maga tanította be Nikisch Artúrnénak a december 28-i Hubay–Popper-hangversenyre (*Deutsche Volkslieder*, magyarországi bemutató).²⁴ A B-dúr vonósnégyes és az F-dúr vonósötös 1895. január 11-re került át, a vadonatúj klarinétszonáta (Op. 120 No. 1 vagy No. 2) előadása viszont elmaradt (helyette Koessler g-moll kvartettje hangzott el magyarországi bemutatóként). Richard Mühlfeld ugyanazon a napon, január 11-én mutatta be Bécsben az f-moll, három nappal korábban pedig az Esz-dúr kompozíciót, az eredetileg tervezett budapesti előadás tehát ismét ősbemutató lehetett volna. Hubayék ezt követően már csak a szerző halálának első évfordulóján, 1898. április 3-án rendeztek Brahms-estet.

Bár Brahms zenéjének jelentős tábora volt Budapesten, a Hubay–Popper-kvartettnek kezdettől állandó támadásokra kellett felkészülnie. Az első, 1886. decemberi szerzői estet megelőzően írta a *Nemzet* névtelen recenzense:

[...] visszás benyomást kelt az az indokolatlan Brahms-cultus, melyet, újabban nálunk üznek. Hetek óta nincs és a saison végéig, a hirdetések szerint nem is lesz műsor, melyben Brahmsnak előkelő hely ne jutna. A közönség a népszerűtlen zenephilosophus compositiói mellett nagyobbára alaposan unatkozik, de azért társulatok, művészek és hangversenyzők] „Johannes mestert” következetesen reánk erőszakolják. Célzt nem érnek vele, de a zúgolódás a közönség körében már általános.²⁵

Kern Aurél egy évtizeddel később hasonló szellemben tekintette át a kvartett Brahms-estjeit, nem sejtve, hogy a szerző életében már nem lesz több hasonló:

Minden szezonban elkövetkezik az a nap, mikor az ártatlan közönségnek két órai Brahms-muzsikával kell lakolnia csupán azért, hogy a Vigadóba jött, Hubayék hangversenyére. Igazán nagyon kegyetlenek néha ezek a kvartettezők és hegedűművészek. A publikum viszont véghetetlenül türelmes, sőt helyenkint élvezetet szimulál. A miből Hubayék bátorságot merítenek és bizonyára újabb Brahms-estéket fognak rendezni.²⁶

1892. március elején a Hubay–Popper-vonósnégyes egy más típusú támadást szenvedett el, ami ideiglenesen a megszűnésükhöz vezetett. Az adóhatóság olyan személyre szabott jövedelemadóval sújtotta őket, amilyenre állítólag még nem volt példa az országban, és amely alól mások, például Krancsevicsék, a Filharmóniai Társaság vagy a Bécsből érkező kamaratársaságok felmentést kaptak.²⁷ Ezért az évadban hátralévő két koncertjüket lemondták, és a következő szezonra nem hir-

24 „Brahms legújabb dalait Nikisch Arturné fogja énekelni, kinek maga Brahms tanította be a dalokat.” [Szerző nélk.:] „Szinház és zene”, *Pesti Hírlap* XVI/357. (1894. december 23.), 6. A komponista helyett Ignaz Brüll bécsi művész zongorázott, aki saját d-moll zongoraszonátáját (Op. 73) is eljátszotta (magyarországi vagy ősbemutató).

25 [Szerző nélk.:] „Szinház és művészet”, *Nemzet*, V/342. (1886. december 11.), 5.

26 (k. a.): „Irodalom és művészet”, *Budapesti Hírlap* XV/12. (1895. január 12.), 8.

27 A témában 1892. március 9-ét követően számos cikk látott napvilágot. Példaként a *Budapesti Hírlap* március 9-én (XII/69., 11.) „Művészet és – adófelügyelőség” címmel megjelent szerző nélküli írását említjük, amelyben Hubayék nyílt levelét is közreadták.

ettek bérletet. A koncertéletben létrejött úr betöltésére Hubayék másodhegedűse, Grünfeld Vilmos saját együttest alapított operaházi kollégáival, Faludi Károllyal, Waldmann Jánossal és Willmouth Bódoggal. Krancsevicsék négy estje a Rózsavölgyi cég „concerts populaires” sorozatába olvadt be (a „népszerűség” elsősorban alacsony helyarákat jelentett), ezt követően pedig végleg beszüntették működésüket. Csellistájuk, Bürger Zsigmond később hosszú időn át játszott Grünfeld kvartettjében, amely az 1893 ősztől ismét szereplő Hubayékkal párhuzamosan a „népszerű” koncertek vonulatát képviselte.²⁸

A szervezési feladatok megkönnyítésére Hubayék 1896 őszen megalapították a Budapesti Kamarazene Egyesületet, amelynek éves tagdíja hat-nyolc hangverseny ingyenes látogatását tette lehetővé. Elnöke Mihalovich Ödön, titkára Waldbauer József lett. A lépést Hubay bátyja, dr. Hubay Károly májusi halála tette szükségessé, mivel a Harmonia zeneműkiadó és hangversenyrendező cég vezérigazgatójaként ő volt az együttes impresszáriója. Az új konstrukció egy időre állandó közönséget biztosított a kvartett számára, a század elejének divathullámain és a kamarazene iránti csökkenő érdeklődést azonban nem minden évadban tudta ellensúlyozni. Amikor 1904-ben Hubayék visszavonultak a rendszeres nyilvános szerepléstől, a két középső tag, Kemény Rezső és Szerémi Gusztáv új együttest alapított Sabathiel Rezsővel (2. hegedű) és Schiffer Adolffal (cselló).

A Hubay–Popper-kvartett negyedszázados működése során meghatározó szerepet játszott a hazai kamarazenei kultúra világszínvonalra emelésében és egy olyan előadói hagyomány kialakításában, amely az elkövetkező évtizedekben Európán kívül is nagy feltűnést keltett. A 20. század első évtizedeiben szárnyaikat bontogató, majd külföldön nagy sikerrel szereplő együttesek tagjai szinte valamennyien Hubay és Popper osztályából kerültek ki, a tanítványok tanítványai voltak, vagy legalább együtt szerepeltek a két mesterrel (gondoljunk a Hauser–Son-, a Léner-, a Magyar, a Róth-, a Végh- és a Waldbauer–Kerpely-kvartettre). Nem sokkal azelőtt, hogy Hubayék fokozatosan befejezték működésüket, a Grünfeld–Bürger- és a Kemény–Schiffer-vonósnégyes is feloszlott, és 1910-ben szimbolikusan átadta a stafétabotot az új korszakot nyitó Waldbauer–Kerpely-kvartettnek.

28 Egy héttel azután, hogy a kvartett 1893. november 10-én újraindította bérletes sorozatát, a *Magyar Újság*ban Popper ellen indult egy gondosan felépített, több fordulatot tartalmazó lejárató kampány, aminek következtében olyan hírek is napvilágot láttak, hogy a művész lemond állásáról, és elhagyja Budapestet (ld. [szerző nélk.:] „A művész gyermeke”, *Budapesti Hírlap* XIII/320. [1893. nov. 19.], 5.). Azzal vádolták, hogy Sophie Menterrel közös lányát, Celestét, akit új feleségével együtt nevelt, éveken át bántalmazta, zsugoriságból éhezett, és fűtetlen lakásban tartotta. A lapok szerint 16–17 (valójában 21) éves lányt a *Magyar Újság* munkatársai egy nyilatkozat aláírására bírták rá, erről azonban kiderült, hogy minden alapot nélkülöz, és a mások, például Hubay szájába adott nyilatkozatok sem valódiak. A barátok és tisztelők Hubayval az élen kiálltak Popper mellett, és az elkövetkező koncertek alkalmával nem került sor a művész elleni demonstrációkra. [Szerző nélk.:] „A művész leánya”, *Budapesti Hírlap* XIII/322. (1893. november 21.), 5.; és [szerző nélk.:] „Zavaros szenzáció”, *Fővárosi Lapok* XXX/322. (1893. november 21.), 2652. Végül Poppert a gyámhatósági vizsgálat mindenben tisztázta (*Pesti Napló*, 1894. ápr. 20.). Azokra a híresztelésekre, melyek szerint Celeste vér szerinti édesapja Liszt Ferenc lett volna, ezúttal nem térünk ki.

IRODALOMJEGYZÉK:

- Ehrlich, Alfred, hrsg.: *Das Streich-Quartett in Wort und Bild*. Leipzig: A. H. Payne, 1898.
- Finscher, Ludwig: „Streichquartett-Ensemble”. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite Ausgabe. Hrsg. Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter & Metzler, 1994–2008, Sachteil Bd. 8, 1983–1984
- G.: „Joachim. A Budapest Hírlap eredeti tárcája”, *Budapest Hírlap* XII/16. (1892. január 16.), [1.].
- Gombos László: „A Hubay-hagyaték titkai. Nyomozás az OSZK-ban és azon túl”, *Magyar Zene* LII/3. (2014. augusztus), 334–349.
- Griffiths, Paul: „Chamber Music” (chapter 5). In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 24. Ed. Stanley Sadie–Nigel Fortune. London: Macmillan, ²2001, 585–595.
- Haine, Malou: „Joseph Servais et les séances de musique de chambre à Bruxelles”, *Revue belge de Musicologie* 68. (2014), 91–120.
- Hubay Cebrian Andor: *Apám, Hubay Jenő. Egy nagy művész életregénye – történelmi háttérrel*. Közr. Reményi Gyenes István. Budapest: Ariadne, 1992.
- „Hubay Jenő – Popper Dávidról”, *Pesti Napló* 64/218. (1913. szeptember 14.), 7.
- (K.): „A mai Beethoven-estély”, *Fővárosi Lapok* 25/338. (1888. december 7.) 2484–2485.
- (k. a.): „Irodalom és művészet”, *Budapesti Hírlap* XV/12. (1895. január 12.), 8.
- Kereszty István: „Zenei politika”, *Az Újság* V/78. (1907. március 31.), 48.
- m. g.: „Kammermusik-Soirée”, *Pester Lloyd* XXXI/349. (1884. december 20.), [7.].
- [Szerző nélk.:] „Szinház és művészet”, *Pesti Napló* XXXVII/220. (1886. augusztus 10.), [2.].
- [Szerző nélk.:] „Irodalom és művészet”, *Budapesti Hírlap* VI/312. (1886. november 11.), 3.
- [Szerző nélk.:] „Irodalom és művészet”, *Budapesti Hírlap* VI/342. (1886. december 11.), 3.
- [Szerző nélk.:] „Szinház és művészet”, *Nemzet* V/342. (1886. december 11.), 5.
- [Szerző nélk.:] „Prager und Provinzialnachrichten”, *Prager Abendblatt* 29. April 1889, [3.].
- [Szerző nélk.:] „Szinház, zene, képzőművészet”, *Pesti Hírlap* XIV/24. (1892. január 24.), 7.
- [Szerző nélk.:] „Művészet és – adófelügyelőség”, *Budapesti Hírlap* XII/69 (1892. március 9.), 11.
- [Szerző nélk.:] „A művész gyermeke”, *Budapesti Hírlap* XIII/320. (1893. november 19.), 5.
- [Szerző nélk.:] „A művész leánya”, *Budapesti Hírlap* XIII/322. (1893. november 21.), 5.
- [Szerző nélk.:] „Zavaros szenzáció”, *Fővárosi Lapok* XXX/322. (1893. november 21.), 2652.
- [Szerző nélk.:] „Szinház és zene”, *Pesti Hírlap* XVI/357. (1894. december 23.), 6.
- [Szerző nélk.:] „Kamarazene”, *Pesti Hírlap* XXVIII/64. (1906. március 5.), 5.

ABSTRACT

LÁSZLÓ GOMBOS

A QUARTER OF A CENTURY OF THE HUBAY–POPPER STRING QUARTET IN THE MUSICAL LIFE OF BUDAPEST

At the turn of the 19th and 20th centuries, the Hubay–Popper String Quartet, the first world-class Hungarian chamber ensemble, occupied a decisive place in Budapest’s musical life. The opportunity to found it was provided by Jenő Hubay being called home from Brussels as a professor at the Academy of Music in the summer of 1886, and he insisted on employing the cellist, David Popper. They announced 6-8 concerts per season, then from 1904 to 1913 they retreated to the world of private concerts and performed in front of the public mainly in a piano trio formation. Their pianist partners included d’Albert, Bartók, Dohnányi, Friedman, Godowski, Paderewski, Stavenhagen, Szendy and Thomán. On several occasions, they participated in premieres of Brahms’s works, with the composer at the piano. The backbone of their programmes was the German tradition, and they also put a lot of emphasis on introducing new works.

László Gombos, born in 1967, graduated from the Liszt Academy of Music in Budapest in 1990 (as a choral conductor) and in 1995 (in musicology); in 1995–98 he took part in the musicological PhD programme. He taught music history at the University of Debrecen (1998–2002), and the Bartók Conservatory in Budapest (1995–2020). Since 1994 he has been a member of the research staff at the Institute for Musicology. His main area of interest is Hungarian music of the 19th and 20th centuries. Next to his editorial work and writing books and articles he has mounted more than 30 exhibitions all over Europe, and organized hundreds of concerts as well. He is vice president of the Jenő Hubay Society, and president of the Jenő Hubay Foundation and the Budapest branch of the Hungarian Liszt Society. He was awarded the Bence Szabolcsi-prize in 2018.

Laskai Anna

DOHNÁNYI ERNŐ A NEW YORK STATE SYMPHONY ORCHESTRA ÉLÉN*

ÖSSZEFOGLALÁS

Mindeddig igen kevés információval rendelkezünk a zongoristaként és zeneszerzőként világhírré szert tett Dohnányi Ernő karmesteri tevékenységéről, s különösen azokról az alkalmakról, amikor külföldi együtttest irányított. Jelen áttekintés Dohnányi 1925 végén, a New York State Symphony élén betöltött kéthónapnyi elnökkarnagyi működésének feltérképezését tűzi ki céljául. Tanulmányomban a zenekar történetének és repertoárjának, Dohnányi műsor-összeállításának, valamint az együttes és új karmestere recepciójának áttekintésén keresztül mutatom be az Egyesült Államokban 1921-től zongoraművészként sikeresen koncertező Dohnányi tevékenységét. Összefoglalásomban különös figyelmet fordítok az akkor néhány éve Budapest első zenekarát, a Budapesti Filharmóniai Társaság együttesét irányító karmester műsorkoncepciójára – s ezen belül is a hangversenyeken elhangzó magyar művekre –, valamint az amerikai sajtó véleményalkotására.

Kulcsszavak: Dohnányi Ernő, New York State Symphony Orchestra, amerikai zeneélet az 1920-as években, karmester, műsorpolitika

1925. október 25-én a *New York Tribune* címlapján hét karmester karikatúrája jelent meg Hans Stengeltől a következő évad során fellépő dirigensek közül: Willem Mengelbergé, Eugene Goossensé, Otto Klempereré, Wilhelm Furtwängleré, Arturo Toscaninisé, Alfredo Caselláé és Dohnányi Ernőé (1. kép a 141. oldalon).¹ A New York-i zeneélet három zenekarának – a State Symphony Orchestrának, a New York Symphonynek és a New York Philharmonic Orchestrának – az új dirigenseit bemutató illusztráción Dohnányin kívül valószínűleg mindenki ismerős lehetett az olvasóközönség számára. Zongoraművészként és zeneszerzőként ugyanakkor már találkozhattak az ő nevével is, hiszen 1921-től évente hangversenykörutakat tett az Egyesült Államokban, karmesterként azonban valószínűleg ekkor szerepelt először.²

* A tanulmány az NKFIH 142100-es számú pályázat támogatásával jött létre.

1 Hans Stengel: „Some of Our Fifteen Conductors of 1925–26 Pondering the American Composer”, *New York Tribune* No. 13 (1925. október 25.), 1. A hiányos adatolású újságkivágot az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának Dohnányi-gyűjteménye őrzi.

2 Dohnányi egyesült államokbeli koncertturnéinak adatairól és műsoráról ld. Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, II. rész”. In: Gombos László–Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2006/7*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007, 303–360.

Dohnányi nemzetközi karmesteri hírnevének kiépítése ugyanakkor már pályafutásának kezdetén elkezdődött, hiszen több európai zenekar – például a bécsi Concert-Verein, a Berliini Filharmonikusok és a római Santa Cecilia zenekara – vendégkarmestere volt, ám e hangversenyeken főként saját műveinek dirigenseként irányította az együtteseket.³ Az 1919-től a Budapesti Filharmóniai Társaság vezető, elnökkar-nagyi pozícióját betöltő muzsikus azonban immár karmesteri minőségben is az Újvilág meghódítására vállalkozott.

Előadói pályafutásának e rövid epizódja annál inkább figyelemre méltó, mivel, mint ismeretes, életének utolsó, második világháború utáni periódusát amerikai emigrációban töltötte.⁴ Jelen tanulmány épp ezért Dohnányi egyesült államokbeli fellépéseit és különösképpen a New York-i State Symphony élén betöltött alkalmi működését vizsgálja a jelenleg hozzáférhető források alapján.

1. Előzmények

Dohnányi az 1920-as évek elejétől zongoraművészként tett turnéival párhuzamosan vezényelt is néhány tengerentúli zenekart vendégkarmesterként, ám megállapítható, hogy ezeken az alkalmakon főként saját műveinek dirigálását vállalta.⁵ 1921. április 15-én és 16-án a Cincinatti Symphony Orchestrát, majd április 23-án és 26-án a National Symphony Orchestrát irányította fizs-moll zenekari szvitjének előadásakor.⁶ 1923. március 10-én és 11-én *Hegedűversenyét* (Op. 27) vezényelte a New York Symphony Orchestra élén, a hegedűszólamot későbbi egyesült államokbeli barátja, Albert Spalding játszotta. Két héttel később, március 26-án a Chicago Symphony Orchestra vendégdirigense volt: a fizs-moll szvitet vezényelte, és *Zongoraversenyének* (Op. 5) szólóját játszotta Frederick Stock irányítása alatt. A következő évben, 1924. február 7-én és 9-én a The Cleveland Orchestra élén találjuk Dohnányit, a már több alkalommal előadott fizs-moll szvit mellett ezúttal a *Változatok egy gyermekdalra* is helyet kapott a műsorban, amelyben a zongoraszólót játszotta. Nyilvánvaló, hogy Dohnányinak ezek a fellépései hozzájárulhattak ahhoz, hogy 1925-ben felkérést kapjon egy egyesült államokbeli együttes vezető karmesteri posztjára: a meghívás azonban nem a fent felsorolt együttesektől, hanem a New York-i State Symphony zenekarától érkezett, melyet 1925. február 17-én vezényelt először.

3 A hangversenyek műsorlapjait az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának Dohnányi-hagyatéka őrzi.

4 Dohnányi később, 1944-es emigrációja után is kezébe vette a karmesteri pálcát új otthonában, az Egyesült Államokban. A szerényebb kvalitású egyetemi zenekarok élén adott hangversenyei azonban nem mérhetőek össze korábbi életszakaszának karmesteri pályájával. Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai évei*. Budapest: Rózsavölgyi, 2015, 93–95.; angolul: Veronika Kusz: *A Wayfaring Stranger. Ernst von Dohnányi's American Years 1949–1960*. California: University of California Press, 2020. Dohnányi egyesült államokbeli karmesteri repertoárjáról ld. a magyar nyelvű kötet függelékének negyedik táblázatát: 344–345.

5 A hangversenyekre vonatkozó adatok az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában őrzött Dohnányi-hagyatéka műsorlap-gyűjteményéből származnak.

6 A hangversenyek műsorlapjait az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának Dohnányi-hagyatéka őrzi.

tesről. Eszerint a zenekar a City Symphonyval (1921–1923) és az American National Orchestrával (1923) 1928-ban összevonva, immár Philharmonic-Symphony Society Orchestra néven folytatta működését.⁷ Ennél jóval több információt rejtenek a napilapok híradásai az együttesről.

A *The New York Times* 1923. március 12-i száma arról értesíti az olvasót, hogy az új zenekar alapító okiratait elküldték az állam illetékeseinek.⁸ A hírlapi cikkben a cári Oroszország diszkriminatív atmoszférájából a pogromok miatt emigrált brácsaművész, Jacob Altschuler (1870–1947)⁹ – a New York-i Filharmonikusok és a Russian Symphony Orchestra Society egykori muzsikusa, valamint az új zenekar menedzsere – ismerteti az együttes terveit, valamint beszámol a leendő vezető karmester személyéről is.¹⁰ Altschuler nyilatkozata szerint a karmesteri posztra a New York Philharmonic Orchestra egykori karmesterét, Josef Stránskýt (1872–1936) kérték fel, aki el is fogadta a felkérést.¹¹ A cseh származású Stránský – aki pályafutása kezdeti időszakában Prágában és Berlinben működött – 1911-ben, Gustav Mahler halálát követően lett a New York Philharmonic Orchestra karmestere, ezt a pozíciót egészen 1923-ig töltötte be.¹² Stránský ráadásul 1922. április 24-én Magyarországon is megfordult, s a Filharmoniai Társaság Zenekarának vendégkarmagyként egész estés műsort vezényelt a zongorista Dohnányi közreműködésével.¹³

Egyesült államokbeli működése sajtóvisszhangjainak áttekintéséből kiderül, hogy Stránský tevékenységét élesen kritizálták: a *The New York Times* már azt is

- 7 Irving Kolodin–Francis D. Perkins–Susan Thiemann Sommer et al.: „New York”. In: Stanley Sadie–John Tyrrell (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition, vol. 17. London: Macmillan, 2001, 818–842. Ld. a szócikken belül az 5., „Orchestras and Bands” c. alfejezetet: 827–829.
- 8 [Szerző nélkül:] „New Orchestra Wants Stransky. Organizers of State to Offer Leadership to Philharmonic’s Lately Retired Conductor”, *The New York Times* 72/23788. (March 12. 1923), 15.
- 9 Jacob Altschuler testvérével, Modest Altschuler (1873–1963) csellóművésszel emigrált az Egyesült Államokba 1893-ban. Faubion Bowers: *Scriabin. A Biography*. Mineola–New York: Dover Publications, 1996, 137. Modest Altschuler – aki egykor Alexandr Szkrjabin osztálytársa volt a Moszkvai Konzervatóriumban – 1903-ban főként emigráns orosz muzsikusokból alapította meg a Russian Symphony Orchestra Societyt, s az együttesrel számos orosz komponista művét mutatták be és népszerűsítették az Egyesült Államokban. Az együttesről ld. a Leopold Stokowski életművének szentelt informatív honlap „Modest Altschuler and the Creation of the Russian Symphony of New York” című aloldalát: https://www.stokowski.org/Principal_Musicians_Russian_Symphony_of_NY.htm (utolsó megtekintés: 2023. január). Ld. továbbá: Carol J. Oja: *Making Music Modern. New York in the 1920s*. New York: Oxford University Press, 2000, 51.
- 10 [Szerző nélkül:] *New Orchestra Wants Stransky*, 15.
- 11 Bár a híradás szerint Stránský nyugdíjba vonult, a karmester valójában azért szakított a filharmonikusokkal, mert az együttes összeolvadt a National Symphony Orchestrával. [Szerző nélkül:] „Stransky Resigns Philharmonic Post”, *The New York Times* 72/23757. (February 9. 1923), 10.
- 12 Michael Steinberg: „Stransky, Josef”. In: Stanley Sadie–John Tyrrell (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 24. London: Macmillan, 2001, 465.
- 13 Ld. a Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma által üzemeltetett Budapesti hangversenyek adatbázisát. https://db.zti.hu/koncert/koncert_Kereses.asp (utolsó megtekintés: 2024. február 13.). A karmester magyarországi fellépésének háttéréről és körülményeiről nincs további információnk.

megdöbbenéssel fogadta, hogy Gustav Mahler helyére nevezték ki,¹⁴ az amerikai zenekritikus, Daniel Gregory Mason pedig „zeneileg teljesen inkompetensnek” (a total musical incompetent) nevezte a karmestert.¹⁵ Mindezek ellenére mégis jelentős sikereket ért el a New York-i zenekar élén, s talán nem véletlen, hogy az új zenekar megalakulásakor éppen őt szemelte ki az együttes, amelynek létszámáról és célkitűzéseiről Altschuler ekképpen nyilatkozott:

Nyolcvanöt emberünk lesz, s együttműködő alapon fogunk dolgozni. A zenekart teljes egészében a muzsikások szervezik, azzal a céllal, hogy megfelelő műsorokat adjunk – olyan zenét, amelyet az emberek hallani akarnak –, és nem például Mahler 7. szimfóniájához hasonlót. Játékosaink különösen a kiváló vonósokban lesznek erősek, részben a tapasztalt filharmonikusok közül, akik a National Symphonyval való egyesüléskor kiestek, de sok új emberrel Oroszországból, fiatal hegedűsökkel is, akik Auer tanítványai voltak. Néhány jelenlegi filharmonikus is csatlakozik hozzánk, többen, alapító tagként, már alá is írták a szerződésüket.¹⁶

Mint ahogy az idézett sorokból kitűnik, a zenekar a közönség igényeit kiszolgáló repertoárt tervezett műsorán tartani, ami arról árulkodik, hogy az amerikai zeneélet más együtteseivel talán kevésbé tartották szem előtt ezt a szempontot. Mahler és nagyszabású 7. szimfóniájának említése ugyanakkor valószínűleg nem csak azal függhetett össze, hogy korábban Mahler a New York-i filharmonikusok karmestere volt, de azzal is, hogy az együttes néhány nappal korábban, 1923. március 8-án tűzte műsorára Mahler e kompozícióját. Megemlítendő ugyanakkor, hogy a State Symphony leendő vezető karmestere, Stránský Mahler utódjaként került az amerikai koncertéletbe. Különösen érdekes, amit Altschuler az együttes játékosairól ír, s hogy vonósok tekintetében nem csupán tapasztalt, illetve már más zenekarban edzett muzsikások ülnek majd be az együttesbe, de fiatal, Oroszországból emigrált hegedűművészek is. Ráadásul a beszámoló a fiatalabb generációt kiképző muzsikustanárt, a magyar származású Auer Lipótot is megemlíti, aki először Szentpéterváron, majd az Egyesült Államokban működött.¹⁷

Dohnányi egy későbbi, 1926-os nyilatkozatában maga is utalt az együttes összetételére. Mint rámutatott: „a teljesen nemzetközi összetételű zenekarban négy magyar muzsikust is találtam. [...] A háború után Amerika felszívta magába

14 [Szerző nélkül:] „Josef Stransky Attacked. German Review Criticises New Philharmonic Orchestra Conductor”, *The New York Times* 60/19489. (June 4. 1911), 3.

15 Ld. Nancy Toff: *Monarch of the Flute. The Life of Georges Barrere*. New York: Oxford University Press, 2005, 237.

16 „We shall have eighty-five men, working on a co-operative basis. The orchestra is organized entirely by musicians, for the purpose of giving the right sort of programs – music that the people want to hear – and not, for example, anything like the Mahler Seventh Symphony. Our players will be strong especially in a fine string, partly from the experienced Philharmonic men who were dropped in the amalgamation with the National Symphony, but also with many new men from Russia, young violinists, who have been pupils of Auer. Some present Philharmonic men will join us, several having signed as incorporators”. [Szerző nélkül:] *New Orchestra Wants Stransky*, 15.

17 Rakos Miklós (szerk.): *Auer Lipót (1845–1930)*. Veszprém: Művészetek Háza, 2015; valamint uő: *Veszprémtől Szentpétervárig – Auer Lipót élete és munkássága*. Veszprém: Veszprém Megyei Tanács, 1981.

a legtehetségesebb európai zenészeket.”¹⁸ Az *Esti Kurir*nak adott interjújában Dohnányi név szerint meg is említi azt a négy magyar zenészt, akik a State Symphony Orchestra együttesében helyet foglaltak: Schuck Lajos gordonkaművészt, aki Dohnányi *Konzertstück*jét több ízben műsorára tűzte, a Waldbauer-Kerpely vonósnégyes brácsaművészt, Kornstein Egont, a Nemzeti Zenede tanárát, Altmann Leó hegedűművészt és egy Horovitz nevű kürtöst.¹⁹

Bár a State Symphony Orchestra már megalakulásától kezdve ragaszkodott Stránský személyéhez, úgy tűnik, az, hogy őt jelölték vezető karmesternek, nem volt szerencsés megoldás. Mindössze két évad irányítása után, 1924 decemberének legvégén ugyanis a karmester lemondott pozíciójáról. Stránský meglehetősen szokatlan pályamódosításra hivatkozva köszönt le a zenekar vezetéséről: a karmesteri hivatás helyett műkereskedést nyitott.²⁰ Döntését pedig azzal indokolta a *The New York Times* hasábjain, hogy az együttes muzsikusai egyre több pénzt követeltek. Altschuler szerint azonban a legfőbb probléma az volt, hogy a zenekar jobb működéséhez több próbára lett volna szükség.²¹ A cikk ezen túl megnevezte Stránský utódját is: az új vezető karmesternek a lengyel–német származású zeneszerző-karmestert, Ignaz Waghaltert (1881–1949) választották.²² Számításuk azonban ezúttal sem vált be, ugyanis a német orientációjú Waghalter nem érezte jól magát az Egyesült Államokban, s kifejezetten megvetette az Újvilág „üzlet-szerző kultúráját”, ezért 1925-ben ő is lemondott a State Symphony irányításáról, és visszatért Németországba.²³

Ilyen előzmények után érkezett a felkérés az Egyesült Államokban az 1921 óta zongoraművészként sikeresen koncertező Dohnányihoz, aki ekkor már Magyarországon első szimfonikus együttesének, a Budapesti Filharmóniai Társaságnak az elnökkarnagya volt. A New York-i együttes valószínűleg tudatában volt annak, hogy Dohnányi már elkötelezte magát a hazájában, és saját együttese van, mégis reménykedhettek abban, hogy a dirigens hosszabb maradásra bírhatják. Bár a felkérés körülményeiről semmiféle hivatalos dokumentum nem áll rendelkezésünkre, a zeneszerző életrajzírója, Vázsonyi Bálint szerint a vezető karmesteri poszt betöltésére irányuló adminisztratív teendők meglehetősen elhúzódtak.

18 R[áskay] L[ászló]: „Amerika a zene meghódítására készül...” Dohnányi Ernő amerikai útjáról és európai terveiről”, *Pesti Napló* 77/52. (1926. március 5.), 13.; valamint Kusz Veronika (közr.): *Dohnányi Ernő. Válogatott írások és nyilatkozatok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020, 380.]

19 Dohnányi nem említette meg Horovitz keresztnévét, így egyelőre nem sikerült beazonosítani a magyar származású kürtművészt. [Szerző nélk.:] „Dohnányi új operája: 'A tenorista'. A nagy muzsikusi tavasszal visszatér hozzánk”, *Esti Kurir* 3/253. (1925. november 8.), 11.

20 Maud Dale: „The Private Collection of Josef Stransky”, *The Art News* 29/33. (May 16. 1931), 86–117.

21 [Szerző nélk.:] „Stransky Quits State Orchestra. Conductor's Decision the Climax of Meeting of Directors Discussing Conditions”, *The New York Times* 74/24448. (December 31. 1924.), 8.

22 Uott.

23 Ld. az Ignaz Waghalter munkásságát összefoglaló honlapot: <http://www.waghalter.com/> (utolsó megtekintés: 2022. június 1.).

2. Műsor-összeállítás

A Vázsonyi által leírtakat azonban fenntartásokkal kell kezelnünk, hiszen Dohnányinak az együttes élén betöltött kéthónapnyi pozícióját – valójában 1925. október 21. és december 22. között irányította a zenekart – az életrajzíró három és fél hónapnak számolta.²⁴ Hasonlóan megtévesztő Vázsonyinak az a megállapítása is, hogy Dohnányi legelső hangversenyét az együttesel (1925. február 17.), mely alkalommal csupán saját művei szerepeltek a műsoron, „kis Dohnányi-fesztiválként” jellemezte.²⁵ Bár egyik interjújában Dohnányi maga is négy hónapot említ a karmesteri pozíció betöltését illetően, ő valószínűleg az egész turné időtartamára gondolt, hiszen az évad második felében már az angol zeneszerző-karmester, Eugene Goossens (1893–1962) irányította a zenekart.²⁶ Ebben az interjújában Dohnányi kitért arra is, milyen tervei voltak az amerikai együttesel:

Nagy reményekkel megyek ezúttal Amerikába. A New York-i State Symphony Orchestra élén [...] sok magyar művet akarok bemutatni, és hiszem, hogy felkeltem az érdeklődést a még kevésbé ismert magyar kompozíciók iránt.²⁷

A *The New York Times* 1925 tavaszán megjelent Dohnányi-interjúja szerint azonban nem csupán magyar művek bemutatását tervezte az újonnan kiszemelt dirigens. Szerinte a zenekarnak olyan nagyszabású kompozíciókat kellene játszania, mint Beethoven 5. szimfóniája vagy Csajkovszkij 6., „Patetikus” szimfóniája. Mindebből arra lehet következtetni, hogy a mindössze néhány éve működő együttes repertoárján – vélhetően a zenekar technikai színvonala vagy éppen az amerikai zeneélet műsorösszeállítás-gyakorlatának ízlésbeli különbözősége, mondhatni kifejezetten anti-modern attitűdje miatt – nem szerepeltek magyar kortárs kompozíciók. A nyilatkozatban az előadni kívánt repertoárról Dohnányi ekképpen számolt be:

Természetes [...], hogy a magyar zenéből, amely megérdemli, hogy ebben az országban megismerjék, egy kicsit többet fogok előadni. A modern magyar iskolából elsősorban Bartókot, Kodályt és Weiner Leót mutatom be, valamint Kósa Györgyöt, egy ultramodernista tehetséget. Az amerikai zeneszerzők is kellőképpen képviseltetik majd magukat, és a legnagyobb igyekezettel szeretnék tisztelni MacDowell előtt, akinek *Indian Suite*-jét és egy másik művét fogom előadni. A State Symphony Orchestra terveivel egybevetve a fiatal amerikai zeneszerzők tíz nyilvános próbája, amelyek közül ötöt én fogok vezényelni, különös figyelmet fog kapni, remélem, hogy olyan amerikai kompozíciókkal találkozom majd, amelyek megérdemelnek egy előadást az itteni rendszeres támogatók előtt, sőt esetleg zenekarommal is előadhatók lesznek Budapesten.²⁸

24 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, ²2002, 193.

25 Uott.

26 [Szerző nélkül:] „Dohnányi elutazott. Ma este már Brünmben játszik kilencven magyar muzsikus. Beszélgetés a mesterral a pályaudvaron a prágai hangversenyekről és Amerikáról”, *Az Est* 16/213. (1925. szeptember 23.), 8.; valamint: Kusz (közr.): *Dohnányi Ernő. Válogatott írások és nyilatkozatok*, 322–324.

27 Uott.

28 „It is quite natural [...], that I shall bring forward a little more of Hungarian music, which deserves to be known in this country. I shall present the Bartok, Kodaly and Leo Weiner, foremost among →

Mint ahogy a fenti sorokból kiolvasható, Dohnányi kortársai – Bartók, Kodály és Weiner Leó – művein kívül a fiatalabb, általa „ultramodernnek” nevezett generációt is képviseltetni kívánta karmesterként az Egyesült Államokban, annak ellenére, hogy Altschuler korábban idézett sorából kiolvasható az ottani kulturális élet antimodernista magatartása. Nem véletlenül választotta Dohnányi Kósa Györgyöt, aki a Zeneakadémián legkedvesebb zongorista növendékei közé tartozott, s egyik amerikai hangversenyének műsorára tűzte a budapesti filharmonikusaival három évvel korábban bemutatott *Hat zenekari darab* című művét.²⁹ A felsorolt magyar komponisták közül valóban valamennyi zeneszerző kompozíciója részét képezte a hangversenyeknek Dohnányi egyesült államokbeli karmesteri működése időszakában, ám az általa kiemelt Edward MacDowellnek – jelenlegi tudomásunk szerint – végül egyik műve sem szerepelt az együttes műsorán. Valójában – annak ellenére, hogy mennyire hangsúlyozta érdeklődését az amerikai zeneszerzők iránt – Dohnányi csak egyetlen amerikai komponistának, Victor Herbertnek *Irish Rhapsodie* című könnyed hangvétellű művét vette föl ideiglenes vezető karmestersége idején a zenekar repertoárjába.

Tíz hangversenyének műsor-összeállítását közelebbről megvizsgálva megállapítható, hogy a művek között találhatunk olyanokat, amelyeket Dohnányi már korábban, Magyarországon is vezényelt, de olyanok is akadnak, amelyek sem korábban, sem pedig később nem szerepeltek karmesteri repertoárján. Ez utóbbi csoportba sorolhatók például Haydn 1. (Hob. I:1), valamint 7., „Le Midi” szimfóniája (Hob. I:7). Nem dirigálta Dohnányi később Prokofjev 1. hegedűversenyét (Op. 19) és Mozart két zongorára komponált Esz-dúr (K. 365/316a) versenyművét sem. Meglepő, hogy Brahms *Akadémiai ünnepi nyitányát* (Op. 80) sem vette sem korábban, sem később a műsorára – annak ellenére, hogy Brahms művei mind zongoraművészként, mind pedig karmesterként a repertoárjának a gerincét képezték, ráadásul Dohnányit tekintették kora egyik leghivatottabb Brahms-interprettorának. Gyakran szerepelt azonban a műsorán Brahms 1. szimfóniája, Beethoven *Coriolan*-nyitánya vagy például Liszt Doppler hangszerelte 1. magyar rapszódiaja: ez utóbbit főként külföldi vendégszereplései során vezényelte budapesti filharmonikusai élén.

Mint ahogy Dohnányi amerikai karmesteri repertoárjából kitűnik, egy alkalommal, 1925. december 20-án a zongora mellől irányította a State Symphony zene-

Hungarian modern school, and George Kosha, an ultra-modernist of talent. American composers will be well represented and I am most anxious to pay the highest tribute to MacDowell whose Indian Suite and one other will be performed by me. Coinciding with the plans of the State Symphony Orchestra, the ten special rehearsals for young American composers, five of which I will conduct, will have special attention, and I hope to come across American compositions which will merit a performance before the regular subscribers here, and eventually also with my orchestra in Budapest.” [Szerző nélk.:] „Von Dohnányi Tells of his Plans Here. Hungarian Conductor Hopes to Give Fewer Close Repetitions of Great Works”, *The New York Times* 74/24554. (April 16. 1925), 24.

29 A budapesti hangverseny adatait ld. a Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archivuma által üzemeltetett Budapesti hangversenyek adatbázisában. https://db.zti.hu/koncert/koncert_Kereses.asp (utolsó megtekintés: 2024. február 13.).

karát: ekkor Beethoven G-dúr zongoraversenyét adta elő.³⁰ Nem ez volt azonban az első alkalom, amikor egyidejűleg zongoristaként és karmesterként hallhatta őt az amerikai hangversenylátogató közönség. 1921. április 23-án és 26-án New Yorkban Mozart K. 453-as G-dúr zongoraversenyét hasonlóképpen interpretálta a National Symphony Orchestrával, 1924. február 7-én és 9-én pedig a Cleveland Orchestra élén Beethoven Esz-dúr zongoraversenyét (Op. 78) is a zongora mellől vezényelte. Az 1921-es hangverseny után megjelent kritikák alapján úgy tűnik, hogy ez a fajta, a korszakban szokatlannak számító előadásmód az Egyesült Államokban sem volt mindennapi jelenség.³¹ A rövid recenzió a néhai Hans von Bülow-t említi meg, aki hasonló módon adott elő Mozart-zongoraversenyeket: megjegyzendő, hogy korábban a magyarországi sajtó is párhuzamba állította Bülow-t Dohnányival a zongora mellől való dirigálás kapcsán.³²

3. Recepció

Érdeemes áttekinteni a State Symphony Orchestra Dohnányi vezényelte hangversenyeinek sajtórecepcióját is. A csupán saját műveit megszólaltató, 1925. február 17-i hangversenyt követően vezető dirigensi minőségében Dohnányi október 21-én állt a State Symphony élére a Carnegie Hallban. A műsoron azonban ezúttal más komponisták művei szerepeltek: Haydn 7., C-dúr szimfóniája, Bartók Béla *Két arckép* című kompozíciója, valamint Brahms első szimfóniája. Az együttes új karnagya iránti nagy lelkesedésnek köszönhetően a hangverseny után többen is tollat ragadtak, hogy beszámoljanak a zenekar új szezójának kezdetéről és az újdonsült dirigensről. Így tett például a *The Evening World* kritikusa, Paul Morris, aki a következőképp vélekedett a hangversenyen elhangzottakról:

[Dohnányi] taktusütése talán kissé határozatlan. A zenekar egyes hangszercsoportjai olykor-olykor a saját tempójukat vették fel, figyelmen kívül hagyva az övét. De Haydn egy gyengéd szimfóniáját, majd később Brahms hősies c-moll szimfóniáját úgy tolmácsolta, hogy muzikalitásához nem férhetett kétség.³³

A fenti sorokból arra következtethetünk, hogy az első hangversenyen az új karmester még nem volt összeszokott a zenekarával, ezért is érezhette a kritikus, hogy az együttes gyakran önkényesen választott tempót az interpretáció során.

30 Ezt a művet egy évvel korábban, 1924-ben játszotta először hasonló módon Debrecenben, az Aranybika Szállóban filharmonikusaival.

31 [Szerző nélk.:] „Dohnányi with National Symphony”, *The New York Times* 70/23093. (Április 21. 1921), 18.

32 (dr. s. e.) [Sereghy Elemér vagy Spur Endre]: [Cím nélk.] *Alkotmány* (1919. január 13.). A dokumentumot a Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumában elhelyezett Budapesti Filharmoniai Társaság gyűjteménye őrzi.

33 „His beat may be a trifle indecisive. Now and then the individual choirs of the orchestra took their own tempos, disregarding his. But he interpreted a fragile symphony of Haydn and later the heroic C minor symphony of Brahms in a way that left no doubt to his musicianship.” Paul Morris: „Realm of Music”, *The Evening World* October 25. 1925. A hiányos adatolású újságkivágat a Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumában őrzött Vázsonyi Bálint-hagyatékban tanulmányozható. Az újságkivágat fénymásolatának jelzete: MZA-DE-VB-Script 2.035/11.

Érdekes ugyanakkor, hogy Morris az elhangzott művek előadását mégis nagyra értékelte, ám a Bartók-műről egyáltalán nem tett említést.

Ez utóbbiról valamivel többet olvashatunk Olin Downes kritikájában, melyből az érzékelhető, hogy a magyar zeneszerző kompozíciója előtt értetlenül állt az amerikai közönség. Többet tudhatunk meg azonban a zenekar és Dohnányi viszonyáról, amelyet Dohnányi és az együttes első, 1925. február 17-i hangversenyével hasonlított össze. Mint írja:

Dohnányi már tavaly télen is vezényelte a State Symphony Orchestra koncertjét, de akkor egy olyan szervezettel volt dolga, amely veszedelmesen zilált állapotban volt, és következésképpen kevéssé volt képes a vezető pontos gondolatát felfogni és reprodukálni. Tegnap este sokkal jobbak voltak a körülmények. Az előadás technikailag minden tekintetben felülmulta az előző évadban nyújtott teljesítményt. Elsőrendű volt az intonáció, a hangindítás, a frazeálás, a hangszínbeli egyensúly; zeneileg pedig a megkérdőjelezhetetlen tekintélyű és kommunikatív érzékeléssel megáldott karmester adta az energiát. [...] Tegnap este egyértelmű volt, hogy a State Symphony új kezdetéhez egy, a hírnevéhez méltó művészi rangú embert szereztek, és hogy az új karmester szívvel-lélekkel végzi a feladatát.³⁴

Az est legjobban sikerült műsorszámát Downes szerint a Brahms-szimfónia volt:

A szimfóniát [Dohnányi] teljesen mesterien és az érzelmek fehérlő forrásával tolmácsolta. Mindezt nyöszörgések, sóhajtozások és modern szentimentalizmusok nélkül, a partitúrához illő nyers, erőteljes hangulatban. Megrendítő előadás volt, sokatmondó ugyanakkor, hogy a mozgalmasság és nemesség különösen a második tételre volt jellemző. Dohnányi nem próbálkozott semmiféle látványos vagy szakmaiatlan dologgal. Úgy tolmácsolta Brahmsot, mint egy igazi, művészetének szolgálatában lángoló muzsikust, s a közönség sok valódi inspirációt merített az alkalomból.³⁵

Downes ennél jóval terjedelmesebben nyilatkozott a *The New York Times* hétfői, szombaton megjelenő számában. Meglepő részletességgel írt Dohnányi interpretációjáról és előadása mélységeiről, ráadásul a nemzetközi rangú Wilhelm Furtwängler Brahms-interpretációjával is összehasonlította Dohnányi olvasatát:

34 „Mr. Dohnányi directed a concert of the State Symphony Orchestra last winter, but was dealing then with a body in a dangerously disorganized condition, and one, consequently, with little capacity to catch and reproduce the precise thought of the leader. Last night conditions were much improved. Technically the performances were in every way superior to those of the previous season. They were superior in point of intonation, attack; phrasing, tonal balances; musically they were energized by a conductor of unquestioned authority and communicative feeling. [...] It was clear last night that the State Symphony has secured, for a new beginning a man of an artistic stature equal to his reputation, and that the new conductor's heart was in his task.” Olin Downes: „Ernst von Dohnányi Conducts”, *The New York Times* 75/24743. (October 22. 1925), 22.

35 „The symphony was interpreted with complete mastery and at a white heat of emotion. This without whines, groans, or modern sentimentalities, in a rugged, powerful mood that matched the score. It was a stirring performance, and it is significant that the second movement, in particular, was characterized by such movement and nobility. Mr. Dohnányi attempted nothing spectacular or unsanctioned. He interpreted Brahms like a true musician afire in the service of his art, and the audience derived much genuine inspiration from the occasion.” Uott.

Brahms c-moll szimfóniájának múlt szerda esti inspiráló előadása, bizonyos egyenetlenségek és hangzásbeli hiányosságok ellenére, a régi iskola előadása volt – ha lehet ilyenek nevezni. Kerülte egyfelől a zenekarral ma már elérhető finomságokat, másfelől a szenzációhajhászás felfújt hatásait. Az előadás egyszerű, gigantikus Brahms volt – se több, se kevesebb. Manapság a legtöbb karmester megteszi, amit tud, hogy gondos egyensúlyozással, egy szólam kiemelésével itt, egy hangszín könnyítésével ott adjon valamit Brahmsnak abból a festői színvilágból, amelyet ő mintha megvetne partitúrájában. Nem így Dohnányi. Ő a zenéhez, a partitúra lényegéhez és szenvedélyéhez nyúlt – ezekhez és a szimfónia architektúrájához. Volt ebben az előadásban valami olyan közvetlenség és fehér izzás, amely technikailag ugyan alacsonyabb rendű volt ugyanezen műnek a Furtwängler-féle emlékezetes olvasatánál a múlt évadban, ám amely megkülönböztette a többi, általunk ismert igen figyelemreméltó interpretációtól. Mielőtt még a mű első két taktusa elhangzott volna, a hallgató már a hangzó dráma közepében volt, és – akár akarta, akár nem – részese volt e dráma kibontakozásának. A legtöbb tempó, például a lassú tétel, valamint az első tétel és a finálé bevezetőjének tempói a megszokottnál valamivel gyorsabbak voltak. Ráadásul kevés volt a késleltetés vagy más szükségtelen interpretációs manír. [...] Bizonyos értelemben személytelen volt: az előadó elveszett Brahms hangzáskatedrális arányainak és érzéseinek kivetítésében. A karmester ez alkalommal elmerült feladatának felelősségében és nagyságában.³⁶

Meglehetősen képszerűen festette le recenziója folytatásában Downes Dohnányi mozdulatait: leírása szerint Dohnányi nem igazán törődött a testtartásával, néha guggolt, néha pedig hirtelen felemelkedett – jóllehet sem korábban, sem később nem találkozhatunk ilyen szélsőséges leírással Dohnányi karmesteri technikáját illetően.³⁷

A State Symphony Orchestra 1925. október 27-i hangversenyén Dohnányi Mendelssohn „Skót” szimfóniáját, saját kompozícióját, a *Ruralia hungaricát*, Victor

36 „The inspiring performance of the Brahms C minor symphony last Wednesday night, despite certain roughnesses and tonal imperfections, was a performance of the old school – if such it may be termed. It eschewed niceties that can now be achieved with the orchestra on the one hand and the inflated effects of the sensationalist on the other. The performance was plain, gigantic Brahms – not more and not less. Today most conductors do what they can, by careful balances, emphasis of a part here, the lightening of a sonority there, to give Brahms some of that picturesqueness of color which he seems to disdain in his scoring. Not so Mr. Dohnányi. It was the music, the pith, and passion of the score that he reached for – these things and the symphony’s architecture. There was a directness and a white heat in this performance, technically inferior to the memorable reading of the same work by Furtwängler last season, which put it apart from other interpretations, even very notable ones, that we have known. Before two measures of the opening had sounded, the listener was in the midst of the tonal drama, and a participant, whether he intended it or not, in its development. Most of the tempi, such as those of the slow movement and of the introductions of the first movement and the finale, were a little more rapid than is customary. There were, moreover, but few re-tards or other unnecessary mannerisms of interpretation. [...] In a sense it was impersonal: the interpreter was lost in his projection of the proportions and feelings of Brahms’s cathedral of tone. The conductor on this occasion was submerged in the responsibility and greatness of his task.” Uő: „Dohnányi’s Good Start With State Symphony”, *The New York Times*, October 25. 1925. A hiányos adatolású újságkivágot ld. a Zenetudományi Intézetben őrzött Vázsonyi-hagyatékban. Az újságkivágot fénymásolatának jelzete: MZA-DE-VB-Script 2.035/12.

37 „Mr. Dohnányi stood before the audience careless of attitude, crouching for a moment, rising suddenly the next to signal for a burst of tone or like effect: withal so far, as man and artist, from the exalted prima donna of the baton as a man could be and still function successfully in the world of music.” Uott.

Herbert *Irish Rhapsody* című művét, valamint Massenet *Manon Lescaut* operájából a „Je marche sur les chemins” kezdetű áriát vezényelte, ez utóbbit Mary Lewis amerikai énekesnő közreműködésével. A hangverseny után a *The New York Times* kritikusa, Olin Downes a „Skót” szimfónia előadásának szentelte a legtöbb figyelmet:

A program Mendelssohn „Skót szimfóniáját”-val kezdődött, s a közönség a legőszintébb és legkifejezőbb előadást hallgatta, amit csak el lehetett képzelni. Dohnányi egyszerű méltósággal és művészi igazsággal kezelte a zeneszerzőt. Az első és a második tétel közel állt a tökéletességhez. A hegedűk éneklő hangja külön említést érdemel; de már az első pillanattól kezdve nyilvánvaló volt, hogy a karmester nemcsak a zenekart tanította be aprólékos gondossággal, hanem beoltotta embereit – saját komoly odaadásával.³⁸

A *The World* zenekritikusa, az orosz származású Samuel Chotzinoff viszont egyáltalán nem volt elégedett a szimfónia megszólaltatásával. Szerinte az előadás „hosszan elhúzódó unalom volt”, ám kiemelte, hogy a művet a tételek közötti szünetek nélkül adták elő.³⁹ Erre Leonard Liebling, a *New York American* című lap kritikusa is rávilágított, ami arról tanúskodik, hogy az Egyesült Államokban még a korábbi gyakorlatnak megfelelően bevett szokásnak számított a tételek között tetszést nyilvánítani.⁴⁰ Elképzelhető tehát, hogy azért szólalt meg így – attacca –, Mendelssohn szimfóniája, hogy a közönség ne zavarja meg tapssal az előadást.

A már többször idézett Olin Downes szerint egy későbbi, az 1925. december 9-i hangverseny – amelyen Weiner *Farsang* című műve és Haydn 2., D-dúr csellóversenye (Hob. VIIb:2) is szerepelt – fénypontja Beethoven „Pastorale” szimfóniájának előadása volt. Leírása szerint a kompozíció interpretációjának fő erénye az egyszerűségében rejlett:

Mint kiderült, a koncert fő attrakciója a Beethoven-szimfónia volt. Ez egy olyan szimfónia, amelynek interpretálására egy Dohnányihoz hasonló muzikalitású és őszinte temperamentumú karmester különösen alkalmas. Olyan partitúrát szólaltatott meg, amelyben mára már kezd elhalványulni az első hangtól az utolsóig tartó spontaneitás, frissesség, mozgás. Beethoven patakja nem tűnt vég nélkül csörgedezőnek, mint ahogy az rutinos vagy akadémikus karmesterek kezében gyakran előfordul. Elragadó volt a ter-

38 „The program commenced with Mendelssohn’s ‘Scotch Symphony,’ and the audience listened to of the sincere and expressive performances that most could be imagined. Mr. von Dohnányi treated his composer with simple dignity and artistic truth. The first and second movements were close to perfection. The singing tone of the violins deserved special mention; but it was evident from the first that the conductor had not only rehearsed the orchestra with minute care but that he had inoculated his men – with his own earnest devotion.” Olin Downes: „State Symphony Concert. Von Dohnányi Gives a Finished Performance – Mary Lewis Soloist”, *The New York Times* October 28. 1925. A hiányos adatolású újságválogatást lásd: a Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának Vázsonyi Bálint-hagyatéka. Az újságválogatást fénymásolatának jelzete: MZA-DE-VB-Script 2.035/14.

39 Samuel Chotzinoff: „Music”, *The World*, October 28. 1925. A hiányos adatolású újságválogatást az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának Dohnányi-hagyatéka őrzi.

40 Leonard Liebling: „State Symphony Songs Win Praise for Mary Lewis”, *New York American*, October 28. 1925. A hiányos adatolású újságválogatást az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának Dohnányi-hagyatéka őrzi. Michael Steinberg szerint a modern kori karmesterek közül Richter János egyike volt azoknak, akik elvetették a tételek közötti tetszésnyilvánítást. Ld.: Michael Steinberg: *The Symphony. The Listener’s Guide*. New York–Oxford: Oxford University Press, 1995, 160.

mészetes egyszerűség, a vidék édes lehelete. Ekképpen előadva, pedantéria és hivalkodás nélkül, a szimfónia elbűvölte a közönséget, üdítő volt hallgatni. Egy ilyen kifinomultság könnyű hatást kelt, pedig nehezen megvalósítható. Valóban kevés olyan karmester van ma, aki a „Pastoral” szimfónia ilyen sallangmentes előadását merné vállalni, és akinek ennyire sikerült volna egy hosszú és mesterkéletlen művet a modern közönség számára élvezetessé tenni. Volt alkalmunk ismét rácsodálkozni. [...] A zenekar csodálatosan teljesítette a zenekarvezető kívánságait; de a műsornak több változatosságot és kontraszt kellett volna tartalmaznia.⁴¹

Dohnányi egyesült államokbeli karmesteri működésének talán legemlékeztetesebb eseménye az az 1925. december 20-i hangverseny lehetett, amikor Beethoven G-dúr zongoraversenyét a zongora mellől vezényelte. A hangverseny után megjelent kritikák közül valamennyi figyelmet szentelt e különleges előadásmódnak. Bár a beszámolók nagy része ámulattal tudósított a dirigens efféle fellépéséről, a *The New York Evening Post* névtelen kritikusa meglehetősen gúnyosan jellemezte az interpretációt, amely szerinte „furcsa gimnasztikát eredményezett, amely időnként a nevetség határát súrolta”.⁴² A *New York Herald Tribune* ennél jóval részletesebben jellemezte Dohnányi dirigálásának technikai hátterét:

Míg a régi zenében nemritkán vezényelték játékosaikat karmestereink úgy, hogy közben egy hangszeren ténykedtek, zongoraverseny közben vezényelni ritka, és aligha tűnik könnyű mutatványnak. Dohnányi energikusan dirigált, elsősorban a bal kezét használta, amikor elszakadt a billentyűktől, nem pedig a jobbját, s inkább oldalirányú fel-le mozdulatokkal, nem pedig azzal a felfelé és lefelé irányuló mozdulattal, amelyet, ha jól emlékszünk, Mengelberg alkalmaz, amikor egy 18. századi művet játszik a csembalóvá alakított zongora mellől. Amikor mindkét keze foglalt volt, Dohnányi feje vette át néha a vezénylő mozdulatot. Az eredmény egy érdekes előadás lett, a szólista-karmester megmutatta figyelemre méltó technikai, mesterei és kivitelezési képességét, a zenekar pedig nagyon dicséretes együttműködést tanúsított. Az ováció és a Chickering Piano Company koszorújának átadása után, amely a karmestert, zongoraművészt és zeneszerzőt mesterkarmesterré nyilvánította, Dohnányi ráadásként Beethoven „Für Elise”-jét játszotta.⁴³

41 „The feature of the concert, as it turned out, was the Beethoven symphony. It is a symphony which a conductor of Mr. Dohnányi's musicality and frank temperament is especially fitted to play. He gave a score which is beginning to fade spontaneity, freshness, movement from the first note to the last. Beethoven's brook did not appear to babble unendingly, as it often does in the hands of routine or academic conductors. There was delightful, unforced simplicity, a sweet breath of the countryside. So played, without pedantry or ostentation, the symphony charmed the audience and was refreshing to hear. Such an accomplishment sounds much easier than it is to do. There are, indeed, few conductors today who would dare give such an unimbellished performance of the 'Pastoral' symphony and who could have so succeeded in making a work that is long and naïve a delight to a modern audience. [...] The orchestra responded admirably to the leader's wishes; but this program should have had more variety and contrast.” Olin Downes: „State Symphony Orchestra”, *The New York Times* 75/24792. (December 9. 1925), 29.

42 „This resulted in some weird gymnastics, which bordered at times on the ludicrous, but the music was well played nevertheless.” [Szerző nélk.:] „Mr. Dohnanyi as Conductor, Pianist and Composer”, *The New York Evening Post*, December 21. 1925. A hiányos adatolású újságkivágatot az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának Dohnányi-hagyatéka őrzi.

43 „While in early music our conductors have not infrequently directed their players while officiating at an instrument, to conduct while playing a piano concerto would seem to be a rare and hardly an easy feat. Mr. Dohnányi directed energetically, using his left hand, when disengaged with the keys, →

Kevés kritikus rögzített ilyen részletes leírást Dohnányi zenekarvezetéséről, de néhányan inkább a jobbkezes karmesterek csoportjába sorolták őt.⁴⁴ Mindezek alapján úgy tűnik, hogy Dohnányi oldalirányú balkéz-használata elsősorban a zongora mellől való dirigálás miatt lehetett hangsúlyosabb, amit a kritikus párhuzamként Mengelberg ellentétes, fel- és lefelé irányuló mozgásával hasonlított össze a holland dirigens előadásáról felidézett emléke nyomán. S bár konkrétan nem nevezte meg a Mengelberg műsorán szereplő kompozíciót, a New York-i filharmonikusok digitális archívuma alapján tudható, hogy Bach h-moll szvitjének 1925. november 1-i előadására utalhatott.⁴⁵

Richard Aldrich, a *The New York Times* kritikusa szintén beszámolt a zongora-verseny előadásáról, s mind a zongorista-dirigens, mind pedig az együttes játékát figyelemre méltónak találta:

[A hangverseny] különlegessége volt, hogy Dohnányi egyszerre szerepelt karmesterként és zongoristaként. Beethoven negyedik, G-dúr zongoraversenyét játszotta, és a hangszer mellől irányította a zenekart, amennyiben a zongora szólamával való foglalatossága ezt lehetővé tette. Kétséges kísérlet az ilyen. Von Bülow csinált ilyesmit meiningeni zenekarával, amely akkoriban a technikai tökéletesség maximuma volt; és természetesen azóta kisebb jelentőségűek is művelték. A legtöbb zongoristának azonban elég tennivalója van Beethoven zenéjének megvalósításában, és a legtöbb karmester elég ahhoz, hogy még egy magasan képzett zenekarból is számtalan próbával biztosítson egy jó együttest. Amit Dohnányi és emberei ebben az előadásban műveltek, az valóban figyelemre méltó volt. Rögtön elmondható, hogy játékával finoman költői, mélyen átélt és tudományosan tiszta megvalósítása volt Beethoven e legköltőibb versenyművének, gyönyörűen és finoman tagoltan. A zenekar a körülményekhez képest kiváló volt, különösen ritmikai minőségében, ami az adott körülmények között akár kudarcot is vallhatott volna.⁴⁶

much more than his right, with a lateral up and down motion rather than the overhand sweep which, if we remember rightly, Mr. Mengelberg affects when directing an eighteenth century offering from a harpsichordized piano. With both hands occupied, Mr. Dohnányi's head sometimes took up the directing motion. The result was an interesting performance, the soloist-conductor showing his notable technical mastery and finish, with expressive ability, and the orchestra furnishing very commendable co-operation. After an ovation and the presentation of a wreath from the Chickering Piano Company styling him master conductor, master pianist and master composer, Mr. Dohnányi played Beethoven's 'Für Elise' as encore." [Szerző nélk.:] „Four Orchestras Win Plaudits in Day's Concerts. Dohnányi Plays Piano While Conducting Symphony in Beethoven's G Major Concerto at Carnegie Hall”, *New York Herald Tribune*, December 21. 1925. A hiányos adatolási újságkivágot az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának Dohnányi-hagyatéka őrzi.

44 Ld. pl.: Erich Roeder: „Berlin umjubelte seine Gäste”, *Der Angriff*, April 5. 1937. A hiányos adatolási újságkivágot a Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumában elhelyezett Budapesti Filharmoniai Társaság gyűjteménye őrzi.

45 <https://archives.nyphil.org/> (utolsó megtekintés: 2024. szeptember 22.)

46 „It offered a remarkable feature in that Mr. Dohnányi appeared in it at the same as conductor and pianist. He played Beethoven's fourth pianoforte Concerto in G and directed the orchestra from his seat at the instrument, so far as his preoccupation with the piano forte part would permit. It is a some what doubtful experiment. Von Bülow used to do it with his Meiningen orchestra that was, in those days, the last word in technical perfection; and, of course, lesser men have done it since. But most pianists have enough to do in achieving Beethoven's music, and most conductors enough in securing a fine ensemble from even a highly trained orchestra with innumerable rehearsals. What Mr. Dohnányi and his men did in this performance was really remarkable. It may be said at once

Dohnányi a State Symphony Orchestrával megtartott utolsó hangversenyének programjával klasszikus műsort állított össze: Haydn 1., Mozart „Prágai”, valamint Beethoven 5. szimfóniája szerepelt az 1925. december 22-én megrendezett koncerten. Az alkalomról a már oly sok koncertről tudósító Olin Downes számolt be, s kiemelte, hogy a műsoron szereplő Haydn-szimfónia valószínűleg ekkor hangzott el először Amerikában:

Dohnányi Ernő tegnap este a Carnegie Hallban adta az évad utolsó koncertjét a State Symphony Orchestra karmestereként. A hallgatóság mérete és lelkesedése, mely igen nagy volt, arról tanúskodott, hogy ő és a zenekar meghódította a közönséget. [...] Dohnányi olvasata olyan volt, amelyet közönsége már megszokott tőle, ugyanakkor nem volt kevésbé életerős és meggyőző. Dohnányi ugyanis nem a megszokások vak követője, és nem is az ügynevezett hagyományok uraljék. Egy klasszikus mester műve számára nem azért nagyszerű, mert jóváhagyták és szentesítették, hanem mert hisz benne, és a lelke mélyéig átérzi. Ezért van Haydnjának energiája és humora, valamint tizennyolcadik századi műveltsége; Mozartjának lendülete, ritmikái élete és lírai hangsúlya és az 5. szimfónia olvasatának magasztos, drámai érzelme. Dohnányi mint karmester nem szenzációhajhász, hanem egyenesen a zene szívébe hatol. Megosztja a meggyőződését a játékosáival, és vezeti őket. Megvan benne mindaz, ami a zenészekből a legjobbat hozza ki.⁴⁷

A Dohnányi utolsó hangversenyéről beszámoló kritika arról tanúskodik, hogy az együttes és új karmestere a kezdeti nehézségek után immár összeszokottan működött együtt. Bár Downes nem bocsátkozott különösebb részletekbe, mindhárom klasszikus szerző Dohnányi-féle interpretálásáról elismerően nyilatkozott.

Dohnányi e korai vendégkarmesteri fellépéseinek informális háttéréről ugyan jóformán semmilyen dokumentációval nem rendelkezünk, a fent idézett kritikák alapján az figyelhető meg, hogy a dirigens zenei képességeit nagyra értékelte a tengerentúli sajtó. Ottani sikereit ugyanakkor a magyarországi lapok is figyelemmel kísérték, és folyamatosan beszámoltak arról, hogy Dohnányi valósággal „új

that his playing of the composition was a finely poetical, deeply felt and scientifically clear realization of this most poetical of all Beethoven's concertos, exquisitely and delicately proportioned. The orchestral part was, under the circumstances, excellent, and especially so in its rhythmical quality, which, under those circumstances, might have failed." Richard Aldrich: „The State Symphony”, *The New York Times* 75/24803. (December 21. 1925), 26.

47 „Ernest von Dohnányi gave his final concert of the season as conductor of the State Symphony Orchestra last night in Carnegie Hall. The dimensions and the enthusiasm of the audience, which was a large one, testified to the ground that he and the orchestra have won with the public. [...] Mr. Dohnányi's readings were what his audiences have come to expect of him, but they were not the less vital and convincing for that. For Mr. Dohnányi is no blind follower of precedent, nor is he dominated by so-called traditions. A work by a classic master is great for him not because it has been approved and sanctioned, but because he believes in it and feels it to the bottom of his soul. Hence the energy and humor, as well as eighteenth-century breeding of his Haydn; the vigor, the rhythmic life and the lyrical stress of his Mozart, and the lofty, dramatic emotion in the reading of the Fifth Symphony. Mr. Dohnányi as a conductor is not a sensationalist, but one who goes straight to the heart of the music. He communicates his convictions to his players and carries them with him. There is that in the man which brings from the musicians the best they have to give, and that best is most heartily given.” Olin Downes: „Von Dohnányi's Last Concert”, *The New York Times* 75/24805. (December 23. 1925), 23.

lelket öntött a haldokló zenekarba”, a State Symphony együttesébe.⁴⁸ A budapesti zeneélet egyrészt csodálattal tekintett Dohnányi sikereire, másrészt viszont valószínűleg attól is tartott, hogy a nemzetközi hangversenyszféra teljes mértékben kisajátítja, és végleg elszakítja hazájától a zeneszerzőt. Ilyen aggodalmakkal teli írást jelentetett meg még Dohnányi amerikai vendégkarmesteri működése előtt Cserna Andor *Az Est* hasábjain – cikkét az *Egyetértés* egy az egyben átvette –, és benne aggályait fejezte ki azzal kapcsolatban, hogy a komponista esetleg végleg elszakadhat a budapesti zenelettől:

Dohnányi Ernő amerikai sikere igazi nagy diadala ismét a magyar zeneművészetnek, de amilyen büszkeséggel ez a diadal eltölt bennünket, olyan fájdalmasan kell megállapítanunk, hogy Budapest és a magyar zenei kultúra, amely egész fellendülését, megizmosodását az utolsó évtizedben Dohnányi Ernőnek köszönheti, ezt a kiváló nagy művészet jóformán egészen elvesztette. Dohnányi ezentúl csak vendég lesz itthon és nem kapcsolódhatik bele abba a nagyjelentőségű művészeti és kulturális munkába, amelynek vezére, irányító szelleme volt eddig. Különösen fájdalmasan érintheti ez a veszteség a magyar zenei kultúrát most, a május elseji ünnepi napokban, amikor a Zeneművészeti Főiskola félszázados jubileumát ünnepli. A jubiláris ünnepségeken csak egy zenekari szám képviseli Dohnányi Ernőt, aki Londonban hangversenyez és New Yorkban fog a jövő évadban dirigálni. Ez az amerikai szerződés talán gondolkozóba fogja ejteni a hivatalos köröket is.⁴⁹

A kritikus félelme ellenére dirigensi pozíciója az ország első szimfonikus együttese élén azonban Dohnányit mégis Budapesthez kötötte.

4. Konklúzió

Egyesült államokbeli karmesteri működése után Dohnányi még számos alkalommal szerepelt mind amerikai (Cincinatti Symphony Orchestra, Detroit Symphony Orchestra, The San Francisco Symphony Orchestra), mind pedig európai együttesek (Wiener Symphoniker, Concertgebouw Orchester) élén vendégkarmesterként. Hogy több zenekart vezényelt később, arról nyilatkozataiban is olvashatunk: ezek közül az egyikben egyenesen azt állította, hogy közvetlen tapasztalatból ismeri Európa majdnem minden zenekarát, hiszen a legtöbbször vezényelte is.⁵⁰ Mindezen alkalmak ugyanakkor már nem Dohnányi pályakezdéséhez tartoznak, hanem karmesteri működésének egy következő állomásához, hiszen ekkor már

48 Fodor Nándor: „Dohnányi bemutatkozása a newyorki Carnegie Hallban. A State Symphony Orchestra megváltását várja Dohnányitól az amerikai sajtó – Bartók két portréja nagy sikert aratott”, *Pesti Napló* 76/252. (1925. november 8.), 18.

49 cs. a. [Cserna Andor]: „Dohnányi Amerikába szerződött. Októbertől kezdve a newyorki State Symphony Orchestra dirigense lesz”, *Az Est* 16/97. (1925. április 30.), 5.; [Szerző nélkül]: „Dohnányi Amerikába szerződött”, *Egyetértés* 7/97. (1925. április 30.), 2.

50 [Szerző nélkül]: „Dohnányi mondja Párizsban a magyar siker két estje után”, *Pesti Napló* 79/125. (1928. június 15.), 14. Gyűjteményes kiadása: Kusz (közr.): *Dohnányi Ernő. Válogatott írások és nyilatkozatok*, 332. Ezenkívül lásd: Guttman Miklós: „Dohnányi Ernő. Nagyvárad interjú”, *Zenei Szemle* 10/8. (1926. június), 245–246.; Rudolf Pollak: „Dohnányi. A Budapesti Filharmonikusok karmestere”, *Het Vaderland* [Hága], 1928. június 22.; valamint Kusz (közr.): *Dohnányi Ernő. Válogatott írások és nyilatkozatok*, 398–401.

a budapesti filharmonikusok elnökkarnagyaként a nemzetközi zeneéletben is egyre gyakrabban és egyre nagyobb sikerrel szerepelt. Nem tudható azonban, hogy az amerikai State Symphony Orchestra vagy esetleg Dohnányi számított-e hosszabb távú együttműködésre. Az, hogy Dohnányi később főként európai együtteseket vezényelt, s elnökkarnagyként Budapesten helyezkedett el, abban az amerikai zenekart körülvevő kulturális közeg antimodern attitűdje is szerepet játszott. Mindenesetre Dohnányi döntését nagy valószínűséggel filharmonikusai iránti lojalitása is befolyásolta. A zenekar tagjai iránt érzett nem csupán szakmai, de személyes kötődése végigkísérte magyarországi működését és sorsának alakulását, s gyümölcsöző együttműködésük nem csupán a zenekarnak, de a karmester Dohnányinak is fegyelemre méltó hazai és nemzetközi sikereket hozott.

ÍRODALOMJEGYZÉK

- Aldrich, Richard: „The State Symphony”, *The New York Times* 75/24803. (December 21. 1925), 26.
- Bowers, Faubion: *Scriabin. A Biography*. Mineola–New York: Dover Publications, 1996, 137. Budapesti hangversenyek adatbázisa. https://db.zti.hu/koncert/koncert_Kereses.asp (utolsó megtekintés: 2024. február 13.).
- Chotzinoff, Samuel: „Music”, *The World* 1925. október 28.
- cs. a. [Cserna Andor]: „Dohnányi Amerikába szerződött. Októbertől kezdve a newyorki State Symphony Orchestra dirigense lesz”, *Az Est* 16/97. (1925. április 30.), 5.
- Dale, Maud: „The Private Collection of Josef Stransky”, *The Art News* 29/33. (May 16. 1931), 86–117.
- Downes, Olin: „Ernst von Dohnányi Conducts”, *The New York Times* 75/24743. (October 22. 1925), 22.
- Downes, Olin: „Dohnányi’s Good Start With State Symphony”, *The New York Times*, October 25. 1925.
- Downes, Olin: „State Symphony Concert. Von Dohnányi Gives a Finished Performance – Mary Lewis Soloist”, *The New York Times*, October 28. 1925.
- Downes, Olin: „State Symphony Orchestra”, *The New York Times* 75/24792. (December 9. 1925), 29.
- Downes, Olin: „Von Dohnányi’s Last Concert”, *The New York Times* 75/24805. (December 23. 1925), 23.
- Fodor Nándor: „Dohnányi bemutatkozása a newyorki Carnegie Hallban. A State Symphony Orchestra megváltását várja Dohnányitól az amerikai sajtó – Bartók két portréja nagy sikert aratott”, *Pesti Napló* 76/252. (1925. november 8.), 18.
- Guttman Miklós: „Dohnányi Ernő. Nagyvárad interjú”, *Zenei Szemle* 10/8. (1926. június): 245–246.
- Kolodin, Irving–Francis D. Perkins–Susan Thiemann Sommer et al.: „New York”. In: Stanley Sadie–John Tyrrell (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition, vol. 17. London: Macmillan, 2001, 818–842.

- Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. II. rész”. In: Gombos László–Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2006/7*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007, 303–360.
- Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai évei*. Budapest: Rózsavölgyi, 2015.
- Kusz Veronika (közr.): *Dohnányi Ernő. Válogatott írások és nyilatkozatok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.
- Kusz Veronika: *A Wayfaring Stranger. Ernst von Dohnányi's American Years 1949–1960*. California: University of California Press, 2020. DOI: 10.1525/9780520972261
- Liebling, Leonard: „State Symphony Songs Win Praise for Mary Lewis”, *New York American*, October 28, 1925.
- Morris, Paul: „Realm of Music”, *The Evening World*, October 25. 1925.
- Oja, Carol J.: *Making Music Modern. New York in the 1920s*. New York: Oxford University Press, 2000. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780195058499.001.0001
- Pollak, Rudolf: „Dohnányi. A Budapesti Filharmonikusok karmestere”, *Het Vaderland* [Hága], 1928. június 22.
- R[áskay] L[ászló]: „»Amerika a zene meghódítására készül...«. Dohnányi Ernő amerikai útjáról és európai terveiről”, *Pesti Napló* 77/52. (1926. március 5.), 13.
- Rakos Miklós. *Veszprémtől Szentpétervárig – Auer Lipót élete és munkássága*. Veszprém: Veszprém Megyei Tanács, 1981.
- Rakos Miklós (szerk.): *Auer Lipót (1845–1930)*. Veszprém: Művészetek Háza, 2015.
- Roeder, Erich: „Berlin umjubelte seine Gäste”, *Der Angriff*, April 5. 1937.
- (dr. s. e.) [Sereghy Elemér vagy Spur Endre]: [Cím nélk.] *Alkotmány*, 1919. január 13.
- Steinberg, Michael: *The Symphony. The Listener's Guide*. New York–Oxford: Oxford University Press, 1995. DOI: 10.1093/oso/9780195061772.001.0001
- Steinberg, Michael: „Stransky, Josef”. In: Stanley Sadie–John Tyrrell (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition, vol. 24. London: Macmillan, 2001, 465.
- Stengel, Hans: „Some of Our Fifteen Conductors of 1925-'26 Pondering the American Composer”, *New York Tribune* No. 13. (October 25. 1925), 1.
- [Szerző nélk.:] „Modest Altschuler and the Creation of the Russian Symphony of New York” https://www.stokowski.org/Principal_Musicians_Russian_Symphony_of_NY.htm (utolsó meglekintés: 2023. január).
- [Szerző nélk.:] „Josef Stransky Attacked. German Review Criticises New Philharmonic Orchestra Conductor”, *The New York Times* 60/19489. (June 4. 1911), 3.
- [Szerző nélk.:] „Dohnányi with National Symphony”, *The New York Times* 70/23093. (April 21. 1921), 18.
- [Szerző nélk.:] „Stransky Resigns Philharmonic Post”, *The New York Times* 72/23757. (February 9. 1923), 10.
- [Szerző nélk.:] „New Orchestra Wants Stransky. Organizers of State to Offer Leadership to Philharmonic's Lately Retired Conductor”, *The New York Times* 72/23788. (March 12. 1923), 15.
- [Szerző nélk.:] „Stransky Quits State Orchestra. Conductor's Decision the Climax of Meeting of Directors Discussing Conditions”, *The New York Times* 74/24448. (December 21. 1924), 8.

- [Szerző nélk.:] „Von Dohnányi Tells of his Plans Here. Hungarian Conductor Hopes to Give Fewer Close Repetitions of Great Works”, *The New York Times* 74/24554. (April 16. 1925), 24.
- [Szerző nélk.:] „Dohnányi Amerikába szerződött”, *Egyetértés* 7/97. (1925. április 30.), 2.
- [Szerző nélk.:] „Dohnányi elutazott. Ma este már Brünbnben játszik kilencven magyar muzsikus. Beszélgetés a mesterrel a pályaudvaron a prágai hangversenyekről és Amerikáról”, *Az Est* 16/213. (1925. szeptember 23.), 8.
- [Szerző nélk.:] „Dohnányi új operája »A tenorista«. A nagy muzsikus tavasszal visszatér hozzánk”, *Esti Kurir* 3/253. (1925. november 8.), 11.
- [Szerző nélk.:] „Four Orchestras Win Plaudits in Day’s Concerts. Dohnányi Plays Piano While Conducting Symphony in Beethoven’s G Major Concerto at Carnegie Hall”, *New York Herald Tribune*, December 21. 1925.
- [Szerző nélk.:] „Mr. Dohnanyi as Conductor, Pianist and Composer”, *The New York Evening Post*, December 21. 1925.
- [Szerző nélk.:] „Dohnányi mondja Párizsban a magyar siker két estje után”, *Pesti Napló* 79/125. (1928. június 15.), 14. Gyűjteményes kiadása: Kusz (közr.): *Dohnányi Ernő. Válogatott írások és nyilatkozatok*, 331–334.
- Toff, Nancy: *Monarch of the Flute. The Life of Georges Barrere*. New York: Oxford University Press: 2005. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780195170160.001.0001
- Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, ²2002, 193.
<http://www.waghalter.com/> (utolsó megtekintés: 2022. június 1.).

ABSTRACT

ANNA LASKAI

ERNST VON DOHNÁNYI AS DIRECTOR OF THE NEW YORK STATE SYMPHONY ORCHESTRA

Until now, we have had very little information about the world famous pianist and composer Ernst von Dohnányi's conducting activities and especially about the occasions when he conducted foreign ensembles. The present review aims to trace Dohnányi's two months as principal conductor of the New York State Symphony at the end of 1925. My study will present Dohnányi's activities as a successful pianist in the United States beginning in 1921 through an overview of the orchestra's history and repertoire, Dohnányi's programming, and the reception of the ensemble and its new conductor. In my summary, I pay particular attention to the programme concept of the conductor, who had been conducting Budapest's first orchestra, the Budapest Philharmonic Society, for some years – and in particular to the Hungarian works performed at concerts – and to the reviews in the American newspapers.

Anna Laskai is currently a doctoral candidate in musicology at the Budapest Liszt Academy of Music. Her PhD thesis deals with Ernst von Dohnányi's conducting career. She was an external staff member, then assistant research fellow at the Institute for Musicology RCH since 2014. She was the curator of the collection of the Budapest Philharmonic Orchestra at the Institute, and took an active part in the cataloguing work of the different Dohnányi collections. She has published studies on the Budapest Philharmonic Society and Ernst von Dohnányi, and also a monograph about Gyula Dávid (2018 in English) and Béla Csuka. In addition in 2022 she compiled a catalogue of 85 contemporary Hungarian composers on a commission for the Hungarian Composers' Union. From June 1st 2024, she is now the Head of the Music Collection of the National Széchényi Library.

Szabó Balázs

APOLLO ÉS DIÁNA – SZABOLCSI BENCE DALKIADVÁNYÁRÓL*

ÖSSZEFOGLALÁS

A 20. század egyik legjelentősebb magyar zenetörténésze, a fél évszázada elhunyt Szabolcsi Bence magyar zenetörténeti kutatásait joggal tekintjük alapvető fontosságúnak: könyvei és rövidebb-hosszabb tanulmányai máig a bennük felvetett témák megkerülhetetlen szakirodalmának számítanak. A Kodály vezetésével professzionális zeneszerzői tanulmányokat folytató zenetudós az 1930-as évektől számos régi magyar dalt is feldolgozott és közreadott, amelyek a kor neves énekesei, elsősorban Basilides Mária előadásában a szélesebb nyilvánosság előtt is ismertté és népszerűvé váltak. A tanulmány e sajátos repertoárt mutatja be az 1966-ban a Zeneműkiadó gondozásában *Apollo és Diána* címmel megjelent gyűjteményes kötet kapcsán, egyaránt tárgyalva a feldolgozások előzményeit, kontextusát, recepcióját, valamint izgalmas utóéletét.

Kulcsszavak: Szabolcsi Bence, magyar zenetörténet, régi magyar dalok, hamisítvány

Az *Új Zenei Szemle* 1954. évfolyamának 5. számában „Néhány dal-hamisítványról” címmel érdekes írásra bukkanhattak az újság figyelmes olvasói:

Igaz örömmel látom fővárosi és vidéki műsorokon, a rádióműsorban és egyebütt, milyen komoly sikerrel éneklis mennyire népszerűvé tette kitűnő Kossuth-díjas művésznőnk, *Török Erzsébet* a régi magyar dalok és dallamok egész sorát. Van e dalok között, amit – hála *Török Erzsébet* művészetének és lelkes propagandájának – ma már szinte mindenütt jó ismerősként köszönt a budapesti és vidéki közönség; és van köztük néhány, mely a magyar múlt zenei emlékei iránt érdeklődők figyelmét már több éve magára vonta s melyekről, úgy érzem, épp ezért bizonyos „tudományos” számadással tartozom. Annál inkább, mert több e dalok közül: *Áll előttem egy virágszál, Áldott magánosság, Jaj, gyöngyvirágom, Apolló és Diána, Valaki azt hiszi, Oh nagy kerek kék ég*: ebben a formában nem valódiak, hanem kontaminációk vagy koholmányok. S minthogy értük magam vagyok felelős, idejekorán fel kell hívnom a figyelmet hamisítvány-voltukra, mielőtt tovább terjednének a gazdátlan-ná-válás útján, – annál inkább, mert nem szeretnék *Thaly Kálmán* és *Káldy Gyula* ismert hibájába esni, s mert a régi magyar dalirodalom épp eléggé gazdag, hogysé tartósan rászorulna az ilyen pávatollakra. E dalok egyrésze fővárosi és vidéki népszerű

* A HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont *Évfordulók 2023 – a Zenetudományi Intézetben* című tudományos konferenciáján 2023. november 30-án tartott előadás bővített változata.

előadások céljára készült, stílus-bemutatónak, érdeklődés-keltőnek, kedv-csinálónak nagyközönségünk számára – másrésze tudományos előadásokon demonstrált valami ritmikai kérdést, amely célra a kontamináció is megfelelt. [...] Mindezt, mondom, évekkel ezelőtt alkalmi szükség s a népszerűsítő vagy demonstráló igény menthette: kettő e talmi dalok közül az „Új Idők Nótáskönyv”-be is bekerült 1933-ban. Egyébként az előadásokon mindig bejelentettem, ha ilyesféle dalokat vittünk közönség elé. Ma már kommentár nélkül terjednek: örülök ennek a sikernek, de kérdés, szükség van-e még ilyen segédeszközökre s főleg a tudományos lelkiismeret kötelező gondja nyugtalanít velük kapcsolatban. Most, hogy egyre több kerül nyilvánosságra a magyar zenei múlt *hiteles* emlékeiből, azt hiszem, lemondhatunk már a magyar zenetörténet ilyen mesterseges megfejléséről és jobban ragaszkodhatunk az igazihoz, pontoshoz, eredetihez. Leghelyesebb volna, ha a rádió is, énekeseink is lemondanának ez apokrifák további terjesztéséről: ezek nem igazi „rég Magyar dalok”, legfeljebb szellemükben és anyagukból készült utánpótlások, pótszerek, művétagok. Magamnak kedvesek lehetnek, de másokat annál kevésbé szeretnék velük megtéveszteni, mert a régi magyar dalok ügyének hű munkása és kiszolgálója kívánok lenni, nem felcíomázója és meghamisítója.¹

A megdöbbenő vallomás súlyát tovább növeli, hogy annak szerzője a Zeneakadémia professzora, az 1951-ben megindult zenetudományi tanszak vezetője, a Magyar Zeneművészek Szövetségének elnöke, a kor elismerten első számú magyar zenetudósa, vagyis Szabolcsi Bence volt.

Az eset a jelek szerint mindazonáltal nem vert fel nagy port. Pontosan egy évtizeddel később, 1964 tavaszán Szabolcsi visszatért a témához:

Több mint harminc esztendővel ezelőtt, 1932-ben az Új Idők című, azidőben elterjedt folyóirat programba vette magyar dalok kiadását oly célból, hogy azokat a kottát olvasó vidéki nagyközönség körében terjessze és népszerűsítse. Így jelent meg 1933-ban, Fodor Gyula szerkesztésében, előbb az „Új Idők Nótáskönyve” című kiadvány – műdalokkal, népdalokkal, történeti énekekkel és táncdarabokkal –, majd, a kötet látható sikere nyomán, 1933–38 között, magának a folyóiratnak hasábjain, egy sorozat népdal és régi magyar dallam, valamennyi könnyű zongoraletétben, nem hivatásos zenészek, hanem a műkedvelő nagyközönség szórakoztatására. A „Nótáskönyv” s a folyóiratban megjelent sorozat átiratainak nagy része e kötet szerzőjétől származott. Sikerének tetőpontját az a pillanat jelentette, amikor Basilides Mária, a kor nagy magyar énekművésze, méltónak ítélte ez apró átiratokat a maga műsoraiba való beiktatásra. Ez volt a dalok „tűzkeresztisége”; egy részük azonban azóta sem tűnt el teljesen a köztudatból, holott sem remekműnek, sem hiteles forrásközlésnek nem számíthatott, annál kevésbé, mert jónéhány – bevallottuk már akkor is – e sorok írójának váratlan gyorsasággal országszerte elterjedt „hamisítványa” volt. (Így a „Jaj gyöngyvirágom”, az „All elöttem egy virágszál”, a „Régi magyar diákköszöntő”, az „Apollo és Diána”.) Hamisítványok abban az értelemben, hogy hol töredékek önkényes kiegészítésén, hol a szöveg és dallam önkényes párosításán, hol dallamrészletek önkényes egyesítésén alapultak; de hát népszerűsíteni kívántak, képet adni egy eltűnt világról, s hogy a közízlés elfogadta őket, talán felmentésnek is számíthatott e szükségkívánta szabad megoldások számára. Ezt a tarka-barka dal- és táncmuzsikát veszi ma kézbe kötetünk olvasója. Lehetséges, hogy ezek az apróságok, melyek ma is, akár három évtizeddel ezelőtt, csak népszerűsíteni kívánnak, de sohasem helyettesíteni a nagy, az igényes, a komoly dalgyűjteményeket, ma is megtalálják a

1 Szabolcsi Bence: „Néhány dal-hamisítványról”, *Új Zenei Szemle* V/5. (1954. május), 30.

maguk hivatását és visszhangját. Ha így lenne, egy változatlanul esedékes, hatalmas kulturális feladat – dalhagyományunk megőrzése – szerény, de buzgó segéd munkásainak tekinthetnők őket.²

A korábbi nyilatkozathoz képest a hanggűtés érzékelhetően megváltozott – Szabolcsi mintha most azt mondaná: „a bűnt elkövettem, beismertem, megbántam, de Önök ezt nem hajlandók tudomásul venni – ezért most megismételem!” A második szöveg ugyanis a Zeneműkiadó gondozásában 1966-ban megjelent *Apollo és Diána – Régi magyar dalok és táncok énekhangra, zongorakísérettel könnyű letétben* című gyűjtemény előszava, amely kötet nem kevesebb mint 102 darabot tartalmaz, közöttük az inkriminált dalokkal.

Vajon mi készítette Szabolcsit e kompozíciók újbóli megjelentetésére? A régi magyar dalrepertoár kutatásának és feldolgozásának története segíthet a válaszadásban.

A zongorakísérettel ellátott magyar dalgűjtemények után kutatva a 19. század első harmadáig lehet követni a nyomokat. Tóth István (*Áriák és Dalok*, 1832), Füredy Mihály (*100 magyar népdal*, 1851), Bognár Ignác (*50 eredeti nép és magyar dal*, 1856), Mátray Gábor (*A magyar népdalok egyetemes gyűjteménye*, 1852–1858) és Bartalus István (*Magyar Orpheus*, 1869; *Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteménye*, 1873–1896) kiadványai tették meg az első lépéseket. A népdal fogalmának tudományos igényű tisztázása nélkül – az autentikus parasztzene felfedezése, a dallamok ének-zongora apparátusra szánt művészi feldolgozása, ezáltal a koncertpódiumra való bevezetése csak a 20. század elején indult meg. Bartók és Kodály közös kiadványát (*Magyar népdalok énekhangra és zongorára*, 1906) követően Bartók a *Nyolc magyar népdal énekhangra és zongorára* (1907–1917) és a *Húsz magyar népdal énekhangra és zongorára* (1929) sorozatait publikálta. A bécsi Universal Edition igazgatójával, Emil Hertzkával 1922-ben kötött megállapodás szerint 1924–1932 között született meg Kodály műhelyében a *Magyar népzene* tíz kötete, velük összefüggésben pedig a két nagy színpadi mű, a *Háry János* (1926) és a *Székelyfőnök* (1932).³ Lajtha László *Huszonkét magyar népdal énekhangra és zongorára* ciklusával 1924-ben csatlakozott egykori tanáraihoz.

Mindazonáltal a 19. század vegyes anyagú gyűjteményeihez hasonló antológiák sem tűntek el: 1927-ben jelent meg Molnár Imre szerkesztésében a *Dalokkert – Négy évszázad daltermése* című kötet, amely Kern Aurél feldolgozásában 50 dal közlésével adott körképet a magyar melosz történetéről.⁴ Öt évvel később követte az említett *Az Új Idők Nótáskönyve* (1933),⁵ amely hasonló vezérfonalat követve

2 Uő: „Előszó”. In: uő: *Apollo és Diána – Régi magyar dalok és táncok énekhangra, zongorakísérettel könnyű letétben*. Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 3.

3 Kodály Zoltán és az Universal Edition levélváltása 1918–1929. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Balassi Kiadó–Kodály Zoltán Emlékmúzeum és Archivum, 2017, 57–60.

4 *Dalokkert*. Négy évszázad dalterméséből összeválogatta és magyarázó jegyzetekkel kísérte Molnár Imre; énekszóra zongorakísérettel feldolg. Kern Aurél. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1927. Második kiadása 1938-ban, a harmadik 1955-ben jelent meg (átdolg. Ádám Jenő, Budapest: Editio Musica, 1955)

5 *Az Új Idők Nótáskönyve*. Szerk. Fodor Gyula. Budapest: Singer és Wolfner Rt., 1933.

133 darabot tartalmazott, „A magyar nótakincs javából / Népdalok virágos kertje / Régi magyar melódiák / Régi magyar táncmuzsika” fejezetekbe sorakoztatva Szabolcsi, Major Ervin és Nádor Mihály kompozícióit.

Nem túlzás talán az 1920-as évek elejétől egyre erősödő divatról beszélni – a kiadványok színvonala ugyanakkor meglehetősen hullámvónak bizonyult: amíg a magyar zene nagymestereinek alkotásai addig nem látott magasságokba emelték a népdalfeldolgozás műfaját, addig a *Daloskert* Kodály erős kritikáját váltotta ki. Hátrahagyott feljegyzéseiben kemény mondatok olvashatók: „Kún László, Kern-Molnár, Bárczy: üzleti vállalkozások. Tudományos és művészi értékük semmi.”⁶ Valamint:

Gyomlálás a daloskertben. Daloskert: bűntárs a dicsérő kritika, Szabolcsi, Basilides, a művészek, Kern a rádióban: mindenki kötelességének tartotta. Molnár Imre tanítványai máig nem mernek fellépni anélkül. [...]

a) textusok rosszak

b) Kern kíséretei germanizálják a dallamot

c) a hozzáfűzött tudákos magyarázatok: alaptalanok, tudatlanok és émelygősek.

d) Kártékony hatásuk nyilvánvaló. Tűnjenek el. Hány példány? „A magyar muzsika könyve” itt is bűnös Szabolcsi.⁷

Kodály megjegyzései nemcsak a *Daloskertre*, de Szabolcsira nézve is terhelők. Ami a dicsérő kritikát illeti: feltehetően arra a *Zenei Szemlé*ben megjelent cikkre gondolt,⁸ amelyet – miután rendkívüli filológiai tájékozottságról tanúskodó, alapos bírálóknak vetette alá a kiadványt – Szabolcsi egyértelműen pozitívan zárt:

A gyűjtemény ízléses kiállításban, díszes köntösben kerül a nyilvánosság elé. Mert kiadóit komoly törekvés vezeti, mert nagy ideálok ügyét szolgálja: megérdemli, hogy támogatásra találjon a közönség széles rétegeiben.⁹

Kodálynak erről nyilvánvalóan teljesen más volt a véleménye. Feltehetően annak sem örült, hogy a Molnár Imre szerkesztésében 1936-ban megjelent *A magyar muzsika könyve* egyik fejezeteként – elébe vágva *A magyar népzene* 1937-es publikálásának – tanítványa nagy tanulmányt közölt „Kelet és Nyugat a magyar népzeneben” címmel.¹⁰

Nem tudható, hogy szó esett-e Kodály és Szabolcsi között ezekről a kérdésekről – minden bizonnyal igen, hiszen a magyar zenetörténet kutatására a mester inspirálta a fiatal zenetudóst. A kiindulópontot egy Lipcsében 1923. január 26-a éjszakáján írott Szabolcsi-level jelöli ki:

6 Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1993, 263. Kun László karmester, cimbalomművész és zeneszerző 500 népies műdal feldolgozásával jelentkezett; Bárczy István, Budapest egykori főpolgármestere *Magyar nótakincs. Magyar népdalok, népies műdalok és énekek* címmel 1933-ban jelentetett meg két kötetes dalgyűjteményt.

7 Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1989, 329.

8 Szabolcsi Bence: „Daloskert”, *Zenei Szemle* XI/VI–VIII. (1927. április–május), 204–208.

9 Uott, 208.

10 Szabolcsi Bence: „Kelet és Nyugat a magyar népzeneben”. In: *A magyar muzsika könyve*. Szerk. Molnár Imre Dr. Budapest: Merkantil Nyomda (Havas Ödön), 1936, 179–188.

Távoli tervek voltak: korai középkor vagy Machaut. De sokkal jobban érdekelné magyar téma: és elég is volt az idegen problémákkal való vesződésből. Nálunk „csak” folklóre lehetséges. De hát nincs-e 15. és 17. századunk, nincsenek-e zenei problémák? Van valaki a világon Tanár úron kívül, akitől majd magyar zenetörténetet tanulhatnánk?¹¹

Króó György utal rá: 1923 a *Psalmus Hungaricus* születésének esztendeje – a remekmű pedig üzenetté vált, amely Németországból hazahívva „magyar zenetörténésszé kente fel” Szabolcsit.¹² A Lipcséből friss zenetudományi doktorátussal a tarsolyában megérkező fiatalember életre szóló kutatási tervét az 1924 decemberében, a *Budapesti Szemlé*ben megjelent, lenyűgözően mély anyagismeretet és kivételes problémaérzékenységet mutató „A régi magyar zenetörténet problémái” című cikk vázolta fel, amelyben a források értékelésére, majd a rendezésére vonatkozó átfogó szerkesztési elv gondolatát is felvázolta.¹³

Ezért, mielőtt azt kutatnók: értékes-e az anyag, arra kell fektetnünk a súlyt: magyar-e a documentumok anyaga. Ezt a megkülönböztetést tulajdonképpen már hosszabb ideje meg kellett tennie minden kutatónak (magyar és magyarországi zene), de teljes határozottsággal tán Seprődi János sürgette először (*Irodalomtört. Közl.*, 1909, 416. l.). Ha ezt a tárgyi (lényegbeli) felosztást sikerült kielégítően megvalósítanunk, az egyes csoportokon belül végrehajthatjuk a speciális (népzene, egyházi népének, műzene), szorosán vett zenei (vocális, instrumentális, instrumentálisan kísért vocális zene) és chronológikus rendezést. Mindez csak kerete lehet a régi magyar zenetörténetet illető kutatás lényegének: a melódia-typusok és ritmus-formák egybevető és analitikus vizsgálatának. Hogy az egyes csoportokon belül mi a fejlődés alapja és menete, melyek a korhatárok és miben határolják el az egyes időszakokat egymástól, – mindezekre a kérdésekre a documentumok sorozata fogja megadni a választ, minden erőszakoskodó elméleti constructió, minden külső fejlődés-theória nélkül.¹⁴

Ez az elképzelés a már látott *Az Új Idők Nótáskönyve* és a majdani *Apollo és Diána* című kiadvány szerkezetét egyaránt előrevetíti: az utóbbi „Történelmi dallamok / Vallásos énekek / Virágénekek, diák és műdalok / Népdalok, házassítók, népbaladák / Katonadalok / Régi magyar táncmuzsika” címekekkel ellátott fejezetekben közölte anyagát.

Hasonló módon a magyar dalhagyomány egészének bemutatására törekedett Kodály *Iskolai énekgyűjteménye* is, amelynek Kerényi György közreműködésével szerkesztett két kötete 1943-ban és 1944-ben jelent meg.¹⁵ Ez a gyűjtemény több mint 600 darabot tartalmazott: magyar népdalok, a szomszéd és a nyelvrokon népek dalai, 19. századi magyar műdalok, történelmi dallamok mellett katolikus és protestáns egyházi énekek is helyet kaptak benne. S ugyanezt a koncepciót követte Szabolcsi *A magyar zenetörténet kézikönyvének* (1947) Példatárában, amely

11 Bónis Ferenc: „Szabolcsi Bence lipcsei levelei Kodályhoz”. In: *Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete*. Szerk. Bónis Ferenc. Kecskemét: Kodály Intézet, 1992, 244–304., ide: 296.

12 Króó György: *Szabolcsi Bence*, I. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994, 230.

13 Szabolcsi Bence: „A régi magyar zenetörténet problémái”, *Budapesti Szemle* 197/570. (1924. december), 285–302.

14 Uott, 297–298.

15 *Iskolai énekgyűjtemény*, I–II. Szerk. Kodály Zoltán. Budapest: Országos Közoktatási Tanács, 1943–1944.

a népvándorlás és honfoglalás korától a *Psalmus Hungaricus*ig időrendben közölt kottapéldákkal illusztrálta a szöveget.¹⁶

A nagy összefoglaló kötet példátlanul erős szakmai alapokon állt: Szabolcsi 1923 után lenyűgöző módszerességgel valósította meg a maga elé tűzött tudományos programot, amelynek eredményeként alapkutatásokat elvégző tanulmányok sora készült el műhelyében. Ezeket adott esetben bőséges kottapélda-gyűjteménnyel kiegészítve Bónis Ferenc szerkesztésében *A magyar zene évszázadai* I–II. kötetében adta ki 1959-ben és 1961-ben.¹⁷ A nagyobb formátumú munkák sorát gyarapítja *A magyar zene története rövid összefoglalásban* (1934),¹⁸ a *Népzene és történelem* (1954),¹⁹ végül a *Vers és dallam* (1972).²⁰ Az említettek mellett számos kisebb tanulmányban végzett el részproblémákat feltáró mélyfúrásokat.²¹

A magyar zene ügyéért elszántan harcba induló zenetörténész a szélesebb nyilvánosságnak is igyekezett bemutatni kutatásainak eredményeit. Ennek a felolvasás éppen úgy alkalma lehetett, mint a hangverseny – a tudományos előadást illusztrálva vagy éppen egy dalest programjába illesztve pedig igencsak jó szolgálatot tettek a régi magyar dallamok általa készített feldolgozásai. Ezeknek a száma az 1930-as évek elejére imponáló nagyságúra nőtt: Az *Új Idők Nótáskönyve* nem kevesebb mint 107 kompozíciót közöl tőle (vagyis a kötetben szereplő 133 darab túlnyomó többségét). Ahogyan az *Apollo és Diána* előszavából kiderült, 1933 és 1938 között az *Új Idők* mellékleteként még további feldolgozások jelentek meg. Az *Új Idők Nótáskönyve* és az *Apollo és Diána* 62 közös tételt tartalmaz, a későbbi kötet tehát 40 új művel bővült, feltehetően ezek készültek 1933 után. *A magyar zenetörténet kézikönyve* említett Példatára és az *Apollo és Diána* között is konkrét összefüggések fedezhetőek fel: az előbbiben a történeti források alapján híven közölt táncdallamok az utóbbiban pompás, a koncertpódiumra való zongoraletétekbe öltöztetve köszönnek vissza.

A dalok hangszeres kíséretére nézve Az *Új Idők Nótáskönyve* előszava hangsúlyozta, hogy a feldolgozások során a dallamok minél egyszerűbb, a zeneszerzői egyéniséget háttérbe szorító harmonizálása volt az elsődleges cél, ugyanakkor jelezte:

A zongorakíséret azonban így is magvas, ízes, tartalmas, nem olyan sablonos, semmitmondó, műkedvelői, mint a régebbi népdalgyűjtemények legtöbbszörében. Néhány dal feldolgozásában merészebb fordulatokat is találhat az olvasó. A művelt muzsikus örömét fogja lelteni bennük.²²

16 Szabolcsi Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Budapest: Magyar Kórus, 1947.

17 Uő: *A magyar zene évszázadai*, I.: *A középkortól a XVII. századig*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959; uő: *A magyar zene évszázadai*, II.: *XVIII–XIX. század*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961.

18 Uő: *A magyar zene története rövid összefoglalásban*. Budapest: Somló Béla Könyvkiadó, 1934.

19 Uő: *Népzene és történelem. Tanulmányok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954.

20 Uő: *Vers és dallam. Tizenöt tanulmány a magyar irodalom köréből*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959.

21 Szabolcsi ezen pályaszakasznak átfogó leírását és értékelését ld. Kroó György monográfiájának „A mi kelet-ázsiai nyarunk” című fejezetében, in: Kroó: *Szabolcsi Bence*, I., 222–284.

22 Az *Új Idők Nótáskönyve*, [2].

Szabolcsi a *Daloskertről* szóló recenziójában további figyelemre méltó gondolatokat fogalmazott meg erről a problémáról, mintegy a maga munkájának szempontjait is kijelölve:

Valóban, a feldolgozó itt nem tehet többet, minthogy minden erejével a dallamot szolgálja. De épp azért, mert ezek a dallamok nem pillanatnyi, játékos ötletek, hanem roppant távlatokból és mélységekből szólnak hozzánk, szolgálatuk távolról sem egyszerű dolog. [...] Gondoljunk a régi német koráldallamokra: nemzedékek, évszázadokig dolgoztak méltó keretbe foglalásukon. És a régi magyar dallamok nem maradnak el a régi német korálok mögött. A feldolgozó tehát rendkívüli feladatot vállal; óriásnak kell lennie, hogy megbirkózhassék vele. Mert ha nem elég erős a méltó kommentálásra, tehet-e mást, minthogy alázattal háttérbe vonul, lemondván róla, hogy nagy *teremtő* kultúra mellé méltóan nagy *megértő* kultúrát állítson, elmúlt századok s a nép génusza mellé az interpretáló nagy művész génuszát. Ha viszont szerény és alázatos akar lenni, ki biztosít róla, hogy színtelenségével nem szürkíti-e el azt a nagy kincset is, melyhez hozzányúl? Kétségkívül tiszteletreméltó, ha kimondjuk, hogy: „az én szavam itt igénytelen lesz”; de nem mondtunk-e le ezzel minden kommentálás jogáról? Hiszen ez az anyag *nem* igénytelen, ellenkezőleg, rendkívüli igényei vannak. Lehet-e jogunk a magunk szavának igénytelenségébe belevonni azt, ami nálunk sokkal több és hatalmasabb?²³

A gyakorlati megvalósítást illusztrálja most az „Ej haj, gyöngvirág” Kern- illetve Szabolcsi-féle verziójának egymás mellé állítása. A *Daloskert* és az *Apollo és Diána* anyagában egyébiránt öt közös melódia található; a Pálóczi Horváth Ádám *Ötödfélszáz énekek* című gyűjteményéből (1813) való ismert virágének Szabolcsi-féle feldolgozását már *Az Új Idők Nótáskönyve* is tartalmazta. A két kompozíció nem is állhatna távolabb egymástól: Kern „Lassan, gyöngéden” előadói utasítással, parlando stílusban dolgozza fel a dallamot, szemben Szabolcsi „Tánclépésben” jelzetű, kemény vágású verziójával. Megjegyzendő, hogy a dallam közlésében Kern közelebb jár Pálóczi eredetiéhez; Szabolcsi több ponton is változtat rajta, s lemond az utolsó dallamsornak az eredetiben világosan látható megismétléséről.²⁴ Kern harmonizálása (Kodály kritikáját igazolva) egyértelműen a klasszikus összhangzattan elveit követi, a dallamsorok lezárásainak iskolás kadenciáival „germanizálva a dallamot”²⁵ (1. kotta a 166. oldalon).

Szabolcsi ezzel szemben azonnal izgalmas szituációt teremt a két kéz unisono dallamvezetésével, a dallam második felében az orgonapontos szerkesztés Kern-nél jóval invenciózusabb alkalmazásával, valamint a dallamsorok innovatív lezárásaival (külön figyelmet érdemelnek az 5. ütem bizonyára a „művelt muzsikusi öröme” szolgáló fanyar disszonanciái – 2. kotta a 167. oldalon).

23 Uott, 204.

24 *Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye*. Szerk. Bartha Dénes és Kiss József. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953, 434.

25 Recenziójában Szabolcsi maga is utalt erre a szempontra, vö. Szabolcsi: *Daloskert*, 204. Kern eredeti változatát mindazonáltal érdemes összevetni az Ádám Jenő által revideált formával a *Daloskert* harmadik, 1955-ös kiadásából, 26–27. Ádám a dallam ritmusát feszesebbre húzta, a klasszikus zárlatokat modális fordulatokkal cserélte le, a dallamhangok esetenkénti megváltoztatásával.

EJ, HAJ, GYÖNGYVIRÁG.
 VIRÁGÉNEK, XVIII. SZÁZAD.
 –Horváth Ádám gyűjteményéből–

19. Feldolgozta: KERN AUBÉL.

Lassan, gyöngéden.

ÉNEK.  *Ej, haj, gyöngyvirág, teljes szék-fű-szar-kaláb, blümbös ma-jo-rá-na!*

ZONGORA. 

p dolce  *Ha kerted-be mehetnék, pi-ros rúzsát szedhetnék, szívem meg-u-jul-na, szívem meg-u-jul-na.*

p dolce 

Tempo I.

p dolce  *Ej, haj, gyöngyvirág, teljes szék-fű-szar-kaláb, le-ven-du-la-vi-rág! Ha kerted-be me-he-tnék,*

f 

rit.  *ha ott kertesz le-betnék: minjárt meggyógyulnék, minjárt meggyógyulnék.*

rit. 

20.

1. kotta. „Ej, haj, gyöngyvirág” – Kern Aurél feldolgozása (Daloskert, 1927)

Tánclépés

Ej haj, gyöngyvi-rág, Tel-jes szekfű, szar-ka-láb,

Bim-bós ma-jo-rán-na! Ha ker-té-szed le-het-nék,

Kert-be' ró-zsát szedhet-nék, Mindjárt meggyő-gyul-nék.

2. kotta. „Ej, haj gyöngyvirág” – Szabolcsi Bence feldolgozása
(Apollo és Diána, 1966)

Dalainak első nyilvános előadásait Szabolcsi az 1930-as évek elejére datálta: a korabeli hangversenyélet krónikájában kutakodva az első fellelt adat a *Pester Lloyd* 1932. január 26-i számából való, amely a kor neves opera- és koncerténekesének, Matuska Miklósnak varsói koncertjeiről ad hírt.²⁶ Január 14-én a varsói rádióban Schubert és Kodály dalai mellett csendültek fel előadásában „rég magyar dalok Szabolcsi Bence átíratában”. A művész ugyanezen év április 10-én Budapesten, a Zeneakadémián rendezett dalestjének programjára is felvette Szabolcsi darabjait.²⁷ Matuska

26 *Pester Lloyd*, 79/20. (1932. január 26.), 7. Matuska Miklós testvére, Matuska Péter varsói nagykövet volt, feltehetően rajta keresztül érkezett a meghívás a lengyel fővárosba. Mint a cikkből kiderül, a varsói zeneakadémián megrendezett második koncert programjában – amelyen a diplomáciai testületek képviselői nagy számban jelentek meg – nem szerepeltek Szabolcsi átdolgozásai, az új magyar zenét Dohnányi és Kodály művei képviselték.

27 A kritikákat ld. *Újság* VIII/79. (1932. április 12.), 9.; *Magyarország* XIII/79. (1932. április 12.), 12.

a következő években is Szabolcsi partnere maradt: fellépéseik során esetenként a kiválóan zongorázó zenetudós látta el a kísérő feladatát.²⁸

A dalok Szabolcsi által legtöbbször becsült előadója azonban – ahogyan arra az *Apollo és Diána* előszavában is utal – Basilides Mária volt. A nagy művész szintén az 1930-as évek elején kerülhetett kapcsolatba a zenetudóssal: 1933. október 18-án a Zeneakadémia nagytermében rendezett dalestje programjába illesztve, Herz Ottó közreműködésével válogatást adott Szabolcsi darabjaiból. A hangversenyről több budapesti újság közölt a feldolgozások átütő sikeréről tanúskodó recenziókat:

Basilides Mária dalestje. Basilides Mária idei első dalestjén egy-egy sorozat Händel-ária és Schumann-dal között két terjedelmesebb dalciklust mutatott be. Az egyik *Musszorgszkijnak*, a modern muzsika nagy úttörő költőjének Golenitschew-Kutusow verseire írt műve, a másik *régi magyar népdalcsoport Szabolcsi Bence átíratában*. [...] Szabolcsi Bence „házi” használatra készített zongoraátíratokat gondosan kikeresett, valóban változatosan válogatott *régi magyar népdalokból*. Szabolcsi személyében a zenetudós, az esztéta és a komponista szerencsésen találkozott és így oldhatta meg ebben a stílusos, finom, egyszerű, objektív hangszerelésben olyan biztos ízléssel, annyira harmonikusan a népzene feldolgozásának és felhasználásának problémáit, melyeket különböző oldalakon ma is annyi szenvedéllyel vitatnak. Hogy pedig a szerény, otthoni keretből a nagy nyilvánosság elé is léphetnek ezek a dalok és a koncertterem akusztikájában is pompásan érvényesülnek, azt az a tomboló siker is bizonyítja, amellyel a bemutató a kétségtelen népszerűség útján elindította őket.²⁹

Basilides Mária hangversenye. Nagyszámú, fényes közönség jelenlétében szerdán este tartotta első hangversenyét *Basilides Mária*, a magyar előadóművészet egyik legkiemelkedőbb egyénisége. Előkelő, gazdag műsora négy válogatott csoportra oszlott. [...] máris új világba hívogatnak régi magyar népdalok *Szabolcsi Bence* átíratában. Remek tizenegy példány. A magyar mezők minden illata, színe, virága rajtuk. Feldolgozójuk önmegtadóan objektív, szinte a személytelenségig megbúvik a melódiák mögé, nem rakván mást rájuk, mint egy pár kísérő hangot köntösül, csak hogy éppen ruha nélkül ne maradjanak.³⁰

Az 1940-es évek elejéig Matuska és Basilides mellett újabb nevek jelentek meg a Szabolcsi-dalok előadóinak sorában; többek között Szeghő Júlia, Török Erzsébet, Hont Erzsike vette őket műsorára. Egyre növekvő népszerűségüket mutatja, hogy nemcsak a koncertpódiumon, de a rádióadásokban is rendszeresen felcsendültek. A repertoár továbbélését egészen az 1980-as évek közepéig nyomon lehet követni: a magyar dalirodalom olyan neves interpretátorait találjuk megszólaltatói között, mint Csajbók Terézia és – mindenekelőtt – Béres Ferenc.

28 Így például az 1933. április 10-i rádióadás alkalmával; a beharangozót ld. *Magyar Hírlap* XLIII/79. (1932. április 7.), 13.; hasonló közös fellépésük volt 1935. november 20-án Kecskeméten Gergely Ilus énekművész közreműködésével, a beharangozót ld. *Kecskeméti Közlöny* XVII/264. (1935. november 19.), 3.

29 *Magyar Hírlap* XLIII/239. (1933. október 20.), 8.

30 (m. i.): „Basilides Mária hangversenye”, *Magyarság* XIV/238. (1933. október 19.), 11.

Visszakanyarodva a tanulmány kiindulópontjához: a folytatásban három, Szabolcsi bevallása szerint egyértelműen a hamisítványok közé tartozó dal esete demonstrálja a kompiláció különböző szintjeit. Az első az *Új Zenei Szemle*-cikkből említett „Oh nagy kerek kék ég”, amely „a Balassi-féle szövegnek egy 17. századi táncdallamra való ráhúzásából” keletkezett.³¹ A kompozíciós eljárást ezúttal minden részletében rekonstruálni lehet. Az *Énekszó* folyóiratban 1937. március 5-én publikált *A kuruc világ dalairól* című kétrészes tanulmány első fejezetében írja Szabolcsi:

Nem hiába oly gyakori régi verseskönyveinkben a Balassi-formájú költemény; énekekben is népszerű lehetett, sőt épp azért volt népszerű, mert szerették énekelni. Bizonyítja ezt az alábbi, Balassi-formájú dallam. Szövegének csak kezdőszavai maradtak ránk („Tegnap gróf halála mint megszoríta”); helyette Balassi Bálintnak egyik legszebb versét iktatjuk alá. Vers és dallam úgy találkoznak, mint a régóta egymáshoz kívánckozó, mestersegesen elszakított testvérek.³²

15.

(Tegnap gróf halála mint megszoríta)

V. 8 b—9 a

1) — 2) — 3)

4) — 5) — 6) — 7)

8) — 9) — 10) — 11)

1 Eredetileg $\text{♩} = \text{szaz}$ ♩
 2 Ritmikus jelzés nélkül.
 3, 5, 6 Eredetileg egészhang.
 4, 10 Ered. ritmusjelzés szerint $\text{♩} \text{♩}$
 8 Ered. ritmusjelzés szerint félhang.
 7, 9, 11 Ered. ritmusjelzés $\text{♩} \text{♩}$

3. kotta. „Tegnap gróf halála” (Szabolcsi: *A XVII. század magyar világi dallamai*, 1950)

31 Szabolcsi: *Néhány dal-hamisítványról*, 30.

32 Uő: „A kurucvilág dalairól (I. közlemény)”, *Énekszó* IV/5. (1937. március 5.), 1–6., ide: 3.

A dallamot – amely a Vietórisz- és a Kájoni-kódexben egyaránt felbukkan – a *Magyar zenetörténet kézikönyve* és *A XVII. század magyar világi dallamai* is közölte, utóbbiban a forráshelyzet részletes ismertetésével.³³ A szöveg és a dallam párosítása az első és az utolsó dallamsor minimális ritmikai átrendezésével járt, a melódián Szabolcsi ezen túlmenően nem változtatott. Ezt a későbbiekben nagyon népszerűvé vált dalt sem *Az Új Idők Nótáskönyve*, sem az *Apollo és Diána* nem tartalmazza.³⁴

4. kotta. „Oh nagy kerek kék ég” (Szabolcsi: „A kurucvilág dalairól”, 1937)

A második példa a már *Az Új Idők Nótáskönyvében* is helyet kapott, tehát minden bizonnyal a legkorábbi feldolgozások közé tartozó „Áll előttem egy virágszál”, amelynek születéséről Szabolcsi a következőket írta: „Így keletkezett az 'Áll előttem' egy 18. századi dallam, s egy 17. századi szöveg összevarrásából, az eredeti dallamvég megváltoztatásával, főleg Basilides Mária használatára.”³⁵

A szöveg egy ismert virágének. A rendelkezésre álló adatok alapján pontosan nem kideríthető, hogy a zenetudós honnan ismerte: lehetséges forrás *A régi magyar költészet remekei – A legrégebbi időktől Kisfaludy Károlyig* című, 1903-ban kiadott gyönyörű kiállítású antológia, amelynek 160. oldalán olvasható, több hasonló vers társaságában.³⁶

Sokkal izgalmasabb kérdés a dallam eredete, illetve az összevarrás művelete. Szabolcsi az *Új Zenei Szemle*-cikkben hivatkozott Thaly Kálmán és Káldy Gyula a kuruc költészetet és dalirodalmat hamisító tevékenységére – a melódia hasonló kontextusban, az idézett „A kuruc világ dalairól” című *Énekszó*-tanulmány második részében bukkan fel, „Hagyj békét viaskodó, oh” szöveggel³⁷ (5. kotta). A szöveg és a dallam egyaránt ismerős: a *Háry János* 21. száma, Ebelasztin lovag dala – alighanem arra a kérdésre választ is adva, honnan ismerte Szabolcsi a melódiát.

33 Uő: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Budapest: Magyar Kórus, 1947, 33.; uő: *A XVII. század magyar világi dallamai*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1950, 32–33.

34 Talán ez is hozzájárult ahhoz, hogy az *Öt évszázad magyar dalai* című lemez (Qualiton LPX 1292, 1966) nyitószámaként Béres Ferenc előadásában, Gát József közreműködésével felcsendülő dalt a lemezborító „Ismeretlen szerző – Balassi Bálint” megjegyzéssel látta el, vagyis semmilyen szinten sem kapcsolta Szabolcsihoz.

35 Szabolcsi: *Néhány dal-hamisítványról*, 30.

36 *A régi magyar költészet remekei a legrégebbi időktől Kisfaludy Károlyig*. Szerk. Endrei Zalán. Budapest: Beer E. és Társa, 1903.

37 Szabolcsi Bence: „A kurucvilág dalairól (Második, befejező közlemény)”, *Énekszó* IV/6. (1937. május 1.), 421–425., ide: 425.



5. kotta. „Hagyj békét viaskodó, oh” (Szabolcsi: „A kurucvilág dalairól”, 1937)

A tanulmányban az „Öregek nótái Mária Terézia idejében” alfejezetben szerepel, forrásmegjelölés nélkül; *A magyar zenetörténet kézikönyve* viszont már pontosan adatozza: „Kovács András daloskönyvéből (1767–77)”.³⁸ A dalt „A XVIII. század magyar kollégiumi zenéje” című tanulmányban is megemlíti Szabolcsi, az „Arany ideim folyása” dallama kapcsán a következőket állapítva meg:

A melódia (szövegéről itt nem szólunk) nyilvánvalóan a régebbi népi dallamkincsből való; erre vall aránylag kis hangterjedelme (hexakkord), szerkezete, mely az egyes dalszakaszokat egy-egy szűk területi cikluson belül vonultatja fel s a dallam egységét mégsem apró szakaszok ismételtetésével vagy variálásával, hanem a melodikus anyag belső egységével s egyenletes kifejtésével éri el, általában a dallam egyszerű, tartózkodó ductusa, az új melódiák értelmében vett architektonikát nem ismerő, egymást organikusán *folytató* ízületeken nyugvó struktúrája. Csak az első sor mutat szekvencia-szerű felépítést, s az egész dallamon végigvonul a nyolcas sornak hangsúlyozott széttagolása négy-négy hangból álló, szinte zárt zenei ízületekre. Ezek az utóbb érintett, aprólékos részletezésre valló vonások mindenesetre közelebb hozzák a melódiát az újabb eredetű dalrétteghez s mintegy megmagyarázzák, miért mentette meg a feledéstől épp a melódiáriumok irodalma. A Kovács András-féle dalgyűjtemény „Hagyj békét viaskodó oh” szövegű dallamában azonban ugyanezeket a szimptómákat ismerjük fel: régies színezetű melódia, melynek szerkezetébe mégis döntő súllyal szól bele a szekvenciális dallam-szövés elve.³⁹

A Szabolcsi által közölt dallamalak mindazonáltal elűt a Kodály által feldolgozottól: ott a záró dallamsor utolsó négy hangja a záróhangot repetálja. Szabolcsi azonban a mélybe hajló melódiát retorikus gesztussal felfelé kanyarította, az alaphang az első dallamsor óta nem érintett felső oktávját egy emfatikus koronával ellátva (az „én életem” kifejezést hangsúlyozva), ezáltal a hangterjedelmet nagy nóna ambitusig tágítva ki.

A dallamokat érintő mindennemű változtatás elvi alapjairól Szabolcsi messzire vezető gondolatokat fogalmazott meg a *Daloskertről* szóló recenzióban:

Más kérdés, magához a dallamhoz mennyire nyúlhat hozzá a feldolgozó. Elvi álláspontunk itt természetesen csak az lehet: soha semmit nem szabad megváltoztatnia. De az a tudományos közlés álláspontja; itt pedig népszerűsítésről van szó. A praktikus élet, az előadás szempontjai megkívánják, hogy itt-ott mégis változás essék; hogy olyan momentumok, melyek a mai átlagos ritmus-érzést, prozódiaát, az énekszerűség mai el-

38 Uő: *A magyar zenetörténet kézikönyve*, 71.

39 Uő: „A XVIII. század magyar kollégiumi zenéje”. In: *A magyar zene évszázadai*, II., 5–119., ide: 76.

veit sértik, ne legyenek akadályai e melódiák életrekeltségének (átlagos ritmus-érzést stb. említünk, hiszen a modern magyar zene sok mindenhez visszavezethette már hallgató-ságát, ami az elmúlt korszakban feledésbe merült; idevág például az egyházi hangnemek kérdése is). Általános elvként azonban talán itt is kimondhatjuk: kiadó és feldolgozó sohase változtassanak olyan sajtáságon, mely, ha elavultnak is tűnik, a dallamhoz szer-vesen hozzátartozik, a dallamot természetes fénybe állítja, – semmi olyanon, ami a mai gyakorlat elveinél, ha archaisztikusabb is, de zeneileg igazabb, vagyis a dallamról többet mond, – amire a praxis analóg átalakulása útmutatást nem ad, – amit a kiadó nem tud jobbal helyettesíteni.⁴⁰

Szabadon

Áll e-lőt-tem egy vi-rág - szál,

Ör-vedetes li-li-om - szál, Pillan-gó a-ki-re rá - szál,

Én é-le-tem: egy virág-szál.

6. kotta. „Áll előttem egy virágszál” – Szabolcsi Bence feldolgozása (Apollo és Diána, 1966)

Mármost a dallam eredeti eol zárlatát Szabolcsi egy érzelmes, a Rákóczi-dallam-család tagjaira jellemző fríg zárlattal cserélte ki, amelyet a zongora-utójáték is visszahangoz. Nyilván a történeti kontextus inspirálta a szintén a kuruc dallamvilágból vett eredeti melódia illeten módosítását. A „főleg Basilides Mária használatára” kitétel rejtélyesen fogalmaz a tekintetben, hogy az átalakításban mekkora szerep jutott a nagy művésznőnek: esetleg ő volt annak kezdeményezője?

A feldolgozás egyszerű, ugyanakkor műves eszközökkel él, magán viseli az új magyar iskola jellegzetes stílusjegyeit és a képzett Kodály-tanítvány keze nyomát. A dallamot – támogatást adva az esetlegesen magát kísérő énekesnek – végig játssza a jobb kéz. A színes harmonizálás itt-ott jelzésszerűen archaizál (például a 3. ütem balkéz-szólamának kvintmixtúrájában). Az akkordok felrakása a tág fekvésnek köszönhetően levegős, jó hangzású. Artisztikus megoldás, ahogyan a zongora-előjáték nyitómotívuma felbukkan a 4. ütemben, majd belőle építkezik a kétütemes utójáték is. A kísérőszövetnek finom vibrálást kölcsönöz a szinkó-paritmus a bal kéz szólamában, amely csak az említett 4. ütemben tűnik el az előjáték nyitómotívumából kibomló melodikus ellenszólam kedvéért, hogy annál nagyobb jelentőséggel térjen vissza az utolsó három ütemben. A szinkópák némileg meg is kérdőjelezik a 6/4-es ütemmutatót: a 3/2 pontosabb lenne.

Szabolcsi kompozíciójához hadd társuljon itt is egy ellenpélda: Weiner Leó *Magyar népi muzsika* (Op. 42) címet kapott 1952-es zongoraciklusában a *Középhez darabok* sorában, a 29. szám alatt közölte a dallam feldolgozását.⁴¹ Ez a verzió az eredeti dallamot veszi alapjául, annak eol zárlatát ugyancsak frígesre hangolva – a kvintésés-szekvenciára felfűzött dús későromantikus-századfordulós harmonizálás ugyanakkor idegen a melódiától.

7. kotta. „Áll előttem egy virágszál” – Weiner Leó feldolgozása (*Magyar népi muzsika*, 1954)

41 Ezt a darabot Weiner utóbb a *Magyar gyermek- és népdalok* (1955) 8. számaként zenekarra is átültette.

Attól a melódiától, amelynek izgalmas utóélet jutott: a következő évtizedekben a Szabolcsi által megváltoztatott záróssorral folklorizálódott, s eredeti kíséretét levette mint további feldolgozásokat ihlető virágéneké vált rendkívül népszerűvé – vagyis szerzője borúlátó jóslatát beteljesítve „tovább terjedt a gazdátlaná-válás útján”.⁴²

A harmadik példa a Szabolcsi-kiadvány címadó dala, az *Apollo és Diána*. Erről a következőket jegyezte meg a zenetudós: „az Apolló és Diána egy Seprődi János gyűjteményéből előkerült töredéknek önkényes továbbszövegesítéséből” jött létre⁴³.

75
MINAPOS PALLÓ DÉJUSBÁN

Tempo giusto $\text{♩} = 84$

Mi-na-pos pal-ló dé-jus-bán, Dé-ján-ná-hoz in-du-lánk.
Mi-kor o-da-ju-tá-nak Nagy fá-rad-tan, bá-gyad-tan,
Tér-gyet, fe-jet haj-tá-nak, Tisz-te-let-ből, be-csü-let-ből
Ke-zet fo-gá-nak. No, te Dé-nes, ki vol-tál,
Ki-ért hó-tig bán-kód-tál,
Bá-na-ti-dat el-fe-lejtsd, Vig-ö-rö-möt ejts!

8. kotta. „Minapos palló déjusbán” – Seprődi János gyűjtése

Seprődi gyűjtésének jegyzete a következőket közli:

Kibéd, 1908. III. 4. Özv. Seprődi Jánosné. – Az énekes egy évvel előbb „Kicsi dobos hova mész” dallamára énekelte ezt a szöveget, s fonográfra is aszerint vettem fel: 1907. II. 12. Erd. Múz. Phon. II. 6. sz. Később eszébe jutott ez a dallam, amely valószínűleg eredeti, saját dallama a szövegnek. Sem a szöveg, sem a dallam nem népi eredetű. – A 2. szakaszból nyilván hiányzik egy sor, s az első szakasz szövege kétségtelenül így hangzott eredetileg:

42 Jó példa erre a *Virágének* című hanglemezen (Hungaroton LPX 18015, 1971) rögzített Béres Ferenc-interpretáció, amelyen a Szabolcsi-féle dallamalakhoz Kecskés András gazdagon díszített lantkísérete társul.

43 Szabolcsi: *Néhány dal-hamisítványról*, 30.

Minap Apollo Delosban
 Dianához indula.
 Mikor oda eljuta,
 Nagy fáradtan, bágyadtan
 Térgyvet, fejet hajtának stb.⁴⁴

A Seprődi népzenei gyűjtését sajtó alá rendező Almási István ehhez még hozzát teszi, hogy Seprődi „a dallamot a¹ záróhanggal, három kereszt előjegyzéssel (ill. az EM. 244. sz. kéziratban b¹ záróhanggal és két b előjegyzéssel) írta le.”⁴⁵

Az *Uj Idők* 1935-ös évfolyamának 2. számában közzétett Szabolcsi-feldolgozás jegyzete élénk színekkel festi meg a dal történelmi hátterét:

A magyar rokokó különös pompájú virágoskertje a köztudatban csak Csokonai Vitéz Mihály és legfeljebb még Amadé László zengőbongó verseiből ismeretes. De Amadénak és Csokonainak elődei is voltak. Diákos vagy egyenesen diákpoéták, akik kollégiumi szobákban, latin versek skandalása közben, néha magyar énekekre is rágyújtottak, magyar dalokra, melyekben a falusi népdal visszhangzott, de amelyekbe csodálatos módon belesettenkedtek az iskolában tanult mitológia görög-latin hősei és hősnői is, az Apollók és Diánák. Az ilyen dal, ha igazán sikerült, nem maradt meg a kollégium falai között, hanem kirepült szerte az országba és itt-ott még az egyszerű falusi nép is megtanulta. Így történt, hogy Seprődi Jánosnak, a kiváló erdélyi népdalgyűjtőnek és zenetudósnak édesanyja ezelőtt vagy húsz évvel még ilyenfajta furcsa szövegre emlékezett: „*Minapos palló déjusbán déjánához indulánk...*” Szinte csak véletlenül derült ki, hogy itt bizony valami régi diákos emlékről van szó, valami Apollóról, aki minap Déloszból Dianához indula... A szöveget 18. századi diákos töredékek alapján foltozhatta össze Szabolcsi Bence, maga a dallam, melyet egyszerű kísérettel látott el, mint köszöntőversek melódiaja, ma is népszerű még a Székelyföldön.⁴⁶

A kommentár arra enged következtetni, hogy ebben az esetben Szabolcsi inkább a szöveggel, s kevésbé a dallammal foglalkozott, s az általa akkor már áttanulmányozott melodiáriumok (az 1929-ben a *Zenei Szemlé*ben megjelent „A XVIII. század magyar kollégiumi zenéje” című dolgozatot rendkívül alapos forráskutatás előzte meg) diákos stílusában írta meg a három rövid strófát:

Apollo, hogy Délusból	Gyöngy Diannám, kegyesem,
Diannához járula,	Piros rózsám, kedvesem,
Térdet, fejet hajta néki	Légy a párom, szép virágom,
S eképpen szóla:	Szerelmetesem.

Apollo míg így beszélt,
 Rávetette a szemét,
 S lám, Dianna – Éva lánya –
 Elmosolyodék.

44 *Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése*. Szerk. Benkő András és Almási István. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1974, 382–383.

45 Uott, 383.

46 [Szerző nélk.:] „Apollo és Diána”, *Uj Idők* XLI/2. (1935 Vízkereszt), 72. Apolló és Diána mitológiai párosa ugyanakkor már 1925-ben felbukkan egy Kodály dalairól írott recenzióban; Szabolcsi Bence: „A magyar ének tavasza”, *Világ* XVI/76. (1925. április 3.), 11–12., ide: 11.

A szöveg persze Balassi-parafrázis: a „Hogy Júliára találá” utolsó versszakából kölcsönöz motívumokat:

Júliámra hogy találék,
Örömben így köszénék,
Térdet-fejet neki hajték,
Kin ő csak elmosolyodék.

A kis versremeklés mellett azonban a dallam sem kevésbé érdekes! Összehasonlítva a Seprődi-gyűjtés közlésével jól látszik, hogy a jellemzően kétütemes egységekből álló anyagból Szabolcsi kecsesen arányos, zenei mondatba rendezett, gáláns melódiát formált, kétszer ismételve-variálva annak zárómotívumát.

Az A-dúr alaphangnemű dalt ezúttal négyütemes, a bécsi klasszika standard kadenciájának harmóniai menetét követő zongora-előjáték vezet be. A nyitóütem jobbkéz-szólamában az első dallamsor első három hangjának tükörfordítását (a–e–cisz ↔ a–cisz–e) helyezi el Szabolcsi, majd szekvenciázva továbbszövi a kis motívumot. Az énekes szólamát a jobb kézben követő-erősítő zongoraszólam mozgási energiáját a bal kéz folyamatos nyolcadai biztosítják. Figyelemre méltó egyes for-

The image shows a page of a musical score. At the top, it is marked "Allegretto grazioso". The score is in A major (two sharps) and 2/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "A-pol-lo, hogy Dé-lus-ból Di-an-ná-hoz já-ru-la, Térdet, fe-jet haj-ta né-ki Se-képpen szó-la, E-kép-pen szó-la, E-kép-pen szó-la:". There are "rit." markings above and below the piano part in the final section. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

9. kotta. Apollo és Diána – Szabolcsi Bence feldolgozása (Apollo és Diána, 1966)

dulatok választékos kidolgozása: például a 8. ütemben a második nyolcad harmonizálása érzelmi pluszt ad a 6. ütem analóg helyének, de említhetők a 12. és a 14. ütemeknek az előjátékra visszakacsintó zongorás közbeszúrásai (9. kotta).

Az előző esethez hasonlóan ez a dallam sem kerülhette el sorsát: önálló életre kelt, és újabb átdolgozások tárgyává vált. Érdekesség, hogy néhol a záróütem nyilvánvalóan Szabolcsi által beiktatott kis cisz-előkéje is kanonizálódott ezekben a verziókban.⁴⁷

Az eset végső tanulságait levonva újra fel kell tenni a kérdést: mi vette rá Szabolcsit ezeknek a daloknak, közöttük a hamisítványoknak a megalkotására, publikálására az *Uj Idők* hasábjain, majd újraközlésére az *Apollo és Diána*-kötetben? Talán nem délibáb Kodály alakjának felbukkanása az ügy hátterében. A *Világ* 1925. március 31-i számában, egy április 2-án megrendezett hangverseny előzeteseként jelent meg „A háromszázéves magyar műdalokról” című nyilatkozata, amelyben a következőket mondta:

Ma is vannak dalok, amelyek a magyar társadalom valamennyi osztályában ismeretesek, annál inkább lehetett ez régen, amikor a társadalmi tagozódás, műveltségbeli eltolódás kisebb volt. Bizonyítja ezt ama körülmény is, hogy a XVI–XVIII. századbeli magyar líra egyes töredékei fennmaradtak a nép közt is. Balassa Bálint és Amadé képezik e korszak határoszlopait, közöttük azonban számos nagytehetségű, ismeretlen dalköltő működött. Ezt a költészetet – jóllehet ez a magyar költészetnek azóta utol nem ért fénykorát jelenti – ma alig ismeri az olvasóközönség, mert nincs újabb kiadások által eléggé hozzáférhetővé téve. Sőt, egy része még egyáltalában kiadatlan. Még kevesebbet tudunk a versekhez tartozó dallamokról, bár bizonyos, hogy legnagyobb részüket énekelték. Mert – ha a szöveget föl is jegyezte valami katona, vagy dalkedvelő diák – 1800 előtti dallamföljegyzéseink száma mindössze egy tucatra rúg, ám ezek leírása is oly hiányos, hogy semmi fogalmat sem szerezhetünk a dallam eredeti hangzásáról. Ennek az az oka, hogy egyetlen dallam sem maradt fenn olyan kéz leírásában, mely kora zenekultúrájának teljesen birtokában lett volna.⁴⁸

Ezek a mondatok mintha kutatási tervet fogalmaznának meg a magyar zene-tudomány, konkrétan Szabolcsi Bence számára. A *Daloskertről* adott megsemmisítő bírálat ismeretében pedig elképzelhető, hogy a mester egy idő után nemcsak tudományos, de a magyar dallamanyaggal való zeneszerzői foglalkozásra is ösztönözte tanítványát. Jól körülhatárolható céllal: amíg ő – Bartókkal, Lajthával vállvetve – a maga művészi igényű, hangversenyekre szánt népdalfeldolgozásain dolgozott, Szabolcsira a nagyközönség házi használatára való, egyszerűbb dalsorozat kidolgozását bízta, aki a joggal kritizált Kernnél összehasonlíthatatlanul magasabb színvonalon oldotta meg a rá kirótt feladatot. (Olyannyira, hogy művei végül pódiumképesnek bizonyultak.) A *Magyar népzene* és az *Apollo és Diána* kötet-

47 A Szabolcsi-dallam új kísérettel hallható például a *Virágénekek* című lemezen (Qualiton LPK MD 10023, 1959) Török Erzsébet, Jeney Zoltán és Sebestyén János előadásában, illetve Hacki Tamás és az Ex-Antiquis Együttes *Régi magyar táncok* című lemezén (Hungaroton EP 27423, 1971).

48 Kodály Zoltán: „A háromszázéves magyar műdalokról”. In: Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*, III. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest, Zeneműkiadó, 1989, 18–19., ide: 18.

ben közzétett Szabolcsi-feldolgozások egymást kiegészítő funkciójának feltételezését erősíti, hogy a két sorozat között nincs tartalmi átfedés – a zenetudós erre feltehetően már a kezdetektől gondosan ügyelt. Közös bennük ugyanakkor, hogy a népzene mellett a magyar zenetörténet tágabb horizontjának bemutatására törekedtek: a *Magyar népzene* a VI. *Katonadalok* és a VII. *Régi harcokról* kötetekkel, az *Apollo és Diána* pedig célzottan több történelmi korszakból válogatott repertóár közlésével.⁴⁹ Végül nem tűnik az sem véletlennek, hogy a *Magyar Népzene* 11. kötetének 1964-es dátuma egybeesik az *Apollo és Diána* előszavának „Budapest, 1964 tavaszán” datálásával (jóllehet a kiadvány két évvel később jelent meg). Mintha az évtizedekkel korábban közösen elkezdett vállalkozást lezárva Kodály és Szabolcsi egyszerre tennének pontot a magyar népdal és a történelmi dalrepertóár ének-zongorás feldolgozásának munkálatai végére.

Az *Apollo és Diána* publikálása mögött mindezek mellett a népszerűségét tovább őrző *Dalokkert* harmadik kiadása is joggal vélelmezhető, amely Ádám Jenő revíziójával 1955-ben jelent meg.⁵⁰ Ádám számos helyen változtatott az ének- és a zongoraszólamokon: ezek a korrekciók a dallamok javított közlésén túl mindekenélőtt a Kodály által kifogásolt harmonizálást érintették, az iskolásan szögletes bécsi klasszikus akkordkapcsolatokat sok helyütt modális fordulatokkal kiváltva. A kiadvány eredendő gyengeségein azonban ez a beavatkozás nem segíthetett – a *Dalokkert*tel szemben így minden bizonytalansággal a valódi minőség demonstrálásának feladatát szánták a Szabolcsi-kiadványnak, amely praktikus összeállításban az *Uj Idők* lapszámaiban napvilágot látott, az 1960-as években nyilván már nehezen hozzáférhető darabokat.

A zenetudós feltehetően örömmel vállalkozott erre a misszióra, amely személyes motivációival is egybevágott: egy valaha létezett, varázslatos magyar világ feltámasztásának és megismertetésének szándéka erősen munkált benne. Lelkesedése olykor túlzásokra ragadtatta, ahogyan arra Wilhelm András merész hangú, megjelenése után kisebb vitát provokáló cikke rámutatott:

Nehezebb számot vetni azokkal a tanulmányokkal, amelyek következtetéseit szívesen hasznosítaná ugyan a mai tudomány, hiszen a bennük fölvetett (megkockáztatott, kimondott) összefüggéseket szépnek, gondolatébresztőnek, hasznosnak ítélné, ám éppen a bizonyító dokumentációban, sőt a kiindulásul választott adatokban mára nyilvánvaló tévedéseket, akkor még nem sejtett, mára bizonyítottan hamisítványokat találunk, vagy olyan argumentumokat, amelyekről azóta a mikrofilológia bizonyította, hogy más kontextusba tartoznak, s ebben az összefüggésben nem használhatók. ([...] bizonyos magyar zenetörténeti példákra Szabolcsi volt kénytelen megírni, hogy maga készítette konfabulációk, parafrázisok).⁵¹

49 Ezt a felosztást persze már Az *Uj Idők Nótáskönyve* is követte.

50 *Dalokkert*, az Ádám Jenő által átdolgozott, 3. kiad. Az eredeti szerzőpárosból már csak Molnár Imre élt, a Kern-féle letétek átdolgozása nyilván az ő beleegyezésével történt.

51 Wilhelm András: „Prolegomena Szabolcsi újraolvasásához”, *Holmi* XI/9. (1999. szeptember), 1100–1108. Jelen ismereteim szerint ez az írás az egyedüli a szakirodalomban, amely egyáltalán megemlíti a dalhamisítványok létezését. Kroó György nagymonográfiája például egyetlen szót sem ejt róluk.

Szabolcsi tudományos munkásságának megítélése nem tartozik jelen tanulmány feladatai közé. Ami a dalokat illeti: a *Daloskertről* szóló recenziója idézett részletében markáns különbséget tett a tudományos közlés és a népszerűsítő funkció között, az utóbbi kapcsán megengedve a dallamoknak a befogadhatóságot szolgáló, kisebb mértékű átigazítását. Tény azonban, hogy ez a határvonal meglehetősen képlékeny: bár hangsúlyozta, hogy a melódiák karakteres vonásain nem szabad változtatni, az idézett példák épp arról tanúskodtak, hogy ezt a kitétel sem tartotta magára nézve minden esetben kötelezőnek. A tudós objektív és a feldolgozó-népszerűsítő szubjektív álláspontjának ütközését „A ’szent’ zenetörténet és zsoldosai” című tanulmányának e passzusa segít értelmezni:

Csakhogy ez a nagy, nyugalmas történetlátás, ez az egész „szent zenetörténet”: hazugság. Hazugság, mert minden élet lényegét tagadja: az akaratot, a mozgatóerőt, generációknak azt a jogát, hogy új szemmel álljanak a világ elébe, hogy válasszanak, ítéljenek és teremtsenek. Hazugság, mert az új generációknak teremteniök kell; a teremtés pedig mindenekelőtt akaratot és állásfoglalást, tehát elfogultságot jelent. Ha ez a „szent” zenetörténet ránehezül valamelyik nemzedékre, vagy a gerinctelen puhányok vagy az epigonok generációját neveli belőle. Mert a folytatás gondolatát sem tudja megtermékenyíteni; valamely nagy tettnek folytatójává lenni nem annyit jelent: másold szolgálai módon az egyszer már létrejött értéket, – hanem ezt: építs a világhoz új értéket, ugyanolyan bátorsággal, mint amilyennel annak idején az előtted járó gondolat megszületett.⁵²

A teremtés ezúttal az értéknek elismert történeti dalrepertoár feldolgozását és annak továbbépítését, vagyis meglévő dalok kiegészítését, esetlegesen új dalok létrehozását jelenthette. Ismét csak Kodály példáját követve, aki idézett 1925-ös nyilatkozatában így fogalmazott:

Legközelebbi hangversenym műsorán Balassa, Amadé egy-egy, és több ismeretlen szerző verse szerepel, melyek tehát nem a népköltés, hanem a XVI–XVIII. század műköltészetének nyelvén íródtak. Természetes, hogy e szövegek nagyon megkoptak, rendszerint csak egy-két versszak maradt meg a nép emlékezetében, ezért hangversenyelőadás céljára ki kellett őket egészítenem a fennmaradt teljesebb változatokból.⁵³

A mesternek a szöveget érintő eljárása minden bizonnyal felmentést adott a tanítványnak a hasonló esetekre nézve, az anyag kreatív kezelésének elvét pedig könnyen ki lehetett terjeszteni a bizonytalan forráshelyzettel rendelkező dallamokra is⁵⁴ – e tekintetben a magyar népzene egyik alapvonása, a dallamok és szövegek variábilis jellege fontos argumentum lehetett az újabb változatok létrehozásának indoklásában. A szükséges döntések meghozatalában az is bátoríthatta Szabolcsit, hogy magát soha nem tételezte zeneszerzőként: Bartók és Kodály

52 Szabolcsi Bence: „A ’szent’ zenetörténet és zsoldosai”. In: *Szabolcsi Bence válogatott írásai*. Szerk: Wilhelm András. Budapest. Typotex, 2003, 58–61., ide: 59.

53 Kodály: *A háromszázéves magyar műdalokról*, 19.

54 Kodály maga is eszközölt kisebb-nagyobb változtatásokat az általa feldolgozott történeti dallamokban, például a genfi zsoltárokra épülő kórusműveiben. Vö. Arany János: „Kodály Zoltán genfi zsoltárai. Református énekek egy katolikus zeneszerző műhelyéből”, *A Magyar Kodály Társaság hírei* XXXIV/2. (2013. június), 25–31.

népdalfeldolgozásaitól eltérően műveit nyilvánvalóan nem tekintette autonóm, magasrendű kompozícióknak. Ahogyan írta: a dalok egy része, benne a hamisítványokkal „sem remekműnek, sem hiteles forrásközlésnek nem számíthatott”. Szóhasználata tovább erősíti ezt az ítéletet: a „pávatollak”, „talmi dalok”, „utánzatok, pótszerek, művégtagok”, „tarka-barka táncmuzsika”, „apróságok”, „szerény, de buzgó segéd munkások” kitételek bagatellizálják a kis darabokat, egyaránt kivonva őket a tudományos adatközléstől elvárható objektivitás követelménye és a művészi zene iránt támasztott magasrendű minőség elvárása alól. Mintegy a populáris zene kategóriájába utalván őket: ez egyébként egybevág a régi magyar dal-költészet népszerűsítésének eredendő céljával, amelyet még a szerzőt is meglepő sikerrel értek el a feldolgozások. A tudományos munkákban fellelhető, esetlegesen tudatos dezinformációk más lapra tartoznak: dalai kapcsán Szabolcsi alighanem azzal is igazolva látta magát, hogy egyfelől több alkalommal nyilvánosan feltárta a hamisítások tényét, másfelől – némi pátosszal – magasabb cél inspirálta e „kontaminációk és koholmányok” létrehozását: a magyar zene ügyének áldozatos szolgálata.

Az utókor pedig bizonyonnan elnéző lehet e „fiatalkori vétkekkel” szemben, ha azok az anyag ilyen alapos ismeretere támaszkodnak, ilyen zeneszerzői színvonalat mutatnak, és nem utolsósorban – ilyen szépek.

IRODALOMJEGYZÉK

- Arany János: „Kodály Zoltán genfi zsolttárai. Református énekek egy katolikus zeneszerző műhelyéből”, *A Magyar Kodály Társaság hírei* XXXIV/2. (2013. június), 25–31.
- A régi magyar költészet remekjei a legrégebbi időktől* Kisfaludy Károlyig. Szerk. Endrei Zsolt. Budapest: Beer E. és Társa, 1903.
- Az Új Idők Nótáskönyve*. Szerk. Fodor Gyula. Budapest: Singer és Wolfner Rt., 1933.
- Bónis Ferenc: „Szabolcsi Bence lipcsei levelei Kodályhoz”. In: *Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete*. Szerk. Bónis Ferenc. Kecskemét: Kodály Intézet, 1992, 244–304.
- Dalokkert*. Négy évszázad dalterméséből összeválogatta és magyarozó jegyzetekkel kísérte Molnár Imre; énekszóra zongorakísérettel feldolg. Kern Aurél. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1927. Második kiadás: 1938; harmadik kiadás: Ádám Jenő átdolg., Budapest: Editio Musica, 1955.
- Kodály Zoltán: „A háromszázéves magyar műdalokról”. In: *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*, III. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest, Zeneműkiadó, 1989, 18–19.
- Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1989, 329.
- Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1993, 263.
- Kodály Zoltán és az Universal Edition levélváltása 1918–1929*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Balassi Kiadó–Kodály Zoltán Emlékmúzeum és Archivum, 2017, 57–60.
- Króó György: *Szabolcsi Bence*, I. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994, 230.

- [m. i.]: „Basilides Mária hangversenye”, *Magyarság* XIV/238. (1933. október 19.), 11.
- Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye. Szerk. Bartha Dénes és Kiss József. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953, 434.
- Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése. Szerk. Benkő András és Almási István. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1974, 382–383.
- Szabolcsi Bence: „A kurucvilág dalairól (I. közlemény)”, *Énekszó* IV/5. (1937. március 5.), 1–6.
- Szabolcsi Bence: „A kurucvilág dalairól (Második, befejező közlemény)”, *Énekszó* IV/6. (1937. május 1.), 421–425.
- Szabolcsi Bence: „A magyar ének tavasza”, *Világ* XVI/76. (1925. április 3.), 11–12., ide: 11.
- Szabolcsi Bence: *A magyar zene évszázadai*, I.: *A középkortól a XVII. századig*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959.
- Szabolcsi Bence: *A magyar zene évszázadai*, II.: *XVIII–XIX. század*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961.
- Szabolcsi Bence: *A magyar zene története rövid összefoglalásban*. Budapest: Somló Béla Könyvkiadó, 1934.
- Szabolcsi Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Budapest: Magyar Kórus, 1947.
- Szabolcsi Bence: „A régi magyar zenetörténet problémái”, *Budapesti Szemle* 197/570. (1924. december), 285–302.
- Szabolcsi Bence: „A 'szent' zenetörténet és zsoldosai”. In: *Szabolcsi Bence válogatott írásai*. Szerk. Wilhelm András. Budapest. Typotex, 2003, 58–61.
- Szabolcsi Bence: *A XVII. század magyar világi dallamai*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1950, 32–33.
- Szabolcsi Bence: „A XVIII. század magyar kollégiumi zenéje”. In: *A magyar zene évszázadai*, II., 5–119.
- Szabolcsi Bence: „Előszó”. In: uő: *Apollo és Diána – Régi magyar dalok és táncok énekhangra, zongorakísérettel könnyű letétben*. Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 3.
- Szabolcsi Bence: „Daloskert”, *Zenei Szemle* XI/VI–VIII. (1927. április–május), 204–208.
- Szabolcsi Bence: „Kelet és Nyugat a magyar népzeneben”. In: *A magyar muzsika könyve*. Szerk. Molnár Imre Dr. Budapest: Merkantil Nyomda (Havas Ödön), 1936, 179–188.
- Szabolcsi Bence: „Néhány dal-hamisítványról”, *Új Zenei Szemle* V/5. (1954. május), 30.
- Szabolcsi Bence: *Népzene és történelem. Tanulmányok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954.
- Szabolcsi Bence: *Vers és dallam. Tizenöt tanulmány a magyar irodalom köréből*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959.
- [Szerző nélkül]: „Apollo és Diána”, *Uj Idők* XLI/2. (1935. Vízkereszt), 72.
- [Szerző nélkül]: „Basilides Mára dalestje”, *Magyar Hírlap* XLIII/239. (1933. október 20.), 8.
- Wilhelm András: „Prolegomena Szabolcsi újraolvasásához”, *Holmi* XI/9. (1999. szeptember), 1100–1108.

ABSTRACT

BALÁZS SZABÓ

APOLLO AND DIÁNA – BENCE SZABOLCSI'S EDITIONS OF OLD HUNGARIAN SONGS

One of the most significant Hungarian music historians of the 20th century, Bence Szabolcsi, who died half a century ago, is rightly considered to be of fundamental importance in Hungarian music history research: his books and his studies both short and long are still considered to be indispensable literature on the topics they address. From the 1930s onwards, the musicologist, who under Kodály's guidance pursued professional compositional studies, arranged and published a number of old Hungarian songs, which became known and popular with the wider public through performances by the renowned singers of the time, especially Mária Basilides. However, Szabolcsi later admitted that some of the songs were compilations written by himself. This paper traces this case, presenting the repertoire in the context of the collected volume of these songs entitled *Apollo and Diána*, published in 1966 by Editio Musica Budapest. It discusses the antecedents, context, reception and fascinating afterlife of Szabolcsi's arrangements.

Balázs Szabó studied musicology from 1995 to 2000 at the Liszt Academy, where he was awarded a doctorate with his dissertation *Forma és jelentés Bartók hegedűszonátáiban* (Form and meaning in Bartók's Violin Sonatas). His main areas of research are the music of Bartók and Kodály, Hungarian music history and protestant church music. Since 2002 he has been a lecturer and associate professor at the arts department of the Széchenyi István Egyetem (University) in Győr.

Brauer-Benke József

EGY JELLEGZETES MAGYAR NÉPI HANGSZERÜNK: A CITERA*

ÖSSZEFOGLALÁS

Habár a történeti vizsgálatok alapján nem kétséges a fogólapos citera hangszertípus délnémet eredete, a napjainkban erősen támogatott őstörténetkutatás keleti irányultsága miatt továbbra is népszerűek a citera keleti eredetét valló, tudományosan alá nem támasztható elképzelések. A citera hangszertípus népi hangszer minősítését illetően a legkézenfekvőbb meghatározás továbbra is az elkészítés módja lehet, ezért a felhasznált anyagok és eszközök minősége alapján elkülöníthetők egymástól a népi és gyári citerák. Ebből következően napjainkban az asztalostechikával dolgozó és nemegyszer drága, minőségi faanyagokat használó citerakészítő mesterek termékei már nem igazán tekinthetők népi citeráknak. Ezzel összefüggő jelenség, hogy egyre inkább elterjednek a színpadi szereplésre szánt, virtuóz, tájidegen többszólamú játékmódok és a magyar hagyományos citeradallamokra nem jellemző, idegen, import zenei műfajok.

Kulcsszavak: citera, népi hangszer, hangszertörténet, neofolklorizmus

Sok más regionális elterjedést mutató népi hangszerünkkel ellentétben a citerák különböző típusai a magyar nyelvterület egészén ismertek voltak. Ezért az egyik, ha épp nem a legjellegzetesebb népi hangszerünknek tekinthető. Emellett azonban rengeteg tévhit is kapcsolódik a citera hangszertípushoz, ezért különösen fontos, hogy ismereteink a hangszer történetéről folyamatosan aktualizálódjanak. Sajnos nemcsak a közvélekedés szintjén, de még a múzeumi kiállítások esetében is találkozhatunk olyan kijelentésekkel, miszerint a citeraféle hangszerek az egész világon elterjedtek, holott Amerika, Ausztrália és Óceánia őslakos népessége a jelenlegi ismereteink szerint nem használt citeratípusú hangszereket. Az afrikai kontinens jelentős részén szintén ismeretlen ez a hangszertípus. Ezen túlmenően a citerafélék organológiai szempontú pontos meghatározása is szükséges, mert a citera- és a pszaltériumfélék következtlen terminológiai besorolása miatt még a zenetudományban jártas szakemberek írásaiban is megtalálhatók olyan téves kijelentések, miszerint a citeratípusú hangszerek a legősibb hangszereink közé sorolhatók.¹

* A témakör kutatása és a tanulmány az OTKA/NKFI 139575 projekt támogatása keretében történt. A szerző a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Békefi Antal: „A bakonyi pásztorok zenei élete II.” In: *Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei* 13. (1978), 355–437., ide: 367.



1. kép. Rudra vina botciterán játszó zenész (India)



2. kép. Kánum keretciterán játszó szúfi zenész (Törökország)

A citera mint hangszer típus tipológiai meghatározása: a citerák legfőbb morfológiai jellegzetessége, hogy a húrok a hangszer test teljes hosszán, párhuzamosan átívelnek, és ennek következtében a hangszer egész teste rezonátorként működik.² A berlini zenei főiskola hangszer történései által kidolgozott nemzetközi organológiai rendszerezés megkülönböztet *bot-* (311) *cső-* (312), *tutaj-* (313), *tábla-/lap-* (314), *vályú-* (315) és *keretciterákat* (316), amely osztályozási rend alapján a cső- és a tutajciterák nyugat- és kelet-afrikai, illetve délkelet-ázsiai, a táblaciterák közép-, észak- és nyugat-európai, a vályúciterák kelet-afrikai, a keretciterák pedig európai, illetve közép-, kelet- és délkelet-ázsiai elterjedést mutatnak³ (1., 2., 3. kép). Ebből következően történetileg és földrajzilag is elkülönülnek egymástól a keleti, húr-tartólábás és a nyugati, fogólapos citeratípusok⁴ (4., 5. kép).

Ismert olyan hipotézis, hogy a burdon húrok ötlete a távol-keleti citeratípusokkal hozható összefüggésbe, és csak a 16. században terjedhetett el a nyugati kereskedők által,⁵ ezt igazoló adatok hiánya miatt azonban a hangszer történetkutatók nagy többsége úgy véli, hogy az európai citera valószínűsíthetően az

2 *Hangszerek enciklopédiája*. Főszerk. Ruth Midgley, ford. Reviczky Béla. Budapest: Gemini Kiadó, 1996, 216.

3 Erich Moritz von Hornbostel–Curt Sachs: „Systematik der Musikinstrumente”, *Zeitschrift für Ethnologie* 46. (1914), 553–590., ide: 576–578.

4 Észak-Amerikában a német bevándorlók által, főleg az Appalache-hegység térségben terjedtek el az európai eredetű, fogólapos citeratípusok. Közép- és Dél-Amerikában, illetve Óceániában és Ausztráliában nem terjedtek el a citeratípusú hangszerek.

5 *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 3. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 1984, 899.



3. kép. Valiha csöciterán játszó malgas zenész (Madagaszkár)



4. kép. Koto húrtartólábás citerán játszó gésa (Japán)



5. kép. Fogólapos koncertciterán játszó zenész (Ausztria)

ókori *monokord*ból fejlődhetett ki, ami a püthagoreus kor találmánya volt, és a zenei hangközök mérésére szolgált.⁶ A kora középkorban a keresztény monostorokban a monokordot szintén hasonló funkcióban alkalmazták, és csak 14. századtól kezdték hangszerként használni.⁷ A 14. század végéről a már citeraként alkalmazott hangszertípus korai ábrázolása a westminsteri katedrális káptalani gyűléstermének 1380-as években készített freskóján is látható, ahol az egyik zenélő angyal egy kéthúros, a monokordhoz hasonló felépítésű hangszeren játszik.⁸ Amint

6 John Henry van der Meer: *Hangszerek az ókortól a napjainkig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988, 264.

7 Joseph Smits van Waesberghe: „Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter”. In: *Musikgeschichte in Bildern*, III/3. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1969, 51.

8 Brauer-Benke József: *A népi hangszerek története és tipológiája*. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 257.

az Johannes Aventinus (Johann Georg Turmair) 1516-ban, Augsburgban kiadott *Musicae rudimenta...* című művében szereplő, Nikolaus Faber által készített „Schema monochordi” című képről kiderül, a „monochord” ebben az időszakban már két- vagy háromhúros.⁹ Az alpesi citeráról 1499-ből a svájci Wallis/Valais kantonból adatolható a legkorábbi híradás, ahol Thomas Platter leírásában egy cserépdobozra erősített, felhúrozott hangszert fadarabbal vagy ujjakkal pengetve szólaltattak meg.¹⁰ Az alpesi népek körében elterjedt *Scheitholt* – a hangszer elnevezése az alnémet Scheitholz (hasábfá) szóból származik, – Michael Praetoriusnak a kor hangszerait bemutató könyvében a vágánsok, csavargók hangszereként szerepel¹¹ (6. kép). Ebből az oldalsó állású, hangolókulcsos citeratípusból alakultak ki az északi és a nyugati citeratípusok, mint a francia *Épinette des Vosges*, a norvég *langeleik* és a svéd *hummel*. Ezzel szemben, amint az Aventinus könyvében a „Schema monochordi” című, jellegzetes hasábciterát ábrázoló képen is jól látható, a később a keleti irányba terjedő hasábcitera-típusokon a kulcsszegek felfelé állnak.¹²

A történeti-etimológiai kutatások szerint a magyar *citera* szavunk a latin *kithara* származéka.¹³ Legkorábbi megjelenése az 1540-es években keletkezett Gyöngyösi szótártörödékből adatolható: „Barbitos est instrumentum musicum quod pulsatur plectro uel calamo. kyntorna, lani, Cytra, Syp: vel dulemelos.”¹⁴ vagyis: A barbitosz egy olyan (líra típusú) hangszer, amit plektrummal vagy náddal pengetnek. (egyéb rokon elnevezései) kintorna, lant (?), citera, síp: cimbalom. Az idézet rámutat arra a jelenségre, hogy a szótárak és szójegyzékek legfőbb célja az volt, hogy a latin nyelv megismerését és elsajátítását segítsék, ezért ezek szerzői, összeállítói inkább a latin kifejezéseket tartották szem előtt, és ezekhez kerestek magyar megfelelőt (nemegyszer többet is). Mivel azonban az ókori hangszerek mibenlétével nem mindig voltak tisztában, ezért jól láthatóan egy-egy latin hangszernevet néha egymásnak teljesen ellentmondó tartalmú magyar kifejezésekkel adtak vissza.¹⁵ Összességében úgy tűnik, hogy az ógörög (κίθαρα) kithara hangszerelnevezést általános értelemben, húros hangszer jelentéstartalommal használták. Ennek következtében a *lírát* (vagy a kitharát) és a *lantot* napjainkig sokszor szinonim kifejezésként használják, pedig a líra és a lant egymástól nagyon eltérő hangszertípusok, és a lant, a lírával ellentétben nem volt az ókori görög kultúra jellegzetes hangszere.¹⁶ Egy 1592-es bejegyzés alapján „Zabo Istuan vyzi Az feyedelem

9 Johannes Aventinus–Nikolaus Faber: *Musicae rudimenta admodum brevia atque utilia communia quidem spondeo*. Augsburg: Miller, 1516, 31.

10 Karl Magnus Klier: *Völkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*. Kassel–Basel: Bärenreiter, 1956, 84.

11 Michael Praetorius: *Syntagma musicum*, 1618. Faksz. kiadása: New York: Da Capo, ²1980, 57.

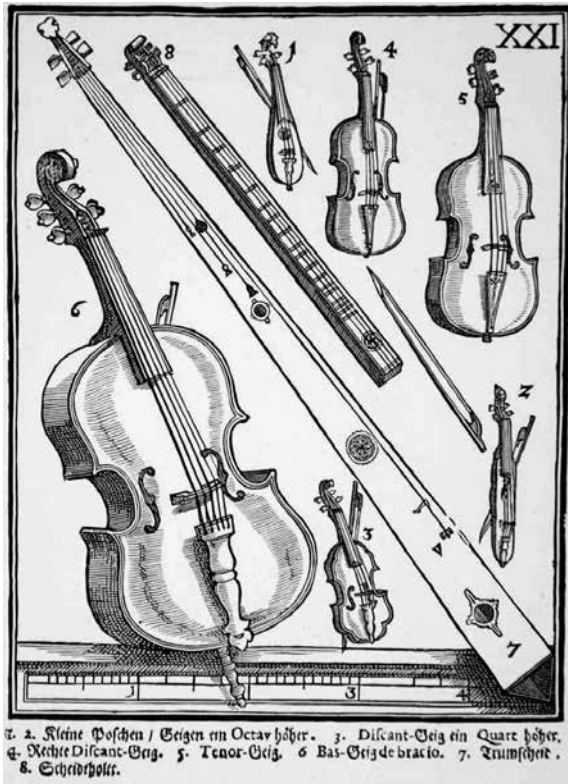
12 Aventinus–Faber: *Musicae rudimenta...*, 31.

13 *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, 1. Főszerk. Benkő Loránd. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967, 451.

14 Melich János: *A Gyöngyösi latin-magyar szótár-törödéke*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1898, 119.

15 Király Péter: „Adalékok XV–XVII. századi hangszer-terminológiánk kérdéseihez”. *Zenatudományi Dolgozatok* (1987), 29–52., ide: 31.

16 Brauer-Benke József: „A hangszerikonográfiai adatok organológiai elemzése”, *Magyar Zene* 56/2. (2018a május), 206–226., ide: 208–209.



6. kép. Scheitholt hasábcitera-ábrázolása Praetorius Syntagma Musicum című művében (1619)

Citrasytt Postan, 8 Louan Tordara” (Szabó István úzi az fejedelem citerásait pusztán ?, 8 lován Tordára) szintén arra lehet következtetni, hogy a citera kifejezés ekkor még lant típusú hangszeret jelölhet.¹⁷ Illetve az 1677-ből Mezőmadarasról adatolható Cziterás János, Szávil és Péter személynevek sem valószínű, hogy a fogólapos citera hangszer típusra utalnának, mert ebből az időszakból még nem adatolható a hangszer típus magyar nyelvterületen való elterjedése.¹⁸ Összességében a 15–17. századi hangszerelnevezések vizsgálatai arra engednek következtetni, hogy a szerzők inkább a latin kifejezésekhez ragaszkodva a latin hangszerneveket nemegyszer egymásnak ellentmondó tartalmú kifejezésekkel adták vissza, mert a *Cytra* a „lant” jelentéstartalom mellett olykor a „hegedű” megnevezéseként is szerepelhet.¹⁹ Ezért úgy tűnik, a *cithara* és *citharedo* hangszerneveket a 15–17. század közötti időszak forrásaiban egész egyszerűen „húros hangszer” jelentéstartalommal

17 Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár, I. Főszerk. Szabó T. Attila. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1975, 1209.

18 Uott.

19 Király „Adalékok XV–XVII ...28–29.

használták, és ilyen formán semmi közük a később elterjedő fogólapos, citera típusú hangszerekhez.

Cseh nyelvterületen előbb terjedt el a hangszertípus, és csak később a *citera* terminus, legalábbis erre enged következtetni az a Rudolf Sporck-féle 18. századi rajzos ábra, melyen *kobza* elnevezéssel egy diatonikus hangsorú hasábcitera látható.²⁰ A morva vlachok körében napjainkig fennmaradt a *régi kobza* elnevezés, amely a 18. századtól vált a citeratípusú hangszerek nevévé.²¹ Szlovák nyelvterületen a 17. században terjedhettek el a délnémet eredetű hasábciterák, amelyeket *citara/cetere/citera*, ritkábban *tambor* elnevezéssel is illettek.²² A 18. század közepén Vécsey Miklós gróf Zemplén megyei birtokairól nagy számban telepített át szlovák jobbágyokat Szatmár megyébe, ezért általuk elterjedhetett a *tambor* elnevezésű hasábcitera-típus a magyar nyelvterület keleti részein.²³ Emiatt lehetséges, hogy az alföldi *tambura* elnevezés a hangszer ütősszerű, „verővel” való megszólaltatása miatt alakulhatott ki, és a cseh *koboz* terminus jelentésváltozásához hasonlóan egyszerűen a plektrummal való pengetéses játékmód analógiája miatt a citera a lanttípusú *tambura* elnevezését vette át.

A citera hangszertípus honi elterjedése

Magyar nyelvterületről a fogólapos citera hangszertípus legkorábbi említése Balla Antal zeneelméleti írásának „Az Tombora es Czimbalom honnet vette eredetét” című fejezetében található, a monokord készítésének leírásában, miszerint „[c]sináltass egy üres Tombora formát, hogy a hang annyival inkább esmerhetőbb legyen”.²⁴ A „citera” szó helyett azonban ekkor még a „tombora” elnevezést használták, és ennek *tambura* változata az 1940–50-es évekig a citera általános elnevezése volt az Alföldön. Balla leírásának későbbi értelmezését azonban nehezítette, hogy a citerát az Alföldön a lant típusú hangszertől az „asztali *tambura*” kifejezéssel különböztették meg, a kobaktökből készített hangszertestű *primitamburát* viszont „tökciterának” is nevezték.²⁵ Ami összességében rámutat, hogy a magyar nyelvterületen a 18. században megjelenő hasábcitera-típusra még egyáltalán nem használták a *citera* szót, mert akkoriban „tombora” lehetett az általános elnevezése, és a „citera” ekkor még valószínűleg *cister/cyther/citer* jelentéstartalommal a lant típusú hangszerekre vonatkozott. A *hasábcitera* „*tambura*” elnevezését szintén igazolja az Udvarhely (Hargita) megyei Etéden használt *timbora*, amelyről Orbán

20 Antonín Podlaha: „Hrabě Jan Rudolf Sporck a jeho kresby”, *Památky archeologické* (Prága), XX. (1902–1903), 451–466., ide: 451.

21 Ludvík Kunz: „Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei”. In: *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, I. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1974, 53–54.

22 Oskár Elschek: „Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei”. In: *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente* II. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik. 1983, 76.

23 Borovszky Samu (szerk.): *Magyarország vármegyéi és városai. Szatmár vármegye*. Budapest: Országos Monográfia Társaság, 1908, 149.

24 Balla Antal: *A hangról és annak természetéről* (1744, kézirat). Országos Széchenyi Könyvtár, 23.

25 Manga János: *Magyar népdalok, népi hangszerek*. Budapest: Corvina, 1969, 55.

Balázs tudósít először: „Etéden van egy sehol sem láttam ősi hangszer a Timbora, ez egy hosszú lant négy hurral, és gitare-szerű hang-osztálylyal, melyel igen szép, remegve panaszos hangokat lehet kihozni; a hurokat tollal pengetik. E lehetett régi harci dalnokaink hangszere, s a most tökéletesített cytherának ősatyja”.²⁶ A *Pallas nagy lexikona* pótkötetében található, harminc évvel későbbi leírásból az is egyértelműen kiderül, hogy az etédi timbora éllel összeenyvezett, falapokból álló, hat fakulcsos húrrögzítésű, hasábcitera jellegű zeneszerszám.²⁷ A timbora elnevezésű hasábcitera a Hargita megyei Etéden az 1920-as években rendkívül népszerű hangszer volt, és ebben az időben már a „duplakótás”, vagyis kromatikussá alakított hangsorú példányok is kialakultak.²⁸ A manapság használt citera elnevezés valószínűleg csak a 19. század második felében, a Dunántúlon megjelenő salzburgi/hasas citeratípussal együtt kezdett elterjedni, mert az Etnológiai Archívum leírásaiból kiderül, hogy az Alföldön az 1940–50-es években az idősebb nemzedék még tamburának nevezi a citerát, míg a fiatalabb generációhoz tartozók már a citera elnevezést használják.²⁹ Vélhetően a hangerő fokozásának szándékával, a hasábcitera-típusból alakíthatták ki az úgynevezett galambdúcos citerát, amely az eddigi adatok alapján csak a magyar nyelvterületen ismert; valahol az Alföld déli részén fejleszthették ki, és onnan terjedt el északi irányba.³⁰ Ezen túlmenően a Dél-Alföldről és a Bánságból galambdúcos kialakítású kisfejes és hasas-kisfejes citeratípusokat szintén ismerünk.³¹ Mivel a környező népek citeratípusain nem alkalmazták ezt a megoldást, összességében magyar jellegzetességnek tekinthető a galambdúcos kialakítás, amelyet több citeratípuson is alkalmaztak.

A történeti áttekintés arra enged következtetni, hogy a 18. században magyar nyelvterületen elterjedő hasábcitera-típus *tombora/timbora* elnevezéssel az Alföld északi részét követő megjelenése után a Dunántúltól Székelyföldre elterjedt, sőt ha nem is széles körben, de a moldvai magyarság körében is felbukkant (7. kép a 190 oldalon).³² Ami viszont a *citera* elnevezést illeti, az csak a 19. században, egy új „hasas citerának” nevezett típus megjelenésének következményeként terjedhetett el.³³ A hasábciterák őseinek tekinthető *Scheitholtból* a Keleti-Alpokban fejlődött

26 Orbán Balázs: *A Székelyföld leírása történelmi, régészeti, természetrajzi és népismereti szempontból*, I–VI. Pest: Ráth Mór bizománya, 1868, I., XXX.

27 „Timbora”. In: *A Pallas Nagy Lexikona*. Szerk. Bokor József, Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., XVIII., 729.

28 Gagy László: „Régi sajátos foglalkozások Etéden”, *Népismereti Dolgozatok* (Kolozsvár), 1978, 73–90., ide: 84–86.

29 Brauer-Benke József: „A citera főbb típusai és elterjedése magyar nyelvterületen”, *Ethnographia* CXXX/1. (2019), 45–71., ide: 50.

30 Uott, 51.

31 Uő: *A népi hangszerek története...*, 268.

32 Uő: *Hangszerek és ideológiák*. Budapest: BTK Zenetudományi Intézet, 2023, 71.

33 A magyar citeratípusok három fő csoportját Sárosi Bálintnak a népi elnevezések alapján kidolgozott tipológiája után *vályúciterának*, *kisfejes citerának* és *hasas citerának* nevezik. Ld. Sárosi Bálint: *Hangszerek a magyar néphagyományban*. Budapest: Planétás, 1998, 31. A nemzetközi terminológiában azonban a *vályúcitera* a kelet-afrikai pszaltérium típusú citerák (315) csoportját jelöli. Hornbostel–Sachs: *Systematik der Musikinstrumente*, 553–590., ide:578.



7. kép. Hasábciterán játszó zenész. Ják, Vas megye
(MTA-BTK ZTI Népzene és Néptánc Gyűjtemény, NZ 4804)

ki az ún. *Kratzzither*, amely elnevezés a hangszer kaparós játékmódjára utal, illetve a 19. századra ebből alakul ki az ún. *Schlagzither*.³⁴ Ausztriában a 18. század végén szintén a hangerő fokozásának az igénye miatt, formáját tekintve megváltozott a hasábcitera, és kialakult az úgynevezett mittenwaldi típus, amely egy diatonikus, fogólappal ellátott, jellegzetes körte alakú citera, amelyhez valószínűsíthetően a *ciszter* lanttípus szolgálhatott mintául, és emiatt terjedhetett el a *zither* elnevezés.³⁵ A magyar szakirodalomban elterjedt népi „hasas citera” az angol szakterminológiában kifejlesztésének helye után *Salzburg zither* típusként ismert.³⁶ A németek viszont leginkább a *Helmzither*, ritkábban a *Hornziter* elnevezéseket használják.³⁷ Ugyanebben az időszakban megjelent Halleinben egy hasas-kisfejes kiképzésű, diatonikus fogólappal ellátott citeraforma, amelyet a közeli nagyvárosról *salzburgi*

34 Wilhelm Stauder: *Alte Musikinstrumente in ihrer vieltausendjährigen Entwicklung und Geschichte*. Braunschweig: Klinkhardt und Biermann, 1973, 228.

35 Curt Sachs: *Reallexikon der Musikinstrumente*. Hildesheim: Olms, 1962, 82.

36 *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 1–3. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 1984 (a továbbiakban NGDMI), 898.

37 Curt Sachs: *Das Lexikon der Musikinstrumente*. Berlin: Julius Bard, 1913, 186., 190.

citerának neveznek.³⁸ Ez utóbbi vált az uralkodó citeraformává, illetve az Alpok térségében még különböző altípusai is kialakultak, mint például a tiroli *Raffelzither* és a délbajor *Scherrzither*. A salzburgi citerákat a jobb kéz hüvelykujjára szerelt gyűrűvel pengették, miközben a bal kézzel csipkedték a kísérő húrokat, ezáltal dallam és kíséret egyidejű előadása vált lehetővé. A 18. század végi alpesi turizmusnak köszönhetően az osztrák és a bajor vidékeken kívül is elterjedt a citera, amihez nagyban hozzájárult a 19. század eleji úgynevezett „tiroli divat”, és ennek köszönhetően főleg a bécsi színjátszásban, de egész Ausztria-szerte a Napóleonnal való szembeszállás jelképévé vált.³⁹ Ebből következően valószínűsíthető, hogy Magyarországon is kedvező fogadtatásban részesült, mert a diatonikus hangsorú hasas citerák felépítésüket tekintve egyértelműen rokoníthatók a tiroli *Raffelzither*-típussal⁴⁰.

A múzeumi anyag összehasonlító elemzése alapján úgy tűnik, hogy a hasas íven kialakított zengőhúrok számának további növelésével alakulhatott ki a hasas-kisfejes típus, majd az ív teljes beépítésével a kisfejes citeratípus. Korábban az alföldi kisfejes és a dunántúli hasas citeratípusok keveredéséből létrejött altípusnak tartották a hasas-kisfejes citeratípust.⁴¹ Az újabb adatok tükrében azonban úgy tűnik, hogy a hasas-kisfejes citera a régi salzburgi típussal rokonítható formájú, még jellemzően diatonikus hangsorú és zárt aljú hangszer.⁴² A morva népi hangszeresek között szintén megtalálható ez a típus.⁴³ Ezért valószínűsíthető, hogy a hasas-kisfejes típus a salzburgi forma egyik regionális, jellemzően diatonikus hangsorú változata, amelynél a kísérőhúrok egy részét egy különálló tőkéhez erősítették, amely a hasas íven van kialakítva (8. kép a 192. oldalon). Ennélfogva a korábbi elképzelésekkel ellentétben úgy tűnik, hogy nem a hasas és a kisfejes kereszteződéséből, hanem a hasas citeratípusból alakult ki a hasas-kisfejes típus és a hasas ív teljes beépítésével a *kisfejes citeratípus*, amely az Alföldön a legjellemzőbb forma.

Habár a lépcsős elrendezésű, kis- vagy oldalfejes citerákkal kapcsolatban felmerült, hogy ez a formai megoldás kizárólag a magyar citerákra jellemző,⁴⁴ a diatonikus hangsorú kisfejes citerák Szlovénia középső részén már a 19. század végi időszaktól kezdve ismertek.⁴⁵ Ami osztrák átvételt sejtet, mert a Szlovéniával szomszédos dunántúli magyar nyelvterületen ez a típus nem volt elterjedt, így a magyar átvétel kizárható. Szintén a német nyelvterületről való átvételt igazolhat-

38 NGDMI 3. 1984, 898.

39 Andreas Michel: *Zithern. Musikinstrumente zwischen Volkskultur und Bürgerlichkeit*. Leipzig: Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig, 1995, 27–29.

40 Brauer-Benke József: „Közösségi és tudományos kontroll. A hagyományos citeratípusok és játéktechnika változásai, *Ethnographia* CXXXIV/3. (2023), 490–506., ide: 494–495.

41 Sárosi: *Hangszeres a magyar néphagyományban*, 31–32.

42 Brauer-Benke József: „A citera főbb típusai és elterjedése magyar nyelvterületen”, *Ethnographia* CXXX/1. (2019), 45–71., ide: 53.

43 Kunz: *Die Volksmusikinstrumente...*, 54.

44 Molnár Imre: *A citeráról mindenkinek*. Lakitelek: Antológia, 2000, 106.

45 Zmaga Kumer: „Die Volksmusikinstrumente in Slowenien”. In: *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, I/5. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1986, 21.



8. kép. Különálló tőkés hasas citerán játszó zenész. Perbete, Komárom megye (MTA-BTK ZTI Népzene és Néptánc Gyűjtemény, NZ 07248)

ja, hogy a nürnbergi Germanisches Nationalmuseumban egy, a 19. század elejéről származó, 4 dallam- és 6 kísérohúros, valószínűleg tévesen „Salzburger Zithernek” nevezett, diatonikus hangsorú kisfejes citera is fennmaradt, ami az eddig ismert legkorábbi formája a kisfejes citeráknak.⁴⁶ Szintén a kisfejes citerák délnémet eredetét igazolhatja, hogy morva nyelvterületen is ismert volt ez a típus.⁴⁷ Ez a 19. századi kontinentális méretű iparos vándorlással magyarázható, amelynek keretében, különösen szász és bajor, illetve cseh-morva nyelvterületről érkeztek Magyarországra a korábban kis kézműves műhelyekben tevékenykedő mesterek, akiket az ottani manufaktúrák, majd a gyárak alapítása készítetett keleti irányú vándorlásra.⁴⁸ Mindezek alapján felvetődik annak a lehetősége, hogy a kisfejes diatonikus forma cseh-morva migrációval, valamikor a 19. században érkezhett magyar nyelvterületre, mégpedig az adatok áttekintése alapján valahová az Alföld

46 https://mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI_GNM_889385 (utolsó megtekintés: 2023. december 11.).

47 Kunz: *Die Volksmusikinstrumente...*, 54.

48 Domonkos Ottó: „A kispárok néprajzi kutatása”, *Ethnographia* LXXXV/1. (1974), 18–37., ide: 23.



9. kép. Duplakótás kisfejes citerán játszó zenész. Vaskút, Pest megye (MTA-BTK ZTI Népzene és Néptánc Gyűjtemény, NZ 7037)

déli részére, a Bánságba, ahová a 19. század első felében több hullámban cseh telepések (úgynevezett pémek) érkeztek.⁴⁹ A honi múzeumok néprajzi gyűjteményeinek széles körű vizsgálata alapján szintén úgy tűnik, hogy az Alföld déli területén bukkanhatott fel, és onnan terjedhetett el északi irányba (is) a kisfejes citeratípus, mert Nógrád vármegyéből nem adatható a jelenléte, Heves és Borsod vármegyékben viszont a diatonikus kisfejes citera jellegzetes hangszer lehetett.⁵⁰ A felvidéki magyarság körében a kisfejes típus szintén viszonylag ritka, mert az ott fellelt hangszeresek a többi típushoz képest mind újabb készítésűek voltak.⁵¹ A kisfejes citerák úgynevezett „duplakótás”, tulajdonképpen átmeneti, kiegészített bund beosztású hangszeresek, de nem igazi kromatikus kialakításúak, mint amilyenek a „stájernek” is nevezett gyári *koncertciterák* (9. kép). Amíg a dunántúli diatonikus citeráknak általában négy dallamhúrjuk van, ezzel szemben a félhangokkal

49 Karolína Vyskočilová: „Czech language minority in the South-eastern Romanian Banat”. *International Journal of the Sociology of Language* 2016/238., 1–199., ide: 150.

50 Brauer-Benke: *Hangszerek és ideológiák*, 280.

51 Borsi Ferenc: *A magyar asztali citera*. Dunaszerdahely: Csemadok, 2010, 124.

kiegészített diatonikus skálájú citeráknál az öt vagy hat dallamhúr fölött a kiegészítő hangok számára külön bundok találhatóak, és ezekhez külön duplakótás húrok tartoznak. A citerazenészek körében szintén fellelhető és kedvelt tévhit, hogy a „duplakótás”, azaz a félhangokkal kiegészített diatonikus hangsor alkalmazása sajátosan magyar jellegzetesség lenne.⁵² Azonban Morvaország északkeleti területén ugyancsak ismert a duplakótás megoldás, amelyet ráadásul szintén a kisleveles citerák fogólapján alkalmaztak.⁵³ A nürnbergi Germanisches Nationalmuseumban nemkülönben található egy osztrák vagy délnémet nyelvterületről származó, hasas-kisleveles citera, amelynek „Versetzte diatonische Bünde” azaz a magyar duplakótás típussal rokonítható megoldású fogólapja van, és ami ráadásul a 19. század első feléből származik, ezért korban megelőzi a magyar múzeumokban található citerákat.⁵⁴

Ausztriában a citera felsőbb körökben való elterjedése az osztrák Johann Petzmayernek köszönhető, akit a bajor Miksa József herceg 1836–1837-ben magánzenetanárként alkalmazott.⁵⁵ Miksa herceg – aki a citerát nemcsak hallgatni szerette, hanem maga is játszott rajta, sőt még zenét is szerzett a hangszerre – emiatt a szenvedélye miatt a Zither-Maxl (Citera-Maxi) nevet kapta. Bécsben az 1830-as évek végén a korábban elterjedt Petzmayer-féle 18 húros (3 dallam- és 15 kísérőhúrral ellátott) citerákból kialakult a 25 húros (3 dallam- és 22 kísérőhúros), teljes kromatikus hangsorú citeratípus. A koncertciterák kialakításában Petzmayeren kívül nagy szerepe volt a bajor Nicolaus Weigelnek, aki kifejlesztette az 5 dallam- és 21-24 kísérőhúros citerát, így a koncertciterák hangolásának két fő típusa alakult ki, a Weigel-féle úgynevezett „müncheni hangolás” és a bécsi Carl J. F. Umlauf által használt „bécsi hangolás”.⁵⁶ Ez utóbbinál az öt dallamhúr (A4, D4, G4, G3, C3) közül a G3-at a stájerországi terc alapú hangolás miatt elnevezték stájer húrnak, mert a stájer dallamokat könnyebb volt rajta játszani.⁵⁷ A Magyarországon is elterjedt bécsi hangolású koncertciterákat ezért nevezték „stájerciteráknak”. Azonban a hazai, kiegészített kromatikus hangsorú kisleveles és hasas citerák megfeleltek a parasztság zenei igényeinek, ezért a bécsi eredetű, kromatikus hangsorú koncert- és *akkordciterák* népszerűségben való elterjedése nagyon korlátozott maradt. A leginkább a hangszerkereskedők által forgalmazott kromatikus akkordciterákat Körösladányban és Szeghalmon a „félkótás” magyar citeratípusoktól megkülönböztetve „egész kótás” vagy „német kótás” citerának nevezték.⁵⁸

52 Molnár: *A citeráról mindenkinek*, 127.; Borsi: *A magyar asztali citera*, 15.

53 Kunz: *Die Volksmusikinstrumente...*, 54.

54 <https://objektkatalog.gnm.de/wiscki/navigate/49568/view> (utolsó megtekintés: 2022. december 12.).

55 Christa Harten: „Petzmayer Johann”. In: *Österreichisches Biographisches Lexikon. 1815–1950*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 8., 1983, 15.

56 Karl Magnus Klier: *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*. Kassel–Basel: Bärenreiter, 1956, 90.

57 Uott, 91.

58 Bereczki Imre: *Népi hangszerek. Körösladány, Szeghalom, Gyoma/Békés*. (Kézirat, 1957.) Etnológiai Archivum, 6265., 1–53., ide: 14.

A citera mint magyar népi hangszer

A szomszédos Ausztriától eltérően Magyarországon a citera megmaradt népi hangszernek. De bár a „népi hangszer” egy gyakran használt kifejezés, a korábbi definíciók áttekintése mégis arra mutat, hogy több, olykor egymásnak is ellentmondó jelentéstartalommal használták és használják, és egy minden szempont tekintetbe vételével egzaktan tekinthető „népi hangszer” definíció megalkotása komoly kihívásnak tűnik. A Wikipedia által megfogalmazott közvélekedés szerint „a népi hangszer olyan hangszer, amely a köznép körében alakult ki, és általában nincs ismert feltalálója. Készülhet fából, fémből vagy más anyagból, és az ilyen hangszeren a népzenei előadásokon játszanak.”⁵⁹ Mivel a felhasznált anyagok és az elkészítés módja nagymértékben befolyásolhatta egy hangszer élettartamát és az előadott dallamok minőségét, a néprajzi kutatás kezdetben csak azokat a hangszerket minősítette népi hangszernek, amelyeket a paraszti háztartások eszközkészletével és anyagaival el tudtak készíteni. Ezért Vikár Béla szerint még általános alapelvnek kell lennie, hogy a néprajzi gyűjtés csak a tisztán népi eredetű tárgyakra szorítkozzon.⁶⁰ Ez a szemlélet valójában csak a gyári és a népi hangszerket választja szét egymástól, de nem vesz tudomást az asztalos, illetve egyéb faipari mesterségbeli tudással rendelkező falusi iparos által készített, a megmunkálás magas minősége miatt a gyári, de a felhasználás módját tekintve a népi kategóriába is sorolható hangszerekről.

Bartók Béla az 1911-ben a *Zeneközlönyben* közreadott, „A hangszeres zene folklora Magyarországon” című sorozatában nem szentel különösebb figyelmet a citerának mint „népies hangszernek”, és az *Ethnographiában* elindított „A magyar nép hangszerei” sorozat a kanásztülök 1911-es, majd a duda 1912-es ismertetése után abbamaradt.⁶¹ Még 1924-ben is úgy vélte, hogy sajátos magyar népi hangszerek nincsenek, mert a parasztság körében jelenleg és korábban elterjedt hangszerek nemzetközi jellegűek.⁶² Bartók 1911-es, majd egy későbbi, 1931-ben megjelent meghatározása alapján a „népies hangszer” csak az, amit a parasztok saját kezűleg készítenek anélkül, hogy bármilyen mesterséges gyári hangszert utánoznának, és huzamosabb ideig és nagyobb területen elterjedt. Ennek alapján csak a citerát, a forgólantot, a furulyát, a dudát, a kanásztülköt, illetve a dorombot, a tilinkót és a havasi kürtöt tartotta korábban elterjedt népi hangszernek.⁶³ Ez a definíció szintén csak nagy általánosságban alkalmazható, mert nem veszi figyelembe a különböző hangszerek regionális változatait, mint a furulyatípusok némelyikére (moldvai nyelvrésfurulya, dunántúli hosszú furulya) vagy épp a tekerőlantra jellemző szűk körű elterjedést. Emellett Bartók a huzamosabb ideig való használatot sem határozta meg pontosan, és a gyári hangszerek stimulus diffúzió (ötletadó átvétel)

59 https://en.wikipedia.org/wiki/Folk_instrument (utolsó megtekintés: 2023. december 12.).

60 Vikár Béla: „Néprajzi tárgyak gyűjtése a milleniumra”, *Ethnographia* IV. (1893), 91.

61 Bartók Béla: „A magyar nép hangszerei. I.: A kanásztülök”, *Ethnographia* XXII/5. (1911), 305–306.;
úő: „A magyar nép hangszerei. II.: A duda”, *Ethnographia* XXIII. (1912), 110–114.

62 Uő: *A magyar népdal*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924, 243.

63 Uő: „Magyar népi hangszerek”. In: *Zenei Lexikon*, II. Budapest: Győző Andor, 1931, 58–63.

jellegű hatását is figyelembe kell venni, mint például a tamburazenekar hangszerreinél, ahol a gyári hangszerek morfológiai hatása számottevő.

Kodály Zoltán *A magyar népzene* című műve nyolcadik fejezetében a hangszeres zene ismertetése során a „magakészítette” hangszerek közé sorolja a dorombot, kanászkürtöt, pásztorkürtöt, furulyát, dudát, citerát vagy tamburát, és ritkábban használt népi hangszerként említi a cimbalmot és a tekerőt.⁶⁴ Illetve gyári hangszerként megemlíti még a hegedűt, a klarinétot, a cimbalmot, a szárnykürtöt, a harmonikát és a szájharmonikát.⁶⁵ Amely felsorolással kapcsolatban megjegyzendő, hogy a magyarországi dorombok nagyrésze hangszerkészítésre specializálódott hangszerműhelyekből (mint például a felső-ausztriai Molln településről) származik, illetve ritkábban cigánykóvácok is készítettek dorombokat, így azokat jellemzően nem házi keretek között állították elő.⁶⁶ Emellett Kodály még jól láthatóan nem különíti el a dunántúli citera, valamint az alföldi és székelyföldi tambura elnevezéseket egymástól, ezért a tambura lanttípusú hangszer kimaradt a felsorolásból. Bővebben csak a citeráról, a furulyáról és a dudáról értekezik, a többi hangszert csupán egy-két mondat erejéig érinti, és a fa- és szarukürtöket nem is hangszereknek, hanem foglalkozási eszköznek tekinti.⁶⁷ Viszont már rámutat arra a tényre, hogy a „magakészítette” hangszereken is játszhatnak műzenét és a gyári hangszereken is népzene, ezért csak az elkészítés módja szerint különbözteti meg a hangszereket, ami összességében úgy is értelmezhető, hogy nincsenek „népi hangszerek”, csak az elkészítés módjában eltérő színvonalú hangszerek.⁶⁸ Megjegyzendő azonban, hogy a Magyarországon is forgalmazó cseh/morva és osztrák hangszergyártóknak köszönhetően már a 19. század végétől magyar nyelvterületen is megjelentek a gyári fogólap és bundozat nélküli akkordciterák, illetve a gyári, fogólapos, valódi kromatikus hangsorú akkordciterák is.⁶⁹ Ráadásul a budapesti Sternberg hangszergyár diatonikus hangsorú hasas citerát is készített, amely gyári hangszerként a Dunántúlra jellemző népi hangszerek formai jegyeit viseli.⁷⁰ Ezért a cimbalomhoz hasonlóan a citera estében is a gyári és a házi készítésű típusok elterjedtségével egyaránt számolni kell, amit a múzeumi hangszergyűjtemények átvizsgálása is igazolt, mert a Dunántúltól egészen Székelyföldig mindenütt megtalálhatók a gyári készítésű „stájerciterának” is nevezett koncertciterák.⁷¹

Manga János szintén csak a parasztság által használt és készített hangszereket minősíti népi hangszereknek, mert véleménye szerint a harmonika, a mandolin és a bendzsó gyári termékként nem lehet a népi közösség zenei ösztönének kifeje-

64 Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937, 57.

65 Uott.

66 Brauer-Benke József: „A doromb hangszertípus történeti áttekintése”, *Arrabona. Regionális Tudományos Évkönyv*, 53–56. (2018), Győr: Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum, 63–75., ide: 71.

67 Kodály: *A magyar népzene*, 58–61.

68 Uott, 57.

69 Adolf Stowasser & Sohn: *Illustrirter Haupt-Katalog der Musik-Instrumenten-Fabrik*. Graz, 1890, 54–59.; Anton Beer: *Preis-Liste der Musik-Instrumenten und Saiten-Fabrik*. Iglau, 1892, 12–13.

70 Brauer-Benke: *A népi hangszerek története és tipológiája*, 272.

71 Uott, 284.

zője, ugyanis mindegyikből hiányzik a speciális nemzeti jelleg és a tradíció, amely a népi hangszereket jellemzi.⁷² Ebben az 1930-as évekre jellemző definícióban egyfelől jól láthatóan tetten érhető a 19. század nemzeti romantikájának azon törekvése, hogy a paraszti kultúra bizonyos kiválasztott elemeit az „ősi” nemzeti kulturális örökség megtestesítőjeként a nemzeti jellemvonások jelképévé emelje.⁷³ Másfelől megragadható az a néprajzi irodalomban is sokáig fennmaradó helytelen gyakorlat, amely a „hagyomány” köznyelvi értelmét megszorítás nélkül elfogadja, és az „ősivel”, az „örökséggel” azonosítja.⁷⁴

Ennek a napjainkban is megragadható „népi” – annyi mint „ősi/tradicionális” – szemléletmódnak köszönhetően a köztudatban és az interneten is széles körben elterjedtek olyan vélemények, melyek szerint a népi hangszereink nagy részét már a honfoglaló magyarság ismerte, és keletről hozták magukkal őket.⁷⁵ A leginkább a városi értelmiség hagyományőrző, szubkulturális köreiből elterjedt, romantikus ideológia alapvetése, hogy a hagyományos kultúrában élők a hangszereiket, az ősök hagyományait követve, évszázadokon át változatlan formában adták át az utódaiknak, ezért csak az a valódi érték, amely „ősi és tiszta forrásból” származik.⁷⁶ Ezzel szemben az autentikus, valódi hagyomány öntudatlanul, észrevétlenül épült be a kultúrába és csak az vált az éppen aktuális hagyomány kortárs részévé, ami funkcióval rendelkezett, és amire a jelennek szüksége volt.⁷⁷ Mert a szelekció kritériuma a minőség és az időszerűség, ezért a hagyomány a jelenben élő múlt, a jelen része volt éppúgy, mint bármilyen újdonság. Ezért a hagyományos kultúrában élőknek a népi hangszerek értéke éppen hogy nem azok múltbelisége volt, hiszen azokat nem érezték réginek és idegennek, mert amikor ez elkövetkezett, akkor lecserélték őket a modern és jobb minőségű gyári hangszerekre.

Sárosi Bálint a nemzetközi muzikológia és hangszerkutató alapelveit figyelembe véve jelentősen kibővíti a népi hangszerek minősülő tárgyak sorát, és már nemcsak a „primitív” és a házi készítésű hangszereket vizsgálja, hanem minden olyan hangkeltő eszközt és gyári készítésű hangszert a népi hangszerek kategóriájába sorol, amely a hagyományos paraszttársadalom szokásaiban, zenealkalmaiban hosszú ideig tartó, jelentős szerepet kapott.⁷⁸ Később Sárosi összességében már arra jut, hogy a „népi hangszer” gyűjtőfogalom, és olyan eszközök jelölésére szolgál, amelyeket csupán a hagyomány kerete tart össze, vagyis összességében

72 Manga János: „Népi hangszerek a Felföldön”, *Ethnographia* XLV/1–2. (1934), 147–148., ide: 136.

73 Hofer Tamás: „A népi kultúra’ örökségének megszerkesztése és használata Magyarországon” (Vázlat egy kutató vállalkozásról). In: *Népi kultúra és nemzettudat*. Szerk. Juhász Gyula. Budapest: Magyarságkutató Intézet, 1991 (Magyarságkutató könyvtára, VII.), 7–15., ide: 7.

74 *Magyar Néprajzi Lexikon*, 2. Szerk. Ortutay Gyula, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979, 1127.

75 Csajághy György: *A magyar népzene bölcsője: Kelet*. Pécs: Alexandra, 1998, 1–5.

76 Anca Giurcescu–Lisbet Torp: „Theory and Methods in Dance Research. A European Approach to the Holistic Study of Dance”. In: *Yearbook for Traditional Music*, 23. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 1–10.

77 Edward Shils: „A hagyomány. Bevezetés”. In: *Hagyomány és hagyományalkotás. Tanulmánygyűjtemény*. Szerk. Hofman Tamás és Niedermüller Péter. Budapest: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1987 (Kultúraelmélet és nemzeti kultúrák, 1.), 15–66.

78 Sárosi Bálint: *Magyar népi hangszerek*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1978, 7.

nincsenek „népi hangszerek”, csak hangszerek, amelyek a hagyományos paraszttársadalom szokásaiban, zenealkalmaiban hosszú ideig tartó, jelentős szerepet kaptak.⁷⁹

Ezzel összefüggésben az 1950-es évek vizsgálatai alapján a 19. század végén és a 20. század elején a magyar nyelvterület szinte egészén elterjedő citerákon közismert új stílusú népdalokat, népdalszerű műdalcsárdásokat játszottak, mert azokon a régi stílusú parlando-rubato dallamok díszítéseit nehéz lenne előadni.⁸⁰ Ezért a citerával kapcsolatban a népzene kutatók kiemelik, hogy azt a pásztorok csak kivételes esetben használták, mert a citera jellemzően paraszti hangszer.⁸¹ Azonban a Néprajzi Múzeum 19. században készített, diatonikus hangsorú citerái között a Mátra-vidékről és Külső-Somogyból gyűjtött juhász citerák is megtalálhatók.⁸² Az Etnológiai Archívum gyűjtési leírása alapján a lófejes díszítésű kislefejes forma a Hortobágyon csak a csikósok által készített citerákra jellemző.⁸³ Békefi Antal kutatásai alapján az 1970-es években újjáéledt a citerakészítés hagyománya és „[m]a már nemcsak a pásztorok készítik a citerát”.⁸⁴ Vagyis Veszprém megyében a bakonyi pásztorok voltak a citera hangszertípus elsődleges készítői. Mindezek figyelembevételével a citera legalább annyira pásztor-, mint paraszthangszernek is tekinthető, ami végül is nem meglepő, mert a kiválóan faragó pásztoroknak főleg a monoxilitikus, vagyis az egy fából kifaragott, nyitott aljú citeratípusok elkészítése nem okozhatott nagy gondot.⁸⁵

Napjainkban azonban a citerakészítők már jellemzően asztalos eszközökkel és nemegyszer drága nemesfafélék (ében és mahagóni) felhasználásával készítik a hangszereiket.⁸⁶ Ráadásul a neofolklorizmus negatív jelenségeként az tapasztalható, hogy a citerazenekarok és népzeneészek a Délvidéktől a Felvidékig egységesülve, lassan már kizárólagosan csak a hasas-kislefejes citera azon típusát kezdik el használni, amelynél az enyhén hasas ív három kislefejes résszel van kiegészítve (10. kép). Amivel összességében az a probléma, hogy egyfelől nem egy széles körben elterjedt, hagyományos típus, másfelől a különböző népzenei nyári táborok és egyéb rendezvények hatására olyan tájegységeken is kizárólagos típusá kezd válni, ahol korábban, a hagyományos kultúra időszakában nem volt ismert. De ha már a „divatfolklorizmus” keretében egységesülő formát kezdenek széles körben elterjeszteni, akkor a hasas-kislefejes 3 oldalfejes típusa helyett kívánatosabb lenne a hagyományos kultúrában jellemző típust találni. A kizárólag magyar elterjedést mutató *galambdúc*os kialakítású citerák mellett, ilyen lehet a *csikófejes*

79 Uő: *Hangszerek a magyar néphagyományban*, 6.

80 Uő: „Citera és citerajáték Szeged környékén, *Ethnographia* LCCII (1961)/3., 445–461., ide: 460.

81 Uő: *Dudások, cigányzenészek – A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Budapest: Nap Kiadó, 2019, 22.

82 <https://gyujtemeny.neprajz.hu/neprajz.01.01.php?bm=1&kv=1046693&nks=1> (utolsó megtekintés: 2023. december 11.).

83 Ecsedi István: *Pásztorok hangszeres játéka* (kézirat). Hortobágy, é. n. Etnológiai Archívum 3472, 134–138. ide: 134.

84 Békefi: *A bakonyi pásztorok zenei élete*, 367.

85 Uott, 368.

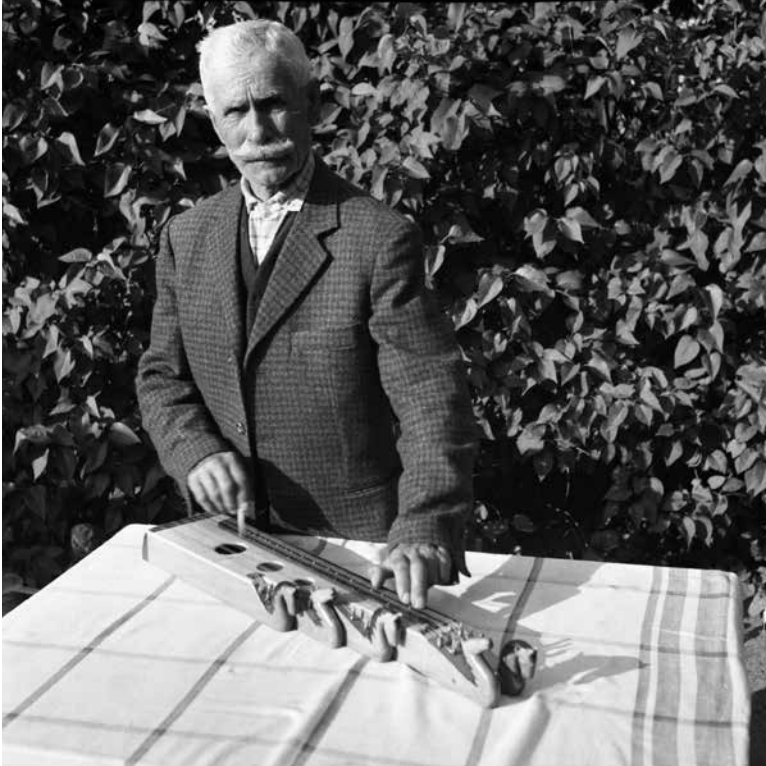
86 <https://hu.museum-digital.org/object/805637> (utolsó megtekintés: 2022. december 12.).



10. kép. Hasas-kisfejes citerán játszó zenész. Tiszaújfalu, Pest megye (MTA-BTK ZTI Népzene és Néptánc Gyűjtemény, NZ 7155)

citeratípus, amely egyéb pásztori attribútumokhoz hasonlóan az adott pásztorrendhez való tartozás elemének tekinthető. Ennek alapján a szarukürt és a duda a kondások, a furulya és a duda a juhászok, a citera a gulyások és a csikósok jellemző hangszerévé vált, és a csikófejes kialakítás a csikósokra utal. Mivel a környező népek köréből (és máshonnan sem) adatolható a csikófejes citerák elterjedése, ezt a „magyarságra” jellemző, hungarikum jellegű megoldásnak tekinthetjük. Habár a „csikófejes citera” szerepel a „Nemzeti értékek” listáján (a galambdúcos kialakítású citerák nem), sajnos úgy tűnik, hogy a hivatalosan „nemzeti érték” minősített citeratípusok és citerazenekarok kiválasztásánál nem feltétlenül a tudományos vizsgálatokon alapuló szakmai szempontok érvényesültek, mert a „szegélyes közép-bácskai citeraváltozat”, az „alföldi citera”, „Apátfalva népi hangszerre a citera”, „Citeratábor”, „Dűvő Citerazenekar” stb. definíciók összességében egy nehezen értelmezhető kavalkádját kínálják a téma iránt érdeklődőknek⁸⁷ (11. kép a 200. oldalon).

87 <http://www.hungarikum.hu/hu/content/csik%C3%B3fejes-citera> (utolsó megtekintés: 2022. december 12.).



11. kép. Csikófejes citerán játszó zenész. Sándorfalva, Csongrád megye (HUN-REN BTK ZTI Népzene és Néptánc Gyűjtemény, NZ 7764)

Összességében, bár a történeti vizsgálatok alapján nem kétséges a fogólapos citera hangszertípus délnémet eredete, a napjainkban erősen támogatott őstörténetkutatás keleti irányultsága miatt továbbra is népszerűek a citera keleti eredetét valló, tudományosan alá nem támasztható elképzelések. Ami pedig a népi hangszer minősítését illeti, a legadekvátabb meghatározás továbbra is az elkészítés módja lehet, és ezzel összefüggésben a felhasznált anyagok és a felhasznált eszközök minősége alapján különíthetők el egymástól a népi és a gyári citerák. Ebből következően azonban a napjainkban asztalos technikával dolgozó és nemegyszer drága, minőségi faanyagokat használó citerakészítő mesterek termékei már nem igazán tekinthetők népi citeráknak. Ezzel összefüggésben egyre inkább elterjednek a színpadi szereplésre szánt virtuóz, tájidegen többszólamú játékmódok és a magyar hagyományos citeradallamokra nem jellemző, idegen, import zenei műfajok.⁸⁸

IRODALOMJEGYZÉK

- A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, 1. Főszerk. Benkő Loránd. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967.
- Aventinus, Johannes–Nicolaus Faber: *Musicae rudimenta admodum brevia atque utilia communia quidem spondeo*. Augsburg: Miller, 1516.
- Balla Antal: *A hangról és annak természetéről* (1744, kézirat). Országos Széchényi Könyvtár.
- Bartók Béla: „A magyar nép hangszerei, I.: A kanásztülök”, *Ethnographia* XXII/5. (1911), 305–306.
- Bartók Béla: „A magyar nép hangszerei. II.: A duda”, *Ethnographia* XXIII. (1912), 110–114.
- Beer, Anton: *Preis-Liste der Musik-Instrumenten und Saiten-Fabrik*. Iglau, 1892.
- Bereczki Imre: *Népi hangszerek. Körösladány, Szeghalom, Gyoma/Békés* (1957, kézirat). Etnológiai Archívum, 6265., 1–53.
- Békefi Antal: „A bakonyi pásztorok zenei élete II.”, *Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei* 13. (1978), 355–437.
- Borovszky Samu (szerk.): *Magyarország vármegyéi és városai. Szatmár vármegye*. Budapest: Országos Monografia Társaság, 1908.
- Borsi Ferenc: *A magyar asztali citera*. Dunaszerdahely: Csemadok, 2010.
- Brauer-Benke József: *A népi hangszerek története és tipológiája*. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014.
- Brauer-Benke József: „A doromb hangszertípus történeti áttekintése”, *Arrabona. Regionális Tudományos Évkönyv* 53–56. (2018). Győr: Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum, 63–75.
- Brauer-Benke József: „A hangszerikonográfiai adatok organológiai elemzése”, *Magyar Zene* 56/2. (2018), 206–226., 2018.
- Brauer-Benke József: „A citera főbb típusai és elterjedése magyar nyelvterületen”, *Ethnographia* CXXX/1. (2019), 45–71.
- Brauer-Benke József: „Közösségi és tudományos kontroll. A hagyományos citeratípusok és játéktechnika változásai”, *Ethnographia* CXXXIV/3. (2023), 490–506.
- Csajághy György: *A magyar népzene bölcsője: Kelet*. Pécs: Alexandra, 1998.
- Domonkos Ottó: „A kisiparok néprajzi kutatása”, *Ethnographia* LXXXV/1. (1974), 18–37.
- Ecsedi István: *Pásztorok hangszeres játéka* (kézirat). Hortobágy, é. n. Etnológiai Archívum 3472, 134–138.
- Elschek, Oskár: „Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei”. In: *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente* II. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1983.
- Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár*, I. Főszerk. Szabó T. Attila. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1975.
- Gagy László: „Régi sajátos foglalkozások Etéden”, *Népismereti Dolgozatok* (Kolozsvár), 1978, 73–90.
- Giurchescu, Anca–Lisbet Torp: „Theory and Methods in Dance Research. A European Approach to the Holistic Study of Dance”. In: *Yearbook for Traditional Music*, 23. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 1–10. DOI: 10.2307/768392
- Hangszerek enciklopédiája*. Főszerk. Ruth Midgley, ford. Reviczky Béla. Budapest: Gemini Kiadó, 1996.

- Harten, Christa: „Petzmayer Johann”. In: *Österreichisches Biographisches Lexikon*. 1815–1950. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 8., 1983, 15.
- Hofer Tamás: „'A népi kultúra' örökségének megszerkesztése és használata Magyarországon (Vázlat egy kutató vállalkozásról)”. In: *Népi kultúra és nemzettudat*. Szerk. Juhász Gyula. Budapest: Magyarságkutató Intézet, 1991 (Magyarságkutatás könyvtára, VII.), 7–15.
- Hornbostel, Erich Moritz von–Curt Sachs: „Systematik der Musikinstrumente”, *Zeitschrift für Ethnologie* 46. (1914), 553–590.
- Király Péter: „Adalékok XV–VII. századi hangszer-terminológiánk kérdéseire”. *Zenetudományi Dolgozatok* 1987, 29–52.
- Klier, Karl Magnus: *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*. Kassel–Basel: Bärenreiter, 1956.
- Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937.
- Kunz, Ludvik: „Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei”. In: *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, I. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1974.
- Magyar Néprajzi Lexikon*, 2. Szerk. Ortutay Gyula. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979.
- Manga János: „Népi hangszerek a Felföldön”, *Ethnographia* XLV/2. (1934), 147–148.
- Manga János: *Magyar népdalok, népi hangszerek*. Budapest: Corvina, 1969.
- Meer, John Henry van der: *Hangszerek az ókortól a napjainkig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988.
- Melich János: *A Gyöngyösi latin-magyar szótár-töredék*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1898.
- Michel, Andreas: *Zithern. Musikinstrumente zwischen Volkskultur und Bürgerlichkeit*. Leipzig: Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig, 1995.
- Molnár Imre: *A citeráról mindenkinek*. Lakitelek: Antológia, 2000.
- Orbán Balázs: *A Székelyföld leírása történelmi, régészeti, természetrajzi és népismereti szempontból*, I–VI. Pest: Ráth Mór bizománya, 1868.
- Podlaha, Antonín: „Hrab Jan Rudolf Sporck a jeho kresby”, *Památky archeologické* (Prága), XX. (1902–1903), 451–466.
- Praetorius, Michael: *Syntagma musicum*, 1618. Faksz. kiadása: New York: Da Capo, ²1980.
- Sachs, Curt: *Das Lexikon der Musikinstrumente*. Berlin: Julius Bard, 1913.
- Sachs, Curt: *Reallexikon der Musikinstrumente*. Hildesheim: Olms, 1962.
- Sárosi Bálint: *Magyar népi hangszerek*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1978.
- Shils, Edward: „A hagyomány. Bevezetés”. In: *Hagyomány és hagyományalkotás. Tanulmánygyűjtemény*. Szerk. Hofman Tamás és Niedermüller Péter. Budapest: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1987 (Kultúraelmélet és nemzeti kultúrák, 1.), 15–66.
- Stauder, Wilhelm: *Alte Musikinstrumente in ihrer vieltausendjährigen Entwicklung und Geschichte*. Braunschweig: Klinkhardt und Biermann, 1973.
- Stowasser, Adolf & Sohn: *Illustrierter Haupt-Katalog der Musik-Instrumenten-Fabrik*. Graz, 1890.
- The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 3. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 1984.
- Vikár Béla: „Néprajzi tárgyak gyűjtése a milleniumra”, *Ethnographia* IV. (1893), 91.
- Vysko ilová, Karolína: „Czech language minority in the South-eastern Romanian Banat”, *International Journal of the Sociology of Language* 238. (2016), 1–199. DOI: 10.1515/ijsl-2015-0049
- Waesberghe, Joseph Smits van: „Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter”. In: *Musikgeschichte in Bildern*, III/3. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1969.

ABSTRACT

JÓZSEF BRAUER-BENKE

A TYPICAL HUNGARIAN FOLK INSTRUMENT: THE ZITHER

Although historical research does not doubt the South Germanic origin of the fingerboard zither, due to the eastern orientation of prehistoric research, which is nowadays strongly supported, the unscientifically unsupported ideas of the zither's eastern origin are still popular. As regards the classification of folk instruments, the most appropriate definition is still the way in which they are made, and in this context the quality of the materials and instruments used to make them, which distinguishes between folk and factory-made zithers. Consequently, however, the products of today's craftsmen who use carpentry techniques and often expensive, high-quality woods can no longer be considered to be folk zithers. In this context, virtuoso polyphonic playing styles for stage performance and foreign, imported musical genres not typical of traditional Hungarian zither melodies are becoming increasingly common.

József Brauer-Benke (1970) studied ethnography, folklore, cultural anthropology, and African studies at Eötvös Loránd University Budapest from 1995–2000, and from 2001–2004 he completed the Doctoral Programme in European Ethnology at the same institution. His doctoral dissertation examined the history of Hungarian folk musical instruments. He was a lecturer in the African Studies Programme at Eötvös Loránd University in Budapest from 2003–2008, and lectured at the Liszt Academy of Music from 2008–2021. He currently holds an appointment as organologist at the Institute for Musicology in the Research Centre for the Humanities. His publications focus on the history of folk musical instruments. His book about African folk musical instruments appeared in 2007, followed in 2014 by a typology and historical overview of the musical instruments of the Carpathian basin that was published in English translation in 2018. He is currently involved in comparative research into the history of European and extra-European folk musical instruments.

K Ö Z L E M É N Y

Richter Pál

„HA LÓ NINCS, A SZAMÁR IS JÓ”*

Kodály Zoltán és a Nemzetközi Népzenei Tanács elnöki tisztsége (1961–1967)

ÖSSZEFOGLALÁS

A Nemzetközi Népzenei Tanács (International Folk Music Council) 1961-ben választotta meg harmadik elnökévé Kodály Zoltánt, aki a posztot egészen haláláig töltötte be. Életének utolsó éveiben így megadatott számára a művészileg, tudományosan, de nyugodtan mondhatjuk, erkölcsileg, a társadalmi morál, a társadalmi jó szempontjából is fontos népdal és népzene ügyét a legrangosabb nemzetközi szakmai fórumon segíteni, gondozni és az általa jónak tartott irányba előmozdítani. Kodály a nemzetközi népzene kutatást az egyes nemzeti kutatóműhelyek hálózatoként képzelte el, és arról, hogy a hálózat tagjainak milyen alapkutatási munkákat kellene végezniük, a saját magyarországi kutatócsoportjának fő tevékenységei tanúskodnak. A zenei rendezés, értelmezés és összehasonlítás, valamint a történeti vizsgálatok mellett az IFMC terveivel összecsempésző programja volt a minél több és jó minőségű eredeti népzenei felvételek közreadása. Elnökségének idején kezdett egyre fontosabbá válni a zene, beleértve a népzene is, társadalmi háttérének vizsgálata, ami új fejezetet nyitott az addigra már etnomuzikológiának nevezett tudományág történetében.

Kulcsszavak: Kodály Zoltán, népzene kutatás, Nemzetközi Népzenei Tanács, International Folk Music Council, Maud Karpeles, MTA Népzene kutató Csoport

1961-ben a tizenötödik évében járó Nemzetközi Népzenei Tanács (International Folk Music Council) Kodály Zoltánt választotta meg harmadik elnökévé.¹ Ugyan Kodály már a Tanács indulásakor támogatásáról biztosította a szervezetet, és melegen üdvözölte életre hívását, hivatalos szerepet nemzetközi szinten a munkájában elnökké választásáig azon túl, hogy a Tanács magyar nemzeti bizottságát (Hungarian Committee) vezette, nem vállalt. A Tanács elnökségének rendes tagja magyar részről kezdetben Lajtha László volt (1947–1962), annak köszönhetően, hogy Bartókot követően ő képviselte korábban Magyarországot az UNESCO elődjében, a Szellemi Együttműködés Nemzetközi Bizottságában (International Committee on Intellectual Cooperation). Lajtha részt is vett az IFMC megalapításában, Kodály viszont nem: a szervezet Londonban 1947. szeptember 22–27-én

* A szerző a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Kodály 1961–1967 között volt a nemzetközi szervezet elnöke.

megrendezett alakuló összejövételén sem volt jelen, pedig Maud Karpeles angol népzenekutató, az esemény főszervezője, a Tanács megalakulás utáni titkára többször is hívta, leveleiben szívhez szólóan kérte, hogy jöjjön el, mindig hangsúlyozva Kodály jelenlétének fontosságát, nemzetközi reputációját.² Kodály 1947. szeptember 19-én kelt levelében³ mentette ki véglegesen magát, valamint javaslatot fűzött a korábban megkapott napirend tervezetéhez (1. fakszimile a 206. oldalon).

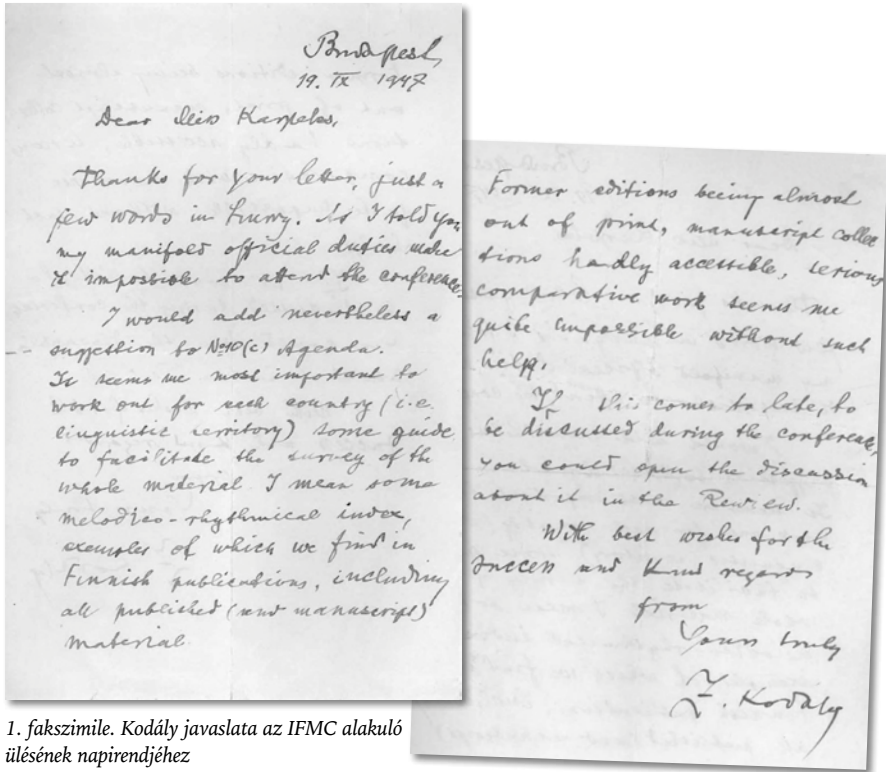
Lenne azonban egy javaslatom a napirend 10(c) pontjához. Számomra a legfontosabbnak tűnik, hogy minden ország (azaz nyelvterület) részére legyen kidolgozva valamiféle útmutató, amely lehetővé teszi az egész anyag áttekintését. Az összes publikált és kéziratot anyagra vonatkozóan valamiféle dallam- és ritmusmutatóra gondolok, amilyenre a finn kiadványokban találni példát.⁴

Érthető, hogy Kodály akkoriban, függetlenül híretől és elismertségetől, páratlan népzenekutatói tapasztalatától és tudásától, tudományszervező energiáit még nem kívánta nemzetközi ügyekkel lekötöni. 1946-tól 1949-ig, a kommunista hatalomátvételig a Magyar Tudományos Akadémia elnöki posztját töltötte be, és Bartók halálát, valamint a világháborús pusztulást és traumát követően rámaradt a feladat, hogy a magyar népzenekutatókat újraindítsa. Végre megadatott neki a lehetőség, hogy az addigi eredmények megőrzésével, a hatalmas mennyiségű gyűjtött anyag archiválásával, feldolgozásával, a már korábban ezen a területen aktív munkatársak összefogásával és fiatalok, újak bevonásával intézményileg is magasabb szintre juttassa el a magyar népzenekutatókat, mindezt társadalmi és

2 Maud Karpeles levelei ez ügyben Kodálynak: 1947. március 8., május 17., augusztus 6., szeptember 9., október 2., 1948. augusztus 10., szeptember 1., 1949. május 4., 1950. január 23. (ICTMD Archive: MS 10017, series 4, folder 122). Az IFMC és Kodály kapcsolatáról: Erich Stockmann: „Zoltán Kodály and the International Folk Music Council”, *Yearbook for Traditional Music* 17. (1985) 1–7.

3 Az idegen nyelvű levelezését közreadó kötet szerkesztői, Legány Dezső és Legány Dénes szerint 1947. szeptember 19-én Kodály egyúttal egy német nyelvű megnyitóbeszédet is küldött az alakuló tanácskozásra (Zoltán Kodály *Letters in English, French, German, Italian, Latin*. Ed. Dezső Legány–Dénes Legány. Budapest: Argumentum–Kodály Archívum, 2002, 322.), de korábban ezt a beszédet Bónis Ferenc kilenc évvel későbbre datálta (1956), és úgy adta közre magyar fordításban, mint *Üzenet a Nemzetközi Népzenei Tanács trossingeni gyűlésének* (Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*, III. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum Kiadó, 2007, 391.), miután a dátum nélküli kéziratot az egykori gépi másolattal együtt egy levélborítékba helyezve találta, melyre ceruzával Kodály a következőket írta: *Üzenet a F. M. Council trossingeni gyűlésére 1956*. (Kodály: *Visszatekintés...*, III., 648.) A 13 évvel később megjelent, Legányék-féle levelezéskötetben nincs utalás arra, hogy miért datálták a gépiratot 1947-re, miközben jegyzetben hivatkoznak a Bónis-féle közreadásra. Annyit tudunk, hogy már a centenáriumba készülve Legány Dezső Kodályné nevében fordult a Tanács akkori főtítkárához, Graham George-hoz, hogy másolatokat kérjen Kodály ott őrzött leveleiből. Azután 1989–90-ben volt Legány részéről egy újabb megkeresés, valószínűleg már a levelezéskötet anyaggyűjtése kapcsán, melynek során megerősítették, hogy az ICTM archívumában megvannak Kodály levelei, valamint adatokat küldtek Kodály 1961-es elnöki köszöntőjéről.

4 „I would add nevertheless a suggestion to N^o 10 (c) Agenda. It seems me most important to work out for each country (i.e. linguistic territory) some guide to facilitate the survey of the whole material. I mean some melodic-rhythmical index, examples of which we find in Finnish publications, including all published (and manuscript) material.” Kodály levele Maud Karpelesnek. *Zoltán Kodály Letters...*, 323., ICTMD Archive: MS 10017, series 4, folder 122.



1. faksimile. Kodály javaslata az IFMC alakuló ülésének napirendjéhez

oktatási céljaival, törekvéseivel összhangban. Elsődleges célja a magyar népdalok összkiadásának, *A Magyar Népzene Tára* (CMPH) sorozatnak az elindítása, folyamatos szerkesztésének biztosítása volt, ezt még Bartókkal közösen évtizedekkel korábban határozták el.⁵ Miután 1951-ben megjelent a sorozat gyermekjátékokat bemutató első, majd két évre rá a jeles napok anyagát közreadó második kötete, 1953-tól az MTA keretein belül sikerült hivatalosan is létrehozni a Népzenekutató Csoportot.⁶ Ezzel párhuzamosan, 1951-től, a Zeneakadémián a Szabolcsi Bence által vezetett zenetudományi képzés mellett a népzenekutatók képzése is megkezdődött Kodály irányításával. Először tehát szakmai igényeinek megfelelően a magyar népzenekutatók bázisát építette ki Kodály, melyre támaszkodva már lehetővé vált a nemzetközi tudományos térben való érdemi részvétel. Ráadásul mind-

5 Bartók Béla–Kodály Zoltán. „Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete”, *Ethnographia* 24. (1913) 313–316.; Kovács Sándor. „A Bartók-rend kialakulásának története”. In: Bartók Béla: *Magyar Népdalok. Egyetemes Gyűjtemény*, I. Sajtó alá rend. Kovács Sándor–Sebő Ferenc. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991, 13–31.

6 *A Magyar Népzene Tára*, I.: *Gyermekjátékok*. A Magyar Tudományos Akadémia megbízásából szerk. Bartók Béla–Kodály Zoltán. Sajtó alá rend. Kerényi György. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1951; *A Magyar Népzene Tára*, II.: *Jeles napok*. A Magyar Tudományos Akadémia megbízásából szerk. Bartók Béla–Kodály Zoltán. Sajtó alá rend. Kerényi György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953. Az MTA Népzenekutató Csoport megalakulásáról ld. Szalay Olga: *Kodály, a népzenekutató és tudományos műhelye*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004, 296–302.

ezt abban az időszakban tudta véghezvinni, amikor Magyarország a háborút követően történelmének újabb sötét időszakát élte a szovjet típusú bolsevik diktatúra alatt, a kommunista vezér személyi kultuszával kísérve. A társadalom szellemileg és fizikailag is a határok közé bezárva, a külvilágtól elzártan élt. Utazni nem lehetett, még az olyan nemzetközi hírességeknek sem, mint Kodály. Ugyanakkor éppen ez az ismertség, tekintély és hírnév valamelyest védte őt és munkatársait a hatalom önkényétől is.

Kodály mint az IFMC magyar nemzeti bizottságának vezetője folyamatosan nyomon követte az eseményeket, tájékozott volt az új kutatási programok és kiadványok tekintetében, valamint tartotta a kapcsolatot a szervezet titkárával, Maud Karpelesszel, akinek rendre megküldte a Népzene kutató Csoportban készült legújabb kiadványokat. Kodály tekintélyét, hírnevét és megbecsültségét jól jelzi, hogy a Tanács első elnökének, Vaughan Williamsnek a halálát követően Maud Karpeles Kodályt kérte fel a szervezet nevében az emlékezés és méltatás megírására.

Kodály egy válaszlevélben küldte meg rövid írását, tudatában lévén annak, hogy tollát sokkal inkább a személyes vallomás vezérelte, semmint a kért műfajnak való megfelelés.

Vaughan Williams tette a legtöbbet a „Land ohne Musik”-ről kialakított régi német előítélet eloszlatásáért. Csodálatos feldolgozásaival megneemesítette a népdalt, a népdal szellemével pedig megneemesítette saját stílusát. Ily módon úgy újította meg az angol zenét, hogy visszatért a régi hagyományokhoz. Szemléletváltozást idézett elő az angol zenében: angolabbá tette azt, ugyanakkor más népek számára is megközelíthetővé. Úgy lehetett eredeti, hogy soha nem vált mesterkéltté. Halála nagy veszteség, de életműve gazdag örökség.⁷

Karpeles elnöki posztra felkérő levelére válaszul Kodály még 1960 decemberében, a második elnök, Jaap Kunst halálát követően is joggal hivatkozva az életkorára és egészségi állapotára – december 1-én kapott szívinfarktusra bizonytalanná tette számára a jövőt⁸ –, egy magyar közmondással fűszerezve igyekezett udvariasan kitérni a feladat elől:

Az IFMC-nek egy fiatalabb, aktívabb és kevésbé haldokló elnököt kívánnék. (Ha babonás lennék, akkor el kellene utasítanom a felkérést, mint a korai halál biztosítékát.) [...] Most még egyszer kérem Öntől, nézzen körül a világban egy alkalmasabb személyért. Ha mégsem találna senkit, akkor alkalmazzunk egy magyar közmondást: „Ha ló nincs, a számár is jó.”⁹

7 Kodály Zoltán: „Vaughan Williams halálára” (1958). In: uő: *Visszatekintés...*, III., 453. Angol eredetije Kodály 1958. szeptember 19-én kelt, Maud Karpelesnek írt leveléből (betűhű átírásban ld. *Zoltán Kodály Letters*, 353. A szöveg szerkesztett kiadása: Maud Karpeles–Zoltán Kodály–Danica S. Jankovič–Stewart Wilson: 1959. “Ralph Vaughan Williams, O.M.”. In: *JIFMC* 11., 3–5., ide: 4.

8 Eősze László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 263.

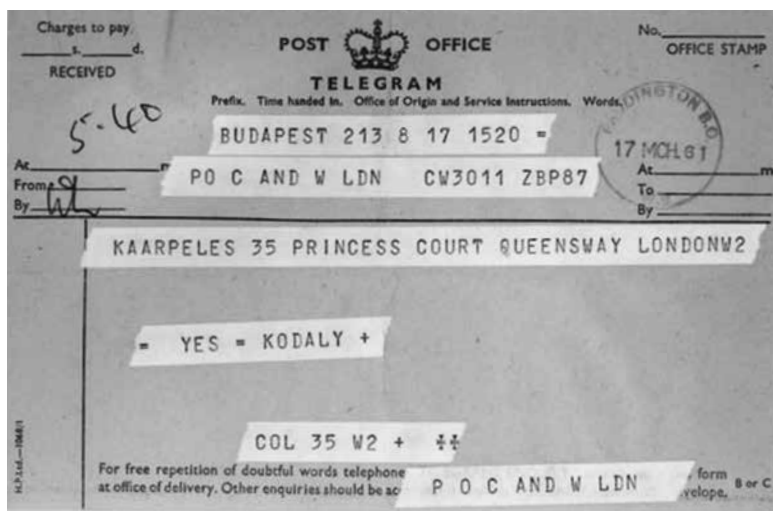
9 „I would wish to the IFMC a younger, more active and less moribund president. (If I should be superstitious I must refuse: it is to insure an early death.) [...] Now I ask you once more to look around the world for a more suitable person. If you find nobody than let use a Hungarian proverb: ‘If lacks a horse an ass will do it.’” *Zoltán Kodály Letters*, 2002, 375.; ICTMD Archive: MS 10017, series 4, folder 122..

Úgy tűnik, hogy Karpeles azonban addigra informálisan egyeztetve a Tanács vezetőségével már eldöntötte, hogy mindenképpen ragaszkodik Kodály elnökké választásához:

Egy kissé rejtélyesnek találtam a levelét, de úgy hiszem, jól értem, ha vonakodva is, de elfogadja az IFMC elnöki tisztét. Körbenéztem a világban, és egy lovat sem találtam, bár talán 2-3 év múlva néhány csikóból lehetne, tehát folytatva a közmondás metaforáját, megkérném, hogy fogadja el a „szamár” – amely végül is egy igen tiszteletreméltó állat – szerepét.¹⁰

Végül Kodály kötélnék állt, egészségi állapota is örvendetesen javult. Karpeles kérésére egy egyszavas, 1961. március 17-én elküldött táviratban (2. fakszimile) megerősítette döntését, és elvállalta az elnökséget, amelyet Karpeles nagy örömmel üdvözölt 1961. március 20-án kelt válaszlevelében:

Nagyon köszönöm, hogy elküldte a táviratot, amelytől nagyon megkönnyebbültem. Most már minden aggály nélkül léphetek tovább, és értesíthetem mind a tagságot, mind a nagyközönséget, hogy megtisztelte a Tanácsot az elnöki teendőik ellátásával.¹¹



2. fakszimile. Kodály távirata, amellyel elfogadta a jelölést az IFMC elnöki tisztére

10 „I found your letter a little cryptic but I believe I am right in thinking that you will accept the Presidency of the IFMC, although you do so reluctantly. I have already looked around the world and there is not a horse to be found although perhaps in two or three years time some colts may have grown up; so, to continue the metaphor of this proverb, we are asking you to accept the role of the “ass”, who is, after all, a very honoured animal.” Maud Karpeles 1961. január 20-án kelt levele Kodálynak. ICTMD Archive: Series 4, Folder 122. (A gépelt kézirat 1961 helyett tévesen 1960 szerepel.) Ld. még: Erich Stockmann: „Zoltán Kodály und der International Folk Music Council”, *Studia Musicologica* 25/1., 5–13.

11 „Thank you so much for sending me the telegram. This has relieved my mind very much. I can now go ahead without any qualms and announce to the members, as well as to the general public, that you have honoured the Council by consenting to act as our President.” Maud Karpeles 1961. március 20-án kelt levele Kodálynak. ICTMD Archive: MS 10017, series 4, folder 122.

Kodály a posztot egészen haláláig töltötte be. Végig megőrizte jó kapcsolatát Maud Karpelesszel, aki teljes mértékben támogatta szakmai terveit, elképzeléseit. Kodály 80. születésnapjára küldött köszöntőjében Karpeles az IFMC elnöksége nevében fejezte ki szakmai csodálatát, nagyrabecsülését.

Sok zavaros és egymásnak ellentmondó elmélet létezik a népzeneről, de Kodály profeszor világos értelmezésével a lényegéig hatolt a kérdésnek, és tisztábban senki más nem értette meg a népzene természetét és jelentőségét. Teljesen tisztában van azzal, hogy ez különleges zenei műfaj sajátos megkülönböztető jegyekkel, de sohasem téveszti szem elől azt a tényt, hogy egyúttal a zene nagy világának egy része.¹²

Kodályt 1961 nyarán az IMFC nemzetközi konferenciáján Kanadában, Quebecben választották meg elnöknek. Személyesen nem tudott ezen a tanácskozáson még részt venni, de első elnöki köszöntőjében így üdvözölte a résztvevőket:

[...] új népzenei gyűjtemények jelennek meg világszerte, hanglemez és a nyomtatás immár megóvja népzeneinket a változó idők veszélyétől: a feledéstől. A java népdal művészi értéke semmivel sem kisebb, mint bármely nagy műalkotásé. Ez az eszme egymagában megérdemelné, hogy propagálására társaság alakuljon. Az eddig végzett munka teljességgel igazolja Tanácsunk létezését és jelentős arányait.¹³

Életének utolsó éveiben végül megadatott a számára művészileg, tudományosan, de nyugodtan mondhatjuk, erkölcsileg, a társadalmi morál, a társadalmi jó szempontjából is fontos népdal és népzene ügyét a legrangosabb nemzetközi szakmai fórumon segíteni, gondozni, és az általa jónak tartott irányba előmozdítani. Elnöksége alatt összesen öt nemzetközi konferenciát rendeztek, 1965-öt leszámítva minden évben egyet. Nagy eredmény, hogy mindegyik alkalommal magyar delegált(ak) is részt vett(ek) az eseményen, és maga Kodály is három konferencián tudott személyesen jelen lenni: 1962-ben a csehországi Gottwaldovban, 1963-ban Jeruzsálemben és 1964-ben Budapesten. NB. a jeruzsálemi konferencia ideje alatt a *Székelyfonót* is bemutatták héber nyelven.

E konferenciák témái, amelyek kitalálásában, megfogalmazásában az elnöknek is szerepe volt, erőteljesen kapcsolódtak a magyar népzene kutatás főbb feladataihoz, célkitűzéseikhez. Gottwaldovban a konferencia egyik témája a vokális és a hangszeres stílusok elemzése volt, valamint először szerepelt a migráció és a néptánc, valamint a néptáncok és zenéjük a témák között. Jeruzsálemben az IFMC konferencia, kapcsolódva egy nagyobb UNESCO-programhoz – amely kelet és nyugat

12 „There are many confused and conflicting conceptions of folk music, but professor Kodály with his clarity of perception has penetrated to heart of the matter and no one has understood more clearly than he the nature and significance of folk music. He is fully aware that it is a particular genre of music with its own distinctive characteristics, but he never loses sight of the fact that it is at the same time a part of great world of music.” ICTMD Archiv: Series 4, Folder 122..

13 Kodály Zoltán: „Üzenet a Nemzetközi Népzenei Tanács quebeci konferenciájához”. In: uő: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, II. Sajtó alá rend. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007, 216. Angolul megjelent: *Bulletin of the International Folk Music Council*. No. 20. London, 1962, 7–8.

zenéje volt – a népzene, népdalok vonatkozásában tárgyalta a kérdést, a megnyitó beszédet Kodály tartotta,¹⁴ és végül Budapesten a zenei alapú rendszerezés, népzene és zenetörténet voltak a legfontosabb témák. Kodály a nemzetközi népzene-kutatást az egyes nemzeti kutatóműhelyek hálózataként képzelte el, és arról, hogy a hálózat tagjainak milyen alapkutatási munkákat kellene végezniük, a saját magyarországi kutatócsoportjának, az 1962. évre vonatkozó tervének az indoklása tanúskodik, de részben már erre utalt a fentebb idézett, Karpelesnek 1947-ben írt levél is.

Összegezve a kutatási témákról szóló indokolást: a Csoport [MTA Népzene-kutató Csoport] két fő tevékenysége a Magyar Népzene Tára kötetek megjelenítése [...] és az Európai népdalkatalógus¹⁵ megteremtése. [...] ez a két téma nyújt majd alapot a széleskörű történeti vizsgálatokhoz is, mert csak a rendezett és kiadott népdal anyagunk birtokában és mások anyagának alapos megismerése és rendezése, továbbá az írásos történeti anyag feltárása után vállalkozhatunk a népzene, népzenei változásainak, egymásra hatásának, történetének, népzene és műzene kölcsönös viszonyának tudományos kidolgozására.¹⁶

A zenei rendezés, értelmezés és összehasonlítás, valamint a történeti vizsgálatok mellett Kodálynak másik fontos, az IFMC terveivel összecsengő programja volt a minél több és jó minőségű eredeti népzenei felvétel közreadása. Ennek szellemében készült el az 1964-es budapesti kongresszusra a magyar népzeneről áttekintést nyújtó mikrobarázdás lemez, gyűjtésekből összeválogatott hangfelvételekkel,¹⁷ a kezdeményezést a szintén ebben az időben induló UNESCO-lemez-sorozat¹⁸ teljesítette be. Kodály fontosnak tartotta még, hogy a konferencia-előadások teljes terjedelmükben jelenjenek meg, és ne csak rövidített összefoglalásuk, ami a Tanács folyóiratának (*Journal of IFMC*) gyakorlata volt. A budapesti konferencia esetében el is intézte, hogy a budapesti kiadású *Studia Musicologica* az ő elvárásainak megfelelően adja közre az előadások írásbeli változatát.¹⁹

Az erőteljes történeti és zenei megközelítés mellett éppen Kodály elnökségének idején kezdett egyre fontosabbá válni a zene (beleértve a népzene is) társadalmi háttérének vizsgálata, amely azután új fejezetet nyitott az addigra már etnomuzikológiának nevezett tudományág történetében.

-
- 14 Kodály Zoltán: „Address by Zoltán Kodály at the Opening Ceremony”, *JIFMC Journal of the International Folk Music Council*, 16. (1964), 4–5.; Percy M. Young: *Zoltán Kodály, a Hungarian Musician*. London: Ernest Benn Limited, 1964, 199–202. Magyar fordításban: Kodály Zoltán. „A Nemzetközi Népzenei Tanács jeruzsálemi kongresszusán. Megnyitó beszéd”. In: uő: *Visszatekintés...*, III., 396–398.
- 15 Az ún. Európa Katalógus munkálatait egyébként az IFMC szintén szorgalmazta. A katalógus tervét, illetve az addig elért eredményeket az 1964-es budapesti konferencián be is mutatták. Egyes munkafolyamatok elvégzését már akkor számítógéppel tervezték, és ezirányú kísérleteket is folytattak. (HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet irattára: 705_1963_09_20_6).
- 16 HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet irattára: 1962_13_23_NZKCS.
- 17 *Hungarian Folk Music*. Szerk. Rajeczky Benjamin. Budapest: Qualiton, 1964, LPX 1187. A budapesti konferenciáról film is készült, amelyet többek között a hamburgi televízióban is lejátszottak 1964 novemberében.
- 18 UNESCO Collection of Traditional Music of the World (1961–2003).
- 19 Erich Stockmann: „The International Folk Music Council/International Council for Traditional Music Forty Years”, *Yearbook for Traditional Music* 20. (1988), 1–10.; ide: 5–7.

IRODALOMJEGYZÉK

- A Magyar Népzene Tára, I.: *Gyermekjátékok*. A Magyar Tudományos Akadémia megbízásából szerkesztette Bartók Béla és Kodály Zoltán. Sajtó alá rendezte: Kerényi György. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1951.
- A Magyar Népzene Tára, II.: *Jeles napok*. A Magyar Tudományos Akadémia megbízásából szerkesztette Bartók Béla és Kodály Zoltán. Sajtó alá rendezte: Kerényi György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953.
- Bartók Béla: *Magyar Népdalok. Egyetemes Gyűjtemény*, I. Sajtó alá rendezte: Kovács Sándor–Sebő Ferenc. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991.
- Bartók Béla–Kodály Zoltán: „Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete”, *Ethnographia* 24. (1913), 313–316.
- Bulletin of the International Folk Music Council* (<https://ictmusic.org/publications/bulletin-ictmd>).
- Eősze László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.
- Hungarian Folk Music*. Szerk. Rajeczky Benjamin. Budapest: Qualiton, 1964, LPX 1187.
- JIFMC Journal of the International Folk Music Council* (A Nemzetközi Népzenei Tanács periodikája 1949–1968 között [vol. 1–20], 1969–1980 között évkönyvként jelent meg *Yearbook of the International Folk Music Council* [vol. 1–12], majd a szervezet névváltoztatása után, 1981-től *Yearbook for Traditional Music* címmel [vol. 13–]).
- Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, II. Sajtó alá rend. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum Kiadó, ²2007.
- Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*, III. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum Kiadó, ²2007.
- Stockmann, Erich: „Zoltán Kodály und der International Folk Music Council”, *Studia Musicologica* 25/1., 5–13. DOI: 10.2307/901957
- Stockmann, Erich: „Zoltán Kodály and the International Folk Music Council”, *Yearbook for Traditional Music* 17. (1985) 1–7. DOI: 10.2307/768433
- Stockmann, Erich: „The International Folk Music Council/International Council for Traditional Music Forty Years”, *Yearbook for Traditional Music* 20. (1988) 1–10. DOI: 0.1017/S0740155800017033
- Szalay Olga: *Kodály, a népzenekutató és tudományos műhelye*. Budapest. Akadémiai Kiadó, 2004.
- UNESCO Collection of Traditional Music of the World* (1961–2003). (<https://ich.unesco.org/en/collection-of-traditional-music-00123>).
- Zoltán Kodály Letters in English, French, German, Italian, Latin*. Ed. Dezső Legány–Dénes Legány. Budapest: Argumentum–Kodály Archívum, 2002.
- Young, Percy M.: *Zoltán Kodály, a Hungarian Musician*. London: Ernest Benn Limited, 1964.

ABSTRACT

PÁL RICHTER

'IF LACKS A HORSE AN ASS WILL DO IT'

Zoltán Kodály and the Presidency of International Folk Music Council

The International Folk Music Council elected Zoltán Kodály as its third president in 1961, and he held the post until his death. Thus, during the last years of his life and as the head of the most prestigious international and professional forum, Kodály was given the opportunity to look after, promote, and influence the cause of folk song and folk music in a way he viewed as ideal. This was a cause that he personally considered important from an artistic and scientific perspective, as well as from a moral and social standpoint that included its benefits to society. Kodály envisioned international folk-music research as a network of individual national research workshops. The basic research work that the members of this network would carry out is shown by the main activities of his (the Hungarian) research group. In addition to systematizing, analyzing, and comparing music, as well as conducting historical research, Kodály had another important programme that was in perfect alignment with the plans of the IFMC: the publication of as many high-quality recordings of original folk music as possible. It was during his presidency that the study of the social background of music, including folk music, began to become increasingly important for research, alongside the more typical historical and musical approach. This was a development that was to open a new chapter in the history of the discipline, by then already designated 'ethnomusicology.'

Pál Richter was born in Budapest, graduated from the Liszt Academy as a musicologist in 1995, and obtained a PhD degree in 2004. His special field of research is 17th century music in Hungary, and he conducted his PhD research on the same subject. His other main fields of interest are Hungarian folk music, classical and 19th century music theory and the use of multimedia in music education. Since 1990 he has been involved in the computerized cataloguing of the folk music collection of the Institute for Musicology and has also participated in ethnographic field research. From 2005 he was the head of the Folk Music Archives, and recently has become the director of the HUN-REN RCH Institute for Musicology. He regularly delivers papers at conferences abroad, publishes articles and studies and teaches music theory and the study of musical forms at the Liszt Academy of Music in Budapest. From 2007 until 2021 he was in charge of the new folk music training, and is the founding head of the Folk Music Department.

Lipták Dániel

„...TALÁN EREDETILEG ELLENTMONDÓ FORMAELVEK KIEGYENLÍTÉSÉVEL”*

Szabolcsi Bence és Dincser Oszkár esete a kvintváltó pentaton dallamokkal

ÖSSZEFOGLALÁS

Szabolcsi Bence az 1930-as években nagyívű elképzeléseket publikált a magyar népzene őstörténetéről. 1940-ben, *Adatok a középzásiai dallamtípus elterjedéséhez* című írásában kifejtette, hogy a magyar népzeneben a pentatónia összekapcsolódása az ereszkedő kvintváltással a közép-ázsiai zenekultúra örökségét képviseli. Az egyébként lelkes visszhang ellenére Dincser Oszkár, a Néprajzi Múzeum fiatal népzenekutatója rövid válaszcikkében szkeptikus hangot ütött meg. A vita elemzésével, kontextusba állításával a magyar népzene kutatás tudománytörténetéhez kívánok hozzájárulni. A Bartók–Kodály-féle népzene tudományi kánon kialakulásával egy időben itt különböző alapelvek (diffuzionizmus és evolucionizmus) és különböző eszméramlatok (összehasonlító zenetudomány és szellemtörténet) feszülnek egymásnak, rávilágítva a magyar diskurzus összetettségére és nemzetközi beágyazottságára.

Kulcsszavak: népzene tudomány-történet, magyar népzene történet, magyar őstörténet, összehasonlító zenetudomány, Szabolcsi Bence, Dincser Oszkár

Az 1930-as évek közepén Szabolcsi Bence megkezdte a magyar népzene őstörténetével kapcsolatos publikációinak sorát.¹ Többségük az *Ethnographiában*, a Magyar Néprajzi Társaság folyóiratában jelent meg,² de egy önálló kötetben és egy tanulmánygyűjteményben is továbbszötte a témát.³ A sorozat egyik legkésőbbi darabja az *Ethnographia* 1940-es évfolyamában közölt *Adatok a középzásiai dallamtípus elter-*

* A HUN-REN BTK *Évfordulók 2023 – a Zenetudományi Intézetben* című tudományos konferenciáján, 2023. november 30-án tartott előadás írott változata. A szerző a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Vö. Kroó György: *Szabolcsi Bence*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994, 370–382.

2 Szabolcsi Bence: „Népvándorláskori elemek a magyar népzeneben. (Adatok a magyar népi hagyományok keleti kapcsolataihoz)”, *Ethnographia* 45/3–4. (1934. december), 138–156.; uő: „Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok”, *Ethnographia* 47/4. (1936. december), 233–251.; uő: „Osztyák és vogul dallamok. (Újabb adalék a magyar népi siratódallam problémájához)”, *Ethnographia* 48/4. (1937. december), 340–345.; uő: „A zenei földrajz alapvonalai. Zenekultúrák és zenestílusok keletkezése-elmúlása a földrajz megvilágításában”, *Ethnographia* 49/1–2. (1938), 1–18.

3 Szabolcsi Bence: *A magyar zene története rövid összefoglalásban*. Budapest: Somló Béla, 1934 (Népszerű Zenefüzetek 2), 5–6.; uő: „Kelet és Nyugat a magyar népzeneben”. In: *A magyar muzsika könyve*. Szerk. Molnár Imre. Budapest: Merkantil Nyomda, 1936, 178–188.

jedéséhez című tanulmány.⁴ A következő évfolyamban Dincser Oszkár,⁵ a Néprajzi Múzeum fiatal gyakornoka rövid vitacikket közölt, amely Szabolcsi egyik alapvető tézisét, a pentatónia és a kvintváltás egységes keleti örökség voltát kérdőjelezi meg.⁶

Szabolcsi sorozatának legfontosabb előzményei Kodály és Bartók írásai, amelyek még viszonylag óvatos őstörténeti következtetésekre jutnak: az *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben*,⁷ *A magyar népdal*,⁸ közvetlenül pedig a *Sajátságos dallamszerkezet a cseremis népzeneben*.⁹ Lajtha figyelmét is felkeltette az ereszkedő kvintváltás; 1931 januárjában tartott előadásában megjegyzi:

Kákicson [Baranya] többször találkoztam avval a dalformával, amely egy zenei mondatból és annak az első [alsó?] kvinten való megismétléséből áll. Tavalyi előadásomban ennek az igen ősi és magyar dal-formának török-tatár kapcsolataival foglalkoztam.¹⁰

A hivatkozott korábbi előadás azonban nem maradt fenn.

Az *Ethnographia* 1934-es évfolyamában Bartha Dénes, aki személyesen tanult a berlini összehasonlító zenetudományi iskola nagy alakjainál, Curt Sachs-nál és Erich Moritz von Hornbostelnél, először vetette fel, hogy az ő úgymond „kulturgeográfiai módszerük” a magyar népzene kutatása terén is új eredményeket hozhatna. Bartha ismerteti több, elsősorban hangszertörténeti munkájukat, amelyek bizonyos zenei elemek – leginkább a skálák – elterjedését is a hangszereken

- 4 Szabolcsi Bence: „Adatok a középzásiai dallamtípus elterjedéséhez”, *Ethnographia* 51/2. (1940. június), 242–248.
- 5 Dincser Oszkár (1911, Eger – 1977, Bern) 1937–1944 között a Néprajzi Múzeum gyakornoka Lajtha László mellett, az ekkor zajló népzenei hanglemefelvételek fontos munkatársa; 1945-től haláláig Svájcban élt. Munkásságáról ld. Berlász Melinda: „Dincser Oszkár kutatásai a Pátria-felvételek összefüggésében. Egy évtized a Néprajzi Múzeum népzenei műhelyében (1935–1944)”. In: *Zenetudományi dolgozatok 2001–2002*. Szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: ZTI, 2002, 121–144.; Lipták Dániel: „Dincser Oszkár 1942-es Csík megyei népzenei gyűjtése és az amerikai zenei antropológia”, *Ethnographia* 130/2. (2019. június), 274–291.; uő: „Egy elpusztult népzenei gramofonfelvétel nyomában. Gyimes, 1943”. In: *Zenetudományi dolgozatok 2021–2022*. Szerk. Kim Katalin. Budapest: ZTI, 2022, 179–238.
- 6 Dincser Oszkár: „Adatok a középzásiai dallamtípus elterjedéséhez. Néhány megjegyzés Szabolcsi Bence cikkéhez”, *Ethnographia* 52/2. (1941. június), 143–145.
- 7 Kodály Zoltán. „Ötfokú hangsor a magyar népzeneben”, *Zenei Szemle* 1. (1917), 15–16., 117–119., 152–154., 249–252. Jav. és bőv. 2. változat. In: *Emlékkönyv a Székely Nemzeti Múzeum ötvenéves jubileumára*. Szerk. Csutak Vilmos. Sepsiszentgyörgy, 1929, 208–218. Gyűjteményes kiadása: Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* 1–3. S. a. r. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007 (a továbbiakban: VT), 2., 65–75.
- 8 Bartók Béla: *A magyar népdal*. Budapest: Rózsavölgyi, 1924, XXI–XXII., XXIV., 87., 104. Kritikai kiadása: *Bartók Béla írásai*, 5.: *A magyar népdal*. Közr. Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, 1990 (a továbbiakban: BB1 5), 171., 190.
- 9 Kodály Zoltán: „Sajátságos dallamszerkezet a cseremis népzeneben”. In: *Emlékkönyv Balassa Józsefnek, a Magyar Nyelv szerkesztőjének 70. születésnapjára*. Szerk. Beke Ödön–Benedek Marcell–Turóczi-Trostler József. Budapest: Ranschburg, 1934, 181–193. (VT 2. 145–154).
- 10 Lajtha László: „Az 1930. évi népzenei gyűjtések”, *Ethnographia* 42/2. (1931. június), 72. Gyűjteményes kiadása: *Lajtha László írásai*, I–II. Közr. Berlász Melinda, a közreadó munkatársai Biró Viola, Ozsvárt Viktória. Budapest: Rózsavölgyi–ZTI, 2022, 97.

keresztül kutatták, és megállapították, hogy a hangszerek világtörténetének legfontosabb kibocsátó központja Közép-Ázsia.¹¹

A folyóirat számban Bartha írását közvetlenül követi Szabolcsi első témába vágó cikke, a *Népvándorláskori elemek a magyar népzeneben*. Kodály vizsgálódási körét kitágítva Szabolcsi már nemcsak cseremiszekekről (marikról) beszél, hanem megpróbálja feltérképezni a többi keleti nép körében is a magyar népzenevel rokon jelenségeket. A „kultúrgeográfia” logikája szerint arra következtet, hogy mivel kelet felé egyre változatosabb a különféle pentaton módusok használata, ott keresendő az eredetük. Pontosabban Közép-Ázsiának tulajdonít ebben döntő jelentőséget: a magyar népi dallamok – írja –

éppúgy, mint a magyar nyelv, évezredek távlatokra mutatnak vissza – egészen az Ural-vidéki őshazáig, sőt azon túl, ama nagy közép-ázsiai kohóig, melynek az európai és ázsiai emberiség történetében oly elhatározó szerep jutott.¹²

Későbbi írásaiban is következetesen kapcsolatba hozza a pentaton hangsort, a kvintváltó formát és a kibocsátó közép-ázsiai régiót:

Nem lehet véletlen, hogy ötfokú hangrendszerünk s a vele kapcsolatos szerkezeti elv, dallamsorok mélyebben való megismérlése, végigvonul a török-mongol zenekultúrák egész családján és Kína belsejéig, sőt partvidékéig nyomon követhető. [...] itt nem lehet szó véletlen egyezésről, sem közös külső hatásról, hanem csak közös, azonos emlékekről, melyek az utolsó másfélezer év folyamán nyilván alig változtak, alig homályosultak el.¹³

Hogy mindez „nem lehet véletlen”, az nem csupán retorikai szófordulat, hanem tudatos szembehelyezkedést jelent a berlini iskola evolucionista pentatónia-felfogásával egy diffuzionista elgondolás jegyében:

Az ő meggyőződésük szerint a pentatóniában olyan zenei jelenséggel állunk szemben, mely bizonyos korban mindenütt feltételezhető, egyetemes fejlődési stádium; hogy ma csak egyes helyeken található, az nem jelent többet, mint hogy egyes elszigetelt pontokon egy és ugyanazon ősi hagyomány roncsai megrekedtek és fennmaradtak; de az a fejlődési fok, amelyre e maradványok utalnak, általános emberi hagyomány, ugyanegy „zenei kőkorszak” itt vagy amott megőrzött emlékezte, – az a jelenség, melyet az evolucionista művelődéstörténet „Elementargedanke” néven ismer. [...] Nem fejlett kultúrákról kell-e inkább beszélnünk az ötfokúsággal kapcsolatban? S nem következtelen, az anyag reális valóságától távolálló-e az a kutatás, mely (mint *Hornbostel*) egyfelől, egyező hangszermértékegységek alapján, szoros kapcsolatot tételez fel Középpázsia, Afrika, Délamerika között, de tagad minden összefüggést, melyre ugyane földrészek az ötfokúság jelenlétéből lehetne következtetni? [...] lehetséges-e a pentatóniát elvi általános-ságban, „testetlenül” vizsgálni, függetlenül a dallamformáktól, melyekben jelentkezik – s nem kell-e mindinkább ráeszmélnünk, hogy pentaton stíluson lényegében valamely ötfokú hangrendszer és bizonyos dallamszerkezeti elv *együttes*, konkrét jelentkezését

11 Bartha Dénes: „Az összehasonlító zenetudomány új célkitűzései”, *Ethnographia* 45/3–4. (1934), 136., 133.

12 Szabolcsi: *Népvándorláskori elemek a magyar népzeneben*, 139.

13 Uő: *Kelet és Nyugat a magyar népzeneben*, 180. Vő. uő: *Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok*, 250.; uő: *A zenei földrajz alapvonalai*, 14., 16.

értjük, hogy tehát végeredményben nem pentaton stílust, hanem pentaton *stílusokat* ismerünk?¹⁴

Nem meglepő, hogy Szabolcsi gondolatai lelkes visszhangot váltottak ki,¹⁵ hiszen a Bartók–Kodály-mozgalom, a turanizmus, illetve a kor hivatalos magyarságképe szempontjából egyformán vonzóak voltak. Tulajdonképpen a magyar néprajztudomány egyik legmélyebb gyökerű hagyományát, a romantikától a pozitívizmusról át végigvonuló őstörténeti érdeklődést tették aktuálissá a zenefolklor viszonylag új területén, széles nemzetközi látókör és korszerű elméleti tudatosság alapján.¹⁶ Intuitív, nagyvonalú, költői-retorikus történetírói stílusa pedig a szellem-történeti iskola hatását mutatja, amely a két háború közötti Magyarország sok gondolkodójára hatott Szekfű Gyulától Szerb Antalig.¹⁷

Dincsér és Szabolcsi publicisztikai kapcsolata még 1937-ben kezdődött, amikor Dincsér az *Ethnographiában* közölte legelső cikkét *A cigányhangsor* címmel, érteve ezen a Liszt műveiből ismertté vált, két bővített szekundot tartalmazó skála két-féle – mollszerű, illetve frígszerű – módusát.¹⁸ Hivatkozva Bartók megállapításaira, hogy ez a hangsor mind a magyar, mind a török parasztszenében teljesen ismeretlen, bár az egész Balkánon elterjedt,¹⁹ Dincsér rámutat megfelelőire az indiai klasszikus zenékben, majd arra következtet, hogy a magyarországi cigány zenészek ezen gyakorlata őshazájuk óta folytonos. Lábjegyzetben azért hozzáfűzi: „Messzire vezetne annak eldöntése, vajjon a cigányság csupán a közvetítő szerepét játszotta, s a hangsor és más hindu zenei elemek eredete inkább a perzsa-arab kultúrkörben gyökerezik-e?”²⁰

Dincsér ekkor a Néprajzi Múzeum kezdő, fizetés nélküli gyakornoka volt, néhány éves zeneakadémiai klarinét- és hegedűtanulmányokkal a háta mögött, de még diploma nélkül. Mégis az *Ethnographia* következő évfolyamában nem kisebb szaktekintély közölt megjegyzéseket írásához, mint Szabolcsi.²¹ Dincsér gyenge lábakon álló következtetését nem cáfolja meg, sőt mondhatjuk, megerősíti. Mintha épp a perzsa kapcsolatok kérdésénél venné fel a fonalat, leszögezi, hogy a két bővített szekundot tartalmazó hangsorok – pontosabban makámok – a 7–8. század óta virágzó arab–perzsa műzene nagy területen elterjedt hozadékai, azonban az arab zenében ugyanúgy kései jövevények, mint Indiában. A kérdéses hangsortípust tehát kizárásos alapon valamely ismeretlen forrásra vezetné vissza: „eredetében vagy az iráni magaskultúrához, vagy valamely indo-iráni lokális zenefajtához

14 Uő: *Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok*, 233–234.

15 Pl. Tóth Aladár: „Kelet zenéje”, *Pesti Napló* 89/47. (1938. február 27.), 19.

16 Vö. Kósa László: *A magyar néprajz tudománytörténete*. Budapest: Osiris, 2001, 72–73., 90–91.

17 Kroó: *Szabolcsi Bence*, 182–188.

18 Dincsér Oszkár: „A cigányhangsor”, *Ethnographia* 48/4. (1937. december), 468–471.

19 Bartók Béla: „Népdalgyűjtés Törökországban (Felolvasás a budapesti rádióban, jan. 11.-én; kibővítve)”, *Nyugat* 30/3. (1937. március), 180.

20 Dincsér: *A cigányhangsor*, 471.

21 Szabolcsi Bence: „Néhány megjegyzés a cigányhangsor kérdéséhez”, *Ethnographia* 49/3–4. (1938), 425–426.

kapcsolódik”.²² Szabolcsi 1934-ben publikált magyar zenetörténeti összefoglalásában még nem volt nyoma az itt kifejtett ismereteknek a „cigányhangsor” ügyében²³ – talán éppen Dincsér írása indította arra, hogy elmélyedjen a témában. Válaszcikke mindent egybevetve inkább barátságos gesztus hatását kelti, amely a fiatal kolléga rokon érdeklődését vette észre, nem az avatatlanságát.

Dincsér viszont legkésőbb 1940 elején kételkedni kezdett Szabolcsi zene-
 őstörténeti gondolatvilágában. Ekkor *Népdalgyűjtés Erdélyben* című beszámolójának egyik jegyzetében mintegy mellékesen megjegyzi:

Az ötfokúság és a terraszos szerkezetű dallamok között genetikai kapcsolatok alig lehetségesek. Maga az ötfokú hangsor ugyanis semmiképpen sem bontható két félre úgy, hogy a két rész egymásnak pontosan megfeleljen. Ez csak az ötfokú dallamok bizonyos fejlődési fokán lehetséges, midőn t. i. az alaphang oktávája már megjelent, tehát a dallam ambitusa 1–7-ről 1–8-ra fejlődött. Hogy ilyen közbeeső fejlődési fok volt, felesleges bizonyítanom, de utalok azokra a dallamokra, amelyek az ötfokú melodikai tonalitásra épülnek fel, s az alaphang nyolcadát nem ismerik.²⁴

A passzus fogalomhasználata és kinyilatkoztató írásmódja is visszaköszön majd a másfél évvel későbbi vitairrásban.

Szabolcsi 1940. júniusi cikke tehát már érlelődő ellenvetések kifejtésére adhatott alkalmat Dincsér számára. Szabolcsi célja itt a pentaton kvintváltás elterjedésének tisztázása a korábban is ismert szórványos közép-ázsiai adatok nyomán elindulva. A vizsgálódásba bevonja a csuvas anyagot, összehasonlítva a csuvas, a cseremiszi és a magyar pentaton kvintváltást. Meglátása szerint a magyar „nyilván egyszerűsödött, redukált forma”, „[a]z ősi transzpozíciós szerkezet lassú elhomályosulásának” eredménye, amely „bizonyos hanghelyettesítésekkel elleplezi, hogy a transzponált dallam eredetileg két érintkező pentaton rendszerben mozgott”.²⁵ Végül a törökös műveltségi körön túllépve mongoloktól és amerikai őslakóktól származó példákat is közöl. Általános – ám érvekkel alá nem támasztott – észrevétele, hogy a kvintváltás nemhogy összeegyeztethető a pentatóniával, hanem annak mintegy logikus fejleménye: „a pentatonia, már mint pusztá hangrendszer, sok mindent szuggerál a dallamérzéknek: [...] rávezet a kvartolásra, kvintelésre és oktávólásra.”²⁶ Épp erre a voltaképpen evolucionista gondolatra építve határozza meg a „középázsiai dallamtípus” mibenlétét és diffúzióját:

A motívum-eltolás sehol sem olyan kényszerítő jelenség, mint épp az ötfokú dallamkultúrákban. A középázsiai dallamtípusban épp az az „egyéni” jellegzetesség, épp az a *stílus*, hogy a kettőt: a motívum-eltolást és az ötfokúságot szükségszerűleg, elvi következetességgel egyesíti. [...] Legidegenebb, legelütőbb környezetbe pedig (szlávok, germánok közé), legmesszebb nyugatra az a négy nép vitte, melynek népvándorláskori műveltsége közös, ogur-török töről fakadt: a magyar, a bolgár, a csuvas és a cseremiszi.²⁷

22 Uott, 426.

23 Uő: *A magyar zene története rövid összefoglalásban*.

24 Dincsér Oszkár: „Népdalgyűjtés Erdélyben”, *Néprajzi Értesítő* 32/1–2. (1940), 132.

25 Szabolcsi: *Adatok a középázsiai dallamtípus elterjedéséhez*, 244.

26 Uott, 246.

27 Uott, 247–248.

Válaszcikke megírásakor Dincser már a budapesti bölcsészkar 3. éves hallgatója volt, ahol néprajzi, nyelvészeti és filozófiai tárgyakat hallgatott, egyszersmind a Zeneakadémia 2. éves zeneszerző-növendéke, Kodály tanítványa. A cikk elején szakirodalmi szemlét tart, Kodály, Bartók és Szabolcsi írásain keresztül követve a „középázsiai dallamtípus” gondolatának kikristályosodását. Azonban mindjárt az elején megnehezíti az olvasó dolgát, amikor Kodály *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben* című tanulmányára így hivatkozik:

A probléma kiindulópontja a következő néhány sor lehetett: „...a magyar dallamot általában jellemzi, amennyiben nincs fugaszerű (kvintszekvenciás) kezdete.” (Kodály, *Zenei Szemle*, 1917.) Ekkor sokak előtt bizonyára felrémlt néhány dallam, mint: Ugyan édes komámasszony; Megyerek valakit (változata Bartók 167. sz.); stb, s amelyeket talán egyetlen gyűjtő sem tartott parasztdalnak.²⁸

A Kodály-passzussal összehasonlítva még inkább feltűnik a kivágot értelmezésének zavaros volta:

feltűnő sokszor áll meg a II. sor vége a tercen [...]. Gyakran együtt jár vele, hogy a dal egész első fele magasabb regiszterben mozog, mint a második [...] De ez a magyar dallamot általában jellemzi, amennyiben nincs fúgaszerű (kvintszekvenciás) kezdete²⁹

– vagyis Dincser itt valamiképpen összemossa az ereszkedő kvintváltást az új stílusú népdalokra jellemző – „fúgaszerű” – emelkedő kvintváltással. Akármit is kívánt az idézettel megvilágítani, figyelemre méltó Kodály sajátos – a későbbi írásokban már elhagyott – „kvintszekvencia”-felfogásának megidézése. Dincser ugyanis a kvintváltást a továbbiakban is transzpozíció helyett szekvenciaként, vagyis egyazon hangnemen belüli motívumeltolódásként értelmezi, helyesebben csak így tartja értelmezhetőnek a magyar népdal „rég stílusára” nézve.

Érvelésének magja itt is az ötfokúság és a kvintváltás problematikus összeegyeztethetősége. Azonban kihagyja a szakirodalmi szemléből Kodály *Sajátságos dallamszerkezet a cseremiszi népzeneben* című dolgozatát, amely meggyőzően vezette be a kétrendszerű pentaton kvintváltás elvét, vagyis hogy szükségtelen feltételeznünk egyetlen pentaton rendszert, amely a kvintváltó dallam előtagját és utótagját is magában foglalná, hiszen a kvintváltással maga a pentaton rendszer tolódik el.³⁰ Dincser tehát így érvel:

az ötfokúság kritériuma a váltás szempontjából bizonyos hangköz előfordulása a váltás előtt, az ötfokúság szempontjából pedig a válthatóság kritériuma, hogy a dallamfélben ne legyen trikord (!) – s ez az ötfokúsággal ellenkezik.³¹

Lényegében ugyanezt írta le hét évvel korábban Kodály, csak világosabb megfogalmazásban:

28 Dincser: *Adatok a középzásiai dallamtípus elterjedéséhez*, 143.

29 Kodály: *Ötfokú hangsor*, VT 2., 72.

30 Kodály: *Sajátságos dallamszerkezet*, VT 2., 148.

31 Dincser: *Adatok a középzásiai dallamtípus elterjedéséhez*, 145.

Rendszeren belül csak olyan dallamfrázist lehet egy kvinttel mélyebben ismételni, amelyben nincs más hang, mint *c, d, f, g*. Tehát *b* nem lehet az előtagban, mert alsó kvintje *esz*, már kívül esik a rendszeren.³²

Mint hogy azonban ő a pentaton kvintváltás kétrendszerűségét nem az összeférhetetlenség bizonyítékaként, hanem fejlett zeneiségre valló stílusjegyként értékeli, következtetése a Dincserével ellenkező:

szépszámu A^5A^5AA , vagy A^5B^5AB szerkezeteink azonossága a cseremisiz szerkezettel további bizonyításra nem szorul. Felderítendő volna még a szerkezet elterjedése, útja a rokon és szomszéd népek közt. Ehhez pedig nagymennyiségű újabb anyagra volna szükség.³³

Perdöntő anyaggyűjtésre sem Szabolcsinak, sem Dincsernek nem lehetett reménye. A játszma főként a meglévő adatok értelmezése körül folyt tovább.

Rátérve azonban Dincser érdemi kritikai észrevételeire, igazat kell adnunk Riskó Kata értékelésének, mely szerint „bár érvelését nem bontotta ki egyértelműen és nem is támasztotta alá megfelelően, a későbbi kutatások fényében mégis lényeges problémákra mutatott rá.”³⁴ Három jelentős gondolatot emelhetünk ki:

1. Tévedés a dallampárhuzamokat „egyetlen zenei alapgondolatból” kiindulva válogatni, tekintet nélkül arra, hogy a négysoros stróf szerkezet is valóban egyik-e. A példák egy része ugyanis egy hosszabb folyamatból kiragadott négysoros részlet. Dincser itt nyilván elsősorban arra a bonyolult szerkezetű mongol dallamra gondol, amelyben Szabolcsi rejtett négysorososságot vél felfedezni, zárójelbe téve „bővítő járulékait”.³⁵ Több más írásában kifejti, hogy szerinte a négysoros strófa alapvető jelentőségű, oszthatatlan alapegység a magyar népzeneben.³⁶

2. Tévedés egyes dallamokat „példányonként” összehasonlítani, mert így nem tudjuk megkülönböztetni a genetikusan és a véletlen egyezéseket.

Éppen nem tartom lehetetlennek, hogy a világ legtávolabbi pontjain találni két olyan dallamot, mely közel áll egymáshoz, de soha semmilyen kapcsolatban nem volt. Csak egy példát: A „Macska ment disznótorba” dallam (Magy. Népr. IV. 23. I.) igen közel áll Szentzi–Goudimel CXXXV. zsoltárához. Kérdés: milyen kapcsolat van a megelőzővel összehasonlított cseremisiz dallam és a zsoltár között?³⁷

Az említett dudánótát Kodály állította párhuzamba egy cseremisiz dallammal; a genfi zsoltárral való hasonlóságra már az ő jegyzete is felhívja a figyelmet, kommentár

32 Kodály: *Sajátságos dallamszerkezet*, VT 2., 147.

33 Uott, 154.

34 Riskó Kata: „Elágazó utakon. A magyar népzene kutatás 1930 és 1945 között”. In: *Járdányi Pál és kora. Tanulmányok a 20. századi magyar zene történetéből (1920–1966)*. Szerk. Dalos Anna–Ozsvárt Viktória. Budapest: Rózsavölgyi, 2020, 250–251.

35 Szabolcsi: *Adatok a középzásiai dallamtípus elterjedéséhez*, 245., 8. dallam.

36 Dincser Oszkár: „A régi stílusú magyar népdal szövegsorainak szótagszám vizsgálata”. *Ethnographia* 52. (1941), 280–282.; uő: „A magyar verstan a magyar népköltés világánál”. Kézirat, kb. 1944. ZTI NZK V-04.10/2.1.

37 Uő: *Adatok a középzásiai dallamtípus elterjedéséhez*, 144.

nélkül.³⁸ Dincsér kérdése viszont implikálja, hogy a genetikus rokonságot csak egész variáns- vagy dallamcsoportok összehasonlításával igazolhatjuk.

3. A tárgyalt Szabolcsi-tanulmányban idézett keleti dallamok előtagja egy teljes pentaton skálát jár be a kvintváltás előtt,

vagyis a váltás az ötfokúság szempontjából teljesen közömbös, mert ötfokú dallam transzpozíciója bizonyos hangközön nem eredményezhet mást, mint ötfokú dallamot. Ezzel az is igazolható, hogy a közölt dallamok mai alakja a fejlődés másodlagos vagy harmadlagos fokán áll. Ezt a fejlődési fokot igazolja a tág ambitus is [...] az átlag a magyar régi stílusú dallamok szerint kb. egy oktáv. Az újabb stílusú dallamok viszont ennél tágabb ambitusúak.³⁹

A „fejlődési fok” kifejezés – mint a kultúrák közötti összehasonlítás univerzálisnak tételezett alapja – nyilván a bartóki evolucionista elgondolás hatását tükrözi, amely „abból a feltevésből [indul] ki, hogy a primitívnek időben előbb kellett léteznie, mint a kevésbé primitívnek.” Bartók a dallamszerkezet, a ritmus, az ambitus és más jegyek szempontjából külön-külön állapít meg egyes „fejlődési fokokat”.⁴⁰ Dincsér mintha ezt a gondolatmenetet egyszerűsítene le, amikor általánosságban beszél „a népzenei fejlődés különböző fok[airól]”, anélkül hogy ezeket valamennyire is meghatározná. De a fő viszonyítási pontként szolgáló „első fok” kétségkívül az az állapot volna, amelyet Bartók a magyar „rég stílus” bölcsőjeként felvázol:

Egyes vidékeknek (pl. Bihar, Hunyad megyének) nyugat-európai (városi) kultúrától alig érintett oláh parasztjai olyan zenélési módot őriztek meg mind e mai napig, amelyet ha nem is ősalapotnak, de mindenesetre nagyon régiesnek tekinthetünk. [...] Egész kulturális nívójuk megerősíti azt, hogy zenei evolúciók hosszú időre visszamenőleg nem történhettek náluk [...] A magyar dallamanyagban tényleg elég szép számmal találunk olyan dallamokat, melyek szerepüket és ősiségüket illetőleg analógiát mutatnak az oláhok most említett [...] dallamaival. Ezek egy régies színezetű zenei stílusnak a mai korba szerencsésen átmentett maradványai...⁴¹

Dincsér viszont a szóban forgó cseremiszi dallamokat viszonylag újkeletűnek, ráadásul egyfajta „antivokális gondolkozásmód” eredményeinek tartja – nyilván a velük párhuzamba állított magyar dallamokkal ellentétben:

a teljes pentaton hangkészlet megismétlését quinttel lejjebb antivokális ugrásnak kell mondanunk, nem beszélve arról, hogy tiszta énekes kultúrában – amennyire a régi magyar népdal stílus ilyen – lehetetlen elképzelni olyan formaszervezési elvet, – bizonyos szilárd hangpontok hiányában – amely az énekest arra vezetné, hogy dallamrészletet bizonyos hangközön megismételjen. (Ezt ma – egy nagy műzenei instrumentális kultúra alkonyán és egy vokális kultúra hajnalán – bizonyára sokan nem értik meg.)⁴²

38 Kodály Zoltán: „Zene”. In: *A magyarság néprajza*, IV.: *Szellemi néprajz*. Szerk. Czákó Elemér. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937, 76.

39 Dincsér: *Adatok a középzásiai dallamtípus elterjedéséhez*, 145.

40 BBÍ 5, 16.

41 Uott, 18.

42 Dincsér: *Adatok a középzásiai dallamtípus elterjedéséhez*, 145.

Természetesen ez a logikai kényszer igényével leszögezett érv valójában vitatható. Mindenesetre a kvintváltás hangszeres eredetének lehetőségét is Bartók vetette fel először:

Csak széljegyzetben merek azzal a kissé merész föltevással foglalkozni, vajon nem $A^5 B^5 A B$ szerkezet, vagy éppenséggel ennek még egyszerűbb formája: $A^5 A^5_v A A_v$ volt-e a magyar parasztdallamok legősibb szerkezete, és nem ebből alakult-e ki később az $A B C D$, tehát komplikáltabb szerkesztési mód. Úgy képzelhető a dolog, hogy eredetileg csak kétsoros $A A_v$ vagy $A B$ szerkezetű dallamok léteztek, ezek valamilyen oknál fogva később meghosszabbodtak, négyesorossá váltak azáltal, hogy a két sort, tehát az egész dallamot, kvinttel mélyebben megismételték. (Ilyen ok lehetett esetleg hangszeren történő előadás, pl. kvintre hangolt kéthúros hangszeren vagy hosszú furulyafélén, amelyen mechanikus módon: erősebb és gyengébb fúvással, egyik húrról a másikra való átlépéssel történhetett a transzponálás.)⁴³

Dincsér elvei szerint azonban ez az elgondolás éppen a cseremisiz dallamokra lehet csak érvényes, mivel ő a magyar régi stílus dallamait *eredendően* négyesorosnak és egy „tisza énekes kultúra” termékeinek tekinti.

Mindebből azt a következtetést vonja le, hogy „a közölt magyar és cseremisiz dallamok nem hasonlíthatók össze [értsd: nem lehetnek genetikusan rokonok], mivel mint egységes stílusok képviselői a népzenei fejlődés különböző fokán állanak.” Tehát bár hangsoruk is, szerkezetük is egyezik, mégis egymástól függetlenül, különböző időben, különböző motivációkból alakultak ki.⁴⁴

Legkésőbb ezen a ponton az az érzésünk támadhat, hogy a szerző nemcsak Szabolcsinak, hanem Kodálynak is ellentmond. Betű szerint ugyan csak a Szabolcsi és Bartók által idézett cseremisiz párhuzamokat utasítja el, de van köztük olyan, amit Kodály is átvesz.⁴⁵ Ha áttekintjük Kodály összefoglaló jellegű megállapításait ebben a témában, azt látjuk, hogy azok egyre inkább tükrözik Szabolcsi szóhasználatát, vélekedéseit, hivatkoznak is rá, de mindig valamivel óvatosabban fogalmaznak. *A magyarság néprajzában* közölt nagy tanulmányában ezt írja:

Kifejlődhetett az ötfokú hangrendszer is oly népeknél, melyek egymással való érintkezését bajos elképzelni [...]. De már a dallamszerkezet, frazeológia, ritmus ily feltűnő, lényegbeli egyezése nem lehet véletlen. Itt már érintkezést, vagy közös forrást kell feltenni.

43 BBÍ 5, 27.

44 Ezt a gyengén alátámasztott, mintegy ösztönös vélekedést igazolják majd Vikár László és Bereczki Gábor 1957–1979 közötti Volga–Káma-vidéki kutatásai, feltárva, hogy a cseremisiz-csuvas pentaton kvintváltó stílus igen kis területre korlátozódik, és nyomós érveket hozva fel a magyar ereszkedő pentaton dallamokkal való genetikai összefüggés feltételezése ellen. „A kutatás kezdetén, helyszíni tapasztalatok nélkül még érthető volt a közvetlen rokoni kapcsolat kimutatásának szándéka. De a sokszoros helyszíni tapasztalat és közel 8000 dallam birtokában ma, egy fél évszázaddal később ez már korántsem olyan nyilvánvaló. Az összehasonlított kvintváltás ugyanis a Volga–Káma vidéken – mi úgy látjuk – egyáltalán nem valamiféle ősi, hanem nagyonis élő, mai jelenség. [...] Még az is lehet, hogy a hasonlóságot a véletlen hozta létre.” Vikár László: *A volga-kámai finnugorok és törökök dallamai*. Budapest: ZTI, 1993, 168.

45 Kodály: *Zene*, 20.; vö. Szabolcsi: *Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok*, 242.

Ugyanakkor elismeri: „A kvintszerkezet [...] egyelőre csak cseremiszt dallamokkal vehető össze” – „Nincs tisztázva elterjedtsége a török-tatár népek közt” –, és csak jegyzetben közli Szabolcsi csuvas, kalmük, mongol példáit, amelyek erre utalhatnak.⁴⁶ Két évvel később, *Mi a magyar a zenében?* című cikkében pedig így fogalmaz:

[...] ahogyan kialakult az egységes nyelv, úgy alakulhatott ki az egységes zene, talán eredetileg ellentmondó formaelvek kiegyenlítésével. Két ilyen elv együtt is, külön is, máig élő valóság népdalainkban. Egyik az ötfokúság elve, másik a párhuzamos szerkezeté. Első példánk az egyiket, a második mind a kettőt mutatja. [...] Itt áll előttünk a két dallamtípus, magányosan és ismeretlenül a magyarság mai környezetében, de szoros összefüggésben egy régi közép-ázsiai zenekultúrával, mint annak legszélső, a Lajtáig érő ága.⁴⁷

Itt tehát éppen a pentatónia és a kvintváltás közötti feszültséget ismeri el, ahelyett hogy egyazon, keletről készen hozott stílus szorosan összefonódó jegyeiként beszélne róluk, még ha végül a Szabolcsitól vett költői képpel zárja is a gondolatmenetet.

Nem valószínű, hogy Kodály és Dincser kapcsolata romlott volna a cikk közlése után, hiszen még számos népzenei hanglemezfelvétel alkalmával működtek együtt, és Kodály 1944-ben végigjegyzetelte Dincser egy hosszabb kéziratát.⁴⁸ De az bizonyos, hogy amint annak idején Szabolcsi is méltányos polémista volt, Dincser vitaírásában sincs nyoma személyes ellenérzéseknek. Kapcsolatuk a háború végeztével, Dincser kivándorlása után sem szakadt meg teljesen. Szabolcsi 1949-ben, amikor Dincsert a múzeumba már nem is várták vissza, még hivatkozott egyik publikációjára – mellékesen, de barátságos hangon.⁴⁹ Dincser pedig Svájcból 1958 táján írt Szabolcsinak:

Kedves Szabolcsi Bence! A bázeli Bartók-Ünnepségek alkalmával mesélte valaki, hogy az Ön tollából egy Bartók-monográfia jelent meg. Nagyon lekötelezne, ha munkáját valamilyen módon számomra eljuttatná. Természetesen a könyv ellenértékét az Ön által jónak látott és kivihető formában, pénzben, természetben, könyvvel vagy más módon megtéríteném. Mivel címét nem tudom, és feltételezem, hogy a Győző-cég már nem létezik, küldöm soraimat a Zeneakadémiára, abban a reményben, hogy soraimat megkapja, s kérésem teljesítése elé nem hárul komolyabb akadály.⁵⁰

A kért könyv, ha nem is monográfia, de az első tudományos igényű Bartók-életrajz, amely 1958-ban már a második kiadásban jelent meg.⁵¹ Később Dincser egy Kodály-nak írott levél utóiratába foglalta: „üdvözetem és köszönetem Szabolcsi Bencének”, ami nyilván arra utal, hogy a kért könyvet megkapta.⁵²

46 Kodály: *Zene*, 27., 21., 76.

47 Kodály Zoltán: „Mi a magyar a zenében?”, *Apollo* 4/3–4. (1938), 99.

48 ZTI NZKT V-04.10/3.1.16, 2.1.

49 Szabolcsi Bence: „Makám-elv a népi és művészi zenében”, *Ethnographia* 60/1–4. (1949), 87.

50 MTA Kézirattár, Ms 5639/320.

51 Szabolcsi Bence–Bónis Ferenc: *Bartók Béla élete képekben*. Budapest: Zeneműkiadó, 1956.

52 Közli Berlász: *Dincser Oszkár kutatásai*, 139.

Az a nézetkülönbség, amelyet Dincser a magyar ereszkedő kvintváltó dallamok eredete ügyében bizonyos nehézkességgel próbál megfogalmazni Szabolcsi ellenében, lényegében a genetikus vagy tipológiai rokonság nagy múltú kérdésében csúcsosodik ki. Közös platformot jelent számukra a pozitívista örökség, de míg Szabolcsi Sachs és Hornbostel hangszertörténeti kutatásainak diffuzionista szemléletét terjesztette ki a vokális „pentaton stílusokra”, Dincser evolucionista alapon, részben Bartókot követve fejt ki ellenvéleményét. Másrészt a Szabolcsi-féle szel-lemtörténettel szemben Dincser spekulatív, filozofikus írás- és érvelésmódja is mintha Bartók kvázi-természettudományos, történeti partikularitásokra kevésbé fogékony módszertanát vinné tovább, s azt a kimondatlan meggyőződését, hogy a zenei anyagról végső soron többet mond maga az analízis, mint a történeti háttér. Tágabb perspektívában az is látszik, hogy a cseremisiz párhuzamok érvényes-sége dolgában Dincser intuíciója áll közelebb a későbbi terep kutatás eredményei-hez.⁵³ Sőt voltaképpen az egész „összehasonlító népzene-tudomány” módszertaná-nak tisztázatlan pontjaira tapint rá, amikor elsőként ad hangot a Szabolcsi népzene-történeti elképzeléseit illető szkepszisnek.⁵⁴

IRODALOMJEGYZÉK

- Bartha Dénes: „Az összehasonlító zenetudomány új célkitűzései”, *Ethnographia* 45/3–4. (1934), 127–138.
- Bartók Béla: *A magyar népdal*. Budapest: Rózsavölgyi, 1924, XXI–XXII., XXIV., 87., 104. Kritikai kiadása: *Bartók Béla írásai*, 5.: *A magyar népdal*. Közr. Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, 1990.
- Bartók Béla: „Népdalgyűjtés Törökországban (Felolvasás a budapesti rádióban, jan. 11.-én; kibővítvé)”, *Nyugat* 30/3. (1937. március), 173–181. (BBÍ 4, 130–140). DOI: 10.1093/nq/173.11.181
- Berlász Melinda: „Dincser Oszkár kutatásai a Pátria-felvételek összefüggésében. Egy évtized a Néprajzi Múzeum népzenei műhelyében (1935–1944)”. In: *Zenetudományi dolgozatok 2001–2002*. Szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: ZTI, 2002, 121–144.
- Dincser Oszkár: „A cigányhangsor”, *Ethnographia* 48/4. (1937. december), 468–471.
- Dincser Oszkár: „Népdalgyűjtés Erdélyben”, *Néprajzi Értesítő* 32/1–2. (1940), 126–136.
- Dincser Oszkár: „Adatok a középpázsiai dallamtípus elterjedéséhez. Néhány megjegyzés Szabolcsi Bence cikkéhez”, *Ethnographia* 52/2. (1941. június), 143–145.
- Dincser Oszkár: „A régi stílusú magyar népdal szövegsorainak szótagszám vizsgálata”, *Ethnographia* 52. (1941), 280–282.

53 Vikár: *A volga-kámai finnugorok és törökök dallamai*, 167–168.

54 „Konkrét zenei példákat kell-e összehasonlítani, vagy általános zenei jellegeket (ritmusokat, hangrendszereket)? [...] Mi a forrásanyaga az összehasonlításnak, s képviselhetik-e egyedi példák magát az adott zenekultúrát, vagy legalábbis annak rétegeit?” Dobszay László: „Az összehasonlító népzene-tudomány tündöklése és lehanyatlása”, *Magyar Zene* 48/1. (2010. február), 17.

- Dincser Oszkár: „A magyar verstan a magyar népköltés világánál”. Kézirat, kb. 1944. ZTI NZK V-04.10/2.1.
- Dobszay László: „Az összehasonlító népzene tudomány tündöklése és lehanyatlása”, *Magyar Zene* 48/1. (2010. február), 7–19.
- Kodály Zoltán: „Ötfokú hangsor a magyar népzeneben”, *Zenei Szemle* 1. (1917), 15–16., 117–119., 152–154., 249–252. Jav. és bőv. 2. változat in: *Emlékkönyv a Székely Nemzeti Múzeum ötvenéves jubileumára*. Szerk. Csutak Vilmos. Sepsiszentgyörgy, 1929, 208–218. (VT 2., 65–75.)
- Kodály Zoltán: „Sajátságos dallamszerkezet a cseremiszi népzeneben”. In: *Emlékkönyv Balassa Józsefnek, a Magyar Nyelv szerkesztőjének 70. születésnapjára*. Szerk. Beke Ödön–Benedek Marcell–Turóczy-Trostler József. Budapest: Ranschburg, 1934, 181–193. (VT 2. 145–154.)
- Kodály Zoltán: „Zene”. In: *A magyarság néprajza, IV.: Szellemi néprajz*. Szerk. Czákó Elemér. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937, 9–80.
- Kodály Zoltán: „Mi a magyar a zenében?”, *Apollo* 4/3–4. (1938), 97–102 (VT 1, 75–80).
- Kósa László: *A magyar néprajz tudománytörténete*. Budapest: Osiris, ²2001.
- Króó György: *Szabolcsi Bence*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994.
- Lajtha László: „Az 1930. évi népzenei gyűjtések”, *Ethnographia* 42/2. (1931. június), 62–75. Gyűjteményes kiadása: *Lajtha László írásai, I–II*. Közr. Berlász Melinda, a közreadó munkatársai Bíró Viola, Oszvárt Viktória. Budapest: Rózsavölgyi–ZTI, 2022, 82–103.
- Lipták Dániel: „Dincser Oszkár 1942-es Csík megyei népzenei gyűjtése és az amerikai zenei antropológia”, *Ethnographia* 130/2. (2019. június), 274–291.
- Lipták Dániel: „Egy elpusztult népzenei gramofonfelvétel nyomában. Gyimes, 1943”. In: *Zenetudományi dolgozatok 2021–2022*. Szerk. Kim Katalin. Budapest: ZTI, 2022, 179–238.
- Riskó Kata: „Elágazó utakon. A magyar népzene kutatás 1930 és 1945 között”. In: *Járdányi Pál és kora. Tanulmányok a 20. századi magyar zene történetéből (1920–1966)*. Szerk. Dalos Anna–Oszvárt Viktória. Budapest: Rózsavölgyi, 241–258.
- Szabolcsi Bence: *A magyar zene története rövid összefoglalásban*. Budapest: Somló Béla, 1934 (Népszerű Zenefüzetek 2).
- Szabolcsi Bence: „Népvándorláskori elemek a magyar népzeneben. (Adatok a magyar népi hagyományok keleti kapcsolataihoz)”, *Ethnographia* 45/3–4. (1934. december), 138–156.
- Szabolcsi Bence: „Kelet és Nyugat a magyar népzeneben”. In: *A magyar muzsika könyve*. Szerk. Molnár Imre. Budapest: Merkantil Nyomda, 1936, 178–188.
- Szabolcsi Bence: „Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok”, *Ethnographia* 47/4. (1936. december), 233–251.
- Szabolcsi Bence: „Osztyák és vogul dallamok. (Újabb adalék a magyar népi siratódallam problémájához)”, *Ethnographia* 48/4. (1937. december), 340–345.
- Szabolcsi Bence: „A zenei földrajz alapvonalai. Zenekultúrák és zenestílusok keletkezése-elmulása a földrajz megvilágításában”, *Ethnographia* 49/1–2. (1938), 1–18.
- Szabolcsi Bence: „Néhány megjegyzés a cigányhangsor kérdéséhez”, *Ethnographia* 49/3–4. (1938), 425–426.
- Szabolcsi Bence: „Adatok a középázsiai dallamtípus elterjedéséhez”, *Ethnographia* 51/2. (1940. június), 242–248.
- Szabolcsi Bence: „Makám-elv a népi és művészi zenében”, *Ethnographia* 60/1–4. (1949), 81–87.

Szabolcsi Bence–Bónis Ferenc: *Bartók Béla élete képekben*. Budapest: Zeneműkiadó, 1956.
Tóth Aladár: „Kelet zenéje”, *Pesti Napló* 89/47. (1938. február 27.), 19.
Vikár László: *A volga-kámai finnugorok és törökök dallamai*. Budapest: ZTI, 1993.

ABSTRACT

DÁNIEL LIPTÁK

'...FUSING INTO UNITY ORIGINALLY CONTRADICTIONARY FORMAL PRINCIPLES'

A Debate between Bence Szabolcsi and Oszkár Dincser on Fifth-shift Pentatonic Folk Songs (1940–1941)

In a series of articles published in the 1930s, Bence Szabolcsi outlined his bold opinion on the prehistory of Hungarian folk music. In *Data about the Spreading of the Central Asian Melody Type* (1940), he argued that the combination of the pentatonic scale with a descending fifth-shift, as found in Hungarian folk music, was a typical feature of Central Asian music, and thus a link between folklore and nomadic national prehistory. In spite of general approval, Oszkár Dincser, a young ethnomusicologist at the Museum of Ethnography, wrote a sceptical reply, a stance confirmed by later research into the eastern connections of Hungarian folk music. In analysing and contextualising this debate, I wish to contribute to the history of ideas in mid-20th-century European ethnomusicology. At about the time when a canon of Hungarian musicological thinking, based on Bartók and Kodály, was being constructed, this case shows a disagreement about basic principles, under the simultaneous influence of German comparative musicology and *Geistesgeschichte*, as well as diffusionism and evolutionism. Thus, it sheds light on the multiple roots and international context of the Hungarian school.

Dániel Lipták is a graduate student of ethnomusicology at the Liszt Academy of Music, and a research assistant at the HUN-REN RCH Institute for Musicology in Budapest. As a musician, he plays and teaches traditional Hungarian and Romanian fiddle music. His research interest includes the history of Hungarian folk music research, the social and musical analysis of folk dance music, interethnic issues in Central and East European traditional cultures, and folk revivals.

Várgedő Anna

ILLUMINÁLT INVOKÁCIÓ*

Istenidézés Kurtág György Alkohol című Pilinszky-dalában

ÖSSZEFOGLALÁS

Alig néhány évvel a *Bornemisza Péter mondásai* kompozíciós gazdagsága után Kurtág György Pilinszky-költeményekre írt dalciklust. Az *Alkohol* címet viselő nyitódarab zenei világa puritánabb nem is lehetne: a dal legnagyobb része egyetlen d hangból áll. De elég egy kicsit közelebbi pillantást vetni erre a d hangra, hogy feltáruljanak a költő és a zeneszerző által elrejtett titkok. E tanulmány célja a monoton, torz énekhang egyszerűsége mögött rejtőző komplex jelentésrétegek feltárása. Ebben segített több, a dal szövegéhez kapcsolódó Pilinszky-vers, a zeneszerzővel folytatott beszélgetésem, és legfőképp a darabban rejtőző számos apró nyom. Egyetlen hang és néhány torz magánhangzó ugyanis meglepő mennyiségű finom zenei utalást képes hordozni. Úgy vélem, hogy a dal beszélőjének alkoholgőzös látomását figyelmesebben szemlélve a befogadó nem kevesebbnek lehet tanúja, mint egy transzcendens létező aktív megidézésének.

Kulcsszavak: Kurtág, Pilinszky, zene-szöveg kapcsolat, szakralitás, rejtett jelentés

„A modern világban élő művész problémája a kommunikátor problémája, aki teremtménytársainak legnagyobb részével nem talál közös nyelvet, ám arról sem tudja meggyőzni magát, hogy ebben a kudarcban van valami isteni, idealisztikus dicsfény.”¹ A fentieket Stephen Walsh írta egy tanulmányában Kurtág György szövegválasztásai kapcsán. Úgy véli, hogy Kurtág hajlamos olyan szövegeket megzenésíteni, amelyekben saját elakadását látja tükröződni.

* A tanulmány a 2022. június 3-án a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen elhangzott azonos című konferencia-előadás átdolgozott változata. Amint arra több helyen utalok, az előadás elhangzása után lehetőségem nyílt a témában személyes beszélgetést folytatni Kurtág Györggyel. Ez a diskurzus nagyban hozzájárult a darab értelmezéséhez és formálta a tanulmány tartalmát. Köszönetet mondok Fazekas Gergelynek a kutatásom mentorálásáért, valamint férjemnek, Várgedő Kristófnak, akinek éleslátó észrevételei és bibliaismerete nélkül ez a tanulmány nem jöhetett volna létre. Az *Alkohol* c. dalból idézett kottapéldákat az Universal Edition szíves engedélyével közöljük (© Copyright 1979 for all other countries by Universal Edition A. G., Wien / UE16841)

1 „The problem of the artist in the modern world is that of a communicator who can neither find a common language with the majority of his fellow creatures nor convince himself that there is any godlike or individualistic splendour in failing to do so.” Stephen Walsh: „György Kurtág. An Outline Study II”, *Tempo* 142. (1982), 11.

Pilinszky szövegeinek és Kurtág zenéjének nyilvánvaló kompatibilitása talán a két művész alkotói nyelvezetében fellelhető hasonlóságoknak is köszönhető. Pilinszky verseit a szimbólumok, szürreális képek kiemelik a mindennapi beszéd síkjából, ugyanakkor ezek a szövegek erősen kapcsolódnak az emberi lét húsba-vágóan valóságos tapasztalásaihoz és élményeihez. Akárcsak Kurtág zenéje: kevés szóval is mélyre hatnak. Az *Alkohol* című dalban nyilvánvaló módon jelenik meg a kommunikáció akadozása, a szavak keresésének az a küzdelme, amelyet Walsh a modern művész problémájaként diagnosztizált. És úgy vélem, hogy talán több is ez, mint alkohalmámor.

Az *Alkohol* szövegét adó lakonikus költői vízió mindössze négysoros:

Előhívom a lehetetlent,
egy ház áll rajta, egy bokor,
egy néma, néma állat
és egy nadrágszár a szürkületben.

A *Bornemisza Péter mondásait* és annak zenei gazdagságát néhány évvel követő rövid vokális darab szinte megdöbbenően puritán, mintha a zeneszerző keze alól elfogytak volna az eszközök: az énekes gyakorlatilag végig egyetlen *d* hangon recitálja a szöveget. A verssorokat torz, vokalizáló magánhangzók tagolják. Ezt az effektszerű, nem egészen evilági hangzást és az egymáshoz látszólag igen lazán kapcsolódó képeket első olvasatra ahhoz hasonlíthatjuk, mint amikor valaki az alkohol befolyása alatt küzd a szavak érthetővé formálásával, a gondolatok logikus füzérré rendezésével. Felvetődhet a sámánének, valamifajta kántálás gondolata is. De vessünk egy közelebbi pillantást erre a „nyöszörgésre”:

C. *f*

Eeee u - o - a - eee s egy bo - kor,
Eeee u - o - a - eee steht ein Busch,
Eh a - i - o - u - ch and a bush,

B. ad lib.

Noha a zeneszerző elmondása szerint a hangsor pusztán a préselt „e” hangzót követő lassú szájnýtás természetes mechanikáját hivatott leképezni, számomra mégis feltűnően ismerősnek tűnt az EUOAE sor:

Ant.
1 f.

A -men, amen di-co vo-bis: * si quis sermónem me-
um servá- ve-rit, mortem non gustá-bit in æ-térnum.

E u o u a e.

Ez a második betűsor a válaszos zsoltárok végén található kis doxológia, vagyis a Szentháromságot dicsőítő, befejező verspár utolsó, latin nyelvű szavait jelöli: *et in saecula saeculorum amen* (azaz: mindörökkön örökké, amen). A „saeculorum amen” szavakra a zsoltár végét jelző, az antifonára visszavezető és azzal összhangban lévő dallamfordulatot, zsoltárdifferenciát szokás énekelni, amely dallam kissé eltér a korábbi verspárokat záró *terminatiótól*, ezért gyakran külön lekottázva szerepel. Jellemző gyakorlat azonban, hogy ilyenkor nem írják ki a mindenki által ismert latin szöveget, csak a magánhangzókat, hogy világos legyen, melyik szótagra milyen zenei hang esik a visszavezető dallamformulában.

Azt pedig személyes beszélgetésünk során maga a zeneszerző is megerősítette, hogy a következő verssort követő préselt vokalizálás egy félbeszakadt áment rejt. „Amikor megzenésítettem a verset, még egy csomó dolgot nem értettem. Az *ámmmm* zenei gondolatban fogant, tudniillik hogy a hangot nem elvágólag, hanem zengetve kell abbahagyni. De szinte ezzel egyidőben megláttam benne az áment” – mondta.

(torokhangon)****
mp (mf) dolce

C.

áá _____ poco a poco _____ [mmmm] _____
aa _____ poco a poco _____ [mmmm] _____
i _____ poco a poco _____ [mmmm] _____

B. ad lib.

Ezek a zsoltáreneklésre utaló apró jelek új megvilágításba helyezik az egyetlen hangon, monoton módon recitált szöveget is: a dal egyfajta zsoltározásként is felfogható. Noha a zsoltáreneklés gyakorlata egyszólamú, kíséret nélküli recitáció, hallhattuk, hogy ebben a dalban folyamatosan jelen van kíséretként egyetlen hosszan kitartott, vonóval megszólaltatott *d* hang. A finoman a háttérben zengő *d*, amely akár a *tonus primus*ra is utalhat, irányítúként szolgál az énekes számára, egyszersmind azt a hatást kelti, mint amikor a zsoltárversek félzáratait, *mediatióit* követő pillanatnyi csendben hallani, ahogyan a visszhang tovább tartja a zsoltártonus főhangját, a *tenor*-hangot.


Nem ez lenne az egyetlen eset, amikor Kurtág műveiben valamiképp szerepet kap a liturgikus zene. A *Kettősverseny* két középső tétele közötti lassú átvezetés fölé Kurtág a temetési szertartás egy latin nyelvű zsoltárrészletét írta: „Circumderunt me gemitus mortis”. Az *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* címében, a *József Attila-töredékek*ben, sőt a *Játékok* előszavában és egyes tételeiben is találunk utalásokat a gregorián hagyományra. De talán mindezeknél közvetlenebb a Pilinszky-dalokat egy-két évvel megelőző *24 zenekari antifona* hatása. Ezen a zenekari sorozaton Kurtág 1970 és 1971 között dolgozott a Norddeutscher Rundfunk felkérésére.² Elképzelhető, hogy ezek a befejezetlenül maradt, zsoltár ihlette zenei gondolatok munkáltak tovább a zeneszerzőben a Pilinszky-ciklus meg-

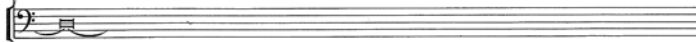
2 Walsh: *György Kurtág...*, 10.

írása idején. A valláshoz való viszonyáról Kurtág egy Varga Bálint Andrásnak adott interjúban azt nyilatkozta: „Tudatosan abszolút ateista vagyok, de nem mondom ki, mert ha Bachot nézem, nem lehetek ateista. Akkor el kell fogadjam azt, ahogy ő hitt. Ott minden pillanatban imádkozás van.”³ Kicsit később pedig ugyanitt azt mondja: „Az elmémnel biztos nem fogadok el semmit. De az elmém nem sokat ér.”⁴

Kézenfekvő a kérdés, hogy miként kapcsolódik bármifajta vallásos tartalom az alkoholhoz, néma állatokhoz és nadrágszárakhoz. Ha közelebbről is megvizsgáljuk a versben szereplő képeket, látni fogjuk, hogy nagyon is szorosan. Pilinszky egyazon platformra – a „lehetetlenre” – helyezi a házat, a bokrot, a néma állatot és a nadrágszárát a szürkületben, mintegy utalva rá, hogy ezek kapcsolatban állnak egymással, azonos síkon léteznek. Mi lehet ez a kapcsolat? A fentiek alapján tegyük fel, hogy a szakralitás síkján találjuk meg a közös nevezőt, ami melleleg egyáltalán nem lenne idegen Pilinszky költészetének gondolatvilágától.

Úgy gondolom, hogy rögtön az első kép megerősít abban, hogy jó nyomon járunk, ha az első szót összeolvassuk a hozzá tartozó névelővel: „egyház áll rajta”. Kurtág gyakorlatilag szótagolva zenésíti meg ezt a verssort, megszüntetve a különbséget a szó eleji és további szótagok között; így szinte felkínálkozik a lehetőség, hogy kipróbáljuk, mi történik a szöveggel, ha máshol húzzuk meg a szavak határait, és így rátaláljunk a költő által elrejtett tartalomra.

C. 

B. ad lib. 

A keresztény kultúrkörben a bokorhoz kapcsolódó elsődleges asszociáció az ószövetségi égő csipkebokor, amelyben Isten közvetlenül jelenik meg, sőt bemutatkozik Mózesnek: „Én vagyok, aki van.” De releváns képzettársítás lehet az a bokor is, amelyben Ábrahám az áldozati kost találta, hogy ne kelljen fiának feláldozásával bizonyítania engedelmességét. Ez a gondolattársítás elvezet a harmadik képhez, a néma állathoz. Bibliai idézettel élve a bárányhoz, aki elnémul nyírója előtt, vagyis az Újszövetségben megjelenő Istenhez: Jézushoz. A nadrágszár mint ruhadarab és mint az embert ábrázoló képnek puszta töredéke utalhat a modern emberre, a szürkületben botorkáló, a teljességet elveszített „én”-re, aki – töredékessége ellenére is – Isten képmására teremtett.

A zeneszerzővel folytatott beszélgetés folyamán az egymáshoz lazán kapcsolódó Pilinszky-versek egész hálózata bontakozott ki. Kurtág hangsúlyozta, hogy az 1973-ban megjelent, *Rossz fölvetel* című költemény tökéletesen illusztrálja azt az előhívást, a semmiből legalább töredékesen láthatóvá tevés aktusát, amelyre ő gondolt az *Alkoholban* szereplő „előhívás” kapcsán:

3 Varga Bálint András: „Kulcsszavak. Beszélgetés Kurtág Györggyel és Kurtág Mártával”. In uő: (összeáll.): *Kurtág György*. Budapest: Holnap Kiadó, 2009, 128.

4 Uott.

Rossz fölvetel. Szabadban készült.
 Rotációs papírra nyomták.
 A férfi arca, mint egy bünözőé,
 s ez igaz is, volt vétké épp elég.
 De most, hogy a sűrű és idegen
 erdőben megállítják, igazában
 csak egy marad: nadrágja ráncai.

Mindenképpen idekíváncozik az *Alkohol* című vers 1974-ben keletkezett második, kéziratban maradt változata, amely az utolsó verssor értelmezését nagyban árnyalja:

Előhivom a lehetetlent,
 egy ház áll rajta, s egy bokor,
 egy néma, néma állat és
 egy többezer esztendőös kisfiú.

A többezer esztendőös kisfiú lehet közvetlen utalás Jézusra, aki emberré lett ugyan, azonban isteni mivolta révén „életkora” mégis évezredekben mérhető. Átvitt értelemben pedig szimbolizálhatja a felnőttben tovább élő gyermeket, a gyermek vállalát nyomó esetleges traumákat, aránytalan mennyiségű, „évezredes” terheket vagy akár mindezt egyszerre. Mindenesetre azt, hogy Pilinszky a képet valamilyen módon az „én”-re vonatkoztatja, kiválóan szemlélteti a szintén 1974-ben keletkezett *Önarckép* című költeménye:

Ingem, akár egy tömeggyilkosé
 fehér és jólvasalt,
 de a fejem, akár egy kisfiúé
 ezeréves és hallgatag.

Bár az *Alkohol* első, 1973-ban megjelent és Kurtág által felhasznált változatában még nem szerepel az ezeréves kisfiú, valószínűsíthető, hogy Pilinszky a meglévő gondolat még kifejezőbb megfogalmazását keresve jutott el a vers második változatáig. Vagyis a több ezer esztendőös kisfiú képe által előhívott képzet-társítások fenntartásokkal bár, de visszavetíthetők, és irányt mutathatnak a nadrágszár képének megértéséhez is; az abban felsejlő „én”, a hétköznapi ember képe mögött ott dereng az istenképűség. És ki tudja, hogy az erdőben készült, a tárgynak csak töredékét ábrázoló rossz fölvetel vajon nem tekinthető-e ugyancsak önarcképnek?

Mindezek fényében vizsgáljuk meg magát a platformot, a közös nevezőt, amelyen az egyház, az ószövetségi bokor, az Újszövetség néma állata és a jelen nadrágszára egyaránt áll. Vagyis ahogy Pilinszky nevezi: a lehetetlent. A lehetetlen előhívása az *Alkohol* címmel társítva első olvasatra csupán arra látszik utalni, hogy a szféra, amelyben a vers mozog, a józan világban lehetetlen, és csak az alkohol képes előhívni a szürreális képek sorát. A fentiek fényében viszont úgy gondolom, hogy ennél jóval többről van szó. Isten az a nagybetűs Lehetetlen, akin mindez áll: az egyház, az Ó-, az Újszövetség és a jelen, a lírai én, aki ebben a zsoldárszerű

invokációban előhívja őt. (Említettem a sámánének-asszociációt, amelyet maga Kurtág lehetséges képzettársításnak tart, hiszen ez sem más, mint kapcsolatteremtési kísérlet a spirituális világgal.) Persze a szürkességben botorkáló, az önmagával és Istennel való egységet elveszített embernek nehéz megszólítania a transzcendenst. Talán erre is utal Pilinszky, amikor a címben segítségül adja az alkoholt a gátlások feloldásához és az e világon túli szféra megközelítéséhez. És alighanem erre érez rá Kurtág is, amikor küszködő, préselt torokhangon akadozva előtörő szavakat ad az énekes szájába.

Ezzel máris egy lehetséges, bár talán kissé felszínes magyarázatát adtam a vers címének. Szükséges is a magyarázat, mert a cím első pillantásra meglehetősen disszonánsnak tűnhet, ha elfogadjuk a liturgiai értelmezést. Az *Alkohol* szó szolgálhatja akár a szándékos elidegenítést, a nagyon direkt vallásos üzenettől való távolítást, árnyalást. De úgy gondolom, hogy ennél szervesebben is kapcsolódik a Lehetetlen invokálásához. A liturgiában ugyanis az alkohol, egészen pontosan a misebor az, ami az átváltoztatás szavaira Isten – a keresztény hitvilág szerint közvetlen és valódi – manifesztációjává lényegül át. Vagyis: megjelenik benne az előhívott Lehetetlen.

Egy kérdés még válaszra vár. Vajon miért éppen a *d* hang uralja a művet? Ennek megválaszolása során engedtem a fikció csábításának. Tételezzük fel, hogy a Lehetetlen, amit – illetve, mint láthattuk, Akit – Pilinszky előhívott, válaszol a hívásra. Vagyis tényleg megjelenik. Említettem már a hangszerkíséretet, amely a magányos ének visszhangjaként tölti ki a szüneteket. Felmerült bennem a kérdés, hogy vajon mi lehet ez a mindent átítató, diszkrétan a háttérben zengő *d* hang, amely akkor is szól, amikor az énekes levegőt vesz? Nem lehet, hogy ez a *d* nemcsak az énekes viszonyítási pontja, hanem fogódzó a szürkületben botorkáló Ember számára is? Nem lehet vajon, hogy ez maga a Lehetetlen, akinek nem kell levegőt vennie a szünetekben, akinek létezése átível Ó- és Újszövetségen, egyházon, bokron és néma állaton? Vajon ez a *d* nem a Deus d-je?

Ha kísérletet teszünk a *d* értelmezésére, akkor értelmeznünk kell a mű végén megjelenő *ciszt* és *c-t* is. A dalt záró lehajló formula lehet a zsoltárversek zárlatainak jelzésértékű felidézése. A *ciszt* és a *c* a címhez némiképp hasonlóan szolgálhatja a szándékos elidegenítést, a túlságosan direkt vallásos jellegtől való távolítást, árnyalást. Ha továbbvisszük a Deus narratíváját, akkor pedig észrevehetjük, hogy a *d* hang egy alászállást követően éppen *c-vé* – ha úgy tetszik, Christussá – változik, és a folyamatban egy kereszt is szerepet játszik.

Kortárs műveket elemezni azzal az előnnyel jár, hogy nem szükséges megmaradni a fikció ingoványos talaján: meg lehet kérdezni a zeneszerzőt. Így is tettem. Kurtág nem tudatosan választotta éppen ezeket a hangokat, de, mint mondta, nem ez az első eset, hogy egy műve kapcsán utólag kell ráébrednie: komponálás közben tudatalatti erők is működtek benne. Ahogy ő fogalmazott: „Valaki gondolkozott bennem, aki okosabb, mint én.” Hogy ki, azt talán sosem fejtí meg a zenetudomány. Egy állítás azonban vitathatatlan: az egyetlen hangba zárt dal elviselhetlenné váló monotoníája után a szabadulás, a hangmagasság megváltozása maga a megváltás.

IRODALOMJEGYZÉK

- Varga Bálint András: „Kulcsszavak: beszélgetés Kurtág Györggyel és Kurtág Mártával”. In: Varga Bálint András (összeáll.): *Kurtág György*. Budapest: Holnap Kiadó, 2009
- Walsh, Stephen: „György Kurtág: An Outline Study II”, *Tempo* 142. (1982) DOI: 10.1017/S0040298200032526

A B S T R A C T

ANNA VÁRGEDŐ

ILLUMINATED INVOCATION

Summoning God in György Kurtág's Song Alcohol

Only a few years after the remarkable compositional richness of *The Sayings of Péter Bornemisza*, György Kurtág wrote a song cycle on the poems of a contemporary poet and friend, János Pilinszky. The musical world of the first piece of the cycle, entitled *Alcohol*, could not be more puritanical: the majority of the song is written for one single note D. But it takes only a little closer look for the observer to discover secrets hidden in that single note; secrets disguised by the poet, uncovered and hidden again by the composer. This article aims to reveal the complex layers of meanings lying beneath the simplicity of the monotonic, distorted vocalism of the piece. For this, other relevant Pilinszky poems are also taken into consideration, along with a personal discussion with the composer and several musical clues – for, as the reader will see, a single note and a few distorted vowels are able to carry a surprising number of musical clues. From my point of view, these traces lead the listener from contemplating the intoxicated disintegration of the speaker to witnessing the active invocation of a substantiality that exists in a different, transcendent realm.

Anna Várgedő is a cultural journalist and an MA-student in the Musicology Department at the Franz Liszt Academy of Music. In 2019 she received the Hungarian National Higher Education Scholarship. As a cultural journalist she has been writing interviews and music reviews for several different media platforms since 2014. In 2018 she won 2nd prize of the Karc Music Criticism Contest organized by the Palace of Arts Budapest. Between 2018 and 2020 she was editor-in-chief of *Figaro*, a journal published by the students' union of the Liszt Academy. She currently works as a reporter and editor at Hungarian Bartók Radio.

RECENZÍÓ

Csobó Péter György

KÖZÉP-EURÓPAI ZENETÖRTÉNETEK

A regionális identitás kérdései a magyar zenetörténet-tudományban

Zenetörténetek Közép-Európából. Szerk. Péteri Lóránt–Fazekas Gergely–Vikárius László. Kronosz Kiadó, 2024

Konferenciakötetről írni többnyire nem feltétlenül hálás dolog, hiszen az ilyen típusú kiadványok sok esetben ki vannak szolgáltatva az előadások kontingenciájának, ami még a legszigorúbb és legkövetkezetesebb szervezői munka mellett sem kizárt. Szerencsére mégis léteznek üdítő kivételek, ezek közé tartozik az a kötet is, amely idén tavasszal jelent meg a Kronosz Kiadó gondozásában. A kiadvány háttérében az a kétnapos konferencia állt, amelyet a Zeneakadémia Zene-tudományi Tanszéke rendezett még 2021. novemberében *Zenetörténetek Közép-Európából* címmel, méghozzá abból a jeles alkalomból, hogy akkor épp hetven éve, 1951-ben indult el Magyarországon intézményes formában a zenetudomány zeneakadémiai oktatása. A konferencián elhangzott előadások kibővített és szerkesztett anyagát vehetjük most a kezünkbe egy gyönyörű tanulmánykötet formájában. A szerkesztők precizitása mellett dicséret illeti a kiadót is, hiszen a kötet kifejezetten szép, elegáns megjelenésű, tipográfiai, formai szempontból is kifogástalan. Azokat az olvasókat, akik csak bizonyos témák, információk iránt érdeklődnek, összesített bibliográfia, névmutató és a szerzők rövid bemutatása is segíti, de az alábbiakban épp amellet szeretnék érvelni, hogy kimondottan megéri ezt a könyvet egyben, végig elolvasni.

Hiszen már csak e jubileum okán is, a kötet akarva-akaratlanul bizonyos értelemben a mai magyar zenetörténet-írás reprezentatív kiadványa, és talán ez még akkor is igaz, ha végigtekintünk a szerzők listáján, és azt találjuk, hogy többségében a kutatók fiatal és középgenerációja képviselteti magát benne. Azt, hogy a „Zenetudományi Tanszék vonzásköréből” mennyire reprezentatív ebből a szempontból – én magam nem lévén zenetörténész – nem tudom megállapítani, mindenestre a kötet egésze nyilvánvalóan fontos pillanatfelvétel e tudomány hazai állapotáról.

Szembetűnő, szinte programszerű rögtön a „zenetörténet” szó többesszámú alakja a címben. A még a posztmodern teoretikusoktól származó maxima, miszerint „illik” vagy „jobb” tartózkodni a nagy elméleti és történeti narratíváktól, az olyan interpretációs sémáktól, amelyek kilépnek a történeti jelenségek közvetlen világából, és nagy összefüggésekben igyekeznek elbeszélni a (zene)történet „fejezeteit”, mára széleskörűen elfogadottá vált, e nagy narratívák helyét jobbra az

eszmé-, probléma- vagy fogalomtörténeti elemzések vették át, miközben ezzel együtt magától értetődővé vált a „kis léptékben” gondolkodás, a „magukkal a tényekkel” való foglalkozás módszertani normája (még ha ez az út sem mentes a csapdától). E kettősségre a *Zenetörténetek Közép-Európából* című kötet szerkesztői is utalnak az előszóban, ahol a kötet írásainak egy részét „távlati képekben” megfogalmazott vizsgálódásokként, más részüket „mikrotörténeti” kutatásokként aposztrofálják. Ez a kettős perspektíva valóban erőteljesen érvényesül e kötetben, ugyanakkor jól (hol határozottabban, hol inkább csak jelzésszerűen érzékelhető a szerkesztőket és a szerzők többségét egyaránt átható törekvés a magyar zene-történeti diskurzus regionális kontextualizálására, amelyet megítélésem szerint nem pusztán a konferenciafelhívásban körültekintően megfogalmazott tematikus irányelvek motiválnak, hanem lényegszerű és mélyebb okok is, melyekre még feltétlenül vissza kell térnem.

A kötet tizenkilenc tanulmányát a szerkesztők ötletes címekkel ellátott tematikus blokkokba tagolták. A koncepcionális kereteket felvázoló két szélső blokk között tárgyukat tekintve nagyjából időrendi elv szerint sorakoznak az egyes írások a középkortól a 20. század végéig. Az egyes tanulmányok többségükben rendkívül éles, sokszor „szuperközeli” képet vetítenek elénk egy-egy zene-történeti jelenségről, ugyanakkor a zene-történetírás diszciplináris és perspektivikus sokfélesége jellemzi őket, aminek következtében elbeszélt történeteik „szubjektumai” vagy hordozói entitásai is nagyon sokfélék: kéziratok, intézmények, hatások, barátságok, műfajmegjelölések, fogalmak, politikai és zenei karrierek (és karrieristák) vagy éppen tárgyak: hangszerek, hanglemezek stb. (A kötet tematikus gazdagsága akkor is imponáló, ha a magyar zenetudomány egy – nemrégiben bibliográfiakészítés céljából megalkotott – taxonómiáját vesszük alapul: a huszonegy tematikus csoportból tíz képviselteti magát benne.) Ez az imponáló sokféleség mégis olvasható egységes jelenségként, s az alábbiakban épp arra szeretnék majd kitérni, hogy mi teremti meg ennek a lehetőségét (korántsem állítva, hogy a kötetben megjelenő szellemi sokszínűségnek ez volna az egyedüli lényege).

A kötet második, „Klerikusok és arisztokraták” címet viselő „régizenei” szöveg-blokkjában három előadás kapott helyet. Gilányi Gabriella írása a magyar gregoriánkutatás izgalmas, már-már nyomozásra emlékeztető ágába vezeti be olvasóit. Eddig ismeretlen, 15. századi felső-magyarországi liturgikus zenei könyvek részleteit azonosítja komparatív módszer, írásképelemzés és forráskritika segítségével, olyan kódexlevelek részleteiből, amelyeket később keletkezett kódexek borítóiba kötöttek be, az újrahaznosítás és gazdaságosság jegyében. A kutatásnak köszönhetően ezáltal nemcsak gazdagodik a történeti Magyarország egyházi zenéjének forrásanyaga, hanem képet kapunk a kódexmásoló-műhelyek interkulturális kapcsolatrendszeréről és az egyházi központok reprezentatív gyakorlatáról is. Tóth Emese a 18. századi magyarországi zenei mecénatúra egy történetét meséli el, gróf Zichy Miklós kísérletét, hogy óbudai kastélyát barokk főúri rezidenciává alakítsa, melynek zenei életét Bécsből rendelt kompozíciókkal és szerződött muzsikussal igyekezett fellendíteni. Végül Komlós Katalin írása egy Magyarországról származó muzsikussal, Zmeskal Miklós személyét és pályáját, legfőképpen

Beethovenhez fűződő kapcsolatát mutatja be, s ezzel egy mindeddig talán kevés figyelemre méltatott, mély és intenzív barátság szép történetébe enged bepillantánunk. A „Hatástörténetek” címet viselő blokkon belül Bozó Péter műfajelméleti tanulmányában annak jár utána, hogy a 19. századi francia lexikonszócikkekben milyen jelentésárnyalatokat vett fel és őrzött a rondó. Belinszky Anna (aki nem melleleg a kötet szerkesztésében is közreműködött) a Brahms-recepció két egymáshoz közeli fejezetét vizsgálja: egyfelől azt a képet, amely Bécsben, a zeneszerző temetési szertartásának eseményei kapcsán rajzolódik ki, s amely a recepció átpolitizáltságáról és a nemzeti ideológia szerepéről árulkodik Brahms megítélésében; másfelől a temetés budapesti sajtóvisszhangját. A blokk utolsó írásában Büky Virág nagyon finom érvekkel „hangolja át” az arról korábban kialakult szakmai tézist, hogy milyen hatás is tulajdonítható valójában Szymanowski bizonyos műveinek Bartók 1. és 2. hegedű-zongora szonátájában.

A „Hangszer, tánc, hanglemez” elnevezésű blokkon érezhető talán leginkább a szerkesztői kényszer(edettség) hatása, hiszen organológiai, táncörténeti és hangfelvételtörténeti írások sorakoznak egymás mellett. Papp János a tárogató különböző típusait helyezi el történeti és regionális kontextusban, Fedoszov Júlia azt vizsgálja, hogy milyen zenei kultúra állhatott a magyarországi első táncművészeti mozgalmak mögött, és ez hogyan kapcsolódott nyugati mintáikhoz, míg végül Szabó Ferenc János rendkívüli precizitással igazítja el olvasóit a régió első hangfelvételi cégeinek kiadói labirintusában. A következő egység címét (zenei) nagyvárosok adják („Budapest, Bécs, Párizs”). Kusz Veronika nagyszerű írása Dohnányi két bécsi tartózkodásának életrajzi kereteit felhasználva a századforduló bécsi életérzésének, a technikatörténet akkori újdonságainak vagy éppen Schnitzler és Spengler műveinek a zeneszerző gondolkodására gyakorolt hatását keresi vissza izgalmasan (és korántsem erőltetve) az Op. 13-as *Winterreigen*-sorozat darabjaiban. Ozsvárt Viktória a francia orientációjú magyar zeneörténész, Haraszi Emil írásából igyekszik rekonstruálni, hogyan látta és hogyan láttatta Haraszi a magyar zenét, illetve hogyan próbálta ezen a szálon, a magyar zene tudomány eredményein keresztül szorosabbra fűzni a magyar–francia kulturális kapcsolatokat. Voltaképpen már eddig is több ponton felbukkantak a könyvben a zenei életnek, a zeneszerzői vagy előadó-művészi tevékenységnek, de ugyanígy a zene tudomány művelésének és a *politika* szférájának bizonyos érintkezési pontjai. Ez a szempont egyre látványosabban és erőteljesebben kerül előtérbe az egymás után sorakozó szövegekben, miközben a politikai, nemzeti identitás, a hatalomgyakorlás, valamint a zene kulturális gyakorlata és tapasztalati formái közötti összetett, hol produktív, hol destruktív viszonyrendszerrel izgalmas kép bontakozik ki előttünk. Ezt igazolja e blokk harmadik tanulmánya is, melyben Dalos Anna a magyar zenei élet történetének egyik sötét (ha nem a legsötétebb) fejezetével foglalkozik: pontosabban a nyilas rémuralom idején a hungaristák kulturális önreprezentációjában fontos szerepet játszó figurával, Sámly Zoltánnal, Sámly kérészetű karrierjével, illetve a nevéhez kapcsolódó „kulturvonal” történetével. Végül e politikai vetület nemcsak egészen nyilvánvalóvá, hanem determinisztikussá is válik a könyv hatodik tartalmi egységében („Történetek az államszocializmusból”). Itt is három

szerző írásai sorakoznak egymás mellett, a második világháború utáni magyar zenei élet három különböző jelenségét és szcénáját elemezve. Cselényi Máté Cziffra György életének és pályafutásának mindeddig kevésbé feltárt szakaszát világítja meg előttünk, az 1954 márciusa és 1956 októbere közötti időszakot, a zongoraművész repertoárja megalapozásának idejét, kritikai fogadtatását vagy épp a hazai Bartók- és Gershwin-recepcióban játszott szerepét. Megtudhatjuk, hogy gyorsan felívelő karrierjét, melynek során megvetett bárzongoristából Liszt-díjas zongoraművésszé vált, Cziffra elismerések és valódi örömök nélkül élte meg, ami szinte szükségszerűen vezetett disszidálásához. Murvai-Bőke Gabriella tanulmányában azt vizsgálja, hogy a szovjet mintára létrehozott Honvéd Központi Művészegyüttesnek miként alakult a története, hogyan befolyásolták és alakították működését, repertoárját a zenei, politikai, ideológiai és reprezentációs elképzelések, azaz a „regionalitás” új hatásösszefüggései. Az 1945 után a keleti blokkban létrehozott, új regionalitást Ignác Ádám a latin-amerikai populáris zene recepcióján keresztül vizsgálja, s az azonosságok mellett fontos különbségeket talál a Kádár-korszak Magyarországa és a szomszédos országok között, többek között azt, hogy a zenepolitika hazai irányítói ennek a tömegzenei kultúrának inkább a kommersz és egzotikus rétegeit segítették elterjedni, szemben a forradalmi és politikai tartalmú latin-amerikai zenével.

Ezt az imponáló tartalmi sokféleséget most csupán egyetlen, de e kötetre *könyvként* tekintő olvasó számára talán legfontosabbnak tetsző szempontból szeretném megközelíteni. A *Zenetörténetek Közép-Európából* című kötet jóval több, mint a kerek évforduló alkalmából megtartott előadások tarka csokra. A zenetörténet(írás) címben jelzett pluralitása ugyanis egy bizonyos dimenzióban egységesül, ám anélkül, hogy az így létesülő „egész” kényszert gyakorolna a részekre. Ugyanis a könyv egészét meghatározza a magyar zenetudomány regionális értelemben vett identitása iránt megfogalmazódó (néhány szövegben inkább csak látenszen meghúzódó, mégis valóságos) *koncepcionális igény*. Mi sem látszik erre alkalmasabbnak, mint éppen „Közép-Európa” fogalma. Igaz, korántsem ilyen egyszerű a helyzet. Gyáni Gábor kötetnyitó kitűnő fogalomtörténeti összefoglalása épp azt tárja elénk, hogy ez a fogalom a kulturális identitáskeresés legkülönfélébb formációinak alakzataként mindig is ki volt szolgáltatva a nagyhatalmi törekvésekből, politikai és nemzeti ideológiákból fakadó reményeknek és félelmeknek, ráadásul éppen ma a (kontinentális) történettudomány érdeklődése megcsappanni látszik iránta, a politikai praxisban játszott szerepe válságban van, kulturális mintázatai pedig mindig is zavarba ejtően széttartóak voltak. Azt, hogy egy identitásteremtő és kellően teherbíró Közép-Európa-fogalom a (magyar) zenetörténetírásban sem volt mindig problémamentes, kitűnően illusztrálja Péteri Lóránt Szabolcsi Bencéről írott tanulmánya. Szabolcsi a magyar zene regionális hovatartozását – bár lényeges hangsúlyeltolódások mellett – 1940-ben és 1968-ban egyaránt egy német-osztrák „Közép-Európától” elválasztott „Keleten” kívánta lokalizálni, miközben gondolkodásában hol a regionális és a nemzeti kategóriák paralel alkalmazása vezetett paradoxonhoz, hol a zenetörténet regionális („távlati”) perspektívája vált ingataggá. Mindenesetre ez a (nem csupán) Szabolcsitól örökölt motívum, hogy

a magyar zeneörténet(írás) produktívan legyen elhelyezhető valamiféle regionális gondolkodás és kategóriarendszer keretei között, láthatóan fontos vezérmotívuma a kezünkben tartott kötetnek, és a benne reprezentált zeneörténeteszi gondolkodásmódoknak. A *Zeneörténetek Közép-Európából* című könyvben ugyan többnyire csak szelíd ajánlat formájában vetül fel a regionalitás, mint egyfajta diszciplináris norma, amelynek rögtön a kötet elején megmutatkoznak a nehézségei és buktatói, de amelynek a lehetőségére aztán a kötet belső tanulmányainak többségében gyakorlati válaszok születnek a „mikroanalízisek” hol inkább, hol kevésbé meggyőző erejével. Az utolsó két tanulmány pedig (önálló blokkjuk címe „Identitástörténetek”) nagyon világosan és határozottan teszi hangsúlyossá a zeneörténet(írás) e lehetséges szempontját. Vikárius László egy 1938-as németországi hangverseny programjába szánt, majd visszavont (de mégis előadott) Bartók-mű, az *Öt magyar népdal* énekhangra és zenekarra írt változatából nemcsak Bartók politikai állásfoglalásának finom kódjait olvassa ki, hanem ezt a regionális vagy politikai identitástudatot voltaképpen e mű egyik alkotó eszméjeként elemzi. Írása Bartók „közép-európaiságáról” inkább egy hiánytörténet, hiszen a zeneszerző 1920 és 1933 között legfeljebb egzisztenciális kényszerűség folytán tekintette magát az így megnevezett régió részének, valójában Nyugat- és Közép-Európával (Béccsel) szemben alapvetően „kelet-európainak” vallotta magát és kulturális gyökereit. Végül e regionális identitás kérdése újra nagyon hangsúlyosan bukkan fel a kötet utolsó tanulmányában. Fazekas Gergely Kurtág-írásában imponáló szintézisként jeleníti meg a „távlati képekben” való gondolkodás és a zene szövetébe metsző „mikro”-analízis módszertani kettősségét. Annak a kérdésnek a nyomába eredve, hogy miként körvonalaz Kurtág zenéje valamiféle „közép-európai” minőséget, Fazekas Közép-Európa nyolcvanas években feltámadt kulturális fogalmának mintázatait használja értelmezési keretként, és a legizgalmasabb összefüggést ebből a szempontból talán Claudio Magris Közép-Európa-fogalma (a múlt terhét magával cipelő, de levetni nem képes entitás) és Walter Benjamin ismert történelemfelfogása (ikonografikus metaforájával, Paul Klee festményének *Angelus Novus*ával), valamint Kurtág zenéjének a zeneörténet különféle jelenségei iránti mély elkötelezettsége között vázolja fel.

A „közép-európaiság” fogalma nagyon sokrétű, többnyire egymást kiegészítő vagy éppen átértelmező jelentésekben tűnik fel e kötet lapjain, és e sokféleség izgalmasan tölti ki a szélső tanulmányokban felvázolt koncepcionális kereteket. Mindennek fényében Közép-Európa az itt reprezentált magyar zeneörténet és zenetudomány nézőpontjából egy olyan, egyszerre kulturális és geopolitikai tér, amelyben hol az egyházi vagy arisztokratikus központok interkulturális kapcsolatai, hol kiemelkedő alkotóegyéniségek teljesítménye és az abból kisugárzó hatástörténetek, hol azok a pályáívek, amelyeket a zenei élet egy-egy meghatározó egyéniségének mozgása rajzol ki a régió központjai között, hol egy-egy politikai ideológia által megteremtett közeg kényszerei vagy intézményi lehetőségei hoznak létre olyan kulturális mintázatokat és művészeti teljesítményeket, amelyek értelmük és jelentésük fontos rétegeit épp e regionális háló viszonyrendszeréből mérik. Ebben az értelemben a „közép-európaiság” nem pusztán valamiféle nehezen

definiálható kulturális vagy politikai identitás iránti vágy jelölője, hanem egy *produktív, jelentéskonstituáló hermeneutikai gyakorlat* megnevezése is. Ez pedig – úgy hiszem – a lehető legfrappánsabb „válasz” Gyáni Gábor némileg meglepő végkövetkeztetésére, miszerint „a közép-európaiság *eredeti* gondolata napjainkban inkább csak a velünk ily értelemben foglalkozó *nyugati* tudományos és művészi diskurzusban él lankadatlanul tovább.” (31.) Mit is jelent hát közép-európainak lenni? Mit jelent ezt a kérdést a zenetörténet-írás bizonyos témáin és problematikáin keresztül feltenni? Az e kérdésekre adható válaszok – a *Zenetörténetek Közép-Európából* című kötet a biznyság rá – sokfélék, ám a válaszadás lehetővé teszi a diszciplináris identitástudat bizonyos reflexióját, és konstruktívan segíti a kutatás produktivitását. Visszatérve a jubileumi alkalomra: így válnak az intézményi keretek a szó eredeti értelmében tápláló erővé, *alma mater*ré, amely összefogja a szakma sokféle működésformáját és eltérő szempontrendszerét, így válik a „vonzáskör” gravitációs központtá, olyan normatív erővé, amely reflexióra, identitástudatának vizsgálatára ösztönzi a szakmát. És épp ezért is válik e konferenciakötet egységes művé, *könyvvé*.

SZERZŐINK

Brauer-Benke József (1970) 1995–2000 között a Budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetemen néprajzot, kulturális antropológiát és afrikanisztikát tanult, majd 2001–2004 között ugyanott az európai etnológia doktori program ösztöndíjasaként posztgraduális végzettséget szerzett. Doktori disszertációjában a magyar népi hangszerek történetét vizsgálta. 2003–2008 között a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetem afrikanisztika programjának oktatója, 2008–2021 között a Zeneakadémia Népzene tanszékének és 2022-től jelenleg is az ELTE BTK Sémii Filológiai és Arab tanszékének óraadó tanára. 2012-től az MTA, majd HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet hangszer-történésze, ahol az európai és Európán kívüli népi hangszerek történeti összehasonlító kutatásával foglalkozik. A témakörben eddig 7 könyvet és 45 tudományos szakcikket publikált.

Gombos László (*1967) a budapesti Liszt Ferenc Zeneakadémián szerzett karvezetői (1990) és zenetörténészi (1995) diplomát, majd 1998-ig az egyetem zenetudományi PhD programjában vett részt. Zenetörténetet tanított a Debreceni Egyetemen (1998–2002) és Budapesten a Bartók Konzervatóriumban (1995–2020). 1994 óta az MTA, majd HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet kutatója, szakterülete a 19. és 20. század magyar zenetörténete. Cikkék és könyvek írása mellett számos kötetet szerkesztett, harmincnál több kiállítást készített Európa-szerte, illetve több száz hangversenyt rendezett. A Hubay Jenő Társaság alelnöke, a Hubay Jenő Alapítvány elnöke és a Magyar Liszt Társaság budapesti elnöke. Zenetudományi munkásságát 2018-ban Szabolcsi Bence-díjjal jutalmazták.

Laskai Anna jelenleg a Budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi szakának doktorjelöltje. Doktori disszertációja Dohnányi Ernő karmesteri pályafutásával foglalkozik. 2014 óta az MTA, majd HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának külső munkatársa, majd tudományos segédmunkatársa. Az archívumban a Budapesti Filharmonikusok gyűjteményének kurátora. Aktívan részt vett a különböző Dohnányi-gyűjtemények katalógizálási munkálataiban. 2016-ban Dávid Gyuláról jelentetett meg monográfiát (2018-ban angol nyelven), 2022-ben pedig a Magyar Zeneszerzők Egyesülete megbízásából 85 kortárs magyar zeneszerző katalógusát állította össze.

Lipták Dániel a Liszt Ferenc Zeneművészeti egyetem doktorjelöltje etnomuzikológia szakirányon, valamint a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet tudományos segédmunkatársa. Zenészként a magyar és a román nyelvterület hagyományos hegedűs muzsikájával foglalkozik. Kutatási területei: a magyar népzene kutatás története, a népi tánczene társadalmi és zenei szempontjai, kelet- és közép-európai hagyományos kultúrák interetnikus összefüggései, zenei folklorizmus.

Richter Pál 1995-ben szerzett muzikológusi és zenetörténet-tanári diplomát a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi szakán. Doktori disszertációját *A ferences rend dal-lamkészlete a XVII. században a Kárpát-medencében* címmel 2004-ben védte meg. 2015-ben habilitált szintén a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen, 2016 óta egyetemi tanár. 1994 óta tagja a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaságnak és 2007-től a Hagyományos Zene Nemzetközi Tanácsának, különböző szakértői és tanácsadói testületek tagja. Az MTA, majd HUN-REN BTK Zenetudományi Intézetben 1994 óta folyamatosan részt vesz a népzenei gyűjtemény feltárását, multimédiás elérését célzó munkálatokban, 2006–2011 között a ZTI Népzenei Archívuma EU-s pályázatainak szakmai felelőse volt. Kutatásokat főként a műzene és a népzene érintkezési területein végez. 2012 óta a ZTI igazgatója, 2007–2021 végéig vezette a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen megindult hangszeres és énekes népzenei képzést, alapító tanszékvezető.

Szabó Balázs 1995 és 2000 között végezte zenetudományi tanulmányait a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen, ahol *Forma és jelentés Bartók hegedűszonátáiban* című értekezésével doktori fokozatot szerzett. Fő kutatási területei: Bartók és Kodály életműve, magyar zene-történet, protestáns egyházzene. 2002 óta a győri Széchenyi István Egyetem Művészeti karának oktatója, egyetemi docens.

Várgedő Anna kulturális újságíró, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem MA muzikológus hallgatója. 2019-ben Nemzeti Felsőoktatási Ösztöndíjat kapott. 2014 óta számos különböző sajtóorgánum felkérésére írt interjúkat és hangversenykritikákat. 2018-ban elnyerte a Művészetek Palotája által meghirdetett Karc Kritikáíró Pályázat 2. díját. 2018 és 2020 között a Zeneakadémia hallgatói önkormányzata által kiadott Figaro magazin főszerkesztője volt. Jelenleg a Bartók Rádió szerkesztője és riportere.