ZENEI SZEMLE

FŐSZERKESZTŐ:
JÁROSY DEZSŐ

FELELŐS SZERKESZTŐ:
MAJOR ERVIN

XI. ÉVFOLYAM — I. SZÁM
1926 OKTÓBER

BUDAPEST

ZENEI SZEMLE

Főszerkesztő: JÁROSY DEZSŐ Temesvár. — Szerkeszti: MAJOR ERVIN, SZABOLCSI BENCE és TÓTH ALADÁR közreműködésével.

TARTALOM:

lap

Járosy Dezső: A zenei sajtó feladatai — — — — — — — — — — — — 1
Szabolcsi Bence: A „szent" zenetörténet és zsoldosai — — — — — — — 2
Einstein Alfred: Ünnepi játékok és zeneünnepélyek Salzburgban és Donaueschingenben — — — — — — — — — — — — — — — — — 7
Fábián László: Debussy és a claveciniszták — — — — — — — — — — 11
Isoz Kálmán: Pray és Laborde — — — — — — — — — — — — — — 18
Major Ervin: Három — tévesen Liszt Ferencnek tulajdonított kompozicióról (Hangjegy-melléklettel.) 21

ZENEI ÉLET.

Szabolcsi Bence: Operaház és Filharmonia — — — — — — — — — 29
Tóth Aladár: Olasz staggione a Városi Szinházban — — — — — — 31

IRODALOM — LAPSZEMLE.

Paul Bekker: Musikgeschichte (Ism. Molnár Antal) — — — — — — — 33
Hermann Abert: Grundprobleme der Operngeschichte (Ism. Molnár Antal) 33

FIGYELŐ — 35

IDEGENNYELVŰ TARTALOM — — — — — — — — — — — — — — — 36

ELŐFIZETÉSI DÍJ: évi 120.000 K (300 lei, 70 Kč, 60 dinár, 14 schilling). Egyes szám ára 12.500 K = 1 pengő (1.50 schilling, 7.50 Kč). Előfizetések eszközölhetők Budapesten a kiadóhivatalnál (V., Csáky ucca 30. IV. 2.) vagy postatakarékpénztári csekkszámlánkra 57.104. sz. — Romániában a temesvári kiadóhivatalnál (Temesvár II., Nagykörut). — Csehszlovákiában megbizottunk Steiner Zsigmond könyvkereskedő, Bratislava, Ventur ucca 22. — Jugoszláviában Engel Ferenc, egyházi vagyonigazgató, Vel. Beckerek. — Eddigi előfizetőink részéről az új előfizetési dij csak novemberben válik esedékessé. Reklamációk a kiadóhivatalhoz intézendők.

A szerkesztésért és kiadásért felelős Major Ervin. Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest, V., Csáky ucca 30. IV. em. 2. — Szerkesztőségi hivatalos órák: kedden és pénteken d. u. 6—8-ig.

E SZÁMUNKHOZ az előfizetési díjak beküldésének megkönnyítése céljából postatakarékpéntári befizetési lapot mellékelünk.

AVIS! La BULLETIN de la ZENEI SZEMLE qui presente en raccourci le contenu des articles, se trouve a la page 36.

A zenei sajtó feladatai.

A magyar zenei tudományosság egyetemes követelményei nemcsak a történelmet és esztétikát állitják vizsgálódásaink kettős középpontjába, hanem egyuttal a jelen és a jövő zenei jelenségeire is fokozottabban irányitják figyelmünket. E kettős hivatás adja az időszaki sajtó életjogát: iró és olvasó elválaszthatatlan szellemi frigye lesz a győzelmes publicitás feltétlen biztositéka.

Amikor egy évtizeddel ezelőtt a Zenei Szemle elindult életutjára, már első beköszöntőnk a magyar zenei tudományosság problémáját vetette fel és állitotta előtérbe:

> „A magyar zenei tudományosság szükségességénél tartunk egyelőre, mert Magyarországon ennek létjogosultsága még mindig a vitás kérdések csoportjába sorolható. Kevesen értik, hogy zenei tudomány és hangversenyélet viszonylagos fogalmak. Hogy régen elmult az az idő, mikor az előadó müvész lehetett virtuóz mesterember, de értelmi minősitése a zérus fokon alul volt. Adjunk hálát ennek ez értelmi erőfeszitésnek, melynek áldott gyümölcse, hogy ma a müvelt zenész nem fázik történelemtől, bölcselettől, esztétikától, hanem azon van, hogy a tudomány vivmányai az élő és előadó müvészetnek legyenek segitségére."

Tiz év megfeszitett kezdeményező szellemi munkája után remélhetjük, hogy sikerül most már az időszaki magyar zenei sajtó problémáját megoldanunk, amikor földrajzi határokat áthidaló publicitással juttatjuk szóhoz a magyar zenei tudományosság szolgálatában mindazokat, akik mint hivatott előcsatárok, uttörőkké lettek irodalmának frontján.

Kétségtelen, hogy a magyar zenekultura oly korszakát éli most, amelynél koncepcióban átfogóbb, perspektivájában szélesebbkörü és ideáljait céltudatosabban követő periódusa zenetörténetünknek még nem volt. Ezért kell éles kritikai szemmel figyelnünk az ujabb zenei alkotásokat, a zenei életnek minden megnyilvánulását, a zenei kutatásnak minden eredményét. A magyar zenei könyv mind ritkább jelenséggé vált napjainkban és az időszaki sajtóra hárul az a komoly feladat, hogy felkaroljon mindent, ami akár a magyar zene multjára vonatkozik, akár annak jelenét és jövőjét szolgálja.

Nagyrabecsüljük a centrális zenei kulturerők fölényét, tiszteletben tartjuk a főváros zenei hegemóniájának jelentőségét, de mindenkor megértéssel és szeretettel regisztráljuk a vidék zenei teljesit-

ményeit is, hogy a régen óhajtott decentralizáció révén intenzivebb vérkeringést hozzunk létre és igy megteremtsük a legbensőbb szellemi kapcsolatot a főváros és a vidék közt.

Figyelemmel fogjuk kisérni a magyar és a külföldi zene minden megnyilvánulását, meg fogjuk vitatni a zenepaedagógia fontos kérdéseit s gondunk lesz arra is, hogy utját egyengessük az uj magyar muzsikus-generációnak. Irodalmi szemlénkben könyvek és zeneművek birálatára fogunk különös sulyt helyezni, hogy olvasóinkat minden irányban tájékoztassuk. Ezzel is fontos missziót vélünk teljesiteni, hisz nem volt eddig olyan sajtó-organum, amely a közönséget a zeneművek és paedagogiai munkák értéke és használhatósága felől tárgyilagosan informálta volna. Teljes objektivitással és céltudatossággal fogjuk mind a magyar hangversenyélet jelenségeit, mind pedig a külföldnek zenei eseményeit regisztrálni.

A második évtized küszöbén a magyar zenei irók legkiválóbbjai biztositják a Zenei Szemle uj programmjának megvalósulását, és bizó reménységgel tekintünk a folyóirat jövője elé. Megingathatatlan az a hitünk, hogy a magyar muzsikusok és a müvelt közönség osztatlan figyelmében lesz részünk.

JÁROSY DEZSŐ.

A „szent" zenetörténet és zsoldosai.

Akik erejüket az uj magyar zene ügyének szolgálatába állitották, ujabban gyakran találkoznak a „fanatikus elfogúltság" és a „történeti egyoldalúság" vádjával. Ezek a támadások több irányból jönnek: vannak, akik egy nem is kétes értékű, hanem már általánosan értéktelennek elismert zenész-csoportnak világnézetté emelt érdekeit kivánják megvédelmezni s azért felemelik intő szavukat az „elfogúlt esztétikai történetirás" ellen; vannak, akik rémülten eszmélnek rá, hogy az ifjúságban nem az ő odvaik gőze, hanem az uj magyar zene szabad levegője él tovább s ezért e bűnös nemzedék „fanatikus egyoldalúságát" akarják agyonsújtani az „objektiv múlt" buzogányával; végül akadnak — a fiatalabb generációból is, — akik fellázadnak a „kínai fal" ellen, mellyel a fanatikusok körülvették Magyarországot, hogy az uj zene hallgatóságát elzárják a szabad nyugati levegőtől s a mai magyar zenét ellenőrizheteten értékelés alapján emeljék fölébe Európa uj zenéjének. Ezekkel a vádakkal egyszer szembe kell néznünk.

I.

Az objektiv múlt: a *„szent" zenetörténet* gondolata nem új fegyver, nem uj jelenség. Megvolt mindig és mindenütt, ahol valamelyik generáció kényelmes vagy gerinctelen volt ahhoz, hogy állást foglaljon az uj és régi zene ügyében. (A régi zene ügyében is, hiszen az is érték, tehát élő valóság és így probléma.) Éppen az állásfoglalás gondolata az, ami őket visszarettenti, mert az állásfoglalás gondolkodást és hitet követel, talán felőrlődést és elbukást is jelent, tehát kényelmetlen, kínos, felelősséggel jár. De minek is állástfoglalni, mikor a gondolkodást mások már elvégezték, mikor minden múltra vonatkozó nézetünk készen van: átvehetjük bármely zenetörténeti kézikönyvből. Teljesen felesleges, hogy bármit is a magunk szemével, újra vagy *először* lássunk, hogy más, talán uj szempontból közeledjünk a jelenségekhez, hogy arra a gondolatra vetemedjünk: ott *ember* beszél és itt *ember* figyel a szavára, — hogy ez a lényeg akkor is, ha néhány nemzedék vagy néhány évszázad áll közöttük. Mindezt meg se kíséreljük; hanem rakjuk meg a multat frázisok ballasztjával s ugyanakkor tegyünk róla, hogy ez a frázistömeg halott, merev nyűg és teher maradjon, belső, mozgató értelem nélkül. Felállítjuk ezt az elvet: *„minden megérthető a maga korából"*; ez az elv azután felment az alól, hogy bármibe vagy bármely emberbe behatoljunk; hogy bármit ismernünk kelljen s hogy bármiről véleményünk legyen; hiszen annak megállapítását, hogy tulajdonképen mi a „kor", s legfőként az emberben mi a kor és mi nem az, soha senki sem követelheti rajtunk. Tudjuk és alapvető ténynek fogadjuk el, hogy Bach „naiv", hogy Mozart „rokokó és graciózus", hogy „az elmélyedő zene Beethovennel kezdődik" és hogy „a klasszicizmus szerette a formát"; ez a néhány tétel elég a boldogulásra, — mert „objektiv". Itt véget ér a vétkes elfogúltság.

Csakhogy ez a nagy, nyugalmas történetlátás, ez az egész „szent zenetörténet": hazugság. Hazugság, mert minden élet lényegét tagadja: az akaratot, a mozgató erőt, generációknak azt a jogát, hogy uj szemmel álljanak a világ elébe, hogy válasszanak, ítéljenek és teremtsenek. Hazugság, mert az uj generációknak teremteniök kell; a teremtés pedig mindenekelőtt akaratot és állásfoglalást, tehát elfogúltságot jelent. Ha ez a szent zenetörténet ránehezül valamelyik nemzedékre, vagy a gerinctelen puhányok, vagy az epigonek generációját neveli belőle. Mert a *folytatás* gondolatát sem tudja megtermékenyíteni; valamely nagy tettnek folytatójává lenni nem annyit jelent: másold szolgai módon az egyszer már létrejött értéket, — hanem ezt: építs a világhoz uj értéket, ugyanolyan bátorsággal, mint amilyennel annakidején az előtted járó gondolat megszületett. Uj érték teremtésére, bármilyen nagy gondolat megvalósítására minden időben ugyanarra a bátorságra volt szükség:

bátorságra, mely *belső* velejárója a nagy teremtésnek, nem eltanult, modoros, külső gesztus. A teremtés itt is akaratot jelent, tehát irányt, a világnak határozott látását: „elfogultságot"; az új értéknek olyan akarását, mely nem hajlik meg semmi előtt, ami ennek az újnak utjában áll.

II.

De a „szent" zenetörténet nemcsak a magunk életének szempontjából hazugság, hanem a múlt szempontjából is. A múltat is meghamisítja, mikor az élet és alkotás lényegét elfödi közömbös céltalanságával. Hol a mód rá, hogy az ilyen elmélet alapján a jelenségek valaha is felismerhetők és szétválaszthatók legyenek? Hiszen „minden megérthető a maga korából" és viszont „minden csak a korszakon keresztül közelíthető meg". Ha Bachnak csak úgy és csak akkor van mondanivalója a mai ember számára, ha adatok tömege, a 17. és 18. század egész kultúrtörténete ékelődik zenéje és a hallgató közé, — akkor Bach halott, közömbös, érdektelen történeti dokumentum, akkor jobb, ha nem is kísérleteznek vele. De hiszen nem így van: hiszen Bach élőbb, éltetőbb, intenzivebb minden más zenei kultúránál, a két évszázad úgy foszlik le erről a zenéről, mint epizód, véletlen, látszat, tévedés. Hiszen ma is — és ma talán inkább, mint valaha — tömegeket mozgat meg, ma is legázol és felmagasztal, mint ahogyan tegnap tette és holnap fogja tenni; s ha minden korszak megtalálja benne, akit keres, melyik az igazi, az „objektiv" Bach? De még messzebbre kell mennünk: miért Bach, miért nem Graupner, Stölzel vagy Nichelmann, Bach kortársai, a jó muzsikusok, akik szintén „megérthetők a maguk korából"? hiszen ez állásfoglalás és ítélkezés, az elfogultság legrosszabb fajtája. Hol a mérték, mely a géniusz magányos magasságát és a korszak lelkét megállapítja, hol a mód rá, hogy a senkiket és holdkórosokat elválasszuk az igehirdetőktől és határjelzőktől, a „szent" zenetörténet mindent kiegyengető szellemében? Bachban hinni nem annyit jelent-e, mint „elfogultnak" lenni vele szemben és állástfoglalni mások rovására?

A valóságban tehát nemcsak a teremtő nemzedéket illeti meg az ítélkezés joga, hanem az értékelőt is, mely valamely eredményért harcol, vagy eredményt akar megóvni. Ilyen generáció valóban türelmetlen lesz, mert egyetlen gondolatot tart szem előtt, egyetlen gondolat fényében látja a világot és minden tettével ezt a gondolatot szolgálja; türelmetlen és egyirányú biblikus értelemben, mert csak a gondolat hordozójának érzi magát, mert *akar valamit* s ezért minden ellenkezőt, mindent, ami más, elítél vagy megnemértéssel fogad. Talán közelebb kerül harcában a tegnapelőtthöz, mint a tegnaphoz, mert rokont, támaszt, hátvédet keres a történetben is; s eközben — mint Nietzsche írja a

cselekvő emberről — „elfelejti a legtöbbet, hogy egyetlen dolgot végbevihessen, igazságtalan azzal szemben, ami mögötte van és csak egyetlen jogot ismer, annak jogát, aminek most létre kell jönnie." Innen minden fanatizmus és innen az az egyirányúság is, melyet nemrég az „elzárkózás" jelszavával jelöltek meg.

Hazug vád, hogy Magyarországot elkülönítő fallal akarjuk körülvenni; azok teszik ezt, akik szemforgató buzgalommal hirdetik a középszerűség és tehetségtelenség kultuszát. A külföldről beáramló új zene sohasem árt, legalább is nevelő hatású s ma már legkevésbbé az új magyar zene helyzetét kell tőle féltenünk; de amennyire végzetes minden öntelt elzárkózás, mikor az egyes kultúráknak tanulniok kell egymástól, éppoly végzetes vakság idegen féltehetségek égnekemelése olyan időben, mikor csak arra jó, hogy a sokaság figyelmét elvonja a közötte végbemenő nagy beteljesedésről. Ma nincs szükség délibábokra, ködös teóriákra és kicsinyes kísérletezésekre, Európa félénk, szolgai másolására; de ki tudja, nem kezdődik-e újra Kodály és Bartók után a köd, a bénult álom, kétségbeejtő féligtudás, elvonuló, meddő rezignáció? Ha ennek a korszaknak szellemi hagyatéka majd erőtlen epigonok és hangos féltehetségek kezén hányódik, akkor valóban elmehetnek a nagy kiegyengetők külföldre, új és nagy zenét tanulni. De úgy hisszük, nem fogják tenni: akkorra „megöregedtek" és mellet verve fogják visszakívánni *ezt* a percet, ezt a művészetet.

Úgy látszik, a történet ilyen nagy, ígéret-beváltó perceinek csak azokban nem támad visszhangja, akik Magyarországban a nyugati középszerűség elvesztett provinciáját siratják, vagy akiknek agyát megfeküdte a nagy „történeti objektivitás". De ez a zene mienk, tehát nem lehetünk közömbösek iránta, szeretjük, mert a mienk, és diadalra akarjuk és fogjuk vinni, mert a mienk. És elfogultak vagyunk vele szemben, fanatikusak az érdekében, „egyoldalúak és türelmetlenek", — és ellenfelei minden „szent zenetörténet"-nek. Támadóinknak igazuk van ezen a ponton; mert ez valóban nemcsak az esztétika és nem a történelem kérdése többé, hanem az emberi hovátartozandóságé. Harcolni csak olyan gondolatért lehet, amellyel belső közösségünk van; az esztétikai szempont itt szolgájává lesz a hatalmasabb gondolatnak. *Harcolni csak a jobbért és igazabbért lehet.* De azért *kell* is harcolni szakadatlanúl, megállás és megalkuvás nélkül, a ködnek mindenfajta bajnokai ellen, a „kínai fal", a „reakciós konzervativizmus" és az „esztelen forradalmiság" vádján keresztül is, akkor is, ha mindenkivel, az itt élő „nyugati provincia" minden lakájával és helytartójával szembenállnánk; mert tudjuk, hogy mi vagyunk a jobbnak és igaznak hordozói. És mert amiért harcolunk, több a mi ügyünknél: az új magyar kultúra s vele egy új egyetemes kultúra ügye az.

III.

És magát a történetet sem úgy látjuk, mint a nagy „higgadtak" és kiegyenlítők. Az objektivitás nélkülözhetetlen eszköze minden kutató munkának. Ha a Tinódi-dallamok rokonait kutatjuk, ha arról van szó, hogy Marenzio madrigáljaiban mikor jelenik meg a „forradalmi szín", hogy a 17. század fugája miből épül és a szonátaforma hogyan módosúl: mindez elképzelhetetlen filológikus adatkutatás nélkül. A prioritások megállapításánál is az adat a lényeges, hiszen valamely reformnak bizonyosan más a jelentősége annál, aki először merészeli s annál, aki kész eredményként veszi át, akinek a számára már nem élmény, hanem formakészlet. De lehetetlen, hogy a filológikus módszer a *tények* területén túl igényt tartson az *értékek* területére is, mert ott feltétlenül más ideák eszközévé lesz. Azzá kell lennie, mert minden történeti építőmunka jelentékeny részében alkotójához kötött művészi teremtés, melynek az *adat* csak kiszolgálója lehet, — mely már *akar* valamit, abban a percben, mikor a világot *látja*, mikor túllépi az okirat vagy felsorolás terjedelmét és fogalmát.

Minden teremtő múlt rokon velünk — s talán rokonabb, mint azokkal, akik velünk szemben az „objektiv zenetörténet" szellemére hivatkoznak — épp mert akaratában, idegrendszerében igazabban látjuk, mint a mindent kiegyenlítő középszerűség zsoldosai. Az a feladatunk, hogy ezt a múltat azzá avassuk, ami valóban volt: emberi problémák sorává. Lényegében nem lehet, nem is lehetett soha más: mert minden hőse ember, hozzánk hasonló, akit ma még talán hazug teóriák kriptája rejt el előlünk; ember, aki „állástfoglalt", aki akart és vívódott, aki a szenvedő világot hordozta magában, aki harcolt és teremtett.

SZABOLCSI BENCE.

Ünnepi játékok és zeneünnepélyek Salzburgban és Donau-Eschingenben.

München, ahol ezeket a sorokat írom, maga is az ünnepi játékok *gondolatának* és régi *tradicióinak* színhelye: ez a város, amelynek Residenztheaterjében Mozart előadatta Finta Giardinieráját és Idomeneoját, amelynek operaházában Wagner jelen volt a Tristan és a Mesterdalnokok első előadásain, évtizedek óta internacionális hírű nyári Mozart- és Wagner-ünnepi játékokkal üli meg ezeknek emlékét. De München mégsem az ünnepi játékok városa, amilyen a sokkalta kisebb Salzburg; ezek a Wagner- és Mozart-előadások, hogy úgy mondjam, művészileg és zeneileg légüres térben folynak le; és Münchent, amelyet az összes német városok közül leghevesebben rázkódtatott meg a politikai akció és reakció, még ma is a legvastagabb kínai fal zárja el „új zené"-től: íme itt fekszik középen Salzburg (három órai vasút délkelet felé) — és Donau-Eschingen (hat órai vasút Németország délnyugati sarka felé) között.

Salzburg augusztusban valóban az ünnepi játékok színhelyévé válik. Maga a város, hegyek gyűrűjében, szinte délvidéki napsütés aranyában, barokk templomaival, tágas tereivel, a játékok minden fajtájának kellő keretet és kulisszákat ad. Fel is sorakoztatott operát, ballettet, operettet, zenekari-, kamarazene- és szólista-koncerteket, templomi zenét és karéneket; Reinhardt játszik a dóm előtt és az új ünnepi színházban; előadásokat hallhat az ember, melyeknek nem hivatalos jellegüknél fogva különös vonzóerejük van; ha operaelőadás végeztével a Salzach jobb partján levő Peterskellerbe megyünk, az érseki palota bejáratához csábítanak a Mozart-zene hangjai; ott az udvarban, ahová betekintenek a csillagok, Bernhard *Paumgartner*, a Mozarteum igazgatója, szélfogó gyertyák fényénél a Haffner-szerenádot dirigálja, s mintha ennek teljes poézise csak itt, a szabad ég alatt, hol termek kőfalai nem korlátozzák, bontakoznék ki a maga egészében. Az ünnepi játékok új hajléka, amelyet Clemens *Holzmeister* az érseki lovagló-iskola régi udvarába illesztett bele, a termeknek egész komplexumát foglalja magában. A téli lovarda óriási színházi termét Gozzi Turandotjával avatták fel; ehhez csatlakozik a város nagy reprezentációs terme, amely kiválóan alkalmas intimebb zenei ünnepélyekre; a Mönchsberg felé, amelynek merőleges falába három loggiasort vágtak, hatalmas négyzetalakú udvar nyílik, itt a játéknak százféle lehetősége adódik, s itt vannak Reinhardt és segítőtársai, akik hivatottak arra, hogy e lehetőségeket ki is használják. Persze az előadások tarka sokaságából valami nemzetközi zenei vásárféle alakul ki: előadják Mozart Don Giovanniját meg a Szöktetést, de Strauss Richard Ariadneját és Strauss János Denevérjét is; kultiválják a régi intermezzot (Pergolesi: La Serva Padrona), modernizálják Gluck Don

Juanjával a régi heroikus ballettet és új ballett-mesét találnak ki Mozart Petits riens-jéhez; az operában közreműködő művészek közül a „kiválóságok" — jobbadán a bécsi állami opera első-, esetleg másodrangú erői — megrendezik a maguk hangversenyestéit; az ünnepi játékok zenekara, a bécsi filharmonikus zenekar, hangversenyeket ad, s ezek közül különösen kiemelkedő a záróhangverseny Bruno *Walter* vezetésével, Mahler negyedik szimfóniájával, — és az első, melyet Clemens *Kraus* vezényel, Mozart egyik kürtversenyével (Karl Stiegler) és Haydn cello-versenyével (Váradi Rózsi).

A Mozart-előadások közül a Szöktetést láttam Bruno Walter és Don Juant Franz Schalk vezényletével; legszívesebben Walter dirigálására gondolok: itt vérbeli muzsikus áll az ember előtt, olyan dirigens, akinél mindaz, ami elementáris, helyén van és az érzés, szellem és hangzás iránt való érzék irányítása alatt áll: a partitura új életre kél, a legszédületesebb tempóban is tiszta és világos marad minden részlet és mindegyik új fényben jelenik meg.

A salzburgi Don Juan mindennek inkább volt mondható, mint ünnepi előadásnak. Marie Gutheil-Schoder rendezése arra szorítkozott, hogy engedte: mindenki azt tegyen, amit jónak látott; a finálékban a megszűkített színpadon nem is volt elegendő a játszótér. Franz Schalk külső megjelenése hivatalában megőszült titkos tanácsoséhoz hasonló, pedig egyáltalán nem az; tempói helyesek, mozartosak, de hiányzik a finom nüanszirozás. Sokkal régebben muzsikál filharmónikusaival, semhogy rájuk ne bízná azt, ami magától értetődő, — ez pedig bizony nagyon is kevés. Zeneileg ez a Don Juan-előadás egyike volt a legtökéletesebbeknek, amelyeket valaha hallottam: a záró-sextett mellett (ennek az előadása Levi óta maradandó érdeme a müncheni operának,) csak Oktavio B-dur áriája hiányzott. De sem ennek G-dur áriája, sem Elvira C-dur áriája nem maradt el; ez az utóbbi persze, a második felvonásban, a drámai intermezzo végén, amely a temető-jelenetig tart, meglehetősen szerencsétlen helyen áll. Mégis ez a *teljes* Don Giovanni az egyedüli *igazi*, amikor az egyes darabok zenei „jelenléte" oly szép, hogy az ember elfelejti Mozart mellett Da Pontet, a zene mellett a drámát.

* * *

Ellentétben Salzburggal, Donau-Eschingen a mai idők élményeiből, mozgalmaiból született zeneünnepélyek városa.

Ha az ember elmegy ide, hogy jelen legyen a mai zene kultuszának szentelt kamarazene-előadásokon, amelyeket e nyáron hatodszor tartottak meg, nem úgy megy el, mint a nagy városok zeneünnepélyeire, ahol meghallgatja az egyes bemutatott műveket, osztályozza és értékeli azokat; hálás esetleges előadásokból nyert impulzusokért és társadalmi téren nyujtott esetleges élvezetekért; többé-kevésbbé örül a szaktársakkal és művészekkel való találkozásnak és végül többé-kevésbbé gazdagodva tér haza. Donau-Eschingen *fogalom*, kis oázis a mai zene-üzem sivatagában, olyan hely, ahol a zene revelációja még egyszer megvalósul, mégpedig élő művészetben. A Schwarzwald szegélyén pompás parkban kastély áll, oltárképekkel szegélyezett galériával, itt van az idősb Holbein passziósorozata, egy, még kópiájában is megrendítő Grünewald; könyvtárában a legritkább kincsek; fasor a folyócska mentén, amely, úgy mondják, valahol Dunává fejlődik; szerény, ódivatú fürdő-üzem, több-

nyire új, tiszta házacskák zeg-zúgos uccákon és tereken, melyek hamarosan országutakká szélesednek és szántóföldek felé vezetnek. S ebben a városkában minden évnek két napján egy csapat ember sereglik egybe, kikből itt azonnal szorosan összekapcsolódó közösség alakul; nincsenek közöttük ellentétek, korlátok, *egy* az akaratuk: magukba fogadni a művészetet. Demokratikus szellemű fejedelem van itt, aki az egésznek protektora; házigazda és emellett maga is vendég a művészek és látogatók körében, alkotó és reprodukáló művészek, kritikusok, idegenből jött hallgatók és otthoniak, akik, mintha mindannyian tagjai volnának a donaueschingeni Zenebarátok Társaságának, amely az ünnepély keretét adja, valamennyien együtt nagy család, amely a zenében egyesül. Még kibővül a közönség a katholikus templom vasárnap délelőtti istentiszteletén, amikor Heinrich Burkard zeneigazgató énekkarával és az idegen szólistákkal félig ünnepélyes, félig falusias előadásban bemutatja Haydn Theresia-miséjét, s ahol egy finomlelkű, magaskulturájú hitszónok (Johannes Hatzfeld Münchenből) keresetlenül hidat tud verni a templom evangéliumától a művészet evangéliumához. Az ünnepély egységének sikerülnie kell, mert az egésznek *magva* van: három emberből álló kis zenebizottság, amely csak önmagának tartozik felelősséggel, de persze komolyan is veszi ezt a felelősséget; ez a három ember semmiféle művészi kompromisszumra nem kényszerül: Heinrich Burkard, a donau-eschingeni zenedirektor, Joseph Haas Münchenből és Paul Hindemith, aki a maga részéről éltető szelleme az Amar-quartettnek, az előadások *organumának*. És ez a választmány nem vár arra, hogy a jó Isten bő aratást hozzon a csűrjébe: meglátja és megérzi a *ma* alkotásainak problémáit s impulzust ad új területeken való kísérletekre.

Az ezévi előadások homlokterében a *mechanikus hangszerekre való zene* problémája állott. Aggodalmaskodó kedélyeknek nem kell megijedniök: nincs szó az érzelmekre ható zene teljes kiküszöböléséről, sem pedig — s ez végkép megnyugtathatja őket — merőben új gondolatról; a „kész" hangú hangszereken — a zongorán és még inkább az orgonán — való játék még mindig többé vagy kevésbbé sikeres megoldása a mechanikai előadásnak, s a régi literaturában is vannak darabok, amelyek ezt a megoldást nem is igénylik. Bachnak is vannak idevágó művei; Mozart többek közt egy elbűvölő kis tételt írt orgonamechanizmusra, s aki azt valaha hallotta Kölnben, a Heyer-féle múzeumban, sohasem fogja elfelejteni a „zengő formának" azt a tisztaságát és mennyei tökéletességét. Beethoven 32 variációja merőben „mechanikus" muzsika, s nem egy Liszt-féle virtuóz-darab ugyancsak az. A zene kifejezés, expresszió abban a „zengő mozgalmasságú formá"-ban és az „új zene" lényegéhez tartozik, hogy élőkre állítsa az ellentéteket, expresszió, szinte szubsztrátum nélkül, forma nélkül, „mozgás a hangűrben", anélkül, hogy kifejezést hordozna. Ne panaszkodjunk az ilyen „eltévelyedés" miatt: esztétikailag teljesen megengedett dolog az a kísérlet, hogy zenét szerezzünk szubjektiv fokozatok és agogikus, érzelmi magyarázat lehetősége nélkül. Azoknál a műveknél, amelyeket *Hindemith*, Ernst *Toch* és a Dresdenből való ifjú Gerhart *Münch* egyenest mechanikus zongorára komponáltak, kétféle lehetőség mutatkozott: t. i. virtuózitásban és polifóniában túlmenni a két- vagy még négy kéznek is elérhetőn és két irány: Münch tisztán absztrakt zenét ír, és csakis az ő hibája, hogy ezek a „polifónikus etüdök villanyzongorára" oly gyenge és vértelen Bach-imitációkká váltak; Hindemith és Toch pedig figurációs- és akkord-elemek gazdag kincséből eleven formát

építenek; Toch, zabolátlan és vidám „Jongleur"-jében, a mechanikus elemet visszavitte a kifejezés —, vagy legalább is a festőiség birodalmába.

Az ilyen műtől már csak egy lépés a kis mechanikus orgonára való zenéhez, amilyet Paul Hindemith írt a Dessauer Bauhaus „Triadisches Ballett"-je számára. Ez az idea sem egészen uj: Walter *Harburger* müncheni komponista már évekkel ezelőtt írt két táncpantomimet orgonakísérettel, szigorú toccata-formában. A „Triadisches Ballett" talán már majdnem végső formája az uj absztrakt táncnak, mely az emberi test szabadon kifejező mozgását spirálisok, körök, szigorúan elhatárolt síkok és golyók, stb. mozgásának sémáivá érzékteleníti. Nem elvi, inkább speciális jelentősége van és Oskar *Schlemmer* dessaui rendező nem akadályozhatta meg, hogy táncos-triásza kompromisszumra lépjen a „kifejező" ballettel; tulajdonkép kár Hindemithnek nagyrészt ötletes és friss kísérőmuzsikájáért.

„Eredeti kompoziciók katonazenekarra", — ez volt a második feladat, amely elé a zeneválasztmány a komponisták egész sorát állította; hogy élő, s egyben új zenét alkossanak, amely alkalmas rá, hogy alkotók és „tömegek" közt ismét helyreállítsa a kapcsolatot. Különbözőek voltak a megoldások. *Hindemith* koncentráló művet írt fúvós-zenekarra, színes uvertürrel, élettel teli variációkkal a „Prinz Eugen"-dallamra, hatásos és mégis előkelő indulóval; Ernst *Pepping* (új ember) kis szerenádot, amely egyszerűen tipikus „uj muzsika" speciális hangszercsoportosításssal, néhány drasztikus részlettel. Legjobban oldották meg a feladatot Ernst *Krenek*, három indulójával —, és Ernst *Toch* katonazenekarra írott háromtételes művével; a pálmát ezúttal ismét Toch vitte el. Kétségtelen, hogy Krenek indulói megragadóak a maguk parodisztikájával, s amellett korántsem olcsók, hanem rendkívül szellemesek a paródiában; Toch azonban tiszta muzsikát ad, teli könnyed vidámsággal, amelyet megujrázhatna tízszer még az olyan publikum is, amely „semmit sem ért az új zene tabulaturájához". Itt olyan hidat sikerült verni, amilyenről a mi „akadémikus" muzsikánknak sejtelme sincs. Nagy kár, hogy Hans *Gál* visszavonta „Promenademusik"-ját, amely kétségtelenül hasonló jellegű mű volt. Krenek zenéje Heinrich *Burkard*-ban, a többi mű Hermann *Scherchen*ben talált kitünő előadóra —, és a donau-eschingeni gyalogezred zenekara kitett magáért.

Az ünnepélynek tulajdonképeni kamarazene-előadásaival röviden végezhetünk — a programm tarka volt és egyenetlen. Gerhart *Münch*nek zongorára és kamara-zenekarra írott hangversenye megint „stiluskapcsolatokra utaló" kompozició, Bach-i floskulusaival állítólag „kimerítve a koncertálás minden lehetőségét", a valóságban azonban erőtlenül összevisszadobált elemekből álló munka. Ernst *Pepping*nek trombitára, szakszofonra és púzonra írott Suite-je elmegy a síma Bach-imitációig; sajátságos polifon stilustanulmány, amelynek „linearitásába" itt-ott egy kadencia hull bele, mintha repülőgépről dobták volna le. Erwin *Schulhoff*nak két kedves darabja egy fuvolára, violára és kontrabasszusra írott koncertinoból, pasztorális és folklorisztikus elemekkel keres kapcsolatot. Az ifjú Johann *Müller* (Dresden) kis brácsa-zongora-suitejének még nincs személyes „arca", ingadozik a líra és a megszervezett lárma között; Hans *Krása* (Prága) vonósnégyesének szinte mozaikszerűleg kombinált két tétele közé egy folklorisztikus színezetű scherzot éke; egy másik quartett — Friedrich Wilhelm *Lothar* műve —

egyszerűen „jó munka", szabadabb stílusban; szimpatikus, és a kifejezésben nem egyénietlen. A hangszeres műveknél mélyebb benyomást tettek a vokálisok, bár az interpretálás mindkét csoportban egyformán ideális volt. Amott az *Amar*-quartett fúvós kiegészítőivel —, itt a Hugo *Holle* vezetése alatt álló nagyszerű madrigál-együttes remekelt. A horvát Josip *Slawenski* két, a capella-karában elementáris faji erő van, akárcsak Mussorgski-művekben. Hugo *Herrman* ötszólamú Mária-dalai tulajdonkép tanulmányok régi madrigál-stílusban, „régiek" hangban, de újak az eszközökben; középkori szövegekbe való elmélyedésből fakadt örvendetes ujjászületése e régi stílus szellemének. Karol *Rathaus* két vegyeskari „Lied ohne Worte"-ja, melyeket különböző színezetű magánhangzókra és mássalhangzókra énekelnek, sajátságos kísérlet arra, hogy a pasztorálisnak vagy táncszerűnek „fogalmát" szövegtől függetlenül felidézze; a hangzásnak kontrasztikusan alkalmazott színhatásaiból egészen különleges és gazdag effektusok fakadnak. És különösen fínom munka Hermann *Reutter* (Stuttgart) „Gesang vom Tode" c. kantátéja vegyes karra, szólókra, klarinétra és vonósquintettre: egy ó-portugal szonett-dialogusnak, — Trakl és Rilke énekeinek poézise intenzív deklamációban kel itt életre, néhány erős érzelmi emelkedésben s a lírikusan kiszélesedő befejezésben — egyszerűségében, biztonságában, érzelmi erejében teljesen érett mű, amely már ismét túl van a „régi" és az „új" kérdésén.

ALFRED EINSTEIN (München).

Debussy és a clavecinisták.

(A „musicien français".)*

Debussy elsősorban francia muzsikus volt. Az ő franciássága azonban nem olyan értelemben veendő, mint pl. *Mussorgsky* és Rimsky Korzakov orosz, vagy *Bartók* és *Kodály* magyar fajisága, minthogy az oroszokéhoz s a miénkhez mérhető erős fajiság a fejlett zenekultúrájú s élénk kölcsönhatásban élő nyugati népek zenéiben nem tükröződik. Ahogyan a faji jelleg minden univerzális művészeti vonás mellett is kiütközik egy Bachból, Beethovenből, Wagnerből, Verdiből, úgy beszélünk Debussyről is, mint nemzeti muzsikusról. Mert a francia szellemnek, a francia vérmérsékletnek jellegzetes s a zenében eddig csak töredékesen kifejezésre juttatott sajátságait fedezhetjük fel valamennyi munkájában, mely jellegzetességek élesen megkülönböztetik őt nemcsak a német, de a más nemzetiségű zeneszerzőktől is.

Mint legtöbb honfitársa, kezdetben ő is wagneriánus volt s csak *Erik Satie*, *Mallarmé* és *Mussorgsky* Boris Godunowjának hatása alatt ábrándult ki a wagneri eszményekből. Wagner varázsa alól felszabadultan, tisztán látta, hogy ez az izíg-vérig germán szellemű művészet egyenesen végzetes hatással lehet a XIX. század folyamán amúgy is erő-

* Részlet szerzőnek „Debussy és művészete" című, a *Pantheon* kiadásában megjelenő tanulmányából.

sen idegen, olasz és német befolyás alá került francia zene önálló fejlődésére. Tudatára ébredt annak, hogy a francia zene értékben, súlyban, jelentőségben és kiváltképpen a gall szellem éles és széles skálájú megnyilvánulása tekintetében messze elmaradt a francia géniusz irodalmi és képzőművészeti alkotásai mögött s ez a tudat nemcsak soviniszta hiúságát bántotta, hanem hihetetlen módon sarkalta művészi ambicióit is. *Mussorgsky* Boris Godunov-ja megcsillogtatta előtte az egyszeriben nemzeties ízű és szabad szellemében a germán skolasztika megszokott szabványaitól le nem béklyózott zenei alkotás lehetőségeit. Mussorgsky megismerése nagy mértékben fokozta a fiatal Debussy önbizalmát, mert a francia muzsikus úgy érezte, hogyha Mussorgskynak sikerült épkézláb orosz faji zenét írni anélkül, hogy németes formavázakat hintett volna tele népies zenei sallangokkal: akkor bizonyára mód és lehetőség fog kínálkozni arra, hogy a francia zene a saját nemzeti hagyományaira támaszkodva függetlenítse magát a germán zenei szellem fönhatósága alól.

Az izmosan primitív Mussorgsky az orosz népdalra támaszkodott s hiányos mesterségbeli tudással, de ösztönös zsenialitással, orosz egyházi és világi népzenei elemekből kovácsolta össze döbbenetes erejű, újszerű formáit. A primitívet is artisztikusan simogatni szerető Nyugat fia, a túlkultúrált Debussy már művészi hagyományokat keresett a különben is sokkal halványabb arcú francia népdal helyett. Meglehetősen messzire kellett visszamennie. Közvetlen elődeinek túlnyomórészben wagneres vagy olaszos tájékozódású műveitől eltekintve, a XIX. században ugyanis *Rossini* és *Meyerbeer*, korábban pedig *Gluck* idegen szelleme uralkodott a francia zenei termelésben, mely szellemből igazán nemzeties zeneművészet nem fakadhatott. A nagy francia zenetitánnak *Berlioz*nak franciásságáról pedig — akárcsak a századvégi *Caesar Franck*, vagy *Saint-Saens* művészetének gall mivoltáról is — igen eltérőek a franciák véleményei. Liszt és Strauss Richárd mestere elszigetelt jelenség volt a francia zene történetében s mi sem illusztrálja ezt jobban, mint az a tény, hogy francia földön nem tudott iskolát teremteni. Debussy különben sem érzett lelki közösséget Berlioz nagyvonalú, de merev rajzú romantikájával. Rokonszenve inkább a XIV. és XV. Lajos korabeli clavecinisták felé vitte s ezek között különösen *Couperin* (le Grand) és *Rameau* művészetében találta meg azt a hamisítatlanul tiszta gall stílust, melynek feltámasztásától a francia zene renesszánszát remélte. Gyönyörűséggel merült el az addig jóformán csak néhány érdeklődő előtt ismert régi francia klasszikusok műveiben s a francia zene nacionalista fejlődésének rajongó szerelmesévé lett Debussy, nem győzi ezentúl Couperin jellegzetesen franciás báját, vagy Rameau kiegyensúlyozottságát és finom racionalizmusát a német zenei ideálokkal és ízléssel szemben mindinkább hangsúlyozni.

Eleinte különcködésnek tartották Debussynek határtalan lelkesedését a clavecinisták stílusáért és hívei közül is sokan úgy vélték, hogy Debussy — mint a legtöbb reformátor — csupán szellemi ősök kimutatását tartja szükségesnek s azért erőlteti annyira Couperin és Rameau kultuszát. A clavecinisták nagy művészettörténeti jelentőségének hangoztatását alig vette valaki komolyan. A franciák egyszerűen elfelejtették, hogy a XVII. és XVIII. században virágzó hangszeres művészetük volt, mely a nagy *Bach*-ra is megtermékenyítő hatással tudott lenni.

A francia zenei közönség csak akkor érezte át a clavecinisták működésének nemzeti és művészi horderejét, amikor az új francia iskola polgárjogot nyert stílusa kellően rávilágított a XVII., XVIII. és a XX. század francia zenéjének tagadhatatlan rokonlelkűségére. Jaques Rouché-nak, a párisi Nagyopera jelenlegi igazgatójának támadt az a nagyszerű ötlete, hogy a Théatre des Arts-ban a *Spectacles de musique* keretei között egy estén vonultassa fel a régi francia clavecinisták munkáit Debussy, Ravel és Roussel legujabb opuszaival. A propagandának ez a fajtája kitünően bevált. Rameau és kortársai műveinek gyüjteményes megjelentetése, szintén nagyban hozzájárult ahhoz, hogy szélesebb körök ismerjék meg a régi klasszikus francia zeneirás gyöngyeit s ez a megismerés azután nagyban elősegítette a modern francia iskola intenzivebb terjeszkedését. Franciaországban a modern zene, elsősorban Debussy muzsikájának lassan megérlelődő sikere szinte divatba hozta azt a vele rokon francia zenei multat, melynek megfelelő ismerete bizonyára lényegesen megkönnyítette volna Debussy érvényesülését.

Debussy fellépésével párhuzamosan a legkiválóbb francia zeneesztétikusok és zenetörténészek kezdik méltatni a clavecinisták művészettörténeti jelentőségét és egyre sűrűbben értekeznek a XVII. és XVIII. századbeli francia klasszikusok művészi hitvallásának Debussyéval való hasonlatosságáról. A clavecinisták lelkes művészi propagandálásában maga Debussy vezet. Csodálatosan nemes vonalú, fenkölt ízlésű zongoradarabján az *Hommage á Rameau*-n kívül, esztétikai irásaiban minduntalan a clavecinisták szellemének hódol. Kifejezetten mestereinek és szellemi őseinek nevezi a clavecinistákat s a kilencszázas években már megértéssel és bizonyos megilletődöttséggel olvassák Debussynak Couperin- és Rameau-ról, a francia zene klasszikusairól szóló ismertetéseit. Rameau-ról (színpadi zenéjével kapcsolatban) többek között azt irja: „Nekünk mindazonáltal tiszta francia hagyományunk volt Rameau művészetében, mely finom és bájos gyöngédséggel, igaz hangsulyozással s a recitativókban szigorú deklamációval a mélyértelműség affektálása nélkül készült s mely nem ismeri az erőnek erejével való belemagyarázás szükségét, azt a lélekszakadva való belemagyarázást, mely mintha azt akarná mondani: „ti sajáságos idióták gyülekezete vagytok, akik semmit sem tudtok megérteni, hacsak előre nem kényszerítenek titeket arra, hogy a napot holdnak lássátok." „Mégis sajnálatos, hogy a francia zene sokáig követett olyan utakat, melyek eltávolították ettől a kifejezésbeli világosságtól, ettől a formabeli szabatosságtól és tömörségtől, mely tulajdonságok a francia szellem legfontosabb és legjellegzetesebb sajátosságai." Vagy: „. . . miért ne sajnáljuk a zeneirásnak ezt a bájos módját, melyet elveszítettünk, jóllehet Couperin nyomait nem tudjuk felfedezni benne. (Rameau operájában). Elkerült minden dagályosságot és elmés volt. Mi már alig merünk elmések lenni, mert félünk attól, hogy hijjával leszünk a nagyvonalúságnak, amelyre kétségbeesetten törekszünk gyakran anélkül, hogy sikerülne elérnünk."

Lehetetlen ezekből a kiragadott sorokból (bizonyos tüntető, csipős ízzel keverten) a művészi meggyőződés őszinte hangját észre nem venni, azt, hogy Debussy egyrészt belső lelki szükségből és mély rokonérzéssel fordult Couperin és Rameau felé, másrészt pedig, hogy a clavecinisták által megalapozott francia zenei hagyomány fonalát ő kívánja felvenni. Későbbi nyilatkozataiból s környezetének állásfoglalásából azután bizonyos türelmetlenség is kifejezésre jutott, mely kizárólag csak a clave-

cinisták stílusából kiinduló s az ezzel bizonyos rokonságot tartó zeneírást ismerte el valódi, tulajdonképpeni francia muzsikának. Ez az állásfoglalás — mely minden Franciaországban írt zenét, mely nem kapcsolódott bele a Couperin—Rameau—Debussy-féle családfába, franciátlannak bélyegzett) — meglehetősen heves ellenzést váltott ki a francia zenei világban. Hogy e vitában kinek volt igaza? — azt nem a mi hivatásunk elbírálni. Ez a francák legbelsőbb ügye. Tény azonban, hogy a clavecinisták: *Couperin, Dandrieu, Royer, Daquin, Rameau* stb. határozottan franciás szellemben, tiszta gall stílusban komponáltak, formastílusuk lényegesen elütött az akkori olasz, spanyol, vagy németes zeneterméstől és tény az is, hogy Debussy előtt a Couperin—Rameau-féle franciás formastílus egy zeneszerzőnél sem talált visszhangra.

Debussy nem akarta utánozni Couperint vagy Rameau-t, sőt még műveik átdolgozásával sem foglalkozott. Csupán azt a sajátságosan francia szellemet óhajtotta felélesztení, mely a clavecinisták műveiben annyira kijegecesedett formában jutott kifejezésre. Ennek a francia szellemnek ismertető vonásai pedig, mint maga Debussy mondja: a kifejezés világossága, a forma tömörsége és szabatossága, a hangsulyozás igazsága, a finom elmésségnek, a természetes bájnak, a gyöngéd hangvételnek szeretete és irtózás a dagályosságtól s a hamis mélyértelműségtől.

A clavecinisták korában a zene még nem volt az a módfelett hatványozott dimenziójú formákban jelentkező s bennünket szédítő iramban a félistenek birodalmába lendítő művészet, melyet a német nagymesterek fejlesztettek belőle. A clavecinisták muzsikája általában a világias társasági gyönyörűségek, az életélvezés megszépítésének egyik bájos eszköze volt, melyből teljességgel hiányzott a pedáns formavetés, a grandiózusan bölcselkedő jelleg, vagy a felcsigázott szenvedélyességű, egyéni kitörés. De nagy súlyt helyeztek a forma kecsességére, a zene szenzoriális hatásának kiélezésére és a komor hangulatok helyett inkább a tréfálkozó, csipkelődő, kacérkodó, táncoskedvű hangot kedvelték. Meg volt azután bennük ez a jellegzetesen francia sajátság is: az ízlés, a tetszeni tudás művészete.

Debussy tulajdonképpen úgy kapcsolódik bele a clavecinisták tradicióiba, hogy alapjában véve nem vett tudomást a germán zene XIX. századbeli fejlődéséről, hanem ott folytatta, ahol az utolsó clavecinista, a francia zenei múlt legnagyobb alakja: Rameau abbahagyta. Amit most a clavecinisták jellemzésére röviden elmondottunk, az Debussyre is vonatkozik. Debussy zenéje is csupa világosság, kerekdedség, telve finom érzelmességgel és választékos ízléssel, mely semmi túlzást, nehézkességet, nagyképűséget vagy pedantériát nem enged s mely a fül gyönyörködtetéséről sem feledkezik meg. Természetesen erősen elmélyíti és szélesbíti a clavecinisták érzés-skáláját, artisztikusabbá teszi az ő formastílusukat, de éppen azon van a hangsúly, hogy ezt a clavecinisták és nem közvetlen elődei stílusával teszi. Debussynek a clavecinistákkal való szoros rokonsága különben leginkább az ízlés egyformaságában, a túlzottan szubjektiv lírától való kölcsönös tartózkodásban és a tetszeni tudás művészetének hasonló fejlettségi fokában nyilvánul meg. Egy pillantás Couperin vagy Rameau füzeteibe s látni fogjuk, hogy Debussy inspirációja hasonló témakörből táplálkozik. A *Les Musettes, Les Carillon de Cythère, Les petits moulins á vent, Le Bavolet flottant, La Bandoline, Les Agréments,* (Couperin) *La poule, L'Egyptienne, Les*

tendres plaintes, Les tourbillons (Rameau) végtelenül formás, a külvilág benyomásaival foglalkozó kisebb-nagyobb spinett-darabjai nem mutatnak-e bizonyos rokonságot Debussynek a tárgyakat énekeltető, nem az én-t kihangsúlyozó lírájával? A clavecinisták ugyan inkább leíró (program) zenét írtak s a külső ábrázolásra fektették a fősúlyt, de az érzelmi intenzitástól eltekintve, Couperin elragadó bája, kecses mozgású, könnyed világfisága és színes előadási modora éppen úgy feltalálható Debussyben, mint Rameau gondos elrendezettsége, mértéktartása, előkelő zárkózottsága, csípős iróniája és kutató elmeéle. A kifinomodott harmóniai érzék — (ugyancsak jellemző francia sajátság) — szintén megvolt Rameauban. Ő volt az, aki a harmóniákat rendszerbe foglalta és a *„centre harmonique"* elvének felállításával a tonalitás uralmát megalapozta, s ő volt az, aki először mondta: „a harmónia az, mely bennünket vezet." A finom harmóniai érzék, — mely azután lehetővé tette Rameau már teljesen kiaknázott, mesterséges tonalitás-rendszerének tökéletes korszerű reformját, — volt egyik legjellegzetesebb oldala Debussy művészetének is.

Rameau-val különben a félreismertség keserű nimbuszában is osztozkodott Debussy. Többé-kevésbé hasonló tartalmú gúnyverset, mint aminőt például annak idején Jean Baptiste Rousseau írt Rameau-ról:

„Te barokk akkordok desztillálója,
Melyektől kótyagos már annyi idióta,
Kegyetlenül mord operáiddal
Menj a Thrákok és Irokok honába"

prózában Debussy is eleget kapott . . .

Debussy saját bevallása szerint a francia zenei szellem bölcsőjét a clavecinistákban találta meg s újszerű érzelmességét valóban ebből a zenei stilusból kialakult franciás formákban juttatta új zenei nyelvén kifejezésre. Couperin és Rameau kristályosan tiszta szelleme irányította ízlését és a két nagy clavecinistát soviniszta büszkeséggel állítja oda mintaképül a sokiág idegen befolyás alatt tengődött új francia zene elé. Couperin és Rameau régen elhangzott művészete kétségkívül feltétele volt Debussy franciás stilusalakításának, de nem egyetlen feltétele. Debussy korántsem tudta volna egyedül Couperin és Rameau szellemében egyéni franciás stilusát megalkotni, olyan zenei stilust, mely a francia géniusz legmagasabb irodalmi és képzőművészeti megnyilvánulásaival is egyenrangú.

Pedig ez volt Debussy vágya s ezt csupán a clavecinistákra támaszkodva nem igen érhette volna el. Couperin és Rameau minden franciás erényük mellett sem voltak elég súlyosak ahhoz, hogy Debussy a francia géniusznak a maga teljességében való megnyilatkozását s végeredményben saját eszményképét láthatta volna bennük. Debussy tehát a clavecinistákon túl a francia géniusz legmélyebb megnyilvánulásáig is visszanyúlt: a francia nyelvhez. Eredeti recitatív stilusa úgyszólván nem egyéb, mint a francia dikció sajátszerű zeneiségének gondos kihámozása s a szózenének röpke, de egymással összefüggő dallamvonalakká való kiképzése. Anyanyelvének fordulatos szelleme, hajlékony ritmusa és feltűnő pallérozottsága egyébként is kimutathatóan nagy befolyást gyakorolt zenei nyelvének kialakulására. A clavecinisták mellett a francia nyelv, a régi és újabbkori francia irodalom és képzőművészet kellően fel sem becsülhető mértékben járult hozzá a *„musicien français"* kifor-

málásához. Nem ok nélkül emlegetik Debussyt mint a párisi *Sainte Chapelle*-ben, vagy a *Chartres*-i székesegyház kapuzatában és üvegfestményeiben, legfőképpen pedig mint a *Racine*-ban megtestesült francia szellemnek zenei megnyilatkozását. Debussy valóban zenei hasonmása a világos szavú, nemesen mértéktartó, melegen emberies érzelmességű s a franciák szerint a legjellegzetesebben franciás stilusu drámai költőnek. De kedvenc poétáinak: *François Villon, Charles d'Orléans, Tristan Lhermite*-nek, az újabbak közül: *Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Henri de Regnier*-nek, vagy a XVIII. század elbájoló francia festőinek, nevezetesen *Watteau*-nak tiszta gall szelleme is benne él Debussy zenéjében. Rameau éles intellektusával megsejteti ugyan azt a gondolatot, hogy a zenének az irodalommal egyenrangú művészetté kell válnia, de ez a törekvése a korabeli enciklopedisták irodalmi alkotásaihoz viszonyítva csak távoli igéret maradt. Debussy ellenben olyan ízig-vérig franciás zeneművészetet teremtett, mely fajsúly tekintetében nemcsak a korabeli parnasszista és szimbolista költőnemzedék munkáival vehette fel a versenyt, hanem általában a francia géniusz legragyogóbb termését képezi.

*

„Francia zene" alatt Debussy előtt általában a könnyed, sokszor lapos és olcsó, túlnyomórészt szórakoztató zenét értették. Debussy franciássága azonban más volt és azóta a francia zene más jelentőséget is kapott. Mert Debussy zenéjének világossága, átlátszósága nem volt a második császárság korabeli francia zenének gondolatnélkülisége külsőségessége. Debussy világossága egy meditáló szellem, az arányok helyességét és a kifejezés igazságát ösztönösen megérző szív és annak eredményeit gondosan megvalósító agy világossága volt. Elfinomodott, szubtilis érzésvilága, elbájoló vagy sokszor humorizáló, gúnyolódó hangja sem volt üres affektálás vagy tetszelegni vágyás. A franciák természetes raffinement-ja és gazdag iróniája élt benne. Francia létére nem is titkolta, hogy szereti a tüzijátékot, a fontaine lumineuse-t és hogy él-hal egy szellemes fordulatért, egy csípős bon mot-ért . . .

Aránylag kis formái és a patetikus, rétori stilus kerülése, a nagyképü gondolatterhességtől való iszonya nem az erő, vagy a súlyosabb mondanivaló hiánya volt. Hiszen Debussy tudatosan meg akarta szabadítani a zenét a reá nehezedő bölcseleti, szociális és irodalmi ballasztól, a sokszor elviselhetetlen dagályosságtól, mellyel éppen a német mesterek terhelték meg. Az ujabbkori német iskolának általában egységesítő, iskolás elrendezettségű, gyakran nehézkesen tépelődő és túlzottan egocentrikus szellemével szemben, a francia mester az érzelmek minél változatosabb formájú, közvetlen és zavartalan, minden fölösleges érzelgősségtől és az Én kultuszától mentes kifejezését akarta adni. Hiányzott belőle a tragikus pátosz, de a terpeszkedő póz is. A hangos és olcsó sikerekre való törtetés, vagy a tudákosság látszatát is kínosan kerülte. De mint vérbeli francia súlyt helyezett a választékosan ízléses formára és kifejezésre. Igaz, hogy Debussyben erősen elmélyítve s a modern kulturember finom rezdülésü átlelkesültségével és kvalitásbeli nagyigényüségével telítetten éled fel a clavecinisták világa, de a formálás tekintetében ugyanazokat az esztétikai elveket vallotta, a megjelenésben ugyanaz az ízlés vezette, mint a spinett-zene francia klasszikusait.

Debussynek ez a legnemesebb francia tradiciókon csiszolódott és

tisztult ízlése volt korunk művészetének egyik legnagyobb nyeresége. Határozottan franciás jellemvonása az is, hogy ellensége volt úgy a dísztelen, puritán, mint az agyontömött, teleaggatott stilusnak, hogy szerette a kiegyenlítettséget, a szabatosságot, hogy vonzotta őt a napsütéses, pittoreszk természet, melyet minden ritmusával meg tudott elevenïteni, hogy el tudott merülni a hangok érzéki szépségében, hogy soha hangosan nem beszélt róla, de gyönyörűséget talált az élet szépségeinek élvezésében, mindig mélyen emberi volt, szabadság után vágyó és a zenét is meg akarta szabadítani skolasztikus béklyóitól. Ami a külső formát illeti, klasszikus francia vonás zenéjében a tartalom és forma bámulatos összhangja, formáinak természetes elevenségű, „izzadtságnélküli" tökéletessége, nagy kolorista tehetsége és végtelenül differenciált harmóniai érzéke.

Debussy franciásságát sokan egyáltalán nem értették, vagy félreértették és művészi megítélésénél alig voltak rá figyelemmel. Pedig a francia szellem ismerete nélkül Debussy művészete távoli és elzárt világ. Munkásságának méltánylásába is csak művészete erősen gall alapjellegének állandó szemmeltartásával bocsátkozhatunk bele. Mert Debussyt, a tipikusan francia szerzőt más szempontból kell megítélni, mint a német mestereket. Más célokért hevült és más eszközökkel dolgozott, mint korának nagy német muzsikusai. Aminthogy dőreség lenne Molièretől Shakespeare megrázó drámaiságát, vagy Watteau-tól Michel-Angelo monumentalitását követelni, épúgy teljesen elhibázott dolog Debussyt Bach, Beethoven vagy Wagner mértékével mérni. Csak annak a kérdésnek eldöntése fontos, hogy nagyszerű és új akarását tökéletesen tudta-e formába önteni? Az a tény, hogy Debussy művei terjedelem és elementáris hatások szempontjából nem versenyezhetnek a német nagymesterek alkotásaival, nem jelentheti egyúttal a francia mester feltétlen alsóbbrendűségét.

Debussy a nagy német zenei hagyományok szemüvegén keresztül nézve, esetleg törpe növésűnek látszik. A tudós és tudákos német zenei presbiterium azonkívül a legszörnyűbb a megátalkodott eretnekség szégyenbélyegével sujtotta tüntető gallicizmusa és forradalmársága miatt. A művészettörténeti nagyság kérdését azonban sem a művek térfogata, sem a korabeli német tanárok nézete nem döntik el. Az egyetemes zeneművészet számára kétségkívül felbecsülhetetlen nyereség volt Debussy újszerű formaművészete, mellyel a németes zenei ideálokkal merőben ellentétes vonalú stilusban, gall ízléssel és vérmérséklettel tudott bámulatos tökéletességű és korszakalkotó jelentőségű mesterműveket teremteni. Igazságtalanság volna tehát a zenei Pantheonba vezető kaput Debussy elől csak azért elzárni, mert nagysága nem túldimenzionált, mert izmait nem mutogatja s mert mindennek ellenére megingatta a germán zenei eszmények kizárólagos és örök uralmába vetett hitet.

FÁBIÁN LÁSZLÓ.

Pray és Laborde.

Pray Györgynek a rosszemlékű Izdenczyhez 1779. január 4-ikén intézett levele zenetörténeti vonatkozású részét közvetlenül a háborúból való visszatérésem után küldöttem volt Temesvárra. Néhány nappal levelem elküldése után megszakadt a póstai közlekedés délfelé. Úgy gondoltam, hogy a zavaros időkben elveszett levelem. Hittem ezt annyival inkább, mert a forgalom helyreállta után sem kaptam írásom felől semminemű híradást. Nem törődtem tovább vele. Elveszett, hát elveszett és addig van!

Hét évi lappangás után váratlanúl megjelent a Zenei Szemle f. évi (X. évf.) 7-ik számában a *„Pray György értekezése a magyarok zenéjéről"* című cikkem,[1] mely ebben a formájában már nem volt időszerű, miután Haraszti Emil *„Két tanulmány"* c. műve, illetőleg ennek idevonatkozó része („Jean Benjamin Laborde és a magyar zene") 1924-ben megjelent.

Ezért kell most pótlólag még néhány megjegyzést fűznöm Pray fentemlített levelének közléséhez.

Nekünk magyaroknak egyebek mellett az a rossz szokásunk is is megvan, hogy általában nagyon meg tudunk hatva lenni attól, ha egy külföldi velünk foglalkozik, s különösen ha jóindulatúan teszi azt. Ez utóbbi esetben a gyanakvás még álmunkban sem jut eszünkbe.[2] Így történt, hogy Labordenak a magyar zenéről írt értekezését[3] a legaprólékosabb részletekre kiterjedő filologiai módszerrel tárgyalta Haraszti, s csudálatra méltó szorgalommal és fáradságot nem ismerve, még kézenfekvő elírási (másolási) hibáknak is mint „lehetségeseknek" utána járt.

---

[1] Természetesen kefelevonatot sem kaptam s így két nagyobb értelemzavaró sajtóhiba maradt benne. U. i. az első bekezdésben Igdenczy helyett Izdenczy, és 210 l. a) hasábjának 19-ik sorában rossz helyett vonz olvasandó. Azonkivül kimaradt az „Emlékezzünk régiekről" kezdetű *Pannóniás Ének*nek Pray által egy XIV. századi kéziratból citált két szakasza is.

[2] Pedig a művelt külföld általában úgy csinálja, hogy megáll Bécsben, ott meséltet magának valamit a vad magyarokról. Minél bolondabb, annál szebb és hihetőbb. Erről aztán szólnak az írások. Aki ebben kételkedik, ajánlom figyelmébe a Le Figaró egyik idei juliusi számát, ahol Budapest jelzéssel a jég által agyonütött farkasokról és medvékről írnak.

[3] *Essai sur la Musique* c. munkája 1. kötetében, Páris, 1780. Chap. 19. — E mű egyes fejezeteinek címét l. Forkelnél (Allg. Litteratur der Musik. Leipzig 1792. 28—30. l.)

Laborde korántsem dolgozott oly nagy apparátussal, mint az első pillanatra látszik. A dolog t. i. úgy áll, hogy Laborde — s ez dícséretére legyen mondva — igyekezett adatait nagy zenetörténeti munkájához, minél jobb helyekről megszerezni. Állásánál fogva ebben módja is volt. A magyar muzsika dolgában akár közvetve, akár közvetlenül, Eszterházy kancellárhoz fordult, ki viszont a magyar ügyek referensét Izdenczyt bízta meg az adatok beszerzésével. Ez pedig jobbhoz mint Pray Györgyhöz, igazán nem fordulhatott volna. Pray másolatai és könyvei tömegéből három napon belül kiszemelte azokat az adatokat, amelyekkel a kérdésre a történész szempontjából megfelelő választ adhatott. Válasza 1779. január 4-ikén kelt s legkésőbb február folyamán okvetlenül Laborde kezei között lehetett, úgy hogy kellő ideje volt a kivonat elkészítésére és annak az első könyv pótlásába, a perzsák és törökök muzsikájáról szóló fejezet elé való akadálytalan szedetésére. Laborde, Pray felosztását és a felsoroltak egymásutánját hűen követi, sok helyütt szószerint, több helyen összevonásokkal, itt-ott kihagyásokkal. A *táncról* szóló harmadik részt nem közöltem volt, de most néhány szemelvényt csak azért adok mutatóba, hogy a latin eredeti és a francia kivonat azonossága még jobban kidomborodjék.

A harmadik fejezet első bekezdése: —

Praynál: Quod ad saltum spectat, huius eadem origo esse videtur quo musices et cantus . . .

Labordenál: Pour ce qui regarde la danse, celle des hongrois a la même origine que leur chant . . .

Ez a bekezdés tartalmazza a fősolymászmester Jolántha leánya részére szóló 1263-iki adománylevél megemlítését.

Második bekezdés:

Praynál: Alia apud viros nobiles exercitatio saltus obtinebat qui, ut in principio semper milites erant uta ludos quoque gymnicos amabant . . . . quae in modum saltationis fiebant.

Labordenál: Les nobles et les seigneurs exécutaient aussi entre eux les jeux gymniques, dont l'exercice tenait au caractère de la danse . . . .

Laborde e bekezdésében némi rövidítéseket tesz, de megtoldja Pray levelének végéről előre hozott esettel, az 1319-iki torna elmondásával (Rex . . . . Magistro Stephano filio comitis Georgii de genere Pázmány pagos Posa, Somogi et Som donavit . . . ., Labordenál: . . . . Le roi Carobert donna vers l'an 1319 plusieurs villages à un seigneur nommé Etienne . . . .).

A harmadik bekezdés:

Praynál: Figuralis saltus qui in Germania alibique in usu est, sub Mathia Corvino invaluit.

Labordenál: La danse figurée était usage au temps de Mathias Corvin.

E bekezdéstől kezdve már jókora rövidítésekkel és összevonásokkal segít magán Laborde. Azt veszi át Praytól, ami ízlésének megfelel. Pray részletesen megírja II. Lajos és Anna táncát, pontosan megadva forrását imigyen: „Similia Cuspinianus adnotat in diario de congressu Viennensi, cui anno 1515, praeter Maximilianum Imp. interfuere Wladislaus II. Ludovicus II. Hungariae et Sigismundus Poloniae reges. Peractis ceremoniis, scripsit, post mutua colloquia, chorea est incepta clangentibus tubis et bene sonentibus quas caesario tubicines inflabant" stb. Ezt Laborde egy mondatba sűríti össze, pedig Pray saját történelmi felfogásának megerősítésére e leíráshoz rögtön hozzáfűzi, hogy „Patet ex his, in musica aulica, quod supra monui, flatilibus instrumentis praecipum locus fuisse datum" azaz: „kitetszik ezekből, hogy az udvari zenében, amint előbb mondottuk, elsőscrban a fúvó hangszereket használták".

Laborde e harmadik bekezdést azért rövidítette erősen, mert őt, a franciát, a magyar familiák dolga felette kevéssé érdekelte s a nehezen lemásolható nevektől is irtózhatott. Látni ezt abból, hogy kihagyta Limpachius magyar nevét: Nicolaus de Ujlak; ki, hogy Korlitskyn Korláthkő-t kell érteni, elhagyta Werbőczy levelét s több ilyent.[4] Az is természetes, hogy Laborde a zenészekről nem ír, mert Prayt a historikust sem Stolzer, sem Bakfark nem érdekelte s nem is érdekelhette.

Az eddigiekből kiviláglik, hogy Laborde munkája, Pray levelének másolatát kapta meg a kancellár útján s az „Emlékezzünk régiekről" latin fordítása Izdenczy vagy a kancellár iródiákjának műve. Miután Laborde az előszóban megmondja, hogy munkájában többek voltak segítségére, jóhiszeműsége mindenképen tisztázott.

Mindezeket egybevetve csak hálásak lehetünk Labordenak, hogy Pray Györgynek a magyarok zenéjéről és táncáról sebtiben írt értekezését hűen közölte korának tudományos világával.

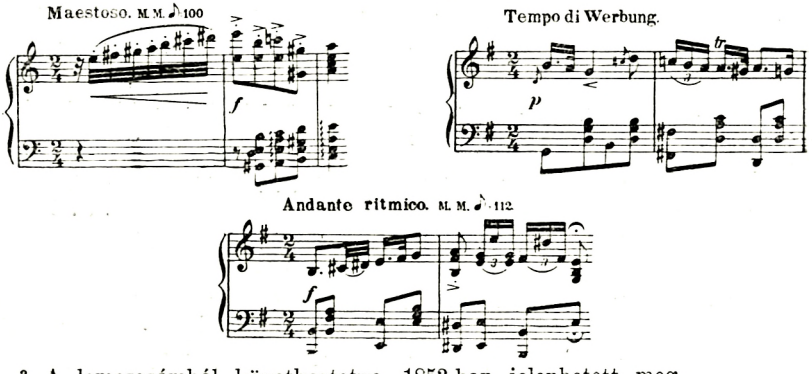
ISOZ KÁLMÁN.

[4] Labordenak mind e rövidítései szükségessé teszik Pray levelének másodszori, in extenso közlését. *Szerk.*

Három — tévesen Liszt Ferencnek tulajdonitott kompozicióról.

1909-ben, kevéssel a Liszt-centennárium előtt, a budapesti Rózsavölgyi és Tsa cég három táncot adott ki Liszt Ferenc neve alatt, a Liszt-irodalom teljessége érdekében.[1] A bevezető sorok céloznak arra, hogy ezek a darabok már egyízben napvilágot láttak, de nem mondják meg azt, hogy Bartay Ede adta ki azokat *30 Eredeti Magyar Zenedarab Régi Magyar Zeneszerzőktől, Bihari, Csermák, Lavotta, Rózsavölgyi, Ruzsitska sat., zongorára átirta* ∽ c. gyüjteményében (24—27. l.) Ez a füzet is a Rózsavölgyi-cégnél jelent meg a múlt század ötvenes éveinek elején,[2] tehát Liszt Ferenc életében, de csodálatosképen sem a Liszt Ferenc készítette pontos katalógus,[3] sem pedig Liszt műveinek újabb nagy tématikus jegyzéke[4] nem említette e táncokat, s Prosniz sem ismeri azokat.[5] Már ez magában véve is gondolkodóba ejthette volna a kiadókat, kik már 1905-ben megjelent nagy katalógusukban is Liszt Ferenc neve alatt könyvelik el a Bartay-gyüjtemény Liszt-táncait.[6] Ettől eltekintve

[1] *Trois Morceaux en style de danse ancien hongrois.* Pour le Piano composés par François Liszt. Budapest, Rózsavölgyi et Co.



[2] A lemezszámból következtetve, 1853-ban jelenhetett meg.

[3] *Thematisches Verzeichniss der Werke von F. Liszt.* Von dem Autor verfasst. Leipzig 1855.

[4] *Thematisches Verzeichniss der Werke. Bearbeitungen und Transkriptionen von F. Liszt.* Vervollständigte Ausgabe, Leipzig (1887).

[5] *Handbuch der Klavier-Literatur.* II. köt. (1830—1904) Wien, 1907.

[6] *Kiadvány-jegyzék*, Rózsavölgyi és Társa 1850—1905. I. r. 65., II. r. 23. l. — Ennek nyomán említi Pazdirek is, de csak futólag *(Universal-Handbuch der Musikliteratur*, L. XI. 573. l.) Liszt F.: Ungarische Weise, Pianoforte, vide Bartay E. — A gyüjtemény részletes tartalmát nem közli Pazdirek (i. m. B. II. 192. l.);

is, szembeszökő, hogy e táncokból teljesen hiányzik a harmonizálásnak az a virtuozitása, amely Liszt Ferenc szerzeményeit annyira jellemzi. A dallamok beállítása feltünően primitiv, olykor merőben ízléstelen. Önkéntelenül is felvetődik az a kérdés, hogy csakugyan Liszt írta-e ezeket a darabokat?

Bartay gyűjteményében tényleg Liszt neve alatt szerepel a három kis darab, de nem Liszt Ferenc neve alatt, s ez a körülmény szolgáltatja a rejtélyes ügy kulcsát. A füzet címe világosan mutatja, hogy Bartay régi, — tehát az ő idejében már nem élő komponisták műveit gyüjtötte össze. Legfőbb forrása volt az ú. n. *Veszprémvármegyei nóták* c. sorozat,[7] melynek 15 fogása (= füzete) az 1823—32. évek közt került ki a sajtóból. Eddig úgy tudjuk, hogy a *30 Eredeti Magyar Zenedarab* közül 13 (ez a nótákban 19 szám) való a sorozatnak ez idő szerint ismert 14 fogásából; közöttük van a Liszt-táncok két elseje. „Zongorára átírta Bartay Ede" — mondja a címlap nagy hangon. Ez az átírás azonban nem más, mint az eredeti zongora-letét kísérő harmóniáinak — „a kor követelményeihez alkalmazkodva" — vaskossá, „hatásosabbá" — mindenesetre valamivel korrektebbé[8] tétele. Az első két Liszt-tánc a veszprémi nóták XIV. fogásában jelent meg[9] először 1831-ben,[10] a harmadik pedig, feltevésünk szerint, a ma még lappangó XV. fogásban. Erről az utóbbiról dolgozatunk második fejezete fog szólni. Bartay ezeket is „átírta", holott erre nem lett volna szükség, ha valóban Liszt Ferenc szerzeményei volnának, s ő bizonyára maga is tiltakozott volna az ilyen vakmerőség ellen.

I. Az első két tánc és szerzőjük, Liszt János.

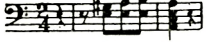
E táncok szerzője valóban Liszt, de nem Ferenc, hanem János,[11] akinek neve azonban semmiféle enciklopédiában, zenei lexikonban nem

---

címét a Rózsavölgyi-katalógus nyomán a következő kómikus módon idézi: Eredeti magyar zenedarabok régi magyar zeneszerzőktől zongorára. Tartalmát lásd II. rész, 23. oldal (!)

[7] Teljes címe MAGYAR NÓTÁK *mellyek . . . ajánltatnak* VESZPRÉM VÁRMEGYÉBŐL *Fortepianóra alkalmaztattak* Ruzitska Ignátz által . . . Fogás.

[8] L. pl. az első tánc három kezdő ütemét eredeti formájában:



[9] MÉLTÓSÁGOS BÁRÓ SCHÖPPINGK 'SÓFIA Csillag Keresztes Dáma Asszonynak Ő Nagyságának Méltóságos Galanthai és Fraknói Gróf Eszterházy Mihály Császári Királyi Kamarás Úr és Sz. Móricz Szárdi niai Rende Vitézzé Hitvesének ajánltatnak. — I. tánc = 118. sz. (4. l.) Lassú Magyar Nyájassan. Gratoso. — II. tánc = 125. és 126. sz. (10.—11. l.) Lassatskán Verbung; Friss Magyar, Allegro. (Szerzőként egyszerűen List van feltüntetve).

[10] v. ö. Hasznos Mulatságok 1831. dec. 17. (II. féleszt. Nro 48.) A később idézendő jegyzőkönyv tanusága szerint június elején jelent meg.

[11] Mindazok közül, akik eddig a Veszpr. Nótákkal foglalkoztak, P. Thewrewk Emil az egyedüli, aki — nem tudni milyen forrás nyomán — a nótaszerzők közt helyesen Liszt Jánost említi *(A magyar zenetud. tárgyalása,* Bp. 1890. 16. l.), noha a füzetben a keresztnév hiányzik. — Eötvös Károly, ki cikksorozatban foglalkozott a Veszpr. Nótákkal *(A veszprémi zenetársaság,* Pesti Hirlap, 1908. jul. 1,

található fel,[12] magunknak is kevés adat áll rendelkezésünkre felőle. (List vagy Lisz) János orvos volt. Először a Pressburger Zeitung hirdetései között találkozunk nevével, 1798-ban, — ekkor Pozsonyban élt és gyógynövényekkel kereskedett.[13] Halála idejét sem ismerjük, valószínű, hogy 1845 előtt húnyt el. (L. a 16. sz. jegyzetet.) Csupán a Szatmárból való Ujfalussy Mihálynak a Hasznos Mulatságok[14] és a Tudományos Gyűjtemény[15] hasábjain megjelent tudósításai nyujtanak közelebbi felvilágosítást róla. E tudósítások Fáy István grófnak,[16] a magyar zene egyik legbőkezűbb támogatójának,[17] muzsikai Akadémiáiról számolnak be, melyeket Fáj községben (Abauj vm.) tartottak egy lustrumon át, nyilván 1830—35-ben,[18] évenkint háromszor a gróf nagyszabású barokk-kastélyában.[19] Ezek az Akadémiák zártkörű hangversenyek vol-

---

2, 7, 8, 9, 11, 14, 15, 16, 18. sz.) a XIV. fogás táncainak szerzőjét nem ismeri (P. H. jul. 15, 169. sz.)' s csupán Liszt Ferenc nevét említi a XV. fogással kapcsolatban (l. dolgozatunk 50. számú jegyzetét). — Kereszty István *A Balaton és környéke a zenében* c. cikkében (Balatoni Évkönyv, 1921. 174.—175. l.) megemlékezik a Veszprémi Nótákról, azonban a Liszt-táncokat tartalmazó fogásról, amely csupán a Nemzeti Zenede könyvtárában van meg (998. sz.), tudomása nincs.

[12] Wurzbach, Ságh (Magy. Zenészeti Lex., Pest, 1879), Pallas Lex., Szinnyei (Magy. Irók), Révai Lex. sem említik meg.

[13] Pressb. Ztg. 1798. jan. 9. (Nr. 3.)

[14] 1830. II. f. e. Nr. 51, 52. *(Fáji Muzsikai Akadémiák)* ,1831. I. f. e. Nro. 1. *(Fáji Mu'sikai Akadémiák.* Befejezése.) 1834. I. f. e. febr. 5. (Nro. 11.) *(Jelentés (a'Fáji Hangművész Társaságról).*

[15] 1831. I. k. 113.—118. I. *(A' Felső Magyar Országi Mu'sikai Egyesületnek megismertetése.)* 1832. IV. k. 122.—124. l. *(Jelesség.)* — V. ö. még Honművész, 1834. 112. l.

[16] Fáy István *1809 v. 10. — †1862. III. 17. a sopronmegyei fülesi községhez tartozó gallosházi pusztán. Jeles zongorista és komponista volt. Az ötvenes években magyar zenei ereklyéket kezdett kiadni: *Régi magyar /zene/* GYÖNGYEI */párosítva némely ujabb csárdásokkal/* etc. c. sorozatban; öt füzet. V. ö. Merk János: *Néhány adat gróf Fáy István — mint magyar zeneköltő és zongoraművész életéből.* Zenészeti Lapok 1862. máj. 15. (33. sz.) és Vasárnapi Ujs. 1862. 19. sz. Merk szerint a *Régi magy. zene Gyöngyei* füzeteinek összeállításánál épen Liszt János, Heves- vagy Zemplénmegye hajdani főorvosának összes zeneköltemények négyesre (quartettre) alkalmazva szolgáltak Fáynak bő anyaggal, „miért is özvegyének bizonyos subventiot igért, ha jól emlékszem, 100 forintot minden füzet után." Ez az állítás kétségtelenül téves, mert a R. magy. zene Gyöngyeinek egyik füzete sem tartalmaz kompozíciót Liszt Jánostól. — Liszt János Szatmármegyének volt főorvosa, nem pedig Hevesnek vagy Zemplénnek. Erről a következő művek egyáltalán nem tudnak: *Hevesvármegye tört.* I.—IV. k. Eger 1897, 1890, 1891, 1893. (Az I. kötetet írta Balázsy Ferenc, a II.—IV.-et Szederkényi Nándor.) — *Magyarország Vármegyéi és Városai: Heves várm. és Zemplén várm.* kötetei. Merk János, aki 1845-ben járt először Fáynál (l. Magyar Néplap 1857. dec. 5.), Liszt Jánost — úgy látszik — már nem ismerte.

[17] Hofecker Imre: *A magy. zene egyet. története.* II. kd. Bp. é. n. 67—68. l.

[18] ...y: *Gróf Fáy István*, Életképek 1844. dec. 4. — A cikk írója az akadémiák beszüntetésének okát a grófnak egy romantikus szerelmi história kapcsán beállott időleges melankóliájában látja.

[19] A kastély leírását, annak képével együtt lásd M(erk) J(ános): *Fáy István gróf kastélya Fájon* c. cikkeiben, Magyar Néplap, 1857. dec. 5. (97. sz.) és Képes Ujság 1860. aug. 26. (II. k. 22. sz.) A kastély szobrait Marco Casagrande, az egri székesegyház szobrásza készítette 1845-ben. L. még *Magyarorsz. Vármegyéi és Városai:* I. kt. *Abauj-Torna vm. és Kassa*, Bp. 1896. 295. l.

tak, eseményszámba mentek és csupán „előkelő megyebeli uraságok, Tiszt urak; azonkívül a grófnak egy-két házi kedveltje" vettek részt bennök.[20] A gróf mellett a következő muzsikusok működtek közre:

jászói Berczik Imre[21]
Bettlach Károly[22]
Borczága János Egyed[23]
Herfurth Károly[24]
Killer[25]
Leeb Eduard (Sándor)[26]
Liszt János
Steinhübl Lajos[27]
selyebi Tisza Károly[28]
Zomb József[29]

Hogy teljesebbé váljék az együttes, e tíz muzsikus mellé még katona-zenészeket is alkalmaztak, pl. vadászkürtöst, trombitást. Az

[20] Haszn. Mul. 1834. I. f. e. 11. sz.

[21] Táblabíró volt. „A'Generalbassusnak is törvényeit jól értvén, jeles szerző." Az Akadémiákon gitáron játszott.

[22] Fagottista. A prágai konzervatórium növendéke, majd 1821-ben fagott-tanára (Allg. Mus. Ztg. Leipzig, 1821. okt. 31.), 1823-ban a bécsi udvari opera zenekarának tagja (Allg. Mus. Ztg. 1823. jún. 11.), majd a „Pesti muzsikai kar tagja." Az időben a „Palatinalis Regiment muzsikai karjának főigazgatója."

[23] Gordonkás. Cseh származású. 1828. III. 15.-én Pesten adott hangversenyt (v. ö. Kádár J.: *A pesti és budai német szinészet története 1812—1847.* Bp. 1923. 226. l.) Ujfalussy szerint „méltán helyet foglalhat Európának akármelly Theatrumán". 1835-ben már Bécsben van (v. ö. Allg. Mus. Ztg., Leipzig, 1835. jun. 17. és Hanslick: *Geschichte d. Concertwesens in Wien.* 1869. 327. l.)

[24] Oboista volt. Szász származású. Ez időben már húsz éve, hogy Magyarországon élt, hol Bártfán, hol Eperjesen. Utóbbi városban a kath. egyházi és a városi zenekarnak karmestere volt, ott halt meg magas korban, 1864 január közepén. Több hangszerhez értett, zeneszerzéssel is foglalkozott. (v. ö. Kubinyi Lajos Eperjesi Tudósításával a Zenészeti Lapok 1864. febr. 11.-i számában.) Herfurth írta a muzsikát Szőllősi Lajos ~~Nevelők~~ c. tündéri víg némajátékához, melyet 1834. aug. 24-én adtak először Budán (v. ö. Bayer József *A nemzeti játékszín tört.*, II. Bp. 1887. 448.—449. l.) Egy mazurkája (in D) a később említendő debreceni kéziratos dallamgyűjteményben (11. l.) van meg. Nyomtatásban, tudomásunk szerint, csak egy lassú és egy friss magyar tánca (f—F) jelent meg 1825-ben, vagy 1824 végén a következő füzetben Tíz leg újjabb Eredeti Magyar Táncok, szerzé Sárközy Kázimir és Herfurth Klavirra alkalmaztatá, Stocker Th. Pest, 9. és 10. sz. (v. ö. Haszn. Mul. 1825. I. f. e. 9. sz.).

[25] Klarinétos Eperjesről.

[26] Első hegedüs. Pozsonyi származású, kétségtelenül a híres hegedűkészítő Leeb családból. 1810 óta Kassán élt; ott Kossovits Józseffel, Csokonai Reményhez c. költeményének megzenésítőjével együtt gróf Andrássyné szül. Batthyány grófné szolgálatában állott mint zeneigazgató. (v. ö. a bécsi Allg. Mus. Ztg. 1813. jul. 4.-i és a lipcsei Allg. Mus. Ztg. 1819. május 19.-i számaiban megjelent tudósításokat.)

[27] Fuvolás volt, szintén eperjesi.

[28] Abaujmegyei táblabíró volt, az akadémiákon olasz opera-részleteket énekelt.

[29] Az akadémiákon első hegedűs. Szül. Kassán; az ottani zeneiskola tanára volt. „Majd minden muzsikához tanítói fundamentummal ért." Kompozicióit l. tanítványának, Fáy grófnak, id. művében. II. füz. 6.—7., 16.—19. l., V. füz. 6.—9. l. (Csárdás!!) a Leeb Eduardról szóló jegyzetben eml. nagyérdekü tudósítások a kassai zenei életről az ő tollából valók.

akadémiák műsorai ugyan nem maradtak fenn, de Ujfalussy Mihály tudósításai hozzávetőleges képet adnak róla. Csak épen megemlítjük, hogy előadásra kerültek Beethoven, Bellini, Bohner (recte: Joh. Ludwig Böhner, E. T. A. Hoffmann Johannes Kreislere), Ferdinand Carulli, Ferdinand Alajos porosz herceg (t. i. a Saalfeldi ütközetben elesett Louis Ferdinand), Herz, Hummel, Lafont (francia hegedűs), Lindpaitner, Mayseder, Mozart, Poessinger, Ries, Rode, Rossini, Weber és Worzischek művei. Mellettök a magyar muzsikát Zomb (akinek a helyi viszonyokhoz alkalmazott átiratában került előadásra a legtöbb mű) és Liszt János képviselték.

Ujfalussy Mihály szerint Liszt János, ekkor Szathmár megye chirurgusa,[30] Liszt Ferencnek rokona ("attyafia ama' Párisba el híresedett ifjú Lisznek"). Fiatalabb éveiben (már akkor is „tündöklött veleszületett jeles mu'sikai tehetsége a' hegedűben") Bécsben —, majd huzamosabb ideig Pesten tanult „pontos theoria szerént" hegedülni, s „mind az olasz ízlésű, mind a' nemzeti nótáknak ki játszásában nagy előmenetelt nyert". Ujfalussy Liszt Jánost vidéke magyar Orpheusának nevezi,[31] „ki betses Hazafi indulattól vezéreltetvén, magát tsupán a' Magyar nótáknak játszására áldozta. Emellett azonban jeles Magyar componista s eddig az ideig nagyszámú lassú és friss nemzeti nóták szerzésével gazdagította a' magyar musikát, melyek közzül némellyekben az olasz ízlésű szép képzetek a' magyar magas gondolatokkal párosítva ragyognak. Vére mérsékletéhez képest víg érzések karakterizálják szerzeményeit, annyira, hogy a' friss darabokban minden előtte voltakat jóval fejül haladja, melyeket csudára méltó sebességgel játszik" (olykor „több muzsikaszerszámok kíséretével").

Liszt János kompoziciói külön nem jelentek meg.[32] Azonban egyrészt az, hogy a Liszt-táncok editio princeps-e és azok Bartay-kiadása közt szembeszökő eltérések vannak, másrészt az, hogy Liszt János nemcsak jeles hegedűse volt a magyar nótáknak, hanem maga is foglalkozott nótaszerzéssel, kétségtelenné tették előttünk, hogy e táncok szerzője Liszt János. E biztos tudatunkban csak megerősített az a szerencsés véletlen, melynek folytán a nótákat kiadó társaság jegyzőkönyve előkerült. Az 1891 óta a Magy. Nemz. Múzeum birtokában levő protokollum[33] pontos címe a következő: JEGYZŐKÖNYV /A' Ts. Ns. *Wesz-*

[30] Különös, hogy Szatmármegye helyi irodalmában teljesen ismeretlen: így Sarkadi Nagy Mihály *Szatmár-Németi szabad királyi város egyházi és polgári történetei* cimü műve (rendszerbe ütötte s kiegészitette Bartók Gábor, Szatmárt, 1860.). továbbá Asztalos György *Nagy-Károly rendezett tanácsú város története 1848-ig*, Nagy-Károly, 1892. — *Magyarország Vármegyéi és Városai: Szatmár vármegye* c. kötete. Budapest 1908, Gorzó Bertalan *Szatmár vmegye nemes családjai*, Nagykároly, 1910. pótkötet 1912. — egyáltalán nem említik.

[31] Tud. Gyűjt. 1831. I. 117.

[32] Petrik Géza sem regisztrálja *Magyarorsz. bibliografiája 1752—1860.* c. művében.

[33] M. N. Múz. kézirattára, Fol. Hung. 1136.

prém Vármegyében /kiadott/ MAGYAR NÓTÁKRÓL/. Összeállítója Sebestyén Gábor veszprémi fiskális volt, az 1823-ban alakult Veszprémi zenetársaság tulajdonképeni kezdeményezője. Ezzel a jegyzőkönyvvel Eötvös Károly foglalkozott először,[34] de majd meglátjuk, hogy csak igen fölületesen. Hivatkozott arra, hogy a kézirat a Magy. Nemz. Múzeumban van, de a helyét nem jelölte meg közelebbről.[35] Egész váratlanúl akadtam a kéziratra, s ebből idézem a következő részt az 1827. esztendőről (49. l.); Eötvös figyelmét ez elkerülte.

Lisz János Urnak 3. rendbeli levelei a' 61. 62. és 63-ik számok alá ide mellékeltetnek,[36] mellyek mellett 60. magyar Nótát mint tulajdon maga Compositióit megküldötte. — Ezen szívességéért neki is az eddig ki jött 10. elsőbb fogásokból (:kivéve az 1 sőt:) és így a' 2-ik, 3-ik, 4-ik, 5-ik, 6-ik, 7-ik, 8-ik, 9-ik és 10-ik fogásokból egy-egy, és így összvesen 9. nyomtatványok ajándékba küldettek Szauer Ábrahám Pápai Zsidó által.

E 60 darab közül (talán nem is valamennyi Liszt János eredeti kompoziciója) kettő megjelent — láttuk — a XIV. fogásban. Ezek szerzőjének nevéről azonban a jegyzőkönyv ide vonatkozó részlete (61. l.) megfeledkezett, s ez az oka annak, hogy Eötvös Károly, aki a kótát nem ismerte, úgy emlékezik meg az első két táncról, hogy azok ismeretlen szerző darabjai (P. H. 1908. júl. 15.)

II. A Martinovits-induló.

A harmadik tánccal rövidebben végezhetünk: ez nem más, mint a Martinovics-induló.[37] Bartay ezt is Liszt neve alatt közli. Tekintettel arra, hogy az elveszett XV. fogás[38] Liszt Jánostól három számot közöl: a' 129-ik Lassú Magyar Listtől, — a' 130. lassú — a' 131. friss,[39] biztosra veszem, hogy a számok a Martinovics-indulónak talán Liszt Jánostól származó átiratára vonatkoznak.[40] Az induló, mely semmiféle vonatkozásban sincs Martinovics Péter nevű cigányprímással,[41] egy

[34] A 11. jegyzetben idézett cikksorozatában.

[35] A cédula-katalógusban sem volt fellelhető a nyoma.

[36] Liszt János három levele, csakúgy, mint a jegyzőkönyv többi melléklete, elveszett.

[37] v. ö. Wachtel Aurél átiratával. Két régi magyar nóta, II. sz. Fellegi Viktor Apollójában: IV. k .1875, 118.—119. l. NB. Liszt neve nélkül.

[38] Az id. jegyzőkönyv szerint a társaság feloszlatása után megküldték a teljes gyűjteményt a Magy. Tud. Akadémia könyvtárának, ott azonban most már hiába kerestem.

[39] id. jegyzőkönyv 63. l.

[40] Wachtel nem nevezi meg átiratának forrását, azonban már az Apolló előbbi évfolyamaiban is közölt régi nótákat Bodó Károly kistályai lelkész gyűjteményéből, az összehasonlitás pedig azt mutatja, hogy ez a gyűjtemény, nem lehetett más, mint a Veszprémi nótáknak nyilván teljes példánya.

[41] Fabó Bertalan szerint Martinovics primás körmagyarját *Sárga kancsó veres bor* kezdetű szöveggel énekelték. (Lásd *A magyar népdal zenei fejlődése.* Bp. 1908. 280—281. l.) Szövegváltozata Magy. Népköltészet Gyűjt. VII. kötetében. 158. l. — Ezt a székely katonadal-szöveget a Martinovics indulónak legfeljebb a második szakasza alá énekelhették: az áll túlnyomólag negyedfeles trochaeusi sorokból.

1. Nóta Martinovicsról

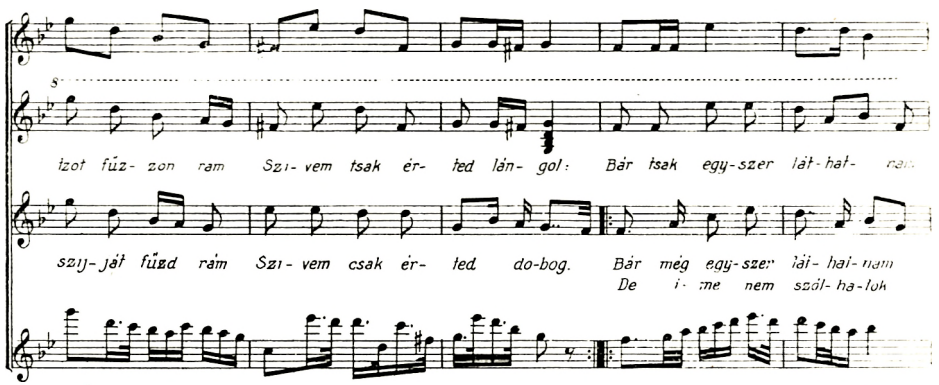
2. Martinovics Magyarja.

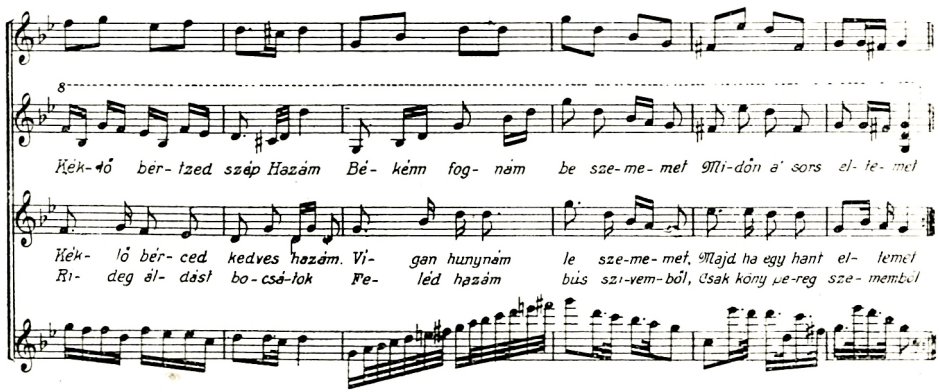
Szememből könny pa- tak o- mol, Em- le- ked- re É- des Ha-zám, Bár po- gány lán-

3. Martinovics nóta

Szememből könny pa-tak cse-reg, Em-lé-ked-re é- des ha-zám, Bár la-lar rab

4 (Martinovics indulója)





dalból keletkezett; ebben, Káldy szerint,[42] az 1795. május 20.-án kivégzett Martinovics Ignác emlékét őrizte meg a nép.[43] Ugyancsak Káldy állítja, hogy a múlt század 20-as éveiben Fitos Káldy és a többi magyar táncmester ez ének dallamára tanította az akkori fiatalságot a „Magyar lassú"-ra.

Ennek az indulónak a magva kétségtelenül egy vokális dallam volt. Hogy aztán instrumentális darab lett belőle, az éppen nem volt szokatlan abban az időben. Igy pl. azt a népdalt, amelynek dallamára írta Verseghy *A' haldokló leány* című költeményét, — Pálóczi Horváth Ádám pedig *Vidulás* c. versét[44] fölveszi Druschetzky György, József nádor udvari zenésze (* 1745 v. 46.—† 1819. jún. 21. Budán), *13 Ungarice* c. táncai közé (II. r. 3. sz., előadták 1810. nov. 13-án); Kölcsey szerint Bihari János a *Csak olyan már a világ* — kezdetű népdalt húzta a pesti Beleznay-kertben, 1814-ben.[45] Ennek dallamát AranyJános őrizte meg számunkra.[46]

Mindeddig nem sikerült a Martinovics-dallamnak olyan szöveg nélküli változatát találnom, amely tisztán énekszerű, bár kétségtelenül volt ilyen is. Legalább is erre mutat az alábbi összehasonlító dallam-táblázat, amelyben a dalnak eddig ismert három változatát közöljük, párhuzamosan az indulóval, könnyebb áttekinthetőség kedvéért egy hangnembe transponálva.

Az 1. sz. dallam a Nemz. Múzeum zenei osztályának kézirattárában levő Debreceni dallamgyűjteményből való (XIX. sz. eleje), *Magyar Martinovicsról* címen (38. l.) Eredetileg e-moll-ban h_1-e_3 hangterjedelemben! Ennek ellenére is vokális dallam lehetett, szövege azonban hiányzik. A dallamnak melizmatikus részei, annak második ütemében levő nagy szeptim-menete, nyolcadik, ill. tizenhatodik záró-ütemei is erős instrumentális behatásokat mutatnak. A 16 taktusból álló friss közlését fölöslegesnek véltük, az a Martinovics-induló triojával és gyors részével nincs semmiféle összefüggésben.

A hangszerszerűség sokkal erősebben mutatkozik a 2. sz. változatban, mely Tóth István fülöpszállási orgonista-kántor *Áriák és Dallok, verscikkel* c. kéziratos kötetéből (1832—43) való.[47] (in e). Hangterjedelme az előbbinél is nagyobb: h-e_3.

A 3. sz. változatot Káldy Gyula jegyezte le Jókai Mór után, szö-

---

[42] *A szabadságharc dalai és indulói*, Bp. (1895), Előszó, 5. l. és *A régibb és ujabb magyar táncokról*, Bp. 1896. 10. l.

[43] Erről Fraknói nem tud. *(Martinovics és társainak összeesküvése*, Bp. 1880, *Martinovics élete*, Bp. 1921.)

[44] v. ö. Irod.-tört. Közl. 1924. I.—II. füzetében megjelent dolgozatommal.

[45] *Felelet a Mondolatra*, Pest, 1815. Régi Magy. Könyvt. XI., kiadta Balassa József, 1913. 36. l.

[46] Bartalus: *Magyar Népdalok*, VI. k. 1895. 159—160. l.

[47] Magy. Tud. Akad. ktára, Magy. Irod. Régi és Ujabb írók kézirati művei 8°, 63. sz. — 104. l.

vegét pedig Gárdonyi Antal színész nyomán.[48] Jókai ezt a dalt komáromi diák korában, tehát 1837—40 közt tanulta tanárától, későbbi sógorától, Vály Ferenctől.[49]

A 4. szám a dallam fejlődése útjának végső állomása: a Martinovics-induló. Ennek teljesen kolorált vonala- és a dallamvariánsok között az összefüggés nyilvánvaló. Az induló trióját (in e) és frissét (in E) mellőzzük.[50] Lehetséges, hogy ezeket tényleg Liszt János írta.

E változatokon kívül mindössze még egy, csupán szöveges följegyzése maradt fenn e nótának Polgár János sárospataki togátus deák *Válogatott Világi Nóták* c. kéziratos versgyűjteményében (1830).[51] Ez a következőkben tér el a 3. sz. változattól:

1. sor	csereg	helyett	tsorog
2. „	fűzöl	„	fűz
6. „	kedves	„	jó
7. „	Vígan	„	Békésen
8. „	Majd ha egy hant	„	Midőn e' lántz

*

Láthatjuk mindezekből, hogy a Liszt-irodalom nem lett „teljesebb" feledésbe merült, eddig nem ismert kompozíciókkal, de ezzel szemben kárpótol bennünket az a tény, hogy egy ez ideig ismeretlen komponista nevét iktathatjuk be a magyar zene történetébe.

MAJOR ERVIN.

---

[48] *A régi és ujabb magyar táncokról*, 15.—16. l., *A szabadságharc dalai*, 1.—2. l.

[49] Jókainak a zenéhez való kapcsolatát ill. l. Lavotta R. *Jókai és a zene* (Az Est Hármaskönyve 1925. 256, l.). Wagner József: *Jókai és a zeneművészet* (Zenei Szemle, 1925. 193. l.), Gulyás József *Jókai és a népdalok* (Népélet, 1925. 133.—148. l.) c. cikkeit. E dalt egyik cikk sem említi. Életrajzírója, Zsigmond Ferenc is csupán annyit tud, hogy Jókai komáromi diák-korában tanulta meg nagy áhitattal énekelni a zsoltárokat s ezzel mintegy az ő ösztönszerű zenei műérzékét kielégíteni; a diák-kántusnak is lelkes tagja volt. (Zsigmond: *Jókai*, Bp. 1924. 12. l.)

[50] Eötvös Károly idézett cikksorozatában Liszt „Ferencnek" csupán egy lassújáról tesz említést, s egyúttal felhasználta az alkalmat, hogy támadást intézzen Liszt Ferenc ellen: „Ha magyarnak mondjuk: történelmi alakjaink közt hitványabb és undorítóbb jellem egyetlen egy sincs." — Eötvös nem tudta, hogy az id. jegyzőkönyvben külön-külön számokkal szerepelnek az egyes táncok együvé tartozó részei, s a szerző neve rendszerint a lassú fölött áll. Ilyen módon sikerült neki, a veszprémi nóták 135 száma közül 44-et ismeretlen szerzők művének feltüntetni.

[51] Sárospataki ref. főiskola ktára 1667. sz. köt. II. r. (Toldalék) 7. l. Harsányi István főisk. tanár szíves közlése.

ZENEI ÉLET.

Operaház és Filharmónia.

Az Operaház ezidén müsorra tűzött újdonságai között négy van, mely eseményszámba megy a magyar zenei életben: bemutatásra kerül *Kodály* Zoltán „Háry János"-a, *Bartók* Béla Csodálatos mandarinja, *Mozart* „Figaro"-ja és *Sztravinszki* „Petruská"-ja

Örömmel köszöntjük ezeket a bemutatókat, mert mindegyikük régi, súlyos hiányt pótol a magyar operaszinpadon. Kodály Háry-jának és Bartók Mandarin-jának bemutatója annak jele lesz, hogy az Operaház végre felismeri azt a sokáig elmulasztott, parancsoló kötelességet, mely a korszakosan nagy, európai jelentőségű új magyar zenével szemben reá hárul. Sztravinszki „Petruská"-jával a külföld új zenéje vonul be, egyik reprezentáns képviselőjével a magyar Operába. Mozart Figáró-jának bemutató-számba menő reprize pedig, ha most, számtalan igéret és műsorra tűzés után egyszer valóban elkövetkezik, a magyar Mozart-kultuszt fogja jelentős lépéssel előbbre vinni.

De ezen a ponton valamit meg kell jegyeznünk. Igazi Mozart-kulturát csak akkor terjeszthetünk, ha a teljes, csonkítatlan, meg nem hamisított Mozart-műveket mutatjuk meg a közönségnek. Idáig még nem jutottunk el; mint az Operaház igazgatója bejelentette, a Figaró az eredeti recitativok elhagyásával kerül előadásra. Ez pedig súlyos hiba, mert az eredeti mű megcsonkítását jelenti, azt, hogy a hallgatóság téves, hamis képet fog nyerni az egész operáról. Külföldi példára itt ne hivatkozzanak, mert a külföld sokfelé ágazó opera-prakszisa megengedheti a nivóbeli eltéréseket s ha Lipcsében hiányos az előadás, Bécs, Prága és München viszont teljes előadások jó példájával járnak elől. Amellett pedig épp a külföld új Mozart-esztétikája az, mely a recitativok követelő fontosságát megállapította.

Mozart szinpadi művei közül épp e háromnak: a Figarónak, Don Giovanninak és Cosi fan tutte-nak elengedhetetlenül fontos alkotórésze a „secco". A 18. század szinpadán épp a recitativ a drámai aktus tulajdonképeni hordozója, az a meder, melyben a szinpadi történés folyama áramlik; az ária és együttes, mint zárt formák azok a szigetek, melyek az ember és a helyzet lényegét adják dramatikus csomópontokon. De akár reflektáló kimélyítései vagy összegezései az érzelmeknek, akár keresztmetszetei a drámai helyzeteknek: igazi helyüket, igazi súlyukat csak akkor és azáltal nyerik el, ha körülöttük meg van az az atmoszféra, melybe Mozart beleállította őket. S ezt az atmoszférát egész feszültségében, fényében, sodró erejében, épp a recitativ jelenti; más mederbe nem ágyazhatók. Prózadialóg ezt nem pótolhatja, eleven játék nem helyettesítheti. Épp ezért, a Mozart-bemutató művészi komolysága és szinvonala érdeké-

ben természetes kötelességnek tartjuk a recitativok beiktatását és káros mulasztásnak, ha nem történik meg.

*

A Filharmóniai Társulat idei műsora oly szomorú képét adja az irányvesztettségnek, a céltudatos zenei kultúrtörekvés hiányának, amilyet talán még soha. Alig van ennek a műsornak egy-két olyan száma, melyet teljes joggal ne érhetne kifogás vagy támadás. A régi nagy zenei kulturák képviselői, Bach és Mozart szóhoz jutnak ugyan ezúttal — egyetlen estén; az új magyar zene s a külföld reprezentativ új zenéje azonban egyetlen helyet sem kaptak ezen a programmon. (Egyetlen Bartók-művet vettek fel — feltételesen.) A többi helyet tehát, csaknem kizárólagos súllyal, a mult század és a közvetlenül elmult korszak termése foglalja el, — javarészt az a termése, mely sem nem elég jelentős, sem alkotójának nem igazán reprezentativ műve. Joggal vetődik fel a kérdés: tulajdonkép milyen szempontok vezették a társulatot, a legnagyobb magyar zenekar vezetőségét, ilyen műsor egybeállításánál? Ha a „klaszszikus" iránynak hódol, miért nem mutatja be régebbi korok határjelző műveit? ha az újabb zene felé orientálódik, miért éri be hatodrangú szerzőkkel, vagy értékesebb szerzők szürkébb műveivel? Örömmel köszöntjük a szólisták között két nagy magyar énekművészünket, Basilides Máriát és Székelyhidy Ferencet; de hol maradtak a vendégek közül a külföld valóban jelentős előadói, vezető karmesterei és a fiatal magyar virtuózok? Itt kétségkívül anyagi okok szóltak bele a műsor összeállításába. De nem szomorú-e, hogy az egyetlen magyar reprezentáns zenekar munkásságában egyre nagyobb súlya van annak a kérdésnek, mi drága, mi olcsó?

Súlyosabb, hogy ezt az érvet sem fogadhatjuk el döntő mentségnek; hiszen a programmnak akárhány része van, melyet a költség fokozása nélkül helyettesíthettek volna jobb, komolyabb művészetet jelentő alkotással. Az anyagi motivumok mellett bántó elvi koncessziók avatkoztak bele ebbe a munkatervbe. Pedig, ha valaha, most kell minden erőnket összeszednünk. most kell komoly magyar és komolyan európai színvonalú zenei kultúrát teremtenünk, — amikor kétszeresen fontos, mit és hogyan teszünk. Ha *most* nem tudunk mély, gyökeres magyar zenei kultúrát győzelemre vinni, ha *most* nem tudunk az európai élet megújuló vérkeringésébe belekapcsolódni: kiesett a jövő is hatalmunkból. Pedig „a jövendőnek még urai vagyunk".

SZABOLCSI BENCE.

Olasz staggione a Városi Színházban.

Az olasz operaköltők híveinek az idén nem kellett Itáliába utazniok, hogy Goethe tanácsát megfogadva „a költőt saját hazájában keressék fel." Az ujjászervezett Városi Szinház „megspórolta" nekik az olasz utat: egy darabka tipikus taljánföldet hozott fővárosunkba. Leszerződtetett olasz művészeket, akik a Városi Színház színpadát, tőlük telhetően, Itáliává varázsolták. Persze Itáliában is vannak jó és rossz operaelőadások és a mi vendég-itáliánk előadásai nem tartoznak éppen a legjobbak közé. De kevés kivétellel elég jók voltak ahhoz, hogy t i p i k u s olasz művészetet adjanak, hogy tehát azt adják, amit tőlük elsősorban vártunk. Mert szívesen megbocsájtjuk ott a kimagaslóan nagy e g y é n i előadóművészet hiányát, ahol a g e n r e önmagában is gyönyörködtet bennünket. Azután ne feledjük, az olasz operaénekes kitünően érti a módját: hogy és miként kell a „tipikussal" gyönyörködtetni. Az olaszoknál valóságos tradició alakult ki ezen a téren. Operaszerzőik évszázadokon át, szinte az egész, Monteverdi és Verdi közé eső időszakban a „tipus" sémájára húzott operaalakokkal dolgoztak. Előadóművészeik pedig ezeknek a szolgálatában állottak; volt tehát alkalmuk bőven lelküket átitatni, mesterségüket kicsiszolni a „tipus" esztétikájával. A modern olasz operaéneklés és operajátszás különféle „manier"-jaiban még most is érzünk valamit, ennek a magas, régi olasz tipuskultusznak szelleméből és éppen ez adja meg a „jellegzetesen olasz" operaének és operajáték varázsát.

Az újabb olasz operaénekes-manierok különböző és különféle értékü tipusai, különféle értékű képviselőkkel, elég tarkán és egyenetlenül kavarogtak a Városi Színház vendég-staggionejének előadásain. Ez az egyenetlenség azonban nem volt mindig zavaró, sőt gyakran az improvizáció közvetlen bájával hatott. Különösen kedvesen tarkállott az együttes a Szevillai borbélyban, ahol az egyes tipusok képviselői igen szerencsésen találták meg sajátos helyüket. Rosinát például igen ügyesen alakította Margherita S a l v i; pedig a fiatal művésznőben, mikor a Rigolettó Gildájában debütált, a hirhedten üres és felületes „koloratúr-énekesnő" nem éppen rokonszenves tipusát üdvözölhettük, azt az énekesnőt, akinél hiába keresünk elmélyülést, drámai alakítóerőt, aki azonban szédületes könnyedséggel kressendózik a háromvonalas oktávában. Rosina szerepében azonban mintha kicserélték volna: nem lett sokkal mélyebb és komolyabb, de sikerült neki eleven életet lopni szerepébe; igaz, hogy a szubrettek és naivák gesztusaiból összetákolt életet. A staggione egyetlen említésre méltó tenoristája, a rendkívül kulturált, bársonyos hangú Demuro L o m a n t o is a Szevillai borbélyban aratta a legkomolyabb sikert. Ő egyrészt nemcsak megérezte, hanem tüneményes énektechnikájával meg is tudta valósitani azt, amit Rossini a kolorált ariózóval ki akart fejezni, másrészt azonban többet kacérkodott saját hangjával, mint a vele ugyancsak bájosan kacérkodó Rosina-partnerével. Igazi „bel canto" matador, aki akár a Rigolettó

hercegét, akár a Tosca festőművészét énekli, a tenorhang természetes érzéki szépségét lehetőleg a természetellenességig fokozza. Ösztönös énektehetséggel kevésbé megáldott, de komolyabb törekvésű, gerincesebb énekes játszotta Figarót. Giovanni Inghilleri-nek hívják ezt a terjedelmes, de kissé érdes hangú baritonistát, aki az igazi művészi önkénytelenséget, fölényes és biztos mesterségbeli tudással igyekezett pótolni. Az együttes vezéralakja azonban Carlo Morelli, a staggione másik baritonistája volt. Melegen zengő, hatalmasan szárnyaló hangja egyaránt otthon érzi magát a drámai recitativóban és az ariozóban. De nemcsak hangja szárnyal, hanem előadásának költőisége is. Nem szárnyal ugyan a nagy egyéniség művészi magaslatáig, de eléri azt a tipust, mely Verdi hatalmas tragikus alakjai nyomán alakult ki. Morelli megérzi Verdi romantikájában a színpadias-komédiás gesztus véres komolyságát, az ideális és a torz, az emelkedett és a borzalmas kontrasztjaiból összetevődő, szenvedélyesen lüktető drámai ritmust, s ami a legfontosabb, megérzi, hogy a romantika rikitó ellentéteinek, ragyogóan szines csapongásainak világa Verdi művészetében csak ugródeszka, melyről a költő a mély emberiesség, az igazi humanizmus nemes világába lendül föl. Carlo Morelli éles intelligenciával körvonalazta meg önmagának ezt a világot és intuitiv előadóképességével természetesen helyezkedett el benne. Rigolettója azért kitünő alakítás volt. Mint a „tragikus komédiázás" pózának kitünő ismerője, mondanunk sem kell, a „Bajazzók" Tóniójával is hatalmas sikert aratott. A társulat hölgytagjai között Lina Scavizzi-t illeti az első hely. Rendkívül disztingvált, előkelő énekesnő, aki a Toscában (dicséretére legyen mondva) a megszokott hisztériás puccinizmusokat elkerülve jutott a közönség kegyeibe.

Az olasz vendégjátékok lelke azonban ezuttal a karmester: Arturo Vigna volt. Ő egyesítette magában, még pedig a legmagasabb nivón, mindazokat az olasz tipusokat, melyek a szinpadon mozogtak; sőt azokat is, melyek a szinpadról hiányoztak; így legelsősorban az olasz zenedrámai formaművész tipusát. Ahogy az igazi olasz operaszinpad egyetlen pillanat-felvételben szemléletesen, plasztikusan tárja elénk az egész drámai szituációt, úgy Vigna zenekara a legkisebb zenei formaegységekben is tökéletes drámai képet tud elénk vetíteni. Bámulatosan plasztikus és szemléletes helyzetfestéseit természetesen a Szevillai borbélyban élvezhettük legjobban. Ahol a szinpadi kép „álló kép", ott Vigna is szigorúan egyenletes lüktetést parancsol az orchestere, a figurációk szinte osztinátó-szerű lüktetéssel peregnek le: semmi álváltozatosság! S éppen ezért annál meglepőbben és változatosabban hat az átzökkenés a következő drámai képbe. Milyen nagyszerűen tartotta a ritmust a Rigoletto első felvonásának táncmuzsikájában, hogyan szólalt meg utána a mantuai herceg áriája s hogyan rajzolta ismét elénk a Menüettel a következő érzelmes szerelmi jelenet egységes képét. Ahol azonban a szinpadon a drámai kifejlődés uralkodik, ott Vigna karmesterbotja, mint valami ostor, kergeti előre a mozgó, változó képeket, a zenekar egyetlen dagadó rohanó ár, mely a szinpadot mint valami pehelykönnyű csónakot ragadja magával. — Vigna volt a primadonna és ő valóban meg is érdemelte a közönség kegyét. De a Városi Szinház sem bánta meg, hogy valami „koloraturdiva" helyett, ilyen minden ízében komoly karmestert hívott meg primadonnának: a Városi Szinház ujonc-zenekara felbecsülhetlen értékű útravalót kapott Vignától.

TÓTH ALADÁR.

IRODALOM. – LAPSZEMLE.

Paul Bekker: Musikgeschichte. Stuttgart, Berlin. 1926, Deutsche Verlags-Anstalt.

Bekker élénken hangsúlyozza, hogy a történelmi fejlődés nem jelent értéknövekedést és ebben élénken igazat kell, hogy adjunk neki. Ez az ő legfőbb tétele s e legfőbb tételen semmit sem kifogásolhatunk. Amidőn azonban fölolvasás-sorozatában egyáltalán kétségbevonja a történeti fejlődés lehetőségét és a „fejlődés" helyébe „változást" állít, félreérti az evolúció elvét. Igaz: az egyes történelmi stádiumok nemcsak előkészítői vagy következményei egymásnak; nemcsak egymásért vannak, hanem *önmagukért* is. Azonban Bekker *csupáncsak* az önmagukért való jelentőségüket hajlandó elismerni s nem tulajdonít jelentőséget a tovafejlődés állandó láncának. Ez az egyik fő hiánya, illetve egyoldalúsága.

A könyv másik fő hibája az, hogy ugyanakkor, amidőn óva int a szisztematizálás félrelépéseitől, maga hallatlan vakmerőséggel szisztematizál. A munka szerkezete arra van építve, hogy polyphonia a. m. énekzene és homophonia a. m. hangszeres zene; énekzene a. m. *időben* végbemenő mozgás, hangszeres zene a. m. *térben (!)* végbemenő mozgás; időben végbemenő mozgás tárgyilagos, számtani zenét kíván, térben (!) végbemenő mozgás belső dynamikát, szubjektivizmust kíván. Ez, amit most hallottunk, jól záró rendszer, melybe Bekker a zenetörténet tényeit belegyömöszöli. *Látszólag* sikerrel, mert ügyes dialektikus.

Bekker stílusában van valami a porosz junkerből, az amerikai üzletemberből, de a finishben mégis csak a világlátott, nagy körültekintésű *újságíró* győz. Persze *német* újságíró, ami nem degradáló cím, sőt . . .

MOLNÁR ANTAL.

Hermann *Abert:* Grundprobleme der Operngeschichte, Leipzig 1926, Breitkopf und Härtel. (Előadás a baseli zenetudományi kongresszuson, 1924 szept.)

A kiváló tudós, miután egy emberöltőn át speciális kutatásoknak szentelte erejét, most röviden összefoglalja az operatörténetírásra vonatkozó átfogó eredményeit. Kiindulva az operaműfaj lényegéből, a *zenés koncentrációból,* megállapítja, hogy az opera különböző stílusai a zene és szöveg különféle viszonylataiból („Parallelismus") keletkeztek. *Ezeket* kell egymástól élesen elkülönböztetni, mondja Abert, hogy helyes operatörténetet kapjunk s nem az ú. n. helyi iskolákat, melyek csak külsőséges fölosztásra adnak alkalmat. Hogy miként érti a belső elv szerint való periodizálást, arra nézve Szerző jó példát nyújt, amikor (futólag) végighaladva a műfaj történeti útvonalán, legfőbb stílusaira néhány lényeges megjegyzéssel világító fényt vetít.

M. A.

Ztschr. f. Musik-wissenschaft 1926. Aug.-Sept. Leo Schrade (Leipzig): Ein Beitrag zur Tokata. Különös súlyt helyez a tokkata kialakulásánál s az egyes mestereknél való megjelenésére, kibontakozásának szellemtörténeti hátterére. A kezdetben kötött, később szabad és laza konstrukcióból lassanként alakúl ki a szilárd tematikus szerkezet, ornamentikus és fugált részek egysége. Először az olasz zenében bontakozik ki, onnan veszi át és fejleszti tovább a germán észak. Adolf Koczirz (Wien): Eine Titelauflage aus dem Jahre 1697 von Esaias Reussners „Erfreuliche Lauten-Lust". Hugo Daffner (Berlin): Der Text von Schuberts Sonett III.

Revue pratique de Liturgie et de musique sacrée. 1925/1926. évi (9-ik) kötet. Ez a Revue az egyházi tevékenység külső megnyilvánulásai gyakorlati szolgálatában áll. Első sorban liturgikus s másodsorban zenei. Különös figyelmünkre méltó J. Delporte megállapítása, hogy Josquin de Près neve tulajdonképen de Preznek volna irandó. — Nos grands organistes gyűjtő címen H. Eymieu, Marcell Duprè, Aloys Claussmann, Henri Libert méltánylását találjuk ebben az évfolyamban, mely Delporte abbé szerkesztésében Collection de polyphonie classique — címen értékes hangjegymelléklettel szolgálja az egyházi zene hivatalos irányát.

The Musical Times idei szeptemberi számában Matthew Shirlaw folytatja. „The nature of harmony"-ról írt cikksorozatát. A rendkívül gazdag tartalmu számból nálunk érdeklődésre igényt tarthatnak a következő cikkek: Tom. S Wotton: Orchestral notation, melyben a partiturákban alkalmazható egyszerűsítésekre vonatkozó javaslatait fejtegeti. Edward Speyer magángyűjteményében lévő ismeretlen Weber K. M. leveleket közöl magyarázattal s Weber londoni tartózkodásáról ír. Paul Landormy: Bizet Carmenjének kiadatlan lapjáról is, Egy Habannera-variansról van szó benne. Andrew de Ternant: Rheinberger József élettörténetéhez közöl adatokat.

Rivista Musicale Italiana. — Ez a nagyértékü folyóirat az idén 33-ik évfolyamát éli. Az eddig megjelent 2 füzet tanulmányai közül említésre méltó Brondi M. R.-nak még a mult évi kötetben megkezdett tanulmánya a gitárról és a lantról. Albertini A. Beethoven beszélgetési füzeteit ismerteti. Knosp Gaston a jávai zenéről (Le Gamelan) írt beható tanulmányait folytatja. Farinelli A. cikke a Romanticismus a zenében cimen érdekes esztétikai tanulmányt írt. A Rivista füzeteinek második felében a ma művészetével foglalkozik. Pannain Guido: Az idealismus esztétikája és a zene c. Pagano C., tanulmányában foglaltakkal hadakozik. Különös figyelemre méltó Tubanelli tanulmánya, mely a szerzői jogról szóló új törvényt ismerteti. Duhanez R. a mai énekoktatás hibáiról s hiányairól ír igen okos dolgokat, míg Beonio-Brocchieri K.: Spezaferri Giovanni: Szent Ferenc legendájának kótapéldás ismertetését adja, Lessona Michele pedig Puccini Turandot-ját ismerteti. E folyóiratnak kitünő hangjegy- és könyvszemléjén kivül figyelemreméltó rovata az új művek bemutatásáról szóló kritikáké. Örömmel látjuk ebből, hogy Kodály: Vonóstriója Nápolyban is (1926. III. 14.) sikert aratott. **I. K.**

*

A szerkesztőhöz beküldött könyvek: Isoz Kálmán: Buda és Pest zenei művelődése I. köt. Budapest (Népszinházi Bizottmány kiadása) 1926. — Pukánszky Béla: A magyarországi német irodalom története, Budapest (Budavári Tud. Társ.) 1926. — Benedikt Szabolcsi: Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte, Leipzig (Breitkopf u. Härtel), 1926. — Molnár Antal: Az uj magyar zene, Budapest (Dante) 1926. — Magyar Könyvszemle, 1926. I—II. füzet (31.—38. lapon: Haraszti Emil: Magyar huszárok Elzászban).

FIGYELŐ

Változás a Zenei Szemle szerkesztőségében. Járosy Dezső főszerkesztő Major Ervinre ruházta át folyóiratunk felelős szerkesztői tisztét. Vele együtt a modern zene fiatal előharcosai vonulnak be a szerkesztőségbe, az új művészeti áramlatok úttörői. Eddigi budapesti szerkesztőnk, Wagner József, akinek lapunk terjesztése, felvirágoztatása körül kiváló érdemei vannak, tovább is megmarad munkatársaink sorában.

Az Internationale Gesellschaft für neue Musik legközelebb Frankfurt a. M.-ban fogja zenei ünnepségeit megtartani.

Az Allgemeiner Deutscher Musikverein jövő nyáron Essenben rendezi „Tonkünstlerfest"-jét. Ezeknek a német zenei ünnepségeknek voltaképen Liszt Ferenc volt a kezdeményezője.

Genfben nemzetközi ritmikai kongresszus volt, amelynek keretében előadásokat, hangversenyeket és Dalcroze-módszerű demonstrációkat rendeztek. A Neue Züricher Ztg. (aug. 26.) idevonatkozó hosszú tárcacikkéből a következő sorok ragadták meg figyelmünket: „Rácz Aladár magyar virtuóz keleti táncokat adott elő cimbalmon: ez a hangszer a mi zongoránk elődje, pálcákkal ütögetik . . . később Rácz Aladár exotikus darabokat játszott cimbalmon . . ." A magyar zene méltóbban is lehetett volna képviselve ott, ahol Dalcroze mellett, Maurice Emmanuel, a zenetörténész, Marcelle Chéridjian—Charrey, Henrik Opienski, a pozeni konzervatorium direktora (Bakfark életrajzírója) stb. szerepeltek.

Weimarban Reger-ünnepségeket rendeztek. Három hangverseny volt: szimfónikus-, kamarazene- és orgona-hangverseny. Ez utóbbin Walter, a bécsi Stefansdom orgonistája előadta az op. 52-őt és op. 73-at, továbbá az orgonaszonátát és a variációkat a fugával. Az ünnepségek kudarccal végződtek.

Korngold Erich operettet komponál, librettóját Willner és Reichert, a „Dreimädelhaus" társszerzői írják. Operáinak kétes sikere után, úgy látszik, a könnyebb és — jövedelmezőbb műfajhoz pártolt át.

Hans Pfitzner átdolgozta Marschnernek „Der Vampyr" c. operáját; Berlinben kerül előadásra. (Ugyancsak Pfitzner dolgozta át a Templer und Jüdint, ezt 1912-ben adták elő Strassburgban).

Gerhardt Hauptmann „Hanneles Himmelfahrt"-ja alapján Paul Graener (Lipcse) operát írt, Ottorino Respighi pedig a Die versunkene Glocke-t zenésítette meg. Ez utóbbi opera a hamburgi Stadttheater-ban fog előadásra kerülni.

„Faust" új zenéje. Goethe „Faust"-jának mindakét részét Paul Mederow szinre alkalmazta Aachenben. Albrecht Nehring új zenéjével. Az előadásnak szép sikere volt; legközelebb a bécsi Volkstheater is színre hozza.

Az amerikai Berkshire-pályázat ezer dolláros díját A. Huybrechts (Brüssel) nyerte el hegedűszonátájával.

New-York Century Theatre-ja Wagner teljes zenéjével filmen mutatta be Siegfried-et. Becsületére válik a newyorki sajtónak, hogy visszautasította ezt a „művészetet".

Lipcsében egyházzenei intézetet szerveztek Karl Straube vezetésével.

Godunov Borist Mussorgski operáját, október közepén fogja Budapesten előadni a belgrádi opera együttese.

Paul Whiteman Berlinben léte alkalmával fox-trot komponálására tüzött ki díjat: ezt Otto Lindemann nyerte el Fritz Rotter: Ich könnt' mich in dich erlieben kezdetű szövegére. A bírálóbizottság, melyben Kleiber, Kreisler és Jarnach is helyet foglaltak, ugyan egy komponistát sem érdemesített a díjra és csupán Whiteman legutolsó koncertjén vett meglepetéssel tudomást arról, hogy Whiteman önkényesen saját maga „tüntetett" ki egy művet a díjjal.

(*) **A Melles-quartett** külföldi turnéja előtt, melynek főcéljául a modern magyar kamaraművek terjesztését tűzte ki, pesti koncertjén mint ujdonságot Lajtha László vonóshatosát adja elő. Négy bérleti koncertjének szólistái Bartók, Eisenberger Severius és Durigo Ilona lesznek.

UNGARISCHE MUSIKALISCHE RUNDSCHAU
HUNGARIAN MUSICAL REVIEW
REVUE MUSICALE HONGROISE
1926. OCTOBER.

Desider Járosy: *Die Aufgaben der periodischen musikalischen Presse.* Kurzer Rückblick auf die verflossenen zehn Jahre des Bestandes der Zeitschrift; die neuen Ziele auf dem Gebiete der Musikwissenschaft und der modernen Musik.

Benedikt Szabolcsi: *Die „heilige" Musikgeschichte und ihre Söldner.* Der Artikel wendet sich gegen diejenigen, die jede Stellungnahme für die neue ung. Musik und überhaupt jede neue historische Bewertung im Namen einer „heiligen historischen Objektivität" bekämpfen. Dieses Prinzip würde jede unmittelbare, aufrichtige Anschauung der Geschichte und des Lebens verhindern. Die Vergangenheit soll als eine Kette von grossen, lebendigen Problemen, nicht als tote Phrasenmenge ins allgemeine Bewusstsein hineingetragen werden.

Alfred Einstein: *Festspiel und Musikfest. Salzburg und Donaueschingen.* Der Verfasser gibt ein anschauliches Bild der Veranstaltungen in Salzburg, der alten Festspielstadt. Donaueschingen schildert er im Gegensatz zu Salzburg als die Stadt eines wirklichen, aus dem Drängen und Erlebnis unserer Zeit geborenen Musikfestes.

Ladislas Fábián: *Debussy, le musicien français.* (Extrait de la monographie sur Debussy, qui va paraitre prochainement chez „Pantheon" à Budapest.) Debussy, se rattache aux traditions des clavecinistes, mais il visait plus haut, comme ces charmants maitres du XVII. et XVIII. -ième siécle. Debussy est la parfaite expression musicale du génie français. Une traduction musicale tres approfondie de la sensibilité et du gout aristocratique et artistique français. En le comparant aux maitres allemands, on ne le peut pas qualifier de „petit maitre", car sa maitrise ne se mesure pas à l'aune.

Coloman Isoz: *Pray et Laborde.* Dans son Essai sur la musique (Paris 1780) J. B. de Laborde publie un article sur la musique hongroise, qui émerveille par ses renseignements savantes. A cette apparance est due la belle étude d' Emile Haraszti sur Laborde et son historie de la musique hongroise. Grâce à la lettre du savant jésuite Georges Pray, datée du 4 janvier 1779, adressée à Izdenczy et conservée dans un recueil de manuscrits à la Bibliothèque du Musée Nat. (Quart. lat 1834/i) nous pouvons constater que l'article de Laborde en est une traduction littérale dans sa partie majeure, et dans le reste une transcription raccourcie.

Ervin Major: *Drei apokryphe Liszt-Kompositionen.* Der Verfasser beweist, dass die in 1909 bei Rózsavölgyi u. C. Budapest erschienenen „Trois Morceaux en style de danse ancien hongrois" nicht von Franz Liszt stammen. Die beiden ersten Tänze sind Kompositionen eines Verwandten Franz Liszts, des Chirurgen Johann Liszt, der — auch ein tüchtiger Violinspieler — zwischen 1830—35 an den musikalischen Akademien des Grafen Stefan Fáy teilnahm. Der dritte Tanz ist der sogenannte Martinovics-Marsch, jenem Liede entsprungen, in dem das Andenken des 1795 justifizierten Verschwörers Ignaz Martinovics bewahrt wurde. (Musikbeilagen 1—3 sind die Varianten des Martinovics-Liedes, die vierte ist die Melodie des Marsches.)

Vie Musicale: *Benedict Szabolcsi:* L'Opéra et la Philharmonie. *Aladár Tóth:* La staggione italienne au Théatre de la Ville.

Litérature. Revue des Revues. Notices. Bulletin.