

ÚJ ZENEI SZEMLE

10.

S Z Á M

1952. OKTÓBER, III. ÉVFOLYAM

9-12 old.

A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGÉNEK FOLYÓIRATA

Szerkesztőség: Budapest, VII., Lenin-körút 9-11. Telefon: 221-285

Kiadóhivatal: Budapest, VII., Lenin-körút 9-11. Telefon: 221-285

Kiadásért felel: A Lapkiadó Vállalat igazgatója

Előfizetés és személyes ügyfélszolgálat:

Posta Központi Hírlap Iroda, Budapest, V., József nádor-tér 1. Telefon: 180-850

Csekkszámla száma: 939.123-47

Kinyomott példányszám: 1650

2-528303 Athenaeum (F. v. Soproni Béla)

tartalom nélküli hangok sorozatává válik és ezzel kimerítjük a formalizmus kritériumát az előadóművészetben. Az előadandó műnek belső tartalommal való megtöltéséhez nélkülözhetetlen az előadóművész összhangzattani, formatani és stílustudása, amihez természetesen társulni kell a kortörténeti ismereteknek. Ezeknek az ismereteknek a hiányában lehetetlen reális képet alkotnunk egy mű felépítéséről és belső tartalmáról. Ha pedig egy előadóművész saját magának nem tud reális képet alkotni, hogyan akarja a művet reálisan tolmácsolni a közönségnek? Mikor az előadóművész mindezen képességek birtokában van, akkor következik az előadóművészet legnagyobb problémája: a művek élővé, valósággá formálása, az átélés, a művek tolmácsolásának az a formája, mikor »újra teremtsésként« beszélhetünk. Itt döntő fontosságú szerepe van az előadóművész egyéniségének. A tolmácsolásnak azt a formáját, mikor az előadóművész saját egyéniségének és érzelmi világának megnyilvánulásait tökéletesen összhangba tudja hozni a mű belső tartalmával, eszmei mondanivalójával, a zeneszerző gondolatvilágával, és azt maradéktalanul ki is tudja fejezni, azaz a művet újratelemi, élővé tudja tenni: ezt hívjuk realista előadóművészetnek. Szocialista-realista előadóművészet természetesen el sem képzelhető az egyéniség tudatos kifejezése, a kifejezésbeli gátlások legyőzése, az érzelmi skála szélessége és rugalmassága tétele nélkül. Ezekből és ehhez hasonló komponensektől függ, hogy az előadóművész mennyire tudja meggyőzni közönségét az ő elképzelésének és tolmácsolásának helyességéről. Az ifjú előadóművészek egyéniségének helyes irányú kifejlesztése a pedagógusok legnehezebb, de egyben legszebb feladata. Fiatal művészeink nem kielégítő szerepléseinek döntő okát ennek a feladatnak nem eléggé megfelelő megoldásában látom. Igaz, hogy fiatal művészeink és általában előadóművészeink legnagyobb része nem rendelkezik elegendő »pódiumrutinnal«, ami az előadás biztonságát nagyban elősegítené, de nem ez a százszázalékos döntő kérdés. A régi nevelési rendszerben azt láttuk, hogy az előadóművészek egyénisége a hangversenyek sorozataiban bontakozott, — vagy nem bontakozott ki. Ezekben az esetekben a tanár súlyos hibákat követett el, mert az egyéniség helyesirányú fejlesztése helyett csak saját jól bevált pedagógiát, vagy előadói sablonjaira bízta meg növendékeit. Egyes tanárok növendékeit csukott szemmel fel lehetett ismerni előadási modorosságaikról és mondanivalójuk sablonszerűségéről. Mikor ezek az ifjú művészek tanáraik »bűvköréből« kikerültek, képtelenek voltak megállni a saját lábukon. Fantáziájuk csődöt mondott, saját belső mondanivalójuk nem volt. Ez az oka annak, hogy nagyon sok, sokat ígérő tehetség »ellaposodott«, nem váltotta be a hozzáírózott reményeket.

Az egyéniség tervszerű és jó irányú kifejlesztéséhez pótolhatatlan segítséget nyújtanak mind a pedagógusok, mind az előadóművészek számára Szaniszlavszkij munkái, melyeknek tanításait maradéktalanul megvalósíthatjuk a zeneművészet vonalán is. Ennek az állításomnak kézzelfogható bizonyítékát adták, — mint már említettem — a nálunk járt szovjet művészek.

Tervszerű munkával kiváló eredményeket érhetünk el ifjú művészjelöltjeink nevelésében és az észlelt hiányok pótlásával olyan szocialista-realista művészeket nevelhetünk, akik képesek lesznek maradéktalanul kifejezni az előadott művek eszmei és zenei tartalmát.

Még néhány szót »zenei előadóművészetünk nemzeti jellegének, sajátosan magyar előadómódjának problémájához«. Mint előadóművész és mint pedagógus a »jellegzetesen magyar zenei előadóművészet kérdésének kialakítását« ebben az általánosított formában nem tudom elfogadni. Saját zeneszerzőink műveinek előadásánál, — amennyiben azok ténylegesen a haladó magyar hagyományokból, vagy népünk motívumai-ból táplálkoznak — meg kell találnunk és ki kell alakítanunk a sajátos magyar előadásmódot. Ugyanakkor határozott szembefordulást jelentene számunkra a szocialista-realista előadóművészetrel — amiért pedig minden erőnkkel harcolunk — ha például Beethoven, Mozart, Brahms, vagy Csajkovszkij műveit sajátosan magyar előadói stílusban játszánk. Nem tudom magamévá tenni azt az állítást sem, hogy fenti, és más nem magyar szerzők örökbecsű műveit csak magyaros előadásmódban tudnánk közelhozni közönségünkhöz. Nehezen tudnám elképzelni például Beethoven, vagy Csajkovszkij hegedűversenyének magyaros előadását, mikor mindkettőnek témáin annyira felismerhető szerzőiknek egyénisége, egyéni hangja és főleg az utóbbinál nemzeti karaktere. Tökéletesen igaz, hogy ugyanazt a Mozart-szimfóniát »másképpen« játszzák Moszkvában, Bécsben, Lipcsében és más városokban, de ugyanezekben a városokban ugyanazt a Mozart-szimfóniát minden karmester »másképpen« szólaltatja meg. Ez a tény az egyéni felfogást és előadásmódot, az igazi egyéniség sajátos átélését, újratelemi módját bizonyítja döntően, nem pedig a nemzeti előadásmód jogosultságát igazolja. Az egész nemzetre vonatkozó előadásmód jellegének kialakítása az illető

nemzet sajátos zenéjének előadásában nélkülözhetetlen és döntő jellegű, de általánosítani ebben a kérdésben nem lehet. Minden ilyenfajta általánosítás arra az eredményre vezetne, hogy például egy előadóművész jó, vagy nem jó stílusát fogadnánk el és így epigonok tömegei uniformizálnák az előadóművészet jellegét. A stílustudás és egyéniség feleslegessé válna, ami szöges ellentétben áll a szocialista-realista művészet alapelveivel. Azonkívül dolgozó tömegeinkből alakuló új közönségünknek hamis képet festenénk a zeneművek igazi eszmei tartalmáról. Azt hiszem, a cikk írója maga sem teljesen így gondolta, mert tudom, saját magától hallottam, mennyire éltélt például a zeneszerzők között az epigonokat.

Szeretném remélni, hogy ennek az elvi vitának folytatásaként tisztázódni fognak a vitás, vagy rosszul értelmezett kérdések.

GARAY GYÖRGY

BARTÓK BÉLA DÉLSZLÁV NÉPDALKIADVÁNYA

Bartók nemrégiben megjelent posthumus műve¹ újabb eredménye annak a páratlan energiának, amellyel a délkelet-európai népek zenéjének felkutatásán, lejegyzésén, rendszerbefoglalásán — és mindezekben keresztül a népek lelkiéletének feltárásán járadozott. Régebbi munkái után most a szerb-horvát népzene egyik igen értékes ősi rétegének tudományos feldolgozását kapjuk kézhez.

Habent sua fata libelli — a könyveknek is megvan a sorsuk. De ennek a könyvnek a sorsában egy kissé napjaink történelme is tükröződik.

Bartók 1941. március 27-től 1942. december 31-ig dolgozott a Columbia-egyetem megbízatásából a P a r r y-féle szerb-horvát népzenei lemezfelvétel-gyűjteményen. A jugoszláv nép ebben az időben hőiesen harcolt az őt eltiporni szándékozó fasiszmus ellen. Bartók minden együttérzésével a szabadságukért küzdő igaz jugoszláv hazafiak felé fordult. Őt, a népek közti barátság, a népek szabad testvéri együttélése bátor előharcosát, kétségbe ejtette az a mód, ahogyan a fasiszta rablók belegázoltak a szabadságszerető kis népek — köztük saját hazája — életébe. Már 1941 áprilisában ezt írja a P a r r y-féle gyűjteménnyel kapcsolatban: »A tragikus európai helyzet gondolkodóba ejt, hogy mikor — ha valaha is — lesz alkalmunk hasonló természetű tanulmányokba belefogni.«

Határtalan kitartással végzett munkáját nincs módjában a lelkiismerete által diktált alapossággal elvégezni. »A Columbiáról jan. 1-vel elbocsátottak«; úgy látszik, hogy számomra nincs több pénzük. Ez bosszantó, mert ez alatt a két év alatt csak kevéssel többet, mint a munka felét lehetett elvégezni (a Parry-gyűjteménnyel kapcsolatban) és én gyűlölöm a befejezetlenséget. Hogy valaha lehet-e majd folytatni, csak a jó ég tudja.« írja megbízatásának utolsó napján.

Bámulatos tudással és intuícióval megírt könyvének megjelenését Bartók már nem érte meg. De halála után is évek hosszú sora telt el és semmire történt a még Bartók felügyelete alatt elkészült teljesen nyomdakész anyaggal. A háttérben mozgó erők akadályozták a könyv megjelenését.

A jugoszláv népet időközben vezetői elárulták, így nem volt »vidőszerű«, hogy a nép alkotóerejét hirdető, ősi szabadságúgyának lehelletét árasztó mű megjelenjék. Nem lehet azonban a véletlen műve, hogy 1951-ben, éppen akkor, amikor nyilvánvalóvá vált Amerika hivatalos körének szoros kapcsolata a jugoszláv nép árulóival, a könyvet — mintegy »doldozatkészgék« bizonyítékként — mégis kiadták.

Sem Bartóknak, sem az ő művének ezekhez a mesterkedésekhez semmi köze nincs. De mi nem azonosíthatjuk sem a jugoszláv népet jelenlegi vezetőivel, sem Amerika dolgozóit és haladászellemtű tudósait, művészeit az őket markában tartó finánc-tökével. Bartók könyve a népek igazi arcát mutatja és — mint minden igazi tudomány — a népek közti barátság ügyét szolgálja.

(Szerk.)

¹ Serbo-Croatian folk songs. Texts and transcriptions of seventy-five folk songs from the Milman Parry collection and a morphology of Serbo-Croatian folk melodies by Béla Bartók and Albert B. Lord. New York, 1951. Columbia University Press.

Bartók újabb munkája a Parry-gyűjteménynek azt a részét tartalmazza, mely nem hősi-epikus ének. Ezek úgynevezett »asszonyi-énekek«, melyeket az egykori gyűjtő mellékesen, a hősi énekek mellett vett gramofonlemezre: 75 dallam, 54 variáncsoportban. Kevésnek látszik mennyiségre, de annál nagyobb a minőségi jelentősége. Az ősi délszláv hagyományban leggazdagabb területekről: Boszniából, Hercegovinából és Dalmácia egyes részeiből való dallamok ezek, melyek a délszlávok és Kelet-Európa egyes legrégebb, legkülönösebb dallamtípusait képviselik. Ami pedig még nagyobb jelentőséget kölcsönöz ennek az önmagában is ritka értéknek, az, hogy Bartók bevezető tanulmánya nemcsak ezt az anyagot dolgozza fel, hanem a maga megszokott, matematikai-statisztikai módján az egész ismert délszláv dallamanyagot átvizsgálta, körülbelül 3200 dallamot. Így most tulajdonképpen ez a népzene a legjobban ismert szomszédnépi anyag, minthogy a szlovák népzeneről szóló könyvét nem ismerjük s a románról szóló összefoglaló könyve sem jelent meg, csak egyes részlettanulmányai. Annál nagyobb élmény követnünk összehasonlító-feldolgozó munkájában, melynek folyamán eddigi egész kutatómunkájának eredményeit foglalja össze egy-egy mondatban, egy-egy tanulságban, vagy felsorolásban. Ez a kutatómódszer látszólag száraz és bonyolult, de nekünk jól esik újra találkozni ezzel a szellemi magatartással, a szinte természettudományos exaktságra törekvő értelemnek munkamódszerével és megleveníteni ismert képleteit, számaikat és jelrendszereit, anyagra visszavetíteni statisztikáit. Ahogy ezekkel a képletekkel és számokkal felméri Kelet-Európa és a Mediterrán népzeneit, elkülönít és összefüggéseket állapít meg, egyre nagyobb távlatok tárulnak fel tudományunk számára. Ő, aki szlovák, román, török, arab kutatásai után, a bolgár népzene kutatás eredményeinek felfrissítésével nyúl most a délszláv anyaghoz, olyan széles perspektívában tárgyalhatja, amelyben állandóan több nép zenéjének sajátosságait, östörténeti kapcsolatok lehetőségét s olyan, történeti összefüggéseket tár elénk, melyek Északafrikától Máramarosig terjedő területen fűznek össze távoli népeket. Mikor bizonyos kishangterjedelmű, 2–3 soros szertartási dallamokat elkülönít a délszláv anyag többi részétől (szénagyűjtési, aratási, Lázár-napi és bölcsődalokat), mindjárt melléállítja a szlovákok hasonló jellegű dalait: pár hangból álló, rendkívül régies és egyszerű dallamokat, melyek szintén szénagyűjtés és más szertartásszerű műveletek kísérői; s rögtön felmerül a kérdés: nem valami ősi, közös szláv kulturális örökséggel állunk szemben? De még tovább tágitja a láthatárt, ismét saját gyűjtéséből állít melléjük arab lakodalmas dallamot, szintén ugyanazt a régies-primitív típust; ennek alapján ezt a stílust vagy távoli balkáni-földközítengeri őskultúrából származónak, vagy általában az emberi zenei fejlődés egy nagyon kezdeti fokáról fennmaradt emlékek tarthatjuk.

Ugyanígy kapcsolja össze saját élményeit ezzel az anyaggal bizonyos sajátosságos jelenség láttán. A hagyományos délszláv énekstílus egyik feltűnő díszítő-kifejező fogása a sorok és szavak megszakítása hosszú szünetekkel, amelyek szabályszerűen ismétlődnek egy-egy dal versszakain keresztül. Ezt a szokást egyetlen Zólyom-megyei faluban egyetlen dallal kapcsolatban ismerte de azt mindenki így adta elő, fiatal és öreg, minden egyes alkalommal. Itt is felveti, nem régi, közös-szláv előadási hagyomány-e ez is, amit a délszlávok és bolgárok fenntartottak, az északi szlávok közt pedig már csak véletlen »relictum«-ként maradt fenn.

A dallamok és szövegek metrikus-formai leírása is mindjárt kelet-európai összehasonlító seregszemlévé válik. Elkülöníti a szlovák-ukrán-magyar területet, melyen a 4 soros, rímes, strófikus felépítés uralkodó és a dallamkategóriák csak csekély mértékben vannak alkalomhoz kötve; a románok dalait, melyek háromsoros, nem strófikus felépítésűek, de szövegeik rímesek s a dallam és szöveg kategóriái szorosan kapcsolódnak egymáshoz; a délszláv és bolgár dalok ezzel szemben ismét nem különülnek el egymástól szerint külön dallamstílusokra, 2–3 soros, rímtelen, nem-strófikus szövegek strófikus felépítésű dallamokkal járnak együtt. A magyar és török dallamok mind, a románok a kolindák leszámításával izometrikusak, a szerb dallamok heterometrikusak — még izometrikus verssorok esetén is, mert sajátosságos gyakorlatukkal, a sorok egyes részeinek ismételtetésével ezeket is tudják alkalmazni heterometrikus dallamsorokból álló énekekre. Igen érdekes ezzel kapcsolatban, hogy milyen különféle eljárásból alakulhat ki azonos eredmény. A magyar népdalban jól ismert ABBA forma a délszláv népdalok közt is ismeretes, de teljesen más jelleggel. A magyar forma egész sorok megismétléséből keletkezett, a délszláv sor-részeket megismétléséből. Például egyetlen 10 szótagú verssorból is alakulhat ez a forma, melynek először utolsó 4 szótagját éneklük, aztán az első hatot, majd megismétlik rendes sorrendben, tehát 4–6/16–4 formában, ahol az azonos szótagú részek dallama is azonos lehet, esetleg különböző kadenciával ismételve. Ennek a különös gyakorlatnak köszönhető,

hogy egy 8, 6, 8, 6-os szótagszámképlet, mely nálunk is sok dalban szerepel, nálunk 10 és 11 szótagos sorokból egyaránt kialakulhat, egyes sorrészeket ismétlésével: 4–4/ 6/ 14–4/ 6/ vagy 8/3–3 / 1 8/ 3–3 formában.

Általában rendkívül érdekes ez az anyag önmagában is, összehasonlító eredmények nélkül, pusztán zenei szempontból. A formaképzésnek például egészen elemi lehetőségeit és fokozatos fejlődését figyelhetjük meg benne. Azonos dallamsorok sokszoros ismétlődése közben két-két sor után hosszú szünetet tartanak s ez az egyetlen formaképző elem, mely a sorokból (dallam szempontjából) strófákat alakít ki.

Ennél egyszerűbb eszközzel nem is lehet formát létrehozni. Ennek az eszköznek létezését csakis a tökéletes műszaki lehetőségek derítették fel: az ősi dallamok összes versszakának gramofonfelvétele. A hallás után lejegyzett dalokban ugyanis a versszakok közti szünetek figyelmen kívül maradnak. Már további lépés a formaalkotásban, ha az ismétlődő dallamsorokban valami kis elemi ritmusváltozás jelzi, hogy »második« sorral van dolgunk: rendszerint kis ritmus-szűkítés, meghatározott helyen, a negyedik vagy nyolcadik összevonása nyolcadá, vagy tizenhatodá. Ezek az állandó helyen megjelenő, 2 soronként ismétlődő eltérések »első« és »második« sor között már összekapcsolják a kettőt és valami zártsgot kölcsönöznek a dallamnak, versszak-érzést keltenek a hallgatóban. S csak a harmadik »fejlődési fázis« az, amely az európai műzene forma-alkotó lehetőségeinek legegyszerűbbikét eléri, a periódus-rendszert: mikor a két azonos sor eltérő zárlattal jelenik meg s ezzel határozott zártsgot ad a dallamversszaknak.

De nemcsak formai tekintetben találkozunk igen érdekes régi szerkezetekkel, hanem hangterjedelem, hangnem, általában hangkészlet terén is. Az itt köztől dalok túlnyomó része nem is lépi túl az öt hang terjedelmét, de még ezekből is kiválik néhány 2–3 hangterjedelmű dallam, amelyekről már fennebb is megemlékeztünk. Ezek nem a mi gyermekdalaink két-három hangot ismételtető típusaival rokonok. Erősen melizmatikus dalok, a kisszekund és a kisterc nagy szerepet játszik felépítésükben és záróhangjuknak a többi hanghoz való viszonya is más: rendszerint nem a legelső hang a záróhang, hanem a felette levő. Úgy látszik, hogy ezek csökevényes formái a »felettebb«, de azért szintén nagyon régies tetra- és pentakord daloknak. Ezekben is gyakori ugyanis, hogy a hangterjedelem egy f-moll pentakord (Bartók átírásában) és záróhangjuk g. Ez legtöbb esetben az úgynevezett félzárlatot jelenti, de Bartók az egész tanulmányban gondosan kerüli ezt a kifejezést, úgy látszik, a tercnek és secondnak állandó ingadozó intonációja, ami állandó hangnemi bizonytalanságot teremt, óvatossá tették e tekintetben. Valóban, gyakran úgy látszik, hogy a közismert délszláv félzárlat — mint dallamvégződés — nem is különül el a kelet-európai népzeneben ismert zárlatoktól és önmagában sem olyan határozott és egyértelmű jelenség, mint hittük. Ha az alábbi dal két változatát megnézzük

(Bartóknál 12a és 12b példa),

azt látjuk, hogy a kelet-európai zenében gyakori lépések s a záróhangalatti szélső hangnak a záróhanghoz való ismert viszonya jelentkezik itt is, de az egyik dallamváltozatban az ismert hangnemi viszonylattal, egy másikban »félzárlat« jelleggel. A különbség abban van, hogy megjelenik-e hangsúlyozottan a záróhang feletti nagymásod és ezáltal a tetrakord kialakul-e, amelynek eszerint 2. foka lesz a záróhang, vagy nem? Nálunk és a román zenében rendszerint nem, a délszláv anyagban — legalább is ebben a régi állapotokat őrző részében — pedig hol igen, hol nem. Ennek

alapján nemigen lehet elfogadni Bartóknak ebben a kérdésben kissé mechanikus magyarázatát,²⁾ hogy a félzárlat-rendszer idegenből kölcsönzött, fejlettebb dalok felére-csonkításából keletkezett (természetesen valami kezdeti stádiumban). Egy magyar dallam közepén csonkolt átvétele sem meggyőző példa e tekintetben (60. lapon), mert ez az újabb átvétel talán már azért történt így, mert előzőleg megvolt a hajlam hozzá az ilyen zárlatok analógiájának hatására. Amikor olyan régies és autochton anyaggal van dolgunk, mint ez a délszláv népdalanyag is és a többi kelet-európai népzeneik, akkor sokkal több joggal számolhatunk belső fejlődésből eredő sajátosságokkal, és inkább a zenei fejlődés különleges lehetőségeit kell látnunk a jelenségekben, semmint ismert, fejlettebb jelenségek eltorzítását. Véleményünk szerint a délszláv félzárlatos dallamvégződés egy változata a keleteurópai népzeneik hangnemi sajátágának, amelyben a hangterjedelem igen gyakran egy hanggal mélyebb, mint a dallam végső hangja.

Ez a felfogás annál inkább jogosult, mert hangnem és hangkészlet tekintetében a kötetben közölt dallamok közel állanak a bihari román dalok egy részéhez. Itt is a hangsor alsó hangjain vannak leginkább a kadenciák, itt is igen gyakran szerepel az *f-h* hangköz, a bővített kvart, úgy is, mint közvetlen dallamugrás, úgy is, mint közbeeső hangokkal kitöltött, de mégis hangsúlyozott tritonus; itt is, ott is gyakori a frig-szekond, valamint a dallamnak olyan elhelyezkedése a hangsorban, hogy főhangjai például *f-a(asz) - c* és csak a dallam végén jelenik meg a *g*, mint záróhang. Úgy látszik, Európa délkeleti részének valami nagyon ősi, ha nem is közös, de mindenesetre rokon dallamvilágával van itt dolgunk, különösen ha meggondoljuk, hogy a szlovák népzeneben a valóságos lyd hangsornak milyen nagy a jelentősége. (S a mixolydnek a *gyetvanska*-dalokban. Ez azért nevezetes, mert az említett bihari román dalok is egészükben és záróhangjuk alapján mixolydek, csak lydes menetekkel és ugrásokkal tarkítva.)

Igen különös stílus maradt fenn néhány, főleg dalmáciai dallamban. Ezek egy terc-távolságra összeszorított, 5 kromatikus hangból álló dallamok. A kromatika nem esetleges jelenség bennük, nem az ingadozó intonáció eredménye, hanem kétségtelenül különálló fokokat jelent, melyek egymással teljesen egyenrangúak. Bartók szerint ezeket a 12 hangú skála egy részletének, mintegy »pentakord«-jának tekinthetjük. Hasonló kromatikus motívumok jelentkeznek a hős énekekben is, valamint egyes hasonló jellegű, kis hangkészletű arab dallamokban. Még érdekesebb jelenség, hogy ez a kromatikus dallamstílus Dalmáciában együtt jár a kétszólamúságnak egy sajátos fajtájával, a párhuzamos nagyszekundumokban való énekléssel. Erre a sajátos zenei jelenségre ezen kívül csak néhány szórványos bolgár adatot tud említeni Bartók s hozzátehetjük, hogy Bjelajev szovjet zenetudós talált a hírek szerint közép-kori orosz zenei emlékekben szekund-párhuzamos többszólamúságra. Ez a kérdés még további érdekes kutatási lehetőségeket ígér, annál inkább, mert a normális népi többszólamúságnak eddig ismert három területe (a délkelet-német, a nagyoros és a délszlávok északnyugati határvidéke) közül kettő egybeesik ennek a sajátos többszólamúságnak a területével is.

Rendkívül érdekes, szép anyag, zenei különlegességek, a délszláv anyag összefoglaló leírása, ezen keresztül szinte egész Délkelet-Európa és szomszédos területeinek népzenei áttekintése s mellékesen gazdag ritmikai-verstani tapasztalatok teszik rendkívül értékesé Bartók legújabb kiadványát, amihez még hozzájárul a szövegek elemzése és az eredeti szövegek mellett angol fordításuk közlése is. Bartók halála utáni műve ismét tovább vitte a népzene tudományát és újra fájdalmasan érezteti velünk azt a nagy veszteséget, amit munkája teljében bekövetkezett halála jelent a zenetudomány számára. Bár összefoglaló román és szlovák tanulmányát is kezünkbe vehetnénk! Vagy a Parry-gyűjtemény epikus énekeinek legalább lejegyzését! Nehéz beletörődni, hogy lezárult az a szellemi munka, amely éppen most ontotta volna leggazdagabb termését. Reméljük, hogy alkotói tevékenységének halála után még egyre szaporodó terméséhez hasonlóan lesz alkalmunk a népzenetudomány területén is még újra találkozni kutató szellemének eredményeivel. S akkor még teljesebben fog kibontakozni Bartók Béla tudományos életműve: a keleteurópai népzenei kultúrák tudományos ismerete.

VARGYAS LAJOS

^{a)} A cikknek ezen részével szerkesztőségünk nem ért teljesen egyet. (Szerk.)

LISZT ÉS CZERNY

A gyermek Liszt tanulóéveiről kevés részletes adat áll rendelkezésünkre. Lisztnek 52 éves korában anyjához írt egyik leveléből megtudjuk, hogy előbb tanulta meg a kottairást, mint a betűvetést, még pedig egyedül, magától.¹ Életrajz írói elmondják, hogy atyját már négy-öt éves korában kérlette, ostromolta, hogy tanítsa zongorázni, anyja azonban féltette a rendkívül gyenge szervezetű, beteges gyermeket a túlkorai megerőltetéstől. Végre hat éves korában a szülők engedtek a fiúcska szenvedélyes kívánságának és atyja elkezdte tanítani.

Liszt Ádám, Eszterházy herceg dobórjáni gazdatisztje maga is jó muzsikus volt, több hangszeren játszott. Fiának rendkívüli képességei: remek hallása, szinte döbbenetes — a kis Mozartra emlékeztető — zenei memóriája és csodálatos lapról olvasási készsége joggal bámulatra ejthették az egyébként objektív ítélőképessegi apát. A gyermek rohamos fejlődése során csakhamar belátta, hogy fiának tehetsége kezd túlnőni az ő pedagógiai képességein, szerette volna komoly mesterre bízni tanítását. Ekkor Carl Czernyhez, a Bécsben élő hírneves zongorapedagógushoz fordult. Czerny szívesen vállalta, hogy tanítani fogja a fiúcskát, ha felköltözik Bécsbe. Ez 1821 vége táján következett be.

A Bécsben töltött időről csak gyér adataink vannak. Ezt a hiányt pótolja némileg Czerny befejezetlen és mostanig kiadatlan önéletrajzának kézírata, amelyre a bécsi »Musikvereinshaus« archivumában² találtam rá. A 34 oldalas kézirat utolsó 4 oldala szól Lisztről, aki az 1821–23. években körülbelül 18 hónapon át volt Czerny tanítványa. Czerny ezeket a visszaemlékezéseit 19 évvel később, 1842-ben írta.

★

Czerney Emlékiratainak néhány sora facsimilében :

Jun. 1819, Kongo, Erst nach dem die Kellerei
und Molepau fakte, kam nicht Abzug und nun
Mau mit einem kleinen Quadrat von ungefähr
8 Faden zu uns mit dem Tische, das kleine
auf dem Kortejans stand noch, zielte zu zeigen.
Es war nie bläulich, phlegmisch aufsprühend Laid,
und bogen Zielte wackeln und am Nüssel. wie
balancierte seine primäre, so daß sie oft dastehen
ne würde ~~schweres fallend~~. zu Boden zu kommen.

¹ Franz Liszt: »Briefe an seine Mutter« (141. old.) 1918. Leipzig. Breitk. u. Härt. »Rom. 1862. ... Vielleicht erinnern Sie sich, dass ich als Kind, noch bevor man mich das Alphabet schreiben lernte, mir die Notenschrift selber beigebracht habe. Daher meine unregelmässigen Buchstaben, die die schönsten kalligraphischen Vorlagen später nicht verbessern konnten.« »Talán emlékezik — írja anyjának Rómából 1862-ben, — hogy mint gyermek, még mielőtt megtanítottak az ábécé írására, magamtól elsajátítottam a kótráfászt. Innen szabálytalan betűim, melyeken a legszebb szépfírás minták sem tudtak később javítani.«

² »Musikvereinshaus« Wien. Archiv. Selbstbiographie Carl Czernys, »Erinnerungen aus meinem Leben«, 1842. Autograph. = Czerny visszaemlékezéseinek ezen része magyar nyelven első ízben került közlésre. Német nyelven Georg Schünemann adta közre Liszt: Klavierunterricht bei Carl Czerny c. tanulmányában, a »Die Musik« című folyóiratban, 1940. 335—337. old. (Major Ervin közlése.)