

JÁRDÁNYI PÁL **ÉS KORA**

Tanulmányok a 20. századi
magyar zene történetéből
(1920–1966)

Szerkesztette:
Dalos Anna
Ozsvárt Viktória



A kötet megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap, a Magyar Tudományos Akadémia könyvkiadási programja és az NKFIH K 123819-es számú pályázat támogatta.



© B. Kaskötő Marietta, Dalos Anna, Horváth Bálint, Járdányi Zsófia, Kerékfy Márton, Kusz Veronika, Laskai Anna, Murvai-Böke Gabriella, Németh Zsombor, Ozsvárt Viktória, Papp Ágnes, Péteri Lóránt, Pethő Villő, Riskó Kata, Szabó Ferenc János, Tallián Tibor

© Rózsavölgyi és Társa, 2020

Szerkesztette: Dalos Anna és Ozsvárt Viktória

Olvasószerkesztő: Ignác Ádám

Borító: Szabó Ferenc

Műszaki vezető: Rác Julianna

Nyomdai előkészítés: 9s Műhely

ISBN 978-615-5062-50-6

Minden jog fenntartva.

Bármilyen másoláshoz, sokszorosításhoz, illetve adatfeldolgozó rendszerben való tároláshoz a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulása szükséges.

Felelős kiadó a Rózsavölgyi és Társa ügyvezetője

1086 Budapest, Dankó utca 4–8.

(+361) 299-8002 • rozsavolgyikiado@lira.hu • <http://rozsavolgyi.hu>

Készült a Primerate Kft.-ben

TARTALOM

5 Előszó

JÁRDÁNYI PÁL ÚTJA

- 11** TALLIÁN TIBOR: Járdányi, Kodály, Szabó és a magyar lélek
83 KUSZ VERONIKA: „Tiszta volt az ég...” A kvart mint szövegfestő eszköz és a zenei identitás kifejezése Járdányi Pál műveiben
115 PÉTERI LÓRÁNT: Járdányi Pál az államszocializmusban és a forradalomban

ESETTANULMÁNYOK A HORTHY-KORSZAK ZENETÖRTÉNETÉBŐL

- 137** LASKAI ANNA: A karmester Dohnányi fogadtatása az 1920-as és 1930-as években Jemnitz Sándor és Tóth Aladár kritikáinak tükrében
163 NÉMETH ZSOMBOR: Farkas Ferenc pályakezdése (1927–1931)
203 B. KASKÓTÓ MARIETTA: „Szent vagy Uram, vagy nem?” A Harmat–Sík-népénektár és a korabeli egyházzenei közélet dilemmái
221 PETHŐ VILLÓ: Az iskolai énekkutatás helyzete és Kodály pedagógiai reformgondolatainak elterjedése az 1930-as, 1940-es években
241 RISKÓ KATA: Elágazó utakon. A magyar népzene kutatás 1930 és 1945 között
259 HORVÁTH BÁLINT: Szöllősy András erdélyi éve. Egy zeneírói pálya kezdete
271 DALOS ANNA: A Turultól a népdalig. A szélsőjobboldali mozgalmak és a magyar zeneélet kapcsolatai (1938–1944)

ZENEÉLET ÉS ZENETUDOMÁNY AZ ÁLLAMSZOCIALIZMUSBAN

- 291** SZABÓ FERENC JÁNOS: Magyar kortárs zene kottában, hanglemezen és rádiófelvételen (1920–1960)
321 KERÉKFY MÁRTON: Ligeti György a Zeneakadémián (1945–1956)
337 PAPP ÁGNES: Rajeczky Benjamin és a *Melodiarium Hungariae Medii Aevi*. Gregoriánkutatás Magyarországon az 1950-es években
363 OZSVÁRT VIKTÓRIA: „A »korszak« kérdésére az egyes ember így vagy amúgy válaszol”. Szabolcsi Bence és Vargyas Lajos zenetudományi vitái az 1950-es évek első éveiben
381 MURVAI-BÓKE GABRIELLA: Az 1956-os magyar forradalom nyolcezer kilométer távolságból. A Néphadsereg Művészegyüttesének kínai turnéjáról

JÁRDÁNYI-DOKUMENTUMOK

- 407** JÁRDÁNYI ZSÓFIA: Rövid beszámoló Járdányi Pál családi levelezésének és dokumentumgyűjteményének felfedezéséről és újdonságairól
- 417** A KÖTET SZERZŐI
- 423** NÉVMUTATÓ

Előszó

Évfordulós tanulmánykötetet tart a kezében az olvasó. A Járdányi Pál (1920–1966) születésének századik évfordulójáról megemlékező kiadvány tervének kialakításakor a szerkesztők számára egyértelmű volt, hogy az ünnepi visszatekintés nem szorítkozhat kizárólag a zeneszerző, népzenekutató, zenepedagógus alakjának bemutatására. A komponista személyisége, kapcsolati hálója, a zeneélet több területén is betöltött centrális szerepe eleve adottá tette, hogy – életpályájából kiindulva – a korszak zene-történetének szélesebb spektrumát kíséreljük meg megvilágítani. Egy olyan korszak zenetörténetét, amelyben embertelen politikai rendszerek váltak egyeduralkodóvá és omlottak össze, amelyet egy világháború sodort kényszerpályára és egy másik formált tragikussá, és amelyben a remény és reménytelenség között húzódó hullámhegyek és -völgyek a kor képviselőinek mindennapos tapasztalatát képezték.

Célunk tehát az volt, hogy Járdányit mint sokirányú szakmai tevékenységet folytató humanista muzsikust az 1920 és 1966 közötti magyar zeneszerzés-, zeneélet-, zenetudomány- és zenepedagógia-történet paradigmaticus alakjaként határozzuk meg, illetve munkásságát e kevesebb mint fél évszázadnyi korszak kontextusában helyezzük el. Ez a magyarázata annak, hogy a nevét viselő kiadvány tizenhat tanulmányából mindössze három foglalkozik szorosabban véve az ő életművével és tevékenységével, habár alakja hol élesebben, hol halványabban, de szinte az összes itt közölt és Járdányi korát megrajzolni szándékozó munkában felsejlik, érzékeltetve a komponista tevékenysége hatósugarának kivételes nagyságát. Hiszen Járdányi Pál Rajeczky Benjamin tanítványa és kollégája, Ligeti György és Szöllősy András nemzedéktársa, Vargyas Lajos és Szabolcsi Bence vitapartnere, valamint népzenekutató, pedagógus, zenekritikus és *homo politicus* volt, olyan teremtő ember, aki minden megnyilatkozásában – legyen szó zenéről, tudományról vagy politikáról – a magyarság primer érdekeit állította a középpontba, követve ezzel saját és egész nemzedéke nagy példaképeit, Bartók Bélát és Kodály Zoltánt.

A Járdányi Pál életművét elemző tanulmányok különböző perspektívából közelítenek az életpályához, mégis – egyfajta közös magként – mindhárom szöveg felhívja a figyelmet arra, milyen érzékenyen reagált a zeneszerző a magyarországi politika változásaira, hogy tevékenységének a közéletiség – akár a közvetlen politizálás, akár a komponálás formájában – milyen meghatározó eleme volt. Kusz Veronika mélyana-

lízisekre támaszkodva a kvart hangköz mint szabadságszimbólum szerepét vizsgálja Járdányi Pál teljes életművében, betekintést nyújtva egyben a zeneszerző poétikájába is. Péteri Lóránt Járdányit mint a zenei közélet meghatározó alakját mutatja be az államszocializmus idején, külön kitekintve a komponistának az 1956-os forradalom idején folytatott és további pályáját tekintve sorsfordító szerepvállalására. Tallián Tibor pedig két kulcsmű, a *Divertimento concertante* és a *Tisza mentén* elemzésével, forrásaiknak részletes vizsgálatával helyezi Járdányi Pál alakját az ötvenes évek átideologizált magyar zeneéletének Kodály Zoltán és Szabó Ferenc meghatározta ideológiai terébe.

A kötet másik tematikus csoportját esettanulmányok és dokumenta jellegű közlések képezik – ezek tematikai értelemben nem is feltétlenül különíthetők el egymástól. A közlemények egy része – legyen szó a kötet felépítésének megfelelően akár az 1920 és 1944, akár az 1945 és 1960 közötti periódusról, utóbbi esetében pedig különösképpen az ötvenes évek időszakáról – a Járdányival szoros kapcsolatban álló muzikusok-muzikológusok, valamint Járdányi nemzedéktársai pályájába enged betekintést. A hazai népzene- és gregoriánkutatás különböző szegmenseit világítja meg három tanulmány: Papp Ágnes a népzene- és gregoriánkutató Rajeczky Benjamin módszertani megközelítéseinek alakváltásait, valamint Járdányi szakmai hatását vizsgálja a gregoriánkutatás első évtizedeiben, Riskó Kata az 1940 körüli magyar népzene kutatás irányzatait, felfogását elemzi, és helyezi el Járdányi Pált az évtized kutatási folyamataiban, míg Ozsvárt Viktória tanulmánya Szabolcsi Bence és Vargyas Lajos ötvenes évekbeli, a zenei östörténet kutatásával kapcsolatos szakmai vitáit és azok ideológiai hátterét tárja fel, betekintést nyújtva a Kodály követői közötti szakmai és személyes konfliktusokba. A zeneszerző kortársak életpályájának meghatározó szakaszai állnak három további közlemény középpontjában: Németh Zsombor Farkas Ferenc, Horváth Bálint Szöllösy András és Kerékfy Márton Ligeti György alkotói útjának egy-egy, eddig kevésbé feltárt korszakát veszi górcső alá, mind ez ideig fel nem dolgozott forrásokat bevonva a zeneszerzői életpályák jellemzésébe. 1956 mint szimbolikus dátum jelenik meg Murvai-Bőke Gabriella tanulmányában, amely a Honvéd Művészegyüttes 1956-os, a magyarországi forradalom idejére eső kínai turnéjának tragikus történetét vázolja fel.

A kötet több tanulmánya a zeneélet különféle területeit igyekszik bemutatni eddig ismeretlen dokumentumokra támaszkodva. Súlyponti jelentőséget ad a tanulmánykötet e szakaszának, hogy intenzíven foglalkozik a harmincas évek, illetve a negyvenes évek első fele zeneéletének történéseivel, egy olyan periódussal – a Horthy-korszakkal –, amely ez ideig kevésbé állt a kutatói érdeklődés előterében. Laskai Anna tanulmánya Tóth Aladár és Jemnitz Sándor Dohnányi Ernőről szóló kritikáival foglalkozik, Pethő Villó a Kodály-módszer kialakulásának első szakaszát helyezi el a korszak pedagógiai irányzatainak, illetve a kormányzat oktatási reformterveinek kontextusában, B. Kaskótó Marietta a Harmat Artúr szerkesztette *Szent vagy, Uram!* népénektár korabeli egyházzenei és politikai közéletbeli recepcióját vizsgálja, Dalos Anna pedig a

szélsőjobboldali mozgalmak és a zeneélet kapcsolatait mutatja be Ádám Jenő tragikus pályájának összefüggésében. Szabó Ferenc János összefoglaló tanulmányban elemzi a kortárs zene szemszögéből a magyar hanglemez- és kottakiadást, illetve a Magyar Rádió működését az 1920 és 1960 közötti időszakban. Járdányi Zsófia a családi hagyatékba, édesapja, Járdányi Pál levelezésébe enged betekintést.

Jelen kiadvány létrejöttét sokak segítették. Köszönettel tartozunk Járdányi Pál gyermekeinek, Járdányi Zsófiának és Járdányi Gergelynek, akik mindvégig tevélegesen is támogatták a kiadvány létrehozását; külön köszönjük, hogy hozzájárultak a kottapéldák közléséhez. Tomka Eszter korrektorként, Meszéna Beáta a kottapéldák elkészítésében, Sziklai Sára Bíbor pedig a névmutató összeállításában nyújtott jelentős segítséget, amit ezúton köszönünk nekik. Köszönjük az Universal Music Publishing Editio Musica Budapestnek a kottapéldaközlési engedélyt, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Levéltárának, valamint az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának a dokumentumközlésekhez adott engedélyeket. A kötet megjelenését az NKFIH K 123819-es számú, a *Magyarország zenei története V. (20. századi) kötetének előkészítése* című pályázat, az MTA Könyvkiadási Pályázata, valamint az NKA 203112/9698-as számú könyvkiadási pályázata támogatta nagyvonalúan.

Budapest, 2020. július 20.

A KÖTET SZERKESZTŐI

JÁRDÁNYI PÁL ÚTJA

TALLIÁN TIBOR

Járdányi, Kodály, Szabó és a magyar lélek

I.

Járdányi Pál már gyermekként bekerült-belépett Kodály Zoltán búvőkörébe. Tízéves korától a Budai Ciszterci Szent Imre Gimnázium diákjaként részt vállalt az iskola zenééletében, melyet Rajeczky Benjamin irányított. 1933-tól volt Kodály-tanítvány, Kodály kórusműveinek kiadója és a kórusmozgalom egyik vezére, Bárdos Lajos tanította zeneszerzésre. Tizenhat évesen felvették a Zeneművészeti Főiskola hegedű és zongora szakára, az érettségit követően pedig Kodály zeneszerző-iskolájába.¹ Ezzel párhuzamosan beiratkozott a budapesti egyetem bölcsészettudományi karára is, hogy a népzene zeneszerzői feldolgozása mellett annak kutatására is felkészüljön a néprajztudomány metodikájának elsajátításával, és így mindkét területen követhesse mesterét.

Kodály híveként a háború éveiben Járdányi nem rejtette véka alá németellenes, nemzeti-függetlenségi gondolkodását. Ez a kiállás nem volt veszélytelen. Állítólagos szovjetbarát kijelentések és kommunista kapcsolatok miatt 1943 elején feljelentés nyomán rendőrségi vizsgálat indult Járdányi és zenész, valamint bölcsész baráti körének tagjai ellen. A kihallgatások őszig elhúzódtak, de a feljelentőn kívül senkitől nem sikerült terhelő adatokhoz jutni. Sőt a többség igyekezett ellenérvekkel megingatni a vádakat. Veress Pál, néprajz szakos kolléga, később neves festő így vallott: „Járdányit régóta ismerem, már gimnazista korában is szélsőséges nacionalistának ismertem. Ezen a beszélgetésen Járdányi mondott valamit Józsi bácsiról [Sztálin], de a kijelentés szavaira nem emlékszem, de határozottan állítom, hogy ez tréfás kijelentés volt.”² Veress nyilván azért állította be „szélsőséges” nacionalistának Járdányit, hogy mentesítse a kommunista rokonszenv gyanújától. 1944 márciusában, a Forrásban Bartók Béla születésnapját köszöntve Járdányi magát ki nem tett idézőjelek között nacionalistának nevezte, a kodályi minőségi nacionalizmus értelmében:

1 Az életrajzi adatok forrása: Kecskeméti István: *Járdányi Pál*. [=Mai magyar zeneszerzők.] (Budapest: Zene-műkiadó, 1967.), Kusz Veronika: *Járdányi Pál*. [=Berlász Melinda (szerk.): *Magyar zeneszerzők 32.*] (Budapest: Mágus, 2004.) 1940 őszétől Kodályt szabadságotlák a Zeneművészeti Főiskolán, növendékei Siklós Alberthez kerültek. 1942 tavaszán, Siklós váratlan halála után Kodály visszatért, és lediplomáztatta Járdányi évfolyamát.

2 Lásd ehhez: Tallián Tibor: „1956 – az Elek utcától az Eötvös utcáig.” In: Gyarmati György–Péteri Lóránt (szerk.): *1956 és a zenei élet. Előzmények, történések, következmények.* (Budapest–Pécs: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem–Állambiztonsági Szolgálatok Történelmi Levéltára–Kronosz, 2019.) 25–75., 63.

A nacionalizmus korát éljük. Legyünk valóban nacionalisták, és halljuk meg a világégés nagy zajában azokat a hangokat is, amelyek múlhatatlanok és örökké csak dicsőséget szerezhetnek a magyarságnak.³

Egy évvel később, 1945. március 4-én már a Szabad Szóban, a Nemzeti Parasztpárt lapjában sürgette Bartók Béla hazatérését. Az ifjú bölcsész-zeneszerző, akit az újság 1946. június 8-án „belső munkatársának” titulált, midőn hírt adott tanári kinevezéséről a Zeneművészeti Főiskolán, 1947 őszéig képviselte a hasábokon Bartók ethoszát és Kodály zenepolitikai nézeteit. Kilépve a Szabad Szó kötelékéből, egy évadon át a Zenei Figyelő rovatot gondozta a Válaszban, vagyis a klasszikus hangverseny- és operakritikusi tollat forgatta, és nem foglalkozott zenei társadalompolitikával. Később a Zenei Szemlében olvashatták „J. P.” monogrammal jelzett hangversenybeszámolóit és szacikkeit a szolfézs- és zeneelmélet oktatásáról a Zeneművészeti Főiskolán; akkor is megmaradt a Kodály kezéből átvett kaptafánál, ha vitacikket írt (hozzászólás a zenei reformhoz).⁴

Am legsürgősebb feladatának bizonyára a visszatérést tekintette a kissé beporosodott zeneszerzői műhelybe. Nem eshetett jól neki, hogy 1947. június 22-én az *Új szerzők-új művek* szerény koncertciklusát recenzeálva Gaál Endre a kézzongorás Szonáta előadásáról csak annyit jegyzett meg a Magyar Nemzetben: „A választékos ízlésű Járdányi Páltól ma joggal várunk többet, mint a növendék-korból való, vizsgaelőadásról ismert Kézzongorás szonáta.”⁵ És ezt éppen akkor, mikor Járdányi új utakra lépett! A Vallás- és Köznevelési Minisztérium illetékesei 1947 márciusában elhatározták a Bartók Béla Nemzetközi Zenei Verseny kiírását az év őszére, és Járdányi már akkor bizonyosan tervezni kezdte vonósnégyesét, amit októberben le is zárt. Addigi pályájának legnagyobb zeneszerzői sikerét aratta vele: megosztott második díjat nyert a Bartók Fesztivál zeneszerzőversenyén (első díjat nem adtak ki) – igaz, csak 1948-ban, mert a fesztivált elhalasztották. A nagyszabású kamaramű után Járdányi teljes értékű zenekari szerzeménnyel kívánta gyarapítani műjegyzékét. A *Divertimento concertante* a kéziratok forrásokon látható évszámok és a családi levelezés adatai szerint 1947 és 1949 között készült.⁶ Szerzeményét Járdányi benyújtotta a Fővárosi Zenekarhoz, s az akko-

3 Járdányi Pál: „Néhány szó Bartók Béláról”. *Forrás* II/10 (1944. október): 237–238. Gyűjteményes kiadása: Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*. ([Budapest:] MTA Zenetudományi Intézet, [2000.] 159–160., 160.

4 Járdányi Pál, „Szolfézs és zeneelmélet.” *Zenei Szemle* (1948. január): 323–327. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 225–230.

5 Gaál Endre: „Két kamarazene bemutató.” *Magyar Nemzet* III/139 (1947. június 22.): 4.

6 Kecskeméti és Kusz Járdányi-monográfiáinak adatai szerint a *Divertimento* komponálását Járdányi már 1942-ben elkezdte. Kecskeméti, i.m., 23.; Kusz, i.m., 9. Breuer János ezt az adatot 2000-ben kicirkalmazta, kissé bizonytalanul azt állítva: „Zeneszerzői diplomamunkája a *Divertimento concertante* lehetett.” Valamivel lej-

riban szokásos, dicséretes rend szerint Somogyi László vezető karmester a művet előadásra elfogadván, 1951. március 2-án a közönség tetszése mellett a Városi Színházban be is mutatta.⁷ A sikeres premier nyomán Járdányi felajánlotta első nagyobb szabású zenekari művét az év őszére tervezett I. Magyar Zenei Hét műsorára. Szeptemberben a Magyar Zeneművészek Szövetségének elnöksége „a hajnalig tartó válogató ülések”⁸ egyikén elfogadta és kitűzte a kompozíciót a Zenei Hét második, 1951. november 20-án, kedden este esedékes zenekari hangversenyére. El is hangzott a hangverseny második részében, ezúttal Ferencsik János vezényletével, és az egyetlen megjelent, régimódi kritikában meg is kapta érte a kijáró egyetlen, semleges elismerő jelzőt: „A műsor második felében Járdányi Pál nagyigényű »Divertimento concertante« című műve és Szervánszky Endre Kossuth-díjjal kitüntetett »Honvéd kantátája« hangzott el.”⁹ Ennél többre ilyen terjedelmes műsorú koncert után aligha számíthatott.

Látszólag tehát minden rendben volt. A Magyar Nemzet gyanútlan kritikusa nyilvánvalóan nem volt jelen a koncert előtti délelőttön a Zenei Hét ideológiai nyitóeseményén, és lapzártáig nem értesült sem ő, sem a felelős olvasószerkesztő a botrányról, melyet a renitens ifjú zeneszerző ott kavart. A Zeneakadémia Nagyterme *großer Bahnhof* képét mutatta: megjelent a kultúrpapa, Révai József népművelési miniszter, Jánosi Ferenc miniszterhelyettes, Csillag Miklós, a minisztérium főosztályvezetője, a külföldi delegáltak, zeneszerzők, előadók és egyéb kiválóságok.¹⁰ Kodály nevét a sajtó nem említi a jelenvolt notabilitások közt. Távolmaradása nem lehetett véletlen: az előadás és vita várható tematikája valószínűleg nem töltötte el osztatlan örömmel. Az

jebb kiegészítőleg hozzáfűzi: „1942-ből való zenekari műve, a Divertimento concertante, melyen 1948-49-ben javíttatott.” Breuer János: „»Hazádnak rendületlenül...« Járdányi Pál születésének 80. évfordulóján.” *Muzsika* XLIII/1 (2000. január): 4–7., 4.–5. A források egybehangzóan cáfolják ezeket a feltételezéseket. Járdányi Gergely szíves közlése szerint a *Divertimento* 1. tételének particella-fogalmazványára az első tétel végén Járdányi a következő dátumot jegyezte be: „Debrecen, Bp., Balatonyörök / 1947. jan. – 1948. jún. 25.” A 2. és 3. tételnek nincs fogalmazványa a hagyatékban. Az autográf partitúra végén a szokott helyen és módon olvasható dátum: „1947.-49.” Járdányi Pál 1948. október 12-én szüleinek írott levelében többek között az alábbiakról számolt be: „Hamarosan elkezdem a zenekari darab hangszerelését. Mégsem írok hozzá negyedik tételt, elég három, csak az utolsónak a végét változtatom meg.” A levél a Járdányi-hagyatékban található.

7 „Somogyi László vezényelte a Fővárosi Zenekart s nagy sikert ért el a magyar bemutatóval is. Járdányi Pál Divertimento concertante-ja a Bartók kezdeményezte utat folytatja figyelemkeltő egyéni leleménnyel. Különös értéke művének a hangszerelési gondolatok gondos érvényesítése. A tehetséges komponista új alkotása eredményesen sorakozik az új magyar zeneművek mindjobban gazdagodó sorába, amely élénken bizonyítja, hogy soha még annyi új magyar szerzemény nem találta meg a kapcsolatot a hallgatósággal, mint napjainkban. A közönség sok tapssal fogadta a bemutatókat és mind *Somogyi* karmester avatott vezénylését, mind a zenekar alaposan felkészült, színes játékát.” N.N.: „Négy hangverseny.” *Kis Ujság* V/55 (1951. március 7.): 7.

8 Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet.* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989.) 312.

9 N.N.: „Megkezdődtek az I. Magyar Zenei Hét vitaülései.” *Magyar Nemzet* VII/271 (1951. november 21.): 5.

10 A „großer Bahnhof” német kifejezés jelentése: fellobogózott pályaudvar, vagyis ünnepélyes, díszes fogadtatás.

ünnepi hét folyamán két újság is közölte az Új Zenei Szemle megjelenés előtt álló novemberi számának tartalmát; a jegyzék élén mindkettőben „Hagyományaink. Kodály Zoltán cikke” szerepelt. Kodály adott is cikket a lapnak, egy újonnan felfedezett 19. század eleji magyar kottakiadvány elemzését: *Mihálovits Lukács három nótája*. Ennek summája félreérthetetlen óvást jelentett be az ismeretlen (nem létező) 19. századi hagyomány akkoriban erőltetett, de történeti tények által alá nem támasztott kultusza ellen:

Járjon elől az anyag mélyreható megismerése, arra épülhet minden egyéb. Az ismeretet megelőző vagy azt mellőző esztétizálás, agyaskodás, mint nálunk már nem egyszer, csak üres légvárakat építhet. Nagy munka vár itt még a kutatókra. De pontos végrehajtása nélkül csak szó-fia beszéd, amit e tárgyról ma mondhatunk.¹¹

Magyarországon minden rendszerben minden előfordulhat. Előfordulhatott az is, hogy az Új Zenei Szemle ünnepi száma nem jelent meg a Zenei Hét megnyitójára.¹² De a Zeneművész Szövetség szűk berkeiben nem lehetett titok, miféle üzenetet küld a lapban Kodály az újonnan előírt, „forradalmi” 19. századi nemzeti hagyomány ápolóinak. Nem zárható ki, sőt valószínűsíthető, hogy szokottnál is élesebben megfogalmazott elítélő véleménye ismeretében éppen azok a tanítványai kérték, hogy maradjon távol az őt közvetlenül érintő diskurzustól, akikre a rendezők az egyház ügyvédjének szerepét osztották. Az egész valóban úgy folyt, mintha a megszólalók rituálisan rögzített szövegeket olvastak volna fel. Szabolcsi Bence *Intonáció, népzene és nemzeti hagyomány* címmel tartott előadást, melyet a terv szerint vitának kellett követnie. Szabolcsi, a Kodály-tanítványok első generációjának egyik vezéralakja, határtalan horizontú zenetörténeti körképének egy pontján – mintha csak rendelésre tenné – az *Ecclesia*¹³ nevében mondhatni előkészítés nélkül kijelentette:

Külön kellene beszélnünk a népi hangnemek kérdéséről. Az ötfokúság vagy a modalitás átvétele egy időben szinte kizárólagos kritériumként érvényesült a mű magyar voltának megítélésében. Pedig nem erről van szó; mindezek az elemek önmagukban elvont elvek, testetlen sajátosságok, ha nem kapcsolódnak a teljes magyar népzene, sőt a teljes magyar zeneiség élményszerű, összefoglaló valóságához. [...] Mi a magyar a zenében? Miből áll zenénk nemzeti jellege? Nyilván

11 Kodály Zoltán: „Mihálovits Lukács három nótája.” *Új Zenei Szemle* II/11 (1951. november): 5–8., 7. Gyűjteményes kiadása: Bónis Ferenc (közr.): *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok 2.* (Budapest: Argumentum, 2007.) 271–273., 273.

12 Eöszte László feltételezése szerint november 20–21-én jelent meg. Eöszte László: *Kodály Zoltán életének krónikája* [=Nagy muzsikusok életének krónikája 13. Napról napra...] (Budapest: Zeneműkiadó, 1977.) 234.

13 Az ἐκκλησία jelentése népgyűlés, az összehívottak gyülekezete.

nem egyik vagy másik részletsajátosságból, hanem valamennyiből egyszerre. Ez az összessége minden magyar történelmi rétegnek, korszaknak és kultúrának: ez a magyar zenei hagyomány.¹⁴

Ezután Járdányi Pál, az utolsó növendékemzedék tagja, mint *advocatus diaboli*¹⁵ – mintha felkészült volna rá, holott ez nem így volt¹⁶ – azon szavakkal válaszolt Szabolcsinak, melyeket Kodály a háború vége óta csak gondolt, de nem írt le és talán nem is mondott ki:

Mert: igaz, hogy a múlt századi zenénk is jellegzetesen magyar zene, de az is igaz, hogy a Bartók és Kodály által feltárt népzenei és megvalósított műzenei sajátosságok a *magyar lélek* [kiemelés tőlem] legmaradandóbb elemeit, az évszázadok folyamán csak külsőségeiben, de tartalmában alig változó tulajdonságait tükrözik. [...] Még néhány szót a pentatóniáról és általában a magyar népzene ősrétegeről. Gondolom, senki sem állítja, hogy a pentatónia az egyetlen magyar sajátosság, vagy hogy minden, ami nem pentatónia, nem magyar. Ugyanakkor azonban a magyar népzene egészét, vagy akár Bartók és főként Kodály művészetét vizsgálva meg kell állapítanunk, hogy a pentatónia nem egy hangnem a sok közül, hanem olyan alaphangnem, olyan alapszín, mely átüt a diatonikus, sőt kromatikus dallamok sokaságán is.¹⁷

Járdányi nyilatkozatának azon kitétele, hogy a Bartók és Kodály által „megvalósított műzenei sajátosságok” a népzenehez hasonlóan közvetlenül tükröznék a „magyar lelket”, szellemi hűségéből fakadó kiegészítés volt, aminővel a tanítványok sűrűn éltek. Ilyesmit Kodály magától értődően soha nem írt le vagy mondott. Sokszor kifejtett tételét népzene és műzene kapcsolatáról úgy lehetne összegezni: a műzenének, ha magyar akar lenni, részesednie kell a *magyar lélek* legmélyebb és leghívebb kifejeződéséből, a népzeneből. Ez azonban önmagában nem biztosítja, hogy részesedik is a *magyar lélekből* – általában véve a lélekből. Ám a felszólamlás „törzsszövege” – hogy a népzene (azon belül a pentatónia) – a *magyar lélek* lényegi tulajdonságait tükrözi – nyilvánvalóan

14 Szabolcsi Bence: „Intonáció, népzene és nemzeti hagyomány.” *Új Zenei Szemle* II/12 (1951. december): 1–5., 4.

15 A δῖαβολος jelentése: aki ellenvetést tesz, átvitt értelemben „rágalmazó”.

16 1952. november 17-én szüleihez intézett levelében megemlékezett a plénum kezdetének egyéves évfordulójáról, és hozzáfűzte: „Akkor még nem tudtam, hogy célpont leszek.” Ezt és a később idézendő kiadatlan levelek másolatát Járdányi Zsófia bocsátotta rendelkezésemre.

17 Járdányi Pál hozzászólása a „Vita az intonáció, a népzene és a nemzeti hagyomány kérdéseiről” című tanácskozáson: *Új Zenei Szemle* II/12 (1951. december): 5–10., 6.

Kodály mélyen átértett meggyőződésén alapult, melynek körülbelül harminc helyen adott hangot kiadott írásában és majdnem ugyanannyi alkalommal feljegyzéseiben.¹⁸

Az olvasó bizonyára ismeri a vonatkozó helyeket eredeti formában és idézetként, s ha egyik-másik előfordulás elhalványult volna emlékezetében, felfrissítheti azt a *Visszatekintés* három kötetében. Ebben bizakodva magam lemondok az arrogáns próbálkozásról, hogy megkíséreljem tételről tételre interpretálni a *magyar lélek* jelentését Kodály kifejezésrendjében. Arra pedig végképp nem érzem magam hivatottnak és alkalmasnak, hogy a nyelvi fordulat általános eszmetörténeti jelentéseit keressem, legalább használatának a téma által kijelölt időhatárai között. Ám nem tudok ellenállni a kísértésnek, hogy felületesen bár, de kiaknázzam azt a hatalmas adatmennyiséget, amit az írott múlt digitális feldolgozása korábban elképzelhetetlen mélységben és szélességben áttekinthetővé tesz: az Arcanum Digitális Tudománytárban összegyűjtött periodikában nyomozást indítottam a „magyar lélek” jelzős szerkezet előfordulásai után.¹⁹

A gyors vizsgálat eredménye nem csupán a téma, de a konkrét személynek a témához való viszonya szempontjából is relevánsnak ígérkezett. Maga Kodály írta egyik önéletrajzi feljegyzésében: a sajtó kora gyermekkorától hozzátartozott a kulturális közegehez, melyben élt és mozgott: „Én 6 éves korom óta naponta végigolvastam a vezércikktől az apróhirdetésig a Budapesti Hírlapot és Magyar Hírlapot.”²⁰ Az 1891-től – tehát Kodály nyolcéves korától – megjelent Magyar Hírlapot az Arcanum még nem dolgozta föl. Hozzáférhetők viszont a másik rendszeresen olvasott újság, Rákosi Jenő Budapesti Hírlapjának évfolyamai. Ebben 1889. január 1. és 1900. december 31. között – tehát az ifjú Kodály Pestre költözésének évéig – a „magyar lélek” kifejezés

18 Jelentősebb helyek: Kodály Zoltán: „Nagyszalonta népdalkincse [1923].” Bónis, *Visszatekintés/2*, i.m., 99–101.; Uő.: „Mit akarok a régi székely dalokkal [1927].” In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok 1.* (Budapest: Argumentum, 2007.) 29–30.; Uő.: „A magyar népdal művészi jelentősége [1929].” Bónis, *Visszatekintés/1*, i.m., 33–35.; Uő.: „Zenei műveltségünk és a magyar népdal. Nyilatkozat [1930].” Bónis Ferenc (közr.): Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok 3.* (Budapest: Argumentum, 2007.) 24–26.; Uő.: „Százegy Magyar Népdal, Előszó [1929].” Bónis, *Visszatekintés/1*, i.m., 46–47.; Uő.: „Vallomás. Előadás a Nyugat-barátok Körében [1932].” Bónis, *Visszatekintés/2*, i.m., 487–492.; Uő.: „A magyar karének útja [1935].” Bónis, *Visszatekintés/1*, i.m., 51–55.; Uő.: „Magyarság a zenében [1939].” Bónis, *Visszatekintés/2*, i.m., 235–260.; Uő.: „A magyar dal jelentőségéről. Nyilatkozat [1939].” Bónis, *Visszatekintés/3*, i.m., 42.; Uő.: „A galántai dalosünnepen [1943].” Bónis, *Visszatekintés/3*, i.m., 503.; Uő.: „A magyar népzene [1937–1960].” Bónis, *Visszatekintés/3*, i.m., 292–372. Uő.: „Iskolai énekgyűjtemény [1943–1944].” Bónis, *Visszatekintés/1*, i.m., 131–136.

19 Tisztában vagyok vele, hogy a kifejezés használatának számadatai az egyes korszakokban a sajtótermékek számától is függenek. Összehasonlításuk eredménye tehát szigorú statisztikai módszertan szerint valószínűleg nem releváns. Persze az ellenvetésre azt is lehet válaszolni: az, hogy adott időszakban több újságot adnak ki, mely használja a „magyar lélek” kifejezést, a kiadói vállalkozás azon feltételezését tükrözi, hogy ilyen sajtótermékekre megnőtt az olvasói igény. Hozzáteszem még, hogy a számadatokat nem tisztítottam meg: csak alkalmyszerűen ellenőriztem, vajon különösen *lelkes* szerzők nem idézik-e meg a magyar lelket egyetlen cikkben többször is. Nem szűrtem ki a halmazokból a demográfiai szóhasználat eseteit sem: bizonyos számú magyar lélek stb.

20 Kodály Archívum, KA-DOBOZ 18/82.

131 előfordulását találja meg a kereső.²¹ Kodály iskoláskorának tizenkét éve alatt a keresés a teljes anyagban 1097 találatot eredményez. Az újságolvasó nagyszombati diák idiómakincsének tehát bizonyosan stabil részét képezte a „magyar lélek” stílusfordulat – legalábbis *passive*. Még sűrűbben telítődött a légkör, ha nem is *magyar lélekkel*, mindenesetre annak nyelvi másával az utolsó békeévek Magyarországon. A feldolgozott sajtóban évente két-háromszáz alkalommal idézték meg, tartósan emelkedő vagy súlylyedő tendenciát azonban nem tapinthatunk ki. A nagy fordulatot Trianon, a nemzettest szétdarabolása, az 1920-as évek politikai és gazdasági mizériáinak sorozata váltotta ki. A hivatkozások száma évről évre emelkedett, mígnem 1929-ben a *magyar lélek* már 1320 alkalommal kísérelt meg szárnyat bontani. Újabb – utolsó – fellángolását a nemzetrészek visszatérésének öröme és az azt kísérő szorongás idézte elő. 1939-ben 1973, 1942-ben 2412 említése tűnik föl a megnagyobbodott Magyarországon megjelent időszakos kiadványokban. 1939-ben Magyar Lélek címmel népművelési folyóirat is indult Hankiss János szerkesztésében, mely 1944-ig élt.²² Első évfolyamának negyedik számába Bartha Dénes írt cikket – *Magyar nevelés – magyar népzene* címmel – Kodály koncepciójáról, Kodály nevének említése nélkül.²³ Külön *sine ira et studio* vizsgálatot érdemelne a zenei folyóiratok szóhasználata. Két lapra kerestem rá az adattárban. Az 1900-ban indult, három évet él Zenevilág mindössze kétszer idézte meg a magyar lelket. Annál többször, közel hetven alkalommal találkozunk vele A Zene című lap 1937-ben kezdődött utolsó korszakában. Ha nem is kizárólag, de nagyobb részben Kodály művészetének méltatása adja használatának apropóját. Ezen nem csodálkozik az, aki tudja, hogy a szerkesztést ebben az évben Horusitzky Zoltán vette át Siklós Alberttől.

Kodály maga attól az évtől kezdve vette föl a „magyar lélek” lexikai elemét publicisztikájába, hogy a *Psalmusszal* kilépett a nemzet és a világ nyilvánossága elé, és feladatot vállalt benne. Ennek fordítottja is igaz: művelődéspolitikai értelemben vett publicisztikát attól kezdve írt, hogy a szókapcsolat megjelent aktív nyelvi eszköztárában. Kizárólag a népzenevel mint a nemzet reintegrációjának eszközével kapcsolatban használta, ismeretes módon kettős jelentéssel. A népzene *horizontálisan* a Trianon után határon kívül rekedt nemzetrészek és a maradék ország közötti nemzeti-lelki közösség bizonyítéka; kultusza az egység szellemi helyreállításának eszköze lehet (Nagyszalonta, székely dalok). *Vertikálisan* a népzene (mely történetileg nem csak a parasztké), a nemzet eredendő kulturális egységének bizonyítéka és kulturális eszköz a nemzettagok

21 Ha nem is hat-, de tízéves korától valóban naponta végigböngészte a *Budapesti Hírlap* számait, 1890. január 31-én felkelthette figyelmét „G.” tárcája arról, ami az ő (Kodály) életének egyik nagy vállalása lesz: a magyar lélekből kisarjadó magyar dal támogatásáról és terjesztéséről. G.: „Magyar dal.” *Budapesti Hírlap* X/30 (1890. január 31.): 1–2.

22 A Magyar Lélek folyóirat kereshető feldolgozásáig sajnos még nem jutott el az Arcanum vállalkozása. A folyóirat teljes tartalma hozzáférhető: http://misc.bibl.u-szeged.hu/view/full_volume/Magyar_l=E9lek_=3A_a_magyar_n=E9pm==0171vel==0151k_orsz=E1gos_foly=F3irata/.

23 Bartha Dénes: „Magyar nevelés – magyar népzene.” *Magyar Lélek* I/4 (1939. április): 303–306.

szociális közösségének jövőbeni helyreállítására. Kodály nem zárkózott el a nyomatékos jelzők használatától a népzene jellemzésére (ösi, monumentális), de e jelzőkkel még olyan áttétellel sem jellemezte magát a nemzetet, mint Petőfi: „Magyar vagyok. Természetem komoly, / Mint hegedűink első hangjai.” Megengedhetetlen leegyszerűsítéssel azt mondhatnánk: Kodály alapjában véve hangrendszerek és dallamstílusok sajátos, „nyelvszerű” használatában látta megnyilvánulni a „magyar lelket”.

A pálya előrehaladtával a nemzeti lélek és a népzene objektív rendszertulajdonságainak összekapcsolása egyre kifejezettebbé vált. Ennek tudománytörténeti okaira később térünk ki, pontosabban később idézzük Kodály erre vonatkozó kiadatlan följegyzéseit. A nemzetpolitikai motívumokat ismerjük. Már az 1930-as évek elején megjelent, a német nemzetiszocializmus kulturális, majd politikai terjeszkedésének reakciójaként pedig egyre növekvő hangsúlyt kapott Kodály gondolkodásában a magyar zenei művelődési autarkia ideálja. A zenei önelvűség bizonyítékát és biztosítékát a magyarság Keletről magával hozott hagyományában látta. Erről tanúskodik 1935-ben lezárt, 1937-ben első kiadásban megjelent, majd 1943-ban átdolgozott monográfiája, *A magyar népzene*.²⁴ Általános bevezetés után a második fejezetben kezdi meg a tulajdonképeni (paraszti) népzene tárgyalását *A népzene ősrétege* címmel, vagyis szándéka szerint történeti sorrendben. Néhány rövid bekezdés után alcím szakítja meg az előadást: *Kapcsolatok a rokonnépekkel*. Ebben a szakaszban csuvas és cseremis hangrendi és szerkezeti rokonságok bemutatásával nyer igazolást: az, hogy a közvetlen érintkezés a rokonnépekkel másfél évezrede megszakadt, de az ő zenéjüket jellemző, félhang nélküli ötfokú hangrendszer és a párhuzamos (kvintváltó) dallamszerkezet mégis jelen van a magyar népzeneben, nem jelenthet mást, mint hogy ez képezi a magyar népzene ősréteget. A mű így foglalja össze a népzene tudományi felismerésből levonható magyarságtudományi következtetést:

E szívós ragaszkodás is amellet tanúskodik, hogy az ötfokúság a magyar lélek ösi, ösztönös zenei kifejezésmódja. Ezért nem tudta eltörölni európai hatás, beolvasás, vérkeveredés, s az újabb, többé-kevésbé idegen hatásokat magába fogadott műdal befolyása.²⁵

Lényegileg változatlanul képviselte ezt az álláspontját *Magyarság a zenében* című dolgozatában, amely az 1939-ben Szekfű Gyula szerkesztésében megjelent, *Mi a magyar?* című tanulmánykötetben látott napvilágot, úgyhogy álláspontját a literátus értelmiség

24 Kodály Zoltán: „A magyar népzene.” Első kiadása: *A magyarság néprajza IV.* (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 19371 és 19432.) Gyűjteményes kiadása: Bónis, Visszatekintés/3, i.m., 292–372.

25 Kodály, *A magyar népzene*, i.m., 329.

szélesebb körei is megismerhették.²⁶ A tanulmány párját – *Mi a magyar a zenében?* – az Apollo folyóiratban közölte, ugyancsak 1939-ben.²⁷ Az elegáns folyóiratot a budapesti egyetem frissen végzett bölcsészhallgatói adták ki a közép-európai humanista eszme ápolásának céljával. E célkitűzéssel összhangban Kodály programatikus, a jelen s a jövő felé forduló gondolatokat fogalmazott meg cikkében. Két kottapéldát is közölt, mindkettőt a magyar népzene pentaton ösrétegéből, és így kommentálta őket:

Van a magyarságnak sokféle dala, de ez a fajta sehol sem hiányzik, ahol gyökeres magyarság lakik. [...] Mit vallanak e nyomok? Azt, hogy a magyarság lelki alapja ezer év alatt sem változott, hogy a másféle népekkel való érintkezés nem ingatta meg eredeti zenei rendszerét, nem változtatta meg zenei gondolkodását.²⁸

A „budapesti tavasz”²⁹ csalfa sugára Kodályt a művelődés- és tudománypolitikában a korábnál hasonlíthatatlanul tágabb – országos, majd globális – terekre delegálta. Ezer dolga közt távolról sem tekintette utolsónak a kicsiny és serdültebb gyermekek zenei nevelését, a háborús évek műhelymunkája során Ádám Jenővel közösen kidolgozott munkaterv szellemében az ötfokúságra alapozva. Pedagógiai művek és gyakorlatok százait írta annak bizonyítására, hogy „a magyar gyermek számára az ötfokú zene olyan mint az anyatej”.³⁰ De mint ez az *Ötfokú zene* I. füzetének utószavából idézett félmondat sejteti, a pentatónia – és általában a magyar népdal – központi helyét és pedagógiai funkcióját taglalva szóhasználata az új politikai korszakban megváltozott. 1946-ban még előadásszöveggént jegyezte fel alaptételét a magyar szellemű iskolai énekkottatásról, benne az évtizedek során többször ismételt mondattal: „A magyar lélek dalokban kifejeződő része semmi mással nem pótolható és mindenkinek hozzáférhető.”³¹ Kétséges, hogy ebben a formában elmondta-e a vitaindítót; mindenesetre 1945 után kiadott írásaiban a „magyar lélek” kifejezés akár a magyar népzenevel összefüggésben, akár ezen az összefüggésen kívül, egyszer s mindenkorra eltűnt Kodály nyilvánosan képviselt

26 Kodály Zoltán: „Magyarság a zenében” Első kiadása: Szekfű Gyula (szerk.): *Mi a magyar?* (Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1939.) 379–418. Gyűjteményes kiadása: Bónis, Visszatekintés/2, i.m., 235–260. A tanulmánykötet előzményeire és funkciójára még visszatérünk.

27 Kodály Zoltán: „Mi a magyar a zenében.” *Apollo* (1939): 97–102. Gyűjteményes kiadása: Bónis, Visszatekintés/1, i.m., 75–80.

28 I.m., 76.

29 Breuer János *Negyven év magyar zenekultúrája* első alfejezetének címe, utalással Máriássy Félix 1955-ben készített filmjének címére. Breuer János: „Budapesti tavasz 1945.” In: Uő.: *Negyven év magyar zenekultúrája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1985.): 43–71.

30 Kodály Zoltán: „Ötfokú zene. Utószó az I. füzethez [1945].” Bónis, Visszatekintés/1, i.m., 166–167., 166.

31 Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai.* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, [1993].) 115.

érvrendszeréből.³² Jellemző a váltásra a hároméves terv meghirdetésekor *Százéves terv* címmel megjelentetett programcikk, mely ironikus-provokatív hangnemben válaszolt a politikai megrendelésre. Ortutay Gyulának, az általa etnográfusként sem különösebben nagyra tartott művelődési miniszternek intranszigiens modorban üzenté:

Az ötfokúság nemcsak „egy szegmentuma” a népdalkincsnek, hanem kellős közepe: magja, centruma a *magyar zenei szemléletnek*. Minden egyéb körülötte helyezkedik el többé-kevésbé koncentrikus körökben, egyre távolabb a központtól. Éppen felfedezése előtt hányódtunk különféle szegmentumokon, nem érezve, hol a közepe. Zenében, mint a nyelvben is, csak *hungarocentrikus kiindulással* kezdhethük ésszerűen a nevelést [kiemelések tőlem].³³

Vajon miért tekintett el Kodály 1945 után a két háború között gyakran és egyre konkrétabb értelemben használt „magyar lélek” metonímia nyilvános használatától? Az egyik ok talán a kilépés a nemzetközi zenei nevelés porondjára. Eredendően tisztában volt a pentatónia általános, nemzettől független pszichológiai értékével a zenei nevelés kezdeti időszakában. Így írt erről az 1946-os előadás-tervezetben: „Általános pszichológiai-pedagógiai [*szempont*]: ötfokúság-gal [*való*] kezdés. Ádám-módszer. [...] Ha nem volna, ki kellene találni.”³⁴ Néhány héttel később Londonban Kabos Ilona két ízben is játszott nyilvánosan a *Gyermektáncokból*, és a visszhang ismét meggyőzhette Kodályt arról, amit egyébként is tudott, hogy az ötfokúság az *angol lélektől* sem áll távol,³⁵ s hogy a pentatóniából kiinduló Kodály–Ádám-módszer döntő módon hozzájárulhat az univerzális „emberi lélek” zenei neveléséhez.

A *magyar lélek* kifejezés visszavonásának negatív oka is lehetett. Közéleti funkcióiban Kodály rendszeresen találkozott a politikai elit vezető személyiségeivel, köztük Rákosi Mátyással már 1945. június 2-án.³⁶ A velük folytatott beszélgetések hamar meggyőzhették arról, hogy a *magyar lélek* rekultivációja az ősi népdal jegyében nem

32 Az egyetlen általam ismert kivétel: „[Haydn] Egészséges realizmusa visszhangra talált a rokon magyar lélekekben.” Kodály Zoltán: „Megnyitó beszéd a Haydn emlékének szentelt I. Budapesti Nemzetközi Zenetudományi Konferencián.” Bónis, *Visszatekintés*/2, i.m., 408–409., 408.

33 Kodály Zoltán: „Százéves terv [1947].” Bónis, *Visszatekintés*/1, i.m., 207–209., 208. 1966-ban Kodály látszólag visszavonta, valójában megerősítette húsz évvel korábbi cikkének iróniáját: „Ezért neveztem ezt *Százéves terv*nek, amit ostoba emberek akkor iróniának vélték. Mintha azt akartam volna mondani: száz év kell ahhoz, hogy művelt ország legyünk. De valóban, száz évnél hamarabb nem is várom, nem is remélem, hogy elérjük: minden faluban ilyen iskola legyen, mint itt.” Kodály Zoltán: „A dunapataji művelődési ház avatásán [1966].” Bónis, *Visszatekintés*/3, i.m., 221–222., 222.

34 Kodály, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*, i.m., 114. Kodály vázlatát Vargyas Lajos kiegészítéseivel közlöm.

35 Kodály Zoltán: „Londoni rádiónyilatkozat [1946].” Bónis, *Visszatekintés*/1, i.m., 194–196., 196.

36 „Emlékeztető a Rákosi Mátyásnál megtartott értekezletről (1945).” In: Tallián Tibor: *Kodály párbeszédei 1945–1967*. Kiállítási katalógus. (Budapest: Kodály Archívum, 2018.) 58–59.

szerepel azon beszélgetőtársainak ideológiai prioritásai között, akiknek politikai túlhatalma a kezdet kezdetétől világos volt minden megfigyelő előtt. Tudomásul vette a helyzetet, és a zenei nevelés gyakorlati – a „zeneoktatás reformjának” 1949-es meghirdetésétől kezdve elsősorban intézményi – kérdéseire összpontosított. Akadt számára feladat ott is épp elég.

Kodály személyes tartózkodását a „magyar lélek” szófordulattól nem tekinthetjük jellemzőnek az 1944–1945-ös megpróbáltatások után újraéledő magyar közéletnek azon szeletére, mely egyáltalában kezdeni tudott és akart valamit a lélek bármi értelemben vett fogalmával a jelen s főképp a jövő bizonytalansági tényezői közepette. A magyar nyelvű sajtó digitálisan feltárt hányadában a keresőkifejezésre érkező találatok száma a háborús évekhez képest ugyan töredékére fogyott, de nem nullázódott le teljesen. Az 1946. naptári év áttekintése 180 találatot ad, melyek tekintélyes részét persze a demográfiai vagy statisztikai értelemben vett magyar lelkek teszik ki (lélekszám). Néplélek-nemzeti lélek konnotációval, pozitív fogalomként az esetek döntő többségében – ha nem is kizárólagosan – a népi, paraszt- és kiscgazdapárti, keresztény és vidéki sajtóban sűrűsödik a szókapcsolat, magától értődően minden agresszív politikai színezet és tartalom nélkül, sokszor naivan, mint a Néptanítók Lapjának utódaként 1945-ben indult Köznevelés levelezőjénél, Rápolthy Viktor jászberényi kántortanítónál, aki *A magyar lélek nevelése* címmel közölt kéthasábos episztolájában kilenc alkalommal veszi tollára.³⁷ A nevelés tematikai körében természetyszerűen megjelenik a zene is: „Nyelvünk mellett zenénk, dalunk a legkifejezőbb ereje lelki alkatunknak. Népiskoláinkban nem is szabadna mást, csak népdalt tanítani.” Az elvetett kodályi mag a gimnáziumokban is csírázni látszott:

A ballagásnak ősi tradíciója van a magyar diákeletben, csak az a kár, hogy a német áfium még ezen a téren is éreztette hatását. A régi, magyar diáknóták helyett egy hamis szentimentalizmussal telített idegen dalt hozott divatba a magyar diákság körében is a germán propaganda, a „Ballag már a vén diák”-ot, amelynek szövege is, dallama is merőben idegen a magyar lélektől. A szegedi diákság körében megindult a mozgalom a giccses német műdal kiküszöbölése érdekében. A cél az, hogy minden iskola megtalálja a magyar népdalok hallatlanul gazdag kincstárában azt a dalt, amely méltó kísérője lesz búcsúzó diákjai hagyományos ballagásának.³⁸

A népdal és a *magyar lélek* kapcsolata a művelődési és nevelési tárgyú híradásokban rendre visszatér. Az írók stílusa többnyire lelkesen romantikus, de a népdal, melyben

37 Rápolthy Viktor: „A magyar lélek nevelése.” *Köznevelés* II/7 (1946. április 1.): 20–21.

38 Sz. L.: „Ballagás.” *Szegedi Népszava* II/96 (1946. április 30.): 3. Hasonlóképpen a makói gimnázium diákjai, akik a Vén diák... helyett „a magyar lélek gyönyörű virágait szedegetik egy dalcsoportba össze.” N.N.: „»Ballag már a vén diák...«.” *Makói Népiújság* II/102 (1946. május 10.): 4.

tükröződni látják a magyar lelket, legalábbis szóban immár az új, kodályi felfogásnak felel meg, beleértve a szociális felhangokat is. Idézzük a Szabad Föld kolumnistáját, aki jól ismeri a maga Kodályát: kiemeli a népdal ősiségét, és szembeállítja az „úri osztály” zenéjének németes irányával:

A falusi nép művészete tele van szebbnél-szebb dalokkal és táncokkal. Ezek közül nem egy még a honalapítás előtt keletkezett [...]. Úri osztályunk mégis nem sokra becsülte, sőt lenézte az ősi magyar léleknek ezeket a szép megnyilatkozásait.³⁹

S ha így a névtelenek, csak természetes, hogy nem kívántak elmaradni tőlük a *nevesek* sem, mint Veres Péter, a Nemzeti Parasztpárt elnöke, aki a párt hivatalos lapjában „népi kultúrpolitikát” követelő vezércikkének negyedik, leghosszabb pontjában szinte paródiáját adta a Kodály által felállított nemzeti zenei kórisémének: „Odajutottunk ezzel a zenei fertőzettel, hogy a fiatal anyák gyermekeik bölcsője felett nem a magyar lélek igazi dalait, hanem a »Schneider Fáni«-kat és a XXXVI. Rác Lacik szerzeményeit dúdolják...”; valamivel lejjebb a dalárdák is megkapják a magukét: „az igazi magyar dallamok lelke, szépsége, népi bája elvész a német dalárda-rendszerben.”⁴⁰

A Szabad Szó annál is nagyobb örömmel hozta a pártelnök kifakadását, minthogy annak iránya tökéletesen egyezett a lap zenei rezidense által képviselt állásponttal. Járdányi Pál már 1945 őszén tollat ragadott a kodályi zenei nevelés ügyének képviselőjében. November 8-án az *Iskolai Énekgyűjtemény* megjelenéséről adott hírt. A cikk olyannyira híven – mintegy szó szerint – közvetíti az énekeskönyv szerkesztőjének szándékait, mintha Kodály Járdányinak átadott írott nyilatkozata rejtőzne mögötte: „A város gyermeke pedig zsenge éveiben kapja meg azt, amit később már nem tud megtanulni: a zenei anyanyelvet. A nemzeti kultúrához hűtlen várost így visszahódíthatja a magyarság, s lelkét közelebb fűzheti magához a falu.”⁴¹ Nem ez volt az egyetlen alkalom, hogy Járdányi a Mester nézeteit képviselte a nyilvánosság előtt. Lelkesedése nem volt mentes némi fiatalos dogmatizmustól, amivel olykor akaratlanul parodisztikus fénybe állította a pentatónia ügyét, s ezzel bizony a *magyar lelket* is:

A rádió új szünetjele. Nem lehetne magyar a Magyar Rádió szünetjele? Nyelvünkön kívül muzsikánk az, amelyben leginkább megőriztük a *magyar lélek* sajátos vonásait [kiemelés tőlem]. Mégis, mi történik: Egy évtizedes bécsi harangjáték majd a Rákóczi induló és a Tyukodi pajtás sikertelen próbálkozásai után az új

39 N.N.: „Most egy éve halt meg Bartók Béla a magyar népi kultúra apostola.” *Szabad Föld* II/40 (1946. október 6.): 9.

40 Veres Péter: „Népi kultúrpolitikát!” *Szabad Szó* XLVIII/276 (1946. december 8.): 1.

41 Járdányi Pál: „Út a magyar zenei műveltség felé.” *Szabad Szó* XLVII/184 (1945. november 8.): 4. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 191–192., 192.

magyar szünetjel a hármashangzatok idegen világát tükrözi ahelyett, hogy a pentatónia szövetéből vágna ki valamit, akár egy népdalrészletet, akár egy rövidke fordulatot mestereink műveiből.⁴²

A Rádió műsora néhány hónappal később másodszor is annyira fölpraprikázta a fiatal népi zenepolitikust, hogy szükségét látta leírni: „A magyar népdal igazában népünk hangja, benne tükröződik népünk lelke. Belőle hűségesebben megismerhetjük a *magyar lelket*, mint tudakos tudományos elemzésekből [kiemelés tőlem].”⁴³

Járdányi az 1946-os évben folyamatosan figyelemmel kísérte a magyar zeneéletet; ezen belül néhány nagyobb lélegzetű publicisztikában az iránymutatás szándékával közvetítette a – részben ismert, részben sejtethető – kodályi álláspontot, illetve vont le abból zene-, sőt társadalompolitikai következtetéseket: „Népi zene, népi politika” (1946. március 17.),⁴⁴ „Parasztfiúk munkásindulót” (1946. június 9.),⁴⁵ „Zenei razzia Budapesten II: Látogatás egy középiskolában” (1946. július 7.).⁴⁶ A Váli úti polgári iskolás fiúk énekóráján még találkozhatott a *magyar lélekkel*, de az olvasók előtt nem lebbentette föl fátylát. Ellenkezőleg, megkísérelt róla az újságban a lehető legszakszerűbben informálni. Működésének utolsó hónapjaiban, 1947 első félévében ritkán hallatta hangját a Szabad Szóban, ugyancsak kodályi, de nem közvetlenül népzenei témában: néhány alkalommal a könnyűzene túlsúlya ellen emelt szót rádióban és hangversenyeken.

1947-ben a *magyar lélek* még nem tűnt el teljesen a sajtó hasábjairól (száznegyven említés), de a népdallal s a pentatóniával való kapcsolatához egyre inkább csak a Köznevelés levelezői s a vidéki újságok híradásai közöltek adalékokat, melengető együttérzéssel, de nem minden dilettantizmus nélkül. Már csak Szegeden érezték szükségét és lehetőségét annak, hogy a *magyar lelket* és a pentatóniát összekössék Karácsony Sándor nevével, kinek 1939-ben megjelent könyve, *A magyar észjárás*, mély hatást gyakorolt Kodály felfogására.⁴⁷ De a hatás kölcsönös volt. Az Ortutay–Kodály-szóváltáshoz fűzött kommentárban írta a Szegedi Friss Újság:

„Zenében, mint a nyelvben is – írja Kodály, a nemzetnevelő – csak hungarocentrikus kiindulással kezdhetjük ésszerűen a nevelést. Erre épüljön föl a többi, a

42 N.N. [Járdányi Pál]: „A rádió új szünetjele.” *Esti Szabad Szó* XLVII/144 (1945. szeptember 20.): 2.

43 N.N. [Járdányi Pál]: „Rádiófigyelő. A mostoha népdal.” *Szabad Szó* XLVIII/105 (1946. május 15.): 4.

44 Járdányi Pál: „Népi zene – népi politika.” *Szabad Szó* XLVIII/60 (1946. március 17.): 4. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 349–350.

45 Járdányi Pál: „Parasztfiúk munkásindulót?! Gondolatok a munkásság és a parasztság zenei közeledéséről.” *Szabad Szó* XLVIII/126 (1946. június 9.): 9. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 353–355.

46 Járdányi Pál: „Zenei razzia Budapesten II. Látogatás egy középiskolában.” *Szabad Szó* XLVIII/147 (1946. július 7.): 7. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 357–358.

47 Karácsony Sándor: *A magyar észjárás*. (Budapest: Exodus, 1939.)

nyugati zene ismertetési élvezete.” Eszünkbe jut Karácsony Sándor pompás fogalmazása: az az igazság, hogy a zenében hét hang van, igazság, de nem magyar igazság. A magyar igazság szerint a zenében öt különféle hang van! Íme, ezekért a magyar igazságokért, magyarságunk sajátosságainak védelméért harcolunk: a népzene és a népkultúra győzelméért!⁴⁸

A naiv (?) vidéki hangra Mérei Ferenc válaszolt 1948-ban, a *magyar lélek* azon évi mintegy hetven említéseinek egyikében. Érvelés helyett ő már a kiválasztottságnak azt a fensőbbeséges, gyűlölködéstől sem mentes hangját ütötte meg tárgyával szemben, amely hamarosan az egész kommunista *Afterwissenschaft* jószerivel egyetlen érvelési tónusát fogja képezni más értékek képviselőivel szemben.⁴⁹ Jellemzi az átalakulást Bóka László 1949. február 4-én *Népiesség és népnevelés* címmel az MDP Kulturális Akadémiáján tartott előadásának egy passzusa, amelynek éle immár kimondottan Karácsony Sándor ellen irányult:

Az igazi, a hivatásszerű „népies” nevelés az a pedagógiai irányzat, amely Karácsony Sándor nevéhez fűződve a debreceni egyetem bölcsészeti karán valóságos iskolát csinált magának. Ez a pedagógiai elmélet két forrásból táplálkozik: egyrészt a magyar néplélek egy egészen sajátos meghatározásából, másrészt a protestáns vallásosság egy szektaszzerű misztikus fajtájából. E zűrzavaros világnézet szerint nevelésünknek a magyar lélek tényéből kell kiindulnia, abból, hogy „örök sorsunkban nem változott semmi, ezer esztendő óta mindig más-más lében feladva, mindig ugyanaz volt a dolgunk”.⁵⁰

Az 1949. év összesen tizenöt találatából csak az emigráns lapok nyilatkoznak más tónusban a *magyar lélekről* – nemritkán írógépen írt és kézzel sokszorosított példányaikon. Az 1950-es év kilenc előfordulása történeti szövegekből származik, s hogy a következő évben számuk tizennyolcra szökik fel, az az Új Emberen és a nyugati lapokon kívül komikus módon a magyar írók kongresszusán részt vett Borisz Polevojnak köszönhető, akinek üdvözlő szavait négy újság is kötelességszerűen lehozta: „Legyetek hűséges színvonalas és lelkes mérnökei a *magyar léleknek* [kiemelés tőlem].”⁵¹ Rendkívüli alkalomkor rendkívüli magyar embernek is megengedték, hogy szóba hozza

48 N.N.: „Tallózás. Kodály Zoltán.” *Szegedi Friss Újság* I/14 (1947. november 12.): 4.

49 „Vaskos kötetekben fejtették ki e spekulatív nevelés-tudomány magyar művelői a »magyar gondolkodás« és a »magyar lélek« misztikus magvát, – de nem zavarta pátoszukat és nem riasztotta lelkiismeretüket a kizárólagos tekintélyelv német módszereinek 150 esztendő uralma a magyar népoktatásban.” Mérei Ferenc: „A falakon belül. A neveléstudomány feladata.” *Köznevelés* IV/22 (1948. november 15.): 549–552., 550.

50 Bóka László: „Népiesség és népnevelés.” *Szabad Nép* VII/32 (1949. február 8.): 6.

51 N.N.: „Együtt örülünk veletek...” *Néplap* VIII/100 (1951. április 29.): 2.

a *magyar lélek* sorsát, ha azt a maga magyar szívében viselte. A leggyönyörűbb, legáratatlanabb eset dr. Palló Imre nevéhez kapcsolódik, aki 1953-ban ekképp ünnepelte a szovjet kultúra hónapját:

Akkor követjük tehát helyesen a szovjet példát, ha minden erőnkkel a nemzeti zeneművészetünk kifejlesztésén dolgozunk. Kodály Zoltán és Bartók Béla munkája, útmutatása nyomán a magyar népdalfeldolgozások sokaságából és a népi dallamok felhasználásával született számos zeneműből válogathatnak előadóművészeink. Aligha lehet mai zeneművészeink számára szebb feladat, mint hogy saját művészetünkkel is feldíszítve visszaadjuk a dolgozó népnek azt a virágot, amely az ő szülőföldjéből, az ő lelkéből, a magyar földből, a magyar lélekből fakad!⁵²

Akik tudták, kicsoda dr. Palló Imre, azt is tudták, hogy szülőföldje ugyan magyar föld, de Románia területén fekszik.

Kiegészítésül tegyük hozzá: noha a digitális tudománytár nem dolgozza föl az 1945 utáni zenei folyóiratokat, szóhasználatuk gyorslemezét elvégezhetjük a Zene-tudományi Intézet 20–21. Századi Archívumának folyóirat-adatbázisa segítségével. A Zenei Szemlében két helyen kísért a *magyar lélek*, mindkettő a szerkesztő Bartha Dénes stílusát jellemzi:

Jóleső érzés, hogy nemzetünk mostani példátlan anyagi és morális elesettsége közepette mégis van legalább a magyar kultúrának Kodály személyében olyan szószólója, akit, mint a magyar szellem, a magyar lélek igazi nagykövetét a mai világ két ellentétes pólusán mindenütt egyforma, osztatlan szeretettel és tisztelettel vesznek körül.⁵³

Bartók és Kodály zenéje ma a legelső márka a világon; még mennyivel inkább azzá lehetne, hogyha a művelt külföld nagyszabású zenekari műveiket nemcsak a magyar lelkiségtől idegen karmesterek és zenekarok sokszor torzító előadásából ismerné, hanem a legelső magyar karmesterek, a legelső magyar koncert-zenekar hiteles és magávalragadó interpretációjából!⁵⁴

Az Új Zenei Szemlének éppen a Zenei Hét megnyitójára megjelent számában Szelényi István Liszt *Történelmi arcképeinek Széchenyi-tételéről* írva szólította meg a magyar lelket, igaz, nem saját szóval, hanem Isoz Kálmánra hivatkozva, de hallgatolagos

52 N.N.: „Éljen a szovjet és a magyar nép megbonthatatlan barátsága!” *Szabad Nép* XI/49 (1953. február 18.): 3.

53 B. D. [Bartha Dénes]: „Kodály Zoltán hangversenyei Európában és Amerikában.” *Zenei Szemle* 1947 (II.): 110–111., 111.

54 Bartha Dénes: „Magyar zenepolitikai feladatok az 1948-as szabadságévre.” *Zenei Szemle* 1947 (IV.): 197–202., 202.

egyvetértéssel.⁵⁵ Talán ezt az érdekes cikket azonosíthatjuk Szelényinek a sajtóban előzetesen „Intonáció” címmel bejelentett közleményével.⁵⁶ Benne a tudós-komponista a Széchenyi-arckép hangvételei között ötfokú témát is fölismerni vél. Elemzése méltó kiindulásul szolgálhatott volna a komoly tudományos vitához a nemzeti hagyomány valódi intonációs rétegeiről, ha a rendezők valódi vitát kívántak volna kezdeményezni a forradalmi romantika trónra emelése helyett.

2.

Kodály az „intonáció” szót csak „énekeljünk tisztán” jelentéssel használta (zongora nélkül!).⁵⁷ Az újabb értelmezésre nem volt kíváncsi, ezért – mint írtuk – távol maradt az intonációvitától, nem hallgatta meg Szabolcsi előadását és Járdányi hozzászólását. A Zenei Hét komolyzenei hangversenyein azonban néhányszor megjelent.⁵⁸ Sajtóhíradás szerint ott volt a november 24-én, szombaton reggel kezdődött értékelő ülésen is. Ott volt, és végighallgatta Szabó Ferenc vérszomjas kirohanását Járdányi „problematikus” *Divertimento*-ja ellen, amit a pentatónia, Járdányi és ő maga, Kodály Zoltán elleni támadás követett. Szabó Ferenc kerülte Kodály említését, és Járdányit tette meg bűnbaknak. Felszólalása megmutatta – mennydörögte –, hogy „zenénk területén nem egyszer nyílt, reakciós megnyilatkozással is találkozunk”, ezért „nem állíthatjuk azt, hogy a művészi és politikai elvtelenséget immár végleg felszámoltuk, hogy a klikkszellemet zenénk minden területéről már végleg kisöpörtük”.⁵⁹ A klikkszellem emlegetése

55 Szelényi István: „Kettős hangvétel Liszt egyik művében.” *Új Zenei Szemle* II/11 (1951. november): 22–25., 23.

56 N.N.: „Az Új Zenei Szemle novemberi száma az Első Magyar Zenei Hét kérdéseit tárgyalja.” *Magyar Nemzet* VII/272 (1951. november 22.): 5.

57 Természetesen ismerte a gregorián „intonatio” fogalmát, és használta a szó német alakját a Mosonyinak írott Liszt-levelek közreadásában.

58 Kodály Emma háztartási naplójának nehezen olvasható 1951. november 17. és 27. közötti bejegyzései szerint Kodály a november 17-ei megnyitót követően bizonyosan jelent volt 18-án, vasárnap a délelőtti és esti, valamint a szerda esti rendezvényeken. Kodály Archivum, HN-1951.

59 Rövidített közlés a Népszava 1951. november 25-ei számában. N.N.: „Zeneművészetünkkel előre a népért, a békéért és a szocializmusért! Szabó Ferenc elvtárs beszámolója nyitotta meg az I. Magyar Zenei Hét vitáját.” *Népszava* LXXIX/275 (1951. november 25.): 5. A Járdányi-ügyet többször, többen pertraktálták a tágan felfogott jelenkori magyar zene krónikás irodalmában; magam is levontam következtetéseimet az általam akkor ismert dokumentumokból, először rádió-előadásokban az 1990-es évek elején, majd kibővítve 2014-ben megjelent *Magyar képek* című tanulmánykötetemben: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből (1940–1956)*. (Budapest: Balassi, 2014.) 297–301. Nem kívánom megismételni az ott előadottakat, csupán újabb források bevonásával kiegészíteni, és ezáltal a történetek hátterét talán világosabban körvonalazni.

lehetett a kommunista *Sprachregelung* által diktált kényszerformula,⁶⁰ ám nem zárhatjuk ki, hogy Szabó Ferenc Kodály hangját hallotta ki Járdányi szavaiból (érdemben okkal), és kimondatlanul, de így is otrombán, kettejüket gyanúsította „klikkezéssel”. Egyébként is mindenki tudta, honnan ered a Járdányi közvetítette *ige*, s ha valaki nem tudta, azt Szabó Ferencnél jóval civilizáltabb modorban felvilágosította a Zenei Hét összefoglaló értékelése a Szabad Nép december 9-ei számában:

Arról van szó, hogy a zenészek egy része megengedhetetlenül sematizálja a zenei magyarság kérdését. Kodály, *nagyszerű tudományos eredményeit vulgarizálva* [kiemelés tőlem], varázserőt tulajdonít a magyar parasztdal egyik ősi elemének, az úgynevezett pentatóniának. Az a tény, hogy ilyen alapon rengeteg nevetségesen rossz mű is születik, éppen elég ahhoz, hogy magában is meggyőzzön mindenkit ennek a nézetnek káros voltáról. Meg kell érteni, hogy zenei nyelvünket semmiképpen sem szabad elszegényíteni, hogy a zenei magyarságot „tudományos” alapon, szinte lombikban nem lehet előállítani, hogy nem lehet a nemzeti hagyomány részeit, a történelmileg kialakult gazdag magyar zenei kincset ilyen módon osztályozni.

Magyarság a zenében – ez ma nem jelenthet mást, mint az egész magyar haladó zenei hagyomány alapján megalkotott *mai* zenét. [...] Magyaroknak, nemzetinek lenni ma pusztán a parasztdal egyes tudományos ismérvei alapján, pusztán vagy elsősorban az 1905-ben elinduló magyar zene hagyománya alapján: lehetetlen.⁶¹

Szabó Ferenc „első titkári” terjedelmű vitaindítója és néhány hozzászólás után Kodály valószínűleg távozott.⁶² Nem szólalt meg, de ezt senki nem is várta tőle. Bizonyíték nélkül is magától értődőnek tekinthetnénk, hogy a történetek és hallottak erősen foglalkoztatták; kiadatlan feljegyzései között azonban ezt igazoló dokumentumokat is találunk. Jegyzetelésre használt blokkfüzeteinek egyikéből megállapítható, hogy átnézte a Zenei Hét kurrens sajtóját, és tételesen kommentálta a vitanap egyes hozzászólásait, többek között két volt tanítványa, Tardos Béla és Széll Jenő szavait, melyek a pentatónia kérdését részben negatív érintették. Nem elképzelhetetlen, hogy már a helyszí-

60 Akkoriban minden „hibáért” valamely „klikket” kellett felelőssé tenni; Szabó a párt szócsöveként csak néhány hónappal korábban számolta fel a zeneéletben a „Mihály–Székely–klikket”. Tallián, Magyar képek, i. m., 277–279.

61 N.N.: „A Zenei Hét tanulságai.” *Szabad Nép* IX/288 (1951. december 9): 10.

62 Kodály Emma háztartási naplójának bejegyzése szerint a szombati nap későbbi szakában a Köröndön fogadta a szovjet delegáció két tekintélyes tagját, Hrennyikovot és Saporint. November 27-én, kedden a harmadik küldött Molcsanovval és az őket kísérő Fejér Pállal együtt vendégül látta a teljes szovjet küldöttséget. Kodály Archivum, HN-1951.

nen rögzített néhány gondolatot, de valószínűbb, hogy az Új Zenei Szemle decemberi számát tanulmányozva jegyzett föl előbb aforisztikus észrevételeket ceruzával, majd – immár tintával – álláspontjának tanulmányzámba menő összefoglalásába kezdett.⁶³ Az előbbiek közé sorolhatjuk Szabó Ferenc filippikájának Járdányi szempontjából legveszedelmesebb mondatához fűzött kommentárját. Így Szabó:

Persze addig, amíg ő elvi síkon a zenei magyarság fogalmát kizárólag a pentaton-jellegtől teszi függővé, amíg ő minden nem pentaton-jellegű magyar zene magyarságát így kérdéssé teszi, akkor, amikor még Bartók és Kodály remekművei jelentős részeinek magyarságát is ezzel kétségbevonja, akkor akarva-nemakarva elvi és művészi síkon egy reakciós, haladásellenes *zenei fajelmélet* szócsövévé válik [kiemelés tőlem].⁶⁴

Kodály kommentárja – kommentár nélkül:

Fajelmélet ~ pentatónia. Fajilag egész mások vagyunk, mint a csuvasok. Hogy mégis megőriztük ezt a zenélést, mely a középzásiai fennsíkhhoz kapcsolódik, mutatja, hogy a magyarság nem faji képlet, több és magasabb rendű: eszmei képlet. Részesei lehetnek másfajúak is. Mindig hittem, még zsidóból is lehet eszmeileg magyar. Csak persze a legtöbb zsidó nem akar más lenni, mert különbnek [sic!] hiszi magát. Faji gögje ma csak a zsidónak van.

Szabó Ferenc nem volt zsidó, ám Kodály úgy látta: magyar létére sem akar a magyarság eszmei képletének része lenni. Úgy látta, és különlegesnek tetsző empátiával kereste rá a magyarázatot, sőt mentséget. A hátrahagyott írások köteteinek három évtizeddel ezelőtti kiadása óta tudhatjuk, hogy Szabó Ferenc valóságos *problem child* volt Kodály, a zeneszerzéstanárról és Kodály, a magyar népzene és zenetörténet közti kapcsolat kutatását tervező-szervező zenei művelődéspolitikus szemében. Legalábbis így láttatják az 1945 utáni feljegyzések, melyekben az egykori tanítvány hazatérés utáni magatartásának ifjúkori gyökereit keresi. Kodályt bántotta, hogy Szabó, gyaníthatóan az egyetlen valódi népművész között, rigorózan elzárkózott mindenféle csábítás elől, célozta lett legyen az akár a helyszíni gyűjtést, akár a népzene történeti emlékeinek feltárását (népszínművek). Úgy fogta fel Szabó emigrációját, mint kiszakadást a nép szenvedésközösségéből, és megállapította (joggal): hazatérése után sem kereste a kapcsolatot az igazi néppel és annak zenéjével. Vagyis a tékozló fiúnak csak a teste tért vissza atyjá-

63 KA-DOBOZ 3/2. Ez a jegyzetfüzet a forrása az alábbiakban külön nem jelzetelt dokumentumoknak.

64 Szabó Ferenc: „Az I. Magyar Zenei Héten bemutatott művek.” *Új Zenei Szemle* II/12 (1951. december): 12–27., 21. Szabó Ferenc szemléjének további idézeteit nem jegyzeteljük.

hoz, a lelke nem: „Szenvedés: együtt az egész néppel. Aki elment, magának szenvedett, abban az ittmaradt nép nem ismer a maga szenvedésére. (Emigránsok tragédiája).”⁶⁵

A Zenei Hét után papírra vetett szavak azonban nem a nép és belőle kivált fia magányos szenvedéséről vallanak, hanem a honmaradottak nyereségéről. Arról a népzene-tudományi tapasztalatról számolnak be, amely Kodályt és körét az 1930-as évek második felétől kezdődően gazdagította – és melynek hiányából fakadt Kodály szerint a renegát tanítvány értetlensége a pentatónia nemzeti-lelki jelentősége iránt. Kodály visszatekin-tése meglepetésként érhet mindnyájunkat, akik a közép- és felsőfokú zeneoktatásban az elmúlt évtizedekben a magyar népzene-kutatás történetével valamelyest közelebről megismerkedtünk, de nem mélyültünk el benne. Tankönyvként használtuk *A magyar népzene-t*, és hajlamosak voltunk a pentaton-kvintváltó-rokonnépi kapcsolat leírását évtizedekkel korábbi felismerések összefoglalásának tekinteni. Tudni véltük, hogy a pentatónia szerepe a magyar népzene-ben már rég bevett tudományos igazsággá vált. Avagy nem fedezte-e föl Bartók a székely pentatóniát már 1907-es erdélyi gyűjtőútja során? Nem talált-e Kodály hasonló kincseket ugyanakkor Gömör vármegyében? Nem közölt-e Bartók már 1924-ben cseremisiz párhuzamokat az A osztály (rég stílus) néhány dallamához? Kodálynak a Zenei Hét után feljegyzett visszaemlékezése egészen más képet fest a nagy felismerés kronológiájáról:

Szabó Ferenc másképp érzi magát itthon, ha akkor rám hallgat. Elment, soká odavolt, s még ma sincs egészen itthon. Aki nem élte át velünk azokat az éveket, nem ért minket egészen, s nekünk is idegen a gondolkodása egyben-másban. Neki pedig idegen a 5°, mert nem élte át velünk annak lassú felismerését, nem látta meg velünk mind mélyebbre ható fontosságát, latens jelenlétét ott is, ahol eleinte nem is sejtettük. A 20 n[ép]d[al]ban még csak [üres hely számnak kihagyva], akkor még nem jutottunk sem Erdélyig, sem Dunántúl[ra], ahol nagyobb mennyiségben található. 1906-ban, a füzet megjelenése után rögtön felismertük, B[artók]. Erdélyben én Gömörben, de még soká nem nyilatkoztunk, mert még nem tudtuk meddig terjed. 1917-ben adtunk hírt először. [...] 1924-ban [sic] B. könyvében is még elég tartózkodóan. Csak 1937-re derengett előtünk igazi jelentősége. [A magyar népzene] 2. kiadásában közöltem először (1942) olyan dalokat, amiről senki se sejtette volna – [a pentaton alapokat].

1934 cseremisiz, csuvas. Aki mindezt nem élte át velünk, még ha futólag elolvassa könyvemet, nincs igazi képe jelentőségéről. Meg kell ismerni legalább azt a pár mari és csuvas dalt amit az 5° [zene] III–IV-ben közöltem 1945-ben.

65 Kodály, *Közélet, vallomások, zeneélet*, i.m., 165. A második kötet névmutatója elvezeti az érdeklődőt a nem csekély számú hasonló tartalmú helyhez.

Ha azok világánál nézi a magyar dallamokat, egész másképp látja, felismeri 5° alapszerkezetét a külsőleg teljesen nyugateurópai diatonika alatt.

Ki szűkít? Aki felismeri keletre nyúló gyökereinket, vagy aki nyugati zenébe merevedett egyoldalúsággal idegennek érzi azt, ami legsajátban mienk.⁶⁶

Ügyész helyett a védőügyvéd szavai, olyasvalakinek címezve, aki az érvek igazát hozza hasonlóan átérzi, mert átélte az elmondottakat. Plaidoyer, mely talán valóban el is hangzott, az egyetlen hallgató előtt, akit Kodály méltónak tarthatott, hogy megértést kérjen tőle Szabó Ferenc iránt: november 26-án, a Zenei Hét lezárultát követő hétfőn magához hívta Járdányit, az evangéliumi parabola szereposztásától eltérően a honmaradt *kisebbik fiút*. Ő volt az, aki Kodály közelében volt a bokrétaünnepen – a húsz évvel korábban megsejtett keleti rokonság etnomuzikológiai bizonyításának időszakában.⁶⁷ Ő volt az, aki Kodállal együtt szenvedélyesen és regényesen átélte a *Julián-élményt*, a találkozást a távoli őshazában rekedt-maradt rokonokkal.⁶⁸ Ez az élmény halálíg tartó befolyást gyakorolt népzene tudományi koncepciójára. A Zeneakadémiáról történt eltávolítása után a zeneszerzés mellett a Kodály vezette Népzene Kutató Csoportban végzett rendezőmunka kötötte le energiáit. Feladata *A Magyar Népzene Tára* új sorozatának, az alkalomhoz nem kötött népdalok közreadásának alapjául szolgáló típusrend kimunkálása volt. A rendszert bemutató példatár két kötetét 1961-ben meg is jelentette.⁶⁹ Élete utolsó hónapjaiban azonban az abban közzétett rendet egy lényeges ponton megváltoztatta. „A változtatás lényege a rendszer kezdő blokkját érinti: élre kerül a »páva«-típuscsalád.”⁷⁰ Hogy miért? Járdányi válasza:

66 Szabó Ferenc vitaindítójában kijelentette: „A legnagyobb baj azokban az években talán az volt, hogy különösen a fiatalság zenei múltunk hagyományaihoz is hibásan, szűk látókörű, doktrinér és bántóan szektariánus módon viszonylott. Egy részük hallatlan mértékben leszűkítette a zenei magyarság fogalmát, népdalaink mesés gazdagságú kincstárának megdöbbentően jelentős hányadát magyarságában kétesnek, művészileg romlottnak ítélte, valamint vitatta Liszt zenéjének zsenijét és magyarságát, Erkel művészetének felbecsülhetetlen jelentőségét, forradalmian haladó voltát.” Szabó, *Az I. Magyar Zenei Héten bemutatott művek*, i.m., 13.

67 Kodály biztatására és támogatásával az 1950-es évek végétől Vikár László nagyarányú helyszíni gyűjtéseket végzett a Volga–Káma vidéki rokonnépeknél. Vikár, Vargyas Lajos, Dobszay László és mások azóta sokban árnyalták Kodály úttörő megállapításait, de nem vonták kétségbe a magyar ötfokúság honfoglalás előtti, keleti (törökös) kapcsolatát és kulcsszerepét a magyar dallamérzékben.

68 Kodály, „Juliánusz nyomában. Előszó a *Bicinia hungarica* IV. füzetéhez [1942].” Bónis, *Visszatekintés/1*, i.m., 69–70. A hátrahagyott feljegyzések közt egy 1942. májusi naptárlap mindkét oldalán előadástervezet olvasható *Julián nyomában* címmel. Megragadóan lírai hangvételéből jól kivehető, milyen érzelmeket ébresztett Kodályban és a hozzá közelállókban a keleti rokondallamok felfedezése. KA-DOBOZ 15/73.

69 Járdányi Pál: *Magyar népdaltípusok I–II.* (Budapest: Akadémiai, 1961.)

70 Domokos Mária–Olsvai Imre–Paksa Katalin: „Járdányi Pál népzenei munkásságának utolsó szakasza.” In: Richter Pál–Rudasné Bajcsay Márta (szerk.): *Zenatudományi Dolgozatok 2003. I. kötet. Tanulmányok az MTA Népzene Kutató Csoport megalakulásának 50. évfordulójára.* (Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 2003.) 219–328., 224–225.

A páva-dallam nem egy a sok közül, de a magyar népzene régi stílusának fő dallama. Mintha a stílus *szíve, magja, központja* lenne [kiemelés tőlem]. Sugárzásának erejét a dallamok százain, ezrein észleljük. Egyszerű, világos, de sűrített tartalmú dallameszme: valóságos jelképe a magyar népzenenek.⁷¹

Szíve, magja, központja, eszméje, jelképe. Más szóval lelke.

Izgalmas lenne tudni, vajon hogyan vélekedett Kodály a botránykőről, Járdányi *Divertimento concertantéjáról*, általában Járdányi zenéjéről. Technikai-esztétikai értelemben gyaníthatóan nem szólt hozzá. Volt tanítványai, ifjabb kortársai műveit nem kommentálta, kivéve egyetlen szempontot, a népzenehez fűződő viszony autenticitását. Kifogásolta a „pesti íróasztalon készült” népdalfeldolgozások hiteltelenségét az 1950-es évek első felében, és fájdalommal figyelte a magyar zeneszerzők többségének hűtlenségét a népzenei forrásokhoz élete utolsó éveiben. Ekkoriban ismét feltűnt szókincsében a háború óta száműzött *magyar lélek*, vagy valamely változata, mint forrása és biztósítóka annak a közérzésnek, amely a zeneszerző munkáját sajátosan magyarrá teszi. Valószínűleg 1964-ben jegyezte föl magyar és angol változatban is azoknak a komponistáknak a nevét, „akiknek magyarság-élménye körülbelül egyforma intenzitású [...] és milyen különböző az eredménye, megnyilvánulása a művekben!”⁷² A halmocska bizony kicsiny volt, a csoport tagjait egy kézen meg lehetett számolni: „Csak hárman vagyunk [t.i. Bartók, Kodály, Lajtha] – negyedik-ötödik Ádám, Járdányi.”⁷³ Ádám Jenő, a kiváló zenepedagógus 1945 óta lényegében nem folytatott nyilvános zeneszerzői tevékenységet, kiemelése tehát inkább a magyar szellemű iskolai énekoktatás kidolgozásában együttműködő régi harcostársnak szólhatott, mintsem magyarságélményből fakadó *up to date*, saját és sajátos magyar kompozíciós stílusának.

Ádám 1896-ban született, negyed évszázaddal volt idősebb Járdányinál. 1921-től kezdve fűzte szoros tanítványi, 1929-től tanártársi, az 1930-as évek végétől munkatársi kapcsolat Kodályhoz. Utóbbi minőségében egyik legközelebbi tanúja és pedagógiai hasznosítója lehetett a pentatónia – nevezzük úgy – második felfedezésének. Életkorából és tapasztalataiból adódóan ez az élmény nála mégis inkább beleilleszkedett a 20.

71 Járdányi Pál: „Magyar népzene [1966. március 3.]”, rádió-előadás. A szöveg gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 93–125., 105.

72 Kodály, Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers, i.m., 88–89.

73 I.m., 88. Az előzményekben a magyarságélmény birtokosai között megemlíti Dávid Gyulát is. A téma és az ötös szám zenetörténeti emléket ébresztett Kodályban, amire az angol változat végén céltzott is – talán félig tréfásan: „Beside B[artók] and me several younger composers devoted themselves to the work of collecting. Everyone reacted in his creative work to the folk material quite differently, preserving his personality. No greater difference than between B[artók] and myself, Lajtha, Ádám, Járdányi etc. No uniformity, although all of us sucked the same mother milk. [áthúzva: (Russia's 5)]” KA-DOBOZ 14/20_2.

századi magyar zenetörténet egészének folyamatába, mint a fiatal pályatársnál, aki a háborús években egész (fájdalmasan rövid) életére megtanulta, hogy ne csak kutatóként, hanem zeneszerzői mivoltában is nemzeti lelki östényként viszonyuljon az ötfokú örökséghez. „Pályája kezdetén álló magyar zeneszerzőként” nyilvánosan is levonta a maga és nemzedéke számára a *Julián*-élményből fakadó „nacionalista” tanulságot, éppen az 1943. év első heteiben, a szovjet rokonszenv gyanúja miatt ellene indított rendőrségi nyomozással egy időben:

A Kodály-hatás erejét még egy ok magyarázza. Pentatóniát és nyugati zenekultúrát egybeolvasztó zenéje annyira új és ugyanakkor annyira tökéletes, hogy a pályája kezdetén álló magyar szerző egyszerűen kénytelen – bizonyos fokig – magáévá tenni. Magyar zenekultúra kibontakozásáról van szó – olvassuk, halljuk sokszor. Az alapot Kodály rakta le; aki építeni akar, oda kell, hogy helyezze tégláját.⁷⁴

Jellegzetes *post-peacock* hang. A pentatónia keleti alapfalainak feltárása az összehasonlító népzene-tudomány eszközeivel talán nem hatott volna magára Kodályra sem olyan elemi erővel, ha időben nem találkozik a honi felfedezéssel: az *igazi*, a *valódi*, az *egyetlen* ötfokú kvintváltó Páva-dallammal, amit Seemayer Vilmos 1935-ben talált meg a Somogy megyei Surdon.⁷⁵ És – tegyük hozzá – ha Ady Endre *Fölszállott a páva* címen nem alkot 1907-ben parafrázist az ifjúkorából ismerős szegénylegénynóta szövegére. „Vagy ez a mi hitünk valóságra válik” – énekel Ady a versben. Politikai hitek ritkán vagy sohasem válnak valóságra, de nagy verssé válhatnak. Népzene-tudományos téziseket is megkérdőjelezhetnek későbbi ismeretek, de zeneművek igazságát nem veszélyeztethetik. Ennek világos tudatában komponálta meg Kodály Páva-feldolgozásait kórusra, illetve zenekarra nem sokkal a dallam felbukkanása után.

Alighogy a közönség és a kritikusok – köztük az ifjú Járdányi – megismerhették a zenekari változatokat, e *magyar népdal magvából kinőtt hatalmas lombú fát*,⁷⁶ máris pódiumra került a Concerto, a pentaton melosz, a klasszikus nagyforma és a barokk szellemű szólamkezelés páratlan ötvözete.⁷⁷ Járdányi kritikusi pályája kezdetén Budapest hangversenytermeiben mindennaposak voltak a nagy Kodály-művek és kivételes Kodály-előadások: a *Forrás* folyóirat 1943. februári hangverseny-beszámolójában, melyben Járdányi részletesen írt a Concerto budapesti bemutatójáról, röviden, de an-

74 Járdányi Pál: „Kodály. A tanítvány szemével.” *Forrás* I/1 (1943. január): 109–111., 111. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 189–191., 190.

75 1935. november 2-án, „Röpülj páva, röpülj” szövegkezdettel. A 66 éves énekes, Varga Pál Sípos „lakodalmon tanulta gyermekkorában”. A dallam és szöveg együttese *hapax*; 1950 előtt másutt bukkantak rá.

76 Járdányi Pál: „Doráti Antal és Yehudi Menuhin hangversenye.” *Szabad Szó* XLVIII/199 (1946. szeptember 8.): 2. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 279–280., 280.

77 Járdányi Pál: „Februári hangversenyek.” *Forrás* I/3 (1943. március): 352–355. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m. 241–243.

nál lelkesebben hírt adhatott a *Fölszállott a páva* 1943. február 22-ei, Furtwängler vezényelte szenzációs előadásáról is. „Mióta ez az ékeztollú magyar páva felszállott, a magyar zene becsülete is magasabbra emelkedett a nagyvilág szemében” – írta 1946. szeptember 9-ei hangverseny-beszámolójában.⁷⁸ Alig is tudjuk elképzelni, mennyire lelkesíthette Kodály „partraszállása” Járdányit, a feltétlen kodályiánust, és mekkora kihívást jelentett neki, hogy méltó követőnek mutakozzék.

Az 1946. szeptemberi kettős hangversenyen Doráti Antal vezényelt, Yehudi Menuhin Bartók Hegedűversenyét játszotta. Tudvalévő, Járdányi nem tartotta magát az újtestamenti parancshoz, és kora ifjúságától aggályok nélkül szolgált két úrnak – nyugodt lelkiismerettel, hiszen egyikük sem volt *se Isten, se Mammon*. Hogy is ne szolgált volna Bartóknak akkor, mikor egymás után érkeztek meg Budapestre a Mester utolsó szűk évtizedének nagy művei: a *Divertimento*, a *Hegedűverseny*, a *Kontrasztok*, a 6. vonósnégyes, majd az amerikai produkció. Közbe-közbe pedig felhangzottak olyan szfinxek a régebbi termésből, mint a *Cantata profana*, ami évekkal a bemutatója után még mindig rejtvényeket adott föl a kritikusnak. Másfajta rejtvényeket, mint amilyeneket bőven adott föl a legújabb Bartók is. Ha a hangversenyen Járdányi „a forrongó, a lázadó, a formakereső Bartók kezennyomát” vélte felismerhetni a *Hegedűversenyben*,⁷⁹ a *Concerto külsőségeiről, pompás, ragyogó hangszerezéséről, formai és harmóniai világosságáról és egyszerűségéről* egy évvel később írott szavaiból félreismerhetetlenül bizonyos idegenkedés olvasható ki⁸⁰ – mintha szívesen látta volna valamivel határozottabban kitűnni az új művekben a *forrongó, a lázadó, a formakereső Bartók kezennyomát*. Persze, bár két úrnak szabad szolgálni, kettős mércét használni tilos. Avagy nem írt-e maga Járdányi 1943-ban, Szervánszky Endre 2. divertimentója kapcsán „örvendetes lépés[ről] azon a nehéz úton, amelynek célja: a szélesebb rétegek számára érthető új, művészi értékű művek megteremtése”⁸¹

Szabó Ferenc – elismerve Weiner történeti elsőbbségét a legújabb kori magyarországi divertimentodivatban – a plénum divertimentoáradatának kiindulópontjaként mégis kizárólag Bartók *Divertimentóját* hozta hírbe, a műfaj dagályát pedig az „utóbbi évekhez”, különösen az 1948-as szovjet zenei határozathoz kötötte. Ám fel kell tűnnie annak, hogy Szervánszky művét kettes sorszám jelöli Járdányi kritikájában, okkal, hiszen A Zene híradása szerint az elsőt e műfajban, vonósenekarra, már 1940. április 7-ei hangversenyén műsorára tervezte tűzni a Székesfővárosi Zenekar.⁸² Ha a

78 Járdányi, Doráti Antal és Yehudi Menuhin, i.m., 280.

79 I.h.

80 Járdányi Pál: „Zenei figyelő.” *Válasz* VII/11 (1947. november): 456–458. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 291–293., 291–292.

81 Járdányi Pál: „Hangversenyek.” *Forrás* II/1 (1944. január): 96–98. Gyűjteményes kiadás: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 262–264., 262.

82 N.N.: „Budapest Székesfőváros Népművelési Bizottsága hangversenyei a Székesfővárosi Zenekar közreműködésével.” *A Zene* 21/11 (1940. április 1.): 162–168., 167.

hír igaz, a mű bemutatója több mint másfél évvel megelőzte Bartók Divertimentójának első budapesti előadását. És ha Szervánszky tollából ez a mű csak az első volt is, a neoklasszikus divertimentó-hullám – amelyben a Szabó által gyűlölködve említett Stravinsky éppenséggel nem vitt főszerepet – már több mint egy évtizeddel korábban elérte a magyar zeneszerzést: a budapesti hangversenyek adatbázisában Gyulai Elemér 1928-ban bemutatott divertimentója az első adat.⁸³ 1933-ban egy Klebelsberg-émlékhangversenyen mutatta be Dohnányi és a Filharmóniai Társaság a divertimento műfaj első magyar sikerdarabját, ki más, mint Farkas Ferenc tollából. Csak az 1930-ban Respighi iskolájában készült mű után érkezett a célba Weiner Leó (az évtizedek során öt opusszal), Frid Géza, Seiber Mátyás, Rajter Lajos, Veress Sándor, Kadosa Pál, Vécsey Jenő és – valóságos divertimentomatadorként – Szervánszky Endre, kitől az említett kettő után egy harmadik is bemutatásra került. Járdányi kritikusként a harmadikkal is találkozott. 1948. február 12-ei előadásáról – amely ekképpen megelőzte a szovjet zenei határozat kiadását – a következő, saját álláspontját és céljait is kifejező bekezdésben foglalta össze benyomásait:

Ezen a hangversenyen szólalt meg Szervánszky Endre III. Divertimentója is. A cím mögött kevés szórakozni-valót találunk. Az új magyar zene egyik legigényesebb, legkoncentráltabb, a polifonikus szerkesztésbe legjobban elmélyülő alkotása ez a mű. Bartók-vágta új utakon jár, de ami benne „bartóki”, az csak a nyelv, a stílus szövege. Mondanivalója egy eredeti és erőteljes egyéniség körvonalait rajzolja elénk.⁸⁴

Szabó Ferencről, a Vörös Hadsereg 1945-ben Magyarországra visszatért politikai tisztjéről persze aligha várhatta el a kortárs, hogy az 1951-es dorgatórium előtt pótórákat vegyen a magyar *minores* két háború közti divertimentó-terméséből. Annál több joggal várhatná el az olvasó a fehér folt kiszínezését jelen tanulmánytól, mely azonban e feladatot rossz lelkiismerettel ugyan, de elhárítja magától – a Járdányi által a sajtóban értékelt két Szervánszky-divertimento esetében a nyomtatott kotta hiányára hivatkozva. Más magyar szerző tollából származó divertimentót nem recenzeált Járdányi, ami persze nem jelenti azt, hogy nem hallotta egyiket-másikat. Farkas Ferenc Divertimentója nem egy alkalommal hangzott el népszerű hangversenyek műsorán; Veress Sándorét is újra kitűzték 1936. decemberi bemutatóját követően; Kadosa I. divertimentója sem maradt asztalfiókban. Kottából, kritikából, illetve Veress kiadatlan műve esetében

83 Bor Dezső: „Beszámoló a Népművelési Bizottság II. hangversenyévvadjáról. (Székesfővárosi Zenekar V. évadja).” *A Zene* 9/14 (1928. április 29.): 274–276., 275.

84 Járdányi Pál: „Beszéljünk a zenéről”. *Új Idők* LIV/10 (1948. március 6.): 157–158., 158.

A Zene műismertetéséből következtethetően mindhárom darab a ciklikus szvit műfaját gyarapította; öt vagy hét tétel, klasszicizáló – vagy éppen katonazenei és jazzes, mint Kadosánál – formákban, a szerény zenekari apparátust könnyeden szellemes és líraian tartalmas hangvétellő zenékkal ellensúlyozva.

Az 1930-as évek közepe táján bemutatott darabok egyikétől sem vezet közvetlen út Járdányi *Divertimentójához*, melynek szimfonikus aspirációjára vissza fogunk térni. Az új magyar zene második nemzedékének tagjai közül itt csupán két alkotó olyan műveihez szólunk hozzá, melyekhez Járdányi maga is hozzászólt, azzal kapcsolatban, ami tulajdonképpen témája e dolgozatnak: a pentatónia funkciója a magyar zeneszerzésben. Egyikük sem a Kodály-kennelből került ki. Farkas Ferenc Siklósnál tanult; az 1902-ben elcsatolt nyugat-magyarországi Cinfalván született Takács Jenő zenei képe- sítését Bécsben szerezte. Farkas már fiatalon sokat játszott és általánosan elismert zeneszerzővé vált hazájában; Takácsot kairói és manilai évek után az Anschluss sodorta Magyarországra. Járdányi kritikusi működésének idején mindketten kirándulásokat tettek a pentatónia *terra sacrájára*, s ezzel a másutt, máskor leírtaknál konkrét megnyilatkozásokra készítették őt a hangrendszer zeneszerzői felhasználásának kérdésében elfoglalt elvi álláspontjáról, saját *ars musica pentatonicájáról*.

Takács Jenő ötfokú zenéjével Járdányi két ízben találkozott. Mindkét alkalommal Weöres Sándor vett részt a találkozón mint hatalmas harmadik, ám a Takács-művek szövegírójának kilétéről az ifjú kritikus nem tájékoztatta az olvasókat, holott ezt illetet volna megtennie, már csak Kodály két jelentős Weöres-kórusára való tekintettel is. Kodály viszont, mint Pilátus a krédóba, bekerült az első bírálatba, mely a Magyarország német megszállása előtt néhány nappal bemutatott *Ének a teremtésről* című kantátát, közelebbről annak a pentatóniával való méltatlan bánásmódját szedte ízekre, és köve- tendő ellenpéldával is szolgált: „a pentatóniának, mint alapszövegnek mesteri felhasználását mindenki bőven tanulmányozhatja a magyar népdaloknak vagy akár Kodály saját dallamainak remekeiben.”⁸⁵ E hangsúlyos szembeállítás talán a hitelrontásnak felfogott hírbe hozást kívánta ellensúlyozni, amit a kantátával kapcsolatban két hírla- pi kritikus is elkövetett Kodály terhére. Jemnitz Sándor szerint a kantátában Takács „exotikus elemekkel fűszerezi Kodály stílusát”, s kimondta: a zenekar- és kóruskezelés ügyessége, a hangzatos letét, a formai készség nem leplezheti, hogy „műve tartalomra nézve: »Psalmus Exoticus«”.⁸⁶ Tóth Dénes pedig szinte bántóan írta: „A hangulatos részletekben bővelkedő, üdén meghangszerelt, poétikus alkotás Kodály művészetének,

85 Járdányi Pál: „Márciusi hangversenyek.” *Forrás* II/4 (1944. április): 90–93., 92–93. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 271–274., 273.

86 J. S. [Jemnitz Sándor]: „Két zenekari hangverseny.” *Népszava* LXXII/60 (1944. március 14.): 6.

különösen a Psalmus Hungaricusnak szélesebb körben való népszerűsítésére igen alkalmasnak ígérkezik.”⁸⁷

Megállapíthatjuk, hogy a nap, a hold, a csillagok és az ember születését elbeszélő több mint negyedóra időtartamú kantáta kórusállásai és zenekari hangzásai valóban sokszor visszhangozzák Kodályt, amellet Orffot és Ravelt is (*Daphnis és Chloé*). Az első három tétel sokszínű hangszerelt, hullámzóan pentaton motívumvariációi nem sikertelenül élnek azzal az impresszionista hímzésttechnikával, melyet Kodály az el-révülés, a világonkívüliség állapotainak érzékeltetésére alkalmaz. Ha pedig a zene – ahogy Járdányi írja – a pentaton fordulatokat „végnélküli ismétléseké” tágítja, akkor ebben a hangsúlyt talán a „végnélküli”-re kell helyezni – hiszen a kantáta a *véges végtelen* születését, a világ teremtését rajzolja meg, csak éppen nem Michelangelo, hanem inkább Jean Effel stílusában. Technikailag tekintve: ami az 1940-es évek nagy mestereken nevelkedett ifjú zeneszerző-kritikusának hallási beidegzése szerint „veszedelmes visszaélés a pentatóniával”, abban mi évtizedekkel később egy másfajta, repetitív zenélési mód jelenlétét vehetjük észre. Ezt a zenélési módot Takács Jenő, aki sokáig élt és gyűjtött tradicionális zenét a Közel- és Távols-Keleten, onnan is magával hozhatta. *Nota bene*: a kantáta utolsó, kevésbé aranykorian hangzó tételének borongós bevezetésében – megszületik az ember, *hogy legyen, aki épít, rombol...* – a pentatónia mollosan kiegészül: megszólalnak a *harmonia praestabilitat* megzavaró, a diatónia komplex világát kiépítő sötét, drámai félhanglépések.

1947 nyarán Járdányi ismét találkozott Takács Jenő pentatonomániájával: az új magyar zene bemutatósorozatának zenekari hangversenyén előadták újabb Weöres Sándor poézise által ihletett művét, *A holdbéli csónakos* című, azóta is sűrűn játszott mesejáték kísérőzenéjéből alakított, tizenöt tételből álló szvitet. A pentatónia ezen alkalommal távolabbra vonult Kodálytól, és közelebb került Ravelhez: a szórakoztató tételecskék közül nem egyet könnyedén be lehetne sorolni *Ma mère l'Oye* meséi közé, *Laideronnette*, *Impératrice des pagodes* társaságába. Járdányi a korábinál elnézőbb ítéletet fogalmazott meg Takács mesepentatóniájáról, de a lényegen nem módosított: „A számtalan apró tétel közül sokban eleven szellemesség csapong, de az egyszerű, néhány hangból álló pentaton fordulatok makacs ismételtetésében a modorosság veszélye fenyeget.”⁸⁸

Ugyanezen az 1947-es szerény zeneünnepen mutatta be Ferencsik Farkas Ferenc vonószekarra írott *Musica pentatonica*-ját. Keletkezését a szerző 1944–1945-re datálja, vagyis pontosan a korszakfordulóra, ezzel mintegy eleve kizárva, hogy bárki akár a régi, akár az új – akár bármely – korszak kifejeződését keresse benne. A *Musica pentatonica* annyit és azt fejezi ki, amennyit a cím ígér: önmagát, az ötfokúságot. Fentebbi hangver-

87 T. D. [Tóth Dénes]: „A Székesfővárosi Zenekar hangversenye.” *Esti Ujság* IX/59 (1944. március 13.): 6.

88 Járdányi Pál: „Beszéljünk a zenéről. Új szerzők–új művek.” *Új Idők* LIII/30 (1947. július 26): 89.

seny-beszámolójában Járdányi a kompozícióhoz illő tárgyilagossággal, egyszerűségi érzékelhető érdeklődéssel keveset, de lényegeset írt a háromtétéles *Pentaton zenéről*:

A „Musica pentatonica” eredeti és érdekes kísérlet arra, miként lehet a mindössze öt hangból álló, pentaton magyar hangrendszerből egy nagyobb igényű ciklus-mű házát felépíteni. A világos szerkesztésű, éles profilú Fugá-ban különösképpen gazdag és tömör muzsikát kaptunk.

Ha nem is több, mint kísérlet, ha nem is tűnik úgy, mintha a komponista öröklakást kívánna vásárolni a magyar pentatónia házában, a *Musica* mérnöki pontossággal megfelel az elvárásnak, amit Járdányi még az *Ének a teremtésről* bemutatója után fogalmazott meg, bizonyára nem a megbírált mű reménytelennek ítélte szerzője, hanem a maga programjaként: „A pentatónia uralomrajutását szívből kívánjuk a magyar zenei életben, de abból építenünk, szerkeszteniünk kell s nemcsak alkatrészeket mutogatnunk.”

3.

Szabó Ferenc hallhatta Járdányi *Divertimentóját* 1950 márciusában a Rádióban, vagy 1951 tavaszán a Városi Színházban megtartott ősbemutatón. Bizonyára bepillantott a partitúrába a szeptemberi válogató ülések egyikén. Nem tartjuk valószínűnek, hogy az első ismerkedés nyomán a *Lúdas Matyi* és a *Különös házasság* – később a *Föltámadott a tenger* – filmzenéit szocialista realista szimfonikus művekké, illetve oratóriumá át dolgozó Szabó fenntartások nélkül – ne adj’ isten: szívből – elismerte volna „Járdányi kartárs” nagyzenekari szűzbeszédének érdemeit.⁸⁹ De ha 1951. november 20-án a mű előadását nem előzi meg szerzőjének ominózus nyilatkozata az intonációs vitán, Szabó talán kevésbé ellenséges hangvételt (intonációt) választott volna a szombati bírálathoz. Erre utal a *Verriss* (széttépés, megsemmisítő bírálat) jellemző „hacsak nem” érvelése a „divertimentók sorozatában legproblematikusabb” minőségrontási jeggyel lepecsételt *Divertimento concertante* részletes leírásának kezdetén.⁹⁰ A módszer lehetővé teszi Szabónak, hogy reális szerkezeti és tartalmi megfigyeléseket a lebunkózó bírálat

89 A bemutatott művek szombati vitájának közölt felszólalásaiban az „elvtársak” tizenötször hivatkoztak „kartársként” olyan zeneszerzőkre, akiket nem akartak vagy mertek *hasonszórúnek* minősíteni. A kontingensből Szabó Ferenc tizenegy „kartárssal” részesedett.

90 „Tagadó mondat után, a tagadás általános érvényének megszorítására, annak kifejezésére, hogy az utólag közölt személyre, tárgyra, dologra esetleg érvényes a tagadással ellentétes állítás”. Czuczor Gergely: *A magyar nyelv szótára*. <https://mek.oszk.hu/cgi-bin9/czuczor2.cgi?kezdobetu=H&szo=HACSAKNEM&offset=3> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.20.)

érveiként használjon. Például egyszeriben a fentebb mindenestől elítélt divertimento műfaj védőjeként lép fel, kevesli „a szórakoztató, könnyed, játékos elemet” Járdányi művében; azután elítélőnek szánt szóhalmozásba bújtatva felfedi: jól érzékeli a zenében mégiscsak megnyilatkozó játékos – ha tetszik: kombinatorikus – zeneszerzői szándékot: „*hacsak* a cím nem arra utal, hogy a műben a zene formaelveivel való nagyon szabad, nem egyszer öncélúvá váló kombinációk formajátékáról van szó” [kiemelés tőlem]. A történeti divertimento műfaj ironikus jellemzése után („gáláns főúri estélyeken 200 évvel ezelőtt előadott intim hangzású, kislétszámú kamarazenei együttesre írt zenedarab-sorozat”) meglepő módon Járdányinál hibának minősíti a „kamaraszerűség és intim hangulatvilág” hiányát, majd váratlanul elismeri, hogy a kamaraszerűség új – nem kétszáz év előtti – formában mégiscsak jelen van: „*hacsak* a kamaraszerűség nem kizárólag abban keresendő, hogy a szimfonikus nagyzenekar szólamait átszótt vonós-négyes-technikával rajzolja ki és formálja meg”. Végül alig kerülhető el a benyomás, hogy a Járdányira lesújtó kritikai kard éle a Bartók-Divertimentót is súrolja. Járdányi műve „problematikus azért is – mondja Szabó –, mert 2. tétele határozott emberi érzést, őszinte, átértett, mély szomorúságot fejez ki, míg a két szélső tételben a hideg fejjel kigondolt formakombinációk és konstrukciók bénítóan nehezednek a zene amúgy is bártortalan hangulati és érzelmi elemeire”.

Nehéz elképzelni, hogy volt valaki, aki nem fedezett föl párhuzamot a Járdányi-darab kifogásolt belső dichotómiája és a mesteri minta között, melynek „középső tétele mélyen megrázó, tragikus jajkiáltás”, a két szélső viszont „minden eddiginél talán könnyebb, közérthetőbb és népszerűbb muzsika”. Vegyük a második tagmondatot dicséretnek a zsdanovi kód szerint? A következő bekezdés sejteti, valójában mit is gondolt Szabó az effajta közérthetőségről – csak éppen valós véleménye elé marxista–sztálinista szokás szerint negatív előjelet tett: „persze Bartók nem az a zeneszerző volt, aki kora hangversenylátogatóinak könnyed szórakoztatására valaha is vállalkozott volna”. Ezek után a szónok oly hirtelen-váratlan tért át a pentatóniára, mintha az egész rosszkedvű elemzés csak hajánál fogva odarángatott ürügyül szolgált volna a *non sequitur*hoz: „persze [kiemelés tőlem] addig, amíg ő [t.i. Járdányi] elvi síkon a zenei magyarság fogalmát kizárólag a pentaton-jellegtől teszi függővé...” Tegyük zárójelbe a nyilvánvaló ellentmondást a kritikai észrevételek és az „elvi” következtetés között, és ne kérdezzük, miért ne lehetne fordított eredményre jutni pentaton alapon, mint ahogy Járdányinak sikerült: jó ötfokú gyors tételeket és halványabb, de szintén ötfokú lassú középtételt írni! (Így járt Farkas a *Musica pentatonica*ban.)

A lényeg, hogy Szabó mint szakmabeli és mint zeneszerzéstanárr – ha nem is a legjobb, de mégiscsak zeneszerzéstanárr – érzékelte a *Divertimento* pentaton kiindulását, és ezt ok-okozati összefüggésbe hozta a két szélső tétel általa kimutathatónak vélt „hidegfejű” konstruktivizmusával. Hogy a fajelmélettel is, ami pedig a legritkább esetben „hidegfejű”, az nem volt egyéni lelemény, hanem Szabó párttitkári indoktrinációjának tragikomikus kifejeződése, amit talán még Révai sem vett komolyan. Szabó nem ismerhette Járdányi hét évvel korábban, fentebb idézett alkalmi kritikájában leírt monda-

tát, és nem sejtette, hogy az abban megfogalmazott program irányítja a *Divertimento* esztétikáját, de kiérezhette magából a zenéből: „A pentatónia uralomrajutását szívből kívánjuk a magyar zenei életben, de abból építenünk, szerkeszteniünk kell s nemcsak alkatrészeket mutogatnunk.” Takács Jenő zenéjének felszínén végtelen pentaton liánok keltik (vagy keltenék) a teremtés, a mese képzetét. Ezeket sorolja Járdányi az alkatrészek osztályába. Ám ahhoz, hogy a pentatóniából építeni-szerkeszteni lehessen, tovább kell bontani magukat az „alkatrészeket”, vagyis az öthangú rendszert, és új meg új dallamokat alakítani belőlük. Úgy, ahogy a nép ismeretlen őszeneszerzői tették, kiktől a jelen nagyjai, népdalok ezreit elemezve, eltanulták a titkot.⁹¹ Úgy, ahogyan Kodály teszi a Concerto főtémájában. A 3/4-es unisono dallam első motívumaként differenciált trombitajelritmusban négyszer megismétli a pentaton alaphangközt, a lehajló kvartot (d³–a), majd egyenletes nyolcadritmusban ötfokúvá bővíti a c/dó rendszer ré móduszában. A harmadik ütemben a téma ereszkedő pentaton szekvenciába kezd, aminek során F-dúr hármashangzattal guidói mutációt hajt végre az f/dó pentatónia mi móduszába. Ez nyilvánvalóan Kodály-dallam, és nem népdal, aminthogy nem népdalszerű az sem, hogy a téma alsó kvintválasza ugyanezt a mutációt a g/dó, illetve c/dó rendszerbe transzponálja, és az elért e/mi fokot a d alaphangnem váltódominánsaként értelmezi. A kvintváltó szerkezet így – a neobarokk Concerto portáljaként – fúgaexpozíciót imitál.⁹² Kvart és kvartinga a magyar zene őstoposzainak egyik legállandóbbika a kuruc kortól kezdve; erre a kapcsolatra a Concerto is sokszorosan figyelmeztet. A fiatal Bartók olyannyira kivételezett magyarságjelképnek tekintette, hogy a kvartingára alapozta egész 1. szvitjét. A 3. tétel – helyenként ironikusan – a révület határán is túlszalad a kvartok ismételtetésével: a nyitótéma hatszoros kvartingáinak számát a csúcspontok egyikén megkétszerezi (mégpedig keringőritmusban!). A szvit nem volt halott mű; 1934-től a II. világháború végéig több ízben előadták a filharmonikusok és más zenekarok. Járdányi 1943 márciusában hallotta, és *huszonhárom éves* kritikusként nehezményezte, hogy egyáltalában előadták a *huszonnégy éves* Bartók művét, mely „nem mutatja kedvező színben a szerzőt”.⁹³ Azért persze a kvartboldogság megragadhatott emlékezetében – talán épp azért haragudott rá, mert profán módon felhívta a figyelmet az előző hónapban recenzeált Kodály Concerto-tematikájának *a-pentaton* – bár nem *anti-pentaton* – gyökereire.

91 „The Hungarian people had in ancient times good composers. Some of their melodies are living, after 1500 years [...]. I had no other ambition as to be a degne successor – to string on ancient tread all worthy beads of our actual life” – írta Kodály külföldnek szánt önéletrajzi előadás- vagy cikk-fogalmazványában az 1960-as években. KA-DOBOZ 3/42_1.

92 Kvintváltó szerkezet és a fúga dux–comes viszonyának hasonlóságáról lásd Kodály Zoltán: *Sajátságos dallamszerkezet a cseremiszi népzeneben*. (Pécs: Dunántúli Nyomda, 1935.) Gyűjteményes kiadása: Bónis, *Viszszatekintés/2*, i.m., 145–154., 149–150.

93 Járdányi Pál: „Március zenéje.” *Forrás* I/4 (1943. április): 103–105., 103. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 244–245., 244.

Akár kontra-Bartók, akár – valószínűbben – pro-Kodály, Járdányi a *Divertimento concertante* 1. tételében (2/4, Allegro vivace) fiatalos eltökéltséggel lát saját zeneszerzői építőanyaga előállításához a pentaton „alkatrészek” szétbontásával és újra-összerakásával, tudatosan változtatott patternnek szerint. A tétel első három ütemét három a'-e kvartinga tölti ki a vonósok oktávparhuzamain; a 4. ütem ereszkedő tetraton sorrá egészíti ki a kvartokat (a'-g'-e-d). A ritmika töredezetten komplex: magyaros szinkópa az első ütemben; trochaeusok a következő kettőben; a 3. ütem utolsó nyolcadának hangsúlyozása és átkötése a 4. első nyolcadához, amit a következő motívum tizenhatodokba sűrűsödéssel ellensúlyoz; a záróhang késleltetése az 5. ütemig (1a kotta).

Allegro vivace, ♩ = 144

Viol. I. *f* *sf*

1A KOTTA. Járdányi: *Divertimento concertante*, 1. tétel, a főtéma első sora

Fl. I *p*

1B KOTTA. Járdányi: *Divertimento concertante*, 1. tétel, a főtéma második sora

Viol. I. *f* *sf*

1C KOTTA. Járdányi: *Divertimento concertante*, 1. tétel, a főtéma harmadik sora

Fl. I *p*

1D KOTTA. Járdányi: *Divertimento concertante*, 1. tétel, a főtéma negyedik sora

Viol. I. *mf* *sf*
Trom. I. *f* *sf*

1E KOTTA. Járdányi: *Divertimento concertante*, 1. tétel, a főtéma zárósora

A propostát a fafűvők ripostája követi kvinttel magasabban (1b kotta). Meglepetésre az első sort záró a'-e kvartba foglalt tetraton motívumot nem c egészíti ki, hanem h, ami így a g/dő ötfokú rendszerbe emeli a témát. Eltűnnek a kvartingák, de maradnak

az első sor mindkét típusú szinkópái. A harmadik sor (1c kotta) g^2 - g ambitussal visszatekint az első sor ritmusára (vonósok); a negyedik a második ritmusát követi (fúvók). Utóbbiban váratlanul c helyettesíti a 2–3. sor h hangját. Ez kitérést – visszatérést? – eredményez a c/dó pentatóniába, és ezzel hexatónná alakítja a négy soros témát, épp mint Kodálynál (1d kotta). Feltűnik, hogy a dallamfloszkulusok közül hiányzik a dúr trichord. Idáig még felismerhető marad a kapcsolat a népzenei mintákkal: a szerkezet dalstrófát vagy nagy periódust mintáz. Ám a negyedikhez ötödik, a mélyebb regiszterben játszó vonósok, illetve a harsonák és a tuba között megosztott 3+2 ütemes zárósor kapcsolódik (1e kotta), újabb ritmus- és dallamvariánsokkal: önállósul az első ütem szinkópás ritmusa, a motívikában pedig megjelennek a pentatónia szünetmenon és diazeugmenon egymásra épülő kvartjai (a^2 - e - h , e^2 - h - a - e).

Az egyszerűságot mindeddig egyetlen G-dúr kürtakkord szakította meg a második sor után, hogy valamelyest egyensúlyba hozza a szinkópákkal elbizonytalanított metrikát. A zárlati unisono sort követően rázendít a teljes zenekar. A basszushangszerek lefelé, a többiek fölfelé kezdenek szinkópás, kvázi imitativ fanfárjátékba: előbb négy ütemen át a g/dó ötfokú rendszer kvartokba rendezett felső (e - a - h - e^2), majd hat ütemen át alsó kvinternója szól (d - g - a - d^2) és vezet a basszushangszerek négyütemes ff C-dúr-G-dúr zárlatához, mely fölött a teljes zenekar, egyszeriben feladva a pentatónia aszkézisét, a szinkópás motívum emelkedő dúrakkord mixtúrákkal alátámasztott cisz-moll variánsával megszólaltat tizenegyet a lehetséges tizenkét hangból (2. kotta).

A kapcsolódó klarinét szóló (quasi cadenza, tranquillo) esz/dó pentaton futamában felhangzik a tizenkettedik, az addig hiányzó b is. E metszetben mutatkozik meg először a *Divertimento* szerkezetének hajlama bizonyos szegmentáltságra. Az 1. tétel szakaszai oly élesen elkülönülnek egymástól, mintha nem szonátaforma témafelületeiként, hanem variációsorozat egyes változataiként követnék egymást. Ez persze a monomotivika következtében bizonyos értelemben így is van.

A tétel első harmincegynéhány ütemét akkor is *toccatának* éreznénk, ha nem tudnánk, hogy ezt a címet viseli Farkas *Musicájának* 1. tétéle, amely lényegében szintén rózsafüzérszerűen lepergetett egyszerűságot, ötfokú sorokból áll. Járdányi a bevezetést nem tekinti tulajdonképpen főtémának – egészében nem is hozza vissza a reprízben –, hanem afféle rendezett aggregátumként, *mutatis mutandis* sorként fogja fel: az egymástól koncertálva elkülönített sorok apróbb-nagyobb elemeit, a világos, de nem nyugodt körvonalú dallam- és ritmusmotívumokat alapanyagként használja a tétel, sőt a teljes mű megszerkesztéséhez. Ezenközben a motívumok paraméterei programszerűen elválhatnak egymástól. Az első ütem kvartingájában exponált szinkópa önállósul az introdukció után következő, erősen bartókos átvezetés titokzatos, nyomott hangulatú képsorozatában: oboa és klarinét skálázó páros játéka, majd kvintingák a basszusban és azokra válaszoló akkordikus ingák a magas szólamokban. A pentatónia elhangolódik, de motívumainak körvonalai felismerhetőek maradnak. A tonális alapot itt és másutt orgonapontszerű fekvő basszusok szolgáltatják, melyek tisztakvint lépésekben kapcsolódnak egymáshoz, tonálisan biztonságos felületeket képezve.

2. KOTTA. Járdányi: *Divertimento concertante*, 1. tétel, tizenkéthangúság a zenekaron

A következő formaszakaszban a szinkópás ritmus beúsztatja a négy soros, pentaton, teraszosan moduláló lírikus melléktémát. A zárótéma bartókosan „baljós” bevezető ütemei és maga a tétel szerény méreteihez képest nagy lélegzetű, energikusan torlasztott téma a bevezetés harmadik sorának oktávugrásait és a negyedik sor kvartszekvenciáit helyezi el a szinkópák rácsozatában. A *toccatában* exponált mezítelen pentaton őanyag tehát részekre bontva újra meg újra felbukkan a tétel formai nyugvó- és csúcspontjain, de nem terheli meg vagy lankasztja el a zene folyamatát. Annál kevésbé, minthogy a pentatónia sokszor a bartóki modell nyomán kromatizált trichord- és tetrachord-szekvenciák és egész ütemen átfutó tizenhatodmenetek felszíne mögé, a kvartszerkezetű akkordok homályába rejtőzik – amikor az ötfokúság egyáltalán jelen van a harmóniákban, és nem szorítják ki a rezek dúsan hangzó hármashangzatai, mint az expozíció két ütemen át zengő H-dúr záróakkordjában, amit azért, a dolgok helyes rendjét biztosítandó, unisono d–e–g–a tetraton „domináns” figuráció előz meg a fafúvókon és vonósokon.

Ennek ellentette, az egészhangú skála asz-fisz móduszán ellenmozgásban, glissandoszerűen végigvágató fafúvós futam fogja betölteni a domináns felütés szerepét a középrész utolsó ütemében, a visszatérő főtéma ff, a vonósok ötöktávnnyi párhuzamán megszólaló a’–e kvartja előtt. Addig azonban hátravan még a kidolgozás két képe. Előbb a Kodály-Concertót idéző rövid csatajelenetet hallunk, melyhez az egymást imitáló, kvázi a csatatér több pontjáról egymásnak válaszoló rezek szolgáltatják a riadót a főtéma/zárótéma kvartjaiból alakított fanfárokkal. Másodjára titokzatos vonós szinkópák és szorongást keltő con sordino kürt- és trombitaakkordok előterében egymást követve szólóra fakad a négy fafúvó; karakterüknek megfelelően elfátyolozzák vagy kibontják a figurált, kromatizált dallamokban rejtőző ötfokúságot (oboa–fagott, illetve klarinét–fuvola). A várakozásteli csendből előbb kacagó-sürgető tizenhatodtriola-girlandok, majd a teljes zenekar crescendo, accelerando futamai bontakoznak ki (utoljára harsonaglissando is). Ütemnyi generálpauza után a visszatérést egészhangú fúvósfutam készíti elő. A hatásos megoldás a lassú bevezetés végének accelerandóját idézi emlékezetünkbe a Bartók-Concerto *Introduzioné*jában.

A visszatérés számos meglepetést tartogat – például azt, hogy milyen játékos kedvvel alkalmazza Járdányi a barokk-klasszikus tonális tervet. Emlékezhetünk: a főtéma negyedik sora az exoziccióban alig észrevehetően elmozdult ugyan a c/dó pentatónia irányába, de e hatást már a sor vége visszavonta, s a tonalitás kvázi függőben maradt egészen a *toccata* végének egyértelmű C-dúr domináns félzárlatáig. A reprízben (3a kotta) a második sor dallama változatlan marad, a kísérő kromatikus harmóniasor azonban C-dúr záróakkordon állapodik meg, a harmadik sor unisono előtagja (3b kotta) pedig nyomatékosan kitér szubdomináns irányba (g/la pentatónia). A főtéma negyedik sora (3c kotta) ugyan visszatér az eredeti alakhoz (e-záróhang), és az erősen lerövidített és átalakított átvezetésben is ráismerünk az exozicció g- és h-orgonapontjaira, ám a szakaszt most az a rezeken rivalgó, kitartott akkord zárja le, ami az exozicció végét jelezte – csak éppen az ottani H-dúrral szemben a szubdomináns süllyedés megkívánta E-dúrban. A mellék- és zárótéma-szakasz a klasszikus transzpozíciós szabálynak megfelelően szubdomináns irányba mozdul el; a zárótéma D/h-ban kezdődik, hogy a tétel az (a) alaphangnemben érhesen véget.

A repríz főtémaszakaszának fenti leírásából kivehető, hogy a *toccata* eredetileg fúvósunisono második és negyedik sorait Járdányi kacéran és könnyedén megharmonizálja a fafúvók változó összetételű együtteseire. Elmarad viszont az exozicció tematikus szakaszait mintegy elővigyázatosság okán elválasztó két klarinét-cadenza. Az átvezetés az eredetinél nyugtalanabban hangzik; a mélyvonósok szakadatlan morgása a rezek nyomatékos sürgetésével szembesülve drámai – nem technikai – megoldatlanságra figyelmeztet (4. kotta).



3A KOTTA. Járdányi: *Divertimento concertante*, 1. tétel, a főtéma első-második-sora a reprízben



3B KOTTA. Járdányi: *Divertimento concertante*, 1. tétel, a főtéma harmadik sora a reprízben



3C KOTTA. Járdányi: *Divertimento concertante*, 1. tétel, a főtéma negyedik sora a reprízben

4. KOTTA. Járdányi: *Divertimento concertante*, 1. tétel, az átvezetés a reprízben

Folytatódik a mormogás az először bartókosan „denaturált” (=kromatizált) változatban felhangzó melléktéma háttérében is. Ám másodsorra (5. kotta) a téma hazatalál a c/dó pentatóniába, hangközei kitágulnak, hangkészlete pedig „akusztikus” színekkel gazdagodik (b, fisz).

5. KOTTA. Járdányi: *Divertimento concertante*, 1. tétel,
a melléktéma második felhangzása a reprízben

Megindítóan szép ez a „hipermagyar” transzfiguráció; ha kritikát fogalmazhatunk meg, csak annyit, hogy a lírai kitárulkozás után beköszöntő *Più vivo* zárótéma és az utolsó pillanatig alternatív tonalitásokat villogtató kóda (Esz), végén a háromütemnyi a²-g²-e-d-g unisono tetraton clausulával nem elég súlyos ahhoz, hogy kellő nyomatékkal zárja le a tételt.

Hét évtized távolából is maradéktalanul oszthatjuk Szabó Ferenc elismerését a külsőségeiben szerény, szinte zárkózott, zenei és érzelmi tartalmában annál gazdagabb *Larghetto* iránt. A kvázi dalstrófa formájú, négysoros kezdő egység első sorát oboaszólo intonálja – megragadó intonáció a szó minden értelmében (6. kotta).



6. KOTTA. Járdányi: *Divertimento concertante*, 2. tétel, a tétel kezdete

Első két ütemében eredeti magasságban megszólal a *Divertimento* tetraton a'-g'-d-e alapmotívuma, s ez meghatározza a tonalitást: a g/dó pentatónia e/lá módusza, az 1. tétel nyitó *toccatájának* második egysége – ott domináns, itt alaphangnem. Ám már az oboadallam harmadik ütemének írott fisz–cisz–b(=aisz) dúr szextakkord-felbontása fél hanggal mélyebben fekvő pentatóniát jelez, a dallam kisterc-lépéssel elért g záróhangja pedig a g/lá pentatóniát jeleníti meg, legalábbis magyar hallgató fülében – hát még a hivatásból g-re transzponáló népzene kutató-zeneszerzőében! Az ereszkedő, „elhangolt pentaton” szeptimfelbontás a fiatal Bartókot idézi: az emlékezet fellebbentti a *Kékszakállú* borongós-bensőséges színpadának függönyét („ne nyissad ki...”); a néhány évvel távolabbi múltból pedig székely falusi esték békés bánata hangzik ide. A sor jellemzően pp ma espressivo vonós responsumának ereszkedő szekvenciái az oboadallam hét hangjához hozzáadják a tizenkettőhöz hiányzó ötöt. Persze szó sincs dodekafóniáról; a barokk és romantikus (kodályi?) emlékeket ébresztő ütemek harmóniai sűrűsége zárt, telített, otthonosan körülölelő érzelmi világba nyit ajtót. Ebben marad is az egész strófa; az első és negyedik sor (oboa), illetve a harmadik (fuvola) szólói a kísérettel együttműködve újra meg újra felveszik a tizenkétfokúsággal folytatott békés társalgás fonalát. Csak a harmadik sor más – mint mindig, ahogy Járdányi egykori tanára, Bárdos Lajos nem győzte hangsúlyozni. A vonósok dinamikailag megelevenedő férfi–nő dialógusban, egymást páronként imitálva emelik föl a daltéma első két ütemét a d–e–fisz–gisz lid kvartlépcsőin, hogy azután átadják a szót a tonalitást lekerekítő, utolsó oboaszólónak.

A koncertáló bevezetés után indul meg a tétel, és rendkívüli távolságot jár be a lelki vándorúton, melynek stációit egészen különleges szellemi intenzitással alakított zenei forma jelöli ki. Középtájon változatlan terjedelemben újra elhangzik a nyitóstrófa; három fúvóssorát az oboa és fuvola eredeti hangmagasságban játssza, szerényen ékített alakban; a vonós harmadik sort azonban csak körvonalaiban lehet fölismerni. A tétel utolsó szakaszát a ritornellel azonos terjedelmű és anyagú epilógusként határozhatjuk meg (7. kotta). A basszusban e-organapont jelzi, hogy a történéis tulajdonképpen már véget ért. Fölötte a kürt eljátssza a teljes első dallamsort, azután a klarinét, a kürt, végül ismét a klarinét már csak annak utolsó, lehajló, magyaros-bartókos zárómotívumát. Néhány másodpercre megszakad az e-organapont; az elháríthatatlanul erős g/lá pentaton érzetet csak az utolsó két ütemben írja fölül a mélyvonósokon újra megszólal e–h kvint és a két tájhangszer, klarinét és fuvola utolsó, kromatikus lépése (g/gisz).

7. KOTTA. Járdányi: *Divertimento concertante*, 2. tétel, a tétel lezárása

A rondó szerű felépítés megerősíti az *Este a székyeknél*-reminiszcenciát. A ritornellek hármas pillére közti áthidalások azonban nem távolról beszűrődő tánczenét imitálnak. Az epizódok hídformaszerűen korrespondálnak. Az első ritornellt molljellegű, négyhangú motívumok szekvenciázva emelkedő torlasztása követi – mintegy a bizakodó erőgyűjtés, az egyedül lehetséges irány kiválasztásának jelképeként. Az epilógust megelőzően (Tempo I, ma mosso) ugyanez a motívum átalakítva, az ének dallamhoz hasonlóan hangzik föl, mintha keresné és végül talán meg is lelné a célt, a pentatónia tiszta hangközeit. Az első epizód a szekvenciás kezdet után ünnepélyes, drámai tónusban folytatódik: a basszus széles ívű, pontozott ritmusú indulódallamát (C-dúr) a harci rezek „fekete billentyűs” kvartfanfárjai ellenpontozzák. A középső ritornellt a mélyvonósok szaggatott pizzicatói kísérik, a hegedűkön és brácsákon pedig megszólal az a fokról fokra emelkedő, ékítményszerű mikromotívumokat tartott hangokkal váltogató, jellegzetesen magyaros énekhang, amit sírással, siratóval asszociálunk. Ezt szövi tovább és emeli csúcspontra a pentaton kezdőmotívum zokogva emelkedő, majd elsukló szekvenciája a strófa harmadik sorában. A emlékképként felidézett negyedik dallamsor utáni tizenhat ütem fájdalmas tárgyilagossága rászolgál az infernális jelzőre: szakadatlan üstdobpergés, mormogó mélyvonós trillasor (cisz–g–a–cisz) fölött pentaton tükröcserepekből alakított zokogó, de fegyelmezett magyar *protyazsnaja pesznja* a magas vonósokon, a szünetekben a rezek vakkantásszerű akkordjaival; végül sikoly a teljes zenekaron, és csend... Az epilógus e-organapontja fölött a gordonkák és a brácsák kromatikus folyondárja hullámszik, a magasban pedig végtelen fuvolaszó

búcsúzik tárgyilagosan: *animula vagula blandula* békésen útra kél az ismeretlenbe. Járdányi lélekvezetője kétségkívül Bartók volt ebben a tételben. De az is kétségtelen, hogy Bartóknak volt kit vezetnie az éjszakába hajló estén.

A *Divertimento* 3. tétele mind karakter és narratíva, mind forma tekintetében bizonytalanságban hagyja a hallgatót. A hallgató bizonytalanságának fő oka lehet, hogy maga a zeneszerző sem látta tisztán a tétel funkcióját, és a komponálás előrehaladott stádiumában átértelmezte azt. Erről Budapesten 1948. október 12-én kelt, szüleinek írott levele informál. A levélben Járdányi többek között a következőkről számol be: „Hamarosan elkezdem a zenekari darab hangszerelését. Mégsem írok hozzá negyedik tételt, elég három, csak az utolsónak a végét változtatom meg.”⁹⁴ Fel kell tételeznünk – noha nem lehetünk benne biztosak –, hogy a levélíró utóbb végre is hajtotta a tervezett változtatást a tétel végén, de nem tudhatjuk sem azt, miben állott az átalakítás, sem azt, változtatott-e valamit a tétel más pontjain. A mű 2. és 3. tételének fogalmazványa ugyanis elkallódott vagy lappang, a partitúra pedig nyilván a végleges formát tartalmazza, hiszen Járdányi előbb bizonyára végrehajtotta az átalakítás[oka]t, s csak azután látott hozzá a hangszereléshez, amit a következő évben fejezett be.⁹⁵

Az eset kérdések sorát veti fel; ezek egy részére a levelezés korábbi etapjai egyszerűen választ adnak. A „zenekari darab” nem lehet más, csak az, amit *Divertimento concertante* címmel ismert meg a közönség 1951-ben, de nem biztos, hogy 1948 októberében Járdányi már megfogalmazta a végleges címet. Lehetséges, hogy a *divertimento* titulust az utólag elhatározott háromtétéles (bartóki) forma sugallta, és Szabó nem tévedett sem abban, hogy a zene súlyosabb a címnél, sem annak bartóki allúziójában. Emlékezhetünk, Szabó értékelése szerint „Bartók műve inkább vonós-zenekarra írt szimfónia”; vajon Járdányi „zenekari darabjában” nem az elvetélt szimfónia nyomai ingerelték őt? Nagy számban születtek szimfóniák három tételben, de ha a zeneszerző négytétéles, gyors–lassú–tánc–gyors összetételű formatervvel kacérkodik, akkor szinte biztosan szimfóniáról álmodik, legfeljebb ébren nem meri kimondani. Ha aztán utólag lemond a négytétéles konstrukcióról, és a 3. (scherzo) tételt lépteti elő finálévá, annak két oka lehet. Felismerve a 3. tételben rejlő finalepotenciált, átalakítja azt, s a három tételre redukált darabot a lényegét lekicsinyítő címmel ellátva, *rejtett* szimfóniaként bocsátja a nyilvánosság elé. Vagy, ellenkezőleg, kétségei támadnak a négytétéles koncepció életképességét illetően, és a scherzót *faute de mieux* avatja zárótétellé.

Hét évtizeddel a mű születése, ötvenöt évvel szerzőjének halála után a *Divertimentót* illetően fenti kérdést eldönteni lehetetlen, ezért fölösleges felvetni. Elemezni legfőljebb azt érdemes, hogyan teljesíti formai funkcióját ez a finale *ebben* a háromtétéles darab-

94 Járdányi Gergely szíves felvilágosítása.

95 A komponálás kronológiájáról lásd a 6. jegyzetet.

ban. Tegyük kísérletet a vizsgálat legalább futólagos elvégzésére. A 2. tétel éjszakai látomása után a 3. kezdete meglehetősen agresszivitással nyit új lapot a történetben. Fortissimo h–f–h basszusinga hangjai közt a fák, rezek és vonósok unisonója harsány esz/dó pentaton kvartsort perget le f és c határhangok közt.

The image shows a musical score for Violin I and Timpani. The Violin I part is in 2/4 time, marked 'Allegro molto, ♩ = 84', and the Timpani part is in 3/4 time, marked 'Allegretto ♩ = 80 - 84'. Both parts start with a forte (ff) dynamic. The Violin I part begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note G4. The Timpani part begins with a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note G2.

8. KOTTA. Járdányi: *Divertimento concertante*, 3. tétel, a tétel kezdete

Az „így és nem másképp” kezdés után az 1. tételt megnyitó pentaton alapsorból – g/dó – alakított 3/4 metrumú ostinatoba fognak a pizzicato megszólaltatott nagybőgők (8. kotta). Az ismétlődő figura ütemkezdő h–a’ szeptim mozdulata és befejező d–e lépése játékosan, de határozottan domináns–tonika viszonyt mintáz. Kezdő hangnemünk tehát e. Az előzmények ismeretében – vagy ha nincs abszolút hallásunk, a kézbe vett kottából – kikövetkeztethetjük, és a tétel végére lapozva ellenőrizhetjük: az e nem a tétel alaphangneme, hanem annak dominánisa. Az ostinato fölött Bartók „arabos” kromatikáját idéző, ütemenként megszakadó strófikus dallamot játszik a fagott. A strófa után a perspektíva tágulni kezd, az ostinato kísérletet dús, szinkópált harmóniak – túlnyomóan kvartakkordok – váltják fel, a hangszerelés egyre gazdagodik, a dinamikai szint emelkedik, a szűk járású kromatikus dallamfoszlányok kitágulnak, kvartokat vesznek kölcsön a pentatóniától. Különös hajnali epizód: keleti – inkább közel-, mint távol-keleti – menet érkezik a sötétben, és halad át a *sonic stage*-en a virtuális néző-tényleges hallgató előtt. Csúcspont után ismét megszólal a pengetett ostinato, és a fagott megismétli kígyóbüvölő nótájának néhány ütemét. Mélyvonós c-organapont, üstdobütések, s a távolból kvartokban táncoló kürt-, majd trombitaszó jelzi a napfelkeltét. Indul a tétel gyors főszakasza: Allegro molto (kétszeres tempó a bevezetéshez képest).

A kürtszóló visszaidézi a tétel függönyrántó, türelmetlen nyitómozdulatának hangrendjét – c-organapont fölött b[♭]–f–c–f kvartinga; a kvartok ismételtetése és a szinkópás ritmus egyszersmind az 1. tételre is utal. Ám még a legkövetkezősebben pentatonista ifjú zeneszerző sem állja meg, hogy elérkezve a fináléig, ne enyhítsen valamit a három-, négy- és ötfokúság csontvázszerű szigorán: a kvarttéma utolsó harmada dór pentachord dallammá egészül ki (c–f–esz–d–c–b–d–c). A főrész – táncünnepek – kalandjai a háromtagú kvartsorozat változatosan, szellemesen hangszerelt („kínai” színezetű) ismételtetéséből (fafúvók, piccolo, vonósok, triangulum, nagydob), illetve szekundlépésekben föl-le mozgó kvartakkordok (rezek) együttjátékából bontakoznak ki. Váratlanul és igen szórakoztatóan a basszushangszerek nehézkes mozgású dallami periódust alakítanak ki a nyitótéma utótagjából, amely a *Großvatertanz* dór variánisa

(9. kotta). Kétszeri elhangzását és némi fennakadást követően a basszustánc dallama – még váratlanabban – a bevezetés ostinatójává formálódik át előbb tubán, majd fagotton, végül nagybőgőn. A fagott emlékeztetőül felidéz néhány kromatikus hajlítást saját „felvonáskezdő” énekéből: a „formakombináció” Brahms I. szimfóniájának fináléjában is megköveteli, hogy kétszer keljen föl a nap. A reminiszcencia elég terjedelmes, alig hagy időt a tempót újból fölgyorsító, rövid, kvartos kódára.



9. KOTTA. Járdányi: *Divertimento concertante*, 3. tétel, tánc téma a basszushangszereken

Talán e gyors áttekintés is elégséges, hogy érzékeltessük: az előzményekhez képest a táncfináléban megváltozik a zeneszerzői attitűd. Az Allegro és a Larghetto klasszicista, elvont, sűrített kifejezésmódjával szemben itt az ábrázolás valósággal beleveti magát a heterogén, sokszínű, közvetlenül képszerű karakterek kavalkádjába. Élvezetes, játékos zenei illusztrativitás eszközeivé válnak még a Szabó által kifogásolt formakombinációk is, vagyis az *ex quinque tonis omnia* építkezés demonstrációja. Zenei-poétikai szemzőből vizsgálva az aspektusváltás elfogadható, ha nem is teljesen kielégítő. A ciklus szerkezeti egyensúlya szempontjából egyetlen kifogás hozható föl a scherzóból lett finale ellen: túlságosan rövid. Jó tempójú előadásban az egész tétel időtartama öt és fél perc; rövidebb, mint akár az elsőé, akár a másodiké. Terjedelméből két percet elvesz a lassú bevezetés, egy percet annak reminiszcenciája a befejezés előtt, és az egész művet motivikusan ciklussá záró kód. Magára a főrészezre marad két és fél perc. A konstrukcióra itt bizonyosan ráfért volna még legalább két perc „hidegfejű formakombináció”.

4.

A *Divertimento concertante* osztozott sok jelentős magyar zeneszerző sok értékes művének sorsában. A Rádiózenekar 1950-ben Somogyi László vezényletével elkészítette a darab hangfelvételét; ezt a sajtóban megjelent előzetes műsor szerint március 17-én le is adták.⁹⁶ A napilapok rádióműsor-rovatában a hatvanas évek második felében újra föltűnt a felvétel.⁹⁷ Magyarországi hangversenyen 1951. november 20-át követően 2016-ig tudunkkal nem hangzott el a *Divertimento concertante*. Ismerjük Járdányi, a

96 A Szabad Szó rádióműsor-melléklete. LII/61 (1950. március 12.): oldalszám nélkül.

97 1965. december 11., 19:05, Petőfi Rádió. Az 1990-es évek elején sem a *Divertimento*, sem a rádióban annak idején játszott *Tisza mentén*, *Vörösmarty-szimfónia*, illetve *Borsodi rapszódia* hangfelvételét nem találtam a Magyar Rádió hangarchívumában. A felvételek némelyike azóta előkerülhetett.

társadalmi ember reakcióját a kommunista exkommunikációra, és a zenészközösség reakcióját az övére.⁹⁸ Járdányi nem cáfolta és nem ismerte el Szabó és társai bírálatának jogosultságát. A *Divertimentót* nem vonta vissza, és utólagos módosításokat sem eszközölt rajta, mint az 1. vonósnyegyesen. Sőt a jelek szerint évek múltán időszerűbbnek, nemzetközi terjesztésre alkalmasabbnak találta e „problematikus” darabot az utóbb írt partitúráknál. 1958. január 21-én a Népszabadság hírt adott róla: az amerikai érdekeltségű londoni Mills kiadó képviselője, Fred Jackson magyar szerzők kimondottan magyar jellegű művei iránt érdeklődik.⁹⁹ A Szerzői Jogvédő Hivatal képviseletében Gyöngy Pál ki is utazott Londonba, bőröndjében tekintélyes számú hangfelvétellel és kéziratokkal; Járdányitól a *Divertimentót* vitte magával. Vajon komoly volt a Mills Music Ltd. szándéka? Mellette szólna, ha tudnánk, hogy a kiadó finanszírozta-e Gyöngy Pál utazását, de erről nincs hírünk. Az interneten elérhető szórványos információk szerint Fred Jackson 1958 őszén megvált a Mill Music Publishing Corporationtól, és egy másik amerikai kiadó londoni képviseletét vállalta el, amely elsősorban könnyűzenei kották és hangfelvételek terjesztésével foglalkozott.¹⁰⁰ A magyar szerzők kiküldött műveinek sorsáról további értesüléssel nem rendelkezünk.¹⁰¹

Feltehetjük, sőt fel kell tennünk a kérdést: ha a *fait accomplit*, a *Divertimentó*ban megnyilvánuló *befejezett tény*et illetően Járdányi nem is hallgatott a kritikusokra, vajon talált-e bármiben, amit a plénumon hallott, megfontolásra érdemes észrevételt, vagy éppen olyasmit, ami dacreakciót váltott ki belőle, s ezen az indirekt módon befolyásolta további zeneszerzői munkáját? Szabó Ferencnek a Zenei Hetet rondóformában átívelő megnyilvánulásai mellett talán Sárközy István hozzászólása kelthette föl Járdányi figyelmét – ha a közhelyek áradatában egyáltalán sikerült észrevennie benne az egyetlen különös módon időszerű mozzanatot. Sárközy Járdányi évjáratához tartozott (1920), 1939-ben még Kodálynál kezdett zeneszerzést tanulni a Zeneakadémián, de tanulmányait megszakította, és csak a háború után folytatta Viskinél. Abban a pillanatban, mikor a plénumon szólásra emelkedett, Magyarország egyik legtöbbit hallgatott *félkomoly* zeneszerzőjének rangját biztosította számára a *Szól a kakas hajnaltájban*, a *Liliomfi* színpadi előadásának kísérőzenéjéből kivált és tömegdallá avanszált *Aratódal*.¹⁰²

98 Ujfalussy József: „Járdányi ügy» a Magyar Zeneművészek Szövetségében (1951).” *Magyar Zene* XXXIII/1 (1992. március): 14–18.

99 N.N.: „Magyar zeneművek Nyugaton.” *Népszabadság* III/17 (1959. január 21.): 4.

100 N.N.: „Gee to Head London Mills.” *The Billboard* LXIV/41 (1958. október 13.): 3.; N.N.: „Pubber Opens London Branch.” *The Billboard* LXIV/43 (1958. október 27.): 4.

101 Járdányi Gergely szíves közlése szerint a hagyatékban a *Divertimento concertante* forrásai között megtalálható egy „kiadásra elkészített kottagrafika megsárgult pausz papíron, föltehetőleg az 1950-es évekből. A kottagrafika nem készült el teljesen, a tempójelzések, a dinamikai jelek hiányosak. Semmilyen javítás nincs rajta, a munka szemmel láthatólag félbe maradt (a hangjegyek mind megvannak).”

102 Breuer János: „Sárközy István köszöntése.” *Muzsika* XXIII/11 (1980. november): 31.

Egy hónappal az események előtt, 1951. október 19-én az Operettszínházban bemutatott daljátéka, a *Szelistyei asszonyok* ugyan nem remélhetett ilyen össznépi sikert, de nagy szériát fog megérni a színpadon, egyes számai pedig az *Aratódalhoz* hasonlóan beépülnek az 1956 előtti rádiós folklórba.

Szabó ellenséges, de a negatív jelzőktől megfosztva zeneszerzés-technikailag figyelemre méltó véleményével ellentétben Sárközy a *naiv hallgató* mezében nyilvánult meg a vitán. Úgy érezte, hogy

Járdányi Divertimentójában azok a problémák és érzelmi, vagy gondolatbeli összeütközések, melyek a zene drámaiságát adják, keresettek és erőszakosak, főleg pedig szubjektívek és nem tükrözik valamifajta, nagy eszme, vagy általános emberi humánus kifejezését. Ez a zene nem adott semmit neki útravalóul, hogy benne valamit megváltoztasson, valamit jobbra tegyen. *Bartók* Tánc-szvitje, Hegedűversenye, III. Zongoraversenye, „Zene húros és ütőhangszerekre” című műve, *Kodály* Páva-variációi nem kevésbé bonyolult művek, de mindegyik mű már az első meghallgatáskor őszinteségével, a szubjektív tartalom túlnövő mondanivalójával, mély meggyőződésével, humánus hitével adott számára valamit, aminek morális hatása lényeges változást idézett elő benne.¹⁰³

Mondhatjuk, és ha figyelembe vesszük az idézetet megelőző, hosszadalmas és kezdetleges ideológiai fejtegetéseket, igazat is mondanánk: Sárközy csacska szavai (vö. általános *emberi humánus*) lényegében azt írták körül, amit a szovjet doktrína a mindenkorai pártidiktátumot esztétikai kategóriává szublimáló „vüszokaja igyejnoszty” (magas eszmeiség) fogalmába burkolt. Az is igaz, hogy kötelességszerűen kijelentette:

Haladó hagyományaink kérdésében [...] nincs jogunk arra, hogy [...] elveszük a múlt század forradalmiságának műzenei nyelvét. Ugyanígy nincs jogunk kimondani azt, hogy népdalainknak egyik vagy másik eleme [...] kevésbé alkalmas [...] zeneszerzésünk továbbfejlesztésére, mint a pentatónia.

Ám akinek füle volt a hallásra, hallhatta, hogy Sárközy utolérhetetlen, de követendő példái nem a 19. század „forradalmiságának műzenei nyelvét” képviselték (bármi lett legyen is az), hanem *Bartók* szinte egész életművét, és hogy egyetlen olyan népzenei feldolgozó művet említett, amely „adott számára valamit”, s az nem volt más, mint *Kodály*nak a pentaton magyarság-lelkiség eszményét paradigmikus műzenei formába öntő *Páva-variációi*. Vélhetnénk, hogy *Járdányi*, kihallván a filléres dialektika formulái

103 Sárközy István hozzászólása: „Az I. Magyar Zenei Hét vitái. Vita a művekről.” *Új Zenei Szemle* II/12 (1951. december): 28–30., 30.

mögül Sárközy példákba bujtatott kollegiális üzenetét, megértvén, hogy magasabb cél érdekében szabotált ki rá a plénumon a *tribulatio et angustia*, elhatározta, hogy megterésének kifejezésére „a szubjektív tartalom túlnövő mondanivalóval, mély meggyőződéssel, humánus hittel” teli nagyszabású népdalváltozatokat komponált Kodály nyomán. S hogy a császárnak is megadja, ami a császáré, a művet a Liszt által alkotott „szimfónikus [sic!] költemény” műfajcímmel látja el. Így született volna Járdányi következő nagy műve, a *Tisza mentén*?

Csábító elképzelés. Igaz, hogy ellentmondásban áll a publikált műjegyzékekben megadott keletkezési idővel (1951. augusztus–december), de mint láttuk, a műjegyzékek nem tévedhetetlenek. Ám a kéziratos források egyértelműen meggyőznek arról, hogy e meglepően és valóban romantikus mű születésének története az elképzelnél kevésbé vagy másképpen romantikus. Járdányi a szimfonikus költemény tulajdonképeni kompozíciós munkáját háromszisztémás particella formájában végezte, melyben a kottát részletes hangszerelési utalások egészítik ki.¹⁰⁴ Ennek alapján dolgozta ki azután a partitúrát, a particella hangszerelési bejegyzéseiből kiindulva viszonylag gyors tempóban. Szokása szerint mindkét kéziratot gondosan föltüntette a keletkezési dátumokat. A particella végén ez áll: „1951. aug.–nov. 6., a partitúra végére pedig azt jegyezte föl: „1951. aug.–dec. / Patri sexagenario...” A munkakezdés időpontja megfelel a mű tervezett funkciójának: az édesapa, a dedikáció majdani címzettjének hatvanadik születésnapja 1952. február 28-án volt elérkezendő, és a megelőző augusztus volt a legkésőbbi időpont a komponálás megkezdésére, hogy a mű biztonsággal elkészüljön addig. Nagyobb lélegzetű kompozíciós munkára amúgy is csak az évenkénti balatongyöröki nyaralás biztosított elegendő időt és zavartalan nyugalmat. Azt, hogy a fogalmazvány kidolgozása közben baljós előérzetek töltötték volna el a közelgő fesztivállal kapcsolatban, cáfolja fentebb idézett levele, melyből kiviláglik: a plénum előtt sejtelve sem volt arról, hogy „célpont lesz”.¹⁰⁵ Annak pedig igen csekély a valószínűsége, hogy a Zenei Hét sűrű eseményei közepette vagy közvetlenül azok után posztplenáris lelkiállapotához igazította volna a zenekölteményt, még hozzá zongorafogalmazvány nélkül.

Ahelyett hogy további, bizonytalan kimenetelű találgatásokba bocsátkoznánk, motíválhatta-e valamely egyéb esemény vagy érzemény a *Tisza mentén* kétségkívül váratlan és különleges koncepciójának kialakulását, forduljunk felvilágosításért magához a zeneszerzőhöz. Járdányi 1952 augusztusában címlappal ellátva átadta a Zeneműkiadónak az autográf partitúrát. A címlap verzójára rövid magyarázó-elemző előszót írt, melyet a kor szokása szerint a tervezett kispartitúra kiadásba szánhatott.¹⁰⁶ A kiadás

104 Járdányi Gergely szíves közlése.

105 Levél szüleihez, 1952. november 17.

106 A kézirat címlapján a Zeneműkiadó pecsétje és a beérkezés dátuma: 1952. VIII. 11. A *Tisza mentén* kézirata – hasonlóan a *Divertimento concertantéhoz* – a Járdányi-hagyatékban található.

munkálatai azonban meg sem kezdődtek. Hogy miért? A *Tisza mentén* bemutatásának 1952 januárjában még élő reménye öszre szertefoszlott.¹⁰⁷ Járdányi úgy tudta, hogy szilenciummal sújtották. Többször idézett novemberi levelében a szülők megnyugtatósára ugyan kijelentette, hogy az egy évvel azelőtt történtek után „a haja [...] szála sem görbült meg”. Igaz, hogy művei „előadását letiltják” – tette hozzá –, de ez „igazán nem veszedelmes. Majd megszólalnak.”¹⁰⁸ A zavaros helyzetben a Zeneműkiadó elállt a hangversenydobogóra még nem került népdalváltozatok kiadásától. Az írott vagy csak szóbeli tiltás nem vonatkozott a rádióra, és nem akadályozta meg a mű felvételét a zeneszerző vezényletével.

Ferencsik János, aki már 1952-ben készült a *Tisza mentén* előadására, az Állami Hangversenyzenekar 1956. január 7-ei hangversenyének műsorára végre felvehette a tiltó- vagy várólistára került darabot.¹⁰⁹ A premier előkészületei közben a komponista leragasztotta a partitúra tíz oldalát – nem tudni, saját elhatározásból-e, vagy a karmester javaslatára. (Szerencsére a szerző vezényelte rádiófelvételen az eredeti alak hallható.) Valószínűleg ugyanakkor – talán a kihagyásra való tekintettel – áthúzta a magyarázó szöveg második bekezdését is. Az első bekezdést legépelte vagy gépeltette,¹¹⁰ és egy példányát eljuttatta Csobádi Péterhez, aki a Magyar Nemzet 1956. január 21-ei számában megjelent kritikájában csorbíthatatlanul és hitelesen le is közölte azt.¹¹¹

A programjegyzet átlós vonalak rácsával érvénytelenített, de zavartalanul olvasható második bekezdésének első mondatában a zeneszerző feltárta a mű születésének ösztönző forrását. Ez senkit sem fog meglepetésként érni: „A mű Kodály Zoltán néhány, a népdalváltozatok fontosságáról ejtett szavának köszönheti a megszületését.”¹¹² Kodály tevékenységének ismeretében kikövetkeztethetjük, mikor és hol „ejtette” a tanítványát inspiráló szavakat. Három hónapos angliai koncertútjáról röviddel azelőtt visszatérve, 1950. március 23-án a Városi Színházban a *Páva-variációkat* és a *Concertót* vezényelte. A szünet előtt Ránki György és Szergej Prokofjev egy-egy kantátája hangzott el,¹¹³ s mivel a Budapesti Kórus amúgy is a helyszínen volt, a zenekari változatok előtt elnekelte a népdalt. E rendkívüli alkalmat Kodály néhány mondattal be kívánta vezetni. Mondandóját nagy ívű gondolattal zárta:

107 Lásd Járdányi Zsófia jelen kötetben közölt táblázatát.

108 Levél szüleihez, 1952. november 17.

109 MZA KAB 1956. 01. 07., ID_14703.

110 Járdányi Gergely szíves felvilágosítása.

111 Csobádi Péter: „Zenei krónika.” *Magyar Nemzet* XII/18 (1956. január 21.): 5.

112 A mondatot és a program egyéb részleteit közölte Kusz Veronika nagy Járdányi-tanulmányában: „Kodály Zoltán hatása Járdányi Pál szellemiségére és zenei stílusára.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.) 223–274., 236.

113 Ránki György: *A város peremén*, Prokofjev: *Alexander Nyevszkij*.

A változat a népzene legtermészetesebb továbbfejlődése, hiszen maga a népzene sem egyéb, mint egymásból fejlődő, egymásba észrevétlen átmenő dallamok végtelen sorozata. Kár, hogy szerzőink nem írnak gyakrabban változatokat népdalra. Ezzel mindennél hathatósabban munkálnák a nép- és a műzene egymáshoz közeledését.¹¹⁴

Járdányi bizonyára ott volt a hangversenyen. Lelkesen és talán megkönnyebbülten hallgatta-nézte a mestert beszélni és vezényelni a színpadon: a városban az a hír járta, hogy Kodály nem fog hazajönni.¹¹⁵ Öt nappal korábban hallhatta a rádióban saját *Divertimentóját*, s talán kissé zavarba jött. Ha a mű eszmeileg Kodály tételén alapult is a pentatónia elsődlegességéről a magyar népzeneben, és ezen elsőbbség érvényesítésének kívánatos voltáról a magyar műzenében, első nagyzenekari művének szelleme bizony nem is kevésbé más volt, mint az, amely mentora most hallott műveit áthatotta. Hazafelé tartva, talán már a Luther utcában elhatározta, hogy magára veszi a dorgálást, és legközelebbi kompozíciós tervével valamennyit törleszt „szerzőink” adósságából a népdalváltozatok műfajában.

Adott témára írt változatok címében a komponista többnyire megjelöli, milyen dalt, táncot, hangszeres tételt, kantáta- vagy operarészletet stb. variál. Így tett Kodály is a *Páva-változatok* esetében. Annál is inkább így kellett tennie, minthogy a dallam a variációk komponálása idején nagyjában-egészében ismeretlen volt a magyar közönség előtt, szemben a szöveg bizonyosan szélesebb körű ismertségével, amit az Ady-versnek köszönhetett. Nem feltételezhetjük, hogy az ősbemutató színtere, az amszterdami Concertgebouw látogatóiban a cím bárminemű műveltségi asszociációt váltott volna ki, ám az európai kastélyparkokban otthonos madár nevének pusztá említése szárnyalásra ösztönözhetette a hallgatóság fantáziáját. A téma egzotikus-meghitt pentaton dallamában pedig nem volt nehéz felismerni a fényes, büszke páva hangszimbólumát.

Járdányi a maga változatainak címében és alcímében nem utal a variációs szerkezetre, hanem elrejtí az a szimfonikus költemény műfajnév mögé. A program pedig, mely feltárja a mű *Doppelvariation* szerkezetét, nem adja meg a két rokon népdal kezdősorát. Ezért magunk is későbbre halasztjuk a szövegek izgalmas belvilágának áttekintését, és a dallamok irányából indulunk felfedezőútra a Tisza mentén. Hermeneutikai Ariadné-fonalként vegyük ismét kézbe a partitúrába bejegyzett programot, melyet

114 Kodály Zoltán: „A »Fölszállott a páva« zenekari változatok előadása elé [1950].” Bónis, Visszatekintés/1, i.m., 221. Bónis Ferenc jegyzete: „Elhangzott a budapesti Városi Színházban 1950 márciusában tartott hangversenyen, melyen a szerző vezényelte a »Páva«-változatokat és a Concertót.” I.m., 344. Első megjelenés adatai: „Csak a zene szólhat a néphez, amely a nép saját hagyományából indul ki.” *Énekszó* XVII/6 (1950. május): 12.

115 Tallián, Kodály párbeszédei, i.m., 48.

Csobádi Péter – apróbb, a zeneszerzőtől származó módosításokkal – beillesztett a bemutatóról írott kritikájába:

[Áthúзва: Két népdal, két egymással rokon tiszamelléki] Két tiszamelléki népdal, két azonos ívelésű, de ritmusában, [áthúзва: kifejezésében] karakterében különböző dallam változatai folynak végig a kompozíción. Folynak, mint a folyó [Magyar Nemzet: Tisza] vize. Az egyes változatok nem különálló tételek, hanem egymásból, egymásba folyó részek. S amint a folyó minden pillanatban más és mégis ugyanaz, örök változás és örök maradandóság, amint a Tisza mentén mindig új és új képek tűnnek fel, de a képek magja (a folyó) állandó: a dallam is folyton más színű, más szabású ruhákat ölt magára, testének, lényegének körvonalai mégis mindig felismerhetők.

Látni való: a program kizárólag a zenei történetet írja le. Analízisében a variációk kettős tárgya csak tisztán zenei jellemzőkkel rendelkezik: a *két egymással rokon tiszamelléki népdal azonos ívelésű, de ritmusában, karakterében különböző*. Bartók nyomán zenei paraméternek tekinthetjük a földrajzi jelzőt is: ő zenei sajátosságok alapján határozta meg a magyar népzene négy dialektusát: Dunántúl, Felföld, Alföld, Erdély. Járdányi nem bocsátkozik a dallamok különbözőségének leírásába. Az ismertetés a folyóra, folyásra helyezi a hangsúlyt, az örök változásban az örök maradandóságot emeli ki. Nem kell hozzá különösebb találékonyság, hogy felismerjük a mű koncepciójában Kodály fentebb idézett mondatának parafrázisát: „maga a népzene sem egyéb, mint egymásból fejlődő, egymásba észrevétlen átmenő dallamok végtelen sorozata.” Az ifjú zeneszerző-etnográfus, aki a Magyar Tudományos Akadémia Kodály-csoportjának munkatársaként ezekben az években ismerkedik meg egész mélységében és kiterjedésében Bartók és Kodály sok ezer tételt magukba foglaló, párhuzamos, de önálló szisztéma szerint felépített és nem egészen azonos tartalmú dallamrendjeivel, először látja át a magyar népzene hőmpölygő, és abban az időben még élő és gyarapodó létfolyamát, és nem tud elképzelni felemelőbb feladatot, mint hogy zenébe foglalja élményét a népzene nagyságáról és gazdagságáról. A *Tisza mentén* poétikailag – a *megcsinálás* célját tekintve – voltaképpen nem más, mint az énekelt magyar népzene típusalkotó-típusvariáló folyamának a műzene nyelvén megírt allegóriája.

Idézzük az első dallamot (1) (10. kotta) úgy, ahogyan a klarinét mint témát eljártssza a változatok 20. ütemében (*Adagio, cantabile, poco rubato*). Ötvenöt ütem múlva, ad libitum klarinétszóolóval áthidalt erős metszet után az oboa szólaltatja meg a második dallamot (2) (11. kotta) (*Allegretto giocoso*). Tempója az előbbinek kétszerese, ritmusa a rubato első dallammal ellentétben feszes, táncos, egyenlő értékekben halad: tempo giusto. Dallamokat sokféleképpen lehet típusokba rendezni, rokonságukat kimutatni. A rendezésnél tekintetbe vett paraméterek egyike a sorok szótagszáma – itt mindkét dalban nyolc szótag. A másik a kadenciarend, vagyis a sorzáró hangok magasságbeli

elhelyezkedése a dallam finálisához képest, amely értelemszerűen mindig 1.¹¹⁶ Láthatjuk-hallhatjuk, hogy mindkét négysoros dallam kadenciarendje azonos: 4, (5), 4; ez első fokon bizonyítja rokonságukat.

Adagio (♩ = 54)
cantabile, poco rubato

Cl.
in A

mp

mf

10. KOTTA. Járdányi: *Tisza mentén*, az (1) dallam a klarinéton

Allegretto giocoso (♩ = 120-132)

Ob.

p

mp

tr

11. KOTTA. Járdányi: *Tisza mentén*, a (2) dallam az oboán

Szabad szemmel is megfigyelhető, szabad füllel hallható a dallamvonalak hasonló volta. A második dallam kezdőmotívuma megegyezik az első dallaméval, melynek egész első sora tulajdonképpen csak a s,-d-s,-d kvartinga elegánsabban muzikális körülrajzolásában különbözik tőle: (2) második üteme hangról hangra megismétli az elsőt, míg (1) nem szól, hanem ré fokról indítja az első sor második motívumát. Ezzel megelőlegezi a második sor kezdőhangját, a mély szó-ra pedig a motívum harmadik hangján hajlik le. Egyetlen hangban és ismét a formálás eleganciájának mértékében különbözik egymástól (1) és (2) második sora. A főcezúra utáni két sor megformálásának merészségében és nagyvonalúságában viszont a rubato dallam fényévnyi távolságra emelkedik a giusto fölé. A harmadik sor a felső szó-n kezd, s egy szekunddal még fölé is kanyarodik, majd lelépeget a ré-ig, hogy onnan előbb kvintet essék a majdani finálisra (szó), majd visszalépjen a sorzáró dó-ra. A negyedik sor az első (kisebb részben a második) sor elemeit felhasználva kelt kimondottan visszatérés-érzetet. Ezzel

116 Kodály a legegyszerűbb, szótárszerű elvet követte, és kizárólag a sorvégző hangok szerint rendezte a dallamokat. Bartók rendje bonyolultabb, de a kadenciák alapján még a laikus is elég könnyen tájékozódik benne.

szemben a táncdallam „biztonsági játékot” játszik: a harmadik sorban komótosan lelépeget dó-ig, hogy a negyedikben, ismét megmaradva a kvint-terjedelem ambitusában, továbbhaladjon a hanglétrán lefelé az alaphangig.

Eme lelkes, ám dilettáns leíráshoz képest Járdányi Pál 1961-ben aszketikusan elvont, szinte mértani definícióját adta annak a tágabb dallamtípusnak, melyhez mindkét téma tartozik. Kiemeli azt a sajátosságukat, hogy „a második sor magasabb az elsőnél”, és hogy „az alapot érintő, hullámozó kezdő sor” jellemzi őket.¹¹⁷ Az összefoglaló leírásban pedig felveti a kérdést, amit e dallamtípussal kapcsolatban mindenki felvet, aki elemi népzenei ismeretekkel bír: vajon az ilyen dallamok „nem a II. főcsoportba kívánkoznak-e inkább?” Azaz: kupolázó szerkezetükkel vajon nem a magyar népdal új stílusát képviselik? Járdányi válasza egyértelműen nemleges: „Záró soruk [...] soha nem azonos tartalmú a kezdő sorral. A repríz, a visszatérő forma csak a II. főcsoport sajátja.” Élete utolsó hónapjaiban Járdányi nyolc részből álló, hangzó példákkal bőségesen illusztrált előadás-sorozatban foglalta össze népzeneről alkotott tudományos képét.¹¹⁸ A negyedik részt – *Új stílus kialakulása* – olyan népdalok bemutatásával kezdte, melyek formája átmenetet képez a régi stílus „lejtő” dallamvonalától az új stílus „domború, a középben tetőző” formájához. Az előadásban felvételről bejátszotta a tizenöt évvel korábbi szimfonikus variációkban feldolgozott első dallam eredeti, népi előadását, és így interpretálta: „a tiszai dallam már az új stílus kapuja”. Utalt arra is, hogy „nem ritka például az effajta forma a középkor egyházi zenéjében”, és párhuzamként idézte hozzá a középkori *Lucis Creator optime* himnuszát.

Hogy a „domború, középben tetőző”, de mégsem új stílusú magyar népdaltípusok kapcsolatban állhatnak gregorián himnuszokkal, arra Rajeczky Benjamin ennél konkrétabb példát hozott már 1956-ban megjelent nagy himnusz- és szekvenciakiadásában: kimutatta az egyik „Nem messze van ide Kismargita” szöveggel énekelt tiszavidéki népdaltípus rokonságát a *Veni Creator Spiritus* pünkösdi himnusz dallamával.¹¹⁹ Egykori gimnáziumi tanárához Járdányit élete végéig szoros tisztelői-baráti és szakmai kapcsolat fűzte. A rendi gimnáziumok felszámolása után Rajeczky plébánosként folytatta egyházi tevékenységét Pásztón, tudományos kutatásait pedig a Néprajzi Múzeum, majd az MTA Népzene kutató Csoport keretében végezte. Budapesti munkanapjai között többnyire Járdányi lakásában töltötte az éjszakát – rövid alvással és hosszú beszélgetésekkel, melyeken felmerült a népzene és gregoriánium kapcsolatának kér-

117 Járdányi Pál: „A magyar népdalok rendje.” *MTA Nyelv-és Irodalomtudományi Osztálya Közleményei* XVII/1–4 (1961): 139–164. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 43–65., 53.

118 Járdányi Pál: „Magyar népzene I–VIII [1966].” Első megjelenése: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 93–125. Berlász Melinda jegyzete a szöveghez: 125–128., 106.

119 Rajeczky Benjamin: *Melodiarium Hungariae Medii Aevi. I. Hymni et Sequentiae.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1956.) 338.

dése is.¹²⁰ Ám a pünkösdi himnusznak a magyar népzeneire gyakorolt termékenyítő hatása a jelek szerint nem került szóba. Rajeczky nagy munkájáról írott recenziójában Járdányi mintegy mellékesen kimutatott néhány párhuzamot magyar népdalok és gregorián tételek között; például felhívta a figyelmet a *Sub obscuris sui juris* himnusz és a *Mátrai képek*ből ismert Vidróczy-ballada hasonlóságára.¹²¹ De voltaképpeni célját így fogalmazta meg: „Felkutatni a magyar népzene két legnagyobb és legjelentősebb formatípusának megfelelő dallamokat. E két formatípus: a felülről lefelé váltó kvintszerkezet és a visszatérő forma (gyakran felső kvintválasszal).” Márpedig a variációkban feldolgozott dallamokban nincs kvintviszony a sorok között, negyedik soruk pedig – mint Járdányi megállapította – nem tekinthető az első reprízének. Így aztán a variációk témája és a pünkösdi himnusz közötti leszármazási kapcsolat felderítése későbbre maradt. 1973-ban mutatta ki meggyőző dallam-összehasonlításokkal és történeti adatokkal Szendrei Janka, egy Dobszay Lászlóval és Vargyas Lajossal közösen írt tanulmány keretében.¹²²

5.

So weit, so gut – mondaná a német –, eddig rendben. Illetve valami egyáltalán nincs rendben. Pestiesen szólva: *hogy jön az össze*, hogy miközben Járdányi a plénumon a békétlen Koppány mezét magára öltve harcba száll a pentaton ösvallás elsőbbségének védelmében,¹²³ a titkos komponista-műhelyben középkori himnuszt mintázó – tehát nyilván nem ezeröttszáz éves –, sőt az új stílus felé mutató népdal variálásában merül el? Ötfokú dallamok helyett olyan dallamtípustól remél ihletet, melynek elénekléséhez – magától értődően szolmizálva – bizony szükségünk van mind a hét szolmizációs szótagra! Ráadásul az ereszkedő harmadik-negyedik sor lépésről lépésre haladva olyan

120 „Hétfőn este Rajeczky és húga voltak itt. Borcsát éjfélkor elkísértem a villamosig. Cica hamarosan lefeküdt, mi meg ketten mélyen elmerültünk népzenei-, gregorián beszélgetésekbe, csak ½ 3-kor tértünk nyugovóra.” Levél szüleihez, 1952. május 8.

121 Járdányi Pál: „Dallamrendezés, formaelemzés a gregoriánumban.” Magyar nyelvű fogalmazvány. Német nyelvű első kiadása: „Über Anordnung von Melodien und Formanalyse in der Gregorianik. Bemerkungen zu B. Rajeczky: Melodiarium Hungariae Medii Aevi, I. Hymni et Sequentioae.” *Acta Ethnographica* VIII (1959): 327–337. Magyar nyelvű kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i. m., 135–147.

122 Szendrei Janka–Dobszay László–Vargyas Lajos: „Balladánk kapcsolatai a népénekekkel.” *Ethnographia* LXXXIV (1973): 431–461. A tizenöt tételt elemző tanulmány vonatkozó 1. tételét Szendrei Janka dolgozta ki. I. m., 431–434.

123 Prohászka Lajos nagy port felvert nemzetkarakterológiai könyvében – *A vándor és a bujdosó* – „a magyaroknak örök elkülönülési hajlamáról” beszél, „amely a lázadó Koppánynak és Vatának a pogánysághoz való visszatérési kísérletében” lappangott. Prohászka Lajos: *A vándor és a bujdosó*. (Budapest: Danubio Nyomda és Kiadóvállalat, 1941.) 135.

szépen kitölti a s²-s oktávát (a parlando változatban l²-s nónát), hogy az a legindogermánabb népdalnak is becsületére válnék. Vajon Járdányi, a zeneszerző a diatónia borát itta-e éppen azokban a hetekben, melyekben Járdányi, a magyar lélek zenei apostola, a pentatónia vizét prédikálta a plénumon? Rosszhiszemű kérdés. Kodály tézisének igazát – a magyar műzenét a pentatónia alapjaira kell építeni – bizonyítandó Járdányinak meg kellett komponálnia a *Divertimentót*, a maga klasszikus formájú *musica pentatonicá-ját*. A mester népdalváltozatokról „ejtett szavának” igazát azonban a *Fölszállott a páva* után nyilvánvaló okból nem demonstrálhatta ötfokú, ereszkedő népdal variálásával. Olyan dallamot kellett keresnie, mely nemcsak a szívekben visszhangzik, nem csupán felismerhetően, mondhatni regényesen vagy anekdotisztikusan elkülönülő karakterekkel él a nép között, hanem – ahogy Járdányi a plénumon kifejtette – az ötfokúságot „olyan alaphangnem, olyan alapszín” funkciójában képviseli, „mely átüt a diatonikus, sőt kromatikus dallamok sokaságán is”.

1960-ban, Áj falu zenei anyagának közreadásakor Vargyas Lajos figyelmeztetett: az „átütés” nem mindig azt jelenti, hogy a diatónia felszíne mögül kisejlenek az eredeti, tiszta ötfokúság maradványai (elhomályosult ötfokúság), hanem „számolnunk kell sokkal több utólagosan ötfokúsított, eredetileg nem ötfokú dallammal is”.¹²⁴ Lényeges etnomuzikológiai különbségtétel, de nem cáfolja, inkább példázza a pentaton ösztön mély gyökerezését a magyar zeneiségben. A kérdést amúgy is csak akkor lehet hitelt érdemlően eldönteni, ha van biztos alap az összehasonlításhoz: kifogástalan ötfokú forma állítható az elhomályosult mellé, vagy ismert a diatonikus ősdallam, melyet a magyar zenei ösztön re-pentatonizált. 1960-ban Vargyas még nem tudott a Járdányi művében variált kettős dallam feltételezhető családfájáról, és formai jegyek alapján arra a következtetésre jutott, hogy az **(I)** dallam Ájban gyűjtött variánsának pentaton fordulatai utólagos ötfokúsítás nyomán keletkeztek. A továbbiak szempontjából azonban figyelemre méltó, hogy a Kodály–Vargyas-példatárban az etalon dallam hangrendjét a „különleges ötfokúság” kategóriába sorolta, és g–a–c–d–e–g² hangnevekkel szó-pentatonként írta le.¹²⁵

Veszedelemes vállalkozás melódiák rokonságának elemzésébe kontárkodni annak, akinek hiányzik az iskolázottsága e területen. A veszélyt vállalva megkérdezzük, vajon a szóban forgó magyar dallamtípus pentaton elemeinek egy része nem származhat-e meglehetősen bizonyossággal ismert gregorián eredetéből? A *Veni Creator Spiritus* négy soros dallamának eredendő c/dó pentaton hangrendje nem lehet kérdéses. A négy dallamsor a plagális érzetet keltő s,–d–m kvartszext gerincet előbb fölépíti, majd visszabontja. A s,–d kvartot az első három sorban a pentatóniára jellemző s,–l–d scandicus

124 Vargyas Lajos: *Áj falu zenei anyaga I. Régi dallamok* [= *Néprajzi Közlemények* V. 2.] (Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum–Néprajzi Múzeum, 1960.) 16.

125 Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. (Budapest: Zeneműkiadó, 1952.) 294.

tölti ki. A himnusz harmadik és negyedik sorában megjelenik a h/ti, az f/fá pedig jelen van mind az első, mind a negyedik sor melizmáiban, mint a g/szó finális szubtonális támaszhangja. Hangrendszerbeli különlegesség, hogy a dallam első sora a tiszta f/dó ötfokú rendszerben is értelmezhető, g/ré záróhanggal, és az f/dó-rendszer sejlik át a negyedik sor diatonikus pentachordjára is. A második és harmadik sor viszont végig c/dó rendszerben mozog, egyetlen idegen átmenő hanggal a harmadik sorban. A korális kutatói a megmondható, hogy ez a dallamszerkezet valódi kétrendszerű pentatóniaként értelmezhető-e, vagy az f már az első sorban is a pentaton dallam diatonizálását jelzi.

Járdányi egyik első tudományos dolgozatában foglalkozott a magyar népzene hangnemtípusaival.¹²⁶ Elemzése szerint a magyar szó-dallamtípusnak is a s₂-d₂-m kvartszext alkotja szerkezeti vázát, a d₂-l₂-s₂, salicus zárlati formulát pedig az elhomályosult szó-pentaton eredet jelének tartja hétfokú magyar dallamokban. **(1)** és **(2)** első, harmadik és negyedik dallamsora a kvartszext vázra épül; a d₂-l₂-s₂, zárlati formula megjelenik például a **(2)** változat végén. Ha tehát a dallamtípus valóban a himnusz leszármazottja, attól örökölhette szó-pentaton fordulatait. A pütkösi himnusz és a magyar dallamtípus rokonsága mellett szóló egyik perdöntő érvnek tekintik a kadenciarendet, mely mindkét esetben 4 (5) 4. Ez meghatározza a dallamjárás hasonlóságait is, ami azonban nyomatékos különbségeket is mutat. Ilyen például, hogy a himnusz nem lép ki a VII–6 ambitusból (f₂-e₂); nem kockáztatja a magyar dallamtípus r₂-s₂ ugrását a második sorban, ami után a harmadik sor is fennragad az oktáván, és onnan ereszkedik le a himnusszal közös sorzáró hangra, a finális kvartjára.

Tanulmányában Járdányi azt is kimutatja, hogy a négy hangnemtípus – lá, dó, mi és szó végű dallamok – egyes melodikus sajátosságai megjelenhetnek más modális típushoz tartozó dallamokban is. A variációban feldolgozott kettős dallamtípust a szó-végűek közé sorolja, de a második sor váratlan r₂-s₂ felugrásában a lá-végű módusz betörésének nyomát látja. A második sor tehát kétféleképpen szolmizálható. Szó-móduszban: r₂-m₂-f₂-m₂-r₂-s₂-r₂, lá-móduszban: m₂-fi₂-s₂-fi₂-mi₂-l₂-m₂-m₂ szótagokkal. A lá-végű típus „betörése” kvázi kiszorítja a „dúros” s₂-m₂-r₂-d₂ tetrachordot, és az oktáv felső kvartját lá-ötfokú l₂-s₂-m₂-r₂ tetrachorddá alakítja. Az **(1)** dallam még a finális nónáját, a lá’ fölötti ti’ váltóhangot is becsempészi a hangsorba, és a harmadik sor 1. ütemét ezzel kvázi székely keservessé alakítja: „Az hol én elmegyek...” Vagy a Domokos Pál Péter által 1938-ban Kászonimpéren gyűjtött variáns szövegével: „Tisza partján lakom, keres fel angyalom...”¹²⁷

126 Járdányi Pál: „Hangnemtípusok a magyar népzeneben.” In: Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.): *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára. Zenetudományi tanulmányok I.* (Budapest: Akadémiai, 1953.) 255–266. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 21–31., 27–31.

127 Magyar népdaltípusok példatára, <http://nepzeneipeldatar.hu/kereses/index.php?tid=107> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.25.)

Összegezzük hipotézisünket a változatok témaválasztásának hangrendszer-genetikai hátteréről. A történetileg (talán) igazolható őstéma, a szó-pentaton gregorián himnusz magyar leszármazottja az idők során diatonizálódott, de azon túl, hogy „átüt rajta” az archaikus, már csak keleten virágzó – és az európai gregoriánban megőrzött – dúros szó-pentaton, egy fontos mozzanatában át is alakul a mollos magyar lá-ötfokúság hatására. Vagyis a dallam mintaszerűen igazolja az ötfokúságban gyökerező magyar zenei ösztön kettős – megőrző és alakító – működését. Így legjobban alkalmas a védelem tanújának szerepére a komponálása idején *folyó* pentatóniavitában. A polémia ugyanis nem 1951. november 20-án kezdődött, hanem évek óta *folyamatban* volt – emlékezzünk az Ortutay-epizódra.

Bartók Béla 1934 és 1940 között a Magyar Tudományos Akadémia megbízásából összeállított dallamrendje máig a magyar népzenenek a világhálón hozzáférhető legnagyobb kereshető lejegyzésgyűjteménye.¹²⁸ A rendhez Bartók 1938 után nem adott hozzá újabb dallamokat. E törzsállományban a *Tisza mentén* két népdalának két tucat, hozzájuk hasonlóan 8, 8, 8, 8-as szótagszámú és 4 (5) 4 sorzárójú változata található meg, és ez a szám nagyjából megfelelhet a Járdányi által 1951-ben ismert dalállománynak – egyetlen hamarosan említendő, jelentős kivétellel. A dallamok mintegy fele a **(2)** családjába tartozik, amennyiben első sora egyetlen, kétszer elénekelt motívumból áll; nagyjából egyenlő arányban a s,–l–t–d; s,–d–t–d; s,–d–d–d formulák ismétlődnek, egy variáns a r–d–t–d motívumot hozza kétszer. A második sor minden dallamban tartalmazza a „lá-hangnemtípus” r–s’ fordulatát, a magasból induló harmadik sorban a nagy többség leereszkedik az alaphangig, és onnan s,–d ugrással éri el a sor záróhangját. A **(2)** téma lépegető-skálázó ereszkedése kisebbséget képez. Kevesebb feszes ritmusú változatot találunk: két *giusto*, egy *tánclépésben*, egy mérs[ékelt] tempójú, mindkettő Kodály lejegyzésében. A dalok többsége parlando, de ez a víg daloknál inkább félig prózai, nem pedig érzelmes rubato előadásra utalhat. Egyetlen változat egyezik hangról hangra a *Tisza mentén* **(1)** dallamával – de látni fogjuk, Járdányi *nem ezt* használta a feldolgozásban. Csupán egyetlen lejegyzés mutat 99%-os egyezést a **(2)** témával – az éles ritmus kivételével, amit Járdányi a Kodály-lejegyzés „tánclépésben” ritmusából vett kölcsön az alapdallam második sorának üteméhez.

Ami a gyűjtés helyét illeti: nem állíthatjuk, hogy a Tisza különösebb bőségben sordorta volna partra e dallamtípus aranyrőgeit. De talán hiúság is őket a Tisza mentén keresni? A variációk **(2)** témáját alkotó I. 190 dallamtípus jegyzetében Járdányi maga a „székely (és alföldi, dél-dunántúli)” földrajzi provenienciát adja meg.¹²⁹ A zárójel

128 A Bartók Rendet a továbbiakban BR rövidítéssel jelölöm. Online elérhetősége: <http://systems.zti.hu/br/hu> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.25.)

129 Járdányi, Magyar népdaltípusok I., i.m., 232.

nagyon is indokolt: a dallamcsaládot ugyanis nem képviseli ellenőrizhető, 1950 előtti Tisza-vidéki helyszíni lejegyzés az egykori MTA Népzenekutató Csoport kéziratos lejegyzései között. Az egyetlen régi alföldi adat nyomtatványból származik: „Szolnok megye” eredetmegjelöléssel, a gyűjtő neve nélkül jelent meg 1934-ben a *Madárka* című népdalfüzetben, az Énekszó folyóirat mellékleteként.¹³⁰ Bármennyire tisztai megye legyen is Szolnok, ez a közlés nem lehetett Járdányi témájának forrása, ugyanis a dallam első sora itt a s₁-l-t-d s₁-l-t-d változatot hozza a **(2)** téma s₁-d-t-d s₁-d-t-d kezdősora helyett. A téma dallamcsaládjának legtöbb korai adata valóban Erdélyből származik. A Bartók Rend egyik, a *Tisza mentén* **(2)** dallamával közeli rokon változatát az adatközlő az erdélyi Szolnok-Doboka megyében tanulta, de Budapesten énekelte Seemayer Vilmosnak 1932-ben.¹³¹ Kodály ugyancsak Szolnok-Doboka megyei származású katonától gyűjtötte 1916-ban Nagyszalontán a „tánc lépésben” járó s₁-d-d-d kezdetű változatot, mely az I. 190 típusvázlathoz legközelebb áll.¹³² Járdányi is említi a dallamcsalád dél-dunántúli előfordulását; **(2)** legközelebbi népi párhuzamát a Zala megyei Kiskomáromban gyűjtötte Péczely Attila 1925-ben.¹³³

Az **(1)** téma modelljét a *Magyar népdaltípusok* I. 191 jegyzete az „általános” jelzővel tünteti ki. Az Alföldön az „általános” ismertség éppenséggel nem bizonyítható. **(1)** dallamnak itt egyetlen egypetűjű ikertestvérét találjuk: Lajtha László gyűjtötte 1934-ben Tyukodon.¹³⁴ Vargyas Lajos 1960-ban ki is vette az Alföldet a dallamtípus klasszikus elterjedtségi köréből: „a nyelvterület közepén tehát hiányzik, az Alföldet félkörben körülvevő, hagyományörzőbb területeken azonban mindenütt megvan.”¹³⁵ Vargyas példája arra enged következtetni, hogy Bartókhhoz – és Kodályhoz – hasonlóan ő is egy típusnak tekintette Járdányi I. 190 és I. 191 kettős dallamcsaládját. Lehetséges, hogy a két típus kialakításakor – elsődlegesen a tánckarakter és a tréfás „szüzsé” alapján – Járdányi, a zeneszerző, a *Tisza mentén* alkotója belekotnyeleskedett Járdányi, az etnomuzikológus mesterségébe?

Ha így is történt, a típusok szétválasztására valószínűleg nem került volna sor, ha a magyar népzenekutatók egyik kései, nagy felfedezése nem hozza felszínre az **(1)** dallam különlegesen érett, kiegyensúlyozott változatát azzal a rendkívüli érzelmi hatóerőt sugárzó szöveggel, mely a rubato dallamtípust határozottan elkülöníti a táncos karakterű rokontól, és amely azt rövid évek alatt „általános” ismertséghez segítette. Történt pedig

130 Kerényi György (szerk.): *Madárka: 102 magyar népdal. Melléklet az Énekszó 7–8. számához.* (Budapest: Magyar Kórus, 1934.) 97.

131 BR A 647k. Budapest.

132 BR A 647o. Mezőveresegeyháza (Szolnok-Doboka).

133 BR A 647l. Kiskomárom (Zala).

134 BR A 645j. Tyukod (Szatmár).

135 Vargyas, Áj falu zenei anyaga, i. m., 76.

ez a felkavaró ismerkedés 1937. szeptember 9-én Tiszacsegén, a Hortobágyon. Ha ez a „tiszai dallam” nem kerül napvilágra, Járdányi Pál bizonyosan egész más zeneszerzői vállalkozásba fog a *Divertimento concertante* után, és az új mű címében aligha szerepelne a magyarok folyójának neve.

A kérdésre, vajon a folyó kizárólag „a tiszai dallam” miatt szerepel-e a címben, a dolgozat végén keressük a választ. Előbb tegyük fel a másik izgalmas kérdést: miért nem árul el Járdányi semmit a népdalok szövegéről, holott a legközelebbi jövőben többszörösen is tanújelét adja, milyen nagy becsben tartja a népi szövegeket is (legalább az első dalét). Tartózkodásának más okát is feltételezhetjük, mint azt, ami a legkézenfekvőbb: hogy a zenei elbeszélés nem a szövegek szűzséjéből indul ki, vagy nem korlátozódik arra. Feltételezhetjük azt is, hogy a tisztán hangszeres műben a szövegre is ki akarta terjeszteni a kodályi jellemzés érvényét: a népköltészet egymásba észrevétlen átmenő variánsok végtelen sorozata. Járdányi népdalfeldolgozóként nem volt sem naiv, sem szentimentális, hiszen etnográfusként tisztában volt vele, hogy a népdal élő kultúrájában adott dallamtípusra nem egyetlen szöveget énekelnek, és adott szöveg több dallammal élhet szimbiózisban. De azt is jól tudta, hogy egyes dallam- és szövegtípusok gyakran titkos – de nem vad – házasságban élnek egymással, amit azonban másodlagos különbségek sokszor eltakarnak. Bemutatunk három jellemző szöveget, melyeket a *Tisza mentén (1)* dallamának variánsaira énekelnek. Az első nem variáns, hanem hangról hangra *ugyanaz* a dallam; Lajtha László az alábbi szöveggel fonografálta 1930-ban Baranyában – bizony jókora messzeségben a Tiszától:

Zörög a citromy a kertbe,
Merre menjek ki belüle?
Arra gyere, amerre én,
Majd megtudod, hol lakom én.¹³⁶

A második dalt Kodály találta 1922-ben Somogyban:

Csütörtökön virradóra
Jön a kulcsár az ajtóra
Szedd fel betyár mindenedet,
Kitöltötted rab idődet.¹³⁷

Kodály gyűjtötte a harmadik változatot is, a következő évben Hevesben:

136 BR A 647n, Kákics (Baranya).

137 BR A 645b, Nagybajom (Somogy).

Ugyan ki tanáta azt ki,
 Hogy vasutat kell csinányi?
 Azon jár el a gőzkocsi,
 Ki a regrutákat viszi.¹³⁸

A helyzet, a cselekménymozzanatok nem is különbözhetnének egymástól erősebben. Az első vers az ismert éjszakai titkos-tilos találka kezdetét mutatja be, a második a börtönből való szabadulás pillanatáról készíti felvételt, a „legmodernebb” harmadikat a kedvese bevonulását sirató lány énekli. Valójában mindhárom elbeszélés tematikus magja ugyanaz: valamilyen rabság, bezártság, szorongattatás véget ér, vagy éppen most kezdődik, mint a harmadik dalban. Negyedik példánk, az 1927-ben Ádám Jenő által gyűjtött somogyi búcsúztató az utóbbi szituációt a *Tisza mentén* (2) dallamával kapcsolja össze, ami azt sejtetheti, hogy a népdalrendező komponistától eltérően a paraszti használat a két típust egynek tekinti, s a dalokat legföljebb abból a gyakorlati szempontból különbözteti meg, hogy a gőzösnek, mely a kedvest katonáékhoz ragadja, hat kereke van-e, vagy nyolc, mint Kodály 1916-os sarudi gyűjtésében.¹³⁹

A gőzösnek hat kereke
 Bárcsak össze-vissza törne;
 Bárcsak össze-vissza törne,
 Téged babám el se vinne.¹⁴⁰

Van még néhány változata a témának. Csak azzal a szöveggel keressük az (1) dallamot hiába Bartók rendszerében, amely Járdányi szerint „általánosan” ismert, sőt a legismertebb, ahogyan Dobszay 1980-ban minősíti:¹⁴¹

Bújdosik [!] az árva madár,
 Egyik ágrul másikra száll,
 Hát az olyan árva, mint én,
 Hogyne bujdokolna szegény.

Megdöbentő mulasztás. Valamikor a II. világháború után Kodály ki is fejezte hiányérzetét a Bartók Rendben, fentebb idézett nagybajomi dallamlejegyzésén (*Csütörtökön*

138 BR A 645l, Tar (Heves).

139 BR A 647g, Sarud (Borsod).

140 BR A 647m, Kisbonya (Somogy).

141 Dobszay László: *A magyar dal könyve*. (Budapest: Zeneműkiadó: 1984.) 224.

virradóra): „Hol a var[iáns]ja: Bujdosik az árva madár?”¹⁴² Egyértelmű választ a kérdésre azóta sem adott senki. Tény, hogy a szöveget ezzel a dallammal – a dallamot ezzel a szöveggel – csak 1937 szeptemberében rögzítette Tiszacsegén Balla Péter. De a kései időpont egymagában nem indokolhatja a mellőzést. A felvétel a Pátria népzenei hanglemezsorozat keretében készült. Aznap több népdalt is felvettek a nagy kedvvel éneklő Tanka Gábortól; közülük hármát Bartók lejegyzett, és beiktatott a munkában lévő gyűjteménybe.¹⁴³ Az „Árva madárról” azonban nem vett tudomást. Sajátos módon ez a változat a Népzene kutató Csoportban körülbelül 1958-ig használt Kodály Rendbe sem került be. A dallam és szöveg együttesének korábban felvett vagy lejegyzett változata azóta sem bukkant fel sem a Tisza táján, sem másutt.¹⁴⁴ Ám ez a különös körülmény nem akadályozta meg, hogy a bujdosó madár a felfedezés után azonnal szárnyra kapjon. 1938-ban megjelent a Pátria hangmező, a dallam és szöveg pedig elindult országhódító útjára, 1939-től a visszacsatolt területeken is. Terjesztésében kiemelkedő szerepet játszott maga Balla Péter, aki a népdalt nemcsak gyűjtötte, de tanította is a Soli Deo Gloria református diákmozgalom keretében és azon kívül. A mozgalom hangversenyeinek közvetítésével vagy azoktól függetlenül a dal terjesztésébe a rádió is bekapcsolódott.¹⁴⁵ Balla Péter emlékének őrzői egyetértenek abban, hogy a „Bujdosik az árva madár” újabb időkbeli elementáris népszerűségét Balla terjesztő tevékenysége alapozta meg.¹⁴⁶

A megállapítás a parasztság saját dalkultúrájára is érvényesnek tűnik. Dobszay László szerint a dallam „Erdély kivételével az egész nyelvterületen ismert, 100 adat fényében egységes típusnak mutatkozik”.¹⁴⁷ Ez a népszerűség azonban nem csekély részben *revival* jelenségként értékelendő. Volly István 1942-ben (!) a Magyarországhoz visszatért bácskai Domoszló községben felgyűjtötte az „Árva madár” versszakot és két további, a dallamtípussal olykor együtt járó strófát Samu Istvánné előénekestől. Az írógéppel

142 BR A 645b, Nagybjajom (Somogy). <http://systems.zti.hu/br/hu/search/1957?sys=A+645b> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.30.)

143 Balla adatközlője ugyan Tiszacsegén született, de Szászteleken pásztorokodott tizenkét évig. Dalai többségét leginkább ezalatt az idő alatt tanulta egy debreceni származású embertől (Pátria-adat). Azt nem tudni, hogy ez erre a dalra is vonatkozik-e. Pávai István személyes közlése.

144 Dr. Ecsedi István, a debreceni Déri Múzeum igazgatója 1926–1927-ben nagyszabású népdalgyűjtést rendezett a Hortobágyon. A dalok között megtalálható a „Bujdosik az árva madár” is. Nem lévén zenész, Ecsedi nem jegyezte vagy jegyeztette le a tételeket, a fonográfhangerek állapota pedig idő múltán annyira leromlott, hogy a dallamok lejegyezhetetlenné váltak. Amennyire megállapítható, az énekes ereszkedő, talán lá-pentaton dallamra éneklő az „Árva madár” szöveget. A felvétel mindenesetre bizonyítja a szöveg népi használatát a Tisza mentén.

145 A Budapest II. műsora, december 3., 17.30 (5.30): „A Magyar Református Diákok Soli Deo Gloria Szövege »Felvidéki ház» ünnepélyének közvetítése a Zeneművészeti Főiskola nagyterméből.” *A Magyarország Rádiója (A Magyarország melléklete)* 45/269 (1938. november 27.): 8.

146 Pálóczy Krisztina–Pávai István: „A népdaloktól a genfi zsolttárokig. Balla Péter népzenei és egyházzenei munkássága.” *Néprajzi értesítő* XCVI (2014): 99–114., 104.

147 Dobszay, *A magyar dal könyve*, i.m., 599.

tisztázott támlapra utóbb ráírták: „Valószínűleg a magyar rádióból tanulták, és további versszakokat alkalmaztak hozzá.”¹⁴⁸ A „további versszakok alkalmazása” laikus megítélésünk szerint nem valamely járulékos, eredetileg oda nem tartozó elem hozzátoldását jelenti, hanem a „Bujdosik az árva madár” négyesornyi szövegének vándorstrófa természetéből fakad. Már a Pátria lemezen megjelent variánsban is csak fantáziánk megerőltetése árán sikerülhet az indító szakaszt követő két strófát az elsővel egységes narratívába foglalni: a lírai én foglalkozását tekintve gulyás, és attól *árva*, hogy „el-szaladt az aranygulya”; a harmadik versszakban meglepetésre a mégiscsak megtalált gulyát „gyönyörű drága violám” megszólításra érdemesíti.¹⁴⁹ Mint példánk mutatták, a típusdallam gyakran kapcsolódik bánatos vagy kivagyis juhász-, pásztor-, gulyásszövegekhez, valamint betyárballadákhoz és a rekruták vagy kedveseik panaszához sorozás (bevonulás) alkalmával. Sok effajta helyzetdalba beékelődhetett az „Árva madár”-strófa olyankor, ha a dalt a lírai én egyes szám első személyben énekli – tehát az e dallamtípusra gyakran énekelt *Fehér László*-balladában nem. Különösen jól illik az olyan érzelmes vagy akár érzelmős, magánsomorúságnak hangot adó dalokba, mint a Bartalus István *Egyetemes gyűjteményének* IV. kötetében sajnos dallam nélkül közölt variáns:

Édes anyám is volt nekem,
Keservesen nevelt engem;
Éjszaka font, nappal mosott,
Jaj, de keservesen tartott!

Bujdosik az árva madár
Minden erdő-szélen leszáll;
Hát az olyan árva, mint én,
Hogy ne bújdokolna, szegény!

A mint mentem haza felé,
Kinyílt az ég három felé,
Ragyogtak rám a csillagok,
Mert tudták, hogy árva vagyok.¹⁵⁰

148 Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, magyar népzenei típusrend, 18-297-00-00_267. Köszönetet mondok Richter Pál igazgató úrnak azért, hogy szkennelt formában rendelkezésemre bocsátotta a két típus összesen mintegy háromszázötven lejegyzését.

149 „Sorba legel az én gulyám / Gyönyörű drága violám.” Egy Mándokon 1955-ben felvett négystrófás pásztorének 3. szakaszának szövege: „Sóton legel az én gulyám, Vár engem az édes rózsám.” Talán ilyesmi bújhat meg Tanka Gábor változata mögött.

150 Bartalus István: *Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény. IV. kötet.* (Budapest: Pesti Könyvnyomda Részvénytársaság, 1894.) 47.

Az árva madár itt egy korábban kiadott dal második szakaszának helyébe toladott be.¹⁵¹ Beillesztette valaki, akinek ez volt a „nótája”, mint a Prófétás Gyurinak Mikszáth Kálmán *Mahádiai utam* című karcolatában.¹⁵² És ahogyan a népi énekesek alkotó módon korábban is, később is beillesztették repertoárjukba, esetleg nem a legismertebb dallammal. Talán meg szabad itt említeni, hogy Kerényi György a dallamtípusnak egy 1962-ben gyűjtött, laikus szemmel nézve távoli, de a „Bujdosik az árva madár” szöveggel énekelt variánsát Szentirmay Elemér egyik pásztordalából vezeti le. Blaszfém szándék nélkül legyen mondva: a végső fohász itt nem éppen himnikus, inkább számonkérő hangütéssel szólítja meg a teremtő szent lelket:

Senki fia az én nevem,
Ne törődjék senki velem,
Nem panaszlom búbanatom én senkinek,
Csak kesergő furulyámnak, meg annak a jó istennek.¹⁵³

Az „Árva madár” már az 1950-es években a típus „legismertebb” szövegévé vált (Dobszay), úgyhogy Járdányi, aki a dallamot ezzel a szöveggel ismerhette meg már diákkorában, teljes joggal tette meg a *Magyar népdaltípusok* katalógusában az I. 191 típus „névadójának” (Vargyas).¹⁵⁴ A névadással mintegy kidomborította a típushoz kötődő szövegek közös alapmotívumát: rabság, bujdosás, szabadulás. Az 1930-as évek végén történt fölfedezését követően városi körökben bizonyosan meggyorsította a népdalstrófa terjedését, hogy a szövegtoposz kínálkozott a nemzeti-közösségi távlatban való értelmezésre. Ha kevesen olvasták is Prohászka Lajosnak, a pesti egyetem tanárának először a magyar szellemtörténet fórumán, a *Minerva* folyóiratban megjelent, majd könyv formában többször is kiadott nemzetkarakterológiai fejtegetéseit (nehezen is olvashatóak), a sajtó közvetítésével széles körben ismertté vált az ellentétpár, amit Prohászka a német és magyar jellem, lelkeség, történelemszemlélet között felállított: *A vándor és a bujdosó*.¹⁵⁵ A magyar jellemre kiosztott bujdosószeret sokakat felháborított. Szekfű

151 Kerényi György (szerk.): *Népies dalok*. (Budapest: Akadémiai, 1961.) 137.

152 „Kinézek az ablakon, borul. Szegedre gondolok. Bezzeg hogy nézi most a felhőket odahaza a kapuból a Prófétás Gyuri. Mintha hallanám, hogy morog dühösen, mennyire nincs érzéke az istennek a kocsmáros üzlethez? Nincs is – de azért Gyuri csak mégis dacol vele, mégpedig diadalmasan s esőben, derűben, ha jókedvű, ha mérges, abban a nótában ér feneket az elmékedése: »Bujdosik az árva madár...«.” Mikszáth Kálmán: „1881, Szegedi Napló, Mahádiai utam.” In: Uő.: *Cikkek és karcolatok II.* (Budapest: Mercator Stúdió Elektronikus Könyvkiadó, 2005.) 85–86.

153 Kerényi György: *Szentirmay Elemér és a magyar népzene*. (Budapest: Akadémiai, 1966.) 160, 381.

154 Dobszay, A magyar dal könyve, i.m., 267. Vargyas Lajos: *A magyarság népzeneje*. ([Budapest:] Planétás, 2002²) 242.

155 A cím alighanem tudatosan utal I Mózes 4,12-re: „Mikor a földet míveled, ne adja az többé néked az ő termő erejét, bujdosó és vándorló légy a földön.”

Gyula a Magyar Szemlében meg nem alkuvó *Nem vagyunk bujdosók* felkiáltással szállott harcba Prohászka módszer nélküli metodikájának végkövetkeztetései ellen.¹⁵⁶ „Mi tehát a magyar nemzeti, népi, faji típus, ha nem a bujdosó?” – tette föl a szónoki kérdést Szekfű kíméletlen kritikája végén, és amennyire ez két folyóiratoldalon lehetséges volt, választ is adott reá, Kodályra is hivatkozva. Kodály, aki mindenhez hozzászólt, vagy legalábbis mindenről tudomást vett, sem a könyv címére, sem Prohászka nevére nem utalt egyszer sem – a bujdosásra is csak néhányszor, kizárólag folklórszövegek kapcsán. Nyilvánvalóan egyetértett Szekfűvel; ennek csálthatatlan jele, hogy maga is kifejtette álláspontját a Szekfű szerkesztette kötetben, melynek a recenzió tulajdonképpen előzetese volt: *Mi a magyar? Amit itt, a Magyarság a zenében* című tanulmányban Kodály a magyar népzene keleti örökségéről megfogalmazott, valójában nyomós ellenérvként szolgálhatott a Prohászka-féle finitizmuselmélettel szemben.¹⁵⁷ A népet, mely tarsolyában az ötfokúsággal a Volga–Káma-vidékről elindult nyugat felé, és nem is oly hosszú idő múltán megérkezett a Kárpát-medencébe, aligha lehetett hitelt érdemlően elzárkózással, önmagába fordulással, *bujdoklással* vádolni. Ám ahogyan hónapról hónapra közeledett a félve félt pillanat, melyben a *vándor* átlépi a gyepűelve védhetetlen vonalát, sokan egyre inkább magukénak érezhették az ágak közt-erdő szélén *bujdosó* madár szimbólumát. Így válhatott az árva madár dala az árva magyar lelkek „nótájává”. Talán Járdányi Pálnak is a „nótája” lett a háború utolsó időszakában, mikor bujdosók bűjtatására kellett terveket szőnie.

Alaposabban meg kellene ismerni Járdányi gondolatait 1950-1951-ben, hogy vélelmet alkothassunk arról, bujdosónak érezte-e magát és a magyarságot a diktatúra első éveiben, és történelmi politikai allegóriaként választotta-e az árva madár dalát zenekari variációi témájául. Lehetséges, hogy a téma kiválasztását az első dal madárszimbolikája is befolyásolta: Járdányi a bujdosó madár szavával válaszolt mesterének az ékestollú magyar páva dallamára írott változataira. Arról azonban nemigen lehet vita, hogy a madár nem cél és jelentés nélkül szállott újra meg újra ágról ágra 1952-ben, az ország legnehezebb évében a háború után, azon hónapokban, mikor Járdányit keserű zeneszerzői csalódás érte: zajlott, majd elveszett a harc a *Tisza mentén* bemutatásáért. A műjegyzék adatai szerint ebben az évben két vegyes kart is komponált a szövegre: *Árva madár* négyszólamú vegyes karra és *A bujdosó madár* kétszólamú vegyes karra. Ugyanezzel a dallal, és még két másikkal járult hozzá a *Zeneműkiadó Röpkül páva. Magyar szerzők népdalfeldolgozásai énekhangra, zongorakísérettel* című kiadványához, melyet ő maga állított össze (a két további Járdányi-feldolgozás a gyűjteményben: *Hej, Vargáné; Röpkül, páva*).¹⁵⁸ A népszerű négyszólamú vegyes kari feldolgozásban

156 Szekfű Gyula: „Nem vagyunk bujdosók.” *Magyar Szemle* XXXII/1–4 (1938. január–április): 391–396.

157 Prohászka sokat használt kategóriája, mely a magyar lélek minden téren megmutatkozó elzárkózásra való hajlamát foglalja magába. Jelképe a gyepű.

158 Járdányi Pál (összeáll.): *Röpkül páva. Magyar szerzők népdalfeldolgozásai énekhangra, zongorakísérettel*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1952.)

a népdalstrófa kilép eredeti betyárballadás–pásztorjátás környezetéből, és műfajilag egészen más kontextusba kerül azáltal, hogy a zeneszerző egy erdélyi keserves két strófáját illeszti hozzá.

Azt gondoltam, amíg élek,
Mindig víg napokat érek.
Jaj de nagyon megcsalódtam,
Nagy árvaságra jutottam.

Bánat olyan mint a jó szél,
Merre járok csak engem ér.
Búval élem világomat,
Bánattal töltöm napomat.¹⁵⁹

E szöveg a kórus zenéjét az árvaságnak és gyásznak olyan tragikus érzelmeivel telíti, amit nehezünkre esnék holmi zeneszerzői csalódások reakciójaként elkönyvelni. Ha a mű harmadik szakaszában feltörő zokogás személyes motívumát keressük, fennakadunk a kompozíció datálásának bizonytalanságán. A hagyatékban megtalálható a kompozíció sokszorosított példánya, a tétel végén az „1951/IV.” dátummal.¹⁶⁰ Járdányi Zsófia áttekintése szerint a levelezésben ebben az időpontban nincs utalás ilyen című kórus komponálására. Azt viszont 1952. április 3-án szüleinek írott leveléből tudjuk, hogy Járdányi aznap kezdett dolgozni azon az „újabb” népdalkóruson, melyet Gát József, a Belügyminisztérium (tulajdonképpen az ÁVH) vegyes karának karnagya kért tőle. Elhatározott szándéka volt, hogy a „Bujdosik az árva madár”-t dolgozza föl „kis, rövid kórusműben”, annak ellenére, hogy kétségei voltak, elfogadják-e, „mert a szövege nem épp »lelkesítő«”.¹⁶¹ Harmadnap éjfélre el is készült a tétel, melynek elfogadását a zeneszerző továbbra sem vette biztosra: „Kíváncsian várom a fintort az arcán, mikor elolvassa majd a szöveget.” Gát reakciójáról Járdányi utóbb nem tudósított, arról viszont igen, hogy a bemutató elmaradt, mert a karnagy otthagya a kórust, amit hamarosan fel is oszlattak.¹⁶² A négyszólamú kórust aligha minősíthetjük „kis, rövid kórusműnek”, de figyelembe kell venni, hogy a zeneszerzői szándéknyilatkozat megelőzte a komponálást. Az, hogy Járdányi fél évvel később visszatért a darabra, valószínűsíti, hogy a

159 A Zenetudományi Intézet Hangarchívumában megtalálható az I. 191 dallam ezzel a szöveggel. A felvétel 1973 januárjában készült Erdélyben (Szék, Szolnok-Doboka). E variáns 1950 előtti felvételének vagy lejegyzésének nem bukkantam nyomára. <https://zti.hungaricana.hu/hu/search/results/?list=eyJxdWVyeSI6ICJhenQgZ29uZG9sdGFtLCBhbVx1MDBlZGcgXHUwMGU5bGVrLCBtaW5kaWcgdlx1MDBlZGcgbmFwb2thdCBcdTAwZTlsZW5ifQ>

160 Járdányi Gergely szíves közlése.

161 Járdányi Pál levele szüleihez, 1952. április 3.

162 Járdányi Pál levele szüleihez, 1952. november 17.

nagyobb kompozícióról volt szó. Ha 1952 áprilisát elfogadjuk a komponálás időpontjaként, talán közelebb jutunk a benne kifejeződő személyes érzelem magyarázatához. A feldolgozott népdal a kórust egyértelműen a *Tisza mentén*hez, és ezáltal az édes-apa személyéhez kapcsolja, akinek Járdányi Pál a szimfonikus költeményt ajánlotta. Járdányi Paulovics István egészségi állapota már 1951-ben ismételtelen megrendült, 1952. március 11-én pedig szívrohammal kórházba került. A következő hetekben fia aggódva követte figyelemmel a *pater optimus*¹⁶³ lábadozását. Az aggodalom emlékezetébe idézhette a népdalt, mely talán nem csak az ő, hanem az apa „nótája” is volt – azért lett a szimfonikus költemény fő témája. Most elővette a dallamhoz kapcsolódó vándorstrófát is, és juhász-betyár elődei módján saját szorongását kifejező szöveggel toldotta meg.

A *Tisza mentén* második dallama nem volt alkalmas ilyen súlyos terhek hordozására, különösképpen azon szövegével nem, melynek első sorát Járdányi típusnévként választotta a *Magyar népdaltípusok* I. 190 számához: „Nem kapálok, nem kaszálok...” Kodály elfogadta a sobriquet-t, de a Bartók Rend A 645b támlapján olvasható megjegyzése szerint nem látta okát a típus önállósításának: „További var[iáns] Nem kapálok... (Lásd 647. var[iáns]csoport).”¹⁶⁴ A Borsod megyei Szentistvánon gyűjtött változat támlapjára pedig följegyezte a dallam addig nyomtatásban megjelent rokonait, és hozzáfűzte: „Gyűjtésemben 1 borsodi, 1 zalai, 1 somogyi és egy erdélyi vált[ozat] van.”¹⁶⁵ Ezek többsége a *Magyar népdaltípusok* I. 191 száma alá besorolható, parlando előadású katonai- vagy betyárnóta. Jeleztük már: Járdányit elsősorban egyes, a dallamhoz kapcsolódó szövegek és a szöveg által indukált giusto előadásmód indíthatta a „Nem kapálok”-típus önállósítására. Modor és hangulat tekintetében a „Bujdosik az árva madár”, illetve a I. 190 számú típushoz jellemzően kapcsolódó szövegek a felszínen ég és föld távolságra vannak egymástól. A típusnak nevet adó vers vidám jelenetet ábrázol életkép stílusban. Kerényi György 1943-ban Csíkban készült feljegyzése szerint:

Nem kapálok, nem kaszálok,
Fazokas inasnak állok,
Apró csiprokat csinálok,
abból kávéznak a lányok.¹⁶⁶

163 Az 1942-ben vegyeskarra komponált 30. zsoltár ajánlása: *Patri optimo, die natali quinquagesimo*.

164 BR A 645b.

165 BR A 647b. Seemayer Vilmos (1931). Kodály a nyomtatott variánsok között elsőként említi: „Valószínűleg: Bartalus IV. 47.” Csak valószínűleg, hiszen Bartalus nem közöl dallamot a „Bujdosik...” szakaszhoz. NB! A támlapon található megjegyzés szerint a borsodi adatközlő „Öreg pásztortól tanulta, aki valaha rab volt.” Jellemző adalék a dallamhoz kapcsolódó két szövegtípus egymásba játszására.

166 Kodály Rend 20569. Gyergyószentmiklós (Csík).

A Bartók Rend egyetlen szövegvariánsa az első strófában antiromantikus anyagiasságot árul el, a másodikban pedig durva feleségcsúfolóba csap át:¹⁶⁷

Nem kapálok, nem kaszálok
Fazekas inasnak állok.
Kicsi csiprokat csinálok,
Kibül egy két garast látok.

Feleségem olyan forma,
Mintha bihalbornyú vóna.
Ha kimegyek a mezőre,
Odahallik a bőgése.

A Bartók Rend következő száma – a **(2)** téma modellje – a nyelvterület másik végéből, Zala megyéből származik; egyetlen gunyoros szövegstrófiája nem idézhetően obszcén.¹⁶⁸ Egyébként az etnográfiai szakirodalom a Járdányi által típusmeghatározóvá absztrahált „fazakas inasi” szöveget is a gúnydalok egyik válfajához, a mesterségcsúfolókhoz sorolja.¹⁶⁹ De az is lehet, hogy nem gúny, hanem öngúny – ha nem épp akasztófahumor – szólal meg benne. Zoltán Aladár szerint:

Az a korondi nóta, hogy *Nem kapálok, nem kaszálok, / Fazakas inasnak állok*, mélyben munkálkodó, kegyetlen gazdasági erők hatását fejezi ki. A lakosok számához képest kevés és gyenge-hozamú föld már régen rákényszerítette a korondiakat, hogy a földművelés mellett a megélhetésnek más lehetőségeit is felkutassák.¹⁷⁰

Ez a levezetés – ha nem az ötvenes évek *vulgármaterializmusának* lenyomatát kell benne látnunk – minden felszíni-felszínes különbség alatt a szöveg oldaláról is megerősítheti a két dallamtípus (rubato és giusto) rokonságát, amit Bartók és Kodály átjárhatóságnak látott. Akárcsak a betyár, a rab, a rekruta vagy a pásztor, a fazekas inas is kilép-kiszorul a falu viselkedésmeghatározó társadalmából. Legfeljebb az a fokozati különbség választja el a bujdosótól, ami az *escapistet* az *outlaw*-tól: ez *kimenekült*, amazt *kitaszították*.

167 BR A 647k.

168 BR A 647l.

169 Katona Imre: „Iparosdal, céhesdal, kézművesdal, mesterdal, mesterségdal.” In: Ortutay Gyula (főszerk.): *Néprajzi Lexikon II.* (Budapest: Akadémiai, 1979.) 635.

170 Zoltán Aladár: „Korondi Krónika.” *Művelődés* X/1 (1957. január): 32–33., 32.

Karakteres szövegének köszönhetően a kettős dallamcsalád névadó tagjai a népzében poétikailag ritka erőteljességgel *jelzett* – tágas konnotációs holdudvarral rendelkező – tüneményé váltak. A dallam futótűzszerű városi (később falusi) elterjedésében döntő mozzanat lehetett, hogy a szöveg mind bujdosó, mind csibész változatában „Ich-Lied”: főszereplője egyes szám első személyben tesz vallomást individuális állapotáról, el-lentétben az elbeszélő „Páva”-verssel. Mindenki átélte vagy át fogja élni az árvaság, valamely pótolhatatlan személyes veszteség által előidézett, nem korrigálható gyászál-lapotát és annak következményét, az elhúzódást a világtól, a tétováságot. És mindenki gondolt már rá, ha nem is tette meg, hogy kapát, kaszát, vakolókanalat eldobva valami szórakoztatóbb, vidámabb életformát, avval együtt új közösséget választ. Amely azért csak maradjon ugyanaz, mint a régi.

6.

Rokon dallamok, rokon tartalmú szövegek, melyek – többé-kevésbé bizonyítottan – egyazon földön, a Tisza mentén termettek. Kell-e hozzá más, mint zeneszerzői fantázia, hogy egységes zenei szellemű, következetes formai felépítésű szimfonikus variációsorozat szülessék belőlük?

A prólógus meglepheti azt, aki tudja (de honnan?), hogy a változatok zenei témája a „Bujdosik az árva madár” szövegű népdal. Az első két ütemben éles, erős unisono hangzással (fuvalák, kürtök, trombiták, magas vonósok) nem a dallam első sora, hanem az ereszkedő harmadik sor szólal meg, mégpedig a g³-g oktávban, melybe a magyar népzene tudomány hagyományosan minden dallamot transzponál, hogy egyszerűbb legyen összehasonlítani őket. Aki a dallamot nem ismeri, de valamelyes fogalommal bír a magyar népzene régi stílusáról, a töredéket talán székely keserves kezdetének véli, ahogy fentebb spekulatív módon kifejtettük. A még tájékozottabbak azonban stílusidegennek fogják érezni a sorzáró ré hangot, vagyis a kezdőhang alsó kvintjét. Járdányi kioktatna: ha a dallam valóban a lá-pentatóniában mozogna, első sora mi-fokon, a lá alsó kvartján zárna. Az 1. ütem szélesen kitáruló, mélyen lélegző, de feszült hangvételű *circulatio*-motívumára (s–l–s–f) a 2. ütem leugró cambiata motívuma válaszol (m–r–s–d). Ezt a zeneszerző nyolcadok helyett idegesen lecsapó, vijjogó tizenhatodokba sűríti, és ezáltal sorsmotívummá avatja.

Joggal kérdezhetik: hogyan ismerhető fel a sűrítés, vagyis a népi ritmusmotívum átalakításának ténye az orálisan hagyományozott, rubato előadásmódú dallamban – miért ne lehetne ez népi variáns? A feltételezést háromszorosan cáfolhatjuk. Először: szöveges, izopódiás dallam második felét a népi énekes bizonyosan nem kapja össze ilyen irracionális arányban (3:1 az 1. ütemhez viszonyítva). Másodsor: nem teszi ezt az unikális Pátria lemezfelvételen, Járdányi hangzó forrásán Tanka Gábor sem; sűrítés helyett ő mindhárom szakaszban kifejezetten lassítja a harmadik sor, azon belül

különösen a második motívum tempóját. Harmadszor: Járdányinak más jelek szerint is már rendelkezésre állt a hanglemezeről készített lejegyzés, mely nyomtatásban csak 1952-ben jelent meg Kodály *A magyar népzene* első háború utáni kiadásának Vargyas Lajos szerkesztette példatárában (186. szám). Az pedig klasszikusan egyenletes nyolcad mozgással vetíti a papírra az egész dallamot.¹⁷¹

A hirtelen, rejtélyes nyitómozdulat utolsó hangjába belevág a basszus a sorból még hiányzó hetedik hanggal, a dallam saját h (ti) foka helyett b (ta) fokon – amit persze csak a dallam ismerői vesznek észre. Színtiszta spekuláció lenne feltételezni, hogy a sf b hang alig leplezett erőszakkal a lá-pentatónia irányába akarja módosítani a szó-sort? A bevezetés végéről visszatekintve a b basszus funkcionálisan moll szubmediánsnak (egy g-re épülő moll szubdomináns terchangjának) bizonyul, mely tizenöt ütemnyi barokkosan masszív nyitókadenciát indít el. Fisz, c és esz hangokat exponáló orgonapontsor után a 16. ütemben fríges színezettel köszönt be a tétel d alaphangneme, amit a mélyvonósok húszütemnyi tonikai orgonapontja tesz félreismerhetetlenné.

A széles léptű basszusmenet fölött kibontakozó *Appassionato* bevezetés minden, csak nem barokkosan nyugodt. A brácsák és második hegedűkön harminckettedfutamok hajszolják egymást akusztikus skálák, majd azokból kialakított egészhangú menetek hullámain. Fölöttük a lá-hangnemmél kacérkodva, g-mollos színezettel szekvenciásan emelkedő tetra- és trichordok, valamint ereszkedő fordításaik válaszolgatnak egymásnak a fafűvokon. A négyhangú motívum (t–d–r–m) a dallam negyedik sorát kísérli meg intonálni, de nem ér a végére: mintha a bujdosó madár nem tudna fölrepülni, és újra meg újra nekiütköznék az ágaknak. Az egyre magasabbra hágó szekvenciasoron eluralkodik a vijjogó végzetmotívum. A hajsza kisüléshez vezet, amit két ütem aggodalommal telt tanácstalanság követ: a kürtök titokzatosan egyértelmű C–dúr domináns szeptimakkordja fölött a *cambiata*-motívum kromatizált l’–si’–d–fi’ (a’–gisz’–c–fisz’) alakban, szárnyaszegett madárként hull alá. Ekkor a mélyvonósok kilépnek addigi passzivitásukból, összekeresik a tételkezdő dallamsor szétszórt hangjait, és modális variánsként ereszkedő d-fríg melódiába rendezik. Ennek nyomán kellően várakozásteli léggör alakul ki az *Adagio* tempójú expozíció megkezdéséhez.

Cantabile, *poco rubato*, pásztori nyugalomban elhangzik az **(1)** melódia három strófája: klarinét és brácsák; fuvola, brácsák és hárfa; végül a gordonkák és nagybögők a teljes vonóskar *crescendo* ellenpontjával éneklük el, mindvégig d-orgonapont fölött. Helyesebben mondván: éneklük és játsszák, hiszen a második strófa furulyamodorban, apró ritmikai játékokkal, ékítményekkel variálja a dallam négy sorát. Ami a dallam ritmikáját illeti: Járdányi az első két strófában műzenei szonogramban mutatja be e különleges metrumú népdal „hiteles” *rubato* előadását. Különleges a metrum, mert alapülktetése a magyar népzeneben ritka háromnegyed ütem, de a sorok 2. ütemének

171 Kodály, *A magyar népzene*, i.m., 160.

előadása általában jóval hosszabbra nyúlik. Az irracionális ütemviszonyokat a klarinét az első szakaszban háromnegyedes, kétnegyedes, négynegyedes ütemek váltakozásával és ütemvonal feletti átkötésekkel adja vissza. A második – kvázi hangszeres – szakaszban a három- és négynegyedes ütemek rendezettebben sorakoznak; a harmadik szakaszt a vonósok *quasi choraliter*, egyenletes háromnegyed ütemben éneklük végig.

Kezdődhet a játék. H-dúrban, brácsa orgonapont körül kacéran felelgető pizzicato vonósok és fafúvók hímezik ki a fölismerhető, de ritmikailag átalakított és kromatikussá hangolt **(1)** témát, melynek dallamsorait a hallgató a bevezetés két motívumára (emelkedő tri- és tetrachord, illetve cambiata) redukált, jelzésszerű töredékekből is nehézség nélkül kihallja. Poco a poco crescendo, a motívumok szextakkord-láncokká dúsulnak, a trombiták, a kürtök, a hárfa és a háromszorosan osztott első hegedűk fényregisztereket kapcsolnak be. A hangnemi út Esz-dúr felé kanyarodik, és a mélyebb vonósok, majd valamennyi dallamhangszer fennhangon eléneklük a dal kodályos, tágasan fel- és lelépő, kvart- és kvintingákat cifrázó, félrehallhatatlanul pentaton gerincű csúcsponti változatát – mintha *intrada*, bevonulási zene lenne az Állami Népi Együttes pompás népviseletbe öltöztetett tánckarának látványos fellépése előtt. A színre érkező tánckar rendezői sorait – a zene minden ceremónia nélkül elfogy, és beleszalad a klarinétos *ad libitum* figurációjába. Ő addig fújja, amíg az utolsó pár is meg nem érkezik, és pózba nem vágja magát.

Következik a várva várt divertissement. Alapul a **(2)** dallam szolgál. *Nem kapálok, nem kaszálok* – de fazakas inasnak sem állok! Csak magamról s a világról megfedkezve táncolok. Desz-dúr, a fafúvók virtuóz páros játéka. Aztán variálni kezd a primás, a fagott pedig, hogy ki ne maradjon a játékból, fugatót kezdeményez (cisz-moll). A figurációk kvartláncai ötfokú színekben irizálnak. Visszatérés, csúcspont, Desz-dúr/Asz-mixolíd: a második népdal augmentált formáját fújják a trombiták, harsonák és a tuba unisono, a kürtök esztam kíséretével, a hegedűk és fuvola szinte tébolyultan gyors aprózásának fényében fürödve. Az „Ich-Lied” a klasszikus eszmények jegyében „Wir-Lieddé” alakul, az árva madár (magányos ember) társakra talál. Hasonló csúcspontok zárnak szakaszvégeket a *Divertimentó*ban is.

A játék félbeszakad: a mélyvonósok nyolcüttemnyi recitativójába szöve felhangzik a négyhangú végzetmotívum (*molto ritenuto*, cisz-moll), olyan *megállító* hatással, mint a Wotan monológját bevezető basszusmenet *A walkür* második felvonásában. Kezdetét veszi a tétel középponti része: *Molto lento*. Benne két szakasz következik egymás után, helyesebben bontakozik ki egymásból. Az első abból a mélységből és csendből indul, amelybe a rövid monológ apasztotta le a zenei folyamatot. A mélyvonósok tíz-üttemnyi a-orgonapontja fölött az 1. és 3. harsona énekel kvartlépések vázán kibontakozó, szabadon imitáló duettet, a fődallam legtávolabbi, szakrálisan elvont variánsait illesztve egymáshoz. Tibeti papok rituális recitálása – vélnénk, ha a sorok nem lépegetnének kvartfokokon, és nem végződnének éles ritmusú, líraian gondolatletli emelkedő kvartlépésekben, melyek a népdal első és harmadik sorának záró mozdulatából

erednek. A hangszerek egymástól mintegy független, mégis dialogizáló vonalainak belső végtelenségét a kotta két-, három- és négygyedéses ütemek látszólag irracionális, ám belső logika diktálta váltakozásával érzékelteti. Az inkább befelé forduló, mint a nyilvánosságnak szóló éneket továbbszövi, és egyre feljebb emeli a kürtök, vonósok, fafúvók egy-egy periódusa, mindig a harsonák exponálta barokkos imitációs témából kiindulva, azt szabadon továbbfejlesztve.

Várnánk a himnikus kiteljesedést, de a szertartás váratlanul megszakad, és valami ahhoz hasonló pizzicato variáció kezdődik, mint amely a főtéma bemutatása után az expozícióban megindította a cselekményt. A különbség azonban számottevő: a suttogó pizzicatók fölött most a klarinét, majd a fuvola fújnak madárként szárnyaló, nyugalmas, de mégis szorongó-várákozó *hosszú énekeket* a témából kinyerhető kvartok láncolata köré hímezve. E meglehetősen terjedelmes szólórész lassanként átmegy nagyon kötött tempóba (*Tempo molto giusto*), a vonósok a téma kvartmozdulataiból ostinatót formálnak, amit előbb valamennyien játszanak, majd átengedik a basszusnak. Az ütemenként ismétlődő tetraton motívum (s¹-l¹-m-r-m-l) kíméletlen monotóniáját a hangnemi vándorlás teszi elviselhetővé, sőt feszültséggerjesztően szórakoztatóvá. A többi hangszer egyre fokozódó tempójú és hangerejű *jam session*be kezd, és folytatja kilencven kemény ütemen át. Páronként, hármanként, egyre növekvő együttesekben apróznak és figuráznak. Minden csoport másként, mégis egymásra rímelve, fegyelmezetten, mégis a maga kedve szerint ékítve szaporázza az ide-oda hajló, indázó, cifrázott motívumokat. Mikor a primitíven gazdag, magáról megfélelkezett, *áradó* együttzenélésbe már a rezek többsége is bekapcsolódott, sejtjük, közel a kulmináció. A tuba, a harsonák és a mélyvonósok *con tutta la forza* belekezdenek a most már egyáltalán nem árva madár himnuszába. Járdányi, aki a műben háromszor is él ezzel a kissé groteszk hangzású effektussal, talán érzi, hogy a három eggyel több a kelleténél: elhagyja az utolsó sort, és az artikuláltság határára érkezett zenekar őrjöngését g dominánsseptim-orgonaponttal megállítja. Néhány szép átvezető ütem után indulhat a repríz.

Indulhat – de az autográf partitúra jelen állapotában nem az eredeti, teljes repríz. Végleges formájában a rekapituláció a (2) téma szellemes, játékos, de zenei tartalmában kevésbé autonóm proporciós (3/8-os) változatával kezdődik a pizzicato vonósokon, és e témának az első részt parafrázáló fejlesztésében ki is merül. Mi történt? A kishitű zeneszerző az 1956-os hangversenytermi bemutató előtt kihúzta a repríz első ötven ütemét, mely az (1) téma variált visszatérését és kibontását tágan lélegző, szimfonikus monológga alakította át. Érthetetlen döntés, több okból is. A költemény eredeti formájában sem volt túl hosszú; megfelelő tempójú előadásban – amilyen a zeneszerző által vezényelt rádiófelvétel – éppenséggel rövidebb ideig tarthat, mint a meghúzott változat másik karmester keze alatt, aki elvész a részletekben. Másrészt bekövetkezik az, amitől Schönberg óvott egyik levelében: ha egy terjengős műből részeket vágnak ki, az eredmény olyan terjengős mű lesz, amely helyenként indokolatlanul rövid. A *Tiszamentén* átdolgozott változatában az ostinatóra épülő kóda túl hamar követi a közép-

rész ugyancsak ostinatos szerkesztésű, eksztatikus csúcspontját. És ami a legfájdalmasabb: ha elmarad a főtéma gyönyörűen romantikus újraértelmezése, ha az expozíció Adagiójának (itt Lento, változatlan metronómjelzéssel) szabad szövedéke nem emeli fel a madár dalát a *bensőségéstől* a *magasztos* szférájáig, akkor a tétel harmadik harmadában nem hangzik el olyan zene, mely érzelmileg és filozófiailag ellensúlyozhatná a középrészben lezajlott, remekül felépített pandemoniumot. Sérül az abszolút zenei program logikája – és hiátus támad a rejtett költői elbeszélésben is.¹⁷² Ennek rekonstruálása lesz utolsó feladatunk.

E divatjamúltan részletes, mégis töredékes folyamatára sajnos nem közvetíti eléggé egyértelműen a *Tisza mentén* hallgatójának kettős élményét: a formálás szükségét, de hiteles szimfonikus igényességét, és a tartalom szerény, de intenzív költőiségét. A zene minden illusztrativitást kerül, mégis beváltja a szerzői jegyzet ígérését: nem pusztán szép és karakteres dallamokat variál, hanem képeket sorakoztat egymás után, melyeknek elevensége és mélysége a hallgatót óhatatlanul valamely rejtett szüzsé megfajtására ösztönzi. És ösztönei nem csalják meg a zene élvezőjét: a szimfonikus költeménynek *van* cselekménye. A zeneszerzőnek eredetileg nem is állott szándékában elrejteti azt a szimbolikus – jelképes – történet, amire a *Tisza mentén* cím is utal. Mert valljuk be: sem a címben, sem a kiadott programban nem okvetlenül lett volna szükség a Tisza metaforájának mozgósítására pusztán azért, hogy egyértelmű legyen: a darab „átkomponált”, vagyis *szimfonikusabban* folyamatos, mint a *Divertimento*, sőt még a *nagy példaképnél* is tudatosabban kerül a veszélyt, mely a rövid témára írott variációs szerkezetre leselkedik: a töredezettséget. Azt is igazolva láthattuk, hogy a cím genetikus magyarázata – „két tiszamelléki népdal” – etnomuzikológiai oldalról éppen csak tartható. De tartható: a tiszacsegei trouvaille-t nem lehetett megkérdőjelezni, s ez szerencsésen kezére játszott a zeneszerzőnek, akinek Tisza menti népdalra volt szüksége, hogy zeneileg hitelesen valósíthassa meg nem csupán képzelt programját. Vagy talán nem is a programhoz keresett tiszai népdalt, hanem szeretett tiszai népdalához programot?

Mielőtt a kérdésre Szabolcsi Bence tanítványaként „is-is” választ adnánk, térjünk vissza a *Tisza mentén* 1951-es keletkezési időpontjához képest oly meglepő műfaj-meghatározásra: szimfonikus költemény. E műfajnév historikus okból eltéphetetlenül Liszt Ferenc nevéhez kötődik. Csobádi Péter 1956. januári beszámolójában meg is szólította a meszt. Igaz, nem a műfaji alcím, hanem a *Tisza mentén* kettős témája juttatta eszébe; ezt Liszt karaktervariációs szonátaformájával hozta kapcsolatba.¹⁷³ Lehetséges, hogy maga

172 A visszatérés eredeti első szakaszát írott formában nem ismerem, benyomásaim a zeneszerző vezényelte rádiófelvételen alapulnak.

173 Csobádi, Zenei krónika, i.h.

Járdányi is gondolt e formaesztétikai összefüggésre, bár ő a népzene variatív alaptermészetének megnyilvánulását látta a dallami karakterek különbözőségében, nem jellembeli vagy eszmei ellentét kifejeződését á la Faust–Mephisto. De a mű alkotójaként jól tudta, és talán közölte is a kritikussal: a *Tisza mentén* genezisében szerepet játszott az a fajta *kulcs* vagy *kód* is, mely a duális tematikánál is szorosabban hozzátartozik a liszti műfajhoz, mondhatni annak tankönyvi jellemzője: a *program*, vagyis valamely verbális – esetleg vizuális – minta, amit a zene leképez. Éppen olyan, mint aminőt a zeneszerző a *Tisza mentén* eredeti bevezető jegyzetének eddig nem idézett zárómondataiban mellékelte a műhöz:

Egyes részleteiben Petőfi „A Tisza” című versének képeihez kapcsolódik. Legerősebb ez a kapcsolat a folyó áradását megelevenítő verssorok és a mű közepe táján hallható hosszabb rész között, mely a mély csendből indul el és fokozatosan, dallamfoszlányok sokszori ismételtetése közben emelkedik a legnagyobb hangerőig.

E rövid utalás nem *gazdagítja* magát a zenét, de hallgatóját segítheti annak üzenetét *megfejtetni* és *megélni*. A mi történeti perspektívánkban pedig hozzájárulhat a *Tisza mentén* komponáló Járdányi formai-esztétikai attitűdjének megértéséhez, ennek révén ahhoz, hogy pontosan tudjuk súlyozni és értékelni az 1951-es pentatóniavitában elfoglalt álláspontjának valódi valőrjeit. Elsőbben is a zeneszerző nyomán ki kell emelnünk, hogy a zenemű nem követi Petőfi versének apokaliptikus narrációját. A Tisza nem az epilógusban árad ki, mint a költeményben, hanem „a mű közepe táján hallható hosszabb részben”, nagyjából azon a formai helyen, ahol Smetana *Moldvája* a Szent János-sziklák közé érkezik. Járdányi tehát hű marad a klasszikus visszatéréses zenei forma (beavatás?) optimista rendjéhez: a felfordulást-rombolást a helyreállítás követi, mégpedig magasabb szférában, mint az eredeti állapotban. És ha az árvíz zenei hangvételét összevetjük a verset záró monstruózus hasonlattal? A zenében vidám eksztázist élünk át, de nem halljuk ki belőle a romboló szándékú dühöt („mint az örült, ki letépte láncát”). Az **(1)** téma nehézkes fanfárként való felidézése az áradás végén mintha inkább az örömet szólaltatná meg, hogy az elemi erőket sikerült a rend uralma alá hajtani. Mondják, a Tisza áradásába Petőfi a készülő forradalom allegóriáját rejtette el. A klasszikusokon iskolázott, hozzájuk hű zeneszerző rendpárti.

A vers narrációjának átalakítása saját programmá már a bevezetésben elkezdődik. E rövid, homályos, talán még depresszívnek is nevezhető szakasz mintáját nem találjuk meg a költemény elején. Petőfi emlékezéssel kezdi: „nyári napnak alkonyúlatánál” *megáll* „a kanyargó Tiszánál”. Késő estig időzik a parton, azután szálláshelyére tér „fris gyümölcsből készült vacsorára”. A „félrevert harang zúgása” csak „pár nap mulva” veri föl „fél szendregés”-éből. Ezzel szemben Járdányi a klasszikus dráma szabálya szerint előttünk zajló huszonnegy órás cselekmény keretébe tömöríti a vers

eseményeit. Az Appassionato prólóg mintha az *előző* éjszaka utolsó pillanatait festené, a „fél szendergés”-ben átélt félelmet a folyó rosszakaratától. Az Adagióban felkél a nap, a folyó szelíd, emberi hangon népdalt énekel – tiszai népdalt, nem svédet, mint állítólag Smetana *Moldvája*. A hallgató pedig úgy siet hozzá (nem „beléje”), „mint a gyermek anyja kebelére”.

A szimfonikus költemény expozíciójának egyes szakaszai ezután mondhatni sorról sorra tükrözik a vers „egy részleteit”. A második dalstrófa kíséretének felcsillanó hárfahangjai gyönyörködtetően idézik meg a vers egyik legszebb képét: „Nem akarta, hogy a nap sugára / Megbotolják hajjai fodrába.” Nem hiszem, hogy a második téma széles verbunkosában (*Allegretto giocoso*) ne a sarkantyúpengető tündérek táncának kísérőzenéjét hallanánk: „Síma tükrén a piros sugárok, / (Mint megannyi tündér) táncot jártak, / Szinte hallott lépteik csengése / Mint parányi sarkantyúk pengése.” A fantasztikus *Molto* lentóval kezdődik a költemény befelé fordul, ünnepélyes középész: „Túl a réten néma méltóságban / Magas erdő: benne már homály van [...] / Semmi zaj. Az ünnepélyes csendbe / Egy madár csak néha füttyentett be.” Ezután a zenei forma elszakad a költemény kronológiájától és ezzel dramaturgiai koncepciójától. A kiáradó, sőt talán kicsapongó *chaconne* mintha már éjszakába nyúló, vidám zenés „lazulást” engedélyezne a tartalmas nap után, nem csak *friss gyümölcs* fogyasztása mellett. A természetimádat himnikus strófái a multság vége után, az elcsendesedett, csillagos éjszakában hangzanak fel („Lelkem édes, mély mámorba szédült / A természet örök szépségétül”); lenyomatukat a főtéma utólag sajnós kihúzott apoteózisában sejthetjük. A második téma háromnegyedes parafrázisa és a kóda a nap vidám epizódjaira emlékezik, hogy a szimpatikus mágia eszközével gátat állítson a folyó útjába, ha az másnap valóban *el akarná nyelni az egész világot*.

Szabó Ferenc az intonációvita első fordulójában, egyelőre látszólag békülékeny hangnemben kifejtette:

A zenének a XIX. században más volt a fejlődése, mint az irodalomé. Az irodalomban szerencsénkre volt egy Petőfink, aki a népből jött és a nép dalaival növekedett fel. A zenében, sajnós, nem volt Petőfink a XIX. században. [...] Ez a mi problémánknak egyik legfontosabbika, s attól félek, hogy ha mi a XIX. századot úgy nézzük, mint amely csak a forradalmi hagyományt hozta [...] [és] úgy látjuk, hogy az 1905-ös fejlődés viszont meghozta a mély magyar zenei anyanyelvet, akkor hibásan látjuk a dolgokat. Ezt a kettőt nem szabad egymással szembeállítani és nem szabad egymással összezavarni.

Mondotta ezt Járdányit opponálva, aki nem a népből jött, de a magyar nép dalaival jóval szorosabb kapcsolatban növekedett fel, mint akár Petőfi, akár a nép számos fia

a népkultúra 20. századi bomlásának körülményei között. Aki zeneszerzőként éppen azzal kísérletezett, hogy Petőfi költészete – a 19. század hagyománya – és az 1905-ös fejlődés felfedezte „mély magyar anyanyelv” között egy általánosan ismert, pentaton nyomokat őrző diatonikus népdal feldolgozása révén közvetítsen. Aki a közvetítést Liszt zenei tekintetben valóban „forradalmi romantikus” műfajában, a szimfonikus költeményben kívánta megvalósítani. Akinek volt egy megbocsáthatatlan bűne: vállalkozását sem ekkor, sem később nem a mindenkori, természeténél fogva üres kommunista pártdoktrína, hanem Kodály hite és a maga feje szerint kívánta megvalósítani. Aki ezért állt ki a plénum elé az ötfokúság intranzigens ügyvédjeként, ahelyett hogy vázlatban kész szimfonikus költeményére hivatkozva a 19. századi hagyomány és a pentatónia kompozíciótechnikai egyesítéséről prelegált volna. Akinek Petőfi-szimfóniáját mindezen okokból indexre tették. (Lehet, hogy a tiltásnál a szimfonikus költeményben variált dallamtípus származását is figyelembe vették.) *Omnia obstant ne imprimatur!* Nem is jelent meg mind a mai napig.

Szabó Ferenc a föntebb idézett „mélymagyározással” kezdte és a hazaszeretet számonkérésével fejezte be szereplését az I. Magyar Zenei Héten:

A Zenei Hét tanulságai azonban arra is felhívják figyelmünket, hogy zeneszerzői palettánkon két szín csak halványan ütökzik ki. A hazaszeretet érzése ma még csak sápadtan, csak erőtlenül jut szóhoz műveinkben. Pedig a szocialista művész fejlődésében a szocialista hazaszeretnek döntő szerepe van. [...] Majdnem teljesen hiányzik palettánk színképletéből a forradalmi romantika hangja is.

Hogy mit értett a harmincévesen a Szovjetunióba emigrált zeneszerző hazaszereteten – főleg: mit *érezett* a szó hallatán vagy kimondásakor –, arról fölvilágosít a harmadik mondatban a főnév elé toladott „szocialista” jelző, melynek pontosan annyi köze van a hazaszeretethez, mint a süket sógor válaszainak a hozzá intézett kérdésekhez a Kodály idézte népi feleletősben: semmi. Járdányira, a „nacionalistára” a vád úgy hathatott, mint a *félig-élők, habzó szájúak, magyarkodók, kőd-evők* vádjai hathattak Adyra: hogy ő ne szeretné a hazát? Kimondva-kimondatlanul magam is, mások is azon a véleményen voltunk az elmúlt évtizedekben, hogy az 1952-ben komponált *Vörösmarty-szimfónia* a plénumon elszenvedett sérelmek és sértések közül éppen erre a számonkérésre kívánt komoly, súlyos, hittel teli választ adni. A vélekedés talán nem egészen alaptalan, de bizonyosan nem mutat rá az okozat – a szimfónia megkomponálása – valamennyi okára. 1954 áprilisában Járdányi a Színház és Mozi lapjain az alábbi nyilatkozatot adta F. I.-nek Kossuth-díjra érdemesített művéről:

Abban, hogy éppen Vörösmartyt választottam szimfóniám témájául, két embernek van döntő szerepe. Az egyik Brisits Frigyes, a kiváló Vörösmarty-kutató.

A másik édesapám, aki nem sokkal halála előtt vetette fel előttem egy beszélgetés folyamán, nem lehetne-e erről a nagy magyar költőről zenei arcképet festeni?¹⁷⁴

A családi levelezés tanúsága szerint Brisits Frigyes, a ciszterci szerzetes-tanár, Rajeczky mellett a legfontosabb nevelőgyéniség Járdányi (akkor még Paulovics) Pál gimnáziumi éveiben, a terv megszületése után, az 1952. év folyamán játszotta a maga „döntő szerepét” a szimfónia megtervezésében. Maga a javaslat azonban nem tőle, hanem Járdányi Paulovics Istvántól származott. E tény ismerete talán azt a következtetést is megengedi, hogy korábban az édesapa javasolta zeneszerző fiának a Petőfi-arckép megfestését is. Kijárt neki érte a dedikáció kerek születésnapjára. A kiváló régész és rendkívüli apa 1952. december 9-én hunyt el, fájdalmasan fiatalon, ha nem is olyan tragikusan ifjan, mint fia. Az inspiráló beszélgetésre „röviddel”, de nem hetekkel, hanem mintegy háromnegyed évvel halála előtt kerülhetett sor. Járdányi Pál már 1952. április 6-án említette levelében: még abban a hónapban bele akar kezdeni a *Vörösmarty-szimfónia* komponálásába. Nyilván azért sürgette önmagát, hogy a mű biztonsággal elkészüljön a dedikáció várományosa, Kodály Zoltán hetvenedik születésnapjára.¹⁷⁵ Járdányi Paulovics Istváné mellett bizonyára az ajánlás címzettjének személyisége is befolyásolta a téma kiválasztását, s a kész *Vörösmarty* alaptartását.

A szimfónia tehát a szimfonikus költemény inspirátorának és a dedikáció címzettjének irányító intésére, annak folytatásaként született. A kompozíció elkészítésnek kronológiája nem tartozik ide. De az talán igen, hogy és ahogy a Magyar Nemzet 1952. augusztus 10-én bejelentette a készülő Járdányi-mű címét, illetve tárgyát. A hír abban a négyhasábos interjúban jelent meg, melyet Kristóf Károly készített Szabó Ferencsel, a sokatmondó *Emlékeztető* cím alatt.¹⁷⁶ Szabó „a művészklub árnyas kertjében” dr. Kresának József pozsonyi zenetudóst és az odarendelt riportert a magyar zeneszerzők

174 F. I. [Fábián Imre]: „Járdányi Pál, a Vörösmarty-szimfónia Kossuth-díjjal kitüntetett szerzője.” *Színház és Mozi* VII/15 (1954. április 9.): 9.

175 Lásd Járdányi Zsófia hozzájárulását e kötethez. Kodály születésnapj ünnepségét december 15-én este rendezték a Zeneművész Szövetségben. A találkozó keretében a zeneszerzők aláírásával ellátva átadták Kodálynak azon művek listáját, amelyeket ebből az alkalomból szeretetük és megbecsülésük jeléül Kodály Zoltánnak ajánlottak. Szabó Ferenc »Emlékeztetője«, Sugár Rezső »Hösi éneke«, Farkas Ferenc »Tinódi históriája Egervár viadaláról« című műve, Járdányi Pál »Vörösmarty-szimfóniája«, Ránki György operája, a »Pomádé király«, Kadosa Pál új dalai, Mihály András »Kedves magyar hazám« c. kompozíciója, Vásárhelyi Zoltán Arany János-kórusai, Viski János zongoraversenye, Tardos Béla »Békekantátája«, Vass Lajos »Egy gondolat bánt engemet« c. munkája és Ádám Jenő »A muzsika« c. zeneismertető könyve szerepelt a többi között ezen az új zeneművészetünk eredményeit felölelő íven.” A. S. [Asztalos Sándor]: „Zeneszerzőink legjobb műveik ajánlásával köszöntötték Kodály Zoltánt.” *Magyar Nemzet* VIII/295 (1952. december 17.): 4.

176 Kristóf Károly: „»Emlékeztető«. Beszélgetés Szabó Ferencsel zeneszerzőink augusztus 20-i felajánlásairól.” *Magyar Nemzet* VIII/178 (1952. augusztus 10.): 5. Az idézőjelbe tett cím Szabó szimfóniájára utal.

augusztus 20-ai felajánlásairól tájékoztatta. Hangjában tőle szokatlan lelkesedéssel állapította meg, hogy a készülő művek a hazaszeretet és a magyar zeneszerzők újszerű kapcsolatáról tanúskodnak, és sem ő, sem a szavait összefoglaló újságíró nem hagyott kétséget afelől, hogy ezt az örvendetes fordulatot Szabónak az elmúlt őszi zeneünnepen a zeneszerzőkhöz intézett *admonitioja* váltotta ki. A hazaszeretettől duzzadó szerzemények imponáló felsorolásának végén Szabó tagadhatatlan büszkeséggel, talán megindultsággal, célzatos három ponttal kiemelve mint saját érdemét jelentette: „Járdányi Pál új szimfonikus művének Vörösmarty a mottója: Hazádnak rendületlenül...”

A tékozló fiú azt hitte, hogy *neki* sikerült hazavezetnie az *elveszett bárányt*.¹⁷⁷

177 Hozzá kell tenni, hogy a családi levelezés tanúsága szerint Járdányi és Szabó az affért követően civilizált kollegiális kapcsolatban maradt egymással. Szabó a konzultációs üléseken többekkel szemben védelmébe vette és dicsérte a *Vörösmarty-szimfóniát*. Járdányi később meglehetősen szigorúan bírálta a *Föltámadott a tenger* hibáit, ami ugyancsak kettejük kiegyensúlyozott viszonyára vall. Nem tudom, vajon Szabó Ferenc, az intézmény újonnan kinevezett főigazgatója 1959-ben nem tudta vagy nem akarta megakadályozni Járdányi eltávolítását a Zeneművészeti Főiskola tanári karából. Ha éppen nem ő kezdeményezte.

KUSZ VERONIKA

„Tiszta volt az ég...”

A kvart mint szövegfestő eszköz és a zenei identitás kifejezése Járdányi Pál műveiben¹

Járdányi Pál vokális műveinek többsége bővelkedik madrigalizmusokban: a költői és népi szövegek képei általában láttató erejű, sokszor már-már didaktikusan direkt zenei megfogalmazásban jelennek meg kompozícióiban. Ahogy stílusának legtöbb eleme, úgy a gazdag szövegfestés intenzív jelenléte is valamiféle modellre, elsősorban Kodály Zoltán hatására vezethető vissza.² Persze az elemzőnek érdemes mindig abból kiindulnia, hogy Járdányi egész életében Kodály és Bartók nyomdokain haladt, tudatosan vállalva akár az epigonizmus vádját is – pontosabban vitatva, hogy epigonnak tekinthető-e az, aki a két nagy előd szerinte köznyelvvé szilárdult stílusát magáévá teszi.³ Igaz, Dalos Anna meglátása szerint Járdányi epigonizmussal kapcsolatos, határozottnak tűnő megnyilvánulásai szorongást is leplezhetnek,⁴ ráadásul az elszánt mintakövetés mást jelentett Járdányi pályájának egyes szakaszaiban, különösen élete utolsó évtizedében

-
- 1 A tanulmány az NKFIH K 123819-es számú pályázat támogatásával készült. A kottapéldák közlésére a Zongoraszonáta, a *Divertimento concertante* és az *Előszó* esetében Járdányi-család, a további műveknél az Editio Musica Budapest szíves engedélyével kerül sor. Szeretnék továbbá köszönetet mondani Járdányi Zsófiának és Járdányi Gergelynek a tanulmány elkészítése során nyújtott segítségükért is.
 - 2 Kapcsolatukról részletesebben „Kodály Zoltán hatása Járdányi Pál szellemiségére és zenei stílusára” című tanulmányomban írtam. In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. Hagyomány és hagyományozás vizsgálata két nemzedék életművében.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.) 223–274.
 - 3 Lásd például: „Ő [Bartók] és Kodály: a mai magyar zeneszerzés friss, de immár klasszikussá kristályosodott hagyománya. Az természetes, hogy ki-ki a maga módján és a maga mértékével merít a hagyományból.” Járdányi Pál: „Bartók követése.” *Új Hang* IV/10 (1955. október): 35–36. Gyűjteményes kiadása: Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai.* ([Budapest:] MTA Zenetudományi Intézet, [2000].) 174–176., 174. Vagy: „A népdalfordulatok ugyanis: objektív formai tények. Szerepük Kodály zenéjében némiképpen a dűrmoll zene funkciórendjének szerepéhez hasonlítható Mozart vagy Beethoven zenéjében. [...] A dűrmoll zene funkcionálizmusa egy stílus [...] sajátja, olyan kódex, amelynek hosszú ideig minden komponista engedelmességedett. Köznyelvi termék, konvencionális formula. Minden népzenei stílus is az. S aki, mint Kodály, a népdal elemeit beleépíti műveibe, konvencionális, tradicionális, egyénietlen színeket kever egyéniségének portréjába.” Járdányi Pál: „Kodály és a népdal.” *Kortárs* VI/12 (1962. december): 1880–1883. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i. m., 213.
 - 4 Dalos Anna: *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989).* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.) 49.

(1957–1966) mind a zeneszerző, mind pedig a környezete számára.⁵ Mindazonáltal Járdányi írásaiból, zeneműveiből és népzene tudományi munkásságából nyilvánvalóan kiderül, hogy – Tallián Tibor szavaival élve – számára az „utószületettség dicsőség dolga, kiapadhatatlan élményforrás és kötelező feladat” volt.⁶

Járdányi a szövegválasztás tekintetében is Kodályt követte, még ha az ő jóval kisebb életműve nem is ölelheti fel olyan széles skáláját a megzenésített irodalmi alkotásoknak, mint az mesterénél megfigyelhető. A választott költők köre azonban figyelemre méltóan hasonló: Ady Endre, Berzsenyi Dániel, Csokonai Vitéz Mihály, Petőfi Sándor, Vörösmarty Mihály és Weöres Sándor neve mind megjelenik Járdányi műjegyzékében. Szintén egybecseng Kodály példájával, hogy Járdányit is ifjúkori, szenvedélyes érdeklődés vonzotta a költészethez.⁷ Ebben belső indíttatása mellett szerepet játszott a ciszterci rend budapesti Szent Imre Gimnáziuma kiváló tanárainak, elsősorban a Vörösmarty-kutató Brisits Frigyesnek a hatása is.⁸ Az irodalom és amellet természetesen a népköltészet – azaz a feldolgozott népdalok szövegei – iránt tanúsított, személyes kötődésen is alapuló tisztelete a megzenésítése is nyomott hagyott. Ahogy ő maga fogalmazott ideáljáról: „Szöveg és zene példátlan egysége egy-egy Kodály-kórus. A gondolatok, mondatok, szavak, mondhatnánk, zenei testet öltenek bennük.”⁹ E megállapítást

-
- 5 Járdányi magatartásának értékelésére jellemző Kecskeméti István (*Járdányi Pál* [Budapest: Zeneműkiadó, 1967.] kismonográfiájának „bizonyos fokig védekező érvelése” (lásd Tallián Tibor: „Járdányi Pál művei”, CD-kísérőfüzet [Budapest: Hungaroton, 2000; HCD 31742]: 11.), illetve az, hogy Kroó György 1975-ös összefoglalása (Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve* [Budapest: Zeneműkiadó, 1975.] nem foglalkozik részletesebben vele (lásd: Dalos, i.h.).
- 6 Tallián Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből, 1940–1956.* (Budapest: Balassi, 2014.) 72. Tallián ugyanitt magyarázatot is fűz a fentiekhez: „Vajon miért tekintette ő és nemzedéke a Bartók és Kodály zenei vívmányait ily tökéletes természetességgel az egyedül lehetséges útnak a maga, általánosabban fogalmazva: a nemzeti zeneszerzés számára? Ennek bizonyára volt nemzedéki oka is. Életkorát tekintve Járdányi generációját ugyan még nem nevezhetjük az 1880-as évszázad »unokáinak«, ám tagjai mindenképpen a »legkisebb fiú« korosztályát képviselték, azt az évszázadot, amely mesebeli biztonsággal teljesíti az atyák által reá kiszabott feladatokat. Hogy is ne teljesítené: hiszen mire az atyákat megismerte, már azokat is a »mesebeli összhang«, a leszűródött klasszicizmus jellemezte.”
- 7 Ahogy fia, Gergely emlékezett: „Édesapám nagyon szerette a könyveket és gyerekkorától fogva rengeteget olvasott. Az elolvasott könyvek száma önmagában is megdöbbentő, hát még ha azt is figyelembe vesszük, hogy ő nemcsak átfutott a könyveken, hanem elmélyedt bennük, vitakozott vagy egyetértett a szerzővel, kritikát írt a kérdéses műről. 17 éves korától egyfajta »olvasónapló« vezetett, amelyben megdöbbentően érett s irodalmilag igen értékes kritikák találhatók. Számára az olvasás természetesen szórakozás is volt, de ugyanakkor szellemének tudatos fejlesztése is.” Járdányi Gergely: „Édesapám, Járdányi Pál.” *Muzsika* XXXVIII/3 (1995. március): 8–14., 10.
- 8 Brisits Frigyes (1890–1969) ciszterci szerzetes, tanár, a Szent Imre Gimnázium Járdányi érettségije utáni igazgatója és irodalomtörténész volt, aki számos Vörösmarty-közreadása mellett többek közt Ady Endréről, Babits Mihályról, Berzsenyi Dánielről, Petőfi Sándorról is publikált. Tudományos közleményeinek listáját lásd: Primász G. Róbert: *A Budai Ciszterci Szent Imre Gimnáziumban 1912 és 1948 között tanító ciszterci atyák irodalmi és tudományos munkássága.* (Budapest: Budai Ciszterci Szent Imre Gimnázium, 2012.) 14–20.
- 9 Járdányi Pál: „Két Kodály-kórus hangverseny.” *Új Zenei Szemle* VI/1 (1955. január): 15–17. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 201–204.

a Néphadsereg Művészegegyüttesének 1955. decemberi férfikari estje kapcsán tette, és mintegy igazolásképp a kritikában pontról pontra, azaz a megzenésített szövegek szavait, kifejezéseit sorra véve értékelte az interpretáció szuggesztivitását – s ez a megközelítésmód alighanem sokat elárul saját vokális zenéinek koncepciójáról is.¹⁰

A szövegfestés típusai Járdányinál

A nyilvánvalóan Kodálytól örökölt madrigalizmushasználat igen változatos formában jelenik meg Járdányinál is: motivikus, texturális, tonális és – hangszerkíséretes művek esetén – hangszerelésbeli elemeket egyaránt alkalmaz a mondanivaló plasztikus megjelenítése érdekében. A különböző volumenű művek eltérő mértékben nyújtanak lehetőséget a szövegfestésre, de jellemző Járdányira, hogy még a legegyszerűbb kórusletétekben is megragadja az alkalmat a markáns szövegillusztrációra. Jó példa erre az *Utca, utca* szövegkezdetű népdalt feldolgozó vegyes kar (1953), melyben az öt strófa kísérszólamainak motivikája egy-egy kiemelt szövegi elemhez kapcsolódik: lépkedő hangpárok ábrázolják az „Az én rózsám hazafelé ballag” szöveget (2. versszak); tágasabb ugrások jelzik, ahogy „Fecskemadár szállott a vasútra” (3. versszak); és lefelé tartó melodika, illetve a szokásosnál hosszabbra nyúló utójáték jeleníti meg az elbeszélő elhervadt rózsáját (4. versszak). Ezek a képek, melyek a kezdő versszak egyszólamú népdal-intonációjának magányossága és az utolsó strófa eltökélt, fortissimo végkicsengése („Szenvedtem rózsám érted eleget”) közt követik egymást, jócskán kitágítják az egyszerű népdalkórus dimenzióit – annak ellenére, hogy a szövegfestés mértéktartó eszközök révén valósul meg.

Amennyiben nem a mértéktartó, hanem a fentebb említett, nagyon is direkt szövegfestés alkalmazására keresünk példát az életműben, elsőként az *Előszó* (1966) juthat eszünkbe. A szerző befejezetlenül maradt kompozíciója, amelynek partitúráját a hangszerelési utasításokat is tartalmazó particella alapján Sugár Rezső készítette el,¹¹ „oratórium” megjelölést kapott a kéziratban – abban a kéziratban, melyen Járdányi halálos ágyán is dolgozott. A szövegválasztás aligha lehet meglepő: a zeneszerző egyszerre fordult ezzel kamaszkorának meghatározó irodalmi élménye és a korábbi *opus magnum*, a *Vörösmarty-szimfónia* (1952) emléke felé. Hogy a mű elsődleges inspirációját

10 Lásd például: „Pödör Béla méltán kapott sok tapsot a *Felszállott a páva* tolmácsolásáért. A hatást azonban tovább fokozhatná, ha az ellentétek merészebb kiélézésével jobban elmélyítené az egyes részek tartalmát. A »napszedítő tollak« lobogóbban meredhetnének az égre; a csodavárás hatásosabb, ha nem ennyire lassú. »Vagy bolondok vagyunk« nem robbant eléggé; »Vagy marad régiben« hirtelen zuhant le; »Vagy láng csap« újabb fokozás, nagyobb lángot követel; leigázva meggyőzőbben szólna gyorsabban, hevesebben, mint egy taglóütés!” Járdányi, Két Kodály-kórus hangverseny, i.m., 203.

11 A kézirat leírását lásd: Kecskeméti, i.m., 28.

ezenfelül az 1956-os forradalom közelgő tizedik évfordulója¹² vagy az új zene korabeli térhódítása felett érzett kiábrándultság¹³ jelentette, nem tudhatjuk. Bárhogy is, a visszaemlékezésekben és a szakirodalomban több helyütt olvasható a mindig megrendítő körülmény: a 47 soros versnek nagyjából fele, 23 sor megzenésítése készült el, s a komponista ereje a „Meghervadt az élet, a szellemek világa kialudt” sornál fogyott el végleg.

A torzóban maradt kompozíció alapján csak találgathatjuk, Járdányi pontosan hogyan képzelte el a teljes művet. „Vajon valóban megmaradt volna-e a mű a gyásznál, az *Előszó* kilátástalan borújánál? Vagy csatlakozott volna a prológushoz valamiféle epilógus is, a remény zenéje?” – teszi fel a kérdést Tallián.¹⁴ A zenei alapkoncepció mindenesetre így is körvonalazódik. Az elkészült részlet egybekomponált, a szöveg tagolását szorosan követő, jól elkülöníthető szakaszokra bomló, ugyanakkor motivikusan egységes, tematikus rokonságokra és visszatérésekre egyaránt építő, mintegy tíz perc terjedelmű zenei folyamként írható le. Járdányi erős szövegfestésre való hajlamából és az ellentétes motívumokban, apokaliptikus képekben gazdag versalapanyag természetéből is következik, hogy a megzenésítésben meghatározóvá válik a szövegkifejezés.

A mélyvonós regiszterből induló, szelíd határozottsággal felemelkedő és széttáruló hangszeres bevezető motívum (1–28. ütem) utóbb, a kórus megszólalásakor (29–52. ütem) a „Midőn ezt írtam, tiszta volt az ég / Zöld ág virított a föld ormain” szöveghez társul (1–2. kotta).¹⁵ A révült teremteszenét¹⁶ mozgalmassá fughetta követi, amelyben jóformán a szöveg elhangzása nélkül is felismerhető volna a vers következő képe: „Munkában élt az ember, mint a hangya” (3. kotta).

A tevékeny és hasznos élet e roppant érzékletes zenei megfogalmazása uralja a következő szakaszt (53–93. ütem), melyben fel-felbukkan egy-egy újabb szövegi-zenei motívum is: a „Küzdött a kéz, a szellem működött” megjelenésekor (66–70. ütem) ideiglenesen felfüggesztett kontrapunktika bizonyára kéz és szellem egységét hivatott kifejezni: előbb a férfi-, majd a női szólások intonálják, párban (4. kotta), míg a „Lángolt a gondos ész” váratlan melizmái (74–77. ütem) a tűz hevületét, a lángok lobogását ábrázolják. A szakasz egy sodró, homofon fokozással („S a béke izzadt homlokát törölvén / Meghozni készült a legszebb jutalmat, / Az emberüdvöt, melyért fáradott”, 86–93. ütem) ér az első tartalmi rész tetőpontjára: „Ünnepre fordult a természet” (94–97. ütem, illetve a hozzá kapcsolódó szakasz nagyjából a 110. ütemig) – a fordulatot mellbevágó érzékletességgel jeleníti meg a markáns tercrokon moduláció B-dúrból G-dúrba.

12 Tallián, Járdányi Pál művei, i.m., 13.

13 Dalos, i.m., 62.

14 Tallián, Járdányi Pál művei, i.m., 13.

15 A műből készített partitúra szerint: „virágzott”, de a CD-felvételen „virított” hangzik el – feltételezhetően az autográfban is ez áll. Tallián, i.m.

16 „A bevezetés 3/2-es zenéje a mítosz, az öselbeszélés hangján szól. Az énekszólások révülten recitálják: »Midőn ezt írtam, tiszta volt az ég.«” Tallián, i.m., 14.

1. KOTTA. Járdányi: *Előszó*, a bevezetés kezdete (1–6. ütem)

Coro B
 (p) Mi-dón ezt ír - tam, tisz - ta volt az ég.

2. KOTTA. Járdányi: *Előszó*, a „Midón ezt írtam”-szövegrész, basszus szólam (29–32. ütem)

han - gya. Küz-dött a kéz, a szel-lem mű - kö-dött.

han - gya. Küz-dött a kéz, a szel-lem mű - kö-dött.

han - gya. Küz-dött a kéz, a szel-lem mű - kö-dött, a szel-lem

han - gya. Küz-dött a kéz, a szel-lem mű - kö-dött, a szel-lem

4. KOTTA. Járdányi: *Előszó*, a „Küzdött a kéz...”-szövegrész
a vokális szólamokban (66–70. ütem)

Ezen a ponton, amely egyben Vörösmartynál a háromrészes vers szakaszhatárát jelenti, Járdányi visszaidézi a bevezetés zenei anyagát, azzal a különbséggel, hogy trillák és futamok dúsíják a zenekar eredetileg teljesen letisztult „öselbeszélését” nyilvánvalóan a reménytől reszkető lég finom kifejezéseként (110–120. ütem).¹⁷ A „föld ormain” szövegre jutó, klimaxra vezető zenei anyag is visszatér, de itt csupán áttételesebben jelenik meg a szövegfestés, amennyiben a „szent szózat” és a „dicsőbb teremtés” pátozát sugározza a letét (121–131. ütem). Direkt szövegfestésre nagyon is alkalmasak viszont a következő sorok: „Mélység és magasság viszhangozák azt” – ennek zenei megjelenése, azaz mély regiszterre magas válasz és annak elhaló ismétlése (135–144. ütem), valóban banálisan képszerű (5. kotta).

Ugyanez igaz a vers tartalmi fordulópontját jelentő szakaszra is („S a nagy egyetem / Megszűnt forogni egy pillanatig. / Mély csend lön, mint szokott a vész előtt”, 145–155. ütem), mely azonban mintha jobban elbírná a közvetlen megjelenítést, s Járdányi megfogalmazásában igen szuggesztív erővel is hat (6. kotta). A basszus szólam körül valóban megszűnik a világ, tanácstalanul magára marad (145–148. ütem); a mély csendet és a vész fenyegetését pedig pianissimo szövegből kiugró felkiáltás (152. ütem), majd egy hátborzongatóan hosszúnak tűnő generálpauza festi le (155. ütem). Az utolsóként megzenésített négy-öt sor a zenében egyetlen nagy tablóként jelenik meg. A sok diszszonanciával, fűvós sikolyokkal és vágózó vonósfutamokkal kísért apokalipszis-zene két, lényegében azonos motivikára épülő szakaszra bomlik: az elsőben a kórus homofon letétben hangzik fel (155–181. ütem), majd imitációszerűen, egymástól elcsúsztatva

17 I.h.

szólalnak meg a témabelépések a „Lélekzetétől meghervadt az élet” kavargó, mérgező szelét megelevenítve (7–8. kotta).

A kvart hangköz mint szövegfestő elem az Előszóban

A fentiekből nyilvánvaló, hogy a szövegfestés jelenléte nem csupán jellemző az *Előszó*-ra, inkább úgy érdemes fogalmazni: minden verssor legalább egy szava vagy kifejezése közvetlenül leképeződik a zenében, s ennek következtében a teljes megzenésítés logikáját, a forma felépülését, a motívumok rokonságát a szövegfestés koncepciója alakítja ki. A szöveg, mint láttuk, sokféle módon kifejeződhet a zenében. Attól függően, hogy szerepel-e az adott szakaszban olyan szó, amely közvetlen módon tükrözhető (például „hangya”, „reszketett”, „mélység”, „magasság”, „csend”, „vész”), vagy csak elvontabban lehet megközelíteni a kifejezést („Meghozni készült a legszebb jutalmat, / Az emberüdvöt”), szövegfestő elemmé válhat a regiszter, illetve a regiszterek kontrasztja, a melodikus karakter és a ritmika, az előadásmód, a kontrapunktika, a homofón kóruskezelés vagy éppen ezek szembeállítása.

Szándékosan nem említettem ez idáig egy további lehetséges eszközt, mellyel pedig Járdányi, úgy tűnik, nagyon is tudatosan él a műben: bizonyos hangközök szerepeltetését és adott jelentéskörhöz való társítását. Valószínűleg éppen a sokféle szövegfestő technika jelenléte miatt, mindenesetre a hangközszimbolika eddig rejtve maradt az elemzők előtt.¹⁸ Pedig a szerző ennél hangsúlyosabban nem is hívhatná fel rá a figyelmet: mindjárt a mű legelső ütemében megjelenik az a bizonyos dallammag, amelynek nemcsak motivikus, de jelentéshordozó szerepe is kulcsfontosságú lesz a műben: a két kvartra osztott oktávemelkedés (E–A–d–e) (lásd az 1. kottát). A motívum háromszor megismétlődik (egy, két, majd három oktávval feljebb), ráadásul nemcsak a melodikus (vagy legalábbis: a felső), de a kísérszólamban is megjelenik – ott tükörfordításban. Az „ősállapot” atmoszféráját éppen ezek az egymás mellé és egymásra helyezett, lebegést, ugyanakkor tisztaságot, érintetlenséget sugárzó kvartok jelenítik meg, s az első verssor megszólalásával kifejezett jelentést is kapnak: „Midőn ezt írtam, tiszta volt az ég” (lásd a 2. kottát). Az ezt követő fugatós szakasz szerves motivikus kapcsolatban áll az előzményekkel: a tükrözött, azaz lefelé haladó kvartmotivika alakul ugyanis át a munkálkodó ember zenei képévé (lásd a 3. kottát). Figyelemre méltó, hogy a fentebb kiemelt pillanatban, mely az együtt küzdő kéz és szellem közös erejét hivatott kifejez-

18 Az eddig született néhány leírás (kisonográfia- vagy tanulmányrészlet, CD-ismertető, lemezrecenzió, hangversenykritika) a műről mindenesetre nem emeli ki – igaz, ezek egyike sem vállalkozott mélyebb analízisre. Magát a kvartmotivika jelenlétét persze többen is említik, lásd például: „a zenekar emelkedő kvart-motívumláncai, a tiszta kvintfanfárok, mintegy a teremtést, vagy inkább a teremtődést, a világ születését ábrázolják.” Tallián, i.m., 14.

The image shows a musical score for a bass solo. The score is in 3/2 time and consists of ten staves. The instruments are: Cl. 1, 2 (Clarinet), Fg. 1, 2 (Fagott), T. (Tenor), B. (Bass), Vl. I, II (Violin), Vla. (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Kontrabass). The bass line (B.) is the only one with notes, starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366, E366, F366, G366, A366, B366, C367, D367, E367, F367, G367, A367, B367, C368, D368, E368, F368, G368, A368, B368, C369, D369, E369, F369,

172

1. 2.
Cor. in Fa

3. 4.

1. 2. 3.
Tr.

1. 2.
Trb.

Trb. 3.
Tuba

Tuba

Timp.

Arpa

ossia:

S.
ke - ze Em - ber fjeek - kel lab - dá - zott az ég

A.
ke - ze Em - ber fjeek - kel lab - dá - zott az ég

T.
ke - ze Em - ber fjeek - kel lab - dá - zott az ég

B.
ke - ze Em - ber fjeek - kel lab - dá - zott az ég

I. VI.
II.

Vla.

Vlc.

Cb.

7. KOTTA. Járdányi: *Előszó*, az „Emberfejekkel labdázott”-szövegrész (172–174. ütem)

182

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

picc. 2 *f* *pp*

Ob. 1 *p*

Cl. 1 *pp*

Sb. 2 *pp*

Fg. 1 *p*

Fg. 2 *p*

Cor. in Fa *fmp* *ppp*

Tr. 1 *fmp* *ppp* *pp < mp > pp*

Tr. 2 *fmp* *ppp*

Tr. 3 *fmp* *ppp*

Trb. 1 *fmp* *ppp*

Trb. 2 *fmp* *ppp*

Trb. 3 *fmp* *ppp*

Tuba *fmp*

Timp.

Arpa

S. Lé - lek - ze - té - től meg - her - vadt az é -

A. Lé - lek - ze - té - től meg - her - vadt az é - let

T. Lé - lek - ze - té - től meg - her - vadt az

B. Lé - lek - ze - té - től meg - her - vadt az é - let

Vl. I *pp < mp > pp* *pp < mp > pp*

Vl. II

Vla. *f*

Vcl. *f*

Cb. *f*

8. KOTTA. Járdányi: *Előszó*, a „Lélekzetétől meghervadt az élet”-szövegrész (182–186. ütem)

Mindezt egybevetve annyit valószínűleg joggal állíthatunk, hogy az *Előszó*ban a pozitív képekhez – a béke, a biztonság, az élet, a munka, a virágzás és a remény képeihez – tudatosan társította Járdányi a kvart hangközt, amely intervallum persze szervesen illeszkedett jellegzetes pentatonizáló stílusának melodikájába is. A negatív képek kifejezése során ellenben került ez a dallami fordulatot, helyette az általánosan diszsonánsnak tekintett hangközöket – például a nagy szeptimet, kis szekundot vagy tritonuszt – használta, illetve egyénibb ötletként a tercet. Az *Előszó* e következetességét tapasztalva érdemes szemügyre venni a szerző más, nem népdalalapú szöveges zenéit is: megfigyelhető-e vajon hasonló tendencia a kvart hangköz szövegfestő funkciójával kapcsolatban?

A kvart jelenléte Járdányi más szöveges zenéiben

A szövegfestés mértéke szempontjából a költői szövegekre komponált Járdányi-művek közül a *Föltámadott a tenger* (1957) című vegyes kar emelkedik ki. Elekfi László, aki egy 1979-ben megjelent tanulmányában nemcsak részletesen elemezte a művet, de más megzenésítésekkel is összevetette azt, megállapította, hogy a versritmus és versmondatok tükrözése szempontjából Járdányi kompozíciója nem követi igazán sikeresen a költői szöveget.¹⁹ S bár, mint írja, sokszor éppen a hangfestés elve kerekedik fölébe a mondatok értelmi hangsúlyozásának, ítélete szerint Járdányi a „nagy formai összefüggéseket nem ismerte fel és nem tudta zenéjében kifejezni”.²⁰ A verstani szempontokat félretéve a hallgató talán másképp értékeli a művet: Petőfi brutális erejű sorait ugyanis ennek ellenére vagy ezzel együtt is roppant szuggesztíven közvetíti Járdányi megzenésítése, ami éppen abból fakad, hogy a zene szinte kényszeresen ragaszkodik a szöveg képeinek tükrözéséhez. S teszi ezt szándékosan lecsupaszított eszközökkel, hiszen a letét jelentős részében a szólamok unisono énekelnek vagy párhuzamokban mozognak. A szövegfestésnek, a szöveg kifejezni vágyásának ilyen kétségbeesett vágyát nyilvánvalóan a politikai feszültség táplálja: a mű 1957-ben készült.²¹ Talán nem véletlen, hogy az *Előszó* intenzív szövegfestésével szinte csak a *Föltámadott a tenger* koncepciója érhet föl az életműben: a ki nem mondható feszültség így kétszeresen – a

19 Elekfi László: „»Föltámadott a tenger...« Hangsúlyozás és mondanivaló a versben és zenei áttételeiben.” *Magyar Zene* XX/4 (1979. december): 391–422. A tanulmány – mint a szerző megjegyzi – eredetileg egy kandidátusi értekezés egyik fejezetének készült (Petőfi költeményeinek versmondattani felépítéséről, különös tekintettel az aktuális mondattagolásra), némi párhuzamot keresve a vers idegen nyelvi és zenei áttételei (tehát a műfordítások és a zenei feldolgozások) között. Az értekezést lásd: Elekfi László: *Petőfi verseinek mondattani és formai felépítése, különös tekintettel az aktuális mondattagolásra*. (Budapest: Akadémiai, 1986.)

20 Elekfi, i.m., 421.

21 A mű a Népművészeti Intézet sokszorosításában terjedt, majd 1972-ben adta ki a Zeneműkiadó.

lenését. Mindenesetre azt talán érdemes megemlíteni, hogy a mű negatív csúcspontján, a „süllyednek a pokolra” szakaszban, amely az egyik leghosszabb egy képre jutó megzenésítés (hét ütem), egyáltalán nem szerepel kvartugrás: helyette részben kromatikus, részben szekundokból és tercekéből építkező ereszkedést hallunk. E tekintetben inkább érdemes szemügyre venni a *Föltámadott a tenger* párdarabját, a *Már vége* (1957) című, szintén 1956 traumája nyomán keletkezett, különleges atmoszférájú női kart. Az első pillantása lírainak tűnő, mégis fojtott feszültségtől terhes kompozíció jellegzetesen kromatikus, de legalábbis kis lépésekben mozgó szólamai láthatóan kerülnek a kvartot mint melodikus építőelemet – a vers hol letargikus, hol indultatos, de mindvégig kiábrándult, pozitív asszociációt meg nem engedő hangvételének megfelelően.

Ugyanennek az időszaknak a szülötte az életmű talán legmeghittebb kompozíciója, a *Szerelmi dalok* (1957–1958), melyben Járdányi öt különböző, részben magyar, részben külföldi költőtől választott verset fűzött egy csokorba. A sorozat stílusa távol esik a szerző tipikus hangjától, a népzenei ihletettség mind melodikai, mind tonális értelemben háttérbe szorul, a kvart mégis fontos szerepet játszik a motivikában. Figyelemre méltó – még ha túlzás is volna tudatos döntésként értelmezni –, hogy a szerelem nehéz stációit, kételyeit, kínzó vágyódását bejáró első három dal mindegyike tétova kvarttal végződik, hogy azután az eksztatikus utolsó darabban, Szabó Lőrinc „Szeretek, szeretlek, szeretlek” szavaira részben ugyanaz a kvartos-szekundos motívum kerüljön, mint az *Előszó* „tisztá volt az ég” kifejezésére. A *Szerelmi dalok* mellé állíthatók még olyan, jóval korábbi példák is, mint az 1937-ben keletkezett, Ady *Sóhajlás a hajnalban* című versére írt, háromszólamú női kar, melyben az élet gyönyöreinek felsorolását rengeteg, különféleképp megjelenő kvartos motívummal társítja a tizenéves komponista (kezdve az „Óh, pírban fürdő, szépséges világ”-sóhajjal), hogy aztán a szintén kvartot körüljáró „És mind a másé”-végkicsengés tritonusszal zárjon.

Az Előszó körül

Minthogy a kvart jelenlétének vagy épp hiányának szövegfestő elemként történő használata kétségkívül az *Előszó* oratóriumban figyelhető meg kikristályosodott formában, s ott a zenekari bevezetés révén a szövegtelen szakaszokban is meghatározó szerepet kap ez a koncepció, érdemesnek látszik a vele egy időben keletkezett, hangszeres Járdányi-művekre is pillantást vetni e szempontból: elsősorban az életmű csúcának is tekinthető, 1960 körül született zenekari „triptichonra”, a Hárfaversenyre (1959), a *Vivente e moriente* című zenekari darabra (1963) és a Hegedű-concertinóra (1964). Ami a két, kisebb lélegzetű versenyművet illeti, mindegyik személyes indíttatású, vallo-másos zene. Utóbbi a szerző saját hangszerére készült, előbbi ajánlása pedig második feleségének, Devescovi Erzsébet hárfaművésznek szól („a mia moglie, Elisabetta”), akivel 1956-ban házasodott össze, s akivel első éveik így éppen a politikailag legfe-

szültebb, leginkább kiábrándult időszak idejére esnek: Járdányit 1959-ben forradalmi szerepvállalása miatt a Zeneakadémiáról is elbocsátották.

A Hárfaverseny előkelő finomsága azonban nem elsősorban a külvilágról, s talán nem is a külvilágnak szól: a színesen, mégis szellősen hangszerelt mű elsődleges jellemzője egyfajta bensőséges derű. Ez azonban nem jelenti, hogy ha visszafogottan is, ne jelenne meg karakterek sokasága a gyors–lassú–gyors tempóban egybekomponált zene folyamatában. A mű hangulati íve a tempóváltozáshoz igazodó teljes hullámvölgyet jár be, a mélypontot a 99. ütemnél kezdődő, Pochiss[imo] *più andante* szakaszban éri el. E néhány ütem motivikailag is elkülönül a korábban hallottaktól. Meghatározó eleme egy ereszkedő terclánc, s ez a megoldás nagyon hasonlít az *Előszó* „Léleketétől meghervadt az élet” szövegű szakaszára (11. kotta, vö. a 8. kottával). A nyomasztó fenyegetettség kifejezését olyan további eszközök teszik lehetővé, mint a kvintpárhuzamok – ezek a terc melodikával társulva különösen elidegenített hangzást hoznak létre –, a kromatikus hárfafutam-töredékek és a basszus kromatikus imbolygása. Ez a sajátos, bartóki éjszakazenéket idéző tónus később lassan szertefoszlik: a motívumok sorra tűnnek el a szövetből (112–128. ütem), s fokról fokra visszatér a kezdő hangütés – mely pedig Járdányi sok művére jellemző pentatonizáló melodikán alapul.²³ A minimális bevezetést követően a szólóhangszeren felcsendülő, *deciso* főtéma lényegében a g–d kvartot járja körül. A kvartot hangsúlyozza a zárófordulat éppúgy, mint az azt körülvevő textúra fűvós motívumai (12. kotta). Ha túlzás is volna tehát azt állítani, hogy a Hárfaverseny dramaturgiáját egyértelműen a kvart jelenléte és eltűnése határozza meg, a más kompozíciók esetében tapasztaltak fényében kijelenthető, hogy a mű különféle zenei karaktereinek megteremtéséhez ez az eszköz is hozzájárul.²⁴

A kéttételes Hegedűverseny első, lassú tempójú tétéle mintha éppen az ellenkező utat járná be. Bár a szólóhangszer akkordikus nyitóütemeit követő, rövid zenekari bevezető pentatóniát ígér – széttáruló szólamai az *Előszó* kezdetére emlékeztetnek –, a többi tematikus anyagot sok kromatika jellemzi, s a mű számos gesztusa, fordulata emlékeztet Bartók Hegedűversenyére.²⁵ Magát a kéttételes szerkezetet is Bartókkal hozhatjuk összefüggésbe, ha nem is éppen az érettkori Hegedűversennyel, ahogy az 1. tétel szimmetrikus formáját is. A hídszerű forma középpontját egy hegedű caden-

23 Bár, mint Dalos Anna figyelmeztet, a főtéma visszatérésében az 1:2-es és 2:1-es modellszálak megjelenésével párhuzamosan (a 189. ütemtől) eltűnik a kvázi pentaton szín. Dalos, i.m., 58.

24 Ez Dalos Anna interpretációjával is egybees, mely szerint a Hárfaverseny tragikus középrésze Járdányinak az új zene terjeszkedésével kapcsolatos félelmeit fejezi ki, s éppen azért idézi fel az éjszakazenék hangját, mert az számos más zeneszerző számára – Járdányi véleménye szerint is – kiindulópontot jelentett modern zenei kísérletekhez. I.m., 56–57.

25 Dalos Anna szerint a darab egyik legfontosabb jellemzője, hogy keveredik benne a kvázi dodekafónia és a pentatónia, sőt „a kvázi dodekafon fordulatok pentaton alakzatok kromatikus elszínezéséből jönnek létre” és a „pentaton gyökerek mintegy humanizálják a dodekafóniát”. I.m., 59.

Fl. *p*
 Clar. ingl. *mp espr.*
 Cl. *p* *mp espr.*
 Cl. Basso
 Fg.
 Cor. *mp*
 Timp.
 Arpa *mp* *ff*
 Vl. I. II. div. *arco* *ff* *arco* *pp*
 Vla *div.* *mp* *pp*
 Vlc. *pp*
 Cb. *pp*

11. KOTTA. Járdányi: Hárfaverseny, a középső szakasz részlete (101–103. ütem).

© Universal Music Publishing Editio Musica Budapest szíves engedélyével

The image shows a musical score for measures 54-57. The top staff is for the violin, marked 'a tempo' and 'mp espr.'. It contains a melodic line with triplets. The middle two staves are for the string ensemble, marked 'arco' and 'p'. The bottom staff is for the double bass, marked 'pizz.' and 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

13. KOTTA. Járdányi: Concertino hegedűre és vonószekarra,
1. tétel, 3. téma, főtéma (54–57. téma).

© Universal Music Publishing Editio Musica Budapest szíves engedélyével

za (46–53. ütem) és egy abból kibomló, néhány ütemes új téma alkotja (54–57. ütem). Előbbiben Tallián megfogalmazása szerint a „szólóhangszer zaklatott dialógust folytat önmagával: gyors, nagy ívű futamokban keres kiutat a szorongató visszahúzóds állapotaitól, amelyek szinte elhallgatással fenyegetik”.²⁶ Talán nem véletlen tehát, hogy a vívódással teli cadenzát egy olyan, feloldozó téma nyugtatja meg és vezeti vissza a zene folyamatába, melyben a dallam szinte kizárólag kvartlépésekből áll (13. kotta). A 2. tételben, melynek hol szertelen, hol népies-táncos témájába persze eleve magától értődően beleszövődik a kvart, mintegy jelezve, hogy ennek a hangvételnek elszakíthatatlan részét képezi, egyívású dramaturgiai megoldással találkozunk: a visszatérés pillanata előtt – s ez esetben a cadenza előtt – a zenekar mutat be egy hasonló hangulatú, nagyrészt kvartokból épülő témát.

A harmadik darabot, az *Előszónál* három évvel korábban keletkezett *Vivente e moriente* című, kéttételes zenekari művet sokféleképp értelmezik korábbi elemzői. Címe és keletkezési körülményei mindenesetre joggal adnak okot a találgatásra: bár eredetileg öttételes szimfóniának szánta a zeneszerző, végül azonban a műből csak két tétel készült el. A 2. tétel befejezése után – pontosabban annak napján – ugyanis a szerző

26 Tallián, Járdányi Pál művei, i.m., 12.

édesanyja váratlanul meghalt, s a gyász végleg megakasztotta az alkotói folyamatot. A kompozíció ajánlása is az ő emlékének szól: „In memoriam matris carissimae”. Mind ezt a címmel egybevetve, mely – mint a szerző mondja – „két ritkábban használt olasz tempo, illetőleg karakterjelző: élettelen és elhalóan”,²⁷ kézenfekvőnek tűnik az édesanya, illetve általában szeretteink vagy magunk életének és halálának kettős portréját látni a műben. Igaz, Járdányi azt is leszögezi, hogy a mű „nem programzene, legfeljebb igen tág értelemben. Amennyire a zene első és örök programja: az élet és a halál.”²⁸

A két darab nem is kifejezett ellenpár: a *Vivente* tétel is tele van gyötrődéssel, „a legaktívabb életet sem koronázza siker a földi életszintéren”²⁹ – értelmezi Tallián. Dalos Anna elgondolkodtató interpretációja szerint az „élettelen” kifejezéssel Járdányi egy saját, korai, elmarasztaló Berg-kritikájára utal vissza, melyben Berg Hegedűversenyének elfogadhatatlan halálábrázolásával Bartók és Kodály koncepcióját állította szembe, mivel ők „élettelen festik a halált, azaz időbe transzponálják az időtlenséget, mozgásba a nyugalmat”.³⁰ Dalos értelmezése szerint a *Vivente*, azaz „élettelen” tétel egyáltalán nem az életet, hanem „a halál egyik lehetséges – pokoli – arcát” vetíti a hallgató elé, s a halál nem is ember halála, hanem a zenéé: „a jelen mefisztói zenéje – legyen bármilyen »életteli« – a más elvekhez ragaszkodó Járdányi számára a halál zenéje, nincs benne semmi, ami az élethez, Járdányi zenei univerzumához kötődne”.³¹ Windhager Ákos a kompozíció politikai indíttatását hangsúlyozza: meglátása szerint ahhoz hasonlóan, ahogy a *Vörösmarty-szimfóniát* apja halála idején komponálta, a *Vivente e moriente*-ben is együtt siratja az egyéni és nemzeti tragédiát,³² sőt azt is tudni véli, hogy a mű címe a forradalom leverését követően titkos jelszóvá vált.³³

Mit adhat hozzá mindehhez a kvart hangköz jelenlétére koncentráló vizsgálat? Szembeötlő, hogy az „élőhöz”, „élettelihez” kapcsolódó tétel egy kettős kvartmotívummal indul, amely persze éppoly töredékes, mint a mű többi anyaga (14. kotta). A *Vivente* kvartja nem olyan kristálytisztá és emelkedett, mint az *Előszó*, inkább a Concertino

27 Idézi: Juhász Előd: „Új művek bemutatója. Járdányi, Durkó, Tardos, Petrovics bemutatók.” *Magyar Zene* VI/5 (1965. november): 511–514., 512.

28 I. h.

29 Tallián, Járdányi Pál művei, i.m., 12.

30 Járdányi Pál: „Modern szerzők zenekari hangversenye.” *Zenei Szemle* I/8 (1948. december): 441–443., 443.

31 Dalos, i.m., 61–62.

32 Windhager Ákos: *Vivente e moriente. 1956 emlékezete a komolyzenében.* (Budapest: MMA MMKI – L'Harmattan, 2016.) 45.

33 Windhager Ákos: „Divertimento concertante – Előszó.” In: Fehér Anikó–Windhager Ákos (szerk.): *Divertimento concertante* (Budapest: MMA MMKI, 2016.) 7. Windhager szerint Járdányi címválasztását az *Élők és holtak* című szovjet háborús film is inspirálhatta (lásd: „Járdányi Pál Vörösmarty portréi.” Fehér–Windhager, *Divertimento concertante*, i.m., 47–56., 53.), ám érvelésének némiképp ellentmond, hogy a filmet csak 1964-ben mutatták be.

pochiss. sosten. ... Tempo

Flauto 1. 2. *tr*

Flauto piccolo 1. 2. *tr*

Oboi

Corno inglese

Clarinetti in Si \flat

Fagotti

Corni (Fa) 1. 2. 3. 4. *a2*

Trombe (Do) 1. 2. 3. *ff*

Tromboni e Tuba 1. 2. 3. *ff*

Arpa *gliss.*

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

pochiss. sosten. ... Tempo

15. KOTTA. Járdányi: *Vivente e moriente*, a 2. tétel tetőpontja (38–39. ütem).

© Universal Music Publishing Editio Musica Budapest szíves engedélyével

nehezen megtalált, a gyötrődésből kivezető, kvartokból építkező dallamával rokon – egyébként zenei szempontból is, hiszen a kétszer ismételt hangköz maga ugyan tiszta kvart, de ismétlése bő kvarttal eltolva jelenik meg. Ezt is tekintetbe véve tehát a töredék összesen három kvartot tartalmaz. Ráadásul mindez ijesztő trillával és nyilalásszerű dinamikával társul. A kétütemes egység kvarttal lejjebb megismétlődik, ugyanúgy a fafűvős–vonóskar szembeállításban, mint első alkalommal, ami csak fokozza instabilitását (tehát hat kvartot hallunk összesen).

Az *Előszó* élet és tisztaság toposza itt tehát árnyékosabbá, szinte groteszkké torzul. Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy egy „életteli” képet festő zenében – függetlenül attól, hogy mennyire torzítják „pokoli” színek – Járdányi mintha szükségszerűen nyúlna a kvarthoz, mintha ez a hangköz alapvető zenei asszociációja lenne életről, élőről. Jellemző példája ennek a kvarttematikából építkező fugato (a 90. ütemtől), melyet lehetetlen nem összekapcsolni a „Munkában élt az ember, mint a hangya” megjelenítésével, s így módon a mozgalmasság kifejezésével. Ugyanakkor a maga módján a *Moriente* tétel is exponálja a kvartot: népzenei ihletésű, fríges siratódallamában többször is előfordul, s utolsó frázisa (37–40. ütem) is egy lehajló kvart, melyet a tétel tetőpontján háromszori, fortissimo ismétlés állít minden kétséget kizárólag a középpontba (15. kotta).

A kvart alkalmazása arra is utal tehát, hogy a két tétel nem ellentétpár, hanem inkább egymás kiegészítője. Hogy az el nem készült, de tervezett három további tétel milyen kontextusba helyezte volna ezt a kapcsolatot, nem tudjuk. Éppen ezért talán a rejtélyes mű elemző interpretációja során is elsősorban arra érdemes tekintettel lenni, hogy a kompozíció a zaklatott keletkezési körülmények miatt egészében is éppen olyan töredékes maradt, mint tematikus anyagai.

A kvart a „pentatonizáló-diatonikus” melodikában

Az életmű kései, azaz – Járdányiról szólva helytállóbb jelzővel élve – utolsó időszakában keletkezett művek kvartszimbolikáját tapasztalva felmerül a kérdés, hogy a korábbi darabokban megfigyelhető-e hasonló jelenség. Járdányi kamaszkorától kezdve komponált; első érettkori művének az 1940 őszen, húszévesen írt, s 1941-ben be is mutatott Szimfoniettát szokás tekinteni,³⁴ mely az első nagyobb apparátusú darabja is egyben. Az öt vonósszólamra írt kompozíció négytétéles rendje, az egyes tételek formálása és a benne megszólaló számos karakter valóban miniatűr szimfóniára emlékeztet – olyan szimfóniára, mely a magyar népdal hangján szól. Az ifjú Járdányi ugyanis nemcsak hogy Bartók és Kodály műveinek bűvöletében élt, de gimnáziumi ének-zene tanárának, Rajeczky Benjaminnak köszönhetően már tizenévesként eljuthatott népdalgyűjtő

34 Tallián, Magyar képek, i.m., 70–71.

Allegretto (♩ = 200)

VI. I. *mp*

VI. II. -

Vla. *mp*

Vlc. -

Cb. -

Allegro con brio (♩ = 120 - 132)

Fl. *f* *simile stacc.*

Allegro vivace, ♩ = 144

VI. I. *f* *sf*

16.A-C kotta. Kvartós tételindítások Járdányi műveiben. Szimfonietta (1–8. ütem)

- (a). © Universal Music Publishing Editio Musica Budapest szíves engedélyével. Fuvola–zongora szonatina (1–4. ütem) (b). © Universal Music Publishing Editio Musica Budapest szíves engedélyével. *Divertimento concertante* (1–5. ütem) (c)

utakra,³⁵ s így a népzene zenei neveltetésének alapélménye, tájékozódásának kiindulópontja lett. Eldönthetetlen, hogy azt a tónust, ami a Szimfoniattát is jellemzi, Bartók és Kodály stílusának közvetítésével tette-e magáévá a kezdő alkotó vagy primer népzenei tapasztalatai direkt módon is inspirálták. Fiatalkori Hegedűduóihoz mindenesetre a Bartók, Lajtha és Vikár által gyűjtött dallamok mellett saját gyűjtését is felhasználta.

Mindenesetre a mű természetessége feltűnő: mintha önmagában is igazolná Járdányi sok írásában hangsúlyozott meglátását, miszerint ez a stílus mindenki számára érvényes köznyelvként használható.³⁶ A népdalízű tematikától nyilvánvalóan nem függetlenül a négy tétel mindegyikében gyakran felbukkan a kvart hangköz: leghangsúlyosabban

³⁵ Kecskeméti, i.m., 8.

³⁶ Járdányi, Kodály és a népdal, i.m., 213.

Allegro moderato (♩ = 84)

17. KOTTA. Járdányi: Fuvola–zongora szonatina, 1. tétel, főtéma (1–22. ütem).

© Universal Music Publishing Editio Musica Budapest szíves engedélyével

a scherzóban, ahol a kvintváltó népdalt imitáló tematika az első és harmadik sor elején háromszor – a visszhangszólamot is számítva hatszor, azaz mindent egybevetve egy témamegszólalás során tizenkétszer – ismétlődik (16a kotta). A pentaton témájú 2., lassú tételben a záró frázis kvartot hoz, s ugyanez jellemző a különösen intenzív, fiatalos lendületet árasztó, metrumváltásos nyitótétel kezdőtémájára. A mindössze jelzésszerű lassú bevezetéssel induló finálé szilaj témája pedig kizárólag kvintből és kvartból építkezik.

Járdányi számos később keletkezett művére jellemző az a levegős szerkesztésmóddal és derűs karakterrel társuló, a tonalitást is meghatározó, olykor mégis meglepően kromatikus textúrába ágyazódó dallamképzés, amelyet Ligeti György a fuvolára és zongorára írt Szonatina (1952) kapcsán „pentatonizáló-diatonikus melodikának” nevezett.³⁷ Talán nem véletlen, hogy éppen a fuvolaszonatina kapcsán fogalmazódott ez meg, ugyanis a Jeney Zoltánnak dedikált, máig igen népszerű kompozíció több szempontból is az életmű tipikus darabjának tekinthető – így a kvart hangköz használata szempontjából is. A 2. és a 3. tétel nagyon hasonlít a Szimfonia azonos számú tételeinek kvartmegjelenítéseire: előbbiben a téma első sorának zárófordulata kvartugrás, az utóbbi pedig kísértetiesen hasonló kvartos témafejjel indít (16b kotta). A finale a nyitótétel kezdetére is rimel, amely szintén kvartalapúnak mondható, hiszen az elsőként felcsendülő zongoratóma a „Páva”-dallamot idézi fel. Érdekes azonban a fuvolaszólamra is figyelniük: első pillantásra is feltűnő a dallamvezetés simasága, hiszen a szólam nagyrészt szekundlépésekből áll. Amikor azonban a dallam nem lép, hanem ugrik, a hallgató szinte úgy érzi, mindig kvartot hall (17. kotta). Számokkal kifejezve ez még jobban érzékelhető: a 155 lehetséges hangközlépés és -ugrás közül – ebbe nem számoltam bele a két

37 Ligeti György: „Járdányi Pál és Szervánszky Endre fuvolaszonátái.” *Új Zenei Szemle* V/12 (1954. december): 26–28. Gyűjteményes kiadása: Kerékfy Márton (közr.): *Ligeti György válogatott írásai* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010.) 453–455.

hangisméltést és az oktávugrást, illetve a szünettel elválasztott hangokat, mivel ezeknél megtörik a dallam – 123-szor lép a dallam szekundot; ez a hangközlépések négyötöde. Érthető tehát, ha a skálamozgástól eltérő mozzanatok kiemelkednek: ez márpedig csak egyetlen esetben jelent kvint-, kétszer pedig tercugrást, az összes többi, azaz 29 alkalommal kvartot. Ezekben a művekben tehát a nyelv természetességével, a derűs hangvétellel társul a kvart gyakori megjelenése – némileg kitágítva azt a koncepciót, amelyet a kései művekben megjelenő kvartfunkcióhoz társítottunk.

Számtalan hasonló példát találunk Járdányi életművében: olyan témákat, tématerületeket, melyek népdalt imitálnak vagy népdalszerű fordulatokat tartalmaznak, így óhatatlanul a kvart is nagy szerepet kap bennük a téma kezdeteként, annak többször ismétlődő motívumaként vagy – szintén gyakori módon – záró frázisként. Említhetjük a Szonatinával egy évben keletkezett I. zongoraszonatinát és a hegedűre és zongorára írt Concertinót (1952): előbbiben több kvartos fordulat mellett elsősorban a lassú tétel hangsúlyozza a hangközt, utóbbiban a sokszor ismételt zárómotívum hordozza. A hasonlóképp egy évben, de már jóval később keletkezett másik szonatinapár – a hegedűre és zongorára, illetve a gordonkára és zongorára készült szonatinák (1965) – anyagában szintén hangsúlyos ez a hangköz, különösen a gordonkadarab 1. tételének kvartláncrea épülő melodikájában és harmóniájában. Nemcsak kisebb volumenű, pedagógiai jellegű művekről van azonban szó. Nagy szerephez jut ez a koncepció például a II. vonósnyegyesben (1954) is, amely az erős Bartók-utánérzéseként értelmezhető I. kvartett (1947) szöges ellentétét képviseli derűs, divertimentós hangjával. Ebben elsősorban a nyitótétel kvarthasználata figyelemre méltó: fő témája nemcsak kéttercű, de „kétkvartú” is abban az értelemben, hogy hol tiszta, hol bő hangközként jelenik meg – s ez részben már a tonalitásra is hatással van.

Kvart a melódián kívül

Az eddig áttekintett példákban elsősorban a melodikát érintette a kvart hangköz jelenléte. S bár kétségkívül e tekintetben a legfontosabb a dallam, hiba volna azt feltételeznünk, hogy más funkcióban nem jelenhet meg és nem válhat meghatározóvá e hangköz. Jól illusztrálja ezt a kéziratban maradt Zongoraszonáta esete, mely egyben újabb példa arra is, hogy Járdányi egész pályájára jellemző volt a kvart hangköz hangsúlyozása – ez a kompozíció ugyanis a Szimfoniattával egyidős, 1940-ben született. A Szimfoniattához hasonlóan négyteteles darab a szerző egyik leginkább kvartközpontú műve. Az első és az utolsó tétel pentatonizáló témáiban a hangköz mint dallamalkotó, emellett azonban mint színelem és a tonalitást meghatározó eszköz is jelen van: a kissé ütőhangszerű zongoraszólam primitíven egyszerű, népdalos témáját ugyanis vaskos akkordok kísérik, melyekben kvartokat és kvinteket halmoz egymásra a szerző. Még érdekesebb a 2., lassú tétel, melynek lento, poco rubato első témája szinte csak kvart-

18. KOTTA. Járdányi: Zongoraszonáta, 2. tétel, főtéma (1–6. ütem)

ugrásokat tartalmaz, mégsem elsősorban melodikus megjelenésnek mondhatjuk, mivel egyáltalán nem dallamszerű. Inkább a hangnemi tér kialakításához van köze: a jobb kéz szólamában megjelenő kvartlánc önmagában is lebegő tonalitást eredményez, a bal kézben megszólaló, főleg moll hármashangzatok révén pedig bitonalitás jön létre, pontosabban egy határozott és egy bizonytalan tonalitás ütköztetése (18. kotta).

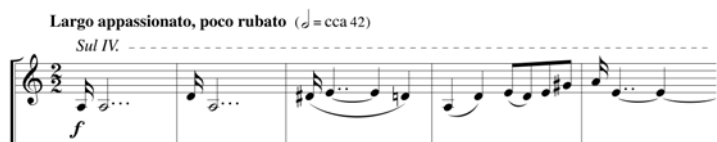
A *Vörösmarty-szimfóniában* szintén nem egyszerűen a melodikát érinti a kvart hangköz hangsúlyozása. Járdányi talán legismertebb és legterjedelmesebb műve 1952-ben készült, nem sokkal azután, hogy az I. Magyar Zenei Héten a szerző nyilvános konfliktusba került Szabó Ferencel. Járdányi a forradalmi romantikával szemben Bartók és Kodály útját jelölte meg követendő célként a Szabó támadására válaszként adott felszólalásában, és a magyar népzenei inspiráció fontossága mellett érvelt.³⁸ A *Vörösmarty* bemutatója után azonban a két évvel korábban Járdányit formalistának, pártonkívülinek, apolitikusnak bélyegző kritikusok elragadtatással nyilatkoztak a műről,³⁹ azt tapasztalván, hogy Járdányi ebben „emberibb érdeklődéssel fordult az élet nagy problémái felé, [...] alkotó munkájában fokozottabb intenzitással fordult a zenét hallgató nép iránt”.⁴⁰ Mint azonban arra számos elemzés már rámutatott, Járdányi ebben a műben sem tagadta meg Bartókot, hiszen annak ellenére, hogy programját 19. századi irodalmi alkotásból merítette, hogy a szimfónia műfaja felé fordult és hogy népzenei forrásokat nem használt a művéhez, sőt kiinduló témájának Egressy *Szózatát*, azaz egy, a verbunkos nemzeti hagyományára utaló dallam kezdetét választotta, a kompozíció számos jegye közvetlen módon kapcsolódik legnagyobb modelljéhez. Ilyen például a szimfónia felépítés helyett alkalmazott szvitszerű dramaturgia és az öttételes, szimmetrikus forma, a Bartókot idéző elhangolások és modellskálák alkalmazása. Konkrét zenei allúziók is fűzik a darabot Bartók egyes műveihez, többek közt a Concertóhoz és a *Zenéhez*.⁴¹

38 Ujfalussy József: „A Járdányi-ügy a Magyar Zeneművészek Szövetségében (1951).” *Magyar Zene* XXXIII/1 (1992. március): 14–18.

39 Szabó Ferenc: „Az I. Magyar Zenei Héten bemutatott művek.” *Új Zenei Szemle* II/12 (1951. december): 21.

40 Mihály András: „Járdányi Vörösmarty szimfóniája.” *Új Zenei Szemle* IV/5 (1953. május): 23.

41 Kroó, A magyar zeneszerzés 30 éve, i.m., 72–74.



19. KOTTA. Járdányi: *Vörösmarty-szimfónia*, a mű motivikus kiindulópontja (1–4. ütem).

© Universal Music Publishing Editio Musica Budapest szíves engedélyével

Maga a monotematikus szerkesztésmód is utalhat Bartókra: a műnek ugyanis nemcsak kiindulópontját, de összetartó erejét is a *Szózat*-témafeje képezi – ami esetünkben azért figyelemre méltó, mert egy kétszeres (le–föl) kvartugrásról van szó (19. kotta). Jól hallhatóan ezt a kvartus motívumot variálja a „Virág és pillangó” című, a 19. századi tündéri scherzók hangját idéző 2. tétel mindkét témája, továbbá a tétel ellenpárja, a „Harci dal” című negyedik darab is, olyannyira, hogy Tallián Tibor „túltengő kvartdallamosságot” lát benne.

Ugyanebben a tanulmányában Tallián a tételeket összefűző közös motívum szimbolikáját és a mű ebből kibomló eszmei tervét is elemzi. A *Szózat* középpontba állítása eszerint önmagában is az ellenállás gesztusának tekintendő, hiszen bár Egressy megzenésítése az 1950-es években sem került tiltólistára, hivatalos ünnepeken nem hangozhatott el.⁴² Az, hogy a *Vörösmarty-szimfóniában* mindenütt jelen van az idézet, a műnek határozott, zenei eszközökben is kifejeződő politikai olvasatot ad. A középpontban álló lassú tételben, melynek címét a zeneszerző *A merengőhöz* című versből kölcsönözte, és melynek első témája deklamálja is a közismert vers kezdősorait, úgyszintén felismerhető a *Szózat*-motívum, s ez a rokonság a két vers intését összhangba hozza. Tallián értelmezése szerint így „a híres sorok – »Ábrándozás az élet megrontója, mely kancsalul, festett egekbe néz« – nem attól óvnak, hogy szemünket az égre emeljük, hanem attól, hogy valóságunkat nézzük a kulisszaeket. Erre figyelmeztet Járdányi 1951/1952-ben, amikor a művészeket gigantikus kulisszák felállítására kényszerítették.”⁴³

A politikai üzeneten túl – amelyet a hatalom mintha nem tudott vagy nem akart volna detektálni, hisz ne feledjük: a *Vörösmarty-szimfóniát* Erkel- (1953), majd Kossuth-díjjal (1954) is jutalmazták – a jelen elemzés szempontjából az is lényeges, hogy nemhogy nem többféle alakban megjelenő zenei témáról, de még csak nem is motívumról van szó, hanem egyetlen hangpárról: egy kvart hangközről. Ez a hangköz különféle módo-

42 „Azzal, hogy a Vörösmarty-poéma kezdő sorát és Egressy alapmotívumát választotta mottóul, Járdányi gerinces alkatahoz méltó módon tett hitet a 19. századi magyar hagyomány központi eszménye, a hazafiság mellett; ezzel pedig nemhogy kiszolgálta volna a politikai rendszert, de egyenesen kesztyűt dobott arcába.” Tallián, Magyar képek, i.m., 332.

43 I.m., 333.

kon jelenik meg és bomlik ki az öt tételben: több esetben egy – kvartokat nem is vagy alig tartalmazó – dallam bontakozik ki belőle mint témafejből (például: 1. tétel – 1. téma, 2. tétel témái); máskor olyan dallam születik, mely szinte teljes egészében kvartugrásokból építkezik (például: 4. tétel). Sok esetben csak a hangközugrás-motívum ismétlődik (a kíséző textúrában: 1. tétel – 2. téma), továbbá jellemző, hogy a tételek végén mintegy konklúzióként jelenik meg egy-egy hangsúlyos, lefelé tartó kvartugrás, hasonlóan ahhoz, ahogy azt már több, korábban említett példában láttuk. Ez az ugrás a tonalitást is árnyalja, mivel némi fríges színezetet ad a dallamnak. A kvart egy ponton tűnik el ideiglenesen a kompozícióban: az utolsó tétel, „A vén cigány” kezdetén, mely a mű mélypontját alkotja. Innen emelkedik ki az utolsó szakasz, melyben végre kibontakozik és megszólal a *Szózat*-dallam egy teljesebb formában – a teljes mű és a kvart-mottó apoteózisaként.

Összegzés – a kvart mint zenei identitás

Az I. Magyar Zenei Héten, a *Vörösmarty-szimfónia* születéséhez valószínűleg inspirációként szolgáló, ominózus vitán Járdányi azt is elmondta, hogy meglátása szerint „a pentatónia nem egy hangnem a sok közül, hanem olyan alaphangnem, alapszín, mely átüt a diatonikus, sőt kromatikus dallamok sokaságán is [...] Súlyosabb, centrálisabb a szerepe a magyar népzeneben.”⁴⁴ Ennek és más megjegyzéseinek kapcsán Dalos Anna arra figyelmeztet, hogy a pentatóniát Járdányi a diatónia és a kromatika mellett egy harmadik, stabil hangnem típusnak tekintette.⁴⁵ Márpedig a pentaton népzene egyik pillére strukturálisan és a melodikát tekintve is a kvart hangköz, és persze a nem pentaton rétegnek is fontos alkotóeleme – gondoljunk csak a mixolid vagy fríg dallamok jellegzetes sorzáró ugrására, ami Járdányi komponált témáiban is sokszor előfordul. Vitathatatlan, hogy a kvart megkülönböztetett szerepe Járdányi zenéjének népzenei gyökereivel van összefüggésben. Vagyis abból, hogy a népzene, s vele együtt Bartók és Kodály jelentette legközvetlenebb inspirációját, a kvart hangköz gyakori előfordulása, sőt középpontba helyezése természetesen következik – de talán valamelyest több is annál. Mintha a kvart mintegy sűrítőménye, mottója lenne személyes meggyőződésének, zenei identitásának.

Ezzel kapcsolatban érdemes egy pillantást vetnünk a szerző népdalfeldolgozásaira, melyek külön esetet képviselnek az életműben, hiszen motívikájukat a felhasznált melodikus alapanyag határozza meg. Persze sok népdalban megjelenik a kvartugrás, s

44 „Vita az intonáció, népzene és nemzeti hagyomány kérdéseiről.” *Új Zenei Szemle* II/12 (1951. december): 5–11.; Járdányi hozzászólása: 5–6.

45 Dalos, i. m., 50–51.

ilyenkor Járdányi feldolgozásában is nagy szerepet kap, mint a már említett *Utca, utca* kórusban vagy a *Kit mi illet* című, hatvanas évekbeli vegyeskarban (1961). A nagyszabású szimfonikus költeményben, a *Tisza mentén* (1951) című kompozícióban – mely programszerűen kapcsolódik Petőfi *A Tisza* című verséhez – mint a szerző maga írja: „két [...] dallam változatai folynak végig. [...] Folynak, mint a folyó vize.”⁴⁶ A két felhasznált dallam mindegyikében kulcsszerepe van a kvartnak úgy is mint strukturális elemnek, és úgy is mint dallamfejnek (kezdő hangköz).

Ráadásul az első dallam, mely a mű komolyabb arcához kapcsolódik, a *Bujdosik az árva madár*, amelyhez Járdányi életművében a legtöbb, különféle műfajú és apparátusú feldolgozás társul: a zenekari mű mellett kétszólamú és vegyes kari letét (*Árva madár*, illetve *A bujdosó madár*, mindkettő 1952), ének–zongora feldolgozás (megjelent: 1953) és kis zongoradarab (megjelent: 1966) is készült belőle. Kecskeméti István szerint nem véletlen, hogy oly sokszor visszatért ehhez a dallamhoz: valószínűleg mélyen azonosult a lírai én által megfogalmazott kitaszítottsággal. Figyelemre méltó, hogy a *Tisza mentén* komponálása (1951. augusztus–december) egybeesett azzal a politikailag egyre feszültebb időszakkal, mely az I. Magyar Zenei Hét robbanásához vezetett: „Tudni lehetett, hogy Járdányit megtámadják, és hogy ő válaszolni fog” – emlékezett Devescovi Erzsébet.⁴⁷ Valószínűleg nem véletlen, hogy Járdányi ezt követően hamarosan többször is megénekelte a kvartközpontú „Árva madár”-melódiát.

A népzenei ihletettség és a politikai tartalom ezen a ponton tehát összefonódik, annál is inkább, mivel a kvart nemcsak a *Tisza mentén* centrális eleme, de a Szabó Ferenc által megbírált *Divertimento concertante* című kompozícióé is – elég csak a mű nyitótémáját, egy sokszor ismételt kvartugrást vagy a finálé kvartláncos dallamait említeni (16c kotta). Félrevezető volna azt állítani, hogy a kvart kimondottan a *Divertimento* miatt vált középponti motívummá Járdányinál, hogy ezzel állítana emléket a politikai okból elbuktatott darabjának, hiszen láttuk: korábbi kompozícióiban is jelen van, ráadásul a *Divertimento concertante* megoldásához nagyon hasonló formában. Elképzelhető azonban, hogy innentől fogva kapott egy olyan rejtett jelentést ez a pusztán – és egyben felismerhetetlenül apró – zenei motívum, mely egyszerre utal a fájdalmas politikai tapasztalatokra és Járdányi leginkább bensőséges zenei inspirációjára. Így talán szerepet játszott a *Vörösmarty-szimfónia* koncepciójának kialakításában is – abban, hogy Járdányi a *Szózat* dallamát, annak kezdőlépését választotta a mű kiindulópontjául. Eszerint nemcsak a Bartók-utalások tanúsítják Járdányi politikai ellenállását, hanem a mindenütt jelen lévő kvart hangköz maga is: egyszerre jelzi a népi hagyomány kiirrethetetlen jelenlétét, a *Divertimento concertante* és a hozzá kapcsolódó „ügy” árnyékát és általában a szerző harcosan vállalt művészi, politikai és nemzeti identitását.

46 A szerző sorai az autográfán. Lásd Tallián Tibor tanulmányát jelen kötetben, 55. oldal.

47 Idézi: Járdányi Gergely, i.m., 12.

Ezt követően, az ötvenes évek második felétől, úgy tűnik, egyre tudatosabban társul a kvart mint dallamfordulat és mint a melodika strukturális eleme pozitív képekhez, míg a kvart hiánya negatív asszociációkat kelt. Hogy e negatív képzetek elsősorban politikai természetűek vagy az alkotó belső, az új zene térhódítása miatt felerősödő vívódásaihoz kapcsolhatók, esetleg ennél sokkal primerebb tragédiát: saját halálát, fizikai elmúlását jelentik, azt nehéz volna biztonsággal megválaszolni. Talán nem is érdemes élesen különválasztani e tényezőket. Úgy tűnik azonban, hogy ez a hangköz, ez a banálisan egyszerű zenei motívum az egész életművet átszövi, mint valamiféle ősi rend és biztonság jelképe, amely Járdányi számára a tragikusan rövidre szabott pályán zenei és politikai értelemben mindvégig a vezéreszmét jelentette.

PÉTERI LÓRÁNT

Járdányi Pál az államszocializmusban és a forradalomban¹

Járdányi Pál rövid életének utolsó két évtizede, pályafutásának túlnyomó része a magyarországi államszocializmus idejére esik. Tanulmányomban azt vizsgálom, hogy a rendszer által kialakított (művelődés)politikai környezet milyen befolyást gyakorolt Járdányi szakmai pályafutására. Bemutatom egyszersmind azt is, hogy ebben az időszakban maga Járdányi hogyan foglalt állást általános és művészetpolitikai kérdésekben; hogy milyen módon mozgott a korszak változó mértékben, de folyamatosan korlátok közé szorított nyilvánosságának terében.

A zeneszerző és hegedűművész végzettséggel, néprajzi doktorátussal rendelkező Járdányi komponistaként, népzenekutatóként, zenekritikusként és pedagógusként működött az 1940-es évek közepétől. 1946-ban lett a Zeneakadémia tanára, majd csatlakozott *A Magyar Népzene Tára* Kodály Zoltán által vezetett előkészítő munkálataihoz. Zenekritikai munkássága a német megszállást megelőző bő évben a *Forrás*, a háború utáni újrakezdéstől a nyílt kommunista hatalomátvételig terjedő időszakban pedig elsősorban a *Szabad Szó*, az *Új Szántás*, a *Válasz*, valamint a *Magyar Rádió* című műsorújság hasábjain bontakozott ki.² Nemcsak zeneszerzői és tudósi habitusára, de társadalmi és politikai nézeteire, illetve közéleti szerepvállalására is jelentős hatást gyakorolt Kodályhoz fűződő tanítványi és munkatársi kapcsolata;³ nézeteit, ethoszát formálták Rajeczky Benjaminnál és Bárdos Lajosnál folytatott zenei tanulmányai is. Járdányi a Nemzeti Parasztpárt azon tagjai közé tartozott, akik Magyarországot agrárius-populista „harmadik útra” terelték volna, megkerülendő a kapitalista-polgári demokratikus *versus* kommunista-iparosító alternatívát.⁴ A Paulovics Pálként anyakönyvezett Járdányi zene iránt fogékony, európai műveltségű értelmiségi szülők gyermekeként, Budapesten látta meg a napvilágot. Régész édesapja, Paulovics István tanulmányújtjának köszönhe-

1 A tanulmány az NKFIH K 123819-es számú pályázat támogatásával készült.

2 Kusz Veronika: *Járdányi Pál*. (Budapest: Mágus, 2004.) 4–5.

3 Kusz Veronika: „Kodály Zoltán hatása Járdányi Pál szellemiségére és zenei stílusára.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai: A hagyomány és hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.) 223–274.

4 A Nemzeti Parasztpártról lásd Rainer M. János: *Az 1956-os magyar forradalom*. (Budapest: Osiris, 2016.) 19.

tően kisgyermekként hosszabb időt töltött Rómában, ott kezdte meg hegedűtanulmányait.⁵ Szegény- és kisparasztsággal szolidaritást vállaló politikai önazonossága tehát nem a *lét*, hanem a *tudat* által meghatározva, a néprajz és népzene tudomány, illetve a folklorisztikus ihletésű zeneszerzés művelésének hatására formálódott. Nem nehéz felismerni az önéletrajzi vallomást abban a publicisztikai írásában, amely pártjának lapja, a Szabad Szó hasábjain jelent meg 1946-ban:

Az erkölcsi törvény, a társadalmi igazságtalanságok elleni nyílt és világos küzdelem, ami aligha hiányzik egyetlen igazi nagy író életművéből is, a zenében legfeljebb csak valami megfoghatatlan belső tisztaságban, a lélek fehér, ha kell tűzpiros virágaiban jut kifejezésre. Napjaink azonban azt bizonyítják, hogy a zene néha – magasabb értelemben – politikai programot is adhat, színezhetsz.

A közvetlen tapasztalat írhatja e sorokat. Néhány ember gondolkodásának kialakulására emlékezünk, arra az útra, amely a középosztálybeli környezetből esetleg éppen a Nemzeti Parasztpárt kapujához vezetett. Ezt az utat sokak előtt a népdal nyitotta meg.⁶

Gondolatmenete végéhez közeledve aztán nagy crescendóban általánosítja a személyes tapasztalatot, és kölcsönösen egyértelműnek állítja be a kapcsolatot a parasztság felemelésének programján alapuló demokrácia-fogalom és a népzene megismerése között: „Aki a népdalt megszerette, s aki a népdal elindította úton rádöbbsent a paraszti sors égető kérdéseire, az [...] *csakis a demokrácia oldalán állott.*” Záróakkordként utópisztikus politikai-művelődési programot kínál, felállítva a több népdal – több demokrácia függvényét: „*A magyar népdal-ügy nem csupán zenei és zeneszociológiai ügy. Terjedésének, erősödésének része lehet a demokrácia terjedésében, erősödésében.*”⁷

Járdányinak az 1940-es évek derekán kibontakozó magyar zenei művelődési programja Kodály nézeteit visszhangozza. A húszas éveiben járó muzsikusz diagnózisa szerint a művészi zenét értő befogadó maroknyi városi csoport és a bomlóban lévő falusi közösségek még autentikus népzenevel élő része képviseli a zenei „jó ízlést”.⁸ Ám e „két szélső réteg között éli zeneéletét az ország lakosságának aránytalanul nagy része”,⁹

5 Kusz, Járdányi Pál, i.m., 3.

6 Járdányi Pál: „Népi zene – népi politika.” *Szabad Szó* XLVIII/60 (1946. március 17.): 4. Gyűjteményes kiadása: Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai.* ([Budapest:] MTA Zenetudományi Intézete, [2000]) 349–350., 349.

7 Járdányi, Népi zene – népi politika, i.m., 350. A kiemelések itt és az alább következő Járdányi-idézetekben mindig az eredeti szövegből származnak.

8 Járdányi Pál: „Zene a rádióban.” *Forrás* I/10 (1943. október): 89–91. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 334–335., 334.

9 Járdányi Pál: „Zenei életünk.” *Forrás* I/2 (1943. február): 229–232. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 331–333., 333.

vagyis a zenei rossz ízlés képviselői: a klasszikus zene sznob befogadói, a magyar-nóta, illetve a cigányzene, a jazz, a sanzon, az operett és a szalonzene hívei. A „rossz zene” műfajait a purista Járdányi patologizáló metaforákkal jellemzi: „kórokozók”,¹⁰ „bacilusok”, „egészségtelen pára”,¹¹ „mámort és betegséget árasztó szellem”,¹² „tudatködösítő”, „beteges, erőtlen érzékiség” képviselői. Szigora nem fogadja el a *jó zene a maga nemében* kategóriáját: 1947-ben leszögezi, hogy a „szalonzene, a jazz, a sláger és részben a cigányzene mint *műfajok*: rossz hajlamokat szolgálnak ki”.¹³ Figyelme az új idők új dalaira is kiterjedt. A „munkásság és a parasztság zenei közeledéséről” szólván egyfelől kijelentette: „Az, hogy a parasztyökerű ifjúság részt vesz a munkások ünnepén: természetes és helyénvaló jelenség.”¹⁴ Másfelől úgy fogalmazott:

[M]ondjuk ki nyíltan – a parasztság zenéje milliószor értékeesebb a munkásságénál. [...] Parasztfiúk [...] semmi esetre se énekeljenek rossz mozgalmi indulókat. Zeneileg maradjanak ők a városban is a magyar falu évszázados hagyományainak hirdetői, a magyar népdal éltetői és terjesztői és az eljövendő magas zenekultúra szilárd és megdönthetetlen alapjai.¹⁵

E szociológiai értelemben jó szándékú voluntarizmust tükröző, de a politikai naivitást sem nélkülöző elképzelést az az utópia koronázza meg, amelynek keretében a „falu” népe és a városi „jó zene” vagyis „a nagy mesterek hibátlan és nemes alkotásai” találkoznak. A félműveltségtől még nem fertőzött paraszti zenehallgató ugyanis Járdányi elképzelése szerint a hazai modern zeneszerzők folklorisztikus alkotásain keresztül jut el a klasszikusok megértéséhez:

Az új magyar zenét nem lesz nehéz megszoknia és megszeretnie, hiszen a saját hangját hallja ki belőle. De közben megismerkedhetik már a külföldi zene nagyjával, Mozarttal, Beethovennel, Verdivel és a többiekkel. Észreveszi majd, hogy ezekből egészen másfajta szépségek és sajátosságok bontakoznak ki, mint a mi zenénkéből, de érzi majd, hogy ezek is igaz és mély szépségek.¹⁶

10 Járdányi, *Zene a rádióban*, i. m., 334.

11 I. m., 335.

12 Járdányi Pál: „Zenei ízlés, zenei műveltség.” *Forrás* II/7 (1944. július): 89–92. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i. m., 336–338., 338.

13 Járdányi Pál: „Könnyű zene.” *Szabad Szó* XLIX/84 (1947. április 13.): 8. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i. m., 363–364., 363.

14 Járdányi Pál: „Zenészfeladatok a demokráciában.” *Szabad Szó* XLVIII/126 (1946. június 9.): 9. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i. m., 352–355., 353.

15 Járdányi, *Zenészfeladatok*, i. m., 354–355.

16 Járdányi Pál: „Népzene – műzene.” *Szabad Szó* XLIX/112 (1947. május 18.): 7. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i. m., 364–365., 365.

Járdányi úgy vélte, e zenekulturális utópia beteljesítését paternalista beavatkozással lehet és kell is siettetni. E véleményét – mint nézeteit általában – következetesen képviselte a háború alatt és után is. 1943-ban úgy fogalmazott:

Ha megtudtam, hogy a hús, mely az asztalon párolog, romlott, nem adom oda senkinek sem, akkor sem, ha valaki nagyon vágyódik rá, és – jóízűen – el is fogyasztaná. [...] A szellemi vezetőknek éppígy kötelességük, hogy a lélek és szellem egészségét megrontó szellemi táplálékot elvonják embertársaik elől, bármennyire kívánják is azt. S nem kell félni: ahogy az éhes gyomor, ha más nincs, megesi azt is, amit kevésbé szeret, sőt, ha az valóban egészséges és jó táplálék, előbb-utóbb meg is szereti, úgy a lelki éhséget is csillapítani fogják majd az emberek azzal, amit eléjük tesznek.¹⁷

Édesebb táplálék-metaforával élt, de változatlan gondolatot hangoztatott az 1945-től kibontakozó új világban:

A zene értelme és lényege valóban az örömszerzés. De amint az életadta egyéb örömeket sem szoktuk mind egyformán értékelni és helyeselni, a zenei örömeket sem nevezhetjük egyenrangúaknak. A szadista örül, ha más kínozt, a kleptomániás, ha másét elveszi, a kisgyermek is boldog – mondjuk –, ha korlátlan mennyiségben majszolhat csokoládét. Ezek mind örömei, de a józan ész tiltja és üldözi őket, mert másnak vagy saját magunknak ártalmasak. [...] Van zene, amely épít, és van, amelyik rombol.¹⁸

Látnunk kell azonban azt is, hogy a purista esztétikai elveken alapuló, paternalista eszközökkel megvalósítandó zenei művelődési utópia kifejtése, illetve annak a parasztpárti társadalmi programmal való összekapcsolása mellett Járdányi esetenként figyelemre méltó társadalomkritikai észrevételeket is tett, az egyén jogait szűkítő politika veszélyeire hívta fel a figyelmet, és karakánul kiállt olyan értékekért, amelyek szoros értelemben nem képezték részét kultúrpolitikai víziójának. A parasztság „élet-egyensúlyát” méltatva sem feledkezett meg annak említéséről, hogy e társadalmi réteg „életformája mennyire volt a századok folyamán sokszor azonos a nyomorúsággal, megalázottsággal, kitaszítotttsággal”.¹⁹ 1944 júliusában azt is leszögezte: ha azt akarjuk, hogy többen hódoljanak „Mozart géniusza előtt”, ahhoz mindenekelőtt „az életbiztonság érzésére és

17 Járdányi, *Zene a rádióban*, i.m., 335.

18 Járdányi Pál: „Zene a magyar társadalomban.” *Valóság* (1945. szeptember): 27–30. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 339–342., 339.

19 Járdányi, *Zenei ízlés, zenei műveltség*, i.m., 337.

szabadságra” volna szükség.²⁰ A háború utáni újrakezdés hónapjaiban megvédte a Székesfővárosi Zenekart attól a legújabb trend szerinti vádtól, mely szerint túl sok „német zenét” játszanának. Ennek során látványosan utasította vissza azt a lehetőséget is, hogy „Bach, Mozart és Beethoven” rovására növekedjék a hazai zeneszerzők játszotttsága:

Kevesebb a magyar, több a külföldi szerző? Sok a német műalkotás? Ez igaz, de mit csináljunk, ha külföldön több remekmű született, mint Magyarországon! Essünk a sovinizmus hibájába, s csak a magyar muzsikának adjunk életlehetőséget? Zárjuk el a német zene remekeit az előadástól, vagy legalábbis csökkentjük szerepüket, csak azért mert németül beszélt szerzőjük?²¹

A költői kérdést annak a Nemzeti Parasztpártnak a napilapjában tette fel, amelyik a háború lezárultát követően kíméletlenül szorgalmazta a magyarországi németiség kitelepítését.²² Közéleti álláspontjának ismeretében aligha meglepő, hogy Járdányi lesújtó ítéletet hirdetett a „zenepolitikus” Dohnányi Ernő felett, elsősorban azt a tevékenységét kárhóztatva, amelyet a Horthy-korszak hosszabb-rövidebb időszakaiban a Filharmóniai Társaság Zenekara és a Zeneakadémia élén, illetve a Magyar Rádió zeneigazgatójaként fejtett ki. Az 1946 januárjában közzétett írás időszerű üzenete azonban alighanem az volt: az akkor már egy és negyed éve külföldön tartózkodó, a háborús bűnösök névjegyzékébe felvett, majd onnan törölt Dohnányit, aki zongoristaként mégiscsak „egyedülálló nagyság”,²³ az országnak vissza kell fogadnia:

[Ne] vessünk gátat Dohnányi hazajöttének, hiszen művészete oly rendkívüli érték, amitől nem szabad megfosztani magunkat. Arra azonban vigyázzunk, nehogy elkalandozzon újra a zongora mellől a zenepolitika vizeire.²⁴

Mint ismeretes, Járdányi implicit kívánsága nem teljesült, Dohnányi sosem tért haza. Annál inkább váteszinek bizonyult Járdányi 1946 közepén megfogalmazott aggodalma „a munkásindulók, az úgynevezett mozgalmi indulók” műfaji piedesztálra állításával kapcsolatban. Hogy e repertoárt a munkás-paraszt szövetség jegyében „fele-

20 I.m., 338.

21 Járdányi Pál: „Két zenei védőbeszéd.” *Szabad Szó* XLVII/174 (1945. október 25.): 4. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 343–344., 343.

22 Yehuda Lahav: „Svábok, magyarok a háború után.” *Beszélő* VII/9–10 (2002. szeptember–október): 154–161.

23 Járdányi Pál: „Dohnányi Ernőről.” *Szabad Szó* XLVIII/17 (1946. január 20.): 6. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 347–349., 348.

24 Járdányi, Dohnányi Ernőről, i.m., 349. Dohnányi háborús bűnös hírbe keveréséről lásd Breuer János: „Dohnányi meghurcoltatása.” In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi évkönyv 2002*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002.) 67–76., 67–69.

meljék” – az ebben az összefüggésben persze ugyancsak ideologikus szerepet játszó – népdalok mellé, azt, mint láthattuk, Járdányi esztétikai alapon kifogásolta. Másfelől azonban azt a véleményét is kifejtette, hogy munkásdalokban a zene mint művészet „a politika *közvetlen* szószékévé”²⁵ válik, márpedig „nem helyes az, ha politikai aktualitásoktól, vagy nevéen nevezett gyakorlati szándékoktól duzzadó szöveget bármily dallammal párosítunk”.²⁶ Két-három évvel később, a magyar zeneszerzés kantáta- és tömegdal-dömpingjének mindenestre nem sikerült érdemben cáfolnia azt az állítást, hogy „az igazi művészet mindig bizonyos távolságot őriz a demagógiával, a politikai programbeszéddel szemben”.²⁷

Járdányi még be sem töltötte harmincadik életévét, amikor Magyarország politikai berendezkedése harmadszor rendeződött át radikálisan. A Járdányi által is „demokráciaként” emlegetett második magyar köztársaságnak a nyílt kommunista hatalomátvétellel, illetve az egypártrendszer megszilárdulása vetett véget. Parasztpárti közelmúltja Járdányit nem diszkreditálta automatikusan az új politikai berendezkedés vezetői előtt: elvtársai közül számosan vállalták a szoros együttműködést a kommunistákkal. Zeneszerzői munkásságának ambivalens megítéléséről tanúskodik ugyanakkor egy feljegyzés, amely a Magyar Dolgozók Pártja néven működésbe lépő állampárt Kulturpolitikai Osztálya számára készült valamikor 1949-ben:

A magyar zeneszerzők másik csoportja közvetlenül folytatja Bartók és Kodály stílusát. Ennek az iránynak két legfontosabb képviselője [a kommunista párttag] Veress Sándor és Szervánszky Endre. Ebbe a csoportba tartoznak a pártonkívüli zenészek között kitűnő tehetségek: Sugár Rezső és Járdányi Pál. Ez az irányzat egészséges dallamanyagával és szigorú, világos szerkesztésmódjával közelebb áll a tömegekhez, mint az előző [ti. a Jemnitz Sándor, Kósa György, Kardos István és Szelényi István által képviselt „irányzat”]. Mégsem könnyelhetjük el ezt az új szocialista zene irányaképpen. Főhibája az, hogy Bartók és Kodály haladó tendenciáival együtt átvette a polgári zene formalizmusának veszélyét is. Ez a veszély elsősorban abban nyilvánul meg, hogy mereven ragaszkodik a magyar népdal legősibb formáihoz, minden újabbat mint dekadens idegen hatást, elvet. Érzelmi anyagában, mondanivalójában gyakran idézi Bartók vad pesszimizmusát vagy Kodály késői periódusának hűvös vallásosságát.²⁸

25 Járdányi, *Zenészfeladatok a demokráciában*, i. m., 354.

26 I. m., 355.

27 I. m., 354.

28 Jelentés a magyar zenei élet helyzetéről és javaslat a legsürgősebb teendőkre [1949]. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (a továbbiakban: MNL OL) M-KS-276-109-11.

Járdányi és kartársai munkásságát elsősorban annak a szovjet zenei határozatnak az alapján tették mérlegre, amelyet éppen 1948-ban, a magyarországi politikai fordulat évében adtak ki, s amely így sajátos nyitányává vált a magyar zenei élet szovjet típusú átrendezésére tett kísérletnek. A határozat, illetve az ahhoz kapcsolódó programadó írások „népellenesnek” bélyegezték, és súlyos szavakkal ítélték el az addig leginkább ünneplott szovjet zeneszerzők stílusát, s meghirdettek egy közérthetőséget középpontba állító, szélsőségesen antimodernista esztétikát, a klasszikus formák, a népzene és a 19. századi nemzeti hagyományok felé irányítva a zeneszerzők figyelmét.²⁹ Járdányi zeneszerzői folklorizmusa tehát a berendezkedő művelődéspolitikai hatalom szemszögéből nem nélkülözte a vonzerőt, purizmusa ugyanakkor már a kezdetektől gyanút ébresztett.

Kiderült ugyanakkor az is, hogy a szocialista tartalom és a nemzeti forma összehangolására törekvő normatív esztétika nem nélkülözheti a zene nemzeti jellegéről határozott véleményt formáló, ha tetszik, a zenei magyarságfok mérésének licencét birtokló szakértőket. A népzenekutató-komponista Járdányi Pál így fontos szerepet kapott azokban a vitákban, amelyeket a zenei elit szovjet mintára, 1949-ben megalakított szervezetében, a Magyar Zeneművészek Szövetségében folytattak az új tömegdalokról. Járdányi ezen viták során nem hangoztatta korábban oly világosan megfogalmazott fenntartásait a konkrét politikai üzenetet hordozó szövegek megzenésítésével szemben, viszont kodályi esszencializmussal érvényesítette a tömegzenei termelés „magyarságának” felügyeletét.

Járdányi 1950 novemberében, a Zeneművészek Szövetsége tömegzenei szakosztályának egyik ülésén tizennégy újonnan komponált tömegdalt ítelt meg kimerítő részletességgel, és kizárólag „magyarság” szempontjából. Mint az egyes darabokhoz fűzött megjegyzések előtt kifejtette, a zenei magyarság megmutatkozhat ugyan a ritmusban, de mindenekelőtt a hangnemiségben kell hogy érvényesüljön. A zenei magyarság Járdányi szerint a pentaton fordulatok állandó jelenlétében és általában a modalitásban nyilvánul meg. A dalokban általában véve hiányolta az ötfokú gondolkodás jelenlétét, és szívesen hallott volna több dór és mixolid dallamot. Sárközy István *Dal a békéről* című kompozíciójáról például így nyilatkozott: „Ez egészséges dallam és félig-meddig magyar, de értékes példa arra, hogy bár tiszta pentaton a dallam első része, mégsem érzi az ember pentatonnak.” Mihály András *A győzelem dala* című művéről ezt mondta: „Az elején magyarság szempontjából sokkal többet ígér, mint amennyit később mutat.” Székely Endre *Zászlónk selyme vígan lebben* című daláról pedig megállapította: „Első négy üteme jól indulna, csak azt sajnálja az ember, hogy azután a periódus utótagja miért nem magyarabb egy kicsit.”³⁰

29 Az SZK(b)P KB határozata „V. Muragyeli *A nagy barátság* című operájáról.” 1948. február 10. A határozat szövegét magyarul a Szabad Nép 1948. február 17-ei és az Új Szó 1948. február 19-ei száma közölte.

30 Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége tömegzenei szakosztályának üléséről. 1950. november 27. MNL OL P 2146/62.

A zenei élet meghatározó szereplője, Szabó Ferenc zeneszerző, aki 1945-ben a Vörös Hadsereg politikai tisztjeként tért haza a szovjet emigrációból, 1951-ben érkezettnek látta a pillanatot arra, hogy a nemzeti romantika, a klasszikus hagyomány és a népdal által meghatározott stilisztikai normák körén belül áthelyezze az addig kialakult hangsúlyokat. A forradalmi romantika jegyében nyomatékosan a 19. századi hagyományra irányította a zeneszerzők figyelmét: a verbunkosra, Liszt „magyar” kompozícióira és Erkel operáira. A folklorisztikus klasszicizmus és az annak gyakori műfaji kereteként szolgáló divertimento elleni támadását a folklorizmuson belüli preferenciák átrendezésére tett kísérlettel egészítette ki. Szabó úgy vélte: a pentatonizmust és általában a régi magyar népdalstílus kultuszát, amely mégiscsak egy „régí világ hangulatát fejezi ki”,³¹ fel kell váltania, de legalábbis ki kell egészítenie az újabb folklór tanulmányozásának és felhasználásának. Az offenzíva mindemellett elég egyértelműen azt az üzenetet is hordozta: a kodályi vagy a bartóki folklorizmus elsajátításával a magyar zeneszerző még nem érezheti megoldottnak azon feladatok teljesítését, amelyeket tőle a politikai hatalom elvár. Bár Szabó álláspontja kifejtésekor hangoztatta a népi-nemzeti hagyomány egységét, nem kerülhette el, hogy fellépését többen a magyar zenetörténet bartóki–kodályi paradigmaváltásának elárulásaként értelmezzék. Ezt az érzést Járdányi Pál artikulálta a legmarkánsabban:

Haladó hagyományainknak, melyek a múltban előre mutattak, fejlődést hoztak, ma is élni kell, ma is tanítaniok kell bennünket. Így a múlt századi magyar zene forradalminak mondható nyelvétől és szellemétől is sokat tanulhatunk. De azt hiszem, többet, sokkal többet kell tanulnunk a magyar zenének abból a korszakából, amely mélyebbről és teljesebben szívta magába a magyar népzene nedvét, s amely éppen Bartók és Kodály immár klasszikussá vált művészete révén a remekművek sokaságával ajándékozott meg bennünket. Mert ami a magyar zenében az utolsó évtizedekben történt, ha friss hagyomány is, de már hagyomány, méghozzá haladó, a leghaladóbb hagyomány. [...] Senki sem állítja, hogy a pentatónia az egyetlen magyar sajátosság, vagy hogy minden, ami nem pentatónia, nem magyar. Ugyanakkor azonban a magyar népzene egészét vagy akár Bartók és főként Kodály művészetét vizsgálva meg kell állapítanunk, hogy a pentatónia nem egy hangnem a sok közül, hanem olyan alaphangnem, olyan alapszín, mely átüt a diatonikus, sőt kromatikus dallamok sokaságán is. Nemcsak népzeneink ősrétegére jellemző; fordulatai át- és átszövik az újabb magyar népdalok tekintélyes részét is.³²

31 Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége elnökségének üléséről. 1951. július 12. Az eredeti dokumentum másolata a BTK Zenetudományi Intézetben található. 20. századi tanulmány- és forrásgyűjtemény. Jelzet nélkül.

32 Szabolcsi Bence „Intonáció, népzene és nemzeti hagyomány” című előadásának vitája az I. Magyar Zenei Héten. 1951. november 20. MNL OL P 2146/61.

Szabó Járdányi *Divertimento concertantéját* bírálva úgy fogalmazott:

Persze addig, amíg ő [ti. Járdányi] elvi síkon a zenei magyarság fogalmát kizárólag a pentaton jellegtől teszi függővé, amíg ő minden nem pentaton jellegű magyar zene magyarságát így kérdéssé teszi [...] akkor akarva – nem akarva elvi és művészi síkon egy reakciós, haladásellenes zenei fajelmélet szócsövévé válik. Mindaddig, amíg a haladó hagyományok közül ő fontosabbnak ítéli Bartókot és Kodályt, mint Erkelt és Lisztet, fontosabbnak tartja zenénk egy szervezettebbé, tisztultabbá vált magyarságát, mint a 19. század magyar zenéjének forradalmi hagyományait, mindaddig, míg zenei múltunk ezen két korszakát ilyen mesterségesen és élesen [...] egymással szembeállítja, nehezen hihető az, hogy az ő realizmus felé való fejlődésének az elvi, világnézeti és személyi feltételei ma már adva volnának.³³

Járdányi és Szabó érvelésében tehát közös elem az úgynevezett haladó népi-nemzeti hagyomány egységének hangoztatása, valamint az a meggyőződés, hogy az új magyar zenének ebből a hagyományból kell felépülnie. Gondolkodásmódjuknak szintén közös eleme az a vélekedés, hogy az új zene minőségét döntően fogja befolyásolni ama hagyomány, amelyre támaszkodik – hogy a hagyományra való támaszkodás milyen viszonyt jelöl, azt egyikőjük sem részletezte. De éppen ebből a meggyőződésből fakadt igényük, hogy az egységesnek tekintett népi-nemzeti tradícióban belül preferenciákat jelöljenek ki a zeneszerzők számára. E preferenciák mögött különböző hiedelmek húzódtak meg. Szabó a galvanizálandó 19. századi magyar hagyomány „forradalmiságának” és pátozának emanációjában hitt. Járdányi pedig osztotta Kodálynak azt a meggyőződését, miszerint a magyar népzene legősibb rétege a pentaton-kvintváltó dallamcsoport volna, mely egyszersmind a magyarság változatlan lelki alapját hordozza.³⁴ A pentatóniában tehát Járdányi végső soron a magyar zene magyarságának elengedhetetlen biztosítékát látta.

Két évvel később Szabó Ferenc már a meghirdetett forradalmi romantika hangját vélte kihallani Járdányi *Vörösmarty-szimfóniájából*, melyet ennek megfelelően dicsért.³⁵ Véleményét a Zeneművészek Szövetségének általa vezetett pártszervezete 1953 novemberében így általánosította: „a nemzeti egységfront kiszélesítésének” eredményeként Járdányi Pál a kommunisták „társává” vált „az új magyar szocialista-realista zenemű-

33 A Magyar Zenei Hét keretében a Zeneművészeti Főiskolán tartott vitaülés. 1951. november 24. MNL OL P 2146/61.

34 E nézet részletes kifejtését lásd Kodály Zoltán: „Magyarság a zenében.” Első kiadása: Szekfü Gyula (szerk.): *Mi a magyar?* (Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1939.) 379–418. Gyűjteményes kiadása: Bónis Ferenc (közr.): *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok 2.* (Budapest: Argumentum, 2007.) 235–260., 243–247.

35 A műről részletesebben lásd Tallián Tibor: *Magyar képek: Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940–1956.* (Budapest: Balassi-MTA BTK, 2014.) 331–335.

vészet ügyéért folytatott harcban”.³⁶ Járdányi szakmai elitbe való beágyazottságát és hivatalos elismertségét jelzi 1954-ben elnyert Kossuth-díja, továbbá az a tény, hogy az 1953-ban alapított Szerzői Jogvédő Hivatal zeneszerzői rangsorában igen előkelő helyen állt: 1956-ban 83 komolyzene-szerzőként nyilvántartott alkotó közül a hetedik legmagasabb kifizetésben részesült. Ennek a 67.555 Ft-os összegnek³⁷ csupán öt százalékat alkotta az a „kiszámítás szerinti kifizetés,” amely a zeneművek játszottságán alapuló, tényleges jogdíjbevételeből származott. Túlnyomó részét az a „prémium” jelentette, amelyet a komolyzene-szerzőknek a szakmai tekintély, értékítélet és szolidaritás, illetve a politikai megítélés eredőjeként ítéltek oda, s amelynek pénzügyi forrását a könnyűzenei bevételek egy részének átcsoportosítása biztosította.³⁸

A Szabó-féle „egységfront” mindazonáltal Járdányi számára egyre kevésbé volt vonzó. A Sztálin halálát követő politikai enyhülésben és óvatos reformokban inkább egy kritikai nézőpont képviselőének lehetőségét látta meg – s ebben nem a sztálinista *mainstream*, hanem az elégedetlen-csalódott reformkommunista értelmiség köreiből, mindenekelőtt zeneszerző-kollégája, Szervánszky Endre személyében talált társakra. Ami Szabót illeti, az ő üjsütetű elismerése aligha hatotta meg Járdányit, aki elegánsan törlesztett: Szabó *opus magnum*-nak szánt *Föltámadott a tenger* (1955) című oratóriumáról higgadt és mérlegelő hangvétellű, szakszerű, ugyanakkor tartalmában rendkívül kemény bírálatot adott elő 1955 tavaszán, a Zeneművészek Szövetsége egyik ülésén.³⁹

Járdányi a zenei életen belül hangadója lett annak a csoportnak, amely 1955-től kezdve egyre határozottabban nyilvánította ki a zeneélet sztálinista berendezkedésének tarthatatlanságát. Ennek több oka is lehetett. Az egyik a szakmai kiábrándultság: ideológiai illúzióként lepleződött le az az elképzelés, hogy az úgymond népnek szóló új magyar zene új közönséget vonzana magához; a másik a demokratikus politikai meggyőződés: ragaszkodás a második magyar köztársaság ideáljaihoz; a harmadik az elégedetlenség a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1951 óta regnáló vezetésével: az igény a rezsimváltásra; végül pedig a szakma egészéért érzett felelősség: a kivételezett helyzetű zeneszerző szolidaritása a politikai rendszer veszteseivé váló zenészcsoportokkal.

Járdányi a Zeneművészek Szövetsége 1956. áprilisi közgyűlésén így fogalmazott:

36 Jegyzőkönyv a Magyar Dolgozók Pártja Magyar Zeneművészek Szövetségében működő szervezetének taggyűléséről. 1953. november 24. MNL OL M-KS-276-89-384.

37 1956. évi felosztás. MNL OL XIX-1-4-aaa-52/1957 (49. doboz). Összehasonlításként: a Zeneakadémia főiskolai tanári beosztásban foglalkoztatott oktatói az 1950-es évek második felében 40–45.000 Ft közötti éves bérezésben részesültek. Subik István, Sömjenyi Sándor, Baranyai Tibor: Jelentés a zeneművészet mai helyzetéről. 1959. március 10. MNL OL M-KS-288-33-1959-20.

38 Péteri Lóránt: „Magyar zenészek az 1950-es évek második felében – emigráció és jövedelmi viszonyok.” *Korall* XIV/51 (2013): 161–185., 168–178.

39 Tallián, Magyar képek, i.m., 398–399.

A szövetség élete rossz volt. Az én véleményem szerint az utóbbi évben [...] rendkívüli módon megromlott. Röviden abban tudnám összefoglalni, hogy egyrészt még mindig oroszlánrészben a zeneszerzői belterjes programmal foglalkozott túlon túl feleslegesen sokat, és nem volt hajlandó a zenei élet égető konkrét kérdéseinek nekimenni, és [...] fontos segítséget adni abban, amiben erre pedig szükség lenne.⁴⁰

E közgyűlésen Szabolcsi Bence megvált 1951 óta viselt ügyvezető elnöki tisztségétől. A polgári műveltségismény és a népkultúra kodályi kultuszát ötvöző zenetörténeész annak idején integráló és közvetítő, humanista személyiségként kerülhetett e posztra. Ám elnöki periódusa végére éppúgy a lezárni vágyott korszak szimbólumává vált, mint Szabó Ferenc. Szabolcsi elismerte, hogy a zenei élet válságba került, de úgy vélte, hogy a válság nyomán kieleződő viták során szem elöl tévesztik a magasabb célt („a magyar zene ügyét”), ráadásul a fürdővízzel együtt a gyereket is kiöntik: elvész a „baráti egység”, mellyé Szabolcsi szerint a szövetség perspektivikusan alakulhatna. Erős szavakat használt: kollégái konfliktusairól „régii rossz elemi iskolai jelenetek” jutottak az eszébe, a jövőt illetően pedig attól óvott, hogy a szövetség „marakodó hangyabollyá”, netán „marakodó falkává” váljék.⁴¹

Járdányi mutatott rá arra, hogy az a „baráti egység”, mely az érdekek és értékek ütközésének eltussolásából jön létre, csak látszólagos:

Miért félünk attól, hogy viták vannak; azt szeretnénk, hogy mindig mindenben egyetértsünk, hogy bólogassunk egymásnak? [...] Ezeknek a látszólagos marakodásoknak nagyon komoly, mélyen megalapozott ténybeli, tárgyi okai vannak. [...] Minden tiszteletem és becsülésem Szabolcsi Bencének, de ezeknek a vitáknak [...] a megállapítása nem elegendő. Ilyenkor az lenne a feladat – bocsánatot kérek, hogy ezt tanácsolom –, nézzük meg, miről vitatkozunk, kinek van igaza, hogy egyiknek sincs igaza vagy mind a kettőnek, és próbáljuk [...] a tárgyi dolgokat rendbe hozni.⁴²

A közgyűlés új, huszonhét tagú elnökséget választott: a testületbe Járdányi a hatodik legtöbb szavazattal került be.⁴³ Járdányi a zenei életre vonatkozó reformprogramot hirdetett meg 1956. október 13-án, az Irodalmi Újságban. A *Hangosabban!* című pub-

40 Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége közgyűléséről. 1956. április 24–25. MNL OL P 2146/59.

41 I.m.

42 I.m.

43 I.m.

licisztika a következő követeléseket fogalmazta meg: számolják fel a hangverseny-rendezzéssel és impresszáással foglalkozó, monopol helyzetű Országos Filharmóniát; hangolják össze egyetlen intézmény keretei között a zeneművek kiadását és terjesztését; számolják fel az előadóművészek külföldi hangversenyezésének korlátait, különös tekintettel arra, hogy az ország belső „piaca” nem látja el elegendő munkával a muzsikusokat (zenésztúltermelés zajlik); emeljék kodályi szellemben az alsófokú közoktatásban az énektanítás színvonalát; jelenjen meg több zenekritika a sajtóban, különösen a napilapokban; biztosítsanak lakhatást a vidéken munkát vállaló muzsikusok részére; forgassanak át több könnyűzenei bevételt a komolyzenei hangversenyéletbe; érdemben emeljék a zenekari fizetéseket és az előadói honoráriumokat.⁴⁴ Járdányi tehát túlnyomórészt előadóművészeti, kisebb részben pedig zenepedagógiai kérdésekkel foglalkozott. Ráértzett arra, hogy a megelőző fél évtized zeneszerzés-esztétikai, zeneideológiai és zenei emlékezetpolitikai diskurzusai elidegenítően hatottak a zenészszakma, illetve a zenei elit egészére. Javaslati tükrözték a zenei előadóművészek szakmai és szociális elégedetlenségét, a kodályi népművelői attitűdöt, ugyanakkor a javak széles körű állami újraelosztásának jótékony hatásába vetett hitet is.

Nyolc nappal a forradalom kitörését követően, 1956. október 31-én a Magyar Zeneművészek Szövetsége taggyűlést tartott, amelyen Zathureczky Ede hegedűművész, a Zeneakadémia igazgatója elnökölt és Járdányi Pál terjesztett elő referátumot. A szervezet szimbolikus értelemben megújult: felvette a Magyar Zeneművészek Szabad Szövetsége nevet. Az előzmények után aligha meglepő, hogy Járdányit ugyanekkor beválasztották a Szövetség elnökségének funkcióit átvevő Ideiglenes Forradalmi Bizottmányba, másnap pedig tagja lett a Zeneművészeti Főiskola Forradalmi Bizottságának is. E grémiumok december 5-éig álltak fenn, amikor is rendelettel tiltották be valamennyi forradalmi bizottság működését.⁴⁵

December 11-én, drámai belpolitikai körülmények között került sor a Szövetség újabb taggyűlésére. Ekkorra már több mint öt hét telt el a szovjetek által megbízott Kádár János kormányának megalakulása, s egy hónap a forradalmat eltipró szovjet Forgószél-hadművelet befejezése óta; ezen a napon nyitottak tüzet a karhatalmisták Egerben a tüntetőkre. Ekkor számolt be Járdányi Pál tagtársainak a Szerzői Jogvédő Hivatallal kapcsolatos ügyekről. Némiképp árulkodó volt Járdányi megfogalmazása, amikor arról beszélt, hogy a Forradalmi Bizottmány tagjai „tárgyaltak a Jogvédő Hivatallal; kedvező eredményt akkor még nem tudtak elérni, csak a későbbiek során, mert a könnyűzene-

44 Járdányi Pál: „Hangosabban!” *Irodalmi Újság* (1956. október 13.) Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i. m., 370–372.

45 Péteri Lóránt: „»Szabad Szövetség« – a zenei elit intézményei a forradalom, a megtorlás és az államszocialista restauráció idején (1956–1959).” In: Gyarmati György–Péteri Lóránt (szerk.): *1956 és a zenei élet: Előzmények, történések, következmények.* (Budapest–Pécs: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem–Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára–Kronosz 2019.) 77–148., 96., 98. és 132.

szerzők többsége lázongó hangulatban volt.⁴⁶ A Forradalmi Bizottmány – elvileg – a teljes Szabad Szövetség, benne tehát a könnyűzene-szerzők képviselőjét is ellátta. Utóbbiak „lázongó hangulatáról” – amely a jogdíjak elosztását kiigazító, a komolyzene-szerzőknek kedvező redisztribúció ellen kerekedett – Járdányi mégis külső tényezőként beszélt. Később úgy fogalmazott: „A könnyű- és komolyzene-szerzők között a vita azóta már helyesebb vágányon van, az operatív bizottság mindenestre alapvetően hátrányos határozatot nem fog hozni a komolyzene-szerzők részére.”⁴⁷ Mindez megerősíti azt a benyomást, hogy a Forradalmi Bizottmány – minden önkorlátozó igyekezet ellenére – elsősorban a komolyzene-szerzőket képviselte. Hasonló következtetésre jutunk akkor, ha a Forradalmi Bizottmánynak a Magyar Rádió műsorpolitikájával kapcsolatos ambícióit vesszük szemügyre. A Forradalmi Bizottmány el akarta érni, hogy a Rádióban ne kerüljenek adásba olyan „október 23. előtti” zenei felvételek, melyek szerzőjüket a bukott sztálinista rendszer támogatójaként kompromittálhatnák a forradalmi közvélemény előtt. Mint Bartha Dénes zenetörténész és Járdányi is leszögezte, a felvételek „letiltására” a Szabad Szövetségnek nem volt lehetősége. Ugyanakkor a Rádió vezetése beleegyezett abba, hogy a Szövetség Forradalmi Bizottmányának delegáltja, Sárosi Bálint tanácsadóként előzetesen véleményezze egyes zeneművek műsorra tűzését. Mint Járdányi fogalmazott: „elsősorban politikai, de művészi szempontból is megnézték az előadásra kerülő műveket. Vannak olyan felvételek a Rádióban, amelyeknek tartalmát nem vette volna szívesen a szerzője sem.”⁴⁸

Politikai téren a Forradalmi Bizottmány a szélesebb körű értelmiségi szerveződésekhez csatlakozott: *A magyar értelmiség az ország népéhez* című – az Írószövetség november 12-ei elnökségi ülésén több társadalmi szervezet képviselőinek közreműködésével született – kiáltványt a Magyar Zeneművészek Szabad Szövetsége nevében Szervánszky Endre írta alá.⁴⁹ A szervezet csatlakozott a Magyar Értelmiség Forradalmi Tanácsához is, amelynek november 28-ai határozatából Járdányi a Zeneművészek Szövetsége decemberi taggyűlésén hosszú részleteket olvasott fel.⁵⁰ A politikai célkitűzések között a demokratikus szocializmus megvalósítása, az emberi jogok és az önkormányzatiság érvényesítése, a nemzeti szuverenitás Szovjetunióval szembeni helyreállítása és a „nemzeti szövetség” keretében létrehozandó többpártrendszer szerepelt. Sem a korabeli nyugati polgári demokráciák mintájának követése, sem pedig a Horthy-rendszer restaurációja nem merült tehát fel lehetőségként.

46 Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szabad Szövetsége taggyűléséről. 1956. december 11. MNL OL P 2146/59.

47 I.m.

48 I.m.

49 Ständeisky Éva: *Az írók és a hatalom 1956–1963*. (Budapest: 1956-os Intézet, 1996.) 117–118.

50 Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szabad Szövetsége taggyűléséről. 1956. december 11. MNL OL P 2146/59.

A Zeneművészek Szabad Szövetsége a december 11-ei taggyűlésen új vezetőséget választott: a hatóságilag megszüntetett Forradalmi Bizottmány tizennyolc tagja közül tizenketten kerültek be az Intéző Bizottságba; a választás során közülük kerültek ki azok, akik a legmagasabb szavazatszámokat elérték.⁵¹ Ha a Forradalmi Bizottmány megválasztásának körülményei nem is voltak makulátlanok, a súlyos belpolitikai helyzetben kifejezett utólagos bizalom most megkérdőjelezhetlenné tette a leköszönő testület legitimitációját. A lista élén álló Szervánszky és Járdányi szavazatszáma pedig azt is kifejezésre juttatta, hogy a Szövetség aktív tagságának többsége határozottan támogatta az általuk egy hónapon át képviselt politikát.⁵²

Járdányi tehát azok közé tartozott, akik hónapokon át mintegy nem vettek tudomást a forradalom leveréséről, és a folyamatosan szűkülő lehetőségek között is ragaszkodtak a szuverén közösségi cselekvéshez és kezdeményezéshez. 1957 januárja, amikor a kormány felfüggesztette a Magyar Zeneművészek (Szabad) Szövetsége autonómiáját és kormánybiztost nevezett ki az élére,⁵³ határkő volt Járdányi számára: tudomásul kellett vennie, hogy a közösségi cselekvés számára adatott meghatározó terét felszámolták, így visszahúzódott az egyéni autonómia szférájába. Járdányi hivatalosan is kilépett a szervezetből, melynek alapításától kezdve tagja, vezetésének pedig több időszakban is meghatározó szereplője volt. Egyéni, de nem társtalan döntést hozott: vele együtt hagyta ott a Zeneművészek Szövetségét Szervánszky Endre és a karmester Ferencsik János – mindketten tagjai voltak a Szövetség 1956 áprilisában, októberében és decemberében megválasztott vezetőségének –, továbbá Gaál György Sándor zenei szakíró és Zempléni Kornél zongoraművész.⁵⁴

A Szövetségből való kilépés persze nem jelentette azt, hogy Járdányi egyben a zenei elitből is kizárta volna önmagát. Továbbra is tanára maradt a legmagasabb szintű zeneoktatási intézménynek, vagyis a Zeneművészeti Főiskolának, alapításától munkatársa volt az ország akkor legrangosabb zenetudományi műhelyének, a Magyar Tudományos Akadémia Kodály vezette Népzene Kutató Csoportjának. Forradalmi tevékenysége nem rendítette meg kiemelkedő pozícióját a Szerzői Jogvédő Hivatal kifizetési listáján sem.⁵⁵

1959. október 29-én Járdányi és a vele távozók nélkül, szoros pártállami felügyelet mellett tartották meg a Magyar Zeneművészek Szövetsége újjáalakuló közgyűlését.

51 I.m.

52 Péteri, „Szabad Szövetség”, i.m., 103–104.

53 I.m., 106.

54 A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1956-os tagnévsora 1958-as kommentárokkal. MNL OL P 2146/60.

55 1958-ban 103.000 Ft kifizetésben részesült, lásd Subik István, Sömjéni Sándor, Baranyai Tibor, „Jelentés a zeneművészet mai helyzetéről”, i.m., 1959. március 10. MNL OL M-KS-288-33-1959-20. Összehasonlításként: 1960-ban a magyarországi átlagkereset évi 18.900 Ft volt; a népesség 1–2 százalékát kitevő hatalmi és tudáselit alsó jövedelmi határát pedig a hatvanas években 60.000 Ft-nál lehetett meghúzni, lásd http://www.ksh.hu/docs/hun/xstadat/xstadat_hosszu/h_qli001.html Utolsó megtekintés dátuma: 2020.05.08., illetve Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. (Budapest: Osiris, 1999.) 488.

Sárai Tibor zeneszerző, a szervezet újonnan megválasztott, az állampárti adminisztráció bizalmát élvező főttkára az 1956 előtti időszak „nagyszabású alkotásairól” szólva először Járdányi Pál egyik művét említette.⁵⁶ Járdányi azonban ekkor már két hónapja nem volt a Zeneakadémia tanára. Eltávolítását, illetve főiskolai tanári kinevezésének visszavonását a fenntartó Művelődésügyi Minisztérium hajtotta végre. Kézenfekvő lenne a feltételezés, hogy ez forradalmi tevékenységének retorziója volt, ám feltűnő, hogy a Zeneakadémia és a Zeneművészek Szövetsége forradalmi bizottságainak tagjai közül senki mást nem ért hasonló megtorlás. Az okokat jóval inkább Járdányi forradalom utáni attitűdjében, egyéni autonómiája következetes fenntartásában, véleménye nyílt felvállalásában kell keresnünk. Abban, hogy zeneakadémiai beszélgetések során is karakánul ragaszkodott a vérbe fojtott forradalom során vallott nézeteihez; hogy nyíltan vállalt szolidaritást a forradalmi tevékenységük okán börtönbe vetettekkel; hogy élesen elítélte a kádári repressziót annak irányítói előtt.

Még 1956. december 11-én, a Zeneművészek Szabad Szövetsége taggyűlését követően az alábbi sorokat írta a zeneszerző-zenekritikus Jemnitz Sándor a naplójába: „Szervánszky és Járdányi, a két becsületes, jóhiszemű, de részint bolondos, részint puha jófiú maximális szavazatot kapott.”⁵⁷ Nem tévedett, amikor *becsületesnek* nevezte a harmincas évei második felében járó, II. kerületi otthonában családot alapító tudós-zeneszerző *jófiút*; de nem sejtette, hogy Járdányi a szó legnemesebb értelmében bizonyul *keménynek* is.⁵⁸

A Művelődésügyi Minisztérium Színházi és Zenei Főigazgatóságának vezetője, Meruk Vilmos 1959 júliusában vette tervbe négy oktató, Ádám Jenő, Bárdos Lajos, Járdányi Pál és Szöllősy András „eltávolítását” a Zeneművészeti Főiskoláról: közülük Ádámnak kellett ténylegesen nyugdíjba vonulnia, Járdányinak pedig elhagynia az intézményt.⁵⁹ A végleges döntést megelőzően azonban Járdányit több tisztázó beszélgetésre is berendelték a minisztériumba. Ezek tartalmáról azért van pontos tudomásunk, mert Kodály Zoltán patrónusi közbenjárása magyarázkodásra készítette a politikai hatalom képviselőit. Szeptember elején Kodály nemcsak Meruk Vilmosnak, de az állampárt vezérének, Kádár Jánosnak is írt levelet, amelyben nyomatékosan nehezményezte egykori tanítványa, népzenekutató munkatársa megfosztását a főiskolai tanári kinevezéstől.⁶⁰

56 A Magyar Zeneművészek Szövetsége közgyűlésének jegyzőkönyve. 1959. október 29. MNL OL P 2146/60.

57 Idézi Gyarmati György: „»Csupa egzaltált ember, aki azzal szórakozik, hogy mímeli a normálist«: Közállapotok és magánpanaszok Jemnitz Sándor 1956-os naplójában.” Gyarmati–Péteri, i.m., 175–183., 181.

58 A *bolondos* jelző elég nyilvánvalóan Szervánszkyra vonatkozik.

59 Meruk Vilmos fősztályvezető széljegyzete, Varga Sándorné: Nyugdíjazásra javasolt tanárok a művészetoktatási intézményekben. 1959. július 23. MNL OL XIX-I-4-aaa-1000/1959 (59. doboz).

60 Péteri Lóránt: „Kodály az államszocializmusban (1949–1967): kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai: A hagyomány és hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.) 97–174., 122., 148–151.

Válaszlevelében mind a politikai vezető, mind pedig a kulturális apparátuseMBER *expressis verbis* kimondta, hogy Járdányit kizárólag politikai okokból bocsátották el: „politikai állásfoglalása, magatartása nem teszi alkalmassá főiskolai tanári állás betöltésére” – írta Meruk.⁶¹ Kádár felidézte, hogy Járdányi milyen kemény szavakkal ítélte el a forradalom utáni véres megtorlást, és hozzátette: „ez egy közalkalmazottól azzal az állammal és rendszerrel szemben, amelynek intézményében tanít, egy kissé több a soknál [sic!]”.⁶² Meruk leveléből az is kiderül, hogy Járdányi a minisztériumi riportokon állása védelme helyett politikai álláspontja nyílt kifejtésére törekedett. Egykori parasztpárti véleményformálóként a megtorlások kérdése mellett a mezőgazdaság – egyének és kisközösségek szempontjából sokszor valóban drámai következményekkel járó – átszervezését is szóba hozta:

Járdányi úr – ezt becsületére mondjuk – rendkívül őszintén és egyenesen elmondta, hogy véleménye szerint rendszerünket az erőszakosság jellemzi, mert Déryt és társait szerinte indokolatlanul tartjuk börtönben, jóllehet ő szocialistáknak tartja azokat. Kijelentette, hogy még a Bach-korszak vezetői sem alkalmaztak erőszakot szellemi vezetők ellen. Úgy látja – bár legjobb tudomásunk szerint személyesen nem járt téveszkben –, hogy a termelőszövetkezetek szervezése is erőszakosan folyik.⁶³

Aczél György, a művelődésügyi miniszter első helyettese pedig így tájékoztatta Kádár Jánost Járdányi ügyében:

Járdányit előzetesen figyelmeztették, az iskola [Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola] nyilvánossága előtt is felhívtuk a figyelmet arra, milyen követelmények vannak azokkal szemben, akik tanítanak. Járdányi tanártársai által is elítélt támadást indított népi demokratikus rendszerünk ellen, még Zathu-

61 Meruk Vilmos Kodály Zoltánhoz. 1959. szeptember 4. A teljes dokumentumot közli Péteri, Kodály az államszocializmusban (1949–1967): kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány, i.m., 148–149.

62 Kádár János Kodály Zoltánhoz. 1959. október 15. A teljes dokumentumot közli Huszár Tibor (szerk.): *Kedves, jó Kádár elvtárs! Válogatás Kádár János levelezéséből 1954–1989.* (Budapest: Osiris, 2002.) 142–144.

63 Meruk Vilmos Kodály Zoltánhoz. 1959. szeptember 4. A teljes dokumentumot közli Péteri, Kodály az államszocializmusban (1949–1967): kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány, i.m., 148–149. 1957 őszén emeltek vádat Déry Tibor „és társai”-: Hágy Gyula, Zelk Zoltán és Tardos Tibor ellen. Mind a négy író, illetve költő meggyőződéses kommunistaként támogatta az ország háború utáni átalakítását, illetve a szovjet típusú rendszer kiépítését, ám utóbb nyílt bírálójává vált a Rákosi-rezsimnek és a sztálinizmus politikai gyakorlatának. A Petőfi Körben, illetve az Írószövetségben kifejtett 1956-os tevékenységük megtorlásaként koncepciós perbe fogták őket: Déry kilenc, Hágy hat, Zelk három, Tardos másfél év börtönbüntetést kapott. Déry Tibor 1960-ban amnesztiával szabadult, lásd Ständeisky, *Az írók és a hatalom 1956–1963*, i.m., 343–354. és 410.

reczky halálát is felhasználta. [...] Ő maga is elismerte, hogy nem tud aktívan közreműködni abban, hogy a Magyar Népköztársaságot szerető, ahhoz hű embereket neveljen.⁶⁴

Az elbocsátás az *alma mater*ből, az eltiltás a zenészfjúságtól fájdalmas törés volt, de nem okozott egzisztenciális válságot. Járdányi a zeneszerzői közösség megbecsült tagja, s az MTA Népzene kutató Csoportjának egyik vezető munkatársa maradt. 1960-ban – a szakmai lét fenntartásához szükséges minimális pragmatizmust tanúsítva – Szervánszkyval és Ferencsikkel együtt visszatért a Magyar Zeneművészek Szövetsége tagjainak sorába.⁶⁵ Idegenségérzete a kádári zeneéletben azonban aligha csökkent, és nem csupán politikai, hanem kulturális, illetve esztétikai forrásokból is táplálkozhatott.⁶⁶ Míg a Rákosi-korszak sztálinista művelődéspolitikája csak egy legitim irányzatot – a szocialista realistának nevezettet – ismert el az alkotóművészetben, addig a kádári kulturális irányítás az irányzatok versenyével számolt. 1960 körül beérkezett a Bartók-kon kívüli és Bartók utáni európai avantgárd egyes tendenciáira is reflektálni igyekvő új magyar modernizmus, másfelől átcsapott a hazai zenekultúrán a nyugati típusú populáris zene új hulláma is. E folyamatok Járdányira gyakorolt hatását éles szemmel mérlegelte Barna Andrásné, a Művelődésügyi Minisztérium Zene- és Táncművészeti Osztályának vezetője:

Kodály és leghívebb embere, Járdányi, a fiatalok között már nem játszanak uralgó szerepet, mert felfogásukat konzervatívnak tartják. A fiatalok a „modernizmust” kívánják követni, ami a marxista felfogással szemben éppúgy reakciós, mint a konzervativizmus. Így a fiatalok, ha ugyan Kodály és Járdányi ellen is vannak művészileg, politikailag mellettük állanak.⁶⁷

64 Aczél György Kádár Jánoshoz. 1959. szeptember 12. A teljes dokumentumot közli Péteri, Kodály az államszocializmusban (1949–1967): kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány, i.m., 150–151. Járdányi utolsó közéleti megnyilvánulása a Zeneakadémián az a gyászbeszéd volt, amelyet egykori tanárára, az 1959. május 31-én elhunyt Zathureczky Edére emlékezve, június 20-án mondott el. Ennek kéziratát közreadja Berlász, Járdányi írásai, i.m., 373–374. Zathureczky az Egyesült Államokban hunyt el, Magyarországot 1956 novemberében hagyta el végleg. Ugyanakkor hivatalosan nem számított disszidensnek: halálakor is érvényes magyar útlevéllel rendelkezett, 1958 őszén pedig még dokumentálhatóan visszavárták a Zeneakadémia vonós főtanzakának élére, lásd Péteri, „Szabad Szövetség”, i.m., 136–137.

65 A Magyar Zeneművészek Szövetségébe 1960 novemberében felvett tagok. MNL OL P 2146/60.

66 A zeneszerző Járdányi utolsó alkotói korszakának értelmezését lásd Dalos Anna: „Járdányi, a konzervatív (1959–1966).” In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenatudományi dolgozatok 2009.* (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2009.) 245–259.

67 Barna Andrásné: Általános helyzetkép a mai magyar zeneélet egyes területeiről. 1959. augusztus 10. A teljes dokumentumot közli Péteri, Kodály az államszocializmusban, i.m., 144–147.

A kádári politika képviselőinek Járdányival szembeni bizalmatlansága tartósnak bizonyult. A kapitalista és szocialista világrend „békés egymás mellett élésének” külpolitikai doktrínája lehetővé tette, hogy az 1960-as évek elejétől a hazai politikai vezetés engedélyével vezető értelmiségiek és művészek hosszabb időszakra is kiutazhassanak nyugatra. Az Egyesült Államokkal való ilyesfajta kapcsolatépítés egyik fő kerete a Ford-ösztöndíj volt.⁶⁸ A New York-i székhelyű Ford Alapítvány 1966/1967. évre szóló tervében szerepelt Járdányi meghívása is, ám a javaslatot – szokás szerint – megküldték jóváhagyásra a hivatalos magyar partnereknek. A Kulturális Kapcsolatok Intézetében méltatlankodva vették észre, hogy Járdányi és Andor Éva énekesnő nem szerepelt a „hivatalos magyar jelöltlistán” – valószínűsítették, hogy az amerikaiak Kodály ajánlását figyelembe véve döntöttek a meghívás mellett. A budapesti fél tehát értesítette az amerikai partnert arról, hogy Járdányi és Andor Éva „ösztöndíjban való részesítésével nem ért egyet, mert azokat a hivatalos szervek ösztöndíjra nem jelölték”.⁶⁹ Jellemző módon az ügy a Belügyminisztérium III/II. csoportfőnöksége (vagyis a kémelhárítás) figyelmét is felkeltette.⁷⁰ Pedig a kedvező döntés ekkor, vagyis 1966 áprilisában már csupán jelképes elismerést jelenthetett volna Járdányi számára, aki márciusban súlyos betegség miatt kórházba került, és júliusban, negyvenhatodik születésnapja után alig fél évvel elhunyt.

Írásomat Járdányi-publicisztikák elemzésével kezdtem – e témához térek vissza záratlanként is. 1963-ban a *Kortárs* című folyóirat felkérése alkalmat adott Járdányinak arra, hogy – a negyvenes évek publikáció-sorozatai után – visszatérjen a zenei művelődés nagy és általános kérdéseire. Húsz évvel korábbi alapvetését ismételve most is leírja: „A mélyben (népzene) és a magasban (nagy mesterek művei) azonos lényegű kincsek vannak. Középen (az ún. könnyűzene) jobb-rosszabb tucatárunk.”⁷¹ Aligha meglepő, hogy a cikkben kiáll Kodály mellett az ének-zene tanítás közoktatáson belüli helyzetének javításáért folytatott küzdelmében.⁷² Ismerősen köszönnek vissza a korábbi írások paternalista gesztusai is: „Az ország, a világ felnőtt lakosságának nagy része – zenei szempontból – óvodás. Ne sokat kérdezzük, mi a zenei igénye, mit és mennyit szeretne hallani a rádióban.”⁷³ A cikk igazán figyelemreméltó vonása mégis az, hogy tükrözi a

68 Somlai Katalin: „Ösztöndíjjal Nyugatra a hatvanas években. Az Országos Ösztöndíj Tanács felállítása.” In: Tischler János (szerk.): *Kádárizmus. Mélyfűrészek*. (Budapest: 1956-os Intézet, 2009 [Évkönyv XVI.]) 273–314., 288–293.

69 Gergely László és Kis József: Tájékoztató jelentés. 1966. április 13. Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára 3.1.5. O-20041/1.

70 I.m.

71 Járdányi Pál: „A zene és a mai társadalom.” *Kortárs* VII/10 (1963. október): 1592–1595. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Járdányi írásai, i.m., 375–379., 375.

72 Járdányi, A zene és a mai társadalom, i.m., 376–377.

73 I.m., 378.

negyvenes évei elején járó Járdányi ideológiai szigorának oldódását, az értékválasztásától idegen jelenségekkel szembeni növekvő türelmét, egyszersmind zeneszociológiai, illetve zenefogyasztási szokásokra vonatkozó megfigyeléseinek finomodását.

Valamivel több mint egy évvel Járdányi cikkének megjelenése előtt Kodály engesztelhetetlen kirohanást intézett a jazz ellen a Zeneművészek Szövetsége tagsága előtt elmondott beszédében. A jazzt a magyar zene „hajóját” fúró „fűrész hálnak” nevezte, kifejtve aggodalmát amiatt, hogy „[a] levegő tele van a jazz mérgével”.⁷⁴ Járdányi viszont megengedően így fogalmazott: „Nem is az a főbaj a dzsesszel, hogy van, hanem, hogy olyankor is, arra is van [értsd: olyankor is szól, arra is használják], amikor s amire nem való. Táncoljon rá a fiatalság. Éljenek vele a szórakozni, játszani egybegyűlt társaságok.”⁷⁵ Kifogást emelt viszont – a műfaj iránti bizonyos érzékről tanúságot téve – a reggeli és délelőtti rádióműsorokban sugárzott jazz ellen, hangsúlyozva, hogy a jazz az este (és esetleg a délután) zenéje. Járdányi mondandójának legizgalmasabb és két-séggkívül máig legaktuálisabb része, hogy felveti a passzív (illetve szándéktalan) zenefogyasztás mint zajszennyezés problémáját. A hangszórókból és hordozható rádiókból szóló zene elárasztja a nyilvános tereket, de kéretlenül beszívárog a magánszférába is, elvéve az egyéntől azt a lehetőséget, hogy a csendet válassza. A csend krónikus hiánya negatív élettani és pszichológiai hatásokkal, az élet állandó hangzó díszletévé váló zene pedig a zenei élmény inflációjával jár együtt – állítja Járdányi fölöttébb meggyőzően.⁷⁶

Külön bája a cikknek, hogy egy pillanatra még Járdányi önróniája is megmutatkozik benne. A zeneszó elől menekülő, csendet kereső ember helyzetét – valójában: a sajátját – így jellemzi: „hiába menekülsz, hiába futsz”.⁷⁷ Ifjúsága nagy slágerét idézi, Malcsiner Béla dalát, amelyet 1942-ben Szilassy László és Karády Katalin is lemezre énekelt, s amelyet Bánky Viktor ugyanezen évben bemutatott, *Keresztúton* című filmje is felhasználta. Mintadarabját tehát annak a fajta zenének, amely ellen ifjúsága publicisztikáiban oly zord szigorral harcolt.

Járdányi Pál felnőtt élete magában foglalta a 20. századi magyar történelem drámai fordulatokkal legsűrűbben tagolt negyedszázadát. A jogfosztások és a népirtás, a háborús összeomlás és a sztálinista diktatúra, a forradalmat vérbe fojtó terror és a posztsztálini államszocialista berendezkedés időszakai közepette a szabad cselekvés, a közösségi önszerveződés lehetőségét csak a második köztársaság történelmi órája és a forradalom történelmi másodperce csillantotta meg – még ha rá is vetült, mind a két esetben, a szovjet imperializmus árnyéka. Járdányi értelmiségi pályafutásán mindazonáltal 1959-ig

74 Kodály Zoltán: „Egy kis számadás: Előadás a Magyar Zeneművészek Szövetségében, 1962. március 8-án.” Bónis, *Visszatekintés/2*, i.m., 99–112.

75 Járdányi, *A zene és a mai társadalom*, i.m., 377–378.

76 I.m., 377–378.

77 I.m., 378.

nem mutatkozott törés: a polgári kultúrát otthonról hozta, a művészeti és tudományos stúdiumokat az ország legjobb intézményeiben végezhette, a már tragédiákkal terhes 1943. évben kiváló eredményekkel lekerekítve tanulmányait. A háború után intézményesen is csatlakozott a zenei elithez, s e pozíció megőrzéséhez, sőt megerősítéséhez *modus vivendit* talált a Rákosi-korszak folyamán is. Járdányi Pál lett az a muzsikus, aki az 1956-os forradalom eszméit, szimbólumait és attitűdjeit a legközelebb hozta a magyar zenészekhez – s aki a magyar zenészek közül alighanem a legtevékenyebben vállalt részt a forradalomból.⁷⁸ Szervánszky Endrével testvéri párosban kétségkívül ők alkották a zenészek forradalmának lelkét. Járdányi forradalmi tevékenységét az államszocialista restauráció végrehajtói minden jel szerint megbocsátották volna, ám éppen ő nem volt hajlandó megbocsátani a másik félnek azt, hogy a szabadság érzését újból elvették tőle. Pontosabban makacsul ragaszkodott a szabadságnak ahhoz a szabad intézmények és szabad közösségek nélkül is megélhető, egyéni formájához, amit a személyes vélemény megalkuvás nélküli kinyilvánítása jelent. Járdányi nem tagadta meg a forradalmat, s nem habozott azt sem hangsúlyozni, hogy a forradalomban a sztálinizmusból kiábrándult kommunisták és nem kommunisták egyaránt részt vettek. Márpedig ezzel a Kádár-rendszer önlegitimáló ideológiájának egyik alapját kérdőjelezte meg, nevezetesen azt, hogy a „sajnálatos októberi események” sorozata valójában nem volt más, mint „burzsoá-horthysta” ellenforradalom. Ez vezetett zeneakadémiai állása elvesztéséhez, ez vágta el őt a Ford-ösztöndíj elnyerésétől.

A *homo politicus* Járdányi hitvallása a demokrácia és a szolidaritás elvei, a parasztság felemelkedése révén megújuló társadalom és nemzeti kultúra gondolata köré szerveződött. Zenei művelődési elképzeléseit emellett paternalista szemlélet és a műzene magasrendűségének elitista tudata színezte. Az 1956-os forradalom leverését követően nem választotta azt a sokak számára kézenfekvő stratégiát, hogy nézeteit rugalmasan adaptálja a felülről diktált politikai és kulturális játéktérhez. Döntése személyes rezignációhoz, közéleti elszigetelődéshez és kimagasló morális teljesítményhez vezetett.

⁷⁸ Járdányi és a forradalmi értelmiség kapcsolatairól lásd Ständeisky, *Az írók és a hatalom 1956–1963*, i.m., 42., 144., 171.

ESETTANULMÁNYOK
A HORTHY-KORSZAK
ZENETÖRTÉNETÉBŐL

LASKAI ANNA

A karmester Dohnányi fogadtatása az 1920-as és 1930-as években Jemnitz Sándor és Tóth Aladár kritikáinak tükrében¹

A 20. század első fele két kiemelkedő zenekritikusának, Jemnitz Sándornak és Tóth Aladárnak a pályakezdése csaknem egybeesett Dohnányi Ernő karmesteri működésének kezdeti időszakával. E szerencsés együttállás következtében válhatott lehetővé, hogy mindkét zenei szakíró Dohnányi magyarországi periódusának legavatottabb hangversenykrónikásaként számolhatott be nemcsak a zeneszerző és a zongorista, de a karmester teljesítményéről is. A Filharmóniai Társaság zenekara 1919 és 1944 közötti periódusát – azaz azt az időszakot, amikor elnökkarnagyként Dohnányi irányította az együttest – Bónis Ferenc a zenekar „fénykorának” nevezte.² Ugyanez a periódus az 1920-as és 1930-as évek magyar zenekritika-írás aranykorának is tekinthető.³

A két kritikus pályájáról ugyan már született néhány összefoglaló jellegű tanulmány,⁴ illetve szakírói tevékenységüknek egy része gyűjteményes kötetekben is közreadás-

1 A tanulmány az NKFIH K 123819-es számú pályázat támogatásával készült.

2 A Filharmóniai Társaság 150. évfordulója alkalmából megjelent kötetben Bónis Ferenc az együttes Dohnányi korszakáról írt fejezetének címében találkozhatunk a szóban forgó kifejezéssel: „A filharmonikusok XX. százada Dohnányi Ernővel: fénykor és alkony.” In: Uő.: *A Budapesti Filharmóniai Társaság százötven esztendeje (1853–2003)*. (Budapest: Budapesti Filharmóniai Társaság–Balassi, 2005.) 79.

3 Breuer János: „A zenekritika távlatai: Jemnitz Sándor és Tóth Aladár munkásságáról.” In: Uő.: *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez*. (Budapest: Magvető, 1978.) 343–372., 345.

4 Jemnitz Sándor munkásságához lásd például: Breuer János (közr.): „Zenei élet, kultúrpolitika 1949. Jemnitz Sándor naplójából.” *História* VI/2 (1984) (<http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/historia/84-02/ch12.html>). (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.11.15.); Kovács Ilona: „»Egy évig csak Beethoven-, Brahms-, Bruckner-, Mahler-szimfóniákat vezényelni, és utána meghalni!« Adalékok Jemnitz Sándor fiatalkori portréjához.” *Magyar Zene* LIII/2 (2015. május): 146–159; Breuer János: „Schoenberg magyar tanítványa – Jemnitz Sándorról születésének 100. évfordulóján.” *Muzsika* XXXIII/8–9 (1990. augusztus-szeptember): 17–21. A két kritikus pályájáról lásd Breuer korábban említett tanulmányát, *A zenekritika távlatai*, i.m., 343–372.

ra került,⁵ a kifejezetten Dohnányi karmesteri működésére fókuszáló írásaik azonban mindeddig nem képezték vizsgálódás tárgyát. A Jemnitz Sándor és Tóth Aladár kritikai tevékenységének válogatott dokumentumait összegző, az 1960-as évek végén és az 1970-es évek elején megjelent kiadványok előszavai – összhangban a korszak politikailag is motivált Dohnányi-értékelésével – egyáltalán nem említik a recenzeált korszak zeneéletének központi alakját: Dohnányi Ernőt.⁶ E két kritikus ugyanakkor hol pozitív, hol negatív hangnemben, de igen gyakran megfogalmazta véleményét a budapesti hangversenyélet első szimfonikus zenekarának vezetőjéről.

Bár Dohnányi 1919-es elnökkarnagyi kinevezése előtt néhány alkalommal vezényelte a Filharmóniai Társaság zenekarát, ezekről a hangversenyekről – köztük az 1918. március 4-ei, egész estét betöltő dirigensi debütálásáról – egyik kritikus sem számolhatott be. Jemnitz Sándor 1916-ig karmesterként működött külföldön, különböző városi színházaknál,⁷ s bár budapesti letelepedése után több külföldi és hazai lap számára írt zenekritikákat,⁸ csak 1924-től foglalta el publicistapályájának fő bázisát, az ellenzéki, szociáldemokrata napilap, a Népszava kritikusi székét. A nála egy évtizeddel fiatalabb Tóth Aladár szintén az 1920-as évek elején kezdte el zenekritikusi pályáját a Nyugat folyóiratnál, a Pesti Naplónál, valamint a Zenei Szemle című szaklapnál. A fiatal esztéta első, a Nyugat számára 1920-ban írt zenekritikája éppen Dohnányiról szólt, ekkor azonban nem a dirigensről, hanem a zongoraművészről számolt be.⁹

Jemnitz ugyan Tóth Aladárnál korábban kezdte kritikusi pályáját, jelenlegi ismereteink szerint mégis Tóth írt elsőként a karmester Dohnányiról 1921-ben az Uj Nemzedék hasábjain:

A Filharmóniai Társaság tegnapi rendkívüli hangversenyét a Zeneakadémiában Mozartnak szentelte. A divino maestronak sem zongora mellett, sem karmesteri emelvényen nincs hivatottabb értelmezője Dohnányi Ernőnél. A többször méltatott G-dúr versenymű, kamarazeneszerű tökéletességével, ezúttal is fénypontja volt a műsornak.¹⁰

5 Bónis Ferenc (szerk.): *Tóth Aladár válogatott zenekritikái 1934–1939*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1968.); Lampert Vera (szerk.): *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1973.).

6 Bónis, Tóth Aladár zenekritikái, i.m., 5–9; Lampert, Jemnitz zenekritikái, i.m., 5–19. A Bónis által közreadott kötet előszavát Lukács György írta. A Dohnányiról szóló első monográfia csak 1971-ben jelent meg a zeneszerző egykori tanítványa, Vázsonyi Bálint tollából. Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971.; 2. kiadás: Budapest: Nap, 2002.)

7 Breuer János: „Jemnitz Sándor, a lipcei diák.” *Muzsika* XXXVII/7 (1994. július): 25–27., 26.

8 A külföldi és hazai folyóiratokra vonatkozó adatokat lásd Lampert, Jemnitz zenekritikái, i.m., 15–16.

9 Tóth Aladár: „Dohnányi (mint zongoraművész).” *Nyugat* XIII/11–12 (1920. június): 631–633.

10 (T-th) [Tóth Aladár]: „Hangverseny.” *Uj Nemzedék* III/5 (1921. január 8.): 3.

A filharmonikusok 1921. január 6-ai hangversenyén csupán Mozart-művek szerepeltek: a B-dúr Divertimento (K. 287), a *Prágai szimfónia* (K. 504) és az idézetben is említett G-dúr zongoraverseny (K. 453). Elnökkarnagyi kinevezése után Dohnányi azonban az 1920-as évek folyamán csaknem minden évben műsorára tűzte a szóban forgó verseny-művet, amelyet valamennyi alkalommal – ahogy az 1921-es hangversenyen is – a zongora mellől vezényelt.¹¹ Ez a korszakban, de főként a hazai zeneéletben meglehetősen szokatlannak számító – a 18. századi praxist tükröző – előadásmód a hangversenyekről beszámoló kritikák szerint is egy meglepő, a korabeli gyakorlattól eltérő megoldás volt.¹² Ez – mint ahogy a későbbiek során látni fogjuk – Dohnányi zenekarvezetésének egyik legfigyelemreméltóbb vonása lehetett.

Jelen tanulmány Jemnitz Sándornak és Tóth Aladárnak Dohnányiról, a Filharmóniai Társaság irányítójaként működő karmesterről megfogalmazott véleményeit helyezi górcső alá. A dolgozat nem tárgyalja azokat a hangversenyeket, amelyeken Dohnányi saját kompozícióit dirigálta – a művekkel kapcsolatos értékítélet ugyanis befolyásolhatta a kritikusok véleményalkotását. Az összefoglalás ugyanakkor számos meghatározó kérdést vizsgál: mennyiben kapott más visszhangot dirigensként Dohnányi, mint zongorista-zeneszerzőként? Miként vélekedett a két kritikus a korszak más karmestereiről és ez a vélekedésük hogyan viszonyult ahhoz, amit Dohnányiról írtak? Milyen lehetett a két kritikus Dohnányihoz fűződő személyes kapcsolata, s mindez mennyiben érhető tetten beszámolóikban? Formálta-e Jemnitz és Tóth személyes-szakmai kapcsolata a Dohnányi koncertjeiről szóló véleményalkotásukat? Jelen áttekintés ugyanakkor a teljesség igénye nélkül, csupán néhány jellegzetes példára támaszkodva érzékelteti a két kritikus állásfoglalását Dohnányi karmesteri teljesítményét illetően.

Tanulmányom forrásául a korábban említett gyűjteményes kritikaköteteken kívül a Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának Jemnitz-gyűjtte-

11 Elnökkarnagyi kinevezését követően Dohnányi a Filharmóniai Társaság koncertjeinek listái alapján a következő időpontokban adta elő a szóban forgó versenyművet: 1919. február 1.; 1920. november 22. és 28.; 1921. január 6.; 1922. december 18.; 1923. január 12.; 1924. december 21.; 1925. szeptember 22. és 24.; 1928. június 15. és 21.; 1930. október 27. Lásd: Csuka Béla: *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A Filharmóniai Társaság Emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából.* (Budapest: Filharmóniai Társaság, 1943.) 109–207.

12 Hogy a zongora mellől való dirigálás mennyiben számított szokatlan jelenségnek, arra az Alkotmány című lap zenekritikusa, Spur Endre is rámutatott, aki szerint Budapest közönsége korábban csak Hans von Bülow koncertjein találkozhatott hasonló, a 18. századi gyakorlatot tükröző jelenséggel. (dr. s. e.) [Spur Endre]: [Cím nélkül.] *Alkotmány* (1919. január 13.). [Adatok nélkül.] Lásd a Filharmóniai Társaság Archívumának sajtógyűjtésében szereplő hiányos adatolású sajtókivágatot. A szóban forgó Bülow-koncert/koncertek beazonosítása eddig nem sikerült. Lásd még Földes Andornak, Dohnányi egykori tanítványának visszaemlékezését, aki ekképpen foglalta össze gondolatait ezzel kapcsolatban: „Dohnányi volt az a művész, akit először láttam és hallottam a zongora mellől vezényelni – olyan élmény volt ez, amely hihetetlenül nagy hatást tett rám.” Földes Andor: *Emlékeim.* (Budapest: Osiris, 1995.) 46.

ményében található és a tárgyalt időszakra vonatkozó sajtókiadványokat, illetve a Filharmoniai Társaság archívumában megőrzött kritikagyűjteményt használtam. Vizsgálódásom során e gyűjteményeken kívül az Arcanum internetes adatbázisára támaszkodtam, amely további írásokkal bővítette, illetve árnyalta a két kritikusról és Dohnányiról alkotott eddigi ismereteinket.

Brahms-ideál

A kritikusok Dohnányinak nem csupán konzervatív beállítottságú zeneszerzői stílusát állították párhuzamba Brahms munkásságával,¹³ de előadóművészként is a német komponista alkotásainak Dohnányi-féle interpretálása nyerte el mind Tóth Aladár, mind pedig Jemnitz Sándor feltétlen tetszését. Nem véletlen, hogy Tóth Aladár is rokonságot vélt felfedezni Brahms és Dohnányi között, amikor a Pesti Napló hasábjain megjelent recenziójában a zongorista Dohnányit egy rá nagyon is jellemző hangnemben, egyenesen költői szófordulatokkal írta le:

Kivételes zenekari művészet élvezete vár a filharmonikus esték közönségére, valahányszor Dohnányi Ernő előtt a karmesteri kótaállványon Brahms-partitúra fekszik. A Brahms-művek belső ellentétét, melyben az északnémet költő zabolátlan, regényes szenvedélye és a kifejezés aszkézise kerül egymással szembe, talán egyetlen karmester pálcája sem hidalja át olyan biztos íveléssel, mint Dohnányi Ernőé. A Brahms-interpretáció legtitkosabb zára: a művészetében meghasonlott mester költészetéből egységes, homogén világképet teremteni; s nem véletlen, hogy ennek a titkos zárnak kulcsát éppen Dohnányi találja meg. Úgy Brahms, mint Dohnányi alapjában romantikus lélek. [...] Ezért Dohnányi, akiben Brahms lefojtott izzó szenvedélye mindig új és színes lángokra lobban, egyszersmind örököse is a Bécsbe származott hamburgi mester elérhetetlen klasszikus ideálokra törő küzdelmének. Ebben az esetben tehát az interpretátor a maga módján tovább folytatja az alkotó művész küzdelmes útját, ott, ahol az abbahagyta. Ezért gyakran úgy érezzük, mintha Dohnányi valósággal megjavítaná Brahmsot: a zenekari technikának többször kifogásolt félszége eltűnik, a „szürke kód” fellibben, az eszközök mögül kiizzik a titáni Akarat s Brahms minden salaktól megtisztult költészete szövi szellemujjával az orchester szólamfonalait.¹⁴

13 Gondoljunk csak Dohnányi első opuszára, amelyről egy anekdota szerint Brahms egyenesen azt állította: „magam sem tudtam volna jobban megírni”. Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. Szerk.: James A. Grymes. (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2002.) 20.

14 (T-th) [Tóth Aladár]: „Filharmonikus hangverseny.” *Pesti Napló* LXXIV/239 (1923. október 23.): 5.

A fenti sorok alapján úgy tűnik, hogy a kritikus nem csupán a koncerten elhangzott I. szimfóniának (op. 68), de az egész brahmsi életmű leghivatottabb előadójának tekintette Dohnányit. Figyelemre méltó, hogy Tóth Aladár nem csupán ideális interpretátorként tekintett Dohnányira, de Brahms zenekarkezelésének „megjavítójaként” is.

Ugyanerről az előadásról Jemnitz Sándor is pozitívan nyilatkozott a hangverseny után:

Brahms első szimfóniáját ez alkalommal igen magas nivójú előadásban hallgathattuk meg. Újszerű mozzanatként emeljük ki azt az érdekes elcsendesedést, amellyel Dohnányi az első tétel szenvedélyes feszültségét a végső „Poco sostenuto” méltóságteljes lemondásába vezeti vissza; továbbá a szokottnál élénkebben vett és ezáltal vidámabban csörgedező Scherzot.¹⁵

A Dohnányi-féle interpretációban, úgy tűnik, Jemnitz is felfedezett egyedi vonásokat, mégpedig az általa említett 1. tétel végi elcsendesedést. Kérdéses ugyanakkor, hogy Dohnányi ezen utasítása mennyiben számított szokatlannak ebben az időszakban, s hogy más karmesterek milyen értelmezéssel irányították a szóban forgó szakaszt.

Egy másik Brahms-szimfónia, a IV. (op. 98) 1929. március 18-ai előadásáról Tóth Aladár ekképpen számolt be:

A kísérő zenekart Dohnányi Ernő vezényelte és ugyancsak ő dirigálta a hangversenyt befejező IV. Brahms-szimfóniát, melyben különösen a nagyvonalúan tolmácsolt Andante és az előkelő muzikális fantáziával felépített záró tétel árulta el, hogy páratlan Brahms-játékosunk milyen emelkedett, tiszta és mélyen költői képet őriz lelkében Brahms nagy szimfonikus alkotásáról.¹⁶

Hasonlóan pozitív gondolatokat közölt Tóth Aladár az egy hónappal későbbi, 1929 áprilisában lezajlott Brahms-estről, amely alkalommal az orosz származású amerikai zongorista-zeneszerző, Oszip Gabrilovics¹⁷ és Dohnányi felváltva vezényelt és zongorázott. A Dohnányi vezényelte – és Gabrilovics zongoraszólójával előadott – II. (B-dúr) zongoraverseny (op. 83) interpretációját értékelő beszámoló ugyanakkor azért is figyelemre méltó, mert a kritikus a nemzetközi zeneélet két karmesterének – Edwin

15 (J. S.) [Jemnitz Sándor]: „Második filharmonikus hangverseny.” [1923.] október 24. Adatok nélkül. Lásd a BTK 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma Jemnitz-gyűjteményének kritikagyűjteményét.

16 (T-th) [Tóth Aladár]: „Mónár Anna és Hány János.” *Pesti Napló* LXXX/64 (1929. március 19.): 11–12., 12.

17 A Dohnányi-kortárs Oszip Gabrilovics (1878–1936) nem csupán zongoristaként és zenészerzőként működött, de amerikai letelepedését követően 1918 és 1936 között a Detroit Symphony Orchestra karmestere lett. Pályája így párhuzamba állítható a Dohnányiéval.

Fischernek és Wilhelm Furtwänglernek – Brahms-interpretációjához hasonlította a filharmonikusok elnökkarnagyának előadásmódját:

Dohnányi Ernőt, mint a Brahms-muzsika apostolát, immár felesleges méltatnunk. A félbenmaradtságában [sic!] is hatalmas német zeneköltőnek nincs ma a világon mélyebb megértője, költőibb interpretátora Dohnányi Ernőnél. Egy Fischer Edvin vagy Furtwängler talán jobban meg tudja éreztetni velünk Brahms szenvedélyének zord erejét, de Brahms álmainak gyönyörű alkonyati poézisébe nincs még egy olyan igazságra vezérlő kalauz, mint ez a mi páratlan zongoraművésznünk.¹⁸

1933. március 7-én Tóth Aladár hasonlóan elismerő gondolatokat közölt Dohnányi Brahms-játékáról, amely alkalommal első ízben vezényelte a zongora mellől a zeneszerző B-dúr zongoraversenyét. Bár a klasszikus repertoárból – mint már korábban említettem – főleg Mozart és Beethoven versenyműveit adta elő hasonló, a korszakban meglehetősen szokatlan előadásmódban, a romantikus repertoárból csupán néhány kivételes esetben választott ilyenfajta interpretációt. Nyilvánvalóan azért, mert a romantikus repertoárba tartozó alkotások mind a zenekart, mind pedig a zongoristát – és persze a karmestert is – nehezebb technikai feladatok elé állítják. Brahms zongoraversenyén kívül csupán Schumann a-moll versenyművét (op. 54) és Liszt *Magyar fantáziáját* (S. 123) vezette a zongora mellől Dohnányi a Filharmóniai Társaság élén.¹⁹

Dohnányi sok tekintetben utódja Brahmsnak. De az ő lelkében már elültek az alkotó szellem ősi lázadásai. Az ő előadóművészi fantáziája barátságosan, intímen simul az idegen formákhoz, végtelenül szabadnak érzi magát bennük és ott, ahol Brahms alkotószellemé küszködött és keresett, ott Dohnányi zongoraművészete győz és talál. Ez a csodálatos zongoraművészet ezért a beteljesedés varázslatos harmóniáját borítja Brahms zeneköltészetére. Komplikáltságában, problémáiban összeforr a zeneköltő lelkével, harmóniájával viszont mintegy feloldozza azt. Ezért Dohnányi talán sohasem érzi zongoraművészetét olyan hatalmasnak, felszabadítóknak, mint mikor Brahmsot játszik. Temperamentumának ereje szinte felfokozódik, romantikája teljes leplezetlen gazdagságában bontakozik ki, a hallgató egyik ámulatból a másikba esik: lehetséges ennyi szépséget kihozni a zongorahangszerből?

Dohnányi a hétfői Brahms-estet a B-dúr zongoraversennyel nyitotta meg. Úgy játszott, ahogy ma talán senki sem és ahogyan ő maga is csak az ihlet legkiváltságá-

18 (T-th) [Tóth Aladár]: „Gabrilovics és Dohnányi a filharmonikusok Brahms-estjén.” *Pesti Napló* LXXX/94 (1929. április 26.): 13.

19 A koncertek adatai megtalálhatóak a BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum Koncertadatbázisában (a továbbiakban MZA KAB) 1932.03.12., ID_9416; MZA KAB 1933.10.23., ID_6384.

gosabb pillanataiban tud játszani. Ezt a művet most hallottuk tőle először, de az volt az érzésünk, hogy általában most halljuk először életünkben. Reveláció volt ez a zongorajáték, melyet sohasem fogunk elfeledni. Dohnányi a zongora mellől vezényelte a zenekart, mely nem is lehetne Európa egyik legjobb zenekara, ha nem tudta volna lelkesedéssel és megértéssel követni ezt a páratlanul lelkesítő és meggyőző zongorajátékot.²⁰

Figyelemre méltó, hogy a fent idézett kritika nem csupán Dohnányit, de a zenekart is igencsak pozitívan értékelte, amikor Európa egyik legjobb zenekarának nevezte a filharmonikusokat. Nem véletlenül: ugyanis a Filharmóniai Társaság zenekara az 1920-as évek második felétől több nyugat-európai városban hangversenyezett,²¹ s ezen alkalmakkor nem csupán a külföldön megjelent sajtóvisszhangok,²² de egyik nyilatkozatában maga Dohnányi is Európa három elsőrangú zenekara között említette együttesét. A szóban forgó 1933-as Brahms-hangversenyéről Jemnitz Sándor is igen elismerő szavakkal emlékezett meg:

Hitelesebb szellemben megtartott emlékhangversenyt maga Brahms sem kívánhattott volna születésének századik évfordulójára. Való, hogy mostanában az egész művelt világ versengve ünnepli Hamburg nagy muzsikusi fiát. Alig hisszük azonban, hogy a Brahms muzsikának bárhol is illetékesebben hódoltak volna, mint nálunk Dohnányi Ernő és Basilides Mária... Dohnányi maga játszotta és a zongora mellől egyúttal maga is vezényelte a B-dúr versenyművet, ahol a zongora már nem az a sajátosan szólista hangszer, amely különváltan kerül szembe a zenekarral, hanem csupán „első az egyenlők között” és részese a szerves összjátéknak. Ez a négyteteles versenymű valóban szimfonikusan akar hatni és Brahms célzatosan

20 (T-th) [Tóth Aladár]: „Brahms, Dohnányi, Basilides a filharmonikusok hétfői hangversenyén.” *Pesti Napló* LXXXIV/54 (1933. március 7.): 10. MZA KAB 1932.03.12., ID_9416; MZA KAB 1933.10.23., ID_6384.

21 1925-ben Csehszlovákia területén (Brno, Prága, Pozsony), 1927-ben Frankfurtban a „Zene a népek életében” című nemzetközi kiállításon, majd 1928-ban az együttes fennállásának 75. évfordulója alkalmából több olaszországi városban (Trieszt, Treviso, Bologna, Cesena, Ancona, Párma, Milánó, Modena, Fiume), illetve nyugat-európai helyszíneken (Párizs, London, Schewening, Köln, Heidelberg, Zürich, München) vendégszerrepelt a zenekar. 1929-ben Nürnbergben, Salzburgban és Pozsonyban hangversenyeztek, az 1930-as években további külföldi hangversenyeket adtak, 1931-ben például Salzburgban, Bad Gasteinban, 1936-ban újabb nagyszabású olaszországi körúton vettek részt, és Bécsben is felléptek. 1937-ben a hitleri Németország több városában adtak hangversenyeket.

22 1931-ben, a Salzburger Ünnepi Játékokon való vendégszereplés alkalmával megjelent kritikák közül a Salzburger Wacht például a lipcei Gewandhausorchester, illetve a Drezdai és a Berlieni Filharmonikusok – a cikkíró szerint legalábbis elsőrangúnak tartott német zenekarok – sorában helyezte el a Budapesti Filharmóniai Társaságot. Lásd: -ert: „Salzburger Festspiele. Das erste Orchesterkonzert.” *Salzburger Wacht* (1931. július 28.). [Adatok nélkül]. A hiányos adatolású újságkivágatot lásd a Filharmóniai Társaság Archívumának sajtógyűjteményében.

szaporította ezzel, a különben három részből álló koncertforma tételeit. A zongorázó karnagy kettős ténykedése ilyen megváltozott körülmények között egészen más jelleget öltött, mint Beethoven versenyműveinél. Röviden azt mondhatnók, hogy a „prímás-ból” „hangversenymester” lett. Hangversenymester, az állás régi értelmében, amely szerint a hangverseny mestere csakugyan még a kar mestere is volt. Dohnányi elragadó megértéssel és szeretettel muzsikált. A brahmsi dallamfűzés és motívumfejlesztés titkaiban ma talán senki sem otthonosabb nála. S csak ő tudja-érzi igazán, hogy ilyen lassú tétel lassú volta milyen tág értelmű, s milyen hullámzóan váltakozó hangulatokat rejt magában.²³

Érdeemes megjegyezni, hogy Jemnitz a Beethoven-versenyművek zongora mellől való dirigálásával hasonlította össze a Brahms-mű előadását, mégis meglepő, hogy a Brahms-zongoraverseny előadását egy jóval korábbi, 18. századi előadói gyakorlattal kapcsolta össze, amikor a „hangversenymester” jelzővel illette a karmestert. Azzal azonban Jemnitz, hogy – a korábbi gyakorlat szerint – a zenekarban helyet foglaló muzsikusra utalt, valószínűleg az egy személyben zongorista és karmester Dohnányinak a zenekarral való egyenrangúságát kívánta hangsúlyozni, mint ahogy a kritika korábbi szakaszában rámutatott: „első az egyenlők közt”.

A „Bruckner-ügy”

Jemnitznek a Népszavánál megjelent első kritikái közül való az az 1924-ben megjelent írás, amely a kritikuskaknak a legterjedelmesebb és egyben a leginkább lesújtó beszámolója volt a karmester Dohnányiról. Az október 13-ai hangverseny hiányosságait – amelyen Anton Bruckner IX. szimfóniája (WAB 109), Antonín Dvořák *Négy bibliai éneke*, Dohnányi *Ünnepi nyitánya* és Heinrich Marschner *Hans Heiling* című operájának egyik áriája szerepelt – Jemnitz Sándor ekképpen összegezte:

Az előadás *Dohnányi Ernő* vezénylete alatt – ki kell mondanunk – gyatra volt és megértetés helyett csak újabb félremagyarázásokra adott alkalmat. Kezdve az első tételben észlelt, merőben indokolatlan és zeneietlen *húzástól*, egészen a lehetetlen időmértékekig, az interpretáció súlyos és láncolatos kifogások alá esett. A lassú részeket mindvégig türelmetlen gyorsítások tették nyugtalanokká, míg a Scherzo „Bewegt, lebhaft”-jából a főpróbán „In doppio movimento”, este pedig áttekinthetetlen zürzavar lett. A főtémákat eredetileg bensőséges, sőt olykor

23 J. S. [Jemnitz Sándor]: „A Filharmóniai Társaság VII. bérleti hangversenye.” *Népszava* LXI/53 (1933. március 7.): 6.

extatikus jellegükből végkép kiforgatva, a legközönyösebb és legridegebb tolmácsolásban darálták le. [...] Így nem *szabad*, mert így nem *lehet* muzsikálni!²⁴

Mint ahogy a fenti idézett sorokból érzékelhető, Jemnitz az előadás több problémás aspektusára is rávilágított, köztük a Bruckner-szimfóniában eszközölt húzásokra – jóllehet szimfóniáit a német zeneszerző többféle változatban és kiadásban hagyta örökül a következő nemzedékek számára.²⁵ Dohnányi azonban nem első alkalommal élt hasonló eljárással a terjedelmes Bruckner-szimfóniák megrövidítése céljából, ugyanis 1920. január 12-én szintén jelentős húzásokat alkalmazott²⁶ Bruckner VII. szimfóniájában (WAB 107).²⁷ Jemnitz írásából egyértelműen érzékelhető az is, hogy bírálatának célkeresztjében nem elsősorban a zenekar, hanem maga a karmester Dohnányi állt. Lehetséges, hogy e negatív kritika háttérében valójában Jemnitz Sándor – aki az ország határain kívül, Németországban tanulta a karmesterséget, és egy rövid ideig külföldön dirigensként is működött²⁸ – saját karmesteri ambícióit kell sejtenuünk, hiszen nem sokkal korábban ő maga is állt a karmesteri pulpituson, és meglehet, hogy karmesterként elismerésre vágyott.²⁹ Már Jemnitznek ebben az írásában megfigyelhető a kritikus stílusának egyik alapvető jellemvonása, mégpedig az, hogy az előadott művekről olykor hosszasan, szinte elemző mélységgel ír, magáról az előadásról viszont annál kevesebbet. Ez utóbbiról rendszerint velősen fogalmazta meg véleményét – gyakran igen lesújtó hangnemben.

Mindenesetre nem Jemnitz volt az egyetlen kritikus, aki elmarasztaló beszámolót jelentetett meg a filharmonikusok Bruckner-hangversenyéről. A koncert gyengéire Tóth Aladár a következőképpen világított rá:

Filharmonikusaink úgy látszik ellensúlyozni akarták a német Bruckner-tüntetést: tüntetően elhanyagolták a IX. szimfónia partitúráját, sőt gyakran még a partitúra előjelzéseit sem vették figyelembe. Nem elégedtek meg azzal sem, hogy Bruckner a tervezett négy tétel közül csak az első hármat komponálhatta meg.

24 Jemnitz Sándor: „Első filharmonikus hangverseny.” *Népszava* LII/229 (1924. október 14.): 6–7. 7.

25 Jackson, Timothy L.: „Bruckner, Anton. 7. Versions of the Symphonies.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. IV.* (London: Macmillan, 2001.) 468–471.

26 R. M.: „[Cím nélk.]” *Szózat* (1920. január 12.). A hiányos adatolású újságvivágotat lásd a Filharmoniai Társaság Archívumának sajtógyűjteményében.

27 MZA KAB 1920.01.12., ID_3762.

28 Breuer, Jemnitz Sándor, a lipcsei diák, i.m., 26.

29 Ezt támasztja alá Jemnitz Arnold Schönbergnek címzett 1912. augusztus 21-ei levele is, amelyben a következőképpen fogalmazott: „Koncertkarmester szeretnék lenni, kezdetként bármilyen kisvárosi filharmonikus zenekarának vezetője; lehetőleg a filharmonikus énekkaré is!” Közli: Breuer János: „Jemnitz Sándor levelei Arnold Schoenbergnek.” *Magyar Zene* XXXIV/4 (1993. december): 335–403., 344.

Az első tételt ugyanis még ezen felül egy ügyes húzással megrövidítették. Az ilyen előadással azonban, nemcsak Bruckner, hanem a Filharmóniai Társaság is meg fog „rövidülni”. Ilyen prolóógus után, félünk, még több üres székkal fogunk találkozni a következő hangversenyeken.³⁰

Mint ahogy a fenti sorokból kitűnik, a szimfóniában eszközölt húzásokat emlegetve Tóth Aladár – meglehetősen ironikus hangvételű megjegyzésével – párhuzamot állított az együttes zenészeinek esetleges „megrövidülésével”, ami alatt a zenekar taglétszáma csökkenését értette – jóllehet ezzel a hasonlattal éppen a zenekar teljesítményét és nem a filharmonikusok elnökbarnagyát marasztalta el. Jemnitz és Tóth Aladáron kívül ugyanakkor más újságírók és zenei szakírók is hasonlóan elutasító hangnemben jelentettek meg beszámolót, aminek következtében valóságos sajtóbotrány bontakozott ki a zenekar és a zenekritikusok között.³¹ Mindenesetre elgondolkodtató, hogy Jemnitz és Tóth személyes-szakmai kapcsolata mennyiben befolyásolhatta kritikáik hasonlóan negatív hangvételét. Jemnitz Sándor ezen időszakból fennmaradt naplója alapján kiderül, hogy az október 12-én lezajlott nyilvános főpróbát követően – a feljegyzések alapján nem első alkalommal – a két zenekritikus együtt ebédelt.³² Lehetséges, hogy már az ebéd során megfogalmazták elutasító véleményüket az előadásról, sőt az is elképzelhető, hogy beszélgetésük formálta későbbi véleményalkotásukat.³³

Bruckner IX. szimfóniájának sikertelen előadása után – valószínűleg a kibontakozott botrány hatására – Dohnányi csak évekkel később tűzött ismét műsorára egyet az osztrák zeneszerző szimfóniái közül. Ez az alkalom 1936. január 13-án jött el, amikor Bruckner III. (d-moll) szimfóniáját (WAB 103) szólaltatták meg a filharmonikusok. Tóth Aladár ezúttal igen pozitív kritikát közölt, ám egyúttal rámutatott Dohnányi karmesteri technikájának alapvető hiányosságaira is:

Az ő páratlanul világos muzsikusfejét, természetes formaérzékét, előkelő ízlését legkevésbé sem zavarhatták meg a Bruckner-rajongók fantazmagóriái. Őt nem a „Bruckner-Problem” vonzotta, hanem maga a Bruckner-muzsika, melynek valódi szépségeit biztos zenei ösztönnel és őszinte szeretettel hámozta ki a nagyszabású partitúrából. Dohnányi Ernőtől talán még nem is hallottunk ennyire gondosan

30 (T-th) [Tóth Aladár]: „Első filharmonikus hangverseny.” *Pesti Napló* LXXV/216 (1924. október 14.): 13.

31 A kritikabotrány eseményeinek részleteiről lásd Laskai Anna: „»Nekem nem kellene kritikuskok«. A karmester Dohnányi és az 1924-es sajtóbotrány eseményei.” Publikáció a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum honlapján: http://zti.hu/files/mza/docs/Forraskutatas_2019/Nekem_nem_kellenek_kritikusok_Laskai_tanulmany.pdf

32 Jemnitz Sándor naplóját a Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma őrzi.

33 A két kritikus személyes-szakmai kapcsolatának alakulásáról lásd még: Molnár Szabolcs: „Fischer Annie győzelme az 1933-as Liszt-versenyen (a korabeli sajtó tükrében).” In: Farkas Márta–Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2006/2007*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007.) 23–36.

kidolgozott, lelkiismeretesen átgondolt, koncentrált zenekari produkciót. Ha a zongora nagy mestere mindig ilyen alapos felkészültséggel állana filharmonikus zenekarunk élére, akkor nagy muzikális tehetsége és műveltsége sokkal jobban kárpótolhatna bennünket a vérbeli karmestertalantum szuggesztív parancsoló erejének, technikai rátermettségének hiányaért.³⁴

A pozitív benyomásokat rögzítő kritika megjelenése után Dohnányi még abban az évben, 1936. november 9-én – ezt követően pedig 1938-ban és 1943-ban – Bruckner V. szimfóniáját (WAB 105) a filharmonikusok műsorára tűzte.³⁵ Bár Dohnányi elnökkarnagyi működése előtt néhány Bruckner-szimfóniát már hallhatott a budapesti közönség,³⁶ mégsem tudhatjuk pontosan, hogy e művek mennyire lehettek idegenek a hallgatóság számára.

A szóban forgó sajtóbotrány után, 1924. október 17-én jelent meg Jemnitznek a zongorista Dohnányiról szóló egyik kritikája, amelyből egyértelműen kiderül, hogy fogalmazását lényegesen befolyásolták a filharmonikusok hangversenyén szerzett benyomások:

Fejlődést nem mutató karmesteri tevékenységének szerencsés ellensúlyozásaként, mindannyiszor kiengesztelődést, békekötést és tiszta örömet jelent, ha Dohnányi visszatér a zongorához, amelynek valóban hivatott, sőt sok tekintetben páratlan mestere.³⁷

Valószínűleg Dohnányi karmesteri teljesítményéről szerzett negatív tapasztalatai befolyásolhatták Jemnitzet akkor is, amikor 1924 őszén a budapesti zeneéletben fellépő más hazai és nemzetközi karmesterekről írt kritikáiban véleményét megfogalmazta. Ugyanis nem kizárólag Dohnányi volt az egyetlen olyan karmester, akivel a kritikus nem volt elégedett: többek között Tittel Bernát és Rékai Nándor zenekarvezetéséről is

34 (T-th) [Tóth Aladár]: „Filharmonikus hangverseny.” *Pesti Napló* LXXXVII/10 (1936. január 14.): 14. Az idézetben említett „Bruckner-Problem” szóhasználatot a zeneszerző életművét feldolgozó szakirodalom a Bruckner-szimfóniák több változatban és kiadásban való jelenlétének problémájára használja. Ennek alapján úgy tűnik, hogy Tóth Aladár ismerhette ezt, a nyugati zenetudományi diskurzusból használatos kifejezést, amely elsőként valószínűleg az összkiadások előszavaiban jelent meg. Lásd továbbá: Deryck Cooke: *The Bruckner Problem Simplified*. (New York: The Musical Newsletter, 1975.), illetve: Paul Hawkshaw: „The Bruckner Problem Revisited.” *19th-Century Music* XXI/1 (1997. nyár): 96–107.

35 1938. március 7-én Bruckner VII. szimfóniáját, 1943. március 13-án pedig a zeneszerző IX. szimfóniáját adták elő a filharmonikusok Dohnányi vezényletével.

36 Bruckner szimfóniái közül a IV., V., VI., VII. és IX. hangzott el Dohnányi elnökkarnagyi működése előtt. IV. szimfónia (1904. március 9., Kerner István); V. szimfónia (1895. december 18., Ferdinand Löwe; 1912. január 17., Kerner István); VI. szimfónia (1909. december 20., Kerner István); VII. szimfónia (1887. április 4., Erkel Sándor; 1907. december 4., Kerner István); IX. szimfónia (1906. március 7., Kerner István; 1917. december 3., Kerner István).

37 J. S. [Jemnitz Sándor]: „Dohnányi Ernő zongoraestje.” *Népszava* LII/232 (1924. október 17.): 8.

elutasítóan nyilatkozott, jóllehet a két muzsikus karmesteri tevékenysége jelentőségük szempontjából nem mérhető a Dohnányiéhoz.³⁸ Különös módon Jemnitz Nagypál Bélát, az Operettszínház karmesterét értékelt nagyra. Mint írta: „furcsa és alapjában véve lesújtó tény, hogy Budapesten operettszínházba kell mennünk, hogy ennyire elfogadható karmesteri teljesítményt óhajt[s]unk kapni, mint az övé”.³⁹ Megfigyelhető ugyanakkor, hogy a budapesti zeneélet más karmestereiről – például Fleischer Antalról, Komor Vilmosról vagy Ferencsik Jánosról – nem jelentetett meg az 1924-es beszámolóhoz hasonló elmarasztaló hangnemű kritikát.⁴⁰ Igaz, a fent említett fiatalabb generációba tartozó karmesterek szerepvállalása, illetve pozíciója meg sem közelítette a Filharmóniai Társaság elnökkarnagyi székében ülő és a budapesti zeneéletet vezető Dohnányiét.

Egy 1927-es kritika alapján úgy tűnik, hogy Jemnitz Sándor Dohnányival kapcsolatos negatív véleményalkotásán még olyankor sem változtatott, amikor nem Budapesten, hanem az országhatáron kívül hangversenyeztek a filharmonikusok. 1927-ben, amikor második alkalommal lépett fel külföldi hangversenypódiumon Dohnányi irányítása alatt a Filharmóniai Társaság Zenekara, a kritikus nem csupán az együttest marasztalta el rosszindulatúan, de magát az elnökkarnagyot is élesen bírálta, mi több, egy új karmester kinevezését sürgette:

Nekünk, akiknek évről-évre csaknem kizáróan a filharmóniai zenekar tolmácsolja a zeneirodalom remekeit, nekünk kevés ennyi. Mi nem elégedhetünk meg ezzel, nekünk elmélyülést és igenis részletfinomságokat, árnyalatbőséget kell kívánnunk, sőt követelnünk!... A tendenciózusan fölfúj majnafrankfurti siker mit sem változtat a tényálláson. A helyzet ezentúl is az, hogy e tetsületnek fölényes vezérre, vérbeli kar-*mesterre* van szüksége, mert nélküle sohasem szerzi meg azt a rendszeres fegyelmet és tegyük mindjárt hozzá: a polifon játéknak ama beidegzett plasztikáját, amely nélkül igazi elsőrendű zenekar elképzelhetetlen.⁴¹

38 Tittel Bernátról lásd: J. S. [Jemnitz Sándor]: „Dohnányi Ernő zongoraestje.” *Népszava* LII/232 (1924. október 17.): 8; illetve Rékai Nándorról: Jemnitz Sándor: „Thais.” *Népszava* LII/97 (1924. május 6.): 7.

39 Jemnitz Sándor: „Marica grófnő.” *Népszava* LII/234 (1924. október 19.): 9.

40 Lásd Jemnitz kritikáit Fleischer Antalról: J. S. [Jemnitz Sándor]: „Két szép hangverseny.” *Népszava* LV/30 (1927. február 8.): 6; Komor Vilmosról: J. S. [Jemnitz Sándor]: „»Ármány és szerelem.« Verdi-bemutató a Városi Színházban.” *Népszava* LVII/43 (1929. február 21.): 8; illetve Ferencsik Jánosról: J. S. [Jemnitz Sándor]: „»Seherezádé«. Az Operaház balettújonsága.” *Népszava* LVIII/61 (1930. március 14.): 8.

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

Jemnitz megjegyzése ellenére a „Zene a népek életében” című nemzetközi kiállításon való részvétel nem csupán a Trianon utáni külpolitika szempontjából tekinthető nagy előrelépésnek, de azért is, mert a filharmonikusok olyan elsőrangú európai együttesek mellett vettek részt az eseményen, mint a Berliini Filharmonikusok, a Bécsi Filharmonikusok, a párizsi Colonne Zenekar, a római Agostino Zenekar és az amsterdami Concertgebouw Zenekar. Emellett úgy tűnik, hogy Jemnitz Sándor még az 1927-es – a zeneszerző kettős jubileuma: művészi pályafutásának harmincadik, illetve születésének ötvenedik évfordulója alkalmából megrendezett – Dohnányi-jubileum alkalmával sem tudta véka alá rejtetni az elnökkarnaggal kapcsolatos ellenérzéseit. Mint írja: „Dohnányit persze viharos taps fogadta. A karmestert is – aki még a saját műveit sem vezényli plasztikusan.”⁴²

Bach és a régi zene

A kedvezőtlen kritikai fogadtatású Bruckner-előadás után két évvel, 1926. április 2-án Dohnányi Johann Sebastian Bach *János-passióját* (BWV 245) tűzte a filharmonikusok műsorára.⁴³ A hangversenyéről és Dohnányi teljesítményéről Jemnitz pozitív hangnemben számolt be, s mint a kritikából kiderül, csupán a passió tragikus hangvételének közvetítésével nem volt elégedett:

Dohnányi Ernő gyönyörűen keltette életre Bach szélesen hömpölygő, végtelen lélegzetű dallamait – amelyeknek egész vonalgazdagságát kiaknázza –, de a mű lírai részleteihez közelebbi viszonylatba került, mint a tragikusakhoz.⁴⁴

Tóth Aladár szintén beszámolt a filharmonikusok szóban forgó hangversenyéről, ő azonban jóval terjedelmesebb írásban emlékezett meg az előadásról. A kritikus írása egyúttal arra is rámutatott, hogy a magyarországi hangversenyéletben Bach művei nem képezték részét a hangversenyrepertoárnak.⁴⁵ Ennek kapcsán Tóth Aladár hivatkozott

42 Jemnitz Sándor: „Ünnepi filharmóniai hangverseny Dohnányi Ernő 50. születésnapja alkalmából.” *Népszava* LV/242 (1927. október 25.): 7.

43 MZA KAB 1926.04.02., ID_3304.

44 J. S. [Jemnitz Sándor]: „Nagypénteki hangverseny.” *Népszava* LIV/76 (1926. április 4.): 12.

45 A repertoárlisták alapján megállapítható, hogy míg Kerner működése alatt egy-két alkalommal szerepelt Bach-mű a filharmonikusok hangversenyein, addig Dohnányi működése időszakában jóval kevesebbszer jelentek meg a német zeneszerző művei az együttes repertoárján. A *János-passió* e lajstrom alapján elsőként szerepelt a filharmonikusok hangversenyén. Csuka., i.m., 159–160.

azokra az előadóművészekre – Lichtenberg Emilre,⁴⁶ Helge Lindbergre⁴⁷ és Edwin Fischerre⁴⁸ –, akik elindították hazánkban Bach művészetének kultuszát. A kritikus e művészek közé emelte Dohnányit, amikor a Bach-kultusz magyar zeneéletben való kiépítéséről szólt:

*Bach nevének fogalommá kell válnia Magyarországon s ezt csak olyan előadóművész érheti el, akinek neve nálunk maga is fogalom. És ilyen művész Dohnányi Ernő. Az ő neve az egész művelt magyar társadalom előtt szentesíteni fogja azt, amit eddig csak a komoly zeneértők szűkebb körével sikerült művészeinknek megértetniük: hogy a Bach-kultusz kiépítése a magyar zeneéletnek egyik legfontosabb feladata.*⁴⁹

A kritika további szakaszában Tóth Aladár az előadás néhány részletének jellemzésére is kitért. Különös, hogy mindkét kritikus, Jemnitz és Tóth is kiemelte kritikájában azt, hogy Dohnányi alkatahoz vagy inkább előadasmódjához a líraiság közelebb állt, mint a mű „tragikus” vagy „izzó” hangulatot közvetítő interpretációja. Tóth Aladár ezzel kapcsolatban a következőképpen fogalmazott:

Dohnányi vérmérsékletében a germán temperamentum ősi harciasságának nyomát sem találjuk. Bach alkotásai között ezért a harcias protestáns életerőtől duzzadó, a szertelen misztikára hajló, vad, drámai víziókkal telített művek távolabb állnak Dohnányitól, mint a pietisztikus szellemű szerzemények. Sajnos, a János-passió, a bachi szellemnek ez a „Sturm und Drang”-alkotása, egy-két kórus és ária kivételével az előbbi csoportba tartozik.

A karmesteri munka kongenialitását ezért csak egyes lírai áriákban, az elégikus áhítatú korálokban s mindenekelőtt a nagy zárókórusban (Ruht wohl...) élvezhettük. A népkarok drámai ritmusa sok kívánnivalót hagyott hátra, bár itt

46 Lichtenberg Emil (1874–1944) karmesterként és zenei íróként is sokat tett Bach és Händel műveinek magyarországi megismertetéséért. Publicisztikai írásai közül lásd például: „Bach-kantáták.” *Zenei Szemle* I/7 (1917. szeptember): 208–211, illetve *Zenei Szemle* I/8 (1917. október): 241–243.; „Bach passióiról.” *A Zene* VII/3 (1925. március 31.): 65–66.

47 A finn származású Helge Lindberget (1887–1928) a korszak legjelentősebb opera- és oratóriuménekeseiként, Bach- és Händel-oratóriumainak avatott előadójaként tartják számon. Budapesten is fellépett Lichtenberg meghívása jóvoltából. Németh Zsombor: „Lichtenberg Emil és együttese.” *Magyar Zene* LII/4 (2014. november): 461–477. 472.

48 Edwin Fischer (1886–1960) svájci zongoraművész és karmester előszeretettel tűzött műsorára barokk zeneszerzőktől kompozíciókat. De előadóművészként gyakran fordult korábbi hagyományok felé, amikor együttesét a zongora mellől vezette, többek között budapesti hangversenyei alkalmával is. Tóth Aladár: „Fischer Edwin zenekari estje.” *Pesti Napló* LXXIX/249 (1928. november 3.): 13.

49 (T-th) [Tóth Aladár]: „Bach és Dohnányi.” *Pesti Napló* LXXVII/77 (1926. április 7.): 12–13. (Kiemelés az eredetiben.)

is felejthetetlen mozzanatok juttatták eszünkbe, hogy a karmesteri pálcát *nagy művész* tartja a kezében (így különösen szépen képzelte el Dohnányi a Krisztus ruháit kisorsolni akaró zsidók karát). Legkevésbé a hatalmas bevezető kórus sikerült. Itt a zenekarnak feloldhatatlanságuk végtelen fájdalmas feszültséget sugárzó harmóniái elégikusan megszélidültek, a vonósoknak hullámzó tömegként egyetlen pillanatra sem nyugvó tizenhatodjai elmosódtak, a kórus a rettenetes erejű háromszoros „Herr”-kiáltás után mingyárt lehalkult (pedig a német szöveg itt: „unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist”), sőt már a második szakaszban lírai ellágyulás kísérte ugyanezeket a szavakat. [...] Az „izzó parázs”, ez hiányzott ezen az estén, mely azonban így is egyik legnagyobb ünnepe volt az idei hangverseny kalendáriomnak[,] s egyik legnagyobb jelentőségű tette nagy művészünknek, Dohnányi Ernőnek.⁵⁰

A Beethoven-interpretáció kérdései

1926. április 26-án Dohnányi Ludwig van Beethoven IX. szimfóniáját (op. 125) tűzte a filharmonikusok műsorára – hozzátéhetjük: vezényletével csupán a második alkalommal.⁵¹ Tóth Aladár éppen az előző fejezetben említett *János-passió* előadásával hasonlította össze Dohnányi Beethoven-interpretációját, szerinte ugyanis Beethoven zenei világát a karmester jobban át tudta adni, mint Bachét:

A karmesteri emelvényen Dohnányi Ernő állott, akinek interpretációjában a német zenei gondolat két korszakos alkotása került most egymás mellé az utolsó hónap „nagy hangversenyeinek” listáján: Bach János-passziója [sic!] és Beethoven 9. szimfóniája. Míg Bach, Sturm und Drang-korának lázasan izzó, extatikus szelleméből inkább a lírikus elemeket ragadta meg Dohnányi fantáziája, addig a késői Beethoven világát, kozmikus szellemét a maga lényegében át tudta fogni és meg tudta jeleníteni. Legfőbb ereje itt a nagy formák mély értelmének felismerésében és életre keltésében áll. A szimfónia első tétele, úgy érezzük, egy új genezis vízióját idézi elénk, egy vajúdó világ szakadékait világítja be szenvedélyének komor villámfényével; Dohnányi ezeket a szakadékokat inkább áthidalja, egybeboltozza: nem szakadék mivoltukban, hanem az egésznek részeiként látja meg őket. Legtökéletesebben a második tétel megmintázása sikerült; itt a lihegő és tomboló ritmusok démoni áramában Dohnányi az egész tumultusnak, az egész „táncoló mindenség”-nek fellobbantója, formábaöntője és irányítója tudott lenni. A harmadik tétel nagy, vágyódó szeretete és a negyediknek himnusza, ez

50 I.m., 12–13.

51 Dohnányi 1925. május 18-án a Vigadóban vezényelte Beethoven IX. szimfóniáját a filharmonikusok élén.

a végtelen, hömpölyögve növekedő „öröm a földtől az égig”, inkább hatalmas koncepciójában, mint perspektíváinak teljes mélységében bontakozott ki. De ezúttal éppen ebben a koncepcióban kelt életre a szimfónia egész páratlan ereje, embert és világot egybeölelő nagysága.⁵²

Míg Tóth Aladár külön kiemelte Dohnányi formaértelmezésének érdemeit, addig Jemnitz Sándor úgy látta, a 4. tétel egy szakasza nélkülözi a „szerves összefüggést” a karmester tolmácsolásában. Jemnitz a hangverseny gyengeségeinek további részleteire is rávilágított. Köztük a szimfónia hangulatának, „emelkedettségének” megteremtését hiányolta, de egyes zenei mozzanatok – például a hangszínek, a tempó és időmértékek – helytelennek vélt tolmácsolására is rámutatott:

Az előadásból azonban, sajnos hiányzott a remélt emelkedettség. Dohnányi méltánylandó buzgalommal merült el főadatában, de a IX. szimfónia mélységes misztikumát, kinyilatkoztatásszerű bölcsességét nem szólaltatta meg. Gyönyörűen idealizálta a még reális hangulatkörben mozgó részleteket, csakhogy az ideálisakat már nem tudta realizálni. Mondhatnók: absztrahálta a konkrétumot, de nem konkretizálta az absztraktumot. A mű metafizikus fordulata a harmadik tétel vége felé következik be, – körülbelül a fúvózenekar kétszeri Esz-dúr riadó-jánál, amely az önmagától búcsúzó egyént mennyei intőszóval fordítja a köz, a kollektivitás, a „Keblemre myriádok” és „A halandó mind testvér lesz!” örök igéje felé. E döntő fordulatig, vagyis mindaddig, amíg a zeneköltő még a földi szférában vesztegel, Dohnányi géniusza eszményi magaslatokhoz szárnyalt föl-felé, viszont éppen ott lankadt el és hanyatlott vissza, ahol a zeneköltő kerekedett a felhők fölé. A negyedik tételt már a kezdőütemek cérnavékony hangszíne sem vezette be valami üdvösen. Az időmértékek föltűnően súlytalanul hatottak és következetesen túlgyorsak is voltak, ami által egyes tempók közönséges, indulószzerű jelleget öltöttek, mások pedig a már amúgy is eléggé veszedelmezett szólóquartettet nyugtalanították. A hatnyolcadokban lüktető zenekari közjátékból nem hallottuk ki a megrövidített motivikus anyagot: a szerves összefüggést. E részletnek viszont éppen tömörítettségében rejlik a formai alapgondolata... Összefoglalóan megállapítjuk tehát, hogy Dohnányi nem hétfőn este búcsúzott el valódi híveinek hatalmas táborától, hanem szombaton: utolsó zongoraestje alkalmával.⁵³

A kritika utolsó mondatában Jemnitz megint arra utalt, hogy Dohnányit jelentősebb zongoraművésznek tartja, mint karmesternek. A kritikus négy évvel később, az 1930-

52 A kritika aláírás nélkül jelent meg a Pesti Napló hasábjain, azonban a *János-passió* esetében már szintén említett Sturm und Drang kifejezés használata és szöveg stílusa alapján igen valószínű, hogy Tóth Aladártól származik a szöveg. N.N. [Tóth Aladár]: „Filharmonikus hangverseny.” *Pesti Napló* LXXVII/94 (1926. április 27.): 12.

53 J. S. [Jemnitz Sándor]: „A XII. filharmóniai hangverseny.” *Népszava* LIV/94 (1926. április 27.): 9.

ban ismét másorra került Beethoven-szimfónia előadásakor szintén zongoraművészi tevékenységével állította szembe a dirigens Dohnányit. Az 1926-os – az előző fejezetben tárgyalt – Bach-koncerten, a *János-passió* kapcsán hiányolt „tragikus hangvételt” most a Beethoven-mű esetében a „hősi magatartás” hiányának felelőlegessége váltotta fel:

A mozgósított tömeg élén dr. Dohnányi Ernő karnagy állott. Őszintén sajnáljuk, hogy e hasonlíthatatlanul nagyszerű zongoraművész karnagyai ténykedéséről mindig újra csak a csalódás hangján tudunk megemlékezni. Nem rajtunk múlik. Boldogok lennénk, ha végre megállapíthatnók, hogy a zongoraművészetéhez hozzáhódította a dirigálás művészetét is. Sajnos, ez utóbbi még mindig aránytalanul kisebbrendű értéket jelent. Nem szólunk az előadás technikai fogyatkozásairól (!), amelyek a hiányos próbák rovására írandók. De a tételek beállítása, a megütött alaphang sem volt az, amit Dohnányi zenei géniuszától elvártunk volna. Az értelmezésből épp az a magvasság, az a hősi magatartás hiányzott, amely itt főkéllék, amikor az egyetemes emberiség ügyéről van szó!⁵⁴

Jemnitz Sándor ugyanakkor nem csupán Dohnányit, hanem a zenekar teljesítményét is bírálta, amit a próbák hiányával magyarázott. Nem véletlenül: a Filharmóniai Társaság irattárában megőrzött próbanaplók alapján ugyanis az 1930. március 4-ei, „monstre hangverseny”-ként hirdetett koncert előtt mindössze egy alkalommal szerepelt az együttes próbái között Beethoven IX. szimfóniája.⁵⁵ Ráadásul a mindössze négyórás próbán a koncerten elhangzott *Egmont-nyitány* (op. 84) és Mozart D-dúr (Koronázási) zongoraversenye (K. 537) is szerepelt. Feltételezhető, hogy a rövid próba csak arra lehetett elegendő, hogy mindegyik művet végigjátsszák, ráadásul erre az egyetlen próbára is éppen a hangverseny napján, délelőtt 10 és délután 2 óra között került sor. Mindezek alapján Jemnitz joggal nyilatkozott elmarasztalóan a zenekar és Dohnányi teljesítményéről, hiszen a nagy vállalkozásként hirdetett „monstre hangverseny” minden bizonnyal jóval több előkészületet igényelt volna.

Szintén a zenekar teljesítményét bírálta Tóth Aladár annak az 1933. március 13-án megrendezett hangversenynek esetében, amelyen Beethoven-versenyművek szerepeltek. A hangversenyről beszámoló kritikus az előadás hiányosságait a zenekar teljesítményének róta fel, és igen élesen bírálta a filharmonikusokat:

54 J. S. [Jemnitz Sándor]: „Beethoven IX. szimfóniája a Városi Színházban.” *Népszava* LVIII/53 (1930. március 5.): 7.

55 A „monstre hangverseny”, vagyis a nagyszabású hangversenyre utaló kifejezésre nem találunk hasonló párhuzamot a szóban forgó időszakban működő külföldi zenekarok – például a Berlini Filharmónikusok vagy a Bécsi Filharmónikusok – irodalmában. A Filharmóniai Társaság Zenekara a szóban forgó alkalmon kívül még két ilyen elnevezésű hangversenyt tartott 1930. március 24-én, illetve 1930. április 7-én. Lásd Csuka Béla repertoárlistáját: Csuka, i.m., 131.

Ha Dohnányi műsorra tűzi Beethoven zongoraversenyeit: a közönség úgy készül erre a koncertre, mintha ünnepre készülne. A hölgyek legszebb toalettükbe öltöznek, a gazdag zenebarátok versenyeznek a legjobb helyekért, a szegény lateinerek összekuporgatják utolsó garasait. És igazuk is van: mert ahányszor Dohnányi eljátszotta nekünk Beethoven koncertjeit, az mindannyiszor a legtisztább zene-költészet legszebb ünnepe volt.

Dohnányi mai Beethoven-estje is bizonyára ilyen ünnep lett volna, ha a nagy művészt kísérő filharmonikusok nem játsszák benne az ünneprontó szerepét. Ez a zenekar korántsem készült úgy erre a hangversenyre, mint a közönség. Még annyi fáradtságot sem vett magának, hogy rendesen meghangolja instrumentumait. Hamis hangok, gixerek, rossz belépések éktelenítették el a zenekari részt. Ritkán hallottunk olyan lélektelen, unott, egyhangú zenekari játékot, mint ma a C-dúr és a c-moll versenyműben; az utóbbinak első és utolsó tételében forte és piano között alig volt már valami különbség. A szünet után, az Esz-dúr koncertnél kissé összeszedték magukat a zenészek, de csak az első két tételben, mert a harmadikban már újra visszaestek az előbbi pongyolaságba.

Igaz, a zenekart Dohnányi a zongora mellől vezényelte. De ez nem lehet melegség. Hiszen ugyanez a zenekar (valóban ugyanez a zenekar volt!) nemrég pompásan követte a zongoránál ülő Dohnányit, mégpedig Brahms kényes B-dúr versenyművében! Hogy Dohnányi „zongorázás közben” dirigált: ez inkább súlyosbító körülmény. Mert akit ez az isteni zongorajáték nem ragad magával, az tegye le hangszerét és vonuljon nyugalomba... Az a közönség, mely a mai gazdasági viszonyok között is szívvel-lélekkel kitart a muzsika mellett is szinte nap-nap után megtölti hangversenytermeinket: nem *ezt* érdemli az ország úgynevezett első zenekarától. És nem érdemli meg ezt a közönyt Dohnányi művészete sem. Dohnányi elvárhatja a filharmonikusoktól, hogy ugyanolyan tudással és lelkesedéssel kísérjék őt, a *mestert*, amilyenekkel például a Budapesti Hangversenyzenekar kísérte legutóbb Dohnányi *növendékeit*. Reméljük, filharmonikusaink mai szereplése csak sajnálatos „kivétel”, melyet a zenekar hamarosan el fog velünk feledtetni.

Ilyen körülmények között azonban érthető, hogy Dohnányi sem játszott a várt tökéletességgel. A C-dúr versenymű gyönyörűen indult, az Adagiót lélekzetünket visszafojtva hallgattuk, de azután úgy látszik a zenekar szánalmas szereplése egyre jobban elkedvetlenítette Dohnányit, aki eszményi pianóit, csodálatos rubatóit mindinkább kiküszöbölte és jobbára csak a nagy vonalak megőrzésére törekedett. Hogy ezek a „nagy vonalak” magukban véve is elárulták Dohnányiban a zongorajáték zsenijét: azt szinte felesleges említenünk.⁵⁶

56 (T-th) [Tóth Aladár]: „Dohnányi Beethoven-estje.” *Pesti Napló* LXXXIV/60 (1933. március 14.): 11.

Nem tudható, hogy mennyi felkészülési idő állhatott az együttes rendelkezésre a szóban forgó hangverseny előtt, ugyanis ebből az időszakból már nem maradtak fenn a zenekar próbarendjét rögzítő naplók. Figyelemre méltók azonban Tóth Aladárnak a zenekar rosszul hangolt hangszereivel, az egyes hangszercsoportok téves belépésével és a zenészek „lélektelen” játékaival kapcsolatos megállapításai. Nem egyértelmű azonban, hogy mi okozhatta a filharmonikusok korántsem kielégítő teljesítményét, a kritikus mégis felveti, hogy a háttérben Dohnányi zongora mellől való vezénylése állhatott, bár hozzáteszi: korábban, amikor az elnökmegye hangszere mellől dirigált, az együttes megfelelően kísérte őt. Tóth egyértelműen a zenészekhez címezte lesújtó véleményét, amely szerint „akit ez az isteni zongorajáték nem ragad magával, az tegye le hangszerét és vonuljon nyugalomba”.⁵⁷

A karmester Dohnányi és az új zene

A Bach-, Mozart-, Beethoven- és Bruckner-interpretáció mellett érdemes figyelmet fordítani Dohnányi kortárs zene s ezen belül Bartók-értelmezésének kritikai fogadtatására is.⁵⁸ Jóllehet Bartók zenei stílusa – ahogy Tóth Aladár egy 1928-as kritikájában is rámutatott – meglehetősen távol állt Dohnányi konzervatív zenei ízlésétől, a kritikus igen pozitívan vélekedett az interpretáció szempontjából meglehetősen kényes kompozíció, mégpedig az I. zongoraverseny (BB 91) előadásáról:

Bartók Béla zongoraversenyművét a hétfői filharmonikus hangversenyen maga a szerző mutatta be, rendkívül nagy közönségsikerrel. A karmesterpálca Dohnányi Ernő kezében volt, aki baráti odaadással és hihetetlen muzikalitással vezényelte ezt a nemesen konzervatív kultúrájától bizonyára egészen távol álló modern muzsikát. A Bartók-mű szokatlan technikai nehézsége bizony zavarba hozhatna akárhány „hivatásosan modern” karmestert is. Zenekarunk kitűnően működött. Dohnányi félig kívülről dirigálta a kényes kompozíciót. Ilyenkor látjuk csak igazán, hogy milyen rendkívüli kultúrmunkára képes ez a nagy muzsikós. És mi-

57 Tóth, Dohnányi Beethoven-estje, i.m., 11.

58 Bár karmesterként Dohnányi számos Bartók-művet vezényelt a filharmonikusok élén, a háborús bűnösök listájára került zeneszerzőt a tengerentúli sajtó egyenesen Bartók működésének „gáncsolásával” és műveinek elhanyagolásával is megvádolta. Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai évei*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.) 46–48. Talán ennek megcáfolására készült el az a zeneszerző amerikai hagyatékában található lista, amely a Dohnányi filharmoniai működése alatt előadott Bartók-műveket listázza. A listát lásd a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának Dohnányi-gyűjteményében. Egyéb dokumentumok, MZA-DE-Ta-Script 9.194.

csoda munkabírással végzi Dohnányi ezt az óriási munkát! Vasárnap délelőtt a főpróbán, hétfőn este a hangversenyen dirigálta a Bartók-bemutatót, a III. „Brandenburgi” versenyművel és a IV. Csajkovszkij-szimfóniával együtt s közben még arra is ráért, hogy vasárnap este önálló zongoraestet tartson.⁵⁹

A fent idézett sorok alapján úgy tűnik, hogy a mű technikai nehézségeit mind a zenekar, mind pedig Dohnányi sikeresen megoldották, ráadásul a kritikus párhuzamot vont a több ízben partitúra nélkül vezénylő Dohnányi és a „hivatásosan modern” karmesterek között. Tóth Aladár e szófordulattal nyilvánvalóan olyan karmesterekre utalhatott, akik kifejezetten a modern zene interpretálására szakosodtak: a Dohnányi-kortársak közül például Ernest Ansermet-re (1883–1969), Pierre Monteux-re (1875–1964) vagy Serge Koussevitzkyre (1874–1951) gondolhatott. Hasonlóan pozitív hangnemben számolt be Tóth Aladár 1936-ban *A csodálatos mandarin* szvitváltozatának előadásáról is, amely a kritikus szerint „a modern zeneirodalom egyik legnehezebb, legbonyolultabb partitúrája”.⁶⁰ Bartók művein kívül azonban számos hazai és külföldi kortárs zeneszerző kompozícióját tűzte dirigensként Dohnányi a filharmonikusok műsorára. Ezt támasztja alá Breuer Jánosnak az a Magyar Zenében megjelent tanulmánya, amelyben a karmester Dohnányi repertoárján szereplő kortárs kompozíciók jelenlétét vizsgálta.⁶¹ A magyar zeneszerzőkön kívül ugyanis – mint ahogy a szóban forgó cikkből és a repertoárlistákból kiderül⁶² – számos európai kortárs szerző műve szerepelt a filharmonikusok műsorán Dohnányi elnökkarnagy működése időszakában.⁶³ Jemnitz például Arthur Honegger *Rugby* (1928) című kompozíciójának 1930. januári előadása kapcsán nem csupán az Honegger-mű előadásának hiányosságaira világított rá, de egyszerismind az együttes modern kompozíciókat tolmácsoló hangversenyeinek legfőbb problémáira is:

A pályabíró sípolása, a feszülten figyelő közönség ajkáról fölhangzó kiáltások, biztatások s a tömegszenvedély finiselő kirobbanásai viszont hangszín lehetőségekkel telítettek. Szinte látjuk az egymásnak iramodó, ide-oda gomolygó legénységet, a tarka mezőnyt... De mivé vált mindez a vitalitás a filharmóniai zenekar

59 Tóth Aladár: „Bartók Béla zongoraversenyműve a hétfői filharmónikus hangversenyen. Dohnányi Ernő zongoraestje.” *Pesti Napló* LXXIX/65 (1928. március 20.): 18.

60 (T-th) [Tóth Aladár]: „Filharmonikus hangverseny.” *Pesti Napló* LXXXVII/10 (1936. január 14.): 14.

61 Breuer János: „Az elnökkarnagy. Dohnányi Filharmonikusai és a kortárs zene.” *Magyar Zene* XXXIX/3 (2001. augusztus): 275–286.

62 Lásd Csuka Béla repertoárlistáját: Csuka, i.m., 109–207.

63 I.h.

és dr. Dohnányi Ernő elnökkarnagy értelmezésében!? Sűrű, ragadós, szurtos gomolyaggá, amelyben a zene erős plaszticitásának még a nyoma is elveszett. Ezek a keresztül-kasul szökdelő szólamok nem a labdajátékot éreztették meg velünk, hanem – a próbahiányt. A produkció – akárcsak annakidején Stravinszky „Tavaszi ünnep” című zenei költeményének előadása – mintha nem is annyira a zeneszerző mellett, mint amennyire a zeneszerző ellen tartott szónoklatra emlékeztetett volna. *Sikeres antipropaganda volt ez!* Még néhány ilyen „bemutató” és nem csodáljuk, ha közönségünk csakugyan végleg hátat fordít a modern zenének, mert ily benyomások alapján ehhez teljes joga volna.⁶⁴

A Jemnitz említette Stravinsky-kompozíció, a *Sacre du Printemps* 1929. február 18-án lezajlott magyarországi bemutatója kapcsán a kritikus valóban a próbák hiányával magyarázta a hangverseny hiányosságait,⁶⁵ mint ahogy a szóban forgó Honegger-mű bemutatása esetén is. Az együttes próbanaplói valamelyest igazolják Jemnitz Sándor felvetését, ugyanis a hangverseny előtt összesen három alkalommal próbált a zenekar, ezek közül csupán az egyik – mindössze másfél óras – próbán foglalkoztak az Honegger-kompozícióval, a másik két-, három-, illetve három és fél óras próbán a koncerten szereplő további kompozíciók is helyet kaptak. Hasonló, a közönség elkedvetlenítésére utaló megjegyzéssel találkozhatunk Tóth Aladár egy korábbi, 1923. október 22-ei koncertről szóló kritikájában.⁶⁶ Mint beszámolójából kiderül, Tóth a filharmonikusok műsorán szereplő, olasz származású kortárs zeneszerző-karmester, Victor de Sabata *Juventus* (1919) című szimfonikus költeményének előadásával nem volt elégedett, s megjegyezte: „Ha filharmonikusainknak az a célja, hogy a budapesti közönséget kiábrándítsák a modern muzsikából, úgy céljukat ezúttal elérték.”⁶⁷

64 J. S. [Jemnitz Sándor]: „A Filharmóniai Társaság V. bérleti hangversenye.” *Népszava* LVIII/10 (1930. január 14.): 8.

65 Az együttes próbanaplói alapján a Stravinsky-művet a hangverseny előtt hatszor próbálták, melyek közül négy alkalommal szerepelt csupán ez a kompozíció a próbán, a másik két alkalommal a hangversenyen szereplő többi kompozíció is a próba részét képezte. A napló szerint a négy próba összesen hétórányi időtartamot jelentett. Ezek a számadatok még így is meghaladják a hangversenyek előtt szokásos három-négy próbaalkalmat, ugyanakkor a technikailag meglehetősen komplikált mű betanulásához valószínűleg még ennél is több időre lett volna szükség. Jemnitz a Stravinsky-mű bemutatója kapcsán a következőképpen fogalmazott: „Dr. Dohnányi Ernő nagy igyekezettel vezényelte a filharmóniai zenekart, de csodákat nem művelhetett: a kellő próbák hiánya mindenütt kiérződött és az akusztikus benyomás siralmasan kezdetleges maradt.” J. S. [Jemnitz Sándor]: „A Filharmóniai Társaság VI. bérleti hangversenye.” *Népszava* LVII/47 (1929. február 19.): 9.

66 (T-th) [Tóth Aladár]: „Filharmonikus hangverseny.” *Pesti Napló* LXXIV/239 (1923. október 23.): 5.

67 I.h.

Megnövekedett adminisztratív terhek: kitekintés az 1930-as évekre

Míg az 1920-as években és az 1930-as évek első felében a két kritikus rendszeresen beszámolt a filharmonikusok és Dohnányi hangversenyeiről, addig az 1930-as évek második felétől valamivel kevesebb kritikát jelentettek meg az elnökkarnagy teljesítményéről. Ennek több oka is lehetett. A Filharmóniai Társaság hangversenyeit összeítő adatok alapján az 1930-as években kevesebb alkalommal vezényelte Dohnányi a zenekarát, aminek következtében a szóban forgó időszakban több vendégkarmester irányította az együttest.⁶⁸ Ez egyrészt Dohnányi megnövekedett adminisztratív tisztségei miatt vált szükségessé: 1931-től ugyanis Dohnányi a Rádió főzeneigazgatói, 1934-től pedig a Zeneművészeti Főiskola igazgatói posztját is betöltötte.⁶⁹ Másrészt Dohnányi egészségi állapota is befolyásolhatta kevesebb szereplését: 1934-ben trombózt kapott, amelyből csak 1936 elejére épült fel.⁷⁰

Míg korábban Tóth Aladár Dohnányi teherbírását – párhuzamos dirigensi és koncertzongorista működését – igen hangsúlyosan és pozitívan értékelte, addig a későbbiek során, az 1930-as években több ízben is neheztelve utalt Dohnányi szerteágazó szakmai tevékenységére. A kritikus ezzel nem másra utalt, mint arra a számos adminisztratív pozícióra, ami miatt a hangversenyező muzsikusként egyre kevesebb alkalommal jelent meg a budapesti hangversenypódiumon, vagyis a zeneéletben. Tóth Aladár azonban főként a zongoraművész Dohnányi fellépéseit hiányolta, ezzel kapcsolatban 1931-ben a következőképpen fogalmazott:

Dohnányi az utóbbi években ritkán, feltűnően ritkán ül a hangversenypódiumon zongorához. Ebben a nagy, óriási muzsikusként mintha a „zeneszerző” és a „karmester” egyre féltékenyebb lenne a „zongoraművészre”. Mi tagadás? Ez a féltékenység nem indokolatlan. De nem is lealázó. Mert attól, hogy Dohnányiban a zongorista-talentum elhomályosít minden egyéb talentumot, Dohnányi még mindig kitűnő zeneszerző és karmester lehetne. [...] Dohnányi zeneéletünkben egész sereg előkelő állást tölt be. Ezek a vezetőpozíciók – a filharmonikusoknál, a rádiónál, a főiskolán stb. – nemcsak hatalmat jelentenek, de bizonyos erkölcsi kényszert is. Dohnányinak, mint hivatalos tényezőnek nem elég saját magára hallgatni, hanem hallgatnia kell arra is, amit tőle esetleg egyénileg különböző tehetségek akarnak, hallgatnia kell egy egész nemzet lelkére, az egész zenevilágra, fel kell karolnia annak legkülönfélébb értékes megnyilatkozásait. Dohnányi

68 Lásd például Csuka Béla repertoárlistáját. Csuka, i.m., 109–207.

69 Lásd a Vázsonyi-féle monográfia „VI. A magvető” című fejezetét. Vázsonyi, Dohnányi (2. kiadás), i.m., 207–245.

70 Vázsonyi, i.m., 236.

nem az az ember, ki ilyen munkában *teljesen* ki tudja élni magát. Sokat kell dolgoznia külső élet parancsszavára, kötelességszerűen, de nem szíve szerint – mint zongoraművész azonban Dohnányi: szabad!⁷¹

Tóth Aladár 1936-ban egy Dohnányi-zongoraestről beszámoló kritikájában szintén szóvá tette a zongoraművész eltűnését a pódiumról, és meglehetősen indulatos hangütésű cikkben számolt be Dohnányi zenepolitikai tevékenységéről:

Igen jellemző hivatalos zenei kultúrpolitikánk egész szellemére az az egyoldalú személyi kultusz, mely Dohnányi Ernőt beültette zeneéletünknek jóformán valamennyi hatalmi pozíciójába és ezáltal elvonta ezt a kiváló muzsikust a *zongorától*, tehát attól a hangszertől, melyen Dohnányi valóban rendkívülit produkált. Dohnányi kétségkívül univerzális muzikalitású zenész, akit világért sem akarunk pusztán a zongorához láncolni. Míg azonban a zeneművészet többi területein, kompozícióban, karmesterdobogón, zenepolitikában, nálunk is, külföldön is akadnak elegenden, akik Dohnányinál különbet produkáltak, addig Dohnányi, mint *zongoraművész*, kétségkívül *legelsőrendű* érték. Mi ezért csak azt szeretnénk, ha Dohnányi működésének középpontjába ismét a zongora kerülne, a zongora, mellyel ez a nagy művész a közönséget meghódította és tekintélyét zeneéletünkben megalapozta.

Megbocsáthatatlan bűne a magyar zenepolitikának, hogy Dohnányit eltérítette legfőbb hivatásának útjáról. Ha Dohnányi hű marad a zongorához, meggyőződésünk, hogy ma őt az egész világ mint d'Albert és Busoni hírnevének legméltóbb örökösét ünneplné. És Dohnányi akkor nagyobb dicsőséget szerzett volna önmagának és nemzetének, mint most, mikor zeneéletünk totumfactumaként lép a nagyvilág elé. Ez az igazság, melyet körülbelül mindenki tud, melyet végre egyszer minden köntörfalazás nélkül őszintén ki kell mondanunk.

Utóvégre maga Dohnányi sokkal komolyabb, értékesebb, mélyebb zenészegettniség, semhogy beérhetné azokkal az „Achtungserfolg”-okkal, melyeket az utóbbi időkben nálunk és (kellő politikai alátámasztással) külföldön arat. Neki nem lehet „diadal”, hogy például mikor Bécsben előadják „Szegedi misé”-jét, az egyik legelőkelőbb lap kritikájában az ő költői zongorajátékáról felelevenített remiszenciák foglalják el a vezetőhelyet. Mi megbecsültük szeretettel Dohnányiban a zeneszerzőt, a dirigenst is (jobban, mint ő saját magában a felülmúlhatatlan zongorajátékos[t]), bár ebben a minőségben nem emelhetjük őt a Bartókok, Kodályok, a Toscaninik, Mengelbergék rangjára. A kritikus nem vezethette félre a közönséget, de nem vezethette félre magát a művészt sem. És akár hiszi Dohnányi,

71 Tóth Aladár: „Dohnányi zongorázik...” *Pesti Napló* LXXXII/27 (1931. január 28.): 12–13.

akár nem: mikor mi benne a *zongoraművészért* küzdünk: akkor jobban szeretjük őt, az ő csodálatos interpretátori géniusát, mint ahogyan ő szereti saját magát.

Vajjon mit ér egy művésznek, – a *lélek* tolmácsának – ha az egész világot megnyeri, de saját lelkének kárát vallja. És Dohnányi még hozzá nem is nyeri meg a világot, hanem csak beteg zenei kultúrpolitikánk hatalmi pozícióit szerezheti meg ezen a drága áron.⁷²

Meglepő, hogy Tóth Aladár a karmesteri tevékenység értékelésekor éppen a nemzetközi zeneélet megkerülhetetlen karmesteróriásaihoz, Toscaninihez és Mengelberghez mérte Dohnányi teljesítményét. Vélhetően a kritikus ezzel ismét arra célzott, hogy Dohnányi zongoraművészi tevékenységét sokkal nagyobbra tartja zeneszerzői és karmesteri teljesítményénél.

Jemnitz Sándor szintén sajnálattal írt Dohnányi hiányáról a koncertéletben, ő azonban a már korábban említett betegsége miatti távolmaradása következtében fogalmazta meg – hozzátehetjük: Dohnányiról szóló beszámolóinak stílusától meglepően eltérő hangvételű – gondolatait:

Ahogy vannak zeneszerzők, akiknek nem adatott meg, hogy IX. szimfóniájukat befejezzék, úgy nem adatott meg dr Dohnányi Ernő elnökkarnagynak sem, hogy szép tervét végig keresztülvigye és egy évad nyolc bérleti hangversenyének keretében Beethovennek mind a kilenc szimfóniáját – kivülről! – maga vezényelje. Már a VIII. szimfóniát is csak súlyos fájdalmak árán szólaltathatta meg három héttel ezelőtt dr Dohnányi Ernő, aki azóta nagybetegen fekszik ágyában és még hosszú hetekre munkaképtelen lesz. Egész részvétünk az övé, mert amit ez a zseniális muzsik a magyar zeneélet számára jelent, azt zenebarátaink különösképpen sokszor csak közvetve és akkor tapasztalják leghathatósabban ha a *különbségre* eszmélnek rá, amely egyik-másik standardteljesítményét másoktól elválasztja. Csak ha mások értelmezésében halljuk Mozart és Beethoven szonátaít, vagy a nagy romantikus mesterek zongorás kamaraműveit, csakis akkor ébredünk annak tudatára, milyen elkényeztettek vagyunk, milyen hétköznapien megszokottá vált számunkra a legválogatottabb szellemi táplálék. Sokan csak a hiányérzetük figyelmeztetésére kezdik becsülni azt, aminek birtokát túlságosan természetesnek találták. Elég, ha az imént felsorolt műveket másoktól halljuk, mert játéuk közben lépten-nyomon eszünkbe jutnak Dohnányi megoldásainak szép mintaképei: ezt a tételt így kezdi és helyesebb is így; azt a dallamot így mintázza meg és rögtön mennyivel kifejezőbbé teszi!⁷³

72 Tóth Aladár: „Dohnányi zongoraestje.” *Pesti Napló* LXXXVII/254 (1936. november 6.): 14.

73 J. S. [Jemnitz Sándor]: „A Filharmóniai Társaság VIII. bérleti hangversenye.” *Népszava* LXII/58 (1934. március 13.): 4.

A szóban forgó, 1934. március 12-ei hangversenyen Dohnányi helyett Rékai Nándor, az Operaház karmestere vezényelt, azonban nem tudhatjuk, hogy a kritikus a karmester teljesítménye miatt írta-e le a Dohnányi-interpretációt méltató gondolatmenetét. Nem tudható, hogy a kritikusokon kívül a közönség is hasonlóképpen emlékezetesnek, feledhetetlennek találta-e Dohnányi interpretációját és hasonlóképpen hiányolta-e „Dohnányi szép megoldásainak mintaképeit”, akkor és később, amikor már valóban nem lehetett jelen a budapesti hangversenyéletben: 1944-es emigrációja után.

NÉMETH ZSOMBOR

Farkas Ferenc pályakezdése (1927–1931)

Farkas Ferenc a *Bevezető zene egy vígjátékhoz* (1927–1928) című műve particellájának hátoldalára egy műjegyzéket vezetett fel (1. fakszimile). A tintával kompilált lista értelemszerűen nem egyidős a ceruzával írt forrás többi részével. Valószínűleg 1931 januárjában keletkezhetett, egy időben a 2. szonatina hegedűre és zongorára (1930) hasonló árnyalatú tintával írt címlapjával.¹ Vélhetőleg ugyanebben az időszakban (1931 elején) Farkas az opusszámokat a listázott művek autográf tisztázataira is felvezette, többnyire ceruzával. 1931 folyamán komponált művei közül még két zongoraciklusnak adott opusszámot: a márciusban keletkezett *Római hangjegyfűzet* az op. 9/a, a novemberben befejezett *Canephora*e pedig az op. 9/b sorszámot kapta. Mivel a címlapokra írt opusszámokat a zeneszerző később szinte kivétel nélkül kiradírozta vagy tintával elfedte, ezek a jelzetek az op. 2 kivételével a nyilvánosság előtt rejtve maradtak.²

1931 elején műveinek katalogizálása teljesen időszerű volt: az első Rómában eltöltött tanévet és egy sikeres zeneakadémiai szerzői estet követően, illetve egy újabb római szemeszter küszöbén az ambiciózus komponista összeírta azon jelentősebbnek tartott zenedarabjait, amelyeket kiadásra alkalmasnak tartott. Az év végére felhagyott az opusszámozással, ami vélhetőleg ahhoz köthető, hogy ősszel, Rómából másodszer is hazatérve nyilvánvalóvá vált számára: ábrándja, hogy „szabadon alkotó” művészként éljen, szertefoszlott.

Jelen írás Farkas Ferenc zeneszerzői pályájának a *Bevezető zenétől* a *Canephora*e-ig tartó korai, több szempontból meghatározó és messze ható szakaszát követi végig. Ezen opuszok megalkotása között a zeneakadémiai tanulmányait befejező Farkas két évadot a budapesti Városi Színház munkatársaként töltött el (1927. szeptember–1929. június),³ majd megpályázott és elnyert egy Rómába szóló ösztöndíjat. Ezt az időszakot

1 H-Bn, FF-comp. IV/57/b.

2 Az egyetlen kivétel a *Notturmo*: a nyomdai metszőpéldányként is szolgáló autográf tisztázaton (H-Bn, FF-comp. IV/30/a) Farkas ugyan kihúzta az opusszámot, de – talán egy, a zeneszerző és a kiadó közötti félreértés miatt – a vonóshármas ennek ellenére op. 2-es szám alatt jelent meg. Farkas Ferenc: *Notturmo per violino, viola e violoncello, Op. 2. Partitura e Parti.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1963.) A hibát az Editio Musica-cégér alatt megjelent 1983-as kiadás sem javította.

3 Ezen időszak eddigi legrészletesebb feldolgozását lásd Breuer János: „In vivo...: Farkas Ferenc iskolái.” *Muzsika* XXXVIII/12 (1995. december): 12–16., 12–13.



op. 1. Bevezető zene egy vígjátékhoz (1928) zenekar

op. 2. Nocturno vonósnégyes: Andante (1927)

Allegretto (1927)

op. 3/a Három dal: Mely esti csendben (1928)

Hüvelyk pénteken (1928)

+ Nóta a hatott szűzről (1929)

op. 3/b Két óda + Az orvosház (1929)

+ Barátimhoz (1928)

op. 4. Fantázia zongorára, zenekarra (1929)

op. 5. Három zongoradarab: Közönség (1930) +

Andante (1929) +

Toccatina (1929) +

op. 6. Darabok zongorára: 1. Sinfonia (Allegro) (1930)

2. Quintetto (Allegretto)

3. Minuetto (")

4. Intermezzo (Andante)

5. Rondo (Allegro)

op. 7. Stoneta zongorára (1930) Allegro

Adagio

Vivo

op. 8. Két kis stoneta hegedűre és zongorára No. 1. (1930) Allegro con slancio

Largo

Presto

No. 2. (1931) Allegro molto

Andante

Scherzando



1. FAKSZIMILE. Farkas Ferenc: Bevezető zene egy vígjátékhoz (1927–1928), kompozíciós példány (H-Bn, FF-comp. II/1/a), hátlap az első nyolc opus autográf listájával

svájci utazások előzték meg (1929. július–1929. október). Farkas két év alatt kétszer fél évet (1929. november–1930. június, illetve 1931. február–1931. augusztus) töltött az olasz fővárosban.⁴ A két itáliai periódus közé beékelődött, Magyarországon eltöltött időszak (1930. július–1931. január) történéseiről eddig kizárólag az első szerzői est kapcsán esett szó a szakirodalomban, pedig ez a fél év is hasonló jelentőséggel bírt Farkas művészi pályájának alakulásában, mint a két római tanév.

A tanulmány egyrészt Farkas Ferencnek az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött hagyatékára, benne a művek kézírataira, a zeneszerző és a szülei közötti levelezésre és az általa összeállított sajtókivágat-gyűjteményre támaszkodva készült; másrészt a korabeli magyar újságokból kinyerhető információkra épít. Számos kiigazítással, magyarázattal és új adattal járul hozzá az eddig ismertekhez, amelyek elsősorban a zeneszerző megnyilatkozásaiból és az azokat feldolgozó írásokból származtak.⁵ A tanulmány célja az eddiginél részletesebb életrajzi háttér megrajzolása mellett az ekkor keletkezett művek pontos időrendjének megállapítása, továbbá a szerző motivációinak feltérképezése és a művek fogadtatásának felvázolása.⁶

A Városi Színház kötelékében

Farkas Ferenc először az 1921/1922-es tanévben, majd 1923 őszétől 1927 tavaszáig volt a Zeneakadémia hallgatója. Zeneszerzéstanára az előkészítő évben Weiner Leó, a következő négy évben pedig Siklós Albert volt; vezényelni Unger Ernőtől tanult.⁷

-
- 4 Farkas római éveinek az általános biográfiájánál részletesebb feldolgozására korábban az életrajz felől közelítve Gombos László, az esztétika és a novecento-neoklasszicizmus kérdésköre felől közelítve Tallián Tibor tett kísérletet. Gombos László: „Farkas Ferenc és Itália.” *Zene zene tánc* XII/6 (2005. június): 27–29.; Tallián Tibor: „Egy úr Budapestről.” *Magyar Zene* LIII/4 (2015. november): 425–435.
 - 5 Az idős zeneszerzővel három nagy „életinterjú” készült. A leghosszabbat és a legrészletesebbet fiának, Farkas Andrásnak mondta hangszalagra balatonlellei nyaralásaik alkalmával 1975 és 1981 között. Ezt Gombos László rendezte sajtó alá: „Farkas Ferenc visszaemlékezései (1975–81).” In: Gombos László (szerk.): *Vallomások a zenéről. Farkas Ferenc válogatott írásai.* (Budapest: Püski, 2004.) 207–321. A másik két jelentős interjút Bónis Ferenc, illetve Borgó András készítették 1990-ben, lásd Bónis Ferenc: „Farkas Ferenc.” In: Uő: *Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről.* (Budapest: Püski, 2002.) 61–93.; Borgó András: „Fölneveltem három generációt» – Beszélgetés Farkas Ferencel.” *Muzsika* XXXVI/12 (1990. december): 17–24.
 - 6 A Farkas-művek legteljesebb jegyzékeit Gombos László (műfaji csoportosítás, majd időrend), illetve a zeneszerző fia, Farkas András (előadói apparátus szerinti csoportosítás, azon belül betűrend) készítették el, lásd Gombos László: *Farkas Ferenc.* (Budapest: Mágus, 2004.) 31–35. illetve *Farkas Ferenc Complete Catalogue of Works 2017.* <http://ferencfarkas.org> (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.11.06.). A jelen tanulmányban tárgyalt korszakhoz azonban sok esetben relevánsabb információkat szolgáltatott az a Tóth Margit által 1968-ban összeállított katalógus, amely Ujfalussy József kismonográfiájának függelékeként jelent meg, lásd Ujfalussy József: *Farkas Ferenc.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1969.) 25–36.
 - 7 Zeneakadémiai éveiről lásd Sereghy Elemér: „Fiatal komponisták bemutatkozása.” *A Zene* VIII/15 (1927. május–június): 299. és Uő: „Fiatal karmesterek.” I.h., továbbá Breuer, i.m., 12. Farkas Ferenc, ellentétben nemzedékének legtöbb tagjával, Kodály Zoltánnak nem volt tanítványa; ennek hátterét lásd Tóth Endre: *Siklós Albert*

A zeneakadémiai tanulmányok után az Operaházba jelentkezett korrepetitornak, de oda ekkor Ferencsik Jánost vették fel.⁸ Ezt követően került kapcsolatba a Városi Színházzal, amely néhány népszerű opera mellett főleg operetteket és népszínműveket tartott műsoron.⁹ 1927-ben már a teátrum karmestere volt a szintén egykori Siklós-növendék Komlós Pál, aki egy évfolyammal járt Farkas felett. Breuer János szerint ő vihette maga mellé zongorakísérőnek az éppen állást kereső volt diáktársát.¹⁰

A napközbeni színházi elfoglaltságok, majd a rá következő esti előadások nagy megterhelést jelentettek Farkas számára.¹¹ Mégis, több olyan előadásban vett részt, amelyek korrepetálására évtizedekkel később is szívesen emlékezett vissza: ilyen volt Igor Saljapin szereplése *A sevillai borbélyban* (1927. november 3.),¹² illetve a párizsi Opéra Comique vendégszereplése *a Carmennel* (1928. május 21.).¹³ Voltak olyan produkciónk is, amelyekre később „sorsfordítóként” hivatkozott.¹⁴ A Gyagilev-féle Orosz Balett 1927. november 29. és december 9. között Budapesten tartózkodott.¹⁵ November 29-én mutatták be Georges Auric (*Les fâcheux* – A szerencsétlen), Francis Poulenc (*Les Biches* – A szarvasünnök) és Alekszandr Borogyin (*Poloveckije pljaszki* – Poloveci táncok) zenéjét felhasználó estjüket, amelyet három alkalommal megismételtek.¹⁶ Mivel az előadásokat vezénylő Roger Désormière nem zongorázott a próbákon, ezért budapesti tartózkodásuk alatt Farkas volt az együttes zongorakísérője.¹⁷ A próbák során a kor-

élete és munkássága. Szakdolgozat. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. (Kézirat.) 108., illetve Németh Zsombor: „Mester és »törvénytelen« tanítványa. Kodály Zoltán és Farkas Ferenc.” *Magyar Zene* LV/4 (2017. november): 454–474.

- 8 Farkas, Visszaemlékezései, i.m. 218.; Farkas, Üzenetek, i.m., 64. Farkas mindkét visszaemlékezésében megjegyezte, hogy nem csodálkozott, hogy Ferencsiket vették fel, hiszen Fleischer Antal révén őt már ismerték. Ennek kontextusához lásd Breuer János: „Töprengések Ferencsikről.” *Muzika* XXXVII/11 (1994. november): 13–17., 13.
- 9 Molnár Klára: *A Népopera – Városi Színház, 1911–1955*. (Budapest: Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum, 1998.)
- 10 Breuer, In vivo..., i.m., 12.
- 11 Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 218.
- 12 N.N.: „Hogyan szerződött le Saljapin egyetlen egy estére a Városi Színházhoz 3500 dollárért.” *Színházi Élet* XVII/40 (1927. október 2–8.): 49–50.
- 13 f. j.: „A párizsi Opera Comique vendégjátéka a Városi Színházban. Carmen.” *Pesti Hírlap* L/115 (1928. május 22.): 15.; T-th [Tóth Aladár]: „A párizsi operaegyüttes második vendégjátéka.” *Pesti Napló* LXXIX/115 (1928. május 22.): 10.
- 14 Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 218.
- 15 N.N.: „Megérkezett az orosz balett.” *Az Est* XVIII/272 (1927. november 30.): 12.; N.N.: „Elmentek az oroszok.” *Az Est* XVIII/280 (1927. december 10.): 12.
- 16 Haraszi Emil: „Az orosz balett.” *Budapesti Hírlap* XLVII/272 (1927. november 30.): 10.
- 17 Farkas szerint azért rá esett a választás, mert ő volt az egyetlen a Városi Színház korrepetitorai közül, aki jól beszélt franciául. „Farkas Ferenc táncművészeti emlékei (Kaán Zsuzsanna interjúja, 1974).” Farkas, Vallo-mások, i.m., 131–136., 131.

repetitor-zeneszerző az előadáson elhangzott zeneműveken kívül Constant Lambert (*Romeo and Juliet* – Rómeó és Júlia a próbaszobában), Malipiero–Respighi (*Cimariosiana*), Szergej Prokofjev (*Le pas d'acier* – Acéllépés) és Henri Sauguet (*La Chatte* – A macska) kompozícióival ismerkedett meg. A szintén próbált De Falla-művet (*El sombrero de tres picos* – A háromszögletű kalap) már korábbról ismerte.¹⁸

Farkas jelentős szerepet vállalt az 1928. március 21-én bemutatott Ernst Krenek-opera, a *Jonny spielet* előkészítésében, illetve az előadásokon a darabban szereplő rádió üzemeltetésében.¹⁹ A következő évadban az 1929. február közepétől próbált, március 29-én előadott Stravinsky-mű, *A katona története* munkálataiban vett részt.²⁰ A Stravinsky-bemutató kapcsán ismerkedett meg az Ördögöt alakító D'Arrigo Kornél olasz származású színésszel, aki nem sokkal később már olasz nyelvre tanította a Rómába készülő fiatalembert.²¹ *A katona története* rendezője Keleti Márton volt, akivel Farkas később, az ötvenes évektől kezdve a filmiparban dolgozott együtt.²²

Farkas a ranglétra aljáról indult, és sokáig periferikus feladatokat látott el.²³ Kezdetben „volontőr”, azaz önkéntes volt, 1928 nyarán azonban már a Budai Színkör nyári operett-előadásain játszhatott, majd az itt bemutatásra került és ősszel a Városi Színházban futó *A régi nyár* előadásait vezényelhetette.²⁴ Emlékezéseiben Farkas említést tesz arról, hogy Márkus Dezső, a Városi Színház főzeneigazgatója rábízta az általa dirigált

18 Farkas, Üzenetek, i.m., 64.

19 (cs. a.): „Húzd rá, Jonny! Bemutató a Városi Színházban.” *Az Est* XIX/66 (1928. március 21.): 13.; Innocent Ernő: „Riport a jazz-opera rádiójáról.” *Magyar Rádió Ujság* V/14 (1928. április 1.): 7–8., 8.

20 P–e: „Három bemutató a Városi Színházban.” *A Zene* X/13 (1929. április 15.): 236–238.; N.N.: „Stravinsky-bemutató a Városi Színházban: Megkezdték »A katona története« próbáit.” *Magyarország* XXXVI/37 (1929. február 14.): 9. Farkas visszaemlékezéseiben *A katona története* bemutatásának ötletét is magának vindikálta: állítólag ő ajánlotta a darabot rendező Keleti Mártonnak, aki rábeszélte a bemutatásra az igazgatót, Sebestyén Gézá, lásd Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 218.

21 Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 222.

22 Farkas jóval később a *Dalolva szép az élet* (1950), a *Puskák és galambok* (1961) és a *Szerelmi álmok* (1970) című Keleti-filmekhez irt kísérőzenét. A *Csinom Palkó* megfilmesítése (1973) is Keleti ötlete volt, ám a rendező a forgatási munkálatok idején meghalt. Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 299.

23 A viszonylag gyors előrehaladásában szerepet játszhatott az is, hogy a galántai Farkas család sarjaként (lásd Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 209–211.) már ekkorra kialakult benne egyfajta bizonyítási vágy, miszerint a művészettel – illetve minden más, nem a felsőbb osztályok által művelt területtel – való foglalkozásnak ugyanolyan társadalmi haszna van. „Be kell vallanom, hogy bennem is maradt akkor még valami a középosztálybeli hamis gögből, amellyel helytelenül lenéztük a kereskedőket és az iparosokat. Furcsa módon szégyent éreztem akkor, amikor ismerőseim megjelentek a nézőtérén és megláttak az operettzenekarban, egyenruhában. Örülök, hogy sikerült végül deklasszálni magam, és saját egzisztenciát teremtenem.” Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 219. E viselkedésmód kialakulásában nyilvánvalóan szerepet játszott az is, hogy világháborút megjárt ezredes apja, Farkas Aladár kezdetben nem sok reményt fűzött fia muzsikusi ambícióihoz, aki a zeneakadémiai tanulmányaival párhuzamosan közgazdasági és jogi tanulmányokat is folytatott. Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 216.

24 Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 218. és „Rövid művészi hírek.” *Uj Nemzedék* X/235 (1928. október 16.): 9.

Figaro házassága betanítását.²⁵ Ennek bemutatója 1929. január 23-án volt,²⁶ ezért feltételezhető, hogy a vélhetőleg az ősz folyamán kiosztott feladatot az operett-előadásokon történt helytállásával érdemelte ki.

Az 1928/1929-es évad második felében több szereplése volt Farkasnak a Rádió stúdiójában a Városi Színház énekkarának karnagyaként. Közreműködött az április 1-jei bolondos műsorban, a május 31-ei „A magyar katona emlékűnnepén”, illetve a június 9-ei „Balaton ünnepén”, amelyen népies számokat és katonadalokat adtak elő.²⁷ A Farkas vezette, repertoárja alapján csak férfiakból álló kórus működött közre Csánády György *Vakok a temetőben* című, 1929. július 4-én bemutatott rádiójátékában, amelynek zenéjét Polgár Tibor, Farkas zeneakadémiai évfolyamtársa szerezte.²⁸ Július 19-én egy komolyabb műsorú rádióhangversenyre is sor került.²⁹ Karmesteri tevékenységének csúcspontja Békeffy László, Harmath Imre és Dolecskó Béla *Aranypáva* című operettjének betanítása és vezénylése volt, amelynek 1929. április 20-ai bemutatójáról számos kritika jelent meg.³⁰

A Városi Színház egy alkalommal zeneszerzői feladatokkal is megbízta Farkast: 1928 karácsonyára Faragó Sándor *Pista-Miska kalandjai* című, „szórakoztató mókákkal” teli „látványos, énekes és táncos tündérajátékához” kellett kísérőzenét komponálnia. A bemutatóra 1928. december 24-én délután került sor Farkas vezényletével.³¹

25 Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 218.

26 N.N.: „Figaro házassága a Városi Színházban.” *8 Órai Újság* XV/18 (1928. január 22.): 10.; N.N.: „Figaro házassága.” In: Schöpflin Aladár (szerk.): *Magyar Színművészeti Lexikon* 2. (Budapest: Országos Színészegyesület, 1929.) 40.

27 N.N.: „Április 1. a stúdióban.” *8 Órai Újság* XV/73 (1929. március 31.): 14.; N.N.: „A magyar katona emlékűnnepene.” *Budapesti Hírlap* XLIX/120 (1929. május 30.): 8.; N.N.: „Vasárnap este a Rádióban »Balatoni ünnep«.” *Budapesti Hírlap* XLIX/128 (1929. június 9.): 8.

28 N.N.: „[A jövő heti rádióműsor.]” *Magyar Hírlap* XXXIX/144 (1929. június 28.): 14–20., 18.

29 N.N.: „Rádió.” *Magyar Hírlap* XXXIX/160 (1929. július 18.): 9. A műsoron *Diákdalok a Hoffmann meséiből*, *Vadászkórus a Bűvös vadászából*, magyar népdalok Farkas átíratában, illetve Vaszy Viktor *Gyászkendő* és Kodály *Bordal* című művei hangoztak fel. Farkas átíratái valószínűleg a még a gimnáziumi önképzőkörből származó, elveszett darabok lehettek, vö. Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 214.

30 Ezek Farkas emlékezéseivel (Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 219) ellentétben nem mindig voltak számára hízelgők: „Kár, hogy egy fiatal kezdő karmesterre, Farkas Ferencre bízták a dirigálást; a mai kísérlet azt mutatta, hogy egyénisége sokkal távolabb áll az operettmuzsikától, semhogy azzal valaha is egyé válhatna.” –k –a: „Aranypáva (A Városi Színház bemutatója)” *Budapesti Hírlap* XLIX/90 (1929. április 21.): 17.; „A zenekart Farkas Ferenc vezényelte, ha nem is mindig sikerrel, de nagy buzgalommal.” Kolba Gyula: „Aranypáva.” *Nemzeti Újság* XI/90 (1929. április 21.): 20.

31 N. N.: „Látványos gyermek-premier a Városi Színházban.” *Pesti Napló* LXXIX/285 (1928. december 16.): 21. A beharangozó nem említi Farkas közreműködését, és a recenziók közül is csak az alábbi: N.N.: „Pista Miska kalandjai a Városi Színházban.” *Esti Kurir* VI/293 (1928. december 28.): 9. A sikeresnek bizonyuló darabot január 5-én, illetve a Budai Szinkörben 1929. május 10-én megismételték: N.N.: „Gyerekek!!!” *8 Órai Újság* XV/4 (1929. január 5.): 12; N.N.: „A színházak holnapi, áldozócsütertőki műsora.” *Uj Nemzedék* XI/104 (1929. május 9.): 7. A mű címe hol kötőjellel, hol anélkül szerepel.

A zeneszerzői műhely 1927–1929 között

A napközbeni színházi elfoglaltság és az esti előadásokat követő obligát éjszakai élet hatása nyomot hagyott a zeneszerző műhelyén. Ebben az időszakban keveset komponált, és akkor is csak rövid terjedelmű műveket írt. Dalait feltehetőleg a Városi Színház előadói inspirálták.³² Ennek az időszaknak a termése egy Allegretto-tétel vonóstrióra, amely később a *Notturmo* második tétele lett, illetve a *Bevezető zene egy vígjátékhoz*.³³ A zenekari mű Farkas visszaemlékezései szerint barátja, Vaszy Viktor unszolására készült el, és – szintén Farkas visszaemlékezései szerint – Vaszy fővárosi tisztviselő apja intézte el, hogy a nyitány 1928. március 4-én a Vigadóban a Bor Dezső vezényelte Székesfővárosi Zenekar tehetségvédelmi hangversenyén felcsendülhessen.³⁴ A kompozíciót rövid időn belül még két alkalommal adták elő: 1928. július 6-án a Margitszigeten a szerző vezényletével, majd 1929. január 22-én Komor Vilmos kamarazenekari estjén a Zeneakadémián.³⁵ Az, hogy később a *Bevezető zene* kapja az op. 1-es jelzést, szinte magától értetődött: ez volt Farkas első olyan zenedarabja, amelyet már végzett zeneakadémistaként írt, és ez volt első műve, amelyet beléptidíjas nyilvános hangversenyen játszottak. Farkas a *Bevezető zenét* jelentős átalakítások után *A bűvös szekrény* (1938–1942) nyitányaként használta fel újra.³⁶

32 Az *Egy tulipánhoz* című dalt (1928) Csóka Béla és Márkus Dezső mutatták be a Zeneakadémián, 1929. október 23-án. A Három dal és a Két óda Farkas 1930-as szerzői estjén hangzott el Ekker (Elek) Szidónia előadásában. A koncertek adatai megtalálhatók a BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum Koncertadatbázisában (a továbbiakban MZA KAB) 1929.10.23., ID_9927 és MZA KAB 1930.12.16., ID_9666.

33 A mű címe a H-Bn, FF-comp. II/1 jelzet alatti kéziratos források – particella, partitúra és zongorakivonat – szerint *Előzene egy vígjátékhoz*, de *Bevezető zene egy vígjátékhoz*-ként került bemutatásra, és azóta is ezen a címen ismert.

34 Farkas Ferenc: „[Vaszy Viktor emlékezete].” In: Gyuris György–Papp Györgyné (szerk.): *Vaszy Viktor emlékezete*. (Szeged: Somogyi Könyvtár, 1993.) 46–47., 46. (Farkas, Vallomások, i.m. 181–183., 182.) A Székesfővárosi Zenekar reprezentatív hangversenyén, amelyen fiatal szólistáknak és zeneszerzőknek nyílt lehetőségük zenekari bemutatkozásra, a politikai és zenei közélet számos ismert képviselője részt vett, lásd N.N.: „Magyar tehetségvédelem.” *Budapesti Hírlap* XLVIII/54 (1928. március 6.): 12. A hangverseny adatlapját lásd: MZA KAB 1928.03.04., ID_9969. Ugyan Vaszy Viktor apjának – esetleges – közbeavatkozását nem lehet dokumentumokkal igazolni, kétségtelen, hogy az egész tehetségvédelmi terv különböző fővárosi hivatalokhoz kapcsolódott.

35 A margitszigeti hangverseny csak az autográf partitúra (H-Bn, FF-comp. II/1/a) címlapjának versóján lévő bejegyzésből ismert. A kamarazenekari hangverseny adatlapját lásd: MZA KAB 1929.01.22., ID_9886. Ezt a hangversenyt a rádió is közvetítette: N.N.: „Rádió műsor 1929. január 20-tól január 26-ig.” *Magyar Rádió Ujság* VI/4 (1929. január 19.): 25–40., 25. Komor ebben az időben – 1928 és 1932 között – szintén a Városi Színház alkalmazásában állt, lásd N.N.: „Komor Vilmos.” In: Kenyeres Ágnes (szerk.): *Magyar Életrajzi Lexikon* 3., kiegészítő kötet. (Budapest: Akadémiai, 1981.) 414.

36 Farkas azon, több helyen megjelent kijelentése, miszerint már főiskolás éveiben tervezte, hogy az *Ezeregy éjszaka* egyik történetéből vígoperát komponáljon (lásd például Farkas, Vallomások, i.m., 238.), nem csak a nyitány újbóli felhasználása miatt nem tekinthető a történetek későbbi megszépítésének. A *Bevezető zene egy*

A mű kapcsán megjelentek olyan vélemények, miszerint a kompozíció kiforratlan, illetve egyéni hang helyett túl sok és egymástól túlságosan is különböző hatás, többek között a jazz befolyása érvényesül.³⁷ Valóban úgy tűnik, hogy Farkast ugyan már ekkor is foglalkoztatták modernebb, elvontabb zeneművészeti irányzatok, de még nem döntötte el, hogy inkább a popularitás irányába induljon el, vagy pedig, vállalva akár a nagyközönség érdektelenségét, a nagybetűs zeneművészetet válassza. E dilemmát jól példázza az ekkor készült vonóstriótétel is, amelynek „füttyögetéses”, glissandókat tartalmazó, utcadalokra hajazó főtémája éles kontrasztban áll a mintaszerűen szerkesztett nagyformával.³⁸ Az ebből az időből származó dalok egyfelől feltűnően magyar lejtésű dallamaikkal és dikciójukkal tűnnek ki, másfelől úgy igyekeznek a Lied hagyományához kapcsolódni, hogy közben Reinitz Béla sanzonstílusával is kacérokodnak.³⁹

A római ösztöndíj elnyerése és utazások

Farkas Ferenc anyai nagyanyjának fivére, Kobel-Rausch (egyres forrásokban Kobel-rausch) Gyula komoly pozíciókkal bíró ember volt – gyászjelentése szerint többek között magyar királyi udvari tanácsos és a Magyar Érdemrend középkeresztjének tulajdonosa, illetve több nagyvállalat, például a Keglevich-konyakgyár igazgatóságának tagja volt.⁴⁰ Kobel-Rausch az egyik Farkas dirigálta *Aranypáva*-előadás után elhatározta, hogy befolyását felhasználva olaszországi ösztöndíjat szerez zenei karriert dédelgető rokonának.⁴¹ A zeneszerző kései visszaemlékezése szerint Kobel-Rausch kapcsolatban állt Klebelsberg Kunó kultuszminiszterrel is.⁴² Ez azért lehetett döntő, mert az

vígjátékhoz bemutatójához írt műismertetésében a következő szerepel: „Az előadásra kerülő rövid kompozíció az Ezeregyéjszaka egyik multságos meséjéből készült vígjátékhoz szolgál élőzenével. Célja csakis a vígjáték hangulatának előkészítése, anélkül, hogy a darabban történendőket bármilyen módon illusztrálná, vagy anticipálná.” N.N.: „Hangversenyműsoraink ismertetése.” *A Zene* IX/10 (1928. március 1.): 186–189., 188.

37 N.N.: „Hangverseny.” *Magyarság* X/19 (1929. január 23.): 13.; N.N.: „Zenekari est.” *Budapesti Hírlap* XLIX/19 (1929. január 23.): 11.

38 A vonóstrió e tételről kaphatta a címét; a *Notturmo* pár mondatos műismertetője szerint a második tétel „játékos, könnyed, [és] az éji zenék hangulatát idézi.” Gépirat, H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték, jelzet nélkül.

39 Farkas Reinitz-recepciójához lásd Berlász Melinda: „»Was bleibet aber, stiften die Dichter«: Tisztelgés Farkas Ferenc 90. születésnapján” *Muzsika* XXXVIII/12 (1995. december): 17–20., 17. (Farkas, Vallomások, i.m., 200.). Farkasnak a Liedről alkotott elképzeléséről lásd Juhász Zsuzsa: „A zenév alakult vers”: *stílusrétegek Farkas Ferenc dalaiban*. PhD disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019. (Kézirat.) VIII.

40 *Kobel-Rausch Gyula gyászjelentése*. <https://dspace.oszk.hu/handle/20.500.12346/194932#> (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.11.08.)

41 Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 219.

42 I.h.

1929/1930-as tanévtől kezdve a magyar állami ösztöndíjra aspiráló jelöltek számára a pályázati feltételek megfogalmazását, a pályázati hirdetmény hivatalos közzétételét és az ösztöndíjat elnyerő jelöltek kiválasztását az 1927-ben létrehozott, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium által felügyelt Országos Ösztöndíjtanács végezte.⁴³

1929 közepén valószínűbb lehetőségnek tűnt Farkas számára egy karmesteri pálya, ezért egy Milánóba szóló, úgynevezett „kézi-ösztöndíjat” szeretett volna elnyerni.⁴⁴ Ez a terve nem vált valóra, ugyanakkor azonban sikerült elnyernie egy helyet a római Collegium Hungaricumba.⁴⁵ Tulajdonképpen ezzel dőlt el, hogy a dirigensi álmok dédelgetése helyett inkább a „már majdnem elfelejtett” zeneszerzői pályáját folytatta.⁴⁶

1929 augusztusában egykori gimnáziumi társával, Cs. Szabó Lászlóval a svájci Veveyben vakációztak, ottlétük két hete alatt Genfét, Lausanne-t és a Les Péliades csúcsait is felkeresték.⁴⁷ Mindkettőjük számára „romantikus ihletkereső kúra” volt az utazás: ám míg Cs. Szabóban a rousseau-i helyszín iránti rajongó tisztelet megbénította az alkotásvágyat, addig Farkas megírta vonóstriójának 1. tételét.⁴⁸ Rómába való elutazása előtt két kisebb zongoradarabot – *Andante, Toccatina* – és egy ismeretlen fekete költő szövegére írt dalt – *La complainte de Manama* – komponált, továbbá egy egyelőre kézzongorás letétként fogalmazott, végső formájában zenekarral kísért szólószongorára írt Fantáziához látott hozzá.

Farkas Ferenc, a Palazzo Falconieri lakója

Farkas Ferenc 1929. november közepén érkezett meg Rómába, és 1930. június 19-én utazott haza.⁴⁹ Szállása a Római Magyar Akadémia székhelyeként működő, éppen akkor felújított Palazzo Falconieri történelmi jelentőségű épületének egyik Teverére

43 Ujváry Gábor: „A Római Magyar Intézet története 1912–1945 között.” In: Csorba László (szerk.): *Száz év a magyar-olasz kapcsolatok szolgálatában. Magyar tudományos, kulturális és egyházi intézetek Rómában (1895–1995)*. (Budapest: HG & Társa, 1995.) 19–44., 32.

44 Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 219. Ez az ösztöndíjtípus nem kötődött meghatározott intézményhez, hanem egy bizonyos összeg volt, amelyet a pályázó „kézhez kapott”, és ebből kellett megélnie és tanulnia; csak olyan külföldi városokba szólhatott, ahol nem volt magyar intézet. Lásd pl. N.N.: „Az ösztöndíjügy önkormányzata.” *Magyar Közigazgatás* XLVII/26 (1929. június 23.): 9.

45 N.N.: „A kultuszminiszter ösztöndíjai a jövő tanévre.” *Budapesti Hírlap* XLIX/154 (1929. július 11.): 6.

46 Borgó, Fölneveltem három generációt, i.m., 18.

47 Farkas Ferenc levele szüleihez, Vevey, 1929. augusztus 4. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

48 Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 221.; Baranyai Katalin: *Cs. Szabó Lászlóval a Szepsi Csombor Körön innen és túl*. PhD disszertáció. Miskolc: Miskolci Egyetem, 2011. (Kézirat.) 11.

49 Farkas Ferenc levele Farkas Aladárhoz, Róma, 1929. november 14., illetve levele szüleihez, Firenze, 1930. június 20. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

néző szobájában volt.⁵⁰ Az ösztöndíj alapvetően csak a teljes ellátást – szállás, fűtés, világítás, kiszolgálás, napi háromszori étkezés, orvosi kezelés, mosás – biztosította.⁵¹ A pályázati felhívás értelmében az ösztöndíjnak ezeken felül „a felmerülő tanulmányi kiadások, valamint a szaktudományi munkák költségeinek egy részét” is fedeznie kellett.⁵² E homályosan megfogalmazott feltétel a kezdetekben Farkasnak – aki, amint az majd az Ottorino Respighivel való kapcsolatfelvételekor is bebizonyosodik, némileg felkészületlenül érkezett – több problémát okozott. Nem sokkal a megérkezése után arra kényszerült, hogy a szüleitől kérjen pénzt egy pianínó bérlésére, amely nem járt automatikusan a zeneszerzőnek oly módon, mint az ott tartózkodó képzőművészeknek a műterem vagy az általuk felhasznált anyagok.⁵³

A Palazzo Falconieriben a később összefoglalóan csak „római iskolaként” emlegetett képzőművészeti csoportosulás képviselőit szállásolták el.⁵⁴ A pár évvel korábban még festőművészi terveket is dédelgető, fiatalkorától rendszeres múzeum- és kiállításlátogató Farkas szinte az összes akkor ott tartózkodó alkotóval kapcsolatba került.⁵⁵ Visszaemlékezései és különböző interjúk szerint itt ismerkedett meg és kötött barátságot Aba Novák Vilmos, Dex (Deéd) Ferenc, Kákay-Szabó György, Kontuly Béla és Patkó Károly festőművészekkel, Molnár C. Pál, Pátzay Pál és Vilt Tibor szobrászművészekkel, illetve Szuchy Ferenc keramikussal.

Farkas az első hónapokban az ő társaságukban látogatta a múzeumokat és az antik nevezetességeket, a festészet után a szobrászat és az építészet szépségeit is felfedezve.⁵⁶ A képzőművész barátok társaságában nemcsak Rómát ismerte meg, hanem más helyekre is eljutott. Már január elején azt írta szüleinek, hogy mivel tanára, Ottorino Respighi más elfoglaltságai miatt márciusban távol lesz, ezen időszakban szeretne Milánóba utazni.⁵⁷ A legnagyobb északolasz várost ugyan ebben az évben nem sikerült felkeresnie, viszont február végén Nápoly és Palermo érintésével jutott el az akkor olasz fennhatóság alatt álló Tripoliba (ma Líbia fővárosa), ahol egy közeli arab falu meglátogatására is lehetősége nyílt. A visszaúton a monrealei kolostort, illetve Pompeji romjait tekintette meg.⁵⁸ Májusban eljutott a subiacói bencés monostorba, épp akkor, amikor

50 A felújítás viszontagságairól lásd: Ujváry, A Római Magyar Intézet, i.m., 27.

51 I.m., 32.

52 I.h.

53 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1929. november 29. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

54 A „római iskoláról” részletesen lásd: P. Szücs Julianna: „A „római iskola.” Csorba, Száz év, i.m., 95–126.

55 Gombos László: „Általános összefüggések Farkas Ferenc életművében.” In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Zenatudományi dolgozatok 2004–2005*. (Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 2005.) 85–106., 88.

56 Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 221.

57 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1930. január 8. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték. Respighi 1930 márciusában hosszabb időt Genovában töltött, lásd Elsa Respighi: *Ottorino Respighi*. (Milánó: Ricordi, 1954.) 230.

58 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1930. március 10. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

Aba-Novák híres festményét, a *Subiacót* festette.⁵⁹ Júniusi hazautazásakor akadémiai társai kikísérték a vasútállomásra, és búcsúzásként Kákay-Szabó trombitán eljátszotta Farkas egy Rómában írt kísérőzenéjének indulóját.⁶⁰

Farkas többükkel később is szoros kapcsolatot ápolt. 1934-ben például Kákay-Szabó meglátogatta az éppen Szabáson népdalt gyűjtő Farkast,⁶¹ aki pedig bécsi útjai alkalmával rendszeresen felkereste az ott letelepedő Deédet.⁶² Borgó Andrásnak adott interjúja szerint 1946-ban az akkor kultuszminiszteri államtitkár Pátzay „ajánlotta” Farkasnak, hogy „szervezze meg” a székesfehérvári konzervatóriumot és legyen az intézmény igazgatója.⁶³

Ugyan Farkas Ferenc volt az első, aki zeneszerzői minőségben nyert ösztöndíjat, de nem ő volt a Római Magyar Akadémia egyetlen muzsikus lakója. Az 1928/1929-es tanévtől kezdve az olasz fővárosban tartózkodott Koudela Géza is, aki addigra már elismert zeneíró, zeneszerző és orgonaművész, a budapesti Zeneakadémia egyházzene tanszakának tanára volt.⁶⁴ Koudela Liszt Ferenc római tartózkodásának dokumentumait, a 15. és 16. század magyar–olasz zenei kapcsolatait, a régi magyar zsinatok egyházzenei intézkedéseit, illetve a római rítus magyarországi megjelenését kutatta, de mindemellett elvégezte Ottorino Respighi művésztovábbképzőjét, és hospitált a Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacrán.⁶⁵ Koudela egyfajta mentorává vált Farkasnak: bevezette különböző társaságokba, fellépési lehetőségeket és zeneszerzői bemutatkozásokot szervezett számára. Farkas márciusban a következőket írta szüleinek Koudeláról:

Egyébként is sok hálával tartozom [neki]. Ígéri, hogy Pesten bemutat ujságíróknak [sic!], Székelyhidiéknek [Székelyhidi Ferenc és felesége, Marschalkó Rózsi], Papp Viktornak, Rózsavölgyieknek, stb. stb. akikkel minddel [sic!] igen jóban van. Itt is alig van nap, hogy egy pohár sörre, vermutra, osztrigára, esetleg több pohár borra meg ne hívjon.⁶⁶

59 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1930. május 14. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

60 Farkas Ferenc levele szüleihez, Firenze, 1930. június 20. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

61 Farkas Ferenc: *Somogy köszöntése*. [=Somogyi Almanach 18.] (Kaposvár: Somogy megyei nyomdaipari vállalat, 1973.) 6. (Farkas, Vallomások, i.m., 124.)

62 Farkas, *Visszaemlékezései*, i.m., 274. és 283–284.

63 Farkas, *Vallomások*, i.m., 250.; Borgó, *Fölneveltem három generációt*, i.m., 20. Farkas fehérvári éveire lásd Kelemen Éva: „»Amikor Székesfehérváron trubadúrdalokat fordítottál...«: Farkas Ferenc és Weöres Sándor találkozásai.” *Magyar Zene* LIII/4 (2015. november): 388–402.

64 Koudela 1928 őszén nyert el először egy Rómába szóló ösztöndíjat: N.N.: „Hivatalos rész.” *Budapesti Közlöny* LXII/270 (1928. november 27.): 1.; Rövid életrajzát lásd N.N.: „Koudela Géza.” In: Kenyeres Ágnes (szerk.): *Magyar Életrajzi Lexikon I. kötet*. (Budapest: Akadémiai, 1967.) 984.

65 Geszler Ödön: „Koudela Géza életrajza.” *A Zene* XXI/11 (1940. április 1.): 168–171., 170.

66 Farkas Ferenc levele szüleihez, 1930. március 10. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

Koudelával egy időben kapta meg az örök városba szóló ösztöndíjat Werner Alajos római katolikus pap, zenetörténész, egyházkarnagy.⁶⁷ Rajta keresztül jutott be Farkas Raffaele Casimiri, a ceciliánus mozgalom fontos alakja, a reneszánsz egyházzene elismert kutatója kórusóráira és hangversenyeire, ahol Palestrina mellett Luca Marenzio és kora zenéjével ismerkedett meg.⁶⁸

Ottorino Respighi és más zeneszerzők

1929. december 3-án Farkas arról tájékoztatta szüleit, hogy előző nap járt a Santa Cecilia Accademián, és ekkor derült ki számára, hogy a januártól kezdődő zeneszerzőkurzus tandíja 400 líra.⁶⁹ Következő levelében arra kérte szüleit, hogy a tandíjmentesség előmozdítása érdekében szerezzenek ajánlólevelet Siklós Alberten keresztül Hubay Jenőtől, aki személyesen ismeri Respighit.⁷⁰ Következő, keltezés nélküli levelében apját arra kérte, hogy lépjen kapcsolatba Gerevich Tiborral, a Római Magyar Intézet akkor épp Budapesten tartózkodó igazgatójával, és hivatkozzon arra, hogy az ösztöndíjnak a felmerülő tanulmányi kiadásokat is fedeznie kellene. December 13-án azt írta, hogy másnap beadja a kérvényt; de a konzervatórium titkára azt mondta neki, hogy ha esetleg az ekkor éppen Nápolyban tartózkodó Respighi nem hajlandó tandíjkezdvényt adni, akkor Enrico di San Martino, „a direktor, akinek egyébként Magyarországon birtokai vannak, csak enged valamit”.⁷¹ Farkasnak végül 200 líra segílyt sikerült kicsikarnia, de abban reménykedett, hogy a december 6-án kért zeneakadémiai indexe, születési bizonyítványa bemutatása, illetve Hubay már említett ajánlása további engedményeket fog hozni.⁷²

Farkas egy hatvan évvel későbbi visszaemlékezésének tanúsága szerint olyannyira nem egy meghatározott zenei intézmény vagy személy miatt ment Rómába, hogy Res-

67 N.N.: „Hivatalos rész.” *Budapesti Közlöny* LXII/205 (1928. szeptember 8.): 2.; N.N.: „Werner Alajos.” In: Kenyeres Ágnes (szerk.): *Magyar Életrajzi Lexikon 1978–1991.* (Budapest: Akadémiai, 1994.) 973.

68 Carolyn Gianturco és Teresa M. Gialdroni: „Casimiri, Raffaele.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. 5 (London: MacMillan, 2001.) 238–239. Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 223.

69 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1929. december 3. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

70 Borgó, Fölneveltem három generációt, i.m., 20. és Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, keltezés nélkül [valószínűleg 1929. december 4. vagy 5.] H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

71 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1929. december 13. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

72 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1929. december 6. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték. Farkas Aladár csak 1930. január 30-án postázta a szükséges papírokat. Farkas 1970-es években kelt visszaemlékezése szerint végül teljesen kihagyta a hivatalos utat, nem iratkozott be és nem fizetett tandíjat. Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 220.

pighi nevét is ott hallotta először⁷³ – ez magyarázatot ad a rögtönzésszerű szervezkedésre is. Nagy valószínűség szerint a sokkal tájékozottabb, és ekkor már több mint egy éve Rómában tartózkodó Koudela irányította Farkast Respighihez. Az itáliai komponistával való találkozás életre szóló élményt jelentett: ezt mesteréről szóló nagyszámú, meleg hangú megemlékezése is tanúsítja.⁷⁴

Visszatekintő sorai szerint Farkast elsősorban Respighi szerzteágazó, az ősi kínai színház különleges zenekíséretétől a 17. század continuo-gyakorlatának disszonáns appoggiaturáin át Paul Whiteman jazz-zenekarának újszerű hangzásáig terjedő zenei műveltsége, a különböző népek kultúráiban, például az örmény liturgikus zenében és a sardegnai parasztok többszólamú éneklésmódjában való tájékozottsága, valamint képzőművészeti és irodalmi érdeklődése ejtette rabul. Tallián Tibor szerint Farkas érdeklődését a régmúlt századok kultúrája iránt az antik klasszikus örökség minden utcasarkon szembeötlő maradványai mellett a Respighi környezetében töltött órák keltették fel, de szerinte az sem kizárt, hogy a Farkas-œuvre tucatnyi műfajra kiterjedő zenei sokoldalúsága is olasz mesterére vezethető vissza.⁷⁵

Respighi lehenгерlő, jó értelemben vett világfi személyisége, illetve az, hogy zeneszerzőként sikeres, megbecsült és magasan jegyzett tagja volt a társadalomnak, rendkívül imponált Farkasnak. Ezt nemcsak az utólagosan akár megszépült emlékezések tanúsítják, hanem már egy az első tanév végén a szüleinek írt levél is:

[Respighi] Multhéten [sic!] meglátogatott az Akadémián; fényképet is csináltak rólunk, néztek a pesti lapokat, tán jönni fog róla valami. Nagyon tetszett neki [a Római Magyar Akadémia], különösen a Csipi [C. Molnár Pál] műterme és dolgai. Hétfőn [1930. június 9.] viszont nála voltunk, vásárolt egy villát és parkot a Colonna hercegtől, kivitt az autóján, negyedóránra Rómától, csodálatos kilátás a völgyekre, csönd, nagyszerű levegő, és csakugyan hercegi park, ciprusokkal,

73 Dalos László: „Ő írta a Lángot. Respighiről beszél egykori növendéke, Farkas Ferenc.” *Film Színház Muzsika* XXXIII/20 (1989. május 20.): 5.

74 Farkas az alábbi, Respighi-témájú cikkeket írta vagy interjúkat adta: „Ottorino Respighi.” *Rádióélet* VIII/50 (1935. december 13.): 41. (Farkas, Vallomások, i.m., 22–23.); „Néhány szó Ottorino Respighiről.” *A Zene* XIX/7 (1938. január 15.): 105. (Farkas, Vallomások, i.m., 34–35.); gépiratos rádióelőadás-szöveg több változatban (1938-ból és 1961-ből), illetve „Respighi. (Arcképvázlat).” In: Kiss Béla (szerk.): *A Kolozsvári Zene-konzervatórium évkönyve az 1941-42. tanévről*. (Kolozsvár: k.n., 1942.) 13–20. (Farkas, Vallomások, i.m., 36–42.); „Ottorino Respighi.” *Muzsika* IV/5 (1961. május): 15–16.; „Előadás Respighiről/Institutio Italiano Budapest/1962.” (öt oldal gépirat olasz nyelven); „Hangversenyismertető Respighi Alkony című művéről.” (Gépirat, 1982.); „Hangversenyportré Ottorino Respighiről, halálának 50. évfordulója alkalmából. Rádióelőadás.” (Gépirat, 1986. április 18.); Dalos, Ő írta, i.m., 5. Mindezek mellett életrajzi jellegű írásaiban és interjúiban is rendszeresen megemlékezett a Respighivel töltött időkről.

75 Tallián, Egy úr Budapestről, i.m., 428–431.

pineákkal, elhagyatottsága ellenére is dúsan termő rózsákkal, hosszú rózsalu-gas-sétánnyal, egész Hollywoodba való. Így aztán lehet komponálni.⁷⁶

Gombos László szerint Respighi Farkas számára minden bizonnyal az egész életén át áhított „szabadon alkotó művész” mintájaként szolgált, és életútjával mintha olasz mestere magyarországi mását próbálta volna megteremteni.⁷⁷

Respighi művésztovábbképzőjében a szó szigorú értelmében nem folyt tanítás – nyilvánvalóan nem is lett volna arra szükség, hogy Beckmesser-módra javítson a kompozíciókon, hiszen a corso superiale növendékei mindannyian már végzett zeneszerzők voltak. Tanítványaival Respighi közvetlen, derűs kapcsolatban állt; inkább megjegyzésekkel, észrevételekkel javított azokon a darabokon, amelyeket hallgatói éppen az órára vittek. Aprólékos részletezésbe nem ment bele soha, ifjú kollégái stílusának befolyásolására nem tett kísérletet.⁷⁸

Farkas maga is úgy emlékezett, hogy Respighi mint zeneszerző nemigen hatott rá. Egyrészt műveit nem annyira ismerte ekkor még, hiszen, mint szüleivel folytatott levelezése felfedte, tulajdonképpen véletlenül került Respighihez. Másrészt, amint azt a hatvanéves Farkas Ferenc szabatosan összefoglalta, itáliai mestere konzervatívabb irányt követett:

Respighi az impresszionista vonalnak volt olasz folytatója, de a mi generációnk az impresszionizmus laza formái, a hangszíneket előtérbe hozó módja, a széles dallamoknak dallamtörődékekkel való pótlása helyett a szólamszerű, inkább rajzos hangszerelést kereste, a klasszikus formákat és melódiavonalat kívánta „rehabilitálni”. Inkább a szobrászat és építészet plasztikus, konstruktív igénye, mint a festészet színvilága lebegett előttünk.⁷⁹

Farkas visszaemlékezéseiben Alfredo Casellára hivatkozott úgy, mint aki a legnagyobb hatást gyakorolta rá a római években – a fenti idézetben szereplő leírás is a Kortárs Zene Olasz Társasága vezetőjének műveire illik leginkább. A két zeneszerző között utóbb

76 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1930. június 13. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték. A fénykép valóban megjelent a „pesti lapokban”: „A világhírű Maestro Ottorino Respighi zeneszerző meglátogatja a Római Magyar Akadémián két tanítványát: Dr. Koudela Gézátt és Farkas Ferencet.” *Pesti Napló Képes Műmelléklet* VI/24 (1930. június 12.): 15. Az itt közölt kép rengeteg további cikk illusztrációjaként is szolgált, ám ezekben a közlésekben Koudela alakját rendszerint levágták. Lásd pl. Farkas, Vallomások, i.m., 23. Respighi az idézetben említett, később „I Pini” névre keresztelt villáját 1930. májusában vásárolta meg, amely ma emlékműzeumként működik, lásd Elsa Respighi, Respighi, 232–233.

77 Gombos: Farkas Ferenc és Itália, i.m., 29.

78 Farkas, Vallomások, i.m., 75.

79 Juhász Előd: „Beszélgetés a hatvanéves Farkas Ferencel.” *Muzsika* IX/2 (1966. február): 1–3., 2.

személyes kapcsolat is létrejött.⁸⁰ Farkas a vele egykorúak közül olyanokkal kötött életre szóló művészi ismeretséget, akik Casellához hasonló irányzatot képviseltek: Virgilio Mortarival, illetve a szintén a Santa Cecilián tanuló, de nem Respighi-növendék Goffredo Petrassival.⁸¹ Respighi művésztovábbképzőjének hallgatói közül csupán két név kerül elő Farkas visszaemlékezéseiben: Lidia Ivanova és az ő *Lauda* című kantátája, illetve Mario Rossi, aki ebben az időben már Bernardo Molinari asszisztense volt.⁸²

Farkas későbbi nyilatkozataiban Gian Francesco Malipiero és Ildebrando Pizzetti neve is akképp bukkan fel, mint akiket Rómából ismert. Személyes ismeretségüket dokumentumokkal nem lehet alátámasztani – valószínűleg rájuk a Bónis Ferencnek mondott „nem személyesen, hanem műveik által ismertem meg” kitétel vonatkozik.⁸³

Hangversenyek és operaelőadások

Római tartózkodásának kezdetén Farkas Ferenc több hangversenyen vett részt. Él-ményeiről főként Siklós Albertnek számolt be, aki megkérte, hogy tapasztalatairól legközelebb inkább cikket írjon az általa szerkesztett *A Zene* című lapba, *Római levél* címmel.⁸⁴ Farkas a „Római levelek” megírásához abban a reményben fogott hozzá, hogy honoráriumot kap majd értük, ám a második írás megjelenése után csalódottan konstataulta, hogy Siklóssal valószínűleg félreértették egymást, és egykori tanárának nem áll szándékában fizetni a beszámolóért.⁸⁵

Farkas úgy emlékezett, hogy Rómában meglehetősen kevés kortárs zenét játszottak.⁸⁶ Lehetséges, hogy a kortárs zenére specializálódott hangversenyek száma alacsony volt, ám a vegyes összeállítású koncertprogramokba beszivárgott a kor zenéje. A beszámó-

80 Farkas, *Visszaemlékezései*, i.m., 223. Casella Farkasnak dedikált portréját lásd ugyanott. Lásd még Tallián, *Egy úr Budapestről*, i.m., 433–434.

81 Moritarihoz lásd Farkas, *Visszaemlékezései*, i.m., 221., illetve Tallián, i.h. A Santa Cecilia konzervatórium könyvtára megőrzött valamennyit a két szerző levelezéséből: I-Rsc, Fondo Mortari, Carteggio, Corispondenza, Farkas. E tanulmány írásakor nem állt módomban megvizsgálni ezeket a leveleket. Petrassihoz lásd Bónis, Farkas Ferenc, i.m., 68. Annyi biztos, hogy 1942-ben ismerősként köszöntötték egymást Berlinben, lásd N.N.: „Kolozsvári zeneszerző Göbbels német propagandaügyi miniszter fogadásán... Farkas Ferenc beszél a Zeneszerzők Állandó Tanácsának berlini ütéséről, amelyen előkészítették az új Európa zenei életét.” *Keleti Újság* XXV/139 (1942. június 21.): 8.

82 Farkas, *Visszaemlékezései*, i.m., 222., 273. Lásd még Respighi, i.m., 340.

83 Bónis, i.m., 66.

84 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1929. december 27. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték. A Siklóshoz írt levél lappang. A megjelent cikkek: „[Róma zenei életéről 1.]” *A Zene* XI/7 (1930. január 1.): 116–117.; „[Róma zenei életéről 2.]” *A Zene* XI/9 (1930. február 1.): 153–154. (lásd Farkas, *Vallomások*, i.m., 18. és 19–20.)

85 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1930. február 7. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

86 Borgó, *Fölneveltem három generációt*, i.m., 19.

lőkből kiderül, mely művek keltették fel a fiatal zeneszerző figyelmét: Pizzetti „érdekes dallamszövésű, csillogó hangszerezésű” *Concerto dell'estate*ja (1928), Casella „kissé hosszadalmas, neoklasszikus stílusú, jól hangzó, de formában sokszor széteső” a-moll hegedűversenye (1928), Richard Strauss saját maga vezényelte művei, Riccardo Zandonai egy-egy operájának részlete, Darius Milhaud *La création du monde* című balettjéből (1922–1923) készített zongoraötöse, a szintén volt Respighi-növendék, Vittorio Rieti huszonegy évesen komponált F-dúr vonósnégyese (1919), valamint Karol Szymanowski egyik zongoradarabja.⁸⁷ Farkas A Zenének írt beszámolóit követően is rendszeres résztvevője maradt az Augusteo vasárnapi hangversenyeinek, amelyre a Santa Cecilia Konzervatórium hallgatóinak ingyenes volt a belépés.⁸⁸ Itt hallotta Arturo Toscanini, Alfred Cortot, Otto Klemperer, Bernardo Molinari és Walther Gieseking hangversenyeit; továbbá Maurice Ravel *Boleró*jának, Casella zongoraversenyének és Leos Janáček zongoraconcertinójának római bemutatóit.⁸⁹ Visszaemlékezéseiben rendszeresen felemlítette a *Psalmus Hungaricus* Molinari-vezényelte augusteobeli előadását, amely Respighi tetszését is elnyerte.⁹⁰

Farkas mint színházi karmester is szeretett volna élményeket szerezni és kapcsolatokat kiépíteni, ezért többször kérte szüleit, hogy szerezzenek számára igazolást a Városi Színháztól. Január közepén testvérének egészen pontosan elmagyarázta, hogy mire és miért van szüksége:

Fentemlített festőnő [neve az előzményekből sem derül ki – N. Zs.], aki díszleteket tervez, és mint ilyen, szabad bejárása van az operai próbákra, megígérte, hogy elvisz, de erre a célra szükségem volna egy írásra a Várositól, amit talán Welser Tibor [basszbariton és rendező]⁹¹ volna olyan szíves megszerezni. F. F. a

87 Farkas, Vallomások, i.m., 18–20.

88 Augustus császár Kr. u. 28-ban épített, amfiteátrum-szerű mauzóleuma az évszázadok során különböző funkciókat látott el, míg nem a meglévő falak felhasználásával 1907-ben Augusteo néven egy 3500 férőhelyes, art deco-stílusú hangversenyerem épült. Ez volt a Santa Cecilia zenekarának (amelyet ekkor az Augusteo zenekaraként is hívtak) otthona is, ahol nagy tömegeket megszólító, népszerű koncerteket rendeztek. Az épületet 1937-ben visszabontották. <https://mahlerfoundation.org/en/mahler/plaatsen/italy/rome-rom-roma/augusteo> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.03.27.)

89 Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 222–223.

90 A bemutatóra 1930. március 23-án került sor: *Santacecilia.it Bibliomediateca. Cronologia eventi*. http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?munu_str=0_2_0&numDoc=29&pflag=personalizationFindCronologia&physDoc=6605&dataNormal=19300323-19300323#.XdPh3pUkJFA.link (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.11.19.) Farkas így azon kevesek közé tartozott, akik a műös- és olaszországi bemutatóját is hallhatták. Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 217.

91 Farkas és Welser jó viszonyának további bizonyítéka az, hogy Welser 1930. április 15-ei, Micsey Józsaával közös rádióhangversenyén Farkas két dalát – *Ajánlás* (a *Három dal* 1. száma., 1923), *Tartózkodó kérelem*

V. Sz. (Teatro Municipale di Budapest) karmestere (maestro sostituto) részére. Ezt Sebestyén [Géza színházigazgató] aláírná és az Antonio Widmar [Vidmár Antal irodalomtörténész–műfordító–diplomata] a [budapesti olasz] követségen hitelesíti a fordítást. [...] Hivatkozni kell arra, hogy ő [Sebestyén] nekem Pesten mindent megígért (ajánlólevél, stb.) Persze a színház pecsétjének is rajta kell lenni, minél cifrább[,] annál jobb.⁹²

A karmesteri tevékenységét igazoló papírnak köszönhetően nyílt lehetősége például Rimszkij-Korszakov *Szadko* vagy Cimarosa *Il matrimonio segreto* című operája főpróbájának megtekintésére.⁹³ A *La campana sommersa* főpróbájára a szerző, Respighi juttatta be.⁹⁴ Levelezéséből úgy tűnik, hogy nemcsak főpróbákra, hanem előadásokra is eljutott, például 1930 januárjában egy *Don Pasquale*-széria utolsó előadását hallhatta, a főszerepben Tito Schipával.⁹⁵

Kapcsolat a római művészeti élettel

Farkas első római tanévének legfontosabb hozadéka kétségkívül a kapcsolatépítés volt, amely nem állt meg a Római Magyar Akadémia és a Santa Cecilia Accademia falainál. Hálózatépítéséről 1930 januárjában a következőképpen számolt be testvérének:

Aztán abban vetekszünk [az akadémistákkal], kinek van több római ismerőse. Én kb. harmadik helyen vagyok, ismervén egy olasz zenei újságíró (kétszer is volt nálam), egy ugyancsak olasz diákot (szintén jár hozzám), egy félig orosz, félig olasz festőnőt, olasz szobrásznőt, egy Kolléganőt (zeneszerző) és ma volt nálam egy orosz származású amerikai kolléga (zeneszerző, de jól hegedül), akivel miután sem én, sem ő, nem vagyunk olaszok, természetes, hogy olaszul beszéltünk.⁹⁶

Március elején a következőket osztotta meg szüleivel:

(lappang, kelte ismeretlen) – műsorára tűzte. N.N. „Friss Rádió Ujság. Budapest rádió műsora április 13-tól április 19-ig.” *Friss Ujság* XV/83 (1930. április 11.): 3–4., 3.

92 Farkas Ferenc levele Cicához (Farkas Klárához), 1930. január 17. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

93 Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 222.

94 Dalos, Ő írta, i.m., 5.

95 Farkas Ferenc levele Cicához (Farkas Klárához), Róma, 1930. január 30. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

96 Farkas Ferenc levele Cicához (Farkas Klárához), 1930. január 17. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

Édes Szüleim, végre van annyi időm, hogy egy rendesebb levelet küldjek. Mióta Tripoliszból megjöttünk, nem fogyunk ki a farsangolásból. Egyik vizit a másik után, egyik meghívás a másik után – már majdnem minden nap olaszokhoz vagyunk meghívva. Láttam egypár szép lakást, néha magánautón utazgatom, multkor [sic!] egy házi koncerten voltam, Casella játszott, ő is meghívott [magához], ott volt [a házikoncerten] a Fokker repülőgépgyáros fivére, a[z Alexandre] Benois (a Petruska szövegírója) fia, szóval rém érdekes társaság. Mult [sic!] héten nálunk volt egy álarcos muri.

Március végén azt írta haza, hogy „Pesten negyedannyi társadalmi életet nem élek, mint itt”.⁹⁷

A különböző „murik” közül a legjelentősebb a fenti levélrészletben említett, Angelo Signorelliék Palazzetto Bonapartéban lévő szalonjában rendezett házikoncert volt. Nem kizárt, hogy Farkas a Signorelli-házba nyert bebocsátást Respighinek köszönhette, aki már az 1910-es évek közepén bejáratos volt a radiológus és felesége, Olga Malvina Resnevič műfordító otthonába.⁹⁸ A litván származású Resnevič többek között Csehovot, Tolsztojt és Dosztojevszkijt fordított olaszra; házukban nyüzsögtek az avantgárdhoz és a futurizmushoz köthető művészek és patronálók. Nem csak a Casellával való személyes megismerkedés miatt volt fontos ez az esemény: Farkas itt találkozott a vendéglátók lányával, Maria Signorelli bábművésszel, akin keresztül kapcsolatba került az Anton Giulio Bragaglia-féle Teatro degli Indipendentivel.⁹⁹

Fellépések a Teatro degli Indipendentiben

Az egykori termában szabadúszók működtette színház, a Teatro degli Indipendenti az olasz futurizmus egyik fontos központja volt, amely szerény anyagi háttérrel rendelkező művészeknek nyújtott bemutatkozási lehetőséget. Bragaglia és teátruma sokáig fasiszta fészekként élt az olasz emlékezetben, a legújabb kutatások szerint azonban a helyszín ugyanúgy esélyt adott baloldali alkotóknak és irányzatoknak is. A színházat egyébként kémkedés gyanúja miatt maga Mussolini záratta be.¹⁰⁰

1930. március 15-én itt mutatták be Diotima, vagyis Paola Masino – az akkor éppen a fasiszta írószövetséget vezető Massimo Bontompelli felesége – *Non ci sono più*

97 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1930. március 26. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

98 Michael Webb: *Ottorino Respighi: His Life and Times*. (Leicestershire: Matador, 2019.) 48–49.

99 Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 221.

100 *I Bragaglia segreti: il Teatro degli Indipendenti chiuso da Mussolini perché «era un covo di spie»*. <https://www.alessioporcu.it/articoli/bragaglia-teatro-chiuso-mussolini-covo-di-spie/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.11.11.)

donne (Nincs itt több nő) című szatirikus játékát. Farkas Ferenc nemcsak a kísérőzenét írta meg a produkcióhoz, hanem az előadásokon ő maga zongorázta azt. Szüleinek írt egykorú levelei és későbbi visszaemlékezései szerint a darab nem nagyon tetszett a közönségnek, az előadást füttyülés kísérte és botrány követte, viszont a zenéről mindenki igen jó véleménnyel volt.¹⁰¹ A hagyatékában megőrzött sajtódokumentumok – római, bolognai és trieszti zenekritikusok recenziói – azonban egyöntetű sikerről számoltak be, külön kiemelve a zenét. A produkció és a komponista feltűnésének híre Budapestre is eljutott, ám – amint azt Mikusi Balázs már feltárta – az újságcikket Farkas maga rendelte meg szülei közvetítésével.¹⁰²

Ugyanezen színházban került bemutatásra 1930. április 28-án Farkas Ferenc Korb Flórával közös táncos-zenés estje, amelyen előadta „néhány inspirált és modern technikájú, értékes darabját”, „zajos tapsot aratva”.¹⁰³ Farkas és Korb korábban a Városi Színház *A katona története* produkciójában dolgozott együtt.¹⁰⁴ A Teatro degli Indipendentiben bemutatott előadással később Capriban is vendégszerepeltek.¹⁰⁵

Kapcsolat az elittel, fellépések politikai rendezvényeken

Farkas nemcsak a művészeti, hanem a társadalmi életben is hamar megtalálta a helyét. Megkönnyítette a beilleszkedést, hogy felhasználva családi kapcsolatait, a Római Magyar Akadémia vezetőivel igen hamar jó viszonyt alakított ki. 1929 karácsonyát például Várady Imrénél, a Collegium Hungaricum főtítkáránál töltötte.¹⁰⁶

Nem sokkal megérkezése után, 1929. december 6-án egy követségi fogadáson vett részt.¹⁰⁷ 1930. február elején egy „római nagyszerű magyar zeneest” „szólistájaként” lépett fel, Hajós Bálint (ének), Koudela Géza (orgona) és Molnár Zoltán (tárogató) társaságában.¹⁰⁸ Valamikor a farsangi időszakban a brazil nagykövetség kosztümös összejövételén szerepelt, ahol 18. századi dalokat kísért.¹⁰⁹

101 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1930. március 17. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.; Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 221.

102 Mikusi Balázs: „Farkas Ferenc, a menedzser.” *Magyar Zene* LIII/4 (2015. november): 373–387. 377.

103 Újságkivágatok a *Messaggero* és *Popolo di Roma* lapokból, H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

104 Farkas, Vallomások, i.m., 132.

105 Részleteit lásd Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 222.

106 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1929. december 27. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

107 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, keltezés nélkül [valószínűleg 1929. december 4. vagy 5.] H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

108 Újságkivágat képpel „Nemzeti Ujság/Vasárnap, 1930. február 9.” címkével, H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

109 N.N.: „La festa in costume all’ambasciata del Brasile.” Ismeretlen újságkivágat, H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

Farkas Ferenc fontos szereplője volt a római Magyar Akadémia 1930. március 15-ei ünnepségének is, amelyen részt vett Hóry András kvirináli és Bareza György vatikáni követ, Carlo Caffarelli herceg és neje, illetve a római magyar kolónia több tagja. Kontuly Béla szavazatát és Luttor Ferenc pápai prelátus ünnepi beszédét zenei rész követte: Ticharich Zdenka Kodály és Liszt egy-egy szerzeményét adta elő, Hajós Bálint néhány magyar népdalt énekelt Bartók és Kodály feldolgozásában, Koudela Géza közbenjárására pedig Alexay Edith Farkas Ferenc Csokonai-, Ady- és Petőfi-versekre írt dalait adta elő a szerző zongorakíséretével.¹¹⁰ A Budapesti Hírlap beszámolója szerint a „közönség szünni nem akaró ovációval honorálta különösen Farkas Ferenc rendkívül bájos szerzeményeit”.¹¹¹

Május 26-án az egyházi élet kiválóságai részvételével megtartott Szent Imre-ünnepségen Luigi Chiarappa, az Augusteo zenekara csellóművészének játékát kísérte Farkas. Műsorukon Liszt és Kodály műve mellett Farkas egy kifejezetten az alkalomra írt cselló-zongora karakterdarabja szerepelt.¹¹² Azt, hogy ezeken az eseményeken nemcsak egyszerűen jelen volt, hanem komoly hálózatépítést is folytatott, alátámasztja május végi levelének részlete:

Voltam Barezánál ([Bareza György] vatikáni követ), ott volt Zichy, Pallavicini grófnő [Valószínűleg egy személyről, Gróf Zichy Rafaelné Pallavicini Edináról, a Katolikus Magyar Asszonyok Szövetségének elnöknőjéről van szó], a [Giuseppe] de la Torre gróf (az Osservatorio Romano pápai lap főszerkesztője), Mons. Luttor [Ferenc] és néhányan még. Tegnap viszont a Marchesa Presbiterónál voltam teára. Így élek én Rómában.¹¹³

Június 6-án a római Abruzzóiak Egyesülete tartott magyar estet a trianoni békeszerződés tizedik évfordulója alkalmából.¹¹⁴ A sokszáz főnyi előkelő közönség soraiban ott voltak a március 15-ei ünnepségeken is részt vevő előjárók, illetve a Mussolini hatalmának biztosításában jelentős szerepet játszó Giacomo Acerbo földművelésügyi miniszter,¹¹⁵ Francesco de Pretis meghatalmazott miniszter, Róma alkormányzója,

110 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1930. március 10. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték. Fényképes sajtóbeszámoló: N.N.: „La Festa Nazionale Ungherese celebrata a Palazzo Falconieri.” *Il Piccolo* (1930. március 17.): 10.; N.N.: „Magyar cím.” *Képes Pesti Hírlap* LII/55 (1930. március 21.): 38.

111 H. T. J.: „Március 15-ike Rómában.” *Budapesti Hírlap* L/4 (1930. március 19.): 23.

112 N.N.: „Nagyszabású Szent Imre-ünnepség Rómában.” *Budapesti Hírlap* L/119 (1930. május 27.): 6.

113 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1930. május 30. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

114 N.N.: „Magyarországi mindig számíthat a Duce barátságára.” *Nemzeti Ujság* XII/128 (1930. június 7.): 3.

115 Acerbo dolgozta ki azt az 1923. november 13-án fasiszta nyomásra a parlament által megszavazott új választójogi törvényt, amely szerint az a lista, amely relatív többséget szerez a választáson, az a mandátumok abszolút többségét kapja meg. Az 1924. április 6-ai választásokon ennek, illetve a rendkívül erőszaknak és a

valamint az örök város társadalmi, tudományos és művészeti életének számos egyéb kiválósága. Emellett üdvözlő táviratot küldött Giovanni Giuriati, a fasiszta párt főtitkára és a kamara (képviselőház) elnöke, Luigi Federzoni, a szenátus (felsőház) elnöke, illetve Alessandro Martelli kultuszminiszter. Farkas Ferenc és Deéd Ferenc ezúttal népies műdalokat adott elő. A zenés produkcióra közvetlenül a Külügyminisztérium megbízásából készült, Magyarországot külföldön reprezentáló, egész estés, *Hungária* című országimázsfilm bemutatója előtt került sor. Farkas és Deéd megismételte előadását a római nagykövet „Magyarország olasz barátai tiszteletére” rendezett június 12-ei estélyén is, ahova hasonlóan előkelő társaság gyűlt össze.¹¹⁶ Utóbbi estélyről Farkas a következőket írta szüleinek:

Tegnap a Követségen volt garden party, ott volt a Fedák [Sári] is, aki most Rómában időz, szenzációsan mulattatta a végén ottmaradt társaságot, énekelt (?) táncolt, utánna [sic!] elmentünk a Követ [Hóry András] autóján, a Colosseumot megnézni a holdfénynél.¹¹⁷

Az első római tanévben keletkezett zeneművek

Olaszországban befejezett első zenedarabja a két zongorára írt Fantasia, amelyet szüleinek ajánlott ezüstlakodalmuk alkalmából. E művet – visszaemlékezése szerint – még Magyarországon kezdte el; a zongorás változatot 1929 decemberében a római Palazzo Falconieróban, a hangszerelést Subiacóban, 1930 májusában zárta le.¹¹⁸ Az egytételes darabban ugyan már jelen van Farkas pátoszt kerülő attitűdje és ökonómiára való törekvése, a Fantáziában továbbra is a legkülönbélebb stílusok kerülnek egymás tőszomszédságába.¹¹⁹

példátlan családoknak köszönhetően szerezte meg a hatalmat Mussolini. Kis Aladár: *Olaszország története 1748–1968*. (Budapest: Akadémiai, 1975.) 171–172.

116 N.N.: „A római magyar követ estélye.” *Pesti Hírlap* LII/133 (1930. június 14.): 4.

117 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1930. június 13. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

118 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1929. december 12. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték; Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 221.

119 J. S. [Jemnitz Sándor]: „Zenekari hangverseny.” *Népszava* LX/26 (1932. február 2.): 6. Jemnitz a Fantáziát elsősorban az 1931-ben keletkezett *Római hangjegyzetek*hez hasonlította. Az Esti Kurir névtelen recenziése szerint „a kompozíció a maga egészében annyiféle stílust és idegen hatást mutat és olyan kapkodónak, értelmetlennek tűnik, hogy ezeket a fogyatékoságokat még a mű címe [...] sem magyarázhatja.” Op.: „Zenekari hangverseny.” *Budapesti Hírlap* LII/26 (1932. február 2.): 11. Tóth Aladár Muszorgszkij, Kodály és Puccini hatását hallotta bele a műbe, lásd T-th [Tóth Aladár]: „Zenekari hangverseny.” *Pesti Napló* LXXXIII/26 (1932. február 2.): 19.

Farkas első, ténylegesen Olaszországban, Respighi „felügyelete” alatt komponált műve a kisenekarra írt Divertimento, amelyet a közvetlen kortársak első jelentősebb szerzeményeként tartottak számon.¹²⁰ A mesterének dedikált Divertimento a korai művek fésületlenségére és stíluspluralitására keresett megoldást: jól bevált, kitaposott úton akart haladni, és egy egyetemes mintákon nyugvó, letisztult kifejezésmódot igyekezett kialakítani. A zeneszerző 1970-es évekből származó visszaemlékezései szerint olaszországi tanulmányútja alatt jött rá, hogy nem kell fölöslegesen bonyolult zenét írnia, és a neoklasszika nyelvének itáliai elsajátítása lehetővé tette számára, hogy folyamatosan, egyszerűen és világosan tudja magát kifejezni.¹²¹ A „folyamatos”, „egyszerű” és „világos” kifejezések tökéletesen illenek az ötrészes zenekari műre is, amelynek csaknem szünet nélkül egybekapcsolódó tétélei tankönyvszerűen követik a 18. század második felében kialakult formákat és technikai megoldásokat. Sok helyen csak a diatonikus hangsorokba beillesztett kromatikus hangok mennyisége, néhány szokatlanabb hangnemi reláció és a színes hangszerelés árulkodik arról, hogy a darab a 20. században keletkezett.

Farkas sokat hezitált a mű címén: nem tudta eldönteni, hogy a Divertimento vagy a Szvit a megfelelőbb cím. Mindkét fennmaradt autográf partitúrán szerepel a Divertimento, illetve a Szvit is.¹²² A darabra Farkas egyik 1930. januári levelében Szvitként hivatkozik,¹²³ Respighi 1930. október 31-én kelt ajánlólevele viszont Divertimentónak nevezi a kompozíciót.¹²⁴ A vélhetőleg 1931 elején összeállított műlistán szintén Divertimentóként szerepel (1. fakszimile), és így hivatkozik rá szüleinek az év márciusában írt levelében is,¹²⁵ de 1933. február 11-én végül Szvit címen került bemutatásra.¹²⁶ Farkas végül mégis a Divertimento cím kanonizálása mellett döntött.

A derús hangulatú, könnyed formálású mű valójában egy harmadik műfajhoz, a szimfóniához áll a legközelebb, annak is a Joseph Haydn által Londonban művelt,

120 Lakatos István: „Élő magyar zeneszerzők: Farkas Ferenc.” *A Zene* XXV/5 (1944. január 3.): 75–76., 75.

121 Farkas, *Visszaemlékezései*, i.m., 244.

122 A H-Bn, FF-comp. II/7 jelzet alatt két partitúra található: 1.) „H” márkajelű papírra ceruzával lejegyzett partitúra, rengeteg apró, elsősorban a hangszerelést és a textúrát érintő változtatással, amelyek talán egészen Respighi tanóráiig vezethetők vissza. Ezen a cím „Divertimento”, de később mellé került a „(Suite No. 1”) felirat. 2.) „Protokoll Schutzmarke No. 8 24 linig” papírra tintával írt tisztaát, amely a karmesteri használat nyomain is magán viseli. Ezen a cím eredetileg „Divertimento (I. Szvit)”, viszont az „(I. Szvit)” később kihúzásra került.

123 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1930. január 18. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

124 Ottorino Respighi 1930. október 31-én kelt ajánlólevelét és Farkas fordításának hasonmását lásd Farkas, *Vallomások*, i.m., 35.

125 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1930. március 23. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

126 A bemutató műsorának hasonmását lásd Farkas, *Vallomások*, i.m., 288. A hangverseny adatlapját lásd: MZA KAB 1933.02.11., ID_6293. A Magyarország recenzense kritikájában mégis a Divertimento címet használta: N.N.: „Pályadíjnyertes zenekari művek.” *Magyarország* XIV/35 (1933. február 12.): 19.

egyszerre a *Kennerekhez* és *Liebháberekhez* szóló változatához. E tudatos orientáció nem véletlen: Farkas szeme előtt kezdetektől fogva egy augusteobeli előadás lebegett. A Divertimentót Respighi személyesen ajánlotta az intézmény bizottságának előadásra.¹²⁷ Ugyanekkor a Római Magyar Akadémia igazgatója, Miskolczi Gyula is írt a Santa Cecilia főtitkárának. Azt a megnyugtató választ kapta, hogy Farkast meg fogják hívni, hogy mint az egyik külföldi akadémia művésze mutathassa be kompozícióját az Augosteóban.¹²⁸ Az előadás lehetőségét elbíráló bizottság – állítólag – kedvezően fogadta a zenekari darabot, az előadásra azonban ismeretlen okokból nem került sor, pedig Farkas még 1931 tavaszán is valós lehetőségként írt róla szüleinek, illetve ekkor kezdett neki a szólamok kiírásának.¹²⁹

Az első római év fennmaradt termése a Fantázia és a Divertimento mellett a Nicola Moscardelli *Baci* (Csókok) című költeményére írt dal, amelynek kézírata szintén Respighi sugallatára keletkezett, és talán egyenesen tőle származó javításokat tartalmaz. Moscardelli ebben az időben amellet, hogy a fasiszta Reale Accademia d'Italia titkára volt, Bragaglia színházával is kapcsolatban állt.¹³⁰ Nem zárható ki, hogy Farkas a Signorelliékkel ápolta kapcsolata mellett valamiképpen e megzenésítése folyamányaként kapott bemutatkozási lehetőséget a futurista színházban.

Az első római év további kompozíciói elvesztek. A Diotima-szatírához írt kísérőzene szellemes zenei közjátékokból és közbeszótt dalokból, többek között egy katonanótából, az aranyásók karából és fegyencek énekéből állt.¹³¹ Nem zárható ki, hogy a *Baci*, illetve a később *Köszöntő* címmel a Három zongoradarab élére került és szintén elveszett kompozíció is e kísérőzene része volt. Farkas visszaemlékezései szerint a „hangszerelés” zongora mellett egy ócska harmonikát és egy trombitát jelentett – utóbbin egy gyerek játszott, mindössze két hangot váltogatva.¹³² A 16. századi Szent Imre-énekre írt variációk egy tipikus alkalmi kompozíció. A mű egy szüleijhez írt levele szerint 1930. május 14-e után keletkezett,¹³³ és május 28-án már bemutatásra került. Farkas, akinek későbbi ismertsége nagyban a *Régi magyar táncok* és más, történeti forrásokat feldolgozó kompozíciói alapszik, e cselló–zongora művében dolgozott fel először nem népi eredetű régi magyar zenei emléket.

127 Farkas, Vallomások, i.m., 35.

128 I-Rsc, Archivio postunitario, Carteggio, Anno 1930, 4/547-3057 Artisti, 4/549 Farkas.

129 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1930. március 23. és 31. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

130 [http://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-moscardelli_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-moscardelli_(Dizionario-Biografico)) (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.04.07.)

131 N.N.: „Magyar zeneszerző sikere Rómában.” *Budapesti Hirlap* L/77 (1930. április 4.): 12.

132 Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 221.

133 „...majd valami variációkat komponálok Szt. Imre ének témára, c[s]jellóra.” Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1930. május 14. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték

A Modern Magyar Muzsikusok körében

Farkas Rómából hazafelé tartva több napot töltött Firenzében, Velencében és Bécsben, ahol élénk társasági életet folytatott. Bécsből együtt hajózott Budapestre Kunszery Gyulával, *A bűvös szekrény* majdani szövegkönyvírójával.¹³⁴ Még hazautazása előtt azt írta szüleinek, hogy szeretne ősszel a Velencei Zeneünnepélyre eljutni – ehhez újságíró-kedvezményt tervezett szerezni.¹³⁵ E terve – úgy tűnik – végül nem valósult meg. Visszatérve Magyarországra ott folytatta, ahol abbahagyta: a Városi Színházban. December 7-én a Városi Színház énekkarából alakult kamarakórus hangversenyét dirigálta, december 11-én pedig unokanővérét, az egykori Hubay-növendék Farkas Mártát kísérte zongorán.¹³⁶ Alapvető változást jelentett azonban az, hogy – visszaemlékezései szerint – a Rómában eltöltött szűk év után „a Kodály-növendékek” is „méltónak tartották arra,” hogy „bevegyék köreikbe”: Farkas ugyanis addig mint „Siklós-növendék” outsidernek számított.¹³⁷

Bár az 1970-es években keletkezett visszaemlékezését látszólag a két tanáregyéniség növendékei között lévő megosztottságra hegyezte ki, valójában nem egészen erről volt szó. Visszaemlékezéseiből néhány mondattal később kiderül az is, hogy a „Kodály-növendékek” terminus alatt a különféle modern irányzatok harcos képviselőiként fellépő, főként baloldali zeneszerzőket értette.¹³⁸ Vagyis tulajdonképpen a Modern Magyar Muzsikusok (MoMaMu) nevű csoportosulásban tevékeny szerepet vállaló alkotókra gondolt. A hivatalosan 1927 decemberében Kelen Hugó, Kadosa Pál, Kósa György, Szabó Ferenc és Szelényi István által alapított, de már 1926 óta formálódó avantgárd művészeti csoport az akkori magyar zenei establishment vehemens ellenzékeként definiálta önmagát.¹³⁹ Ugyan mind az alapítók között, mind a csoportosulás hangversenyein

134 Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 224.

135 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1930. június 13. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

136 N.N.: „A Magyar Hírlap teljes heti rádióműsora. Budapest, 1930. december 7-től december 13-ig.” *Magyar Hírlap* XL/277 (1930. december 5.): 14–19., 14, 18. A Városi Színház énekkarából alakult kamarakórus a december 7-ei műsor alapján ezúttal is férfikar kellett hogy legyen: Wagner: *Tannhäuser* – Zarándokok kara; Weber: *A bűvös vadász* – *Vadászkar*; Beethoven: *Fidelio* – *Foglyok kara*; Offenbach: *Hoffmann meséi* – két diákkal; Mozart: *A varázsfuvola* – *Papok kara*; Verdi: *Ernán* [Ernani] – *Bordal*. Farkas Mártával a következő darabokat adták elő: Veracini–Corti: *Largo*; Kreisler: *Praeludium* és *Allegro Pugnani stílusában*; Csajkovszkij: *Melankolikus szerenád* (op. 26); Cui: *Orientale* (op. 50/9); Rimszkij-Korszakov: *A dongó*. A számok között Hermann Lula zongorázott Beethoven-, Chopin- és Albéniz-műveket.

137 Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 225.

138 „Szombatonként Szabó Ferencel, Kadosa Pállal, Hannover Györggyel és másokkal találkoztam... Eléggé baloldali társaság volt ott jelen.” Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 225.

139 Andrea van der Smissen: *Szabó Ferenc kompozíciói a húszas években, a magyar történeti avantgárd és a MoMaMu közelségében*. http://zti.hu/files/mza/docs/Evfordulok_nyomaban_2014/VanderSmissen_Sza

műsorra tűzött művek szerzői (Ádám Jenő, Bárdos Lajos, Frid Géza, Lajtha László, Major Ervin, Jemnitz Sándor, Seiber Mátyás, Szabó Endre és Vaszy Viktor)¹⁴⁰ között több egykori Kodály-tanítvány volt, „a Kodály-növendékek” megfogalmazás valójában csupán az egyik Kodály-növendékkörre utalt, akik közül ráadásul többen ambivalensen viszonyultak mesterükhöz.¹⁴¹

A „bevegyék köreibe” kitétel is magyarázatra szorul. Bár Farkas más helyen ezt a mozzanatot úgy interpretálta, hogy „a fiatal magyar zeneszerzőkkel csak a római idők után kerültem kapcsolatba”,¹⁴² valójában többükkel ismeretségben állott korábban is. Szabóval Siklós osztályából ismerték egymást,¹⁴³ és Farkas egy 1981-es rádióelőadásában azt is elárulta, hogy zeneakadémista korában felkereste osztálytársa óbudai szobáját, illetve Szabó *Emlékezés* című dala nagy hatással volt rá.¹⁴⁴ A kettejük közötti ismeretség a zeneakadémiai évek után sem szakadhatott meg, mert abban az időben, amikor Farkas a Városi Színházban zongorázott és vezényelt, Szabó a nagybőgőszólam rendszeres kíségetője volt.¹⁴⁵

Kadosával is legkésőbb 1929 ősze óta ismerniük kellett egymást. Amint arról e tanulmányban már szó esett, az 1929. augusztusi svájci kirándulása után Farkas hirtelen több, technikailag és zeneileg is igényesebb zongoraműhöz – a szólószongorára írt *Andante* és *Toccatina*, illetve a kétszongorás vagy zenekarkíséretes *Fantázia* – fogott hozzá. A szólószongoraművek közül csak az 1929 szeptemberében Siófokon komponált és kifejezetten Kadosának ajánlott *Toccatina* hagyományozódott az utókorra.¹⁴⁶ A rövid kompozíció addigi alkotásaihoz képest modernebb hangot üt meg, és lehetséges, hogy

boFerenc.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.03.27.); Pollatsek László: „Modern magyar muzikusok.” *Korunk* III/7–8 (1928. július–augusztus): 508–514.; Breuer János: *Tizenhárom óra Kadosa Pállal*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.) 54.

140 Pollatsek, i. m., 514.

141 Dalos Anna: „»Nem Kodály-iskola, de magyar.« Gondolatok a Kodály-iskola eszméjének kialakulásáról.” *Holmi* XIV/9 (2002. szeptember): 1175–1191. 1179, 1182–1183.; Uő.: „Identitás-keresés, önmeghatározás és modernizmus Kodály és Bartók tanítványainak pályakezdő műveiben (1925–1932).” In: Neumer Katalin (szerk.): *Identitások és váltások. Identitások és médiák I.* (Budapest: Gondolat, 2015.) 235–246., 239–245.

142 Borgó, Fölneveltem három generációt, i. m., 21.

143 Farkas, Visszaemlékezései, i. m., 215.

144 Farkas Ferenc: „Zenés magyar parnasszus. Farkas Ferenc dalai magyar költők verseire. (Rádióelőadás 7 részben, 1981.)” Farkas, Vallomások, i. m., 148–158., 152. Az említett Szabó-dal lappang. Farkas 1980-ban „ifjúkorukra való emlékezéséppen” zenésítette meg ugyanazt a Babits-verset, amely az elveszett, de újra komponált *Elfejtett dallamok* 3. számaként jelent meg 1981-ben.

145 Maróthy János (szerk.): *A zeneszerző Szabó. Emlékezések*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984.) 65., 81.

146 A darab annak az 1930-as keltezésű *Három zongoradarabnak* a 3. száma, amelyet Farkas elvesztettként tartott számon (lásd Farkas, Vallomások, i. m., 224–225., 44. kép). A *Toccatina* egy Farkas által írt példány Jemnitz Sándor hagyatékából került az Országos Széchényi Könyvtárba: H-Bn, Ms. Mus. 4.107. Ezen a példányon a szerző a *Toccatina* címet kihúzta és *Invenzionéra* cserélte.

Farkas már kezdettől fogva abból a célból írta, hogy Kadosa azt 1929. december 18-ai bemutatkozó zongoraestjén eljátssza.¹⁴⁷

A „bevegyék köreibe” tehát leginkább arra vonatkozik, hogy Farkas sem az Új Föld folyóirat körüli formálódás idejében,¹⁴⁸ sem a MoMaMu aktív időszakában nem volt tag. A MoMaMu hivatalosan azonban igen rövid ideig működött: négy hangverseny után még 1928 végén befejezte működését.¹⁴⁹ A csoportosulás maga azonban nem oszlott szét, és a MoMaMu utódjaként 1930-ban egy újabb zeneszerzői társulás jött létre, amely az Új Muzsika nevet vette fel. Kadosa visszaemlékezései szerint ebben a csoportban az előző kezdeményezéshez hasonlóan olyan művészi törekvésektől és meggyőződésektől vezérelt fiatal zeneszerzők verődtek össze, akiket áthatott a Bartók és Kodály művészete iránti lelkesedés, és valamennyien új zenei világot akartak teremteni.¹⁵⁰ Ránki György úgy idézte fel az Új Muzsikát, hogy a szellemi vezér Szabó Ferenc volt, ám a „forradalmárok” – Kadosa, Szabó, Szelényi, vagyis az egykori MoMaMu-tagok – mellett részt vehettek a csoportosulásban olyanok is, akik öngúnnal „lumpenburzsoáziának” nevezték magukat: Veress Sándor, Farkas, illetve maga Ránki (ekkor még Reisz néven).¹⁵¹

Bár Kadosa megjegyzése szerint nem számított a személyes kapcsolat,¹⁵² mégis nyilvánvaló, hogy Farkas nem a politikai meggyőződése, illetve valószínűsíthetően nem az ügy iránti elköteleződése miatt kerülhetett a társaságba, hanem Kadosával és Szabóval ápolta kapcsolata miatt.

A megbeszélések színhelye az Aradi utca és a Körút sarkán lévő Edison kávéház, illetve a Népszínház utca és a Körút sarkán elhelyezkedő Simplon kávéház volt.¹⁵³ Utóbbiban tartottak találkozókat szombatonként az Új Muzsika tagjai a hozzájuk csapódott zenészekkel: Friss Antallal, Hannover Györggyel, Hermann Pállal, Káldi (Kaufmann) Lászlóval, Palotai Vilmosmal és másokkal. Ugyanitt ismerkedett meg Farkas korábbi

147 Breuer János: „Kadosa Pál az Új Magyar Zene-Egyesületben.” *Muzsika* XXI/9 (1978. szeptember): 1–5., 2. A darab mindhárom alkalommal – a Kadosa-est mellett Farkas 1930. december 16-ai szerzői estjén, illetve az 1931. január 16-ai Új Muzsika Esten – *Toccatina* címmel került műsorra. MZA KAB 1929.12.18., ID_9961, MZA KAB 1930.12.16., ID_9666, MZA KAB 1931.01.16., ID_155.

148 Andrea Van der Smissen: *The Connection between Henry Cowell's New Music Society and Hungarian Composers of the Young Generation in the Twenties*. http://www.zti.hu/files/mza/docs/Egyeb_publicaciok/Smissen_Andrea_van_der.pdf, 4–5. (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.04.07.)

149 Breuer, Tizenhárom óra, i.m., 54.

150 I.m., 55.

151 Maróthy, A zeneszerző Szabó, i.m., 77–78. Visszaemlékezésében Veress Sándor Ránki György helyett Szelényi Istvánt sorolta fel az Új Muzsika alapító tagjaként: Bónis Ferenc: „Három nap Veress Sándorral (II. rész).” *Kortárs* XXXI/8 (1987. augusztus): 101–109., 103.

152 Breuer, Tizenhárom óra, i.m., 55.

153 Maróthy, i.m., 78. Farkas visszaemlékezéseiben csak a Simplon kerül említésre: Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 225.

MoMaMu-tagokkal: Szelényivel, Friddel és Pártos Ödönnel.¹⁵⁴ Ebbe a kávéházba járt egyébként a baloldali értelmiség színe-java: Mészáros László Szovjetunióba emigrált szobrászművész,¹⁵⁵ József Attila, Kassák Lajos és köre, illetve Vándor Sándor, Jemnitz Sándor és a Szalmás-kórus tagjai.¹⁵⁶

A társaságnak volt továbbá egy harmadik fontos találkozóhelye, szintén a Körút mentén: Kohn Béla antikváriuma – a hely, amely 1932-től Kohn Béla és fiaiként, 1938-tól Korda Testvéreként volt ismert, és amelyre Farkas rendszerint csak „füstölgő vaskályhájú kis kottakereskedésként” hivatkozott.¹⁵⁷ Korda György visszaemlékezései szerint az ifjú zeneszerzők úgy jártak ide, mint egy zenei kávéházba: volt egy hátsó helyiség, ahol a „Mucusnak” becézett pianínó állt, amelyen hol komponáltak, hol új műveiket mutatták be egymásnak. Szabó néhány kompozíciója – például a két hegedű-szólószonáta (1930–1931) – az antikvárium „kézműves” kiadásában jelent meg.¹⁵⁸ Valószínű, hogy Farkasnak a tanulmány elején bemutatott műjegyzéke, illetve az addigi legfontosabbnak ítélt művek opusszámozása azért keletkezett, hogy az így kiválasztott kompozíciók hasonló módon megjelenhessenek.

Farkas e társasággal való kapcsolatának rövid és hosszú távon is nagy haszna volt. Breuer János megállapítása, miszerint Farkasnak jóformán nem volt bemutatatlan műve 1941-ig,¹⁵⁹ szorosan összefüggött e társaság muzikus tagjaival ápoló jó kapcsolatával. Nem zárható ki az sem, hogy nagy szerepe volt az itt szerzett ismeretségeknek abban, hogy az 1940-es évek elején a jobboldallal jó kapcsolatokat ápoló,¹⁶⁰ a Turul Szövetségben és a Magyar Testvéri Közösségben tevékenyen részt vevő¹⁶¹ Farkas 1945 után is sikeres és elismert zeneszerző maradhatott.¹⁶²

154 Borgó, Fölneveltem három generációt, i.m., 21.

155 N.N.: „Mészáros László.” In: Kenyeres Ágnes (szerk.): *Magyar Életrajzi Lexikon. Második kötet L–Z.* (Budapest: Akadémiai, 1982.) 196. Mészáros 1932 és 1934 között szintén többször elnyerte a római ösztöndíjat.

156 Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 225.; Borgó: i.m., 21.; Maróthy, i.m., 78., 81.; Bónis, Farkas Ferenc, i.m., 103.

157 Farkas, Üzenetek, i.m., 68.

158 Maróthy, i.m., 61.

159 Breuer, In vivo..., i.m., 13.

160 Ennek egyik eklatáns példája az, hogy Farkas Ferenc képviselte Magyarországot a Zeneszerzők Állandó Tanácsának berlini ülésén 1942. június 17–18-án. Lásd Gábris László: „A berlini zenekongresszus jelszava: Művészetet a népek. Beszélgetés Farkas Ferencsel, a berlini nemzetközi zenekongresszus magyar résztvevőjével.” *Magyarország* XIII/139 (1942. június 21.): 14.; n. e.: „Farkas Ferenc beszél a Zeneszerzők Állandó Tanácsának berlini üléséről.” Forrásmegjelölés nélküli újságkivágat, H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

161 Fitos Vilmos: „A népi mozgalom teljessége.” In: Sipos Levente–Tóth Pál Péter (szerk.): *A népi mozgalom és a magyar társadalom. Tudományos tanácskozás a szárszói találkozónak 50. évfordulója alkalmából.* (Budapest: Napvilág, 1997.) 162–173., 168.; Gyurgyák János: *Magyar fajvédők. Eszmetörténeti tanulmány.* (Budapest: Osiris, 2012.) 222.

162 Farkast a Turul Szövetségben való részvétele miatt a háború után a Zeneművészek Szabad Szakszervezete feljelentette: N.N.: „A kolozsvári Opera volt igazgatóját feljelentették a rendőrségen.” *Világ* 51 (1945. július 15.): 4.; N.N.: „230 cigányzenész a nyilas pártlistán.” *Demokrácia* IV/15 (1945. július 22.): 8. Farkas visszaemlékezéseit erről az időszokról lásd Farkas, Vallomások, i.m., 252.

Bemutatók és új művek a két római tanulmányút között

1930. december 16-án került sor Farkas Ferenc első önálló szerzői estjére a Zeneakadémia Kistermében.¹⁶³ A hangversenyt a Kun Imre vezette Koncert Hangversenyiroda szervezte meg Farkas saját költségére, szülei anyagi és közönségszervezési segítségét igénybe véve. A telt házas koncerten szinte kivétel nélkül az Új Muzsikához kötődő művészek szerepeltek: Kadosa Pál, a Hannover–Jotischky–Hütter vonóstrió,¹⁶⁴ Káldi László és Gergely László. A dalokat a Városi Színházból ismert Elek Szidónia adta elő Farkas zongorakíséretével. Az est szinte csak ősbemutatókból állt: az 1928–1929-ben keletkezett magyar nyelvű dalok (a Három dal és Két óda ciklusok) mellett felcsendült a római időszakot közvetlenül megelőző Notturmo, illetve – gesztusként a szülei felé – a Fantázia kézzongorás változata, továbbá a Rómában sorozattá szervezett, de nagyrészt korábban komponált Három zongoradarab.

Megszólalt továbbá két friss mű, amely szigorúan véve nem Rómában keletkezett, de szorosán az ott szerzett tapasztalatokhoz és benyomásokhoz kötődik. Még 1930 májusában fogott hozzá Farkas egy zongorára írt Szonátához, amit azonban csak ősszel, Budapesten fejezett be, és amellyel a bemutatót követően utólag Respighi elismerését is kivívta.¹⁶⁵ Az augusztusban elkészült, hegedűre és zongorára írt 1. szonatinához hasonlóan a Szonáta is klasszikus háromtétéles felépítésű kompozíció, amely a Divertimentóban kikísérletezett esztétikai elveket ülteti át a zongoramuzsika területére. Az „ügyes, tetszetős és sikerre törő”, „régies modorban tartott, jól hangzó”, de „inkább stílushű, mint érdekes” 1. szonatina esetében az olaszországi élményeket Farkas annyira fontosnak tartotta, hogy a technikai jellegű tempófeliratokat költőibb címeikkel – *Simfonia*, *Largo* és *Tarantella* – is ellátta.¹⁶⁶ A háromtétéles ciklus ráadásul egy időben az *All'Italiana: tre pezzi per violino e pianoforte* címet viselte, azonban sem a tételek, sem a ciklus költői címe az 1950-es években, a nyomtatásba kerülés idején már nem volt érvényben.¹⁶⁷ A művet Farkas az első előadónak, Hannover Györgynek ajánlotta.¹⁶⁸

163 MZA KAB 1930.12.16., ID_9666. A hangverseny programjának hasonmását lásd Farkas, Vallomások, i. m., 225.

164 A Notturmo 1963-as első kiadása az emléküknék szóló dedikációval jelent meg: Farkas: Notturmo, i. m. Ez a dedikáció a későbbi kiadásokból azonban hiányzik.

165 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1931. február (?). H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

166 Iv.: „Új Muzsika.” *Pesti Hírlap* LIII/13 (1931. január 17.): 13.; Isoz Kálmán: „Zenei szemle.” *Protestáns szemle* XL/3 (1931. március): 262–264., 263.

167 Ezt a kézirat (H-Bn, FF-comp. IV/57/a) belső címlapjának kiradírozott bejegyzése mellett Garay György és Petri Endre 1947. augusztus 15-ei rádióhangversenyének műsora is bizonyítja: N.N.: [„A budapesti rádió műsora.”] *Világ* 664 (1947. augusztus 17.): 7. Az 1. szonatina a 2. szonatinával egy kiadványban jelent meg: Farkas Ferenc: *Két szonatina hegedűre és zongorára*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1955.)

168 A kéziraton eredetileg „Hannover Györgynek” szerepelt, ami később – valamikor 1935 decembere után – „Hannover György emlékének” formára módosult.

A bemutatkozó szerzői est nem maradt visszhang nélkül.¹⁶⁹ A beszámolók általános meglepedettséggel számoltak be az addig ismeretlen komponista bemutatkozásáról, a Pesti Napló recenzense „amolyan barátságos és kellemes ismerkedésnek” nevezte a hangversenyt. A kritikák kiemelték Farkas archaizáló hajlamát, szerkesztési erényeit, illetve azt, hogy modern stílusa ellenére mer melódiákat írni és finom lenni; az Ujság megfogalmazása szerint „bár [Farkas] teljesen modern érzelmű, mégsem lett hűtlen a köznapi értelemben dallamnak értett dallamhoz, aki arányosan, hatásosan építi fel tételeit és akiben érzések éppen úgy vannak, mint temperamentum”.¹⁷⁰ Kétkedő hangot egyedül a Pesti Hírlap recenzense ütött meg, aki egy előtte-utána jelenségre hívta fel a figyelmet:

Mintha [Farkas Budapesten komponált] 1929-es opuszainak merészebb, szabadabb lendülete megtörne idei [1930-as, a római úthoz köthető] műveinek higgadtabb hangján, problémátlanságán, egyszerűbb, iskolásabb melodikus és formai elgondolásain. Nyitott kérdés, hogy a korábbi periódus volt-e kevésbé [sic!] őszinte vagy újabban következett-e be egy bizonyos, mindenesetre kissé korai, letisztulás. Érzésünk szerint válaszüton áll most Farkas Ferenc, ezután fog csak eldőlni, milyen irányban fejlődik valójában, tekintélyes dologi tudással alátámasztott alkotó készsége.¹⁷¹

Az Új Muzsika csoportosulás első hangversenyét pontosan egy hónappal később, 1931. január 16-án tartották meg.¹⁷² Ránki visszaemlékezéseiből tudható, hogy a program összeállítása nem volt súrlódásoktól mentes.¹⁷³ Ennek a vitának a nyomait őrzi egy lista, amely Farkas *Baci* című dala utolsó kottás oldalának alján található – a dalt ezek szerint Farkas a társulás tagjainak is megmutatta, talán szerette volna programra tűzni (2. faksimile). Az Új Muzsika első estjén Farkastól végül az 1. szonatina, illetve a Három zongoradarab 2. és 3. száma – Andante és Toccatina – hangzott el.

169 Op.: „Farkas Ferenc szerzői estje.” *Budapesti Hírlap* L/287 (1930. december 17.): 12.; m. i.: „Farkas Ferenc szerzői estje.” *Magyarország* XI/286 (1930. december 17.): 11.; S.: „Szerzői est.” *Nemzeti Ujság* XII/286 (1930. december 17.): 11.; nja: „Farkas Ferenc szerzői estje.” *Pesti Hírlap* LII/286 (1930. december 17.): 13.; k. v.: „Farkas Ferenc szerzői estje.” *Pesti Napló* LXXXI/286 (1930. december 17.): 12.; N.N.: „Szerzői est.” *Ujság* VI/286 (1930. december 17.): 10.; N.N.: „Új magyar szerző bemutatkozása.” *8 Órai Ujság* XVI/288 (1930. december 18.): 8. N.N.: „Szerzői est.” *Magyar Hírlap* XL/287 (1930. december 18.): 8.; J. S. [Jemnitz Sándor]: „Szerzői est.” *Népszava* LVIII/288 (1930. december 18.): 14.; N.N.: „Szerzői bemutatást.” *Esti Kurir* VIII/298 (1930. december 19.): 9. Lásd még: LH [Lóczy Hugó]: „Hangverseny-krónika.” *A Zene* XII/9 (1930. február 1.): 146–148., 146.

170 N.N.: „Szerzői est”, i. h.

171 nja: „Farkas Ferenc szerzői estje”, i. h.

172 MZA KAB 1931.01.16., ID_155.

173 Maróthy, A zeneszerző Szabó, i.m., 78.

i - ze volta szá - - - - mon:

Ditta Alberto De Santis - Corso Umberto I, N. 439 - Roma (109)

bocca abbando ma - - - - ta

édes akára miz!

poco più lento / condottavi - la - - - -

F. Farkas

1930. 14. febr.

Roma

Veress: Trio

Farkas
Kadosa
Reisz
Kadosa
Szabó

2. FAKSZIMILE. Farkas Ferenc: *Baci* (1930), kompozíciós példány (H-Bn, FF-comp. IX/10/a), a hátlapra felírt lista: „Veress: Trio / Farkas / Kadosa [Farkas és Kadosa összekapcsolva] / Szabó / [Kihúzva: Ka] Farkas / Reisz / Kadosa / Szabó”

1930–1931 fordulóján Farkas műhelyében további darabok készültek az Új Muzsika-kör hatására. A még 1926-ban, zeneakadémistaként írt és bemutatott, azóta elveszett brácsa-zongora szonáta lassú tételét karakterdarabbá dolgozta át Aria címmel csellóra és zongorára. Ezt az új változatot Friss Antal mutatta be 1931. január 25-ei gordonkaestjén.¹⁷⁴ Valószínűleg 1930 végén keletkezett az *Alla danza ungherese* mára elveszett eredeti, szintén csellóra és zongorára írt változata.¹⁷⁵ Ebben tett Farkas kísérletet első ízben az Itáliában elsajátított elvek és a magyar népzene szintézisének megteremtésére, az olasz neoklasszika és a Kodály-féle, a *Háry János*ban kikísérletezett stílus keresztezésére. A mű nem aratott szakmai sikert a második Új Muzsika-esten, 1931. március 27-én, amelyen Bartók Béla is jelen volt.¹⁷⁶ Az Ujság recenzense szerint a mű „szláv és nem magyar”, Jemnitz Sándor szerint Farkas „nem mérte össze játszi mondanivalóját e mondanivaló terjedelmével”, míg Tóth Aladár úgy vélekedett, hogy „Farkas Ferenc magyar tánca olyan szerző műve, aki még a jól kitaposott úton is kicsit bizonytalanul jár”.¹⁷⁷

Az Új Muzsika-társaság mellett a második római útra való készülés adhatott ihletet a 2. hegedű-zongora szonatina megírásához, amelyet az Új Muzsika bemutatkozó hangversenye utáni napon, 1931. január 17-én fejezett be. Ez a szonatina az elsővel ellentétben nem a 18. század első, hanem a második felének nyelvét felhasználva alakítja ki a maga modern stílusát. A március 27-ei római szerzői esten bemutatott mű legsikerültebb tétele egyértelműen az első, amelyet 1932. május 9-én rádiókoncertjén Zathureczky Ede, a mű dedikálta Tempo di Minuetto címmel önálló karakterdarabként adott elő.¹⁷⁸

174 MZA KAB 1931.01.25., ID_9513. A mű az 1958-as revízió óta Arioso címmel ismert.

175 E mű datálásához a legkorábbi, Tóth Margit által összeállított Farkas-műjegyzék adatából indultam ki, lásd Ujfalussy, Farkas Ferenc, i.m., 26. és 28. Ez az egyetlen olyan lista, amely külön kezeli a cselló–zongora és a zenekari változatot; előbbihez 1930-as, utóbbihoz 1931-es évszámot tüntetett fel. Az biztos, hogy mire Farkas a hangszereléshez hozzáfogott, az eredeti változat már bemutatásra került.

176 MZA KAB 1931.03.27., ID_200. Bartók jelenléte Veress Sándor visszaemlékezéséből tudható: Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Bartókot*. (Budapest: Püski, 1995.) 162.

177 s. gy.: „Az Új Muzsika hangversenye.” *Ujság* VII/71 (1931. március 28.): 11.; J. S. [Jemnitz Sándor]: „Az Új Muzsika hangversenye.” *Népszava* LIX/72 (1931. március 29.): 16.; T-th [Tóth Aladár]: „Az Új Muzsika hangversenye.” *Pesti Napló* LXXXII/71 (1931. március 28.): 14. Az ekkor már Rómában tartózkodó szerző a következőképpen kommentálta az est negatív sajtóvisszhangját: „Elég disznóság, hogy így mernek írni, ilyen lekicsinylően egy ilyen hangversenyről!” Farkas Ferenc levele szüleinek, Róma, 1931. [valószínűleg március vége] H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

178 N.N. „A Pesti Napló Rádiómelléklete” *Pesti Napló* LXXXIII/99 (1932. május 5.): 23–26., 23.

Másodszor Rómában

Abban az időben bevett gyakorlat volt az, hogy a művészösztöndíjasok az első, eredményesnek bizonyuló külföldi tartózkodás után közvetlenül további egy vagy két alkalommal újabb pályázatot adtak be, és rendszerint ismét támogatásban részesültek.¹⁷⁹ Miután Respighi megírta Farkasnak, hogy 1931-ben is szívesen fogadja őt, a fiatal zeneszerző megpályázott egy újabb római tartózkodást.¹⁸⁰ Az ösztöndíjat azonban csak 1930 végén nyerte el: éppen akkor, amikor a *Fehér orchideák* című operett előkészítő munkálatai folytak a Városi Színházban.¹⁸¹

Farkas február legelején érkezett újra Rómába.¹⁸² A zeneszerzésórák Respighi Tuniszból történt visszaérkezése után, február közepén kezdődtek el; a kurzus június végén egy nagyszabású kerti partival zárult.¹⁸³ Bár Farkas visszatérte után rögtön hozzáfogott ismeretségei felújításához, egyik leveléből kiderül, hogy az előző évhez képest jóval kisebb társasági élet folyt az Akadémián, és közel sem volt olyan jó a hangulat.¹⁸⁴ Egy-két új baráttra így is szert tett: ekkor ismerkedett össze Hincz Gyula festőművésszel és két bölcsészettanhallgatóval: Polgár Júliával és Zempléni Ilonával. Ebben a tanévben valóra válthatta előző évi terveit, és április folyamán tíz napot Milánóban töltött az ekkor éppen ott inaskodó Kákay-Szabó György vendégeként. Barátja szakértő módon vezette végig a képzőművészeti nevezetességeken – Farkas így láthatta Leonardo *Utololsó vacsoráját*, illetve a *Dómot* –, továbbá eljutott a Scalába is, ahol egy *Falstaff*- és egy *Norma*-előadást tekintett meg.¹⁸⁵

A Római Magyar Akadémián ebben az évben már nem Farkas volt az egyetlen világi orientációjú zeneművész. Ekkor nyert első ízben ösztöndíjat Tóth Dénes és Szita

179 Ujváry, A Római Magyar Intézet, i.m., 33.

180 Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 226.

181 A nem első alkalommal ösztöndíjat nyerők nevét a híradások rendszerint nem tüntették fel, lásd Ujváry, i.h. A *Fehér orchideák* bemutatója eredetileg 1930. december elejére volt kitűzve, de a Városi Színház anyagi gondok, csúszó kifizetések – erre Farkas is rendszeresen utalt szüleinek írt leveleiben –, illetve igazgatóváltás miatt 1930. december 12. és 20. között kényszerszünetet tartott. N.N.: „Legközelebb csak december 23-án tart előadást a Városi Színház.” *Magyarság* XI/283 (1930. december 13.): 11. A darabot a sajtóbeszámolóok szerint 1931. január közepén kezdték próbálni – ekkor már nyilvánvalóan Farkas nélkül. N.N.: „A Városi Színház Kiszely Gyula és K. Halász Gyula *Fehér orchideák* című operettjét készíti elő.” *Esti Kurir* IX/20 (1931. január 25.): 9. Az operett 1931. február 21-én került bemutatásra. Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 219. és Farkas, Üzenetek, i.m., 66. a *Fehér orchideák* előkészítését tévesen az első római út előtti eseményként tünteti fel.

182 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1931. február 2. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

183 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1931. február [?], június 1. és június 31. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték. Az eseményről készült fényképet lásd Farkas, Vallomások, i.m., 73. (A képaláíráson tévesen 1931. május szerepel.)

184 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1931. április 1. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

185 Farkas Ferenc levele szüleihez, Milánó, 1931. április 20. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

Oszkár, mindketten szintén egykori Siklós- és Unger-növendékek.¹⁸⁶ Hárman közös szerzői estet tartottak a Palazzo Falconeriben 1931. március 27-én. Ezen Farkastól a Notturmo mellett nagy sikert arató ősbemutatóként csendült fel a 2. hegedű-zongora szonatina és – szinte percre pontosan egyszerre az Új Muzsika második estjével – az *Alla danza ungherese* cselló-zongora változata.¹⁸⁷

A szerzői est kedvező visszhangja révén került kapcsolatba Farkas a Római Amerikai Akadémia igazgatójával, Felix Lamonddal.¹⁸⁸ Farkas levelei szerint a lelkes amatőr muzsikus igazgatónak nagyon tetszettek a kompozíciói, különösen a 2. szonatina, ezért a zeneszerző arra kérte szüleit, hogy küldjék meg neki az 1. szonatina Budapesten lévő kéziratát.¹⁸⁹ Lamond azt tervezte, hogy a Római Amerikai Akadémia téli zenekari hangversenyén előadat egy Farkas-művet. Farkas végül az 1. szonatina Farkas Klára által másolt és Farkas Aladár által díszkötésbe helyezett példányával ajándékozta meg az igazgatót.¹⁹⁰ Farkas április közepén a szerzői esten felcsendült Notturmo és 2. szonatina előadási anyagát Gerevich Tiborral visszaküldte Budapestre, hogy azok a Római Magyar Akadémia képzőművészeinek kiállítását megnyitó, Koudela Géza által szervezett eseményen felcsendülhessenek.¹⁹¹ Nem tudni, hogy erre az előadásra végül sor került-e.

Ami a Római Magyar Akadémián kívüli egyéb társadalmi kapcsolatokat illeti: levelezése és visszaemlékezései alapján Farkas ebben az időszakban mindössze egy év végi követségi *garden partyn* vett részt. Ezen ismerkedett meg az akkor éppen a római rádióban koncertező Takács Jenővel.¹⁹² Farkas nyáron is az olasz fővárosban maradt, de egyre inkább unta azt – ráadásul még beteg is lett, így a fregenói és ostiai partokat sem látogathatta meg.¹⁹³ 1931. augusztus 1-jéig maradt Rómában, utána Kalas Imre építész kíséretében, még mindig betegen utazott haza Abbázián és Fiumén keresztül Magyarországra.¹⁹⁴

186 N.N.: „Hivatalos rész.” *Budapesti Közlöny* LXIV/158 (1930. július 13.): 2.

187 A hangversenyről – a Farkas Ferenc hagyatékban lévő kivágatgyűjtemény szerint – beszámolt a *Giornale d'Italia*, a *Lavoro Fascista*, az *Il Messaggero* és a *Tribuna*. Ezek tartalmát Ujfalussy foglalta össze Farkas-kismonográfiájában: Ujfalussy, i.m., 6.

188 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1931. május 13. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

189 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1931. május 13., május 30. és június 1. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték. A május 30-i levél szerint az 1. szonatina Kentner Lajosnál volt azért, hogy azt Angliába, a „modern zenei fesztiválra” magával vigye. Az említett esemény valószínűleg az ISCM sorozat kilencedik, Londonban és Oxfordban 1931. július 22. és 28. között megrendezett kortárszenei fesztiválja.

190 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1931. június 31. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

191 Farkas Ferenc levele Cicához [Farkas Klárához], Róma, 1931. április 13. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

192 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1931. június 31. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

193 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, július 17. és 27. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

194 Farkas Ferenc levele szüleihez, Abbázia, augusztus 2. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

Berlini tervek

A szüleivel folytatott levélváltásban már 1930 elején szó esett arról, hogy a következő évben, szintén „Gyula bácsi”, azaz Kobel-Rausch Gyula segítségével Berlinbe menjen. Előrelátóan „áldozatokat” is hozott a cél érdekében:

Itt eszembe jut az, hogy ha megpályázom jövőre az ösztöndíjat, vajjon tanácsos-e zaklatni a Kultuszt azért a zongorasegélyért [a pianino bérléséről van szó]? Hiszen végeredményben egész jól kijövök a pénzzel, spóroljuk meg az összekötéseket jövőre. Nem?¹⁹⁵

1931 februárjában, Rómába való visszatérése után pár nappal már arról írt, hogy Várady Imre, az Akadémia főtitkára indítványozta, hogy mindenképpen pályázza meg a berlini ösztöndíjat.¹⁹⁶ A második római tanév levelezésének visszatérő témája lett a berlini ösztöndíj; az idő előrehaladtával Farkas egyre kevésbé bízott annak elnyerésében, hallva a megszorításokról és leépítésekről szóló híreszteléseket.¹⁹⁷ A berlini Collegium Hungaricumba szóló helyet végül Szabó Ferenc nyerte el.¹⁹⁸ A még Rómában tartózkodó Farkas így kommentálta a döntést:

Sok disznóság történik, úgy általában az ösztöndíjak körül. Hát sajnos nem kaptam meg Berlint, dehát nem is igen bíztam benne. Szabó Feri mindenesetre megérdemli és nem sajnálom tőle. Neki, mint Kodály növendéknek könnyebb dolga is van – lévén Kodály az ösztöndíjtanácsban benne [van]. Ellenben igen furcsállom, hogy Szita Oszkár, aki itt volt Rómában és Milánóban sikerült neki a rádióban is dirigálni¹⁹⁹ – nem kapta meg, ugyanakkor Kozma József Milánóba kap kézi ösztöndíjat (Ugy látszik ilyen is van, ha akarják.) Nodehát sokmindenen lehetne csodálkozni, ha akarna az ember.²⁰⁰

195 Farkas Ferenc levele szüleikhez, Róma, 1930. január 8. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

196 Farkas Ferenc levele szüleikhez, Róma, 1931. február 9. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

197 Farkas Ferenc levelei szüleikhez, Róma, 1931. június 28., július 8. és 17. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték. A zeneszerző értesülései nem voltak légből kapottak, lásd Ujváry, i. m., 33.

198 N.N.: „Hivatalos rész.” *Budapesti Közlöny* LXV/162 (1931. július 19.): 1–2, 1. Szabó ezt a lehetőséget arra használta fel, hogy a német fővároson keresztül Moszkvába disszidáljon, lásd Farkas, Visszaemlékezései, i. m., 225.; Maróthy, i. m., 79.

199 N.N.: „Magyar-est a milánói rádióban.” *Pesti Hírlap* LIII/139 (1931. június 23.): 17.

200 Farkas Ferenc levelei szüleikhez, Róma, 1931. július 27. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

A második római ösztöndíj időtartama alatt keletkezett zeneművek

A második római időszak fő műve az 1931 márciusában keletkezett *Il quaderno di Roma*.²⁰¹ A cím szerzői fordítása *Római hangjegyfűzet*, bár a kézirat címlapjának ceruzás bejegyzése arról tanúskodik, hogy egyidőben az egyébként helytállóbb *Római fűzet* fordítást szándékozott véglegesíteni a zeneszerző.²⁰² A sorozat elnevezése arra utal, hogy a darabokat egy kvadrát formátumú, oldalanként tíz sorból álló kottásfüzetbe jegyezte le. Bár Tallián Tibor szerint „a meglehetősen száraz, áttetsző hangzású Quaderno Romanóból hiányzik minden magyaros-népies vonás; neobarokk játéktételeinek címei kizárólag az olasz zenei múltra utalnak”, addig Ujfalussy szerint „a zeneszerző maga úgy tartja, hogy római művei többségének [...] egészen »olasz« a hangja”, de „magyar hangot inkább a 2. hegedű–zongora szonatinában, a Római fűzet darabjaiban és a Canephorae című zongoraműben hall”.²⁰³

Csak a kéziratból válik világossá, hogy minden tételt egy-egy kedves római ismerősének dedikált – a nyomtatott kiadásban csak monogramok szerepelnek –, és valószínű, hogy az ő zenei portréikat festette meg e sorozatban.²⁰⁴ Ezt bizonyítja, hogy a ciklust közvetlenül a bemutatót megelőzően – a zongoradarabok Kadosa előadásában szólaltak meg először az újjáalakult UMZE 1932. január 22-ei hangversenyén –, a Jemnitzen keresztül bizonyára jól értesült Népszava még *Római arcképcsarnok* címen harangozta be.²⁰⁵

Az utolsó Rómában eltöltött hónapokban fogott hozzá Farkas az öt darabból álló *Canephorae* című zongoraciklushoz, amelyet azonban már csak ősszel, Budapesten fejezett be. Címe azokra az ókori athéni szüzekre utal, akik a Démétér- és Dionüszosz-ünnepek körmenetein kosárral a fejükön vonultak, és ezekben tárolták az áldozathoz szükséges anyagokat és eszközöket. Nem tudható pontosan, hogy Farkas miért ezt a címet választotta. Pécsi Sebestyén magyarázata szerint az ókori építészetben felbukkanó, kanéphorosz-mintázatú oszlopsorokban a szélső, timpanont tartó elemek sokszor nem kanéphoroszok, hanem atlaszok (erőteljes férfiszobrok) vagy kórék, kariatidák

201 A hat darabból három már március közepén készen volt. Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1931. március 23. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték. A mű olasz címe az 1957-es első kiadás előkészítésekor nyerte el a ma használatos *Quaderno Romano* alakját: Farkas Ferenc: *Római hangjegyfűzet zongorára*. (Budapest: Zeneműkiadó, [1957].)

202 H-Bn, FF-comp. V/21. A sorozat *Római fűzet* címmel csendült fel Ticharich Zdenka előadásában a Kossuth Rádió 1956. március 11-ei adásában: N.N.: „[A magyar rádióadók műsora.] *Magyar Rádió* XII/10 (1956. március 11–17.) 8–14., 8.

203 Tallián, Egy úr Budapestről, i.m., 428.; Ujfalussy, Farkas Ferenc i.m., 6.

204 A dedikáltak nevét lásd a tanulmány függelékeként szereplő műjegyzékben.

205 N.N.: „Az Új Magyar Zeneegyesület hangversenye.” *Népszava* LX/13 (1932. január 17.): 11.

(redős köntösű női szobrok); ez párhuzamba állítható a zenemű tételrendjével, amely egy olyan öt egységből álló szoborcsoport, amelyben a két grandiózus szélső tétel három karcsúbbat szegélyez.²⁰⁶ A barokk citátumokkal teli, de a *Római hangjegyzettel* ellentétben rendkívül vastag felrakású, több szakaszon három sorba lejegyzett zongoraciklust Deutsch Jenő mutatta be az 1933. május 2-ai UMZE-esten, amelyen Farkas mellett Kadosa- és Veress-kompozíciók hangzottak el.²⁰⁷ A művet szerzője az 1960-as évek elején orgonára dolgozta át, és ebben a formában jelent meg nyomtatásban.²⁰⁸

Úgy tűnik, hogy Farkas a második római tanévben sem tett le arról, hogy egy zenekari művét az olasz fővárosban bemutassák. Az *Alla danza ungheresét* májusban egy római előadás reményében meghangszerelte, ezt a változatot később *Kállai táncoknak* keresztelte el.²⁰⁹ Ezt a verziót a római rendőriskola zenekara vette műsorára, és egy rádióhangverseny keretében mutatta be, de csak 1931. november 10-én.²¹⁰ A *Pastorali* ugyan ének-zongora formában készült el elsőként, de kezdettől fogva kamarazene-kíséretes darabként volt eltervezve.²¹¹ A kantáta Keleti Márton féltestvére, Keleti Artúr *Mennyei kiseded* című verse Gino Sirola-féle olasz fordítására készült, a prozódia kidolgozásához Respighi adott Farkasnak tanácsokat.²¹² A zenekari partitúra autográfja címlapjának kiradírozott bejegyzése szerint egy német fordítás is tervbe volt véve, amelyet a jegyzett műfordító, Medgyaszay Vilma férje és alkalmi zongorakísérője, Horvát Henrik készített.²¹³

206 Pécsi Sebestyén: „Lemez-kísérőfüzet.” In: *Organ Sonatas, Canephorae*. (Budapest: Hungaroton, 1981. SLPX 12137.)

207 MZA KAB 1933.05.02., ID_6356.

208 Az új változat bemutatója 1962. november 3-án volt a Zeneakadémián. MZA KAB 1962.11.03., ID_17586. A megjelenés adatai: Farkas Ferenc: *Canephorae. 5 pezzi per organo [1931]*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969.) A mű ugyanebben az évben a Boosey and Hawkes licenckiadásában is megjelent.

209 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1931. május 2. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték. A levél a hangszerelés tényére és a névadásra egyaránt bizonyíték.

210 N.N.: „Európa nevezetesebb rádióállomásainak műsora.” *Budapesti Hírlap* LI/252 (1931. november 6.): 5–8., 7.

211 Ezt egyrészt alátámasztja az, hogy az autográf partitúra (H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték, H-Bn, FF-comp. IX/90/a) keltezésén nem szerepel az „orch[estrate]” kifejezés – ellentétben például a *Kállai táncokkal*. Másrészt Tóth Margit 1968-ban keletkezett műjegyzékében a *Pastorali* a „Dalok zenekar-, vagy kamaraegyüttes kísérettel” kategóriába került besorolásra „énekhangra és zongorára is” megjegyzéssel, lásd Ujfalussy, i.m., 31. Nagyjából Tóth Margit munkájának lezárulta után, 1968 októberében Farkas egy revideált változatot készített a műből, de csak ének-zongora változatban. Ez utóbbi jelent meg néhány évvel később. Farkas Ferenc: *Pastorali per canto e pianoforte. Riproduzione del manoscritto dell' autore*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974.)

212 Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 220.

213 N.N.: „Horváth Henrik.” Kenyeres, Életrajzi Lexikon 1., i.m., 746. A szerző vezetékneve a Petőfi Irodalmi Múzeum Névtére szerint szövégi h nélkül irandó: <https://resolver.pim.hu/auth/PIM58525> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.03.30.)

Május 2-án nemcsak az *Alla danza ungherese* hangszereléséről írt szüleinek, hanem tájékoztatta őket egy zenekari kompozíció tervéről is.²¹⁴ Hasonlóan e két mű került a május 23-ai levél fókuszába:

A Kállai Kettőt [recte: Kállai táncokat] – talán már meg is írtam [nektek korábbi levelemben] – meghangszereltem zenekarra, egyébként pedig a nyitánynak, azaz szimfóniának indult valamit – amiből végül zenekari szvit lett – csinálom. Tulajdonképpen már meg is volna zongorakivonatban[,] de az első és az utolsó tétel nem jó, át kell javítani majd. A második, harmadik és negyedik tétel rendben van, sőt a második már hangszerelve is van. Amint ezzel a munkával készen vagyok, megyek haza.²¹⁵

E levélrészlet szerint tehát a zenekari mű a Divertimento-hoz hasonlóan öt tételből állt volna, és elnevezését is hasonló hezitálás övezte. Az 1970-es években azonban már ekképpen emlékezett vissza a zeneszerző:

Elkezdtem egy Partita című zenekari művet is, de nemigen bírtam megbirkózni vele. Scherzo tételét később átírtam bőgőre és zongorára András fiamnak, az első tétel motívuma a *Piccola musica di concerto* utolsó tételében született újjá. A Passacaglia tételből később orgonaverziót készítettem, a zárótétellel azonban hajótörést szenvedtem.²¹⁶

A tervezett kompozíció 1931. május 23-án említett zongorakivonata egyelőre lappang; az azonban biztos, hogy az 1960-as években még meg kellett lennie, hiszen enélkül nem tudta volna Farkas a zenekari mű részleteit újból felhasználni. Tóth Margit műjegyzéke „Passacaglia és Scherzo” címen tartotta számon ezt a meg nem valósult kompozíciót, ami arra utal, hogy végül is e két tétel lehetett úgy-ahogy készen.²¹⁷

Valószínűleg a Felix Lamonddal kialakult kapcsolat ösztönözhatta Farkast arra, hogy az 1. szonatina 2. és 3. tételét meghangszerelje. A *Largo és Tarantella* című munka azonban csak szeptemberben, Budapesten készült el. Hogy az 1. tételt akkor miért nem tartotta hangszerelésre alkalmasnak, azt nem tudni; mulasztását 1997-ben – tehát

214 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1931. május 2. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

215 Farkas Ferenc levele szüleihez, Róma, 1931. május 23. H-Bn, Farkas Ferenc hagyaték.

216 Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 221. A nagybőgőre és zongorára átírt Scherzo az 1965-ben keletkezett *Quattro pezzi* 2. tétele. A *Piccola musica di concerto* 1961-ben készült. A Passacaglia orgonaváltozata 1968-ban készült el, majd 1982-ben átírta fúvósegyüttesre (az Intrada, Passacaglia, Saltarello részeként), illetve 1992 körül klarinétegyüttesre.

217 Ujfalussy, i.m., 26.

majdnem hetven évvel később – pótolta, és az 1. szonatina hangszerelt változata ettől kezdve viseli a *Ricordo di Roma* címet.

Újra Budapesten

Bár Farkas kamaraművei az Új Muzsika, illetve az 1932-ben újjáalakult UMZE estjeinek köszönhetően rendre elhangzottak,²¹⁸ hazatérése után azon munkálkodott, hogy addig bemutatatlan zenekari darabjai a fővárosi zenekarok műsorára kerüljenek. Elsőként a Fantázia zenekarkíséretes változata járt szerencsével, amely a Budapesti Hangversenyzenekar 1932. február 1-jei rendkívüli hangversenyének programján szerepelt.²¹⁹ A Divertimento bemutatása körüli, még Rómában kezdődött vesszőfutás azonban Budapesten is folytatódott. Egy meg nem nevezett római barát – nagy valószínűséggel Koudela Géza – közbenjárására Farkas a Divertimento partitúrájával együtt bebocsájtást nyert Dohnányi Ernőhöz. A Budapesti Filharmóniai Társaság elnökkarnagya azonban – Farkas visszaemlékezései szerint – nem javasolta előadásra a kompozíciót.²²⁰ Eközben párhuzamosan két pályázatra is benyújtotta a zenekari művet: a kultuszminisztérium által kiírt Liszt-pályadíjra,²²¹ illetve a főváros Ferenc József Koronázási Jubileumi Alapítványa 1931-es zenei díjára.²²² Bár utóbbin csak dicséretet kapott,²²³ előbbin – amelynek elbírálása Klebelsberg Kunó halála miatt 1933 elejéig elhúzódott – harmadik helyezést ért el.²²⁴ A díjazott kompozíciókat Dohnányi vezényelte a Filharmóniai

218 Breuer, Kadosa Pál az Új Magyar Zene-Egyesületben, i.m., 3–4.

219 MZA KAB 1932.02.01., ID_266. Farkas esélyeit jelentősen növelte az, hogy a zenekar vezetője, Zsolt Nándor a Farkas-család régi jó barátja volt, lásd Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 214.

220 Farkas, Visszaemlékezései, i.m., 289.; Farkas, Üzenetek, i.m., 68.

221 A pályázatot 1931 februárjában írták ki, a leadási határidő 1932. március 1-je volt, lásd N.N.: „Négy zenei pályadíjat hirdet a kultuszminiszter.” *Budapesti Hírlap* LI/48 (1931. február 28.): 9.; N.N.: „Három nagy zenei pályázat járt le elsején.” *Az Est* XXIII/52 (1932. március 4.): 9. Erről a pályázatról Farkas a családján, a Római Magyar Akadémián, illetve Dohnányin keresztül is értesülhetett, aki *Az Est* híradása szerint a zsűri tagja volt.

222 A pályázat leadási határideje 1931. december 5-én volt, lásd N.N.: „Pályázati hirdetmény.” *Fővárosi Közlöny* XLII/66 (1931. december 4.): 1369. A díj történetéről lásd N. N. „Ferenc József koronázási jubileumi díj.” In: Berza László (főszerk.): *Budapest lexikon*. (Budapest: Akadémiai, 1973.) 325.

223 Az értesítő levelet lásd a Divertimento partitúrái mellett: H-Bn, FF-comp. II/7. A zenei díj elnyerésére nyolcan pályáztak, a díjat Gárdonyi Zoltán nyerte el. Farkas mellett Bárdos György és Horusitzky Zoltán kapott dicséretet, lásd N.N.: „Döntöttek a Ferenc József zenei díjról.” *Magyarország* XXXVIII/293 (1931. december 24.): 6.

224 N.N.: „Megtörtént a döntés az állami zenei pályadíjak ügyében.” *Budapesti Hírlap* LIII/18 (1933. január 22.): 17. A 22 pályaműből az első helyet Weiner Leó *fisz-moll szvitje*, a másodikat Molnár Antal *Magyar vigjáték nyitánya* szerezte meg.

Társaság Zenekara élén a Múcsarnokban 1933. február 11-én, a Klebelsberg emlékére rendezett kiállítás megnyitóján.²²⁵

A zeneszerző egyik visszaemlékezésében a következőképpen fogalmazott: „Kétesztendő római tartózkodásom után visszatérve azt hittem, enyém lesz idehaza a világ. Nem így történt. Első önálló szerzői estem s néhány közös szerzői est kritikáiból nem lehetett megélni.”²²⁶ Bár Farkas Ferenc művei egyre többször kerültek a budapesti hangversenytermek és a rádió műsorára, az ifjú komponistának Magyarországon nemcsak, hogy nem nyílt lehetősége Respighihez hasonló főállású zeneszerzővé válnia, de a széles körű szakmai elismertségre is még éveket kellett várnia.²²⁷ Így 1931 őszétől újra a különböző színházak zenekarában zongorázás jelentette fő megélhetési forrását.²²⁸

A rövid távon látszólag hiábavaló római tanulmányút azonban egy nem várt helyen vált döntő jelentőségűvé. Fejős Pál, az Egyesült Államokból visszatérő neves rendező dialógusok nélküli, de végig zörejekkel és zenével kísért hangosfilmjének, a *Tavaszi zápornak* a hanganyagát 1932. május elején rögzítették.²²⁹ Farkas visszaemlékezése szerint a filmgyártás során Fejős fülébe jutott, hogy a zenekarban közreműködő zongorista egyrészt zeneszerző is, másrészt Fejős kedvenc zeneszerzőjének, Respighinek egykori tanítványa.²³⁰ A nemzetközi hírű rendező néhány Farkas-opusz meghallgatása után elhatározta, hogy a jövőbeni filmjeinek kíséretét az ifjú zeneszerzővel íratja.²³¹ Ennek folyományaként a színházi elfoglaltságok, majd a római tanulmányutak és az Új Magyar Muzsika csoport után a következő néhány évben elsősorban a film adott Farkas Ferencnek lehetőséget zeneszerzői kvalitásai kibontakoztatására és kapcsolati hálójának kiterjesztésére.

225 MZA KAB 1932.02.01., ID_266.

226 Ujfalussy, Farkas Ferenc, i.m., 7.

227 Mindkét Farkas-életrajz a hárfára és vonószekarra írt Concertino 1937. március 11-ei bemutatóját tartja számon áttörésként: Ujfalussy, Farkas Ferenc, i.m., 10.; Gombos, Farkas Ferenc, i.m., 7. MZA KAB 1937.03.11., ID_963.

228 Gombos, Farkas Ferenc, i.m., 6.

229 Lásd a Lohr Ferenc hangmérnökkel készült interjút: N.N.: „Egy nap alatt templom épül a Hunnia filmgyárban, ahonnan jelentjük.” *Magyar Közélet* IV/8–9 (1932. május 4.): 12.

230 Farkas, Vallomások, i.m., 228–229.

231 Farkas a következő Fejős-filmek zenéjének megalkotásában vett részt: *Íté a Balaton* (1932), *Frühlingstimmen* (Tavaszi láz – 1933), *Sonnenstrahl* (Mégis szép az élet – 1933), *Flugten fra Millionerne* (Menekülés a milliók elől – 1934), *Det gyldne Smil* (Aranymosoly – 1935), *Fange nr. 1* (Első számú fogoly – 1935), Huszonöt madagaszkári dokumentumfilm (1936).

B. KASKÖTŐ MARIETTA

„Szent vagy Uram, vagy nem?”

A Harmat–Sík-népektár és a korabeli egyházzenei közélet dilemmái

Bár az egység jegyében született, mégis röviddel 1931-es megjelenése után a cecilianizmus magyarországi történetében addig nem látott mértékű megosztottsághoz vezetett Harmat Artúr és Sík Sándor *Szent vagy, Uram! – Ősi és újabb egyházi énekkincsünk tára* című gyűjteményes kiadványa.¹ A probléma forrása, mint oly sokszor a cecilianizmus története során, ezúttal is az ideológiai bázis és a praxis közötti ellentmondásból fakadt. A 19–20. század fordulóján fogant elhatározás első mérföldkövét, amely az addigi egyházzenei repertoár minőségi és zeneileg igényes megújítását, illetve szelekcióját célozta meg, az Országos Magyar Cecília Egyesület [a továbbiakban OMCE] 1926-os újraalakulását követő intézkedése jelentette.² Harmat Artúr vezetésével ugyanis 1927-ben népektár-bizottság kezdte meg működését.³

Bár az első, egységes kántorkönyv megalkotására irányuló kísérletek már jóval az OMCE 1897-es megalakulása előtti időszakra datálhatók,⁴ e kezdeményezések a cecilianus ideológia kibontakozása nyomán váltak igazán markánsná. Ezt bizonyítja Kersch Ferenc 1902-ben megjelent *Sursum Corda!* című kántorkönyve,⁵ valamint a csaknem egy évtizeddel később, 1911-ben kiadásra került Zeman Jenő- és Luspay Kálmán-féle

-
- 1 Harmat Artúr–Sík Sándor: *Szent vagy, Uram! – Ősi és újabb egyházi énekkincsünk tára*. (Budapest: Magyar Kórus, 1931.)
 - 2 Ugyancsak e szellemi áramlat eredményeként született meg a századforduló kóruséletét felpezsdítő dalármozgalom is, ami csakúgy, mint az egyházzenei reformintézkedések esetében, a kórusirodalom nagyfokú bővülését és megújulását hozta magával – jóllehet az újonnan komponált művek kvalitása többnyire itt is hagyott maga után kívánnivalót. Id. Ábrányi Kornél: *Az Országos Magyar Daláregyesület negyedszázados története 1867-től 1892-ig (kapcsolatban a hazai műviszonyok fejlődési adataival). Az 1892. évi Budapesti Jubiláris Országos Dal- s Zeneünnepély alkalmára*. (Budapest: Országos Magyar Daláregyesület, 1892.) 8. Lásd még: Kodály Zoltán: „A magyar karének útja.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Kodály Zoltán: Visszatekintés I. Össze gyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. (Budapest: Argumentum, 2007.) 51–55.
 - 3 N. N.: „Intézőbizottsági ülés.” *Katolikus Kántor* XV/2 (1927. február): 37.
 - 4 Tárkányi Béla–Zsasskovszky Endre–Zsasskovszky Ferenc (szerk.): *Katolikus Egyházi Énektár*. (Eger: [s.n.], 1854.); Bogisich Mihály: *Őseink buzgótsága*. (Budapest: Rózsa Kálmán és neje, 1888.)
 - 5 Kersch Ferenc: *Sursum Corda!* (Budapest: [s.n.], 1902.)

Musica Sacra című katolikus egyházi énekgyűjtemény is, amelyekben a népénekek túlsúlyban voltak a latin nyelvű tételekkel szemben.⁶ Mindez tanúsítja, hogy a cecilianizmus képviselői számára hamar világossá vált: a népéneket nem lehet kiszorítani a mindennapi gyakorlatból, sőt azok zeneileg minél igényesebb átdolgozásokban történő kiadására kell törekedni.

Ám ezzel összefüggésben egy másik égető probléma is megoldásra várt: a népének-repertoár egységesítésének kérdése. Harmat Artúr, amint az a *Szent vagy, Uram!* első kiadásához készített előszavából kiderül, 1914. augusztus 1-jétől az I. világháború végéig különböző frontokon teljesített katonai szolgálata során, a tábori miséken maga is megtapasztalta, milyen mértékig hiányzott a népénekekből a dallam és a szöveg egysége.⁷ A hívek énekes részvételének problémája a városok és a falvak liturgikus praxisában egyaránt érzékelhető volt. Ennek hátterében sok esetben a magukat szólóénekeskéssé felstilizáló kántorok, illetve a velük versenyre kelő, többnyire a polgári rétegből kikerült előénekesek egymással rivalizáló gyakorlata állt. Ez az ellentmondás vezetett el ahhoz a magyar egyházzene területén jelentkező esztétikai meghasonlottsághoz, amelynek részeként a kántorok énekesi kvalitásaik érvényre juttatásának érdekében zeneileg alacsony nivójú, hatásvadász műdalok és magyar nóták dallamait emelték be a liturgiába.⁸ Mint a korszak meghatározó jelentőségű egyházzenesze, Koudela Géza írta:

Ha pedig e művekben legalább egyszer előfordultak e szavak: Isten, hit, vallás, szeretek, imádlak, Nagyasszony, szegény hazám, vesszen Trianon, feltámadunk, – a kíséretet pedig külön bejelentés szerint orgonára vagy harmóniumra „gondolta el” a szerző, akkor egy-kettőre megkapták e művek a csalhatatlan fémjelzést: „a templom szentségéhez méltó remekek”.⁹

Koudela a *Muzsika* 1929-es őszi számából idézett soraiban érzékletesen mutatta be kora népénekítés terén megmutatózó problémáit. Az új, egységes énektár mielőbbi kiadása köré fűzött, a majdani *Szent vagy, Uram!* előszavában foglalt gondolatokkal egybecsengő érvelése voltaképp az új kiadvány megjelenésének előkészítését volt hivatott szolgálni. A fokozatosan romló helyzet hátterében Koudela, Harmathoz hasonlóan, a korábban vezető szerepet betöltő kiadványok (Zsaskovszky és Kersch) kereskedelmi forgalomból való kivonását vélte felismerni a kialakult helyzet kiváltó okaként. Ám ez nyilvánvalóan nem jelentette azt, hogy az azokban a kiadványokban megjelentetett

6 Zeman Jenő–Luspay Kálmán: *Musica Sacra*. (Hárskút: [s.n.], 1911.)

7 Harmat Artúr–Sik Sándor: „Előszó az első kiadáshoz.” In: Uők. (szerk.): *Szent vagy, Uram! – Ősi és újabb egyházi énekkincsünk tára. Második kiadás*. (Budapest: Magyar Kórus, 1933.) X–XIII., X.

8 Rajeczky Benjamin: „A népénekítár.” In: Harmat Jerry (szerk.): *Harmat Artúr. Emlékkönyv születésének 100. évfordulójára*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985.) 92–106., 93.

9 Koudela Géza: „Magyar egységes egyházi énektár.” *Muzsika* I/8–9 (1929. szeptember–október): 43–44., 43.

dallamok eltűntek volna a mindennapi használatból, hiszen e gyűjtemények akkorra már valamennyi vidéki és városi plébánia gyakorlatának szerves részét képezték.¹⁰

A korábban említett, katonai szolgálat során szerzett személyes benyomások fényében e problémakör megoldását előmozdító kísérletként, a Harmat-életműben elfoglalt helye szempontjából pedig a *Szent vagy, Uram!* közvetlen előzményeként fogható fel az 1924-ben *Lyra Coelestis. Válogatott énekek Náray György 1695-ben megjelent hasonló című kótás énekeskönyvéből* címmel napvilágot látott gyűjtemény, amely a címadásban foglalt forrásból harminc revideált éneket közölt Harmat harmonizálásában.¹¹ E kiadvány nyomán, mintegy hiánypótló célzattal, 1929-ben Bárdos Lajos *Jézus Mária dicsőséges nevek* című, magyar egyházi népénekek vegyeskari feldolgozásait tartalmazó műve nyitotta meg azon alkotások sorát, amelyek a magyar egyházzene és ezzel együtt a magyarországi Cecília-mozgalom 1930-as évektől 1950-ig tartó fénykora alatt láttak napvilágot.¹²

E periódus alatt három központi jelentőségű gyűjteményes egyházzenei kiadvány is megjelent a cecilianizmus harmadik hullámának képviselőjeként létrejött Magyar Kórus Kiadónál. Ezek közül mind időrendileg, mind jelentőségét tekintve a Harmat Artúr, Kodály Zoltán és Sík Sándor együttes munkájának eredményeként megszületett, liturgikus alkalmazásban mind a mai napig autenticitást élvező *Szent vagy, Uram!* állt az első helyen. Az akkoriban használatban lévő repertoár szelektálását, forrásainak felkutatását és az az alapján történő restauráló-korrigáló feladatokat magába foglaló, nagy volumenű vállalkozás eredményeként összesen 330 tétel kapott helyet a gyűjteményben: a szöveggondozásért, alkalmanként átírásért Sík Sándor felelt, a tételeket Harmat Artúr látta el harmóniai kísérettel. Ezt követően látott napvilágot a Bárdos Lajos, Kertész Gyula és Rajeczky Benjamin együttes munkájaként elkészült *Harmonia Sacra* 1934-ben, valamint Bárdos, Kertész és Koudela Géza *Magyar Cantuale* című egyházi karénekeskönyve 1935-ben.

Az OMCE a *Szent vagy, Uram!* ének-tár összeállításában több probléma egyidejű megoldását látta. Egyszerre kívánt eleget tenni a X. Pius által 1903-ban kiadott *Motu proprio*-ban foglalt, a gyülekezet aktív liturgiai részvételét szorgalmazó utasításnak és akarta felszámolni az egyre nagyobb számban megjelenő helyi változatok révén egysé-

10 Köncse Kriszta: *Kersch Ferenc (1853–1910) egyházzenei tevékenysége*. Budapest, 2009. (DLA-disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.) 160.

11 Az életmű későbbi periódusából származó, Werner Alajossal közösen szerkesztett, 1957-ben a Szent István Társulatnál megjelent *Cantus Cantorum* című szertartáskönyv pedig bizonyos szempontból a *Szent vagy, Uram!* folytatásaként értékelhető. E kiadványt Harmat önéletrajzában nemzetközi viszonylatban is unikális alkotásként aposztrofálja. Lukin László: „Életének időrendi táblázata”. Harmat, Emlékkönyv, i.m., 82–91., 88. Lásd még: – hf – [Halbwidl Frigyes]: „Harmat Artúr–Werner Alajos: Cantus Cantorum.” *Magyar Kórus* XIX/75 (1949. március): 1595–96.

12 Bárdos Lajos et al. (szerk.): *Jézus Mária dicsőséges nevek. Magyar egyházi népénekek vegyeskari feldolgozásban*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1929.)

ges arculatát vesztett népének-repertoárral kapcsolatos problémákat. Ám zenetörténeti szempontból még ennél is komolyabb jelentőség tulajdonítható e kiadvány létrejöttének: az egyházzenei reformmozgalom magyarországi történetének formálódása szempontjából ugyanis a Róma és Solesmes nevével fémjelzett új ideológia irányába történő elmozdulás első mérföldköveként is fölfogható e gyűjtemény. Időközben ugyanis a regensburgi gyökerekkel bíró cecilianizmusból egy új, kezdetben a francia és a német bencések köreiből megjelenő reformirányzat hajtott ki, amely Romano Guardini német népgregorián propagandáján és a klosterneuburgi Johann Pius Parschnak a népnyelvű énekes misék elismertetéséért folytatott harcán keresztül az anyanyelvű éneklést állította a liturgikus reformok középpontjába.¹³

A magyar liturgikus éneklés problémarendszere rendkívül összetett volt: a megoldást kereső ceciliánusoknak egyszerre kellett a stílus- és ízlésvilág terén megjelent ellentmondások feloldására, a gyülekezet aktív részvételének támogatására, valamint az egységes dallam- és szövegvilág kialakítására vállalkozniuk. Mivel úgy tűnt, hogy Pannonhalma, Zirc, Jászó, Pécs és Esztergom gregorián dallamok éneklésének bevezetésére irányuló kezdeti kísérletei rendre kudarcba fulladtak,¹⁴ Harmat gyakorlati szempontból is célravezetőbbnek találta a népének terén kivitelezett reformok megvalósítását:

Ha van zene, mely igazán közel áll a korálishoz, akkor a mi régi énekünk az. Hisz több dallamunk egyszerű szövegfordítással közvetlenül gregorián melódiákból lett magyar szent dallá, hangnemekben, dallamfűzésben és hangulatban pedig a legtöbb ősi énekünkénél egészen közeli rokonság mutatható ki a korálissal.¹⁵

A *Szent vagy, Uram!* előszavából idézett, ősi magyar népének és autentikus gregorián dallamok között párhuzamot vonó sorok háttérben a kompromisszumos megoldást kereső egyházzenei alakja rajzolódik ki. A népének igényes módon történő átdolgozását célzó kísérletekre tehát Harmat és köre csak félmegoldásként tekintett. Mindazonáltal az addigi énekeskönyvek ezres nagyságrendű dallamkészletének alig néhány száz művet magába foglaló repertoárrá történő leszűkítése és az ily módon szelektált művek harmóniai kíséretének elkészítése további problémákat vetett fel az OMCE által 1927-ben felállított népénektár-bizottság számára.

Az énekek kíséreteinek terén megmutatkozó homofon struktúrától való elhatárolódás háttérben, amint arról az előszóban is részletesen számot adnak a kiadvány szerkesztői, egyértelműen gyakorlati okok húzódtak meg. Egyrészt a zeneileg kevésbé képzett kántorok és gyülekezeti tagok tudásának szem előtt tartása játszott e döntés

¹³ Rajeczky, A népénektár, i.m., 93.

¹⁴ I.h.

¹⁵ Harmat, Sík, Előszó, i.m., X.

meghozatala során szerepet, másrészt a kántorok által preferált rubato előadásmód és a hívek ugyancsak szabad tempójú éneklése folytán fellépő káosz feloldását célzó, az egységes éneklés megteremtésére irányuló szándék szolt az akkordtömbökben mozgó – mint Rajeczky fogalmazott –, „Bach-korálok közép-európai előadásmódjából megszokott” struktúra alkalmazása mellett.¹⁶

Noha a kiadvány összeállítása során meghozott döntések háttérében egytől egyig szigorú szakmai elvek húzódtak meg, az 1929-re elkészült, de nyomtatásban csak 1931-ben megjelent népénektár meglehetősen ellentmondásos fogadtatásra talált. A kiadvány megjelenését jóval megelőző gondos előkészítő munkálatok – mint például az egységes énektár szükségességét hangsúlyozó cikkek vagy a gyűjteményből nyilvánvalóan promóciós célzattal közölt szemelvények – nem bizonyultak elegendőnek a pozitív recepció megalapozásához.¹⁷

Csaknem valamennyi akkoriban működő zenei, illetve katolikus sajtóorgánium, ezeken keresztül pedig jóformán minden, magát érintettnek és kompetensnek érző személy állást foglalt a témában.¹⁸ Esztétikai és ideológiai szempontból a konzervatív és a haladó nézeteket vallók csatározásának keretében került a kiadvány és annak szerkesztőbizottsága. Ám különös módon a népénektár befogadásának kérdése nyomán kialakult támogató és ellenző tábor új csoportösszetételeket kreált a magyar egyházzenei élet platformján: egyaránt találhatunk a támogatói körökben konzervatív, míg az ellenzők csapatában haladó irányzathoz tartozó egyházzeneszket.

A regensburgi kapcsolatai révén inkább a konzervatív körök felé elkötelezett Kisfaludi Pikéthy Tibor, a váci püspöki székesegyház karnagyaként és a Nemzeti Zenede tanáraként foglalt állást a még kiadás előtt álló népénektár mellett a Katolikus Kántor 1929. decemberi számában.¹⁹ Az eredetileg Kemenes Kunst Frigyes – ugyancsak a katolikus magyar népének kérdését taglaló²⁰ – előadására szánt reflexiójában Pikéthy

16 Rajeczky, A népénektár, i.m., 100.

17 Az első értesítés, amely a *Szent vagy, Uram!* közelgő megjelenésére utal, 1929-ből származik a Katolikus Kántor januári számában közölt *Szövetségi ügyek* rovatban: „Örömmel hozzuk kartársaink tudomására, hogy Harmat Artúr tanár úr a Népektár dalanyagának összegyűjtését befejezte. A mű a folyó évben megjelenik. A jövő számunkban erre visszatérünk és részletesen tájékoztatjuk kartársainkat.” N.N.: „Szövetségi ügyek.” *Katolikus Kántor* XVII/1 (1929. január): 19. Lásd még: Koudela, Magyar egységes egyházi énektár, i.m., 43–44. Az első szemelvényben az énektár karácsonyi (34. szám) és Oltáriszentségről szóló énekei (112. szám) közül került egy-egy közlésre. Kamondy János: „Két ének mutatványként a Népektárból.” *Katolikus Kántor* XVIII/2 (1930. február): 39–40.

18 A vita központi színhelyeit a Magyar Kórus és a Katolikus Kántor hasábjai képezték, de többek között a Muzsika és az Egyházi Lapok is közölt cikkeket a témában.

19 Kisfaludi Pikéthy Tibor: „Vissza őseink énekéhez!” *Katolikus Kántor* XVII/12 (1929. december): 247–248.

20 Kemenes Kunst a Magyar Országos Katolikus Kántorszövetség 1929. október 28-ai közgyűlésén tartott előadásában a Bárdos Lajos által felállított népének-kategóriák („sváb nóták, vénleányos nyavalygások, csuhaj-nóták és rendes énekek”) kapcsán értekezett a témáról. Kamondy János: „Közgyűlésünk.” *Katolikus Kántor* XVII/10–11 (1929. október–november): 203–219., 207–216., 213.

épp azon érv mentén alakította ki álláspontját, amelyet nem sokkal később az ellenzők tábora fő támadási felületként használt:

Régi énekeinkben nyugvást megbízhatunk. Más csillag alatt születtek azok, más kornak a tükrei! [...] És miért vetnénk el a magyar lélek e drágaköveit az értéktelen, idegenhangzású hamisítványokért? [...] Térjünk vissza ősi szép énekeinkhez! Ezzel nem akarom azt mondani, hogy talán az újak között nem akad értékes, hisz az a régi is új volt valamikor, de ne hagyjuk veszni, pusztulni, mert szomorú az, mikor valaki azt kénytelen mondani valamely értékére, hogy „VOLT”.²¹

Bár az idézett sorokon keresztül Pikéthy új kompozíciók felé mutatott hozzávetőleges nyitottsága rajzolódik ki, a *Szent vagy, Uram!* szerkesztői koncepciójára, a külföldi repertoárból kölcsönzött és átmagyarosított művek minél hatékonyabb kiiktatására hivatkozva teljes mértékben elhatárolódott a kortárs zenei alkotások beemelésétől – ezzel többek ellenszenvét is kivívva. Annál is inkább, mivel Sík Sándor újrászövegezései, szemben a zenei állásponttal, teret engedtek a kortárs költészetnek.

Sorrendileg feltételezhetően az első, ám még erőteljesen burkolt, negatív sajtóbeli megnyilvánulás az 1911-es, *Musica Sacra* című katolikus egyházi énekgyűjtemény társszerzőjéhez, Luspay Kálmánhoz köthető. A Katolikus Kántorban 1931 júniusában közölt, a templomi népoktatás kérdését taglaló cikkében az egykori hárskúti kántortanító a régóta használatban lévő énekek módosításával, valamint az új kiadvány idegen eredetű alkotásokat kirekesztő attitűdjével szemben foglalt állást:

Arról nem is szólok, mennyire céltalan munka a már elterjedt éneken tett változtatást keresztül hajszolni. Sziszifuszi munka árán menni fog ez az énekórán, de később ugyanaz fog vele történni, mint fentebb mondtam [ti. a templomban az oktatáson részt nem vevők visszahúzzák a dallamot a tanítás előtti állapotba]. Itt még arra térek ki, hogy egyes németeredetű énekek kihagyását [az énektárból] csak úgy kézlegyintéssel ne intézzük el. Nagyon sok alföldi helyen ünnepélyesebb alkalmakkor az „Oh Isten szent Fölségedet” éneklí és követeli a nép, hogy a kántor is énekelje.²²

Bár a Katolikus Kántor szerkesztősége mindent megtett annak érdekében, hogy az objektivitás látszatát fönntartva egyengesse az új kiadvány útját, az énektár körül kirobbant felháborodás csakhamar országos szintűvé nőtte ki magát. A gyűjtemény

21 Pikéthy, Vissza őseink énekéhez, i.m., 247–248.

22 Luspay Kálmán: „Népoktatás a templomban.” *Katolikus Kántor* XIX/6 (1931. június): 81–83., 83. Az idézetben megnevezett népének mellett az új énektárból ugyancsak mellőzött, „Im arcunkra borulunk” kezdetű ének kapcsán fogalmaz meg a szerző Harmat és Kodály koncepciójával szemben álló véleményét.

minél szélesebb körökben történő népszerűsítéséhez a szűkebb szakmai rétegen túlmutató, új sajtóorgánumok bevonása kétségkívül szükséges és indokolt volt. Koudela az új népénektárat és megalkotóit szuperlatívuszokban méltató írását előbb a Nemzeti Ujság 1931. szeptember 2-ai, majd a Katolikus Kántor szeptember havi száma közölte.²³ Vele szemben a *Szent vagy, Uram!* autenticitását megkérdőjelező polémia során minden egyes bíráló vagy támogató megnyilvánulást igyekeztek megfogalmazóik objektívnak ható, szakmai, azaz zenei és/vagy teológiai érveléssel alátámasztani: így Szent Ágostontól kezdve Kájoni Jánoson keresztül X. Piusig a teológia- és a zenetörténet illusztris alakjainak egész sora csöppent bele az új magyar énektár körüli vitába. Mindazonáltal különösen figyelemreméltó az a jelenség, ahogyan a két egymással szemben álló tábor mindig képes volt saját igazának szolgálatába állítani X. Pius *Motu proprio*jának egyes sorait.

A Katolikus Kántor szerkesztősége, mintegy elejét véve a részrehabjlás esetlegesen felmerülő vádjának,²⁴ az 1931. október–novemberi számban egymást követően közölte Huber Frigyesnek az énektárral szembeni érveket ismertető,²⁵ illetve a bodroglózi Visszközségbeli kántortanítónak, Hisztai Kálmánnak a népénektár gyakorlatban történő alkalmazásának lehetőségeit pozitívan értékelő cikkét.²⁶ A Katolikus Kántor hasábjain gyakran publikáló Huber sorait olvasva azonban csakhamar rádöbben az olvasó: a cikk erőteljes negatív kritikát sugalló címadása – *Állásfoglalásunk az új egyházi népénektárral szemben* – nem több pusztá figyelemfelkeltő fordélynál, megtévesztésnél. Voltaképp egy retorikailag ügyesen felépített védőbeszédként értékelhető Huber cikke, amelyben a szerző a kiadványt ellenzők körében addig felmerült „vádponthokkal” – elsősorban az „archaizáló”, kortárs zeneszerzők műveit mellőző koncepció, a szokatlan harmóniakban bővelkedő orgonakíséret, valamint a szövegi rész modern nyelvhez illeszkedő átalakítása kapcsán felmerült problémákkal – szemben igyekszik állást foglalni. Az archaikus népénekeket mint a gregorián dallamokhoz legközelebb álló magyar repertoárt vette védelmébe X. Pius *Motu proprio*jának harmadik pontjára hivatkozva is.²⁷ A kirekesztett kortárs alkotásokat ugyanakkor „az idő rostáló kritikájára” bízta, jelezvén, ha valóban kvalitásos kompozíciókról van szó, akkor úgyis megőrzi őket a gyakorlat egy későbbi gyűjteményes kiadvány számára.²⁸ A kifogásolt modern nyelv- és harmóniahasználát

23 Koudela Géza: „Szent vagy, Uram!” *Katolikus Kántor* XIX/9 (1931. szeptember): 126–131.

24 A Luspay-cikknél – ahol egyébként egyszer sem nevezi meg a szerző név szerint a kiadványt – élesebb hangú kritikus megnyilvánulást sosem közölt a lap az énektárral kapcsolatban.

25 Huber Frigyes: „Állásfoglalásunk az új egyházi Népektárral szemben.” *Katolikus Kántor* XIX/10–11 (1931. október–november): 151–155.

26 Hisztai Kálmán: „Egy táborba a Musica Sacráért!” *Katolikus Kántor* XIX/10–11 (1931. október–november): 155–160.

27 Huber, *Állásfoglalásunk az új egyházi Népektárral szemben*, i. m., 151–152.

28 I. m., 152.

Szerző	Cím	Megjelenés helye és ideje
Koudela Géza	„Magyar egységes egyházi énektár”	<i>Muzsika</i> 1/8–9 (1929. szeptember–október): 43–44.
Kisfaludi Pikéthý Tibor	„Vissza óseink énekéhez!”	<i>Katolikus Kántor</i> XVII/12 (1929. december): 247–248.
Szendrei Imre	„Mire kell ügyelni a népének betanításánál?”	<i>Katolikus Kántor</i> XVIII/1 (1930. január): 13–15.
Kamondy János	„Két ének mutatványként a Népektárból”	<i>Katolikus Kántor</i> XVIII/2 (1930. február): 39–40.
Tornyay Ferenc	„Milyen a mi divatos egyházi zenénk és énekünk?”	<i>Katolikus Kántor</i> XVIII/12 (1930. december): 215–218.
N. N.	„Énektárunk”	<i>Katolikus Kántor</i> XIX/5 (1931. május): 63.
Koudela Géza	„Szent vagy, Uram!”	<i>Katolikus Kántor</i> XIX/9 (1931. szeptember): 126–131.
Huber Frigyes	„Állásfoglalásunk az új egyházi Népektárral szemben”	<i>Katolikus Kántor</i> XIX/10–11 (1931. október–november): 151–155.
Török Mihály	„Néhány szó a katolikus templomi népénekről”	<i>Katolikus Kántor</i> XIX/12 (1931. december): 190.
Harmat Artúr – Sík Sándor	„Tudnivalók a magyar egyházi népénekről. (Harmat–Sík: »Szent vagy, Uram!<jából)»	<i>Katolikus Kántor</i> XIX/12 (1931. december): 183–188.
Zámbó Béla Géza	„Népénekjavítás és előénekesek”	<i>Katolikus Kántor</i> XIII/2 (1935. február): 19–20.
N. N.	„Hogyan kezdjek a népének-reformhoz?”	<i>Magyar Kórus</i> V/17/B (1935. április): 294–295.
Calligaris Ferenc	„A nép nyelvén való éneklésről”	<i>Katolikus Kántor</i> XXIV/1–2 (1936. január–február): 5–6.
Tornyay Ferenc	„Milyen a mi mai divatos egyházi zenénk és énekünk?”	<i>Katolikus Kántor</i> XXV/1–2 (1937. január–február): 17–20.
Krónikás	„Egy millió példány »Szent vagy, Uram!«”	<i>Magyar Kórus</i> X/38 (1940. június): 713–714.
N. N.	„A Szent vagy, Uram! 5. kiadásának előszava”	<i>Magyar Kórus</i> XIII/1 (1943. március): 932.
Károly János	„Egyházi népénekeink orgonakisérete I.”	<i>Magyar Kórus</i> XVI/4 (1946. december): 1202–1204.
Károly János	„Egyházi népénekeink orgonakisérete II.”	<i>Magyar Kórus</i> XVII/1 (1947. február): 1219–1220.
Werner Alajos	„Hogy válogassuk meg a szentmise népénekeit”	<i>Magyar Kórus</i> XVII/3 (1947. október): 1293–1294.

I. TÁBLÁZAT. Népekediskurzus a Katolikus Kántor és a Magyar Kórus hasábjain (1929–1947)

vádját pedig úgy védte ki, hogy Sík és Harmat eszközeit következetes és kiegyensúlyozott megoldásokként igyekezett bemutatni.²⁹ Ily módon méltatásában a kifogásolt jelenségek számával szemben túlsúlyba állította a népénektár pozitív hozadékait.

Hisztai, mint a Magyar Országos Katolikus Kántorszövetség közgyűlésén elhangzott előadás szerzője, az ország északi régiójában akkoriban is nagy népszerűségnek örvendő Tárkányi–Zsaskovszky-énektárral vont párhuzamot az új kiadvány kapcsán. A *Szent vagy, Uram!* jövőjéről egyértelműen pozitívan vélekedő szerző az új énektár hatékony elterjesztésének zálogát az egyházmegyei hatóságok központosító intézkedéseiben és egy, a gyűjtemény helyes használatát elősegítő útmutató kiadásában látta. Mindazonáltal az egyházzenei reformok ügyét nagyobb távlatokban befolyásoló tényezők kapcsán is megfogalmazta észrevételeit: meglátása szerint ugyanis a papság megfelelő zenei képzettsége és a kvalitásos templomi zene iránti elkötelezettsége, támogatása nélkül a kántori működés nem hozhatja meg egyetlen esetben sem a várt eredményt.

A kortárs magyar sajtóorgánumok hasábjain több hónapon át kimutatható volt a „*Szent vagy, Uram!*-hullám” intenzív jelenléte. Mi több, a következő évtizedek rendszeresen visszatérő népének-diskurzusait is megalapozta az a több tucat reflexió, amelyet a *Szent vagy, Uram!* megjelenése váltott ki elsősorban a Katolikus Kántor és a Magyar Kórus szerzői között (1. táblázat). A téma egyházi körökben kimutatható nagy horderejére utal azonban, hogy a zenei szaklapok mellett teológiai folyóiratokban is helyet kaptak az új énektárral kapcsolatos reflexiók. Egyszerre figyelemre méltók és zavarba ejtők ezek az írások, ugyanis egy konkrét szakmai kérdés kapcsán bontakozott ki nyílt, olykor – különösen az ellentábor képviselői között – elfogult hangvételi polémia.

A Czapik Gyula által szerkesztett Egyházi Lapokban 1932 tavaszán közölt vitasorozat minden valószínűség szerint a *Szent vagy, Uram!* recepciótörténetének leghevesebb ütközeteként aposztrofálható. A Balogh György álnév mögé rejtőző cikkíró, a fajvédő, jezsuita hithirdető, szerkesztő és író, Bangha Béla S. J. (1880–1940),³⁰ *Az új egyházi énektárhoz* című recenziója látványos módon szemlélteti a zeneileg kevésbé szakavatott réteg körében megmutatkozó, a népénektár kiváltotta felháborodás fokát, és feltárja az a mögött húzódó érveket:

Aki pl. meghallja a „Keresztfához megyek” éneket a „Szent vagy Uram”-ban közölt kísérettel, minduntalan azt fogja hinni, hogy a kántor melléje fogott, nem jól játszik. [...] Harmat Artúr Kodály Zoltánt említi, mint egyik fő tanácsadóját zenei kérdésekben; bocsánatot kérünk, de már ezzel nagyon is sokat árult el. A Kodály-zene a mi egyszerű, paraszti zenei felfogásunk szerint nem őszinte

29 I.m., 152–154.

30 Bangha több hasonló jellegű támadást intézett a magyar sajtó különböző platformjain nemzetvédő ideológiai meggyőződését demonstrálva. Gyurgyák János: „A sajtóapostol. Bangha Béla.” In: Uő.: *Magyar fajvédők. Eszmetörténeti tanulmány.* (Budapest: Osiris, 2012.) 73–86.

zene, hanem vakmerő kísérletezés holmi új stílusokkal. Mi szegény paraszti ízlésű emberek boldogan hallgatjuk Beethovent s megértjük a magunk módja szerint Mozartot, ellenben bosszúsán csapjuk le helyére a rádió fejhallgatóját, ha Pestről valami Kodály- vagy Bartók-féle szerzeményt öntenek a nyakunkba. [...] Ez nem a magyar egyházi zene énekeskönyve, hanem egy műgyűjtemény, amelynek színvonalára a szerzők a magyar népeket felemelni szeretnék. [...] a legkedvesebb, legmegszokottabb [...] énekek hiányoznak belőle!³¹

Amint tehát az idézett sorokból is kiderül, az ellentábor képviselői egyszerre támadták a szelektálás módszerét és a kiválasztott dallamokhoz társuló, Harmat Artúr által írt, jellegzetes modális színezeteket alkalmazó harmóniai kíséretet. Sőt mindezekon túl lépve, Kodály és Bartók, a 20. századi magyar zenei élet nemzetközi kontextusban is elismert két emblemikus alakjának említésével a modern zene elmarasztaló bírálatára is vállalkozott a szerző.³² A cikkben megfogalmazott hibákat, ahogyan Bangha nevezi, voltaképp egyetlen közös töre vezette vissza: meglátása szerint az énektár szerkesztői „doktrinér érdekekért [áldoztak fel] népi és egyházi érdekeket”.³³ Ám az idézett sorok gyakorlati aspektusú megközelítésmódjának háttérben egyértelműen a korra jellemző társadalmi-politikai ideológia nyomai mutathatók ki. A szerző zenei tárgyú, elsősorban Kodállal és Bartókkal szembehelyezkedő írásainak tükrében elmondható, hogy népektár-bírálata is éppúgy politikai indíttatású támadásainak körébe illeszkedik: Bangha tehát az általa favorizált jobboldali-konzervatív eszméssel szemben álló, liberális-baloldali értékeket közvetítő, haladó modern zene újabb produktumát marasztalta el az énektárban.³⁴

A radikális gondolkodásmódot képviselő cikkíró vitriolos kritikáján és a benne foglalt érvelésen keresztül jól láthatók azon, a magyar egyházzene reformjának ügyét hátráltató tényezők, amelyek háttérben az ország (egyház)zenei kontextusát továbbra is meghatározó, magas fokú dilettantizmus állt. Ugyancsak a kritikus minden szakszerűséget mellőző, szörszálhasogató meglátásai olvashatók ki a következő, szövegi módosításokat kifogásoló sorokból is:

31 Balogh György: „Egyházi ének. Az új egyházi énektárhoz.” *Egyházi Lapok* LV/3 (1932. március): 78–79.

32 Ezt követően hosszú sorokon keresztül, csaknem katalogizált rendben olvashatók a cikkben a szerző meglátása szerint méltatlanul kihagyott, vagy épp drasztikus szövegi és/vagy dallami átalakításon keresztülment énekek kezdősorai és azok „eredeti” verziójának méltatása, valamint a Harmat, Sík, vagy épp Kodály számlájára írt „hibák” részletezése és azok elmarasztalása. A Kodály-ellenes hangvétel távolról sem volt idegen Bangha szemléletétől, ugyanis – amint arra Kodály-könyvében Eősze László is utal – a jezsuita szerzetes írásaiban gyakran támadta Bartókot és Kodályt egyaránt. Eősze László: *Kodály Zoltán életének krónikája. Napról napra... nagy muzikusok életének krónikája 13.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1977.) 161–163.

33 Balogh, *Egyházi ének*, i.m., 79.

34 Gyurgyák, *A sajtóapostol*. Bangha Béla, i.m., 85.

Helyenként azonban Sik Sándort is elragadja modern verselő lendülete s ez főleg az „Üdvözlégy Oltáriszentség” 3-ik strófájának fölösleges átírásában lepett meg kellemetlenül. Miért nem volt jó az eddigi szöveg: „Oltsd szívembe szerelmedet, egyedül te bírd engemet”? S mivel lesz jobb ez a szokatlan, a nép által semmiképp sem érthető modern szimbolizmus: „Öntsd szívembe olajodat, égesd benne világotat”? Micsoda olajra gondoljon itt a szegény hívő? És milyen világot égessen el benne? Itt már a nép értelmétől, ízlésétől távolálló, előkelő szobaköltő érvényesül: aminek ezen a helyen nincs jogosultsága.³⁵

Bangha a piarista költő, Sik Sándor munkássága kapcsán megfogalmazott elutasító magatartásának háttérében minden valószínűség szerint sokkal inkább személyes indíttatás állt, semmint valós szakmai szempontok mentén kibontott érvelés. Erre Bangha köztudottan szélsőséges antiszemita nézetei kapcsán következtethetünk, aki a kritikában felsorolt banális kifogásain keresztül vállalkozik a zsidó származású katolikus költő szakmai munkájának megkérdőjelezésére. Bangha sértő megjegyzései nem maradtak sokáig válasz nélkül. A lap következő, 1932. áprilisi számában az *Egyházi ének* rovatot felvezető soraiban a szerkesztő, a későbbi veszprémi püspök, majd egri érsek, Czapik Gyula a *Szent vagy, Uram!* méltatására és bemutatására felkért, ám a cikket meg nem író Koudelára³⁶ hivatkozva szabadkozik:

Amikor a „*Szent vagy, Uram*” című új egyházi énektár megjelent, annak egyházzenei ismertetésére dr. Koudela Géza urat kértem meg. Vállalkozott reá, de nem készítette el. Közben egymásután kaptam az önkéntes bírálatokat. Megírom őszintén: egyetlen volt közülük, amelyik dicsérte [sic] (egy szegedi kántoré, amelyet lapunk következő számában leközölünk), a többi egytől-egyig kifogásolta. [...] Valamennyi bírálat között a legkevésbé éles és a legtöbb elismerést kiutaló volt az, amelyet Balogh György álnév alatt közöltem le lapunk előző számában.³⁷

Mivel Bangha írásán kívül más, ellenséges hangvételű reflexió nem került közlésre a lap hasábjain, így nem fogalmazható meg biztos következtetés Czapik kijelentése kapcsán sem: nem tudni tehát, hogy valós helyzetelemzésként vagy túlzó sajtómegnyilvánulásként kell-e értelmeznünk a Bangha-cikk „legkevésbé éles” kritikaként történő jellemzését. A szerkesztői állásfoglalást Harmat Artúr válaszcikke, az OMCE felké-

35 Balogh, *Egyházi ének*, i.m., 78.

36 Nem tudni, hogy miért nem adott le cikket a témában az *Egyházi Lapok* szerkesztőségének: talán épp azért, mert már a Muzsika korábban idézett, 1929. őszi számában kifejtette álláspontját az új énektár kapcsán. Koudela, *Magyar egységes egyházi énektár*, i. m. 43–44.

37 Czapik Gyula: „Egyházi ének. Az új egyházi énektár kritikájának vitája.” *Egyházi Lapok* LV/4 (1932. április): 103–104.

résére megírt, Koudela tollából származó, rövidített (cenzúrázott?) formában közölt ellennyilatkozat,³⁸ majd Bangha erre adott reflexiója követte. Harmat a kritika egyes szempontjait sorra véve, a Kodályt elmarasztaló „döbbenetes dilettantizmusnak” mint a Bangha által megfogalmazott vélemény leginkább kifogásolható pontjának hosszas bírálata után, a szövegi és zenei hangsúlyok ütközésének problematikájába betekintést nyújtva kelt Sík Sándor munkájának védelmére – egyúttal ily módon indokolva meg az új énektárból kihagyott művek háttérben álló döntést.³⁹ Mindazonáltal a kiadványban véghez vitt módosítások radikalizmusát elismerve, a „népi és egyházi érdekek” feláldozását felrovo kritikával szemben a „hibás, beteg gyakorlat” egyházat és népet védő attitűdjének belátására szólította fel az ellenzők táborát.⁴⁰

A Harmat által megfogalmazott ellenérvekhez csatlakozó Koudela⁴¹ azonban – aki tizenhárom pontra osztva fejt ki a Harmattal teljes egészében megegyező meglátásait és ellenérveit, úgymint a Kodállal szembeni jogtalan vádaskodást, Bangha modern zenével szembeni merev elzárkózását, a bírálat esztétikai alapját képező sekélyes közízlést –, vélhetően a megbízó OMCE által képviselt álláspontot közvetítve, a *Szent vagy, Uram!* elmarasztalását már tágabb perspektívából, a magyarországi egyházzenei reformintézkedéseket akadályozó megnyilvánulásként értékeli:

Szomorúan látjuk, hogy nem az énektár esett el, (hiszen el se eshetett), hanem B. Gy. cikke révén katolikus kultúránkról pattant le egy jódarab; s nem Harmat és Sík kaptak sebeket, (sokkal keményebb legények ők!) hanem a jobsorsra érdemes szent ügy.⁴²

Bangha reflexiója alig volt több az első cikkében foglaltak megisméltésénél. Az erőteljesen szubjektív stílus és hangvétel, amivel már korábban is kendőzetlenül adott hangot sértettségének és meg nem értettségének, ezúttal is a szerző legfőbb írói attribútumaként jelenik meg. Jóllehet személyeskedésre utaló sorok Harmat és Koudela írásában egyaránt föllelhetők, súlyuk mégis elenyészőnek tűnik Bangha írói stílusának tükrében: „Megderíteni B. Gy. sötétségét: nem feladatunk, hiszen akkor az *Egyházi lapok*-nak jó pár évre zenei ábécés könyvként kellene megjelenniök!” – fogalmazta meg Koudela.⁴³

38 Czapik bevezető soraiban mindössze arról ad tájékoztatást, hogy az OMCE jóváhagyásával közli rövidített verzióban a szöveget. I.h.

39 Érvelését Harmat történetileg a Tárkányi–Zsasskovszky-féle *Énektár* ugyancsak nagymérvű szövegmódosításainak esetével támasztotta alá. Harmat Artúr: „Harmat Artúr válasza Balogh Györgynek.” *Egyházi Lapok* LV/4 (1932. április): 104–107., 104.

40 Harmat Artúr válasza Balogh Györgynek, i.m., 105.

41 Koudela Géza: „Az »Orsz. Magy. Cecília Egyesület« megbízottjának [sic!] megjegyzései Balogh György bírálatára [sic!].” *Egyházi Lapok* LV/4 (1932. április): 107–108.

42 Koudela, *Megjegyzések*, i.m., 107.

43 I.h.

Balogh viszonzásának szubjektív töltetét erősítve Koudela cikkét egyáltalán nem méltatta reflexióra: „Koudela Géza dr.-nak nincs mit felelnem. Majd akkor felelek, ha a meggondolatlan heveskedés helyett érveket hoz fel” – olvasható az író jellemzően indulatos hangvételű válasza.⁴⁴ Harmat reakciójában pedig nem látott többet, mint a vitaindító írás „művészi túlérzékenység” folytán „félreértett és félremagyarázott” olvasatát.⁴⁵ Bár Harmat és Sík munkássága kapcsán, korábbi írásához képest, már sokkal nyilvánvalóbban állapított meg pozitívumokat, a jól ismert „vádpointok” továbbra is stabil bázisát képezték érvelésének: vitatta a szelektálás és a dallami és szövegi korrekciók háttérben álló koncepció, illetve az ily módon létrejött produktum gyakorlati alkalmazhatóságának létjogosultságát, míg legfőbb sérelmeként a szerkesztők túlzott radikalizmusát és önhatalmú döntéshozóját emelte ki.⁴⁶ Az imént említett kritikai szempontok taglalása esetében stílusa a korábbiaknál visszafogottabb volt, ám – az általa Bartók és jelen esetben a sokkal inkább Kodály nevével fémjelzett – modern zene kapcsán továbbra is *ex cathedra* foglalt állást:

A templomon kívül csináljanak a muzsikuskok[,] amit akarnak, a templomban a Kodály-zene szerény nézetünk szerint, melyet minden anathema ellenére fenn-tartunk, legalább is korai és helytelen dolog.⁴⁷

Markánsan megfogalmazott véleményében a Harmat-cikkben olvasható, a korabeli meg nem értettségük folytán Mozart, Beethoven, Wagner és Bruckner esetét Bartók és Kodály kortárs recepciójával párhuzamba állító hasonlatot Bangha teljes mértékben elutasította. Mi több, az általa kifogásolt kortárs magyar zenei stílus és a „kubista áramlatok” képviselőinek tevékenysége között vont párhuzamot: eszerint tehát az új magyar zene sorsa a kubizmushoz hasonlóan az elkerülhetetlen bukás:

Abból, hogy őket [ti. Mozartot, Beethovent, Wagnert és Brucknert] a koruk meg nem értette, nem következik, hogy mindenki érték, akit meg nem értenek! A kubisták is tudatlannak, maradinak, nem tudom[,] minek gúnyoltak mindenkit, aki nem tudta őket komolyan venni, s végül mégis el kellett bukniuk.⁴⁸

Az áprilisi hozzászólások sora távolról sem ért véget Bangha bírálatával. A harmadik, B. E. monogrammal közölt cikk szerzője minden valószínűség szerint szintén a klérus

44 Balogh György: „Balogh György viszontválasza.” *Egyházi Lapok* LV/4 (1932. április): 108–110., 110.

45 I.m., 108.

46 Meglátása szerint a probléma forrása a szerkesztők önhatalmú intézkedéseiből és a hétköznapi egyszerű kántoraitól származó vélemények mellőzéséből fakadt. Balogh, i.m., 109.

47 I.h.

48 I.h.

tagja lehetett.⁴⁹ Mindamellet, hogy a módosítások lassabb mértékű, fokozatos bevezetése révén látta volna biztosítottnak az új énektár sikerét, egy új, az addigi vita során föl nem merült problémaforrást világított meg:

Tessék először zenei tudással megajándékozni a képzősöket, azután méltóztassék ily új irányú Énektárral előállani. Akik az országot bejárjuk, mi tudjuk, mily kevés zenetudással rendelkeznek szegény kántoraink. Méltóztassanak tehát nekik a kántorságot megkönnyíteni és nem megnehezíteni, csaknem lehetetlenné tenni, kedvüket elvenni.⁵⁰

A cikkíró által megfogalmazott gondolatok a cecilianizmus magyarországi történetének tágabb kontextusában is tökéletesen aktualizálhatók. A zenei alulképzettség ugyanis, amint arról a recenzens a Harmat-féle orgonakíséretnek kapcsán beszél, nagymértékben szabott gátat a reformok mindenkori eredményes kivitelezésének. Ezzel összefüggésben ugyanakkor egy érdekes szemantikai vita illusztrálásán keresztül a gyülekezeti tagok ellenérzését kiváltó okok feltárására is vállalkozott a szerző. Meglátása szerint a nyelv modernizálása érdekében véghez vitt szövegi módosítások gyakorta vezettek az eredeti tartalom és az imádságos énekek bensőséges hangulatának elsikkadásához: „Mi is az imádság? Beszélgetés Istennel. Hálaadó, dicsérő, könyörgő, engesztelő, bűnbánó imádság. Bocsássonak meg, a mai legtöbb énekekben nyomára sem akadunk ez imádsági tulajdonságoknak: költemények, de nem imádságos énekek.”⁵¹ Ily módon a népi hagyományt megtestésítő „ének” és a műalkotás kategóriájába illeszkedő „dal” között fönnálló tartalmi, esztétikai különbséget jelölte meg a kedvezőtlen fogadtatás mögött rejlő okként:

Fiatalkáplán koromban az utcán találkoztam egyik legjobb tanítványommal; Zöld Marcinak hívták. No Marci! Mit énekelsz? Kérem alássan, én nem énekeltem. Hát mit dudolgattál most? Daloltam. Mily finom megkülönböztetés a nép ajkán. Amolyan újabbfajta ének került a templomba. Nem tetszett a népnek. Miért nem tetszik? – kérdeztem tőlük. – Hát ez nem ének kérem alássan; ez dal, daloknak a karban [van a helyük], ez nem nekünk való.⁵²

Még érdekesebb, hogy a cikk zárósoraiban a ceciliánusok által hangoztatott legfőbb érvek egyikét adja az író az ellenvélemény kezébe: „Ne színházban, ne hangversenyen

49 B. E.: „Hozzászólás az új Énektár ügyéhez.” *Egyházi Lapok* LV/4 (1932. április): 110–111.

50 I.m., 110.

51 I.m., 111.

52 I.h.

képzeljék magukat híveink, mikor templomaink énekeit, zenéit kénytelenek hallgatni, hanem a templomi zene és ének Istenhez emelje híveink szívét, lelkét.”⁵³ Mindebből arra következtethetünk, hogy a kortársak körében az egyházzenei repertoár esztétikai tipizálásának alapját továbbra is a vallásos tárgyú és a szakrális kompozíciók egymástól történő elhatárolása képezte.

Az Egyházi Lapok szerkesztősége 1932 májusában újabb négy, ezúttal egytől egyig az énektár megjelenését támogató cikket közölt a témában – ezzel lezártnak tekintve a hosszúra nyúlt, sokszor erélyes hangvételű vitát. „Már a második évtized vége felé haladó szerkesztői tapasztalatunk szerint ez az ellenvéleményt nem tűrő és szinte terrorizáló hang az egyházi szakkörök egyik területén sem olyan gyakori, mint a zenein” – fogalmazta meg Czapik Gyula az *Egyházi ének* rovathoz kapcsolódó bevezető sorában.⁵⁴ Az egyes reflexiók koncepciója, amelyek a Bangha páter által kifogásolt tényezők ellenkezőjét próbálták meg bizonyítani, azonos volt. Ám a szerzők mindegyike, illetékességétől és érdekeltségétől függően, más-más módon súlyozta és bontotta ki az egyes problémaköröket.

Török Mihály szegedi kántor írásában – nyilvánvalóan a gyakorlatból kiindulva – a központi helyet az orgonakíséret méltatása foglalta el. A korábbi, primitív és meglehetősen szűk eszköztárral bíró harmóniai hagyománnyal szemben Török a Harmat-féle hangzásvilág pozitív hozadékainak kiemelésére vállalkozott:

A műben a kíséret 1. újszerű, változatos. Csak pontosan kell lejátszani! Elég volt a régi kíséretekből, amelyek a tonikán, dominánsan és subdominánsan kívül egyéb akkordot alig használtak. [...] Ez a kíséret 2. kizárja az úgynevezett tercelést. [...] 3. mellőzi a sorok közötti futamozást, ehelyett megfelelő szünetet ad a népnek a lélegzetvételre.⁵⁵

A maga is dal- és szövegfordítással, valamint a régi egyházi énekek gyűjtésével és azok rendszerezésével foglalkozó szentgotthárdi lelki igazgató, Saád Henrik magától értődő módon kompetens területeinek szempontjából vizsgálta az énektárat:

Vannak azonban igen komoly megjegyezni valóim muzsika szempontjából is a szövegekre. Csak egyet említek. A 2. sz. „Harmatozzatok” kezdetű ének harmadik versének 8. ütemében és a hatodik versnek ú. a. [sic] ütemében az „igaz” és „igazság” szónak ominózus „gaz” tagja fő zenei hangsúlyba esik. Megengedem, hogy itt a muzsikussal a hibás; mert ha a kettősre forgácsolt üteme helyett 4/4-eset

53 I.h.

54 Czapik Gyula: [„Bevezető az Egyházi ének rovathoz.”] *Egyházi Lapok* LV/5 (1932. május): 133–134., 134.

55 Török Mihály: „Beválik-e a »Szent vagy Uram«?” *Egyházi Lapok* LV/5 (1932. május): 134.

használ, a „gaz” szótagra csak másodrendű hangsúly kerül, amely a lépcsőről-lépcsőre lefelé haladó dallam vonalán szépen elsimult volna. [...] Azt az érzésem sem titkolom, amely több poézist szeretett volna látni a muzsikusan s több muzsikát a poétában, mint amennyi a műből kiérződött.⁵⁶

Illetskó Lajos budapesti esperes, plébános egy egészen más perspektívából közelítette meg a *Szent vagy, Uram!* körül kialakult polémiaát. Írásával tulajdonképp megkérdőjelezi a lap által közölt vita létjogosultságát, amely a jól megalapozott szakmai szempontokon nyugvó érvelés helyett sokkal inkább a Balogh György álnéven megfogalmazott támadó kritika kivédésére fókuszáló diskurzust eredményezett – elmarasztalva ezáltal azon állásfoglalók fellépéseit is, akik nem rendelkeztek a véleményformáláshoz kellő szakmai tájékozottsággal.⁵⁷ Illetskó az ily módon kialakult körülmények miatt egyszerre vont a felelősségre a kiadvány promotálása során ejtett mulasztásáért mind a Magyar Országos Kántorszövetség és az OMCE illetékeseit, mind az új énektár kiadásáért felelős szervezeteket és a vitát helytelen mederbe terelő, annak moderátoraként fellépő Czapik Gyula szerkesztőt:

Ha már a kiadók elkövették azt a hibát, hogy nem gondoskodtak munkájuk ismertetéséről a katolikus papság szakközlönyében és ha a m.t. Szerk. Úr által felkért szakember [t.i. Koudela Géza] késlekedett az ismertetéssel, az ügy érdekében kérem: közölje, ha rövidre szabva is, a szerzők „Bevezetőjét” [sic!] az Énektárhoz és kérjen fel más szakembert a korszakalkotó és minden elismerésre méltó munkának ismertetésére. Azután hadd jöjjenek az ellenmondók.⁵⁸

A hónapok óta tartó heves diskurzust végül Demény Dezsőnek, az 1926-os újraalakulást követően az OMCE első elnökének és a Szent István-bazilika karnagyának summázó jellegű cikke zárta az Egyházi Lapok 1932. májusi számában.⁵⁹ A középpontban ezúttal is Bangha Béla dilettáns kifogásainak sorjázása állt, ám emellett Demény minden addig megjelent állásfoglalásnál fajsúlyosabban tért ki a Kodályt ért vádak megcáfolására, illetve a komponista világi és egyházzenei kontextusban való kompetenciájának és elismertségének méltatására:

Kodály az ősi és régi katolikus egyházi zene legnagyobb tudósa, kiváló Palestrina-ismerő, aki a Zeneművészeti Főiskolán a polifóniát e nagy mester művei alapján

56 Saád Henrik: „A »Szent vagy Uram« ügyéhez.” *Egyházi Lapok* LV/5 (1932. május): 134–135., 135.

57 Illetskó Lajos: „Az egyházi énektár ügyéhez. Levél a Szerkesztőhöz.” *Egyházi Lapok* LV/5 (1932. május): 135–137., 137.

58 I.m., 136.

59 Demény Dezső: „Megjegyzések az Sz. v. U. ügyéhez.” *Egyházi Lapok* LV/5 (1932. május): 137–139.

tanítja. Nagyon sajnálom [...], hogy szerkesztő úr nem gyakorolta e passzussal szemben [ti. a Kodály zenei stílusát becsmérő sorokat Balogh első cikkében] cenzurálási jogát, amit például dr. Koudela cikkével megtett. [...] Ugyancsak hiába magyarázták Harmat is[,] Koudela is Balogh Györgynek, hogy Kodály nem folyt be a SzvU. [sic!] énekeinek harmonizálásába, ő csökönyösen hadakozik az ellen, hogy Kodály-harmóniakat vigyenek be a templomokba.

Ámbár én egyáltalán nem látom be, hogy miért nem vihetők be, hiszen Tantum Ergóival megmutatta, hogy nagyon is odavalók; mégis megnyugtatom Balogh Györgyöt, nincs mitől félnie, mert a SzvU.-ban egyetlen úgynevezett Kodály-harmóniafüzés nincs.⁶⁰

Demény higgadt hangvétellő, ám helyenként a népénektár és szerkesztői irányában érezhetően elfogult összegzésével távolról sem ért véget a *Szent vagy, Uram!* ellentmondásos recepciótörténete. A Katolikus Kántor és az időközben útjára indult Magyar Kórus hasábjain még az 1940-es években is található a magyar népéneklés ügyét, azon keresztül pedig az 1931-ben megjelent énektárat érintő cikkeket. Habár sokkal visszafogottabb módon, évekkel a kötet első megjelenése után is a régi sérelmek szabtak gátat többnyire a *Szent vagy, Uram!* országos szinten történő egységes elterjedésének és használatának.

A téma újbóli aktualitását az 1930-as évek második felében fölröppent híresztelések-ből nyerte, amely szerint a *Szent vagy, Uram!* szerkesztői munkálataiból kirekesztett vidéki kántorságból mintegy kettőszázan fogtak össze, hogy a Harmaték által „száműzött” énekek beemelésével egy új, *Imádlak nagy Istenség* címmel összeállított ének és imakönyvet fogadtassanak el az egyházi vezetéssel.⁶¹ A kezdeményezés kapcsán megjelent cikkek visszatérő, némi iróniával fűszerezett címadása – „Szent vagy Uram, vagy nem?” – egyértelműen azt jelezte, hogy a Harmat–Sik-népénektár legitimitásának kérdése továbbra is az egyházzenei diskurzus vitatott témái között szerepelt. Az 1931-es énektár tovább terjedésének és egységes használatának folyamatát korlátozó új kiadvány által kiváltott aggályokat előbb Babócsay János bátaszéki kántor, a Katolikus Kántor 1940. januári számában,⁶² majd Mosonyi M. Ferenc csallóközi kántortanító 1940

60 I.m., 138.

61 Calligaris Ferenc: „A nép nyelvén való éneklésről.” *Katolikus Kántor* XXIV/1–2 (1936. január–február): 5–6.; Fügedi Péter: „A kántor, kórus és egyebek.” *Katolikus Kántor* XXIV/1–2 (1936. január–február): 8–9.; Uő.: „Szent vagy Uram, vagy nem?” *Katolikus Kántor* XXVII/10 (1939. október): 142–143.; Kerényi János: „Szent vagy Uram, vagy nem?” *Katolikus Kántor* XXVIII/3 (1940. március): 25–28.

62 Babócsay János: „Szent vagy Uram, vagy nem?” *Katolikus Kántor* XXVIII/1 (1940. január): 3–4. vö. Uő.: „Alleluja, németnyelvű egyházi énekek gyűjteménye.” *Katolikus Kántor* XXIV/3–4 (1936. március–április): 36. Utóbbi cikkében Babócsay a német ajkú falvak számára, a *Szent vagy, Uram!* mintájára készülő egységes népénektárhoz való anyaggyűjtésre és a már meglévő dallamok orgonára történő harmonizálásra intéz felhívást az érintettekhez.

októberében megjelent cikkével igyekezett eloszlatni.⁶³ E tudósítások szerint ugyanis az ellentábor által indított vállalkozást felfüggesztették, a szóban forgó kiadvány pedig nem látott napvilágot.

Az 1930–1940-es évek fordulóján újjáéledt vitát követően a magyarországi népéneklés kérdése újból visszazökkent hozzátvetőleges nyugalmi állapotába. A *Szent vagy, Uram!* központi használatának népszerűsítése mindazonáltal továbbra is jelen volt a magyar egyházzene ügyét képviselő orgánumban. E megnyilvánulások közül kiemelendők azon, az elsősorban a Magyar Kórus hasábjain megjelenő didaktikai célzatú írások,⁶⁴ amelyekben az egyházi népének autentikus előadásának kérdésére keresték a magyar egyházzene nagyjai közül kikerült szerzők a választ. A tempó, az orgonakíséret harmóniai és a liturgikus szolgálatok népének-repertoárjának összeállítása kapcsán felmerült problémákra a *Szent vagy, Uram!* énekeit alapul vevő kotta- és ritmuspéldákkal illusztrált cikkekben kínáltak megoldást a lap szerkesztői. Így, még ha komoly erőfeszítések árán is, de sikerült az átmenet nehéz időszakában mesterségesen a köztudatban tartani Harmat Artúr és Sík Sándor kiadványát, egészen az új egyházzene-szemzedék, Kertész Gyula, Bárdos Lajos és Werner Alajos *Hozsanna* című énekeskönyvének 1948-as megjelenéséig.⁶⁵

63 Mosonyi M. Ferenc: „Az egyházi népének egysége.” *Katolikus Kántor* XXVIII/10 (1940. október): 83–84.

64 Dr. Szigeti Kilián: „Az egyházi népének tempója.” *Magyar Kórus* XVI/4 (1946. december): 1197–1200.; Károly János: „Egyházi népénekünk orgonakísérete.” *Magyar Kórus* XVI/4 (1946. december): 1202–1204.; Uő.: „Egyházi népénekünk orgonakísérete (II. közlemény).” *Magyar Kórus* XVII/1 (1947. január): 1219–1220.; Werner Alajos: „Hogy válogassuk meg a szentmise népénekeit.” *Magyar Kórus* XVII/3 (1947. október): 1293–1294.; Densz Géza, Szigeti Kilián: „Népénekünk tempója. Hozzászólás Szigeti Kilián cikkéhez. Szigeti Kilián Dr. válasza.” *Magyar Kórus* XVII/3 (1947. október): 1296–1297.; Harmat Artúr: „Népénekünk Alla breveben.” *Magyar Kórus* XVII/3 (1947. október): 1298–1300.

65 A *Szent vagy, Uram!* énektár teljes anyagát tartalmazó gyűjtemény, néhány 17. századi és népzenei gyűjtésből származó dallammal, illetve gregorián énekekkel került kibővítésre – benne Kodály *Magyar miséjével*.

PETHŐ VILLÓ

Az iskolai énekkortatás helyzete és Kodály pedagógiai reformgondolatainak elterjedése az 1930-as, 1940-es években

„A zene mindenkié! De hogyan tehetjük azzá?” – tette fel a kérdést Kodály 1952-ben.¹ Valójában erre a kérdésre keresett választ már az 1929-ben megjelent *Gyermekkarok* című írásában is,² melyben a magyar zenekultúrát megreformáló programja kiindulásaként az iskolát jelölte meg. Az iskola feladata, hogy a fiatal lelket egy egész életre megnyissa a zenének. Vajon utópiát fogalmazott meg Kodály, vagy valóban úgy gondolta, hogy az iskolai énekkortatás reformterve megvalósítható? Tanulmányomban azt kívánom bemutatni, miként alakították a korszak meghatározó művelődéspolitikusainak elképzelései és reformjai a magyar oktatási rendszert, és hogy ebben a rendszerben az énekkortatás milyen szerepet játszott. Röviden összefoglalom a kodályi reform elemeit, és bemutatom azokat a szervezeteket, amelyek munkájukkal sokat tettek a kodályi reformgondolatok elterjesztéséért. Írok a Magyar Kórus Lap- és Zeneműkiadó, valamint az Énekszó folyóirat szerepéről ebben az időszakban, illetve ismertetem a Magyar Énekkortatók Országos Egyesülete 1933 és 1946 közötti működésének eredményeit.

A Horthy-korszak neveléspolitikája

Romsics Ignác történeti összefoglalásából tudható, hogy az I. világháborút Magyarország számára lezáró trianoni békeszerződést követő időszakban a nevelés és oktatás kérdése fontos szerepet kapott.³ A Horthy-korszakban az oktatás a vallás- és közoktatásügyi minisztérium fennhatósága alá tartozott, és az időszak két kiemelkedő oktatáspolitikusa, Klebelsberg Kunó és Hóman Bálint a nemzetpolitika stratégiai ágazatai

1 Kodály Zoltán: „Legyen a zene mindenkié [1952].” In: Bónis Ferenc (közr.): *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I.* (Budapest: Argumentum, 2007.) 7.

2 Kodály Zoltán: „Gyermekkarok.” *Zenei Szemle* XIII/2 (1929): 1–9. Gyűjteményes kiadása: Bónis, Visszatekintés/I, i.m., 38–45.

3 Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században.* (Budapest: Osiris, 2010.) 174–188.

között tartotta számon az oktatás területét.⁴ Működésükben az is közös, hogy miniszteri kinevezésük idején a kultusztárca minden eddiginél nagyobb arányban részesedett az állami költségvetésből.⁵

Klebelsberg minisztersége idején már elodázhatatlanná vált a hazai iskolarendszer szerkezetének modernizálása. Új, a társadalmi és gazdasági elvárásoknak jobban megfelelő iskolatípusok létrehozására, a tananyag korszerűsítésére volt szükség. Klebelsberg kultúrpolitikájához az ideológiai hátteret az általa „neonacionalizmusnak” nevezett eszmei irányzat szolgáltatta:

Új, nagy célokat keres, kíván, követel a magyar nacionalizmus. De ez a célkeresés teljes kielégülést csak akkor találhat, ha nemcsak egyes össze nem függő nemzeti célokat tűzünk ki, hanem közelebbi nemzeti céljainkat nagy rendszerbe foglalva össze, ezzel biztosítjuk a magyar neonacionalizmus végső célját, a területi épség helyreállítását. [...] A magyar neonacionalizmus második célja a magyar ember eszményének további kialakítása.⁶

A „neonacionalizmus” eszméjéhez szorosan kapcsolódott a „kultúrfőlény” programja, mivel Klebelsberg úgy vélte, hogy az ország elsősorban kultúrájának köszönheti a fennmaradását.⁷ Széles körű és sokoldalú népoktatás kiépítésére törekedett, a modernizáció és átalakítás az oktatás valamennyi szintjét érintette. Az általa megteremtett oktatási intézmények új rendszere – mindamellett, hogy alkalmazkodott a magyar társadalom hierarchikus, kasztos jellegéhez – megfelelő alternatívát is kínált a különböző társadalmi csoportok számára azok tehetsége, érdeklődése, igényei és lehetőségei szerint.⁸

1925-ben fogadták el az új, népiskolai tantervet, melyben a korabeli, Európában már megjelenő reformpedagógiai törekvések is érvényesültek.⁹ 1928-tól dolgoztak az addig hatosztályos népiskola nyolcosztályossá tételén, az új típusú népiskola bevezetésére azonban csak az 1940-es években került sor.¹⁰ A tömegek kulturáltságának és műveltségének emelését, az analfabetizmus visszaszorítását a népiskolák hálózatának kibővítésével és az iskolán kívüli népművelés megszervezésével kívánta Klebelsberg

4 I.m., 174.

5 I.m., 175.

6 Klebelsberg Kunó: „Neonacionalizmus.” In: Uő.: *Neonacionalizmus. Gróf Klebelsberg Kunó összegyűjtött újságcikkei*. <http://mek.oszk.hu/09800/09852/09852.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.10.02.)

7 Pukánszky Béla–Németh András: *Neveléstörténet*. (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997.) 615–616.

8 I.m., 617–628.

9 Mészáros István: „Klebelsberg Kunó iskolaprogramja.” In: Uő. (szerk.): *Művelődéstörténeti tanulmányok 1960–2009*. (Budapest: Eötvös, 2010.) 460–468., 464.

10 I.m., 465.

elérni.¹¹ Az alapfokú intézményekben – óvodában és népiskolában – működő pedagógusok képzését és képzőintézményeiket megreformáló intézkedésekre is sor került. 1923-ban létrehozták az öt évfolyamos tanítóképző-intézetet, 1926-ban pedig négy évfolyamosra alakították az óvónőképzést.¹² A tanítóképző-intézeti tanárok képzése a szegedi Apponyi Kollégiumban folyt.¹³

A népiskola első négy osztályára épülő négy évfolyamos polgári iskolák gyakorlatias jellegű tudást kínáltak.¹⁴ Ide elsősorban a kisiparosok, kisbirtokosok, kiskereskedők alkotta kispolgári réteg íratta gyermekeit.¹⁵ Az iskola elvégzése után legtöbbször tanító- és óvóképzőben vagy más szakiskolában folytatták tanulmányaikat.¹⁶ A polgári iskolai tanárképzés új intézménye 1928-tól a négyéves szegedi Polgári Iskolai Tanárképző Főiskola lett.¹⁷ A tanárképző nemcsak a tudományos kutatásba vezette be a tanárjelölteket, de sokoldalú, didaktikai és metodikai pedagógiai képzést nyújtott, és egyúttal felkészített a tanári hivatásra is.¹⁸

Az értelmiségi középosztály megerősítését szolgálta a középfokú iskolák rendezése. Az új tantervek gyakorlatiasabbá tették, az új iskolatípusok pedig megnyitották az utat a felsőoktatásba.¹⁹ Az 1924. évi 11. törvény három fiúközépiskola működését szentesítette: a humanisztikus, görög és latin nyelv és irodalom oktatását magára vállaló fiúgimnáziumot, a reálgimnáziumot, melynek tantervébe a latin nyelv mellé két élő idegen nyelvet illesztettek, és a reáliskolát, mely képzésének központjába a modern nyelvek és természettudományos tárgyak tanítása került. Az 1926. évi 24. törvény a lányközépiskolákat rendezte hasonló elvek szerint.²⁰ A leánygimnázium a latin és modern nyelvek oktatásával leginkább a fiú-reálgimnáziumnak felelt meg. A leányliceumot a fiúk reáliskolájával lehetne párba állítani, a modern nyelvek mellett azonban ebben az iskolatípusban a természettudományos tárgyak helyett irodalmi és művészeti tárgyak kerültek.²¹ A leánykollégium gyakorlati jellegű iskola volt, elsősorban azok számára, akik nem szándékozták tanulmányaikat az egyetemen folytatni.²²

11 Romsics, Magyarország története, i.m., 177–178.

12 Mészáros, Klebelsberg Kunó iskolaprogramja, i.m., 464.

13 I.h.

14 Pukánszky–Németh, Neveléstörténet, i.m., 619.

15 I.m., 620.

16 I.h.

17 I.h.

18 I.h.

19 Mészáros, Klebelsberg Kunó iskolaprogramja, i.m., 466.; Pukánszky–Németh, Neveléstörténet, i.m., 622–623.

20 Mészáros, Klebelsberg Kunó iskolaprogramja, i.m., 466.; Pukánszky–Németh, Neveléstörténet, i.m., 623–624.

21 Pukánszky–Németh, Neveléstörténet, i.h.

22 Pukánszky–Németh, Neveléstörténet, i.m., 624.

Klebelsberg minisztersége alatt az egyetemek fejlesztése is kiemelt terület volt. A két világháború között négy tudományegyetem működött: a budapesti, debreceni, szegedi és pécsi egyetemek, utóbbi kettőt az elcsatolt területekről, Kolozsvárról, Pozsonyból telepítették át.²³ Az egyetemekhez kapcsolódtak a tanárképző intézetek, melyek a pedagógiai és szakmódszertani elméleti képzésért feleltek, valamint a gyakorlati képzést segítő gyakorlóközépiskolák.²⁴ Az intenzívebb tanárképzés, valamint a „tudós tanár” eszményének megteremtői a már 1895-től működő budapesti Eötvös József Collegium²⁵ és az 1931-ben alapított szegedi Eötvös Loránd Kollégium voltak.²⁶

A Klebelsberg Kúnót követő Hóman Bálint egyévi megszakítással 1932–1942 között állt a kulturális tárca élén.²⁷ Elképzeléseit a nemzeti kulturális fejlődést továbbra is szem előtt tartva hirdette meg, a gazdaságosság, észszerűség és egyégesítés elveit követve.²⁸ Hóman minisztersége alatt is jöttek létre népiskolák, de a gazdasági válság folyományaként jóval kevesebb.²⁹ 1940-től lehetővé vált az általa előkészített nyolcosztályos népiskola bevezetése, mely később azonban a háború miatt nem terjedt el.³⁰ A középiskolák szerepét a két miniszter teljesen másként ítélte meg: Hóman az addig működő különféle középfokú intézménytípusokat megszüntette. Az 1934. évi 11. törvény pedig bevezette az egységes középiskolát, a gimnáziumot, mely leginkább a Klebelsberg-féle modern nyelveket és természettudományos tárgyakat előtérbe helyező reál-gimnáziumra hasonlított.³¹ Az 1938. évi 13. törvény életre hívta a líceumokat, melyek a tanítóképzőre készítettek fel, és megjelentek a gazdasági középiskolák, a szakközépiskolák.³²

Hóman művelődéspolitikájának központi gondolatává a nemzetnevelés vált:

Az iskola feladata az új nemzedék egységes és egyöntetű világnézetének kialakítása, a beteg magyar lélek meggyógyítása, hogy az iskolából kikerülő fiatalság majdan nagy világnézeti harcban meg tudja állni a helyét.³³

23 I.h.

24 I.m., 626.

25 Garai Imre: *A tanári elitképzés műhelye. A Báró Eötvös Collegium története, 1895–1950.* (Budapest: Eötvös Collegium, 2014.)

26 Pukánszky–Németh, *Neveléstörténet*, i.m., 628.

27 Mann Miklós: *Magyar oktatási miniszterek 1848–2002.* (Budapest: Önkönet, 2005.) 95–102., 105–108.

28 I.m., 96–97.

29 Romsics, *Magyarország története*, i.m., 176–177.

30 I.m., 177.

31 <https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=93400011.TV&searchUrl=/ezer-ev-torvenyei%3Fpagenum%3D41> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.04.01.)

32 <https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=93800013.TV&searchUrl=/ezer-ev-torvenyei%3Fpagenum%3D41> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.04.01.)

33 Hóman Bálint 1933-as parlamenti beszédét idézi: Mann, *Magyar oktatási miniszterek*, i.m., 101.

Az iskolai tárgyakban megjelent a nemzeti értékek felfedezésének, ápolásának és fejlesztésének gondolata. A középiskola „nemzeti” tárgyai közé került a magyar nyelv és irodalom, a történelem, valamint a gazdasági és társadalmi ismereteket közvetítő földrajz és néprajz.³⁴ Mindemellett Hóman a diákok túlterheltségét is igyekezett elkerülni:

Mindnyájan, akik apák vagyunk, tapasztaljuk gyermekeinknél, hogy a középiskolában és más iskoláinkban is hallatlanul sok az ismeretanyag, amelyet egy gyermektől követelnek. Rendkívül nagy tévedés azt hinni, hogy a gyermeki agy minden ismeretet elbír. [...] Azt a túlterhelést okozó anyagöbbletet könnyörtele-nül ki kell irtani, a tananyagot az iskolákban a gyermeki agy befogadóképességéhez kell szabni.³⁵

Míg Klebelsberg működése és számos oktatási reformja elsősorban az értelmiségi középosztály megerősítését segítette, addig a Hóman által hozott intézkedések elsősorban az alsóbb néprétegeknek, a paraszti származású fiataloknak kedveztek, akiknek a társadalom megújulásában fontos szerepet szánt.³⁶

Az énekoktatás helyzete az iskolában. Kodály kritikája és reformelképzelései

A kötelező iskolai énekoktatást először az 1868. évi 38. törvénycikk mondta ki.³⁷ Az Eötvös József által beterjesztett, a magyar közoktatásra nagy hatást gyakorló oktatási törvény szerint az elemi népiskolákban, felsőbb népiskolákban, polgári iskolákban, tanító- és tanítónőképzőkben egyaránt kötelező tárgyként szerepel az ének.³⁸ Az 1925-ben érvénybe lépő hatosztályos állami népiskolai tantervben az I–III. osztályban heti egy óra, a IV–VI. osztályban heti két óra ének szerepelt.³⁹ Az 1841-ben bevezetett nyolcosztályos népiskolában az első két évben egy, a III–VIII. évfolyamokban heti két énekóra volt.⁴⁰ A felekezeti iskolák tanterve megegyezett az állami tantervvel, egyet-

34 Pukánszky–Németh, Neveléstörténet, i.m., 632.

35 Hóman Bálint: „Nemzetnevelés.” In: Uő.: *Művelődéspolitikai*. (Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1938.) 101–109., 105.

36 Romsics, Magyarország története, i.m., 186.

37 1868. évi XXXVIII. törvénycikk a népiskolai közoktatás tárgyában. Forrás: <https://net.jogtar.hu/getpdf?docid=86800038.TV&targetdate=&printTitle=1868.+%C3%A9vi+XXXVIII.+t%C3%B6rv%C3%A9ny+cikk&referer=1000ev> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.04.01.)

38 I.m., 7–12.

39 Mészáros István: *Magyar iskolatípusok 996–1990*. (Budapest: OPKM, 1995.) 91.

40 I.m., 92.

len eltérés az 1942-es református iskolai tantervben szerepelt: itt minden osztályban heti egy órában egyházi énekek éneklését írták elő.⁴¹ A polgári fiú- és lányiskolákban egyaránt heti egy énekórát tartottak mind a négy évfolyamban.⁴²

A gimnáziumok számára már az 1868-as törvény sem írta elő a kötelező énektanítást. A fiúk számára alapított humanisztikus gimnáziumban, reálgimnáziumban és reáliskolában nem volt kötelező énektanítás az 1924-es törvény szerint.⁴³ A leánygimnáziumok 1927-ben életbe lépő tantervében azonban a tárgy szerepelt, az oktatás első négy évében heti két énekóra volt.⁴⁴ A leánylíceumokban az I–IV. évfolyamban heti két, az V–VI. évfolyamokban heti egy zeneórára került sor.⁴⁵ Változást hozott az 1934-es középiskolai törvény abban, hogy az egységes fiú- és lánygimnáziumok tantervébe az I–II. évfolyamokban heti két, a III. évfolyamban heti egy énekórát illesztett.⁴⁶ A felekezeti iskolák énekképzése különbözőképpen alakult 1934-ig: a katolikus iskolákban az állami tantervnek megfelelően tanítottak, az evangélikus, református, unitárius és ortodox iskolák viszont saját tantervet dolgoztak ki.⁴⁷ 1934-től kezdődően viszont különböző egyházi iskolák autonómiát élveztek a tantervük – és így az énekképzés – kialakításában is.⁴⁸

Kodály tisztában volt azzal, hogy önmagában véve az a tény, hogy az ének mint tantárgy megjelent az egyes iskolák tantervében, nem jelentett egyben magas színvonalú énekképzést is. Az ideális zenei neveléshez nem volt elég idő, nem volt megfelelő tananyag, módszer, és nem volt elég megfelelően képzett tanár sem. A nem felekezeti iskolákban az ének „melléktárgyként” szerepelt, sok helyütt nem szaktanárok tanították, a kórusokat nem tanult karvezetők vezették. Kodály 1940-ben elhangzott, *Zene az óvodában* című előadásában így nyilatkozott erről:

Csak 1868 óta rendes tárgy az ének népiskoláinkban – papíron. A valóságban ez heti 1 óra hallás után dalolást jelentett a legjobb iskolákban. Sok helyen éppen csak néhány egyházi éneket tanultak, másutt semmit. A tanterv ugyan kotta-

41 Mészáros István: *Felekezeti népiskolai tantervek (1868–1948)*. (Budapest: Országos Köznevelési Intézet, 1996.) 45., 174., 192–193.

42 Mészáros, *Magyar iskolatípusok*, i.m., 141.

43 <https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=92400011.TV&searchUrl=/ezer-ev-torvenyei%3Fpagenum%3D39> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.04.01.)

44 Mészáros, *Magyar iskolatípusok*, i.m., 127.

45 I.m., 129.

46 I.m., 117., 128.

47 Mészáros István: *Felekezeti gimnáziumi tantervek: 1850–1948*. (Budapest: Országos Köznevelési Intézet Értékelési Központ, 1991.) 42–51.

48 I.m., 47.

ismeretről is szól, de még senki sem látott embert, aki az elemiben megtanult volna kottát olvasni.⁴⁹

Kodály a harmincas évektől kezdve foglalkozott az óvodai és iskolai zenei nevelés kérdéseivel, s ehhez kapcsolódóan a kóruskultúra modernizálásával. Míg Klebelsberg és Hóman az ország megerősítését a „kultúrfőlény” jelszavával és a nemzeti értékek, a kultúra előtérbe helyezésével kívánták elérni, Kodály egy magas színvonalú zenei kultúrát, zeneileg művelt és zenei értelemben is aktív országot vizionált, mely egyszerre tekinti értéknek saját kultúráját és kapcsolódik ugyanakkor a művelt Európához:

Mialatt mi telekiabáljuk egymás fülét „kultúrfőlényel” (már maga a szó cáfolja önmagát: felemás, német-magyar, makaróni-szó lévén, a nyelvi kultúra fogyatékoságát árulja el), más népek kitartó munkával megelőzhetnek, és rajtunk átugorva, Európával a mienknél szorosabb lelki egységbe juthatnak.⁵⁰

Nem értett egyet Kodály azzal sem, hogy az énekórák számának növelése túlterhelné a diákokat. Mintha szinte válaszolna Hóman már idézett beszédére, amikor hangsúlyozza: a több énekóra egészen bizonyosan nem terhelné meg a diákokat:

Valamivel több idő: egy-két órával több, igen szerény kívánság. Hogy ezt egyelőre nem teljesítik, annak oka a túlterheltségtől való félelem. Csak hogy a jól vezetett énekóra nem teher, hanem felüdülés, derű és jókedv forrása.⁵¹

Kodály már 1929-es *Gyermekkarok* című nyilatkozatában kitért arra, hogy az egyes iskolatípusok tananyagába milyen művek kerüljenek:

A katolikus gimnáziumok világító tornyai lehetnének a megújuló magyar zene-kultúrának, ha istentiszteleti használatra elővonnék a latin nyelvű egyházi zene remekeit Palestrinától máig. [...] A protestáns iskolák hasonló csodákat tehetnének a francia zsolnárt karmunkáinak, továbbá a német és angol motett-irodalom remekeinek előadásával. [...] A modern nyelvek iskolái bőven találnak elsőren-

49 Kodály Zoltán: „Zene az óvodában.” *Magyar Zenei Szemle* 1/2 (1941): 3–21. Gyűjteményes kiadása: Bónis, Visszatekintés/1., i.m., 92–116., 92–93.

50 Kodály Zoltán: „Excelsior.” *Magyar Dal* XLI/1 (1936): 5. Gyűjteményes kiadása: Bónis, Visszatekintés/1., i.m., 56–57., 57.

51 Kodály Zoltán: „Vidéki város zeneélete. Előadás Nyíregyházán [1937].” Első kiadása: Szöllősy András (szerk.): *A zene mindenkié!* (Budapest: Zeneműkiadó, 1954.) 55–58. Gyűjteményes kiadása: Bónis, Visszatekintés/1., i.m., 71–74., 74.

dű énekelni valót az illető nyelveken. [...] Természetesen valamennyi iskolának foglalkoznia kellene a magyar népzenevel, oly behatóan, mint az anyanyelvvel. [...] Ha még az iskolai zenekarok végleg letennének a sekélyes szalonzenéről, és csak kifogástalan remekművekből válogatnának: előbb-utóbb olyan zenei légkör keletkezne az iskolában, hogy az innen kikerülő ifjú lelkén már nem fogna a magyar levegő kulturális mocsárláza.⁵²

Kodály ebben a programadó írásában beszélt a napi éneklés szükségességéről. Kiemelte a kórusban való együtténeklés fontosságát, mondván, a kórus a társadalom egységének megteremtéséhez is hozzájárulhat.⁵³ Kodály úgy látta: az éneklés – szemben a hangszeres kultúrával – a legalkalmasabb eszköz arra, hogy nagy tömegek közel kerüljenek a zenéhez. A kórusok számára a megfelelő műveket, a karirodalmat magyar zeneszerzőknek kell megteremteni, míg az idegen nyelvű zeneművek közül a kórusoknak csak a remekműveket szabad átvenni.⁵⁴ A kórusokban való éneklés egyúttal a nyilvános zeneéletben is értéket teremt.⁵⁵

Ehhez azonban – Kodály világosan látta – nemcsak idő és tananyag, hanem megfelelő módszer is szükséges. A tantervek egyfelől előírták a hangjegyről való éneklést, de a módszert illetően szabad kezet adtak a tanároknak. Bár megjelentek olyan munkák, melyek ismertették a relatív szolmizáció módszerét, amely a tantervekbe is bekerült, az mégsem terjedt el, nem vált a tanítás gyakorlatának részévé.⁵⁶ Kodály úgy gondolta, ahhoz, hogy az iskolai énekképzés megváltozzék, nagyon fontos, hogy a tanítóképzőkben és tanárképzőkben is emelkedjék a zenei oktatás színvonala.⁵⁷ Az énektanítás reformjához kapcsolódó munkák – Kodály és Kerényi György *Iskolai énekgyűjteményének* két kötete, valamint az ezekhez készült módszertan, Ádám Jenő *Módszeres énektanítás* című munkája 1943-ban, illetve 1944-ben jelent meg,⁵⁸ előbbi a Nemzetnevelők Könyvtára sorozatban.⁵⁹ A kötetek új fejezetet nyitottak az énekképzés reformját illetően is. A tankönyv, illetve a módszertani útmutató megjelenése előtt azonban már

52 Kodály, *Gyermekkarok*, i.m., 41–42.

53 I.m., 40.

54 I.m., 41.

55 I.m., 40.

56 Sztankó Béla: *Az iskolai énektanítás rendszerei*. (Budapest: k.n., 1934.)

57 Kodály, *Gyermekkarok*, i.m., 43.

58 Mészáros István: „Teleki Pál nemzetnevelési programja.” Mészáros, *Művelődéstörténeti tanulmányok* i.m., 443–446., 446.

59 Teleki Pál kultuszminiszter adott utasítást a könyvsorozat köteteinek megtervezésére, megírására és közreadására is. Ebben a sorozatban jelent meg többek között Kosáry Domokos *Magyarország története* című kötete és Várkonyi Hildebrand *A gyermek testi és lelki fejlődése* című munkája is. Lásd Mészáros, Teleki Pál, i.m., 443–446. Lásd még: Mann, *Magyar oktatási miniszterek*, i.m., 103–104.

megalakultak azok a szakmai és hivatalos fórumként szolgáló szervezetek, melyek az énektanításhoz kapcsolódó reformgondolatok elterjesztésében, részleges megvalósításában vállaltak szerepet: a Magyar Kórus Lap- és Zeneműkiadó és énekepedagógiai lapja, az Énekszó, valamint a Magyar Énekköztudományi Országos Egyesülete.

A Magyar Kórus Lap- és Zeneműkiadó és az Énekszó hangjegyes ének- és zenepedagógiai folyóirat jelentősége

A Magyar Kórus Lap- és Zeneműkiadót 1931-ben alapították Kodály egykori zeneszerző tanítványai: Ádám Jenő, Bárdos Lajos, Kerényi György és Kertész Gyula.⁶⁰ Az elsődleges cél az volt, hogy a karnagyként is működő tanítványok által a gyakorlatban már kipróbált, saját művekből, illetve könyvtárból és külföldről megszerzett kórusdarakból álló repertoárt megjelentessék.⁶¹ A kiadó egyházzenei folyóiratában, a Magyar Kórusban (1931–1950) nagyszámú kottát közöltek, s ezek mellett karvezetői tanácsokkal látták el az olvasókat. A folyóirat mellett folyamatosan adtak ki gyermekkari füzeteket, kánonokat és népdalfeldolgozásokat is,⁶² idővel azonban szükségessé vált egy olyan lap megjelentetése is, amely az iskolai énektanítás problémáival és tananyagával foglalkozott. 1933 októberétől jelent meg a kottamellékletet is tartalmazó Énekszó hangjegyes ének- és zenepedagógiai folyóirat (1933–1950). A két említett laphoz kötődik az első Éneklő Ifjúság hangverseny megszervezése is 1934 áprilisában.⁶³ A kórushangverseny nyomán kibontakozó énekes ifjúsági mozgalomhoz csatlakozó fiatalok számára 1941-től jelent meg az Éneklő Ifjúság című lap. A kiadó 1950-es államosításáig még további két szaklapot adott ki: a Zenei Szemle zenetudományi folyóirat új folyamát (1947–1949) és a Zenepedagógia című, hangszeres zenével foglalkozó lapot (1947–1950). A kórusművek mellett szólóhangszerekre és kamaraegyüttesekre írt műveket is megjelentettek. A Magyar Kórus által kiadott és országszerte terjesztett két és fél ezer zeneműből több mint 850 Kodály és mintegy harminc zeneszerző-tanítványának alkotása.⁶⁴

60 Bárdos Lajos: „A »Magyar Kórus« húsz éve. Beszélgetés.” In: Uő.: *Tíz újabb írás 1969–1974.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1974.) 260–269., 260–261.

61 I.m., 260.

62 I.m., 261. Lásd még: Gyimes Ferenc: „Kodály Zoltán és zeneszerző tanítványainak a Magyar Kórus kiadónál megjelent kompozíciói (1931–1950).” In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében.* (Budapest: Rózsavölgy és Társa, 2007.) 275–332.

63 Bárdos, i.m., 266. N.N.: „A Magyar Kórus és az Énekszó hangversenye.” *Énekszó* 1/4 (1934. február): 72. N.N.: „A Magyar Kórus és az Énekszó énekkari estje.” *Énekszó* 1/5 (1934. április): 88.; N.N.: „Éneklő Ifjúság.” *Énekszó* 1/6 (1934. június): 103–105.

64 Gyimes, i.m. 276–277., a teljes jegyzéket lásd: 278–332.

Az iskolai ének- és hangszer-pedagógiával foglalkozó Énekszó folyóirat megjelenése hiánypótló volt, hiszen az 1936-ban megjelenő pedagógiai folyóiratok közül egyedül ez foglalkozott kifejezetten zenepedagógiai kérdésekkel.⁶⁵ Szerkesztői a Magyar Kórus Lap- és Zeneműkiadó alapítói, Kerényi György és Kertész Gyula voltak. Munkájukat három rovatvezető segítette: Sztankó Béla, énekképzési szakfelügyelő, az Országos Közoktatási Tanács tagja az Iskolai énekképzés rovat vezetője volt, Czövek Erna és Veress Sándor pedig a Hangszerpedagógia rovatért felelt.⁶⁶ A két állandó rovat mellett a magyar és más országok zenei életéről több rovatban (*Hírek, Külföldi Lapszemle, Folyóiratok*) is tudósított a folyóirat, és rendszeresen adott hírt új művek, könyvek, hanglemezek megjelenéséről is. Az Éneklő Ifjúság hangversenyekről is jelentek meg írások, melyekben a koncertek műsorát részletesen közölték.⁶⁷ A kottamellékletbe kórusra írt és hangszeres kompozíciók egyaránt kerültek, a reneszánsz, barokk, klasszikus és romantikus szerzők mellett feltűnő a 20. századi kortárs zeneszerzők kompozícióinak túlsúlya.

A sokszínű, lelkes hangvételű folyóirat többféle szerepet is betöltött. 1934-től hivatalos lapja lett a Magyar Énekképzési Országos Egyesületének (a továbbiakban MÉOE), melynek közgyűléseiről rendszeresen közöltek tudósításokat. Több alkalommal írtak az iskolák éves értesítői alapján a magyar középfokú intézményekben folyó ének- és zeneoktatás helyzetéről, az egyes iskolatípusok énekképzéséről, az ének- és zeneoktatók helyzetéről. A folyóirat köréhez tartozó szakemberek segítségével az előfizetők számára ingyenes szemináriumokat – általános zenepedagógiai és zongora szakszeminárium, iskolai énekképzés szakszeminárium – és tanfolyamokat szerveztek, így segítve az érdeklődő pedagógusok munkáját.

Hasábjain a lap igyekezett a korabeli zenei, azon belül is a zenepedagógiai élet eseményeiről minél sokrétűbb tájékoztatást adni. Az Énekszóban olvasható cikkek többsége Kodály egykori tanítványaihoz, a vele közvetlen kapcsolatban álló zeneszerzőkhöz, zenepedagógusokhoz köthető. Írtak a lapba azok az elismert karnagyok – Andor Ilona, Borus Endre, Csorda Romana, Rajeczky Benjamin, B. Sztojanovits Adrienne –, akiknek kórusai az Éneklő Ifjúság hangversenyeken kiemelkedően szerepeltek. A hangszerpedagógiai cikkeket pedig a kor elismert hangszeres tanárai, többek között Czövek Erna, Irsai Vera, Kelemenné Péterffy Ida és Popper Irma adták közre. Kodály több, másutt már megjelent írását is közölték.⁶⁸ Emellett számos elismert szakembert találunk

65 Baranyai Mária–Keleti Andor: *A magyar nevelésügyi folyóiratok bibliográfiája, 1841–1936.* (Budapest, Fővárosi Pedagógiai Könyvtár, 1937.)

66 Később a hangszerpedagógiai írások önálló mellékletben kaptak helyet (A Hangszer), ennek a mellékletnek lett utóda 1947 és 1950 között a Zenepedagógia folyóirat.

67 N.N.: „Éneklő Ifjúság.” *Énekszó* VI/1 (1938. szeptember–október): 565–566.

68 Kodály Zoltán: „Gyermekkarok.” *Énekszó* I/3–4 (1934. január–február): 33–35., 53–55.; Gyűjteményes kiadása: Bónis, *Visszatekintés/1*, i.m., 38–45.; Uő.: „Bartók Béla gyermekkarai.” *Énekszó* IV/3–4 (1936. de-

a szerzők között: például Molnár Antal és Tóth Aladár zeneesztétákat, Forrai Miklós és Péter József karnagyokat. A legtöbb cikk énekpedagógiával és hangszerpedagógiával foglalkozott az óvodai zenei neveléstől a különböző iskolatípusokba járó fiatalok tanításáig. *Gyakorlati énektanítás* címmel minden iskolatípus – elemi iskola, polgári iskola, középiskolák, 1945 után az általános iskola – számára közöltek óraleírásokat.⁶⁹ Beszámolókat jelentettek meg a MÉOE-ben is komoly munkát végző magyar pedagógusok – például Ádám Jenő, Csorda Romana, B. Sztojanovits Adrienne – óráiról.⁷⁰ A lap olvasói nemcsak a magyar, de külföldi pedagógusok munkájáról, más országok zenei neveléséről, zenepedagógiai gyakorlatáról is rendszeresen is olvashattak.⁷¹ Az Énekszóban megjelenő cikkek sokszínűségét mutatják azok a publikációk, amelyek például a zenetanítás és a lélekelemzés kapcsolatáról,⁷² a zenepszichológiáról,⁷³ a könnyűzene társadalomban betöltött szerepéről⁷⁴ vagy éppen az éneklés és a hangszeres oktatás közti összefüggésekről szólnak.⁷⁵

A Magyar Énekotatók Országos Egyesülete

Az Énekszó 1934-ben a MÉOE hivatalos lapjaként jelent meg. A szervezet megalakítására a többi pedagógusegyesülethez képest viszonylag későn került sor,⁷⁶ 1933-ig az énekotatók jobbra más tanítóegyesületek és tanáregyesületek tagjai voltak.⁷⁷ A két világháború között működő önálló pedagógiai egyesületek egyszerre több célt szem

cember): 386–387. Gyűjteményes kiadása: Bónis Ferenc (közr.): *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok 2.* (Budapest: Argumentum, 2007.) 441.; Uő.: „Énekes játékok.” *Énekszó* IV/6 (1937. május): 429.; Gyűjteményes kiadása: Bónis, Visszatekintés/1, i.m., 62–63.; Uő.: „Előszó az Iskolai Énekgyűjteményhez.” *Énekszó* X/6 (1943. június): 1021–1024. Gyűjteményes kiadása: Bónis, Visszatekintés/1, i.m., 131–135.; Uő.: „Szüleim szegények voltak.” *Énekszó* XII/69 (1944. december): 1–2. Gyűjteményes kiadása: Bónis, Visszatekintés/1, i.m., 160–161.; Uő.: „Százéves terv.” *Énekszó* XV/79 (1947. november): 1–2. Gyűjteményes kiadása: Bónis, Visszatekintés/1, i.m., 207–209.

69 Vikár Sándor: „Egy énekóra az elemi iskolában.” *Énekszó* II/4–5 (1935. február): 171–172.; N.N.: „Énekóra a Montessori iskolában.” *Énekszó* II/6 (1935. május): 199–200.

70 N.N.: „Énekóra egy leánygimnáziumban.” *Énekszó* I/4 (1934. február): 67–69.

71 Cecelits Benőné: „Az északi rokonnépek énekkultúrája.” *Énekszó* VI/4 (1939. február–március): 605–606.; Nagy Béla: „Iskolai énektanítás Finnországban.” *Énekszó* VII/2 (1939. november): 673–675.

72 Szalay Károly dr.: „Zenetanítás és lélekelemzés.” *Énekszó* II/2–3 (1934. december): 135–137.

73 Vidor Márta: „Bevezetés a zenepszichológiába.” *Énekszó* III/3–4 (1936. január): 243–250.

74 Molnár Antal: „A könnyű zene és társadalmi szerepe.” *Énekszó* III/6 (1936. április): 310–313.

75 Popper Irma: „Az éneklés szerepe a hangszertanításban.” *Énekszó* II/4–5 (1935. február): 161–164.

76 Budapesten az első egyesületeket 1866-ban alapították. Szendi Emma: *A fővárosi pedagógustársadalom kultúrtörténete a két világháború között.* (Budapest: Eötvös, 2002.) 126.

77 Nagy Péter Tibor: *A magyar oktatás második államosítása.* (Budapest: Educatio, 1992.) 143.

előtt tartva működtek: az önképzés, önszegélyezés és társas együttlét színterei voltak. Működésük nyomán kialakították és formálták a különböző szakmai csoportok – például a tanítók, középiskolai tanárok, művészetoktatással foglalkozó pedagógusok – önképét, de sokat tettek az iskolák, az iskolai oktatás korszerűsítéséért, az iskola világához köthető reformelképzelések elterjesztéséért, mindezek érdekében pedig lehetőségeikhez mérten igyekeztek élni a politikai nyomásgyakorlás eszközeivel is.⁷⁸ A korabeli szakmai csoportok iskolatípusok szerint, szakmai, nemi és területi alapon szerveződtek.⁷⁹ Budapesten 1936-ban negyvenegy egyesület működött, köztük két zenéhez köthető: az 1928-ban alapított, ebben az időben 274 tagot számláló Országos Zenepedagógiai Egyesület és a MÉOE.⁸⁰ A különböző egyesületek tevékenységének fontos része volt a pedagógiai folyóiratok, kiadványok megjelentetése. Ezek a szakterület problémáival, aktuális kérdéseivel foglalkoztak, informáltak és szervezték a szakmai közösséget azzal a nem titkolt szándékkal, hogy hatással legyenek a magyar oktatásra is. Más pedagógusszervezetekkel ellentétben a MÉOE-ben nem különültek el az énekgyakorlatok iskolatípus szerint, a közösséghez elemi, polgári, középiskolai és főiskolai énekgyakorlatok és kántorok csatlakozását egyaránt várták.⁸¹ Az alakuló közgyűlésre 1933. november 24-én került sor a Polgári-iskolai Tanárok Csengery Otthonában,⁸² az egyesület alapszabályát később, csak 1935. június 1-jén hagyta hivatalosan jóvá a magyar királyi belügyminisztérium.⁸³ A szervezet eredeti nevét meg kellett változtatni, mert a névként beadott Magyar Énekgyakorlatok Országos Szövetsége helyett a minisztérium a Magyar Énekgyakorlatok Országos Egyesülete nevet hagyta jóvá.⁸⁴

A szervezet első elnöke Bitter Illés,⁸⁵ a budapesti ciszterci Szent Imre Gimnázium igazgatója volt. Bitter fellelhető életrajzai nem utalnak sem zenészműltra, sem a zenéhez, énektanításhoz fűződő szorosabb kapcsolatra.⁸⁶ Elnökké való megválasztását az indokolhatta, hogy 1922-től tankerületi főigazgatóként is működött, és tagja volt az

78 Nagy Mária: „Tanító és tanáregyesületek Magyarországon.” *Új Pedagógiai Szemle* XLVI/7–8 (1996. július–augusztus): 201–208., 205.

79 I.m., 203.

80 Szendi, i.m., 125–126.

81 N.N.: „A Magyar Énekgyakorlatok Egyesülete.” *Énekszó* III/6 (1936. április): 314.

82 N.N.: „Hírek.” *Énekszó* I/2 (1933. november): 30–32., 32.

83 N.N.: „Első közgyűlésünk.” *Énekszó* III/3–4 (1936. január): 267–268., 267.

84 N.N.: „A Magyar Énekgyakorlatok Országos Egyesülete.” *Énekszó* III/3–4 (1936. január): 265.

85 Bitter Illés (1868–1939) ciszterci szerzetes, irodalomtörténész, pedagógus, a Szent István Akadémia tagja. <http://lexikon.katolikus.hu/B/Bitter.html>; <http://intezet.nori.gov.hu/nemzeti-sirkert/budapest/fiumei-uti-temeto/bitter-illes-bitter-illes-bela/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.11.15.)

86 N.N.: „Bitter Illés.” In: Kenyeres Ágnes (szerk.): *Magyar Életrajzi Lexikon 1000–1990*. <https://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC00523/01845.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.03.15.)

Országos Köznevelési Tanácsnak is.⁸⁷ Az alapításban nagy szerepet játszó Ádám Jenőt az 1933-ban tartott alakuló ülésen alelnökké választották.⁸⁸ Ádám 1929-től tanított a Zeneakadémián, 1930-tól vezette a középiskolai ének- és zenetanárképző tanszakot.⁸⁹ Ugyancsak 1930-ban egyik alapítója volt a Magyar Kórus Zeneműkiadónak. 1939-ben ő örökölte az elnöki teendőket az időközben elhunyt Bitter Illéstől.⁹⁰ Az alakuló ülésen szintén alelnökké választották B. Sztojanovits Adrienne karnagyot és énektanárt, aki a budai Szilágyi Erzsébet leánygimnázium leánykarának vezetőjeként ekkor már több Kodály komponálta gyermekkari művet is bemutatott itthon és külföldön – a zeneszerző az ő kórusa számára írta 1929-ben a *Pünkösdlőt*.⁹¹

Az egyesület alapszabályának jóváhagyásáig, 1935-ig a szervezetet ideiglenesen megválasztott tisztségviselők vezették. Az 1935 decemberében megtartott közgyűlésen – mely a későbbiekben évenként ülésezett – a tagok megszavazták az egyesület hivatalos tisztségviselőit. Ez alapján az énekoktatók országos szervezetének elnöke Bitter Illés, társelnökei pedig Ádám Jenő, Peschko (Peskó) Zoltán, Steiner Rezső lettek. Alelnökké választották Bárdos Lajost, Csanády Júliát, Markóczy Irént, B. Sztojanovits Adrienne-t, Szögi Endrét. Az egyesület főtitkára Rajeczky Benjamin lett, aki már a szervezet elindulásától ezt a pozíciót töltötte be.⁹² A szintén Kodály-tanítvány Rajeczky 1926 és 1945 között annak a Szent Imre Gimnáziumnak volt tanára, melyet Bitter vezetett – tanítványai közé tartozott többek között Járdányi Pál is –, és rendszeresen publikált az *Énekszó* folyóiratban.⁹³ Később, 1939-től a helyét Preisinger (Perényi) László vette át.⁹⁴ Az 1935-ben megválasztott tisztségviselők között titkári pozíciót töltött be Szász Alajos. A jegyzők Sprenger Lajosné és Szabóné Ábrányi Margit lettek. Az egyesület pénzügyeiért Roboz Benedek pénztáros felelt. A szervezet működését Borus Endre és Radnay Paula ellenőrizték. A háznagyi tisztséget Volly István töltötte be, az egyesület könyvtárosa pedig Günther Magda lett. Az egyesület választmányába, mely évenként többször is ülésezett, a következő tagokat választották: Csorda Romána, Faragó

87 Az Országos Köznevelési Tanács történetéről és működéséről lásd: Mann Miklós: „Az Országos Köznevelési Tanács első évtizedei.” *Új Pedagógiai Szemle* XLII/3 (1992. március): 88–92.; Felkai László: „Az Országos Köznevelési Tanács múltjából.” *Új Pedagógiai Szemle* XLII/3 (1992. március): 93–96.

88 N.N.: „Megalakult az Egyesület.” *Énekszó* I/3 (1934. január): 52.

89 N.N.: „Ádám Jenő.” In: Bartha Dénes (szerk.): *Zenei lexikon I. kötet*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965.) 24–25.

90 N.N.: „Jegyzőkönyv a MÉOE 1939. okt. 17-i üléséről.” *Énekszó* VII/2 (1939. november): 678–679.

91 Sztojanovits Adrienne, Böhmné (1890–1976), énektanár, karnagy, hangverseny-énekesnő: <https://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC14240/15310.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.03.25.)

92 N.N.: „A Magyar Énekoktatók Országos Szövetsége.” *Énekszó* I/6 (1934. június): 106–107., 106.

93 Rajeczky Benjamin: „A cserkész tábor zenéje.” *Énekszó* I/1 (1933. október): 7–8.; Uő: „Többszólalmú zenék 15. századi emlékei.” *Énekszó* XVII/5 (1950. március): 184–191.

94 Jegyzőkönyv, 1939, i.m., 678.

József, Fleischhacker Margit, Hidy Gyulai Mária, Huber Árpád, Kapi-Králik Jenő, Kisdi Mária, Ledniczky Lajosné, Mélion Józsefné, Pantol Márton dr., Paul Mária, Pápay Izabella, Payr Ilona, Péter József, Rossa Ernő, Szvoboda Kornél, Tóthné Zala Anna, Török Zoltán dr., Vince Gyuláné és Wagner József dr.⁹⁵

Az egyesület tagjainak számáról csak bizonyos évekből maradt fenn adat az Énekszóban: 1936-ban a tagok száma 176, 1942-ben már 370 volt.⁹⁶ A közösség díszelnököket és tiszteletbeli tagokat is választott. 1935-ben Szendy Károly polgármestert és Sztankó Béla zenepedagógust, a Zeneakadémia tanárát,⁹⁷ 1936-ban pedig Dohnányi Ernőt, a Zeneakadémia főigazgatóját, aki ekkor lett a felsőház és a nevelési bizottság tagja.⁹⁸ A tiszteletbeli tagok közé tartozott Harmat Artúr, Karvaly Viktor, dr. Molnár Imre, Kodály Zoltán és Fritz Jöde is.⁹⁹

Az egyesület törekvései, tevékenységének eredményei

Az egyesület munkájáról az Énekszó 1933 és 1947 közötti számaiban megjelent egyesületi hírek, a közgyűléseiről és választmányi üléseiről szóló beszámolók alapján lehet képet alkotni. A MÉOE megalakulása és működése is szorosan összekapcsolódott a folyóirattal, mely 1934 áprilisától mint a szervezet hivatalos lapja jelent meg. Az összefonódást mutatja az is, hogy az egyesületben alelnöki, titkári, főtitkári pozíciót betöltő szakemberek rendszeresen publikáltak a lapban.

Az alakuló ülésen (1933. november 24-én) megszülető választmány kisebb csoportokat alakított, amelyek a következő témákhoz kapcsolódva tettek később ajánlásokat: középiskolai tanterv, énektanítás és rádió, iskolai dalosünnepek, sajtó és pénzügyek.¹⁰⁰ Az első közgyűlésre 1934. május 29-én került sor, amelyen külön szakosztályokba szerveződve önálló programokat dolgoztak ki: az első szekció a magyar népzene oktatásával, megismertetésével foglalkozott, a második énektechnikai és metodikai kérdésekkel, a harmadik az iskolai hangszeres zene fejlesztésével, énekkutatásban való felhasználásával. Egy negyedik szakosztályt is létrehoztak, mely a státuskérdésekben

95 N.N., Első közgyűlésünk, Énekszó III/3–4, i.m., 268.

96 S. L.-né [Sprenger Lajosné]: „A Méoe. 1936. dec. 15-i közgyűléséről (Jegyzőkönyvi kivonat).” *Énekszó* IV/5 (1937. március): 19.; N. N.: „Az énekköztartók egyesületének hírei.” *Énekszó* X/1 (1942. szeptember–október): 954.

97 N.N., Első közgyűlésünk, Énekszó III/3–4, i.h.

98 N.N.: „Jegyzőkönyv a MÉOE 1936. XI. 6-án tartott választmányi üléséről.” *Énekszó* IV/3–4 (1936. december): 395–396., 395.

99 N.N., Első közgyűlésünk, Énekszó III/3–4, i.m., 268. N.N.: „Idei közgyűlésünk.” *Énekszó* V/4 (1938. február): 516–517., 516.

100 N.N., Megalakult az Egyesület, Énekszó I/3, i.h.

tett javaslatokat.¹⁰¹ Mindezekből is kitűnik, hogy az egyesület legfontosabb céljai között az iskolai énekoktatás fejlesztése, az énekoktatók, karvezetők további szakmai fejlődésének elősegítése és érdekeik védelme szerepelt.

Az egyesület első sikerét 1934 tavaszán könyvelhette el: a tervek szerint 1934 márciusában Harmat Artúr és Kodály Zoltán egy-egy előadására került sor, áprilisban pedig „rádió-karénekórák” indultak. Bitter Illés jelentette be az 1934. január 23-ai választmányi ülésen, hogy a rádió vezetősége jóváhagyta egy új műsorsorozat indítását.¹⁰² Ezek keretében a hallgatók nemcsak a legújabb gyermekkari műveket hallgathatták meg a rádión keresztül, de azok betanítását is. Az új adások révén az egyesület munkatársai a legújabb énekpedagógiai módszerek megismertetését ígérték, az elemi iskoláktól a polgári iskolákon keresztül a gimnáziumi énekórákig osztályénekórák keretében.¹⁰³ A rádió a két világháború között nemcsak a hírközlés, de az ismeretterjesztés és a szórakoztatás forradalmian új eszköze is volt. A rendszeres rádióközvetítések Magyarországon az 1930-as évek végétől egyre nagyobb tömegek számára váltak elérhetővé.¹⁰⁴ A rádió által közvetített népszerű zenei műfajok között – szemben a komolyzenével – vezetett a cigányzene és a magyar nóta, de emellett más könnyebb műfajokat is sokat játszottak: a legkedveltebb az operett, a dzsessz és a modern tánczene volt.¹⁰⁵ Ezért is volt kiemelten fontos az egyesület számára, hogy a rádióelőadásokkal, rádiós énekórákkal és kórushangversenyekkel rendszeresen jelentkezzen. 1938-tól a rádió havonta egy iskolai énekkar hangversenyét közvetítette, a hangversenyek megszervezésére pedig az egyesületet kérték fel.¹⁰⁶ 1940-től az ifjúsági kórusok már havonta két alkalommal szerepelhettek,¹⁰⁷ 1942-től pedig Ádám Jenő tartott rendszeresen népdalfélórákat a budapesti I. rádióban.¹⁰⁸

Az egyesület nemcsak a rádión keresztül igyekezett az új elképzeléseket, műveket elterjeszteni. A megbeszéléseken folyamatosan napirenden volt, miként emelhetnék az énekkari hangversenyek színvonalát, segíthetnék a kórusok munkáját.¹⁰⁹ Míg az Éneklő Ifjúság koncertek szervezői nagy figyelmet fordítottak a műsor összeállítására, más rendezvényeken – például az Országos Középiskolai Dalosünnepeken – a

101 N.N., A Magyar Énekoktatók Országos Szövetsége, *Énekszó* I/6, i.m.

102 N.N.: „Hírek. A Magyar Énekoktatók Országos Szövetsége.” *Énekszó* I/4 (1934. február): 71.

103 N.N.: „Nyilvános énekórák.” *Énekszó* I/4 (1934. február): 71.

104 Romsics, Magyarország története, i.m., 220–221.

105 I.m., 217.

106 N.N.: „Idei közgyűlésünk.” *Énekszó* V/4 (1938. február): 516–517., 516.

107 N.N.: „A Magyar Énekoktatók Országos Egyesületének hírei.” *Énekszó* VIII/3 (1940. december–1941. január): 792–793., 793.

108 N.N.: „Népdal-félórák a rádióban.” *Énekszó* IX/5 (1942. április): 924–925., 924.

109 N.N.: „A Magyar Énekoktatók Szövetsége.” *Énekszó* I/6 (1934. június): 106–107., 107.

programban „szalonmuzsika, vagy más, technika és mondanivaló szempontjából alacsonyrangú” művek is szerepeltek.¹¹⁰ A szakmai közösség ezért már 1934-ben olyan tanfolyam szervezését tervezte, ahol a jelentkező karvezetők tanácsokat kaphattak az énekes hangversenyek megrendezésében is közreműködő Bárdos Lajostól.¹¹¹ Később az egyesület kórushangversenyek lebonyolítását is magára vállalta,¹¹² amelyeknél a program összeállítására külön bizottságot alakítottak.¹¹³

A karvezetőkön kívül az ének- és zenetanárok számára is rendszeresen szerveztek ingyenes előadásokat, szemináriumokat. Az előadások többek között az ünnepélyek zenei műsorának összeállításáról, a zenei önképzőkörök munkájáról, a gyermekek hangképzési problémáiról, az iskolai énektanítás helyzetéről szóltak.¹¹⁴ A további tervekben hangképzés-, vezénylés-, zongora-, hegedű-, harmónium-, orgona-, összhangzattan-kurzus is szerepelt.¹¹⁵ Mivel az 1930-as évek közepétől az Énekszó folyóirat is indított hasonló továbbképző tanfolyamokat, idővel egyeztettek a két testület szemináriumait és közösen szervezték az alkalmakat.¹¹⁶ Ilyen volt például az 1936. december és 1937. március között havonta egy alkalommal megtartott ének-szakszeminárium, melynek keretében leánygimnáziumi és polgári iskolai osztályokban tartott bemutatóórákat tekinthettek meg B. Sztojanovits Adrienne, Markóczy Irén és Steiner Rezső vezetésével.¹¹⁷

A közösség legjelentősebb rendezvénye kétségtelenül az 1938 januárjában megszervezett Jöde-kurzus volt, melyen a MÉOE tagjai és az Énekszó előfizetői ingyen vehettek részt.¹¹⁸ Az esemény jelentőségét mutatja az is, hogy az Énekszó egy külön lapszámban („Jöde-szám”) számolt be a továbbképzésről.¹¹⁹ Előadásaiiban Fritz Jöde beszélt a népzeneiről, az iskolai ének- és zenetanítás területéről, az iskolai zenei nevelés feladatairól, és az ének- és zenetanárok számára az énekórákon hasznosítható gyakorlatokat is mutatott.¹²⁰ Az előadások együttes kánonénekléssel kezdődtek, melyeket Jöde az akkor még nem elterjedt és közismert relatív szolmizáció és a curweni kézjelek segítségével tanított

110 I.m., 107.

111 I.h.

112 N.N.: „A MÉOSz választmányi ülése.” *Énekszó* II/2–3 (1934. december): 154.

113 N.N.: „A Magyar Énekköztudós Országos Egyesülete.” *Énekszó* III/3–4 (1936. január): 265.

114 A MÉOSz választmányi ülése, *Énekszó* II/2–3, i.h.; N.N.: „A MÉOSz decemberi felolvasó ülésén.” *Énekszó* II/4–5 (1935. február): 184.

115 I.h.

116 N.N.: „Idei közgyűlésünk.” *Énekszó* V/4 (1938. február): 516–517., 516.

117 N.N.: „Énekszeminarium.” *Énekszó* IV/5 (1937. március): 20–21.

118 N.N.: „Jöde-hét – a karácsonyi szünidőben.” *Énekszó* V/2 (1937. november): 485.

119 Jöde-szám: *Énekszó* V/4 (1938. február).

120 Matthias Funkhauser: „Fritz Jöde »Tonika-Do« Szemináriuma Budapesten 1938-ban. Történelmi Háttér – Tartalom – Módszer – Kihatásai.” *Parlando* (2015/4) <https://www.parlando.hu/2015/2015-4/FritzJode.pdf> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.03.28.)

be. Újdonságot jelentett az úgynevezett „Nyilvános Éneklés” („Offene Singstunde”), amelynek keretében Jöde az egybegyűlteknél több dalt tanított meg. A magyarországi tanfolyamot is ezzel zárták, és a siker hatására a szakmai társaság elhatározta, hogy további hasonló alkalmakat fog szervezni.¹²¹ A magyar ének- és zenepedagógia szempontjából is rendkívül fontos volt a Jödével való találkozás. Ádám Jenő így írt erről később: „A MÉOE valóban kultúrfeladatot teljesített, mikor meghívta őt körünkbe.”¹²² Jöde tanfolyama után is meghatározóak maradtak az egyesület munkájában a különböző továbbképző tanfolyamok, amelyekkel a nem szakos, de éneket tanító és kórust vezető tanárokat akarták segíteni.¹²³ Az akkor még Magyarországon „új” módszernek számító relatív szolmizációhoz kapcsolódó kérdésekben is segítséget nyújtottak: ennek érdekében hirdették meg Ádám Jenő továbbképző tanfolyamát,¹²⁴ tanterveket, részletes óravázlatokat, cikkeket publikáltak az *Énekszóban*,¹²⁵ de a lap szerkesztőségében is lehetőség volt személyes konzultációra.¹²⁶

Az iskolai énekoktatás korabeli helyzetéről szóló beszámolók, annak reformjával, újabb módszereivel foglalkozó írások rendszeresen jelentek meg a szakmai fórumként is szolgáló hivatalos lapban. A MÉOE hivatalos szervezetként viszont ajánlások, memorandumok formájában közvetlenül léphetett kapcsolatba a tanügyi kérdésekben illetékes vallás- és közoktatásügyi minisztériummal, a tanárképző intézményekkel. A közösség folyamatosan kereste a kapcsolatot azokkal a köztisztviselőkkel, akik céljai elérésében támogathatták, és ennek érdekében aktív kapcsolatban voltak az Országos Közoktatásügyi Tanács tagjaival.¹²⁷

Az 1936. május 12-ei választmányi ülésen több memorandumot fogadtak el, melyek a középiskolai énekoktatás helyzetének rendezését érintették. A vallás- és közoktatásügyi minisztertől kérték az elemi iskolák szakfelügyeletének megszervezését, és javasolták, hogy a középiskolákban alkalmazzanak szakképzett énektanárokat a tantárgy tanítására, illetve a már képzés nélkül tanító kollégák számára szervezzenek képe-

121 N.N.: „Nyilvános énekórák Győrött.” *Énekszó* VIII/5 (1941. március–április): 823.; Lackner László: „Nyilvános énekóra a rimaszombati gimnáziumban.” *Énekszó* IX/3 (1941. december–1942. január): 881–882.; Benkő Anna Erzsébet: „Nyilvános énekórák Sopronban.” *Énekszó* X/4 (1943. február–március): 997–998.; N.N.: „Nyilvános énekórák Debrecenben.” *Énekszó* XI/5 (1944. április–május): 79.

122 Ádám Jenő: „Jöde.” *Énekszó* V/4 (1938. február): 515.

123 N.N.: „Választmányi ülés.” *Énekszó* VI/2 (1938. november): 579.

124 N.N.: „Új élet indul a MÉOE-ban.” *Énekszó* XIV/74 (1946. november): 15–16.

125 Lásd például: Csoma Klára: „Bemutatótanítás. Új dal, a »Búvódsí« megtanítása kézjel után.” *Énekszó* XIV/74 (1946. november): 13–14.

126 N.N., Új élet indul a MÉOE-ban, *Énekszó* XIV/74, i.m., 15–16.

127 N.N., Idei közgyűlésünk, *Énekszó* V/4 i.m., 516.; Sprenger Lajosné: „Jegyzőkönyv a MÉOE 1936. évi május hó 12-én tartott választmányi üléséről.” *Énekszó* IV/1 (1936. szeptember): 333–334.

sító tanfolyamot, melyhez a MÉOE felajánlotta segítségét.¹²⁸ Memorandumot címeztek a Zeneművészeti Főiskolának, melyben az énektantárképző tanfolyam négy évre való kibővítését kérték.¹²⁹ Hamarosan újabb sikert könyvelhettek el. A kultuszminisztérium a budapesti elemi és polgári iskolák szakfelügyelőivé Harmat Artúrt és Karvaly Viktort jelölte ki, a középiskolák felügyelői Bárdos Lajos és Ádám Jenő lettek. Arról is biztosították az egyesületet, hogy a későbbiekben a többi tankerületbe is jelölnek ki ének-szakfelügyelőket.¹³⁰

Bitter Illés, az egyesület elnöke 1936-ban hivatalos levélben kérdezte meg a közélet nagyságait az iskolai énekkortatásról kialakított véleményükről.¹³¹ Válasz csak néhányuktól érkezett, köztük Kornis Gyulától, aki a Klebelsberg vezette kultuszminisztériumban államtitkárként működött 1927 és 1931 között, és előkészítője volt az 1920-as évek középiskolákat érintő törvénytervezeteinek.¹³² Kornis, aki 1920-tól a tanulmányi ügyekben illetékes Országos Közoktatási Tanácsnak is ügyvezető alelnöke volt, a következőket írta:

Az ének és a zene gyakorlása, vagy legalább élvezése a magasabbrendű műveltségnek szükséges kiegészítője. A nevelésben az egyoldalú intellektualizmussal szemben, amely minél több ismeret szerzésével csak az értelmet gazdagítja és csiszolja, a zene a kifinomult kedély egyik legfőbb forrása. Ezért a középiskolában, ahol a nemzet vezető társadalmi rétege nevelkedik, feltétlenül helyet kell szorítanunk, még az értelmi ismeretek rovására is, a zenei művelődésnek.¹³³

Bár az egyesület működésének tizenhárom éve alatt rendkívül aktívan vett részt az énekpedagógiai reformelképzelések terjesztésében, harcolt az iskolai énekkortatás ügyéért, képzésekkel, tanácsokkal látta el az énekpedagógusokat, képviselte érdekeiket, tartós eredményt nem sikerült elérnie. Az Énekszó 1946. decemberi száma volt az utolsó, mely a szervezet hivatalos lapjaként jelent meg. 1947 februárjától a lap címe is megváltozott,¹³⁴ a MÉOE neve ettől kezdve nem szerepelt sem a címlapon, sem a belső

128 I.m., 333.

129 I.h.

130 Sprenger Lajosné: „Jegyzőkönyv a MÉOE 1936. XI. 6-án tartott választmányi üléséről.” *Énekszó* IV/3–4 (1936. december): 395–396.

131 I.m., 395.

132 Mészáros István: „Kornis Gyula neveléstudományi és közoktatáspolitikai tevékenységének korszaka (1920–1931).” In: Mikonya György (szerk.): *A pedagógusképzés törvényi szabályozása 1917–1945. Szöveggyűjtemény.* (Budapest: ELTE Eötvös, 2012.) 113–120., 119.

133 Kornis Gyula: „[cím nélkül.]” *Énekszó* VI/2 (1937. november): 484.

134 1947 februárjától (XIV/76): *Énekszó. Hangjegyes ének- és zenepedagógiai közlemények.* 1947 márciusa (XIV/77) és 1947 decembere (XV/80–81) között: *Hangjegyes ének- és zenepedagógiai füzetek.*

borítón. Az egykori szakmai közösség tagjai közül többen a Kodály vezette Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetéhez csatlakoztak. Az újonnan megalakult társaság első tagértekezletét 1945. szeptember 23-án tartotta, az értekezleten felszólalt Járdányi Pál is, aki ekkor a szervezet titkára volt.¹³⁵ A szakemberek ekkor még hittek abban, hogy az 1930-as évektől megfogalmazott célokat ezen az új szervezeten keresztül megvalósíthatják. Nem számoltak – nem számolhattak – azzal, hogy később az újonnan létrehozott intézmény éppúgy, mint az iskola és azon belül az énekoktatás, politikai célok áldozata lesz.

135 Szelényi István.: „A Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének tagértekezlete.” *Énekszó* XII/71 (1945. december): 31–32.

RISKÓ KATA

Elágazó utakon

A magyar népzene kutatás 1930 és 1945 között

Az 1930-as években, illetve az 1940-es évek elején született népzenei publikációk közül különös hatást gyakorol a mai olvasóra az a tanulmány, amely Bartók Béla neve alatt *A régi magyar népzene*ről címmel jelent meg az *Ethnographia* 1942-es évfolyamában. Szerzője a harminc-negyven évvel korábbi népzenei gyűjtéseket úgy jellemzi, mint amelyek már akkor hanyatlást tükröztek, mivel a régi dallamokat – mint Bartók hangsúlyozta – csak kevés öreg tudta, akik ráadásul nem is szívesen énekeltek, és az új stílus kivételével minden népzenei réteg – a régi stílus, a szokásdallamok, a „régifajta táncramuzsikálás” – vagy teljesen kihalt, vagy csaknem kiveszett.¹ Más, korabeli népzenei és néprajzi tanulmányok ugyanakkor számos értékes anyagot rögzítő gyűjtésről, sőt addig nem ismert régi dallamtípusok megismeréséről számolnak be. Noha Bartók ekkor már nem végzett terepmunkát a Kárpát-medencében, a gyűjtött anyag 1934 és 1940 közötti főállású kutatójaként, számos új gyűjtés lejegyzőjeként, népzenei hanglemezek készítőjeként természetesen ismerte az új munkákat. Az említett tanulmány eredetije, Bartók *Ungarische Volksmusik* című cikke 1933-ban jelent meg a *Schweizerische Sängervereinigung*-ban. A tanulmány kifejezetten a régi népzeneire vonatkozó részét 1943-ban Szabolcsi Bence adta közre a Kodály Zoltán 60. születésnapjára összeállított kötetben,² s bizonyára az *Ethnographia*-beli közlés is az ő nevéhez fűződik.

Az I. világháború valóban megtörte a modern népzene gyűjtés első, intenzív korszakát. Bartók 1929-ben úgy fogalmazott, hogy a népzene kutatás súlypontja a gyakorlatilag lehetetlenné váló gyűjtések helyett az anyag rendszerezésére került át.³ Kodály a húszas évek végétől csak szórványosan gyűjtött.⁴ A Néprajzi Múzeum Értesítőjében még 1928-ban is súlyos pénzhiányról, s ebből fakadóan kevés gyűjtési lehetőségéről ol-

1 Bartók Béla: „A régi magyar népzene” *Ethnographia* LIII/3–4 (1942. szeptember–december): 173–176.

2 Bartók Béla: „Magyar népzene.” In: Lampert Vera (közr.): *Bartók Béla írásai 4. Írások a népzene*ről és a népzene kutatásról II. Szerk.: Révész Dorrit–Biró Viola. (Budapest: Editio Musica, 2016.) 71–78., 78.

3 Bartók Béla: „Magyarországi népzenei kutatások” *Ethnographia* XL/1 (1929. március): 3–9. Lampert, i.m., 191–199.

4 Szalay Olga: *Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye*. (Budapest: Akadémiai, 2004.) 131–132.

vashatunk.⁵ 1929-ben viszont a Néprajzi Társaság támogatásával a terepmunkák újabb sora indulhatott meg. Ezeket Lajtha László vezette, aki, ha megszakításokkal is, de már 1913 óta működött az intézményben,⁶ s a gyűjtőmunkát haláláig folytatta.⁷ Kodály a Zeneakadémia és a pesti egyetem bölcsészkarának oktatójaként számos fiatalot vont be a népzene kutatásba. A népzenei fonogramgyűjteményt őrző Néprajzi Múzeumban⁸ Lajtha mellett először Volly István és Veress Sándor,⁹ 1932-től Balla Péter,¹⁰ 1935-től Dincsér Oszkár¹¹ gyakornokoskodott, illetve dolgozott, 1936-ban Lajtha és Veress továbbí fiatal gyűjtők munkáját említette.¹² Bartók, Kodály és Lajtha 1930-tól a Magyar Tudományos Akadémia Néptudományi Bizottságának tagjaként is segítette a fiatal gyűjtők terepmunkáit.¹³

A trianoni békeszerződés nyomán elcsatolt, népzenei szempontból különösen gazdag területeken számos nehézséggel járt a gyűjtés. Dincsér Oszkár 1938-as erdélyi útjáról beszámoló cikkében az adatközlők védelme érdekében még nem közölte az út részletes adatait, és az előadók, sőt a települések nevét is csak utólag, a második bécsi döntés után publikálta.¹⁴ Lükő Gábort – moldvai gyűjtőútja után – kiutasították Romániából, fonográfhengerei, amelyeket bukaresti magyar diákokra bízott, később tönkrementek.¹⁵ Balla Péter részben ezek pótlására ment Moldvába 1934-ben, s felvételeit sikerült is elhoznia, ezután azonban őt is kiutasították.¹⁶ A Felvidéken, majd 1941-től a Néprajzi

5 N.N.: „Néprajzi múzeumunk az 1928. év I. negyedében.” *Néprajzi Értesítő* XX/2 (1928): 94.

6 Pávai István: „Népzenei gyűjtemény.” In: Fejős Zoltán (szerk.): *A Néprajzi Múzeum gyűjteményei*. (Budapest: Néprajzi Múzeum, 2000.) 813–851., 815–819.

7 Berlész Melinda: *Lajtha László. A múlt magyar tudósai 12*. (Budapest: Akadémiai, 1984.) 245–260.

8 Hivatalosan: a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Tára. Népzenei gyűjteményének történetéről lásd: Pávai, i.m.

9 Dr. Madarassy László: „Főtitkári jelentés.” *Ethnographia* XLI/2 (1930. június): 136–139.

10 Pálóczy Krisztina–Pávai István: „A népdaloktól a genfi zsolnárokig. Balla Péter népzenei és egyházzenei munkássága.” *Néprajzi Értesítő* XCVI (2014): 99–114., 102.

11 Berlész Melinda: „Dincsér Oszkár kutatásai a »Pátria«-felvételek összefüggésében. Egy évtized a Néprajzi Múzeum népzenei műhelyében (1935–44).” In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Zenatudományi Dolgozatok 2001–2002*. (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2002.) 121–144., 124.

12 Lajtha László–Veress Sándor: „Népdal, népzene gyűjtés.” In: Molnár Imre (szerk.): *A magyar muzsika könyve*. (Budapest: Havas Ödön, 1936.) 172–179., 177. A tanulmány gyűjteményes kiadása Berlész Melinda (közr.): *Lajtha László összegyűjtött írásai I*. (Budapest: Akadémiai, 1992.) 83–91.

13 Szalay Olga: „Kodály Zoltán és a Tudományos Akadémia szerepe a népdal-összkiadás megindításában 1930 és 1940 között.” In: Richter Pál–Rudasné Bajcsay Márta (szerk.): *Zenatudományi dolgozatok 2003*. (Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 2004.) 127–186., 128–130., 134., 138–139.

14 Dincsér Oszkár: „Népdalgyűjtés Erdélyben.” *Néprajzi Értesítő* XXXII/1–2 (1940): 126–136., illetve Uő.: „Pótlás.” *Néprajzi Értesítő* XXXII/3–4 (1940): 420.

15 Pávai, i.m., 819.

16 Pálóczy–Pávai, i.m., 103.

Múzeumban működő Manga János a pozsonyi magyar rádió munkatársaként végezhetett gyűjtéseket, de vele is előfordult, hogy ghymeszi furulyás felvételeinek hengereit és gyűjtési adatait csehszlovák rendőrök elkobozták.¹⁷

Mindennek ellenére a gyűjtők a határokon túl is jelentős munkát végeztek. Balla 1933-ban, néhány évvel a terület magyar lakóinak áttelepítése előtt Bukovinában is járt.¹⁸ A korszak egyik legfontosabb eredménye a bartóki négy dialektusterület¹⁹ mellé később önálló ötödikként fölvelt Moldva népzenejének megismerése lett, Domokos Pál Péter, Veress, Lükő és Balla gyűjtéseinek köszönhetően.²⁰ Veress az 1930-as gyűjtésről beszámoló tanulmányában a Moldvában talált, addig nem ismert dallamokról, például egy tetraton típusról, feltűnően régies népzeneről, a gazdagon cifrázó rubato előadásmód még a fiatalok körében is élő voltáról írhatott.²¹ Sőt: a fiatal lányok csoportban énekelve is egyformán díszítettek rubato dallamokat²² – Bartók ilyesmit csak románok között tapasztalt.²³

Az a tény, hogy a népzene kutatás eddigre a teljes magyar nyelvterület zenéjét legalább nagy vonalakban megismerte, valamint az, hogy különösen a korszak elején elsősorban csak Magyarország akkori határain belül lehetett gyűjteni, új gyűjtési szempontokat hívott elő. Lajtha – 1930-as gyűjtéseiről szóló beszámolója szerint – külföldi mintákat is figyelembe véve egyre inkább törekedett arra, hogy a terepmunkák során ne csak a legszükségesebbekről, hanem minél több dallamról készítsen hangfelvételt, hogy a tudományos vizsgálatra leginkább megfelelő, hiteles anyagot biztosítson.²⁴ Hangsúlyozta, hogy az új stílusú népdalok tudományos szempontból ugyanúgy érdemesek vizsgálatra, mint a régiek, hiszen élő és virágzó zenei hagyományt mutatnak, és rajtuk többek között a variálódás és az új dallamok születése is vizsgálható.²⁵ Kodály, aki Nagysza-

17 Manga János: „Népi hangszerek a Felföldön.” *Ethnographia* L/1–2 (1939. március–június): 135–153., 141.

18 Gyűjtőútjának összefoglalóját lásd Balla Péter: „Népzenei gyűjtés a bukovinai falvakban.” *Ethnographia* XLVI/1–4 (1935. március–december): 126–141.

19 Bartók Béla: *A magyar népdal*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924.) VIII. Ugyanitt utal Moldva zenéjének ismeretlen voltára is.

20 Domokos 1929-ben, Veress 1930-ban, Lükő 1932-ben, Balla 1934-ben gyűjtött először Moldvában. Pálóczy–Pávai, i. m., 103.

21 Veress Sándor: „Népzenei gyűjtés a moldvai csángók között.” *Ethnographia* XLII/3 (1931. szeptember): 133–143., 133–134. Lásd még: Berlász Melinda–Szalay Olga (szerk.): *Moldvai gyűjtés*. (Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, 1989.)

22 I. h.

23 Bartók, A régi magyar népzeneről, i. m., 79.

24 Lajtha László: „Az 1930. évi népzenei gyűjtések.” *Ethnographia* XLII/2 (1931. június): 62–75., 62. Gyűjteményes kiadása: Berlász: Lajtha írásai, i. m., 54–74.

25 I. m., 63.

lonta népzenejéből elsősorban a dallamanyagot mutatta be,²⁶ *A magyar népzene* című, 1935-ben lezárt összefoglalásának előszavában – bizonyára részben az akkor virágzó falukutatás hatására – a népzene létmódjának minden részletére kiterjedő zenei falu-monográfiák megírásának szükségességét hangsúlyozta.²⁷ Ezek lehetséges szempontjaiként olyan kérdéseket vetett fel, mint a zene helye a közösség életében, a dallamok elterjedtsége, használata, a variálódás, a nép énektechnikája, az egyéni repertoár. Az új megközelítések mellett az új, jobb minőségű felvételek reménye is ösztönözhetette a gyűjtéseket, ráadásul a régi stílus sem tűnt el olyan mértékben, ahogyan korábban gondolhatták. Erre Kodály is utalt *A magyar népzene* újabb kiadásában. Az első kiadás egy mondatát – „a legújabb gyűjtések azt mutatják, hogy a régibb típusok lassú eltűnésén kívül lényeges változás nem történt az utolsó évtizedekben”²⁸ – az 1943-as második kiadásban kihúzta, és a régi stílus fennmaradását hangsúlyozta: „a legújabb gyűjtések, főképp a Rádió gramofon-felvételei azt mutatják, hogy a régibb típusok még mindig élnek, jellegzetes előadásmódjukkal együtt. Egyes dallamok talán elhallgattak; egyes vidékek elvesztették néprajzi érdekességüket, másoké viszont csak most jut napfényre.”²⁹ 1952-ben azzal egészítette ki mindezt, hogy „gyakran megtörtént, hogy amit 1910 táján mint ritkaságot, már csak kevés öreg-embertől jegyezhattünk le, 10-20 év múlva másutt újra felbukkant, mint eléggé ismert dal”.³⁰ A régi stílus továbbélésében a történelmi változások is közrejátszottak. Manga János szerint a Zoborvidéken a két háború között, részben az új politikai helyzet ellensúlyozásaképp, korábban kiveszni látszó szokások is visszatértek.³¹ Vargyas Lajos a trianoni határokon kívül került Áj faluval kapcsolatban úgy vélte, hogy a falu elszigetelődése, a kevés új hatás is hozzájárult az idősök régi dalainak feléledéséhez.³²

Ezért is volt fontos az a néprajz más területeihez képest kiemelkedő lehetőség, amit az 1936-ban kezdődő, később Pátria lemezsorozatként ismertté vált gramofonlemez-ki-

26 Kodály Zoltán–Szendrey Zsigmond (szerk.): *Nagyszalonai gyűjtés*. (Budapest: Athenaeum, 1924.) A Kodály által írt részek gyűjteményes kiadása Bónis Ferenc (közr.): *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok 2*. (Budapest: Argumentum, 2007.) 102–133. Szalay Olga–Rudasné Bajcsay Márta (szerk.): *Kodály Zoltán nagyszalonai gyűjtése*. (Budapest: Balassi–Magyar Néprajzi Társaság, 2001.)

27 Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937.) 2–3. Gyűjteményes kiadása: Bónis Ferenc (közr.): *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok 3*. (Budapest: Argumentum, 2007.) 292–372. Hasonló szempontokat disszertációjában már Kramer (később: Keszi) Imre is felvetett. Kramer Imre: *A magyarországi német népdal*. (Budapest: Pfeifer Ferdinánd, 1933.) 28–29.

28 Kodály, *A magyar népzene*, i.m., 13.

29 Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1943².) 10.

30 Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. (Budapest: Zeneműkiadó, 1952³.) 6.

31 Manga, i.m., 135–136.

32 Vargyas Lajos: *Áj falu zenei élete*. (Budapest: Kir. Magy. Pázmány Péter Tudományegyetem Magyarisztudományi Intézete, 1941.) 17–18.

adás biztosított. Eredményeinek csak egy része volt a kilenc év alatt keletkezett 125 fémmatrixa,³³ hiszen a lemezeket nagyszámú fonográfos gyűjtés készítette elő. Míg 1936-ra vonatkozóan a Néprajzi Értesítőben megjelent múzeumi beszámoló csupán tíz új fonográfhengerről tudósít, 1937 és 1943 között az éves jelentések több száz új hengerről számolnak be: az ilyen szempontból legtermékenyebb, 1937 és 1939 közötti években körülbelül négyszáz hengernyi felvételt gyűjtöttek.³⁴ A múzeum hol részletesebb, hol szűkszavúbb éves beszámolói Lajtha mellett fiatal vagy népzenei téren pályakezdő gyűjtők, így Balla, Dincser, Manga, Vargyas, Veress, Volly, Járdányi Pál, Seemayer Vilmos és Szentjóni Miklós gyűjtéseit említik.³⁵ A Felvidék és Észak-Erdély visszacsatolásával (1938, 1940) újabb területek váltak elérhetővé, ezután Lajtha újból nagy mennyiségben gyűjtött Erdélyben.³⁶

Még a terepmunkák e fellendülése előtt egy másfajta kezdeményezés is megindult. Kodály *A Magyar Népzene Tára I., Gyermekjátékok* című kötetének előszavában nem említi, és a későbbi kutatás látószögéből is kiesett az az országos pályázat, amely gyermekjátékdalok gyűjtésére invitált. Az Énekszó című folyóirat első, 1933. októberi száma értesít arról, hogy az az év tavaszán, különböző újságokban meghirdetett felhívásra harminchat gyűjtő 202 gyermekjátékdalt küldött be, amelyek között korábban nem ismert,

33 Rajeczky Benjamin: „A magyar népzenei hanglemezek.” *Ethnographia* LXXXIII/2–3 (1972. június–szeptember): 370–373.

34 Egy-egy év különböző jelentései nem mindig azonos típusú adatot közölnek. Az 1940 és 1943 közötti jelentések további összesen 266 hengerről számolnak be, nem mindig részletezve gyűjtési hátterüket. Ezen kívül 1939-ben 482 fonográf felvételt kapott a múzeum az Ernst-alaptól, illetve a Magyar Nemzeti Múzeum Barátai Egyesületétől. Bartucz Lajos: „Kimutatás a Néprajzi Múzeum (Országos Magyar Történeli Múzeum Néprajzi Tára) gyarapodásáról az 1939. év második, harmadik és negyedik negyedében.” *Néprajzi Értesítő* XXXI/2–4 (1939): 418.

35 Bartucz Lajos: „Jelentés a Néprajzi Múzeum (Országos Magyar Történeli Múzeum Néprajzi Tára) 1937. évi állapotáról.” *Néprajzi Értesítő* XXIX/3–4 (1937): 494–501.; Uő.: „Jelentés a Néprajzi Múzeum (Országos Magyar Történeli Múzeum Néprajzi Tára) 1938. évi állapotáról és működéséről.” *Néprajzi Értesítő* XXXI/1 (1939): 92–96.; Uő.: „Jelentés a Néprajzi Múzeum (Országos Magyar Történeli Múzeum Néprajzi Tára) 1939. évi állapotáról és működéséről.” *Néprajzi Értesítő* XXXII/1–2 (1940): 220–223.; Domanovszky György: „Jelentés a Néprajzi Múzeum (Országos Magyar Történeli Múzeum Néprajzi Tára) 1940. évi állapotáról és működéséről.” *Néprajzi Hírek* XXXIII/1 (1941): 115–117.; Uő.: „Jelentés a Néprajzi Múzeum (Országos Magyar Történeli Múzeum Néprajzi Tára) 1941. évi állapotáról és működéséről.” *Néprajzi Hírek* XXXIV/1 (1942): 89–91.; Uő.: „Jelentés a Néprajzi Múzeum (Országos Magyar Történeli Múzeum Néprajzi Tára) 1942. évi állapotáról és működéséről.” *Néprajzi Hírek* XXXV/1 (1943): 65–67.; Uő.: „Jelentés a Néprajzi Múzeum (Országos Magyar Történeli Múzeum Néprajzi Tára) 1942. évi állapotáról és működéséről.” *Néprajzi Hírek* XXXV/3–4 (1943): 259–261.

36 1940 és 1944 között a népzene kutatás szempontjából alig ismert, egykori Szolnok-Doboka megyében, valamint Udvarhely, Háromszék, Maros-Torda és Bihar megyékben végzett gyűjtéseket. Kiemelkedő jelentőségű a később önálló monográfiákban kiadott széki, szépkenyerüszentmártoni és kőrspataki gyűjtés. Berlász Melinda: „Dokumentumok az 1940–1944-es erdélyi gyűjtések és hanglemezfelvételezések történetéhez.” *Magyar Zene* XXXIII/2 (1992. május): 115–137. és Tari Lujza: „Lajtha László hangszeres népzene gyűjtései: 1911–1963.” *Magyar Zene* XXXIII/2 (1992. május): 141–190.

értékes dallamok is akadtak.³⁷ A bírálóbizottság tagjai Bartók, Kodály és az Énekszó szerkesztőségének tagjai: Kerényi György és Kertész Gyula voltak, az első díjat Volylynak és Pongrácz Zoltánnak ítélték.³⁸ Módszerében a pályázat hasonló volt Kiss Áron nagyszabású vállalkozásához, amelynek köszönhetően 1891-ben 48 vármegye 214 munkatársának közreműködésével megjelent a *Magyar gyermekjáték gyűjtemény*.³⁹ Kodály a szélesebb közönségnek szánt írásaiban is többször, részletesen ír Kiss munkájáról, amelyet *Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezetében* az egyetlen komoly korábbi dallamgyűjteményként jellemezte.⁴⁰ Az Énekszó cikke is utal e gyűjteményre: „Ötven év nem nagy idő a népzeneben. Feltehető volt, hogy ma is élnek a legszebbjei azoknak a játékoknak, melyeket Kiss Áron 50 évvel ezelőtt összegyűjtött. Nem is csalódtunk.”⁴¹

Noha a népzene kutatók a harmincas években is rendszeresen hivatkoztak e munkára, a zenepedagógiára mégsem gyakorolt hatást. A gyermekjátékok kiadása Kodály számára a nagy előd iránti tiszteletből és pedagógiai programjával összefüggésben is fontos lehetett. 1941-ben, *Zene az óvodában* című terjedelmes cikkében részletesen bemutatta Kiss Áron gyűjteményét.⁴² Részben arra támaszkodva jelent meg 1893-ban egy óvodásoknak szánt *Daloskönyv*, Kodály azonban rámutatott, hogy bár az abban kiadott 137 dal több mint felének szövege Kiss gyűjteményéből származik, mindegyik dallamát új szerzeményre cserélték.⁴³ Kodály legfontosabb feladatként Kiss gyűjteményének közkinccsé tételét nevezte meg.⁴⁴ Tíz évvel később, *A Magyar Népzene Tára* Kerényi által szerkesztett első kötetébe számos dallam bekerült a Kiss Áron-féle, illetve az 1933-as pályázat Énekszóban felsorolt résztvevői által készített gyűjtésekből. Az előszóban Kodály így fogalmazott: „Ami Kissnek nem sikerült, most újra szélesebb alapon, gazdagabb anyaggal kezdhetjük el: a magyar gyermeket visszahozni hazájába.”⁴⁵

A népzene gyűjtők az 1930-as és 1940-es években nagy hangsúlyt fektettek az ismeretterjesztésre. Bartók és Kodály ebben az időszakban megjelent cikkei között sok

37 N.N.: „Játékdal-pályázatunk eredménye.” *Énekszó* I/1 (1933. október): 6–7.

38 I.m., 6.

39 Kiss Áron (szerk.): *Magyar gyermekjáték-gyűjtemény*. (Budapest: Hornyánszky, 1891.)

40 Bartók Béla–Kodály Zoltán: „Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete.” *Ethnographia* XXIV/5 (1913. október): 313–316., 314. Gyűjteményes kiadása: Bónis, *Visszatekintés/2*, i.m., 48–52.

41 N.N., *Játékdal-pályázatunk*, i.m., 6–7.

42 Kodály Zoltán: „Zene az óvodában.” *Magyar Zenei Szemle* I/2 (1941. március): 3–21. Gyűjteményes kiadása: Bónis Ferenc (közr.): *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I.* (Budapest: Argumentum, 2007.) 92–113.

43 I.m., 8–11.

44 I.m., 18.

45 Kodály Zoltán: „Előszó.” In: Kerényi György (szerk.): *A Magyar Népzene Tára I. Gyermekjátékok* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1951.) VII–XVIII., XVIII. Gyűjteményes kiadása: Bónis, *Visszatekintés/2*, i.m., 184–197., 197.

a népszerűsítő jellegű, a külföldöt tájékoztató, valamilyen ügy mellett kiálló, vagy éppen összefoglaló írás. A korszak népkultúra iránti érdeklődésére építő, hiteles, de a szélesebb közönségnek szóló gyűjteményekben számos újonnan gyűjtött dallamot is közreadtak. Lajtha és Molnár Imre már 1929-ben népi játékgyűjteményt publikált.⁴⁶ Rajeczky Benjamin, akinek a Kerényivel együtt szerkesztett *Énekes ábécéje* szintén e vonulatba tartozik, 1953-ban az 1930 óta egyre nagyobb tömegben megjelenő hasonló kiadványokban megjelent népdalok számát mintegy ezerre becsülte.⁴⁷ Volly és a Bartók akadémiai csoportjában dolgozó Kerényi György a gyűjtőmunka mellett ebben az időszakban elsősorban népszerűsítő kiadványokat, köztük gyermekeknek szánt köteteket jelentetett meg.⁴⁸ Az *Éneklő Ifjúság* című folyóirat, amelynek szerkesztői közé tartozott Kerényi, Rajeczky és Volly is, szintén rendszeresen közölt népdalokat. Volly színpadra alkalmazható népi szokásokat közreadó *Népi játékszín* és *Népi játékok* című kötetei⁴⁹ bizonyára a Gyöngyösbokréta-rendezvényekkel és a korszak más színpadi hagyományőrző mozgalmaival is összefüggenek.⁵⁰

A gyűjtéssel, lejegyzéssel, másolással, rendezéssel, népszerűsítéssel járó munka bizonyára közrejátszott abban, hogy bár a harmincas évek első felében egyre több magyar népzene tudományi tanulmány jelent meg, a népzenevel foglalkozók számához viszonyítva ez összességében nem mondható soknak. Az ekkor keletkezett tudományos tanulmányok gyakran a gyűjtőutak beszámolóit, amelyek röviden az adott település vagy terület zeneéletére, zenei hagyományának rétegződésére, a dallamanyag megoszlására is kitérnek, s az új anyag révén egészítik ki egy-egy észrevétellel, adattal a korábbi írások megállapításait.⁵¹ Egyik fontos hivatkozási pontjuk Bartók *A magyar népdal* című könyve és az abban meghatározott népzenei dialektusterületek, illetve népdalstílusok.⁵² Bartók már 1918-ban kiemelt két, stílus szempontjából és történetileg is összetartozó

46 Lajtha László–Molnár Imre: *Játékkország*. (Budapest: M. Kir. Egyetemi Nyomda, 1929.)

47 Rajeczky Benjamin: „Kodály Zoltán: A magyar népzene. 3. kiadás.” *Ethnographia* LXIV/1–4 (1953): 429–430.

48 Kerényi György: *Madárka. 102 magyar népdal*. (Budapest: Magyar Kórus, 1934.); Uő.: *Kétágú sip*. (Budapest: Magyar Kórus, 1935.); Uő.: *Száz népi játékdal*. (Budapest: Magyar Kórus, 1938.); Uő.: *Ciróka, maróka. Népi dalos gyermekjátékok*. (Budapest: Singer és Wolfner, 1942.); Volly István: *Daloljatok, honvédek!* (Budapest: Vitézi Rend Zrínyi Csoportja, 1940.); Uő.: *A visszatért népdal*. (Budapest: Népművelők Csoportja, 1940.)

49 Volly István: *Népi játékszín*. (Budapest: Népművelési Titkárok Nemzeti Szövetsége, 1935.); Uő.: *Népi játékok*. (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1938.)

50 Ezekről lásd: Domokos Mária: „Népzene tudomány és népi mozgalmak a harmincas években.” In: Pölöskei Ferenc (szerk.): *A falukutatás fénykora (1930–1937)*. (Budapest: Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum, 2002.) 130–136., 134–135.

51 Pl. Lajtha, Az 1930. évi, i.m.; Veress, Népzenei gyűjtés, i.m.; Volly István: „Peregi népénekek.” *Ethnographia* XLII/2 (1931. december): 174–180.; Balla, Népzenei gyűjtés, i.m.

52 Bartók, A magyar népdal, i.m., VIII–XIII.

csoportot, egy ősi dallamokat tartalmazó régi stílust és az új stílust, amelynek elterjedését ő maga is érzékelhette a század eleji gyűjtések során. Később önálló csoportot hozott létre az egyikbe sem sorolható dallamok számára, amelyeknek száma azonban jóval több volt, mint a két stílusé együttvéve. 1920 körüli írásaiban érezhető a bizonytalanság, hogy e csoportot a történeti szempontnak megfelelően a régi és új stílus közé, vagy az idegenszerűséget hangsúlyozva ezek után helyezze.⁵³ Az 1924-ben megjelent összefoglalásban ez utóbbi mellett döntött, s a stílusokon belül egy feltételezett fejlődéstörténet alapján rendszerezett.⁵⁴

Lajtha és fiatal munkatársai, Volly, Veress és Balla harmincas évek eleji tanulmányaikban Bartók rendjét nem kész rendszerként vették át. A régi és új dallamokat ők is megkülönböztették, vizsgálták ezek jelenlétét a gyűjtéseikben, de nem használták az A, B és C osztály fogalmakat.⁵⁵ A vegyes osztály kifejezést idegen eredetű dallamok esetén sem említették, hanem úgy tűnik, hogy e hatalmas csoport további feldolgozását tekintették céljuknak. A sokszor műhelytanulmány jellegű munkákban egy-egy dallamot a már ismert változatokkal, illetve írott forrásokból fellelt párhuzamokkal kapcsolnak össze. Lajtha a Veress Sándorral közösen írt *Népdal, népzene gyűjtés* című, 1936-ban megjelent cikkében megállapította, hogy egyes dallamok, amelyeket Bartók variánsok híján még a C osztályba sorolt, a gyűjtések új adatai alapján egyértelműen a régi stílushoz tartoznak.⁵⁶

Kodály, aki katalógusszerű népzenei gyűjteményét egyes különböző kadenciájú változatok egymás mellé helyezésével együtt is megtartotta kereshető munkaanyagként,⁵⁷ már *A népdal feltámadása* című, 1918-as cikkében írt a népzene történeti rétegződéséről.⁵⁸ A következő években egyre árnyaltabban jelent meg írásaiban a népzene alkotó számos rétegről alkotott elképzelése.⁵⁹ A néphagyományt formáló különböző hatások feltárása érdekében, a másoló tanítványok segítségével számos történeti forrás anya-

53 Kovács Sándor: „A Bartók-rend kialakulásának története.” In: Kovács Sándor–Sebő Ferenc (szerk.): *Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény I.* (Budapest: Akadémiai, 1991.) 13–31., 24–26.

54 I.m., 26–27.

55 Lajtha, Az 1930. évi, i.m. 62–67., 70–72.; Volly, Peregi népelemek, i.m. 175–176., 179–180.; Veress, Népzenei gyűjtés, i.m. 133–135., 137., 139., 141–142.; Balla, Népzenei gyűjtés, i.m., 127., 129., 136–138. Seemayer első népzenei tanulmányában, amelyben még fonográf nélküli gyűjtéséről számol be, a bartóki osztályok szerint közöl adatokat. A népzene kutatásba ezután bevont kutató későbbi tanulmányaiban nem találkozunk ezzel a jelenséggel. Seemayer Vilmos: „Népzenei gyűjtés Borsod vármegyében.” *Ethnographia* XLIV/1–2 (1933. március–június): 44–57. Kutatásának szakmai támogatásáról lásd Szalay, Kodály és a Tudományos Akadémia, i.m., 160.

56 Lajtha–Veress, i.m., 175.

57 Dobszay László: „Bevezetés.” In: Dobszay László–Szendrei Janka: *A magyar népdaltípusok katalógusa I.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988.) 5–43., 17.

58 Kodály Zoltán: „A népdal feltámadása.” *Pesti Napló* LXIX/247 (1918. október 22.): 5–6. Gyűjteményes kiadása: Bónis, Visszatekintés/1, i.m., 14–18., 15.

59 Szalay, Kodály, a népzene kutatója, i.m., 204–205.

gát sorolta be a népdalok közé.⁶⁰ Lajtha 1927-ben a népi hímzések kormeghatározási módszerét nevezte meg mintaként arra, hogy a kutatás rámutasson a népzene különböző stílusaira, a népzeneért hatásokra, amelyek közül az őstörténetet, a gregorián hangsorok, dallamfordulatok és előadásmód, valamint a középkori világi zene hatását emelte ki.⁶¹ Ekkor felvázolt gondolatai későbbi írásaiban is visszatérnek. A kutatáshoz a gregorián és a népdalok dallamegyezéseinek szótárszerű összeírását,⁶² sőt – iparművészeti mintára – általában véve egy motívumszótár összeállítását is szükségesnek tartotta, ami a variánsképződés vizsgálatát is segítené.⁶³ Talán erre is reagált Kodály, mikor *A magyar népzene*-ben hangsúlyozta, hogy dallamösszevetéseiben nem egyes motívumokat vagy sorokat, hanem teljes szerkezeteket állított egymás mellé, amelyek egyezése már nem lehet a véletlen műve.⁶⁴

A népzene ősrétege a kutatás egyik legfontosabb témája lett. Bartók *A magyar népdal* függelékében néhány cseremiszi dallamot is közölt, s felhívta a figyelmet azok rokonságára az ereszkedő pentaton kvintváltó magyar népdalokkal. Lajtha 1927-es cikkéből kiderül, hogy a török-tatár népek zenéjével való kapcsolat őt is foglalkoztatta.⁶⁵ A kérdést bővebb anyag alapján, elsősorban szerkezeti szempontból Kodály vizsgálta 1934-es tanulmányában.⁶⁶ A harmincas években Szabolcsi Bence több terjedelmes tanulmányban mutatott rá a magyar népzene különböző ősi rétegeinek rokonságára más népek zenéjével. Szabolcsi részben azért fordult a népzene felé, mert – Kodály inspirációja nyomán – úgy látta, a magyar zenetörténet kutatása nem bontakozhat ki a népzene nélkül.⁶⁷ Munkáin ugyanakkor az összehasonlító népzene-tudomány iránti érdeklődés is tükröződik.⁶⁸ A zenei ékesítés európai körzeteiről írt,⁶⁹ 1935-ben megjelent tanulmánya

60 Szalay, Kodály Zoltán és a Tudományos Akadémia, i.m., 138.

61 Lajtha László: „A magyar népzene kora.” *Debreceni Szemle* 1/9 (1927. november): 512–518. Gyűjteményes kiadása: Berlász: Lajtha írásai, i.m., 22–29.

62 I.m., 27–28.

63 Lajtha László: „Népzenei formaproblémák.” *Muzsika* 1/3 (1929. április): 15–19. Gyűjteményes kiadása: Berlász: Lajtha írásai, i.m., 34–39.

64 Kodály, *A magyar népzene*¹, i.m., 51.

65 Lajtha, *A magyar népzene kora*, i.m., 516.

66 Kodály Zoltán: „Sajátságos dallamszerkezet a cseremiszi népzeneben.” (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1934.) Gyűjteményes kiadása: Bónis, *Visszatekintés/2*, i.m., 145–154.

67 Kodály Zoltán: „Néprajz és zenetörténet.” *Ethnographia* XLIV/1–2 (1933. március–június): 4–15. Gyűjteményes kiadása: Bónis, *Visszatekintés/2*, i.m., 225–234.

68 Dobszay László: „Az összehasonlító népzene-tudomány tündöklése és hanyatlása.” *Magyar Zene* XLVIII/1 (2010. február): 7–19.

69 Szabolcsi Bence: „Über Kulturkreise der musikalischen Ornamentik in Europa.” *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XVII (1935): 65–82. Magyarul „A zenei ékesítés európai körzetei” címmel: Uő.: *A melódia története*. (Budapest: Cserépfalvi, 1950.) 134–145. Gyűjteményes kiadása: Wilhelm András (közr.): *Szabolcsi Bence válogatott írásai*. (Budapest: Typotex, 2003.) 120–137.

még népzenei publikációit megelőzően, 1931–1932-ben végzett kutatásain alapul,⁷⁰ s az 1933-tól kezdve az *Ethnographiában* publikált tanulmányai is több ponton túlmutatnak a magyar zenei őstörténetet közvetlenül érintő kérdéseken.

Szabolcsi különböző finn-ugor népek zenéjét vizsgálta, és osztják és vogul parlando-rubato dallamok, nevezetesen medveének és halottsíratók dallamvonalának rokonságát mutatta ki magyar síratókéval,⁷¹ gyermekdalok és regösének párhuzamait finn, lapp és mordvin dallamokban találta meg,⁷² de felhívta a figyelmet a hasonló dúr hexachord dallamok indoeurópai elterjedtségére, illetve a kolomejka ritmus finnugor jelenlétére is.⁷³ Részletesen, történeti áttekintéssel együtt kereste a rokonságot a török-tartár népek pentatóniájával, és vizsgálta a világszerte elterjedt hangrendszer különböző típusait.⁷⁴ A fiatal Dincsér Oszkár a cigányhangsor eredetével kapcsolatban publikált egy rövidebb, az összehasonlító módszert alkalmazó cikket 1937-ben.⁷⁵ Szabolcsi ehhez közölt, széles perspektívát nyújtó kiegészítéséből sejthető, hogy hatalmas anyagismeretével az elsősorban magyar népzene iránt érdeklődő kutatók nem mindig tudtak, nagyívű áttekintéseivel talán nem is feltétlenül akartak lépést tartani.⁷⁶ 1940-ben Dincsér írt vitacikket Szabolcsi őstörténeti tanulmányához, és bár érvelését nem bontotta ki egyértelműen és nem is támasztotta alá megfelelően, a későbbi kutatások fényében mégis lényeges problémákra mutatott rá.⁷⁷ Egyrészt kifogásolta, hogy a vizsgálatok kizárólag a négysoros dallamokra fókuszálnak, és olykor strófának tűnő részleteket emelnek ki tágabb zenei kontextusból. Másrészt – mivel Kodály az ereszkedő kvintváltást olyan ősi elemként vizsgálta, ami az ABCD sorszerkezetű ereszkedő pentaton népdalokban már elhomályosult,⁷⁸ Szabolcsi viszont a pentaton ereszkedő kvintváltó stílust egyértelműen a mongol-török népzene általános ősi sajátosságként tárgyalta⁷⁹

70 Kroó György: *Szabolcsi Bence*. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994.) 345–346.

71 Szabolcsi Bence: „Osztják hősdalok – magyar síratók melódiái.” *Ethnographia* XLIV/1–2 (1933. március–június): 71–75.

72 Szabolcsi Bence: „Népvándorláskori elemek a magyar népzeneben.” *Ethnographia* XLV/3–4 (1934. szeptember–december): 138–156. 140–142. Gyűjteményes kiadása: Wilhelm, Szabolcsi Bence írásai, i.m., 97–119.

73 I.m., 140.

74 Szabolcsi Bence: „Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok.” *Ethnographia* XLVII/4 (1936. december): 233–251.; Uő.: „A zenei földrajz alapvonalai.” *Ethnographia* XLIX/1–2 (1938. március–június): 1–18. Gyűjteményes kiadása: Wilhelm, Szabolcsi Bence írásai, i.m., 188–204.; „Adatok a középázsiai dallamtípus elterjedéséhez.” *Ethnographia* LI/2 (1940. június): 242–248. Gyűjteményes kiadása: Wilhelm, Szabolcsi Bence írásai, i.m., 205–212.

75 Dincsér Oszkár: „A cigányhangsor.” *Ethnographia* XLVIII/4 (1937. december): 468–471.

76 Szabolcsi Bence: „Néhány megjegyzés a cigányhangsor kérdéséhez.” *Ethnographia* XLIX/3–4 (1938. szeptember–december): 425–426.

77 Dincsér Oszkár: „Adatok a középázsiai dallamtípus elterjedéséhez. (Néhány megjegyzés Szabolcsi Bence cikkéhez, *Ethnographia*. 1940, 2. sz.)” *Ethnographia* LII/2 (1941. június): 143–145.

78 Kodály, A magyar népzene¹, i.m., 15–28.

79 Szabolcsi, Egyetemes művelődéstörténet, i.m., 240–242.

– Dincsér felvetette, hogy ez a szerkezet az ősi magyar zenében nem feltétlenül tartozott össze a pentatóniával, hanem talán már egy későbbi, fejlettebb stádium, amely a cseremis és a magyar népzében egymástól függetlenül is kifejlődhetett.⁸⁰

Az ősréteg mellett többször fölbukkan a korszak tanulmányaiban a modális hangsorú népi dallamok eredetének kérdése. 1925-ös előadásában Lajtha a magyar népdal egyes régi dallamainak és a gregorián dallamoknak közös, közép-ázsiai ősrétegre visszavezethető rokonságáról beszélt.⁸¹ Hasonlóan fogalmazott később Kodály a pszalmódizáló dallamokkal kapcsolatban.⁸² Veress Sándor moldvai tapasztalatai alapján mutatott rá arra, hogy a modális dallamok rétege talán jelentősebb a régi stílusban, mint azt korábban sejtették.⁸³ Seemayer Vilmos pedig borsodi gyűjtésére támaszkodva amellel érvelt, hogy e dallamok talán régebbiek annál, mint hogy a magyarság a nyugati kereszténységből vehette volna át őket.⁸⁴

A keleti és nyugati hatások kérdése ösztönözte a népénekkutatást is: a tanítói képesítése után a Néprajzi Múzeumban tevékenykedő Volly István a Lajtháéhoz igen hasonló módon vázolta fel a népénekkutatásra vonatkozó tervét, mi több, vázlatában Lajtha egy Néprajzi Társaságban elhangzott előadására is hivatkozott.⁸⁵ Kodály *A magyar népzene* című összefoglalásában jelentőségének megfelelően kiemelt szerepet szán a népdalok feltételezhetően honfoglalás előtti eredetű, pentaton „ősrétegének” és az új magyar dallamstílusnak. E két csoport a Bartókéval összevetve kevésbé markáns elnevezései – a bartóki új stílus dallamait „mai népi dallam”, „mostani magyar dal”, „újabbfajta dalaink”, „új magyar dallamstílus”-ként egyaránt említi – eleve több lehetőséget biztosítanak ahhoz, hogy közbülső rétegeket illesszen be. További dallamokon Kodály a nyugat-európai, műzenei, egyházi zenei hatások példáinak sorát mutatta be.⁸⁶

A magyar népzene és a szomszéd népek zenéjének kapcsolatára, illetve a magyarországi nemzetiségek zenéjére fókuszáló kutatások a népzene egyes rétegeinek eredetéhez is adalékokkal járultak hozzá. Ezen a téren Bartók itt részletesen nem vizsgálta szerepe a legjelentősebb, aki önálló munkákban elemezte e népzéneket,⁸⁷ és a népdalgyűjte-

80 Dincsér, *Adatok*, i. m., 144–145.

81 Lajtha „A magyar népzene ősmúltjának problémái” című előadásáról a *Magyarság* című napilap számolt be. N.N.: „A magyar zene ősi múltja. Lajtha László dr. előadása.” *Magyarság* VI/23 (1925. január 29.): 4.

82 Kodály, *A magyar népzene*¹, i. m., 26.

83 Veress, *Népzenei gyűjtés*, i. m., 134.

84 Seemayer, *Népzenei gyűjtés*, i. m., 45–46.

85 Volly, *Peregi népénekek*, i. m., 174.

86 Kodály, *A magyar népzene*¹, i. m., 47–61.

87 Bartók Béla: *Népzének és a szomszéd népek zenéje*. (Budapest: Somló Béla kiadása, 1934.) Gyűjteményes kiadása: Lampert Vera (közr.): *Bartók Béla írásai 3. Írások a népzeneről és a népzeneekutatásról I.* Szerk. Révész Dorrit. (Budapest: Editio Musica, 1999.) 210–269.; Béla Bartók: *Melodien der rumänischen Colinde*. (Wien: Universal Edition, 1935.). További román, szlovák és szerb-horvát munkái csak halála után jelenhet-

ménye számára is másolatott külföldi dallamokat.⁸⁸ Vargyas az ő magyar és román munkáinak eredményeit foglalta össze és egészítette ki újabb adatokkal 1944-ben.⁸⁹

A népzene rétegeinek eredetét illető első jelentős megállapítások után az egyes magyar dallamok történeti kérdéseire vonatkozó vizsgálatok egyelőre talán nem kecsegtettek átfogó eredményekkel, s egy idő után a rendezés területére szorultak vissza.⁹⁰ Miközben e háttér munka tovább folyt, a publikált népzenei tanulmányokban egyre nagyobb súllyal jelentek meg néprajzi szempontok, bizonyára részben a falukutatás már említett virágzásának hatására. Mintha Kodály későbbi, sokszor idézett szavai – „elméletek elavulnak, hibátlanul közölt anyag soha”⁹¹ – már ekkor meghatározták volna a népzene kutatás irányát: és nem is csak a rendszerezés, hanem akár az összehasonlító zenetudomány ellenében is. A *Népzene és zenetörténet*ben Kodály a gyűjtőutak, az élő anyaggal való találkozás elengedhetetlen voltát hangsúlyozta, és külön kiemelte, hogy ez a tapasztalat nemcsak a népzene kutatók, hanem általában a zenetörténészek számára is alapvetően szükséges, miközben egyértelmű élel utalt a német egyetemektől a koncepciótól eltérő tantervére.⁹²

A néprajz és a népzene tudomány között – többek között Kodály óráinak és Lajtha múzeumi működésének köszönhetően – valóban szoros volt az együttműködés. Kerényi, Veress, Balla, Volly, Dincser, Járdányi Zeneakadémiát végzett, de legtöbbször a néprajzhoz is közel került. Volly, Veress, Balla, Dincser Lajtha mellett dolgozott a

tek meg. Béla Bartók, Albert B. Lord: *Serbo-Croatian Folk Songs*. (New York: Columbia University Press, 1951.); Béla Bartók: *Slovenské Ľudové Piesne – Slowakische Volkslieder I*. (Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied, 1959.); Uő.: *Slovenské Ľudové Piesne – Slowakische Volkslieder II*. (Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied, 1970.); Béla Bartók: *Rumanian Folk Music I–III*. [Ed.: Benjamin Suchoff.] (The Hague: Nijhoff, 1967.)

88 Rác Ilona: „Bartók Béla utolsó évei a Magyar Tudományos Akadémián.” *Magyar Tudomány* LXVIII/6 (1961. június): 383–387., 385.

89 Vargyas Lajos: „Román–magyar kapcsolatok a népzeneben.” In: Deér József–Gáldi László (szerk.): *Magyarok és románok. A Magyar Történettudományi Intézet Évkönyve* (Budapest: Athenaeum, 1944.) 530–584. Több disszertáció készült a magyarországi németek népzenejéről. A Kodály-tanítvány Kramer Imre német nemzetiségi gyűjtéseit a bartóki osztályozáshoz hasonló csoportokba rendezve vizsgálta. Kramer, A magyarországi német népdal, i.m. A szegedi Vargha Károly, aki a berlini Collegium Hungaricum ösztöndíjasaként összehasonlító népzene tudománnyal is foglalkozott, a Zselicség magyar és német népdalait és azok kölcsönhatásait vizsgálta. Vargha Károly: *A délkeleti Zselic*. (Csurgó: Csokonai Vitéz Mihály Református Gimnázium Könyvtára, 1941.) Lásd továbbá Gagybátori Eckerdt László: *Német karácsonyi dallamok a magyar templomokban*. (Budapest: Pázmány Péter Tudományegyetem, 1943.)

90 Kodály ezzel a céllal sorolta be számos történeti gyűjtemény dallamait népdalrendjébe, és a támlapokon is feltüntette a párhuzamokat. Szalay, Kodály, a népzene kutató, i.m., 267–269. Lásd továbbá Lajtha már említett megjegyzését a bartóki vegyes osztály számos dallamának régi stílusba való átsorolására vonatkozóan. Lajtha–Veress, i.m., 175. Hasonló változtatásokat végzett Bartók a rendjén 1934 és 1940 között. Kovács, A Bartók-rend, i.m., 29–31.

91 Kodály Zoltán: „[Előszó].” In: Kerényi György (szerk.): *A Magyar Népzene Tára II. Jeles napok*. (Budapest: Akadémiai, 1953.) VII–IX. Gyűjteményes kiadása: Bónis, Visszatekintés/2, i.m., 201–203.

92 Kodály, Néprajz és zenetörténet, i.m., 232–233.

Néprajzi Múzeumban, Dincsér⁹³ és Járdányi⁹⁴ néprajzot is hallgatott az egyetemen, a magyar-német szakos Vargyas pedig részt vett az egyetemen működő Táj- és Népkutató Központ programjain, és Kodály óráit is hallgatta.⁹⁵ A geológus végzettségű Seemayer Vilmos vélhetően apja, a Néprajzi Múzeum korábbi igazgatója, Seemayer Villibald révén szerezte néprajzi érdeklődését, szakmai útjain néprajzi tárgyakat és népdalokat is gyűjtött már a húszas években.⁹⁶ Őt Bartók vonta be a fonográfus gyűjtésbe 1933-ban.⁹⁷ A néprajzkutató Berze Nagy János a Baranya megyei néphagyományokat bemutató monográfiájában több mint hétszáz népdalt adott közre,⁹⁸ míg például Lajtha vagy Vargyas zenei vonatkozás nélküli néprajzi cikkeket is publikált.⁹⁹ A népzene kutatás új eredményei általában a Néprajzi Társaság közgyűlésein vagy nyilvános felolvasóületein hangzottak el, jellemzően énekművészek vagy kórusok zenei illusztrációival, majd a Társaság lapjában, az *Ethnographiában* jelentek meg. Ebben az időszakban még előadott Vikár Béla,¹⁰⁰ Bartók beszámolt törökországi gyűjtéséről,¹⁰¹ ő és Kodály a népzene és a kutatás általánosabb problémáiról is tartott egy-egy előadást,¹⁰² és több alkalommal előadott Lajtha, akinek beszámolóit nem mind jelentek meg írott formában.¹⁰³

93 Berlász, Dincsér Oszkár kutatásai, i.m., 124.

94 Kusz Veronika: *Járdányi Pál. Magyar zeneszerzők* 32. (Budapest: Mágus, 2004.) 4.

95 Vargyas Lajos: *Kerítésen kívül*. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993.) 33–35., 65–73.

96 Gönyey Sándor: „Seemayer Vilmos, 1879–1940.” *Ethnographia* LI/2 (1940. június): 270.

97 Szalay, Kodály Zoltán és a Tudományos Akadémia, i.m., 160.

98 Berze Nagy János: *Baranyai magyar néphagyományok I–III*. (Pécs: Baranya Vármegye Közönsége, 1940.)

99 Lajtha László: „Kispaládi (Szatmár m.) pünkösödölő.” *Ethnographia* XLVI/1–4 (1935. március–december): 143–144. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Lajtha írásai, i.m., 76–77.; Lajtha László: „A »vadleány«.” *Ethnographia* LII/3–4 (1941. szeptember–december): 246–250. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Lajtha írásai, i.m., 105–109.; Vargyas Lajos: „Adatok a csepelszigeti Makád néphítéhez.” *Ethnographia* LV/3–4 (1944. szeptember–december): 147–153.; Uő.: „Adatok a makádi néphítéhez II.” *Ethnographia* LVI/1–4 (1945. március–december): 60–65.

100 Vikár 1932-es előadásában a századfordulón fonográf-felvett virágénekek gyorsírási jegyzetei átírásának sürgős szükségességére hívta fel a figyelmet. N.N.: „Vikár Béla gyorsírási virágének-gyűjteménye.” *Ethnographia* XLIV/1–2 (1933. március–június): 89.

101 A fogalmazvány alapján jelent meg írott formában. „Adana-vidéki török népzene.” Lampert, Bartók írásai 3., i.m., 291–328.

102 Ezek írott megjelenései: Bartók, Magyarországi népzenei kutatások, i.m.; Uő.: „Cigányzene? Magyar zene?” *Ethnographia* XLII/2 (1931. június): 49–62. Gyűjteményes kiadása: Lampert, Bartók írásai 3., i.m., 345–364.; Kodály, Néprajz és zenetörténet, i.m.

103 1924 januárjában a bogyszlói gyűjtéséről, 1925-ben a magyar népzene ősi múltjáról beszélt (lásd a 81. jegyzetet is), 1930. május 28-án előző évi gyűjtéseiről számol be. Dr. Madarassy László: „Főtitkári jelentés.” *Népelet* I–II/4–6 (= *Ethnographia* XXXIV–XXXV/4–6, 1923/1924. április–június): 121–124., 122.; Uő.: „Főtitkári jelentés.” *Népelet* III/1–6 (= *Ethnographia* XXXVI/1–6, 1925. január–június): 90–92., 91.; Uő.: „Főtitkári jelentés.” *Ethnographia* XLI/3–4 (1930. szeptember–december): 136–139., 137. Lajtha, Veress és Volly 1931-ben az *Ethnographiában* megjelent tanulmányai szintén a társaság ülésén hangzottak el. Dr. Madarassy László: „Főtitkári jelentés.” *Ethnographia* XLII/2 (1931. június): 106–109., 107.

A népzene- és néprajztudomány együttműködése a népi hangszerek és a hangszeres népzene témáiban született kutatásokban is megnyilvánult; ezeket a Néprajzi Múzeum hangszergyűjteménye is ösztönözhatta. A kutatás a hangszerekre mint tárgyakra, a hangszerhasználatra és hangszeres zenére is kiterjedt. Madarassy László, a múzeum igazgatója egy 1934-es felolvasóúléseken a palóc duda készítését, Veress Sándor a dudát mint hangszert mutatta be, és Kukucska János magyargéci dudás játszott a hangszeren.¹⁰⁴

Új irányként jelent meg a falusi cigánybandák tanulmányozása. Kodály – Dincsér Oszkár későbbi könyvének utalása szerint¹⁰⁵ – már 1928-as gyűjtésein feljegyezte a bandák játékmódjának egyes jellegzetességeit. Ebben az évben Nagyállón falusi cigánybandától is gyűjtött, és a Nyírségben cigányzenészekre vonatkozó adatokat is följegyzett.¹⁰⁶ Jelentősek e tekintetben Lajtha 1929–1930-as gyűjtései Szentgálon, Ballassagyarmaton és különösképpen Cserépváralján, ahol stílus és repertoár szempontjából hasonló paraszt- és cigánybandát egyaránt hallott.¹⁰⁷ 1929-es írásában kitért arra, hogy a falusi cigány a várostól különböző, népi muzsikát játszik.¹⁰⁸ Kodály *A magyar népzene*-ben a hangszeres zenészek helyzetéről, illetve a cigányzenészek szerepéről is írt,¹⁰⁹ de a hangszeres népzene különböző témáiban hamarosan terjedelmes önálló tanulmányok születtek. A felvidéki tanítóként a néphagyomány iránt is érdeklődő, 1941-től a Néprajzi Múzeumban dolgozó Manga János a Felvidék népi hangszereit, a hangszerhasználatot, zenélési módot, az általa felvett muzsikusokat és jellemző dallamaikat egyaránt bemutató tanulmánnyal mutatkozott be az *Ethnographiában*, 1939-ben.¹¹⁰ Dincsér, aki korábban Lajthával együtt a szentesi tekerőről írt,¹¹¹ 1943-ban *Két csiki hangszer* címmel önálló kötetet publikált.¹¹² A különböző kutatási témákkal kísérletező kisebb közlemények után Dincsér ezzel a néprajzos előképzettségének teret adó témát talált, s Csík hangszeres zenéjét a kor falumonográfiáinak szemléletével rokon módon, a maga teljességében vizsgálta. A zenészek személyét, tanulási módját, a hangszereket, hangszerkészítést, játékmódot, a dallamokat, a zenealkalmakat, illetve ezek történeti vonatkozásait egyaránt bemutatta, s munkájának sajátossága, hogy igen nagy mennyiségben idézi az adatközlők elbeszéléseit.¹¹³ A gramofonos felvételek a hangszeres

104 „Dr. Madarassy László főtitkári jelentése.” *Ethnographia* XLVI/1–4 (1935): 155–156.

105 Dincsér Oszkár: *Két csiki hangszer. Muzsika és gardon*. (Budapest: Magyar Történeti Múzeum, 1943.) 4.

106 Tari Lujza: *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója*. (Budapest: Balassi, 2001.) 296–312.

107 Lajtha László: „A népzeneről.” *Nyugat* XXVI/1 (1933. január): 21–23.

108 Lajtha László: „A kultuszminisztérium gramfonakciója.” *Muzsika* 1/5 (1929. június): 26–29., 28. Gyűjteményes kiadása: Berlász, Lajtha írásai, i. m., 40–44.

109 Kodály, *A magyar népzene*¹, i. m., 61–68.

110 Manga, *Népi hangszerek*, i. m.

111 Lajtha László–Dincsér Oszkár: „A tekerő.” *Néprajzi Értesítő* XXXI/2–4 (1939): 103–111.

112 Dincsér, *Két csiki hangszer*, i. m.

113 I. m.

népzene és hangszeres együttesek zenéjének megfelelő minőségű rögzítését is lehetővé tették, aminek köszönhetően Lajtha az újrakezdődő erdélyi útjain részletes lejegyzésre alkalmas minőségben vehette fel a hagyományos bandák játékát.¹¹⁴

A magyar néprajztudomány kezdettől vizsgálta a népszokásokat, és az eredményeket bemutató tanulmányokban tudományos szempontból több-kevesebb hitelességgel dallamokat is közöltek a kutatók. A népzene tudomány addigi eredményeinek hatására a harmincas években sorra jelentek meg olyan szokásleírások, jellemzően a néprajz felől érkező kutatóktól, amelyekben egy-egy szokás több szempontú, részletes leírásával együtt pontosan adatolt, aprólékosan lejegyzett dallamokat is közzétettek, s gyakran zenei szempontból is kommentálták azokat. Seemayer a nemespátrói lakodalmat, valamint somogyi és zalai szokásokat ismertető hosszabb tanulmányaiban a dallamok változataira, olykor zenei sajátosságaikra is felhívta a figyelmet,¹¹⁵ a néprajzot végzett Lajos Árpád a domaházi fonójátékok dallamait stílus és hangsor szempontjából is igyekezett jellemezni.¹¹⁶ Harminc évvel Kodály *Zoborvidéki népszokások* című, rövid leírással kísért dallamközlései után Manga János e vidék évköri és lakodalmi népszokásait több terjedelmes tanulmányban, majd monográfiában mutatta be.¹¹⁷ A szokások részletes néprajzi leírása mellett számos lejegyzést, köztük régi stílusú, díszített szokásdallamok lejegyzését közölte, s a hasonló szlovák és cseh szokásokkal is összehasonlította. Hasonlóan teljes körűen, jelmezekre is kiterjedően, a régi téli szokásokat is keresve mutatta be a bukovinai betlehemezést Benedek András és Vargyas Lajos közös tanulmánya.¹¹⁸ E vizsgálatokat különösen aktuálissá tette a számos régiséget őrző népszokások fokozatos eltűnése.¹¹⁹ Gyűjtésük és kutatásuk később *A Magyar Népzene Tára* első köteteinek háttereként is szolgált.

A népzene gyűjtők a korszak számos falumonográfiájának egy-egy kötetében is közreműködtek. Kiss Géza *Ormányság* című könyvében saját gyűjtésből közölt néhány

114 Később jelent meg ezek monografikus kiadása: Lajtha László: *Széki gyűjtés. Népzenei monográfiák 2.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1954.) és Uő.: *Kőrispataki gyűjtés. Népzenei monográfiák 3.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1955.)

115 Seemayer Vilmos: „A régi lakodalom Nemespátrón.” *Ethnographia* XLVII/1–2 (1936. március–június): 72–90.; lásd még Uő.: „Énekes népszokások Somogy és Zala vármegyékből.” *Ethnographia* XLVIII/1 (1937. március): 40–49.

116 Lajos Árpád: „Fonóélet Domaházán I.” *Ethnographia* XLIX/1–2 (1938. március–június): 109–124. és Uő.: „Fonóélet Domaházán II.” *Ethnographia* XLIX/3–4 (1938. szeptember–december): 403–411.

117 Manga János: *Ünnepi szokások a nyitrai megyei Menyhén.* (Budapest: Kir. Magy. Pázmány Péter Tudományegyetem Néprajzi Intézete, 1942.)

118 Benedek András–Vargyas Lajos: „Az istenesi székelyek betlehemes játéka.” *Ethnographia* LIV/2 (1943. június): 155–176.

119 Az erre vonatkozó adatokat rendszeresen közlő Manga számos esetben utal arra, hogy a szokás a közel múltig, olykor konkrét időpontig élt. Így például az általa 1940-ben közölt felvidéki betlehemesek között volt, amelyiket 1935-ben, másokat egy-két évvel azelőtt jártak utoljára, megint mást viszont még játszottak. Manga János: „Felvidéki betlehemes játékok.” *Ethnographia* LI/4 (1940. december): 402–418.

dallamot, függelékébe Farkas Ferenc és Veress Sándor válogatott és jegyzett le kákicsi népdalokat egy rövid gyűjtőút alapján.¹²⁰ Kerényi György részt vett a baranyai Kemsét bemutató 1936-as falumonográfiában,¹²¹ 1937-ben Veress Sándor egy Dudarra vonatkozó hasonló vállalkozásban.¹²² 1938-ban a Néprajzi Múzeum szervezett nyolcnapos közös gyűjtőutat a Hont megyei Szokolyára, amelyen hét munkatárs a település hagyományait átfogóan, különböző területek szempontjából vizsgálta, a zenei gyűjtést Dincsér Oszkár végezte.¹²³ Járdányi Pál nagyobb terjedelmű, önálló kidei zenei monográfiája is az Erdélyi Múzeumnak a Borsa völgye néprajzát feltáró kezdeményezése részeként született 1943-ban.¹²⁴

Ugyanakkor Dincsér jelentésének szükségszerűsége,¹²⁵ vagy az, ahogyan Kerényi Kemsével kapcsolatban korábbi Heves megyei gyűjtésének sokkal gazdagabb eredményeire emlékezett vissza,¹²⁶ azt is érzékelteti, hogy a szociográfia általánosabb szempontjából jelentősnek tűnő települések népzenei hagyományai nem feltétlenül tartozik a legtöbb értéket őrzők, a feltárást legsürgetőbbben igénylők közé. Járdányi a Vargyas által akkor már bemutatott Áj faluval is összehasonlítva megállapította, hogy Kide nem jó dalos falu, nincs élő zenei kultúrája.¹²⁷ Az, hogy Vargyas falumonográfiája oly gazdag anyagot mutathatott be, nem független attól a ténytől, hogy helyszínét a népzene kutatói tapasztalatok alapján választották. A néprajzi doktorátusra készülő fiatal bölcsész számára Kodály javasolta egy falu zenei monográfiájának elkészítését *A magyar népzene* ezt megfogalmazó előszavára hivatkozva.¹²⁸ A Táj- és Népkutató Központ vezetője, Györffy István gyakorlati okokból a Pest megyei Órszentmiklóst ajánlotta, ahol Vargyas meg is kezdte a kutatást.¹²⁹ Györffy halálával e kutatás megszakadt, időközben viszont Vargyas bekerült a népzenei gramofonlemezeket előkészítő munkába, ahol Kodály javaslatára Áj faluval folytatta mestere korábbi szisztematikus nyelvhatár menti gyűjtéseit, s ebből született később disszertációja.¹³⁰ Vargyas elsősorban a zeneéletre fókuszált,

120 Németh Zsombor: „Mester és »törvénytelen tanítványa«. Kodály Zoltán és Farkas Ferenc.” *Magyar Zene* LV/4 (2017. november): 454–474., 455.

121 Kerényi György: „Zenei műveltség Kemsén.” In: Elek Péter et al.: *Elsüllyedt falu a Dunántúlon. Kemse község élete*. (Budapest: Sylvester Irodalmi és Nyomdai Intézet, 1936.) 104–115.

122 Lengyel András: *A Szegedi Fiatalok falutanulmányozása. Szeged művelődéstörténetéből 2.* (Szeged: Móra Ferenc Múzeum, 1988.)

123 Bartucz Lajos: „A szokolyai közös gyűjtőút.” *Néprajzi Értesítő* XXX/2–4 (1938): 273–274.

124 Járdányi Pál: *A kidei magyarság világi zenéje*. (Kolozsvár: Minerva, 1943.)

125 Dincsér Oszkár: „Jelentés a Szokolyán végzett népzenei gyűjtésről.” *Néprajzi Értesítő* XXX/2–4 (1938): 305–309.

126 Kerényi, i.m., 115.

127 Járdányi, i.m., 7.

128 Vargyas, Kerítésen kívül, i.m., 105.

129 I.h.

130 I.m., 105–107.

s a falu lakói iránti őszinte érdeklődését tükröző könyvében teljes körű képet adott a négyszáz lakosú Áj népének daltanulásáról, zenehasználatáról, a dalok és a társadalom viszonyáról. Járdányi kidei kötete arra is rávilágít, hogy az újabb monográfiák sokszor már csak utalni tudnak a korábbiak, ezúttal elsősorban Vargyas általánosságban is érvényes megállapítására.¹³¹

Járdányi is bemutatta az általa vizsgált falu zeneéletét, a daltanulás alkalmait, a társadalmi összefüggéseket, továbbá egyéniségvizsgálatot is végzett, ugyanakkor sokkal nagyobb szerepet kapott munkájában a dallamok stílusa és elméleti vizsgálata. A könyv megjelenésekor mindössze huszonhárom éves szerzőnek talán támasztékot jelentett a számos statisztika, amelyek közlését részben azzal indokolta, hogy ezek összehasonlítási alapként szolgálhatnak a későbbi hasonló munkák számára.¹³² Az egyes előadók repertoárját például a dallamok zenei osztályozása alapján súlyozott átlaggal, a „zenei középátlaggal” jellemezte.¹³³ A kötet jelentős részét kitevő népdalrendezési kísérlet elárulja szerzőjének már ekkor megmutatózó és a későbbi kutatást bizonyára meghatározó rendszerező hajlamát. Járdányi a kutatás szociográfiai jellegére hivatkozva írta, hogy a dallamokat nem rendezhetjük szigorúan zenetudományi módszerrel, egy bizonyos zenei alkotóelemet kiemelve: „a mi falunk dallamkészlete azonban több sajátos jellegű stílust rejt magában; ezek a stílusok korántsem állapíthatók meg akkor, ha a dallamot egyetlen szempont szerint rendezzük” – fogalmazott.¹³⁴ Ez a megállapítása nyilvánvalóan nemcsak Kidére, hanem a teljes magyar nyelvterületre vonatkozóan tükrözi Járdányi álláspontját. Abban, hogy zenei stílusokat keresett, későbbi rendjének típusfogalmát¹³⁵ előlegezte, s bizonyos szempontból Bartókot követte, aki Dobszay László szerint valójában a zenében észlelt típusokat próbálta rendezőelvekkel meghatározni.¹³⁶ Ugyanakkor a történetiséget nem vette figyelembe az egyes dallamcsoportok kialakításában és sorrendjében, hanem a Bartókéhoz elvében hasonló módon a különböző zenei sajátosságokkal, elsősorban a pentatóniával meghatározott „népdalszerűségük”, illetve „népdalszerűtlenségük” alapján rendezte őket.¹³⁷

A rendszerező munka, amely a dallamok közötti kapcsolatokat feltárását is célul tűzte ki, s amelynek egyes részeredményeit a kutatók egy idő után nem feltétlenül tartották szükségesnek közzétenni, az utókor számára nehezebben megismerhető, és talán háttérbe is szorul a tanulmányokat nagyobb számban publikáló, többnyire bölcsész képzettségű kutatók munkái mellett. A népdalrendezési kísérletekről, a tapasztalatok

131 Járdányi a daltanulás alkalmait tárgyalva maga is utal erre. Járdányi, A kidei magyarság, i.m., 32.

132 I.m., 31.

133 I.m., 54–55.

134 I.m., 15.

135 Dobszay, Bevezetés, i.m., 20–22.

136 I.m., 18.

137 Járdányi, A kidei magyarság, i.m., 15–30.

alapján változó elvekről ritkán esett szó az ekkor megjelenő népzenei tanulmányokban. Bartók a Magyar Tudományos Akadémián 1934-től működő munkacsoportjával a régóta tervezett népzenei összkiadáson dolgozott, de a számos új gyűjtés lejegyzése és feldolgozása nyomán úgy tűnt, a rendezési munkák befejezése és a tervezett gyűjtemény kiadása egyre távolabbi időbe tolódik.¹³⁸

Bartók korábbi lejegyzéseit is revideálta, s az általa is ösztönzött gramofonlemezek felvételeit személyesen felügyelte.¹³⁹ Rendjén kisebb módosításokat végzett, majd a régi stílus és a vegyes osztály egyes csoportjainak rokonsága alapján a harmincas évek végén radikális változtatást tett azzal, hogy a vegyes osztály egy részét az izoritmia szempontjának következetes érvényesítésével áthelyezte a régi stílusba.¹⁴⁰ Rendezési munkálatait azonban Kodály is csak akkor ismerte meg, mikor annak újonnan gépelt leírását Bartók 1940. október 10-én, két nappal Amerikába utazása előtt átadta.¹⁴¹ Kodály ezt meglehetősen bonyolultnak találta,¹⁴² s 1941 decemberében írt levelében részletesen kifejtette kritikáját Bartók rendszerének következetlenségeit, illetve a lezárt rendszer bővítésének korlátait illetően.¹⁴³ Mindenesetre Kodály már 1940. október 28-án átadta az Akadémiának a saját népzenei kéziratgyűjteményét mint a készülő népzenei összkiadás alapját,¹⁴⁴ s az újabb dallamokat az 1960-as évekig ebbe sorolták.¹⁴⁵ A háború hamarosan félbeszakította a terveket, a népzenei gyűjteményt menteni kellett,¹⁴⁶ a gyűjtők egy része külföldre távozott.¹⁴⁷ *A Magyar Népzene Tára* intenzív munkálataival, a Kodály vezetésével újjáalakult kutatócsoporttal, az újból fellendülő és a magnetofon használatával minőségileg megváltozó gyűjtésekkel a háború után a népzene kutatás új korszaka indult meg.

138 Kovács, A Bartók-rend, i.m., 14.

139 I.h.

140 I.m., 29–31.

141 I.m., 15.

142 Rácz, Bartók Béla utolsó évei, i.m., 386–387.

143 Kovács, A Bartók-rend, i.m., 17–21.

144 Szalay, Kodály Zoltán és a Tudományos Akadémia, i.m., 185.

145 Dobszay, Bevezetés, i.m., 17.

146 Szalay, Kodály, a népzene kutató, i.m., 276–277.

147 Bartókon kívül Dincsér és Veress is külföldre emigrált, mindketten Svájcban telepedtek le. Berlász, Dincsér Oszkár kutatásai, i.m., 135–136.

HORVÁTH BÁLINT

Szóllósy András erdélyi évei

Egy zeneírói pálya kezdete

Szóllósy András zeneszerzői életművében csupán néhány kompozíciónak van közvetlen erdélyi vonatkozása. Nyilatkozatainak ismeretében ez nem is túlságosan meglepő; noha származása, neveltetése nagyon meghatározó volt számára,¹ alkotóként nem tartotta szerencsésnek, ha a zene túlságosan szorosan kapcsolódik konkrét külső tartalmakhoz.² A kevés számú kivétel egyike egy korai opus: az 1955-ben született *Kolozsvári éjjel*. E fúvósötös által kísért dalciklusnak nemcsak zeneszerzője, de költője (Jékely Zoltán) és bemutatójának szólistája (Török Erzsé) is erdélyi kötődésű.³ A szövegek jellemző kolozsvári helyszíneket, a város tágabb környezetéhez tartozó tájakat idéznek meg; a búcsú, a nosztalgikus honvágy motívuma állandó témaként van jelen bennük. Szóllósy meglehetősen szabadon bánt a Jékely-versekből kiválogatott szakaszokkal. Ez a sajátos kollázstechnika rokonítható az évtizedekkel későbbi *Töredékek* (1985) szövegkezelésével is. A *Planctus Mariae* című női kar (1982) szöveganyaga részben egy 18. századi erdélyi passiótöredéken alapul, amelyet Szóllósy alma matere, a kolozsvári Református Kollégium irattára őrzött meg az utókornak.⁴ Erdélyi vonatkozása van az életmű egyik legfontosabb kései darabjának, a *Passacaglia Achatio Máthé in memoriam* (1998) című vonósötösnek is. Az emlékező darab címzettje a gyerekkori barát, a neves erdélyi idegsebész: Máthé Ákos.⁵

1 Kárpáti János (szerk.): *Szóllósy András. A magyar zeneszerzés mesterei I.* (Budapest: Holnap, 2005.) 10–13., 24.

2 Kárpáti, i.m., 136.

3 Kárpáti, i.m., 99. A mű partitúráját Gémesi Géza zeneszerző rekonstruálta a Magyar Rádió kottatárában fellelt szólamanyagból, a kotta 2014-ben jelent meg. (Szóllósy András: *Kolozsvári éjjel*. Budapest: BHKZ Edition, 2014.)

4 Dömötör Tekla: *Naptári ünnepek – népi színjátszás.* (Budapest: Magyar Elektronikus Könyvtár, 2007.) <https://mek.oszk.hu/04600/04696/html/dtnaptari0048/dtnaptari0048.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.04.02.)

5 Máthé Ákos életútját a marosvásárhelyi Bolyai Farkas Líceum egy diákja dolgozta fel a közelmúltban: Péterfi Orsolya: „Dr. Máthé Ákos idegsebész.” (Marosvásárhely: Appendix Természettudományos Diákkör, 2017.) http://www.appendix.bolyaisok.ro/wp-content/uploads/2017/03/Dr_Mathe_Akos_idegsebész_utolso.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.04.02.)

A hatvanas-hetvenes években – Szöllősy pályájával többé-kevésbé párhuzamosan – kibontakozó erdélyi magyar zeneszerzést alapvető módon jellemezte a népzene iránti fokozott érdeklődés és a Bartók életműve iránti morális és szakmai elkötelezettség.⁶ Azonban Szöllősy zeneszerzői alapállásától mindez távol állt. Zenéjében nemigen lelhetők fel népzenei minták, a zeneszerző nyilatkozataiban még a külső szemlélő számára nyilvánvaló hatásokat is karakteresen elvitatta. Amikor Kárpáti János az 1983-ban keletkezett *Tristia* című vonószekari darab siratótémájának lehetséges népzenei inspirációja felől érdeklődött, Szöllősy így felelt: „Hát én ezt tagadom, nekem eszem ágában sem volt népi dallamot, vagy akár csak ahhoz hasonlót felhasználni! [...] Első kodályos éveimtől kezdve kifejezetten tartózkodom a népzene műzenei felhasználásától, és ma úgy érzem – egyébként a Petrassival folytatott beszélgetések erősítettek meg ebben –, hogy Bartókék idejében, tehát a század első felében az forradalmat jelentett, ma azonban már nem időszerű.”⁷

Zenetudományi pályafutását Szöllősy szinte kizárólag Bartók és Kodály munkásságának szentelte, zeneszerzőként viszont – legalábbis pályája hatvanas évekbeli fordulatától, újraindulásától kezdve – igyekezett radikálisan eltérő utakat keresni. Kritikai észrevételeit sem rejtette véka alá: kései nyilatkozataiban elmondta, hogy nem kedvelte Bartók és Kodály népdalfeldolgozásait, különösen nem tartotta szerencsésnek a magyar népdal operaszínpadon való szerepeltetését,⁸ és bár csodálta Bartók életművét, saját bevallása szerint soha nem tudott megbarátkozni szimmetriára törekvő, periodizáló formavilágú tétéleivel.⁹

Szöllősy zeneszerzői gondolkodásának „erdélyiségét” talán inkább historizáló, konzervatív irányultságában, stílusának polifon karakterében,¹⁰ a barokk műfajok, formák és zeneszerzői eljárások iránti intenzív érdeklődésében lehetne megragadni. Ezek a stílusjegyek ugyanis kifejezetten jellemzőek az erdélyi komponisták írásmódjára, különösen a kolozsvári zeneszerzői iskolára.¹¹ Természetesen nem lehet azt állítani, hogy Szöllősy archaizáló attitűdje kizárólag erdélyiségének volt köszönhető, és azt sem, hogy zenéjének irányultsága miatt különutas lett volna korának magyarországi zeneszerzésében. Az azonban tény, hogy a két világháború közötti Kolozsvár szellemi légköre,

6 Angi István: „Az erdélyiség-fogalom mint zenei toposz.” In: Hausmann Kóródy Alice (szerk.): *Ottontudat és európaiság az erdélyi zenében.* (Nagyvárad: Partiumi, 2019.) 10.; Horváth Bálint: „Tiszteltem a strófát, mint-ha érce volna...” In: Hausmann Kóródy Alice (szerk.): *Adalékok a romániai magyar zeneszerzés történetéhez.* (Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2018.) 67–69.

7 Kárpáti, i.m., 136.

8 I.m., 132.

9 I.m., 133.

10 Vö. Wilhelm András: *Esszék. Írások zenéről.* (Budapest: Kortárs, 2010.) 103.; Kárpáti, i.m., 123.

11 Horváth, i.m., 68.

zenei élete, a nagy múltú oktatási intézmények hatása és az erdélyi zenei régmúlt megismerésének folyamata élethosszig tartó érvénnyel alapozta meg művészi hozzáállását.¹²

A zeneszerző úgy fogalmazott, hogy ifjúságában három város, három szellemi erőter volt rá alapvető hatással: Kolozsvár, Budapest (Eötvös Collegium) és Róma (Goffredo Petrassi mesteriskolája).¹³ Nem kérdéses, hogy e hatásoknak konkrét nyoma kell legyen a komponista zenéjében is. Jelen tanulmány – és a hozzá társuló bibliográfia – azonban elsősorban Szöllősy András korai, Erdélyben töltött éveinek eseménytörténetét, ott szerzett tapasztalatait foglalja össze; következésképp inkább Szöllősyt, a zeneírót állítja a vizsgáldás előterébe.

* * *

Szöllősy András több nyilatkozatában is részletesen, érzékletesen, a kérdés fontosságának megfelelő súllyal beszélt erdélyi gyökereiről. Az egyik legfontosabb forrás egy 1984-ben, a *Vigilia* hasábjain megjelent interjú, amelyet a fiatalon elhunyt Vácz Tamás készített.¹⁴ 2005-ös monográfiájának első, erdélyi vonatkozású fejezetébe Kárpáti János nagyrészt ezt a szöveget vette át.¹⁵ Bieliczkyne Buzás Éva, a Magyar Rádió Zenei Főosztályának egykori munkatársa éveken át rögzítette magnetofonszalagra a zeneszerzővel folytatott beszélgetéseit. E felvételek szöveges változatát saját honlapján publikálta.¹⁶ Forrásul szolgálhatnak még rövidebb interjúk, közvetett szóbeli közlések, valamint a szintén Kárpáti által összeállított mű- és írásjegyzék adatai.¹⁷

Szöllősy 1921-ben született Erdélyben, a Hunyad megyei Szászvároson. Az akkor már Románia részét képező településen az új, államalkotó nemzet volt meghatározó többségben, de a magyar és a szász kisebbség is jelentős volt. Szöllősy nyilvánvalóan fejből improvizált adatai szerint „a 15 ezer lakosból kb. ezer volt a magyar”.¹⁸ A hivatalos statisztikai adatok szerint 1920-ban a 7144 fős összlakosságból 4107 volt román, 1492 magyar és 1170 szász nemzetiségű.¹⁹ Az önmagában nem túl nagy lélekszáma, de

12 Kárpáti, i.m., 11–13.

13 I.m., 24.

14 Vácz Tamás: „A *Vigilia* beszélgetése Szöllősy Andrással.” *Vigilia* XLIX/3 (1984. március): 175–183.

15 Kárpáti, i.m., 9–13.

16 Bieliczkyne Buzás Éva: *HOGY IS VOLT...? Beszélgetések Szöllősy András zeneszerzővel.* (Szerzői kiadás, 2018.) <https://hajdútanca.hu/hogy-is-volt-beszelgetesek-szollosy-andras-zeneszerzovel/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.04.02.).

17 Kárpáti, i.m., 164–179.

18 Bieliczkyne, i.m.

19 *Erdély etnikai és felekezeti statisztikai a népszámlálási adatok alapján, 1852–2011. Varga E. Árpád 2002-től kiegészített adatai.* (Kolozsvár: Jakabffy Elemér Alapítvány, Media Index Egyesület, 1999–2004.) <http://nepszamlalas.adatbank.transindex.ro/?pg=etnikai&id=6194> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.04.02.).

a helyi értelmiséget képező magyarság szellemi értelemben aktív volt, saját újságot is működtetett, Szászváros és vidéke címen.²⁰ Szöllősy élete első hat esztendejét töltötte e városban, nyilvánvalóan kevés konkrét emléke maradhatott róla. A település inkább egy sajátos városélményt, atmoszférát adott a nyiladozó értelmű kisgyermeknek. Az egy évtizedekkel később fogalmazott:

Szászváros város volt, ahogy a neve is mondja, a szónak azzal az értelmezésével, amellyel egy osztrák vagy német kisváros jellemezhető. [...] Mert várost csak a szászok tudtak építeni. [...] Nézze meg, Magyarországon hol van város? Az Alföldön Szeged nem város, hanem egy adminisztratív központ. Debrecen ugyanígy. Óriási falvak ezek. De van viszont város Dunántúlon, amit a német nemzetiségűek építettek. Vagy a Felvidéken, amit a zipszerek építettek és Erdélyben vannak városok, amit a szászok építettek.²¹

Az ügyvéd édesapát 1926-ban Kolozsvárra helyezték át, így Szöllősy elemi iskolai és líceumi tanulmányait már Erdély fővárosában végezte. A nagy múltú Református Kollégium szellemisége rendkívül meghatározó volt számára, a tanári karból sok jó és néhány igazán kiemelkedő oktatóra emlékezett később vissza. Ez utóbbiak közé sorolta irodalomtanárát, Jancsó Elemért, a neves irodalomtörténészt, a történelmet tanító Biró Sándort, aki a diákok kérésére különórákon tanította Erdély történelmét, valamint a vallástanár László Dezsőt, aki tantárgyának ürügyén filozófiát, magyar történelmet adott elő – ez nem kis veszéllyel járt akkor, a trianoni békeszerződés következtében Magyarországtól elszakított Erdélyben –, és diákjait a valódi, kritikai gondolkodás képességére nevelte.²² Szöllősy azt sem mulasztotta el megemlíteni, hogy a román iskolarendszer bizonyos sajátosságai – az aktív és kiterjedt nyelvoktatás, a magas követelményű érettségi vizsga – később szintén hasznosnak bizonyultak számára.²³

A kolozsvári zeneoktatás évszázados múltra – a pesti Nemzeti Zenedénél is régebbi előzményekre – tekint vissza, és a lehetőségekhez képest mindig magas színvonalon működött.²⁴ 1919 után azonban, amikor a fontos állami oktatási és kulturális intézmé-

20 Bieliczkyné, i.m.; D. Gy. [Dávid Gyula]: „Szászváros és vidéke.” In: Dávid Gyula (szerk.): *Romániai magyar irodalmi lexikon*. (Kolozsvár: Kriterion, 2009.) <http://lexikon.kriterion.ro/szavak/4301/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.04.02.), Szászváros történetéhez, népességi viszonyainak változásához lásd még Vass Erika: *A Hunyad megyei református szórványmagyarság*. (Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum, 2012.) 204–208.

21 Kárpáti, i.m., 10.; Bieliczkyné, i.m.

22 Kárpáti, i.m., 11.; Bieliczkyné, i.m.

23 Kárpáti, i.h., Bieliczkyné, i.m.

24 Benkő András: „A romániai felsőfokú zenei oktatás történetének vázlata.” *Erdélyi Múzeum* LIX/1–2 (1997. h. n.): 220.

nyek román irányítás alá kerültek, a magyar nyelvű zeneoktatás lehetőségei jóval korlátozottabbak lettek. Az egyik lehetséges alternatíva a katolikus leánygimnázium, a Marianum kötelékében, Csipkés Ilona zongoratanárnő vezetésével működő zeneiskola lett.²⁵ Első elemista korában Szöllősy is ebben az intézményben kezdte meg zongoratanulmányait. A zeneiskolai képzés a kezdetektől fogva magában foglalta az elméleti órákat is: ez a gyakorlatban szolfézst, alapfokú zeneelméleti, formatani ismeretek elsajátítását jelentette, mindig az adott életkornak megfelelő zenei anyag alapján. E stúdiumok heti két alkalommal az igazgatónő, Csipkés Ilona lakásán zajlottak.²⁶ Szöllősy – bár tizenévesként elsősorban a zongoratanulást ambicionálta²⁷ – nagy szeretettel emlékezett vissza első zeneelmélet-tanárára. „Ha a későbbiekben nyitott füllel hallgathattam a világ zenéjét, elsősorban neki köszönhetem” – fogalmazott a zeneszerző.²⁸

Csipkés Ilona a korszak zenei életének valóban fontos figurája volt. 1943-ban egy vékony kötetben ő foglalta össze a két világháború közötti kolozsvári magyar zenei élet alakulását.²⁹ Egyes források, például Rezik Károly, a Magyar Zenekonzervatórium igazgatója visszaemlékezése szerint Csipkés tevékenysége azonban sokkal ellentmondásosabb volt annál, amint azt saját könyvében ábrázolta, illetve ahogy az Szöllősy emlékezéseiből visszatükröződik. A zongoratanárnő erőteljes egyéniség volt, a kolozsvári magyar zeneélet vezető pozícióit magának vindikálta, időnként saját kollégái ellen is durva, nyílt támadásokat intézett.³⁰ Kétségtelen azonban, hogy sokoldalú tanár, fáradhatatlan szervezőegyéniség volt. Hatalmas munkát végzett a felnőtteknek szóló zenei ismeretterjesztés és az egyházzene területén is.³¹ Zeneoktatásába bevezette a Dalcroze-módszer eszközeit,³² és Szöllősy visszaemlékezése szerint intenzíven érdeklődött a modern zene iránt, ami nemcsak Bartók művészetét jelentette, hanem az új bécsi iskola tevékenységét is.³³

A két világháború közötti Kolozsvár zenei élete egyébként gazdagnak volt mondható. Az ekkor már Román Operaként működő társulat zenekara színvonalas repertoárt tartott műsoron, koncertjein olyan vendégművészek szerepeltek, mint Bronislaw Huberman, Szigeti József, Alfredo Casella, Jacques Thibaud vagy a számos alkalommal

25 Csipkés Ilona: *Kolozsvár magyar társadalmának zenei élete a román megszállás alatt*. (Kolozsvár: k.n., 1943.) 4.

26 Kárpáti, i.m., 11–12.; Csipkés, i.m., 4–7.

27 Bieliczkyne, i.m.

28 Kárpáti, i.m., 12.

29 Csipkés, i.m.

30 Papp Annamária: „A Kolozsvári Magyar Zenekonzervatórium története.” *Művelődés* LXVII/12 (2014. december): 23.

31 Csipkés, i.m., 4–12., 15–21.

32 I.m., 6–7.

33 Bieliczkyne, i.m.

fellépő George Enescu.³⁴ Későbbi hatalmas zenei műveltségét Szöllősy ezeken a hangversenyeken alapozta meg. Emlékezéseiben külön kiemelte Enescu hatását, utalva arra, hogy nem annyira mint zeneszerző, inkább mint előadóművész volt rá óriási hatással.³⁵ A húszas-harmincas években az erdélyi magyar kultúra, az irodalmi élet – részben a nemzeti tragédia sajátos ellenreakciójaként – rendkívüli virágzásnak indult; a transzilvanizmus hőskora volt ez.³⁶ Szöllősy utólag bánta, hogy ebben a gazdag szellemi életben életkoránál fogva még nem igazán tudott részt venni.³⁷ Mindenesetre a Kolozsváron megjelenő napilapokat, a vezető erdélyi irodalmi folyóiratokat: az Erdélyi Helikon, a Pásztortűz vagy a Korunk számait már középiskolás korában rendszeresen forgatta. Magyarországi periodikákat is figyelemmel követett – előfizetője volt például a Magyar Kórus és az Énekszó című kiadványoknak, amelyekből folyamatosan értesült a magyarországi kórusélet eseményeiről. E folyóiratok kottamellékleteinek segítségével Bartók és Kodály frissen írt vokális műveit is tanulmányozhatta.³⁸

Az erdélyi magyar református ifjúság egyik legfontosabb fóruma a húszas-harmincas években az Ifjú Erdély című folyóirat volt.³⁹ E lap rendkívül nagy közösségteremtő erővel bírt, folyamatosan hirdetett fiataloknak szóló eseményeket, találkozókat, majd rendre be is számolt ezekről. Foglalkozott az erdélyi történelmi múlt, az egyes tájak és települések bemutatásával, szószólója volt a falukutató mozgalomnak, a transzilvanizmus eszméinek. Közölte a korban népszerű erdélyi írók, költők műveit, figyelemmel kísérte a magyarországi népi írókat, megkülönböztetett érdeklődéssel Németh László és Szabó Dezső munkásságát.

A lap kiállt a népzene ügyéért is: ismeretterjesztő írásokban taglalta, hogy mi tekinthető értékes népzenei anyagnak, és mi nem.⁴⁰ Foglalkozott a néprajzi gyűjtések

34 Kárpáti, i.m., 12. A két világháború közötti kolozsvári koncertérettel kapcsolatban lásd még: Dr. Lakatos István, Merişescu Gheorghe: *Román–magyar zenei kapcsolatok a múltban*. (Cluj-Kolozsvár: Kolozsvári Állami Filharmónia, 1957.), illetve Octavian Lazăr Cosma: *Hronicul Operei Române din Cluj II*. (Bistrița: Editura Charmides, 2012.)

35 Kárpáti, i.m., 12.

36 Czine Mihály: *Magyar irodalom a huszadik században*. (Budapest: Kortárs, 2001.) 163–170. A transzilvanizmus kiterjedt irodalmához lásd a következő linkgyűjteményt: Bárdi Nándor: *A népszolgálat és eszmetörténeti háttere, Erdélyben 1945-ig. I. Transzilvanizmus*. (Kolozsvár: Erdélyi Magyar Adatbank Egyesület, 2011.) <http://adatbank.transindex.ro/belso.php?alk=81&k=5> (Utolsó megnézés dátuma: 2020.04.02.)

37 Kárpáti, i.m., 13.

38 Bieliczkyné, i.m.

39 G. Gy.: „Ifjú Erdély.” Romániai magyar irodalmi lexikon, i.m. <http://lexikon.kriterion.ro/szavak/1555/> (Utolsó megnézés dátuma: 2020.04.02.)

40 Többek között: Bereczky Sándor: „Népzene a szórványokban.” *Ifjú Erdély* XVII/3 (1938. március): 51.; Nagy Ödön: „Népi műveltségünk és az ifjúság.” *Ifjú Erdély* XVII/11 (1938. november): 211–212.; Vincze Lajos: „Népi zenénk, mint zenei műveltségünk alapja.” *Ifjú Erdély* XIX/5 (1940. május): 91–92.

módszertanával, hírt adott az új magyar zene eseményeiről – főként helyi vonatkozású koncertekről –, és szervezett is ilyen eseményeket. Érdemes megemlíteni, hogy a modern magyar zene vonatkozásában írt cikkekben, beszámolóiban Bartók és Kodály neve nagyjából egyenlő alkalommal és súllyal szerepelt.⁴¹ Rendszeresen propagálták *A mi dalaink* című, Erdélyben rendkívül népszerű, összesen nyolc kiadást megért „ifjúsági daloskönyvet.” E gyűjtemény kizárólag népdalokat tartalmazott, elsősorban a legértékesebbnek tartott régi stílusrétegekbe tartozó tételeket. A szép kiállítású, Kós Károly tervezte kötet hetedik és nyolcadik kiadása (1942, 1943) éppen az akkor már Budapesten élő Szöllősy András szerkesztésében jelent meg.⁴² A szerkesztő az előző kötetek anyagát alaposan átdolgozta, az egyes dallamokat jegyzetekkel látta el.⁴³

A tizenéves Szöllősyt érdekelte a népi irodalom, a falukutató mozgalom, lelkesedett a magyar népdal ügyéért. Kollégista korának falujáró élményeiről így mesélt:

Negyedikes gimnazista korunkban konfirmáltunk, felnőtt egyházi tagok lettünk. Attól kezdve legációba jártunk a környező falvakba. Prédikáltunk ott gyönyörűeket. Ezen keresztül sok mindent megismertünk a nép életéből. A népmentési mozgalom keretében elmentünk a szórvány magyarokhoz is. Könyvet vittünk nekik és népdalokat gyűjtöttünk. Valahogy fontosnak éreztük magunkat azáltal, hogy volt tennivalónk, dolgoztunk ottan.⁴⁴

1938-ban Szöllősy díjat nyert az Ifjú Erdély országos „Munkatáborán” [sic!], vagyis tanulmányíró pályázatán „Népzenénk és a szomszéd népek népzeneje” című munkájával.⁴⁵ A „*S ha elátkozza százszor Pusztaszer, mégis győztes, mégis új és magyar jelisével, nagy gonddal és rendszeretettel készített harminchat lapos, géppel írt munkát*” Domokos Pál Péter bírálta.⁴⁶ A zsűritag elismerése nem volt egyértelmű; mivel úgy találta, hogy a pályamunkából tájékozódva „semmi önálló megállapítást, új szempontot nem kapunk, hanem mind a bemutatott mellékletekben, mind a hivatkozásban

41 Többek között: N.N.: „Az Ifjú Erdély Bartók-Kodály hangversenye.” *Ifjú Erdély* XVII/6 (1938. június): 111–113.; Bereczky Sándor, Albrecht Dezső: „A második Bartók-Kodály hangverseny.” *Ifjú Erdély* XVIII/4 (1939. április): 75–77.; Bereczky Sándor: „Az »ősi« magyar zene.” *Ifjú Erdély* XVIII/5 (1939. május): 93–95.

42 Szöllősy András (szerk.): *A mi dalaink*. (Kolozsvár: Ifjú Erdély, 1942⁷), Szöllősy András (szerk.): *A mi dalaink*. (Kolozsvár: Ifjú Erdély, 1943⁸)

43 Sz. A. [Szöllősy András]: „Előszó a hetedik kiadáshoz.” [A *Mi dalaink* című gyűjtemény előszava.] *Ifjú Erdély* XXI/11 (1942. november): 172.

44 Bieliczkyné, i.m.

45 A dolgozat kéziratra lappang, szövege jelenleg nem ismert.

46 N.N.: „Beszámoló az Ifjú Erdély Munkatáboráról.” *Ifjú Erdély* XVII/6 (1938. június): 117. A beszámoló valamennyi dolgozat bírálatát, így Domokos Pál Péter Szöllősy munkájáról írt sorait is közli.

már régebbi írásokból ismert adatokkal találkozunk. Hiába keressük a [bevezetőben] beígért ősi hatások legkisebb nyomát is.⁴⁷ Ennek ellenére Domokos végül úgy vélte, hogy „Szöllőssy Andor VII. o. tanuló, (Ref. Apácai-Collegium) nagy munkát végzett, melyért a tanácsok elmondása után is megérdemli a pályadíjat”, ami a legmagasabb, 1000 lej értékű elismerést jelentette.⁴⁸

Szöllőssy tizenöt éves korától, 1936-tól kezdve folyamatosan publikált erdélyi lapokban, folyóiratokban. Zenei témájú írásai először főként az Ifjú Erdélyben jelentek meg, de az 1937-as év folyamán számos évfordulós megemlékezést, pályaképet közölt a Keleti Újság című napilapban is. Néhány év múlva, inkább már budapesti tartózkodása idején viszonylag rendszeres szerzővé vált az Erdélyi Helikonnál, de írásai jelentek meg a Pásztortűzben, a Hittelben, illetve ekkor már debreceni és budapesti székhelyű orgánumban is (Láthatár, Magyar Csillag, Magyar Zenei Szemle, Protestáns Szemle).⁴⁹ Erdélyi lapokban közölt, korai publikációinak bibliográfiája mindaddig nem készült el – Kárpáti János jegyzéke csak válogatást közöl ezekből.⁵⁰ Az alábbiakban az összes írás áttekintésére teszek kísérletet. A teljes bibliográfia a tanulmányom végén olvasható.⁵¹

Szöllőssy szerzői névként kezdetben az Andor, 1942-től az András formát használta, vezetéknevének írásmódja a különböző sajtóorgánumban folyamatosan ingadozik (Szöllőssy, Szöllőssy, Szöllőssy, Szöllősi). Írásainak egy része álnév alatt („-őssy”) jelent meg. Azt, hogy ő rejtőzik az álnév alatt, nemcsak a hangalaki megfelelés bizonyítja, de erről árulkodnak a cikkek jellegzetes témái, a szerző kialakulóban lévő, de már karakterjegyként értelmezhető intellektuális írói stílusa. Nem utolsósorban pedig az a tény, hogy egy később sajátjaként emlegetett publikációját is – a Fusz Jánosról szóló megemlékezést a Keleti Újságban – ezen az álnéven találhatjuk meg.

A legkorábbi írás 1936-ban jelent meg az Ifjú Erdélyben. *A mi dalaink* ajánlászövege a tizenöt éves szerző meglepő érettségéről tanúskodik. Az ugyanebben a lapban közölt cikkek közül ki kell még emelni a *Közönség és zene* és a *Hogyan élvezzük a zenét?* című írásokat, amelyek – a zene és a hallás pszichológiájának középpontba állításával – sok szempontból előrevetítik a szerző későbbi doktori disszertációját, az 1943-ban könyv formában is megjelent *Kodály művészetét*.⁵² A *Kodály* című írás érett, komoly, nagyvonalú összefoglaló a hatvanéves mester életművéről.

A két világháború közötti Kolozsváron megjelenő napilapoknál időnként működött zenekritikai rovat is. A Keleti Újság című „országos magyarpárti lap” 1936. május 18-

47 I.h.

48 I.h.

49 Bieliczkyné, i.m.

50 Kárpáti, i.m., 169–170.

51 A tanulmányomban hivatkozott Szöllőssy-írások részletes könyvészeti adatai megtalálhatók a csatolt bibliográfiában.

52 Szöllőssy András: *Kodály művészete*. (Budapest: Pósa Károly kiadása, 1943.)

ától közölt rendszeresen beszámolókat zenei eseményekről. A kezdetben Zeneművészet, majd ugyanazon év júniusától Zenevilág címen megjelenő rovat hetente, később kéthetente, majd 1938-tól egyre ritkábban jelentkezett. A napilap beszámolt az aktuális hangversenyekről, nagy muzsikuskok évfordulóiról, halálesetekről. Rövid, egy-két mondatos híreket is közöltek a nagyvilágban történt jelentős bemutatókról, új kiadványok megjelenéséről, zeneszerzők készülő munkáiról, időnként a népszerű előadóművészek magánélete is terítékre került.⁵³

A zenekritikai rovat vezetője az ismert kolozsvári zenetörténész, Lakatos István volt, saját cikkeit „*a tempo*” néven szignálta.⁵⁴ Lakatos pártfogásába vette az ifjú Szöllősy, apró, egy-két bekezdésből álló évfordulós megemlékezéseket íratott vele, ezzel nevelve a kutatás módszertanára, az erdélyi magyar zene iránti elkötelezettségre és egyben íráskészségének fejlesztésére.⁵⁵ Lakatos más vonatkozásban is fontos személyiség volt Szöllősy életében: az ő műkedvelő vonósnégyesének előadásában hallotta először többek között Alban Berg Vonósnégyesét. Minden bizonnyal az új bécsi iskolával való egyik első találkozása volt ez.⁵⁶

A Keleti Újságban megjelent Szöllősy-cikkek mindegyike valamilyen aktualitáshoz kötődik, szerzőjük az egyetemes vagy a lokális zenetörténet jelentős komponistáinak, előadóinak portréját rajzolta meg néhány vonással. A feladatokat Szöllősy Lakatos Istvántól készen kapta, így a témaválasztások saját akkori ízléséről nemigen adhatnak képet. A szövegek tartalmukra nézve alapos, lényegre törő, lelkiismeretes munkák, stílusuk tárgyyszerű, mégis választékos. A bennük foglalt ismeretek minden bizonnyal a kolozsvári könyvtárakban – elsősorban az Egyetemi Könyvtárban – könnyen elérhető alapvető szakirodalomból: lexikonokból, általános zenetörténeti munkákból származnak.⁵⁷

A két világháború közötti erdélyi szellemi élet legfontosabb orgánumai kétségkívül a Pásztortűz, az Erdélyi Szépművész Céh folyóirataként megjelenő Erdélyi Helikon és a Hitel voltak. Szöllősy komolyabb tanulmányai, recenziói ezekben a lapokban főként már budapesti tartózkodása alatt jelentek meg. A Pásztortűzben megjelent első írás – *Lehet-e ma Lisztet zongoravirtuóznak nevezni?* – még 1937-ből való. Szöllősy középiskolásként zongoristának készült, saját bevallása szerint tizenkét-tizenégy évesen

53 Például: „Hummel műveit mutatja be a pozsonyi rádió halálának századik évfordulója alkalmából.” N.N.: „Zenei hírek.” *Keleti Újság* XX/243 (1937. október 22.): 11.; „Eisikovics Miksa temesvári zeneszerzőnek egy kötet karszerzeménye jelent meg. A mű ismertetésére visszatérünk.” és „Kadosa Pál befejezte új vonósnégyesét s az ezévből kerül bemutatásra.” N.N.: „Zenei hírek.” *Keleti Újság* XX/280 (1937. december 5.): 7.; N.N.: „Kerpely Jenő gordonkaművész másodszor nősült és feleségül vette a volt budapesti angol konzul nejét.” *Keleti Újság* XX/280 (1937. december 5.): 7.; N.N.: „Zenei hírek.” *Keleti Újság* XX/237 (1937. október 15.): 10.

54 B. A.: „Lakatos István.” Romániai magyar irodalmi lexikon, i.m. (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.04.02.)

55 Bieliczkyné, i.m.

56 I.h.

57 I.h.

már Liszt XIV. rapszódiaját és a *Funérailles*-t is játszotta, végül azonban egy súlyos ínhüvelygyulladás eloszlatta a zongoristakarrier reményét.⁵⁸ Liszt művei gyakorolták az első fontos hatást Szöllösy zenei ízlésére. A gimnazista igazságérzetét saját bevalása szerint bántotta az, amikor Liszt Ferencet – meglátása szerint becsmérőleg – zongoravirtuóznak nevezték. Ez ellen a gyakorlat ellen, úgy érezte, szót kell emelnie.⁵⁹

Az Erdélyi Helikonban főként könyvrecenziók jelentek meg Szöllösy tollából, valamint néhány nagyobb szabású, Bartók, Kodály és Debussy művészetével foglalkozó tanulmány. A kritikákban a korábbi évfordulós megemlékezésekben tapasztalt pontossággal és lelkiismeretességgel találkozhatunk. Szöllösy írásmódja azonban óriásit változott az eltelt néhány év alatt: kialakult jellemző, irodalmi igényű zeneírói stílusa. Szövegeit lassan kibomló, szövevényes, többszörösen összetett, de fogalmilag mindig pontos mondatok alkotják. Ez a változás nyilvánvalóan a budapesti Eötvös Collegium hatásáról is tanúskodik. Szöllösy műveltsége, széles körű zenetörténeti látásmódja a legapróbb részletkérdésekben is visszatükröződik. A recenziók többnyire elismerő hangvételűek, de a szerző fenntartásait, szubjektív véleményét sem rejtik véka alá. Sergio Failonit Szöllösy például megrója azért, amiért *Hazugságok a művészetben* című könyvében „Puccininek olyan sok helyet szentelt, holott [...] Puccini nem a mai kor zenésze, mégkevésbé az örökkévalóságé.”

Hasonló erényeket csillogtatnak meg Szöllösy tanulmányai is. Fő témájuk a századforduló és a 20. század első évtizedeinek modernitása: Debussy, Bartók, Kodály, érintőlegesen Stravinsky és más zeneszerzők munkássága. Hatalmas tudásanyag tükröződik ezekben a szövegekben – zenetörténeti, irodalmi, képzőművészeti asszociációk sorozata zúdul az olvasóra. Egy európai látókörű kultúraeszmény bontakozik ki bennük a szemünk láttára, megint csak nem függetlenül az Eötvös Collegium és a Kodály-iskola hatásától. Szöllösy a progresszív zenetörténet-szemlélet és a modern zene lelkes propagálójának mutatkozik ezekben a tanulmányokban. Sokszor feltűnik bennük az a – ma már leegyszerűsítőnek és sematikusnak tűnő – narratíva, amely a zenetörténetet egyetlen megállíthatatlan fejlődésvonalon ábrázolta. Ezen elképzelés szerint az egymásra következő korok zeneszerzői voltaképpen nem tettek mást, mint a felhangrendszer egyre távolabbi hangjait vonták be a harmóniahasználatba, mint arra a *Bartók a zenetörténetben* című tanulmány utal. A 20. századi magyar és orosz zene (Bartók, Kodály és Stravinsky) jelentősége e szemlélet szerint az lenne, hogy e szerzők – mint azt a *Kodály klasszicizmusa* című tanulmány hangsúlyozza – friss zenei anyaggal tudtak színre lépni a nyugat-európai zene tartalékainak kimerülésekor.

A *Kodály és a mai zene* című tanulmány Szöllösy egyik legkiemelkedőbb írása a harmincas-negyvenes évek terméséből. Ez a szöveg – az ugyanabban az évben megje-

58 I.h.

59 I.h.

lent – *Kodály művészete* című disszertáció mondanivalójának lényegét foglalja össze. Szöllősy szellemileg izgalmas, bár a későbbi kutatások által nem igazán méltányolt kísérletet tett arra, hogy Lucien Lévy-Bruhl és Pauler Ákos filozófiai elméleteivel igazolja a modern, népzenei alapú komponálás – és benne Kodály munkásságának – értékét.⁶⁰

Szöllősy András 1939-ben hagyta el szülőföldjét. Bár ekkor foglalkozott már zeneszerzéssel is – emlékezete szerint néhány Kodály stílusában írt kórusmű és egy Bach-stílusú polifon zongoradarab keletkezett ebben az időszakban –, alkotói tehetségében nem igazán bízott.⁶¹ Inkább egyfajta univerzális érdeklődés élt benne a zene mélyebb megismerése iránt, és úgy érezte, mindezt Budapesten, Kodály tanítványaként tudja majd legjobban kibontakoztatni. Visszaemlékezései azonban arra utalnak, hogy évekig, talán évtizedekig élt benne az önvád: várta volna tennivaló szülőföldjén, Erdélyben is.⁶²

Szöllősy András zenei írásait időrendben végigkövetni – tanulságos vállalkozás. Szemünk láttára bontakozik ki a szerző sajátos látásmódja, művészetfelfogása, világképe. Tárgyi tudása, műveltsége legjavát Szöllősy már nyilvánvalóan az Eötvös Collegiumban és a budapesti Zeneakadémián szerezte, majd római tanulóéve alatt tágította modern, európai érvényűvé. Érdeklődésének legfontosabb motívumai azonban még kolozsvári éveiből származnak. Itt sajátította el a kutatói munka, a tudományos igényű írás alapjait is. Értékrendjének, emberi és művészi világképének kialakulásában óriási szerepe volt a két világháború közötti Kolozsvár oktatásának, e város egyszerre konzervatív (hagyományos, nemzeti) és nyitott (befogadó, multikulturális) szellemi légkörének.

Szöllősy András erdélyi folyóiratokban publikált írásai (1936–1943)

Szöllősy Andor: „Néhány szó a »Mi dalaink«-ról.” *Ifjú Erdély* XV/11–12 (1936. november–december): 170.

Szöllősy Andor: „Lehet-e ma Lisztet zongoravirtuóznak nevezni?” *Pásztortűz* XXIII/15–16 (1937. augusztus 15–31.): 306.

–ösy: „Bakfark Bálint.” *Keleti Újság* XX/189 (1937. augusztus 20.): 9.

–ösy: „Bihari János.” *Keleti Újság* XX/195 (1937. augusztus 27.): 6.

–ösy: „Toscanini hetvenéves.” *Keleti Újság* XX/237 (1937. október 15.): 10.

–ösy: „Thern Károly.” *Keleti Újság* XX/243 (1937. október 22.): 11.

–ösy: „Az első magyar operakísérlet jubileuma.” *Keleti Újság* XX/254 (1937. november 5.): 9.

60 Lásd például: Lucien Lévy-Bruhl: *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*. (Paris: Félix Alcan, 1931.); Lucien Lévy-Bruhl: *La mythologie primitive. Le monde mythique des Australiens et des Papous*. (Paris: Félix Alcan, 1935.); Pauler Ákos: *Logika: az igazság elméletének alapvonalai*. (Budapest: Eggenberger-féle Könyvkereskedés, 1925.)

61 Bieliczkyéné, i.m.

62 I.h., Kárpáti, i.m., 13.

- ősy: „Fusz János.” *Keleti Újság* XX/267 (1937. november 20.): 11.
- ősy: „Gluck Kristóf.” *Keleti Újság* XX/280 (1937. december 5.): 7.
- ősy: „A »Szociális Misszió« irodalmi estélye.” *Keleti Újság* XX/280 (1937. december 5.): 7.
- Szöllősy Andor: „Magyar népzene.” *Ifjú Erdély* XVII/2 (1938. február): 31–32.
- Szöllősy Andor: „A muzsikus Ruzitskák Erdélyben. Lakatos István tanulmánya.” *Pásztortűz* XXVI/2 (1940. február): 117.
- Szöllősy Andor: „Bartók a zenetörténetben.” *Erdélyi Helikon* XIV/4 (1941. április): 275–278.
- ősy: „Közönség és zene.” *Ifjú Erdély* XX/10 (1941. október): 148–149.
- ősy: „Hogyan élvezzük a zenét?” *Ifjú Erdély* XX/11 (1941. november): 159–160.
- Szöllősy András: „Egy könyv margójára. Sergio Failoni: Hazugságok a művészetben.” *Erdélyi Helikon* XV/8 (1942. augusztus): 555–558.
- Sz. A.: „Előszó a hetedik kiadáshoz.” [A *Mi dalaink* c. gyűjtemény előszava.] *Ifjú Erdély* XXI/11 (1942. november): 172.
- ősy: „Kodály.” *Ifjú Erdély* XXI/12 (1942. december): 181–184.
- Szöllősy András: „Kodály klasszicizmusa.” *Erdélyi Helikon* XV/12 (1942. december): 749–756.
- Szöllősy András: „Brassai Sámuel és a muzsika. Lakatos István tanulmánya.” *Erdélyi Helikon* XV/12 (1942. december): 824–825.
- Szöllősy András: „Nagyközönség és szakember. Lichtenberg Emil: Mozart élete és művei.” *Erdélyi Helikon* XVI/2 (1943. február): 123–127.
- Szöllősy András: „Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára.” *Erdélyi Helikon* XVI/5 (1943. május): 293–294.
- Szöllősy András: „Magyar Zeneírás.” *Hitel* VIII/5 (1943. május): 315–324.
- Szöllősy András: „Debussy.” *Erdélyi Helikon* XVI/8 (1943. augusztus): 465–469.
- Szöllősy András: „Kodály és a mai zene.” *Erdélyi Helikon* XVI/11 (1943. november): 641–654.

DALOS ANNA

A Turultól a népdalig

A szélsőjobboldali mozgalmak és a magyar zeneélet kapcsolatai (1938–1944)¹

„A Kodály-módszer olyan gyermek, akinek sohasem volt apja, csak nagyapja – (az apa én volnék, de én a jelek szerint nem éltem soha)” – emlékezett keserűen Ádám Jenő a hetvenes évek elején, amikor a Kodály nevéhez társított zenepedagógiai metódus már világhírűvé vált.² Ádám Jenő emlékezéseiben rendre visszatér e motívum. Érzékelhetően mély megbántottsággal vette tudomásul, hogy az utókor nem akarta elismerni: a Kodály-módszer első, s talán mindmáig a leginkább szisztematikus módszertani összefoglalása az ő nevéhez fűződik.³ Ádám Jenő azonban sosem beszélt arról, hogy a pedagógusok számára készült vaskos útmutató – amely a *Módszeres énektanítás a relatív szolmizáció alapján* címet kapta – 1944-ben, Magyarország történetének talán legsötétebb évében jelent meg, egyébként a mester „Útravaló”-jával, egy szélsőjobboldali, fajvédő kiadónál, a Turulnál.⁴ Ráadásul Ádámnak nem ez volt az első könyve, amely a Turul Kiadó gondozásában látott napvilágot. Egy évvel korábban szintén a Püski Sándor alapította, de Hartványi István vezette Turul Kiadónál publikálta *A skálától a szimfóniáig* című kötetét, amely rádiós zenei ismeretterjesztő előadásait tartalmazta.⁵

Ádám módszertani kötete bevonult a magyar zenepedagógia történetének lapjai-

1 A tanulmány az NKFIH K 123819-es számú pályázat támogatásával készült.

2 Idézi Székely Miklós: *Ádám és Kodály*. (Budapest: Székely Balázs, 2008.) 109. A Kodály-módszer nemzetközi elterjedésének történetéhez lásd: Szőnyi Erzsébet: *Kodály Zoltán nevelési eszméi*. (Budapest: Tankönyvkiadó, [1986²].) 38–65.

3 Székely Miklós előbb idézett könyvén kívül lásd ehhez még: Székely Miklós: *Ádám Jenő élete és munkássága*. (Budapest: Püski, 2000.), valamint Balás Endre: *Én ültettem a cédrusfát. Ádám Jenő élete, munkássága*. (Szigetszentmiklós: Ádám Jenő Alapítvány, 1996.)

4 Ádám Jenő: *Módszeres énektanítás a relatív szolmizáció alapján*. (Budapest: Turul, 1944.) Kodály „Útravalója” a 3–4. oldalon olvasható. Gyűjteményes kiadása: Kodály Zoltán: „Útravaló. Előszó Ádám Jenő »Módszeres énektanítás« című könyvéhez.” In: Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* 1. Közr.: Bónis Ferenc. (Budapest: Argumentum, 2007.) 158–159.

5 Ádám Jenő: *A skálától a szimfóniáig*. (Budapest: Turul, 1943.)

ra.⁶ A kiadás megjelenésének körülményeit azonban többen is megpróbálták törölni a kollektív emlékezetből: a Zeneakadémia könyvtárának egyik példányán gondos kezek áthúzták a kiadó nevét,⁷ Szabó Helga pedig *A magyar énektanítás kálváriája* című kötetében egyenesen azt állította, hogy Ádám könyve az Országos Közoktatási Tanács kiadásában látott napvilágot.⁸ Ádám pályáján kétségtelenül törést okozott az 1946 és 1956 közötti tíz év. A róla szóló életrajzok azonban csak mellékes információként emlékeznek meg arról, hogy 1945-ben a Zeneakadémia igazolóbizottsága, amely az intézményhez kötődő muzikusoknak az előző rendszerben folytatott politikai tevékenységét vizsgálta, az első fordulóban nem igazolta Ádám Jenőt, akit a bizottság mint „jobboldali ember hírében álló művészt” jellemzett.⁹ Az ellene felhozott vádak közé tartozott, hogy 1942-ben Dohnányi javaslatára majdnem ő lett a Zeneakadémia igazgatója, 1944-ben pedig az Operaház főigazgató-jelöltjei között merült fel a neve. A németek bevonulása után bevásztották a Zeneszerző Egyesület igazgatóságába, valamint előadást tartott a népdalról a Magyar Nemzetpolitikai Társaságban. A vádak, mi tagadás, gyenge lábakon álltak: Ádám nem lett sem a Zeneakadémia, sem az Operaház főigazgatója – utóbbi posztot ő maga utasította vissza, igaz, azért, mert gazdasági ügyekkel kellett volna elsődlegesen foglalkoznia –, a Zeneszerző Egyesület pedig távollétében, tudta nélkül választotta meg igazgatósági tagnak, s Ádám, amint az újságból értesült erről, azonnal visszalépett.¹⁰

Az igazolás elmaradása az ő esetében munkavállalással kapcsolatos szankciókat jelentett (vezetői állást nem vállalhatott).¹¹ Habár a Kodály erőteljes támogatásával beadott fellebbezésének végül helyt adtak, Ádám Jenő egészen 1955-ös Erkel-, majd 1957-es Kossuth-díjáig háttérbe szorult a zeneéletben: általános iskolai énektanköny-

6 Szabó Helga: *A magyar énektanítás kálváriája*. (Budapest: Magánkiadás, é.n.) 92–95. Pethő Villő: *Kodály Zoltán és követői zenepedagógiájának életreform elemei*. Szeged, 2011 (PhD-értekezés, Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Neveléstudományi Doktori Iskola.) 98., 274., 176.

7 Jelzete a Zeneakadémia könyvtárában: K 4.014.

8 Szabó Helga, i.m., 92. Kétségtelenül maradt fenn olyan példány, amely a Turul Kiadó helyett a Közoktatási Tanácsot tünteti fel kiadóként címlapján. A címlap – a kiadó nevét kivéve – pontosan ugyanúgy néz ki, mint a Turul-féle kiadás. Nagyon valószínű, hogy a Tanács, megőrizve az 1944-es copyrightot, 1945-ben adta nevét a kiadványhoz annak érdekében, hogy a köteteket, a Turul más kötetéhez hasonlóan, ne zúzzák be mint propagandisztikus fasiszta irodalmat. Az Országos Köznevelési Tanács felállításáról még az ideiglenes nemzeti kormány döntött 1944. december 22-én, ám a Tanács csak 1945. május 1-én kezdte meg működését. Lásd a Köznevelés folyóirat hivatalos közleményét: 1/5 (1945. szeptember 1.): 15. A Szentgyörgyi Albert elnöklete alatt működő Tanács elnökségének Kodály Zoltán is tagja volt, az Ádám-kötet megmentéséről történő döntést tehát személyesen is befolyásolhatta. N.N.: „Megindult a magyar közoktatás újjászervezése. Szentgyörgyi Albertet nevezték ki az Országos Közoktatási Tanács elnökévé.” *Szabad Szó* XLVII/28 (1945. április 28.): 3.

9 Budapest Főváros Levéltárában Ádám Jenő igazolási ügyének adatai: HZ_BFL_XVII_1518_1945_igazolási_ügy_Zeneművészeti_Foiskola_alkalmazottak_Adam.

10 Ehhez lásd a 3/1945. sz. határozatot.

11 I.h.

veit bezúzták, és 1953-tól nem vezethette a Zeneakadémia Énektanárképzőjét.¹² Tanulmányomban elsősorban arra teszek kísérletet, hogy felmérjem, mi tudható meg egyáltalán Ádám Jenő pályájának 1937 és 1944 közötti alakulásáról, s e pályát hányféle különböző – politikai, ideológiai, a kapcsolati hálót érintő vagy éppen magánéleti – kontextusban lehet értelmezni.

Az igazolóbizottsági üléseken történetekre a bizottság egyik, a Nemzeti Parasztpárt által delegált tagja, Vargyas Lajos emlékezett vissza a kilencvenes évek elején. Ő maga is utalt arra, hogy az Ádám ellen felhozott vádak nevetségesek, ám Kodály szemrehányására – miért nem védte meg Ádám Jenőt? – így válaszolt:

Én mentegetőztem Kodálynak, hogy miért és hogyan történt mindez, s mikor Ádám Jenő elment, néhány nem vonzó tulajdonságát is emlegettem, amiért olyan nagy lelkesedés sem volt bennem, hogy harcoljak érte. Többek közt elmondtam egy esetet, aminek szem- és fültanúja voltam. A Fővárosi Zenekarral próbált, s nem volt megelégedve sem a játékkal, sem hozzáállásukkal. Nagy szónoklatot – helyesebben veszekedést – kezdett a karmesteri emelvényről, amivel nem érte be, hanem a nagyobb nyomaték kedvéért kirohant, felszaladt a tanári páholyba, s onnan mint szószékről folytatta a dörgedelmet. S minthogy azt bizonygatta, neki nem a pénz a fontos ebben az ügyben, kikapta zsebéből a pénztárcáját, s nagy ívben ledobta a zenekar elé a pódiumra.

A jelenet színpadiassága engem akkor nagyon taszított, s ezt hangoztattam Kodálynak is. Ő meghallgatott, de aztán csak annyit mondott: „Mindegy. Ő az egyetlen tanítványom, akitől nem tapasztaltam semmi hálátlanságot.” Majd hozzátette: „Semmi! Majd fellebbezni fogunk.”¹³

Nem tagadható, hogy Ádám aktívan közreműködött, sőt előadást is tartott a Magyar Nemzetpolitikai Társaságban, amely egy közismerten fajvédő egyesület volt.¹⁴

12 Az igazolóbizottság számára a fellebbezés részeként Ádám részletes levelet fogalmazott, amelyben Kodály neve pajzsként többször is szerepel. A fellebbezés stratégiájához tartozhatott hozzá a Kodályra mint nagy tekintélyű muzsikusra való hivatkozás. Az igazolóbizottsági ügy első szakaszában Kodály neve nem hangzott el. Lásd a 9. és 10. dokumentumot az igazolási ügy dossziéjában. Ami Ádám 1957 utáni pályájának alakulását illeti: a Kossuth-díj átvétele után 1958-tól újra ő irányította a tanszakot, és ettől kezdve nemzetközi szinten, Európában és az Egyesült Államokban ismertethette a Kodály-módszert. Székely, i.m., 79.

13 Vargyas Lajos: *Kerítésen kívül. Emlékek életemből.* (Budapest: Szépirodalmi, 1993.) 209.

14 Ádám részvételéről a társaság eseményein több sajtóorgánum is beszámolt. Lásd például: N.N.: „Antal Istvánt ünnepelte a Nemzetpolitikai Társaság.” *Esti Újság* VII/90 (1942. április 22.): 4. A Társaság előadás-sorozatán tartott előadásáról is több sajtóorgánum tett említést. Az 1942. május 12-én tartott előadás címe: „Zene és közönség.” Lásd ehhez: „Magyar művészet és magyar közönség.” *Függetlenség* X/88 (1942. április 19.): 7., illetve egy rövidhír: „Zene és közönség.” *Nemzeti Újság* XXIV/106 (1942. május 10.): 12. A fajvédő egyesületekről részletes listát készített a fajvédő mozgalom irányzatait bemutató monográfiájában Gyurgyák János: *Magyar fajvédők. Eszmetörténeti tanulmány.* (Budapest: Osiris, 2012.) 9.

A Horthy-kultusz iránti elkötelezettségét bizonyítja az *Otranto hőse* című Horthy-kantáta terve, amelyről Székely Miklós tudósít Ádám Jenőről szóló monográfiájában.¹⁵ Ádám Jenőt, aki korábban, 1933-ban Felix Weingartnernél folytatott karmesteri tanulmányokat,¹⁶ karmesterként is számon tartotta a zenei közélet: a Székesfővárosi Zenekart 1939 és 1944 között három alkalommal is vezényelte,¹⁷ általában azonban a Zeneakadémia zenekara élén lépett fel karmesterként, hiszen hivatalból ezt az együttest, illetve a Zeneakadémia kórusát irányította.¹⁸ A szószékről elkiabált dörgedelem képével ugyanakkor Vargyas egyértelműen utalt Ádám Jenő református származására is: Ádám aktív szerepet vállalt a református egyházzene korszerűsítésében, Árokháty Bélával és Vikár Sándorral együtt tagja volt az Egyetemes Konvent Énekügyi Bizottságának, illetve tevékeny részt vállalt a zeneakadémiai református egyházzenei képzés kialakításában.¹⁹ Külön jelentősége van azonban Vargyas emlékezésében a „neki a pénz nem fontos ebben az ügyben”-kitételnek.

Nem egyszerű felmérni, milyen anyagi körülmények között élt az 1930-as évek legvégén egy zeneakadémiai tanár. A Zeneakadémia levéltári irataiból tudható, hogy a megbízási szerződéssel dolgozó Ádám az 1937/1938-as tanévben például évi 816 pengő tiszteletdíjat kapott, amiért heti 12 órát tanított.²⁰ A 816 pengős tiszteletdíj nem tűnik különösebben magasnak.²¹ A zeneakadémiai tanítás mellett azonban vezette a Budai

15 Székely műjegyzékéből nem világos, hogy ez a mű valóban megszületett-e vagy Ádám csak tervezte a megkomponálást. Székely, Ádám Jenő élete és munkássága, i.m., 53.

16 I.m., 78.

17 A koncert adatai megtalálhatóak a BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum Koncertadatbázisában (a továbbiakban MZA KAB) 1939.12.05., ID_8081; MZA KAB 1942.04.13., ID_6866 és MZA KAB 1944.04.03., ID_7876. A továbbiakban a hangversenyek dátumát és adatbázisbeli azonosítószámát adom meg.

18 MZA KAB 1936.12.19., ID_884; MZA KAB 1939.10.22., ID_6595; MZA KAB 1940.05.03., ID_6677; MZA KAB 1941.03.13., ID_6756; MZA KAB 1942.02.23., ID_5156; MZA KAB 1943.13.18., ID_6829; MZA KAB 1943.11.20., ID_11737; MZA KAB 1944.03.04., ID_7876.

19 A bizottság feladatairól lásd: N.N.: „Az énekeskönyv reformja.” *Dunántúli Protestáns Lap* LI/29 (1940. július 21.): 136–137. Ádám részletes tanulmányt írt a református egyházzene megújításáról, amelyben a katolikus zenei megújulást tekintette követendő példának: „Egyházi ének- és zenekari kultúránk fejlődésének lehetőségei.” *Protestáns Szemle* XLVI/6 (1937. június): 332–338. Ugyanebben a számban több más zenei témájú írás is megjelent, többek között Árokháty Béla, Gárdonyi Zoltán, Isov Kálmán, Kapi-Králik Jenő, Peskó (Peschko) Zoltán és Vikár Sándor tollából.

20 Gádor Ágnes–Szirányi Gábor (közr.): „Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában I. rész, 1927–38.” In: Sz. Farkas Márta–Kiszely-Papp Deborah (szerk.): *Dohnányi-évkönyv 2003*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004.) 327–388., 370. Ádám csak az 1938/1939-es tanévtől lett a Zeneakadémia rendes tanára. Lásd ehhez az igazolási ügy irataiban Ádám közalkalmazotti nyilatkozatát (1945. március 28.); HZ_BFL_XVII_1518_1945_igazolásiügy_Zeneművészeti_Foiskola_alkalmazottak_Adam, a dosszié 8. dokumentuma.

21 Havi 80 pengő körüli összeg, ha tiszteletdíjasként július és augusztus hónapban nem kapott fizetést. A Horthy-korszak jövedelmi viszonyairól lásd Romsics Ignác táblázatát: Uő.: *A Horthy-korszak*. (Budapest: Helikon, 2017.) 284.

Dalárda kórusát, ezzel az együttessel külföldi turnékra is utazott,²² és rövidebb ideig más kórusokat is irányított, így például a MÁV Testvériség Dalárdáját,²³ a Budapesti HÉV Liszt Ferenc kórusát,²⁴ az Árokháty Béla alapította Korál Kamaratársaság kórusát,²⁵ de az ő, valamint Peschko [Peskó] Zoltán kezdeményezésére létrejött Budapesti Protestáns Énekkart is.²⁶ Mindezekon felül hangversenyeken vezényelt, elsősorban régi zenei és az új zenét propagáló esteken,²⁷ ismeretterjesztő előadásokat, valamint „népdalfélórákat” tartott a rádióban,²⁸ továbbá művei is megszólaltak koncerteken és az Operaházban.²⁹

Életmódja arra utal, meglehetősen jól keresett: 1939. október 16-án 7500 pengőért villát vásárolt a felső tízezer által kedvelt fonyódi Bélatelepen, s az épületet fel is újít-

- 22 A Budai Dalárda 1936-ban Olaszországban, 1940-ben Jugoszláviában járt Ádám Jenő vezetésével. Lásd erről: Szenthegyi István: „Hetvenöt év a magyar dal szolgálatában.” *Nemzeti Újság* XXV/104 (1943. május 9.): 2. Székely Miklós adata szerint 1939-ben Lettországon, Litvániában, Észtországon és Finnországon tett hangversenykörutat a kórus, Székely, Ádám Jenő élete és munkássága, i.m., 78. Az 1936-os olaszországi utat követően a dalárda és vezetői, Ádám Jenő mellett a szenior karnagy, Szeghő Sándor magas kitüntetésben részesültek az olasz királytól, míg Benito Mussolini egy aláírt, ezüstkeretes fényképet ajándékozott az együttessel. N.N.: „A Budai Dalárda vezetősége...” *Nemzeti Újság* XVIII/114 (1936. május 17.): 19.
- 23 Lásd ehhez: Varga Károly: „Az Istvánteleki MÁV Főműhely Testvériség kultúregyesülete.” *Újpesti helytörténeti értesítő* XXI/2 (2014. június): 11–12., 11. Ádám 1933-tól vezette a dalárdát.
- 24 Például a Magyar–Finn Társaság estjén, 1940. január 13-án a Zeneakadémián: MZA KAB 1940.01.13., ID_6633. A részletes adatokhoz lásd: N.N.: „A Magyar–Finn Társaság művészetet...” *Pesti Hírlap* LXII/6 (1940. január 10.): 8.
- 25 Az Újlaki evangélikus templomban Árokháty Bélával közösen mutatták be Schütz *Máté-passióját* 1940. március 17-én. MZA KAB 1940.03.17., ID_9033.
- 26 MZA KAB 1943.11.20., ID_11731.
- 27 Az előbb említett Schütz-hangversenyen kívül számos Händel-oratórium megszólaltatása fűződik a nevéhez: *Saul* (MZA KAB 1930.03.31., ID_40), *Esther* (MZA KAB 1931.05.18., ID_213), *Sámson* (MZA KAB 1935.01.21., ID_480), *Dettingeni Te Deum* (MZA KAB 1941.03.13., ID_6756). Ádám ugyanakkor elvezényelte Haydn *Évszakokját* is (MZA KAB 1940.05.03., ID_6677), valamint Mozart Requiemjét is (MZA KAB 1942.02.23. és 03.18., ID_5158 és ID_6840). 1944. március 1-jén színre vitte a Zeneakadémia növendékeivel Kodály *Székely fonóját* is (MZA KAB 1940.03.01., ID_5478).
- 28 A rádiós sorozatnak *Magyar ének – magyar lélek* volt a címe, és rendkívüli népszerűségnek örvendett a harmincas-negyvenes évek fordulóján. Ehhez lásd: Kenyeres Imre: „Levél Ádám Jenőnek.” *Diárium* III [XII]/8 (1942. augusztus): 168–171. Lásd még Bieliczkyné Buzás Éva gyűjtését Ádám két előadás-sorozatával kapcsolatban (*A skálától a szimfóniáig*, 1941, illetve *Magyar ének – magyar lélek*, 1942–1944): *Rádiófónia. 75 esztendő a magyar zene hullámhosszán. Kiemelt zeneszerzők a Magyar Rádió műsorában. 4. kötet.* <http://fonix-sarok.hu/radiofonia-4-zeneszerzok/>, 161–162. (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.09.21.)
- 29 Ádám Jenő legnagyobb zeneszerzői sikere a *Magyar karácsony* című zenés színpadi mű volt (1929), amelyet az Operaház mutatott be 1929-ben. E művet, valamint ennek szívtváltozatát, illetve részleteket belőle rendszeresen játszottak 1945-ig különféle eseményeken. A mű népdalfeldolgozásokra épül. *Mária Veronika* című misztériumjátékát szintén az Operaház mutatta be. Lásd a két műről Tallián Tibor elemzését: „A magyar opera fejlődése.” In: Staud Géza (szerk.): *A budapesti Operaház 100 éve.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1984.) 225–236., 233. Lásd még: H.: „Mária Veronika. Ádám Jenő dalműve az Operaházban.” *A Zene* XX/2 (1938. november 2.): 40–42.

tatta.³⁰ Szomszédai közé tartozott a Tanácsköztársaság bukása utáni egyik első miniszterelnök, Simonyi-Semadam Sándor, valamint a népszerű operettszerző, Huszka Jenő.³¹ Ádám számára a telepen való jelenlét minden bizonnyal nem csupán a „lelki pihenést” szolgálta, mint azt az éves közgyűléseken többször is hangsúlyozta,³² hanem kapcsolati hálójának kiépítését is lehetővé tette, amit karrierjének kibontakoztatása szempontjából meghatározónak tartott. Feltehetően már 1936-tól várakozott arra, hogy ingatlanhoz jusson a telepen, mivel Fonyódon ekkor avatták fel az újonnan épült református templomot, s az ünnepségen vezényletével részt vett a Budai Dalárda is;³³ nyaranta a templom kántoraként is szolgált.³⁴

Mindez jelzi, a néhai szigetszentmiklósi csendőr fia ambicionálta, hogy a társadalmi mobilitásnak köszönhetően igen magasra jusson. A Tanítóképző 1915-ös elvégzése után ugyan tovább kívánt tanulni, ám 1916-ban bevonult katonának, s már ez év decemberében orosz hadifogságba került.³⁵ Élete ettől kezdve sok tekintetben a nemzedékére oly jellemző utat járta be. Egyfelől már hadifogolyként is aktív zenei-zenepedagógiai tevékenységet folytatott, olyan muzsikuskhoz hasonlóan, mint a későbbi karmester Melles Béla vagy az Operaház későbbi koncertmestere, Hódossy István.³⁶ Oroszországban a nyelvet is elsajátította, ami később, 1948 után lehetővé tette, hogy a szovjet népek népzenejére épülő kórusműveket adjon közre.³⁷ Másrészt, a hadifogságból hazatérve, meglehetősen idősen, huszonöt évesen kezdte meg felsőfokú zeneszerzői tanulmányai-

30 Varga István: *A fonyódi Gróf Zichy Béla-telep. Villasor a Balaton felett.* (Fonyód: Fonyódi Kulturális Intézmények, 2015.) 95. Ádám és felesége, Röhmer Olga a villát közösen vásárolta meg. A villa 1956-ig állt tulajdonukban, amikor is az Országos Villamostávvezeték Vállalat átvette tőlük; a kisajátítás körülményeiről nem maradtak fenn dokumentumok. Varga, i.m., 290.

31 I.m., 371–380., 103–104.

32 I.m., 359., 361. Ádámot rendkívüli módon zavarta, hogy a fiatalok a Balaton partján hangosan fociznak.

33 I.m., 248.

34 I.m., 468.

35 Ádám élettörténetét részletesen leírja Székely Miklós már idézett könyve, Ádám Jenő élete és munkássága, i.m., 11–15.

36 Az orosz hadifogságba került magyar muzsikuskok zenei tevékenységéről Oroszországban, illetve Ádám akkori pályafutásáról egy 1930-ban megjelent, a hadifogoly magyarok történetéről szóló, kétkötetes, oral history interjúkra épülő monográfiában lehet részletes információkat szerezni: Baja Benedek–Pilch Jenő–Dr. Lukinics Imre–Zilahy Jenő (szerk.): *Hadifogoly magyarok története. Két kötet.* (Budapest: Athenaeum, 1930.) *A Zenei élet a fogságban* fejezet a 2. kötet 527–536. oldalán olvasható; az Ádám Jenőről szóló szakasz az 533–534. oldalon található.

37 Székely Miklós műjegyzéke mindössze egy *Orosz népdal* című műre hivatkozik: Székely, Ádám Jenő élete és munkássága, i.m., 53. A következő népdalfeldolgozások-fordítások társíthatók Ádám nevéhez: *Rőzsécske, Csalogány, Nyílt a réten sok virág, Hej, te szép, tiszta rét, Táncnóta, Ráncos szoknya* (mindegyiket a Zeneakadémia adta ki, é.n.), *Varabjovszki hegyek, A fűrjecske* (A Magyar–Szovjet Társaság kiadása, 1950), *Rónán át* (Budapest: Zeneműkiadó, 1952.)

it a Zeneakadémián. A Kodállal ekkor kialakult kapcsolata meghatározó lett egész későbbi pályáját tekintve.³⁸

Az I. világháborúban katonáskodó fiatalok közül sokan váltak érett fejjel egyetemistává. Ebből a körből alakult ki a magyarországi egyetemeken a Turul Bajtársi Szövetség, amely az első időszakban, az 1920 és 1928 közötti években zsidóveréseiről és az 1920-ban bevezetett numerus clausus teljes mellszélességgel való támogatásáról vált hírhedtté.³⁹ Bármennyire is a háborúból hazatérő fiatal értelmiségieket kötötte szövetségbe a Turul, nincs arra vonatkozó dokumentum, hogy Ádám Jenő belépett volna e szervezetbe. A Turul Kiadóhoz fűződő kapcsolata jóval későbbi keletű, egy olyan időszaktól származik, amikor maga a szövetség is már két ágra szakadt, mi több, az Ádám két könyvét megjelentető kiadót is a Turul Szövetség belső népi ellenzéke működtette.⁴⁰

A Turul Bajtársi Szövetség több egyetemi diákszervezetet, egyesületet tömörített magában, és a politikai fellépésen túlmenően diáksegélyezési szerepet is vállalt. Művészeti tevékenysége ugyanakkor kezdetben meglehetősen periférikus volt, bár Domokos Pál Péter emlékezéséből tudható, hogy ő, mint a Tanárképző Főiskolai diákokat tömörítő Botond Bajtársi Egyesület vezetője, énekkart is szervezett 1926-ban.⁴¹ A Turul Szövetség Szépmíves Bajtársi Egyesülete azonban, amely eredetileg a művészeti főiskolákon tanuló diákokat kívánta egyesületbe foglalni, tagtoborzás szándékával csak 1939-ben fordult Dohnányi Ernőhöz az engedélyért, hogy a Zeneakadémia növendékei részt vehessenek az egyesület munkájában.⁴² A Szépmíves Bajtársi Egyesület Erkel Ferenc Zenetörzse ettől kezdve igen aktív szerepet is vállalt a zeneéletben: zenekara, a Turul Szépmíves Céh Zenekara néven 1938. október 2-án mutatkozott be a Zeneakadémián

38 Székely idézi Ádám Jenő visszaemlékezését Kodályra az 1970-es évek elejéről: Ádám és Kodály, i.m., 5–8.

39 A Turul Bajtársi Szövetség történetének legrészletesebb feldolgozása: Kerepeszki Róbert: *A Turul Szövetség országos és debreceni szervezete (1919–1945)*. Debrecen, 2009 (PhD doktori értekezés, Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar.)

40 A Turul belső, „népi” ellenzékéről lásd Szécsényi András tanulmányát: „A Turul Szövetség kettészakadása 1943-ban. Adalékok a Horthy-kor második felének ifjúsági-értelmiségi törésvonalainak megértéséhez.” *Múltunk* XXV/1 (2013. január): 65–100. A törésvonal kialakulását mutatja be Papp Istvánnak Fitos Vilmosról, a Turul-ellenzék vezérééről szóló, egy Fitos-szal készült interjúra épülő életrajzi összefoglalása, amely a Turul zenei kapcsolataira is kitér: „...én aki egész életemben a nép ügyéért harcoltam.» Egy középosztálybeli életút a század vihárait: Fitos Vilmos (1913–2000).” *Hitel* XIX/8 (2006. augusztus): 72–77. A Turul könyvkiadó történetéről és a Turul belső ellenzékéhez, valamint a népi mozgalomhoz fűződő viszonyáról lásd a kiadó főszerkesztőjének visszaemlékezés-kötetét, amely szintén számos zenei vonatkozásra hívja fel a figyelmet: Hartyányi István: *Egy könyvkiadó emlékei*. (Budapest: Szenci Molnár Társaság, 1994.)

41 <http://www.visszaemlekezesek.hu/domokos-pal-peter> (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.09.20.).

42 Gádor Ágnes–Szirányi Gábor (közr.): „Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában II. rész, 1938. szeptember–1941. június.” In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi-évkönyv 2004*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005.) 389–426., 393.

Vaszy Viktor vezényletével,⁴³ második estjükön (1938. december 18.) pedig magyar szerzők műveit, Viski János és Ottó Ferenc kompozíciói mellett Ádám Jenő *Dominica* szvitjét szólaltatta meg az együttes Endre (később András) Béla irányításával.⁴⁴ A zenekart Dohnányi Ernő is vezényelte egy alkalommal, 1939. január 29-én.⁴⁵ A Kalmár László rendezte, 1938-as *Süt a nap* című, Zilahy Lajos szüzséjét felhasználó film zenei betéteit is ez az együttes játszotta (a film zeneszerzője Endre Béla volt).⁴⁶ A Turul Szépműves Céh énekkart is működtetett,⁴⁷ valamint – Endre Béla vezetésével – operaegyesületet is létrehozott, amely több, félig szcenírozott, félig koncertszerű opera-előadás bemutatását vállalta;⁴⁸ az ebben fellépő művészek jelentős hányada az 1940-es években kezdte meg pályáját a lassan nyilas irányításúvá váló Operaházban.⁴⁹ Egy korabeli sajtódokumentum szerint a keresztény zenészek kilencven százaléka tagja volt a Turul Bajtársi Szövetség valamely egyesületének.⁵⁰

A zenekar tagsága részben a Zeneakadémia növendékeinek köréből verbuválódott, de részt vettek az előadásokon a Postás Zenekar és az 1935-ben alakult, Melles Béla irányította Állástalan Zenészek Szimfonikus Zenekarának tagjai is.⁵¹ Míg a Filharmoniai Társaság Zenekara állandó tagsággal rendelkezett, a többi zenekar, úgy tűnik, inkább vándortagsággal, ugyanazok a muzsikuskok működtek közre a három említett együttesben, sőt valószínűleg a Székesfővárosi Zenekarban is.⁵² A vándorlás jellemzi

43 MZA KAB 1938.10.02., ID_1297. Lásd még: Iv [Lányi Viktor]: „A Turul Zenekar bemutatkozó estje.” *Pesti Hírlap* LX/223 (1938. október 4.): 14.

44 N.N.: „A Turul Szépműves Céh zenekari hangversenye.” *Nemzeti Újság* XX/285 (1938. december 16.): 13.

45 MZA KAB 1939.01.29., ID_6447.

46 <https://www.hangosfilm.hu/filmografia/sut-a-nap> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.04.05.).

47 A „kamaraénekkar” 1939. január 11-én mutatkozott be a Zeneakadémián, és Schütz *Karácsonyi oratóriumát* adta elő, Farkas Ilonka, Szabó Miklós és Littassy György szólójával, Nagy József vezényletével. *Új Magyarország* VI/7 (1939. január 10.): 11.

48 A Turul operastagionéját a nyári időszakban a Székesfővárosi Zenekar kísérte, az előadásokat a Fővárosi Képtár kertjében (Károlyi-kert) minden alkalommal Endre Béla vezényelte. Verdi: *Rigoletto* (MZA KAB 1939.07.04., ID_10181); Weber: *A bűvös vadász* (MZA KAB 1939.08.01., ID_6560); Verdi: *La traviata* (MZA KAB 1939.07.23., ID_7092); Verdi: *Trubadúr* (MZA KAB 1940.08.06., ID_7105); Mozart: *Don Giovanni* (MZA KAB 1940.08.13., ID_7110 és MZA KAB 1940.09.03., ID_7131); Mozart: *Szöktetés a szerájból* (MZA KAB 1940.08.19., ID_7119 és MZA KAB 1940.08.27., ID_7125).

49 Közülük később nagy ívű pályát futott be Csóka Béla, Littassy György, Máthé Jolán (nótaénekes), Szabó Miklós.

50 N.N.: „A színészek és zenészek kamarai helyzetéről és kívánságairól tárgyaltak a Turul-várban.” *Pesti Hírlap* LXI/152 (1939. július 7.): 9. Vécsey Jenő és Nemes János foglalta össze a keresztény zenészek helyzetét, és a fent említett – de erősen vitatható – adat is tőlük származik.

51 N.N. [Gaál Endre]: „Hozzászólás a Turul zenekamarai tervezetéhez.” *Magyar Nemzet* XX/30 (1939. február 7.): 13.

52 A harmincas évek végén működő zenekarokról lásd még: Molnár Imre: „Egyéb szimfonikus zenekarok.” In: Uő. (szerk.): *Magyar muzsika könyve*. (Budapest: Merkantil nyomda, 1936.) 96–103.

a karmestereket is: ezeket az együtteseket ugyanis mindig ugyanazok a karnagyok – Ádám Jenő, Endre Béla, Melles Béla és Vaszy Viktor – vezényelték.⁵³ Ugyanez a kör irányította a legtevékenyebb kórusokat is: a Budai Dalárdát például Ádám Jenő mellett Endre Béla és Szeghő Sándor is vezényelte (ő a kórus régi karnagya volt).⁵⁴

A hangszeres zenészek együttesről együttesre történő vándorlását dokumentálja egy másik egyesület, a Foederatio Americana Liszt Ferenc Zenekarának tagsága is: az egyesület alapító vezetője, Bitter Illés szintén arra kért engedélyt Dohnányitól, hogy a Zeneakadémia növendékei felléphessenek az egyébként főiskolai diákokat foglalkoztató félamatőr zenekar tagjaiként, illetve használhassák a Zeneakadémia kottatárát,⁵⁵ e zenekart is Melles Béla irányította.⁵⁶ A Foederatio Americana a Turulhoz hasonló egyesület volt, amely azonban felekezeti alapon szerveződött, a katolikus ifjúságot tömörítette egyesületbe.⁵⁷ Alapítója az a ciszterci szerzetes, Bitter Illés volt, aki a Szent Imre Gimnázium igazgatójaként páratlanul gazdag zenei életet kezdeményezett az általa vezetett oktatási intézményben; az ő meghívására csatlakozott a gimnázium tanári karához Rajeczky Benjamin, aki kórust és zenekart is működtetett az iskolában.⁵⁸ Ebben a gimnáziumban érettségizett többek között a Kodály-zeneszerzéstani tványok utolsó nemzedékének számos tagja, így Járdányi Pál, Dávid Gyula és Sugár Rezső is.⁵⁹ A gimnázium zeneéletének történetéhez hozzátartozik azonban az a tény is, hogy az iskola első zenekarát az Operaház későbbi hungarista főigazgatója, Szálasi zenei kormánybiztosa, Sámy Zoltán szervezte meg.⁶⁰

Ádám Jenő, annak ellenére, hogy református volt, igen szoros kapcsolatot ápolt mind Bitter Illéssel, mind pedig Rajeczky Benjammal. 1933-ban közösen alapították meg a Magyar Énekoktatók Országos Egyesületét, amelynek elnöke Bitter, alelnöke Ádám, titkára pedig Rajeczky lett.⁶¹ Az Énekoktatók Országos Egyesülete szakmai szervezet-

53 Lásd ehhez a BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum Koncertadatbázisának adatait. http://db.zti.hu/koncert/koncert_Kereses.asp (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.09.)

54 I.h.

55 Gádor–Szirányi, Dohnányi-iratok 1. rész, i.m., 338.

56 Molnár, Egyéb szimfonikus zenekarok, i.m., 102.

57 Székely Ottokár: *A Szent Imre-Gimnázium 25 esztendeje*. A tanulmány eredetileg a gimnázium 1936/1937-es tanévének évkönyvében jelent meg. Internetesen elérhető változata itt olvasható: http://www.szig.hu/_user/browser/File/Bal%20oldali%20men%C5%B1kh%C3%B6z%20tartoz%C3%B3%20f%C3%A1jlok/iskola_tortenet/Sz_I_%20gimn_%20t%C3%B6rt_Sz%C3%A9kely%20Ottok%C3%A1r.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.09.21.)

58 I.m., 35.

59 Laskai Anna: *Dávid Gyula*. (Budapest: Budapest Music Center, 2016.) 4.; Kusz Veronika: *Járdányi Pál*. (Budapest: Mágus, 2004.) 3.; Szekeres Kálmán–Sz. Farkas Márta: *Sugár Rezső*. (Budapest: Mágus, 2002.) 3.

60 Székely, i.m., 37.

61 Tudományos önéletrajzában Rajeczky Benjamin a közösen megalapított egyesület kapcsán csak Ádám Jenő nevét említi: Tari Lujza (közr.): „Rajeczky Benjamin tudományos önéletrajza (1984).” In: Richter Pál–Rudasné

ként tevékenykedett, nem szolgált közvetlen politikai célokat – Ádám Jenő tisztázó-bizottsági ügyében fontos Ádám melletti érvként hangozott el, hogy az egyesület nem firtatta a tagok származását.⁶² Az egyesületi forma azonban – és ez megmutatkozik a Turul Bajtársi Szövetség vagy a Foederatio Emericana megalakulásának háttérében is – a Horthy-féle Magyarország jellegzetes intézményi alakzata volt, e korszak politikai ideálja ugyanis – nem függetlenül Mussolini és az olasz fasiszták hasonló elképzeléseitől – a korporatív állam, amelyben az egyes szakmák egyesületekbe tömörülve képviselik érdekeiket és az egyesületi tagságot.⁶³ A korporatív állam koncepciójának legfőbb képviselője Gömbös Gyula volt, aki 1932 és 1936 közötti miniszterelnöksége idején kezdeményezte a szakmai kamarák felállítását.⁶⁴ A kamarák felállítására azonban nem az ő életében került sor, a sajtó- és művészeti kamarákkal kapcsolatos törvény 1938-ban, majd 1940-ben született meg.⁶⁵ E kamarák kényszertársulások voltak, azaz az adott szakmák kötelezővé tették a kamarákba való belépést, állást csak kamarai tagok vállalhattak; a kamarák egyik legfontosabb célja a zsidótörvények betartatása volt.⁶⁶

A Zenekamara felállítását kezdettől számos vita övezte. Az Operaház ének- és zenekarának tagjai például eredetileg a korábban létrejövő Színházművészeti Kamara tagjai lettek volna, ezt a döntést azonban a társulat megvétózta, mivel annak ellenére, hogy nagy többségükben diplomával rendelkező muzsikuskok voltak, csupán „színházi segédszemélyzetként” képviselheték volna érdekeiket.⁶⁷ A kialakult válsághelyzetben

Bajcsay Márta (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 2003. Tanulmányok az MTA Népzene kutató Csoport megalakulásának 50. évfordulóján. 2. kötet.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2003.) 329–346., 334. Bitter elnökléséről lásd többek között: N.N.: „A Magyar Énekoktatók közgyűlése.” *Újság* XII/43 (1936. február 21.): 11.; N.N.: „Bitter Illés lett újból a Magyar Énekoktatók Egyesületének elnöke.” *Nemzeti Újság* XVIII/43 (1936. február 21.): 9. A Magyar Énekoktatók Országos Egyesületének húszas évekbeli elődszervezete a Magyar Énekoktatók Nemzeti Szövetsége lehetett, amelynek elnöke szintén Bitter Illés volt. A szervezet kapcsolatban állt a Prohászka Ottokár vezette, fajvédő-irredenta Magyar Jövő mozgalommal, amely kórusversenyeket rendezett évente. N.N.: „Országos diák-dalosverseny.” *Magyarország* VI/39 (1925. február 18.): 12. Dohnányi az 1922-es versenyre komponálta a *Magyar jövő* című himnuszot.

- 62 HZ_BFL_XVII_1518_1945_igazolásiügy_Zeneművészeti Foiskola_alkalmazottak_Adam, 7. dokumentum.
- 63 Lásd ehhez: Gergely Jenő: *Gömbös Gyula.* (Budapest: Elektra Kiadó, 1999.) 132–133.; valamint: Vonyó József: „Gömbös Gyula jobboldali radikalizmusa.” In: Romsics Ignác (szerk.): *A magyar jobboldali hagyomány, 1900–1948.* (Budapest: Osiris, 2009.) 243–274., 271.
- 64 Gergely, i.m., 132.
- 65 A kamarák működéséről lásd még Vörös Károly tanulmányát: „Ipartestületek, kamarák a két világháború között.” *História* X/5 (1988. augusztus): 12–15. Az 1940-es törvény itt olvasható: <https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=94000019.TVI&searchUrl=/ezer-ev-torvenyei%3Fpagenum%3D50>. Az 1938-as törvény cikk a zsidótörvények művészeti életre vonatkozó szabályozását tartalmazta: <https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=93800015.TV&searchUrl=/ezer-ev-torvenyei%3Fpagenum%3D41> (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.09.21.).
- 66 Vörös, i.m., 15.
- 67 V. S.: „Európai nevű művészek és zeneakadémiai tanárok – a segédszemélyzet szakcsoportjában. Sürgősen állítsák fel a zenészkamarát.” *Magyar Nemzet* II/6 (1939. január 8.): 23.

végképp sürgőssé vált egy zenekamara felállítása. Két rivális tervezet született: Hóman Bálint indítványa nyomán Dohnányi Ernő – akit a Zenekamara elnökének szemeltek ki⁶⁸ – a zenekritikus és zeneakadémiai zongoratanár Gaál Endre közreműködésével készített elő egy zenekamara-tervezetet.⁶⁹ Gaállal egy időben azonban a Turul Bajtársi Szövetség is összeállított egy másikat. A Turul Szövetség Szépműves Egyesületében igen sok, színházi kapcsolattal rendelkező muzikus tevékenykedett: közöttük is aktív szerepet vállalt Koréh Endre, illetve Kenessey Jenő, de például Oláh Gusztáv, az Operaház főrendezője is tevőlegesen részt vett a Turul kamarával kapcsolatos akcióiban.⁷⁰ A zenekamarai tervezet a Szépműves Egyesület szélsőségesen németbarát, antiszemita elnöke, a színész Zsabka Kálmán,⁷¹ az énekművész Pilinszky Zsigmond⁷² és az antiszemita támogatókról elhíresült Ferenczy Károly színész nevéhez fűződik.⁷³

A tervezetet egy magát „árja muzsikusként” megnevező anonim újságíró támadta meg a Magyar Nemzetben – a szerző minden bizonnyal Dohnányi munkatársa, a lap zenekritikusa, Gaál Endre lehetett –, és kritikájának legfőbb érve az volt, hogy a Turul

68 N.N.: „Tárgyalások a kultuszminisztériumban a zeneművészeti kamara felállításáról.” *Az Est* XXX/189 (1939. augusztus 20.): 9., továbbá: N.N.: „Zenekamarát állít fel a kultuszminisztérium.” *Népszava* LXVII/177 (1939. augusztus 20.): 8. Dohnányi lemondott volna a Zeneakadémia irányításáról, amennyiben kinevezték volna a Zenekamara elnökének.

69 A Zenekamara tervezete létrejöttének körülményeihez lásd Vázsonyi Bálint Dohnányi-monográfiájának vonatkozó szakaszát, amely azonban nem utal Gaál Endre szerepére: *Dohnányi Ernő*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971.) 157–159. Gaál Endre szerepére Breuer János hívja fel a figyelmet: „Töredékek Dohnányiról. 3. A Zenei Kamara körül.” *Muzsika* XLIV/11 (1998. november): 19–21., 21. A Zenekamara tervezetének kialakulásáról lásd Kusz Veronika bevezetőjét a Dohnányi írásait tartalmazó kötetben: Kusz Veronika (közr.): *Dohnányi Ernő: Válogatott írások és nyilatkozatok*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.) 47–50. Gaál zenekamara-tervezetének vázlata olvasható zeneakadémiai székfoglaló előadásában: „A zenepolitika célkitűzései. Székfoglaló előadás 1937. szeptember 20.” Különlenyomat a Zeneművészeti Főiskola 1937/38. tanévi évkönyvéből. (Budapest: Phöbus Nyomda, 1938.)

70 N.N.: „Ma megkezdődött a filmkamara elektorvlasztó taggyűlése. Szenvedélyes korteskedés.” *Az Est* XXIX/70 (1938. december 13.): 5.

71 Zsabkáról lásd: Szécsényi, A Turul Szövetség kettészakadása, i.m. 69–70.

72 Pilinszky Zsigmond – Pilinszky János költő nagybátyja – 1928-tól Berlinben és Bayreuthban működött énekesként. 1944-ben, a német hatalomátvételekor tért vissza a budapesti Operaházba. <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-eletrajzi-lexikon-7428D/p-77238/pilinszky-zsigmond-774C2/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.10.27.) Az 1939-ben alakult Turul Szépműves Filmgyártó és Filmterjesztő Szövetkezet felügyelőbizottságának is tagja volt. <https://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/turul-film> (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.10.27.)

73 Lásd ehhez Somody István cikkét, amelyben zsidó színművészek ellenében propagálja Ferenczy színpadra kerülését. „»Ez a művész nemzeti állásfoglalásáért többet érdemelt volna.« Várospolitikai körökben is kedvező visszhangra talált a Ferenczy-ügyben írt cikkünk.” *Magyarság* XXIII/185 (1942. augusztus 15.): 13. Vázsonyi Bálint egy Karácsonyi István nevű operaházi hegedűs turulbeli fellépésére is hivatkozik: Vázsonyi, i.m., 157. Karácsonyi hozzászólását a szélsőséges, náci-barát *Virradat* című lap közölte: N.N.: „Karácsonyi István éles és részletes bírálatot mondott a Turul Szövetségben a magyar zenei életéről.” *Virradat* III/27 (1938. július 4.): oldalszám nélkül.

tervezete a német zenészkamarai törvény szó szerinti fordítása, nem pedig a magyar zeneélet jellegzetességeinek megfelelően kialakított koncepció.⁷⁴ A magyar zeneélet jellegzetességeihez igazodó, jogi szempontból körültekintő tervezet elkészítése mellett érvelt egy nyilatkozatban Dohnányi is.⁷⁵ A cikke végén Gaál még azt is felvetette, hogy a Turul tervezete „személyi és nem elvi kiindulású”, „jelenleg intézkedő szervek és személyek ellen” irányul.⁷⁶ Gaál tehát nem a zsidótörvények kíméletlen alkalmazását utasította el a Turul koncepciójában, hanem inkább magának – pontosabban Dohnányi Ernőnek – vindikálta a jogot egy ilyen nagy jelentőségű tervezet kialakításához, és talán közvetlenül Dohnányi elleni támadásként értékelte a Turul kezdeményezését. Nem tagadható, hogy a Turul szokatlan módon aktivizálta magát a művészeti kamarák kialakításakor: a Színművészeti és a Filmművészeti Kamarák elektorválasztásakor az egyesületnek nagyszámú saját jelöltje volt.⁷⁷

A Színművészeti és a Filmművészeti Kamarát, amely már 1938-ban létrejött – nagyrészt a muzsikások helyzetének tisztázatlansága miatt –, minisztériumi utasításra két év után újra kellett alakítani: ekkor alakult meg a Színházi Kamara és a Filmkamara.⁷⁸ A Zenekamara viszont nem állt fel, még 1943-ban is sürgették létrehozását.⁷⁹ A Turul nem lépett vissza az elképzeléseitől: 1940-ben újabb tervezetet fogalmazott meg. Ezt azonban már nem a Zsabka Kálmán vezette Szépművészeti Egyesület állította össze, hanem a Turul Szövetség egy másik, ekkortájt megalakuló szervezete, a diplomás muzsikásokat egybetartó Magyar Muzsika Bajtársi Egyesület, amelyet fővezérként Endre Béla irányított, és tagjai közé tartozott Csilléry Béla, Dániel Ernő, Farkas Ferenc (ő volt az egyik alvezér), Ferencsik János, Kenessey Jenő, Koréh Endre, Ottó Ferenc, Tóth Dénes és Veress Sándor.⁸⁰ A tervezet kidolgozásában Endre Béla mellett igen jelentős részt vállalt Farkas Ferenc is.⁸¹

74 [Gaál], Hozzászólás a Turul zenekamarai tervezetéhez, i.h.

75 N.N.: „Dohnányi Ernő a zenei kamara tervezetéről.” *Újság* XV/74 (1939. március 31.): 10.

76 Gaál, i.h.

77 N.N., Ma megkezdődött a filmkamara elektorválasztó taggyűlése, i.h.

78 Vörös, i.m., 15.

79 N.N.: „Megdöbentően selejtes a szórakoztató jellegű nyilvános hangversenyek műsora. Szervezetet kell létesíteni az ellenőrzésre.” *Új Magyarország* X/7 (1943. január 10.): 13. Ez a cikk is egyértelművé teszi, hogy a Zenekamara tevékenységi körébe nemcsak a komoly-, de a könnyűzenészek ügyeinek megszervezése is beletartozott volna.

80 N.N.: „Mi a programja a Turul Szövetség Magyar Muzsika Bajtársi Egyesületének?” *Esti Újság* IV/248 (1939. október 30.): 8.; N.N.: „Megalakult a Turul »Magyar Muzsika« Bajtársi Egyesülete.” *Új Magyarország* VI/241 (1939. október 22.): 8.; N.N.: „A Turul Szövetség zenekamara-tervezete.” *Nemzeti Újság* XXII/248 (1940. október 30.): 9.

81 A Turul Szövetség zenekamara-tervezete, i.h. Az újságcikk kettejük mellett még Sasházi Andrást említi az előkészítők között, aki, úgy tűnik, színházi muzsikos volt, és a Színészkamarának lett végül tagja, mint az a kamara hivatalos lapjából kiderül: *Magyar Színészet* I/11 (1939. október 3.): 5.

Egy megjelent nyilatkozat szerint a Magyar Muzsika Bajtársi Egyesületnek az volt az elsődleges célja, hogy Bartók és Kodály szellemében újítsa meg a magyar zeneéletet, oly módon, hogy e zeneéletben egyszerre mutakozzon meg a magyarság és a korszerű európaiság.⁸² Ez a megfogalmazás Kodály egykorú írásait visszhangozza,⁸³ a zenekamara-tervezet azonban, a méltón hangzó ideálokkal szembemelve, igen radikális jogfosztó álláspontot foglalt el, a zsidó zenészek, koncertszervezők, kiadók teljes kirekesztését tartalmazta a zeneélet minden területéről – nagyon hasonlóan a Turul első tervezetéhez.⁸⁴ Az Állástalan Zenészek Szimfonikus Zenekarának létrejötte világosan mutatja, hogy igen nagy számban akadtak hangszeres muzsikuskok, akik nem találtak állást az egyetlen hivatásos zenekarnál, a Filharmóniai Társaságnál, ami szükségessé tette egy új, intézményesült zenekar létrehozását – ezzel kapcsolatban Dohnányi Ernő is készített egy részletes szakmai tervezetet.⁸⁵ A Turul mindkét zenekamara-tervezete ugyanakkor a zsidó zenészeknek a zenei intézményekből történő kiszorításával igyekezett munkahelyeket felszabadítani.

Fontos azonban hangsúlyozni, hogy a Gaál cikkében megjelenő gondolat, vagyis a német modelltől való távolságtartás, sőt az azzal való szembe fordulás a magyar társadalom legkülönfélébb rétegeiben megfigyelhető a harmincas évek végétől, és Gaál Endre tudatosan élt is a vitacikkben a korabeli diskurzusnak ezzel a valószínűleg népszerű és sokféle pozitív visszhangot kiváltó elemével. Egyidős feljegyzéseiben Kodály is utalt arra ez idő tájt, hogy Magyarországon a „hitlerizmus ellen szellemi védőbástyát kell emelni”.⁸⁶ E kodályi gondolat megfogalmazásával egy időben jelentős mértékben erősödött meg a fajvédő irányzatokból kibontakozó népi mozgalom is, és ebben a zene – különös tekintettel a magyar népzene revivaljére, amelyben népszerűsítő rádióelőadásaival Ádám Jenő kulcsszerepet vállalt – fontos szerepet töltött be.⁸⁷ A Turulhoz tartozó Magyar Muzsika Bajtársi Egyesület aktív tagjai, illetve a hozzájuk közel álló szakzenészek egyértelműen csatlakoztak a magyar értelmiség népi ellenzéki köréhez – politikai ellenállásuk azonban kimerült a németellenességben, nem jelentette egyben

82 N.N., *Mi a programja...*, i.h.

83 Lásd például: Kodály Zoltán: „Magyarság a zenében.” Első kiadása: Szekfü Gyula (szerk.): *Mi a magyar?* (Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1939.) 379–418. Gyűjteményes kiadása: Bónis Ferenc (közr.): *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok 2.* (Budapest: Argumentum, 2007.) 235–260.

84 N.N., *A színészek és zenészek helyzetéről...*, i.m., 12. A későbbi tervezetről lásd: N.N.: „A Turul Szövetség zenekamara-tervezete.” *Pesti Hírlap* XXII/248 (1940. október 30.): 9.

85 Dohnányi Ernő: „Tervezet egy állandó budapesti hangversenyzenekar felállítására.” Kusz, Dohnányi írásai, i.m., 256–262.

86 Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai.* (Budapest: Szépirodalmi, 1989.) 37.

87 Gyurgyák János: „Szélsőjobbaldaliság a népi mozgalomban.” In: Romsics, *A magyar szélsőjobbaldali hagyomány*, i.m., 449–473.

azt is, hogy a zsidókat kirekesztő törvények létjogosultságát megkérdőjelezzék, vagy vitassák egy zenei kamara létrehozásának szükségességét. Sőt ez utóbbi megalkotásával saját zeneéletbeli pozícióikat remélték megerősíteni. Nem tagadható azonban, hogy ez a muzsikuskör a Turul Szövetség belső ellenzékét erősítette, szemben állt a Zsabka Kálmán vezette szélsőségesen antiszemita, németbarát irányzattal.

Valójában a Turul Szövetség kettészakadása is ezen törésvonal mentén ment végbe: a fiatalabb nemzedék képviselte népi szárny szoros kapcsolatot tartott fenn a népiekkel.⁸⁸ A Turullal párhuzamosan, azzal sokszor szorosan összefonódva bontakozott ki például a református diákmozgalom, a Soli Deo Gloria Egyesület népi mozgalma is, amelynek Balla Péter volt a zenei felelőse.⁸⁹ A Turul Kiadó e két mozgalom közös gyermekeként született – mindkettő aktív résztvevője volt az Egyesületközi Együttműködésnek (EKE) is, amely társadalmi egyesületeket fogott össze, s amelynek tagja volt a Magyar Muzsika Bajtársi Egyesület is, és amely valójában az ekkor lassan kibontakozó nemzeti ellenállás, az Új Szellemi Front háttérhálózatát adta.⁹⁰ Ez is jelzi, milyen nehéz meghatározni, hogy egy-egy ilyen egyesület a jobboldali politikai mainstreamtől jobbra vagy inkább balra helyezkedik-e el. Maga Ádám is azzal védekezett az ellene folyó eljárás idején, hogy azért nem nevezték ki Dohnányi támogatása ellenére sem a Zeneakadémia főigazgatójának, mert – Kodályhoz hasonlóan – baloldalinak tartották.⁹¹ Mi több, Vargyas Lajos a bizottságnak Ádám Jenő védelmében végül mégis megfogalmazott feljegyzésében a Turul Kiadót a baloldali szerzők iránt nyitott kiadóként írta le.⁹²

Ennek az új, ellenzéki népi mozgalomnak, amelynek irodalmi ideálja Móricz Zsigmond és Szabó Dezső volt, a legfontosabb zenei modelljévé Bartók és Kodály vált. Láthattuk, hogy alakulásakor a Magyar Muzsika Bajtársi Egyesület is rájuk hivatkozott. Ha e népi – bár kétségtelenül szélsőjobboldalinak és fajvédőnek is nevezhető – csoportosulások zenei eseményeit megvizsgáljuk, szembetűnik, hogy a koncertprogramokban kettejük művészete centrális szerepet tölt be. Az EKE művészeti estjein például Kodály

88 Kerepeszki Róbert: „A Turul szövetség.” In: Romsics, i.m., 341–376. 361–369., valamint Szécsényi, A Turul Szövetség kettészakadása, i.m.

89 Havas Gábor–Kulifáy Albert: *A Soli Deo Gloria Szövetség története*. (Budapest: Magánkiadás, 1992.) 189–191.

90 Hartyányi, Egy könyvkiadó emlékei, i.m., 35.

91 Az igazolási ügy egy pontján így nyilatkozott: „Hóman csökönyösen kitarott a mellett, hogy én Kodállal együtt baloldali, sőt kommunistá vagyok s ebből nem is csinált titkot. (Egyébként Bosnyák Zoltán 40.000 példányt meghaladó hírhedt könyvében is mint zsidó zeneszerzőt könyvelt el).” HZ_BFL_XVII_1518_1945_igazolásiügy_Zeneművészeti Foiskola_alkalmazottak_Adam, 9. dokumentum, 2–3. Bosnyák Zoltán, tanár és újságíró, számos antiszemita kötet szerzője. 1944-ben a Magyar Zsidókutató Intézet igazgatója, 1945-ben mint háborús bűnöst halálra ítélték. <https://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC00523/02196.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.03.08.).

92 Vargyas levele az igazolóbizottságnak (1945. április 22.) (3/1945/4 szám alatt): HZ_BFL_XVII_1518_1945_igazolásiügy_Zeneművészeti Foiskola_alkalmazottak_Adam, 10. dokumentum.

és Bartók műveit Endre Béla, Ferencsik János és Ádám Jenő vezényelte, és a hozzájuk tartozó számos együttes, mint például a Székesfővárosi Zenekar, a Budapesti HÉV Liszt Ferenc Kórusa, a MÁV Testvériség Dalkör vagy a Budai Dalárda lépett fel.⁹³ Az ebből az irányzathból kibontakozó, később azonban politikai nyomásra széthulló Márciusi Front 1937. november 15-ei zeneakadémiai Bartók–Kodály-estjén – amelyen maga Bartók is fellépett – szintén Endre Béla és Vaszy Viktor vezényelt.⁹⁴ A Turul Zenekar bemutatkozó estjén Vaszy Viktor Bartók *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* című művét vezényelte el; ez volt a mű második magyarországi előadása.⁹⁵

Ádám Jenő életútja éppúgy, mint a Turul ellenzéke köré csoportosuló muzsikusok – többek között Endre Béla vagy Farkas Ferenc – 1938 és 1944 közötti pályája paradigmát mutatja be, milyen nehéz a történész számára felmérni, milyen mértékig vonódhatott be egy gyakorló szakzenész a mindennapi politikába, s hogy vajon tevékenysége mikortól értékelhető már a „háborús bűnös” vagy legalábbis a „kollaboráns” kategóriájában. Az 1945–1946-os igazolóbizottságok nem mérlegelték – mert abban a praktikus helyzetben, a szükséges információk és a történeti távlat hiányában nem is mérlegelhetők – a cselekedetek kontextusát, szakmai vonatkozásait vagy éppen a szereplők szándékait; döntéseikben gyakran személyes ellenszenvet vagy ambíciók játszották a meghatározó szerepet.⁹⁶

Emlékezésében Vargyas Lajos egyértelműen utal e személyes ambíciókra: szerinte Jemnitz Sándor és Kókai Rezső egyaránt a Zeneakadémia igazgatója akart lenni, s a Zathureczky Ede elleni hadjáratnak – valójában ez volt az igazolóbizottság működésének fő célja – ez volt az elsődleges magyarázata.⁹⁷ Ádám Jenő, aki maga is a Zeneakadémia igazgatói székének várományosa volt 1942-ben, szükségszerűen az eltávolítandók listájára került. Az igazolóbizottsági iratok egyértelművé tették, hogy az Ádám-ügy előadója, a Szakszervezeti Tanács képviselőjében fellépő Major Ervin támadta a legélesebben a karnagy-zeneszerzőt, akivel, mint számos megjegyzése mutatja, ellenszenvezett.⁹⁸ Nem tett jót Ádám megítélésének az ekkor már háborús bűnös-ként kezelt Dohnányi egykori támogatása sem.⁹⁹ Ugyanakkor ma már az is világos: a

93 I.m., 35–37.

94 MZA KAB 1937.11.15., ID_10521.

95 MZA KAB 1938.10.02., ID_1297.

96 Vargyas, i.m., 208.

97 I.m., 207.

98 Ádám rádió-előadásait például „nívótlannak” nevezte. HZ_BFL_XVII_1518_1945_igazolásiügy_Zeneművészeti Foiskola_alkalmazottak_Adam, 4. dokumentum.

99 Dohnányi 1941. január 15-ei támogatólevele is megtalálható az igazolási ügy iratanyagában: HZ_BFL_XVII_1518_1945_igazolásiügy_Zeneművészeti Foiskola_alkalmazottak_Adam, 4. dokumentum. Ahogy Kodály mondta, Ádám nem volt hálátlan ember: az igazolási tárgyaláson megvédte Dohnányit: „Dohnányi Ernőről köztudomású, hogy korábban a jobboldali köröktől távol állott” – mondta róla. 10. dokumentum.

hatalomátvételre tudatosan készülő kommunisták igyekeztek elmosni az egyes szélső-jobboldali irányzatok – különösképpen a nácik, fasiszták és fajvédők – közötti lényeges ideológiai különbségeket.¹⁰⁰ Az igazolóbizottsági jegyzőkönyvek például mindvégig a „fasiszta” jelzõt használják Ádámmal kapcsolatban, a náci beállítottságú muzsikuskok esetében viszont – így például Prahács Margit, a Zeneakadémia könyvtárának vezetője esetében – a „németbarát” kifejezést alkalmazzák.¹⁰¹

Írásos megnyilatkozásaiban Ádám Jenő sosem politizált és nem volt tagja egyetlen szélsőjobboldali-fajvédő egyesületnek, így a Turul valamelyik szervezetének sem. Nem vett részt a Zenekamara tervezetének kialakításában sem. Valójában mindvégig szakzenészként kívánt érvényesülni. Meglehet, a Zeneakadémia igazolóbizottsága szemében éppen ez a karrierizmus, ahogy Vargyas emlékezéséből láthattuk: az önérvényesítés agresszív formája válhatott ki ellenszenvet. Az sem tagadható, hogy Ádám tudatosan építette kapcsolati hálóját, és e hálózatot igyekezett felhasználni karrierje kibontakozása érdekében.¹⁰² Az igazolóbizottsági ügy folyamán szerzett sebeket – mint azt időskori visszaemlékezéseinek súlyos frusztrációról árulkodó hangja egyértelművé teszi – nem tudta az idő begyógyítani.¹⁰³ Az őt 1945-ben megvédő Kodály és zenepedagógus követői iránt táplált haragja nőttön-nőtt, amiért hagyták a világban elterjedni a „Kodály-módszer” elnevezést, elfedve a ténytet, milyen lényegesen járult hozzá 1944-ben megjelent útmutatója a metódus kialakításához.¹⁰⁴ Nyilatkozataiban, emlékezéseiben

100 Papp Gyula: „Az igazoló eljárások és a háborús bűnök megtorlása Magyarországon 1945 után.” *Aetas* XXIV/2 (2009. június): 162–179.

101 Budapest Főváros Levéltára: HU_BFL_XVII_1518_1945_Igazolasiugy_Zenemuveszeti_Foiskola_Prahacs_Prahacs_Margit, 1945. Zalanfy Aladarról is úgy nyilatkozott a bizottság, hogy németbarát beállítottsága vitathatatlan: HU_BFL_XVII_1518_1945_Igazolasiugy_Zenemuveszeti_Foiskola_Zalanfy_Zalanfy_(Zamborsky) Aladár, 1945.

102 Egy, a Ráday-gyűjtemény levéltárában fennmaradt dokumentumból kiderül például, hogy Ádám Jenő nem bízott semmit sem a véletlenre – azaz Dohnányi támogatására –, és meglátogatta Haypál Bélát, a Budapest-Budai Református Egyházközösség lelkipásztorát, segítségét kérve, hogy református vonalon is ösztönözzék zeneakadémiai kinevezését, nehogy azért ne kaphassa meg a posztot, mert nem katolikus. Haypál Béla levele Ravasz László püspöknek, 1942. január 12. Ráday Gyűjtemény levéltára, 85–1942. Hasonlóképpen református kapcsolatai kerültek előtérbe a felmerült operaházi kinevezéssel kapcsolatban is. Ádám Jenő úgy emlékezett, hogy a Parlamentben Tasnády Nagy Andrással tárgyalt az ügyről (Székely, Ádám és Kodály, i.m., 64–65.). Tasnády, aki akkor a Parlament elnöke volt, egyben a református egyház főgondnokaként is tevékenykedett – 1945-ben, mivel a Szálasi-féle hatalomátvételt követően minden posztját megtartotta és tagja lett a nyilas Törvényhozók Nemzeti Szövetségének, háborús bűnösneként elítélték. Lásd a Magyar Életrajzi Lexikont: <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC15363/15515.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.03.08.).

103 Ádám Jenőt súlyos magánéleti csapás érte, amikor 1950-ben rákban meghalt tizenhat éves lánya, Mariann. 1950 és 1955 közötti visszavonulásában ez a személyes tragédia is szerepet játszhatott. Székely, Ádám Jenő élete és munkássága, i.m., 79.

104 Székely Miklós nagyszámú idézetet hoz Ádám Jenőtől e témában Kodály és Ádám kapcsolatáról szóló könyvében: Székely, Ádám és Kodály, i.m.

azonban került, hogy szóba hozza kapcsolatait a különböző fajvédő egyesületekkel, mint ahogy került, hogy egykori karrierépítési módszereiről nyilatkozzon. A történeti kutatás célja semmiképpen sem lehet az ítékezés,¹⁰⁵ feladata elsősorban a történetek feltárása, értelmezése és megértése. Csak ez vezethet el Ádám Jenő pályájának, valamint a magyar zenetörténet e sötét időszakának mélyebb, a kapcsolati hálókra fókuszáló, ideológiatörténetbe ágyazódó, mikrotörténeti megértéséhez.

105 Gyáni Gábor: „A történész mint bíró. A történetírói ítékezés »joga« és kötelezettségei.” *Working Papers in Philosophy* 2013/1. https://fi.btk.mta.hu/images/Esem%C3%A9nyek/2013/working_papers/2013_01_gyani_gabor_a_tortenesz_mint_biro.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.09.21.)

ZENEÉLET ÉS ZENETUDOMÁNY
AZ ÁLLAMSZOCIALIZMUSBAN

SZABÓ FERENC JÁNOS

Magyar kortárs zene kottában, hanglemezen és rádiófelvételen (1920–1960)¹

Bevezetés, kutatástörténet, források

E tanulmány témája a magyar zeneműkiadás és rádió-, valamint intézményes hang-
lemezfelvétel-készítés 1920 és 1960 közti repertoárjának kortárs műzenei szelete,
tehát a mindenkori kortárs zene jelenléte a korabeli médiában.² Vizsgálódásom köz-
ponti pontjában tehát nem a zeneszerzés-, hanem a megőrzéstörténet áll. Nem művekre
vagy zeneszerzőkre fókuszálok, hanem a megőrzés jelenségeire: a repertoáralakításra
– ami maga után vonja a kanonizáció jelenségét – és annak befolyásoló tényezőire,
vagy éppen az elhallgat(tat)ásra. Arra a tevékenységre, amely a technikai médiumok
– zeneműkiadás, hanglemezkidadás és rádiófelvételek – közvetítésével ment végbe.

A vizsgált korpusz – a kortárs magyar műzene – meghatározása többszörösen
problematikus. Az említett zenei vonatkozású médiumok repertoárjában jelentős
mennyiségű kortárs zenemű található, ami alapján tulajdonképpen kijelenthető, hogy
többségében kortárs zenét forgalmaztak a zenemű- és hanglemezkidók Magyaror-
szágon.³ Ugyanakkor ezeknek a kortárs zeneműveknek csak egy kis része minősül
műzenének. A magyar kiadók által forgalomba bocsátott kották és hanglemezek
túlnyomó részének tartalma a mindenkori populáris zene volt, többek közt orfeum-
dalok, sanzonok, cigányzene, szalonzene, korai jazz stb. E műfajok értelemszerűen

-
- 1 A tanulmány az NKFIH K 123819-es számú pályázat támogatásával készült. Néhány részlet kidolgozására a British Library Thomas Edison ösztöndíja által támogatott londoni kutatás során került sor. A szerző itt mond köszönetet mindazoknak, akik a kutatás során segítséget nyújtottak: Bajnai Klárának, Katona Mártának (MTVA), Laskai Annának (BTK ZTI), Lőrincz Annának (Hungaroton), Hollós Máténak (Hungaroton), Kerékfy Mártonnak (EMB), Loch Gergelynek (LFZE), Peternák Miklósnak (MKE) és Ujházy Lászlónak (MR).
 - 2 Fontos kiemelni, hogy e tanulmányban – elsősorban terjedelmi okokból kifolyólag – a rádió műsorsugárzási tevékenységét nem vizsgálom, csak a megőrzésre, azaz a hangfelvétel-készítési tevékenységére fókuszálok.
 - 3 A tanulmányban igyekszem megkülönböztetni a tartalmában egymást olykor átfedő lemezkiadó és lemez-
márka kifejezéseket. Lemezmarca alatt a valamely lemezkiadó által használt, a lemezcímkén vagy -borítón
feltüntetett márkanevet értem.

nem tartoznak a műzene körébe.⁴ Ugyanakkor, ha a szűken vett művészi zene felől közelítünk a témához, akkor a harmincas-negyvenes évekbeli katonazene esetében Fricsay Richárd és Lehár Ferenc, a tömegdalok kihagyásával pedig adott esetben Szöllősy András, Maros Rudolf, Kurtág György vagy éppen Ligeti György egyes kompozícióinak kottáitól és hangfelvételeitől kell eltekintenünk.⁵

S ki a „kortárs” zeneszerző? Az, aki a kotta vagy a hangfelvétel elkészültekor még él? Ez esetben a spektrum jelentősen szűkül, hiszen számos 20. századi zeneszerző művéből csak a szerző halála után készült hangfelvétel, nem vizsgálhatjuk például az 1945 utáni magyarországi Bartók-recepciót. Szükséges-e bármiféle kánont alkalmazni, vagy a vizsgált médiumok működése által kialakult, a médiumok által megszürt névsort tekintjük kánonnak, amelybe így azok az akár dilettáns zeneszerzők is beletartoznak, akik saját anyagi helyzetüknek köszönhetően ki tudták adni a műveiket? S vajon kortárs „magyar” zeneszerzőnek minősül az – gondolhatunk itt Seiber Mátyásra vagy Veress Sándorra –, aki Magyarországon született, de életének jelentős részét külföldön töltötte? Tanulmányomban a kortárs műzene és a kortárs zeneszerző fogalmakat e kérdések figyelembevételével, viszonylag tágan értelmezem.

A kortárs zene médiában elfoglalt helyéről csak Breuer János, Tallián Tibor és részben Glatz Ferenc publikációiban találunk részlelmzéseket.⁶ A zenetudományi kutatás érdemben szinte csak az 1945 utáni korszakkal foglalkozott. Breuer János az 1945 utáni négy évtizedet áttekintő munkájában részletesen, statisztikákat közölve értekezik a zenemű- és hanglemezkidásról, valamint a Magyar Rádió működéséről.⁷ Ugyanő viszont az 1945 előtti helyzetet túlzottan leegyszerűsíti, sőt a korszakban nem hozzáférhető források hiányában megformált értelmezése

4 Ezeket a műfajokat az 1945 és 1960 közti magyar zeneműkiadást listszerűen feldolgozó jegyzékbe sem vették fel. Lásd: Pethes Iván–Vavrinecz Veronika–Vécsey Jenő (szerk.): *Magyar könyvészet. 1945–1960. A Magyarországon nyomtatott zeneművek szakosított jegyzéke.* (Budapest: OSZK, 1969.) Az 1945 és 1960 közti magyar kottakiadványokra vonatkozó adatokat e kötet alapján tárgyalom.

5 Csak két példát említve: Lehár Ferenc: *Horthy Miklós induló* (é.n.). Előadja a Magyar Királyi Mária Terézia 1. honvéd gyalogezred zenekara, Fígedy Sándor vezényletével. Patria Ultravox MR 39042 (matr. 573/1), illetve Szöllősy András: *Rákosi köszöntése* (é.n.). Előadja a Vasas Központi Együttes Énekkara és a Rádió zenekara, András Béla vezényletével. MHV MO 5058 (matr. M 555).

6 Breuer János: *Negyven év magyar zenekultúrája.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1985.); Tallián Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből. 1940–1956.* (Budapest: Balassi–MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2014.) Az 1945 utáni éveket tárgyaló fejezeteken kívül lásd elsősorban a „Magyar zene a Magyar Rádióban, 1940–1944” című fejezetet. Tallián, i.m., 43–57. Glatz Ferenc: „Kulturpolitika, hivatalos ideológia és Rádió (1927–1937).” In: Frank Tibor (szerk.): *Tanulmányok a Magyar Rádió történetéből. 1925–1945.* (Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1975.) 49–102.

7 Breuer, *Negyven év, i.m.*, 108–112., 197–273.

akarva-akaratlanul is torzít.⁸ Úgy tűnik, a felszabadulás negyvenedik évfordulóját ünneplő kötetben félretette azt az óvatosságát, melynek nem sokkal korábban, a Kadosa Pállal készített interjút közreadva így adott hangot: „Különösen a két világháború közötti korszak magyar zenetörténetére érvényes, hogy ha egy jelenségnek, folyamatnak, előadásnak nyoma ma még nincs, az nem jelenti feltétlenül a jelenség, előadás, folyamat hiányát”.⁹

A forráshelyzet ma már lényegesen jobb, mint 1990 előtt volt. Az MTA Zenetudományi Intézete által irányított adatgyűjtő munkák során nagy mennyiségű, részben máig feldolgozatlan forrás, kiadatlan résztanulmány gyűlt össze,¹⁰ s bizonyos, a kutatástól korábban elzárt írott és hangzó források is elérhetővé váltak.¹¹ Ha a zenemű- és hanglezkiadás, valamint a rádiózás története feltártnak messze nem is

8 Breuer az 1945 előtti korszak zeneműkiadás-történetéből csak a Rózsavölgyi és Társa Kiadó adatait elemzi, a hanglezgyártás tárgyalása során kizárólag Bartók *A gépzene* című cikkét idézi, lásd: Breuer, Negyven év, i.m., 24–26. Ez persze nem csak Breuerre és nem is csak a zeneműkiadásra nézve igaz: maga Fehérvári Jenő, a Magyar Hanglezgyártó Vállalat első igazgatója is 1948-cal kezdi a magyar hanglezgyártás történetét összefoglaló rövid írását, hangsúlyozva, hogy „a két világháború között, Magyarországon komoly lemezgyártás nem volt.” Fehérvári Jenő: „Így kezdődött a magyar hanglezgyártás.” In: Jandó Magdolna (szerk.): *A magyar hanglezgyártás 30 éve*. Budapest: MHV KISZ szervezete. Gépirat. [1975–1981]. 3–6., 3. Köszönöm Székely Andrásnak, hogy megosztotta velem ezt a dokumentumot.

9 Breuer János: *Tizenhárom óra Kadosa Pállal*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.) 6.

10 Lásd például a Zenetudományi Intézetben őrzött, digitális formátumban tárolt – sajnos messze nem teljes – listákat az 1950 előtti magyar zeneműkiadók kiadványairól, valamint a BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum 20. századi tanulmány- és forrásgyűjteményében található, a Zeneműkiadó Vállalat, a Hanglezgyártó Vállalat és a Magyar Rádió történetére vonatkozó levéltári gyűjtéseket, illetve az alábbi kéziratos műhelytanulmányokat: Simon Nóra: [Műhelytanulmány a Magyar Rádió működéséről (1925–1945).] Veöreös Enikő: *A magyar hanglezgyártás története 1900–1920 között*. (1995); Uő.: *A magyar hanglezgyártás története. Második rész. /1920–1945/*. (1995); Bieliczkyne Buzás Éva: *Magyar zeneszerzők rádiós felvételei 1945–[től]*. Uő.: *Kiemelkedő események a Magyar Rádió zenei életében, az 1948-as Rádióújság hírei, cikkei és műsora alapján*. Uő.: *Számvetés. A Magyar Rádió és az új magyar zene helyzete 1949-ben*. Uő.: *Számvetés. A Magyar Rádió és az új magyar zene helyzete 1950-ben*. Uő.: *Számvetés. A Magyar Rádió és az új magyar zene helyzete 1951-ben*. Uő.: *Számvetés. A Magyar Rádió és az új magyar zene helyzete 1952-ben*.

11 Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárába 1990 óta több igen jelentős, többségében a 20. század első felében megjelent kiadványokat tartalmazó hanglezgyűjtemény bekerült, melyek nagy része jelenleg is feldolgozás alatt áll. A Magyar Hanglezgyártó Vállalat hangfelvételi dokumentációiban Hollós Máté és Lőrincz Anna jóvoltából 2019 nyarán volt alkalmam első ízben kutatást végezni. Az MHV egyes hangfelvételeire vonatkozó adatokat a Hanglezgyártó Vállalat felvételi naplói alapján közlöm. Az 1949 előtti hangfelvételek datálására vonatkozó kutatást részben a 2018. évi Kodály Zoltán Zenei Alkotói Ösztöndíj támogatásával végeztem el.

mondható, néhány részterület feldolgozása megtörtént,¹² forrásközreadások¹³ és egyes áttekintő munkák is megjelentek.¹⁴ Napjaink digitalizálási hulláma ráadásul egyre nö-

- 12 Lásd például a Rózsavölgyi és Társa történetéről: Isoz Kálmán: „A Rózsavölgyi és Társa cég története 1850-től 1908-ig.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1973.) 155–183. Alberti Rezső: „A Rózsavölgyi és Társa cég története 1908-tól 1949-ig.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1973.) 187–212. Hutira Albin: *A Rózsavölgyi és Társa másfél évszázada.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2000.), vagy a Magyar Kórus zeneműkiadói tevékenységéről: Dr. Brückner Huba: *Egyenes úton. Bárdos Lajos élete.* (Budapest: Püski, 2017.) 76–87., valamint Gyimes Ferenc: „Kodály Zoltán és zeneszerző tanítványainak a Magyar Kórus kiadónál megjelent kompozíciói (1931–1950).” In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.) 275–332. Kodály és az Universal kapcsolatáról lásd: Ernst Hilmar: „Kodály és az Universal Edition.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Kodály emlékkönyv 1997* [= *Magyar zenetörténeti tanulmányok.*] (Budapest: Püski, 1997.) 100–104., Rudolf Klein: „Kodály és az Universal Edition, 1932–1937.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok. Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete.* (Kecskemét: Kodály Intézet, 1992.) 63–70. Bielickzyné Buzás Éva *Rádiófőnia* című négykötetes könyvsorozatában (Budapest: magánkiadás, 2011.) számos magyar rádiótörténeti eseményt leírt, ezekből saját weboldalán kiemelte a Bartók Béla, valamint Kodály Zoltán és a Magyar Rádió kapcsolataira vonatkozó adatokat: „Bartók Béla kapcsolata a Magyar Rádióval.” <https://hajdútanc.hu/bartok-bela-kapcsolata-a-magyar-radioval/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.13.), „Bartók Béla művei, és emléke a Magyar Rádióban” <https://hajdútanc.hu/bartok-bela-muvei-es-emleke-a-magyar-radioban/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.13.), „Kodály Zoltán emlékezete [III/1. rész].” <https://hajdútanc.hu/kodaly-zoltan-emlekezete/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.13.), „Kodály Zoltán művei a Magyar Rádióban. III/2. rész” <https://hajdútanc.hu/kodaly-zoltan-muvei-a-magyar-radioban/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.13.), „Kodály Zoltán művei a Magyar Rádióban. III/3. rész: 1947–1967.” (<https://hajdútanc.hu/kodaly-zoltan-muvei-a-magyar-radioban-2/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.13.)). Lampert Vera részletes tanulmányban mennyiségi szempontok szerint elemezte a Bartók műveiből 1950 és 1995 között készült hangfelvételeket, lásd: Lampert Vera: „Bartók’s Music on Record: An Index of Popularity.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* XXXVI/3–4 (1995): 393–412.
- 13 Például: Berlász Melinda: „Lajtha Lászlónak a Leduc kiadóhoz intézett levelei. I. rész: 1943–1949.” In: Felföldi László–Lázár Katalin (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1990–1991.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1992.) 115–131.; Uő.: „Lajtha Lászlónak a Leduc kiadóhoz intézett levelei. II. rész: 1950–1962.” In: Felföldi László–Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1992–1994.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1994.) 161–180.; Uő.: „Deodatus. A Lajtha–Leduc levelezés kényszerpályája 1952–1962.” In: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1995–1996.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1997.) 229–233.; Bónis Ferenc (ford., közr.): *Kodály Zoltán és az Universal Edition levélváltása. 1938–1966.* (Budapest: Argumentum, 2013.); Sávolgy Tamás: „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a rádiós hetilapok alapján. I. rész.” In: Sz. Farkas Márta–Kiszely-Papp Deborah (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2003.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004.) 251–326. Uő.: „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a rádiós hetilapok alapján. II. rész.” In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2004.* (Budapest: Zenetudományi Intézet, 2005.) 347–388. Uő.: „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a rádiós hetilapok alapján. III. rész.” In: Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2005.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006.) 339–388. Uő.: „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a rádiós hetilapok alapján. IV. rész.” In: Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2006–2007.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007.) 361–414.
- 14 Lásd például: Szirányi János (szerk.): *Közös hullámhosszon. 70 éves a Magyar Rádió. 1925–1995.* (Budapest: Magyar Rádió, 1995.) vagy Simon Géza Gábor: *Magyar hangfelvételtörténet.* (Budapest: JOKA, 2008.)

vekvő mennyiségű új adatot szolgáltat a kutatónak. Az, hogy mindezek ellenére sem tudunk teljes képet alkotni a 20. század első felének magyar zenemű- és hanglemezkiadásáról, annak tudható be, hogy ez az időszak a későbbihez képest nemcsak kevésbé feltárt, de jóval kevésbé dokumentált is.

Egyrészt az államosítás által egy vágányra tett zeneműkiadás és hanglemezgyártás előtt sok magyar zenemű- és hanglemezkiadó cég működött párhuzamosan, ráadásul nem állami, hanem magánkézben, mi több, egyes lemezmarkák esetében külföldi magáncégek magyar leányvállalatairól kell beszélünk. E zenemű- és hanglemezkiadással foglalkozó magáncégek dokumentumainak csak töredéke maradt fenn, némelyiküknél esetenként egyáltalán nem is volt szakszerű archiválási eljárás. Másrészt pedig még mindig nem áll a kutatás rendelkezésére teljes kiadványjegyzék az 1949 előtti magyar zenemű- és hanglemezkiadásról. A zenei vonatkozású médiatörténet számos forrásának felkutatása még éveket vehet igénybe. E hiányosságok, valamint a téma akár önálló doktori értekezés keretét is megtölteni hivatott mérete és jelentősége okán e tanulmány sem tűzheti ki céljául a teljes körű analízist.¹⁵ Inkább tendenciákat próbál felvázolni, esettanulmányokat tárgyal.

Korszakolás, repertoárvizsgálat

Korszakolás

A vizsgált időszak két, alapvetően különböző szakaszra osztható, azonban az átmenetet nem feltétlenül jellemzi éles határvonal, s nem is teljesen egyszerre ment végbe a három médium esetében. A három médium története bár a vizsgált korszakban párhuzamosan fut, de mégsem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy zeneműkiadás 1920-ban már majd' másfél évszázados múltra tekinthetett vissza Magyarországon¹⁶ és a Rózsavölgyi és Társa 1930-ban különkiadvánnyal ünnepelte nyolcvanéves jubileumát,¹⁷ 1899 óta szinte minden évben készültek hangfelvételek Magyarországon,¹⁸ miközben a hazai rádiózás

15 Csak néhány feldolgozásra váró, e tanulmányban nem tárgyalt témát említve: több zeneműkiadó nemcsak kottákat, hanem zenei könyveket is forgalomba bocsátott, a Rózsavölgyi és Társa, a Bárd és a Harmónia zeneműkiadók hangversenyrendezéssel is foglalkoztak, s a Rádió is tulajdonképpen hangversenyrendezői tevékenységet végzett, amikor stúdióhangversenyeket közvetített, sőt a His Master's Voice lemez cég is rendezett élő hangversenyyel összekötött lemezbemutatót a Zeneakadémián.

16 Mona Ilona kutatástörténeti szempontból alapvető jegyzékében 1774-től kezdődően tárgyalja a magyar zeneműkiadók tevékenységét: Mona Ilona (összeáll.): *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük. 1774–1867.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1989.)

17 A kiadványt ismerteti: Hutira, A Rózsavölgyi és Társa másfél évszázada, i.m., 39.

18 Lásd erről az alábbi tanulmányomat: „At the Very Beginning: The First Hungarian Operatic Recordings on the Gramophone Label Between 1902 and 1905.” In: Pekka Gronow–Christiane Hofer (ed.): *The Lindström Project Vol. 4.* (Wien: GHT, 2012.) 51–60.

csak 1925 decemberében indult, s a Rádióban hosszú távú hangfelvételi tevékenység csak a II. világháború után kezdődött el.

A megőrzés technikai feltételei sem voltak mindhárom esetben adottak, illetve fejlődésük sem egyforma ütemben ment végbe. A zeneműkiadás lényegét tekintve – a reprodukció minőségét és a leolvasás lehetőségét illetően – változatlan formában rögzítette a zeneművet, legfeljebb a rendelkezésre álló kottametsző műhelyek létszáma és kapacitása, illetve a papírhiány okozott némi kiesést a negyvenes évek második felében.¹⁹ Ezzel szemben a hangrögzítés technikájának történetében a vizsgált korszakban több nagyobb váltás is végbement: a húszas évek közepétől kezdve – országonként eltérő kezdődátummal, Magyarországon legkésőbb 1928-tól – már mikrofonon keresztül, elektromos úton rögzítették a hangfelvételeket,²⁰ majd az ötvenes évek elejétől a mágneses hangrögzítés is elérhetővé vált a kereskedelmi célú hangfelvétel-készítés számára.²¹ A hanglemezen forgalomba bocsátható művek szempontjából további fontos váltás a mikrobarázdás, avagy hosszanjátszó (Long Play, LP) lemezek megjelenése, melyet a Magyar Hanglemezyártó Vállalat vezetősége már 1954-ben szeretett volna megkezdni,²² de ezek gyártásának technikai feltételei ekkor még nem voltak adottak.²³ Az új hanghordozó közeli bevezetésének reményében számos hangfelvétel megjelenését visszatartották.²⁴ Az első mikrobarázdás lemez – a *Bánk bán* (1861) keresztmetszete –

- 19 Lásd a kottametsző cégek ügyében 1946-ban történt levélváltást: Berlász Melinda–Tallán Tibor (összeáll., szerk.): *Iratok a magyar zeneélet történetéhez. 1945–1956. II. kötet.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986.) 164–167.
- 20 Jelenlegi adataink szerint először a His Master's Voice lemezcég készített elektromos eljárással hangfelvételt Magyarországon, 1928 májusában, ugyanakkor Milánóban már két évvel korábban készültek elektromos hangfelvételek magyar előadókkal. Lásd: Alan Kelly (összeáll.): *The Gramophone Company Limited. His Master's Voice. The Central European Catalogue (70000 to 79999). 1899 to 1929. A Complete Numerical Catalogue of Central European Gramophone Recordings Made from 1899 to 1929 in Prague, Budapest, Bucarest, Sofia, Zagreb and Elsewhere by The Gramophone Company Ltd.* (CD-ROM, a szerző kiadása, 2009.) A lemezfelvételek készítését 1928-ban kezdő Eternola Mechanikai RT már csak elektromos eljárással készült hangfelvételeket bocsátott piacra, lásd: N. N.: „Magyar gramofon- és gramofonlemezyárt.” *Varrógép – kerékpár – gramofon XI/2* (1929. február): 17–18.
- 21 A Magyar Hanglemezyártó Vállalat 1952 szeptemberétől kezdve használt magnetofonszalagot a hangfelvételi készítés során. Az adat az MHV első, 101–975. matricaszámú hangfelvételeket listázó hangfelvételi könyvből származik (M 711 matricaszámú hangfelvétel).
- 22 Az MHV hangfelvételi könyveiben már 1954-ben találunk olyan hangfelvételi adatokat, amelyeknél a kiadói szám helyén csak „LP”, vagy „LP mikro” felirat olvasható.
- 23 Tardos Béla–Kelen Hugó: *Az [Magyar Zeneművészek Szövetsége] Elnökség[e] által kijelölt információs bizottság tagjainak, a Hanglemezyártó vállalat működéséről szóló jelentése.* (1954. április 7.). BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, 20. századi tanulmány- és forrásgyűjtemény. Jelzet nélkül.
- 24 Néhány példát említve: Bartók Béla: *Concerto* (1943), előadja: Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara, Somogyi László vezényletével, 1955. december 1–2. és 5–6.; Bartók Béla: *Négy zenekari darab* (1912/1921), előadja: Állami Hangverseny Zenekar, Ferencsik János vezényletével, 1956. március 29–30.; Kodály Zoltán: *Marosszéki táncok* (1923–1927), előadja: Zempléni Kornél, 1954. november 22.; Sugár Rezső: II. vonós-

1955 utolsó negyedében jelent meg,²⁵ s 1958-tól a komolyzenei hangfelvételek már mind LP hanglemezeken kerültek forgalomba.

A Magyar Rádió esetében jóval szűkebb időintervallumban beszélhetünk megőrzésről.²⁶ Bár a kortárs zene a kezdetektől fogva jelen volt és fontos műsoralakító szempontot képezett a Rádió műsorán,²⁷ ezek a műsorok még nem a megőrzésről szóltak. 1925 és 1948 között a műsorok túlnyomó többsége élő stúdió-előadás vagy kereskedelmi forgalomban kapható gramofonlemezzel játszott zene volt, megfelelő készülék hiányában hosszútávú megőrzésre nem tudott berendezkedni az intézmény.²⁸ A megőrzés és a többszöri, minőségromlás nélküli lejátszás lehetősége 1948-ban valósult meg, amikor a Gamma gyár a Rádió részére hanglemezvágó gépeket gyártott, amelyek segítségével viaszlemez helyett lakklemezre tudtak hangfelvételeket készíteni, s ugyanebben az évben jelent meg a Rádióban a magnetofon is.²⁹ Erre az időszakra datálható a rádiós szóhasználatban a zenei felvételeket jelző „Z” megjelölés bevezetése.³⁰

Nyilvánvaló, hogy a politikai berendezkedés is alapvetően két korszakra bontja az 1920 és 1960 közti időszakot. A leginkább kézenfekvő történelmi határvonalnak 1948/1949 tekinthető, hiszen ezekben az években államosították a korábbi magyar zenemű- és hanglemezkiadókat, valamint a Rádiót: a Magyar Rádió Hivatal 1950. március 7-én, a Zeneműkiadó Vállalat 1950. június 4-én, a Hanglemezgyártó Vállalat pedig 1951. június 1-én kezdte meg működését.³¹ Az államosított magyar zenei médiumok működése és működtetése pedig nagymértékben különbözött az 1949 előttiétől.

négyes (1950), előadja: Tátrai Vonósnégyes, 1955. április 28.; Kadosa Pál: II. vonósnégyes (1936), előadja: Tátrai Vonósnégyes, 1955. június 24.; Dávid Gyula: Szonáta fuviolára és zongorára (1955), előadja: Jeney Zoltán és Schneider Hédy, 1955. augusztus 30.; Szervánszky Endre: *Petőfi dalok* (1951), előadja a Magyar Rádió Énekkara (a hangfelvételi könyvben kérdőjellel), Csenki Imre vezényletével, 1956. március 1.; Szabó Ferenc: *Emlékeztető* (1952), előadja: Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara, Somogyi László vezényletével, 1956. március 6–8.

25 Breuer, Negyven év, i.m., 259.

26 A Magyar Rádió a „Z” felvételek előtti korszakban megrendezett kortárs zenei – de nem csak a kortárs zenei – stúdióhangversenyeivel igen fontos hangversenyszervező tevékenységet végzett. Ezek repertoárjának elemzése, a közvetítések esetleges hatásvizsgálata bár nagyon fontos és elvégzendő kutatás, de nem tartozik e tanulmány témakörébe.

27 Lásd Kern Aurél programbeszédének összefoglalását, valamint a Rádió sajtóbemutató hangversenyének műsorát: *A 10 éves Magyar Rádió. 1925–1935*. Reprint. (Budapest: Ajtósi Dürer, 1995.) 13–14.

28 Sokféle technikával kísérleteztek, 1934-ben szerezték be az első viaszlemez-vágó berendezéseket, 1935-től a külső helyszíneken is lehetségessé vált a hangrögzítés Telefunken szállítható zselatinvágók segítségével, de ezek is leginkább a műsorkészítést tudták kiszolgálni. Lásd: Horváth Gyula (összeáll.): „A 70 év emlékezetes eseményei.” Szirányi, i.m., 7–23. 9–10.

29 Horváth, i.m., 12.

30 Ujházy László írásbeli közlése, 2019. október 1.

31 Lásd: Hutira, A Rózsavölgyi és Társa másfél évszázada, i.m., 49.; Horváth, A 70 év emlékezetes eseményei, i.m., 13.; Breuer, Negyven év, i.m., 214. és 220. A Hanglemezgyártó Vállalat közvetlen elődjének tekinthető az

Az államosítást megelőzően mind a zeneműkiadás, mind a hangfelvétel-készítés szereplői kisebb és nagyobb magáncégek voltak.³² A nagyobb anyagi tőkével rendelkező cégek – a zeneműkiadók között elsősorban a Rózsavölgyi és Társa, míg a teljesen magyar tulajdonban lévő hanglemezekkiadók között főként a Durium Hanglemezekkereskedelmi Kft. – értelemszerűen több kockázatot mertek vállalni, mint a kisebbek, bár ellenpélda is számos akad.³³ A korszak nagy nemzetközi lemezcégeinek magyar kiadványain ugyanakkor – talán a His Master’s Voice-t leszámítva³⁴ – arányaiban kevesebb kortárs zene szólal meg,³⁵ míg a hozzájuk viszonyítva kisebb magyar cégek – Eternola, Radiola, Durium/Patria – inkább feladatuknak tekintették a magyar kortárs zene bizonyos mértékű megőrkítését.³⁶

Statisztikák

Az 1949 előtti magyar hanglemezekkiadásról semmilyen számszerű kimutatás nem áll a kutatás rendelkezésére. Ezzel szemben az államosítás előtti zeneműkiadásról hozzáférhető néhány statisztika, amelyekből ugyanakkor nem minden esetben vonhatunk le releváns következtetéseket. A Magyar Zenei Szemle egy nagyszabású kimutatást közölt az 1942-es évfolyamában három részben közzétett „Magyar zeneművek jegyzéke” élén.³⁷ A statisztika a jegyzék első listájában szereplő zenekari műveket elemzi: megtudhatjuk, hogy míg a 225 zenekari mű 84 százaléka elhangzott már, szűk egynegyedük (23,4%) jelent csak meg nyomtatásban, s ezek hetven százaléka is külföldi kiadónál látott nap-

1948 áprilisában államosított Tonalit, mely 1949 februárjában kezdte meg hanglemez-felvételi tevékenységét, immár magába olvasztva a korábbi magyar lemezcégek jelentős részének államosított repertoárját. A Tonalit műsorát már bizottság állította össze, amelyben a Magyar Szövegírók és Zeneszerzők Szövetségének kiküldöttje is helyet foglalt. N.N.: „Már nem Kapitány Anni dönti el.” *Világosság* V/37 (1949. február 13.): 4.

- 32 Az 1920 és 1945 között Magyarországon zenemű- és hanglemezekkiadással foglalkozó vállalkozásokról teljes lista nem áll a kutatás rendelkezésére. Az 1944-ben Budapesten működött zenemű- és hanglemezekkiadók listáját lásd: Papp Viktor (szerk.): *Magyar Zenei Almanach 1944.* ([Budapest]: Fráter György Sajtószövetkezet, [1944.]) 373–374. A „Hanglemezgyárak” fejléc természetesen nem magyarországi lemezgyárakat, hanem lemezekkiadással foglalkozó cégeket jelöl.
- 33 Lásd például Kadosa Pál a Harmos kiadónál megjelent műveiről: Breuer, Tizenhárom óra, i.m., 73.
- 34 A HMV repertoárjában Bartók, Kodály, Dohnányi és Hubay mellett Szeghő Sándor és Turry Peregrin műveinek felvételeit is megtaláljuk.
- 35 Jellemző, hogy az Odeon magyar hanglemezein jóformán az 1945 utáni mozgalmi dalok és indulók felvételei között találjuk a legtöbb kortárs zeneszerzőt.
- 36 Például az Eternola Edison Bell magyar felvételein Kodály, Dohnányi, Poldini Ede, Tarnay Alajos, Ságody Otmár és Kereszty Jenő művei is hallhatók.
- 37 „Magyar zeneművek jegyzéke: 1920–1941. I. rész.” *Magyar Zenei Szemle* II/8 (1942. augusztus): 201–III [a hátlap recto oldala]; „II. rész.” *Magyar Zenei Szemle* II/9 (1942. szeptember): 217–233. „III. rész.” *Magyar Zenei Szemle* II/10 (1942. október): 249–265.

világot.³⁸ Első ránézésre teljesebb körűnek tűnik a Zeneműkiadó Vállalat feljegyzése az 1920 és 1944 között Magyarországon megjelent zeneművekről.³⁹ E statisztika már minősíti is a kiadói politikát azzal, hogy – értelemszerűen előnytelen fényben feltüntetve a Horthy-korszak zeneműkiadását – a Rózsavölgyi és a Nádor kiadók kottáinak több mint nyolcvan százalékát a könnyűzene kategóriába sorolja.

Ezek a statisztikák ugyanakkor nem tekinthetők reprezentatívnak. Utóbbi bevallottan többnyire becslött adatokkal dolgozik, míg előbbihez a zeneszerzők maguk szolgáltatják az adatokat, nem került sor szerkesztői felülvizsgálatra, s nem minden adatot „vallottak be” a szerzők, volt, aki utólag, csak az első és második rész megjelenése után reagált a felhívásra, de sokan egyáltalán nem is válaszoltak.⁴⁰ Talán ezért is nem terjesztették ki a statisztikát a második és harmadik részben közzétett műfajokra, s a zenekari művek statisztikáját sem egészítették ki az időközben beérkezett új adatokkal. Ráadásul ezeket a zeneműkiadás működésére nézve amúgy valóban releváns adatokat nem tudjuk érdemben összevetni az államosított zeneműkiadás időszakára vonatkozó adatokkal, hiszen az 1950 utáni évekből nem áll rendelkezésre a kiadatlan és a kiadott művek arányaira vonatkozó kimutatás.

Az 1945 utáni statisztikák viszonylag könnyebben összeállíthatóak, hiszen az állami vállalatok a felügyeletet ellátó minisztérium és a Központi Statisztikai Hivatal számára rendszeres kimutatásokat küldtek.⁴¹ Az adatok értékelését nehezíti ugyanakkor, hogy a zeneműkiadás esetében számos kortárs mű kottája – köztük például Bartók *Mikrokosmoszának* (1926, 1932–1939) kottafüzetei – a pedagógiai művek közé lett sorolva,⁴² s a műfaji besorolások a Hanglezemeggyártó Vállalat esetében sem egyértelműek.⁴³

A Zeneműkiadónál a havi kimutatások alapján 1951–1952-ben jóval kevesebb komolyzenei kiadvány került forgalomba, mint mozgalmi dal és könnyűzene, így viszonylag alacsony a magyar kortárs zene aránya⁴⁴ – ugyanakkor egyúttal jelentősnek

38 Raics István: „Bevezető [Magyar Zeneművek Jegyzéke: 1920–1941].” *Magyar Zenei Szemle* II/8 (1942. augusztus): 201–203. 202.

39 Berlász–Tallián, *Iratok II.*, i. m., 80.

40 Raics, *Bevezető*, i. m., 201–203.

41 Az 1960-ig megjelent kottakiadványokra vonatkozóan lásd: Breuer, *Negyven év*, i. m., 214–220, 255–258, 365–368. Az 1960-ig megjelent hanglemezekre vonatkozóan lásd: Breuer, *Negyven év*, i. m., 130–132, 220–225, 258–262, 346–347, 369–372. Az 1950 és 1974 közti hanglezemeggyártás és -eladás, valamint hanglezemeggyártó- és magnetofon-kereskedelem statisztikáit lásd továbbá: Jakab Zoltán (főszerk.)–Bokor Judit–Dr. Kovács Ildikó (szerk., összeáll.): *Tömegkommunikációs adattár I. Időszaki sajtó, film, hanglezemeg, plakát.* (Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1976.) 169–190.

42 *Kimutatás a Zeneműkiadó Vállalat 1951 év szeptember havában megjelent kiadványairól.* BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum, 20. századi tanulmány- és forrásgyűjtemény. Jelzet nélkül.

43 Az MHV a lemezek műfaji besorolását 1969-ben felülvizsgálta, de a műfaji átsorolást az 1969 előtti évek adataira visszamenőleg nem végezte el. Lásd: Jakab, i. m., 169.

44 Lásd ehhez a Breuer által közölt statisztikákat: Breuer, *Negyven év*, i. m., 215.

mondható, hogy a Zeneműkiadó minden hónapban forgalomba bocsátott legalább két kortárs magyar zeneművet, s az 1951 második felében elkészült kiadói kölcsönanyagok mind kortárs magyar zeneszerzők zenekari vagy színpadi művei voltak.⁴⁵ A kortárs – nem elsődlegesen mozgalmi vonatkozású – magyar zene aránya az MHV repertoárjában 1951-ben és 1952-ben 18%, illetve 23,5%, majd 1953-ban valamivel alacsonyabb (13%).⁴⁶ Ezzel szemben 1953-ban a zeneműkiadás területén – az ekkor elindított kispártitúra-sorozatnak is köszönhetően⁴⁷ – jelentősen megnőtt a komolyzenei kiadványok aránya.⁴⁸ 1954-ben a zeneműkiadásban újra csökkent, míg a Hanglemezzgyártó Vállalatnál – immár a mikrobarázdás lemezekre készülve – tovább növekedett a komolyzene mennyisége,⁴⁹ azonban a hangfelvételek esetében is viszonylag alacsony a kortárs magyar zene reprezentációja: az 509 elkészült matricának mindössze 10,5 százaléka. 1955-ben és 1956-ban a kortárs magyar műzene aránya az elkészült lemezmatricákhoz viszonyítva újra 15 és 20%.⁵⁰ Ezek az arányszámok még akkor is viszonylag magasnak mondhatók, ha a megvalósított kortárs zenei hangfelvételek rendszerint eltérnek az előzetesen benyújtott tervektől,⁵¹ a felvett művek egy részét a már említett techni-

-
- 45 Ádám Jenő: 35 magyar népdal (1951–1952, énekhangra és kizsenekarra), Kadosa Pál: *Mezei csokor* (1950, nagyzenekar), Szabó Ferenc: *Ludas Matyi* (1950, nagyzenekar), Szervánszky Endre: *Napkeleti mese* (1948–1949, nagyzenekar), Szőnyi Erzsébet: II. divertimento (1951, kizsenekar), Farkas Ferenc: *Csinom Palkó* (1950/1960, daljáték). A lista forrása: *A Zeneműkiadó Á. Vállalat 1951. júni. 1-től aug. 31-ig elkészített kölcsönanyagjegyzéke*. BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, 20. századi tanulmány- és forrásgyűjtemény. Jelzet nélkül.
- 46 Breuer idevonatkozó statisztikái (Breuer, Negyven év, i.m., 222.) nem választják külön a művészelemezeken és szólófelvételeken belül a kortárs, illetve magyar kortárs zenét. Feltehetőleg a kiadói statisztikákban sem különböztették meg a régebbi és a modern magyar zeneművek felvételeit, lásd például az MHV vezetőségének feljegyzését, melyben a magyar művek felsorolásához Liszt Ferenc műveit is hozzáteszik: Szemere János–Fehérvári Jenő: *Feljegyzés a Magyar Zeneművészek Szövetségének Elnöksége részére*. (1954. április 6.). BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, 20. századi tanulmány- és forrásgyűjtemény. Jelzet nélkül. Az általam említett arányszámok kizárólag az elkészült hangfelvételek összesített számaiból indulnak ki, figyelmen kívül hagyva a hangfelvételek időtartamát – azaz a nyomómatrica 25 vagy 30 cm átmérőjének különbségét –, továbbá a kiadási és eladási példányszámokat.
- 47 A Zeneműkiadó kispártitúra-sorozatában nyolcvanöt kötet jelent meg 1953 és 1960 között, ezek közül hetven mű 20. századi magyar zeneszerző kompozíciója. A hetvenen belül 25% Bartók és Kodály műveinek az aránya (Kodály kilenc, Bartók nyolc művel van jelen). A teljes sorozat tartalmát lásd: Magyar könyvszet, i.m., 195.
- 48 Lásd: Breuer, Negyven év, i.m., 219. és 255.
- 49 I.m., 255. és 258.
- 50 Ezekből az évekből Breuer nem közöl műfaji bontású statisztikákat a magyar zeneműkiadásról.
- 51 A 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum 20. századi tanulmány- és forrásgyűjteményében az 1954. és 1955. évre vonatkozó hanglemezzgyártási tervezetek fénymásolatai hozzáférhetők: *1954. évi lemez felvételi terv*. (1953. december 5.); *1954. évi lemezfelvételi terv. Másolat.*; *A Magyar Hanglemezzgyártó Vállalat 1955. évi felvételi terve*.

kai akadályok miatt nem lehetett azonnal forgalomba hozni,⁵² illetve a felvett kortárs magyar művek jelentős – és arányaiban évről évre egyre nagyobb – része Bartók és Kodály kompozíciója.⁵³

Repertoár

Nem szükséges olyan nyilvánvaló tényeket megállapítani, hogy 1945 előtt többségben voltak a repertoáron belül az irredenta, vagy éppen a vallásos művek, míg 1945 után a kommunista mozgalmi jellegű kompozíciók (tömegdalok, politikai kantáták) kerültek előtérbe. A favorizált, a mértékadó ideológiához könnye(bbe)n alkalmazkodó zeneszerzők felsorolása, jelenlétük nyugtázása sem hordozna különösebb hozzáadott információt eddigi ismereteinkhez képest. Mivel mind a zenemű-, mind a hanglemezkiadás végső soron üzleti tevékenység, az üzleti haszon érdekében a cégeknek eladható árut kell piacra bocsátaniuk.⁵⁴ Ennek megfelelően a Rózsavölgyi és Társa kiadványsorozatában 1920 után feltűnően megnövekszik a vallásos művek mennyisége,⁵⁵ a kiadó 1939-től kezdve azonnal reflektál a felvidéki, erdélyi és a bácskai revíziós eseményekre,⁵⁶ majd 1945-ben már vörös katonás dalokat és új szerzőket propagál.⁵⁷ A hanglemezcégek repertoárjáról lényegében ugyanez mondható el.⁵⁸

Az a tervszerű kortárs zenei repertoárépítés ugyanakkor, ami az 1949 utáni állami zenemű- és hanglemezkiadást, valamint a rádiófelvételek elkészítését jellemzi, korábban csak esetlegesen volt jellemző a különböző magáncégek tevékenységére. Ehhez

52 Szemere–Fehérvári, Feljegyzés, i.m., 2.

53 A Magyar Rádió hangfelvételeinek arányszámairól jelenleg nem tudunk releváns adatokat vizsgálni. A kutatás számára a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum 20. századi tanulmány- és forrásgyűjteményében egyelőre csak az 1945 utáni kortárs zenei rádiófelvételek adatai hozzáférhetők (lásd: Bieliczkyné, Magyar zeneszerzők rádiós felvételei, i.m.), amelyek ugyanakkor nem tartalmazzák például Bartók, Kodály és Weiner Leó műveit. Ráadásul e listák adatait nem tudjuk a teljes rádiófelvétel-mennyiséghez viszonyítani.

54 A tanulmányban nem foglalkozom az üzleti jellegű – eladási, bevételi – statisztikákkal.

55 Például: Koudela Géza: *Ima szoprán és alt hangra, hegedűre és orgonára*, megjelenés ideje: 1920. Dohnányi Ernő: *Hitvallás* (Hiszek egy Istenben...), többféle letétben, megjelenés ideje: 1920. Beretvás Hugó: *Ave Maria* énekhangra, orgonára és hegedűre vagy gordonkára, megjelenés ideje: 1920.

56 Például: *Hat új felvidéki magyar népdal* (Csákányi Sándor, Tököly Guszti és Pusztai Gyula dalai), megjelenés: 1939. Toperczer Károly–Jäger Tivadar: *Temesvár*. Irredenta dal, többféle letétben, megjelenés ideje: 1940. Erdélyi Mihály: *Bevonuló csárdás*, énekhangra és zongorára, megjelenés ideje: 1940. Mihalik Kálmán: *Székely himnusz*, többféle letétben, megjelenés ideje: 1940. Kamjonkay István: *Bácskai induló*, többféle letétben, megjelenés ideje: 1941.

57 *Vörös katonák kedvenc dalai*. Két tangó énekhangra és zongorára, megjelenés ideje: 1945.

58 Náray Antal *Erdély indulója* 1940-ben jelent meg hanglemezen: Pátia Ultravox Mr 655 (matr. P 444). A Tonalit – és később az MHV – lemezeinek kiadói számsorában pedig külön MO prefix különböztette meg a mozgalmi zenei hangfelvételeket.

az elhivatottság mellett komolyabb anyagi és szakmai háttér is kellett. Ilyen jelenségnek számít a Magyar Kórus zeneműkiadói tevékenysége⁵⁹ vagy a His Master's Voice 1928–1929-es magyar zenei lemezsorozata,⁶⁰ melyekhez többek közt Kodály Zoltán és Lajtha László szakértelme biztosította a megfelelő szakmai fedezetet, de egyes, ideológiai szempontból elkötelezettebb vállalkozások – a zeneműkiadók esetében a Cantate, később a Szikra, míg a hanglemezmárkák között a Levente vagy a Magyar Múza⁶¹ – működése is itt említhető. A magáncégek, ha próbálkoztak is kortárs zenei kiadványokkal, különböző szempontok szerint hozták meg repertoárpolitikai döntéseiket. A Rózsavölgyinél kisebb hazai zeneműkiadók igyekeztek saját profilt kialakítani. A Harmónia legjobban jövedelmező kottái minden bizonnyal Hubay Jenő műveinek kiadásai voltak,⁶² Bárd Ferenc a zeneműkiadás mellett jól jövedelmező színpadi művek – köztük például Kacsóh Pongrác *János vitézének* (1904) – kiadásával és hazai és külföldi terjesztésével is foglalkozott.⁶³ A Rozsnyai pedig a pedagógiai célú – kortárs zenét is tartalmazó – kiadványok területén piacvezetőnek volt mondható,⁶⁴ s ezek mellett tartotta katalógusában többek között Bókay János, Geszler György, Hodula István, Molnár Antal, Róth Béla és Siklós Albert hangszeres műveit és dalait.

A hanglemezkidadás területén hasonló differenciálódást tapasztalhatunk: a Székely Pál által irányított Radiola-lemezcslád kiadványai jobban reagáltak a nemzetközi jelentőségű eseményekre,⁶⁵ s a külföldön is sikeres, fiatalabb magyar előadóművészek – Fa-

59 Ezalatt nem a Magyar Kórus márkanévvel megjelent hanglemezeket, hanem a Magyar Kórus kottakiadványait kell érteni, ugyanis a Magyar Kórus jelenleg ismert hanglemezein – Kodály *Hat székely népdalát és Székely keservesét* (1934) leszámítva – egyházi énekek felvételeit hallhatjuk. A Magyar Kórus márkanévvel megjelent hanglemezekről lásd az alábbi tanulmányomat: „Keresztény egyházzenei hangfelvételek Magyarországon (1920–1948)”, *Magyar Egyházzene*, megjelenés előtt.

60 A lemezsorozatban többek között Bartók, Kodály, Dohnányi és Lajtha népdalfeldolgozásai is szerepeltek. Erről lásd például: Lajtha László: „A Kultuszminisztérium gramofonakciója.” *Muzsika* 1/5 (1929. június): 26–29. Gyűjteményes kiadását lásd: Berlász Melinda (szerk.): *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* (Budapest: Akadémiai, 1992.) 40–44.

61 A Magyar Múza zeneműkiadó nem azonos a Magyar Múza márkanévvel megjelent hanglemezek kiadójával. Előbbi 1944-ig, utóbbi 1948–1949-ben működött.

62 A kiadó Hubay dalaiból különnyomatokat is forgalomba bocsátott.

63 N.N.: „Bárd Ferenc és Fia Színpadi Kiadó.” In: Székely György (főszerk.): *Magyar színházművészeti lexikon.* (Budapest: Akadémiai, 1994.) 60–61. Bárd Ferenc és Fia kiadásában egyébként igen sok kortárs magyar zenemű jelent meg, köztük Weiner Leó, Radnai Miklós kamarazenéje, Kazacsay Tibor, Vannay János, Kenessey Jenő, vagy – már 1945 után – Kadosa Pál zongoradarabjai, Tarnay Alajos, Szentmiklósy Nagy Ferenc, Kazacsay Tibor, Kemény Egon, Ákom Lajos, ifj. Lányi Ernő és Róth Béla dalai.

64 Mona Ilona: „Rozsnyai.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 21.* (London: Macmillan, 2001.) 830.; Veszprémi Lili: *Zongoraoktatásunk története.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 86.; valamint Nakahara Yusuke: *Bartók's Mikrokosmos. Genesis and Concepts of the Years 1932–1934.* Budapest, 2012. (MA szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.) 19–20.

65 Például: Maurice Ravel halála után két éven belül publikálták a *Bolero* (1928) első magyar hangfelvételét a Radiola saját szimfonikus zenekarának előadásában, Majorossy Aladár vezényletével. Radiola RB 100 (matr. 680 és 690).

ragó György, Ungár Imre, Zathureczky Ede, Pataky Kálmán, Anday Piroska, Ferencsik János stb. – felvételeivel igyekeztek teret nyerni maguknak a hanglemezpiacon.⁶⁶ A magyar kortárs zenei repertoárt elsődlegesen az előadóművészek saját repertoárja határozta meg.⁶⁷ Ezzel szemben a Kelen Péter Pál érdekeltségébe tartozó Durium és Patria lemezeken a kortárs zenei repertoár inkább magyar vonatkozású, előadóművészei között Bartókot és Dohnányit találjuk meg, míg kiadványaikon, ha nem is nagy mennyiségben, de Bartók, Hubay, Zsolt Nándor, Siklós Albert, Farkas Ferenc és Geszler György hangszeres művei, Kodály, Bárdos Lajos és Molnár Antal kórusművei,⁶⁸ Szabados Béla, Kazacsay Tibor és Tarnay Alajos dalai hallhatók. Mindezek ismeretében meglepő, hogy a Magyar Kórus hanglemezkiadványai nem a Patria, hanem a Radiola bérpréseléseiként jelentek meg.⁶⁹

Az 1948 előtti és utáni korszak repertoárpolitikája közti alapvető különbség az ideológiához való viszonyulásban érhető tetten: a magánkiadók jól felfogott üzleti érdekeik által vezérelve alkalmazkodtak, az állami kiadók feladatot teljesítettek. Ennek folyományaképpen a magánkiadók korszakában több helyütt találunk eltérést az általános iránytól, mint az államosított zenemű- és hanglemezkiadás idején. Míg 1945 előtt megfértek a hazai zeneműkiadás piacán a munkásmozgalmi vonatkozású művek kottái,⁷⁰ 1949 után jó ideig nem találunk például egyházi művet a Zeneműkiadó és a Hanglemezgyártó Vállalat repertoárján.⁷¹

66 Kizárólagosságról persze nem beszélhetünk: a Radiola repertoárján is találunk Kodály- és Bárdos-kórusműveket. A Radiola énekkari repertoárjáról lásd: Veöreös Enikő: *A magyar hanglemezgyártás története. Második rész (1920–1945)*. Kézirat. BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum, 20. századi tanulmány- és forrásgyűjtemény. Jelzet nélkül. 55–56., valamint Varró-Sasi Ildikó: „Nagykőrösi kórushangzás történelmi felvételeken. A nagykőrösi tanítóképezde Radiola Lemezgyár felvétele 1942-ből.” *Parlando* [online] 2019/6 (2019. november), http://www.parlando.hu/2019/2019-6/Varro-Sasi_Ildiko.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.12.20.)

67 Például Zathureczky Ede felvételein Dohnányi és Zsolt Nándor művei hallhatók, Varga Tibor és Wanda Luzzato Hubay-művet hegedül, Faragó György saját kompozícióit zongorázza.

68 A Durium-Patria énekkari felvételeinek előadóit és repertoárját lásd: Veöreös, i.m., 48–49.

69 Bajnai Klára–Simon Géza Gábor: *Képes magyar hanglemez-történet. Hungarian Recording History in Pictures*. (Budapest: Jazz Oktatási és Kutatási Alapítvány, 2012.) 74.

70 Lásd például a munkásmozgalmában aktívan szerepet vállaló Róth Béla dalainak kottáit, melyek Rozsnyainál és Bárdnál, valamint a szerző kiadásában jelentek meg. A zsidó költő Patai József verseire írt dalainak kottájáról lásd: N.N.: „Róth Béla dalai. (Bárd Ferenc és Fia kiadása).” *Népszava* LIV/287 (1926. december 17.): 8.

71 Bár az MHV 1956 augusztusában elkészítette Kodály *Missa brevis*ének (1945) hangfelvételét, ez valószínűleg nem jelent meg abban az évben, ugyanis a hangfelvételi könyvben található megjegyzés alapján csak mikrobarázdás lemezen tervezték forgalomba bocsátani. E témában lásd: Tallián Tibor: „Szentzene. Az egyházi zenélés újjáéledése és likvidálása.” In: Tallián, Magyar képek, i.m., 128–142. Azonban e kizárólagosnak tűnő szabály alól is lehetett kivétel: 1955. április 6-án az Állami Orosz Énekkar előadásában, Alekszandr Szvesnyikov vezénnyel lemezfelvétel készült Budapesten Palestrina, Josquin des Prez és Antonio Lotti egy-egy vallásos kórusműveiből, s ezek KK 2565 és KM 2057 katalógusszámokkal meg is jelentek hanglemezen (matr. M 1914, MX 1915–1916).

Az értékes énekkari muzsika mellett leginkább elkötelezett Magyar Kórus kiadó az, amely talán legtovább igyekezett egyházi zenét kiadni 1945 és 1950 között. 1948-ban Szabó Ferenc *Farkasok dala* (1929–1930) című Petőfi-kórusával kiegyensúlyozva még megjelenhetett Halmos László énekes rózsafüzére, a *Modus decantandi rosarium* (é.n.) vagy Pikéthy Tibor – eredetileg egy római felkérésre írt, s római kiadónak szánt⁷² – orgonamiséje (*Messa nuziale*, op. 67, é.n.). 1949-ben Bárdos, Deák Bárdos György és Kósa egyházi műveit,⁷³ illetve Kodály *Ave Mariáját* (1935), valamint *50. genfi zsolttárát* (1948) Járdányi Hegedű-zongora szonátája (1944), Mihály András Brácsa-zongora rapszódiaja (1947), Szervánszky és Kadosa nagyzenekari partitúrái⁷⁴ és Maros Rudolf vegyes kari népdalfeldolgozásai, valamint Raics István és Halmos László orosz népdalfeldolgozásai mellett lehetett forgalomba hozni. A Magyar Kórus vezetői megpróbálták az államosítás során az egyházzenei részleget megmenteni, de próbálkozásuk nem járt sikerrel.⁷⁵

Annál inkább lehetősége volt megjelenni a kotta- és hanglemezpiacon egy zeneszerzőnek, ha tömegdalt komponált. A Zeneműkiadó első éveiben megjelent kottakiadványok jelentős része tömegdal, igaz, ezek között – ahogy az MHV gramofonlemezein is – eleinte több volt a szovjet, mint a magyar kompozíció. Az MHV 1951–1952-ben elkészült 630 lemezmatricájának megközelítőleg 8,5 százaléka magyar kortárs zeneszerző tömegdala vagy mozgalmi vonatkozású zeneműve. A tömegdalok hangfelvételeinek aránya 1953-ban változik, ebben az évben a magyar kortárs zeneszerzők mozgalmi dalainak aránya az összes matricaszámhoz képest 12%, ami egyrészt annak tudható be, hogy immár kevesebb szovjet tömegdalt rögzítettek, másrészt az 1953. évi országgyűlési választásokra propagandalemez-sorozatokat készített az MHV.⁷⁶

A Magyar Rádió megőrzésre szánt felvételi politikája érdemben csak az 1950-es évek elejétől vizsgálható. Pontos statisztikák ugyan nem állnak rendelkezésünkre,⁷⁷ de nyilvánvaló, hogy a Rádió – a Zeneműkiadóhoz és a Hanglemezgyártó Vállalathoz hasonlóan – törekedett az 1950-es évek ideológiailag megfelelő magyar zenéjének tervszerűen felépített megőrzésére, ebbe a repertoárpolitikába akár már nem élő szerző felvételei, például a Vándor Sándor halálának tizedik évfordulóján készült rádiófelvételek is illeszkednek.

72 Magyar zeneművek jegyzéke, III. rész, i. m., 257.

73 Bárdos Lajos: *Vesperás-himnusz, Jesu dulcis memoria* (1948), *Szent István proprium* (1949), Offertoriumok a pünkösdi utáni időszakra (é.n.), Két pastorale (1949); Deák Bárdos György: *Szentháromságvasárnap propriuma* (é.n., négyszólamú vegyes kar), Kósa György: *Offertorium* (1949, négyszólamú vegyes kar).

74 Kadosa: Partita, op. 34 (1943–1944), Szervánszky: Suite no. 1. (1945). Szervánszky és Kadosa nagyzenekari partitúráinak megjelenetéséhez lásd: Berlász–Tallián, *Iratok II.*, i. m., 186.

75 Berlász–Tallián, *Iratok II.*, i. m., 207–208., lásd továbbá: Tallián, *Magyar képek*, i. m., 142.

76 A sorozat a M 896–899 matricaszámokon található.

77 Egyelőre nem ismert, hogy milyen a kortárs zene aránya a Magyar Rádió Z-felvételein.

A politikai rendszer változásai azonnal nyomot hagytak a vizsgált médiumok működésén. Ahogy Breuer is megállapítja, 1954-től a tömegdalok aránya mind a zenemű-, mind a hanglemezkiadásban hirtelen 5% alá csökkent.⁷⁸ A kezdődő Kádár-rendszer kultúrpolitikájának hatása még szembetűnőbb: akárcsak az 1957. évi őszi képzőművészeti tárlaton,⁷⁹ ez év folyamán a hazai zeneéletben is váratlanul több addig mellőzött zeneszerző és műfaj újra bekerült a repertoárba. A Magyar Rádió felvételein vallásos zeneművek tűnnek fel: Lajtha László 1950-ben komponált *Missa in diebus tribulationis* (1950) című miséje,⁸⁰ Harmat Artúr *Karácsonyi kantátája* (é.n.) és *De profundis* (1932). A Magyar Hanglemezgyártó Vállalat ez év őszén készült első alkalommal karácsonyi repertoárral az ünnepi időszakra.⁸¹ Ugyanebben az évben készültek az első rádiófelvételek az 1949-ben emigrált Veress Sándor műveiből. S ugyancsak 1957 az első év, amikor az 1945 óta tiltott Dohnányi Ernőtől a Zeneműkiadó kottákat jelentet meg, a Hanglemezgyártó Vállalatnál 1957 áprilisában készült az első olyan – 1945 utáni magyar – hangfelvétel, amelyen Dohnányi-mű hallható.⁸²

Az 1950-es évek végére kialakult egyfajta feladatmegosztás a hazai kortárs zenei hangfelvétel-készítés területén. Általában elmondható, hogy a Rádió gyorsabban reagált, és – mivel működését kevésbé az üzleti szempontok határozták meg – nyitottabb is volt az újdonságokra, mint a Hanglemezgyártó Vállalat. Míg az MHV 1956-os repertoárjában több kortárs, magyar zeneszerzőtől is találunk nagyobb szabású zeneművet, 1957-ben ez már csak Bartók, Kodály és Szervánszky számára adatott meg.⁸³ A rövidebb lélegzetű kortárs magyar műveket Kókai Rezső *Verbunkos rapszódija* (é.n.), valamint Székely Endre, Maros Rudolf, Farkas Ferenc és Járdányi Pál fúvósötösei képviselték.

78 Breuer, Negyven év, i.m., 255 és 259.

79 Az 1957. évi őszi tárlat pályázatára olyan munkákat vártak, amelyek nem vehettek részt a megelőző öt év kiállításain, mert témájukban vagy felfogásukban nem feleltek meg a szocialista realizmus művészi eszményének. Lásd erről: N.N.: „A tárlatról.” *Beszélő online* 1/8 <http://beszelo.c3.hu/keretes/a-tarlattrol> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.03.18.)

80 A Lajtha-mise rádiófelvételének körülményeit részletesen tárgyalja Ozsvárt Viktória: *Lajtha László Magyarországon. Sajtó- és hangversenykörkép (1949–1958)*. Online publikáció a BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum honlapján: http://zti.hu/files/mza/docs/Egyeb_publicaciok/OzsvartViktoria_LajthaLaszlo_Magyarorszag.pdf (Utolsó megtekintés dátuma 2019.10.19.)

81 Bárdos Lajos: *Szent karácsony éjjelén* (1934), Harmat Artúr: *Csordapásztorok* (é.n.) és *Mennyből az angyal* (é.n.), Kodály Zoltán: *Karácsonyi pásztorjáték* (1935), Ádám Jenő: *Mostan kinyílt...* (é.n.) Előadó: Vendel utcai Tanítóképző Kodály Zoltán kórusa, vezényel: Andor Ilona. A felvételek 1957. szeptember 27-én készültek.

82 *Ruralia Hungarica* (1924) hegedűre és zongorára, op. 32c. Előadók: Garay György és Petri Endre. A felvétel 1957. április 9-én készült, matricaszáma M 2887–2889.

83 Bartóktól többek között az 1. hegedű-zongora szonáta (1921), az 1. vonósnégyes (1908–1909) és a *Gyermekneknek* (1908–1910, rev. 1940), Kodálytól – nyilván a zeneszerző 75. születésnapja előtt is tisztelegve – a teljes *Székellyfonó* (1924–1932), a *Galántai táncok* (1933), a *Marosszéki táncok* (1929), a *Psalmus Hungaricus* (1923), a 2. vonósnégyes (1916–1918), egy sorozat zongoramű, kórusművek és népdalfeldolgozások is rögzítésre kerültek. Szervánszky Endrétől a *Klarinét rapszódia* került hanglemezre 1957 folyamán.

Ezzel szemben a Rádió az 1950-es évek második felében több huszonéves zeneszerzőt is előbb részesített felvételi lehetőségben, mint az MHV, olyanokat is, akiktől még kotta sem volt elérhető, például 1959-ben a 22 éves Bogár Istvánt, 1960-ban a 21 éves Bozay Attilát.

A médiumok kölcsönhatásai

A zenemű- és hanglezmezkiadás, valamint a rádió tevékenysége között majdnem minden irányban megfigyelhetők közvetlen hatásjelenségek. Hogy a legegyszerűbb példát említsük: egy zenemű kinyomtatása megnyitja az utat a megszólaltatás felé. Bárdos Lajos néhány, 1945 előtt hanglezmezezre rögzített kórusműve szinte kivétel nélkül már a hangfelvétel elkészülte előtt megjelent kottában.⁸⁴ A központosított kiadáspolitika éveiben különösen jellemző, hogy a műből, a kotta megjelenésével egy időben vagy nem sokkal később rádió-, vagy hanglezmezfelvétel is készült.⁸⁵ A számos példából csak néhány: Kodály Zoltán *Honvéd díszindulójának* (1948) zenekari szólamanyaga és lemezfelvétele is 1952-ben készült el. Lajtha László 1946-ban keletkezett, *Quatre homages* című művének kottája csak 1957-ben jelent meg, ez adta a rá következő évben a rádiófelvétel lehetőségét. A fentebb említett fiatal szerzők rádiófelvételei esetében is hasznosnak bizonyult, ha egy-egy művük már nyomtatásban is hozzáférhető volt; feltűnő, hogy Petrovics Emil, Soproni József és Dobos Kálmán első kiadott műveiből,⁸⁶ Szokolay Sándor Hegedű szólószonátájából (1956) és *A tűz márciusa* (1958–1959) című oratóriumából már 1960 előtt rádiófelvétel is készül.

A sorrend azonban lehet fordított is: Kentner Lajos 1928 őszén az Eternola budapesti stúdiójában Dohnányi op. 17-es *Humoreszkjeinek* (1907) egyik tételét már nyomtatott kottából zongorázhatta lemezre, azonban Kodály *Marosszéki táncok* című művéből úgy készített hangfelvételt, hogy a mű kottája csak 1930-ban jelent meg az Universal kiadásában.⁸⁷ Lajtha *Les Soli* (1941) című művét tizenegy évvel keletkezése

84 *Hej, róza, róza...*, kotta (Magyar Kórus): 1935, lemezfelvétel (Patria): 1937–1938 körül. *Széles a Duna*, kotta: 1937 (Magyar Kórus), lemezfelvétel (Radiola): 1942.

85 Fehérvári Jenő 1954. március 27-én kelt feljegyzésében kifejezetten kérte is a Magyar Zeneművészek Szövetségét, hogy „országos viszonylatban egységes zenepolitika érvényesüljön, a Rádió, a Hanglezmezgyártó Vállalat, a Zeneműkiadó stb. területén.” Fehérvári Jenő: *Feljegyzés vállalatunk működésével kapcsolatban*. (1954. március 27.) BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, 20. századi tanulmány- és forrásgyűjtemény. Jelzet nélkül.

86 Petrovics Emil: *Játszik a szél* (1957), Soproni József: *Két Balassi-kórus* (1957), Dobos Kálmán: *Három Weöres-madrigál* (1956).

87 Dohnányi op. 17-es *Humoreszkek szvit formában* című műve 1908-ban jelent meg a Simrock kiadónál. A Kodály-mű hangfelvételén a *Marosszéki táncok* egy 20 cm átmérőjű lemezoldali időtartamára, mindössze három percesre rövidített változata hallható. Edison Bell Electron H 1050 (matr. H 213).

után, 1952-ben mutatták be Párizsban, 1954-ben Budapesti rádiófelvétel készült belőle, míg a kotta csak 1955-ben jelent meg a Leduc gondozásában.

A His Master's Voice 1928–1929-es magyar zenei hanglemezsorozatában Bartók, Kodály, Lajtha és Dohnányi népdalfeldolgozásai is helyet kaptak, miközben ekkoriban Bartók 1922-ben az Universal kiadásában megjelent *Nyolc magyar népdal* (1907–1917) kívül csak Kodály *Magyar népzene* (1924–1932) című sorozatának első három kötete volt nyomtatásban elérhető. Dohnányi 1922-ben komponált népdalfeldolgozásai csak 1936-ban jelentek meg a Rózsavölgyinél, míg Lajtha népdalfeldolgozásainak kottája – a 24 feldolgozásból kilenc darab – csak jóval később, 1955-ben, a Zeneműkiadó jóvoltából látott napvilágot.

Arra a ritka jelenségre is tudunk példát, hogy egy elkészült lemezfelvétel hatással van az adott mű újradiadására. Bartók Béla az op. 14-es Szvit (1916), valamint a *Nyolc magyar népdal* kottájának későbbi kiadásába is bejegyeztette a hiteles szerzői hangfelvétel kiadói adatait, de az *Allegro barbaro* (1911) „Adagio barbaro”-ként elhíresült belgiumi hangfelvétele és az azt követő javított új kottakiadás esetét is idesorolhatjuk.⁸⁸

A hangfelvételek készítéséhez szükséges berendezések révén már a harmincas évek óta adott volt a Magyar Rádió és a hanglemezcégek közti együttműködés lehetősége.⁸⁹ 1934-től kezdődően nagyobbrészt a Kelen Péter Pál érdekeltségi körébe tartozó lemezmarkák – Patria Ultravox, Patria, később Durium Patria⁹⁰ –, de más lemezcégek is használták kereskedelmi forgalomba szánt hanglemezfelvételek készítésére a Rádió stúdióit. 1938-ban világviszonylatban is úttörőnek számító vállalkozásra került sor, amikor *Az ember tragédiája* 1935-ben bemutatott rádiójáték-változatát – Farkas Ferenc kísérőzenéjével⁹¹ – az Odeon lemezcég teljes egészében hanglemezre vette a Magyar Rádió stúdióiban.⁹² A Magyar Múzsza Színházi, Művészeti és Irodalmi Kft. – 1948 áprilisában meghirdetett nagyszabású tervei szerint – a *Cantata profanából* (1930) és a *Psalmus Hungaricusból* (1923) megfelelő infrastruktúra híján a Rádióval együttműködve, a Rádió számára szeretett volna lemezfelvételt készíteni, hogy később a meglévő matricáról a sokszorosítást is megkezdje.⁹³

88 Lásd erről: Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. (Budapest: Akkord, 2000.) 257.

89 Horváth Gyula a Rádió 1934–1935-ben működésbe helyezett új technikai berendezéseinek – viaszvágó és zselatinvágó – tudja be a Rádió és a Néprajzi Múzeum közös vállalkozása, a Patria néprajzi hanglemezek felvételeinek elkezdését: Horváth, i. m., 10.

90 Erről lásd: Oldal Gábor: „Kis magyar gramofonológia. 8. Új műfajok, bővülő repertoár.” *Gramofon* II/11 (1997. november): 10–11., 10. Egyelőre nincsenek adataink arról, hogy a Patria Ultravox márkájú, Mr prefixes kiadói számmal megjelent hanglemezeknek volt-e bármilyen hivatalos kapcsolata a Rádióval.

91 Farkas Ferenc: „A Magyar Rádióval kapcsolatos élményeimről. (Nyilatkozat, 1982).” In: Gombos László (szerk.): *Vallomások a zenéről. Farkas Ferenc válogatott írásai*. (Budapest: Püski, 2004.) 158–161., 159.

92 Oldal Gábor: „Kis magyar gramofonológia. 7. Ki lesz a piacvezető?” *Gramofon* II/10 (1997. október): 8–9.

93 L. J. [Lóczy János]: „Hanglemezre kerül a »Psalmus« és a »Cantata«. Megindul a tervszerű magyar hanglemezgyártás.” *Szabad Nép* VI/89 (1948. április 17.): 6. A Magyar Múzsza lemezkiadványairól lásd továbbá: Breuer, Negyven év, i. m., 131–132.

A Rádió először 1950-ben kezdeményezett hanglemezkészítést. Bartók halálának ötödik évfordulója alkalmából Mihály András művészeti vezetése alatt a Rádió tíz lemezből álló díszalbumot bocsátott forgalomba, a lemezeken Kadosa Pál, Sebők György és Zempléni Kornél zongorázik, a Rádió zenekarát Somogyi László és Lehel György vezényli, s ekkor készült a Tátrai Vonósnygyes első Bartók-felvétele is. Különleges-ségzámba megy, hogy a *Négy szlovák népdal* (1907 körül) Szervánszky Endre hangszerezésében került hanglemezre.⁹⁴

A Rádió a Bartók-sorozat után a kortárs magyar zeneszerzők műveinek hanglemezre rögzítését tervezte,⁹⁵ azonban végül nem folytatta a hanglemezkészítési tevékenységet, ugyanakkor továbbra is a magyar hanglemezyártás tevékeny részese maradt: a Magyar Hanglemezyártó Vállalat az indulásától, 1951 júliusától kezdve pár évig – alkalmas stúdió híján – a Rádió stúdióit használta.⁹⁶ A felvételek többnyire a rádió műsoridején kívül, a késő éjszakai órákban készültek,⁹⁷ ez nemcsak az előadók, de a műszaki személyzet számára is megterhelő lehetett.⁹⁸ A Magyar Rádió és a Hanglemezyártó Vállalat közös költségen készült hangfelvételein (1952–1953) kortárs magyar zenét nem találunk,⁹⁹ ugyanakkor előfordult az is, hogy egy rádiófelvételt átírtak hanglemezre úgy, hogy a Hanglemezyártótól matricaszámot kapott, s kiadásra került.¹⁰⁰

Felmerülhet a kérdés, hogy ha készült egy műből rádiófelvétel, akkor vajon készült-e belőle új felvételként hangmez is, illetve fordítva: lemezen meglévő művet

94 A lemezeknek legalább két kiadása megjelent, ugyanis egy sárga-piros és egy zöld-barna színkombinációval ellátott címkéjű sorozatot is ismerünk. E lemezek lelőhelye: OSZK Zeneműtár, Marton-Bajnai Gyűjtemény. A Magyar Hanglemezyártó Vállalat ezeket a hangfelvételeket a vállalat 1953-as nemzetközi terjesztésre szánt katalógusában saját kiadványként is feltüntette, hozzátartozva két korábbi Tonalit-lemez újrakiadását, melyeken Bartók és Kodály művei hallhatók. Lásd: „Qualiton” 1953. *Hungarian Records*. (Budapest: [Magyar Hanglemezyártó Vállalat], 1952.) 7–8.

95 Bieliczkyné, Számvetés/1950, i.m., 13–15.

96 Leggyakrabban a 6-os stúdiót, de előfordult, hogy a 2-est (1952), a 11-est (1954), a 10-est (1954), az 1-est (1955, próza), és a 24-est (1955, próza). A Hungaroton hangfelvételi könyvein alapján.

97 Szemere–Fehérvári, Feljegyzés, i.m., 1.

98 Az első eset, hogy a Rottenbiller utcai stúdióból kábelen keresztül rögzítettek hangfelvételt a Rádióban, Kadosa Pál nevéhez fűződik. Bartók zongoradarabjaiból válogatott felvételeinél (matr. M 2038–2041) a felvételi könyvben az alábbi megjegyzés olvasható: „A felvételt a Rádióban megkezdtük, azonban olyan nagy sisterség volt, hogy abbahagytuk és a Rottenbiller utcai Stúdióból kábelen keresztül folytattuk. Befejezés után Kadosa lehallgatta a felvételt (Első kísérlet a kábelen át történő vételre).” Feltehetőleg erre az esetre emlékezett vissza Kadosa a Breuerrel folytatott beszélgetésben, lásd: Breuer, Tizenhárom óra, i.m., 150.

99 Az első közös felvételre utaló bejegyzés a Magyar Hanglemezyártó Vállalat hangfelvételi könyveiben az MX 793 matricaszámú felvételnél (1952. december 5.) olvasható. Nem egyértelmű, hogy Bartók 3. zongoraversenyének (1945) lemezfelvétele (Sebők György, Állami Hangversenyzenekar, Kórodi András vezényletével, MX 915–920, 1953. április 21–22.) közös felvételnek minősült-e, a más hangfelvételeknél erre utaló bejegyzés helyén itt a következőket olvashatjuk: „Rádió hozzájárul a felvételhez.”

100 Az első ilyen felvételeken Kodály Zoltán művei hallhatók (M 1467–1471, *Kádár Kata és A közelítő tél*). A felvétel „átvágására” – a szomszédos matricaszámok adatai alapján – 1954. augusztus 18. és 22. között kellett sor kerüljön.

rögzített-e a Rádió. Több esetben előfordult a kétszeri felvétel, ráadásul akár időben is közel egymáshoz, sőt ugyanazokkal az előadókkal. Kadosa Pál *Orbán* (1951) című Petőfi-dalát Sándor Judit és a szerző 1951. július 31-én a Rádióban, szeptember 14-én az MHV Vörösmarty utcai stúdióhelyiségében rögzítette,¹⁰¹ míg Szervánszky Endre 1949-ben komponált *Honvédkantátájából* 1954-ben előbb lemezfelvétel, majd egy hónappal később rádiófelvétel is készült a Magyar Néphadsereg Ének- és Zenekara előadásában, Somogyi László vezényletével.¹⁰² Mihály András Gordonkaversenyéből (1953) szintén előbb készült rádiófelvétel Dénes Vera, az ÁHZ és Somogyi László előadásában (1955), majd ugyanők 1956 júliusában lemezre is rögzítették a művet.¹⁰³ Találunk ugyanakkor arra is példát, hogy más előadók rögzítik ugyanazt a művet a Rádióban, mint hanglemezen: Somogyi László Ránki György *Pomádé király szvitjét* még keletkezése évében, 1953-ban a Rádió Szimfonikus Zenekara élén a Rádióban, majd 1956-ban az Állami Hangversenyzenekar élén az MHV Rottenbiller utcai stúdiójában vezényelte.¹⁰⁴

Tanulságos végignézni ebből a szempontból az 1950 utáni korszak két reprezentatív kamarazenei együttesének, a Budapesti Fúvósötösnek és a Tátrai Vonósnégyesnek a rádiós és hanglemez-repertoárját. A Budapesti Fúvósötös rádiós és lemezrepertoárja teljesen különböző, még a zeneszerzők között sincs átfedés: a Rádió Szervánszky Endre 1. és 2. fúvósötösét (1953 és 1957), Ránki György és Kadosa Pál egy-egy művét rögzítette előadásukban 1954-ben és 1958-ban, míg a Hanglemezgyártó Vállalat 1957-ben készített velük néhány felvételt, amelyeken Székely Endre, Maros Rudolf, Farkas Ferenc és Járdányi Pál műveit játszották.¹⁰⁵

A Tátrai Vonósnégyes 1952-től kezdve minden évben mikrofon elé ült a Rádióban, s ugyanebben az évben készült első MHV-felvételük is.¹⁰⁶ A lemezstúdióban ezután legközelebb 1955-ben jártak, ekkortól kezdve viszont egyre gyakrabban. A két médium számára többnyire különböző műveket játszottak fel, de egy átfedés azért előfordul: Kadosa Pál 1936-os 2. vonósnégyesét 1955. június 24-én lemezre vették a Rádió 6-os stúdiójában,¹⁰⁷ majd 1957. július 10-én – feltehetően a későbbi LP-publikáció számára visszatartott lemezfelvétel miatt – a Rádió is készített egy

101 A lemezoldal matricaszáma: M 233.

102 A lemezfelvétel matricaszámái: MX 1380–1383.

103 A lemezfelvétel matricaszámái: [M] 2571–2579.

104 A rádiófelvétel adatait közli: Ozsvárt, Lajtha, Sajtó- és hangversenykörkép, i.m., 2. A lemezfelvétel matricaszámái: [M] 2315–2321, a felvétel 1956. március 22-én készült.

105 A rádiófelvételek adatait közli: Ozsvárt, Lajtha, Sajtó- és hangversenykörkép, i.m., 4., 11., 12. A lemezfelvételek matricaszámái: M 2908–2918.

106 A rádiófelvételek adatait közli: Ozsvárt, Lajtha, Sajtó- és hangversenykörkép, i.m., 2., 3., 5., 6., 9., 10., 12. Az együttes 1952. február 8-án rögzítette a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat első, Vörösmarty utcai stúdiójában Szabó Ferenc 1. vonósnégyesét (1926), mely MK 1551–1552 kiadói számokon jelent meg (matr. M 550–553).

107 A lemezfelvétel matricaszámái: [M] 1998–2002

felvételt ugyanebből a műből az előadásukban. Rádiós és hanglemezes repertoárjuk ezt leszámítva eltér.¹⁰⁸

A magyar zeneszerzők és a külföldi média

Raics István a magyar zeneszerzők műveinek 1942-ben megjelent listáját bevezetve felpanaszolja:

Belföldi kiadóink érdeklődése szinte kizárólag a kis apparátusra szorítkozik; modern zeneszerzőink legjobbjai (Bartók, Kodály, Lajtha, Veress) éppen ezért kénytelenek külföldi kiadót keresni; ez aztán a magyar szerzőket a „jobb fogyasztó” nyugati piacoknak mutatja be. Zeneéletünk egyik legtragikusabb jelenségével állunk itt szemben: ez a fő oka annak, hogy a modern magyar zenét és legkiemelkedőbb alkotóit mindmáig alaposabban ismeri a külföldi közönség, mint a magyar zeneélet.¹⁰⁹

Raics kesergése persze némileg túlzó. Összességében nem túl sokaknak adatott meg az a lehetőség 1920 és 1950 között, hogy műveiket külföldi kiadó terjessze (1. táblázat).¹¹⁰

Egy külföldi kiadóval valamilyen pályázat vagy felkérés,¹¹¹ esetleg személyes ismeretség révén,¹¹² ezek hiányában pedig saját kezdeményezés útján kerülhetett kapcsolatba

108 A Tátrai Vonósnégyes 1960 előtti rádiófelvételein Szervánszky *Népdalvonósnégyese* (1952), Lajtha 7., 9. és 10. (1950 és 1953), Járdányi első két (1947, 1953–1954), valamint Kadosa 2. és 3. vonósnégyese (1936, 1957), illetve Kadosa vonósnégyesre és zenekarra komponált versenyműve (1936) hallható. Az együttes lemezrepertoárja ugyanebben az időszakban Bartók 1., 2., 4., 5., 6. (1908–1909, 1914–1917, 1928, 1934, 1939), Kodály 1. és 2. (1908–1909, 1916–1918), Szabó Ferenc 1. (1926), Sugár Rezső 2. (1950), Kadosa 2. vonósnégyesét tartalmazza. A vonósnégyes-repertoár vizsgálatakor figyelembe kell venni, hogy a rádiófelvételekből hozzáférhető listák nem tartalmazzák Bartók és Kodály műveit. Ezek esetében előfordulhatnak további átfedések.

109 Raics, i.m., 203.

110 A táblázat a *Magyar Zenei Szemle* listáihoz hasonlóan nem tartalmazza olyan magyar származású zeneszerzők – például Harsányi Tibor vagy Seiber Mátyás – külföldi kiadói kapcsolatait, akik karrierjük nagyobb részét nem Magyarországon töltötték. A lista azonban így sem teljes.

111 Lásd például Lajtha László 3. vonósnégyesének (1929) kottáját, melyet az Elisabeth Sprague-Coolidge felkérése, s az általa szervezett külföldi bemutatók nyomán az Universal adott ki, lásd: Breuer János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. (Budapest: Editio Musica, 1992.) 109. Hasonlóan alkalmi jelenség Veress Sándor 1. szimfóniája (1940), melyet a zeneszerző a japán császárnak dedikált a Japán Birodalom alapításának 2600. évfordulója alkalmából, s amelynek kottája és hangfelvétele is megjelent Japánban, 1940-ben. A lemezfelvételt a Columbia lemezcég készítette, Kunihiko Hashimoto vezényli a jubileum alkalmából összeállított alkalmi szimfonikus zenekart. A mű kottakiadását említi: Tallián, *Magyar képek*, i.m., 34.

112 Lajtha Lászlót a Párizsban élő Harsányi Tibor mutatta be Alphonse Leducnek 1929-ben, s Harsányi volt az összekötő kapocs Lajtha számára a Raymond Deiss zeneműkiadó cég felé is: Breuer, *Fejezetek*, i.m., 109. Lásd továbbá Kodály levelét, melyben Ádám Jenőt és műveit az Universal kiadó igazgatójának figyelmébe

Boosey & Hawkes (London)	Bartók Béla, Kodály Zoltán, Seiber Mátyás
Breitkopf & Härtel (Leipzig)	Hubay Jenő (zenekari művek)
Coppenrath (Regensburg)	Pikéthy Tibor
Doblinger (Wien)	Takács Jenő
Edizioni Carrara (Bergamo)	Hollósy Kornél
Foetisch Frères (Lausanne)	Kazacsay Tibor
Hansen (Koppenhága)	Kósa György
Kazinczy Könyv és Lapkiadó Szövetkezet (Kassa)	Kadosa Pál
Kistner & Siegel (Leipzig)	Jemnitz Sándor
Leduc (Paris)	Lajtha László
Philharmonia Verlag (Wien)	Weiner Leó
Raymond Deiss (Paris)	Lajtha László
Simrock (Bonn és Berlin)	Radnai Miklós*
Schirmer (New York)	Takács Jenő
Schott (Mainz)	Bartók Béla, Jemnitz Sándor, Kadosa Pál, Seiber Mátyás
Universal (Wien)	Ádám Jenő, Bartók Béla, Geszler György, Hubay Jenő, Jemnitz Sándor, Kodály Zoltán, Kósa György, Lajtha László, Ottó Ferenc, Takács Jenő, Vaszy Viktor, Viski János, Weiner Leó
Weinberger (Wien)	Hubay Jenő
Wunderhorn (Köln)	Jemnitz Sándor
Zimmermann (Leipzig)	Kazacsay Tibor

1. TÁBLÁZAT.
Magyar zeneszerzők külföldi zeneműkiadói (válogatás)

* Radnai Miklóst nem említik a *Magyar Zenei Szemle* listái, az adat forrása: Karczag Márton, Szabó Ferenc János: *Megfelelő ember a megfelelő helyen. Radnai Miklós, zeneszerző és igazgató.* (Budapest: Magyar Állami Operaház, 2017.) 45.

egy magyar zeneszerző a húszas években.¹¹³ Utóbbiról tanulságos leírást nyújt Kadosa Pál esete: mikor a Rózsavölgyi elutasította a 2. zongoraszonáta (1926–1927) kiadását, azt Kadosa saját kiadásában jelentette meg, s ez a mű nyitotta meg számára az utat a

ajánlja: Bónis Ferenc (közr., ford.): *Kodály Zoltán és az Universal Edition levélváltása. 1918–1929. Zoltán Kodály und die Universal Edition Briefwechsel.* (Budapest: Balassi Kiadó–Kodály Zoltán Emlékmúzeum és Archivum, 2017.) 302–303.

113 A magyar zeneműkiadók külföldi leányvállalatainak tevékenységéről, a kiadók közti nemzetközi szerződésekről nagyon kevés adat áll a kutatás rendelkezésére, pedig a magyar zeneszerzők külföldi médiajelenlétében kulcsfontosságú szerepet játszhattak. Egy ismert példa a Rózsavölgyi esete: Alberti Victor, a Rózsavölgyi és Társa egyik tulajdonosa 1920 januárjában jegyeztette be Berlinben az Alberti Verlag zeneműkiadót, mely a Rózsavölgyi kiadványaiból válogatott állománnyal kezdte működését. Egy ideig e céghez tartozott a Drei Masken Verlag is, amely Ábrahám Pál operettjeit jelentette meg Berlinben. Alberti berlini tapasztalatai alapján indították meg a Rózsavölgyi budapesti üzletének gramofonosztályát. Lásd: Alberti, i.m., 194. és 197–198., valamint Hutira, i.m., 35–36.

mainzi Schott kiadó felé, amelynél tizenhat Kadosa-kompozíció látott napvilágot 1930 és 1932 között, s a kiadó szerződéssel kötötte magához ez idő alatt a magyar zeneszerzőt.¹¹⁴

Ugyanakkor tény, hogy míg a külföldi kiadó által, ha nem is biztosított, de legalább lehetővé tett nemzetközi ismertség 1945 előtt még megadatott néhány magyar zeneszerzőnek, a Zeneműkiadó első évtizedének kiadványai – s ezáltal azok zeneszerzői – jóval kevésbé jutottak el a külföldi muzsikuskhoz, azokat Magyarországon kívül elsősorban a Varsói Szerződés államaiban terjesztették. Márpedig az elérhető kotta feltétele annak, hogy egy külföldi zeneművész hangversenyen megszólaltassa vagy hanglemezzre rögzítse a zeneművet. A külföldi hanglemezkidatókhoz így – némileg ellentmondva tehát Raics István említett félelmének – még kevesebb zeneszerző jutott el, többnyire inkább előadóművészek kapcsolatai révén, nem pedig a külföldi lemeztársaság magyar kortárs zeneszerzők iránti érdeklődésének eredményeként.¹¹⁵

Talán leginkább az a hangfelvétel példázza ezt a jelenséget, amelyen Jeanne Marie Darré francia zongoraművésznő Járay-Janetschek István op. 70-es Toccátáját (é.n.) zongorázza.¹¹⁶ Járay-Janetscheknek 1921-től kezdődően évente több zeneművét kiadta a Rózsavölgyi, előbb zongoraműveket, később kamarazenét, sőt zenekari darabokat is. Jeanne-Marie Darré 1926 óta szintén évente legalább egyszer hangversenyezett Budapesten, 1928. május 4-én a Zeneakadémia által Vincent d'Indy tiszteletére szervezett hangversenyen is fellépett.¹¹⁷ Legkésőbb ekkor kapcsolatba kerülhetett mind Járayval – aki ekkor a Zeneakadémián tanított –, mind az ő műveinek kiadott kottaival. Az ez évben megjelent op. 61-es Valse burlesque-et (é.n.) Darré elő is adta egyik 1929-es budapesti hangversenyén.¹¹⁸ Az 1930-ban megjelent op. 70-es Toccata pedig Darré 1931. február 20-ai hangversenyén hangzott el, s még ebben az évben elkészült az említett lemezfelvétel, amely jelenlegi adataink szerint a zeneszerző műveiből készült egyetlen elérhető hangfelvétel.¹¹⁹

114 Breuer, Tizenhárom óra, i.m., 73–79. Lásd továbbá: Breuer, Negyven év, i.m., 24., Tallián, Magyar képek, i.m., 75.

115 Hasonlóan a zeneműkiadáshoz, a magyar hanglemezcégek és hanglemezkereskedők külföldi kapcsolatairól is igen hiányosak az adatok.

116 Polydor [Fr] 566.097 (matr. 2015 BMP). Modern hanghordozón lásd: *Jeanne Marie Darré – The Early Recordings*. VAI Music 1065-2.

117 Dr. Meszlényi Róbert (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola évkönyve az 1927/28-iki tanévről*. (Budapest: Országos Magyar Királyi Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1928.) 38.

118 A koncert adatai megtalálhatóak a BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum Koncertadatbázisában 1929.01.17., ID_3598.

119 Valószínűleg nem független a jelenség attól a ténytől, hogy Járay-Janetschek zenekritikusként is működött. Köszönöm Dalos Annának, hogy felhívta a figyelmemet erre.

A külföldi lemezfelvételek 1945 előtt gyakorlatilag a négy legismertebb magyar zeneszerzőre – Hubay, Dohnányi, Bartók és Kodály – korlátozódnak.¹²⁰ Az ő esetükben zeneműveik külföldi kiadványai és ezekkel összefüggésben a kiadók promóciós tevékenysége mellett több tényező is befolyásolta a külföldi hangfelvételek elkészültét. Hárman közülük maguk is előadóművészek voltak, így műveiket saját maguk is lemezre rögzítették. Kivételt képeznek Kodály Zoltán zenekari művei, amelyek viszonylag hamar eljutottak a külföldi zenekarok repertoárjára, s lemezfelvételek is készültek belőlük.¹²¹ A *Háry János szvit* (1926–1927) amerikai vagy a csellóra komponált Szólószonáta (1915) párizsi lemezfelvétele egy másik tényezőt is reprezentál: a karmester Ormándy Jenő, illetve a csellóművész Starker János személyes kapcsolatot hozott létre a zeneszerző és a külföldi médium között.¹²² Edward Greenfield az 1962-ben elérhető Kodály-hanglemezeket szemlélő cikke alapján mégis úgy tűnik, hogy az a zeneszerző, aki egyben előadóművészként is tudta népszerűsíteni saját műveit, előnyösebb helyzetben volt a hanglemezpiacon.¹²³

Külföldi előadók külföldi hanglemezcégnél először 1925-ben rögzítettek Bartók-művet, mégpedig az Amar-Hindemith vonósnégyes játszotta lemezre a 2. vonósnégyest.¹²⁴ Bartók műveinek külföldi hangfelvételei 1945 után egyre növekvő számban készültek, köszönhetően egyrészt a világszerte sikeres magyar karmestereknek – Reiner Frigyes, Fricsay Ferenc, Ormándy Jenő, Széll György, valamint később Solti György – és hang-

120 Első ránézésre talán meglepő lehet itt Weiner Leó nevének hiánya. A Léner-vonósnégyes 1945 előtt készítette hangfelvételt Weiner Leó néhány átiratából (Csajkovszkij: *Barcarolle* és Gluck: *Gavotte*, Columbia DB 599, matr. CA 11860, CA 11876; valamint Schumann: *Träumerei* és Bach: *Adagio*, Columbia DB 717, matr. CA 11873 és CA 11877). Weiner Leó eredeti kompozícióiból azonban jelenlegi ismereteink alapján csak 1951 után, és eleinte kizárólag a Magyar Hanglemezgyártó Vállalatnál készültek hangfelvételek. Az MHV évente több Weiner-művet is lemezre vett, elsőként, 1951. szeptember 16-án az I. divertimentót (1923) a Rádió Zenekara előadásában, Somogyi László vezényletével (MHV MN 1005, matr. M 238–239).

121 Csak néhány példát említve: a *Galántai táncokat* (1933) a Berliini Filharmonikus Zenekar Victor de Sabata vezényletével 1939 áprilisában vette lemezre a német Polydor lemezcégnél (67525–67526 AB, matr. 1100–1103 GS), a *Háry János szvitet* a berlini Deutsche Oper zenekara Fritz Lehmann vezényletével rögzítette (Odeon O 9118–9120, matr. xxB 8790–8795), míg Arturo Toscanini az NBC Symphony Orchestra élén 1947. november 29-én vezényelte lemezre (NBC LM 1973).

122 Ormándy Jenő négy alkalommal rögzítette lemezre a *Háry szvitet*, először 1934-ben, a Minneapolis Symphony Orchestra élén (RCA Victor, 7951–7953 [M-197], matr. CVE-81516–81521). Starker János első alkalommal 1948-ban játszotta lemezre a Szólószonátát (Pacific 6160–6163, matr. 0500–0507).

123 Greenfield nemcsak azt teszi szóvá, hogy Kodály műveinek felvételei szokatlanul rövid ideig szerepelnek a lemezcégek katalógusában, de a Kodály által vezényelt hangfelvételeket is határozott kritikával illeti. Edward Greenfield: „Kodály on Records.” *Tempo* 63 (1962–1963. tél), 41–43.

124 Breuer János: „Egy korai Bartók-lemezzel.” In: Uő.: *Kodály és kora.* (Kecskemét: Kodály Intézet, 2002.) 120–133., 120. Érdemes megemlíteni ugyanakkor, hogy a kvartett egyik névadó tagja, Licco Amar hegedűművész Budapesten született, és a Nemzeti Zenedében kezdte tanulmányait.

szeres előadóművészeknek, másrészt pedig az olyan elhivatott muzsikuskoknak, mint például Yehudi Menuhin.¹²⁵

Dohnányi és Hubay külföldi hangfelvételeinek esetében két további szempont is érvényesült: egyrészt az alapvetően későromantikus virtuozitásra épülő hegedű- és zongoraművek könnyen megtalálták az utat a korszak nagy előadóművészei felé, másrészt a nemzetközi hírnévre szert tett Hubay- és Dohnányi-növendékek számos külföldi lemezcégnél szívesen látott vendégek voltak, s így rendszeresen lemezre is játszották egykori mestereik műveit, amelyek más virtuózok műsorára is felkerültek. Hubay esetében ez a folyamat már 1920 előtt megindult többek között Vecsey Ferenc, Szigeti József, Weltmann Ferenc és Weltmann Rózsi, valamint Gyárfás Ibolyka lemezfelvételeivel,¹²⁶ majd a húszas évektől Lóránd Edith, Szentgyörgyi László, Erica Morini és mások lemezeivel folytatódott.¹²⁷

Dohnányi Ernő pályájának hármas osztása módot ad arra, hogy életművének média-kapcsolatait több szempontból is vizsgáljuk. Művei egészen az 1920-as évekig külföldi kiadóknál – a bécsi Doblinger, a mainzi Schott, a berlini Simrock – jelentek meg. Az első, magyar kiadónál megjelent műve az op. 28-as Hat koncertetűd (1916), melyet a Rózsavölgyi adott közre 1916-ban. 1920-ban a Rózsavölgyi nemzetközi kapcsolati hálóját is latba vetette: a kiadó berlini leányvállalata, az Alberti Verlag nyomtatta ki az 1. hegedűversenyt (1914–1915). Ugyanakkor az 1922-ben a Simrock kiadásában megjelent *Variációk egy gyermekdalra* (1913–1914) és a 2. zongoraötös (1913–1914) után Dohnányi bő két évtizedig kizárólag magyar kiadókkal, főleg a Rózsavölgyivel dolgozott együtt, de olykor alkalmi publikációként az Ifjúsági Irodalmi Rt. és a Stephaneum nyomda is közreadta egy-egy művét.¹²⁸ 1945 újabb éles határvonal műveinek kiadásai szempontjából: ezutáni első kiadásai már csak angol és amerikai kiadóknál – Lengnick, AMP – láttak napvilágot.

125 Menuhin első Bartók-felvétele (a *Román népi táncok* [1915] Székely-féle átírata Marcel Gazelle közreműködésével) 1944. szeptember 30-án készült (HMV DB 6178, matr. 2EA 10293–10294), majd 1947. június 2–3-án lemezre rögzítette a Szólószonátát (1944) is (HMV DB 6533–6535, matr. 2EA 12078–12091). A magyar előadóművészek külföldi Bartók-felvételeiről lásd: Lampert, i.m., 402.

126 Csak egy-egy példát említve: *Carmen, Fantaisie brillante* (1876, op. 3/3), előadja: Vecsey Ferenc, The Gramophone Company 47956–47957 (matr. 5448b–5449b), a felvétel Londonban, 1904. július 15-én készült. *Hullámzó Balaton* (1887, körül, op. 33, *Csárdajelenetek* no. 5), előadja: Szigeti József és Henry Bird, The Gramophone Company 047913 (matr. 2608f), a felvétel Londonban, 1908. szeptember 30-án készült. *Sárga cserebogár* (1887 körül, op. 34, *Csárdajelenetek* no. 6), előadja Weltmann Rózsi és Ferenc, Pathé 39253. *Hejre Kati* (1882–1886, op. 32, *Csárdajelenetek* no. 4), előadja Gyárfás Ibolyka, His Master's Voice 2-47919–2-47920 (matr. 19043L–19044L), a felvétel 1917-ben készült.

127 *Hejre Kati*, előadja Lóránd Edith és művész zenekara, Odeon A 235532 (matr. 133747–133748). *Der Zephir* (1887/1889, op. 30/5), előadja Szentgyörgyi László és Clemens Schmalstich, HMV EG 1619 (matr. BNR 800-1), a felvétel Prágában, 1929. október 22-én készült. *Der Zephir*, előadja Erica Morini és Kentner Lajos, HMV DA 1104 (matr. BLR 5878-2T), a felvétel Berlinben, 1929. december 12-én készült.

128 *Magyar jövő* (1922), Ifjúsági Irodalmi Rt.; *Himnusz Szent Imre királyfihoz* (1929), Stephaneum nyomda.

A Dohnányi műveiből készült lemezfelvételek esete némileg más. A zongoravirtuóz-zeneszerző nemzetközi ismertsége megmutatkozik a húszas évek külföldi hangfelvételeinek repertoárján. Hubayval ellentétben Dohnányi növendékei ekkor még nem játszószák a mester műveit lemezstúdiókban, de a korszak külföldi előadói – köztük Szergej Rahmanyinov, Wilhelm Backhaus, Mark Hambourg és Vladimir Horowitz¹²⁹ – repertoárjukra veszik a hálás virtuóz zongoraműveket. A Dohnányi-zongoraművekből készült külföldi felvételek száma az 1940-es évektől kezdve rohamosan emelkedik, nem kis részben emigráns magyar zongoraművészek – nagyrészt, de nem kizárólag Dohnányi-növendékek, mint például Kentner Lajos, Anda Géza, Schwalb Miklós, Farnadi Edith, Cziffra György, Síki Béla, Vázsonyi Bálint és mások – jóvoltából. A Dohnányi-művekből készült korai külföldi lemezfelvételek repertoárja ugyanakkor részben az életmű jellegéből adódóan, részben a zeneszerző 1920-as évekbeli nemzetközi recepciójának köszönhetően az életmű szélesebb spektrumát öleli fel, mint Hubay esetében, s nem csak az előadási darabokra korlátozódik: a Flonzaley Quartet és a Chicago Symphony Orchestra is készített felvételeket Dohnányi műveiből.¹³⁰

Ezzel párhuzamosan ugyanakkor azt kell látnunk, hogy Magyarországon viszonylag kevés hangfelvétel készült Dohnányi műveiből 1920 és 1945 között. Ha a szerzői hangfelvételeket leszámítjuk, akkor csak négy népdalfeldolgozás, a Kentner Lajos által lemezre játszott *Marsch* (op. 17/1) a *Humoreszkek* sorozatából, valamint Martzy Johanna és Petri Endre előadásában a *Ruralia Hungarica* hegedű-zongora letétje található meg a Magyarországon készült hangfelvételek jelenleg ismert repertoárjában.¹³¹ 1937 utáni magyarországi Dohnányi-felvételről egyelőre nem áll rendelkezésünkre adat, ami – Dohnányi a magyar zeneéletben betöltött középponti szerepét tekintve – meglepőnek mondható. Nehéz elképzelni, hogy 1937 és 1945 között egyetlen művét sem rögzítették hanglemezre Budapesten.

129 F-moll koncertetűd (1916, op. 28/6) a Hat koncertetűdből, előadja Szergej Rahmanyinov, Victor 66059 (matr. B-25652, New York, 1921. október 25.). *Walzer aus dem Ballett „Naila”* (1897), előadja Wilhelm Backhaus, HMV D788 (matr. Cc 3627, Camden, 1923. október 15.), valamint HMV DB926 (matr. Cc 7153, Hayes, 1925. november 5.). C-dúr rapszódia (1903–1904, op. 11/3), előadja Mark Hambourg, HMV C2600 (matr. 2B 3900, London, 1932. szeptember 26.). F-moll koncertetűd op. 28/6, előadja Vladimir Horowitz, Victor V-1455 (matr. BVE 49156, Camden, 1928. december 4.)

130 2. vonósnégyes (1906, op. 15), előadja a Flonzaley Quartet, Victor 7354–7356 (album: AM90) (matr. CVE 40702–40707, Camden, 1927. október 20–21.). Fisz-moll szvit (1908–1909, op. 19), előadja a Chicago Symphony Orchestra Frederick Stock vezényletével, Victor 6991–6993 (album: M47) (matr. CVE 48769–48774, Chicago, 1928. december 18–19.).

131 *Valaki jár udvaromon..., Tanuld asszony az uradat..., Szerettelek álnok lélek..., Ázok, azok...* Molnár Imre és Molnárné Hir Sári előadásában (HMV AM 1683, a felvétel 1928-ban készült), valamint az előbbi kettő Szedő Miklós előadásában (Patria, MR 50, matr. 677/2, a felvétel 1936–1937 körül készült). *Marsch op. 17/1*, előadja Kentner Lajos, Eternola Edison Bell H 1050 (matr. H 212), a felvétel 1929-ben készült. *Ruralia hungarica* op. 32c no. 2 (Andante rubato), előadja Martzy Johanna és Petri Endre, Siemens Polydor HM 57230 (matr. 2092 GS, 2093 GS), a felvétel 1943-ban készült.

Ami pedig Dohnányi 1945 utáni magyarországi médiajelenlétét illeti, a kép érthető módon szegényes, még ha nem is olyan mértékben, mint Hubay Jenő esetében, aki-ről – jelenlegi adataink szerint – 1945 és 1960 között egyik hazai zenei médium sem vett tudomást.¹³² Ezzel szemben külföldön, ha nem is olyan nagy mennyiségben, mint a zeneszerző életében, de továbbra is készültek Hubay-felvételek, elsősorban magyar előadóművészek közreműködésével.¹³³ A hazai viszonyokkal ellentétes nemzetközi Dohnányi-recepciót mutatja, hogy a Rózsavölgyi és Társa zeneműkiadó az államosítás előtti utolsó szerződését (1949. december 7.) egy melbourne-i zeneműkiadóval kötötte, néhány Dohnányi-zongoramű ottani megjelentetésére.¹³⁴ A hivatalos hazai zenemű-és hanglemezkidadásban ugyanakkor 1957-ig nem találkozhatunk Dohnányi névvel. A Magyar Rádióban 1945 és 1953 között gyakorlatilag nem hangzott el Dohnányi-mű, s 1960-ig nem készült rádiófelvétel sem a zeneszerző műveiből.¹³⁵ 1957-ben ugyanakkor hirtelen több kotta is megjelent a Zeneműkiadónál, köztük a *Ruralia Hungarica* hegedű-zongora változata is,¹³⁶ melyből még abban az évben, 1957. április 9-én Garay György és Petri Endre hanglemezfelvételt is készített a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat Rottenbiller utcai stúdiójában.¹³⁷ Az 1957-es kottákat a következő évben a *Ruralia Hungarica* zenekari szvit kispártitúrája és a Hat koncertetűd új kiadása követte.

Lajtha László életművének médiajelenlétén szintén nyomot hagyott a zeneszerző külföldi recepciója és a történelem. Műveinek kottái életében nagyrészt külföldön, a Leduc, az Universal és a Deiss kiadóknál jelentek meg. Kivételként csak három korai zongoraműve, a Rózsavölgyinél megjelent *Egy muzsikus írásaiból* (1913, op. 1) és a Harmóniánál megjelent *Mesék* (1914) és a Zongoraszonáta (1914–[1916?], op. 2–3), valamint középső korszakának néhány kamarakompozíciója, az op. 18-as és op. 22-es triók (1932, 1935), valamint az op. 12-es 4. vonósnégyes (1930) említhető, ez utóbbiak újra a Rózsavölgyinél jelentek meg. Bár Lajtha Magyarországon töltötte élete nagy részét, munkássága is ide kötődik, a Zeneműkiadó 1960-ig mindössze kilenc népdal-

132 Meglepő módon a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat 1954. évi lemez felvételi tervében felbukkan *A cremonai hegedűs* (1892) egy részlete rögzítésének ötlete, a hangfelvétel végül nem készült el. *1954. évi lemez felvételi terv.* (1953. december 5.) BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, 20. századi tanulmány-és forrásgyűjtemény. Jelzet nélkül.

133 Lásd például: *Hejre Kati*, előadja Helmut Zacharias és a Berliini Rádió Szimfonikus Zenekara, Fricsay Ferenc vezényletével, Deutsche Grammophon EPL 30089.

134 Hutira, i.m., 49.

135 Bieliczkyné Buzás Éva publikálatlan rádiótörténeti tanulmányainak évenkénti listái és a magyar zeneszerzők 1945 utáni rádiófelvételeit felsoroló jegyzékei alapján.

136 *Ruralia Hungarica* (hegedű-zongora, op. 32/c), *Ruralia Hungarica* (szóló zongora, op. 32/a), *Zwei Walzer aus dem Balletten Naila und Coppelia von Leo Delibes*, *Zwei Walzer von Johann Strauss*, valamint *A legfontosabb újjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátítására* (melyből 1960-ban új kiadást kellett nyomtatni.)

137 Matr. M 2887–2889. A felvétel csak 1958-ban, LP lemezen jelent meg, HLP SZK 3501 számon.

feldolgozását vette fel repertoárjába. Egy 1952. január 18-ai feljegyzés szerint tervbe vették egy kispártitúra kiadását, ez azonban nem valósult meg.¹³⁸

A hanglemezcégek hasonlóképpen csak a népzenei feldolgozások kapcsán fordultak Lajtha Lászlóhoz. Jelenlegi adataink szerint magyar hangfelvételen 1945 előtt csak néhány népdalfeldolgozása kapott megjelenési lehetőséget az 1928-as HMV-lemezsorozat részeként, s a Magyar Hanglemezyártó Vállalat is mindössze a *Soproni képek* (1953–1958) kétrészes hangfelvételét készítette el¹³⁹ – feltűnő párhuzam, hogy ezt a művet a Magyar Rádió is rögzítette 1960-ban.¹⁴⁰ A kutatás jelenlegi állása szerint Lajtha László életében más hanglemezfelvétel nem készült műveiből.¹⁴¹ Lajtha nem népzenei ihletésű kompozíciói felé ugyanakkor valamivel inkább befogadó volt a Magyar Rádió: 1952 és 1958 között 19 hangfelvétel készült kompozícióiból a Rádióban, s ezek között vonós-nyégyesek, szimfóniák, kamarazenei alkotások is helyet kaptak.¹⁴²

A Magyarországot elhagyó komponisták közül Veress Sándor pályája az, amelyik a leginkább illusztrálja a jelenlétet, illetve jelen nem létet: a zeneszerző művei 1949 előtt több magyar zeneműkiadónál is napvilágot láttak. A Magyar Dal folyóirat már a harmincas évek elején számos vokális művét közölte,¹⁴³ s a Magyar Kórus 1933 és 1941 között rendszeresen publikálta nemcsak vokális, de instrumentális műveit is.¹⁴⁴ Mindeközben a Rózsavölgyi és Társa 1936-tól 1938-ig szóló szerződést kötött vele zongoradarabjainak kiadására,¹⁴⁵ s ennek első kézzelfogható jeleként meg is jelent 1936-ban a *Szonatina kezdő zongorázóknak* (1933).¹⁴⁶ Veress művei 1945 és 1949 között is több különböző kiadónál jelentek meg: a Magyar Kórus újra kiadta 1948-ban a *Kis szvitet* (1935) és 1949-ben a *Tizenöt kis zongoradarabot* (1935), de még 1947-ben néhány vallásos kórusművet is, a Cserépfalvinál jelent meg az 1946-ban írt *Billegető muzsika* (1947, 1950-ben második kiadás), az 1945-ben komponált *József Attila dalok* (1945) és az 1936-os *Six csárdás pour le piano* (1949), valamint a Vasas Ének- és Zeneegyüttes kiadásában a *Két püspökbogádi népdal* (1949). A folyamat szinte szimbolikus végpontja, hogy az 1948-ban indult, rövid ideig működő Magyar Múzsza lemezcég két lemezoldalon a szerző és Zathureczky Ede előadásában rögzítette a *Nógrádi verbun-*

138 „A Zeneműkiadó Vállalat felterjesztése kispártitúrák készítéséről.” Berlász–Tallián, *Iratok II.*, i. m., 218.

139 *Soproni képek*, előadja a Fővárosi Népi Zenekar, Kozák Gábor vezetésével. MHV NZN 20001a-b (matt. MX 1621–1622). A felvétel 1954. november 23-án készült a Magyar Rádió 6-os stúdiójában.

140 1960. november 18., előadja az Állami Népi Együttes zenekara, Albert István vezetésével.

141 A lajtha.hu honlapon elérhető diszkográfia sem szolgáltat adatot erről.

142 Ozsvárt, Lajtha, Sajtó- és hangversenykörkép, i. m.

143 Például: *Megöltek egy huszárt* (1933), *Megy a juhász a számaron* (1933), később a *Két virágének* (1937) és a *Népdalszvit* (1940).

144 Veress hangszeres művei a Magyar Kórusnál: *Kis szvit népdalokra* (1935), *15 kis zongoradarab* (1936).

145 Hutira, i. m., 43.

146 Jelenleg nem tudunk más, a Rózsavölgyinél megjelent Veress-zongoradarabról.

kost (1939 vagy 1940), a szerző első hazai hangfelvételt.¹⁴⁷ Veress 1949-ben elhagyta Magyarországot, ezután műveinek kottái és hangfelvételei is külföldön jelentek meg.¹⁴⁸ Szinte meglepő, hogy a Magyar Rádió 1957-ben és 1958-ban rögzítette néhány dalát és kórusművét,¹⁴⁹ ezután legközelebb 1964-ben készült Budapesten rádiófelvétel Veress-kompozícióból.¹⁵⁰

Az 1907-ben született, s már a második világháború előtt is a budapesti zeneéletben aktív Veress Sándornak még így is jóval több magyarországi médiajelenlét adatott, mint Ligeti Györgynek. Ligeti lényegében a vizsgált korszak végén kapcsolódott be a magyar zeneéletbe. 21 éves, amikor első nyomtatott kottája megjelenik (*Kineret* [1941]), majd 1945 és 1956 között – egy négykezeset leszámítva – kizárólag vokális műveket publikál eleinte Kolozsvárott, majd Budapesten: népdalfeldolgozásokat, tömegdalokat és kánonokat. Néhány műve – például a *Dereng már a hajnal* (1945), vagy a *Kállai kettős* (1950) – több kiadásban is megjelent.¹⁵¹ A Magyar Rádió 1953-ban rögzítette az ekkor még kiadatlan *Öt Arany-dalt* (1952), majd 1954-ben a szintén kéziratossá *Az asszony és a katona* (1951) című kórusművet. Mindeközben azonban kísérletező szellemű művei, a Cselló szólószonáta (1948–1953), a *Musica ricercata* (1951–1953) és az 1. vonósnyegyes (1953–1954) nem jelentek meg a keletkezés idején. Ligeti 1956-ban elhagyta Magyarországot. 1957–1958-ban komponált elektroakusztikus műveiben már egy új – Magyarországon ekkor még ismeretlen – médiummal kísérletezett, majd zenekari műveivel világhírré tett szert: előbb az Universal, majd a Schott adta ki kompozícióit, az *Atmosphères*-ből (1961) 1964-ben már Amerikában készült lemezfelvétel Leonard Bernstein vezényletével.¹⁵² Ilyen lehetőségek az itthon maradt zeneszerzőknek nem adtak meg a média területén.

A hazai zenemű- és hangfelvételi kiadás e tekintetben felemás képet mutat: az államosítás előtt bár nem volt központosított a kiadók tevékenysége, s a zenész szakmai testületek is csak esetenként kaptak beleszólási jogot a repertoár alakításába, a repertoár mégis színesebb, a külföld felé jóval nyitottabb volt, mint az 1950-es évek elején. Az államosítás után technikai értelemben elkezdett kiépülni a nagyobb volumenű kiad-

147 Magyar Múzsza MM 107 (matr. 1845–1846).

148 Veress műveinek kiadásairól a Veress Sándor-emlékhonlap tájékoztató: <https://veress.net/page/workavailability> (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.10.19.). Veress-diszkográfia egyelőre nem áll a kutatás rendelkezésére.

149 1957: *Apátlan gyermeket, Árokspartján lenvirág, Miért is hoztál a világra, Szép ez a muzsika, Gyermekdalok, Rábaközi nóták*, 1958: *Bölcsődal, Kárpátokon innen és túl*.

150 Bieliczkyné, Magyar zeneszerzők rádiós felvételei, i.m.

151 *Petőfi bordala* (1950), *Kállai kettős* (1951, 1952), *Négy lakodalmi tánc* (1952), *Haj, ifjúság* (1952), *Régi magyar társas táncok* (1952), *Az asszony és a katona* (1956).

152 Ligeti György: *Atmosphères*, előadja a New Yorki Filharmonikus Zenekar, Leonard Bernstein vezényletével, Sony ML 6133, a felvétel 1964. január 6-án készült New Yorkban.

ványkészítés lehetősége, a legnagyobb előrelépés a tudatosan, hosszabb távra tervezett, szakmai szervezetek bevonásával készülő repertoárpolitika terén mutatkozott. Talán ennek köszönhető, hogy míg a zeneműkiadás már 1945 előtt is a zene terjesztésének elfogadott médiuma volt, 1945 után már a hangfelvételt is elkezdték komolyan venni az előadóművészek és a zeneszerzők. Maga a repertoár ugyanakkor az államosítás után – legalábbis eleinte – jóval szűkebb látókörrel, a nyugati kortárs zenétől való elzárkózásról tanúskodik.

Az 1950 utáni években a külföldi zeneműkiadóval való kapcsolat biztosította az alkotói szabadságot annak a néhány magyar zeneszerzőnek, akinek ez megadatott. Lajtha László így írt erről francia kiadójának: „Mindaddig, amíg Magyarországon fenn akarják tartani a szerzői jogok rendszerét – jelenleg feltétlenül fenn akarják tartani –[,] az Ön segítségével én kivételes helyzetben vagyok. Csak ketten vagyunk, akiktől nem lehet »aktuális« műveket követelni: Kodály, az angol kiadójával, meg én, Önökkel.”¹⁵³ Mint azt Berlász Melinda kutatásaiból tudjuk, Lajtha 1950 után úgy próbált menekülni a hazai zeneszerzői felkérések elől, hogy a Leduc kiadótól még be nem fejezett műveihez kért kiadói számokat, amelyekre hivatkozva akár a Közoktatási Minisztérium felkérését is visszautasíthatta.¹⁵⁴ A fiatal zeneszerzőknek ez a közeg érthető módon frusztráló volt. Akiknek még ezek a kapcsolatok sem álltak rendelkezésükre, azok vagy alkalmazkodtak az itthoni lehetőségekhez, vagy az asztalfióknak komponáltak, vagy pedig előbb-utóbb megpróbáltak külföldön kapcsolatokat kiépíteni. Ezen a téren lényegi változás csak 1960 után volt érzékelhető.

153 Lajtha László levele Alphonse Leduchöz, 1951. április 3. Eckhardt Ilona fordítása. A levél teljes szövegét lásd: Berlász, Lajtha-Leduc/II., i.m., 168.

154 Berlász, Deodatus, i.m., 229–233.

KERÉKFY MÁRTON

Ligeti György a Zeneakadémián (1945–1956)

Ligeti György pályafutásának meghatározóan fontos szakasza volt az a tizenegy esztendő, amelynek során – előbb főiskolai hallgatóként, majd oktatóként – a budapesti Zeneakadémián működött. Ennek az időszaknak a feltárására elsőként Friedemann Sallis vállalkozott, aki összeállította Ligeti 1956-ig komponált műveinek és megjelent írásainak teljességre törekvő, részletes jegyzékét, elemzés tárgyává tette e periódus legjelentősebbnek tartott Ligeti-műveit, valamint korabeli sajtó- és levéltári dokumentumok segítségével igyekezett azokat kontextusba is helyezni.¹ Ligetinek a magyar zenei élethez fűződő viszonyát Rachel Beckles Willson vizsgálta további archív források bevonásával, tágabb időhatárok között (a rendszerváltozásig) és összehasonlító módszerrel.² Magam egy-egy résztémáról írva igyekeztem – új forrásokat is bevonva – gazdagítani ismereteinket az életmű eme szakaszáról.³ Eközben azzal szembesültem, hogy még az újabb szakirodalomban is viszonylag kevés a történeti forrással alátámasztható, adatszzerű információ a zeneszerző magyarországi időszakáról: a közkézen forgó monográfiák e témakörben csaknem kizárólag Ligeti visszaemlékezéseit idézik, vagy azokra támaszkodnak.

Az alábbiakban történeti források alapján kísérlem meg bemutatni Ligetinek a Zeneakadémiához fűződő intézményes kapcsolatát, az ott hallgatóként és oktatóként kifejtett szakmai és közéleti aktivitását.⁴ Zeneszerzői és publicisztikai tevékenységét ezúttal szándékosan nem érintem, mert az már szétfeszítené a jelen tanulmány terjedelmi korlátait.

1 Friedemann Sallis: *An Introduction to the Early Works of György Ligeti*. Berliner Musik Studien Bd. 6. (Köln: Studio Verlag, 1996.)

2 Rachel Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music During the Cold War*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007.)

3 Kerékfy Márton: „Ligeti György 1949-50-es népzenei tanulmányútja.” In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2011*. (Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012.) 323–346.; Uő.: *Népzene és nosztalgia Ligeti György művészetében*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018.)

4 Levéltári kutatásaimat 2019 nyarán végeztem a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem (LFZE) irattárában és a Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltárában (MNL OL).

A hallgató

Ligeti 1945 szeptemberében nyert felvételt az Országos Magyar Királyi Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola akadémiai tanfolyamának zeneszerzés tanszakára, Veress Sándor osztályába.⁵ Osztálytársai Kurtág György és Sulyok Ferenc voltak.⁶ 1948 végétől – Veress emigrációját követően – Farkas Ferenc növendéke lett, aki már 1941 és 1943 között is tanította a Kolozsvári Zenekonzervatóriumban.⁷ Zeneakadémiai leckeskönyvének tanúsága szerint Ligeti az 1947/1948-as tanévben a karnagyképző előkészítő évfolyamát is elvégezte Ferencsik János irányításával, kitűnő eredménnyel. Mind zeneszerzés főtárgyból, mind a kötelező tárgyakból szinte mindvégig kitűnő osztályzatot kapott. Tanárai között volt Ádám Jenő (karének), Bartha Dénes (zenetörténet, esztétika), Bárdos Lajos (zenei prozódia), Járdányi Pál (magyar népzene, szolfézs), Nagy Olivér (zongora) és Szabolcsi Bence (stílustörténet, magyar zenetörténet). Hangszerelést és partitúraolvasást többnyire a főtárgytanárok (Veress, majd Farkas) tanítottak, de Pécsi Sebestyén (karpartitúra, 1945/1946 II. félév), Járdányi Pál (partitúraolvasás, 1946/1947 II. félév), Kókai Rezső (partitúraolvasás, 1949/1950) és Szabó Ferenc (hangszerelés, 1949/1950) nevét is megtaláljuk az indexben ezeknél a tárgyaknál. Az 1945/1946-os tanévben és az 1948/1949-es tanév II. félévében Ligeti tandíjmentességet kapott.

Az utolsó, IV. akadémiai osztály végén (az 1948/1949-es tanév II. félévében) zeneszerzésből, hangszerelésből, partitúraolvasásból és magyar zenetörténetből Ligeti nem tett vizsgát, mert – mint 1950. decemberi önéletrajzában írja – 1949 tavaszán és nyarán a Budapesten megrendezett Világifjúsági Találkozó előkészületeiben vett részt: háromtétéles kantátát írt.⁸ Ezeket a tárgyakat 1949 szeptemberében újra felvette, ám az új tanév túlnyomó részét – októbertől júniusig – Romániában töltötte népzenei tanulmányúton. Zeneszerzésből és hangszerelésből 1950 őszén vizsgázott le, partitúraolvasásból és magyar zenetörténetből pedig csak 1951 őszén tett pótvizsgát. Ekkor már egy éve a főiskola tanára volt. Zeneszerzői diplomamunkája az említett kantáta és

5 Lásd Ligeti 45-135. számú leckeskönyvét, amely jelenleg Ligeti egykori lakásában található (magángyűjtemény).

6 Ligeti György: „Találkozás Kurtággal a háború után, Budapesten [1985].” In: Kerékfy Márton (közr., ford.): *Ligeti György válogatott írásai*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010.) 303–305., 305.

7 Lásd Ligetinek az 1941/1942-es és 1942/1943-as tanévről kiállított kolozsvári zenekonzervatóriumi bizonyítványait, amelyek jelenleg Ligeti egykori lakásában találhatók (magángyűjtemény). Az 1948/1949-es tanév I. félévének végén már Farkas írta alá Ligeti zeneakadémiai indexét.

8 LFZE irattára, Ligeti György személyzeti dossziéja, saját kezű önéletrajz, 1950. december 9. Ligeti saját kezű műjegyzéke szerint a Kuczka Péter szövegére komponált *Kantáta az ifjúság ünnepére* 1949 június–júliusában készült, a hangszerelést augusztus 10-én fejezte be. A műjegyzék a bázeli Paul Sacher Alapítvány Ligeti-gyűjteményében található. Jelzet: MF 109.1 1464–1555. Szintén itt őrzik a *Kantáta* szerzői kéziratát.

egy befejezetlen vonósnégyes két tétele volt; utóbbi 1950. szeptember 4-én, egy vizsgahangversenyen szólalt meg.⁹

Ligeti több visszaemlékezésében is beszámol arról, hogy az első években milyen szűkös, nyomorúságos körülmények között élt Budapesten.¹⁰ A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium (VKM) iratai között megtaláltam Ligeti 1945. október 22-én kelt segélykérelmét, melyet korábbi kolozsvári tanárán, a minisztérium Művészeti Osztályán előadóként dolgozó C. Nagy Bélán keresztül nyújtott be. A segélykérelemhez csatolta Veress és Farkas ajánlását is. C. Nagy október 31-én kelt feljegyzése több lényeges információval szolgál Ligeti körülményeiről és zenei képességeiről:

Ligeti György az előadónak kolozsvári zenekonzervatóriumi tanársága idején legkiválóbb növendéke volt. Tipikus zenei tehetség; mint orgonánövendék a frazeológia és a bachi, orgonaszerű súlytechnika a vérében volt; mint zeneszerző-növendék Farkas Ferenc növendéke (legkitűnőbb, hajlékony anyag, aki mindent magába ivott és már mint előkészítő növendék szellemes kamarazene-műveket hozott[]).

Ligeti most a Zeneművészeti Főiskolán Veress Sándor növendéke. Segélyért fordul hozzánk, mivel rendkívül szűkös anyagi körülmények között él, Kőbányán albérletben lakik egyedül, szüleit (zsidók) deportálták, csak anyja jött meg, aki maga is nyomorban van.

Nevezett az előadóhoz fordult, számítva többéves benső viszonyra, amely mint tanárt és jó növendéket őket összekötötte.

Mellőzöm tehát ezúttal a szokásos utat s a kérvényt nem küldjük át a Zeneművészeti Főiskolára véleményezésre. [...]

Farkas Ferenc ajánlólevele az aktához van csatolva. Farkas különben még ma is foglalkozik nevezettel, sőt támogatásban is részesíti.¹¹

9 Az 1950 áprilisa és augusztusa között komponált két tételt 2002-ben *Andante und Allegretto für Streichquartett* címmel jelentette meg a mainzi Schott kiadó.

10 „Koldusdiákként éltem Pesten ’45-ben, ’46-ban, ’47-ben, kaptam ebédet hetente Töled, s kedves feleségedtől” – írta a kilencvenéves Farkast köszöntve 1995-ben. Lásd Ligeti György: „Kedves tanárom, Farkas Ferenc születésnapjára.” *Muzsika* XXXVIII/12 (1995. december): 6–7. Gyűjteményes kiadása: Kerékfy, Ligeti írásai, i.m., 456. Lásd még Uő.: „Tudomány, zene és politika között [2001].” Kerékfy, Ligeti írásai, i.m., 29–42., 38.

11 A kérelem a hozzá tartozó mellékletekkel és az alább idézendő feljegyzésekkel együtt egyetlen ügyiratot képez: MNL OL, XIX-I-1-i, iktatószám 69532/1945. C. Nagy Béla (1911–1974), aki a Zeneakadémián Siklós Albertnél zeneszerzést, Helsinkiben pedig orgonálni tanult, 1941-től 1943-ig tanított zeneelméletet a Kolozsvári Zenekonzervatóriumban, majd 1943-tól 1946-ig a VKM-ben dolgozott. 1946-tól hosszú időn át az Állami Zenei Gimnázium (a későbbi Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola) tanára volt. N.N.: „C. Nagy Béla.” In: Kenyeres Ágnes (főszerk.): *Magyar életrajzi lexikon*, <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/index.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2019.12.17.). Mivel Ligeti kolozsvári bizonyítványain csak a főtárgytanár neve

November 17-én engedélyezték a C. Nagy által javasolt 5000 pengő segélyt, majd az összeget másnap 10000 pengőre emelték. Végül, úgy látszik, mégsem lehetett az ügyben megkerülni a főiskolát, mert az ügyiratot Zathureczky Ede főigazgató ajánlása is szerepel 1945. december 11-ei dátummal: „Veress Sándor ajánlása alapján magam is javasolom.”¹²

Hogy Ligeti anyagi helyzete még két évvel később is szűkös lehetett, azt az is alátámasztja, hogy az 1947/1948-as tanévben a VKM – hat zeneakadémiai növendéktársával együtt – elsőfokú magyar állami szociális ösztöndíjában részesítette őt.¹³ A zeneszerző-növendék helyzete csak 1948 folyamán konszolidálódott. Ebben az évben elnyerte a főváros Liszt-ösztöndíját,¹⁴ ősszel pedig – kilenc muzsikussal, valamint számos író és képzőművész társaságában – a VKM havi 400 forint összegű munkajutalmában részesült.¹⁵ 1948. július 5-én – hosszadalmas procedúra eredményeképpen – Ligeti megkapta a magyar állampolgárságot is, augusztus 25-én pedig lemondott román állampolgárságáról.¹⁶ A honosítás azért vált 1948 nyarán sürgetővé számára, mert már ekkor megkapta a romániai népzenei tanulmányútra szóló, eredetileg egyhónapos „dunatáji nyári ösztöndíjat”, s hogy elutazhasson, útlevele és vízumra volt szüksége, amit viszont csak magyar állampolgárként igényelhetett.¹⁷ Július 15-én a VKM még ötszáz forint utazási segélyt is kiutalt részére.¹⁸ 1949 januárjában Ligeti már fél éves romániai tanulmányútra vonatkozó kérvényt terjesztett az Országos Ösztöndíjtanács elé, amit az támogattott.¹⁹ Ehhez fel kellett venni őt az állami felsőoktatási csereösztöndíjasok közé, amit a VKM először – arra hivatkozva, hogy Ligeti utazását még 1948-ban döntötték el, s

szerepel, a melléktárgyak tanáriai nem, nem tudjuk biztosan, mit tanított neki C. Nagy. Az alább idézendő feljegyzés alapján úgy tűnik, talán orgonát. Ligeti ugyanis az első előkészítő évfolyamon, az 1941/1942-es tanévben a zeneszerzés mellett az orgona főtanszakot is elvégezte. Ligeti ekkor – mint ugyanebből az ügyiratból kiderül – a X. kerületben, a Kőrösi Csoma út 4. szám alatt lakott.

12 I.h.

13 *Magyar Közlöny*, 14. szám (1948. január 18.): 4. A többi elsőfokú ösztöndíjas: Sulyok Ferenc, Bánhalmi György, Bartha Katalin, Bolba Matild, Radó Ágnes, Hegyi Géza.

14 Ligeti, *Önéletrajz*, i.h.

15 N.N.: „Írói és művészi munkajutalmak.” *Hírlap* III/202 (1948. szeptember 3.): 4. A többi díjazott zenész: Aschner György, Bartók János, Ecsedi Ferenc, Halász Kálmán, Kurtág György, Sárközy István, Sebestyén Ede, Török Erzsi, ifj. Veres Endre. A pályázati kiírás fogalmazványát lásd Berlász Melinda–Tallián Tibor (szerk.): *Iratok a magyar zeneélet történetéhez 1945–1956. I.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1985.) 70. A kiírás szerint a munkajutalmat a szeptember 1-jétől december 31-éig terjedő időre adták.

16 Ligeti nyilatkozata a VKM-nek Budapesten 1949. február 19-én: MNL OL, XIX-I-1-e 111. doboz 151-1. tétel, iktatószám 265698/1949.

17 Kerékfy, *Népzene és nosztalgia*, i.m., 34.

18 MNL OL, XIX-I-1-i, iktatószám 217205/1948.

19 MNL OL, XIX-I-1-h, iktatószám 212596/1949.

„azóta új szempontok merültek fel” – elutasította,²⁰ ám végül mégis felkerült a neve az állami ösztöndíjasok listájára.²¹ A román vízumot hosszas kérvényezési eljárás után és a Külügyminisztérium ismételt közbenjárására végül csak 1949 szeptemberében kapta meg, és október 14-én indulhatott útnak.²²

Ligeti 1948 szeptemberében belépett a Magyar Egyetemisták és Főiskolások Egyesületes Szervezetébe (MEFESZ), és az ifjúsági szervezet zeneakadémiai csoportjának elnöke lett.²³ A MEFESZ a háború után az autonóm felsőoktatási hallgatói egyesületek demokratikus, érdekvédelmi ernyőszervezeteként alakult meg – eredetileg Magyar Egyetemi és Főiskolai Egyesületek Szövetsége néven –, ám fokozatosan kommunista irányítás alá került, 1948 májusában pedig lényegében elveszítette önállóságát, miután a felülről létrehozott Magyar Ifjúság Népi Szövetségének (MINSZ) felügyelete alá vonták, s egyúttal a kari szervezetek autonómiáját is felszámolták. Ekkor változtatták meg a szervezet nevét,²⁴ amely szeptembertől szervezetileg a MINSZ főiskolai tagozatává vált.²⁵ Amint azt egy, a MEFESZ-nek az 1948/1949-es tanév első félévében végzett munkájáról szóló anonim, belső jelentés is mutatja, 1949 elejére a szervezet *de facto* az államhatalom végrehajtó szervévé vált.²⁶ Ugyanez a jelentés arról is beszámol, hogy a MEFESZ taglétszáma ekkorra már meghaladta a 15000-et (a 23000 egyetemistából és főiskolásból), s a tagság mintegy háromnegyedét tanulókörök vagy szakkörök keretein belül közvetlenül „fogták” és „irányították”. Ebben a félévben tartották a kari

20 A Külügyminisztérium és a bukaresti magyar követség iratváltása: MNL OL XIX-J-33-a 23. doboz 12543/biz/1949-táj., valamint 761/biz.-1949-8.

21 Gerelyes Ede pártaktíva-felelős jelentése: MNL OL, XIX-J-1-k 32. doboz 150. tétel. A jelentés szerint a tanév során huszonnégy magyar ösztöndíjas tanult Romániában, egy részük 1949. december 13-án, más részük 1950. január 31-én érkezett Bukarestre.

22 Ligeti ösztöndíjügyének dokumentumai: MNL OL, XIX-I-1-e 111. doboz 151-1. tétel.

23 Ligeti, Önéletrajz, i.h.

24 Micheller Magdolna: „A MEFESZ szervezeti élete és politikai tevékenysége (1945–1950).” *Múltunk* XXXV/4 (1991. április): 131–148., 141–142.

25 I.m., 143.

26 „A legfontosabb feladatunk ebben a félévben az egyetemi reform [az egyetemeken kötelezővé tett társadalomtudományi, ill. politikai oktatás] megvalósításának támogatása, tanuló és szakkörök szervezésén keresztül az egyetemi hallgatók döntő többsége számára jobb szakmai nevelési lehetőségek teremtése volt, mely egyben a jobb politikai nevelést is lehetővé tette. Ennek a munkának a legfontosabb előfeltétele a MEFESZ-nek a múlt évben megtörtént egységes szervezetté alakulása volt. Az elmúlt évben a kari szervezetek autonóm szervezetekként működtek s a MEFESZ mintegy formális csúcsszerveként szerepelt a kari szervezetek munkájának koordinálására. Ez a forma megfelelő volt addig, amíg a reakció hatása erősen érvényesült a MEFESZ-ben, s a kari szervezeteken keresztül – ahol mi erősebbek voltunk – harcolni tudtunk ellene. A demokratikus erők fejlődésével azonban a további munkánk feltételévé lett az autonóm kari szervezetek megszüntetése és a MEFESZ szervezeti egységének megteremtése. A szervezeti egység megadta a lehetőséget arra, hogy a MEFESZ-t a népi demokrácia politikáját következetesen vivő és végrehajtó szervvé tegyük, tagjait pedig a népi demokrácia szellemének megfelelő egységes politikai nevelésben részesítsük.” Datálatlan, név nélküli gépirat, MNL OL, XXVIII-M-16-11. őrzési egység (MEFESZ-anyagok, 1949).

választásokat, amelyeken – mint a jelentés írója fogalmaz – a „tömegek mindenütt egyhangúan [sic!] választották meg az általunk javasolt kari vezetőségeket”.²⁷ Nyilvánvalóan ekkor lett Ligeti a zeneakadémiai MEFESZ-csoport elnöke. A Zeneakadémián a MEFESZ-tagok aránya mindazonáltal ekkor még igencsak távol lehetett a jelentésben szereplő 75%-tól. Egy 1950. áprilisi kimutatás szerint ugyanis még 1949 decemberében is csak a hallgatók 38,4%-a volt a szervezet tagja, miközben a nagy-budapesti átlag már 63,3% volt. Ez az arány a Zeneakadémián három hónappal később már 79,6% (a budapesti átlag pedig 81,6%).²⁸

Ebben az időben már javában folyt a katolikus egyház elleni támadás, amelynek első nagy lépése az egyházi iskolák államosítása volt 1948 júniusában.²⁹ December 26-án letartóztatták, majd 1949. február 8-án életfogytiglani börtönbüntetésre ítélték a magyar katolikus egyház fejét, Mindszenty József hercegprímást. A koncepciók pert a katolikus egyház elleni összehangolt, erőteljes sajtótámadás övezte.³⁰ A hecckampányból a MEFESZ is kivette a részét. A fent említett jelentés fontos témája a „klerikális reakció ellen folytatott harc”, amelyben – mint írják – „komoly eredményeket” értek el: több egyházi fenntartású kollégium élére „haladó katolikusokból álló ifjúsági bizottságokat” állítottak, az „exponált klerikális reakciókat” kirúgatták, valamint „csaknem minden karon [...] ifjúsági bizottságokat” alakítottak a „haladó katolikusok” összefogására és vezetésére, „az exponáltabbakat” pedig kizárták az egyetemekről.³¹ A MEFESZ kari csoportjai számára készült keretmunkaterv az 1949. január 3. és február 15. közötti időszak egyik fontos politikai feladatáént szintén azt tűzte ki, hogy megszervezzék a „reakció vezetőinek” kizárását az egyetemekről.³² Ligeti visszaemlékezései szerint 1949 februárjában őt is felszólították, hogy nevezzen meg nyolc (más visszaemlékezésben kilenc) gyakorló katolikust a zeneakadémiai hallgatók közül. Fábíán Imrének 1973-ban így beszélt el az esetet:

27 I.h.

28 1949 decemberében a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 770 beiratkozott hallgatója közül 296-an voltak MEFESZ-tagok. 1950 márciusában viszont már 496-en a 683 hallgatóból. MNL OL, XXVIII-M-16-11. őrzési egység (MEFESZ-anyagok, 1949), Kimutatás a MEFESZ szervezeteinek szociális összetételéről, nem szerinti megoszlásáról, diákjóléti helyzetéről az 1950. január 1-jei állapotnak megfelelően.

29 Balogh Margit: *Mindszenty József. I.* (Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2015.) 731–743.

30 I.m., 763–800.

31 Datálatlan, név nélküli gépirat, MNL OL, XXVIII-M-16-11. őrzési egység (MEFESZ-anyagok, 1949).

32 „Tovább kell folytatni a nyílt harcot a klerikális reakció és annak egyetemi exponensei ellen. A harc főterülete továbbra is Mindszenty és a reakciós klérus leleplezése. Ebben az időszakban kell megszervezni a reakció vezetőinek kizárását az egyetemről. Továbbra is folytatnunk kell a reakciós szervezetek leleplezését, lejáratását és szétbomlasztását.” A MEFESZ kari csoportjai számára, az 1949. január 3. és február 15. közötti időszakra készült, dátum és név nélküli keretmunkaterv: MNL OL, XXVIII-M-16-11. őrzési egység (MEFESZ-anyagok, 1949).

Akkor jött valami ukáz a MEFESZ részére, hogy ki kell mutatni nyolc klerikális fasiszta katolikus diákot, akiket le kell leplezni. És érdekes módon engem ez háborított fel, hogy nyolc. Szóval előre megvolt a kvóta. Nyolc kell legyen a Zeneakadémián, nyilván tizenhat egy más egyetemi fakultásról, ahol kétszer annyi volt a növendék, ez ki volt előre számolva. Akkor én azonnal lemondtam a MEFESZ-elnökségről, akkor nyílt fel a szemem.³³

Ligeti lemondása nem dokumentálható. Zeneakadémiai személyzeti dossziéjában található saját kezű önéletrajzában úgy fogalmaz: „Az 1948-49-es tanévben a MEFESZ zeneakadémiai csoportjának elnöke voltam.”³⁴ Az ugyanitt található kérdőíven és nyilvántartási lapon a MEFESZ-tagságának végét „(1949. okt.)”-ként adja meg.³⁵ A zárójelbe tett dátum jelentése nem világos, mindenesetre bizonytalanságra utal a tagság megszűnésével kapcsolatban; feltételezésem szerint arra vonatkozik, hogy Ligeti nem lépett ki hivatalosan a szervezetből, hanem automatikusan szűnt meg a tagsága tanulmányai befejeztével, illetve romániai tartózkodásának kezdetével.

Az oktató

Ligeti visszaemlékezése szerint, miután visszatért Budapestre, 1950 júliusában Kodály állást kínált neki: meghívta, hogy vegyen részt a Magyar Tudományos Akadémián az akkor még előkészületi fázisban lévő monumentális magyar népzenei tudományos kiadványsorozat, a *Magyar Népzene Tára* közreadásában.³⁶ Augusztusban és szeptemberben naponta bejárt a Néprajzi Múzeumba, ahol fonográfhangerekről kellett népzenei lejegyzéseket készítenie. A munka nem volt ínyére, ezért arra kérte Kodályt, tegye lehetővé, hogy inkább zeneelméletet tanítson. Két héttel később táviratot kapott arról, hogy tanári állást kap a Főiskolán. „Ez Kodály műve volt” – vélekedett.³⁷

33 Mikusi Balázs: „»Olyan baloldali hasznos idiotának tartottak«: Ligeti György és az '56-os forradalom.” In: Gyarmati György–Péteri Lóránt (szerk.): *1956 és a zenei élet: Előzmények, történések, következmények* (Budapest–Pécs: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem–Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára–Kronosz, 2019.) 277–286., 279. További visszaemlékezések: Ligeti György: „An Art Without Ideology.” In: Anders Beyer: *The Voice of Music: Conversations with Composers of Our Time*. (Aldershot: Ashgate Publishing, 2000.) 1–15., 4., valamint Richard Steinitz: *Ligeti György: A képzelet zenéje*. Ford.: Péteri Judit. (Budapest: Editio Musica, 2016.) 22.

34 LFZE irattára, Ligeti személyzeti dossziéja, i.m.

35 I.h.

36 A sorozat előkészületeiről lásd Kodálynak az első kötethez írt, 1951 októberére datált előszavát: Bartók Béla–Kodály Zoltán (szerk.): *A Magyar Népzene Tára. I. Gyermejkjátékok*. Sajtó alá rendezte Kerényi György. (Budapest: Zeneműkiadó, 1951.) XI–XII.

37 Eckhard Roelcke: *Találkozások Ligeti Györggyel: Beszélgetőkönyv*. Ford. Nádori Lídia. (Budapest: Osiris, 2005.) 113–115.

A zeneakadémiai állás valóban váratlanul érthette Ligetit, akit az addigi tevékenysége inkább valamilyen népzene kutatói pozícióra predesztinált volna. A zeneszerző-növendék neve szóba került a VKM 1948. november 19-ei értekezletén tárgyalt, de meg nem valósult – az 1947–1948-ban Bartha és Szabolcsi által kezdeményezett Kelet európai Népzene kutató Intézet szintén hamvába holt tervét felváltó – Zenetudományi Intézet népzenei osztályának munkatársaként. Az osztály vezetője Lajtha László lett volna.³⁸ Ligeti etnomuzikológiai fogékonyságára tanárai már korábban felfigyelhettek, mert – mint Ligeti 1950. decemberi önéletrajzából kiderül – már 1947-től „népzenei szemináriumot” vezetett a Zeneművészeti Főiskolán.³⁹ Románnyelv-tudásán túl valószínűleg ez is közrejátszott abban, hogy 1948 nyarán őt szemelték ki arra, hogy ellátogasson a bukaresti Népzenei Archívumba. A tanulmányút – mint az Ligetinek az Országos Ösztöndíjtanácshoz írt, már említett kérvényéből kiderül – a Budapesten felállítandó Kelet európai Népzene kutató Intézet tervéhez kapcsolódott.⁴⁰

Az 1949 októberétől 1950 júniusáig tartó romániai útja során Ligeti nemcsak a bukaresti intézmény gyűjteményét és az ott dolgozó kutatók munkamódszerét tanulmányozta, hanem fél éven át részt vett az intézet Jagamas János vezette kolozsvári gyűjtőközpontjának munkájában is. Ennek során terepmunkát is végzett, és közel 250 magyar népdal helyszíni lejegyzését készítette el.⁴¹ Bukaresti tapasztalatairól az Új Zenei Szemle 1950. augusztusi számában számolt be,⁴² emellett fontos megállapításokat tartalmazó tanulmányt írt a hangszeres román népzeneéről.⁴³ Ilyen előzmények után, amikor 1950 júniusának végén hazatért Budapestre, Kodály joggal tekinthette őt minden szempontból felkészültnek és alkalmasnak arra, hogy részt vegyen a *Magyar Népzene Tára* közreadásában.

38 Az értekezletről készült feljegyzést idézi Breuer János: „Bartha Dénes az intézményes zenetudományi kutatásokért.” In: Uő.: *Kodály és kora. Válogatott tanulmányok.* (Kecskemét: Kodály Intézet, 2002.) 202–215., 210–212. A Kelet európai Népzene kutató Intézet tervéről bővebben lásd Péteri Lóránt tanulmányát: „Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez (1947–1969).” *Magyar Zene* XXXVIII/2 (2000. május): 161–191., 161–163.

39 Ligeti, Önéletrajz, i.h.

40 „Népzenevel foglalkozom. A Budapesten a közeljövőben felállítandó Kelet európai Népzene kutató Intézet létrejöttéhez szükséges a környező államok folkloristáinak együttműködése. A VKM Bukarestbe küldött, hogy felvegyem a kapcsolatot a román Népzenei Archívummal. Mivel ez az intézet ma egyedülálló Kelet-Európában, az ott tanulmányozott munkamódszereket az itteni intézet munkájában is fel lehetne használni.” MNL OL, XIX-I-1-h, iktatószám 212596/1949.

41 Kerékfy, Ligeti 1949–50-es tanulmányútja, i.m., 327–337.

42 Ligeti György: „Népzene kutató Romániában.” *Új Zenei Szemle* I/3 (1950. augusztus): 18–22. Gyűjteményes kiadása: Kerékfy, Ligeti írásai, i.m., 52–57.

43 Ligeti tanulmánya eredetileg román nyelven készült 1950-ben. Magyarul megjelent: „Egy aradmegyei román együttes.” In: Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.): *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára* (Budapest: Akadémiai, 1953.) 399–404. Gyűjteményes kiadása: Kerékfy, Ligeti írásai, i.m., 58–63.

Zathureczky főigazgató szeptember 16-án kérelmet nyújtott be a népművelési miniszterhez Ligeti adjunktusi kinevezése tárgyában. A kérelem szerint Ligeti „önéletrajzait már előzőleg beadt[ák] a művészeti főosztály zenei előadójának”⁴⁴ – vagyis Szöllösy Andrásnak. Könnyen lehet tehát, hogy a Népművelési Minisztériumban Ligeti kolozsvári földije és barátja is egyengette a kinevezés útját, habár Szöllösyt éppen ekkor bocsátották el fegyelmi úton a minisztériumból, és helyezték át szintén adjunktusi állásba a Zeneakadémia frissiben megszervezett Zenetudományi Osztályára.⁴⁵ Az ekkor még érvényben lévő szabályozás szerint a miniszter nevezte ki a főiskola oktatóit. Azonban a minisztérium szeptember 29-én közölte a Zeneművészeti Főiskolával, hogy a főiskolai tanárok kivételével az oktatók kinevezését a miniszter átadta a főigazgató hatáskörébe.⁴⁶ Ennek megfelelően a művészetoktatási ügyosztály vezetője, Kenyeres Ágnes október 12-én azt válaszolta Zathureczky kérvényére, hogy a kinevezés a főigazgató hatáskörébe tartozik. Zathureczky december 6-án értesítette Ligetit, hogy október 1-jével visszamenőleges hatállyal adjunktussá nevezte ki, hozzátéve, hogy „[i]lletményeinek folyósítása iránt eskütelet után” fog intézkedni.⁴⁷ Ligeti még aznap letette a hivatali esküt, 9-én pedig beadta saját kezű önéletrajzát, valamint kitöltötte az állami hivatali dolgozók számára rendszeresített kérdőívet, nyilvántartási lapot és szolgálati lapot.⁴⁸ Önéletrajzában Ligeti kidomborítja korábbi oktatói tevékenységét. A már említett „népzenei szemináriumon” kívül Ligeti megjegyzi, hogy „1949 nyarán két (zenetanár át- és továbbképző) tanfolyamon” tanított „elméletet és népzene”, majd hozzáteszi: „Igen nagy örömet okoz, hogy elméletet taníthatok, mert a zeneszerzésen kívül mindig ez volt fő vágyam.”⁴⁹

A huszonhét éves oktató 1950. szeptember 23-án kezdte meg szolgálatát a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán, egyelőre óraadói minőségben. Egy szeptember 29-én kelt belső kimutatás adjunktusi beosztásban szerepelteti mint népzene- és zeneelmélet-tanárt.⁵⁰ Tudomásom szerint azonban nem tanított népzene. Mivel ekkor még nem létezett önálló elmélet tanszak, a főiskola Molnár Antal vezette zeneelméleti munkaközösségének lett – Bárdos Lajos, Gárdonyi Zoltán, Járdányi Pál és Szervánszky Endre mellett – a tagja. Ligeti az 1950/1951-es tanévben a zongora, vonós, fúvós, ütőhangszer

44 LFZE irattára, Központi iktatás, 1950 (69. doboz), 353-3/1950.

45 Szöllösy fegyelmi tárgyalása júliusban volt, és szeptember 15-ei hatállyal nevezték ki adjunktusnak. Péteri, Adalékok, i. m., 166.

46 LFZE irattára, Központi iktatás, 1950 (69. doboz), 1006/Ha-12/1950.

47 LFZE irattára, Központi iktatás, 1950 (69. doboz), 474/1950.

48 Ezek a – „Népművelési Minisztérium személyzeti nyilvántartója” pecsétjével ellátott – dokumentumok az LFZE irattárában, Ligeti György személyzeti dossziéjában találhatóak.

49 Ligeti, Önéletrajz, i. h.

50 LFZE irattára, Központi iktatás, 1950 (69. doboz).

és karvezetés tanszak növendékeinek tanított zeneelméletet.⁵¹ A félévi kollokviumokat a főiskola vezetése és a vizsgák ellenőrzésével megbízott tanárok 1951. február 14-én értékelték ki. Az ennek nyomán Kozma Erzsébet főtitkár által készített elaborátum az egyes oktatókról is rövid értékelést ad: eszerint Ligeti „komoly képességekkel rendelkező fiatal tanár, bár tanítási tapasztalatlansága kapcsán kiderült, hogy túl nagy követelményekkel lép fel növendékeivel szemben. Alapos és lelkiismeretes. Kollokviumainak hangulata igen jó volt. Bírálatainkat igen kedvezően fogadta[,] és máris változtatott tanítási módszerén.”⁵²

Ligeti visszaemlékezéseinek is többször visszatérő eleme az, hogy szigorú tanár volt: „A vizsgákat mindig nagyon komolyan vettem, némelyik hallgató meg is bukott nálam. Mivel pedig megköveteltem a tudást, egyes emberek gyűlöttek érte.”⁵³ Fél évszázad távolából visszatekintve Ligeti úgy nyilatkozott, hogy bár „nem szívesen” tanított, mert „fontosabb volt [számára] a zeneszerzésre fordított idő, de jó dolog volt olyan emberekkel körülvéve lenni, akik szakmailag valóban kiválóak”.⁵⁴ Ha arra gondolunk, hogy a zeneelméleti munkaközösség tagjaként kik voltak a közvetlen kollégái, akkor azt kell mondanunk, hogy Ligeti szakmailag valóban kiváló közegben tevékenykedhetett. De ő a hallgatói színvonalról is kedvezően ítélt: „Csodálatos tanítványokkal voltam körülvéve. A színvonal magas volt, mert nagyon szigorúak voltak a felvételi vizsgák.”⁵⁵ Hogy a nyomasztó politikai és társadalmi légkör ellenére milyen inspiráló közeget – és talán egyfajta menedéket is – jelenthetett Ligeti számára a budapesti Zeneakadémia, azt az is jelzi, ahogyan ehhez az időszakhoz mérve az 1973-tól kezdődő hamburgi főiskolai tanári tapasztalatáról kijelentette: „Hamburgban később, ahol szabad zeneszerzést tanítottam, már nem volt meg az, ami Budapesten.”⁵⁶

A fiatal tanerő minden bizonnyal már az első tanévében megbízást kapott a főiskolai összhangzattan-tananyag összeállítására. Veszprémi Lili tanulmányi osztályvezető ugyanis már 1951 márciusában azt jelenti: „Kiadtam bírálatra [a] Ligeti György által összeállított Összhangzattan tananyagot.”⁵⁷ A zeneelméleti munkaközösség egy évvel később értekezleten vitatta meg a tantervfogalmazványt. A jegyzőkönyv szerint „Ligeti följegyzi a deziderátumokat[,] és azok szerint fogja módosítani előirányzatát.”⁵⁸

51 Ebben a tanévben 717 növendék tanult a főiskolán, közülük 88 a zongora tanszakon, 209 a vonós tanszakon, 114 a fúvós tanszakon és 198 a karvezető tanszakon. LFZE irattára, Központi iktatás, 1950 (69. doboz).

52 LFZE irattára, Központi iktatás, 1951 (70. doboz), „A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 1950/51. tanévi félévi kollokviumainak kiértékelése”, 3.

53 Roelcke, Találkozások Ligeti Györggyel, i. m., 64.

54 I. h.

55 I. h.

56 I. h.

57 LFZE irattára, Központi iktatás, 1951 (70. doboz), a Tanulmányi Osztály 1951. március havi jelentése.

58 LFZE irattára, Központi iktatás, 1952, ad 581/1951/VII/6. „Jegyzőkönyv a Zeneelméleti Munkaközösség 1952. márc. 28.-i értekezletéről.”

84/14/16/1952.

Feljegyzés összhangzattan segédkönyvre vonatkozóan.

A jelenleg használatban levő összhangzattan-tankönyvek részletesek, terjedelmesek, s emiatt drágák. Kiválóak, de sok feleslegeset tartalmaznak. Zeneszerző- és karmesterképző szakon nélkülözhetetlenek. A karvezetők, hangszeresek, énekesek számára azonban másfajta tankönyv lenne szükséges. Ezért gondoltam egy "összhangzattani segédkönyv" összeállítására. Ez a könyv rövid, tehát olcsó lenne. Az egyes fejezetek így épülnének: a/ rövid magyarázat, b/ papíron és zongorán megoldandó feladatok, c/ hallásgyakorlatok /a hallásgyakorlatok Bárdos készülő hangzattan c. művével lesznek összehangolva pedagógiai szempontból/, d/ a fejezetben tárgyalt törvények összefoglalása.

Az eddigi összhangzattanokhoz képest a tervezett könyv a gyakorlat számá-
ra igen hasznos mellékdomináns-szekvenciákkal, valamint relativ szolmizá-
ción alapuló hallásgyakorlatokkal bővülne. A gyakorlatok összeállítása
olyan lenne, hogy a középpontban az akkordikus hallás fejlesztése álljon,
hogy az összhangzattan ne maradjon papíron megoldott szabályok halmaza.

A basszuskidolgozással párhuzamosan, a tanulás legelejétől kezdve, a har-
monizálás elsajátításával is foglalkoznék a könyv.

Hiányoznának azonban a részletesebb elméleti fejtegetések - ezeket elég,
ha a tanár az órán közli. Ugyancsak hiányoznának a zeneirodalomból vett
példák - ezeket is elég az órán átnézni. /Egy ilyen példátár összeállítás-
külön feladatot képez. Első részét /romantikus példátár:/ Molnár Antal
elkészítette./ E két hiány tenné lehetővé a könyv olcsóságát, de egyben
azt is jelentené, hogy nem pótolná a tanár magyarázatát /tehát pl. magán-
tanulásra nem volna alkalmas - ezért "segédkönyv"/, hanem azt a célt szol-
gálná, hogy a hallgató otthon elismételhesse a magyarázat lényegét s utá-
nanézhesse a főbb törvényszerűségeknek. A közölt feladatok időmegtakarí-
tást jelentenének a tanár számára, mert minden órán legalább 10 perc teli
el a feladatok lediktálásával. A könyv birtokában csak utalna az ilyen és
ilyen számú feladatra s a megtakarított időt magyarázatra, több gyakorlás-
ra használhatná fel.

Összefoglalásul a könyv kimondottan gyakorlati jelleggel bírna s alkalma-
volna mind a Főiskolán, mind a konzervatóriumokon az "elmélet kötelező
tárgy" tanulás segítésére s a különböző módszerű tanítás összehangolására
ami a reforma előfeltétele.

Budapest, 1952. május 8.

Kozma Erzsébet
/ Kozma Erzsébet /
főtitkár



ZENEAKADÉMIA
ALAPITVA 1875

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Irodája

Kutatási engedély száma: **LFZE/5417/3/2019**

Liszt Ferenc
Zeneművészeti
Főiskola

Ugyanekkor már felmerült egy összhangzattani jegyzet összeállításának gondolata is: „Ligeti tanácsokat kér (és kap) most elkészítendő *Összhangzattani jegyzetek* c. tankönyvéhez. Bárdos a hallásgyakorlatokra nézve folytat eszmecserét Ligetivel.”⁵⁹ Kozma Erzsébet május 8-ai feljegyzésében (1. faksimile) immár kidolgozott formában áll előttünk az „összhangzattani segédkönyv” célkitűzése és koncepciója; eszerint a rövid, lényegre törő, gyakorlatorientált kiadvány a főiskolai karvezető, énekes és hangszeres hallgatók és a konzervatóriumi növendékek „elmélet kötelező tárgy”-ának oktatását lenne hivatott támogatni.⁶⁰ A feljegyzés „külön feladat”-ként jelöli meg a zeneirodalomból vett szemelvényeket tartalmazó példatár összeállítását, hozzátéve, hogy ennek „[e]lső részét (romantikus példatár) Molnár Antal [már] elkészítette”.⁶¹

Érdekes módon Ligeti nevét a feljegyzés írója nem említi, sőt a segédkönyv összeállításának gondolatát is a saját ötleteként tünteti fel. A könyv koncepcióját minden bizonnyal a zeneelméleti munkaközösség dolgozta ki, s ebben – annak tagjaként – bizonyára Ligeti is részt vett, ám feltehetően nem játszott kezdeményező szerepet a vállalkozásban. Annál is kevésbé, minthogy 1952 tavaszát betegszabadságon töltötte: bár a zeneelméleti munkaközösség március 28-ai értekezletén részt vett, óráit nem tartotta meg, a szemeszter végéig Hegyi Erzsébet helyettesítette.⁶²

Ligeti *Klasszikus összhangzattan* című „segédkönyve” 1954 májusában jelent meg a Zeneműkiadónál.⁶³ A hozzá tartozó, barokk és bécsi klasszikus zeneirodalomból vett 343 szemelvényt tartalmazó összhangzattani példatárát szintén ő állította össze; ez két kötetben látott napvilágot 1956 szeptemberében.⁶⁴ Molnár romantikus példatára már

59 I.h. Egy 1952. március 21-ei dokumentum szerint Ligetit jegyzetkészítéssel bízta meg a főiskola; maga az irat (ad 14/10/5) kutatásaim idején nem volt fellelhető az LFZE irattárában, csak az 1952-es tárgy- és névmutató könyvben találtam az adatot.

60 LFZE irattára, 84/14/16/1952, „Feljegyzés összhangzattan segédkönyvre vonatkozóan”, 1952. május 8.

61 I.h.

62 LFZE irattára, Központi iktatás, 1952, ad 581/1951/VII/6. „Jegyzőkönyv a Zeneelméleti Munkaközösség 1952. márc. 28-i értekezletéről.” Steinitz szerint „Ligeti nagy létszámú osztályokat tanított heti 24 órában, s ezzel túlerőltette a hangját.” Orvosi javallatra a bolgár tengerpartra kellett volna utaznia, de „[e]gy adminisztratív hiba folytán [...] 1952 júliusában 75 munkás társaságában találta magát, útban a Balti-tengerhez.” Hazafelé két napot Kelet-Berlinben töltött a csoport, ahol Ligeti – saját elmondása szerint – kis híján átszökött Nyugat-Berlinbe. „Aztán sírva fakadtam. Nem hagyhatom, hogy Verát és a családját kitelepítsék. Gondolkodás nélkül, ösztönösen visszamentem... remegve és zokogva. [...] Úgy éreztem, hogy felelős vagyok Veráért, és a következő logikus lépés az volt, hogy feleségül veszem. Ez a döntés Berlinben született meg.” Steinitz, Ligeti György, i.m., 27–28. Ligeti és Spitz Veronika 1952. augusztus 8-án kötött házasságot Budapesten.

63 Ligeti György: *Klasszikus összhangzattan. Segédkönyv*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1954.) A megjelenés dátuma az Editio Musica Budapest belső nyilvántartásából származik.

64 Ligeti György: *A klasszikus harmóniarend: Összhangzattani példák a barokk és a bécsi klasszikus zeneirodalomból. I–II*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1956.) A megjelenés dátuma az Editio Musica Budapest belső nyilvántartásából származik.



ZENEAKADÉMIA

ALAPÍTVA 1875

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Iratláb

Kutatási engedély száma: LFZE/5417/3/2019

Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola

K é r d ő i v.

Név: Ligeti György

Főiskolai beosztás /tanár, docens, adjunktus, tanár-segéd, óradíjas, korrepetitor, zong.kísérő/ adjunktus

" * heti óraszám 15 + nem rendszeresen konzultációk (átlag 1/2-2 óra hetenként)

" havi összes jövedelme: 17.000 (levonások nélkül)

Főiskolán kívüli állása: nincs

" munkahelye:

" munkáltató címe:

" beosztása:

" havi jövedelme:

" elfoglaltság heti óraszám:

Főiskolán kívüli alkalmi elfoglaltsága /rádió, hangverseny szereplés, népdalgyűjtés, tud.munka, tankönyvirás, szakfelügyelet, magántanítás, kórus-vagy zenekar-vezetés, korrepetálás, stb./:

1) Tankönyvirás (összhanggattan, öm. példák stb.) - szakközvetítésben résztvevő

2) Tud.munka, előadások (legutóbb népzenei dolgot a Magyar Kultúra)

3) Szakfelügyelet (Liszt F. Főiskola)

4) Pedagógiai (kulturális, zenei plénum elnöke, stb.)

Munkáltató neve és címe: 1) Zeneművészek Munkásságának Nemzeti Bizottsága
2) Nemzeti Művelődési Intézet
3) Nemzeti Művelődési Intézet

Alkalmi munkából adódó évi jövedelem havi átlaga: 1-2) 2-3-4) nincs

Alkotó munkásság: Zeneszerzés

Zeneszerzői v. egyéb jogdíj havi átlaga: 350 Ft (levonások nélkül)

Nyugdíj v. egyéb járadék havi összege:

1945. óta kapott kitüntetései:

1945. óta kapott jutalmai: 1948 Liszt-éremdíj, 1948-49 zenei munkájáért 1953 - 800 Ft. premium

H-táridő: 1953. április hó 7.

Ligeti György
aláírás
V. Alkotmány utca 4.
/lakcím, telefon/

* A tanítási órákon kívül bejárta a zeneud. tanácsok II. o. összhanggattan-óráira, továbbtanulási céljából.

2. FAKSZIMILE. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Ligeti által kitöltött kérdőíve, leadási határideje 1953. április 7. (A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem szíves engedélyével.)

1953-ban megjelent.⁶⁵ Ezek a munkák szervesen illeszkednek azoknak a – részint ma is forgalomban lévő – tankönyveknek és jegyzeteknek a sorába, amelyeket nagyrészt zeneakadémiai tanárok írtak vagy állítottak össze ezekben az években.⁶⁶ A *Klasszikus összhangzattan* – mind terjedelmében, mind koncepciójában, mind pedig az egyes fejezetek felépítésében – a Kozma-féle feljegyzésben olvasható tervet valósítja meg. A könyv a tekintetben is megfelel a tervnek, hogy a hallásgyakorlatok – Bárdos szintén 1954-ben kiadott *Hangzatgyakorlójával*⁶⁷ összhangban – a relatív szolmizációt használják.

Ligeti zeneakadémiai tevékenységével kapcsolatban egyetlen további érdemleges dokumentumot találtam: a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola fejlődésével ellátott, 1953. április 7-éig leadandó, Ligeti által kitöltött kérdőívet (2. faksimile).⁶⁸ Eszerint az 1953. év tavaszi szemeszterében tizenöt óraban tanított, ezen felül átlagosan heti másfél–két órát fordított konzultációkra, valamint bejárta a zenetudományi tanszak II. évfolyamának „összhangzattan-óráira, továbbtanulás céljából”. Ezeket az összhangzattanórákat Bárdos tartotta,⁶⁹ akinek az elmélettanításáról és az órákon alkalmazott elemzési módszeréről Ligeti sok évtizeddel később is a legnagyobb elismeréssel emlékezett meg.⁷⁰

A kérdőív rákérdezik Ligeti főiskolán kívüli alkalmi elfoglaltságaira is. Nyilatkozatából kiderül, hogy az összhangzattankönyv mellett Ligeti már ekkor dolgozott az összhangzattani példatáron, valamint részt vett egy szolfézs-példatár elkészítésében is. Minden bizonnyal az Agócsy László által összeállított négyfüzetes *Szolfézs középfok* című kiadványról van szó, melynek első három kötete impresszumában Ligeti neve is szerepel.⁷¹ Az impresszum szerint az első három kötetet Agócsy mellett öttagú szerkesztőbizottság (Czövek Erna, Hajdu Mihály, Halász Kálmán, Járdányi Pál, Szőnyi Erzsébet) készítette elő, és ebben a Magyar Zeneművészek Szövetsége Pedagógiai Osztályának szolfézs munkaközössége is közreműködött. Az impresszum „Munkatársak” felirat alatt további tíz nevet sorol fel, köztük van Ligetié is. Nem világos azonban, hogy ezek

65 Molnár Antal: *Összhangzattani példák a romantikus zeneirodalomból*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1953.)

66 A fontosabbak időrendben: Gárdonyi Zoltán: *A zenei formák világa*. (Budapest: Magyar Kórus, 1949.); Halász Kálmán–Veszprémi Lili: *A szolfézs tanítás kézikönyve*. (Budapest: Egyetemi Könyvkiadó, 1950.); Kesztlér Lőrinc: *Összhangzattan*. 2. kiadás. (Budapest: Zeneműkiadó, 1950.); Bárdos Lajos: *Hangzatgyakorló*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1954.); Weiner Leó: *A hangszeres zene formái*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1955.); Harmat Artúr: *Ellenponttan*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1956.)

67 Bárdos, *Hangzatgyakorló*, i.m.

68 LFZE irattára, 14/8/1953, Ligeti által kitöltött kérdőív, leadási határideje 1953. április 7.

69 Székely András szíves közlése 2020. március 10-én.

70 Lásd Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel*, i.m., 59., valamint Steinitz, *Ligeti György*, i.m., 25–26.

71 Agócsy László (összeáll.): *Szolfézs: Középfok. I–II*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1953.); *III*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1954.); *IV*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1955.)

a személyek a Zeneművész Szövetség Pedagógiai Osztályának tagjaiként vettek részt a munkában, vagy pedig azon kívül. Nincs adat arra vonatkozólag, hogy Ligeti tagja lett volna ennek az osztálynak, illetve munkaközösségnek. Ezzel párhuzamosan indult meg J. Irsai Vera szerkesztésében, egy kéttagú szerkesztőbizottság (Agócsy, Szőnyi) és szintén a szövetség Pedagógiai Osztályának szolfézs munkaközössége közreműködésével az alsófokú *Szolfézs példatár* kiadása.⁷² E kiadványsorozat impresszuma nem említi további „munkatársakat”, de ha Ligeti e munkaközösség tagjaként vett részt a középfokú tankönyv kidolgozásában, akkor nem zárható ki, hogy az alsófokú kötetekben is közreműködött.

További, főiskolán kívüli alkalmi elfoglaltságként sorolja fel Ligeti az Arad megyei román hangszeres népzeneről szóló tanulmányának megírását, Miskolcon és Pécsen végzett szakfelügyeleti tevékenységét,⁷³ valamint azt, hogy – amint az a korban bevett volt a zeneszerzők körében – amatőr vagy iskolai együtteseket „patronált”, vagyis szakmailag segített. Két együttest egészen bizonyosan „patronált”: az ipari tanulók alkotta, Darázs Árpád vezette Munkaerőtartalékok Hivatala Központi Énekkarát – Járdányi, Kurtág és Patachich Iván mellett – ő is segítette az 1952. októberi ifjúsági zenei plénumra való felkészülésben, valamint közreműködött az ugyanerre az alkalomra készülõ, Fodor Kálmán vezette Gyõri Központi Úttörõzenekar felkészítésében is – Kurtággal és Gárdonyival együtt.⁷⁴ A kérdõív Ligeti jövedelmi viszonyairól is képet nyújt: havi 1700 forintos tanári fizetése mellett átlagosan havi 350 forintnyi jogdíjban részesült, valamint az 1953. évben 800 forint prémiumot kapott.⁷⁵

További oktatói tevékenységéről sem a Zeneakadémia, sem az államigazgatási szervek levéltáraiban nem találtam érdemleges dokumentumot.⁷⁶ Arról sem, hogy Ligetit – mint fél évszázaddal később Eckhard Roelckének elmondta – 1954-ben két tanártár-

72 J. Irsai Vera (szerk.): *Szolfézs példatár: Alsófok. I.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1953.) *II.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1955.) *III.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1956.) *IV.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1962.)

73 Domokos Kinga, aki akkor a Miskolci Állami Zenei Gimnázium tanulója volt, megerősíti, hogy Ligeti szakfelügyelőként meglátogatta egy tanórójukat. (Domokos Kinga szíves közlése.) Arról is fennmaradt egy dokumentum, hogy Ligeti Veszprémi Lilivel 1951 decemberében meglátogatta a budapesti Zenegimnázium két zeneelmélet-óróját. Lásd a Tanulmányi Osztály december havi jelentését: LFZE irattára, 708/1951.

74 N.N.: „Erősödött az ifjúság és a zeneszerzők kapcsolata.” *Magyar Nemzet* VIII/251 (1952. október 25.): 5. A Zeneművészek Szövetsége és a Dolgozó Ifjúság Szövetsége Központi Vezetősége által szervezett Ifjúsági Zenei Napokon Ligetitől a *Haj, ifjúság!* című kórusmű és a *Ballada és tánc* című hegedűduó úttörőzenekarra hangszerelt változata hangzott el az említett együttesek tolmácsolásában.

75 Az nem világos, hogy a prémiumot a Zeneművészeti Főiskolától kapta, vagy máshonnan.

76 1952. augusztus 30-án házassági segély ügyében, 1954. szeptember 29-én pedig útlevelügyben képződött irat, de ezek kutatásaim idején nem voltak hozzáférhetőek. LFZE irattára, 14/5/19 (1952), illetve 14/10/17 (1954), lásd az 1952-es, illetve 1954-es tárgy- és névmutató könyveket. 1954 őszén a zeneszerző azért utazott Kolozsváron át Bukarestbe, hogy elintézzé édesanyja áttelepülését, lásd Steinitz, Ligeti György, i.m., 28–29.

sával együtt el akarták volna távolítani a Zeneakadémiáról, mert Stranvinsky *Zsoltár-szimfóniáját* elemezte a hallgatókkal.⁷⁷ Ligeti egészen az 1956-os forradalom kitörésének napjáig – amikor a tanítás a Zeneakadémián is megszakadt – folytatta oktatói tevékenységét. A forradalom és a szabadságharc napjaiban átélt élményeiről Ligeti a legrészletesebben Reinhard Oehlschlägelnek nyilatkozott 1978-ban.⁷⁸ Október 23-án – főiskolai tanártársaival és a diáksággal együtt – részt vett a budapesti tüntetésekből, de a későbbi napok fegyveres harcaiban nem. Az ezt követő napok értelmiségi szervezkedéseiben csak annyiban működött közre, hogy „folyton mindenféle határozatot [ő] is [aláírt] a Zeneművész Szövetséggel együtt.”⁷⁹ Arra, hogy elhagyja az országot, csak a november 4-én megindult szovjet katonai intervenció után gondolt, s ez a gondolat a forradalom leverésével elhatározássá érett.⁸⁰ December 10-én hagyta el feleségével együtt Budapestet, és két nappal később a házaspár már Ausztriában volt. Ligeti munkaviszonyát a Zeneművészeti Főiskola 1957. január 12-én, 1956. december 1-jével visszamenőleges hatállyal szüntette meg.⁸¹

77 Roelcke, Találkozások Ligeti Györggyel, i.m., 115.

78 Reinhard Oehlschlägel: „»Ja, ich war ein utopischer Sozialist«: György Ligeti im Gespräch mit Reinhard Oehlschlägel.” *MusikTexte* 28–29 (1989. március): 85–102., 98–102.

79 I.m., 100.

80 I.m., 101.

81 Az erről szóló feljegyzés: LFZE irattára, 5-44/1956.

PAPP ÁGNES

Rajeczky Benjamin

és a *Melodiarium Hungariae Medii Aevi*

Gregoriánkutatás Magyarországon az 1950-es években

Kevés olyan nagy egyénisége van a 20. századi magyar zenetudománynak, aki annyi figyelmet kapott volna az utána következő generációktól, mint Rajeczky Benjamin.¹ A magyar népzene kutatás történetéhez képest viszont – a Rajeczky iránti érdeklődés ellenére – szinte fehér foltként hat a gregoriánum magyarországi kutatástörténete. Pedig Rajeczky – a népzene kutatás mellett – a gregoriánkutatásnak is meghatározó, a nemzetközi szinten is megjelenő alakja volt. A kutatás első mérföldkövét jelentette a *Melodiarium Hungariae Medii Aevi* I. kötetének összeállítása.² A magyarországi gregorián feltárásának ezzel az alapművével, vagyis rögtön két liturgikus műfaj – a himnusz és a szekvencia – dallamtárban való közzétételével, egyben ezek monografikus feldolgozásával látszólag szolid előzmények után robbant be a tudományos életbe. „A magyar zenetörténet reneszánsza” – ahogy recenziójában Gerézdi Rabán jellemezte a *Melodiariumot*³ – azonos évtizedre esett *A Magyar Népzene Tára* szerkesztésével és jelentős népzene kutatói teljesítményekkel az összkiadás-sorozat közreadói részéről. Rajeczky pályájának az 1950-es évekre eső szakaszában sajátos módon fonódott össze népzene kutatói és zenetörténeti munkája. Tanulmányomban azt vizsgálom, mi

-
- 1 Tari Lujza: „Rajeczky Benjamin, a népzene tudós.” *Magyar Zene* XXXIX/3 (2001. augusztus): 235–260.; Wolfgang Suppan: „Benjamin Rajeczky und die historische Volksmusikforschung.” *Studia Musicologica* XLII/3–4 (2001): 259–278.; Szendrei Janka: „Rajeczky, a középkor kutatója.” In: Dobszay László–Papp Ágnes (szerk.): *Socia exultatione. A Rajeczky Benjamin születésének 100. évfordulóján tartott tudományos ülészek előadásai.* (Budapest: MTA–LFZE Egyházzenei Intézet, 2003.) 319–323.; Kiss Gábor: „Az új *sensus communis* – Kodálytól Rajeczkyig.” *Magyar Zene* XLVIII/3 (2010. augusztus): 317–327.; Tari Lujza: „Rajeczky Benjamin, az egyetemes népzene tudomány képviselője.” *Ethnographia* CXXVI/2 (2015): 282–298.; Péteri Lóránt: „Adalékok Rajeczky Benjamin és az MTA Népzene kutató Csoportja kapcsolatához.” *Magyar Zene* LIII/3 (2015. augusztus): 305–322.; Riskó Kata: „Táguló horizont – A népzene történeti szemléletének változásai Rajeczky Benjamin írásaiban.” In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2013–2014.* (Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2016.) 438–451.
 - 2 Rajeczky Benjamin: *Melodiarium Hungariae Medii Aevi, I. Himnuszok és sequentiák.* A forrásokat ismerteti Radó Polikárp. (Budapest: Zeneműkiadó, 1956.)
 - 3 Gerézdi Rabán: „Rajeczky Benjámin: Melodiarium Hungariae Medii Aevi, I.” *Irodalomtörténeti Közlemények* LXIII/1 (1959): 148–149.

szegélyezte azt az utat, amely a magyar gregoriánium feltárásához vezetett, hogy az adott hazai kutatástörténeti előzmények, tudománypolitikai körülmények, inspiráló tématerületek és módszerek közül melyek befolyásolhatták leginkább Rajeczkyt, más szóval, mihez viszonyítva alakította ki fokozatosan saját kutatói habitusát.

A magyar középkor zenéjének kutatása és a Melodiarium

Míg a magyar zenetudomány egyértelmű feladatának látszott – mint Rajeczky írta –, „ha nem is zenetörténetet átalakító felfedezések reményében, de az európai műveltségű ősök zenei tudománya iránti tiszteletből [...] hazai liturgikus zenei anyagunk rendszeres feldolgozása”,⁴ vagy mint máshol írta: „a magyar zenekultúra nyomozásának igénye”,⁵ addig a magyarországi gregoriániumra irányuló feltáró munka mibenléte korántsem volt hasonló evidencia. A kétféle elképzelés, amellyel közeledni lehetett a magyar középkor felé, Rajeczky-nél a kezdet kezdetén megfogalmazást nyert. Kritikával illetve azokat a kizárólag magyar vonások felfedezésére irányuló korábbi, illetve egykorú kezdeményezéseket a liturgikus és egyházzene vagy általában a középkori zene kutatásában, amelyek – az eredmények felől nézve – végül is saját maguk útjába gördítettek akadályokat.⁶ A másik, a számára követendő út a középkori Magyarország liturgikus zenéjének elfogulatlan feltárása volt, tekintet nélkül a szorosan vett eredetre. Rajeczky a két megközelítést öntudatos kötelességvállalással egyúttal össze is békítette egymással; a magyarországit az európai gregorián ének részeként fogta fel, hangsúlyozván, hogy annak sajátosságai hozzájárulhatnak az összképhez, és ezért „kivizsgálásával adósok vagyunk a külfölddel szemben is”.⁷

Rajeczky 1984-ben összeállított tudományos önéletrajzában az imént idézett tanulmányt – *Középkori Missaléink praefatio-dallamai* – nevezte meg mint első gregorián témájú tanulmányát, amely egyben egyfajta tájékozódásként is szolgált számára a liturgikus zenei források és műfajok terén.⁸ Sokatmondó a megjelenés helye: Bartha

4 Rajeczky Benjamin: „Középkori Missaléink praefatio-dallamai. Adalékok a gregorián-ének magyarországi fejlődéséhez.” *Magyar Zenei Szemle* I/10 (1941. október): 233–244., 244. Gyűjteményes kiadása: Ferenczi Ilona (közr.): *Rajeczky Benjamin írásai*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 107–119., 119.

5 Tari Lujza (közr.): „Rajeczky Benjamin tudományos önéletrajza (1984).” In: Richter Pál–Rudasné Bajcsay Márta (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2003. Tanulmányok az MTA Népzene kutató Csoport megalakulásának 50. évfordulójára*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2003.) 329–346., 336.

6 1984-es tudományos önéletrajzában Rajeczky részletesen foglalkozott ennek a zenetörténeti szemléletnek politikai-történelmi okaival és a középkorkutatásra vonatkozó következményeivel. Tari, Rajeczky Benjamin tudományos önéletrajza, i.m., 335.

7 Rajeczky, *Középkori Missaléink*, i.m., 107.

8 Tari, Rajeczky Benjamin tudományos önéletrajza, i.m., 336.

Dénes frissen alapított Magyar Zenei Szemléjének 1941-es, első évfolyama. Ugyanebben kapott helyet vagy fél évvel korábban a magyarországi használatú, kottás középkori kéziratok első jegyzéke, Radó Polikárp bencés szerzetes munkája.⁹ Rajeczkynek a misszálék prefációdallamairól szóló írása mai szemmel nézve a forrásanyagnak is és a dallamkészletnek is egy-egy periferikus szeletét érintette. Szervesen kapcsolódott ugyanakkor a német gregoriánkutatás olyan időszerű kérdéseire, mint amilyen a gregorián dialektusoké volt: Rajeczky elemzésében kimondva-kimondatlanul hangsúlyt kapott az ezek szerinti zenei megkülönböztetés és az esztergomi dallamok saját alakja.¹⁰ Ugyanígy csupán apró adalékokat tett közzé még ugyanebben az évben a Magyar Kórus hasábjain megjelent írásában, amelyben a Pray-kódexből két, lapszéli feljegyzésben fennmaradt szekvenciát mutatott be.¹¹ Azokban az években Kniewald Károly és Kühár Flóris 1939-es publikációi révén aktuálissá vált a Pray-kódex liturgia- és irodalomtörténeti feldolgozása, így nem véletlen, hogy Rajeczky a zenetörténeti értékelést sürgette.¹² Valószínűleg tudatában volt annak, mennyire távlatos jelentőségű a külföldről átvett dallamra történt hazai szövegalkalmazás felfedezése. A tárgyalt liturgikus műfaj pedig beleillett tizenöt évvel később megjelenő dallamtárának profiljába.¹³

Két évtizedes zenepedagógiai munkájából és – nem utolsósorban – a ciszter szerzetesi élet nyújtotta liturgikus zenei tapasztalatokból kiindulva természetesen adódott számára, hogy a középkor zenetörténetéből a gregoriánmot választja témájául.¹⁴ Első gregorián tárgyú publikációiban gyakorló muzsikusként is megnyilvánult – például énekelhető transzpozícióban írta a dallamot a kottapéldába¹⁵ –, és imponáló anyag-

9 Radó Polikárp: „A magyar középkor kótás kéziratai.” *Magyar Zenei Szemle* 1/5 (1941. június): 93–101.

10 Mint a bevezetésben írta: „előtérbe nyomul a gregorián dialektusok kérdése is.” Peter Wagner 1921-es munkáját – *Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde. Einführung in die gregorianischen Melodien. III.* (Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1921.) – a tanulmányban csak egy későbbi pontján idézi Rajeczky, holott egyértelmű, hogy órá utalt már itt is. Rajeczky, *Középkori Missaléink*, i.m., 107., 111. A zenei különbségtételt a szubszemitonális és szubtonális túba között a zárzóban konkrét földrajzi és intézményi használati körhöz kötötte. Rajeczky, *Középkori Missaléink*, i.m., 118.

11 Rajeczky Benjamin: „A Pray-kódex két Mária-himnusza.” *Magyar Kórus* XI/4 (1941. december): 840–842.; Ferenczi, Rajeczky írásai, i.m., 120–123.

12 Kniewald Károly: „A Pray-kódex tartalma, kora, jelentősége.” *Magyar Könyvszemle* LXIII/4 (1939. október–december): 413–455.; Kühár Flóris: *Mária-tiszteletünk a XI. és XII. század hazai liturgiájában.* [=Horváth Konstantin (szerk.): *A Szent István Akadémia Hittudomány-Bölcséleti Osztályának Értekezései.* III/3.] (Budapest: Stephaneum Nyomda, 1939.)

13 A Pray-kódexbeli két szekvenciára Rajeczky a „himnusz” megjelölést alkalmazta mint szinonimát. A két tételről lásd újabban Kovács Andrea: *Szekvenciák a középkori Magyarországon. Repertoár, tradíciók, dallamok.* [=Kovács Andrea (szerk.): *Musica Sacra Hungarica. 2.*] (Budapest: LFZE Egyházzenei Kutatócsoport, 2017.) 174.; Szendrei Janka: *A „mos patriae” kialakulása 1341 előtti hangjegyes forrásaink tükrében.* (Budapest: Balassi, 2005.) 181–182.

14 Szendrei, Rajeczky, a középkor kutatója, i.m., 320.

15 Rajeczky, A Pray-kódex, i.m., 120–122.

ismeretről tett tanúbizonyságot.¹⁶ Dallamtörténeti kutatásainak megalapozásához, a himnuszok és szekvenciák kiadásához szükséges anyaggyűjtéshez rendkívül nehéz életkörülmények között, mindenféle intézményi háttér nélkül látott hozzá.¹⁷ Az 1940-es évek második feléből és az ötvenes évek elejéről dokumentálható szakmai munkája alapján aligha volt sejtethető, hogy a modern kori gregoriánkutatás egyik alapműve van készülében. Rajeczky számára természetesnek tűnt a sorrend betartása: először a kutatni való anyagot kell előbányászni, hozzáférhetővé tenni, majd azután következhet az összehasonlítás, a részletproblémák kidolgozása.¹⁸

A *Melodiarium Hungariae Medii Aevi Himnuszok és sequentiák* címet viselő első kötete címlapján az 1956-os évszámmal, de valójában 1957 folyamán jelent meg.¹⁹ Rajeczky előszava a datálás szerint 1953-ban íródott; ezzel egybeesik Falvy Zoltán értesülése, miszerint a kiadvány már 1952-ben készen állt.²⁰ Rajeczky három évtizeddel későbbi önéletrajzi megjegyzése szerint a kötet előkészítése hat évet vett igénybe.²¹ Természetes, hogy a *Melodiarium* összeállítását sokéves gyűjtőmunka előzte meg, hiszen teljességre törekedett a magyarországi könyvtárakban kutatható források tekintetében és a két műfaj dallamkészletének bemutatásában, összehasonlításában, beleértve valamennyi dallamvariáns kottával való közlését. Hogy a dallamtár kezdeménye még a világháborús évekre vezethető vissza, azt elsősorban Rajeczky egy megjegyzése alapján valószínűsíthetjük, amely „a 40-es évek elején magyar könyvtárakban fellelhető”

-
- 16 Például a kassai Szent Erzsébet-himnusszal kapcsolatos tévedés korrigálásánál. Lásd Rajeczky Benjamin: „Két dallamtörténeti adalék.” *Zenei Szemle* 1/6 (1948. június): 309–312., 311–312.; Ferenczi, Rajeczky írásai, i.m., 124–126. 126.
- 17 Rajeczky a háború után Pásztóra került az ottani ciszterci kolostor perjeleként. 1946-tól dolgozott a Néprajzi Múzeumban részben önkéntesként, 1947 februárjától valószínűleg szerény díjazásért. Muzeológusi kinevezést csak 1950-ben kapott. Lásd Tari, Rajeczky Benjamin, a népzene-tudós, i.m., 239–240.; Tari, Rajeczky Benjamin tudományos önéletrajza, i.m., 340.; Tari Lujza (közr.): „Rajeczky Benjamin önéletrajza.” In: Uő. (szerk.): *Pásztó zenei emlékei*. (Pásztó Város Önkormányzata, 2007.) 161–162., 161.
- 18 Rajeczky Benjamin: „Gregorianik und Volksgesang.” In: Rolf Wilhelm Brednich–Lutz Röhrich–Wolfgang Suppan (közr.): *Handbuch des Volksliedes. II.* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1975.) 391–405., 397–398.; Magyarul először: „Európai népzene és gregorián ének.” In: Szennay András (szerk.): *Régi és új a liturgia világából. Prof. Radó Polikárp OSB 1899–1974 emlékének*. (Budapest: Szent István Társulat, 1975.) 185–199., 190–191. Gyűjteményes kiadása: Ferenczi, Rajeczky írásai, i.m., 7–17., 12.
- 19 Lásd a kötetéről megjelent recenziót: Schram F[erenc]: „Rajeczky, Benjamin: *Melodiarium Hungariae Medii Aevi. I. Hymni et Sequentiae*.” *Acta Ethnographica* VII/1–2 (1958): 226–227.
- 20 Falvy Zoltán: „Rajeczky Benjámín: *Melodiarium Hungariae medii aevi. I. Hymni et sequentiae*. A forrásokat ismerteti Radó Polikárp.” *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* XII/1–4 (1958): 464–467., 465. Nem tudni pontosan, mi lehetett a kiadói-nyomdai munkák elhúzó-dásának oka. Mindenesetre 1955-ben szerepelt mint előkészületben lévő kötet az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályán belül működő Zenetudományi Főbizottság beszámolójában. Lásd *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* IX/1–2 (1956): 167–168., 167.
- 21 Tari, Rajeczky Benjamin tudományos önéletrajza, i.m., 336.

himnuszok és szekvenciák közreadására utalt.²² Radó Polikárpnak a kötethez csatolt forrásismertetésében már pontosabban az 1942 és 1944 közötti évekről esik szó: Radó liturgikus kézirat-katalógusainak nagyobb része valóban elkészült a háború utáni néhány évben.²³ Ő kezdeményezte a himnológiai anyag jegyzékbe vételét is,²⁴ és mivel a dallamgyűjtemény létrehozásához feltétlenül szükség volt az 1950-es évek elejéig még nem publikált forráscsoportra, a *Melodiarium* nem állt volna meg a lábán Radó részletekbe menő kéziratleírásokat tartalmazó indexe nélkül. Ám mire végre megjelenhetett a teljes kötet, elavulttá is vált: a könyvtárak, intézmények elnevezései és a jelzetek a háború előtti állapotokat tükrözték, amit a kötet recenzensei nem is mulasztottak el hibájául felróni.²⁵

Radó sem kronológiai rendet, sem eredet vagy tartalom szerinti csoportosítást nem alkalmazott a kéziratok felsorolásakor, ami a kötet használatát nehezítette. Repertórium 435 himnuszt, illetve 297 szekvenciát ölel fel, amelyben a szövegkezdetek után a forrásjegyzék számai utalnak a liturgikus könyvekben való előfordulásra, a kottás adatokat vastagon kiemelve.²⁶ Ily módon a hazai tételkészlet összeállítása és a külfölditől való elkülönítése csak a forrásleírások és a jegyzék aprólékos elemzése, összevetése alapján lehetséges. Rajeczky dallamközlése százöt himnuszt és kilencvennégy szekvenciát tartalmazott a liturgikus énekek 19. század vége óta nyomtatásban nemzetközileg elfogadott kvadrát típusú neumaírásával.²⁷ A *Melodiarium* 1982-ben napvilágot látott második, átdolgozott kiadása érintetlenül hagyta a tartalmat, viszont kimaradt a himnuszok és szekvenciák szövegincipitjeinek imént említett felsorolása, és csak ide-

22 Rajeczky, *Melodiarium*, i.m., V.

23 Radó Polikárp: *Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae. Tom. I. Libri liturgici manuscripti ad missam pertinentes*. [=Tolnai Gábor (szerk.): *Az Országos Széchényi Könyvtár kiadványai*. 26.] (Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum, 1947.) Mint Radó írja: „a II. kötet, mely a kéziratok psalteriumokat, breviáriumokat, promptuáriumokat, szertartáskönyveket, graduálékat, antiphonalékat és énekeskönyveket ismerteti, még nem jelent meg.” Radó Polikárp: „A források.” Rajeczky, *Melodiarium*, XI. (A Radó-katalógusok valamennyi bibliográfiai adatát lásd ugyanitt: XI–XII.)

24 Radó Polikárp: *Répertoire hymnologique des manuscrits liturgiques dans les bibliothèques publiques de Hongrie* [=Tolnai Gábor (szerk.): *Az Országos Széchényi Könyvtár kiadványai*. 20.] (Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum Orsz. Széchényi Könyvtára, 1945.)

25 Falvy, Rajeczky Benjámín, i.m., 465.; Gerézdi, i.m., 148–149. Az adatokban történt változásokhoz a háborús pusztítások okozta veszteségek is hozzátartoztak. Rajeczky, *Melodiarium*, i.m., VI.

26 Rajeczky, *Melodiarium*, i.m., XXXIII–LII.

27 Ezt a készletet a tizenhat évvel későbbi *Pótkötet* egészítette ki: az első kiadás óta felbukkant forrásoknak köszönhetően a himnusz dallamok száma százhuszonkettőre, a szekvenciáké száznegyvennégyre nőtt. Rajeczky itt közölte előfordulásuk gyakorisága alapján csoportosítva a középkori magyar gyakorlathoz tartozó szekvenciák listáját. Lásd Rajeczky Benjámín: *Melodiarium Hungariae Medii Aevi. I. Hymni et sequentiae. Pótkötet–Supplementband*. (Budapest: Editio Musica, 1982.) 19–23. A két kötet forráshasználatának és tartalmának számbavételével a szekvenciákat illetően Kovács Andrea foglalkozott: Kovács, i.m., 77–78. A notáció ismertetését lásd Rajeczky, *Melodiarium*, i.m., 2.

gen nyelven – németül – került bele Radó forráskatalógusa.²⁸ Ugyanekkor kihagyták a kötet végén található ambitusmutatót is, valamint lemondtak a szekvenciadallamok előfordulásait a középkori forrásokban és a 19–20. századi kiadványokban bemutató táblázatról, ami igencsak lényeges változtatásnak minősül. Az első kiadás arculatát alapvetően határozták meg ezek a később mellőzött mutatók; „a sequentiadallamok jegyzékéből” első látásra megállapítható volt valamely szekvencia hazai előfordulásának gyakorisága, az ambitusmutatót pedig a strófaszerkezetek iránt az 1950-es évek elején megnyilvánuló fokozott érdeklődés hívta életre. Ennek kutatástörténeti hátterére a későbbiekben még visszatérek.

A kötet végén Rajeczkynek a magyar nyelvű tudományosságban addig ismeretlen alaposágú műfajtróneti összefoglalása olvasható. A kritikai apparátus adatokkal szolgál a dallamok elterjedtségére, esetleges tonális változataira vonatkozóan, miközben az egyes kódexek lejegyzéseinek zenei változatait a főszöveg kottaközreadása rögzítette. Végül további fejezetek szólnak – igen korszerűen – a himnuszok és szekvenciák stíluscsoportjairól és a magyar szerzeményekről, szövegalkalmazásokról. Rajeczky mind a történeti, mind a földrajzi szempontot érvényre juttatta, kitért az átvételek lehetséges útjára, sőt a források csoportosítására, jellemzésére és feltehető idegen kapcsolataira is a szekvenciaanyag rétegezettsége, egyedi összetétele alapján. A *Melodiariumot* nem véletlenül értékelték a korabeli kritika nemcsak a magyar, hanem az egész európai zenetörténetre nézve is hézagpótló, nélkülözhetetlen, úttörő alkotásnak.²⁹ A gregorián kutatástörténetére a 21. századból visszatekintve sem gondolhatjuk ezt másképpen: Rajeczky munkája „mind az elgondolás, mind a megvalósítás tekintetében [...] újszerű, korszerű és nagyszabású volt”.³⁰ Az alábbiakban szeretném részletesebben bemutatni, hol foglalt helyet a *Melodiarium* a korabeli alapvető gregorián „összkiadások” sorában, hogyan illeszkedett a Rajeczky által korábban és egyidejűleg felvázolt tudományos célkitűzésekhez, hogyan követte nyomon, árnyalta vagy provokálta a korabeli tudományos diskurzust.

28 Rajeczky Benjamin: *Melodiarium Hungariae Medii Aevi. I. Hymni et Sequentiae*. A forrásokat ismerteti Radó Polikárp. Második, átdolgozott kiadás. (Budapest: Editio Musica, 1982.); Radó Polikárp: „Beschreibung der Quellen.” I.m., 314–324. A következőkben a kötet első kiadására hivatkozom.

29 Mint Falvy írta: „nemcsak felveszi a versenyt a legjobb európai kiadványokkal, hanem bizonyos vonatkozásokban túl is szárnyalja azokat.” Falvy, Rajeczky Benjámin, i.m., 464., 467. Falvy francia nyelvű recenzióját lásd: „Benjamin Rajeczky: *Melodiarium Hungariae medii aevi. I. Hymni et sequentiae*. Analyse des sources par Polycarpe Radó.” *Studia Musicologica* I/1–2 (1961): 211–214. Lásd még: Járdányi Pál: „Rajeczky Benjamin: *Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. Hymni et Sequentiae*.” *Ethnographia* LXX/1–3 (1959): 498–499. Gyűjteményes kiadása: Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*. ([Budapest]: MTA Zenetudományi Intézet, [2000]) 133–135.; Szabolcsi Bence: „Jegyzetek a magyar zenetudomány hűsz esztendejéről.” *Magyar Zene* VI/2 (1965. április): 119–124., 122.

30 Kovács, Szekvenciák a középkori Magyarországon, i.m., 75.

A Melodiarium és tudományos háttere

Könnyen választ adhatunk arra a felmerülő kérdésre, vajon a gregorián ének műfajai, a mise- és a zsolozsmaénekek közül miért éppen az azok teljes anyagához képest kisebbségben lévő költött formák: a himnuszok és a szekvenciák élveztek előnyt az addig föltáratlan zenei múlt egy adott forráskörének kezdeti feldolgozása során. Rajeczky útkeresését minden bizonnyal a kutatástörténeti előzmények befolyásolták, amikor elhatározta az első magyar középkori zenei forráskiadvány létrehozását. A középkori liturgikus költészet legalapvetőbb műfajainak, a himnusznak, a szekvenciának és a verses zsolozsmáknak a közreadása a 19–20. század fordulóján virágkorát élte Európában. A himnológia külföldi forrásanyaga repertórium – vagyis adattár – és terjedelmes szövegközlés formájában tehát nagyjából két évtizede rendelkezésre állt.³¹ Az 1890-es években megszületett a *Vetus Hymnarium* is, az a magyarországi himnológiai forrásjegyzék és szöveggyűjtemény, amelyre bizton támaszkodhatott a magyar középkori és kora újkori liturgikus ének kutatója a következő században.³² Rajeczky számára egyértelmű helyzetet teremtett a dallamkiadások kínzó hiánya, ugyanakkor a tekintélyes mennyiségű költött szöveganyag kezelésében már kitaposott úton járhatott.

Külföldön a német zenetudomány kritikai forráskiadás-sorozata, a *Monumenta Monodica Medii Aevi* szintén verses műfajjal, a himnuszokkal indult: az alapító-főszerkesztő Bruno Stäblein munkájával.³³ Véletlen, de annál jelentőségtejteljesebb egybeesés, hogy a Rajeczky-féle és a Stäblein-féle kötet címlapján ugyanaz az évszám áll. A két dallamkiadás – Rajeczky könyve és a *Monumenta Monodica* I. része – tehát a megjelenéskor „keresztelte egymást”, és ily módon független volt egymástól. Rajeczky azonban az 1953-as bevezetőben tanújelét adta annak, milyen várakozással tekintett a *Monumenta Monodica Medii Aevi* megjelenése elé, sőt hozzá viszonyítva rögtön meg is határozta a maga forráskiadásának helyét.³⁴ A magyar középkori forrásokat „provinciálisnak” nevezte a *Monumentában* feldolgozottakhoz képest.³⁵ Egyúttal érzékeltette, hogy a liturgikus énekek magyar dokumentumainak feltárása „nemzetközi

31 Ulysse Chevalier: *Repertorium Hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, sequences, tropes en usage dans l'Église Latine [...] I–VI.* (Louvain–Bruxelles: Lefever, 1892–1920.); Guido Maria Dreves–Clemens Blume–Henry Marriott Bannister (közr.): *Analecta Hymnica Medii Aevi I–LV.* (Leipzig: O. R. Reissland, 1886–1922.)

32 Dankó József: *Vetus hymnarium ecclesiasticum Hungariae.* (Budapest: Franklin, 1893.)

33 Bruno Stäblein (közr.): *Hymnen (I). Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes. Monumenta Monodica Medii Aevi I.* (Kassel–Basel: Bärenreiter, 1956.)

34 Kérdés, milyen módon értesült Rajeczky Stäblein készülő kötetéről – erre a kérdésre a hagyaték átvizsgálása később még választ adhat. A *Melodiarium* irodalomjegyzékében feltűnik Stäblein egy egészen friss publikációja: Bruno Stäblein: „Von der Sequenz zum Strophenlied. Eine neue Sequenzenmelodie.” *Die Musikforschung* VII/3 (1954): 257–268.

35 Rajeczky, *Melodiarium*, i.m., V.

dallamanyag” közreadását jelenti, és a magyar gregoriánium énekanyaga elsősorban az európaihoz igazodott még akkor is, ha annak centrumaitól távol, a peremen helyezkedett el. Mindezzel Rajeczky hazai viszonylatban vállalta a tézist, hogy idegen származású zene a középkori magyar zenekultúra része lehet, egyszersmind a külföld felé világozza, hogy a magyarországi egyházi kultúra figyelembevétele nélkül nem lehet teljes az európai zenetörténet.³⁶ Rajeczky reális helyzetértékelését az támogatta, hogy a magyarhoz hasonlóan földrajzilag periferikus, vagy korlátozott körben érvényes himnusz-, illetve szekvenciakészlet jóval korábban elvégzett vizsgálataira tudott hivatkozni a külföldi szakirodalomból.³⁷

A *Bevezető* összefogott szövegének és a zárófejezeteknek figyelmes olvasásából kiderül, melyek voltak az európai gregorián kutatásnak azok az elméleti, történeti és módszertani kérdései, amelyekben Rajeczky már ekkor biztonsággal eligazodott az idegen nyelvű szakirodalom alapján. Minden bizonnyal ezek közé tartozott a külföldi és a magyarországi liturgikus források dallamváltozatainak egymáshoz való viszonya,³⁸ a régi zenetörténet egyszólamú anyagának közlésmódja, a szekvencia műfaj vitás eredete, a szekvenciák régi és új stílusának megkülönböztetése, illetve a gregorián notációval kapcsolatos ritmusprobléma.³⁹ Az általa művelt valamennyi, a liturgikus egyszólamúságot érintő témára visszatekintve Rajeczky később ezt a kört kiterjesztette a gregoriánium eredetkérdéseire és színhagyományos korszakára, valamint az összehasonlító zenetudomány fejleményeire.⁴⁰

-
- 36 „Kiadványunk a Monumenta Monodica számára is adhat néhány hasznos változatot” – írta Rajeczky a *Bevezetőben* (Melodiarium, i.m., V.) Falvy frappáns megfogalmazásában a *Melodiarium* „hathatós figyelmeztetés a nagy nyugati forráskiadványok szerkesztőinek, hogy a középkori Európa térképén nem az osztrák kolostorok voltak a keleti végvárok”. Falvy, Rajeczky Benjámin, i.m., 464.
- 37 Carl-Allan Moberg: *Über die schwedischen Sequenzen. Eine musikgeschichtliche Studie.* [=Peter Wagner (közr.): *Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz.* XIII.] (Uppsala: Almqvist&Wiksell, 1927.); Carl-Allan Moberg: *Die liturgischen Hymnen in Schweden. I.* (Kopenhagen: E. Munksgaard, 1947.); Henry Marriot Bannister–Anselm Hughes: *Anglo-French Sequelae.* (London: The Plainsong and Medieval Music Society, 1934.)
- 38 „Közöltük a külföldi származású kódexek dallamait is [...]: a források szerencsés összetétele következtében jól tudjuk velük érzékeltetni kódexeink viszonyát a román és germán változatokhoz” – írta Rajeczky (Melodiarium, i.m., VI.) A két utóbbi jelző (román és germán) Wagner német nyelvű értekezése szakszókincsének tükröfordításával keletkezett („románisch” és „germanisch”, vagy: „deutsch”). Lásd Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, i.m., 96.
- 39 A *Melodiariumban* használt kottakép megindoklásánál utalt Rajeczky arra, hogy a 20. század elején a *Graduale Romanum* solesmes-i kiadásába ritmikai jeleket erőltettek. Vö. Rajeczky Benjamin: *Mi a gregorián?* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981.) 154.
- 40 I.m., 30–31.; Tari, Rajeczky Benjamin tudományos önéletrajza, i.m., 335. Az általa forgatott külföldi szakirodalmat természetesen legjobban megismerni idevonatkozó tanulmányainak lábjegyzeteiből lehet, illetve könyvtárának abból a hagyatékrészből, amely a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének könyvtárába került. Rajeczky olvasmányairól a gregoriántörténet, általános zenetörténet és összehasonlító kutatások tárgykörében lásd: Kiss Gábor, *Az új sensus communis*, i.m., 321., 323.

Az a helyzetfelismerés azonban, amelynek révén Rajeczky a saját munkájának jelentőségét, hasznát a *Melodiarium* előkészítése idején látta és láttatta, sajátosan magyar gyökerű volt, s ezt nem is győzte eleget hangsúlyozni. A bevezetésben Kodály Zoltán 1937-es – és 1952-ben új kiadásban, Vargyas Lajos példatárával megjelent – *A magyar népzene* című tanulmányára⁴¹ hivatkozott az akkor szintén aktuális *Magyar Népzene Tára* Kerényi György szerkesztette I. kötete bevezetőjén kívül,⁴² amikor a középkori zenetörténeti emlékek megismerését a magyar népdalkutatás szükségleteivel indokolta: „Sürgős szükség van minden olyan zenetörténeti terület feltárására, mely a magyar népi dallamok valamely csoportjával, vagy a népi éneklés valamely korszakával érintkezik.”⁴³ Úgy vélte, Kodálynak a magyar népzeneről rajzolt képe „világosan mutatja, milyen sokágú kapcsolat fűzi a magyar népdalt is az európai műzenéhez”.⁴⁴

A népdal és a gregorián ének közti összefüggést először felvető – a gregoriánt értelemszerűen a műzene körébe soroló –, 1943-as írásban (*Népdaltörténet és gregoriánkutatás*) ugyan látszólag Kodály nevezetes előadása, a *Néprajz és zenetörténet* jelentette számára a kiindulópontot, annak alaptézisétől mégsem érezte megkötve magát.⁴⁵ Kodály számára a „néprajzi szemlélet” a sok szempontból hiányos, írott magyar zenetörténeti források szájhagyomány általi kiegészítését, értelmezését jelentette. A módszert Rajeczky nyilván átvihetőnek találta az akkoriban nagyrészt feltáratlan és írásban csak későn rögzített gregorián énekekre, amelyet akkor lehetne életszerűségében megismerni, ha előadásmódját, ritmusát, cifrázatait a folklór tanulságai alapján rekonstruálni lehetne. Innen Rajeczky továbblépett a két zenei hagyomány, a magyar népi dallamkincs és a gregorián énekek meglehetősen általános, kölcsönös egymásra hatásának feltételezése felé, amihez Kodálynak *A magyar népzene*ben megfogalmazott, a kutatás kezdetlegessége miatt rengeteg bizonytalanságot tükröző felvetései adtak in-

41 Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937.) Átdolgozott, második kiadása 1943-ban jelent meg. A példatárral bővült kiadás a harmadik volt a sorban. Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. (Budapest: Zeneműkiadó, 1952.) Gyűjteményes kiadása: Bónis Ferenc (közr.): *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok 3.* (Budapest: Argumentum, 2007.) 292–372.

42 Kerényi György (szerk.): *Gyermekjátékok*. [=Bartók Béla–Kodály Zoltán (szerk.): *A Magyar Népzene Tára. I.*] (Budapest: Zeneműkiadó, 1951.)

43 Rajeczky, *Melodiarium*, i.m., V.

44 Rajeczky Benjamin: „Népdaltörténet és gregoriánkutatás.” In: Gunda Béla (szerk.): *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára*. (Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, 1943.) 307–312., 309; Ferenczi, Rajeczky írásai, i.m., 28–32. 29.

45 Kodály Zoltán: „Néprajz és zenetörténet.” *Ethnographia* XLIV/1–2. (1933. március–június): 4–15. Gyűjteményes kiadása: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok 2.* (Budapest: Argumentum, 2007.) 225–234. A Kodály-tézisek Rajeczkyre gyakorolt hosszú távú hatását vizsgálta részletesen: Kiss, *Az új sensus communis*, i.m.

spirációt.⁴⁶ Rajeczky *Népdaltörténet és gregoriánkutatása* ilyen értelemben válhatott a *Melodiarium* dallamtára célkitűzésének előképévé:

Már pedig nehezen képzelhető, hogy a többi, részben idegen vonású népzene-
re erősen ható gregorián éppen a magyar népdal előtt vesztett volna erejéből.
Hiszen leglényegesebb vonásokban, az egyszólamúságban egyenesen testvérek
voltak. Valószínű tehát, hogy a kapcsolatok megtalálása csak előmunkálatok és
részletkutatás kérdése.⁴⁷

Az ötvenes évekre elkészült közreadásban vált teljesen világossá, hogy a gondolatme-
netben addigra felcserélődött a két terület – népzene és zenetörténet – viszonya:

Középkori világi zenénknek semmi hangjegyes emléke nem lévén, a jelen kötet-
ben azt a nemzetközi dallamanyagot adjuk közre, mely Magyarországon biztosan
elhangzott, együtthangzott felderítetlen zenénkkal és bizonyos vonásokban ta-
lán még mai népzene-kben is visszacseng. Kiadásukat nem az a remény indította
meg, hogy népdalaink középkori másait fogjuk felmutatni közülük, de minden-
esetre az a meggyőződés, hogy ismeretük népzene-k stilisztikai tisztázásában
haladást jelent.⁴⁸

Érdeemes megvizsgálni, miért hozta fel Rajeczky a *Melodiarium* élén *A Magyar Népzene Tára* 1951-ben megjelent I. kötetének Kerényi György által jegyzett bevezetését. Az okokra Rajeczky-nak a kötetéről írt recenziója alapján lehet következtetni.⁴⁹ Kerényi Kodály nyomán⁵⁰ utalt a diatonikus és pentaton jelleg szembenállására: az indo-

46 Kodály, A magyar népzene, i.m., 344. A Kodály-monográfia harmadik kiadásáról Rajeczky tollából két egy-
más követő évben – 1952-ben és 1953-ban – is megjelent egy-egy recenzió az Ethnographiában. Rajeczky
Benjamin: „Kodály Zoltán: A magyar népzene. 3. kiadás. A példatárt szerkesztette: Vargyas Lajos.” *Ethno-
graphia* LXIII/3–4 (1952): 491–493.; Rajeczky Benjamin: „Kodály Zoltán: A magyar népzene. 3. kiadás.
A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos.” *Ethnographia* LXIV/1–4 (1953): 429–430.

47 Rajeczky, Népdaltörténet és gregoriánkutatás, i.m., 29. Rajeczky 1948-ban „Két dallamtörténeti adalék”
című írása élén is idézte Kodályt, de *A magyar népzene* egy másik helyéről: „Magyarország az európai dal-
lamvándorlás útjaiba ezer éve be van kapcsolva, s ha majd a középkori zenét, melynek feltárása csak mosta-
nában indult meg, jobban megismerjük, bizonyára kiderül majd, hogy nálunk is életben maradtak a nép ajkán
középkori dallamtípusok késői leszármazói.” Kodály, A magyar népzene, i.m., 349.

48 Rajeczky, *Melodiarium*, i.m., V.

49 Rajeczky Benjamin: „A Magyar Népzene Tára. A Magyar Tudományos Akadémia megbízásából szerkesz-
tette Bartók Béla és Kodály Zoltán. I. Gyermekekjátékok. Sajtó alá rendezte Kerényi György.” *Ethnographia*
LXIII/1–2 (1952): 219–221.

50 Kodály Zoltán (szerk.): *Iskolai énekgyűjtemény. I. 6–10 éves tanulóknak.* (Budapest: Országos Közoktatási
Tanács, 1943.) 4.

germán, illetve az ugor-török gyermekdalok hangkészletében mutatkozó különbségre, mondván, „a mai magyar gyermekdalban éppen úgy Kelet és Nyugat találkozik, mint a felnőttek dalaiban”.⁵¹ A *Gyermekjátékok*-kötetről szóló kritikájában Rajeczky ezen a ponton hiányérzetének adott hangot, hogy a laikus olvasó a dallamcsoportok közlésénél semmilyen konkrét jellemzést nem kap ahhoz, hogy „a magyart a nem magyartól, az európaiat a többitől” elkülönítse.⁵² Ilyen előzmény után érthető meg igazán, hogy a *Melodiarium*mal Rajeczky nem kevesebbet óhajtott megvalósítani, mint hogy az egyetemes dallamtörténethez szükséges összehasonlító anyagot tegyen közzé. Amikor pedig úgy folytatta, hogy „népzenénk őstörténetét Kodály, Szabolcsi és Vargyas tanulmányai alapvonalaiban már a magyar nép kialakulásának koráig elég valószínűséggel felderítették”,⁵³ akkor hangsúlyozni kívánta – bár az ellentétet igyekezett elkendőzni –, hogy ő maga egy szintúgy korai zenetörténeti korszak, ám európai és írott hagyományának felmutatásával járult hozzá a dallamtörténeti kutatások teljessé tételéhez. Kis híján rejtve maradó gondolatmenetének – hogy ti. keleti és nyugati zene hatását egyformán érdemes vizsgálni a magyar népzeneben – folytatását úgy ábrázolta, mint a *Melodiarium* anyagközlésének „negatív” hozadékát. Mint írta, az anyagközlés „megóv attól, hogy bizonyos építkezési sajátosságokat kizárólag keleti dallamcsaládok jellemzőinek tekintsünk”.⁵⁴ Ezzel párhuzamosan a hangrendszerekről a dallamszerkezet rokonságaira helyezte át a vizsgálat fókuszát. Elképzelhetetlen, hogy Rajeczky e tudományos diskurzus során ne tekintette volna magától értődőnek az ötfokúság és a diatónia Szabolcsi Bence által viszonylag újonnan felvázolt kronológiai és földrajzi beosztását.⁵⁵ A hangkészletet pedig Rajeczky alapvető építőelemnek tartotta a dallamalkotás szempontjából, és ezt világosan kifejtette már a *Népdaltörténet és gregorián-kutatás* Kodálllyal finoman polemizáló szakaszában, amikor egyúttal a diatóniát a gregorián énekhez kötötte:

51 Kerényi, *Gyermekjátékok*, i.m., XXII.

52 Rajeczky, *A Magyar Népzene Tára*. I. *Gyermekjátékok*, i.m., 220.

53 Rajeczky, *Melodiarium*, i.m., V. Tematika és kontextus alapján az ide tartozó irodalom: Kodály, *A magyar népzene*, i.m.; Szabolcsi Bence: „Népvándorláskori elemek a magyar népzeneben. (Adatok a magyar népi hagyományok keleti kapcsolataihoz.)” *Ethnographia* XLV/3–4 (1934): 138–156. Gyűjteményes kiadása: Wilhelm András (közr.): *Szabolcsi Bence válogatott írásai*. (Budapest: Typotex, 2003.) 97–119.; Vargyas Lajos: „Ugor réteg a magyar népzeneben.” In: Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.): *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára*. (Budapest: Akadémiai, 1953.) 611–657.

54 Rajeczky, *Melodiarium*, i.m., V.

55 Szabolcsi Bence: *A melódia története. Vázlatok a zenei stílus múltjából*. (Budapest: Cserépfalvi, 1950.) Különösen: „A régi nagy kultúrák dallamossága: az ötfokúságtól a diatóniáig”, „Az európai dallamosság ifjúkora” és „A zenei földrajz alapvonalai” című fejezetek. Oskar Fleischer elméletét a dúr hexachordról mint „Európa indogermán népeinek közös, régi zenei örökségéről” szintén Szabolcsi közvetítette a magyar tudományosság számára; lásd Szabolcsi, *Népvándorláskori elemek a magyar népzeneben*, i.m., 99.

Kodály azt mondja, hogy a gregorián, „amennyiben hatott, nem mint elvont hangrendszer, hanem mint élő zene hatott. A nép csak dallamokat vehetett át, nem pedig egyházi hangnemeket.” De lehet az átvételnek olyan módja is, amelynél a kölcsönzött dallam élete nem olyan tartós ugyan, de bizonyos vonásai, formáépítési sajátosságai szívósabbak a hordozó dallamnál. Ilyen módon beszélhetünk „egyházi hangnemek átvételéről”, nem az elméleti rendszerezés értelmében, hanem mint pl. a pentaton hangsor lassú diatonizálásáról.⁵⁶

Az új stílusú, emelkedő strófaszerkezet volt az a valódi zenei struktúra, amelynek szisztematikus vizsgálatát sürgette a *Melodiarium* előszavában, az immár elérhető középkori anyagon. Egyrészt ebben is az 1937-es Kodály-tanulmányra támaszkodhatott. Ezt ki is emelte majdnem tíz évvel később, amikor kifejezetten a magyarországi himnusz- és szekvenciakészletben keresett az új stílusú dallamtípusokhoz közel álló adatokat.⁵⁷ Ugyanitt említette, hogy 1940-ben Walter Wiora is felhívta a figyelmet az architektóniára, valamint a himnuszok és szekvenciák AA⁵ sorszerkezetére. Erre vonatkozó konkrét példákkal pedig Rajeczky már 1943-ban előállt a *Népdaltörténet és gregoriánkutatás* záradékában.⁵⁸ Ez is olyan szikrának, ötletforgácsnak fogható fel részéről, amelynek alapján később nyomatékosan tudta indokolni a strófás latin liturgikus anyag bevonását a magyar népzene összehasonlító vizsgálatába.⁵⁹ Az új magyar népdalstílus történeti kutatásának fölvetése mindazonáltal rendkívül időszerű téma volt: az 1950-es években fokozottan foglalkoztatta a zenetudomány művelőit, aminek egyik legkorábbi dokumentuma Szabolcsi Bence – Rajeczky publikációjával épp időbeli átfedésben született – monográfiája 1954-ből.⁶⁰ Feltűnő, hogy Szabolcsi számos európai régizenei példája között nem akadt egyetlen latin nyelvű liturgikus ének sem, s úgy látszott, hogy később, az új stílus eredetkérdésének az 1960-as évek első feléig tartó vitája során Rajeczky idehaza egyedül állt megközelítésével, amely speciális

56 Rajeczky, *Népdaltörténet és gregoriánkutatás*, i.m., 29.

57 „Jellemző Kodály történeti látókörére, hogy az új stílus európai befolyásoltatásának kérdésében már 1937-ben a középkori dallamvilágra utalt, amikor AA⁵BA és ABBA szerkezetű világi dallamokat és gregorián ABCA-formákat sorolt fel.” Rajeczky Benjamin: „Mittelalterliche ungarische Musikdenkmäler und das neue Volkslied.” *Studia Musicologica* III/1–4 (1962): 263–269, 263. (Magyarul: „Középkori magyar zenei emlékek és az újstílusú népdal.” Ferenczi, Rajeczky írásai, i.m., 59–64., 59. A hivatkozott Kodály-tanulmány: *A magyar népzene*, i.m., 322–323.

58 Rajeczky, *Népdaltörténet és gregoriánkutatás*, i.m., 32.

59 Rajeczky, *Melodiarium*, V.; Rajeczky, *Mittelalterliche ungarische Musikdenkmäler*, i.m., 59–60. Rajeczky korai témafelvetésének természetéről lásd Riskó, *Táguló horizont*, i.m., 440.

60 Szabolcsi Bence: „Adatok az új magyar népdalstílus történetéhez.” In: *Uő.: Népzene és történelem*. (Budapest: Akadémiai, 1954.) 26–58.

műzenei anyagválasztásból indult ki, és amelynek a nyugat-európai szakirodalomban rejtettek az inspirációs forrásai.⁶¹

A *Melodiariumban* közzétett középkori verses dallamkészletnek volt egy olyan vetülete, amely már-már kívül esett a zenetörténész szűken vett szakterületén: a tudományos közéletet az 1950-es évek elejétől kezdve diszciplínákon átnyúlóan intenzíven foglalkoztató verstan. A legalább másfél évtizedre elhúzódó polémia Vargyas Lajos *A magyar vers ritmusa* című könyve váltotta ki,⁶² amely szoros időbeli közelségben követte az Akadémiai Kiadónál Horváth János két verstani munkáját.⁶³ Vargyas könyvéről 1953. február 3-án nyilvános vitaülést rendeztek a Magyar Tudományos Akadémián a Néprajztudományi, Irodalomtörténeti és Zenetudományi Állandó Bizottságok részvételével; a vitán Szabolcsi Bence is fölszólalt.⁶⁴ Rajeczky még abban az évben hosszú recenziót jelentetett meg a műről az *Ethnographiában*.⁶⁵ Írásában azokat a fejezeteket ismertette részletesebben, amelyekben Vargyas a népzenei anyag vizsgálatára kerített sort, de külön gondot fordított a középkori magyar versről szóló elemzésekre is. Elsősorban módszertani jellegű kifogásait a zárószakaszban foglalta össze.

Ha tudjuk, hogy a magyar gregoriánummal foglalkozó legelső publikációjában Horváth János gondolatait mint programadó tézist idézte fel,⁶⁶ akkor nem lepődhetünk meg felvetésein, amelyek a középkori európai vers magyar versszerzésre gyakorolt hatására

61 C. Nagy Béla: „Typenprobleme in der ungarischen Volksmusik.” *Studia Musicologica* II/1–4 (1962): 225–266., 240–256. Az új stílus vitájáról lásd még Riskó, Táguló horizont, i.m., 446.

62 Vargyas Lajos: *A magyar vers ritmusa*. (Budapest: Akadémiai, 1952.) A szerző később újabb könyvben foglalta össze téziseit és az addigra összegyűlt vitaanyagot: Vargyas Lajos: *Magyar vers – magyar nyelv. Verstani tanulmány*. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1966.) 183–237. A vita során felmerült különféle verstudományi értelmezések összefoglalását adja az utóbbihoz készült recenzió: Péczely László: „Vargyas könyve és újabb verstanirodalmunk vitás kérdései. (Vargyas Lajos: *Magyar vers – magyar nyelv*. Szépirodalmi Könyvkiadó 1966).” *Irodalomtörténeti Közlemények* LXXI/3 (1967): 309–320.

63 Horváth János: *A magyar vers*. (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1948.); Horváth János: *Rendszeres magyar verstan*. (Budapest: Akadémiai, 1951.)

64 N.N.: „Vargyas Lajos *A magyar vers ritmusa* című könyvének megvitatása.” *A Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi-Történeti Tudományok Osztályának Közleményei* III/1–2 (1953): 219–257., 234–237. Elképzelhető, hogy Szabolcsi a vita hatására bővítette ki verstani tanulmányai körét 1953 és 1958 között, s közölte az újakat a régiekkel együtt: *Vers és dallam. Tizenöt tanulmány a magyar irodalom köréből*. (Budapest: Akadémiai, 1959.)

65 Rajeczky Benjamin: „Vargyas Lajos: *A magyar vers ritmusa*.” *Ethnographia* LXIV/1–4 (1953): 430–436.

66 Horváth János: *A magyar irodalmi műveltség kezdetei Szent Istvántól Mohácsig*. [= *A Magyar Szemle Könyvei*. IV.] (Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1931.) 289. „Horváth János azt írja: »Az egyházi éneknek nemcsak a dallama, hanem versalakja is hatott a nép ritmusérzékére...«, és ezzel irodalomtörténeti közfelfogást idéz, amit rögtön Gyulai Pál szavaival támaszt meg: »középkori költészetünkben csodálatosan összeolvadtak az egyházi ének dallamai népdalaink ritmusával, hogy megteremtsek azt a nemzeti versidomot, melyet a 16. és 17. század költői még inkább kiműveltek.« Szép, középkori egyházi zenénkre megtisztelő, de csak előlegezett tétel.” Rajeczky, *Középkori missaléink praefatio-dallamai*, i.m., 107.

vonatkoznak a recenzióban.⁶⁷ Megkezdett liturgikus zenei kutatásaihoz szorosan hozzátartozott az az alapállás, melyet a szintén 1953-ra keltezett *Melodiarium*-bevezetőben így fogalmazott meg: „Középkori verstörténetünk számára sem érdektelen, mennyi későközépkori szöveget ismerünk dallamával együtt.”⁶⁸

Ezek után lehetetlen nem felfigyelni e bevezetés további, az aktuális verstani vitákra finoman reflektáló kitételeire. Fontosnak tartotta megjegyezni, hogy a himnuszokban került a sorok alosztását – ütemekre, ütempárokra bontását, metszetek jelzését –, a szekvenciákban hasonlóképpen csak a verssorok végét jelezte, és eltekintett az utólagos „distinctio-vonalaktól”.⁶⁹ Ezzel úgy érezhette, felmentést kap az alól, hogy számot kelljen adnia a szöveg- és dallamsorok ilyen vagy olyan felfogás szerint vitatott osztásairól.⁷⁰ Több módon is felmentette magát: részint azért, hogy, úgymond, a magyar költészet már csak a szekvenciák új stílusa idején került kapcsolatba ezzel a nyugati anyaggal: a régi anyag tagolási kérdései a számára fontos összehasonlítást nem érintik.⁷¹ Részint viszont azért, hogy a „középkori versek annyira finoman komplikált és részleteket egyensúlyozó építkezésénél” külföldi szaktekintélyre, Friedrich Gennrichre hivatkozott.⁷² A szekvenciák átmeneti és újabb stílusához tartozó darabokat egyébként a versszakká szerveződő sorok rímelése alapján tudta elkülöníteni. Annak érdekében, hogy az énekelt latin versek párhuzamba állíthatók legyenek a magyar népdallal, törekedett a mutatókban az arra alkalmas szekvenciákat is lehetőleg strófikus anyagként, sorpárokra bontva közölni, föltüntetve a sorok számát, szótagszámát.

Miután végigkövettem a *Melodiarium* kiadásáig, hogyan alakult Rajeczky kutatómunkája, hogyan érlelődött szempontrendszere a korábbi és frissen szerzett impulzusok, esetleg az aktuális tudományos témák hatására, a továbbiakban azt kísérem figyelemmel, milyen módon szolgált háttérül a gregoriánkutatás kibontakozásához az 1950-es évek zenetudományosságának legintenzívebb kutatási és alkotó folyamata: *A Magyar Népzene Tárának*, a *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* sorozatnak a létrejötté.

67 „A 2-es, 3-as és 5-ös osztások az európai középkori gyakorlatból a magyarba is beszivárogtak”, illetve: „nincs megemlítve, hogy középkori himnuszaink jó kétharmad része 8-asokban zengett a magyar fülekbe már a XI. századtól kezdve.” Rajeczky, Vargyas Lajos, i.m., 435.

68 Rajeczky, *Melodiarium*, i.m., V.

69 I.m., VI.

70 E ponton érdemes tekintetbe venni ezt a gondolatot is: „A dallamátvétel megállapításának még az a nehézsége is megvan, hogy a gregorián eredeti ritmusa számunkra majdnem elveszett, tehát a dallamvonal megfelelése esetén még mindig téves következtetésekre juthatunk.” Rajeczky, *Népdaltörténet és gregoriánkutatás*, i.m., 29.

71 Rajeczky, *Melodiarium*, i.m., VI.

72 I.h.; Friedrich Gennrich: *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*. (Halle: Max Niemeyer Verlag, 1932.)

A Melodiarium és a dallamrendszerzés

Rajeczky *Melodiarium*ának munkálatai azokban az években zárultak le, amikor *A Magyar Népzene Tára* első és második kötete elkészült, illetve megjelent,⁷³ és javában folyt a következő kötetek előkészítése. Rajeczky sürgető késztetést érzett, hogy a magyar népdalkiadás mellé jelentős zenetörténeti összehasonlító anyagot tudjon állítani. Ezt a sietséget hozta fel mentségül, hogy nem mellélkelhetett dallamtárához jelentősen új szempontokat nyújtó tanulmányt.⁷⁴ Érdekes módon az idő sürgetését élték át *A Magyar Népzene Tára* szerkesztői is a népzenei anyag közlésekor, amiről Kodály a *Jeles napok* kötet előszavában tett említést: ott ő a külföldi összehasonlítások hiánya miatt szorult magyarázkodásra.⁷⁵ Úgy látom, a Rajeczky által a *Melodiarium* bevezetésében említett motívumot – „a magyar zenetudomány szolgálatát” – valójában a készülő magyar népzenei összkiadás aktualitása hívta életre, amely nem mellesleg bizonyára szerepet játszott abban is, hogy saját tudományos vállalkozásában Rajeczky a gregoriánnum strófikus anyagát részesítette előnyben.

Kérdés, hogy Rajeczky, aki 1950-től a Néprajzi Múzeum kinevezett muzeológus munkatársa volt, és az ottani népzenei gyűjteménnyel kapcsolatos feladatokat látta el,⁷⁶ milyen viszonyt ápolt a hazai népzene kutatás másik „intézményével”, és tudományos munkája kiteljesedésében hosszabb távon mekkora szerepe volt a Bartók és Kodály kezdeményezte népzenei összkiadásnak. Tudvalévő, hogy éveken keresztül folyamatos anyaggyűjtéssel járult hozzá *A Magyar Népzene Tárát* előkészítő, Kodály vezette csoport – 1953-tól hivatalosan is Népzene kutató Csoport – munkájához.⁷⁷ Kodály a lejegyzésekben és összehasonlításokban közreműködők között – akik közül hárman is a Néprajzi Múzeum szakemberei voltak – említette nevét a *Jeles napok* kötet előszavában, Rajeczky pedig önéletrajzában emlékezett vissza *A Magyar Népzene Tára* számára végzett célgyűjtésekre és a gyűjtés-lejegyzés során folytatott tervszerű kutatásaira.⁷⁸ Sorra bírálatokat írt *A Magyar Népzene Tára* elsőként megjelent három

73 Kerényi, Gyermekjátékok, i. m.; Kerényi György (szerk.): *Jeles napok*. [=Bartók Béla–Kodály Zoltán (szerk.): *A Magyar Népzene Tára* II.] (Budapest: Akadémiai, 1953.)

74 Rajeczky, *Melodiarium*, i. m., V.

75 Kodály Zoltán: „Jeles napok. Előszó A Magyar Népzene Tára II. kötetéhez [1953].” Gyűjteményes kiadása: Bónis, *Visszatekintés/2*, i. m., 201–203.

76 Tari, Rajeczky Benjamin, a népzene tudós, i. m., 239–241.; Tari, Rajeczky Benjamin tudományos önéletrajza, i. m., 340.

77 Péteri Lóránt: „Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez (1947–1969).” *Magyar Zene* XXXVIII/2 (2000. május): 161–191., 173–174; Tari, Rajeczky Benjamin, a népzene tudós, i. m., 240–245.; Péteri, Rajeczky és az MTA Népzene kutató Csoportja, i. m., 306–307.

78 Tari, Rajeczky Benjamin tudományos önéletrajza, i. m., 338., 340. Erre az időszakra eső gyűjtéseiről lásd: Tari, Rajeczky Benjamin, a népzene tudós, i. m., 241–244.; lejegyzői tevékenységéről uo., 245–246. Lásd továbbá Rajeczky Benjamin–Vargyas Lajos: „Zenetudományi munka a Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályán.” *Új Zenei Szemle* 4/4 (1953. április): 23–26.

kötetéről, amelyeket a Magyar Néprajzi Társaság folyóirata, az *Ethnographia* publikált. 1951 májusában részt vett a Magyar Tudományos Akadémián alapított Zenetudományi Szakbizottság alakuló ülésén; a magyar zenetudományt képviselő tudománypolitikai testületben éveken át aktív szerepet vállalt.⁷⁹ Nem mondható tehát, hogy kívülálló lett volna az akadémiai kutatási témák és tervek terén. Jellemző mozzanat például, hogy az Új Zenei Szemle hasábjain 1950-ben, az I. kötet megjelenését megelőzően napvilágot látott „vita” – valójában a munkatársakat tetemre hívó provokáció⁸⁰ – után rövid időn belül neki kellett összefoglalnia a magyar népzene kutatásban a háború óta elért eredményeket.⁸¹ A rendszerezésben látta a szakterület legnehezebb feladatát, egyúttal itt regisztrálta a legjelentősebb előrelépést:

A magyar népzene kutatás legkritikusabb területe a rendszerező munka, éppen úgy, mint a nemzetközi kutatásnak ez a legmegoldatlanabb problémája. Nyitja valahol a többféle rendszer koordináta-síkján lesz; ugyanakkor megnyílik majd az összehasonlító munka síma műútja is. (Kodály összevetései és dallamtörténeti fejtegetései mutatják, hogy ezt el lehet végezni kialakult rendszer segítségével is, de csak intuitív látás, rendkívüli dallamemlékezet és adattudás birtokában. Ezek nélkül a mechanikusan alkalmazott rendszerbeli segítség is könnyen tévútra vezethet.)⁸²

Kodály a következő lényeglátó szavakkal bocsátotta útjára *A Magyar Népzene Tára* I. kötetét: „Rendezetlen népdalkiadások ideje elmúlt. Lehetetlen az összehasonlító kutatás, ha valaminő zenei rendszer nélkül összerakott gyűjteményben lapozgatva, pusztán emlékezetünkben bízva kell a hasonlóságokat keresnünk.”⁸³ *A népzene kutatás jövője* című írásában, amely akár a Népzene kutató Csoport létjogosultságáért küzdő kampányiratnak is fölfogható, a megindult sorozat elsődleges „forrásértékének” azt tekin-

79 Péteri, Adalékok a hazai zenetudományi kutatás, i.m., 167.; Péteri, Rajeczky és az MTA Népzene kutató Csoportja, i.m., 307–308. Lásd továbbá Szabolcsi Bence–Bartha Dénes: „A Zenetudományi Bizottság munkája az 1951–52. évben és a zenetudományban ez időben végzett munkálatok értékelése.” *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* III/4 (1953): 409–413.

80 Járdányi Pál–Vargyas Lajos–Ujfalussy József: „A magyar népdalkiadvány kérdései.” *Új Zenei Szemle* I/1 (1950. május): 26–32.; Kerényi György: „A magyar népdalkiadvány kérdése. Hozzászólás.” *Új Zenei Szemle* I/2 (1950. július): 19–21.; Asztalos Sándor: „Népdalkiadványunk néhány problémájáról.” *Új Zenei Szemle* I/2 (1950. július): 22–25. Lásd még: Breuer János: „Házádnak rendületlenül...» Járdányi Pál születésének 80. évfordulójára.” *Muzsika* XLIII/1 (2000. január): 4–7.

81 Rajeczky Benjamin: „Új népzene kutató munka.” *Ethnographia* LXIII/3–4 (1952): 483–484.

82 Rajeczky, Új népzene kutató munka, i.m., 484.

83 Kodály Zoltán: „Gyermekjátékok. Előszó A Magyar Népzene Tára I. kötetéhez [1951].” Gyűjteményes kiadása: Bónis, Visszatekintés/2, i.m., 184–197., 194.

tette, hogy megteremti a komoly összehasonlító munka megindulásának lehetőségét.⁸⁴ Egyenlőségjelet tett tehát a népzenei összehasonlító anyag tudományos vizsgálat számára megfelelő előkészítése és a dallamanyag elrendezése között. Az I. és a II. (*Gyermekjátékok* és *Jeles napok*) kötet Kerényi Görgy által jegyzett bevezetői és a kötetek mutatói lelkiismeretesen el is számoltak az anyag rendezési módjával, zenei szempontú áttekintésével. Éppúgy Kodály előszavai, majd Rajeczky recenziói sem hagyták soha szó nélkül a zenei rendet, annak hasznosságát, tanulságait: „népzenénk sokrétű anyaga nem szorítható egyetlen merev rendszerbe. Minden ága kell, hogy megtalálja a maga külön rendjét, amelyben leginkább áttekinthető” – szövege Kodály szentenciózus kijelentése a II. kötet élén leginkább arra vonatkozó mentegetőzésként, hogy a népszokásokhoz köthető, karakterisztikumaiiban igen széttartó anyag zenei rendben való közlése csak megalkuvások árán vihető keresztül.⁸⁵

Recenziójában Rajeczky elismerően nyilatkozott a *Gyermekjátékok* közlésében megvalósult csoportosításról, amelynek alapja a határozott ritmusképlettel társuló dallamképlet, dallamtag. Figyelmesen áttanulmányozta a *Dallamaink egymás közti rokonsága* címet viselő, kottát nem tartalmazó konkordanciajegyzéket, amely azon további dallamtagok révén társította össze a dalokat, amelyek az elsődleges rendben nem kaptak szerepet. Fontos módszertani megfigyelést tett, amikor úgy látta: járható út lehet „a legfeltűnőbb csoportképző elem megragadása”, ha a teljes dallamot nem lehet

84 Kodály Zoltán: „A népzene kutatás jövője.” *Akadémiai Értesítő* LIX/491 (1952): 21–22.; Gyűjteményes kiadása: Bónis, Visszatekintés/2, i.m., 198–200.

85 Kodály, *Jeles napok*, i.m., 201. Igen hasonlóan fogalmazott már az I. kötet előszavában is: „Minden anyag a maga sajátosságaiból kell, hogy kifejléssze a legalkalmasabb rendet.” Kodály, *Gyermekjátékok*, i.m., 194. Itt csak érintőlegesen utalhatok *A Magyar Népzene Tára* megindulását kísérő számos mellékkörülmény közül az egyikre, amellyel a szakirodalom kimerítően foglalkozott: a népszokásokhoz köthető dalanyag előtérbe kerülésére, az alkalomhoz nem kötött dalok megjelenítésének elodázására. Szalay Olga: *Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye*. (Budapest: Akadémiai, 2004.) 271–295. A szerkesztéssel, a kötetek anyagának kialakításával és a megvalósult zenei rendezésekkel kapcsolatban részletekbe menően, a dokumentálás igényével tájékoztat Vargyas Lajos két szakmai visszatekintése. „Folk Music Research in Hungary.” *Studia Musicologica* I/1–4 (1964): 433–449.; Uő.: „A magyar népzene összkiadása, a Corpus Musicae Popularis Hungaricae.” *Zenatudományi Dolgozatok* 2003, i.m., 211–218. Egy másik „mellékkörülmény” a szerkesztőkön a késedelmet számonkérő pengeváltás volt, amely az Új Zenei Szemlében jelent meg 1950-ben: Járdányi–Vargyas–Ujfalussy, *A magyar népdalkiadvány kérdései*, i.m.; Kerényi, *A magyar népdalkiadvány kérdése*, i.m.; Asztalos, *Népdalkiadványunk néhány problémájáról*, i.m. Járdányi Pál, Vargyas Lajos és Kerényi György „válaszai” számos értékes adalékkal szolgálnak a szerkesztés, anyagrendezés körülményeire, menetére és célkitűzéseire vonatkozóan. Az elsőként megjelent *A Magyar Népzene Tára* kötetekhez kellő időbeli közelségben született Kerényi Györgynek a zenei rendezés történetébe Kodály nyomán, de a népzene kutatói, közreadói műhelymunkába közvetlen, saját tapasztalatok alapján beavató, angol nyelvű tanulmánya, amelyben már az alkalomhoz nem kötött népdalok zenei rendjének problematikájáról is szó esik: „The System of Publishing the Collection of Hungarian Folksongs: Corpus Musicae Popularis Hungaricae.” In: Rajeczky Benjamin–Vargyas Lajos (szerk.): *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*. (Budapest: Akadémiai, 1956.) 453–468.

rendszerbe illeszteni.⁸⁶ A *Jeles napok* anyagközlésében már inkább megmutatkozott a „kompromisszum zenei része”,⁸⁷ a dallamkereséshez közös szótagszámmutatót kellett létrehozni. Amit Rajeczky a gyűjtemény nyújtotta dalkészlet külön szépségének tartott, az „a variánsok gazdagsága és hajlékonysága” volt, valamint „a rengeteg zenetörténeti tanulság, mely az összehasonlító tanulmányt vállaló olvasót várja”, mert, mint utalt rá, az igazi kutatómunka csak ezután kezdődik.⁸⁸

A Magyar Népzene Tára népdalkiadás megindulásának táján sokasodó, kapcsolódó írásművek a zenetudományi szakmai közbeszédet valóban annyira tematizálták, hogy nem volt túlzás, amire Rajeczky a *Melodiarium* bevezetőjében célzott: „A dallamok rendezésében elsősorban a hazai igényekre voltunk tekintettel. Idáig nem igen volt szokás zenetörténeti dallamanyagot katalógus-rendben közölni. Népzenei kiadványaink nyomán magyar olvasóink már elvárják ezt a rendezést.”⁸⁹ A fő csapást tekintve tehát Rajeczky a népzenei rendezéskor követett alapvető elvek mentén haladt: az általa kutatót strófikus himnusz-készletet a magyar népdalokhoz igen hasonló képződményeknek tekintette, szótagszám és kadenciák, valamint a sorok száma alapján tette rendbe, de a közeli variánsokat többnyire egymás mellett közölte, vagyis kivette a szigorú – szó-társzerű – rendezési sorból. A szekvenciák új stílusú rétegében először is a középkori modusz-tan négy finálisának megfelelően csoportosította négy tonális csoportba a darabokat. Igaz, hogy a dallamközlésben e csoportokon – és a régi stílusú szekvenciák csoportján – belül alfabetikus sorrendben haladt, a strófás anyaghoz csatolt mutatókkal mégis pótolta a jól kereshető zenei rendszert. Az egyszerű „strófa-mutatókat” a szótagszám és a kadenciarend mellett kiegészítette „formaelemző képletekkel”, az *Ambitusmutatóban* pedig a sorok relatív magassága, azok egymáshoz való viszonya

86 Rajeczky, *A Magyar Népzene Tára*. I. Gyermekjátékok, i.m., 220.

87 Rajeczky Benjamin: „A Magyar Népzene Tára. A M. Tud. Akadémia megbízásából szerkesztette Bartók Béla és Kodály Zoltán. II. Jeles Napok. Sajtó alá rendezte Kerényi György.” *Ethnographia* LXV/1–2 (1954): 307–309., 307.

88 Rajeczky, *A Magyar Népzene Tára*. II. Jeles Napok, i.m., 308.

89 Rajeczky, *Melodiarium*, i.m., VI. A Magyar Népzene Tára sorozat köteteiről készült, fent külön nem idézett, de említésre érdemes további (idegen nyelvű) recenziók a Magyar Tudományos Akadémia néprajzi szakkiadványában jelentek meg. Vargyas Lajos: „A Magyar Népzene Tára – Corpus Musicae Popularis Hungaricae. Edited by Béla Bartók and Zoltán Kodály on behalf of the Hungarian Academy of Sciences. Vol. I. Children games. Technical editor: György Kerényi, Budapest, 1951. (Collection of Hungarian folk music.)” *Acta Ethnographica* III/1–4 (1953): 462–465.; Schram F[erenc]: „A Magyar Népzene Tára – Corpus Musicae Popularis Hungaricae. II. Jeles napok (Anthology of Hungarian Folk-Music. II. Calendar customs.) Akadémiai Kiadó. Budapest, 1953.” *Acta Ethnographica* V/1–2 (1956): 195–197. Mindezekhez képest Szabolcsi Bence egyéni, enyhén ideologikus hangot ütött meg, lásd Szabolcsi Bence: „A nagy magyar népdalgyűjtemény.” *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* III/1–2 (1952): 179–181.

szerint rendezte össze – a szekvenciák dallamsorait önálló verses egységnek tekintve – a teljes strófikus anyagot.⁹⁰

Ez utóbbi dallammutatóról csaknem század távlatából Vargyas Lajos megjegyezte, hogy Járdányi Pál ötletéből valósult meg,⁹¹ holott a *Melodiarium*mal kapcsolatos 1959-es Járdányi-írások – a formális bírálat és a terjedelmesebb, idegen nyelvű közlésre szánt *Megjegyzések*⁹² – egyike sem enged erre következtetni, aminek elképzelhető, hogy csupán Járdányi közismert szerénysége az oka. Tény, hogy Rajeczky sem említette Járdányi nevét a kötet köszönetnyilvánításai között. A *Melodiarium* bevezetőjének 1953-as keltezése után azonban igen sok idő telt el a könyv megjelenéséig; mindez jogosan ébreszt gyanút a tekintetben, hogy a kötetben esetleg még az utolsó pillanatban is lényeges változtatásokat eszközöltek. Amit Vargyas visszaemlékezésében állított, az nem kevesebbet jelent, mint hogy *A Magyar Népzene Tára* munkatársai közül valakinek – talán Járdányinak – a szakmai véleménye az 1950-es évek közepe táján komolyan befolyásolta Rajeczky munkáját. Ha el akarjuk kerülni – mint azt Járdányi is tette – a bárki javára szóló utólagos kisajátítást, akkor is arra jutunk, hogy a népdalkiadás központi műhelyében zajló szakmai eszmecsere, az időközben elért eredmények és a megjelent kötetek tanulságai igenis befolyásolhatták a *Melodiarium*-kötet végleges formáját és még inkább Rajeczky népzenei-zenetudományi orientációját.

Egyelőre az időrendet némiképp megtörve érdemes szemügyre vennünk Járdányinak Rajeczky *Melodiarium*-beli anyagközlésére támaszkodó jelentős tanulmányát. Miután *A Magyar Népzene Tára* munkálatainak tapasztalatai alapján összefoglalta a szótárszerű rendezés, a stíluselemző anyagközlés, a dallamanyag sajátos szempontjaiból következő csoportosítás alapelveit – vagyis azokat az alapokat, amelyekre a dallamtörténeti kutatás építhet –, arra a kérdésre, vajon Rajeczky célt ért-e publikációjával, a középkori verses dallamok népzenei összehasonlítás céljából való publikálásával, Járdányi egyértelmű igennel felelt.⁹³ Ennek bizonyítására recenziójában lényegében azt a Rajeczky által megkezdett és önálló tanulmányban is publikált összehasonlító vizsgálatot folytatta tovább, amely a középkori strófás anyag régi magyar népdalstí-

90 Rajeczky, *Melodiarium*, i.m., 295–299, 300–311. A „formaelemző képletek” kifejezés Járdányitól származik: Járdányi, Rajeczky Benjamin: *Melodiarium*, i.m., 135.

91 Vargyas Lajos: „Járdányi Pál, a népzene-kutató.” In: Uő.: *Keleti hagyomány – nyugati kultúra. Tanulmányok*. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984.) 403–414., 406.

92 Járdányi, Rajeczky Benjamin: *Melodiarium*, i.m.; Járdányi Pál: „Über Anordnung von Melodien und Formanalyse in der Gregorianik. Bemerkungen zu B. Rajeczky: *Melodiarium Hungariae Medii Aevi*, I. Hymni et Sequentiae (Editio Musica. Bp. 1956).” *Acta Ethnographica* VIII/1–2 (1959): 327–337. A magyar nyelvű fogalmazvány teljes szövegét – „Dallamrendezés, formaelemzés a gregoriánumban. Megjegyzések Rajeczky Benjamin: *Melodiarium Hungariae Medii Aevi*, I. Hymni et Sequentiae c. könyvéhez (Editio Musica, Budapest, 1956.)” címmel – lásd Berlász, Járdányi írásai, i.m., 135–147.

93 Járdányi, *Megjegyzések*, i.m., 136–137.

lussal párhuzamba állítható rétegére, a kvintszerkezetű dallamokra irányult.⁹⁴ Figyelemre méltó, hogy Járdányi tulajdonképpen azoknak a jelenségeknek a precíz, leíró jellemzését sürgette és kivitelezte, amelyeket Rajeczky is felemlített a himnuszok és szekvenciák dallamstílusának történeti leírásában, és amelyek Rajeczky szándéka szerint a két zenei mutatóban vagy a jegyzetekben történő keresztutalások révén öltöttek kézzelfogható formát (lefelé kvintelő szerkezet, hangnemekhez kötött jellegzetes dallamfordulatokból építkező sorok, fejtáriálás és lábvariálás).⁹⁵ Járdányi számos részletre kiterjedő megjegyzéseiből kiderül, hogy kizárólag a formaelemzésre szűkítve is rengeteg mondanivaló lehet még a himnuszok és szekvenciák dallam- és versszaképítkezésével kapcsolatban, különösen akkor, ha rövidebb egységek összehasonlításával haladunk a motívumegyezések felfedezése felé, mint például a magas szótagszámú, háromsoros himnuszok több sorra bontásával, illetve a dallamsorok azonosságának fogalmát kitágítjuk a sorvégi „dallamrímek” jelenlétére.⁹⁶ Járdányi külön tárgyalta a sorok dallamrajzának megfelelése nélkül létező kvintviszonyt, amelyet jól ismert a magyar népzeneből, s egyben javaslatot tett a szerkezeti jelölések finomítására. Végül röviden listázta az új stílus jellegzetességeit felmutató dallamadatokat, amelyeknek Rajeczky szintűgy kitüntetett figyelmet szentelt.⁹⁷

A kívülálló és mégis szakmabeli Járdányi hozzászólása igazolta, hogy Rajeczky jó úton járt a dallamtár közreadásával. Mindazonáltal az évtized második felében nem gyengültek, hanem felerősödni látszottak a rendszerezett dallamgyűjteményeket sürgető hangok – Járdányié csak egy volt ezek közül. Kodálynak *Az összehasonlító népdalkutatás előfeltétele* című írása (1956) – mintha meglátásának korábbi megfogalmazásai *A Magyar Népzene Tára* bevezetőiben pusztába kiáltó szavak lettek volna – megint leszögezte: „Az összehasonlító népdalkutatásnak vannak ugyan bizonyos kezdeti eredményei, mégis mindenkinek, aki ezen a téren munkálkodik, nagy akadályt jelent a zenei szempontból rendezett gyűjtemények hiánya.”⁹⁸ Jóllehet Kodály megvédte *A Magyar*

94 A Járdányi által hivatkozott tanulmány: Rajeczky Benjamin: „Deszendenzmelodik im Choral und unsere absteigenden Perioden.” *Acta Ethnographica* VI/1–2 (1957–1958): 357–369. Magyar nyelven lásd: „Ereszkedő gregorián dallamok és leszálló periódusaink.” Ferenczi, Rajeczky írásai, i.m., 65–75. Emezzel szorosan összefüggött Rajeczkynek ugyanabból az évből való írása. Lásd Rajeczky Benjamin: „Este a székelyeknél.” *Ethnographia* LXVIII/4 (1957): 575–587. Járdányi tanulmányának elhelyezésében valószínűleg az játszott közre, hogy előzménye is, amelyhez reflexiókat, kiegészítéseket fűzött, az idegennyelvű akadémiai Actákban jelent meg.

95 Rajeczky, *Melodiarium*, i.m., 324.

96 Járdányi, *Megjegyzések*, i.m., 139., 141.

97 I.m., 146. Később Rajeczky visszautalt Járdányinak ezekre a statisztikai eredményeire, lásd „Középkori magyar zenei emlékek”, i.m., 59.

98 Kodály Zoltán: „Eine Vorbedingung der vergleichenden Liedforschung.” Rajeczky–Vargyas, *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, i.m., 7–8. Magyarul: „Az összehasonlító népdalkutatás előfeltétele [1956].” Bónis, *Visszatekintés/2*, i.m., 210–211.

Népzene Tára addigi köteteit, mondván, „ahol az anyagot a szövegre tekintettel kellett elrendezni (II. és III. kötet), a zenei mutatók és megjegyzések a lehető legteljesebb felvilágosítást szolgáltatják a dallamokról”,⁹⁹ azt érzékeltette, hogy a kitűzött elv és cél megvalósulása még távolabb van. Aktuálisan valószínűleg az 1955–1956 folyamán megjelent, Kiss Lajos szerkesztette *Lakodalom* kötetek voltak azok, amelyek nem teljesítették be maradéktalanul a népzenei összkiadással kapcsolatos várankozást.¹⁰⁰

A Magyar Népzene Tárának erről a III. részéről az Ethnographiában napvilágot látott első Rajeczky-recenzió rövid és visszafogott, majd hogynem semmitmondó, habár ismertetése „a dallamok besorolását és rendezését vette tekintetbe”.¹⁰¹ Az a szintén 1957-es, jóval terjedelmesebb, részletesebb bírálat viszont, amelyet a Magyar Tudományos Akadémia I. Osztályának Közleményei fogadtak be, már kendőzetlen szavakkal festett képet a népzene kutatás akkori állapotáról, mivel „alkalmat adott a recenzensnek az egész sorozat néhány problémájának megvilágítására”.¹⁰² Rajeczkynek a népszokásanyag néprajzi szempontú közzétételével kapcsolatos legalapvetőbb kifogása az volt, hogy „hátrányosan befolyásolta a zenei áttekinthetőséget”.¹⁰³ Az adott kötetre vonatkoztatott észrevétele szerint, mivel a szerkesztő túlságosan tágra szabta a közlendő anyag kereteit, „tekintélyes számú dallamot kivont a későbbi, zenei rendezésű kötetekből”,¹⁰⁴ és az anyagválogatás bizonytalanságai miatt „a dallam- vagy szövegelsőség Scyllája és Charybdise között” hanyódott.¹⁰⁵ Általában véve Rajeczky a zenei közlés önállóságára voksolt, amely adott esetben tanulmány nélkül is megállja a helyét.¹⁰⁶ Kritikájában hosszasan elemezte a *Lakodalom* két kötetben való megjelenésének indokoltságát tartalmuk egymáshoz való viszonya alapján,¹⁰⁷ és rámutatott a legértékesebb – megjelent

99 Kodály, Az összehasonlító népdalkutatás, i.m., 211.

100 Kiss Lajos (szerk.): *Lakodalom*. [=Bartók Béla–Kodály Zoltán (szerk.): *A Magyar Népzene Tára*. III/A.] (Budapest: Akadémiai, 1955.); Kiss Lajos (szerk.): *Lakodalom*. [=Bartók Béla–Kodály Zoltán (szerk.): *A Magyar Népzene Tára*. III/B.] (Budapest: Akadémiai, 1956.)

101 Rajeczky Benjamin: „A Magyar Népzene Tára. A Magyar Tudományos Akadémia megbízásából szerkesztette Bartók Béla és Kodály Zoltán. III/A és III/B Lakodalom. Sajtó alá rendezte Kiss Lajos.” *Ethnographia* LXVIII/2 (1957): 360–361. „A szertartások rendjében közölt dallamok is lehetőleg dallamrokonaiuk mellé kerültek”, illetve „Az egyes csoportokon belül a zenei rendezés elvei érvényesülnek.” stb.

102 Rajeczky Benjamin: „A Magyar Népzene Tára. A Magyar Tudományos Akadémia megbízásából szerkesztette Bartók Béla és Kodály Zoltán. III/A és III/B Lakodalom. Sajtó alá rendezte Kiss Lajos. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955 és 1956.” *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* XI/1–4 (1957): 344–355. A bírálat után folytatólag Kiss Lajos válasza olvasható (355–361.) Szalay Olga tévesen 1962-re tette ennek a könyv szemlének a megjelenését: Kodály, a népzene kutató, i.m., 293.

103 Rajeczky, *A Magyar Népzene Tára*, Az MTA közleményei, i.m., 345.

104 I.m., 346.

105 I.m., 347.

106 I.m., 348.

107 I.m., 350–351.

vagy kimaradt – variáncsoportokra.¹⁰⁸ A dallamok jegyzeteinek tárgyalásánál jutott el a legkeményebb szavakig: a magyar népzene kutatás húsz évvel *A magyar népzene* megjelenése után sem tudja felmutatni azt, amire Kodály iránymutatása vonatkozott, az európai színvonalú népzenei és zenetörténeti összehasonlító munkát:

A zenetörténeti vonatkozásokat és az újabb külföldi népzenei irodalmat szem előtt tartó filológiai munka részben egyenetlen, részben nem üti meg azt a mértéket, amit ma elvárunk. Sietünk megjegyezni: nem éppen a rendező hibájából; *népzenei könyvtáraink többévtizedes hátramaradottsága az oka*. A 30-as években, Kodály összefoglaló, Bartók és Szabolcsi összehasonlító tanulmányainak idejében mindinkább érezni lehetett, hogy összehasonlítási anyagunk és a rendelkezésünkre álló tudományos irodalom tulajdonképpen csak közvetlen környezetünkre és a tőlünk keletre eső területekre szorítkozik. A nyugati és távolabbi területek csak néhány, egyáltalán nem kielégítő kiadvány és tanulmány erejéig voltak szakembereink könyvtárában, de különösen kézikönyvtárainkban képviselve. [...] De Kodály már a Magyar Népzene több fejezetében figyelmeztetett az összehasonlító munkák hiányára (gregorián, középkor stb. területén) [...] még az első Kodály-Emlékkönyv idején is lett volna mód népzenei könyvtár beszerzésére. [...] A MnzT Kodály tanulmánya után 20 évvel nem elégedhet meg avval, hogy [...] ügyetlenül folytatja és hamis vágányra tereli Kodály gondolatait, hanem tudomásul veszi a népzenei tudomány és zenetörténet végleges egybekapcsolódását, még pedig abban a konkrét formában, hogy felhasználja és idézi az 1940 utáni irodalmat.¹⁰⁹

A Magyar Népzene Tárával kapcsolatos, korábban – így Szabolcsi 1955-ös akadémiai osztálybeszámolójában¹¹⁰ – csak mérsékelten érzékelhető szakmai bizonytalanságot 1959 tavaszán felszínre hozta a Zenetudományi Bizottság kimondottan a Népzenei Kutató Csoportot értékelő ülése.¹¹¹ Elképzelhetetlen, hogy Szabolcsi akkori felszólalása

108 I.m., 352.

109 I.m., 353–354.

110 „A páratlanul sokrétű anyagban, mely a néprajz, a történelem, az irodalom, a nyelv bűvárának majdnem ugyanannyit nyújt, mint a zenekutatónak, állandóan keresztezi egymást a tisztán zenei jellegű és a tartalom-szerű rendezés-közlés elve, amint az nem is képzelhető másként ilyen úttörő és jóformán előd-nélküli publikációban; minden kötetnek külön-külön kellett és kell kidolgoznia a maga közlési elveit. Ugyanilyen »ad hoc« jellegűek azok a közlési elvek is, amelyek az 1951-ben megalakult Zenetudományi Főbizottság eddigi kiadványait jellemzik.” N.N.: „Az I. Osztály vezetőségének beszámolója.” *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* VII/3–4 (1955): 195–212., 207.

111 Lásd részletesen – az 1959-es akadémiai események ideológus és tudományszervezéssel kapcsolatos vetületeivel egyetemben – Péteri, Adalékok a hazai zenetudományi kutatás történetéhez, i.m., 176–181. és Szalay, Kodály, a népzenei kutató, i.m., 321–322., valamint Péteri, Rajeczky és az MTA Népzenei Kutató Csoportja, i.m., 311–313.

ne a fent idézett Rajeczky-féle bírálatra alapozott volna, illetve hogy Rajeczky bírálata ne játszott volna szerepet az I. osztály vezetőségének állásfoglalásában – lévén annak hivatalos lapjában jelent meg.¹¹² Sótér István osztálytitkár ugyanis a kutatások magyar és általános zenetörténeti témákkal való kibővítését javasolta a Népzene Kutató Csoport számára.¹¹³ A Népzene Kutató Csoport Tudományos Tanácsának novemberi megalakítása után hamarosan sor került Rajeczky osztályvezetővé történő kinevezésére azzal az indoklással, hogy „zenefolkloristáink közül a legképzettebb zenetörténész, s biztosítani tudná, hogy a Csoport az eddigi gyűjtő és rendszerező munka mellett elméleti munkát is folytasson.”¹¹⁴ A Kiss Lajos *Lakodalom* kötetéről írt nagy recenzió végső soron még a fenti jellemzésre is magyarázatot adhat.¹¹⁵

Az 1959-es év – *A Magyar Népzene Tára IV., Párosítók* kötetének megjelenési éve – más szempontból is fordulatot jelentett a magyar népzene kutatás számára. Járdányi neve most először főmunkatársként szerepelt ezen a kötetben, amelynek zenei osztályozását végre saját jogán végezte.¹¹⁶ Ugyanehhez az évhez kapcsolódik a fent már felidézett, Rajeczky *Melodiarium*-át véleményező és kommentáló két írása. Az Akadémián a Népzene Kutató Csoport körül készülődő viharok miatt elmaradt munkatervi vitának a tárgya valószínűleg Járdányi népdalrendezési koncepciója lett volna.¹¹⁷ A felolvasást Járdányi végül 1960. január 7-én tartotta meg a Zenetudományi Bizottság előtt.¹¹⁸ Ekkor lépett először a nyilvánosság elé azzal a rendszerezési kísérlettel, amelyet *A Magyar Népzene Tára* meginduló típuskötetei számára az alkalomhoz nem kötött dalok közlési módszereként kialakított, amellyel nemzetközi szakmai fórumokig jutott, és amelyen haláláig dolgozott.¹¹⁹ Rendszere a dallamvonal és a dallamsorok relatív magassági viszonyain – dallamjárásán – nyugodott, a mechanikus dallamkeresést pedig többféle

112 Szabolcsi szavait idézi Péteri, Adalékok a hazai zenetudományi kutatás történetéhez, i.m., 178–179; Szalay, Kodály, a népzene kutató, i.m., 321.

113 Péteri, Adalékok a hazai zenetudományi kutatás történetéhez, i.m., 179.

114 Az akadémiai I. osztály irataiból idézi Péteri, Adalékok a hazai zenetudományi kutatás történetéhez, i.m., 180. Rajeczky végül igazgatóhelyettesként került a Népzene Kutató Csoporthoz. Péteri, Rajeczky és az MTA Népzene Kutató Csoportja, i.m., 312.

115 Péteri Lóránt személy szerint Szabolcsi Bencét sejtette a döntés mögött, miközben a többi szóba jöhető lehetőséget is végigtárgyalta. Péteri, Rajeczky és az MTA Népzene Kutató Csoportja, i.m., 312. Szabolcsi szerepét a Népzene Kutató Csoport vezetésének átalakításában a fenti adalékok birtokában továbbra is valószínűsíthetjük. Rajeczky-nak az I. Osztály Közleményeiben megjelent recenziója eddig nem kapott különösebb figyelmet a népzene kutatástörténetének bőséges szakirodalmában.

116 *A Magyar Népzene Tára* I. kötete Kerényi-féle gyermekjátékanyagának is ő volt a rendezője, de neve csak Kodály előszavában szerepelt. A rendezés „kulisszatitkairól” lásd Kerényi, A magyar népdalkiadvány kérdése, i.m., 20–21. illetve Vargyas, A magyar népzene összkiadása, i.m., 213.

117 Szalay, Kodály, a népzene kutató, i.m., 322.

118 Berlász Melinda: „A közreadó előszava.” Berlász, Járdányi írásai, i.m., 13. Járdányi Pál: „Az alkalomhoz nem kötött népdalok rendezéséről [1959–1960].” Berlász, Járdányi írásai, i.m., 40–42.

119 Vargyas, Folk Music Research in Hungary, i.m., 437; Domokos Mária–Olsvai Imre–Paksa Katalin: „Járdányi Pál népzenei munkásságának utolsó szakasza.” Zenetudományi Dolgozatok 2003, i.m., 219–328., 219–220.

mutatóval kívánta biztosítani. A népzenei rendezéshez való végső odafordulásában egy igen lényeges életrajzi motívum – a Zeneakadémiáról történt elbocsátása¹²⁰ – is közrejátszott. Mindeközben talán nem járunk messze az igazságtól, ha feltételezzük, hogy Járdányi munkájára éppen ebben az időszakban megtermékenyítőleg hatott Rajeczky *Melodiariuma*.

Kitekintés

A harmadik kötet recenziója volt az utolsó olyan bíráló, amelyben Rajeczky *A Magyar Népzene Tára* ügyéhez szólt hozzá. 1959 után pozíciójánál fogva nem írhatott többet a kiadványról, ellenben maga is aktívan részt vett a szerkesztési munkálatokban. Köztudott, hogy nevéhez fűződik annak V., siratókat tartalmazó kötete, amelyben a zenei rendszer kialakítása ismét Járdányinak volt köszönhető.¹²¹ Rajeczky az 1950-es években, ha kevésbé látványosan is, de igen behatóan foglalkozott népzenei variáncsoportok kialakításával, leírásával; erről ékesen tanúskodik többek között a *Lakodalom* kötetekről készített kritikája.¹²² A népzenei anyaggal az évek során életszerűen, hangzó előadásban és aprólékos zenei lejegyzések során került kapcsolatba, és így is használta fel azokat összehasonlításra a gregorián énekkel.¹²³ Nyilván nem véletlen – és ennek okai igen szerteágazóak lehetnek –, hogy a dallamok szisztematikusan rendezett közlésével, az anyag jól kereshető mutatókkal történő ellátásával viszont inkább csak kifejezetten a gregorián énekkészletet közreadó publikációkban kísérletezett.

Közvetlenül kapcsolódva saját himnusz- és szekvenciakötetéhez elsősorban azzal aknáztta ki az abban rejlő lehetőségeket, hogy a két alapvető magyar népdalstílushoz mutatott be belőle összehasonlító anyagot.¹²⁴ Járdányi reflexióiból is bizonyosan sokat merített: ezt jól mutatja *Gregorián, népének, népdal* című tanulmányának egy kottapéldája, amely megismételte Járdányi egyik szekvencia- és népdalstrófa-párhuzamát.¹²⁵

120 Breuer, Hazádnak rendületlenül, i.m., 7.

121 Kiss Lajos–Rajeczky Benjamin (közr.): *Siratók*. [=Bartók Béla–Kodály Zoltán (szerk.): *A Magyar Népzene Tára* V.] (Budapest: Akadémiai, 1966.) Járdányi neve a kötetben csak Kodály előszavának végén szerepel (i.m., 9.) Lásd továbbá Vargyas, A magyar népzene összkiadása, i.m., 215.

122 Rajeczky, A Magyar Népzene Tára, Az MTA közleményei, i.m.

123 Rajeczky Benjamin: „Parallelen spätgregorianischer Verzierungen im ungarischen Volkslied.” *Studia Memoriae Bélae Bartók Sacra*, i.m., 337–348. Magyarul: „Későgregorián cífrázatok párhuzamai a magyar népdalban.” Ferenczi, Rajeczky írásai, i.m., 90–99.

124 Rajeczky, Ereszkedő magyar dallamok, i.m., és Középkori magyar zenei emlékek, i.m.

125 Rajeczky Benjamin: „Gregorián, népének, népdal.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969.) 45–64., 63.; gyűjteményes kiadása: Ferenczi, Rajeczky írásai, i.m., 40–58. 56. A nevezett kottapélda Járdányinál: Megjegyzések, i.m., 137.

Rajeczky utóbbi idézett munkájára egyébként igen jellemző, ami tudományos érdeklődésére nézve általánosítható is, hogy előszeretettel nyúlt a strófavá válás előtt álló, nyitott, laza szerkezetű népzenei és zenetörténeti dallamanyaghoz. A kötött, strófikus anyagon a *Melodiarium* közreadásakor szerzett tapasztalatait igyekezett ugyanakkor átvinni az európai himnusz-készlet elemzésére, amikor a rokonsági körök szerinti rendezésre tett javaslatot a *Monumenta Monodica Medii Aevi* I. kötetében megjelent himnusz-dallamoknál.¹²⁶ 1961-ben, a *Studia Musicologica* folyóirat megindulásakor már elkésettnek látta bírálatot írni a gregoriánkutatásnak erről az alpművéről, viszont sokat elárul, hogy még 1964-ben, tanulmányának megjelenésekor is időszerűnek tartotta mondanivalójának minél nagyobb nyomatékot adni.¹²⁷ Az ötszázhatvan dallamot tartalmazó gyűjteményben Stäblein források szerint közölte az anyagot, és a dallamokhoz adott számozás segítségével tudta mutatókban részben összehozni az összetartozó, variáns dallamokat. Rajeczky a középkori egyszólamúság történeti feldolgozásához elkerülhetetlennek vélte és sürgette az időbelileg és térbelileg is teljes, szemléletes variáns-sorok felállítását, ráadásul nem is csak a fontosabb típusokra szorítkozva, hanem a sorok vándorló, rugalmas elemeinek részletekig menő figyelembevételével.¹²⁸ E célból a Népzene-kutató Csoport belső használatára a könyv két példányának szétvágásával cédulakatalógust állítottak össze.¹²⁹ A csoportba 1962-ben belépett fiatal munkatársa, Szendrei Janka munkájaként pedig megvalósult nemcsak a kadenciaregiszter, hanem a strófaformák négy főcsoportba rendezése és az alcsoportokban az egyes sorok dallamvezetésének aprólékos elemzése is.¹³⁰

Rajeczky a *Monumenta Monodica Medii Aevi* I. kötetéhez fűzött észrevételeit ezekkel a szavakkal zárta: „Meggondolandó, vajon a típusok szerint összeállított kötetek terve, melyhez a nagy német és magyar népdalkiadás alkalmazkodik, nem szolgálhatna-e a

126 Stäblein, Hymnen (I), i.m.; Rajeczky Benjamin: „Zu den Monumenta Monodica Medii Aevi.” *Studia Musicologica* VI/3–4 (1964): 271–275. Magyarul: „A Monumenta Monodica Medii Aevi-hez.” Ferenczi, Rajeczky írásai, i.m., 80–82.

127 A témával még egyszer foglalkozott az International Folk Music Council rendszerezési munkacsoportjának (Study Group on Analysis and Systematization) 1965-ös pozsonyi konferenciáján. Lásd Rajeczky Benjamin: „Die Melodieordnung der Monumenta Monodica Medii Aevi I.” In: Oskar Elsček–Doris Stockmann (közr.): *Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen*. [= *Slowakische Akademie der Wissenschaften, Institut für Musikwissenschaft. Sinposia II.*] (Bratislava: Verlag der SAW, 1969.) 135–137.

128 Rajeczky, A Monumenta Monodica, i.m., 80–81. Rajeczky, Die Melodieordnung der Monumenta Monodica, i.m., 136–137.

129 A cédulakatalógus később beépült az Európai Dallamkatalógusba, amelynek kezdeményei az 1960-as évek elejére mennek vissza, vagyis nagyjából egyidősek Rajeczkynek a *Monumenta Monodica* e kötetével foglalkozó első tanulmányával. Az Európai Dallamkatalógus lelőhelye ma a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetének Népzenei Archivuma. Történetéhez lásd az ugyanott őrzött, 1992. október 6-án keltezett *Átadási jegyzőkönyvet*, valamint Ferenczi Ilona: „Europäischer Melodiekatalog: Prinzipien der Einteilung und Anordnung.” *Studia Musicologica* XX/1–4 (1978): 305–308.

130 Szendrei Janka: „Melodieordnung der Monumenta Medii Aevi.” *Studia Musicologica* VI/3–4 (1964): 277–298.

középkori monódia kiadásának alapjául is.¹³¹ Az 1960-as években tehát már egészen biztosan foglalkoztatta őt a *Melodiarium Hungariae Medii Aevi*hez hasonló dallamtár összeállításának gondolata, sőt – az 1956-os kötet I. sorszámát tekintve – a kezdetektől tervei között szerepelt az összkiadás folytatása. Nyilvános közleményben és hivatali munkabeszámolóban egyaránt 1969-től lehet nyomára bukkanni a magyarországi antifónák szisztematikus közreadásának, a *Melodiarium Hungariae Medii Aevi* II-nek.¹³² Ez azonban már a magyar gregoriánkutatás következő fejezetéhez tartozik.

131 Rajeczky, A Monumenta Monodica, i.m., 82.

132 Rajeczky Benjamin: „Choralforschung und Volksmusik des Mittelalters?” *Acta Musicologica* XLVI/2 (1974. július–december): 181–216., 183. Magyarul: „Gregoriánkutatás és középkori népzene?” Ferenczi, Rajeczky írásai, i.m., 18–27., 20. Továbbá Rajeczky Benjamin munkalapja az 1969. évi beszámolóval: „Középk[ori] magyar antifonadallamok és népzenei kapcsolataik. Anyaggyűjtés lezárás előtt, rendszerezés folyamatban.” (Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archivum, Irattár.)

OZSVÁRT VIKTÓRIA

„A »korszak« kérdésére az egyes ember így vagy amúgy válaszol”

Szabolcsi Bence és Vargyas Lajos zenetudományi vitái
az 1950-es évek első éveiben¹

Az *idő*, amint egymás mellé sodor bennünket, egyúttal állandóan *kérdez*. Az egyes embernek a többihez való viszonyát ezért olyan módon is megfogalmazhatjuk, hogy az egyes ember élete kérdéseket tesz fel (mint Lukács György mondja, az ember „kérdő lény”), kérdéseket, melyekre ő maga is, a többieké is valamilyen képp válaszol. De fordítva is áll: a „korszak” kérdésére az egyes ember így vagy amúgy válaszol. Azt mondhatja: nem, anélkül, hogy valamilyen „igen”-ről tudna; néha a jövőben, néha a múltban látja a választ – de maga a válasz kényszere feltétlen és állandó.

1994-es monográfiájában Kroó György Szabolcsi Bence történelemszemléletének fejlődését hangsúlyozva példaként idézi a zenetörténész 1970-ből származó gépiratos szövegének ezen részletét.² Kroó szerint Szabolcsi az említett szövegrészletben „az absztrakció szférájába” emeli azokat a problémákat, amelyek a zenetörténeisz az 1940-es évek után írt munkái ismeretében mintegy negyedszázadon keresztül foglalkoztatták, és egyben azok végiggondolását teljesíti ki.³ Az említett munkák, többek között a *Népzene és történelem*⁴ célja zene és társadalom összefüggéseinek vizsgálata, amit Kroó olvasatában Szabolcsi, úgymond, „egyre tágabb perspektívában, a konkrétól az általános felé haladva” szemléli.⁵

1 A tanulmány az NKFIH K 123819-es számú pályázat támogatásával készült.

2 Kroó György: *Szabolcsi Bence. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei 5. II. kötet.* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 1994.) 592–597., 596. A teljes szöveget közli Wilhelm András: Szabolcsi Bence: „Az egyidejűségről (Töredék) [1970].” In: Wilhelm András (szerk.): *Szabolcsi Bence válogatott írásai.* (Budapest: Typotex, 2003.) 628–633., 632.

3 Kroó, i.m. 592.

4 Szabolcsi Bence: *Népzene és történelem.* (Budapest: Akadémiai, 1954.)

5 Kroó, i.m., 597.

Ugyanakkor a Kroó által idézett gépiratot az életmű beteljesülésének megvalósulása helyett szemléljük akár Szabolcsi töprengő visszatekintéseként is, amelyben a pályája vége felé közeledő zenetörténész korábbi munkáinak a történeti körülményekhez való viszonyulására reflektál. A kiteljesülés helyett inkább a számtalan lehetőség közül adott egyetlen válasz szükségyszerűsége válik belőle egyértelművé, ami nem kis mértékben a korszak körülményeinek függvényében öltött alakot. Mindezen körülmények immár kellő időtávlatba kerültek ahhoz, hogy a zenetudomány-történeti kutatások témájává válhasson Szabolcsi munkáinak széles történelmi perspektívában elvégzendő elemzése. Ahogyan Dalos Anna 2014-ben a magyar zenetörténet bibliográfiájáról írt helyzetjelentésében megjegyezte: a bibliográfiai gyűjtés folyamánaképpen lehetővé váló újraértékelés korántsem a tudományterület eddigi munkáinak megkérdőjelezését célozza, hanem sokkal inkább az adott történeti kontextus feltérképezésére és az alkalmazott módszertani alapelvek megismerésére irányul.⁶

Dalos fentebb idézett tanulmányában a „magyar zenetudomány alapító atyjaként” hivatkozik Szabolcsira.⁷ Valóban: 1951-ben Szabolcsi vezetésével indulhatott útjára a zenetudományi képzés a Zeneművészeti Főiskolán, majd tíz évvel később szintén az ő irányításával kezdte meg működését a Bartók Archivum.⁸ Tanárként kifejtett személyes hatása mellett írásai új mederbe terelték a kortársak és a következő nemzedékek szemléletmódjának alakulását.⁹ Ugyanakkor éppen ez a kitüntetett szerep az, ami évtizedek óta kényessé és problematikussá, sőt szinte lehetetlenné teszi Szabolcsi munkásságának tudományos szempontok szerinti, elfogulatlan értékelését. Mindez korántsem egyetlen zenetudós életművének tekintetében tarthatna számot az érdeklődésre, hanem egyben a magyar zenetudomány alakulásának vizsgálatát tenné lehetővé módszertani kérdések, a kulturális politika és a zenei közélet bevonásával.¹⁰

6 Dalos Anna: „A magyar zenetudomány bibliográfiája (1900–1950) Beszámoló a kutatás állásáról.” In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 2012.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet 2014.) 163–173.

7 Dalos, i.m., 173.

8 Kroó, i.m., 650. <http://zti.hu/index.php/hu/bartok/az-archivum-tortenete> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.06.)

9 A témák sokszínűségét Szabolcsi írásainak bibliográfiája beszédesen tanúsítja. Az írásjegyzék összeállításának első kísérletei az 1960-as évekből származnak. 1969-ben készült el a sokáig legteljesebb gyűjtemény: Berlécz Melinda–Homolya István (közr.): „Szabolcsi Bence félévszázados munkássága.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1969.) 7–42. Ezt a későbbiekben több kiegészítés követte: Bónis Ferenc: „Szabolcsi Bence művei. Bibliográfiai kiegészítés.” In: Uő. (szerk.): *Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete.* (Kecskemét: Kodály Intézet, 1992.) 213–239.

10 Szabolcsi munkásságának első összefoglalása Kroó György 1994-ben napvilágot látott, kétkötetes monográfiája, mely – mint arra Kroó rövid, egyoldalas bevezetőjében maga hívja fel a figyelmet – korántsem az életmű értékelését célozza, hanem a hálás tanítvány tiszteletadásának dokumentumaként készült el. Kroó, i.m., 5. 1999-ben, Szabolcsi születésének centenáriuma évében emlékkonferenciára került sor a Zenetudományi Intézetben. Az előadások a Zenetudományi Dolgozatok következő évi számában tanulmányként is napvilágot láttak. A kötetben Somfai László a zenei köznyelv terminusának és egyáltalán használhatósági körének fejte-

Jelen esettanulmányban Szabolcsi tudósi attitűdjét azon viták tükrében kísérlem meg körvonalazni, amiket az 1954-ben kiadott *Népzene és történelem* című gyűjteményes kötete gerjesztett. Szabolcsi politikai korszakoktól függetlenül is egyik leginkább preferált és az 1950-es évek elején egyértelműen központivá váló témájának, népzene és műzene kapcsolatának kérdésében izgalmas áttekintésre nyújtanak lehetőséget a közte és Vargyas Lajos között a kötet tanulmányaival kapcsolatban lezajlott nyilvános viták.¹¹ Népzenevel kapcsolatos nézeteik összevetése tanulságos adalékokkal szolgálhat a vizs-

getése során rámutat a Szabolcsi munkáiból hiányzó metodikai megalapozottságra, ugyanakkor kétségtelen-
né tette, hogy Szabolcsi stílusának „szárnyalása, szinoptikus látásmódja, intuíciója” megkülönböztette őt szá-
mos nyugati – adott esetben a szűk tudományterületen otthonosabban mozgó – kollégájától. Somfai László:
„Zenei köznyelv a 18. században. Kutatástörténeti visszatekintés Szabolcsi Bence gondolatának utóéletéről.”
In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 2000.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete,
2000.) 25–29. Ugyanerre a kettősségre világít rá 2002-ben Péteri Lóránt, amikor Szabolcsinak szintén a zenei
köznyelv fogalmát érintő kutatásait „inkább intuitív, mintsem definíciós igényű” kísérletként jellemzi. Péteri
Lóránt: „Zene, tudomány, politika. Zenetudományi Gründerzeit és államszocializmus (1951–1953).” *Muzsika*
XLV/1 (2002. január): 16–22. A 2000-es évek elején Péteri Lóránt több írásában is behatóan foglalkozott a
Szabolcsi munkássága által fölmerülő zenetudományi kérdésekkel: „Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet
diskurzusai.” *Magyar Zene* XLI/1 (2003. február): 3–48. és XLI/2 (2003. május): 237–256. 2000-ben egy év-
fordulós megemlékezésnek szánt írás, az egykori Szabolcsi-tanítvány, Wilhelm András *Prolegomena Szabol-
csi Bence újraolvasásához* című cikke többszereplős vitát robbantott ki a Holmi című folyóiratban: Wilhelm
András: „Prolegomena Szabolcsi Bence újraolvasásához.” *Holmi* XI/9 (1999. szeptember): 1100–1108. Fodor
Géza: „Levél Wilhelm Andrásnak.” *Holmi* XI/9 (1999. szeptember): 1202–1204. Breuer János: „»A múltat
véggépp eltörölni? Wilhelm András Szabolcsi-értékelésének margójára.” *Holmi* XI/12 (1999. december):
1504–1508. Papp Márta: „Levél Breuer Jánosnak.” *Holmi* XII/3 (2000. március): 382–383. A 2003-ban Wil-
heim szerkesztésében megjelent írásválogatás utószava ismét válaszol a néhány évvel korábban felmerült problé-
mákat, azonban – talán éppen a cikket követő vita során felmerült heves reakciók hatásaképpen – Wilhelm
már jóval megengedőbben fogalmaz, amikor a szűkebb tudományosság helyett a „magyar értelmiségi kultúra
tágabb összefüggésébe” vonja a szövegeket. Wilhelm, Szabolcsi írásai, i.m., 637.

- 11 Wilhelm *Prolegomenájában* felhívja a figyelmet azokra a Szabolcsit az 1940-es évektől – a Kodályhoz fűződő
kapcsolatának törését követően – egyre gyakrabban ért szakmai alapú támadásokra, melyeknek legkorábbi
frontja a népzeneudomány területén alakult ki. Wilhelm, *Prolegomena*, i.m., 1106. Itt említi Wilhelm többek
között Vargyas nevét, megjegyezve, hogy Szabolcsival „szinte minden lehetséges konfrontálódási alkalom-
mal vitacikkekkel írtak egymásnak.” Wilhelm, *Prolegomena*, i.h. Valóban: az Új Zenei Szemle 1954-es évfo-
lyamának július-augusztusi számában a siratókról, az *Ethnographia* 1955-ös évfolyamában Szabolcsi *Nép-
zene és történelem* című kötetéről folytatott heves véleménynyilvánításoktól sem mentes eszmecsere a két
tudós. Vargyas Lajos: „Adalék a siratódallam eredetéhez.” *Új Zenei Szemle* V/7–8 (1954. július–augusztus):
46–47.; Szabolcsi Bence: „Megjegyzések a magyar siratódallam kérdéséhez.” *Új Zenei Szemle* V/7–8 (1954.
július–augusztus): 48–49.; Vargyas Lajos: „Észrevételek Szabolcsi új tanulmánykötetére.” *Ethnographia*
LXVI (1955): 514–519.; Szabolcsi Bence: „Megjegyzések Vargyas Lajos bírálata.” *Ethnographia* LXVI
(1955): 519–521. Vargyas visszaemlékezése szerint ez utóbbi bírálata miatt Szabolcsi hosszú ideig neheztelt
rá. Vargyas Lajos: *Kerítésen kívül. Emlékek életemből.* (Budapest: Szépirodalmi, 1993.) 283. A Magyar Tu-
dományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtörténeti Osztályának szervezésében Vargyas 1952-ben megjelent
A magyar vers ritmusa című kötetének vitáján Szabolcsi elnökölt; a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1954.
január 19-én a magyarság őstörténetéről folytatott vita során Szabolcsi előadására Kodály és a történész és
régész László Gyula mellett Vargyas is hosszasan reagált. Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége
zenetudományi szakosztályának üléséről. 1954. január 19. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (a
továbbiakban MNL OL) P 2146.

gált korszak, azaz az 1948 és 1956 közötti periódus népzenefogalmának definiálásához, továbbá hozzájárulhat Szabolcsi és Vargyas tudósi alkatának árnyalásához, amennyiben megvilágítja a kurrens közéleti direktívák irányában tanúsított viszonyulásukat. Szabolcsi és Vargyas vitájának bemutatását a kötetről szintén beszámoló Ujfalussy József és Gárdonyi Zoltán írásainak megállapításaival egészítem ki,¹² miközben érzékeltetem a zenei életben megkérdőjelezhetetlen autoritással bíró Kodály Zoltán álláspontját is.¹³

Vita a magyar őstörténetről

A *Népzene és történelem* negyedik tanulmánya a *Magyar őstörténet – magyar népzene* címet viseli.¹⁴ A publikált szöveg egy 1954. január 19-én a Magyar Zeneművészek Szövetségében lezajlott vitaelőadás írott változata.¹⁵ Benne Szabolcsi a magyar népzene-történeti kutatásokat és az őstörténet kérdéseit érintő, széles spektrumú korabeli vitát kapcsolja össze. Cikkében Szabolcsi többek között Molnár Erik 1953-ban kiadott, *A magyar nép őstörténete* című munkájára is hivatkozik.¹⁶ Jelentős történelmi műnek nevezi a könyvet, és említést tesz az azt övező széles körű érdeklődésről és vitákról. Mindehhez a maga „szerény felkészültségével” nem kíván hozzászólni, célkitűzése mindössze a magyar zenetörténet őstörténetre vonatkozó adalékainak összegzése és a megválaszolandó kérdések felvázolása.¹⁷

Molnár könyve a Magyar Nyelvőr 1956-os évfolyamában megjelent recenzió szerint „az első és így úttörő marxista őstörténet”.¹⁸ Figyelemre méltó, hogy miközben a recenzió, Fokos Dávid nyelvész, etnográfus a Molnár könyve nyomán napvilágot látott összefoglaló kiadvány nagyszerűségét és újszerűségét hangsúlyozza, megjegyzi: az egyes tudományágak szakértői számos tévedést kifogásoltak az egyes megállapítások tekintetében. Mint olvashatjuk:

12 Ujfalussy József: „Népzene és történelem. Szabolcsi Bence új tanulmánykötete.” *Új Zenei Szemle* V/11 (1954. november): 25–28. Gárdonyi Zoltán: „Szabolcsi Bence: Népzene és történelem.” *Az MTA Nyelv-és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei* IX/1–2 (Budapest: MTA, 1956.) 212–217.

13 Kodály Zoltán: „Molnár Erik: A magyar nyelv őstörténete. Hozzászólás Szabolcsi Bence vitaindító előadásához [1954].” In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok* 3. (Budapest: Argumentum, 2007.) 429.

14 Szabolcsi Bence, „Magyar őstörténet – magyar népzene.” In: Uő., *Népzene és történelem*, i.m., 132–144.

15 Jegyzőkönyv, 1954. január 19., i.h.

16 Molnár Erik: *A magyar nép őstörténete*. (Budapest: Szikra, 1953.)

17 Szabolcsi, *Magyar őstörténet – magyar népzene*, i.m., 135.

18 Fokos Dávid: „A magyar őstörténet kérdései.” *Magyar Nyelvőr* LXXX/1 (1956. január–március): 129–132.

A vita során Molnár Erik könyvével kapcsolatban „az egyes szaktudományok képviselőinek túlnyomó többsége megdöntötte, illetőleg elfogadhatatlannak, bizonytalanoknak mutatta ki a maga tudományos területéről származó” bizonyítékokat. Tulajdonképpen csak Szabolcsi Bence volt az, aki a mari és a magyar népzene belső-ázsiai kapcsolatait emelve ki, Molnár Erik elméletének fontosságára – és így szerinte helyes voltára – is utalt. (A zenei problémákat egyébként a Zeneművészek Szövetsége külön ülésen tárgyalta meg.)¹⁹

Az idézetben említett vitaülés tudományterületeken átívelő – vagy legalábbis annak szánt – jelentőségét jelzi, hogy meghívott vendégként a magyar honfoglalással és őstörténettel már akkoriban behatóan foglalkozó történész, László Gyula is részt vett rajta. Okfejtésében Szabolcsi hangsúlyosan hívta fel a figyelmet a magyar zene közép-ázsiai forrásaira. Ezek alapján feltételezte, hogy a régi magyar népdalstílust közvetlen kapcsolat fűzi a Szovjetunióban élő népek zenéjéhez, aminek értelmében a magyar népzene az eurázsiai műveltség egy nyugatra vetett tagjának lenne tekinthető. A Zeneművészek Szövetségében lezajlott vitán Kodály elnökölt. Tömör megszólalásaival is nyilvánvalóvá tette a Szabolcsitól alapvetően különböző véleményét:

A magam részéről nem tudom egészen osztani Szabolcsi optimizmusát, másrészt pesszimizmusát. Optimizmusa az, hogy hamarosan zöld ágra vergődünk ezekben a bonyolult kérdésekben. Pesszimizmusa vagy szerénysége az a kétség, hogy van-e olyan tartós a dallam, mint a szó. Ez utóbbira azt mondhatom, hogy a dallam sokkal tartósabb, mint a szó, mert a dallamnak fizikai kötöttségei vannak.²⁰

Kodály ugyanitt felhívta a figyelmet a tudósi fantázia túl aktív működésének veszélyeire, a célzást talán részben Szabolcsi intuitív módszereinek címezve:

Gyakran láthatjuk, hogy a tudománnyal foglalkozó fiatal tudósok nem fogják eléggé keményen a fantázia gyeplőit; az bizony könnyen elszalad és a Meotisz ingoványába viszi az embert, ha nem vigyáz. [...] Egyszóval nincs még elég megbízható összehasonlítási alapunk, amelyre építeni lehetne. Tény, hogy az eddigi adatok Közép-Ázsia felé mutatnak. Bármennyire kedves volna is nekünk, ha bebizonyulna Molnár Erik minden feltevése, ismétlem: kevés még a megbízható bizonyító anyag.²¹

19 I.m., 132.

20 Kodály, Molnár Erik, i.m., 429.

21 I.h.

Hozzászólásával Vargyas rögvest Kodályhoz kapcsolódott, és messzemenően helyt adott óvatosságának. A Szabolcsi által kimutatott dallamegyezéseket csupán az érintett népek valamikori kapcsolatának tekintetében tartotta bizonyító erejűnek. Meglátása szerint önmagukban a dallamegyezések semmiképpen sem alkalmasak egy nép eredetének vagy őshazájának pontos meghatározására.²² A dallamok párhuzamai az adott dallamtípus egy területhez tartozását jelzik ugyan, de mivel kétségtelenül létezik dallamvándorlás és -terjedés – így Vargyas –, a melódiák eredetével kapcsolatban bizonyító erővel nem bírnak.²³ Vargyas egy évvel később, 1955-ben Szabolcsi előadásának a *Népzene és történelem* című kötetben megjelent írott változatáról még kategorikusabban fogalmaz: alaptalannak tartja Szabolcsi feltételezését az obi-ugor és finn-ugor népek belső-ázsiai eredetéről, és ennek következményeképpen az erre felépített elméletet „elfogadhatatlannak” bélyegezi:

Fontos néprajzi kérdést érint a negyedik tanulmány, a „Magyar őstörténet – magyar népzene” című, mely vitaülésen hangzott el mint előadás, a napisajtóban is megjelent, s heves viták középpontjává vált. Magunk is vitatkoztunk szóban és írásban avval az állításával, hogy az obi-ugorok és volgai finn-ugor népek zenei stílusa középázsiai eredetű volna, mint az ötfokú, török-mongol stílus. (Itteni fogalmazásában „de az utóbbi évtizedekben az is kiderült, hogy halványabb nyomokban bár, de ugyanúgy elvezet kelet felé, mint az ötfokú dallamvilág...” „Ha tehát feltesszük, hogy ez a stílus is valahonnan belső Ázsiából ered...”) Csak hogy erre a feltevésre semmi alapunk sincs. A finn-ugorok primitív zenéje teljesen más, mint a törökmongol népek ötfokú zenéje, és semmi nyoma sincs annak, hogy ez a stílus valamikor Belső-Ázsiában is meglelt volna. Amíg erre meggyőző bizonyítékot nem kapunk, addig elfogadhatatlannak kell tartanunk mindazt az őstörténeti koncepciót, amit erre az állításra Szabolcsi felépít.²⁴

Egyértelmű tehát, hogy Kodály és Vargyas egyaránt az elmélet tényszerű bizonyítékainak csekély mennyiségében, az összehasonlító anyag hiányosságaiban vélte felismerni Szabolcsi érvelésének gyenge pontját. A konkrét adatok és ezzel együtt a biztos alap hiányában Kodály és Vargyas olvasata szerint elhamarkodottnak tűnt bármilyen elmélet felépítése.

A Szövetségben lezajlott vitába egy másik Kodály-tanítvány, Járdányi Pál is bekapcsolódott.²⁵ Hozzászólásában Vargyassal értett egyet, amikor azt hangsúlyozta, hogy az

22 Jegyzőkönyv, 1954. január 19., i.h.

23 I.h.

24 Vargyas, *Észrevételek*, i.m., 518.

25 Jegyzőkönyv, 1954. január 19., i.h.

egyek népek átvehetnek egymástól népdalstílusokat, mint ahogy el is hagyhatják őket, éppen ezért bármiféle egyezés nem feltétlenül képez bizonyítékot az eredet kérdésében. Járdányi azonban Kodály és Vargyas mennyiségét érintő kritikájával szemben nem a rendelkezésre álló összehasonlító anyag nagyságában érzékelte a probléma gyökerét, hanem véleménye szerint az ilyen irányú következtetés – a dallamegyezések számától függetlenül – semmiképpen sem bírhat perdöntő erővel. Az ülés zárszavaként Kodály mindenkinek megköszönte a hozzászólásokat, melyekkel segítették a vita megoldását, „amitől” – tette hozzá lakonikusan – „még elég messze vagyunk”.²⁶

Mindazonáltal hiba volna Szabolcsinak a magyar őstörténet iránti érdeklődése hátterében pusztán aktuális politikai megfontolásokat feltételezni. Ő maga már egy bő évtizeddel korábban, a Magyar Csillag folyóirat 1942. áprilisi számában *A magyar népzene nyomában, Kelet felé* című írásában a következőképpen fogalmazott a kérdésről:

Senki sem keresi őseit és rokonait olyan buzgalommal, mint aki egyedül van, vagy legalábbis egyedül érzi magát. Az őstörténet, az összehasonlító nyelvészet, s legújabbban az összehasonlító zenetudomány munkájában Európa peremvidéki népei – többnyire kicsiny és rokonságuktól messzire szakadt népek – akkora szenvedéllyel vesznek részt, mintha legbensőbb ügyükről lenne szó.²⁷

A felütésként megfogalmazott gondolat rávilágít a magyar népzene eredetét övező kérdések súlyára a korszak kontextusában, és részben megmagyarázza azokat az igen heves véleménynyilvánításokat is, melyek hozzátévelegesen az 1930-as évek közepétől kezdve az 1950-es évek első feléig a magyar őstörténeti kutatások kérdésében kialakultak, és amihez a legtöbb tudományterület csatlakozott valamilyen formában. Nem véletlen tehát, hogy Szabolcsi előadása szövegének írott változatát tartalmazta az 1954-ben megjelent – és már 1955-ben német és orosz ismertetővel bővítve ismét kiadott – *Népzene és történelem*.²⁸

A kötet megjelenését követően számos reflexió látott napvilágot, ami már önmagában jelzi a kiadvány reprezentativitását. Ujfalussy József kritikáját *Népzene és történelem. Szabolcsi Bence új tanulmánykötete* címmel az Új Zenei Szemle 1954. novemberi száma közölte; az írásokban Ujfalussy a „kodályi tanítás szellemének” tükröződését vélte felismerni.²⁹ Megkérdőjelezheti ugyanakkor a kodályi szellemiség követését a Kodály

26 Jegyzőkönyv, 1954. január 19., i.h.

27 Szabolcsi Bence: „A magyar népzene nyomában, Kelet felé.” *Magyar Csillag* II/4 (1942. április): 221–225. Gyűjteményes kiadása: Wilhelm, Szabolcsi írásai, i.m., 216–221. 216.

28 Ujfalussy az Új Zenei Szemlében megjelent recenziójában utal arra, hogy az igen alacsony példányszámban megjelent első kiadást hamar elkapták. Ujfalussy, Szabolcsi új tanulmánykötete, i.m., 25. Feltehetően ezért érkezett gyorsan a második kiadás.

29 Ujfalussy, i.m., 26.

belső tanítványi és munkatársi köréhez tartozó Vargyas szenvedélyes hangú bírálata 1955-ből *Észrevételek Szabolcsi új tanulmánykötetére* címmel,³⁰ amelyre Szabolcsi hasonló hangvétellű választ fogalmazott.³¹ A két utóbbi cikk az *Ethnographia* hasábjain jelent meg. Egy évvel később, 1956-ban mintegy a vita lecsengéseként Gárdonyi Zoltán publikált recenziót a *Népzene és történelemről* Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának Közleményeiben.³²

Az általános szemléletmódbeli és módszertani kérdéseken túl a Szabolcsi kötetéről napvilágot látott három bírálat megjegyzéseinek elemzése az egyes megállapítások tekintetében is elgondolkodtató adalékokkal szolgál. Ujfalussy 1954-ben megjelent írása kevés tárgyyszerű észrevételt tartalmaz, sokkal inkább Szabolcsi és a tanulmánykötet zenepolitikai pozicionálását tüzi ki céljául. Mindezt a „kodályi tanítás” intésére hivatkozva teszi, mondván:

Ha van – márpedig van! – számunkra a kodályi tanításnak lényeges utasítása, az éppen úgy szól, hogy az egész alkotói, tudományos és nevelői életműnek egy egységes célt kell szolgálnia: a jövő építését a jelen problémáinak éles és világos tisztázásával, a múlt, a történelem tanulságai alapján. – Ennek a tanításnak a szellemét tükrözi vissza Szabolcsi Bence új könyve.³³

Szintén a jövő építésének érdekében Ujfalussy követendő példaként állítja Szabolcsi „tudatosan és politikusan” irányított kérdésfelvetéseit, melyeknek tudatos követése – véleménye szerint – sok fáradságtól és helytelenül feltett kérdéstől óvna meg a kor zenetudósait.³⁴ A *Népzene és történelem* kapcsán a tényeket és az érvelésmódot érintő bírálatra csupán egy esetben, éppen a magyar őstörténetről szólva kerül sor. Ujfalussy ezen a ponton a dallamegyezések bizonyító erejéről szólva – jóllehet kimondatlanul – Kodály fentebb már ismertetett kritikáját ismétli meg:

Ne tévesszen meg bennünket a nyelv és a zene között vont csábító analógia: a kettő nem azonos! Ha Szabolcsi Bence azt mondja az említett helyen, hogy „a dallam legalább olyan hosszúéletű, legalább olyan maradandó, mint a szó...” és „zenei stíluscsere, stílusvesztés és átvétel a történelemben éppúgy lehetséges és feltételezhető, mint nyelvcsere, nyelvváltás”, szeretném a szándékosan kiemelt összehasonlító szócskákat megváltoztatni, mert meggyőződésem, hogy a dallam

30 Vargyas, *Észrevételek*, i.m., 514–519.

31 Szabolcsi, *Megjegyzések*, i.m.

32 Gárdonyi, Szabolcsi Bence: *Népzene és történelem*, i.m., 212–217.

33 Ujfalussy, i.m., 26.

34 I.h.

sokszor még maradandóbb, mint a szó és a zenei stíluscsere, stílusvesztés és átvétel sokkal inkább lehetséges és feltételezhető, mint nyelvcsere, nyelvérvétel.³⁵

Különös, hogy Ujfalussy, miközben szinte szóról szóra adja vissza Kodály gondolatait – miszerint a dallam formája tartósabb, mint a szóé –, és előljáróban hivatkozik is a Szövetségben lezajlott vitaülésre, a recenzióban kifejtett vélemény forrását rejtve hagyja. Jellemző ugyanakkor és Szabolcsi intuitív munkamódszerének ad érvényt – és ez már merőben a Kodályéval ellentétes meglátás –, hogy a metódus alkalmatlansága miatt Ujfalussy korántsem veti el egyértelműen a végső következtetést. Ráadásul egy kedélyes anekdota bevonásával Ujfalussy a tudományos érvelés módszertanát illető problémák súlyát szinte lényegtelené könnyíti:

Nem jártunk-e úgy, mint az egyszeri öregasszony, aki megálmodta a hármat meg a négyet, megtette lutrin mind a kettőt, de még a huszonegyet is, mert – úgymond – háromszor négy az huszonegy, s megnyerte a három számával a főnyereményt. Vagyis: valahol a végső következtetésben igazunk van, de ezt inkább érezzük, mint tudjuk, mert bizonyítékaink még nagyonis töredékesek és főként egyoldalúak, bizonyító erejük még nagyonis kiegészítésre szorul.³⁶

Szabolcsi írásai és Vargyas recenziója

1950 júniusa és 1956 szeptembere között az Új Zenei Szemle összesen tizennyolc Szabolcsi-írást közölt.³⁷ Néhány címadás első pillantásra magán viseli a történelmi kényszerítő erők bélyegét, ilyen például a Sztálin nyelvtudományi írásairól készült munka³⁸ vagy a Kínai Népköztársaságban végzett egy hónapos tanulmányútról készített beszámoló.³⁹ Az alkalminak tűnő írások – így például a *Százéves a Budapesti Filharmóniai Társaság*⁴⁰ – szintén tartalmazznak aktuálpolitikai felhangokat. Nem meglepő, hogy az ezekben az években publikált cikkek a korszak elvárásaihoz igazodva túlnyomórészt népzenei kérdéseket tárgyalnak: népzene és műzene kapcsolódási pontjai, nép és kultúra

35 Ujfalussy, i.m., 27. Ujfalussy a cikkben említi a témát érintő vitát, melynek egyik állomása az 1954. januári, szövetségbeli diszkusszió volt.

36 I.h.

37 A lap szerkesztőbizottságának többek között Szabolcsi is tagja volt.

38 Szabolcsi Bence: „Sztálin nyelvtudományi cikkeinek tanulsága a zenetudomány szempontjából.” *Új Zenei Szemle* II/9 (1951. szeptember): 2–4.

39 Szabolcsi Bence: „Zenei tanulmányúton Kínában.” *Új Zenei Szemle* VI/2 (1955. február): 1–7.

40 Szabolcsi Bence: „Százéves a Budapesti Filharmóniai Társaság.” *Új Zenei Szemle* IV/12 (1953. december): 23–24.

viszonya kerülnek előtérbe, jellemzően társadalmi kontextusba helyezve. Az *Adatok az új magyar népdalstílus történetéhez* címmel három terjedelmes részben közölt tanulmány például egy társadalomtörténeti igényű, már-már osztályharcos szellemiségű eszmefuttatásban csúcsosodik ki.⁴¹ Szabolcsi több alkalommal mutat be 17–18. századi forrásokat, amelyeknek elsősorban népeket összekötő jellegét hangsúlyozza, a dallamok vagy legalábbis a dallamstruktúra rokonságát emeli ki. Feltűnően gyakran hivatkozik Bartók 1934-es *Népzene és a szomszéd népek népzeneje* című munkájára, melyet az 1948-ban Szöllősy András közreadásában megjelent és Szabolcsi által szerkesztőként jegyzett *Bartók Béla válogatott zenei írásai* bevezetésében „útjelzőként, fontos számvetésként” jellemez.⁴²

A vizsgált időszakban Szabolcsi írásai közül kétségtelenül a *Népzene és történelem* keltette a legnagyobb visszhangot. Recenziójában Vargyas elsőként az *Adatok az új magyar népdalstílus történetéhez* című szövegre reagál részletesen, amivel egyértelműen érzékelteti a cikk kérdésfelvetésének tulajdonított elsőrendű fontosságot. Vargyas a vitatható megállapítások módszertani gyökerét abban látja, hogy Szabolcsi az egyes elemeket önkényesnek tűnő módon kiragadja összefüggéseikből, majd ezután szabadon interpretálja megjelenésüket:

Szabolcsi a XVI–XVIII. századi zenetörténeti emlékekből igyekszik kimutatni olyan elemeket, amelyek az új stílusra vallanak, elsősorban az AA⁵BA formát. Egy elem azonban még nem maga a stílus, sőt nem volna még az sem, ha egyes, kétségtelenül új stílusú dalokat tudna kimutatni a régiségből; egy-egy elszigetelt példa ugyanis még nem stílus; csakis összefüggő jelenségek tömeges jelentkezése az.⁴³

Az elemek közül Szabolcsi különösen nagy jelentőséget tulajdonít a sorszerkezetnek, ami azonban Vargyas szerint éppen a legkevésbé kapcsolódik az új stílusú népdalhoz, sokkal inkább a 19. századi népies műdal attribútuma.⁴⁴ A tárgyalás során Vargyas szóhasználata hovatovább azt sejteti, mintha Szabolcsi tulajdonképpen valamifajta prekoncepciót követne, amikor úgymond „igyekszik kimutatni” az új magyar népdalstílusra jellemző ismertetőjegyeket. Ráadásul Vargyas szerint még eme részjelenségek kimutatása is olykor „ingatag [...]” sőt sok esetben egyenesen erőltetett.⁴⁵ Mindeközben a népzenei stílus mint terminus Szabolcsi-féle értelmezését is kifogásolja, mond-

41 Szabolcsi Bence: „Adatok az új magyar népdalstílus történetéhez.” *Új Zenei Szemle* I/2–3–5 (1950. július, augusztus, október): 13–18., 9–13, 40–51. A tanulmány a *Népzene és történelem* című kötetben újra megjelent. Szabolcsi, *Népzene és történelem*, i.m., 26–58.

42 Szabolcsi Bence (szerk.)–Szöllősy András (összeáll.): *Bartók Béla válogatott zenei írásai*. (Budapest: Magyar Kórus, 1948.) 6.

43 Vargyas, *Észrevételek*, i.m., 514.

44 I.h.

45 I.m., 515.

ván: egyetlen jellemző még nem bizonyíték magára a stílus létezésére vonatkozóan.⁴⁶ Mindezzel Szabolcsi gondolatmenetét tudományos szempontból érvénytelennek vagy legalábbis alapjaiban definiálatlannak tünteti föl.

Nemcsak a stílus összetevői, hanem azok kora is vita tárgyát képezi Vargyas észrevételei között. Az új stílus datálásával kapcsolatban Kodályra és Bartókra hivatkozik, akik gyűjtéseik alapján a 19. század végére, az 1870-es évekre tették az új stílus kialakulását és elterjedésének kezdetét, Szabolcsi azonban már a 16. században felismerni véli az új népdalstílus néhány elemét. „Le kell szögeznünk – így Vargyas –, hogy egyetlen esetben sem sikerült kimutatnia új stílusú dallamot a régi zenei emlékekből.”⁴⁷

Szintén hosszasan és a korábbihoz hasonló szenvedéllyel elemzi Vargyas a Szabolcsi kötetét nyitó *Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben* című tanulmányt, mely, úgymond, néprajzi problémák elméleti kérdéseit veti fel. Megállapítja, hogy benne a zenetörténész szovjet példák alapján fűzi tovább Kodály *Népzene és műzene* című, 1943-ban publikált írását, népzene és műzene alapvető különbözőségének kérdésében pedig „tagadó álláspontot” foglal el. Vargyas korántsem Szabolcsi álláspontját kritizálja, hiszen – mint azt a folytatásban megjegyzi – a tagadó és az igenlő válasz egyaránt jogos és védhető lehet, azonban ismét csak a tudományos megalapozottságot hiányolja, amikor a kérdésben a zenetörténész „kissé sommás” állásfoglalására utal:

Kétségtelen, hogy mind elvi, mind gyakorlati szempontból tagadó és igenlő álláspont egyaránt jogosult. Viszont a tudomány számára bármelyik is csak akkor tartalmaz pozitívumot, ha el tudja határolni, hogy milyen vonatkozásban tulajdonít érvényességet az egyik felfogásnak és milyen mértékben ismeri el a másikat.⁴⁸

Vargyas ezen a ponton nem bocsátkozik mélyebb fejtegetésbe, hanem csupán hivatkozik az ugyanebben az évben hasonló témában írt német nyelvű tanulmányára, mely az *Acta Ethnographica* hasábjain látott napvilágot.⁴⁹

Mint az eddigiekből kitűnik, Vargyas bírálata a részletek megvitatásán túl Szabolcsi írásainak általános jellemzőit is érinti. A változatos témák összefogó elveként azt a Szabolcsi munkásságában, úgymond, „a kezdetek óta jelentkező” törekvést nevezi meg, amely az egyes zenei jelenségeket szélesebb társadalmi-történeti keretbe kívánja beágyazni. Vargyas írása, mint arra már annak címadása – *Észrevételek Szabolcsi új tanulmánykötetére* – is utal, nem kimondottan recenzio, hanem műfaját tekintve

46 „Egy-egy elszigetelt példa ugyanis még nem stílus.” I.m., 514.

47 I.m., 515.

48 I.m., 517.

49 Vargyas Lajos: „Kollektives Schaffen in der Volksmusik.” *Acta Ethnographica* IV/1–4 (1955): 395–418. 395–418. Írásában népzene és műzene szorosan összefonódó történetét és az egymásra gyakorolt hatásukat a színárnyalatok egymásba olvadásához hasonlítja, ahol nem lehet éles határvonalat húzni az egyes területek között.

inkább egyfajta vitairathoz áll közel. A teljes szöveg hangnemét illetően sokatmondó lehet a konklúzió, amelyben Vargyas észrevételei összegzéseképpen Szabolcsinak a kiadványhoz írt előszavából idéz:

Összegezve benyomásainkat, Szabolcsi bevezető szavaira kell utalnunk, amelyekben helyesen ragadja meg kötetének jellegét: „...kalandozva portyázó előőrsök ezek még – várják a biztosabb léptekkel haladó, járt és járatlan terület diadalmasan birtokbavevő utódokat”. Valóban e tanulmányok nagyrészt problémafelvetések, ötlet-felvillanások, melyekből a nyugodt, elmélyült kutatásnak kell majd leszűrni a valóságos eredményeket.⁵⁰

A bíráló szinte egyetlen helyeslő észrevétele az, ahogyan Vargyas mély egyetértését fejezi ki ezzel a Szabolcsi által saját kutatásának hozadékait illedelmesen kibővítő udvariassági formulával.⁵¹ Vargyas egyelőre valóságos eredményeket nélkülöző „ötlet-felvillanásokat” emleget, azaz szóhasználatával tudományos szempontból kevésé értékelhető szövegekként, illetve megoldatlanul hagyott „problémafelvetésként” címkézi a megjelent írásokat. Nem ez volt az első alkalom, hogy Vargyas Szabolcsi valamely munkájáról írt. 1947-ben – tehát nyolc évvel korábban – szintén az *Ethnographia* hasábjain *A magyar zenetörténet kézikönyvéről* jelent meg recenziója.⁵² Szabolcsi kötetét Vargyas „rendkívül jelentős” könyvként mutatja be, íróját pedig a „zenetörténeti kutatómunkának [...] legtöbb eredménnyel büszkélkedhető művelője”-ként jellemzi.⁵³ Ugyanakkor már felmerül a néhány évvel később élesen kritizált metódus, azaz az elméletek nem kielégítő módszertani megalapozottsága, jóllehet itt még csupán egyetlen tanulmányt érint. Az úgynevezett verbunkos zene arab kapcsolatairól szólva fogalmazza meg Vargyas:

Mindenesetre, amíg csak elszigetelt esetekben találjuk a hasonlóságot, az Iszlám zenéjének hatása verbunkosra – a könyv összefoglaló, kész eredményeivel szemben – nem lehet egyéb, mint problémafelvetés.⁵⁴

50 Vargyas, *Észrevételek*, i.m., 519.

51 Szabolcsi a *Szabad Nép* 1954. december 25-ei számában hasonló jelzőket használ, amikor „szerény és gyarló kis kötetnek” nevezi új kiadványát. Az ekkoriban őt ért támadások fényében kissé ironikusan hat a cikket záró megjegyzése: „A feladat olyan hatalmas, hogy nem egy kutató, hanem egy egész nemzedék megfeszített munkáját igényli; de az a szeretet és bizalom, amely a magyar tudóst ma hazájában körülveszi, nemcsak lehetőséget, hanem – úgy érzem – erőt is ad hozzá mindnyájunknak.” Szabolcsi Bence: „Új zenénk szóljon közvetlen emberséggel a hallgatóihoz.” *Szabad Nép* XII/359 (1954. december 25.): 5.

52 Vargyas Lajos: „Szabolcsi Bence: A magyar zenetörténet kézikönyve.” *Ethnographia* LVIII (1947): 293–306.

53 I.m., 294.

54 I.m., 305.

Ugyanazt a szót használja tehát 1947-ben és 1955-ben Szabolcsi munkássága kapcsán: mindkét esetben „problémafelvetéssel” találkozunk.⁵⁵ Azonban míg a korábbi recenzióban az „összefoglaló, kész eredmények” mellett bukkan egyetlen problémafelvetésre, addig a későbbi kiadványról szólva már kifejezetten az eredmények helyét foglalják el ezek a problémafelvetések, ezzel egyfajta általános sikerületlenség árnyát vetve a munka egészére.

Adalékot kínál a vitához egy két évvel korábban publikált reprezentatív kiadvány, az 1953-ban Szabolcsi és Bartha Dénes szerkesztésében megjelent Kodály-emlékkönyv két cikke is.⁵⁶ A jubileumi kiadvány élén két hivatalos üdvözlő szöveg és öt alkalmi írás köszönti a hetvenesztendő Kodályt – utóbbiak szerzői között Szabó Ferenc, Tóth Aladár és Szöllösy András mellett Vargyast és Szabolcsit egyaránt megtaláljuk.⁵⁷ Írásaik a Kodályhoz fűződő kapcsolatukon túl messzemenően árulkodnak saját világnézetükről és tudósi attitűdjükről. Vargyas írásában – melynek címe *Kodály és a magyar zenetudomány* – a Kodály által a tudományág fejlődéséhez nyújtott impulzusok ismertetése folyamán bizonyos soroknál óhatatlanul az a sejtésünk támad, mintha kifejezetten Szabolcsi munkáira célozna. Vargyas szinte Kodályt beszélgeti, vagy legalábbis vele teljesen azonosulva nyilatkoztatja ki gondolatait, amikor a következőképpen fogalmaz:

Kodály nem szereti a nem bizonyítható elméleteket, a könnyelmű következtetéseket; bevárja, amíg adatokkal igazolható eredményekkel állhat elő. Ez nem jelenti a képzelő erő korlátozását, csak a könnyelmű következtetés, az időelőtti megnyilatkozás korlátozását. A valószínűségek, a merész távlatok nála csak a további vizsgálódásnak adnak irányt, de nem számítanak addig eredménynek, amíg valószínű tények, adatok nem bizonyítják. Ez a szűkszavú fegyelem, ez a tényekhez ragaszkodó realizmus, ez a „várni tudás” azoknak sajátja, akiknek nem kell sietni ingatag elméletekkel, úgyis van mindig elég szilárd „eredményük” is.⁵⁸

Az idézőjelben szereplő kifejezéseket Vargyas valóban Kodálytól hallotta, és ezen attitűd melletti elköteleződésének mélységét tükrözi, hogy 1982-ben *Kodály, a tudós és tudósnevelő* című írásában ismét hasonlóképpen fogalmaz: „A várni tudás, amit

55 I.m., 305. és Vargyas, Észrevételek, i.m., 519.

56 Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.): *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára. Zenetudományi tanulmányok I.* (Budapest: Akadémiai, 1953.)

57 Vargyas Lajos: „Kodály és a magyar zenetudomány.” In: Szabolcsi–Bartha, i.m., 49–54. Szabolcsi Bence: „Kodály Zoltán »Magyar századai«.” In: Szabolcsi–Bartha, i.m., 55–57. Vargyas és Szabolcsi egy-egy tudományos írást is közölt a kötetben: Vargyas Lajos: „Úgor réteg a magyar népzeneben.” Szabolcsi–Bartha, i.m., 611–657. Szabolcsi Bence: „Dallamtörténeti kérdések.” Szabolcsi–Bartha, i.m., 743–764.

58 Vargyas, Kodály és a magyar zenetudomány, i.m., 52.

[Kodály] szóval is lelkemre kötött, saját munkájában is fő irányelv volt.”⁵⁹ Elgondolkodtató a szövegrészletben a tagadó forma rendkívül következetes alkalmazása. Ahelyett, hogy Kodály cselekedeteit vagy munkamódszerét méltatná nyíltan, inkább arról elmélkedik, amit mások csinálnak, Kodály azonban soha. Mindezzel mintegy az általa helytelennek minősített eljárásokra irányítja a figyelmet, és éppen az elrettentőnek szánt ellenpéldát helyezi a középpontba. A Vargyas által sűrűn emlegetett „könnyelmű következtetésekben” nem nehéz meglátnunk Szabolcsi intuitív munkamódszerének kritikáját, a korábban idézett „ötlet-felvillanások” párhuzamát. Szintén az ő személyét idézheti fel a korlátlan képzelőerő, a sejtésekre fölépített elméletek, a messze távlatok felsorolása, ami az 1955-ös Vargyas-szövegben a „kalandozva portyázó előőrsök” jelentéstartalmának felelhet meg. Végül megegyezik a végső következtetés, miszerint mindezek a jellemzők önmagukban nem számítanak eredménynek, csupán a további kutatások irányát határozzák meg. Az eredmények Kodálynál megingathatatlan tényeken nyugszanak. Nagyjából ugyanazt a gondolati ívet járja tehát be Vargyas Kodály 1953-as jellemzésével, mint Szabolcsi íráskötetéről tett észrevételeivel 1955-ben: ám míg itt tagadó, ott állító formában fogalmaz. Kodály és Szabolcsi tudósi munkásságát ezzel mintegy egymás diagonális ellentétéként jelöli ki.

Mindezek alapján elgondolkodtató kérdéseket vet fel a Vargyas részéről Szabolcsit ért erőteljes bírálatok közéleti kontextusa. Vargyas, bár ekkoriban már jelentős tudományos publikációkat tudhatott magáénak, mégis túlzott merészségről tett volna tanúbizonyságot a fentebb körvonalazott támadásokkal. Ezért is feltételezhetjük, hogy az általa hangoztatott zenetörténeti szemlélet markáns képviselőének háttérben jelentős támogatói kör vagy maga Kodály áll. Ezt támaszthatja alá a Kodály-életrajzban megjelent, különös áthallásokat tartalmazó jellemzés, és az elsősorban Kodály számára fontos témákat – így például a siratókat vagy a népdalstílus egységének kérdését – érintő kritika. Kodály maga is reflektált Szabolcsi bizonyos felvetéseire, több alkalommal feszegetve a kellő mértékű tudományos megalapozottság kérdését. Szabolcsi *Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben* című előadásához fűzött kommentárjában is felhívta rá a figyelmet:

A kérdés tudományos tárgyalásra nálunk még nem érett meg. Majd ha a népzene egésze és a műdalok kritikai kiadása kézben lesz, akkor lehet hozzáfogni.⁶⁰

59 Vargyas Lajos: „Kodály, a tudós és tudósnevelő.” In: Uő.: *Keleti hagyomány – nyugati kultúra*. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984.) 355–374., 368. Az idézett szakasz további részében a bizonyíthatóság fontosságáról és a kellő mennyiségű adattal megalapozott elméletek időállóságáról is ír Vargyas. I.m., 368–369.

60 Kodály Zoltán: „Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben. Hozzászólás Szabolcsi Bence előadásához [1953].” Bónis, *Visszatekintés/3.*, i.m., 420–421. A kommentált írás: Szabolcsi Bence: „Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben.” *Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* IV/1–2 (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1953.): 273–288.; Uő.: „Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben.” In: Uő., *Népzene és történelem*, i.m., 7–25.

A vita utóhangja: Gárdonyi recenziója

1956-ban a Vargyashoz és Szabolcsihoz hasonlóan Kodály-tanítvány, és Szabolcsihoz hasonlóan tanulmányait egyidőben Németországban folytató Gárdonyi Zoltán tollából napvilágot látott bíráló a vita egyfajta utóhangjának tűnhet.⁶¹ Tárgyalásmódja látványosan objektív: a bibliográfiai leírást követően Szabolcsi előszavából idézve határozza meg a kiadvány témáját és célkitűzését, majd az egyes írásokat sorra véve halad végig a köteten. Az egyes cikkekből esetenként hosszasan idéz saját mondandója alátámasztására, aminek eredményeképpen a recenzió hangvétele Szabolcsi álláspontjával azonosul. A *Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben* – ami Vargyas olvasatában Kodály 1943-as tanulmányának szovjet szellemben történő továbbfűzése – Gárdonyi szerint „programul és magyarázatul” szolgál a tanulmánykötet teljes további tartalmához, és Arany János népdalt és irodalmat érintő vizsgálódásaival állítható párhuzamba.⁶² Egyetért Szabolcsival abban, hogy népzene és műzene éles szembeállítására immár túlhaladott felfogás, és a helyes szemléletmódot a két terület kölcsönhatásának megértése, az egyikből a másikba való szüntelen átmenet állandó folyamatának felismerése jelenti. A tanulmány állításai Gárdonyi szerint a „történeti tanulság” és egyben az „iránymutatás” szerepével bírnak.

A Vargyas vehemens kritikáját kiváltó írás, az *Adatok az új magyar népdalstílus történetéhez* Gárdonyi meglátása szerint ismét csak egészen újszerű felfedezéseket tartalmaz.⁶³ Vargyással szemben probléma nélkül beszél „egyes elemekről,” nem konkretizálva azok mibenlétét és egyáltalán jelentőségüket egy esetleges stílustörténeti vizsgálódás folyamatában. Egyértelműen a teljes új stílus 18. századi magyarországi jelenlétéről beszél, melyet Szabolcsi tanulmánya elején az „újabb adatok” tükrében óvatossággal fogalmazva „egyre valószínűbbnek” nevez. Gárdonyi többnyire kommentár nélkül veszi át a tanulmányban megfogalmazott gondolatokat, számos alapvető kérdés fogalmi tisztázásától tekintve ezzel el. *A XVI. század magyar tánczenéje* – melyet Vargyas rendkívül problematikusnak talált – Gárdonyi vélekedése szerint a „kötet legkimagaslóbb tanulmánya”.⁶⁴ Hangsúlyozza: ebben az esetben nem az a döntő kérdés, hogy magyar-e vagy sem az illető táncjáték, és így Szabolcsi válaszával összhangban érvényteleníti a Vargyas által felemlített kifogások jelentős részét. A szintén kritikaként felhozott formai egyenetlenséget Gárdonyi nem említi, sőt a kottapéldák közlésének módját „csak helyeselni” tudja, és a tanulmány minden olvasója nevében háláját fejezi ki ezért a közlésért Szabolcsinak.

61 Gárdonyi, Szabolcsi Bence: *Népzene és történelem*, i.m., 212–217.

62 I.m., 212.

63 I.m., 213.

64 I.h.

Gárdonyi feltűnően jóhiszemű, sőt megkockáztathatjuk: kissé apologetikus recenziója kapcsán joggal merülhet föl a gyanú, hogy nem feltétlenül egy véletlen ötlettől vezérelve született meg röviddel az Ethnographiában lezajlott vita után. Annál is erősebb lehet e feltételezés, mivel Gárdonyi egy lábjegyzetben az új népdalstílus kora – azaz Vargyas elsődleges céltáblája – kapcsán hivatkozik is bizonyos, az „etnográfusok köréből felmerült ellenvetésekre”, amelyeket azonban Szabolcsi „nyomban megcáfolt”.⁶⁵ Szintén valamifajta felkérést vagy legalábbis célzatosságot sejtet a háttérben a recenzió kissé megkésett jellege, hiszen a kötet első kiadása óta immár két év telt el, ugyanakkor nem sokkal az Ethnographiában lezajlott 1955-ös vita után látott napvilágot. Gárdonyi recenziójának utalásai mintha kimondatlanul is Vargyas megállapításainak egyértelmű megcáfolását céloznák.

Minden jóhiszeműsége ellenére is feltűnő azonban, hogy azokon a területeken, ahol Gárdonyi igazán otthonosan mozog – így például a *Népi elemek Bach művészetében* című tanulmány kapcsán – mégis „megkockáztat” néhány ellenvetést Szabolcsi megállapításaival. Előjáróban rámutat arra az összemosásra, melyre – Gárdonyi szerint Szabolcsit félreértelmezve – egy közelebről meg nem nevezett tankönyvkiadvány hivatkozik, miszerint a német korál a népdallal volna azonos, és ebben az értelemben Bach a német népdalra építette volna fel teljes életművét. Hasonló gondolat Kodálynál is felbukkan, *Magyar zene* című írásában a következőket fogalmazta meg: „A nagy művészek a népi erő hatalmas gyűjtőmedencéi. Bach a népzene olyan kondenzációja, amilyennel egyetlen más nemzet sem rendelkezik.”⁶⁶ Másutt pedig még nyíltabban azonosítja a két területet Kodály, mondván: „A korál is népdal.”⁶⁷

Gárdonyi következő nyíltan kimondott ellenvetése a korálok Bach korabeli előadásmódjának kérdését érinti, nevezetesen a gyülekezetnek szánt szerep feltételezhető jellegét a passiók előadásában.⁶⁸ A másik azt a Szabolcsi tanulmányában szinte sarokkőként lefektetett alapvető gondolatot vonja kétségbe, miszerint Bach teljes életműve a protestáns korál köré épülne. Gárdonyi ezt dallami és formai tekintetben egyaránt konkrét példákra hivatkozva cáfolja meg. Összegzésképpen kijelenti:

Bach művészetének a népi elemei a protestáns korál révén tehát – Szabolcsitól eltérően – csak a fentiekből folyó fenntartásokkal mutathatók ki. Ezekkel a tényekkel nyíltan szembe kell néznünk még akkor is, ha a tények Bach művészetének a népi elemekre vonatkozó feltevéseket ezen a vonalon nem teljes mértékben igazolják.⁶⁹

65 I.h.

66 Kodály Zoltán: „Magyar zene [1925].” In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I.* (Budapest: Argumentum, 2007.) 24–28., 26.

67 Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai.* (Budapest: Szépirodalmi, 1993.): 26–27.

68 Gárdonyi, Szabolcsi Bence, *Népzene és történelem*, i.m., 215–216.

69 I.m., 217.

Tudományos érvelésként olvasva különösnek hat a Gárdonyi-idézet utolsó mondata, miszerint „még akkor is” szembe kell nézni a tényekkel, ha azok nem igazolják egyértelműen a népi elemek jelentőségére vonatkozó feltevéseket. A gesztusban valamifajta visszakozás, a kritikus megjegyzések élének szándékos tompítása jut érvényre.

Szintén sokatmondó, ahogyan zárszóként Gárdonyi ismét a feltétlen apológiának adja át a teret. A Vargyas által kifogásolt újraközlés tényét egyértelműen legitimálja, mondván: a Szabolcsi által az előszóban hangoztatott igazság „igazság lett volna akkor is,” ha az írások nem ebből a célból készültek volna el.⁷⁰ Dicséri Szabolcsi „utolérhetetlen tudósi szerénységét,” ami „egyszerű adalékokként” tünteti fel a valójában monográfiának beillő tanulmányokat. Összegzésképpen az írásokat a tudomány és a magyar zenei élet egészében helyezi el:

E tanulmányok jelentősége túlnő magán a zenetudományon: eredményeiket más tudományágak, így elsősorban a magyar irodalom- és történettudomány és a néprajz is értékesíthetik a maguk területén. Több fejezet végén pedig úgy érezzük: e tanulmányokkal nem csupán a tudomány lett gazdagabb, hanem általuk az alkotó zeneművészet is értékes irányításokat kapott.⁷¹

A recenzió utolsó mondata látványosan nyilvánítja ki a korabeli zenepolitika által a zenetudomány részére kiosztott alkalmazott szerepet. A korszak szellemében legitimálja Szabolcsi írásait, amikor a zenetudomány eredményeinek összefoglalását az „alkotó zeneművészet”, azaz a zeneszerzők és az előadók számára irányító erővel bíró kiadványként definiálja.

Gárdonyi recenziója mindeközben rávilágít arra az egyetemes szemléletre és az ezzel kapcsolatban felmerülő módszertani problémákra, mely úgy tűnik, akkoriban és azóta is megoldandó kérdésként merül fel Szabolcsi életművét illetően. A „széles látókörrrel megírt” szövegek, a zenetudomány jelentőségén túlnövő gondolatmenetek valóban megtalálhatóak ezekben az írásokban, és szinte korai előfutárai annak, amit manapság divatos szóval élve interdiszciplináris szemléletmódként definiálhatunk. Szabolcsi munkássága kapcsán Kodály is a tudományosság és az ismeretterjesztés jótékony kettősségét hangsúlyozta a zenetörténész Akadémiai tagságra történő felterjesztésében:

Korán belátta, hogy magyar zenetörténetet is csak világirodalmi látókörrrel lehet érdemlegesen művelni, s ez minden dolgozatán meglátszik. [...] Eredeti kutatásai mellett megemlítendő, hogy azokat élvezetes, vonzó stílusban tudja előadni, s így szélesebb körök számára is hozzáférhetővé tudja tenni. Így eleget tesz a ma

70 I.h.

71 I.h.

különösen korszerű kívánalomnak, hogy a tudomány komoly művelője legyen egyúttal népszerűsítője, mint aki arra leginkább hivatott.⁷²

Összegzésképpen megállapíthatjuk, hogy Kodály, Szabolcsi, Vargyas, Ujfalussy vagy Gárdonyi mindannyian a „korszak” kérdésére válaszolva foglaltak állást az aktuális viták során. Jelen esettanulmány rávilágított arra, hogy az azonos felvetések a kontextus, illetve az alkalmazott szempontrendszer függvényében más és más, egymással nehezen összeegyeztethető, de saját paradigmájukon belül szemlélve érvényes válaszokra vezethettek egykor és vezethetnek napjainkban is.

Szabolcsi és Vargyas látványosan eltérő szemléletmódja nem a kérdésfelvetéseikre vezethető vissza, hanem a kutatásaikkal elérni kívánt eredmények jellegéről árulkodik. Míg Szabolcsi némely célkitűzése, például a magyarság eredetének meghatározása a dallami emlékek segítségével, túllép a zenetudomány keretein – és könnyen lehet, hogy ezzel együtt kompetenciáján is –, addig Vargyas szigorúbb keretek között mozogva a dallamrokonságokat csupán a történelem folyamán lehetséges pillanatnyi kapcsolatok kimutatásának eszközeként tartja felhasználhatónak. Egyes dallamok vagy egyes típusok, így például a sirató dallamtípus vizsgálata alapján következtet az adott dallamok rokonságára és történeti alakulására, a magyar őstörténet kezdeteit érintő kategorikus általánosításra azonban nem vállalkozik. Szabolcsi szemléletmódja szerint azonban pontosan csak ennek az általánosat érintő, mindent szintetizáló eredménynek lett volna létjogosultsága.⁷³ Bízott abban, hogy idővel nemcsak az adatmennyiség növekszik és ezáltal az elméletek egyes részleteinek bizonyítása válik lehetővé, hanem a jelenségek háttérében meghúzódó történelmi és társadalmi folyamatok értelméhez és tanulságaihoz is közelebb juthat a tudomány.⁷⁴

72 Kodály Zoltán: „Szabolcsi Bencéről. Javaslat Akadémikussá választására [1954].” Bónis, *Visszatekintés/3.*, i.m., 452.

73 Jegyzőkönyv, 1954. január 19., i.m.

74 Szabolcsi, *Magyar őstörténet – magyar népzene*, i.m., 144.

MURVAI-BŐKE GABRIELLA

Az 1956-os magyar forradalom nyolcezer kilométer távolságból

A Néphadsereg Művészegyüttesének kínai turnéjáról

Magyarországon a 20. században bekövetkezett társadalmi átrendeződések és politikai-ideológiai változások a kulturális életre is hatást gyakoroltak. A kommunista hatalomátvételt követően a zenét szovjet mintára hangulata vagy szövege által a marxista-leninista ideológia szolgálatába állították, hogy a társadalom minél szélesebb tömegei felé közvetítsék azt; az alkotók szabadságát korlátozták, és a szocialista realizmus jegyében kiépítették a követendő tartalom- és formakoncepciót.¹ E folyamat részeként, hangsúlyozottan szovjet mintára hozták létre 1949-ben a Honvédelmi Minisztérium alatt működött Honvéd Együttest,² amelynek az államszocializmus gyermekeként elsődleges feladata a propaganda militarista jellegének nyílt erősítése volt, de amely az ötvenes évek közepére mégis a budapesti hangversenyélet művészileg meghatározó együttesévé vált, kilépve a politikai reprezentáció árnyékából. Az állampárt támogatása és a szakmai fejlődés ellenére az együttes felívelő, első korszakát helyrehozhatatlanul szakították meg 1956 őszén a kínai turné történései. A magyar forradalomról nyolcezer kilométer távolságból töredékes híradásokból értesülő együttesről, körülményeiről és a moszkvai fellépés megtagadásának okairól tudomásom szerint mindeddig nem született olyan átfogó írás, amely kritikai olvasatot ad a történekről a tagok olykor egymásnak ellentmondó elbeszélései és a fellelhető források alapján.³ Tanulmányomban a személyes emlékezésekben foglalt állítások, a korabeli sajtódokumentumok, a rendelkezésre álló szakirodalom és a kórus akkori vezetője, Vass Lajos hagyatékában

-
- 1 Tokaji András: *Zene a sztálinizmusban és a harmadik birodalomban*. (Budapest: Balassi, 2000.) 27. Romsics Ignác: *A 20. század rövid története*. (Budapest: Rubicon, 2011.) 330–331. Tallián Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940–1956*. (Budapest: Balassi, 2014.) 252–253.
 - 2 Az Együttes 1948-ban Honvéd Központi Együttes néven alakult meg, majd 1953 és 1956 decembere között a Magyar Néphadsereg Vörös Csillag Érdemrenddel Kitüntetett Művészegyüttese néven működött. Mészoly Gábor: *Honvéd Együttes – 70 év művészet és történelem*. (Budapest: Zrínyi, 2019.) 30.
 - 3 A Honvéd Együttes Archivuma (a továbbiakban HEA) elsősorban a tánckarral, a koreográfiákkal és filmek átjatszásával foglalkozik. Az Együttes gyűjteményébe tartozó egyéb dokumentumok – kották, iratok, szerződések – jelenleg a budapesti próbaterem (Bp. VIII. ker. Kerepesi út 29/b) feletti sötét padláson található. Tematikus rendezésük és jelzetelésük még várat magára.

található ismert és eddig feltáratlan források alapján törekszem az események rekonstrukciójára, áttekintést adva a férfikar korábbi éveiről, művészi fejlődéséről, valamint a politikához fűződő viszonyáról.

A külföldi utazás előzményei

A Szabó Iván irányítása alatt működő tánckarból, a Dávid Gyula által vezetett szimfonikus zenekarból, énekes és hangszeres szólistákból, valamint a Kabán Béla,⁴ majd Vásárhelyi Zoltán által vezetett férfikarból álló százötven tagú Honvéd Központi Művészegyüttes eredetileg a katonák nevelése és szórakoztatása céljából alakult, tagjait mégsem a katonaság soraiból választották ki, és a tagok honvédségnél végzett munkája később sem járt együtt automatikusan a hivatalos állományba vétellel. Egyedül az énekkar szervezése kapcsán merült fel, hogy vegyesen polgári és katonai tagokból álló férfikart alakítsanak zeneileg képzetlen, de jó hangú adottsággal rendelkező személyekből. Vásárhelyi Zoltán, a férfikar vezető karnagya a művészi színvonal eléréséhez és a megfelelő zenei ismeretek elsajátításához tanár-korrepetitor minőségben alkalmazott tehetséges diákjaival: Vass Lajossal, Maklári Józseffel, Pődör B. Alberttel és Darázs Árpáddal „szilárd bázisként teljes szélességében építette ki a kariskolát”,⁵ és a kiválasztott énekkari tagokkal 1949. június 10-én kezdte el a munkát.

Kodály oktatási paradigmájának megfelelően Vásárhelyi nagy hangsúlyt fektetett a kollektív hangképzésre és a szolfézs oktatására annak érdekében, hogy a kórus színvonalára meghaladja a 19. század óta elterjedt és közkedvelt, *Liedertafel*-jellegű férfikarokét.⁶ Műsoraik nagy részét a laktanyákban és tiszti akadémiákon, illetve politikai rendezvényeken és ünnepeken adták,⁷ ebből adódóan repertoárjukat a katonák nevelését célzó tömegdalok, mozgalmi kórusok határozták meg. A kulturális-politikai irányelvek dacára a kórus mindenkor vezetői a távlati célokat tekintve a repertoár kiszélesítésén munkálkodtak.⁸ A sajtóanyagok alapján elmondható, hogy 1954-től kezdve fokozatosan

4 Kabán Béla főhadnagy a Kossuth Tiszti Akadémia növendékkarának vezetője volt, akit 1948-ban megbíztak a meghallgatások lebonyolításával és a tagok felvételével, a kórus vezetését a megalakulás után 1949-ben átadta Vásárhelyi Zoltánnak. Mészöly, Honvéd Együttes – 70 év művészet és történelem, i. m., 17.

5 Ittész Mihály (szerk.): *In memoriam Vásárhelyi Zoltán*. (Kecskemét: Kodály Intézet, 1997.) 197–205.

6 Vásárhelyi Zoltán 1938 és 1948 között több munkáskórust és üzemi énekkart is vezetett, így – a szovjet minta hangsúlyozása ellenére – e munka legalábbis részben a *Liedertafel* hagyományban gyökerezett. I. m., 45.

7 A legfontosabbak között szerepelt: Lenin halálának évfordulója, a szovjet hadsereg évfordulója, Rákosi születésének évfordulója, március 15., az 1919-es Tanácsköztársaság évfordulója, április 4., május 1., az alkotmány ünnepe, Kossuth születésének ünnepe, a néphadsereg napja, a nagy októberi forradalom és Sztálin születésének évfordulója. *A Magyar Néphadsereg Ének- és Táncegyüttese kezdeti évei. 1948. V. – 1952. IX-ig*, 138–139. A HEA iratanyaga.

8 Lásd Vásárhelyi nyilatkozatát az ötvenes évek legelején arról, hogy milyen újításokat terveznek. Ittész, *In memoriam Vásárhelyi Zoltán*, i. m., 203–204.

bővült a kórus klasszikus zenei repertoárja Forrai Miklós, majd Vass Lajos karnagy vezetése alatt, s ezzel már a nagyközönség is találkozhatott. Járdányi Pál 1955 januárjában az *Új Zenei Szemlében* megjelent, a férfikar Kodály-estjéről szóló kritikájában mégis utal arra, hogy a kórus zenei színvonalából adódó lehetőségek egyelőre kiaknázatlanok a magyar hangversenyéletben:

Az Együttesről tudtuk, hogy páratlan lehetőség rejlik benne, de eddig aránylag ritkán kapott képességeihez valóban méltó feladatot. A Kodály-est mindenkit meg kellett, hogy győzzön arról, hogy e kincset, ami a kórus tagjainak torkában van, csakis a legnemesebb művekkel szabad csiszolni. Arra, hogy szerte az országban és a nagyvilágban megcsillogtassa a magyar férfikari irodalom világviszonylatban is egyedülálló gyöngyszemeit: a Kodály-kórusokat.⁹

Az idő előrehaladtával a férfikar műsoraiban Kodály, Liszt és Bartók kórusművei egyre jelentősebb szerephez jutottak, illetve preklasszikus darabokkal is bővült a repertoárjuk. A kórus 1956-ra olyan előadói színvonalat ért el, amellyel a szakma megbecsülését is kivívta, így már nemcsak politikailag számított reprezentatív együttesnek, hanem a „magas művészet” képviselőjévé is vált.¹⁰ A repertoár minőségi emelkedésében Vass Lajos, a férfikart 1953-tól vezető karnagy tevékeny szerepet vállalt, feletteseinél pedig igyekezett elérni, hogy a kórus szereplései ne korlátozódjanak a kaszárnyákban és politikai ünnepeken előadott, főként tömegdalokból összeállított esztrádműsorokra, hanem önálló koncerteken és külföldi fellépéseken is megmutatkozhatnak, ahogyan 1951-ben a Szovjetunióban és egy évvel később Lengyelországban is felléptek. Az együttes kínai útjának tervét több kérés is megelőzte, mivel a tagok elégedetlensége – tapasztalván, hogy más együtteseknek módjuk nyílik külföldi utakra – nőttön-nőtt. Ezt dokumentálja Vass Lajos 1954-ben kelt, „Altábornagy Elvtársnak” címzett levele:¹¹

Megemlítem Altábornagy Elvtársnak, milyen nyomasztó hatást tett együttesünkre az a hír, hogy az Állami Népi Együttes újra többhónapos külföldi útra megy. Nem azért, mert ők mennek, hanem azért, mert mi sehová sem megyünk. Tudjuk, hogy a bolgár hadsereg együttese most van Kínában. Ugyanott voltak már a csehszlovák és román katonaegyüttesek is. Ezek az országok egymás között állandóan cserélik az együtteseket is. A nyáron pl. a pozsonyi katonai együttes *!/* volt Bulgáriában. A csehszlovák együttes már háromszor volt a Szovjet-

9 Járdányi Pál: „Két Kodály-kórus hangverseny.” *Új Zenei Szemle* VI/1 (1955. január): 15–17. Gyűjteményes kiadása: Berlász Melinda (közr.): *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*. ([Budapest:] MTA Zenetudományi Intézete, [2000]) 201–204., 202.

10 I.h. Lásd még: Juhász Frigyes: „A Néphadsereg Művészegegyüttese a dolgozók zenei neveléséért.” *Népszava* LXXXIV/36 (1956. február 11.): 4.

11 Jelenlegi ismeretek alapján nem azonosítható be, hogy ki volt az „Altábornagy Elvtárs”.

unióban. Általában tagjaink mindig tudják, ki hol van, s minden újabb hír újabb és nagyobb sebet okoz.¹²

A Magyar Dolgozók Pártjának Politikai Bizottsága azonban mindennek ellenére még két évig nem engedélyezte a férfikar külföldi útját. Az MDP PB egy 1955. július 4-ei jegyzéke szerint a Politikai Bizottság elutasította a Néphadsereg Művészegegyüttese bulgáriai szereplésének kérvényét;¹³ az említett turnéra egy évvel később, csak a tánckar közreműködésével került sor. A férfikar külföldi szereplését csupán két évvel az idézett levél kelte után hagyta jóvá a párt, amikor Csu Te marsall, kínai honvédelmi miniszter 1956 januárjában, budapesti látogatása alkalmával kínai vendégszereplésre hívta meg a Néphadsereg Művészegegyüttesét. A három hónapos turné, ahogyan 1952-ben az Állami Népi Együttes kínai koncertkörútja és Csu Te marsall 1956-os magyarországi látogatása is, a két ország között 1949 óta fennálló diplomáciai és a kínai–magyar kulturális kapcsolatok megerősítését szolgálta. A szereplés politikai jelentőségét a tagoknak szóló felhívásában maga a párt hangsúlyozta:

A kínai utunk diplomáciai küldetés is. Odakinn bármit teszünk, bárhová megyünk, a magyar népet, a Magyar Néphadsereget, a magyar kultúrát képviseljük. [...] Különösen fontos ez olyan országban, ahol az imperialista gyarmatosítók évszázadokon keresztül mindent elkövettek, hogy meggyűlöltessék a fehér embert. [...] Az út folyamán is szigorúan hajtsuk végre a parancsnoki intézkedéseket! [...] Legyen ez az út az együttes összeforrottságának további emelője, növelje művészi hírnevét, s nyerjen számos barátot a magyar nép kultúrája megbecsülésének, a szocializmust építő népünknek!¹⁴

A külföldi utat megelőző hosszas huzavona ellenére a politikai cenzúra gyengüléséről, illetve a művészetpolitika irányvonalának változásáról árulkodik a művészegegyüttes műsorának összeállítása, amelyben Kodályé mellett már Bartók és Liszt férfikarai is előkelő helyen szerepeltek. A turnéra gesztusként a kórus két kínai népdalt is megtanult, de Palestrina, Lassus, Ránki György, Farkas Ferenc, Bárdos Lajos és Ádám Jenő egy-egy műve is felcsendült a koncerteken a népdalok, népdalfeldolgozások, régi és

12 Vass Lajos címzés nélküli levele „Altábornagy Elvtárs” megszólítással, 1954. november 11. A dokumentum az Országos Széchényi Könyvtár színház és zeneműtár részén őrzött Vass Lajos-hagyatékban (a továbbiakban VLh) található. A hagyaték a kották mellett leveleket és újságcikkeket is tartalmaz, amelyeket Vass felesége időrendi sorrendben, jelzetek nélkül mappákba rendezett.

13 T. Varga György (szerk.): *Az MDP Központi Vezetősége Politikai Bizottsága és titkársága üléseinek napirendi jegyzékek II. kötet*. [=Magyar Országos Levéltár segédletei 18/2] (Budapest: Magyar Országos Levéltár, 2007.) 217.

14 *Az Együttes pártvezetőségének felhívása az Együttes minden tagjához*, 1956. (HEA)

új katonadalok mellett, amelyek vegyesen szerepeltek műsorukban. Az összeállítás, amelyet a műsorpolitikaért felelős vezérőrnagynak is el kellett fogadnia, Vass Lajos elképzeléseit tükrözi, aki a turnét megelőzően egy interjúban úgy nyilatkozott, hogy „az elmúlt évek legjobb számait adjuk majd elő kínai hangversenyeinken”.¹⁵ A művészetpolitikai cenzúra enyhülését még érzékletesebben mutatja az 1951-ben a Szovjetunióba háromhetes turnéra induló férfikar műsor-összeállítási módszere, melyről 1952-ben az együttes kezdeti éveit dokumentáló szakirodalom számol be.¹⁶ Ebből kiderül, hogy a kórus a repertoárjából harmincnégy művet mutatott be a turné előtt Ilku Pálnak, a Honvédelmi Minisztérium Agitációs és Propaganda Osztálya vezetőjének, és Szergejev szovjet vezérőrnagynak, akik ezt követően kiválasztották azt a huszonöt, általuk alkalmasnak ítélt darabot, amelyek tíz nap gyakorlás után három szakértő előtt újabb rostán estek át. A szakértőként feltüntetett bizottság tagja volt Farkas Mihály honvédelmi miniszter,¹⁷ Révai József, az MDP Politikai Bizottsága Propaganda és Sajtó Osztályának vezetője, és Nógrádi Sándor, a Magyar Néphadsereg politikai főcsoportfőnöke.¹⁸

Ezzel szemben 1956-ra, bár a politikai vezetők nem hagytak fel a művészeti tevékenység felügyeletével, mégis nagyobb teret engedtek az adott művészetek képviselőinek, és a szakmai bíráló nagyobb súllyal esett a latba. Vass Lajos visszaemlékezése szerint 1956-ban, a *Zrínyi szózat*ának második előadása után, a Zeneakadémián Kodály megkérte őt: „Kérdezze meg főnökeit, hogy elénekelhetik-e a *Talpra magyart!* [...] mert megírtam maguknak.”¹⁹ Kodály kérése még a politikai cenzúráról tanúskodik, ugyanakkor a műsorpolitikáért felelős Otta István vezérőrnagy reakciója másra enged következtetni: a politikai főcsoportfőnök helyettese örömmel fogadta Kodály új művének hírért, és ígéretet tett arra, hogy gondoskodnak a darab bemutatásának méltó körülményeiről.²⁰

A pozitív fogadtatást a darab – a hatalom részéről – az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc korabeli értelmezésének is köszönhette, mivel a rendszer az elnyomó hatalommal szembeni kommunista világforradalom előképének tekintette.²¹ Ennek fényében különösen figyelemre méltó, hogy 1956-ban a Petőfi-kör számára és a

15 Gáti Károly: „Kodály Nemzeti dalával búcsúzik a Néphadsereg Kínába induló művészei együttese.” *Népszava* LXXXIV/200 (1956. augusztus 25.): 4.

16 *A Magyar Néphadsereg Ének- és Táncegyüttese kezdeti évei: 1948. V. – 1952. IX-ig*, 52. (HEA)

17 Rákosi Mátyás és Gerő Ernő mellett a trojka tagja volt. Romsics, A 20. század rövid története, i.m., 327.

18 *A Magyar Néphadsereg Ének- és Táncegyüttese kezdeti évei: 1948. V. – 1952. IX-ig*, I.h.

19 Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Kodályt.* (Budapest: Balassi, 2017.) 456.

20 I.h.

21 Kovács Dávid: „A kommunista hagyománypolitika kezdetei Magyarországon – Ideológia és hagyományértelmezés viszonya a KMP politikájában (1936–1939).” In: Máthé Áron (szerk.): *„Tudják már a kisgyerekek is.” Tanulmányok a proletárdiktatúra ideológiai és kulturális alapjainak megteremtéséről.* (Budapest: Nemzeti Emlékezet Bizottsága, 2017.) 11–93., 82.

nyilvánosság színterein a szöveg és a kórusmű már más értelmezési réteggel is bírt, a szovjet befolyással szembeni nemzeti szuverenitást jelképezve.²² Zenei szempontból vizsgálva Kodály *Nemzeti dala* (1955) – amelyet a férfikarnak és fiatal karnagyának ajánlott – alkalmat ad arra, hogy a Néphadsereg Művészegyüttese férfikaráról, annak korabeli minőségéről és adottságairól is szót ejtsünk. A Kodály-kórusművekre jellemző kompozíciós technikák, dallami és harmóniai fordulatok és a szélsőséges, a szöveg által indokolt dinamikai váltások mellett a szólamok vezetése külön figyelmet érdemel e műben. Bár harmóniai szempontból a darab nem tekinthető egyszerűnek, Kodály a szólamvezetésben mégis ügyelt arra, hogy az egyes szólamok könnyen intonálhatóak legyenek: több esetben előfordul, hogy a hangnemi elszíneződéseknél csupán szekundot kell lépniük az egyes szólamoknak. A mű hangterjedelme szintén könnyen előadhatóvá teszi a darabot az amatőr férfikarok számára. A *Nemzeti dal* katonás karaktere révén – ami a „Talpra magyar!” felszólításban is egyértelműen megjelenik – jól illeszkedett a férfikar repertoárjába, mégsem kifejezetten az ő képességeiket tükrözi. Elképzelhető, hogy Kodály szándéka nem az volt, hogy a hivatásos, hat éve napi szinten próbáló férfikar számára könnyítse meg a kottaolvasást és az előadást, hanem hogy technikai értelemben az amatőr férfikarok számára is hozzáférhető művet komponáljon. Ez összefügghet későbbi, a Néphadsereg Művészegyüttese férfikara érdekében tett nyilatkozatával is, amelyben kiemelte, hogy a kórusnak nagy szerepe lehet abban, hogy a műkedvelő kórusok számára mintául szolgáljon.²³ Jemnitz Sándor így fogalmazott a darabbal kapcsolatban:

Kodály olyan mesterművet alkotott, amelynek az „énekelt szavalókórus” nevet adhatnánk, mert voltaképpen megzenésített útmutatás e halhatatlan „Nemzeti dal” mintaszerűen értelmezett és szenvedélytől fűtött előadása. Kodály Zoltán remekét az aktivitást sugárzó erő avatja rendkívülivé.²⁴

A „Tűzzel” karakterjelzés mégis sokat sejtet a férfikar és Vass Lajos korabeli előadói stílusáról. A darab talán éppen karaktere és értelmezési lehetőségei miatt hangzott el szűk körben, a művészetpolitikai vezetés által ígért nyilvános előadása helyett egy házi bemutató keretén belül.²⁵ Tanulmányában Maróti Gyula kiemeli, hogy az egyre erő-

22 Péteri Lóránt: „Adalékok Rajeczky Benjamin és az MTA Népzene kutató Csoportja kapcsolatához.” *Magyar Zene* LIII/3 (2015. augusztus): 305–322., 313.

23 f. a.: „Kodály levele a Honvéd Művészegyüttes Énekkara érdekében.” *Népakarat* II/11 (1957. január 15.): 8.

24 Jemnitz Sándor: „A magyar muzsika ünnepi hangversenye.” *Népszava* LXXXIV/210 (1956. szeptember 6.): 4.

25 A házi bemutatóra a sajtódokumentumok alapján június 13-án került sor. Csobádi Péter: „Zenei Krónika – Kodály.” *Magyar Nemzet* XII/139 (1956. június 14.): 5., N.N.: „Új Kodály-mű: Nemzeti dal!” *Szabad Ifjúság* VII/139 (1956. június 14.): 5.

sődő társadalmi-politikai feszültség miatt 1956 májusában a *Nemzeti dal* bemutatója már „a robbanás veszélyével fenyegetett”,²⁶ és ezért kísérletek történtek a nyilvános bemutató elhalasztására. Ám a kínai turné előtt, 1956. szeptember 4-én, a Hazafias Népfront által rendezett *A magyar muzsika ünnepén* mégis a lehető legnagyobb nyilvánosság mellett, a Károlyi-kertben hangzott el a *Nemzeti dal*, melyet a Magyar Rádió élőben közvetített. Két nappal később Kodály javaslatára a kórus a Nemzeti Múzeum lépcsőjén énekelte el a darabot.²⁷ A lelkes sajtóbeszámolóknak ekkor már nemcsak a többszörösen visszatapsolt Kodály-művek és azok előadása, hanem az együttes életének leghosszabb, három hónapos kínai turnéja szolgáltatott apropót. A Népszava cikkének érdekessége, hogy a bemutató és a turné ismertetése mellett az együttes és a nyilvánosság kapcsolatáról is hírt ad:

A szabadságharc centenáriumának évében alakult együttesről sokáig keveset hallottunk. Csendben, szinte a nyilvánosság kizárásával érkeztek el három éve az inotai ünnepélyes 1000. előadáshoz. Pedig közben a katonai táborokban és laktanyákban tartott hangversenyeikkel vidéki és üzemi műsoraikkal nem is keveset tettek zenekultúránk fejlesztéséért. S ami szintén nem csekélység: az énekkar vezetői és tagjai rendszeresen dalra tanítják a ma már érezhetően szebben éneklő katonákat.²⁸

A cikkrészlet rávilágít arra, ami a sajtókutatásból is kitűnik: a széles körű ismeretséget a kínai út hozta meg az együttes számára. Pár nappal később több sajtóorgánium is beszámolt róla, hogy a Magyar Néphadsereg Vörös Csillag Érdemrenddel kitüntetett Művésze együttese 217 főt szállító különvonattal indult el 1956. szeptember 7-én reggel nyolckor a Nyugati pályaudvarról három hónapos kínai turnéjára, amelynek során

26 Maróti Gyula: „A kortárs szemével.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Vass Lajos emlékezete. Tanulmányok és dokumentumok.* (Budapest: Püski, 1998.) 93. Maróti Gyula beszámol róla, hogy a hatóságok a Filharmónia segítségével, némi mondvacsinált rendezésjogi kifogással megpróbálták elodázní a bemutatót, de ez nem járt sikerrel.

27 A Honvéd Együttes 1956-os kínai turnéja. Halper László interjúja Mészáros Lajossal <https://www.youtube.com/watch?v=RSWgE8nh8Qg&t=3314s>. (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.05.10.). Mészáros megjegyzése: „Ezzel ajkukról hangzott el a gyűjtőszó.” 25:33. A *Nemzeti dal* bemutatójáról Filmhíradó is készült: Petőfi – Kodály: Talpra magyar [Kínába indul a Magyar Néphadsereg Művésze együttese] <https://filmhiraadokonline.hu/watch.php?id=13108>. (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.06.).

28 ajki [Rajki András]: „»Itt az idő, most vagy soha.«” *Népszava* LXXXIV/211 (1956. szeptember 7.): 1. „Az inotai fellépés valójában csak a 978. előadás volt. A sajtóban szereplő adat abból a félreértésből származott, hogy e kerek előadásszám megünneplésére az Együttes új műsort állított össze, amelyet egymás között az »ezredik előadás műsorának« neveztek.” Szentirmai István: *A Magyar Néphadsereg Vöröscsillag Érdemrenddel kitüntetett Művésze együttesének története 1948–1969-ig.* 66. (HEA).

tizenkét városban, különböző összeállításokban összesen száznégy alkalommal terveztek színpadra lépni.²⁹ Az együttes fellépéseit és a Kínában töltött időt nemcsak az együttest kísérő újságírók, Havas Ervin és Fábíán Ferenc³⁰ beszámolóí vagy a két dokumentumfilm, Jancsó Miklós és Bodrossy Félix örökítették meg és dokumentálták alaposan, a tagok is számos feljegyzést készítettek, levelek, később pedig emlékiratok születtek az elhíresült útról.³¹ Az 1956-os magyarországi események és a Néphadsereg Művészegyüttese visszaemlékezéseinek mégis nyomot hagytak az emlékeztető válás tehertételei. A forradalom kollektív emlékezetének alakulása a kínai turné résztvevőinek visszaemlékezéseiben is tetten érhető, és így előfordul, hogy az egyes elbeszélések között jelentős ellentmondások feszülnek.

A kínai turné történései

A Magyar Néphadsereg Művészegyüttese szeptember 19-én érkezett meg első állomására, Senjangba, ahol – több újságcikk beszámolója szerint – szeptember 21-én hatalmas sikerrel mutatkozott be a kínai közönség előtt.³² A cikkek a további tervekről, állomásokról is beszámolnak, ami lehetőséget ad az út rekonstruálására: Senjang után a turné további állomásai között említik Tiencsint, Csinant, Nankingot, Sanghajt, Hangcsout, Kantont, Vuhant, Pekinget, a körút utolsó állomásaként pedig Harbint.³³ Az együttes az önálló fellépéseken túl diplomáciai feladatoknak is eleget tett azzal, hogy olyan központi rendezvényeken és fogadásokon is részt vett, mint Pekingben szeptember 30-án

-
- 29 Gáti, Kodály nemzeti dalával, i.m., 4.; N.N.: „Petőfi–Kodály: Nemzeti dal.” *Béke és Szabadság* VII/37 (1956. szeptember 12.): 2.; Rajki, i.h.; N.N.: „Búcsúzik a Néphadsereg Művészegyüttese.” *Magyar Nemzet* XII/209 (1956. szeptember 5.): 5.; N.N.: „A Magyar Néphadsereg Művészegyüttesének énekkara.” *Esti Budapest* V/209 (1956. szeptember 5.): 5.; N.N.: „Elindult Kínába a Néphadsereg Művészegyüttese.” *Szabad Nép* XIV/250 (1956. szeptember 8.): 1.; N.N.: „Elindult Kínába a néphadsereg művészegyüttese.” *Szabad Ifjúság* VII/212 (1956. szeptember 8.): 3. A kínai turnéra a teljes együttes utazott: a Kerekes János által vezetett szimfonikus zenekar, a Böröcz irányítása alatt működő tánckar, énekes és hangszeres szólisták, a népi zenekar és a legtöbb tagot számláló, Vass Lajos által vezetett férfikar.
- 30 A visszaemlékező tagok Havas Ervinre és Fábíán Ferencre egybehangzóan a rend fenntartásáért is felelős bőségeként utalnak. *A Néphadsereg Művészegyüttese 1949–1965*. Filmmemoár (HEA belső felvétele). Halper, Interjú Mészáros Lajossal, i.h.
- 31 Beck György: *Elnapolt gondolatok*. (Budapest: Püski, 2011.); Vincze Lajos: *Napkelte a Jangce partján*. (Budapest: Gondolat, 1959.); Hovanyecz László: *Reflektorfényben Hacsaturján és Bodor. Beszélgetés Seregi László táncművész-koreográfussal*. (Budapest: Kossuth, 2011.); Vass Lajos levelei (OSZK VLH).
- 32 N.N.: „Napló.” *Magyar Nemzet* XII/226 (1956. szeptember 25.): 5; Havas Ervin: „Az első Napok a Kínai Népköztársaságban.” *Néphadsereg* IX/248 (1956. október 6.): 8.
- 33 Fábíán Ferenc: „Megérkezett Kínába a néphadsereg művészegyüttese.” *Szabad Nép* XIV/262 (1956. szeptember 20.): 1. Fábíán említést tesz a tervek között Szpasszk-Dalnyijról is, de erre vonatkozó utalás kizárólag nála szerepel.

a kínai miniszterelnök, Csou En-laj³⁴ fogadása vagy másnap a Kínai Kommunista Párt 8. kongresszusa, melyet a kínai felszabadulás ünnepére rendeztek.³⁵ Az első hetek az előzetes tervek szerint alakultak: a korabeli híradások arról számoltak be, hogy október 12-re már körülbelül negyven előadáson szerepeltek.

A tagok táviratozással tartották családtagjaikkal a kapcsolatot,³⁶ akik így az újsághírek mellett személyes beszámolókat is olvashattak az utazást és az ellátást egyaránt finanszírozó Kína érdekességeiről és kultúrájáról.³⁷ Az 1956. október végén bekövetkezett magyarországi forradalmi eseményekről a tagok elbeszélése alapján Horváth Ádám férfikari tag, későbbi televíziós rendező, Jancsó Miklós filmrendező, Vincze Lajos grafikusművész és Bodrossy Félix operatőr értesültek elsőként Bodrossy táskarádióján keresztül, október 25-én, Hangcsouban.³⁸ A kapcsolattartás az otthoniakkal ettől kezdve nehézkessé vált. Szokolai István ezredes, a delegáció vezetője még ugyan ezen a napon tájékoztatta a tagokat a magyarországi felkelésről, többségük ekkor értesült először a történekről, ahogyan a férfikar egyik tenor szólistája, Mészáros Lajos is beszámol róla.³⁹ A következő napokban a szobákban összegyűlve tanácskozások zajlottak. A tánckar egy tagja, Zilahi Győző visszaemlékezése szerint az együttes ekkor már fortyogott, „legalábbis ugye a Horváth Ádám, a Vass Lajoska és a többiek”.⁴⁰

Visszaemlékezésében Mészáros Lajos viszont főként a tanácstalanságnak ad hangot, amely szerinte egészen az utolsó, december 1-ei előadásig jellemezte az együttest. 1956. október 26-án a programterv szerint Kantonba utaztak tovább, amiről többen a turné legsötétebb időszakaként számolnak be.⁴¹ Mészáros naplója alapján négy napig utaztak úgy, hogy nem jutottak további információkhoz. November 4-én vendéglátóik moziba vitték őket, ahol kínai szinkronnal vetítették a *Királylány a feleségem*⁴² című filmet, valamint Bodrossy Félix *Három kívánság* című meséjét – miközben Budapestet lőtték

34 Csou En-laj 1949-től 1976-ig miniszterelnöki tisztséget töltött be, 1949 és 1958 között Kína külügyminisztere is volt. Salát Gergely: „Az »Igazság« a »Két bármi« ellen.” *Világtörténet* XXXV/2–3 (2013): 259–278., 259.

35 Fábián Ferenc: „Peking ünnepli a Kínai Népköztársaság megalakulásának hetedik évfordulóját.” *Szabad Nép* XIV/275 (1956. október 3.): 1.

36 Fuchs Lívia: „Egy pálya emlékezete I. Beszélgetéssorozat Györgyfalvai Katalinnal.” *Parallel* 25 (2012. nyár): 24–35., 31. Györgyfalvai Katalin elmondása szerint Nádasi Marcella balettmesternő mindennap váltott rövid táviratokat férjével.

37 Halper, Interjú Mészáros Lajossal, i.h. Fejenként havi 150 júant kaptak a tagok a kínai tartózkodás, szállás és élelem finanszírozására, ami akkor egy mérnök kéthavi fizetésének felet meg Kínában.

38 Böröcz József: „»Kivégeztek bennünket.« A Honvéd Együttes ötvenhatos forradalma Kínában.” *Eszmélet* XXX/120 (2018. tél): 98–121., 101.

39 Halper, Interjú Mészáros Lajossal, i.h.

40 Böröcz, „Kivégeztek bennünket”, i.m., 103.

41 Halper, Interjú Mészáros Lajossal, i.h.

42 A Christian-Jaque rendezte *Fanfan la Tulipe* (1952) című francia–olasz filmről van szó.

a szovjet tankok. Ugyanakkor a tagok november 4-én némi bizonytalan információhoz mégis hozzájutottak: bár a kínaiak elzárták a híreket, a parancsnok szobájában hagytak egy rádiót.⁴³ A visszaemlékezések nagyrészt megegyeznek még ezen a ponton, Jancsó Miklós egy interjúbán, Horváth Ádám pedig több visszaemlékezésében is arról számol be, hogy már november 4-én értesültek a szovjet tankok bevonulásáról és Budapest ostromáról, másnap pedig arról kaptak hírt, hogy már nincsen Nagy Imre-kormány.⁴⁴ A hírek bizonytalansága miatt végül úgy határoztak, hogy elküldik Kantonból a pekingi magyar követségre az együttes párttitkárát, Kövesdi Károlyt, aki bár a követség tagjait nem találta, további hírekkel tért vissza.⁴⁵

Horváth egy interjúbán beszél arról, hogy aznap a hongkongi rádió angol híreiben hallani vélte a Széna tér említését, és azt, hogy megtámadták Budapestet, Jancsó szerint azonban november 4-én Háy Gyula író segélykérő felhívását hallgatták meg a rádióban.⁴⁶ Béres Ferenc népi furulyaművész távirata is a hírek áramlásáról tanúskodik, ugyanis ezen a napon adta fel levelét Nagy Imrének a Parlamentbe „Tartsatok ki, jövőnk” jelszóval.⁴⁷

Az olykor jelentősen eltérő visszaemlékezésekből arra lehet következtetni, hogy a bizonytalanság és az esetleges további döntések miatt alakították meg az együttes tagjaiból a Nemzeti Bizottságot Kantonban, az Aquin szállóban, későbbi politikai gyűléseik színhelyén.⁴⁸ A bizottság, amely a rendelkezésre álló források alapján egyfajta szakszervezeti feladatot látott el, a további fellépésekről és feladatokról tárgyalt, és a magyarországi helyzet alakulása alapján hozott döntéseket a hivatalos katonai parancsnok helyett. A rendelkezésekről és tárgyalásokról dokumentum hiányában nem tudunk, illetve a tagok elbeszélése is zavarba ejtő eltéréseket mutat. Mészöly Gábor, a Honvéd Együttes történetírója szerint még a bizottság tagnévsoráról sincsen hiteles adat.⁴⁹ Egyedül az egyik kórustag, Beck György ír visszaemlékezésében a Forradalmi Bizottság megalakulásáról, amelynek létrejötte szerinte azt célozta, hogy az otthoni

43 Böröcz, „Kivégeztek bennünket”, i. h.

44 Horváth Ádám: „Hosszú idő, rövid emlékezés.” In: Mészöly Gábor: *A legendás Honvéd Együttes igaz története három fejezetben, személyes vallomásokkal, hiteles dokumentumokkal és böngészni való adattárral.* (Budapest: Honvéd Együttes, 1999.) 73–75., 74.

45 *A Néphadsereg Művészegyüttese 1949–1965.* Filmmemoár (HEA belső felvétele).

46 Zelei Miklós: „Horváth Ádám: Különálló figura voltam.” http://www.filmeshaz.hu/mtvtortenet/interjuk/int_H/int_HorvathAdam.htm. (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.06.). Szeri Árpád: „Szerencsés volt a kínai úttal 56-ban – interjú Jancsó Miklóssal.” TEOL (2014. február 7.) <https://www.teol.hu/tolna/kultura-tolna/szerencses-volt-a-kinai-uttal-56-ban-interju-jancso-miklossal-537772/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.06.).

47 Molnár Adrienne–Kőrösi Zsuzsanna–Keller Márkus: *A forradalom emlékezete. Személyes történelem.* (Budapest: 1956-os Intézet, 2006.) 315.

48 Böröcz, „Kivégeztek bennünket”, i. m., 102. Informális szervezet lévén a visszaemlékezésekben több néven is szerepel: Nemzeti Bizottságként, Forradalmi Bizottságként és Forradalmi Tanácsként is említi.

49 Mészöly Gábornak, az együttes történetét feldolgozó könyvek szerzőjének szóbeli közlése.

változások szellemében irányítsa az együttest és minél hamarabb megszervezze a hazajutást. A Forradalmi Tanáccsal kapcsolatos tárgyalások november 1-én kezdődtek, a megalapításra november 2-án került sor.⁵⁰ Beck a megválasztott tagok között említi Kőnig Péter, Tőkés Öcsi és Molnár János nevét.⁵¹ Vass Lajosról nem tesz említést, más visszaemlékezések és az énekkari gyűlés jegyzőkönyve mégis közvetett módon utalnak Vass vezető szerepére.⁵² A választás feltételezhetően azért esett Vass Lajosra, mert a művészegyüttes legnagyobb apparátusának vezetője volt már három éve, hivatalosan is katonai ranggal rendelkezett, párttag volt, és a tagok is elfogadták személyét. Az együttes összetételét és létszámát tekintve pedig a férfikar dominált az események alakulásában.⁵³

Az együttes egyik táncosa, a későbbi neves koreográfus, Seregi László a forradalom kitörésének idején heves közhangulatról számol be:

[Míg Magyarországon forradalmi harcok dúltak] Közben mi is csináltuk a magunk forradalmát. Felosztottuk a hadsereget, levágtuk a zubbonyainkról – mert egyenruhánk volt – a gombokat, megalapítottuk a forradalmi bizottságot, leváltottuk a katonai parancsnokokat, és az együttes új parancsnokának Vass Lajost, a férfikórus művészeti vezetőjét választottuk meg.⁵⁴

Györgyfalvy Katalin, a tánckar egyik tagja is utal a rendszer jelképeinek megrogálására, a szovjetektől való jelképes elhatárolódásra – bár bevallja, hogy csak képek élnek benne az útról.⁵⁵

A visszaemlékezéseket összehasonlítva ugyanakkor ez a fajta heroikus kiállás és a jelképes szakítás a rendszerrel, ha akadt is rá precedens, a Kínában töltött időszak alatt nem volt jellemző az együttesre. Seregi Nemzeti Bizottsággal kapcsolatos kijelentése részben igaznak tekinthető, azonban a bizottság megalakulása leginkább a rendkívüli helyzetnek szólt, vagyis egészen bizonyosan nem az államszocializmushoz hű katonai vezetők félreállítására volt az elsődleges cél. Nem esik szó a visszaemléke-

50 Beck, Elnapolt gondolatok, i.m., 108.

51 I.h. A Honvéd Archívum dokumentumai között talált tagnévsorban nem találhatóak meg a felsorolt nevek, illetve Palcsó Sándor, a férfikar tenor szólamának tagja sem hallott róluk.

52 Vass vezető szerepét hangsúlyozza Seregi László, Horváth Ádám és Mészáros Lajos is. Hovanyecz, Reflektorfényben, i.m., 15. Böröcz, „Kivégeztek bennünket”, i.h.

53 Mészöly Gábor szóbeli közlése szerint a legnagyobb taglétszámú csoport a férfikar volt, 25–40 év közötti, többségük családos férfi. A táncosok 18–20 éves fiatalok voltak, a társadalmi rétegződés szempontjából a szimfonikus zenekar tagjai diplomásként a polgári kultúra képviselői voltak. A tanulmány szerzőjének telefonbeszélgetése Mészöly Gáborral 2020. április 6-án.

54 Hovanyecz, Reflektorfényben, i.h..

55 „Én ma főleg képeket látok, sírni, zokogni elvtársakat, amint tépkedik le magukról a rangjelzést.” Fuchs, Egy pálya emlékezete, i.m., 30.

zésekben például arról, hogy az együttessel utazó katonai vezetők tudtak-e a felkelők oldalára áttáncolt magyar tisztekről, de Méreg László őrnagy megnyilvánulásából arra következtethetünk, hogy – ha nem is értesültek róla – ők is árnyaltabban viszonyultak a történésekhez.⁵⁶

Vass Lajos Kodály Zoltánnak címzett leveleiben is a forradalom kirobbanása és leverése közötti időszak megélése kapcsán írt, amelyekben a művészegyüttes vezetésében felmerülő kérdések is nyomon követhetőek. Az első, október 30-án kelt levelében, amikor az együttes már tudott a magyarországi felkelésről és a változásban reménykedhetett, így számol be Kodálynak:

Az otthoni események komolyabbra fordulása óta ez volt az első előadásunk. Mindenki azt kívánta, hogy a „Nemzeti dal”, a „Fölszállott a páva”, az „Esti dal” és a „Kossuth-nóta” szerepeljen a mai műsoron. Nehéz volna leírni, mit éreztünk éneklés közben. E művek szavai soha közelebb nem voltak hozzánk, mint éppen ezen az estén. A „Páva” minden sora a mostani Magyarországról szól, s az „Esti dal”-ban magunkat éreztük bujdosó szegénylegényeknek. A „Nemzeti dal” végére pedig az énekkarban többen könnyeztek, mint nem. Bizonyára megérti Tanár úr, hogy érezzük magunkat mi is ezekben a napokban. Bármennyire jó is itt, kissé mégis száműzöttek vagyunk. Soha nem fájt még így az otthonról való távollét. S ezek a művek ma lángolásunk mellett legszükségesebb lelki táplálékul is szolgáltak. [...] Kérem Tanár Urat, ha ideje engedi, írjon néhány sort. E nagy messzeségben minden otthonról kapott szó kimondatlan öröm. S bizony, szükségünk is volna rá, hogy „bátorítsa szívünk álmát”!⁵⁷

A forradalommal való összekapcsolás, a korabeli Magyarország helyzetének azonosítása a *Fölszállott a pávával* – amely szövegében az elnyomó hatalommal szemben a szabadság ígéretét hordozza – egyfajta állásfoglalásnak tekinthető Vass részéről. A tagok visszaemlékezései és a fiatal karnagy megnyilvánulásai alapján Vass a Rákosi-rendszer által támogatott karnagyként is a forradalom oldalára állt. Kiállása sok magyarországi zenésztörténelmihez hasonló volt, ennek okairól azonban hiteles adatok híján csak feltételezésekbe bocsátkozhatnánk.

Vass első leveléhez képest az események és a kórus kedélyének változásáról árulkodik Vass november 9-ei keltezésű, Vuhanban Kodály Zoltánnak írt levélfogalmazványa, melyből már a tanácstalanság és a kórus sorsa iránti aggodalom tűnik ki:

56 Erről részletesebben lásd Méreg László megnyilvánulásait e tanulmány későbbi szakaszában.

57 Vass Lajos levele Kodály Zoltánnak, 1956. október 30. (OSzK VLh).

Kedves Tanár úr!

Magam és az énekkar minden tagja nevében kívánom, hogy soraim ezekben a nehéz napokban is jó erőben, ~~egészségben~~ találják. Amikor az otthoni valóságról alig tudunk valamit, nagy szeretettel és aggodalommal gondolunk Tanár Úrra. ~~Második leveletem olyan időben írtam, amikor a postaforgalom szünetelt. De bízom abban, hogy egyszer az is megérkezik. Most csak a nyugtalanító dolgok körül arról szeretnék írni, amiben talán segíteni tudna nekünk. Nem tudjuk, hogy az együttesre milyen jövő vár. De úgy érzem, mindent el kell követnem, hogy az énekkar együtt maradjon. Legjobb volna hivatásos férfikar kórusként tovább dolgozni, de ha ez nem lehetséges talán más módot is lehet találni. Az énekkar elhatározása véleménye az, hogy bárhová kerülhetünk is, össze kell jönnünk énekelni és folytatni azt a akár „műkedvelő” alapon is. Természetesen nem tudjuk, hogy ezekről a kérdésekről dolgokról otthon lehet-e már akárcsak tájékozódni is. Ha Tanár úrnak egészsége és ideje van, kérem, mérlegelje a helyzetet és tegyen értünk valamit.~~⁵⁸

Ahogy a levélből is kiolvasható, még a tényleges katonai rangot viselő karnagyhoz is csak bizonytalan információk jutottak el a magyarországi helyzetről, a levelében a kórus valószínűleg a Nemzeti Bizottság és a kórusgyűlések ülésin megfogalmazott kérdéseiről és a lehetséges megoldásokról ír. A férfikar sorsával kapcsolatos aggodalom és a Kodályhoz intézett kérés ugyanakkor valószínűleg nem pusztá feltételezésből fakad: a Pekingben feladott levélben Vass már úgy fogalmaz, hogy „[h]a a Honvédség nem tart rá igényt, legjobb volna állami férfikarként tovább dolgozni”.⁵⁹ Vass levelei nem teszik egyértelművé, hogy aggódott-e, hogy a Kínában megalapított Nemzeti Bizottság miatti politikai retorzió érheti az együttest, vagy a forradalom után várható átalakításokról és a Honvédség anyagi helyzetéről kapott valahonnan információkat.

Az együttes november 12-én érkezett vissza Pekingbe, ahol tovább nőtt a tanácsalanság az ellentétes hírek hallatán. Mészáros naplójeljegyzései szerint Tóth Barna és Száll József, a pekingi magyar nagykövetség munkatársai ekkor már a budapesti nagykörút és a villamosforgalom helyreállításáról adtak hírt.⁶⁰ Ugyanekkor a pekingi Első Kapu Szállodában a kínai vendéglátók virágcsokorral és egy tájékoztató levéllel várták a tagokat, melyben az „ellenforradalmi restaurációs összeesküvés széttűzárásáról” írtak, továbbá megnyugtatták őket arról, hogy Kádár „forradalmi munkás-pa-

58 Vass Lajos levélfogalmazványa Kodály Zoltánnak, 1956. november 9. (OSzK VLh).

59 Berlász, Vass Lajos emlékezete, i.m., 139.

60 Halper, Interjú Mészáros Lajossal, i.h.

raszt kormánya fokozatosan helyreállítja a békét”.⁶¹ A körülményekre való tekintettel felajánlották a turné megszakításának lehetőségét, hogy pihenhessenek a tagok, akik azonban ezt végül egyhangúlag elutasították. Mészáros elmondása alapján a kínaiak már Kantonban propagáltak egy moszkvai fellépést, hangsúlyozva annak politikai jelentőségét, az együttes hozzáállásáról azonban egy interjúban csak annyit jegyzett meg ezzel kapcsolatban, hogy „sziklaszilárdan ingadoztunk mint ahogy a magyar, ugye”.⁶² A turné megszakítása helyett 1956. november 13. és november 27. között a Honvéd Együttes előjegyzési könyve szerint még további húsz előadásra került sor a már említett bizonytalanságban.⁶³

Böröcz József tanulmánya a forradalom leverése utáni kínai események középpontjába a magyar delegáció és Liu Sao-csi, a Kínai Országos Népi Kongresszus Állandó Bizottságának elnöke november 27-ei tárgyalását állítja.⁶⁴ A magyar művészegegyüttes kilenctagú delegációjának tagjai a kínai útra kinevezett főtiszt, Szokolai István ezredes, Méreg László őrnagy, a Néphadsereg újságírója, Havas Ervin, a szimfonikus zenekar karmestere, Kerekes János, a tánckar koreográfusa, Böröcz József főhadnagy, továbbá a pekingi nagykövetség tagjai: Galla Endre, Tálás Barna és Száll József, valamint Fábíán Ferenc, a Népszabadság újságírója voltak. A Böröcz által közölt jegyzőkönyv részleteiből kiderül, hogy a magyarországi helyzetről tartott megbeszélésen Liu a barát és ellenség megkülönböztetésének fontosságára hívta fel a delegáció figyelmét, utalva arra, hogy Rákosi ugyan elkövetett olyan apróbb hibákat, mint Rajk László kivégzése, alapvetően mégis jó embernek tartja őt. A tárgyalás során Méreg László őrnagy – aki 1945 óta meggyőződéses kommunista volt⁶⁵ – e kijelentésre tett válasza rámutat arra, hogy a művészegegyüttes katonai vezetősége is árnyaltan tekintett a kialakult helyzetre ebben az időben:

A Szovjetunióval mindvégig baráti volt a kapcsolatunk. De a Rákosi-Gerő félek segítségével a magyar nép ellen hatalmas bűnököt követtek el. [...] A szovjet hadsereg beavatkozásának az lett a következménye, hogy valójában a Szovjetunió és Magyarország között háború alakult ki. Nem november 4-re gondolok, hanem október 23-ra.⁶⁶

61 Az Első Kapu Szálloda összes dolgozóinak levele a Honvéd Együttes művészeihez. Peking, 1956. november 12. Böröcz, „Kivégeztek bennünket”, i.m., 105.

62 Halper, Interjú Mészáros Lajossal, i.h.

63 Böröcz, „Kivégeztek bennünket”, i.m., 108.

64 I.h.

65 „Megpróbálták elhúzni a táncegyüttes nótáját.” <https://rtl.hu/rtlklub/hirek/hatter/cikkek/104535>. (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.06.07.). A kereskedelmi csatorna által készített interjúban Méreg László maga fogalmaz így.

66 Böröcz, „Kivégeztek bennünket”, i.m., 110.

A megbeszélésen meglepő módon nem vett részt a protokoll-listán harmadikként feltüntetett, tényleges katonai rangot viselő vezető, Vass Lajos. Hiányzása okairól nemcsak a hiteles dokumentumok, de a visszaemlékezők sem tesznek említést.⁶⁷

Az esti protokollfellelítés végén a tagok beszámolója alapján Csou En-laj miniszterelnök hosszú beszédében hasonlóképpen biztosította a művészeket arról, hogy Kína mindig segítséget nyújt majd, „hogy ne térhessen vissza Magyarországra a régi rendszer”,⁶⁸ amire Seregi visszaemlékezései szerint Vass Lajos a *Fölszállott a páva* elvezénylésével válaszolt.⁶⁹ Azzal az 1937-ben komponált művel, amelyet a Horthy-korszakban a rendőrség a munkáskórusok előadásain betiltott, s így a Rákosi rendszer magáénak tudhatta, a „másképpen lesz holnap” a kommunizmus ideájának a megvalósulását jelentette számukra.⁷⁰ Vass Kodálynak címzett leveléből ugyanakkor kitűnik, hogy ekkorra a *Fölszállott a páva* a nemzeti szuverenitás jelképévé vált az együttes számára.

Csou En-laj tanácsára ezután a hírek tisztázása érdekében két tagot hazaküldtek Budapestre, hogy tudakozódjanak a hozzátartozók és az események felől.⁷¹ A hírekkel, családi levelekkel december elsején, az utolsó kínai koncert előtt tértek vissza Harbinba, ugyanazon a napon, amikor az énekkari gyűlésen megfogalmazták a tagok, hogy hazafelé tartva nem lépnek színpadra Moszkvában.⁷²

A kínai turné központi eseményeivé a moszkvai történések váltak az időközben levert magyarországi forradalom miatt. A visszaemlékezések és feljegyzések azonban sajátos, több ponton nehezen összeegyeztethető interpretációt nyújtanak a történetekről. Mészöly Gábor, a Honvéd Együttes fennállásának ötvenedik évfordulójára készült jubileumi kötetben a következőképpen fogalmaz:

A szovjet fővárosban azután *meglepő kéréssel fogadták* a nemzeti lobogókkal, Kossuth címerekkel érkező (!) együttest: a magyar művészek lépjenek fel Moszkvában. A szovjet politikai és katonai vezetésnek nyilván jól jött volna, ha a novemberi budapesti szovjet bevonulás után most, decemberben az együttes fellépése ország-világ előtt példázna a magyarság lojalitását.⁷³

67 Mészöly Gábor dokumentum hiányában azt feltételezi, hogy talán szókimondó természete miatt nem hívták el Vass-t a diplomáciai tárgyalásra. Ezzel Vass egyidős levelei és megnyilvánulásai alapján én is egyetértek.

68 Halper, Interjú Mészáros Lajossal, i.h. A régi rendszer alatt a Horthy-rendszerre utal.

69 Hovanyecz, Reflektorfényben, i.m. 16.

70 Breuer János: *Kodály-kalauz*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982¹), 218.

71 A két tag ezek szerint repülővel érkezett Budapestre és öt napot töltött a magyar fővárosban. Ez esetben is elmentmondások a visszaemlékezések, Mészöly szerint a rádióban hangzott el a két tag hazaérkezésének híre és a családtagok mentek el a leveleikkel a Honvéd Tisztiházba, ugyanakkor nincsen hiteles bizonyíték, ami ezt alátámasztaná, illetve több forrás csak a kórus titkárának elutazásáról tesz említést.

72 Molnár-Kőrösi-Keller, A forradalom emlékezete, i.m., 316.

73 Mészöly, A legendás Honvéd Együttes igaz története, i.m., 28. Kiemelés tőlem.

A váratlan parancsról szóló megállapítást azonban cáfolja Vass Lajos 1956 szeptemberében a Népszavában megjelent rövid nyilatkozata:

Három hónapig leszünk Kínában. Első fellépésünk szeptember 24-én lesz, az utolsó december közepén. Szó van arról is, hogy visszafelé néhány szereplésre Moszkvában is „megpihenünk”.⁷⁴

A nyilatkozatból kiderül, hogy a moszkvai fellépést nem az 1956-os magyar forradalom leverésének hatására rendelték el azonnali politikai parancsként, az azonban biztos, hogy az addig csak lehetőségként felmerült moszkvai szereplés annak megtartása esetén a szovjet–magyar kapcsolat helyreállításáról tanúskodott volna. További kérdés, hogy a Néphadsereg Művészegyüttesének tagjai milyen módon utasították vissza a moszkvai szereplést. Ennek feltárásában a Vass Lajos hagyatékában található, az utolsó kínai koncert előtt, 1956. december 1-én tartott énekkari gyűlés feljegyzései segítenek, amit teljes egészében közlök.

1956. december 1.

Harbin, énekkari gyűlés a moszkvai fellépés ügyében.

1. Ódor [András]: az okt. 15-i határidőt nem tartották be. a kínaiak marasztalását nem fogadjuk el. idegállapot. Ne Kínából való hazatérésünkkor. – Kipihenjük, azután.

2. Tóth J[ózsef]: a hírközlésnek az a módja, hogy majd elterjed nem helyes. Együttesgyűlés miért nem volt. A Nemzeti Bizottság mit csinált? A meghívásnak örülünk, megtisztelő. – Családi körülmények. – Személyileg nem tudja vállalni.

3. Tréfás György: Jogunk van hazamenni. A kínai kormány köteles hazaszállítani.

4. Horváth Ádám: az átutazást nem befolyásolja a módosító javaslat. Bizonytalan hírszolgálat. mi az igazság otthon? Ellentmondó hírek a követség hírnagyától. Nem ellenforradalmár, de nem tudja hogy mi a helyzet itthon. Majd ha látom otthon!

5. Német J[ózsef]: A legnehezebb időkben bebizonyítottuk, hogy mit tudunk. De ez nem tart a végtelenségig. Tudunk-e olyan előadást művészetet nyújtani, mint várnak tőlünk?

6. Éger [István]: Családi bajok.

7. Maklári [József]: A Nemzeti Bizottságról. A délelőtt N. B. – Méreg beszélgetésről.

Családi körülmények. Ha mégis kellene, egy pár kikötés, de erről nem is érdemes beszélni. Haza!

74 Gáti, Kodály nemzeti dalával, i.m., 4.

8. Jákó [György]: A kínai pihenési javaslatot nem fogadtuk el. Ezt a fáradtságot egy pár nap alatt nem lehet kipihenni. Későbbi meghívást!
9. Bükki [Andor]: Családi okok. Egyetért az előbbiekkal. A meghívást szívesen fog. később.
10. Töröcsvári [Ottó]: Eddigiekkel egyetért. Idegkimerültség. Ha a kormány mégis akarja, elfogadja-e a sz[er]ződés felmondását és hazaküldi-e úgy, mint másokat.
11. Németh Sándor: Egyetért az eddigiekkel, + később
12. Rin István: A fáradtság mellébeszélés. Az igazi ok Mo. és a SZU. viszonyának rendezetlensége. Lelkiismereti kérdés. A baráti megnyilvánulást kezdjék ők. Utána szívesen megyünk.
13. Máhr [Ottó]: Részéről nem fáradtság, hanem Sír. Család.
14. Pődör [Béla]: Mindkét ok miatt ne fogadjuk el. Javaslat: mi az a mód, ahogyan tudomásukra hozzuk? Meg lehet mondani, hogy nemzetünkkel szemben
15. Földi [Ottó]: Hogy állnánk a rokonok elé? Kit képviselünk a Sz.U.-ban.
16. Beck [György] Egyetértetek. Nem csak a Sz.U.-ba, hanem Indiába sem vállaltam volna most
17. Monostori [Pál]: Nehéz dolog, hogy jutott tudomására az Együttesnek. Hibáztatja Vasst, hogy csak néhány fülkébe ment be. Egyetért az eddigiekkel. Minél hamarabb haza. Bízunk abban, hogy a vezetők megtalálják a módot a közlésre. A szereplés nem lenne szerencsés. A szovjet elvtársak megértik.
18. Ambrus [Mihály]: Pődörrel nem ért egyet, hogy a lelkiállapot köntörfalazás. Minden húr egy pontig pendíthető, aztán elpattan.
19. Kabdebó [Kálmán]: „lelőtte” Pődör és Ambrus
Éger [István]: A fáradtság önmagában elegendő ok. „Tengerparti bigézs”
- Horváth Á[dám]: Az okokat meg lehet mondani a Sz. U.-nak. Ha valóban barátságos, elfogadja, nem lehet kényszer.
20. Kovács János: Idegkimerültség
21. Bóle [Sándor]: Egyetért – nagyrészt. A távirat megnyugtató, de nincs tüzelő, télidikabát.
22. Zsidó [Ferenc]: Egyetért. Elintézni mihamarabb
23. Petrovics [Emil]: Eredetileg más véleményen volt, de az érvek olyan súlyosak, hogy meghajol. a Sz. U-t nem az érdeklí, hogy milyen színvonalat képviselünk. A barátságot a Szu-nak kell elkezdni. Nem attól fél, hogy az ismerősei szembeköpik, mert jó ismerősei vannak. A parancsnokság nem képviselheti csak az együttes véleményét, még ha a kormánynak más is a véleménye.
23. Méreg [László]: Visszautasítja amit Petrovics mond. Megtehetik, hogy az utasítást nem hajtja végre. Azokkal, akik politikai meggondolásból nem akarják nem ért egyet. Elmondhatják, emiatt bajuk nem lesz. Megváltoztatta véleményét: mindent elkövet, hogy lemondjuk. Csak a másodikat, a politikait nem mondja el.
24. Tauber [Vilmos]: Pekingi huzavona, hogy Ilyést várjuk-e, vagy ne. Bármit hoz is Ilyés, ragaszkodjunk hozzá, hogy mégis menjünk haza.

25. Varga Zsolt: Hogy a hazavágyás megszűnjék, nem elég az Ilyés híryanaga.

26. Tréfás J[ózsef]: Egyetért. Szóval: „kivan”

27. Nagy Sándor: Megnyugtató Méreg elhatározása. Támaszkodják a Bizottságra a döntésnél.

Szokol Á[dám]: A kínaiaknak, mikor tudomására jutott örült ő is. Politikai szempontból jónak tartanak

Tálas [Barna]: Azzal jött, hogy rábeszéljen bennünket A Sz. U. a barátságért már tett lépéseket.

- Harangozó [János] kiment –

A kimerültség ellen tényleg nem lehet ellenérv. Ma felhívják a követséget!

28. Horváth M[iklós]: Méreg mindent kövessen el, hogy hazaérjünk.

29. Havasi I[mre] Családi okok

Horváth Ádám: Ő sem ért egyet Petroviccsal. Egyszemélyi vezetés van. Hallgassa meg a Nemzeti Bizottságot!⁷⁵

A jegyzőkönyvből, bár egyes részletek nehezen érthetők, világosan kiolvasható, hogy a többség elutasította a fellépést, és bár elsősorban családi okokra hivatkoztak, a háttérben ott feszült a szovjetekkel kapcsolatos ellenérzés is. Bár a kínai vendéglátók már Kantonban igyekeztek rábeszélni a művészegyüttest, hogy a szovjet–magyar barátság megerősítése érdekében lépjenek fel Moszkvában, sőt a jegyzőkönyv szerint még decemberben is felajánlották nekik, hogy maradjanak Kínában, a kórus két másodkarnagya, Maklári és Pödör is a fellépés elhagyását és a hazautazást támogatta. A pekingi nagykövetség tagja, Tálas igyekezett ugyan meggyőzni az együttest a szereplésről, viszont Méreg őrnagy katonai vezetőként a hallottak fényében mégis ígéretet tett arra, hogy mindent elkövet a fellépés lemondása érdekében – ráadásul utalt a szabad véleménynyilvánításra is. A Nemzeti Bizottság munkájáról kevés pontos információ hangzott el, a jegyzőkönyv írója nem rögzítette Maklári, a másodkarnagy számadását a Bizottság munkájáról. Horváth utalása egyértelművé teszi, hogy a parancsnokság irányítása helyett egyszemélyi vezetés lépett érvénybe, ezért véleménye szerint a Nemzeti Bizottság döntése a meghatározó a fellépés kérdésében. A tagok továbbra is bizonytalanok voltak a hírekkel kapcsolatban: Illyés ekkor még nem ért vissza a Budapestről hozott levelekkel. Vassról csupán Monostori tesz említést, nehezményezve, hogy a Nemzeti Bizottság vezetőjeként csak néhány [vonat]fülkébe ment be informálni a tagokat. A kórusgyűlés jegyzőkönyvén kívül nem maradt fenn primer dokumentum, ami segítene a kritikai értékelésben, az azonban megállapítható az általános bizonytalanságból, valamint két kórustag, Tóth József és Monostori megjegyzéséből, hogy az egész társulatot összefogó gyűlésre nem került sor Kínában.

75 A Néphadsereg Művészegyüttese Férfikarának énekkari gyűlése, 1956. december 1-én Harbinban. (OSzK VLh). A névsorban szereplő Petrovics Emil nem azonos a zeneszerzővel.

Hazautazás – moszkvai közjáték

Az utolsó előadást követően ismét vonatra szállt az együttes, hogy Moszkván keresztül hazatérjen Budapestre. Beck feljegyzései szerint a kórusgyűlést megelőzően a vonaton Méreg László közölte a tagokkal, hogy a Szovjetunió december 12. és 18. között öt előadásból álló vendégszereplésre várja az együttest, amelynek elutasítása mellett döntöttek titkos szavazás útján. Az ezt követő kórusgyűlés után Vass mondta ki a konklúziót: fáradtságra hivatkozva köszönettel vissza kell mondani a felkérést.⁷⁶ A döntés, hogy máshol sem lépnek fel a hazaút során, már a kínai út utolsó napjaiban megfogalmazódott, a szavazás révén pedig eldőlni látszott. Mészáros naplójegyzetei szerint december 11-én megkapták a tagok a szovjet Kulturális Minisztérium jóváhagyását a fellépések lemondására: a vonaton Méreg őrnagy ismertette a fellépések helyett a moszkvai másfél napos programtervet: a metró és a Kreml szemrevételezése, a Bolsoj Színház egy előadásának megtekintése, valamint egy moszkvai fürdő felkeresése. A három hónapos turné fáradtsága, az aggodalom és a kínaiak, valamint a magyarországi politikai vezetés agitálása a fellépésre visszatetszést kelthetett az együttesben, ami végül tettekben is megnyilvánult. Horváth Ádám így emlékszik az eseményekre:

Amikor elindultunk, mínusz harmincöt fok volt. A táncosok a mozdony elejére fölraktak egy óriási magyar zászlót. Ennek következtében valamelyik ázsiai városban be is törték a vonat néhány ablakát, és egyre magasabb rangú szovjet delegációk szálltak föl a szerelvényre, agitálva az együttest, hogy menjünk Moszkvába, és lépjünk föl.⁷⁷

Mészáros úgy nyilatkozott, hogy az utazás zavartalansága miatt a még Kínában kinevezett szovjet vonatparancsnok javasolta a moszkvai fellépést, az együttes azonban haza akart térni. Horváth Ádámmal egybehangzón arról is beszélt, hogy a táncosok az alsószoknyákból nemzeti színű zászlókat készítettek, amelyeket a vonatra akasztottak, ezért Szibériában be is törték a vonat ablakait, majd az egyik állomáson kapott Lenin-jelvényt egy társával, Bölével Kossuth-címeres jelvénné alakították, és sapkarózsájukra tűzve azzal érkeztek meg a szovjet fővárosba.⁷⁸ Mészáros visszaemlékezésében egyedül ejt szót arról, hogy Méreg december 11-én felolvasta a Kulturális Minisztérium jóváhagyását, ami az őrnagy korábban tanúsított magatartásával összeegyeztethető, ugyanakkor Seregi és Györgyfalvy egybehangzón állítja, hogy miután megérkeztek Moszkvába, a szovjet fogadóbizottság és az együttes katonai vezetősége rögtön rá akarta venni az együttest a szereplésre, amit úgy utasítottak vissza, hogy már a vonatról sem akartak

76 Beck, Elnapolt gondolatok, i.m., 151.

77 Molnár–Kőrösi–Keller, A forradalom emlékezete, i.m., 316.

78 Halper, Interjú Mészáros Lajossal, i.h.

leszállni.⁷⁹ A 217 tagot számláló együttes tájékoztatása mindenképpen komoly problémát jelenthetett a vezetőség számára is. Ahogyan Kínában, úgy Monostori szerint most is csak pár vonatfülkébe ment be Vass Lajos tájékoztatni a tagokat a Nemzeti Bizottság döntéseiről, ami azt eredményezte, hogy a tagok többsége nem tudott azokról, így az egymásnak ellentmondó kérések és parancsok sem juthattak el minden taghoz.⁸⁰ Teljes társulati ülésre a fellépéssel kapcsolatban csak a moszkvai Metropol Szállóban került sor, ahol a vezetőség már a decemberi jóváhagyással ellentétes parancsot hirdetett ki.⁸¹

A tagok egybehangzón arról számoltak be, hogy a művészegyüttes tiszteletére rendezett reprezentatív ebéd után, a Metropol Szállóban Pilcsik alezredes közölte velük, hogy Magyarországról parancsba adták a fellépést, és két katonai attasét küldtek Moszkvába, akiknek megérkezéséig és a további intézkedésekig úgy tervezték, hogy a vonat Moszkvában marad. Ha a társaságot nem is hatotta át egységesen a forradalmi hevület – mint ahogy Kínában a férfikar egyik tagja, Soós is kiállt a kommunizmus eszméi és a szereplés mellett⁸² –, Moszkvában eltérő okokból, de a társaság egyhangúlag megtagadta a fellépést.

Seregi így számol be az esetről:

Ebéd után pedig értekezletet hívtak össze a harmadik emeleti díszterembe. Rosz-szat sejtve mentünk fel és nem csalódtunk. Ott a katonai vezetőnk, aki november 4-e után megint nagylegény lett, felállt egy asztalra és ezt mondta: – Felolvasom a honvédelmi minisztérium táviratát. Az együttes további intézkedésekig Moszkvában marad. Borzasztó nagy felzúdulás lett erre.⁸³

Horváth Ádám hasonlóképpen fogalmaz:

Pilcsik összegyűjtötte az együttest a teremben, ahol botrány tört ki. Mindenki üvöltött, Nádasi Ferenc kiváló koreográfus felesége, Marcella elájult, egy fagottos szívrohamot kapott, Pilcsiket rányomták a falra. És akkor Maklári Jóska, a karnagy fölállt, s azt mondta, hogy hagyjuk békében Pilcsiket, menjen vissza a követségre, és közölje Budapesttel, hogy nem lépünk föl.⁸⁴

Mészáros még részletesebben mesél az eseményekről 2006-ban 1956-os naplója alapján:

79 Fuchs, Egy pálya emlékezete, i.m., 31.

80 Lásd az eltérő nyilatkozatokat, mint például Györgyfalvay és Mészáros visszaemlékezése.

81 Hovanyecz, Reflektorfényben, i.m., 16.

82 Halper, Interjú Mészáros Lajossal, i.h.

83 Hovanyecz, Reflektorfényben, i.m., 16.

84 Molnár–Kőrösi–Keller, A forradalom emlékezete: Személyes történelem, i.m., 317.

Piszker és Gyémánt ezredeseket élénk küldték repülőgéppel, hogy bírjanak rá, hogy lépünk fel Moszkvában. Ternopolig jutottak el és ott leintették őket, hogy maradjanak csak ott. Piszker és Gyémánték ameddig meg nem érkeznek nincs indulás. [...] Óriási felháborodást váltott ki ez a bejelentés, zúgás, bekiabálások. [...] Mindnyájan nagyon felháborodtunk a bejelentés miatt. Jelen volt a katonai attasé, Pilcsik alezredes és még egy magyar, azt se mondták, hogy kukk. Egy jónapotot nem tudtak köszönni, úgy be voltak rinyálva. Kavargott, lázongott a tagság, követeltük[, hogy] azonnal a kitűzött időben induljunk el haza. Vass Lajosék ez irányban intézkedtek. [...] De miután majdnem kidobtuk Pilcsik alezredest a Metropol szálló első emeletéről, ez egy formális zendülés volt. [...] a politikai főcsoportfőnökség közvetlen beosztottjai voltunk, politikai munkások, és katonaruhában ugyanakkor jogilag polgári civilek, de viszont felesküdtünk a katonai esküre. Ez kvázi parancsmegtagadásnak felfogható zendülés [volt].⁸⁵

A beszámolókból világosan kitűnik, hogy a magyar vezetőség jobbnak látta kötelezni a Néphadsereg Művészegyüttesét a szereplésre, amely így reprezentálhatta volna külföldön és belföldön egyaránt a szovjet–magyar kapcsolatok helyreálltát. A szovjetekkel való jó kapcsolat demonstrálása különösen fontossá vált, miután az ENSZ Bizottsági Tanácsa 1956. november 4-én napirendre tűzte Magyarország kérdését,⁸⁶ majd december 6-án a szovjet és magyar vízilabdacsapat melbourne-i olimpiai mérkőzése után Zádor Ervin vérző arcáról készült fotó is bejárta a világsajtót, fokozva a két ország közötti feszültséget.⁸⁷ A december 11-én Méreg által felolvasott jóváhagyás és a másnap kiadott parancs arra utal, hogy a magyarországi helyzet ekkor még rendezetlen volt, a forradalom leverése után az MSZMP Ideiglenes Központi Bizottságának első értekezletére is csak december 2. és 5. között került sor.⁸⁸

Az elbeszélésekből kirajzolódik, hogy az együttes a *Hattyúk tava* nagyszínházbeli előadásának megtekintése után, még aznap éjjel elindult vonattal Budapestre.⁸⁹ Indulás előtt azonban ismét parancsot kaptak. Pilcsik ezúttal Münnich Ferenc, a Magyar Forradalmi Munkás-Paraszt Kormány miniszterelnök-helyettese, a fegyveres erők és közbiztonsági ügyek minisztere parancsát közvetítette, miszerint az együttes a brjanszki erdőnél várja be a két Magyarországról küldött katonai attasét, Piszker és Gyémánt

85 Halper, Interjú Mészáros Lajossal, i.h.

86 Romsics, A 20. század rövid története, i.m., 340.

87 Ackermann Sándor: „1956: olimpia a konfliktusok árnyékában.” *Múlt-kor* (2016. ősz): 13–17., 14. <https://mult-kor.hu/1956-olimpia-a-konfliktusok-arnyekaban-20160801>. (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.06.).

88 Romsics: A 20. század rövid története, i.m., 341.

89 Több beszámoló alapján Ilku Pál, miután nem tudott mit kezdeni a parancsmegtagadással, amikor Vass felhívta és közvetítette az együttes álláspontját, csupán annyit mondott: „Ha nem lépnek fel és úgy érnek haza, akkor dögöljenek meg.” – Vass Dániel szóbeli közlése, illetve Halper, Interjú Mészáros Lajossal, i.h.

ezredeseket, akik visszakísérik az együttest Moszkvába, hogy eleget tegyenek a parancsnak.⁹⁰ Györgyfalvai Katalin emlékezésében arra utal, hogy a moszkvai események oka az volt, hogy az együttes parancsnoka „jóvá akarta tenni, hogy letépte a váll-lapját ötezer kilométerrel arrébb”.⁹¹ A parancsot egyöntetűen megtagadták, ami – ahogyan Mészöly Gábor találóan fogalmaz – nem lehetett könnyű egy olyan együttesnek, amely maga is a rendszer gyermeke volt.⁹² Györgyfalvai szerint „a ruszók oldották meg a helyzetet”, mert a parancsnok tudta nélkül elindították a vonatot úgy, hogy Pilcsik lemaradt, ezért őt később hozták haza repülővel.⁹³

Horváth Ádám ugyanezt az abszurd jelenetet erősíti meg:

Már beszálltunk, amikor jött Pilcsik, és közölte, hogy nem indul a vonat, jön két ezredes Pestről, akik rábeszélnek az együttest, hogy lépjen föl. Az egész pályaudvar zengett, mert az ablakokban üvöltöttük, hogy: Nem! Majd kijött a forgalmista, fölemelte a tárcsáját, és a vonat elindult, hiába állt ott a katonai attasé. Valamennyien együtt voltunk a két étkezőkocsiban, ahol fölállt a katonai parancsnok, akit a honvédség delegált, és azt mondta: „A brjanszki erdőnél félretolják a vonatot, odajön a két ezredes, és visszajövünk Moszkvába föllépni. Ez Münnich elvtárs parancsa.” A brjanszki erdőnél valamennyien bennmaradtunk, nem álltunk meg, engedték tovább a vonatot. Az étkezőkocsiban ült egy ismeretlen, magyarul jól beszélő NKDV-s tiszt, és félhangosan azt mondta: Én szóltam a mozdonyvezetőnek, hogy ha lát futni két ezredet a sínen, kanyarodjon be az erdőbe, nehogy utolérjenek.⁹⁴

Az együttes 1956 karácsonyán érkezett meg a Nyugati pályaudvarra, ahol már buszok vártak a tagokra.⁹⁵ A Honvédelmi Minisztérium megérkezésük után egy héttel, 1957. január 1-től anyagi problémákra hivatkozva feloszlatta az együttest, hadbírótság elé ellenben még a katonai vezetők sem kerültek.⁹⁶

* * *

90 Molnár–Kőrösi–Keller, A forradalom emlékezete, i.m., 317.

91 Fuchs, Egy pálya emlékezete, i.m., 31.

92 Mészöly, Honvéd Együttes – 70 év művészet és történelem, i.m., 37.

93 Fuchs, Egy pálya emlékezete, i.h.

94 Molnár–Kőrösi–Keller, A forradalom emlékezete, i.m., 317.

95 Kaposi Edit: „Életút.” In: Berlász, Vass Lajos emlékezete – Tanulmányok és dokumentumok, i.m., 12.

96 Mészöly, Honvéd Együttes – 70 év művészet és történelem, i.m., 37.

A kutatásom során összegyűjtött dokumentumok és visszaemlékezések csupán nagy vonalakban tették lehetővé a kínai és moszkvai események rekonstruálását és a kritikai értékelést, következtetésekre azonban módot adnak. Kínában a kétes, gyakran ellentétes hírek miatt a tagok fő célkitűzése a hiteles információszerzés volt, illetve a mihamarabbi hazajutás, aminek főként személyes okairól vallanak. A Moszkvában történekről sem beszélhetünk úgy, mint a magyarországi forradalmi események okán megtagadott parancsról. Ahogyan az 1956-os magyarországi forradalom esetében sem voltak azonosak a felkelők célkitűzései, úgy az indokok a művészegyüttes esetében sem egyszerűsíthetők le a szovjetekkel szembeni ellenérzésre. A tagok eltérő okok miatt döntöttek úgy, hogy nem vállalják a három hónapos turné után a határozatlan idejű hazaindulást, ugyanakkor voltak, akik ha nem is hangoztatták közvetlenül, de politikai okból utasították el a fellépést. A „szocialista művészet” képviselői esetében is érzékelhető volt az elégedetlenség, mint ahogy a Rákosi-féle politikával szembeni ellenérzéseiről még Méreg László őrnagy is szót ejtett.

A Néphadsereg Művészegyüttese a felosztatás után az 1957-es konszolidáció idején csökkentett létszámmal, Vadasi Tibor vezetésével újraszerveződött: néhány hangszeres és énekes szólista mellett visszahívták a kilenctagú népi zenekart, a szimfonikus zenekar helyett azonban már csak egy zongorakísérőt alkalmaztak.⁹⁷ A férfikar sorsa csak hosszadalmas procedúrák és kérvények nyomán rendeződött 1957 tavaszán.

97 I.m., 40.

JÁRDÁNYI-DOKUMENTUMOK

JÁRDÁNYI ZSÓFIA

Rövid beszámoló Járdányi Pál családi levelezésének és dokumentum-gyűjteményének felfedezéséről és újdonságairól

2017 nyarán találtam rá Járdányi Pál eddig ismeretlen levelezésére, néhány írásos dokumentumára és fényképére. A mennyiségében és jelentőségében is igen gazdag anyag dédnagyapám, Eperjessy Károly utazóládája mélyén feküdt, összekeveredve és eltakarva az ősök, távolabbi rokonok és ismerősök leveleivel, fotóival. Átkutatva a teli ládát, tüzetesen átvizsgálva annak sok-sok ezer oldalát, egyre több Járdányi-dokumentum került felszínre, kiszabadulva a „csupán” családi emlékek rejtett fogságából. Szembesülve a „kincsesláda” értékeivel – hosszú és alapos válogatás után – elsőrendű feladatommak tekintettem az Édesapám szellemi örökségéhez tartozó anyag rendezését és digitális feldolgozását.

Az azonosítás és kutathatóság érdekében a nagyobb és lényeges csoportokat, mindenekelőtt a több száz Járdányi-levél adatait táblázatokban rögzítettem; a táblázatok bővíthetők, a csoportosítás módosítható. A feldolgozást követte a dokumentumok szkennelése, majd a papíralapú dokumentumok, a másolatok és a táblázatok egyeztetése, hibák korrigálása, sorszámozás, az oda-vissza keresés lehetőségének megteremtése. A kéziratok védelme érdekében minden levelet és dokumentumot külön savmentes tasakban, sorszámmal ellátva, csoportok szerint, tematikus rendben, savmentes papírdobozokban helyeztem el.

Az anyag jelenlegi elrendezését az alábbi két fő- és a hozzájuk tartozó alcsoportok mutatják:

1. ADATBÁZISBA RENDEZETT LEVELEK

I. Járdányi Pál szüleihez írt levelei: 280 darab

II. Járdányi Pál népzene gyűjtéshez kapcsolódó levelei és dokumentumai: 34 darab

III. Járdányi Pál beérkező levelei: 36 darab

IV. Brisits Frigyes, Rajeczky Benjamin levelei és Szabó Árpád, Sós Aladár levele:
12 darab

V. Kodály Emma levelei Járdányi-Paulovics Istvánnénak: 15 darab

VI. Járdányi Pál családi témájú levelei: 80 darab

VII. Családtagok levelei, emlékei: 54 darab

2. EGYÉB, TÁBLÁZATBA MÉG NEM RENDEZETT DOKUMENTUMOK:

I. Kodályhoz kapcsolódó dokumentumok: 6 darab

II. Járdányi-Paulovics István levelei Járdányi Pálhoz: 70 darab

III. Járdányi-Paulovics Istvánné levelei Járdányi Pálhoz: 243 darab

IV. Járdányi Pál szüleinek írásai, levelei, főleg egymásnak: 29 darab

V. Járdányi Pál kéziratos dokumentumai: 14 darab

VI. Járdányi Pál életrajzi dokumentumai: 21 darab

VII. Egyéb dokumentumok: 11 darab

VIII. Fényképek, Járdányi Pál 76 darab + mintegy 271 darab családi fotó

IX. Üres borítékok: 18 darab

A szülők által írt leveleket (2/II., III., IV.) évszámok szerint rendeztem.

A feldolgozott anyag egészét tekintve feltűnően magas az elküldött levelek aránya. Ez nagy részben a család élethelyzetének következménye: Járdányi-Paulovics István, Járdányi Pál édesapja, európai hírű régész 1940-től haláláig, 1952-ig a debreceni egyetem professzora volt, ezért a család hosszú éveken át kettészakítva élt. E távollét alatt Járdányi több száz levelet írt a szüleinek. Édesanyja megőrizte fia leveleit, a Debrecenbe küldötteket és azokat is, amelyek a családtagok utazásainak alkalmával korábban vagy később keletkeztek.

A családi levelezésben – a gyerekkori írásokat is beleértve – több mint négyszáz Járdányi-levél maradt fenn. A boldog gyermekkorból eredő őszinte és mély, bizalomra épülő érzelmi kötelék az évek során a szülők és gyermekük viszonyában egy életre szóló szellemi kapcsolattá erősödött, teljesedett ki. A szülőkkel folytatott levelezés tehát mennyiségében és tartalmában is igen gazdag, az írások naplószerű pontossággal dokumentálják a kor történelmi és zenetörténelmi eseményeit, és megható őszinteséggel tárják fel a mindennapi élet történéseit. A Járdányi-hagyaték értékes részeként, kutatható állapotban várják az ideális megjelenési formát. Tartalmukról első beszámolómban lehetetlen vállalkozás lenne hű keresztmetszetet alkotni.

A digitális elrendezés nélkülözhetetlen közreműködője, létrehozója és kezelője fiam, Lukácsházi György. Ő és férjem, Lukácsházi István fő támogatóim voltak a dokumentumok feldolgozásában. Berlász Melinda és Szalay Olga tanácsaival, az NKA pedig anyagi hozzájárulással segítette munkámat. Ezúton szeretném köszönetemet kifejezni nekik.

Járdányi Pál szüleinek írott levelei 1952-ből

Az 1952-es levelek dokumentálják Járdányi Pál egyik fő művének, a *Vörösmarty szimfóniának* keletkezéstörténetét, tájékoztatást adnak számos más kompozíció megszólaltatásáról és a zenei élet eseményeiről. Az írások gyakorisága egyben utal a távolban lévő édesapa betegségére, kifejezi az aggodást. Járdányi Paulovics István 1952 végén bekövetkezett halálával megszakadt a szülőknek közösen szóló levelek hosszú, gyermekkortól tartó folyamata.

Az itt bemutatott, az I./I. csoportba tartozó táblázat a feldolgozott anyag egészének töredéke, és terjedelmi okokból az egyes levelekről összegyűjtött adatoknak csak egy részét tartalmazza. Az eredeti táblázatban rögzítettem a boríték és a papír minőségét, pontos méretét, valamint a feldolgozás dátumát is. Jelen közlésben – a táblázat egyszerűsített formájában – olvasható a levél keletkezésének dátuma és helyszíne, a postabélyegző dátuma, a címzett neve és címe, az írás fajtája és terjedelme, valamint a levélben megjelenő események és személyek adatszerű leírása. Ez utóbbi két rovatban a műcímeket, személyneveket nem a levélben szereplő módon, hanem a mai gyakorlatnak megfelelően közlöm. A levélíró neve csak akkor jelenik meg, ha Járdányi Pál nem egyedül írta a levelet.

A táblázatban használt rövidítések feloldása:

Anyi = Járdányi-Paulovics Istvánné

Api, Apap = Járdányi-Paulovics István

Bandi = Járdányi Pál unokabátyja, Szőnyi Zoltán

Cica = Járdányi Pál első felesége, Lázár Ilona

J.P. = Járdányi Pál

Márta = Járdányi Pál húga, dr. Korompay Tihamérné

Ms = Járdányi Pál levélkéziratát jelenti, közös levél esetében külön jelzésre kerül a nem Járdányitól eredő sorok írójának neve

Tene = Járdányi Pál nagynénje, Axmann Jánosné

Levéltárás dátuma	Levéltárás helye	Posta-bélyegző dátuma	Címzett neve	Írásfajta (tollal, géppel)	Terjedelem	A levélben érintett fontosabb témák felsorolása	A levélben előforduló fontosabb személyek
1952.01.13.	Budapest, Németvölgyi út	1952.01.16.	dr. Járdányi-Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll J.P. Ms toll Cica	3 oldal J.P. 1 oldal Cica	Megrendelés a Rádióból, új mű sikere (<i>Tisza mentén</i> , Ferencsik másorra tüzi), vendégség Mihály Andrásnál, kisebb népdalkórusok Dávid Gyula kérésére, rengeteg kollokvium, nagyon szép családi tanács	Dávid Gyula, Kozma Erzsébet, Farkas Ferenc, Somogyi László, Szervánszky Endre, Mihály András, Ferencsik János, Ujfalussy József, Szabolcsi Bence, Enyedi György, Sárai Tibor, Sugár Rezső
1952.02.03.	Budapest, Németvölgyi út	1952.02.04.	dr. Járdányi-Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll Cica, Ms toll J.P.	4 oldal	Apap nyugdíjazása és egészsége, új zenekari mű másolása a Rádióban, a Szóvetség megrendelése, vizsgák vége, Népművészeti Intézet felkérésére népdagyűjtés Tomörkényben Sárosi Bálinttal: útleírás, a Kézongorás szonáta előadása a Bartók teremben, Cica sorai: Kurtágék kéri a <i>Bolgár ritmusok</i> kottáját	Szell Jenő, Sárosi Bálint, Dávid Gyula, Jency Zoltán, Tátrai Vilmos, Iványi József, Szervánszky Endre, Doryék, Kurtág György
1952.02.16.	Budapest, Németvölgyi út	1952.02.17.	dr. Járdányi-Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll J.P. Ms toll Cica	4 oldal J.P. 2 oldal Cica	Tomörkény, Kézongorás szonáta sikere, Hegedű koncertino bemutató a Rádióban (Garay, Járdányi), elnökségi ülés, megrendelések, <i>Tisza mentén</i> rádiófelvétele, tanári sikerek, egészség kezelése, család	Bach, Rahmanyinov, Weiner Leó, Liszt Ferenc, Garay György, Szabó Ferenc, Mihály András, Szervánszky Endre, Ferencsik János, Gát József, Szöllösy András, Eckhardt Sándor
1952.03.06.	Budapest, Németvölgyi út	1952.03.06.	dr. Járdányi-Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll	2 oldal	Család, visszaút Debrecenből, Kodályék meghívása, uráli együttes vezetőjének előadása az orosz népzénéről, <i>Cantata profana</i> , <i>Kállai kettős</i> koncert	Kodály Zoltán, Viktor bácsi [?], Arana [?], Keszyüs
1952.03.12.	Budapest, Németvölgyi út	1952.03.12.	dr. Járdányi-Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll	2 oldal	Család, Zongoraszonáta, <i>Tisza mentén</i> , vendégség Kodálynál, operai díszelőadás, Kodályné Cécával a páholyban	Kodály Zoltán, Kodály Zoltánné, Lidia [?], Viktor bácsi [?], Arana [?], Cica
1952.03.19.	Budapest, Németvölgyi út	1952.03.20.	dr. Járdányi-Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll	4 oldal	Nándor bácsi [?] halála, Api lábadozása, lakástyű: Radványi utca, család, utazás haza, konzultációs ülés a Szóvetségben félig kész művekről, Székely és Jemnitz készülő darabjainak kritikája, felújított <i>Fából faragott királyfi</i> , <i>Székelyfőné</i>	Kodály Zoltán, Szabolcsi Bence, Székely Endre, Jemnitz Sándor, Szervánszky Endre, Kadosa Pál, Szabó Ferenc, Viski János, Mihály András

1952.03.25.	Budapest, Németvölgyi út	nem látható	dr. Járdányi- Paulovics István, Debrecen	Ms toll	2 oldal	Bartók 71. születésnapja, MOM munkahangverseny (Szabó Ferencel), Bartók koncert: <i>Cantata Profana</i> Ferencsik vezényletével, elnökségi ülés, hamisítás a Szemlében: helyreigazítási kérés	Szabolcsi Bence, Szabó Ferenc, Szel [Szelényi István?], Bartók Béla
1952.03.26.	Budapest, Németvölgyi út	1952.03.26.	dr. Járdányi- Paulovics István, Debrecen	Ms toll	4 oldal	Bartók-koncert: <i>Cantata profana</i> megbeszélése Szabolcsival, Beethoven kiállítás a Szövetségben Major előadásával, zenepedagógiai reformtervezet, Beethoven-est Kodály bevezetőjével és Szabolcsi előadásával (vez. Somogyi), Szelényi hamis cikke a szemlében, Zenetudományi Bizottság ülésének leírása, Api lábadozása	Pálóczy Horváth Ádám, Bartha Dénes, Szelényi István, Mihály András, Erdel Sándor, Kodály Zoltán, Somogyi László, Major Ervin, Szabolcsi Bence, Bartók Béla
1952.03.27.	Budapest, Németvölgyi út	1952.03.27.	dr. Járdányi- Paulovics István, Debrecen	Ms toll (elmosódott)	2 oldal	Szervánszky Fúvósztrojának bírálata, készülés Kodályhoz, Reformterv: vita, az <i>Éva szívmem</i> , <i>Éva</i> sikere, a <i>Tisza mentén</i> felvétele halasztódik, Api gyógyulása	Szervánszky Endre, Kodály Zoltán, Mihály András
1952.03.29.	Budapest, Németvölgyi út	1952.03.30.	dr. Járdányi- Paulovics István, Debrecen	Ms toll JP Ms toll Cica	3 oldal J.P. 1 oldal Cica	Aggódás Apiért, <i>Éva szívmem</i> , <i>Éva</i> próbája a rendőrknél, ülés, reformterv, Beethoven-kiállítás	Carlo Zecchi, Fischer Annie, Kalmár Tibor, Dávid Gyula, Zathurecky Ede, Kodály Zoltán
1952.03.31.	Budapest, Németvölgyi út	1952.04.01.	dr. Járdányi- Paulovics István, Debrecen	Ms toll (elmosódott)	2 oldal	Lendvai Bartók elemzése, aranyemetszés Bartók műveiben, társasági élet	Viski János, Dávid Gyula, Lendvai Ernő
1952.04.01.	Budapest, Németvölgyi út	1952.04.02.	dr. Járdányi- Paulovics Istvámmé, Debrecen	Ms toll	3 oldal	Család, munka a Tud. Akadémián, (Törvénykönyv összeállítása, stb.), Kodályék utazása Galyatetőre, szerkesztőségi ülés: Mihály kontra Szelényi, hamisítási ügy a Szemlében, Ligeti helyettesítése a Zeneakadémián	Hegyi Erzsébet, Ligeti György, Ádám Jenő, Szabolcsi Bence, Szelényi István, Mihály András, Szekfütek [Szekfü Gyula?], Kodály Zoltán, Lajtha László
1952.04.03.	Budapest, Németvölgyi út	1952.04.04.	dr. Járdányi- Paulovics István, Debrecen	Ms toll	4 oldal	Erkel-díj átadása, Kodály különdíjának szétosztása takarékkönyv formában, akadémiai órákon való zongorázás, műtismeretek sikere, beszámoló az órákról, új népdalkórus írása Gát kérésére (<i>Bujdosik az árva madár</i>), Fuvola szonatina terve, <i>Tánczene</i> , <i>Röpülj páva II.</i> terve, a Vonósnégyes előadása	Jeney Zoltán, Gát József, Ádám Jenő, Ligeti György, Rácz Lola, Fl. Hédy [?], Kiss Lajos, Kerényi György, ifj. Bartók Béla, Kodály Zoltán, Vincze Imre, Vas Lajos, Kókai Rezső, Mihály András, Dávid Gyula, Szabó Ferenc, Jánosi [?]

Levélfirás dátuma	Levélfirás helye	Postabélyegző dátuma	Címzett neve	Írásfajta (tollal, géppel)	Terjedelem	A levélben érintett fontosabb témák felsorolása	A levélben előforduló fontosabb személyek
1952.04.06.	Budapest, Németvölgyi út	1952.04.06.	dr. Járdányi-Paulovics Istváné, Debrecen	Ms toll	4 oldal	Szövetségi ügyek, Liszt- és Erkel-díjak, botrány, Mihály tőmegala, az Erkel-díj kapcsán, a Magyar Színházban a legjobb vidéki együttesek, Zeneszerzők Szövetsége: közgyűlés, <i>Arva madár</i> befejezése, Fuvolaszonatína és népdalkórusok írása, a <i>Vörösmarty szinfónia</i> elkezdése, zsűrizés	Brisits Frigyes, Gát József, Maros házaspár, Székely Endre, Vas Lajos, Kokai Rezső, Tardos Béla, Vásárhelyi Zoltán, Szervánszkyék, Dávidék, Kadosa Pál, Szabolcsi Bence
1952.04.08.	Budapest, Németvölgyi út	1952.04.09.	dr. Járdányi-Paulovics István, Debrecen	Ms toll	1 oldal	Rövid értesítés a Debrecenbe utazásról, ideológiai konferencia	
1952.04.19.	Budapest, Németvölgyi út	1952.04.19	dr. Járdányi-Paulovics Istváné, Debrecen	Ms toll	4 oldal	Visszaút Debrecenből, Szövetség, beszélgetés Szabolcsival: hosszan leírva („szigorúan bizalmas”)	Bárdos Lajos, Kadosa Pál, Szabó Ferenc, David Gyula, Szervánszky Endre, Szabolcsi Bence
1952.04.21.	Budapest, Németvölgyi út	1952.04.22.	dr. Járdányi-Paulovics István, Debrecen	Ms toll	2 oldal	Vörösmarty-mű keletkezése: tétélek, <i>Hajnali tánc</i> előadása	Nyusziék [?]
1952.04.23.	Budapest, Németvölgyi út	1952.04.23.	dr. Járdányi-Paulovics Istváné, Debrecen	Ms toll	4 oldal	Család, ülés a Rádióban, három mű bírálata, <i>Tisza mentén</i> felvétele, a Vonósnyegyes előadása, <i>Hajnali tánc</i> a Rádióban, zongorakiséretes népdalkötet megjelenése, <i>Karikás tánc</i> , Csenkékék Kínában	Csenki Imrénék, Hidy Márta, Kelen Hugó, Enyedi György, Kadosa Pál, Vinceze Imre
1952.04.27.	Budapest, Németvölgyi út	1952.05.01.	dr. Járdányi-Paulovics István, Debrecen	Ms toll	4 oldal	A debreceniek költözése, Bartók Concerto és a Liszt <i>Faust szinfónia</i> koncertjének leírása (zenekritika), <i>Eva szívmem</i> , <i>Eva</i> körüli – minisztériumig jutó – ügy, Bihari kiállítás, vendégség Dávidéknál	Szervánszky Endre, Szabó Ferenc, Dávid Gyula, Földváriék [?], Lajtha Lászlók
1952.05.01.	Budapest, Németvölgyi út	1952.05.04.	dr. Járdányi-Paulovics Istváné, Debrecen	Ms toll	4 oldal	<i>Horvát induló</i> kottája, Cica jutalmazása, május 1-i felvonulás, Tátrai koncert, partitúra Ferencsiknek, siker a Rádió Kórus próbáján (<i>Karikás tánc</i>), a Concertino, <i>Karikás tánc</i> és esetleg Vonósnyegyes kiadása, család, költözés hírei	Darázs Árpád, Ferencsik János, Lajtha László, Ferenczi György, Szöllösy András, Kozma Erzsébet, Szervánszky Endre, Mihály András, Kadosa Pál, Geszler György, Szabó Ferenc, Joci [?]

1952.05.04.	Budapest, Németvölgyi út	1952.05.06.	dr. Járdányi- Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll	2 oldal	A debreceniek költözése, család, egészség, a <i>Karikás tánc</i> felvétele, <i>Tisza mentén</i> , <i>Hajnali tánc</i> , Vonósnégyes, később a Szimfonietta is a rádióban	Polgár Tibor
1952.05.08.	Budapest, Németvölgyi út	1952.05.09.	dr. Járdányi- Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll	4 oldal	Népzenei és gregorián beszélgetések Rajeczkyval, család, egészség, Alan Bush koncertje és találkozás, próbák a Rádióban, szakmai megbeszélés Ferencsikkel	Kadosa Pál, Dénes Vera, Alan Bush, Ferencsik János, Rajeczky Benjamin, Rajeczky Borbála
1952.05.11.	Budapest, Németvölgyi út	1952.05.13.	dr. Járdányi- Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll	4 oldal	Szülők évfordulója, mozi, Ferencsik <i>Tisza mentén</i> próbája: nagy siker, <i>Hajnali tánc</i> , <i>Karikás tánc</i> , Vonósnégyes	Alan Bush, Kristóf Károly, Habonyék [szomszéd?], Szervánszky Endre, Sugár Rezső, Farkas Ferenc, Ferencsik János, Gizi [?]
1952.05.16.	Budapest, Németvölgyi út	1952.05.16.	dr. Járdányi- Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll	2 oldal	Utolsó tanítási nap, Szimfonietta, <i>Hajnali tánc</i> , Vonósnégyes, a Hegedűiskola III. előzetes bemutatója, a Hegedűi concerto előadása és megvitatása, <i>Röpülj Páva</i> , a Fuvolaiskola vitája	Garay György, Viski János, Polgár Tibor
1952.05.21.	Budapest	nincs	Szülők	Ms toll J.P. Ms toll Cica	1 oldal J.P. 3 oldal Cica	Színházi program, ideológiai konferencia, <i>Hajnali tánc</i> felvétele a Rádióban, <i>Röpülj páva</i> -kötet megvitatása a Szövetségben, Kodály kórházban	Kodály Zoltán, Polgár Tibor, Ránki György, Farkas Ferenc, Adam Jenő, Sándor Judit
1952.05.25.	Budapest, Németvölgyi út	1952.05.25.	dr. Járdányi- Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll J.P. Ms toll Cica	3 oldal J.P. 1 oldal Cica	Vizsgáztatás, Debrecenbe utazás terve, <i>Hajnali tánc</i> : új felvétel, Szimfonietta felvétele: nagy siker a zenekarban, <i>Tisza mentén</i> rádióadása: személyes szavak a műről, kritika a Concertinóról, békegyűlés, kultúrnapp a Szövetségben	Lajtha Lászlóék, Nyusztiék [?], Dávid Gyula, Somogyi László, Ferencsik János, Polgár Tibor, Cica levelében: Hankiss János, Bandi
1952.06.08.	Budapest, Németvölgyi út	1952.06.08.	dr. Járdányi- Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll	4 oldal	Utazás, vizsgák, úszás, Farkas szimfoniájának bemutatója: SZOT Zenekar. részletes és kritikus beszámoló Farkas új művéről, Járdányi Bartók- és Kodály-előadás a Külligy Mimeszteriumban, Szövetség. mozi. <i>Katonaszerelem</i> a Budai Vigadóban, Zoltai Wagnerről, <i>Tisza mentén</i>	Bartók Béla, Kodály Zoltán, Szabolesi Bence, Tóth Aladár, Lám Leó, Lukács György, Wagner, Zoltai Dénes, Gát József, Duclos-Stüll [?], Sándor Judit, Wehner Tibor, Kovács Zsuzsa, Vaszy Viktor, Farkas Ferenc
1952.06.12.	Budapest, Németvölgyi út	1952.06.13.	dr. Járdányi- Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll J.P. Ms toll Márta	2 oldal	<i>Karikás tánc</i> , <i>Tisza mentén</i> , család, egészség, Márta	Márta

Levéltárás dátuma	Levéltárás helye	Posta-bélyegző dátuma	Címzett neve	Írásfajta (tollal, géppel)	Terjedelem	A levélben érintett fontosabb témák felsorolása	A levélben előforduló fontosabb személyek
1952.06.19.	Budapest, Németvölgyi út	1952.06.20.	dr. Járdányi-Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll	4 oldal	Család, születésnap gratuláció, szülők utazása, <i>Tisza mentén</i> rádióleadása: vélemények, <i>Karikás tánc</i> sikere, vizsgák vége, elnökségi ülés, Kadosa-dalok, Kodály- emlékkönyv, cseleddarab a Rádió megrendelésére	Kodály Zoltán, Kozma Erzsébet, Dávid Gyula, Farkas Ferenc, Maros Rudolf, Kadosa Pál, Szöllősy András, Vass Lajos, Mihály András, Bárdos Lajos, Kristóf Károly, Gálfiék [?], Haják András, Molnár Antal, Vrizlay Mihály
1952.07.10.	Budapest, Németvölgyi út	1952.07.12.	dr. Járdányi-Paulovics Istvánné, Vásvár	Ms toll	4 oldal	Népzenei tanulmány, Tudományos Akadémiai munka, felvételi vizsgák, komponálás hiánya, család: Korompay-lányokkal a Vidámparkban, Bandi állapot, Api ásátása, földadó	Isoz Kálmán, Brisits Frigyes, M. Ferkó [?], Korompay-család
1952.07.20.	Budapest, Németvölgyi út	kivágva	dr. Járdányi-Paulovics István, Szombathely	Ms toll J. P Ms Cica	4 oldal	Szülők vasvári és szombathelyi tartózkodása, zeneakadémiai konferenciák, összetűzés Zathureczkyvel és Kozma Erzsébettel, tanulmány Szabolcsinak, kamarazenélés, Tud. Akadémiai munka (II. kötet), nyaralás terve, Szimfonietta, Fuvolaszonatína, <i>Tisza mentén</i> bemutatása, földadó-ügy	Ferencsik János, Lukács Miklós, Jeney Zoltán, Szervánszky Endre, Sugár Rezső, Mihály András, Dávid Gyula, Maros Rudolf, Tátrai Vilmos, Kozma Erzsébet, Zathureczky Ede, Szabolcsi Bence
1952.07.26.	Budapest, Németvölgyi út	1952.07.26.	dr. Járdányi-Paulovics István, Szombathely	Ms toll	2 oldal	A Rádió adásában: <i>Karikás tánc</i> és a <i>Négy kidei népdal</i> , kis cseleddarab a Rádióknak, Fuvola szonatina 2. tétel, <i>Vörösmarty szimfónia</i> elkészése, <i>Tisza mentén</i> : Zeneműkiadó érdeklődése, család	Lendvai Ernő, Brisits Frigyes, Kodály Zoltánék
1952.09.06.	Balatongyörök	1952.09.06.	dr. Járdányi-Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll J.P. Ms ceruza Cica	1 oldal J.P. 1 oldal Cica	Utazás Balatongyörökre, beszámoló a körülményekről	Soltiék [?], Sárosiné [?]
1952.09.08.	Balatongyörök	1952.09.08.	dr. Járdányi-Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll J.P. és Cica	1 oldal J.P. 1 oldal Cica	Névnapi gratuláció, nyaralási körülmények, komponálás: <i>Vörösmarty szimfónia</i>	

1952.09.13.	Balatonyörök	1952.09.13.	dr. Járdányi-Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll J.P. Ms toll Cica	1 oldal J.P. 1 oldal Cica	Család, nyaralás, komponálás: <i>Vörösmarty szimfónia</i>	
1952.09.19.	Budapest, Németvölgyi út	kivágva	dr. Járdányi-Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll J.P. Ms toll Cica	3 oldal J.P. 1 oldal Cica	Nyaralás vége, három tétel vázlata a <i>Vörösmarty szimfóniából</i> elkészült. <i>Röpitől páva II.</i> kötet: szerkesztési nehézségek, akadémiai órabeosztás, lakás-ügyek, család	Bárdos Lajos, Szervánszky Endre, Révai József, Kodály Zoltán, Zathureczky Ede, Harmat Artúr, T. Gábor [?]
1952.09.26.	Budapest, Németvölgyi út	1952.09.26.	dr. Járdányi-Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll J.P. Ms ceruza Cica	4 oldal J.P. 1 oldal Cica	<i>Röpitől páva II.</i> egészség, értekezlet, szövetségi ülés, konzultáció a <i>Vörösmarty-szimfóniáról</i> : vegyes fogadtatás, <i>Tisza mentén</i> a Rádióban, zeneakadémiai kérdések, elnökség, plénum: viharok, család	Szabolcsi Bence, Kadosa Pál, Farkas Ferenc, Szabó Ferenc, Vármai K. [?], Zathureczky Ede, Kodály Zoltán, Molnár Antal, Vargyas Lajos, Rajeczky Benjamine
1952.09.28.	Budapest, Németvölgyi út	1952.09.29.	dr. Járdányi-Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll J.P. Ms toll Cica	2 oldal (pár sor Cica)	Konzultációs ülésen a <i>Vörösmarty-szimfónia</i> három tételének bemutatása: vegyes fogadtatás és Szabó dícsérete, látogatás Szervánszky-nál és Sugárék-nál, debreceni út terve, fényképek Kodállyal, a <i>Melódia</i> a Rádióban	Kardos István, Ujfaluassy József, Kelen Hugó, Vass Lajos, Székely Endre, Szabó Ferenc, Szervánszky Endre, Sugár Rezső, Rác Aladár, Molnár Antal, Kodály Zoltán, Korompay Kati
1952.10.11.	Budapest, Németvölgyi út	1952.10.12.	dr. Járdányi-Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll J.P. Ms ceruza Tene	3 oldal J.P. 1 oldal Tene	Család, aggodás Apiért, sürü elfoglaltság: mindennap ülés, a <i>Divertimento</i> a <i>Tisza mentén</i> helyett: érthetetlen helyzet, <i>Vörösmarty szimfónia</i> 4. tétele, Kodály lapja Galyatetőről	Kodály Zoltán, Garauné [a Filharmónia vezérigazgató-helyettese], Sáriai Tibor, Ferencsik János, Bárdos Lajos, Vásárhelyi Zoltán
1952.10.13.	Budapest, Németvölgyi út	1952.10.15.	dr. Járdányi-Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll	4 oldal	<i>Tisza mentén</i> műsoron, ülés: a híres triumvirátus döntése a <i>Tisza mentén</i> sorsáról, <i>Tánczene</i> , <i>Divertimento</i> , vívódás a művek elő-, ill. nem előadásáról: a helyzet kifejtése, Sugár-oratórium főpr.: pozitív vélemény, a Hegeđútskolda III. kötet megtelezése, <i>Vörösmarty-szimfónia</i> komponálás	Kádár Zoltán, Polgár Tibor, Sugár Rezső, Tardos Béla, Sáriai Tibor, Szervánszky Endre, Ferencsik János, Kadosa Pál, Sugár Rezső, Szabó Ferenc, Szabolcsi Bence
1952.10.15.	Budapest, Németvölgyi út	1952.10.15.	dr. Járdányi-Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll J.P. Ms ceruza Tene	2 oldal J.P. 6 oldal Tene	Sugár-oratórium főpróbáján történtek, Kodály érdeklődése Apiról, Szövetségben: Szervánszky-dalok (gyönyörűek), Jemnitz hegedűdarabjai	Jemnitz Sándor, Sándor Judit, Szervánszky Endre, Somogyi László, Szekfű Gyula, Kodály Zoltán, Sugár Rezső

Levéltár dátuma	Levéltárás helye	Posta-bélyegző dátuma	Címzett neve	Írásfajta (tollal, géppel)	Terjedelem	A levélben érintett fontosabb témák felsorolása	A levélben előforduló fontosabb személyek
1952.10.19.	Budapest, Németvölgyi út	1952.10.20.	dr. Járdányi-Paulovics Istvánné, Debrecen	Ms toll J.P. Ms toll Cica	4 oldal (nár sor Cica)	<i>Vörösmarty szimfónia</i> 4. tétel befejezése, Bartók és a népzene: előadás Debrecenben, Sugár-oratórium sikere, dedikálások Kodálynak, Szervánszky-dalok, a <i>Pogány király leányja</i> sikere és rádióelőadásának terve, család	Ferencsik János, Mihály András, Sárai Tibor, Adám Jenő, Farkas Ferenc, Kadosa Pál, Bárdos Lajos, Dávid Gyula, Szervánszky Endre, Ránki György, Szabó Ferenc, Kodály Zoltán, Sugár Rezső, Hankiss János, Tóth Dénes, Síkhegyiné [?]
1952.10.29.	Budapest, MTA	1952.10.30.	dr. Járdányi-Paulovics István, Debrecen	Ms toll	2 oldal	Család, egészség, Szabó <i>Emlékeztető szimfóniájáról</i> Járdányi öszinte véleménye és mások dicsőítő szavai, Szabóval koncerten, Bartók Hegedűverseny, Kodály Concerto	Polgár Tibor, Kodály Zoltán, Bartók Béla, Kadosa Pál, Ligeti György, Halász Kálmán, Maróthy János, Mihály András, Vincze Ottó, Kelen Hugó, Szabó Ferenc, Vadas Ágnes
1952.11.12.	Budapest, Németvölgyi út	1952.11.13.	dr. Járdányi-Paulovics István, Debrecen	Ms toll	2 oldal	Aggódás Api egészségéért, <i>Vörösmarty szimfónia</i> hangszerezése	Tassy Ferenc (MTA könyvtár), Tili [Korompay Tihamér], Wendt dr. [?], Galgóczy dr. [?]
1952.11.17.	Budapest, Németvölgyi út	1952.11.17.	dr. Járdányi-Paulovics István, Debrecen	Ms toll	4 oldal	A Plénumról: támadás, Szabó és Szervánszky éles összecsapása, klikk-vád. <i>Vörösmarty szimfónia</i> hangszerezése, Kodály születésnap, cikkírás, utazás terve, Fuvolaiskola, Kodály-cikk, <i>Röpülj páva</i> II. vitája, kisebb művek kiadásra várnak a Zeneműkiadónál, lektorálás a Népművészeti Intézetben, <i>Katonaszerelem</i> , <i>Arva madár</i> , zenepedagógia, Bartók-partitúrák Járdányi előszóval	Ónodi [?], Kodály Zoltán, Bartók Béla, Viski János, Bárdos Lajos, Mihály András, Szabó Ferenc, Szervánszky Endre, Csenki Imre, Csillag Miklós

A kötet szerzői

B. KASKÓTÓ MARIETTA a BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának fiatal kutatója. 2012-ben a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi szakán diplomázott, majd 2012 és 2015 között az Egyetem Doktori Iskolájában a Zenetudományi PhD-program hallgatója volt. 2013-ban a KAAD ösztöndíjasaként folytatott disszertációjához kötődő kutatásokat Münchenben, Regensburgban és Liechtensteinben. Doktori értekezésében a cecilianizmus magyarországi történetét dolgozta fel az 1897 és 1950 közé eső periódusban (témavezető: Dalos Anna). A Kodály Zoltán Zenei Alkotói Ösztöndíjat három alkalommal nyerte el (2016, 2017 és 2018). 2014 óta a Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézet zeneelmélet tanszékének, valamint 2019 őszétől a győri Brenner János Hittudományi Főiskolának az oktatója.

DALOS ANNA a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archivumának vezetője, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktori Iskolájának habilitált oktatója, az MTA Lendület-pályázatának nyertese, MTA Ifjúsági Díjas és Szabolcsi Bence-díjas zenetörténész. Kutatási területei: Kodály Zoltán életműve, a 20. századi magyar zeneszerzés és zenetudomány története. 2007-ben jelent meg *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához* című monográfiája, amelyet 2015-ben egy önálló Kodály-tanulmánykötet követett. 2020-ban a University of California Press kiadásában látott napvilágot angol nyelvű Kodály-kötete (*Zoltán Kodály's World of Music*). Ugyanebben az évben jelent meg az 1956 és 1989 közötti magyar zeneszerzés történetét bemutató monográfiája (*Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon*). További zeneszerző-monográfiái: *Kósa György* (1998), *Maros Rudolf* (2001), *Kadosa Pál* (2003).

HORVÁTH BÁLINT zeneszerző, a Partiumi Keresztény Egyetem (Nagyvárad) adjunktusa, a Weiner Leó Zeneművészeti Szakgimnázium (Budapest) zeneszerzés tanára, az Editio Musica Budapest külső munkatársa. A Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában Fekete Győr István, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen Orbán György tanítványaként végzett zeneszerzés-tanulmányokat, kitüntetéses egyetemi oklevelét 2010-ben szerezte meg. 2010 és 2013 között az egyetem Doktori Iskolájának hallgatója volt, kutatói és alkotói munkáját Jeney Zoltán, Vikárius László, Soproni József és Adrian Pop irányította. DLA értekezését román kolindák zeneszerzői feldolgozásairól

írta. Zeneszerzői tevékenységében kiemelt helyet foglalnak el a vokális műfajok. Szóló-, kamara-, és zenekari művei elhangoztak valamennyi jelentős hazai kortárs zenei fórumon, számos európai országban és a tengerentúlon. Tanulmányai, recenziói elsősorban az erdélyi vonatkozású magyar zenetörténet tárgykörében jelentek meg.

JÁRDÁNYI ZSÓFIA hegedűművész, a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem docense, az Egyetem tanárképzésért felelős oktatója. Doktori disszertációját Járdányi Pál hegedűpedagógiai munkásságából írta. Járdányi Pál lányaként a Járdányi-hagyaték egyik gondozója.

KERÉKFY MÁRTON a BTK Zenetudományi Intézet Bartók Archívumának tudományos munkatársa, a *Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása* szerkesztője, az Editio Musica Budapest Zeneműkiadó főszerkesztője. Tanulmányait a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi és zeneszerzés szakán végezte, ahol zenetudományból 2016-ban PhD fokozatot szerzett. Doktori értekezésének könyvváltozata 2018-ban jelent meg *Népzene és nosztalgia Ligeti György művészetében* címmel. Kerékfy Márton rendszeresen publikál hazai és külföldi szakfolyóiratokban; kutatásainak középpontjában Ligeti és Bartók zenéje áll. Magyarra fordította és közreadta Ligeti válogatott írásait (2010), és társszerkesztője volt a *György Ligeti's Cultural Identities* című tanulmánykötetnek (2017). 2019 óta a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság elnöke.

KUSZ VERONIKA 2003-ban végzett a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi szakán, 2010-ben védte meg doktori disszertációját ugyanitt. 2005/2006-ban Fulbright-ösztöndíjjal a floridai Tallahassee-ben Dohnányi amerikai hagyatékát kutatta. 2002-től a BTK Zenetudományi Intézet munkatársa. Kodály- (2005, 2006, 2008), NKA alkotói- (2009, 2010), Bolyai- (2015–2018, 2019–2022), ÚNKP-ösztöndíjas (2019/2020), munkáját Akadémiai Ifjúsági Díjjal (2016), Bolyai- (2019), és Kroó György-plakettel (2019) ismerték el. Kötetei: *Járdányi Pál / Pál Járdányi* (Mágus Kiadó, 2004; BMC, 20162); *Dohnányi amerikai évei* (Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2015); *A Wayfaring Stranger: Ernst von Dohnányi's American Years* (University of California Press, 2020); *Dohnányi Ernő: Válogatott írások és nyilatkozatok* (Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2020).

LASKAI ANNA a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának tudományos segédmunkatársa. 2014-től ugyanitt külső munkatársként részt vett többek között Dohnányi amerikai hagyatékának feldolgozó munkálataiban. 2017-ben szerzett muzikológus diplomát a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen. Ugyanebben a tanévben Köztársasági ösztöndíjban részesült. 2018-ban és 2019-ben elnyerte az Új Nemzeti Kiválóság Pályázat ösztöndíját. 2016-ban jelent meg kismonográfiája Dávid Gyuláról magyar, majd 2018-ban angol nyelven. Jelenleg a Zeneakadémia doktori iskolájának hallgatója, disszertációjában a Filharmóniai Társaság Zenekara élén elnökar-

nagyként tevékenykedő Dohnányi karmesteri működését vizsgálja (témavezető: Dalos Anna). Legutóbbi kutatásai a Filharmonikusok irattári dokumentumainak feldolgozásán alapszanak. A Zenetudományi Intézetben elhelyezett iratanyag gondozásán túl közreműködik a Filharmóniai Társaság által üzemeltetett online adatbázis kialakításában.

MURVAI-BŐKE GABRIELLA a BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának tudományos szakalkalmazottja. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi szakán szerzett diplomát 2020-ban, majd ugyanebben az évben felvételt nyert az intézmény doktori iskolájába. Szakdolgozatában a Vass Lajos irányítása alatt működött Néphadsereg Művészegyüttesének Férfikarával, a források feltérképezésével, a repertoár rekonstruálásával és a művészetpolitikai kontextus elemzésével foglalkozott.

NÉMETH ZSOMBOR 2013-ban végzett a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem muzikológia szakán, 2014-ben a kapcsolódó tanári mesterképzést abszolválta. 2015 óta az Egyetem doktori iskolájának PhD képzésében vesz részt, disszertációjának tervezett címe: „Farkas Ferenc és a kurucok” (témavezető: Tallián Tibor). 2018–2020 között három alkalommal nyerte el a Kodály Zoltán Zenei Alkotói Ösztöndíjat. Külső munkatársként 2012 óta dolgozik a BTK Zenetudományi Intézetében (20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport, Bartók Archívum), 2017 szeptembere óta a Bartók Archívum fiatal kutatója, az előkészületben lévő *Béla Bartók Complete Critical Edition* 29. és 30. kötetének társszerkesztője. Bartók és Farkas életműve mellett további kutatási területe Magyarország 20. századi zeneélete, a 17–18. századi nyugat-európai műzene és annak 19–20. századi recepciótörténete, illetve a zenei notáció kérdései.

OZSVÁRT VIKTÓRIA a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának fiatal kutatója. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem doktori iskolájában elkészült PhD disszertációja Lajtha László kései alkotókorszakának zenéjét és annak inspirációs forrásait a korabeli magyar zenei direktíva kontextusában vizsgálja (témavezető: Dalos Anna). 2017 és 2019 között három alkalommal kapta meg az Új Nemzeti Kiválóság Program ösztöndíját, 2019 júliusában a Tempus Közalapítvány Campus Mundi rövid külföldi tanulmányútra szóló ösztöndíját, 2020-ban pedig a Kodály Zoltán Zenei Alkotói Ösztöndíjat nyerte el.

PAPP ÁGNES a BTK ZTI Magyar Zenetörténeti Osztályának tudományos munkatársa. 2020-ban a zsolozsma antifonális zsoltórozásának középkori zeneelméleti és gyakorlati vetületét tárgyaló értekezésével PhD fokozatot szerzett a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen. 2006 és 2016 között részt vett a „Traditio Iohannis Hollandrini” nemzetközi projektben, amelynek feladata késő középkori zeneelméleti értekezések Közép-Európa területéről származó korpuszának kritikai közreadása volt. 2000 óta az IMS Study Group Cantus Planus tagja, konferenciáinak aktív résztvevője. 1996-ban a

Kájoni-kódex (fakszimile és átírások) magyar–román koprodukciós kiadásában való közreműködéséért elnyerte a Román Akadémia Ciprian Porumbescu-Díját. 1992 és 1999 között először a MTA Tudományos Minősítő Bizottsága ösztöndíjával, majd fiatal kutatóként volt a Zenetudományi Intézet Régi Zenetörténeti Osztályának munkatársa.

PÉTERI LÓRÁNT a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem egyetemi tanára, 2014 óta a Zenetudományi Tanszék vezetője, 2020-tól a PhD Doktori Tanács elnöke. 2010 óta tagja a Magyar Zene szerkesztőbizottságának, valamint a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság elnökségének. 2012 óta szavazati jogú tagja a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Bizottságának. A Bartók Rádió *Új Zenei Újság* és *Zenebeszéd* című műsorainak rendszeres közreműködője. *Mahler, a scherzo és a „kísérteties”* című könyve 2015-ben jelent meg. 2020 tavaszán a *The Routledge Handbook of Music Signification* című kiadványban adták közre „*Mad day*” and the „*March of Bacchus*”: Figaro in Mahler’s *Third Symphony* című tanulmányát. Rendszeresen ad elő az 1945 utáni magyar zenei életről és Gustav Mahler zenéjéről nemzetközi konferenciákon (Bristol, Brno, Budapest, Canterbury, Cardiff, Dobbiaco, Guildford, New York, Pittsburgh, Radziejowice és Wrocław).

PETHŐ VILLÓ zongoraművész, neveléstörténész, 2000-től a Szegedi Tudományegyetem Bartók Béla Művészeti Kar oktatója. Neveléstudományi doktori értekezését 2011-ben védte meg a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán. Tagja az ELTE PPK Történeti, Elméleti és Összehasonlító Kutatócsoportnak, valamint az MTA SZTE Ének-Zene Szakmódszertani Kutatócsoportnak. Fontosabb kutatási területei: zenepedagógiatörténet, egyetemtörténet, életreform, zenei képességek fejlesztési lehetőségei. Hazai és nemzetközi neveléstudományi konferenciákon rendszeresen tart előadásokat, magyar és idegen nyelven publikál.

RISKÓ KATA 2008-ban végzett a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi tanszakán. Ugyanebben az évben kezdte meg tanulmányait az egyetem doktori iskolájában, ahol 2019-ben szerzett PhD fokozatot a hangszeres népi verbunkdallamokat vizsgáló disszertációjával. Népzenei tantárgyakat tanított a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában (2008–2010 és 2014–2015) és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen (2009–2011). 2012 óta a BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Osztályának kutatója. Háromszor nyerte el a Kodály Zoltán Alkotói Ösztöndíjat (2009, 2010, 2014), 2018-ban az Új Nemzeti Kiválósági Program ösztöndíjasa volt. Kutatásai elsősorban a magyar népzene történeti kérdéseit, a magyar népies zenét, valamint a népzene és műzene kapcsolódási pontjait érintették.

SZABÓ FERENC JÁNOS zongoraművész, zenetörténész. 2008-ban kitüntetéssel diplomázott a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zongora szakán Jandó Jenő és Falvai

Sándor növendékeként, 2012-ben DLA, 2018-ban PhD fokozatot szerzett. Zongoraművészként és kamarazenészként több nemzetközi versenyen nyert díjat, alapító tagja a THReNSeMble kortárszenei kamaraegyüttesnek és a Trio Duecento Corde zongorástriónak, Európa több országában, valamint Kínában lépett pódiumra. 2013 óta a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem oktatója. 2011 szeptemberétől a BTK Zenetudományi Intézet munkatársa, a 2012 júliusában megalakult 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum és Kutatócsoport tagja és a BTK Médiatudományi Kutatócsoport munkatársa. Több előadóművészi és tudományos ösztöndíj (többek között Fischer Annie- és Kodály Zoltán-ösztöndíjak, MTA posztdoktori ösztöndíj, a British Library Thomas Edison ösztöndíja) nyertese, kutatási területe a magyar hanglez- és hangfelvételtörténet és a magyar előadóművészet-történet.

TALLIÁN TIBOR a BTK Zenetudományi Intézet és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem professor emeritusa. 1998 és 2011 között a Zenetudományi Intézet igazgatója, 1996 és 2002 között a Zeneakadémia Zenetudományi Tanszakának vezetője. 2016 óta az MTA levelező tagja, ugyanebben az évben Akadémiai díjat kapott. 2017-ben munkásságát Széchenyi-díjjal ismerték el. Kutatási területei: Bartók Béla élete és munkássága, 19–20. századi magyar zenetörténet, operatörténet. 1981-ben jelent meg *Bartók Béla* című monográfiája, melynek második kiadása 2016-ban látott napvilágot. A kötet hozzáférhető angol, német és szlovák nyelven is. További könyvei: *Cantata profana, az átmenet mítosza* (1983), *Bartók fogadtatása Amerikában 1940–1945* (1988, angolul 2017), *Magyarország hangversenyélete 1945–1958* (1991), *Magyar képek* (2014), *Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei* (2015).

Névmutató

- A**ba Novák Vilmos 172
Acerbo, Giacomo 182
Aczél György 130–131
Ádám Jenő 19, 31, 64, 80, 129, 187, 228–229,
231, 233, 235, 237–238, 271–280, 283–287,
300, 310, 311, 322, 384
Ady Endre 32, 54, 79, 84, 97, 182
Agócsy László 334
Albert, Eugen d' 159
Alexay Edith 182
Anda Géza 315
Anday Piroska 303
Andor Éva 132
Andor Ilona 230
András Béla 278–279, 282, 285
Ansermet, Ernest 156
Arany János 80, 377
Árokháty Béla 274–275
Auric, Georges 166
Axmann Jánosné 409
- B**. Sztojanovits Adrienne 230–231, 233, 236
Babócsay János 219
Bach, Johann Sebastian 119, 149–151, 153,
155, 207, 269, 323, 378
Backhaus, Wilhelm 315
Bakfark Bálint 269
Balla Péter 65, 242, 284
Balogh György (lásd Bangha Béla)
Bangha Béla 211–215, 217–219
Bánky Viktor 133
Bárd Ferenc 302
Bárdos Lajos 11, 45, 115, 129, 187, 207, 220,
229, 233, 236, 238, 303–304, 306, 322,
329, 332, 334, 384
Bareza György 182
Barna Andrásné 131
Bartalus István 66, 70
Bartha Dénes 17, 25, 127, 322, 328, 338, 375
Bartók Béla 11–13, 15, 25, 28–29, 31, 33–34,
38–42, 45, 47–48, 51, 55–56, 61–62, 64–65,
71, 83–84, 94, 98, 103, 105–106, 108–112,
120, 122–123, 131, 155–156, 159, 182, 188,
193, 212, 215, 241–243, 246–249, 251–253,
257–258, 260, 263–265, 268, 270, 283–285,
292–294, 298–303, 305, 307–308, 310–311,
313, 351, 358, 372–373, 383–384
Basilides Mária 143
Beck György 390–391, 397, 399
Beckles Willson, Rachel 321
Beethoven, Ludwig van 83, 117, 119, 142,
144, 151, 153–155, 160, 212, 215
Békeffy László 168
Benedek András 255
Benois, Alexander Nyikolajevics 180
Benois, Nyikolaj Alexandrovics 180
Béres Ferenc 390
Berg, Alban 103, 267
Berlász Melinda 319, 408
Bernstein, Leonard 318
Berze Nagy János 253
Berzsenyi Dániel 84
Bieliczkyne Buzás Éva 261

- Bihari János 269
 Biró Sándor 262
 Bitter Illés 232-233, 235, 238, 279–280
 Bodrossy Félix 388-389
 Bogár István 306
 Bóka László 24
 Bókay János 302
 Bónis Ferenc 137, 177
 Bontompelli, Massimo 180
 Bor Dezső 169
 Borgó András 165, 173
 Borogyin, Alekszandr 166
 Borus Endre 230, 233
 Bozay Attila 306
 Böröcz József 388, 394
 Bragaglia, Anton Giulio 180, 185
 Brahms, Johannes 49, 140–144, 154
 Breuer János 12, 156, 166, 189, 292–293,
 300, 305, 308
 Brisits Frigyes 79, 80, 84, 407
 Bruckner, Anton 144–147, 149, 155, 215
 Busoni, Ferruccio 159
- C.** Nagy Béla 323–324
- Caffarelli, Carlo 182
 Calligaris Ferenc 210
 Casella, Alfredo 176–178, 180, 263
 Casimiri, Raffaele 174
 Chiarappa, Luigi 182
 Cimarosa, Domenico 179
 Colonna herceg 175
 Cortot, Alfred 178
 Czapik Gyula 211, 213–214, 217–218
 Cziffra György 315
 Czövek Erna 230, 334
- CS.** Szabó László 171
- Csanády György 168
 Csanády Júlia 233
 Csehov, Anton Pavlovics 180
 Csillag Miklós 13
 Csilléry Béla 282
 Csipkés Ilona 263
 Csobádi Péter 53, 55, 76
 Csokonai Vitéz Mihály 84, 182
 Csorda Romana 230–231, 233
 Csu Te 384
- D'**Arrigo Kornél 167
- Dalos Anna 83, 98, 103, 111, 312, 364
 Dániel Ernő 282
 Darázs Árpád 335, 382
 Darré, Jeanne Marie 312
 Dávid Gyula 31, 279, 382
 Deák Bárdos György 200, 304
 Debussy, Claude 268, 270
 Deéd Ferenc 172–173, 183
 Demény Dezső 218–219
 Dénes Vera 309
 Déry Tibor 130
 Désormière, Roger 166
 Deutsch Jenő 198
 Devescovi Erzsébet 97, 112
 Dex Ferenc (lásd Deéd Ferenc)
 Dincsér Oszkár 242, 245, 250–254, 256,
 258
 Diotima (lásd Masino, Paola)
 Dobos Kálmán 306
 Dobszay László 30, 58, 64–65, 67, 257
 Dohnányi Ernő 34, 119, 137-161, 200, 234,
 272, 277–286, 298, 302–303, 305–307,
 313–316
 Dolecskó Béla 168
 Domokos Pál Péter 60, 243, 265–266, 277
 Doráti Antal 33
 Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 180
 Dvořák, Antonín 144

- E**ffel, Jean 36
 Elek Szidónia 169, 190
 Elekfi László 95-96
 Endre Béla (lásd András Béla)
 Enescu, George 264
 En-laj, Csou 389, 395
 Eperjessy Károly 407
 Erkel Ferenc 30, 110, 122–123, 272, 277
- F**ábián Ferenc 388, 394
 Fábián Imre 326
 Failoni, Sergio 268, 270
 Falla, Manuel de 167
 Falvy Zoltán 340, 342, 344
 Faragó György 303
 Faragó József 233
 Faragó Sándor 168
 Farkas Aladár 167, 174, 195
 Farkas András 165
 Farkas Ferenc 34–36, 38, 41, 80, 163–201, 256, 282, 285, 300, 303, 305, 307, 309, 322–323, 384
 Farkas Klára 195
 Farkas Márta 186
 Farkas Mihály 385
 Farnadi Edith 315
 Fedák Sári 183
 Federzoni, Luigi 183
 Fejős Pál 201
 Ferenczy Károly 281
 Ferencsik János 13, 36, 53, 128, 131, 148, 166, 282, 285, 296, 303, 322
 Fischer, Edwin 141–142, 150
 Fleischer Antal 148, 166
 Fleischer, Oskar 347
 Fleischhacker Margit 234
 Fodor Kálmán 335
 Fokos Dávid 366
 Forrai Miklós 231, 383
- Fricsay Ferenc 313
 Fricsay Richárd 292
 Frid Géza 34, 187, 189
 Friss Antal 188, 193
 Furtwängler, Wilhelm 33, 142
 Fusz János 266, 270
- G**aál Endre 12, 281–283
 Gaál György Sándor 128
 Gabrilovics, Oszip 141
 Galla Endre 394
 Garay György 190, 316
 Gárdonyi Zoltán 200, 274, 329, 335, 366, 370, 377–380
 Gát József 69
 Gennrich, Friedrich 350
 Gerevich Tibor 174, 195
 Gerézdi Rabán 337
 Gergely László 190
 Gerő Ernő 385, 394
 Geszler György 302–303, 311
 Giesecking, Walther 178
 Giuriati, Giovanni 183
 Glatz Ferenc 292
 Gluck Kristóf (lásd Gluck, Christoph Willibald)
 Gluck, Christoph Willibald 270
 Gombos László 165, 176
 Gömbös Gyula 280
 Greenfield, Edward 313
 Guardini, Romano 206
 Günther Magda 233
- G**Yagilev, Szergej Pavlovics 166
 Gyárfás Ibolyka 314
 Gyöngy Pál 50
 Györffy István 256
 Györgyfalvy Katalin 391, 399–400, 402

- Gyulai Elemér 34
 Gyulai Pál 349
- H**ajdu Mihály 334
 Hajós Bálint 181–182
 Halász Kálmán 324, 334
 Halmos László 304
 Hambourg, Mark 315
 Hankiss János 17
 Hannover György 186, 188, 190
 Harmat Artúr 203–208, 210, 211–217,
 219–220, 234–235, 238, 305
 Harmath Imre 168
 Hartyányi István 271
 Havas Ervin 388, 394
 Haydn, Joseph, 20, 184, 275
 Háry Gyula 130, 390
 Hegyi Erzsébet (Legányné Hegyi
 Erzsébet) 332
 Hermann Pál 188
 Hidy Gyulai Mária 234
 Hincz Gyula 194
 Hisztai Kálmánnak 209, 211
 Hódossy István 276
 Hodula István 302
 Hollósy Kornél 311
 Hóman Bálint 221, 224–225, 227, 281, 284
 Honegger, Arthur 156–157
 Horowitz, Vladimir 315
 Horusitzky Zoltán 17, 200
 Horvát Henrik 198
 Horváth Ádám 389–391, 396–400, 402
 Horváth Gyula 307
 Horváth János 349
 Hóry András 182, 183
 Hubay Jenő 174, 186, 298, 302–303, 311,
 313–316
 Huber Árpád 234
 Huber Frigyes 209–210
 Huberman, Bronisław 263
 Huszka Jenő 276
- I**lku Pál 385, 401
 Illés Károly (Illyés Károly) 395, 398
 Illetszó Lajos 218
 Indy, Vincent d' 312
 Irsai Vera (J. Irsai Vera) 230, 335
 Isoz Kálmán 25, 274
 Ivanova, Lidia 177
- J**ackson, Fred 50
 Jagamas János 328
 Janáček, Leos 178
 Jancsó Elemér 262
 Jancsó Miklós 388–390
 Jánosi Ferenc 13
 Járay-Janetschek István 312
 Járdányi Gergely 13, 52, 69, 83–84
 Járdányi Pál 11–13, 15, 22–23, 26–28, 30–64,
 67–73, 75, 77–81, 83–113, 115–134, 233,
 239, 245, 252–253, 256–257, 279, 304–305,
 309, 322, 329, 334–335, 355–356, 359–360,
 368–369, 383, 407–409
 Járdányi-Paulovics István 70, 80, 115, 408–409
 Járdányi-Paulovics Istvánné (szül. Eperjessy
 Mária) 80, 408
 Járdányi Zsófia 15, 53, 69, 80, 83
 Jékely Zoltán 259
 Jemnitz Sándor 35, 120, 129, 137–150,
 152–153, 156–157, 160, 183, 187, 189,
 193, 197, 285, 311, 386
 Jeney Zoltán 107
 József Attila 189
 Jöde, Fritz 234, 236–237
- K**abán Béla 382
 Kabos Ilona 20
 Kacsóh Pongrác 302
 Kadosa Pál 34–35, 80, 186–188, 190, 192,
 197–198, 293, 298, 302, 304, 308–309,
 311–312

- Kákay-Szabó György 172–173, 194
 Kalas Imre 195
 Káldi László (Kaufmann László) 188, 190
 Kalmár László 278
 Kamondy János 210
 Kapi-Králik Jenő 234, 274
 Karácsony Sándor 23–24
 Karácsonyi István 281
 Karády Katalin 133
 Kardos István 120
 Károly János 210
 Kárpáti János 260–261, 266
 Karvaly Viktor 234, 238
 Kassák Lajos 189
 Kaufmann László (lásd Káldi László)
 Kazacsay Tibor 302–303, 311
 Kecskeméti István 12, 84, 112
 Kelemenné Péterffy Ida 230
 Kelen Hugó 186
 Kelen Péter Pál 303, 307
 Keleti Artúr 198
 Keleti Márton 167, 198
 Kemenes Kunst Frigyes 207
 Kenessey Jenő 281–282
 Kentner Lajos 195, 306, 315
 Kenyeres Ágnes 329
 Kerekes János 388, 394
 Kerényi György 67, 70, 228–230, 246–247,
 252, 256, 345–346, 353
 Kersch Ferenc 203–204
 Kertész Gyula 205, 220, 229–230, 246
 Kinsella, Katherine, Marchesa Presbitero
 182
 Kisdí Mária 234
 Kiss Áron 246
 Kiss Géza 255
 Kiss Lajos 357, 359
 Klebelsberg Kunó 34, 170, 200–201, 221–222,
 224–225, 227, 238
 Klemperer, Otto 178
 Kniewald Károly 339
 Kobel-Rausch Gyula 170, 196
 Kodály Emma 26–27, 408
 Kodály Zoltán 11–33, 35–36, 39–42, 50–56,
 59, 61–65, 68, 70–71, 73, 79–80, 83–85,
 103, 105–106, 109, 111, 115–116, 120,
 122–123, 128–129, 131–133, 159, 165, 168,
 182, 186–188, 193, 196, 205, 208, 211–212,
 214–215, 218–219, 221, 225–230, 233–235,
 239, 241–246, 248–256, 258, 260, 264–266,
 268–270, 271–273, 277, 279, 283–286,
 298, 300–308, 310–311, 313, 319, 327–328,
 345–348, 351–353, 356, 358–359, 365–371,
 373, 375–380, 382–387, 392–393, 395
 Kókai Rezső 285, 305, 322
 Komlós Pál 166
 Komor Vilmos 148, 169
 Kontuly Béla 172, 182
 Korb Flóra 181
 Koréh Endre 281–282
 Kornis Gyula 238
 Kós Károly 265
 Kósa György 120, 186, 304, 311
 Koudela Géza 173–176, 181–182, 195, 200,
 204–205, 209–210, 213–215, 218–219
 Kozma Erzsébet 330–332, 334
 Kozma József 196
 König Péter 391
 Kövesdi Károly 390
 Krenek, Ernst 167
 Kresánek József, dr. 80
 Kristóf Károly 80
 Kroó György 363–364
 Kukucska János 254
 Kun Imre 190
 Kunszery Gyula 186
 Kurtág György 292, 322, 324, 335
 Kühár Flóris 339

- Lajos Árpád** 255
 Lajtha László 31, 62–63, 106, 187, 242–243, 245, 247–249, 251–255, 302, 305–307, 310–311, 316–317, 319, 328
 Lakatos István 267, 270
 Lambert, Constant 167
 Lamond, Felix 195, 199
 Lasso, Orlando di 384
 László Dezső 262
 László Gyula 365, 367
 Lázár Ilona 409
 Ledniczky Lajosné 234
 Lehár Ferenc 292
 Lehel György 308
 Lévy-Bruhl, Lucien 269
 Ligeti György 107, 292, 318, 321–330, 332–336
 Lindberg, Helge 150
 Liszt Ferenc 25–26, 30, 52, 76, 79, 122–123, 130, 142, 173, 182, 268–269, 383–384
 Lóránd Edith 314
 Lukács György 138, 363
 Lukácsházi György 408
 Lukácsházi István 408
 Luspay Kálmán 203, 208–209
 Luttor Ferenc 182
 Lükő Gábor 242–243
- Madarassy László** 254
 Major Ervin 187, 285
 Maklári József 382, 396, 398, 400
 Malcsiner Béla 133
 Malipiero, Gian Francesco 167, 177
 Manga János 243–245, 254–255
 Marenzio, Luca 174
 Markóczy Irén 233, 236
 Márkus Dezső 167, 169
 Maros Rudolf 292, 304–305, 309
 Maróti Gyula 386–387
- Marschner, Heinrich 144
 Martelli, Alessandro 183
 Martzy Johanna 315
 Masino, Paola 180
 Máthé Ákos 259
 Medgyaszay Vilma 198
 Mélion Józsefné 234
 Melles Béla 276, 278–279
 Mengelberg, Willem 159–160
 Menuhin, Yehudi 33, 314
 Méreg László 392, 394, 396–399, 401, 403
 Mérei Ferenc 24
 Meruk Vilmos 129–130
 Mészáros Lajos 387, 389, 391, 393–394, 399–400
 Mészáros László 189
 Mészöly Gábor 390–391, 395, 402
 Michelangelo, Bounarroti 36
 Mihály András 27, 80, 121, 304, 308–309
 Mikszáth Kálmán 67
 Mikusi Balázs 181
 Milhaud, Darius 178
 Miskolczy Gyula 185
 Molinari, Bernardo 177–178
 Molnár Antal 200, 231, 302–303, 329, 332
 Molnár C. Pál 172, 175
 Molnár Erik 366–367
 Molnár Imre 234, 247
 Molnár János 391
 Molnár Zoltán 181
 Monostori Pál 397–398, 400
 Monteux, Pierre 156
 Móricz Zsigmond 284
 Morini, Erica 314
 Mortari, Virgilio 177
 Moscardelli, Nicola 185
 Mosonyi M. Ferenc 219
 Mozart, Wolfgang Amadeus 83, 117–119, 138–139, 142, 153, 155, 160, 212, 215, 270
 Mussolini, Benito 180, 182–183, 275, 280
 Münnich Ferenc 401–402

- Nádasi Ferenc 400
 Nádasi Marcella 389, 400
 Nagy Imre 390
 Nagy Olivér 322
 Nagypál Béla 148
 Náray György 205
 Németh László 264
 Nógrádi Sándor 385
- O**ehlschlägel, Reinhard 336
 Oláh Gusztáv 281
 Orff, Carl 36
 Ormándy Jenő 313
 Ortutay Gyula 20, 23, 61
 Otta István 385
 Ottó Ferenc 278, 282, 311
- P**aestrina, Giovanni Pierluigi da 174,
 218, 227, 303, 384
 Pallavicini Edina, Gróf Zichy Rafaelné 182
 Palló Imre, dr. 25
 Palotai Vilmos 188
 Pántol Márton dr. 234
 Pápay Izabella 234
 Parsch, Johann Pius 206
 Pártos Ödön 189
 Patachich Iván 335
 Pataky Kálmán 303
 Patkó Károly 172
 Pátzay Pál 172–173
 Paul Mária 234
 Pauler Ákos 269
 Paulovics Márta, dr. Korompay Tihamérné
 409
 Paulovics Pál (lásd Járdányi Pál)
 Payr Ilona 234
 Péczely Attila 62
 Pécsi Sebestyén 197, 322
 Perényi László (Preisinger László) 233
 Peschko Zoltán (Peskó Zoltán) 233, 274–275
 Péter József 231, 234
 Petőfi Sándor 18, 77–80, 84, 95, 112, 182,
 304, 309
 Petrassi, Goffredo 177, 260–261
 Petri Endre 190, 315–316
 Petrovics Emil 306
 Pikéthty Tibor 207–208, 210, 304, 311
 Pilcsik Gyula 400–402
 Pilinszky Zsigmond 281
 Piszker Tibor 401
 Pizzetti, Ildebrando 177–178
 Polevoj, Borisz 24
 Polgár Júlia 194
 Polgár Tibor 168
 Pongrácz Zoltán 246
 Popper Irma 230
 Poulenc, Francis 166
 Pödör Béla 85, 382, 397–398
 Prahács Margit 286
 Pretis, Francesco de 182
 Prohászka Lajos 58, 67–68
 Prohászka Ottokár 280
 Prokofjev, Szergej 53, 167
 Puccini, Giacomo 183, 268
 Püski Sándor 271
- R**adnai Miklós 302, 311
 Radnay Paula 233
 Radó Ágnes 324
 Radó Polikárp 339, 341–342
 Rahmanyinov, Szergej 315
 Raics István 304, 310, 312
 Rajeczky Benjamin 11, 57–58, 80, 105, 115,
 205, 207, 230, 233, 247, 279, 337–351,
 353–357, 359–361, 407
 Rajter Lajos 34
 Rákosi Jenő 16
 Rákosi Mátyás 20, 382, 385, 394, 403
 Ránki György 53, 80, 188, 191, 309, 384

- Rápolthy Viktor 21
 Ravel, Maurice 36, 178, 302
 Reiner Frigyes 313
 Reinitz Béla 170
 Rékai Nándor 147, 161
 Resnevič, Olga Malvina 180
 Respighi, Ottorino 34, 167, 172–180,
 184–185, 190, 194, 198, 201
 Révai József 13, 38, 385
 Rezik Károly 263
 Rieti, Vittorio 178
 Rimszkij-Korszakov, Nyikolaj
 Andrejevics 179
 Roboz Benedek 233
 Roelcke, Eckhard 335
 Romsics Ignác 221
 Rossa Ernő 234
 Rossi, Mario 177
 Róth Béla 302–303
- S**aád Henrik 217
 Sabata, Victor de 157
 Saljapin, Igor 166
 Sallis, Friedemann 321
 Samu Istvánné 65
 Sány Zoltán 279
 San Martino, Enrico di 174
 Sándor Emma (Kodály Zoltánné,
 lásd Kodály Emma)
 Sándor Judit 309
 Sao-csi, Liu 394
 Sári Tibor 129
 Sárközy István 50–52, 121, 324
 Sárosi Bálint 127
 Sauguet, Henri 167
 Schipa, Tito 179
 Schneider Fáni 22
 Schwalb Miklós 315
 Sebestyén Ede 324
- Sebestyén Géza 167, 179
 Sebők György 308
 Seemayer Villibald 253
 Seemayer Vilmos 32, 62, 245, 248, 251, 253,
 255
 Seiber Mátyás 34, 187, 292, 310–311
 Seregi László 391, 395, 399–400
 Signorelli, Angelo 180, 185
 Signorelli, Maria 180
 Sík Sándor 203, 205, 208, 210–215, 220
 Siki Béla 315
 Siklós Albert 11, 17, 35, 165–166, 174, 177,
 186–187, 195, 302–303, 323
 Simonyi-Semadam Sándor 276
 Sirola, Gino 198
 Smetana, Bedřich 78
 Solti György 313
 Somogyi László 13, 49, 308–309
 Soproni József 306
 Sós Aladár 407
 Sótér István 359
 Sprenger Lajosné 233
 Stäblein, Bruno 343, 361
 Starker János 313
 Steiner Rezső 233, 236
 Strauss, Richard 178
 Stravinsky, Igor 34, 157, 167, 268
 Sugár Rezső 80, 85, 120, 279
 Sulyok Ferenc 322, 324
- SZ**abados Béla 303
 Szabó Árpád 407
 Szabó Dezső 264, 284
 Szabó Endre 187
 Szabó Ferenc 26–30, 33–34, 37–38, 44, 47,
 49–51, 78–81, 109, 112, 122–125, 186–189,
 192, 196, 304, 322, 375
 Szabó Helga 272
 Szabó Iván 382

- Szabó Lőrinc 97
- Szabolcsi Bence 14–15, 26, 76, 125, 241,
249–250, 322, 328, 347–349, 354,
358–359, 363–380
- Szabó Miklós 278
- Szabóné Ábrányi Margit 233
- Szálasi Ferenc 279, 286
- Szalay Olga 357, 408
- Száll József 393–394
- Szász Alajos 233
- Szeghő Sándor 275, 279, 298
- Székely Endre 121, 305, 309
- Székely Miklós 271, 274–276
- Székely Pál 302
- Szekfü Gyula 18, 67–68
- Szelényi István 25–26, 120, 186, 188–189
- Széll György 313
- Széll Jenő 27
- Szendrei Imre 210
- Szendrei Janka 58, 361
- Szendy Károly 234
- Szentgyörgyi Albert 272
- Szentgyörgyi László 314
- Szentirmay Elemér 67
- Szentjóni Miklós 245
- Szervánszky Endre 13, 33–34, 120, 124,
127–129, 131, 134, 304–305, 308–310, 329
- Szigeti József 263, 314
- Szilassy László 133
- Szita Oszkár 194–195
- Szokolai István 389, 394
- Szokolay Sándor 306
- Szögi Endre 233
- Szöllősy András 129, 259–270, 292, 329,
372, 375
- Szőnyi Erzsébet 334–335
- Szőnyi Zoltán 409
- Sztálin, Joszif Visszarionovics 11, 124, 371,
382
- Sztankó Béla 230, 234
- Szuchy Ferenc 172
- Szvboda Kornél 234
- Szymanowski, Karol 178
- T**akács Jenő 35–36, 39, 195, 311
- Tallián Tibor 84, 86, 101, 103, 110, 165, 175,
197, 275, 292
- Tanka Gábor 65–66, 72
- Tardos Béla 27, 80
- Tardos Tibor 130
- Tarnay Alajos 302–303
- Thibaud, Jacques 263
- Ticharich Zdenka 182
- Tittel Bernát 147
- Tolsztoj, Lev Nyikolajevics 180
- Tornay Ferenc 210
- Torre, Giuseppe de la 182
- Toscanini, Arturo 159–160, 178, 269,
313
- Tóth Aladár 137–142, 145–147, 149–153,
155–160, 183, 193, 231, 375
- Tóth Dénes 35, 194, 282
- Tóth József 398
- Tóth Margit 165, 193, 198–199
- Tóthné Zala Anna 234
- Tökés Öcsi 391
- Török Erzsébet 259, 324
- Török Mihály 210, 217
- Török Zoltán dr. 234
- U**jfalussy József 197, 366, 369–371, 380
- Ungár Imre 303
- V**áczi Tamás 261
- Vadasi Tibor 403
- Vándor Sándor 189, 304
- Várady Imre 181, 196

- Vargyas Lajos 20, 30, 58–59, 62, 67, 73,
244–245, 252–253, 255–257, 273–274,
284–286, 345, 347, 349, 353, 355, 363,
365–366, 368–380
- Vásárhelyi Zoltán 80, 382
- Vass Lajos 80, 381–386, 388–389, 391–393,
395–401
- Vaszy Viktor 168–169, 187, 278–279, 285,
311
- Vázsonyi Bálint 138, 281, 315
- Vecsey Ferenc 314
- Vécsey Jenő 34, 278
- Verdi, Giuseppe 117
- Veres Péter 22
- Veress Pál 11
- Veress Sándor 34, 120, 188, 193, 198, 230,
242–243, 245, 248, 251–254, 256, 292,
305, 310, 317–318, 322–324
- Veszprémi Lili 330, 335
- Vidmár Antal (Widmar, Antonio) 179
- Vikár Béla 253
- Vikár László 30, 106
- Vikár Sándor 274
- Vilt Tibor 172
- Vince Gyuláné 234
- Vincze Lajos 389
- Viski János 50, 80, 278, 311
- Volly István 65, 233, 242, 245, 247–248,
251–253
- Vörösmarty Mihály 79, 81, 84, 89
- Vuillet-Baum, Marcelle (Nádasi Ferencné,
lásd Nádasi Marcella)
- W**agner József dr. 234
- Wagner, Richard 215
- Weiner Leó 33–34, 165, 200, 301–302, 311,
313
- Weingartner, Felix 274
- Welser Tibor 178
- Weltmann Ferenc 314
- Weltmann Rózsi 314
- Weöres Sándor 35–36, 84
- Werner Alajos 174, 205, 210, 220
- Whiteman, Paul 175
- Windhager Ákos 103
- Wiora, Walter 348
- Z**ádor Ervin 401
- Zámbó Béla Géza 210
- Zandonai, Riccardo 178
- Zathureczky Ede 126, 131, 193, 285, 303,
317, 324, 329
- Zeman Jenő 203
- Zempléni Ilona 194
- Zempléni Kornél 128, 308
- Zilahi Győző 389
- Zilahy Lajos 278
- Zoltán Aladár 71
- Zöld Marci 216
- Z**Sabka Kálmán 281–282, 284
- Zsaskovszky Endre 204, 211
- Zsaskovszky Ferenc 204, 211
- Zsolt Nándor 200, 303