

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LV. évfolyam, 4. szám · 2017. november

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,
Székely András, Vikárius László**Tanácsadó testület / Advisory Board:**Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dorottya Fabian (Sydney),
Farkas Zoltán, Jeney Zoltán, Kárpáti János,
Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Madas Edit, Rovátkay Lajos (Hannover),
Sárosi Bálint, Somfai László, Tallián Tibor

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

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 365 TIM CARTER
Túl a drámán: Monteverdi, Marino és a hatodik madrigálkötet
(1614) – 1. rész
- 392 Beyond Drama: Monteverdi, Marino, and the Sixth Book of Madrigals
(1614) – *Part one*
(Abstract)
- 393 VIKÁRIUS LÁSZLÓ
„Zefiro torna”
Petrarca és a petrarkizmus Monteverdi két kompozíciójában
- 410 ‘Zefiro torna’
Petrarch and Petrarchismo in Monteverdi’s Two Madrigals
(Abstract)
- 412 RUTH TATLOW
Hogyan használja (ki) napjaink zenetudománya a Fibonacci-számokat
és az aranymetszést?
- 431 The Use and Abuse of Fibonacci Numbers and the Golden Section
in Musicology Today
(Abstract)
- 432 PAPP MÁRTA
Az „ormótlan orosz torzó”, avagy létezik-e autentikus verziója
Borogyin Igor hercegének?
- 441 ‘Great Unwieldy Russian Torso’, or is There an Authentic Version
of Borodin’s *Prince Igor*?
(Abstract)
- 442 KUSZ VERONIKA
„...Ti olyan egyszerű, egészséges lények vagytok. Te is, Ernő is...”
Kodály, Emma, Dohnányi
- 453 ‘...You Both are Such Plain, Healthy Souls: You and Ernst...’
Kodály, Emma, Dohnányi
(Abstract)

- 454 NÉMETH ZSOMBOR
Mester és „törvénytelen tanítványa”
Kodály Zoltán és Farkas Ferenc
- 474 Master and his ‘Illegitimate Pupil’
Zoltán Kodály and Ferenc Farkas
(Abstract)
- 475 A 2017. évi, XV. évfolyam tartalomjegyzéke
- 478 Contents (Abstracts) of Volume XV., 2017

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:


Nemzeti Kulturális Alap

TANULMÁNY

Tim Carter

TÚL A DRÁMÁN: MONTEVERDI, MARINO ÉS A HATODIK MADRIGÁLKÖTET (1614)*

1. rész

Mindazon közhelyek közül, amelyekkel az 1600 körül keletkezett zenével kapcsolatban találkozhatunk, a Monteverdi-féle – a zenének a szöveg szolgálatába állítását (és nem a fordítottját) hirdető – „új [zeneszerzői] gyakorlat” keltette egykor és ma is a legnagyobb visszhangot, azt a feltételezést sugallva, hogy a zenei kifejezés egyik formájától egy másikig vezető, alapvető fontosságú esztétikai váltást jelez. A *seconda praticát* illető saját olvasatunkat magára Monteverdire vonatkozó alapvető fontosságú megállapítások sora támasztja alá: az, hogy különleges érzékenységkel közelített a megzenésítendő szövegekhez, hogy a versek rendkívüli képzelőerővel történő megjelenítéséhez felhasználta az újonnan kialakuló stílusok és műfajok által nyújtott lehetőségeket, s hogy zenéjének az érzelmeket felkorbácsoló hatása közel áll a drámai műfajokéhoz. Ahogyan operájának, az *Arianának* 1608. május 28-i mantovai bemutatóján a közönség soraiban ülő hölgyeket könnyekre fakasztotta a darab középpontjában álló lamento, manapság mi is hasonlóan erős válaszokra számítunk olyan műveivel kapcsolatban, amelyek a szívhez ugyanannyira szólnak, mint az elméhez. Az ilyen reakciót kiváltó műveket a tudósok és az előadók egyaránt előnyben részesítik – a többivel pedig nem törődnek.

Monteverdi *Il sesto libro de madrigali a cinque voci* (Velence, 1614) című kötete megszenvedte ennek a szemléletnek a következményeit. A IV. és az V. madrigálkötet (1603, 1605) alaposan belekeveredett a Giovanni Maria Artusival folytatott polémiaiba, illetve a *seconda pratica* kialakulásának folyamatába, míg a VII. (1619)

* A tanulmány eredetije: Tim Carter: „Beyond Drama: Monteverdi, Marino, and the Sixth Book of Madrigals (1614)”, *Journal of American Musicology Society* 69/1. (Spring 2016), 1–46. (<http://jams.ucpress.edu/content/69/1/1>). A magyar fordítást a University of California Press szíves engedélyével közöljük.

Hálával tartozom Mauro Calcagnónak, Seth Coluzzinak, Roseen Gilesnek, Andrew Weavernek és számos névtelen olvasómnak mérhetetlenül hasznos megjegyzéseikért, amelyeket a jelen cikk kéziratához fűztek. A költői szövegeket némileg szerkesztett formában közlöm: ebbe beleértendő bizonyos mennyiségű, a világosságot és az érthetőséget szolgáló központozás, bár érintetlenül hagytam egyes, például Monteverdi helyesírásából származó következetlenségeket; az apróbb változtatások hallgatóságosak, a jelentős szerkesztői beavatkozásokat viszont jeleztem. A kottapéldákat Monteverdi *Hatodik madrigálkötetéből* vettem, némi egységesítéssel.

elfordult az ötszólamú madrigáltól különböző újabb irányzatok, többek között az (énekhangra és continuóra írt) szólóadal kedvéért, és azért, amit Monteverdi gyakran a dal magasabb művészi értékű helyettesítőjének tekintett: a duettért. Ezzel szemben a VI. madrigálkötet azáltal, hogy a hagyományos szólamösszeállítású darabokra (ötszólamúakra, zárásképpen egy hétszólamúval, egyesekben régies *basso sequente*vel, másokban „concertato nel clavicembalo” technikával), továbbá viszonylag „emelkedett” költői műfajokra (köztük szonettek, egy sestinára és egy canzonéra) koncentrál, látszólag nem alkalmazkodik ehhez a progresszív irányhoz. Ezt a benyomást erősíti az is, hogy a kötet az ikonikus *Lamento d'Arianna* többszólamú változatával indul, amely első ránézésre egy évtizeddel azelőtt vagy még korábban is keletkezhetett volna.

A VI. madrigálkötet átmeneti jellege más módon is tetten érhető. Ez volt az első olyan kötet, amelyet Monteverdi azután jelentetett meg, hogy 1612 júliusában elbocsátották a mantovai Gonzaga-udvartól, és a következő évben elfoglalta a *maestro di capella* pozícióját a velencei Szt. Márk székesegyházban. Azt a tényt, hogy a kötetnek nincs ajánlása, a zenetörténészek a komponista frissen megszerzett függetlenségének megerősítéseként értékelték, bár annak a jeleként is felfogható, hogy a zeneszerző még nem talált új pártfogóra. Mindenesetre úgy fest, hogy a kötet tartalmának jó része a mantovai időszakhoz kapcsolódhat, mégpedig nem csupán a „Lamento d'Arianna”, hanem az „Incenerite spoglie, avara tomba” kezdetű sestina is, amelynek szövege Scipione Agnellitől származik, s amelyet Vincenzo Gonzaga herceg minden bizonnyal a fiatal énekesnő, Caterina Martinelli (1608 elején bekövetkezett) halálára való megemlékezés céljából rendelt meg Monteverditől. Az a tény, hogy az operában Arianna szerepét (bár nem feltétlenül a lamentót, amelyet Monteverdi lehet, hogy csak utólag, a Martinelli szerepét átvevő Virginia Andreini számára komponált) Martinellinek kellett volna énekelnie Francesco Gonzaga herceg és Szavojai Margit esküvője alkalmából, a VI. madrigálkötetnek valamifajta emlékkötet-jelleget kölcsönöz.¹ Ami azt illeti, az 1610-es évekre már a többszólamú madrigálkötet pusztá fogalma is kezdett anakronisztikussá válni, tekintettel az olyasféle általánosabb címet viselő gyűjtemények elszaporodására, mint *Musiche*, *Affetti amorosi*, *Scherzi musicali* (amelyet Monteverdi két publikációjának címeként is felhasznált) vagy *Concerto* (a VII. madrigálkötet címe). A madrigál hanyatlásával és az újabb költői és zenei stílusoknak a régebbi műfaj rovására történő térfoglalásával kapcsolatos panaszok csak idővel, a század második felében szaporodtak meg, és még később is nagyszámú „hagyományos” vagy nem is olyan hagyományos

1 A lamentónak az Ariannához történt pótlólagos hozzáadása kérdésével kapcsolatban ld. Tim Carter: „Lamenting Ariadne?”, *Early music* 27. (1999), 395–405. A VI. madrigálkötet egyes visszamlékezés-szerű aspektusait Edmond Strainchamps tárgyalja: „The Life and Death of Caterina Martinelli: New Light on Monteverdi's 'Arianna'”, *Early Music History* 5. (1985), 155–186. Christophe Georis (*Claudio Monteverdi „letterato”, ou les métamorphoses du texte*. Paris: Honoré Champion, 2013, 221.), mint már mások is, tovább megy ennél, és a teljes VI. madrigálkötetet úgy tekinti, mint Monteverdi személyes megnyilvánulását az énekesnő (illetve a nem sokkal korábban elhunyt saját felesége) halálával kapcsolatban.

madrigál jelent meg.² Ami azonban a recepciót illeti, Monteverdit a VI. madrigálkötet, legalábbis rövid időre, a zenetörténet rossz oldalára látszott sodorni.

Ezen nem sokat segít az sem, hogy a zenetörténészek a VI. madrigálkötettel foglalkozva sokszor arra koncentrálnak, amit a kötet Monteverdinek a Giambattista Marino (1569–1625) költészetével való első találkozásáról elárul. Ez természetesen szintén része lehet a „mantovai” kapcsolatnak. Gyakran azonban valamilyen gyökeres irányváltásnak, ha éppen nem lefelé vezető spirálnak tekintették a zeneszerző világi életművében, sőt általában a 17. század eleji olasz vokális zenében.³ Bár Marino kétségtávol vitatott személyiség volt a maga korában, legalábbis az egyházi hatóságok részéről, költészete annál népszerűbb volt a zeneszerzők körében is. Az évszázad folyamán azonban az ízlés az ellenkezőjére fordult, és Giovan Mario Crescimbeni *Istoria della volgar poesia* (1698) című könyvének rendkívül negatív ítéleteiben érte el tetőpontját. Ez határozta meg Marino megítélésének hangnemét az elkövetkező több mint kétszáz év folyamán, amikor is a költőt egyfelől a *secentismo* semmitmondó vádjával illették, másfelől a „csoda” (*meraviglia*) mértéktelen kultuszát vetették a szemére. Tekintélyét azonban fokozatosan állítják vissza olyan irodalomtudósok, akik Marino teljesítményét egyre pozitívabban szemlélik.⁴ Marino újraértékelésének hatása lassanként zenetudományi körökben is érzékelhetővé válik: például legutóbbi, *From Madrigal to Opera. Monteverdi's Staging of the Self* című könyvében Mauro Calcagno új mércét állított fel, amennyiben nagy figyelmet szentel a költőnek, és – nem véletlenül – a VI. madrigálkötetnek.⁵ Mert igaz ugyan, hogy fárasztóan hathatnak Marino láthatóan kimeríthetetlen felfedezései azzal kapcsolatban, hogy egy szerető testének mely pontja alkalmas csókok elhelyezésére – az erotikus izgalom hamar lanyhulni kezd –, a költő másfajta szálakkal is kapcsolódik viszont a 17. század eleji olasz költészet zsúfolt világának, emellett pedig a *poesia per musicá*nak számos fontos fejleményéhez.

Célom ezeknek a kérdéseknek a vizsgálata, elsősorban a VI. madrigálkötet egyik Marino-megzenésítésének példáján, amely talán a legtöbb méltatlanságot szenvedte el a kiadók és fordítók részéről. Ez pedig a „Batto, qui pianse Ergasto: ecco la

2 A panaszokkal kapcsolatban ld. Robert R. Holzer: „Sono d'altro garbo ... le canzonette che si cantano oggi”. Pietro della Valle on Music and Modernity in the Seventeenth Century”, *Studi musicali* 21. (1992), 253–306.; a későbbi repertoárra vonatkozóan: Tim Carter: „Music Publishing in Italy, c.1580–c.1625. Some preliminary Observations”, *Royal Musical Association Research Chronicle* 20. (1986–87), 19–37. Repr. uő: *Monteverdi and His Contemporaries*. Variorum Collected Studies CS690. Aldershot, UK: Ashgate, 2000; és Margaret Anne Mabbett: *The Italian Madrigal, 1620–1655*. PhD dissz., King's College, London, 1989.

3 Gary Tomlinson: *Monteverdi and the End of the Renaissance*. Oxford: Clarendon Press, 1987, 6–8. fejezet.

4 Az irodalmi újraértékelést összefoglalja: Emilio Russo: *Marino*. Sestante 16. Róma: Salerno, 2008, 7–11.; ld. még a bővebb kommentárokat: uő: „Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni” c. Írásában, in: *La notion de baroque. Approches historiographiques*. Szerk. Jean-Pierre Cavaillé-Cécile Soudan. <http://dossiersgrhl.revues.org/5223> (hozzáférés: 2015. május 4.). A legjobb életrajzot és Marino költészetének legjobb összefoglalását Russo monográfiájában találjuk.

5 Mauro Calcagno: *From Madrigal to Opera. Monteverdi's Staging of the Self*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2012, 206–228. Az alábbiakban írtak közül sok mindenért Calcagno úttörő tanulmányának vagyok adósa egyrészt általánosságban, másrészt részletes értelmezései révén, még ha ezekkel nem mindig értek is egyet.

riva”, az első sorban megnevezett két titokzatos szereplővel, és a harmadikkal – a nem kevésbé titokzatos Clorival, aki a könnyes jelenetet kiváltotta –, sőt egy negyedikkel, a meg nem nevezett beszélővel. Jóllehet e szöveg gyakori téves interpretációinak kiigazítására egy lábjegyzet is alkalmasnak tetszik, ez valójában egy sor sokkal fontosabb kérdést is felvet. Ezért vizsgálódásom két nagy részre tagolódik: az első, hosszabb rész egy általánosabb eszmefuttatást tartalmaz a VI. madrigálkötetéről és a „marinizmus” általa felvetett kérdéseiről, míg a második rész magán a „Batto, qui pianse Ergastó”-n belül fejt fel az intertextuális referenciák hosszú láncolatát a mű jelentésének kibontása érdekében. E műre vonatkozó saját olvasatom függ továbbá a narráció és a reprezentáció, illetve a diegézis és a mimézis kérdéseinek kezelésétől, egy olyan műfajban – a többszólamú madrigálban –, amely maga is átalakulóban volt annak következtében, hogy az újabb stílusok a 17. század elején lassan uralkodó szerephez jutottak. Amint ez a felsorolás is jelzi, a lírai, az epikus és a drámai költészet természetével és zenei következményeivel fogok foglalkozni; közelebből azt állítom, hogy ahelyett hogy a „Batto, qui pianse Ergastó”-t és párdarabjait a szokásos módon protodramatikus természetűnek tekintenénk, a legjobb olyan narratív eszközökkel megközelíteni őket, amelyeket inkább az epikus költészettel szoktunk összekapcsolni. Felvetem továbbá, hogy noha Monteverdi bizonyára nem volt tudatában Marino intertextuális utalásainak, megzenésítése ráirányítja viszont a figyelmet más dolgokra, nem utolsósorban a VI. madrigálkötet egy további darabja, a „Qui rise, o Tirsi, e qui ver’ me rivolve” révén. Az eredmények egy olyan repertoár újfajta megközelítéseinek lehetőségét vetítik előre, amelyet gyakran értettek félre mind önmagában véve, mind pedig a korszak más műfajaival, mindenekelőtt az operával való összevetésben. Egyszerűsített általánosabb értelemben is elgondolkodásra készítetnek arról, hogy mi is történik egy szöveg megzenésítése során egy szélesebb repertoár esetében, továbbá azon módszerekkel és eredményeikkel kapcsolatban, amelyek a verbális narratív szövegek mellett a zeneieket is tekintetbe veszik.

Monteverdi Marino-megzenésítései

Az a tény, hogy Monteverdi a későbbi madrigálkötetekben csupán 12 Marino-költeményt zenésít meg – ötöt (tíz darab közül) a hatodikban, hatot (29 közül) a hetedikben (1619) és mindössze egyet a nyolcadikban (1738) –, önmagában nem menti fel őt az alól a vád alól, hogy engedett a kor Marino-imádatának, vagy éppen teljesen átadta magát neki: számos további Monteverdi által megzenésített szöveg is joggal kapcsolható össze a marinói tendenciákkal, jóllehet ez a címke az eddiginél gondosabb vizsgálódást igényel. Nem meglepő, hogy Marino-versek első (főként Giovanni Domenico Montellától származó) zenei feldolgozásai nagyrészt Nápoly környékén keletkeztek, hiszen a költő ebben a városban töltötte fiatalságát (1600-ban költözött Északra).⁶ Ám a *Rime* 1602 februárjában megjelent első kiadása szin-

6 Kivételt jelent az első ismert Marino-feldolgozás, a „Soavissimi baci” Gioseffo Guami III. ötszólamú madrigálkötetében (1584). Guamo luccai volt.

te azonnal megtette hatását a zeneszerzőkre: a kötet verseinek megzenésítései még ugyanabban az évben megjelentek toszkánai körökben (Marco da Gagliano első ötszólamú madrigálkötetében, továbbá Giovanni del Turco I. madrigálkötetében és Tomaso Pecci *Madrigali a cinque voci* című kiadványában), és hamarosan elterjedtek egész Észak-Itáliában (lásd Salamone Rossi III. és Giovanni Bernardo Colombi I. madrigálkötetét, mindkettő 1603-ban jelent meg).⁷ A Marino-trend az 1610-es években is folytatódott, amit a *Rime* további kiadásai is elősegítettek, amelyeket 1614-ben egy harmadik résszel kibővített, *La lira* címmel publikált újabb kiadás követett (s amely maga is számos kiadást ért meg); a költő iránti zenei érdeklődés még az 1650-es évek nagy részében sem hagyott alább. Feltűnő, hogy míg Marino láthatóan kéziratban küldte el verseit valóságos és remélt pártfogóinak, zenei karrierjének alapját, úgy fest, szinte kizárólag a nyomtatott kiadások képezték, lett légyen szó akár versekről, akár zeneművekről. A 16. század utolsó negyedével, például Tassóval és Guarinivel ellentétben Marinónak igen kevés olyan megzenésítéséről tudunk (a korai nápolyi példáktól eltekintve), amely megelőzte a versek megjelenését vagy a publikálás előtti verziók kéziratossá terjesztését, a kivételek pedig nagyrészt a zeneszerző és a költő közeli ismeretségére vezethetők vissza. Viszont kétségtelen, hogy a Marino-forráskutatás jelenlegi állása nem kielégítő ebben a tekintetben, és hogy Marino költészete jelentős számú bibliográfiai problémát vet fel,⁸ melyek abból a szempontból érdekesek, hogy hogyan kezeljük a verseknek a megzenésítésekben megjelenő szövegvariánsait: ilyen esetekkel az alábbiakban, Monteverdivel kapcsolatban is találkozni fogunk.

Salamone Rossi volt az első Mantovában élő zeneszerző, aki Marinóval foglalkozott: 1603-as gyűjteménye kilenc madrigál és a „Canzone dei baci” megzenésítését tartalmazza. Monteverdi azonban a legtöbbször mellőzte a Rossi által választott szövegeket, és – legalábbis a VI. madrigálkötet esetében – Marino 1602-es gyűjteményének más részeire, elsősorban a *Rime boscherecce* darabjaira koncentrált.⁹

7 Lehetséges, hogy a toszkánai kapcsolat, de legalábbis a firenzei (Gagliano és Del Turco) részben Marinónak a neves műpártolóval, Jacopo Corsival való kapcsolatával függ össze, ld. Tim Carter: „Music and Patronage in Late Sixteenth-Century Florence. The Case of Jacopo Corsi (1561–1602)”. In: *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, I. (1985), 57–104. Repr. in: uő: *Monteverdi and His Contemporaries. A Rime boscherecce* sorozat második darabja („I sento il rossignuol che sovra un faggio”) a *Rime* 1602-es kiadásában (Giambattista [Giovanni Battista] Marino: *Rime ... amorose, marittime, boscherecce, heroiche, lugubri, morali, sacre, et varie*. Venezia: G. B. Ciotti, 1602) utal is rá. Peccivel kapcsolatban (akivel 1601-ben Marino valószínűleg találkozott Sienában) ld. Laura Buch: *Seconda prattica and the Aesthetics of meraviglia. The Canzonettas and Madrigals of Tomaso Pecci (1576–1604)*. PhD dissz., University of Rochester, Eastman School of Music, 1993, 55–58.

8 A költemények nyomtatott kiadásaira vonatkozóan ld. Francesco Giambonini: *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino*, 1–2. Firenze: Leo S. Olschki, 2000 (Biblioteca di bibliografia italiana 161.). Giamboninnak a megzenésítésekről közölt – bizonyos tévedései ellenére is hasznos – listája (1:395–491.) együtt olvasandó a következő művekben találhatókkal: Roger Simon–D. Gidrol: „Appunti sulle relazioni tra l’opera poetica di G. B. Marino e la musica del suo tempo”, *Studi secenteschi* 14. (1973), 81–187., ill. Peter Laki: *The Madrigals of Giambattista Marino and Their Settings for Solo Voice (1602–1640)*. PhD dissz., University of Pennsylvania, 1989, 243–334.

9 Az egyetlen olyan szöveg, amelyet mind Rossi, mind pedig Monteverdi megzenésített, a „Vorrei baciarti, o Filli” (Monteverdi VII. madrigálkötetében); ennek a népszerű szövegnek 1603 és 1627 között →

Lehet, hogy ebben Marinónak a Gonzagákkal való, időszakonkénti kapcsolatai is befolyásolták. A költő Vincenzo hercegnek írt első ismert levelében, 1607. június 18-án „canzonettát” küldött (bár a herceg valamikor júliusban egy „canzonét” köszönt meg). A Francesco herceg és Savoyai Margit 1608-as menyegzőjét köszöntő mantovai ünnepek számára Marino szolgáltatta az egyik *cartella* (kihívás) szövegét az *Il trionfo d’Amore* című lovagi tornához, mégpedig valószínűleg akkori torinói patrónusa, Pietro Aldobrandini bíboros révén (Marino végül szolgálatba is lépett Torinóban); május–június folyamán a költő jelen is volt ezeken az ünnepségeken.¹⁰ 1608. november 22-én írt két levelében Marino mind Francesco hercegnek, mind pedig öccsének, a zenebarát Ferdinando bíborosnak küldött verset. Virginia Andreini is említi a költőt a bíborosnak írt, 1609. augusztus 4-én kelt levelében; 1610. január 9-én pedig Monsignor Giovanni Battista Baffati arról értesíti a herceget, hogy az inkvizíció elrendelte Marino bebörtönzését. 1611. április 27-én maga a költő folyamodott torinói cellájából Francesco herceghez azzal kapcsolatban, hogy (a kézirataival együtt) elkobozták a vagyonát.¹¹ Továbbá az is általánosan elfogadott feltételezés, hogy a virtuóz nápolyi szopránénekesnő, Adriana Basile Mantovába érkezése 1610 második felében hatással lehetett Marino szövegeinek ottani fogadtatására. Vincenzo Gonzaga herceg azonban általában véve inkább olyan költőket – így Battista Guarinit és Gabriello Chiabrerát – részesített előnyben, akiket Marino bizonyára vetélytársainak tekintett.

Az időzítés valószínűleg túlságosan szoros volt ahhoz, hogy összefüggést keressünk aközött, hogy Marino 1608. november 22-én költeményeket küldött Ferdinando Gonzaga bíborosnak, illetve a között a megbízás között, amelyet futár kézbesített az éppen Cremonában tartózkodó Monteverdinek egy szöveg megzenésítésére, amelyet a zeneszerző 26-án küldött el (sietve) megbízójának.¹² Az első

tizenegy feldolgozása jelent meg nyomtatásban. Monteverdire és Marinóra vonatkozóan ld. Nino Pirrotta: „Monteverdi’s Poetic Choices”. In: *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984, 271–316., ide: 301–309.

- 10 Az ünnepeken való jelenlétére vonatkozóan ld. Giambattista (Giovanni Battista) Marino: *Lettere*. Ed. Marziano Guglielminetti. Torino: Einaudi, 1966 (Nuova Universale Einaudi 70.), 79. Az 1608-as *cartella* (Chiabrerával együtt, amelyre Marino Torino képviseletében válaszolt) megtalálható a *La lira* (Venzia: G. B. Ciotti, 1614) harmadik részében. Marino *Epitalami* c. kötete (Paris, 1616) egy további versét is tartalmazza, amelyet az esküvő alkalmából írt, és *Adone* című művében (1623) – Canto 7, 88. sor – leírja azt a hatást, amelyet Monteverdi *Ariannája* Virginia Andreini előadásában Mantovában kiváltott.
- 11 Ezeknek az adatoknak a többsége visszakereshető az online *Herla* projekt honlapján – <http://www.capitalespettacolo.it> –, amely a mantovai Archivio di Stato és számos más gyűjtemény anyagait teszi hozzáférhetővé; idevonatkozó levelek találhatóak továbbá itt: Marino: *Lettere*, 68. (Vincenzo Gonzagának, 1607. június 18.), 115–116. (Francesco Gonzagának, 1611. április 27.) stb. Marinót obszcén versek terjesztésével vádolták, de a pápai udvar, Pietro Aldobrandini (a költő akkori patrónusa) ellen irányuló politikájának is áldozata volt. Baffati valószínűleg az 1609. december 8-án kibocsátott rendeletre utalt (amely egy 1609. május 6-ának volt a megismétlése), amelyet a savoyai herceg azonban csak 1611 áprilisának elején fogatosított. Marinót 1612 júniusáig tartották börtönben (amikor is Sir Henry Woottonnak, a velencei angol követnek a közbenjárására szabadon bocsátották); ld. Clizia Carminati: *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*. Roma–Padova: Antenore, 2008 (Miscellanea erudita 76.), 92–124.
- 12 Monteverdi a bíborosnak 1608. november 26-án írt levelében tesz említést a megbízásról, mellékelve a kompozíciót; ld. *The Letters of Claudio Monteverdi*. Ford. Denis Stevens. Oxford: Clarendon Press,

kifejezett hivatkozás egy Monteverdi által megzenésített Marino-szövegre ugyan-csak egy mantovai levélben található. 1610. július 16-án Bassano Cassola, Monteverdi segédkarnagya beszámolt Ferdinando bíborosnak a zeneszerző zenei és egyéb terveiről, köztük ötszólamú madrigálok egy sorozatáról, amely három lamentót tartalmazna: Ariannáét, Leandróét és Eróét (Marinótól, írja Cassola), illetve egy pásztorét, aki nimfája halála fölött kesereg. Ezek közül az első és a harmadik darab megtalálható a VI. madrigálkötetben (utóbbi a sestinával azonos).¹³ Ami Leandroszt és Hérót illeti, nem maradt fenn róluk szóló Monteverdi-mű, de általában feltételezik, hogy a zeneszerző foglalkozott az 1602-es *Rime* második részében található 9. canzone megzenésítésének gondolatával. A költő is tervezte, hogy visszatér a témára a *La sampogna ... divisa in idillii favolosi, e pastorali* (1620) tervezett második részében, legalábbis ezt írta Giovanni Battista Ciotti velencei nyomdászhoz intézett, a kötet előszavában idézett levelében. A *La sampogna* mitológiai tárgyú (*favolosi*) és pásztori (*pastorali*) idilleket tartalmaz; a második részben, amely sohasem jelent meg, 12 *idillio profano* és három *idillio sacro* szerepelt volna; az egyik Leandroszról a többi pedig különböző olyan alakokról szólt volna, akikhez lamento kapcsolható (Arión, Endümión, Zephürosz, Óreithüia stb.).¹⁴ Nem tudjuk, Monteverdi miért tett le Leandrosszal és Héróval kapcsolatos tervéről, bár Marino 1602-es canzonéjának narratív szerkezete magyarázattal szolgálhat számunkra, tekintve, hogy a vers hirtelen váltással egy bizonyos Liconének halászok egy csoportjához intézett, harmadik személyben álló elbeszéléssel ér véget.

Nem világos, hogy Monteverdi Marino-szövegválasztásaira mennyire volt hatással, ha volt hatással egyáltalán, Francesco és Ferdinando Gonzaga. 1611. május 6-án Francesco írt a savoyai hercegnek a költő szabadon bocsátása érdekében – mert a herceg csodálója volt Marino képességeinek („essendo io amico delle sue virtù”) –, Marino pedig Ferdinando közbenjárását kérte 1612. április 14-én.¹⁵ 1613 elején úgy látszik, hogy Marino korábban valamelyest reménykedett abban, hogy Mantovában álláshoz juthat, bár addigra Monteverdit már elbocsátották az ottani szolgálatból.¹⁶ Antonio Taroni mantovai zeneszerző feltehetőleg úgy gondolta, hogy Francesco Gonzaga (immár mint mantovai herceg) szívesen fogadna Marino-megzenésítéseket: 1612-ben, ötszólamú madrigáljainak II. kötetében hét ilyen publikált a hercegnek szóló ajánlással.¹⁷ Monteverdi hasonlóképpen hozott

²1995, 45–47., ill. Claudio Monteverdi: *Levelek, elméleti írások*. Ford. és jegyz. ellátta: Lax Éva. Budapest: Kává Kiadó, 1998, 29.

13 Ezzel a jól ismert levéllel kapcsolatban (amely az 1610-es *Vespróról* is említést tesz) ld. Paolo Fabbri: *Monteverdi*. Ford. Tim Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 109.

14 Giambattista (Giovanni Battista) Marino: *La sampogna ... divisa in idilli favolosi, et pastorali*. Venezia: I Giunti, ²1621, 46–47.

15 Carminati: i. m., 99. (Francesco), 119. (Ferdinando). A Ferdinándóhoz intézett kérés: Marino: *Lettere*, 129.

16 Carminati: i. m., 126.

17 A hét szöveg közül kettőt Monteverdi is megzenésített („A Dio, Florida bella, il cor piagato” és „Perché fuggi tra’ salci, ritrosetta”). Taroni megpróbálhatott hasznot húzni Monteverdinek a mantovai szolgálatból való 1612. július 29-i elbocsátásából (a II. madrigálkötet ajánlásának dátuma augusztus 1.), mint ahogyan röviddel korábban egyszer már diadalmaskodott fölötte, amikor 1609 elején, →

létre közvetett kapcsolatot a költő és Ferdinando Gonzaga (immár ugyancsak mantovai herceg) között azzal, hogy a VII. madrigálkötet (1619) hat Marino-megzenésítését a herceg hitvesének, Caterina de' Medicinek dedikálta. A sorozat a tenor szólistára komponált, hangszeres sinfoniákat és ritornellókat tartalmazó „Tempo la cetra, e per cantar gli onori” című darabbal (a *La lira* új, harmadik részének bevezető szonettjével) kezdődik. E szöveg kiválasztása bizonyára összefügg az egész VII. madrigálkötet szembeszökő céljával, azzal, hogy (mint később bebizonyosodott, hasztalanul) a monferratói háborút és Ferdinando herceg házasságát követően (mindkettő 1617-ben történt) egy békés és termékeny időszak bekövetkezését jósolja meg Mantova számára.¹⁸ A többi megzenésített szöveg az 1602-es *Rime* versein alapul, közülük az egyik a *Rime boscherecce* szonettjeinek egyike („A quest'olmo, a quest'ombre et a quest'onde”, erről a későbbiekben még lesz szó), a másik négy pedig madrigálszöveg. Ezek alapján konzervatív választások – a költői madrigálokot korábban már többször is megzenésítették –, és Monteverdi, legalábbis első olvasásra, játékosabb megközelítésével időnként tompítani látszik e versek kendőzetlen erotikáját.

A legerősebben szexuális töltésű madrigálban, az „Eccomi pronta ai baci”-ban például (a vers címe „Bacio mordace” – vagyis körülbelül: szerelmi harapás) a szerelmes nő (véltetően Cinthia) kijelenti, hogy „készen áll” arra, hogy Ergasto megcsókolja, de csak akkor, ha csók nem hagy nyomot maga után, ez a kívánsága azonban nyomban figyelmen kívül marad.¹⁹ A szereplő nemének ellentmondva a szöveget Monteverdi férfitercettel (TTB) és continuóval szólaltatja meg, mintegy három férfi – vagy talán vénember – kocsmai fantáziálásaként, a velencei *giustiniana* hagyományát követve. Hasonló, bár szelídebb kérdéseket feszeget a „Perché fuggi tra' salci, ritrosetta”, amelyben a szerelmes férfi azt kérdezi, miért menekül kedvese a fűzfák közé, amikor csak egy csókot szeretne lopni tőle. Monteverdi – kézenfekvő módon – (continuóval kísért) tenorszólóval indít, de kilenc ütemmel később egy második tenor előlről kezdi a szöveget. Mindez olyan benyomást kelt, mintha két férfi versengene ugyanazért a nőért – hacsak nem döntünk egy homoerotikus, cross-dressinges olvasat mellett, amely az „Eccomi pronta ai baci” eseté-

nyilvánuló versenyhelyzetben, ő nyerte el a Santa Barbara *maestro di capellájának* Giovanni Giacomo Gastoldi halálával megüresedett posztját (bár azt hamarosan átvette tőle Stefano Nascimbeni). Taroni és Monteverdi útja 1623-ban is keresztezte egymást (ld. Susan Parisi: „New Documents Concerning Monteverdi's Relations with the Gonzagas”. In: *Claudio Monteverdi. Studi e Prospettive. Atti del convegno, Mantova, 21–24 ottobre 1993*. Ed. Paola Besutti–Teresa M. Gialdroni–Rodolfo Baroncini, 477–511., ide: 503–507.), s Monteverdi 1627-ben némileg elutasítóan nyilatkozott Taroniról (*The Letters of Claudio Monteverdi*, Oxford, Clarendon Press 333., ill. Monteverdi: *Levelek, elméleti írások*, 192–193).

18 Hasonlóan Monteverdi VIII. madrigálkötetének egyetlen, az 1602-es *Rime* bevezető szonettjére („Altri canti di Marte e di sua schiera”) komponált Marino-megzenésítéséhez, amely hangsúlyos helyet foglal el a második rész kezdetén, és hasonló funkcióval is bír (a harmincéves háború egyik átmeneti lecsendesülésének kapcsán).

19 L. Massimo Ossi: „'Pardon Me, but Your Teeth Are in My Neck'. Giambattista Marino, Claudio Monteverdi, and the *bacio mordace*”, *Journal of Musicology* 21. (2004), 175–200. Az elbeszélő nincs megnevezve, ám a *Rime* következő madrigáljából („Scusa di bacio mordace”) kikövetkeztethetjük, hogy Cinthiáról van szó.

ben ugyancsak elképzelhető.²⁰ A lényeg azonban e pillanatban az, hogy ez a két feldolgozás az egyetlen költői hang (a lírai „én”) megjelenítésének problémáját veti fel: az „Eccomi pronta ai baci”-ban két tenor és egy basszus, a „Perché fuggi tra’ salci”-ban két tenor szólaltatja meg – éppen most, amikor rendelkezésre áll egy olyan stílus, amely ezt egyetlen énekessel is lehetővé tenné (mint a „Tempo la cetra” esetében). Az ebből következő problémákból pedig a humor, a szatíra vagy a paródia fogalmi vagy jelentenek kiutat, vagy sem.²¹

Az effajta szólamtöbbszörözés kisebb jelentőséggel bírhat egy viszonylag könnyű fajsúlyú irodalmi műfaj (a madrigál) esetében, illetve olyan zenei műfajokban, amelyekben a több szólam használata hosszú ideig normának számított. Ám Marino szonettjeinek (és canzonéjának) megzenésítései a VI. madrigálkötetben nem ilyenek. A szonettek és a canzonék – részben a petrarcai előzmények révén – magasabb helyet foglaltak el az irodalmi ranglétrán, és ez a madrigálkötet komolyabbnak hat, tematikusabban van felépítve, mint az antológiászerű VII. Két részből áll, s mindkettő lamentóval (az ötszólamú „Lamento d’Arianná”-val, illetőleg a sestinával) kezdődik, a második helyen pedig egy-egy Petrarca-szonett következik. Mindezek „hagyományos” ötszólamú feldolgozásban szólalnak meg, ahol a continuo túlnyomórészt a *basso seguente* szerepét játssza; más szóval ezek „régis stílusú” madrigálok. Ezután mindkét rész „concertato nel clavicimbalo” megjelölésű feldolgozásokkal folytatódik, ami öt vokális és egy független continuo-szólamot jelent, míg a második rész hétszólamú dialógussal fejeződik be (*1. táblázat a 374. oldalon*).

A „régis” stílusú Petrarca-megzenésítésekkel a Marinónál alkalmazott „új” stílus áll szemben: a hat *concertato* madrigál (öt szonett és egy canzone) egy kivétellel az utóbbi költő szövegére íródott. Ezekben olyan eszközök jelennek meg, amelyeket Monteverdi V. madrigálkötetének (1605) utolsó hat darabjában mutatott be, s ezek a darabok, mint azt sokan megállapították, az átmenetiség benyomását keltik. A független continuo mentesítette a vokális szólamokat a zene folyamatos áramlásának fenntartása alól (a hagyományos többszólamúságban szinte minden pillanatban két vagy több szólamnak kell egyidejűleg szólania), ami nagyobb változatosságot tett lehetővé a textúra (a szólóhangtól egészen a teljes együttesig) és a stílus (többé vagy kevésbé deklamatív, több vagy kevesebb díszítéssel) tekintetében; megváltoztatta a szöveg megszólaltatásának léptékét; és az egyes hangok vagy különböző csoportjaik szükség esetén „szereplőkként” jelenhettek meg. Ezek a zenei lehetőségek jól összeférnek azokkal az új narratívákkal és egyéb struktúrákkal, amelyeket Marino a költészetében egyidejűleg kifejlesztett, azt azonban még meg kell vizsgálnunk, hogy ezek pontosan milyen struktúrák voltak.

20 Vö. Suzanne Cusicknak a *Combattimento di Tancredi e Clorinda*ra vonatkozó merész értelmezésével: „Indarno chiedi’. Clorinda and the Interpretation of Monteverdi’s *Combattimento*”. In: *Word, Image, and Song*, I. k.: *Essays on Early Modern Italy*. Ed. Rebecca Cypess–Beth L. Glixon–Nathan Link. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013, 117–144.

21 *Baciarmi*, Claudio. *Psychological Depth and Carnal Desire in the Marino Settings of Monteverdi’s Book Seven* című írásában Andrew H. Weaver például arra hajlik, hogy a szólamokat „a beszélő pszichéjének” különböző aspektusaival azonosítsa. (In: *Word, Image, and Song*, 167–189.)

Lasciatemi morire („Lamento d’Arianna”) Zefiro torna e ’l bel tempo rimena Una donna fra l’altre onesta e bella (<i>concertato</i>)	Ottavio Rinuccini Petrarca anon.
A Dio, Florida bella, il cor piagato (<i>concertato</i>)	Giambattista Marino: Rime, I. rész, <i>Rime Boscherecce</i> , 43. sz.
Incenerite spoglie, avara tomba („Sestina: Lagrime d’amante al sepolchro dell’amata”)	Scipione Agnelli
Oimè il bel viso, oimè ’l soave sguardo Qui rise, o Tirsi, e qui ver’ me rivolse (<i>concertato</i>)	Petrarca Marino: Rime, I. rész, <i>Rime Boscherecce</i> , 50. sz.
Misero Alceo, del caro albergo fore (<i>concertato</i>)	Marino: Rime, I. rész, <i>Rime Boscherecce</i> , 42. sz.
Batto, qui pianse Ergasto: ecco la riva (<i>concertato</i>)	Marino: Rime, I. rész, <i>Rime Boscherecce</i> , 41. sz.
Presso un fiume tranquillo („Dialogo a 7. Concertato”)	Marino: Rime, II. rész, 7. sz. canzone

1. táblázat. Monteverdi VI. madrigálkötetének (1614) tartalma

Befelé az erdőbe

Monteverdi VI. madrigálkötetében az öt Marino-megzenésítés közül négy a *Rime boscherecce* (Erdei költemények) szövegeire készült; ezek alkotják a költő 1602-es *Rime* című kötetének első részében a kilenc szakasz közül a harmadiknak az anyagát. Mindegyik szakasz szonettekéből áll (*amorose, marittime, boscherecce, heroiche, lugubri, morali, sacre* és *varie* megjelöléssel, s végül egy *Proposte, et risposte* – Javaslatok és válaszok – szakasz zárja a sort.). Az ötödik darab, a „Presso un fiume tranquillo”, a *Rime* második részében található canzonék egyike, amely meglehetősen népszerű volt a zenészek körében. Monteverdi döntése azonban (ha ugyan az övé volt), hogy tudniillik a *Rime boscherecce* szövegeit is felhasználja, összhangban állt a VI. madrigálkötet egészével is: Arianna erdei környezetben panaszkodik (még ha közel van is a tengerpart), míg a sestinában a szerelme (Corinna) sírján zokogó, szerelmes Glauco panaszát a folyók („fiumi”) és a kopár mezők („*erme campagne*”) hallgatják. Ami azonban feltűnő a VI. madrigálkötetben, az az, hogy Monteverdi olyan szonetteket választ, amelyek egymás közelében találhatóak a *Rime boscherecce*-ben – a 41–43. és az 51. vers –, s ezekhez még hozzávehetjük a VII. madrigálkötetből az „A quest’olmo, a quest’ombre et a quest’onde” kezdetű szöveget, amely Marinónál a 47. számú szonett, ez pedig azt a feltételezést sugallja, hogy az „A quest’olmo” valamilyen módon összetartozik a VI. madrigálkötetbeli darabokkal, annak ellenére, hogy nem öt-, hanem hatszólamú, és obligát hangszeres szólamokat is tartalmaz.²²

22 Calcagno: i. m., 210. Mások azt figyelték meg, hogy az „A quest’olmo” valamiképpen nem jó helyen van a VII. madrigálkötetben; ld. Eric T. Chafe: *Monteverdi’s Tonal Language*. New York: Schirmer, 1992, 211., és Massimo Ossi: *Dividing the Oracle: Monteverdi’s „seconda prattica”*. Chicago–London: University of Chicago Press, 2003, 18.

Amikor több szöveget választott ki egy nagyobb „műből”, Monteverdi hajlamos volt arra, hogy olyan versek mellett döntsön, amelyek valamilyen tematikus összefüggésben állnak egymással; és arra is, hogy megváltoztassa a sorrendjüket, ha ezzel valamilyen célt ért el: megfigyelhetjük ezt a Tasso *Gerusalemme liberata* és Guarini *Il pastor fido* című kötetéből vett szövegek korábbi megzenésítéseiben is. A versgyűjtemények, mint Marino *Rime* című kötet (illetve annak egyes szakaszai) nem egészen ugyanez az eset, mégis ugyanúgy szinte felszólítanak arra, hogy egy- vagy többszereplős narratívákat, illetve más, többé-kevésbé konzisztens sorozatokat építsenek fel belőlük. És valóban, manapság olyan tudósok, mint Massimo Ossi arra bátorítanak minket, hogy a zenei *canzioneréket* – vagyis a madrigálköteteket – ebben a megvilágításban szemléljük.²³ A VI. madrigálkötet Marino-darabjainak textuális közelsége, illetve a sorrendjük megváltoztatása (a *Rime boscherecce* 43., 50., 42. és 41. verse követi egymást) ily módon további vizsgálatot kívánnak, különösen annak fényében, hogy a *Rime boscherecce* általában véve nemigen volt Marino költészetének a zenei feldolgozások szempontjából legnépszerűbb része: sőt, a mai összesítések azt mutatják, hogy Monteverdi volt az egyetlen olyan komponista, aki a „Misero Alceo, del caro albergo fore”, a „Batto, qui pianse Ergasto: ecco la riva” és az „A quest’olmo, a quest’ombre et a quest’onde” kezdetű szövegeket feldolgozta. Az „A Dio, Florida bella, il cor piagato” című verset is csupán két másik szerző használta fel (a szicíliai Pietro Maria Marsolo, aki Ferrarában működött, *Madrigali boscarecci a quattro voci* című 1607-es gyűjteményében és a mantovai Antonio Taroni, ötszólamú madrigáljainak 1612-es II. kötetében).²⁴

Marino *Rime boscherecce* sorozatának 88 verse rendkívül lazán szervezett csoportokat látszik alkotni; ilyenek a kötet elején álló csoportok, amelyek a költő szerelmével, Elpiniával kapcsolatosak, vagy a 30. (Szürinx) és a 31–32. vers (Apollón és Daphné) metamorfózis-történetei.²⁵ Calcagno vette észre, hogy Monteverdi a VI. madrigálkötethez három összefüggő verset választott ki (a 41–43. számúakat, de megváltoztatott sorrendben), melyek mindegyike a szerelmes és a szeretett lény valamifajta már bekövetkezett vagy a jövőben bekövetkezendő elválásával kapcsolatos.²⁶ Érdeemes azonban a zeneszerző választásai nyomán a VI. madrigálkötetben kibontakozó teljes sorozatot (41–50. sz.) szemügyre vennünk, mert így a szövegek közti más összefüggések is kezdenek láthatóvá válni.²⁷ (Lásd a 2. táblázatot,

23 Ossi: *Dividing the Oracle*, 54–110. (Monteverdi IV. és V. madrigálkötetéről); Georis: i. m., 219–236. (a hatodikról).

24 Marsolo a (szintén az 1607-es kötetben megjelentetett) „Qui rise, o Tirsi, e qui ver’ me rivolsé”-vel is megelőzte Monteverdit, csakúgy, mint a firenzei Marco da Gagliano az ötszólamú madrigáljainak V. kötetében (1608) publikált verziójával.

25 Ugyanakkor a 65–88. szám egyetlen, Polüphémoszról és Galateáról szóló sorozatot alkot. A *Rime boscherecce* közreadásához (Giambattista [Giovanni Battista] Marino: *Rime boscherecce*. Ed. Janina Hauser-Jakubowicz. Ferrara: Istituto di Studi Rinascimentali, 1991) írt előszavában (11–16. o.) Janina Hauser-Jakubowicz még tovább megy, és egy összetett „*iter boschereccio*”-t rekonstruál a szonettek egymást átfedő témái és költői eszközei alapján.

26 Calcagno: i. m., 210–211.

27 A 40. számban Tirsihez szól a női beszélő: odakint vihar készülődik, így ideje a szerelem kellemesebb ostromaiban menedéket keresni. Az 51. szám új kezdetnek látszik, mert az elbeszélő első ízben látja meg Flóráját. Hauser-Jakubowicz a közreadásához írt kommentárjában (145–154. old.) a 41–43., 44–46. és 47–51. számokat a *Rime boschereccén* belüli különálló csoportoknak tekinti, bár az általa használt kulcsfogalom, az „*iter boschereccio*” (erdei utazás) rámutat ezek különböző átfedéseire. Ő azonban nem köti össze a 41. számot a 47–50.-kel, ahogy én javasolom.

amely a tíz szonett címén kívül tartalmazza a Marinótól származó magyarázó feliratokat, és azonosítja a szövegekben említett szereplőket is.)

Kezdőszó	Felirat	Helyszín	Tartalom (N. = narrátor)
41. Batto, qui pianse Ergasto: ecco la riva	Egy pásztor szerelmét meséli el	Folyópart	A N. elmondja Battónak, hogyan ostromolta Ergasto Clorit, idézve szavait.
42. Misero Alceo, del caro albergo fore	Egy pásztor búcsút vesz nimfájától	Hegyvidék	Alceo búcsút vesz Lidiatól; a N. leírja, hogyan hasad ketté egy szív.
43. A Dio, Florida bella, il cor piagato	Egy pásztor búcsút vesz nimfájától	A Tiberis	Floro és Florida búcsút vesz egymástól; a N. leírja, sóhajaik, csókjaik és szavaik hogyan olvadnak össze egyetlen hanggá.
44. Carche di vive perle e rugiadose	Zokogó nimfa		A N. leírja, hogyan zokog Licori, és hogy Licida (Lükidasz) hogyan issza a könnyeit, majd megjegyzi, hogy a szerelem különös játékot űz, amikor a szívben tűz lágol, ám a szemekből könnyek csorognak.
45. Pon giù l'urna gravosa, o bionda Spio	Egy nimfához, aki a folyóra megy vízért	A folyóhoz vezető út	A N. azt mondja Spiónak, hogy tegye le a vízhozó edényt; a folyó (a Volturno) túlságosan messze van, és majd elvezeti őt egy közelebbi vízfolyáshoz, ahol megfürdhet szerelmének könnyeiben.
46. Scesa con picciol urna era Tirrena	Leírja, mit tesz egy nimfa a Pó partján	A Pó	A N. elbeszéli, hogyan ment Tirrena a Pó partjára, hogyan csodálta meg saját tükörképét a vízen, és hogyan ivott belőle, vízcsöppeket ejtve a homokra. A folyóisten megkérdi, ki gyújtott tüzet a birodalmában; a N. Úgy véli, hogy az istennek örülnie kellene az effajta gyöngyszemeknek.
47. A quest'olmo, a quest'ombre et a quest'onde	Visszaemlékezik az egykor átélt örömökre	Terebélyes szilfa a vízparton	A N. visszatér Clorival való boldog enyelgéseinek helyszínére, ahol a pásztorlányka odaadta neki magát és szívét.
48. Qui già meco vedesti, o pianta ombrosa	Egy szilfához, amelynél a múlt édességére emlékezik	Egy szilfa (ugyanaz, mint 47-ben?)	A N. elmeséli, hogy mindig emlékezni fog a szilfára, ami alatt Clori játszott vele.
49. Te di fronte e di fior vago ornamento	Egy szilfához, ami alatt nimfája ölelését érezte	Egy szilfa (ugyanaz, mint 47-ben?)	A N. a szilfát magasztalja, amely alatt szerelmének első csókjaiban részestült.
50. Qui rise, o Tirsi, e qui ver' me rivolve	Megmutatja egy pásztor- nak azt a helyet, ahol nimfáját megcsókolta	Egy szilfa (ugyanaz mint 47-ben?)	A N. megmutatja Tirsinak azt a helyet, ahol Clorival szerelembe esett, és ahol megcsókolta őt.

Nyilvánvalóan nincs szó egyetlen „történetről”: a 41. számú költemény az Ergasto elől menekülő Cloriról szól (így meséli Battónak az elbeszélő); a 42.-ben Alceo int búcsút Lidiának; a 43.-ban Floro és Florida válik el egymástól; a 44. Licoriról és Licidáról (Lükidaszról) szól; a 45. és 46. pedig nimfákról (Spióról, illetve Tirrenáról), akik egy-egy folyó (a Volturno, illetve a Pó) felé indulnak, vagy már a partján állnak.²⁸ Csupán a 47–50. versnek van egyetlen vagy legalábbis összefüggő tárgya; az elbeszélő ugyanis a 47., 48. és 50.-ben név szerint említett Clorival való szerelmes óráinak emlékét idézi fel, aki, legalábbis akkor, engedékenyebbnek bizonyult, mint az a Clori, akit Ergasto üldöz a 41. versben. Hogy aztán ez ugyanaz a Clori-e, vagy egy másik, arról az alábbiakban még el fogunk töprengeni. Ezeknek a verseknek szinte mindegyikében közös az erdei környezet (nyilván, hiszen a cím *Rime boscherecce*) és a víz (egy megnevezett folyó vagy folyópart) közelsége, ami egyszersmind metaforájává válik a szerelemhez asszociált testnedveknek, mint amilyenek az öröm vagy a bánat könnyei. Még a sorozat leginkább vízhiányos költeményében – „Misero Alceo, del caro albergo fore” – is azzal a gondolattal próbálja vigasztalni magát Alceo Lidia távolléte fölött érzett fájdalmában, hogy szeme, mely nem láthatja kedvese édes mosolyát, a sírás nedveivel fogja őt feléleszteni („gli occhi lontani dal soave riso / mi daran vita con l’umor del pianto”). Hasonlóképpen a Licori könnyeit ivó Licida beszámolója egy „különös szerelmi csel”-l („strano inganno d’amor”) játszik: hogy tudniillik a szívben égő tűz együtt járhat a szemből ömlő könnyekkel. Nedvesnek és száraznak, hidegnek és melegnek, valamint a testnedveknek ez a vegyítése – amely a „Batto, qui pianse Ergasto” befejezésében is megtalálható – nyilvánvaló szexuális utalásokat hordoz ezekben a versekben éppúgy, mint sok másokban.²⁹ A fák és a víz jelenléte azonban egy nagyon speciális tájba – a pasztorál *locus amoenus*ába – helyezi őket, miközben a költő erőteljesen arra törekszik, hogy az olvasót minél élénkebben elképzelt helyzetekbe hozza. Marinónak azonban nem kellett túlságosan sok időt pazarolnia arra, hogy a pásztori környezet leírásában élje ki magát, hiszen a megfelelő költői képek eddigre már közismertté váltak.

Nagyobb találékonysággal fordul viszont a narrátor/elbeszélő különféle lehetséges szerepeivel való játékhoz, hasonlóan ahhoz, ahogyan más műveiben is teszi. A költői hang a legtöbb lírai versben – különösen a petrarcai jellegűekben – könnyen azonosítható, akár önmagában szól első személyben (én), akár egy másik személyhez beszél (te), akár pedig leír valakit vagy valamit (ő, az stb.). Az epikus költészet vegyíti a Platón által megkülönböztetett diegetikus (amikor Homérosz Homéroszként beszél) és mimetikus (amikor nem-Homéroszként beszél – azaz szavait egy szereplő, mondjuk Odüsszeusz szájába adja) beszédmódot. A drámaköltészet teljes egészében mimetikus: minden szót a szereplők mondanak ki. A dolgok azonban nem mindig ennyire egyértelműek: létezik olyan lírai költészet, amely

28 Marino „Spió”-ja Szpeióval, a Homérosz *Íliász*ában (18. ének) és másutt is említett egyik nereidával azonos.

29 Ld. legújabban: Laurie Stras: „Introduction. Encoding the Musical Erotic”. In: *Eroticism in Early Modern Music*. Szerk. Bonnie J. Blackburn–Laurie Stras. Farnham, UK: Ashgate, 2015, 1–17.

ötvözi a diegetikus és a mimetikus beszédmodot (például két szereplőnek egy narrátor által közvetített párbeszéde esetében); az epikában az elbeszélő általában az olvasóhoz „szól”, de előfordul, hogy egy szereplőt szólít meg (Tasso különösen kedvelte ezt a megoldást); a drámában pedig a költői hang esetenként „kiszólhat” a közönségnek, illetve prológos vagy epilógus formájában intézheti hozzá szavait.³⁰ Marino ezeket a lehetőségeket nagyon komplexen kezeli, és amint látni fogjuk, Monteverdi zenéje szükségképpen további rétegekkel gazdagítja a képet.

Példának okáért a mi tíz *rima boscherecciánk* közül a 47–49. versben a költő – ha ugyan ő az – első személyben látszik beszélni (itt, ennek a szilfának az árnyékában loptam „én” csókot Cloritól), míg a 44.-ben konvencionális elbeszélőként szól (amikor elmondja, hogyan zokog Licori, és issza az ő könnyeit Licida). Másutt azonban az, ami látszólag narrációként kezdődik (a 46. versben Tirrena egy folyó partján ül), irányt változtat, és a beszélő beavatkozik a cselekménybe (a folyóisten megzavarodik a nimfa hatására, a beszélő azonban arra szólítja fel, hogy inkább örüljön), vagy egyenesen szereplőjévé válik annak (a 45. versben Spiót elvezeti egy kézenfekvőbb vízforráshoz: saját könnyeihez). Másutt az elbeszélő voyeurként jelenik meg, aki tanúja lesz két szerelmes cselekvéseinek, majd kommentálja is őket (Alceo és Lidia a 42. versben, Floro és Florida a 43.-ban). A narrátor itt olyan részletekkel tud szolgálni, amelyek magában az akcióban elveszhettek (elbeszéli Floro és Florida sóhajait, csókjait vagy egyetlen hanggá összeolvadó szavait), vagy valamiféle tanulságot tud levonni belőlük (hogyan hasított egy szívet ketté Alceo és Lidia elválása). De minél inkább szereplővé vagy tanúvá válik az elbeszélő, annál inkább elválik a költőtől, és válik valójában névtelen szereplővé, akit valamilyen módon meg kell neveznünk. Majd a dolog még bonyolultabbá válik. A tíz vers közül az utolsó, a „Qui rise, o Tirsi, e qui ver’ mi rivolve” kezdetű (50. sz.) látszólag a 47. verssel kezdődő sorozatot folytatja, amikor az első személyben beszélő költő a Clorival a szilfa alatt eltöltött boldog időkre emlékezik, a költői hang azonban ezúttal egy másik személyhez (Tirsihez) szól, minek következtében két jelenlévő szereplőt érzékelünk: egy meg nem nevezett beszélőt, és a hallgató Tirsit (vajon már a 47–49. vers szavait is hozzá intézték?). A „Qui rise, o Tirsi” magyarázó címe („Megmutatja egy pásztornak azt a helyet, ahol megcsókolta nimfáját”),³¹ a többi címhez hasonlóan, tobzódik a kétértelműségben azáltal, hogy nem rendel alanyt az ígéhez. Ki vagy mi az, aki vagy ami megmutat: a költő, a vers vagy egy meg nem nevezett elbeszélő?

A költő hangjának beágyazása a versbe önálló (jóllehet meg nem nevezett) szereplőként bevonja őt a cselekménybe. Marino nem Marinóként vagy Marino nevében beszél, tehát ugyanúgy, ahogyan (okkal vagy ok nélkül) Petrarcat akképp olvashatnánk, mint aki Petrarcaként vagy az ő nevében beszél; ő ehelyett megteremt egy narratív festmény nyelvi megfelelőjét, amely önmagában lóg a falra akasztva, de további megjegyzések is fűzhetők hozzá (például egy záró tanulság-

30 A „hang” efféle szerepeiről ld. Karol Berger: *A Theory of Art*. New York–Oxford: Oxford University Press, 2000, 165–170.

31 „Mostra ad un pastore il luogo, dove baciò la sua ninfa.”

ban vagy összefoglalásban).³² A festményanalógia azért hasznos, mert Marino maga is eljátszott vele *La galleria ... distinta in pitture e sculture* (1619) című művében, mely egy sor olyan verset tartalmaz, amelyek a korában elismert művészek egyes festményeit és szobraikat írják le és kommentálják: az egyik mintája az idősebb Philostratosz *Eikonesze* lehetett, amelyet az ekphraszisz retorikai technikájának tankönyvi példájaként értékelnek (a kifejezésnek abban a konkrét jelentésében, amely műalkotások és ahhoz hasonló dolgok életszerű leírására vonatkozik).³³ Másfelől egy olyan szereplő megjelentetése a költeményben, aki néma hallgatója a történetnek, bevonja az olvasót is: a „Qui rise, o Tirsi” esetében Tirsi mi magunk vagyunk, de legalábbis el tudjuk képzelni magunkat, amint mellette állunk a jelenetben. Horatius kijelentésének – *ut pictura poesis* (a költészet olyan, mint a festészet) – ezt a szó szerinti megtestesülését akár játékos szellemességnek is tekinthetnénk Marino részéről. Ez a technika azonban összhangban van az *enargeia* retorikai imperatívuszával – vagyis azzal, hogy egy képet hívjunk életre a hallgató (vagy az olvasó) agyában. Ez azt is jelenti, hogy Marino költészetében olyan enargetikus (sic) technikákat alkalmaz, amelyeket elsősorban az epikával kapcsolunk össze; idetartozik az ekphraszisz (szűkebb értelemben vagy tágabban, az evokatív leírás jelentésében), a beágyazott egyenes beszéd és hasonlók. A műfajok illetően összevegyítése már Marino idejében kritika tárgyát képezte, és ma is okoz problémát műveinek olvasásában.

Ezek a jelenségek nem érdektelenek a proszopopeiával és hasonló retorikai figurákkal foglalkozó retorikatörténészek, továbbá olyan narratológusok számára, akiknek a külső és belső narrátorok, a fókuszba helyezés, diskurzus-események és ehhez hasonlóak a szakterülete.³⁴ Így a „Qui rise, o Tirsi” Tirsije egyaránt fontos el-

32 Természetesen tisztában vagyok annak a feltételezésnek a veszélyeivel, hogy az írók a maguk nevében vagy önmagukként beszélnek akár „szereplők” révén, akár nem. De Roland Barthes állításával (1968) „a szerző haláláról”, amely a szövegre mint független entitásra is kiterjedt – bár egyes körökben még ma is divatos – Michel Foucault igen hamar (1969-ben) szembeszegezte az „írófunkció”-ra vonatkozó gondolatait; ld. Adrian Wilson: „Foucault of the ‘Question on the Author’. A Critical Exegezis”, *Modern Language Review* 99. (2004) 339–363. Marino költészete kétségtelenül tartalmaz (ön-) életrajzi adatokat a magára öltött szerepek némelyikében, és az olasz irodalomtudósok általában ilyenként is értelmezik őket. Az én céloom e pillanatban azonban az, hogy megkülönböztessem a különböző diegetikus beszédmódokat, amelyek, mint látni fogjuk, arra is hatással vannak, hogy egy megzenésítés során milyen döntésekre kerül – vagy nem kerül – sor.

33 Az arisztokratikus társalgással való összefüggéshez ld. Marc Fumaroli: „La Galeria di Marino et la Galerie Farnèse. Épigrammes et œuvres d’arts profanes vers 1600”. In: *Les Carrache et les décors profanes: actes du colloque organisée par l’École Française de Rome, 2–4 octobre 1986*. Roma: École Française de Rome, 1988 (Collection de l’École Française de Rome, 106.), 163–182.

34 A retorikáról ld. Gavin Alexander: „Prosopopeia. The Speaking Figure”. In: *Renaissance Figures of Speech*. Ed. Sylvia Adamson–Gavin Alexander–Katrin Ettenhuber, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 97–112. A narratológia egyike a számos gyümölcsöző megközelítéseknek Calcagno *From Madrigal to Opera* c. könyvében, Berkeley, Los Angeles és London: University of California Press, 2012; vö. még Andrew H. Weaver: „Towards a Narratological Analysis of the Romantic Lied. Events, Voice, and Focalization in Nineteenth-Century German Poetry and Music”, *Music and Letters* 95. (2014), 347–403. Calcagno és Weaver egyaránt kifejezi köszönetét a nyilvánvaló inspirációért, amelyet Edward T. Cone *The Composer’s Voice* c. könyve jelentett számukra (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974).

méleti és analitikai szempontból – ugyanúgy, mint bármelyik valóságos vagy lehetséges szereplő kibogozása ebben a versben és a hozzá hasonlóknban. Ám az olyan kérdések, mint hogy Tirsi egy szövegen kívül álló szereplőt is helyettesít-e, és hogy konkrétan milyen funkciót tölthet be a névtelen beszélő élettörténetében, hátrébb kíváncsoznak a sorban. Sőt, az effajta kérdések általában már pusztán konvencionálisuk révén is marginális jelentőségűnek tetszhetnek. Egy életrajzíró érdekelheti, hogy Tirsi költői neve mögött vajon nem rejtőzik-e egy patrónus, mint ahogy arról is spekulálhatunk, hogy Marino Elpiniája mögött nem áll-e valamilyen shakespeare-i Sötét Hölgy.³⁵ A továbbiakban azonban Tirsi nyugodtan tekinthető szokványos pásztorfigurának, hasonlóknak az Árkádiát benépesítő Coridonékhoz, Filomelókhöz és a többiekhez. Marinónál elegendően jelennek meg közülük az 1602-es *Rime* második részében: Aminta és Clori (2. sz.), Thirsi és Filli (3. sz.), Battillo és Coridone (6. sz.), Eurillo és Filena (7. sz.), Thirsi és Mopso (8. sz.). Ők helyezik a történetet egy bizonyos környezetbe, de nem rendelkeznek megfelelő múlttal semmiféle további identifikációhoz. Ez az elnagyolt kép nem illik azonban arra az egyetlen további néma hallgatóra, aki Marino *Rime boschereccéjében*, a mi tíz szonettünkben felbukkan. Ő az első ránézésre nehezen meghatározható Batto, akinek a névtelen elbeszélő Ergasto és Clori történetét elmondja. Lehetne ő is szokványos pasztorális figura, ami eléggé könnyű választ tenne lehetővé a Tirsire vonatkozó első kérdésekre. Ám a második akkor is nyitva marad: még ha tudjuk is, hogy kicsoda Batto (bár én azt állítom, hogy nem tudjuk, legalábbis egyelőre nem), miért kellene törődnie Ergasto és Clori félresiklott szerelmi viszonyával?

Diegézis és mimézis

A költői hangokról szóló fenti beszámoló rámutat arra, hogy ezek a dolgok és az általuk felkínált lehetőségek miatt lehetnek olyan izgalmasak *concertato* madrigálok szerzői számára. Monteverdi VI. madrigálkötetének második és harmadik darabja dióhéjban foglalja össze számunkra a lényegét. Petrarca „Zefiro torna e 'l bel tempo rimena” című versének kezelésmódja (basso seguentével) nem tesz – nem tehet – túlságosan sokat annak érdekében, hogy individualizálja a költő hangját, amikor a tavasz leírásáról áttér annak a szerelemnek a fájdalmaira, amelyet „én”, ó jaj, a szívemben érzek („Ma per me, Lasso”). Ennek azonban nincs jelentősége, hiszen a többszólamú madrigál hagyományainak megfelelően az énekesek „mi”-je

35 Virginio Orsiniról (1572–1615), Bracciano hercegéről, aki felvette a Tirsi nevet (felesége, Flavia Perretti pedig lehet, hogy a Clorit), más összefüggésben ld. Calcagno: i. m., 171. Marino minden jel szerint ismerte Orsinit (ld. Girolamo de Miranda: „Giambattista Marino, Virginio Orsini e Tommaso Melchiorri in materiali epistolari inediti e dimenticati”, *Quaderni d'italianistica* 14. [1993], 17–32.), ez azonban nem jelenti azt, hogy a „Tirsi” névvel bármilyen módon órá szándékozott volna utalni. Orsini (mint „famosissimo Tirsi Principe dei Pastori della Valle Tiberina”) Antonio Piccioli venetói költő egy versének is címzettje volt; Piccioli *Prose tiberine del pastor Ergasto* (Treviso, 1597) c. kötetében „Ergastó”-nak nevezi magát, ezt tárgyalja Giuseppe Gerbino: *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 361–377. Nem tudjuk, hogy Marino ismerete-e Piccioli kötetét.

bizonyos értelemben könnyen helyettesítheti a költői hang „én”-jét. Más a helyzet a kötet harmadik és a concertato-feldolgozások első darabjánál, az „Una donna fra l’altre onesta e bellá”-nál (költője ismeretlen), amelyben nem is teljesen világos, hogy egyáltalán kiről vagy miről szól.³⁶ A szöveg így kezdődik: „Egy erényes és szép hölgyet a többiek között / láttam én a szépséggel ékesített kórusban”, és Monteverdi is, ahogy illik, tenor szóolóval kezd. De mihelyt az énekes kiejti az első személyben álló igét: „láttam” („vidi”), a semmiből egy másik tenor kerül elő (elismételve a „vidi” szót), s a szó legszorosabb értelmében elhallgattatva az elsőt, ő nyilvánítja ki, hogy mindez hol történt („nel choro di bellezza adorno”), majd belép a basszus szóló. Első tenorénekesünk végül egy tercettben ismét szóhoz jut, akkor azonban a két szopránra tolódik át a hangsúly. Monteverdi tehát úgy indít, mintha egyszerű, egy szóló által előadott, első személyű elbeszélésről lenne szó. Később azonban többszólamú kombinációkat használ fel arra, hogy a szöveget különböző festői képekre tördelje szét: a basszus akkor lép be, amikor a hölgy meglóbalja fegyvereit („l’armi vibrar”), a szopránok akkor, amikor arany nyílvevesszők („auree quadrella”) sugároznak az arcáról, és így tovább. Érdekes kérdés, hogy az előadók akkoriban mit tettek – vagy a mostaniaknak mit kellene tenniük – azért, hogy ezeket a distinkciókat érvényre juttassák. De ez csak egyetlen példája a VI. madrigálkötet átmeneti helyzetének egyfelől a 17. század eleji Itáliában érvényre jutó új zenei stílus által lehetővé tett, valóságához közelebb szövegkezelés, másfelől a többszólamú madrigálhoz hosszú időn át hozzátartozó kontrapunktikus szövegtetés közötti úton.

A „Zefiro torna” szövege teljes egészében jelen időben áll: Zephirosz visszatér és elhozza a szép időt, ám a szerelmes sóhajtozik. Az „Una donna fra l’altre” múlt idejű: az „erényes és szép hölgy” megsebesítette, nem megsebesíti odaadó csodálóit, és így azok szerelemtől sújtva összerogytak, nem összerogynak. Ez a különbség jelentőséggel bír. A legtöbb lírai költő egy jelen idejű, átmeneti és bizonytalan helyzettel operál: olyan fájdalmas vagy örömteli, időben mindörökké megfagyott pillanattal, amelyben a szerelmest foglyul ejti a múlt – amelyre emlékezni lehet: valaki vagy valami volt – és a jövő – amelyet csak elképzelni vagy remélni lehet: valaki vagy valami lehet – között. A Monteverdi ötszólamú madrigáljainak első öt kötetében található 86 mű közül csupán tízben múlt idejű a szövegnek legalább egy része, de ebből kilenc esetben csupán a múlt idejű narráció és a jelen idejű egyenes beszéd konvencionális összekapcsolásáról van szó (azt mondta,

36 Pirrotta: i. m., 301. (és 87. láb.) összekapcsolja az „Una donna fra l’altre”-t azzal a szonettfeldolgozással, amelyet Monteverdi 1607. július 28-án küldött el Mantovába Annibale Ibertinek, és amelyet biztosan jóval 1614-es publikálása előtt komponált, tekintettel arra, hogy egyházi verzióban már Aquilino Coppini *Il terzo libro della musica di Claudio Monteverdi a cinque voci fatta spirituale* (Milano, 1609) kiadványában megjelent. Az 1607. júliusi levél, amely a kompozíciót kísérte, utal egy másik műre is, amelyet Monteverdi még nem fejezett be, bár, mint írja, „a fejemben már világosan kirajzolódik” (Monteverdi: *Letters*, 44., ill. *Levelek*, 27–28.), ami arra utal, hogy az „Una donna fra l’altre”-nak lehetett egy párdarabja is, amely jobban megmagyarázta a jelentését. Ezzel szemben Anthony Pryer („Monteverdi, Two Sonnets and a Letter”, *Early Music* 25. (1997), 357–371.) szerint az 1607-ben említett két szonett a VI. madrigálkötet két Petrarca-feldolgozása.

hogy).³⁷ A többi 76 darab azt erősíti meg, amit már úgyis tudunk: hogy a zenei szempontból jelen idejű szövegek könnyen zenésíthetők meg többszólamú madrigál formájában (a repertoár tele van ilyenekkel). A szólóadalnak és az énekhang(ok)ra és continuóra komponált hasonló stílusoknak a 16. század végi elterjedése azonban változtatott a képen, amennyiben elképzelhetővé vált a költői hang közvetlen megjelenítése vagy ábrázolása: immár rendelkezésre állt egy – a költő hangjával azonosítható – zenei szólam, amelyet egy énekes szólaltatott meg költőként, narrátorként vagy szereplőként. Ám – hogy Giulio Caccini ismert kompozícióját idézzem – egy dolog az „Amarilli, mia bella” megszólítás öt szólamban, és más dolog, ha ezt szólóhang teszi. Bár az utóbbi nem zárja ki az előbbit (Caccini darabja is mindkét formában létezik), a kétféle választás lehetősége mégiscsak kikényszerít bizonyos kérdéseket arra vonatkozóan, hogy ki jelenít meg kit, és mi célból.³⁸

Monteverdi a maga részéről hajlott a szólóadal mellőzésére (természetesen az operától eltekintve), talán azért, mert az fenyegetést jelentett a zeneszerző hangjára nézve, az előadó hangja javára. De lehetőségeinek egy részét azért ő is kihasználta. Gyakran idézett példája ennek az V. madrigálkötet végén található hat concertato madrigál közül az egyik, a „T’amo, mia vita, la mia cara vita”. Ez a (Guarinitól származó) szöveg ismét különös kissé – „így szól” áll ahelyett, hogy „így szól” lenne, jelen idejű narrációval –, még akkor is, ha tipikus módon belefagy a lírai időbe. Monteverdi a szeretett nő „Szeretlek, életem” szavait szoprán szólóstárra bízta, a három mély szólam (ATB) pedig a szerelmes-narrátort jeleníti meg, aki végül felszólítja saját lelkét, hogy olyannyira örvendezzen érzelmeinek, hogy a szeretett nő szavait mind az öt szólam átvegye (a második szoprán később csatlakozik), és így a szeretett nő és a narrátor lelke ugyanazt mondja („T’amo, mia vita”) – feltehetően, de nem szükségszerűen: egymásnak.³⁹ Másrészt ez az a kijelentés, amiről a szerelmes azt reméli, hogy az életévé válik („T’amo, mia vita la mia vita sia”); az eredeti szoprán (hogy még azonosítható-e a szeretett lénnyel, nem tudjuk) az utolsó frázisban csatlakozik hozzá, osztozva érzelmeiben.

Gary Tomlinson úgy értelmezi a „T’amo, mia vita, la mia cara vita”-t, mint egy epigrammatikus szöveg átfordítását „féldrámái scénává, a mélyebb szólamok lí-

37 A kivételt a IV. madrigálkötet utolsó darabja, a „Piagn’e sospira, a quand’i caldi raggi” jelenti (Tasso *Gerusalemme conquistata*ájából), amelyben Erminia sír és sóhajtozik, és bevészte szerelmesének nevét a fák kérgébe; itt epikáról van szó, ahol az igeidők vegyítése nem szokatlan, részben a „történelmi jelen” használatának következtében. Az említett 86 madrigál között természetesen vannak drámai szövegek is (Battista Guarini *Il pastor fido*ájából), ezek természetüknél fogva jelen idejűek.

38 Tim Carter: „Caccini’s *Amarilli, mia bella*. Some Questions (and a Few Answers)”, *Journal of the Royal Music Association* 113. (1988), 250–273. Repr. in: uő: *Monteverdi and His Contemporaries*.

39 Ez azt feltételezi, a vita kedvéért, hogy ezeket az ötszólamú madrigálokat szólamonként egy énekes előadónak szánták, ami – legalábbis a deklamatívabb szakaszokban – amúgy is elkerülhetetlen. És hogy még egy ellenvetésnek elébe menjek, a szoprán szólam „nőiként” történő nemi besorolása természetesen problematikus egy olyan repertoár esetében, amelyet csupa férfiakból álló együttes is előadhatott (kasztráltakkal és/vagy falzettistákkal): volt itt még játéktér, hiszen például a velencei operákban is voltak transzvesztita szerepek. Ám ebben az időben léteztek vegyes összetételű együttesek is, de valamiféle kodifikálás ezektől eltekintve is kezdett kibontakozni.

rai közbeszólásaival”: így a szerző összeolvaszt „egy képzelt zenedrámát a madrigál többszólamú kommentárjával és narrációjával”.⁴⁰ Ez az erőteljes megfogalmazás határozottan sugallja az összehasonlítást egy még ikonikusabb „scenával lírai közbeszólásokkal”, nevezetesen a „Lamento della ninfa”-val Monteverdi jóval későbbi VIII. madrigálkötetéből. A megfogalmazás meglehetősen plauzibilisnek tetszhet, hacsak nem tesszük kritika tárgyává (ahogy én fogom) a „dráma” fogalmát, vagy nem akadunk fenn (ahogy én fogok) a különbségen „kommentárok” és „narráció” között. Efféle értelmezés azonban aligha lehetséges – pontosabban nem is kell annak lennie – az „Una donna fra l’altre onesta e bella” esetében, a narratív szövegek nyilvánvaló zűrzavarával a második tenor, azután a basszus, majd a két szoprán belépésekor és így tovább. Azon pillanatok egyike ez, amelyek ugyanannyi Monteverdi-kutatót keserítenek el, mint ahánynak örömet szereznek. Hiszen a *seconda pratica* körüli összes heves csata ellenére, ami azt jelenti, hogy a szövegnek (illetve hangzó megjelenítésének) uralkodnia kellene a zene fölött – és mégis, az „új zene” által kínált előnyök ellenére, amelyek lehetővé tennék, hogy egy szereplőt egyetlen hang képviseljen –, Monteverdi megtagadni látszik a nyilvánvaló végkövetkeztetést: a stílus megengedné a zeneszerzőnek, hogy egyetlen, első személyű „beszélő”-t foglalkoztasson, de ő mégis kettőt, hármat vagy ötöt alkalmaz.

Természetesen egy olyan madrigálkötettől, amelynek élén egy archetipikus első személyű, jelen idejű (ráadásul színpadi) darab, a „Lamento d’Arianna” új, ötszólamú feldolgozása áll, nem lehet azt várni, hogy valamilyen módon állást foglaljon egy olyan csatározásban, amely arról szól, hogy egy adott pillanatban kinek a „hangját” halljuk. Ez a panasz egy női szereplőé, míg kötetbeli ellenpárja, az „Incenerite spoglie, avara tomba” (a sestina) férfidarab, mindazonáltal erre, talán a darabok kezdetétől eltekintve, a többszólamú feldolgozásból aligha következtethetünk. Lehet úgy is érvelni, hogy az „Una donna fra l’altre” múlt idejű elbeszélése csökkenti az igényt a narratív ábrázolás újmódi, valóságghú megközelítésére: fel fogok hozni olyan példákat az egyes „beszélők” Monteverdi által történő félrevezető ábrázolására, amelyek időnként, bár nem mindig, összefüggeni látszanak olyan múltban mondott dolgokkal, amelyeknek nincs sem életszerű jelene, sem pedig belátható jövője, s ez az értelmezés érvényes lehet a többszólamú „Lamento d’Arianná”-ra mint az eredeti monódiától különböző képződményre is. Az életműben felbukkanó ilyenfajta problémák – és sok van belőlük – tipikus tudományos megoldása igazolások keresése. Ezek közül a pozitív úgy hangzik, hogy Monteverdi túlságosan nagy zeneszerző volt ahhoz, hogy egy szólóénekesre és basso continuóra szorítkozzon; a negatív pedig úgy, hogy Monteverdi túlságosan gyorsan behódolt a marinizmus üres gesztusainak, amelyek a rímet és az ésszerűséget virtuóz szemfényvesztéssel helyettesítették. Vagy ahogy a firenzei elméletíró, Giovanni Battista Doni fogalmazott az 1630-as években, az a „velencei nemes” kényszerítette Monteverdit egy szörnyű hiba el-

40 Tomlinson: i. m., 156.

követésére, aki megbízta őt a „Lamento d’Arianna” ötszólamú változatának elkészítésével.⁴¹

Calcagno más véleményen van: a narratív hanggal – vagy, Monteverdi esetében, hangokkal – való játék valóban jellegzetes marinói vonás volt, de egyáltalán nem negatív. A madrigál a keletkezése óta kiaknázta a több szólam, illetve hang – a költőé, a zeneszerzőé, az előadóké – nyújtotta lehetőségeket; ezek egybeeshetnek, de zavarba ejtő módon különbözhetnek is. Jó példa erre a VI. madrigálkötet „A Dio, Florida bella, il cor piagato” kezdetű darabja, még ha nem is egészen úgy, ahogyan Calcagno remélhetné.⁴² Ez a mű és a „Presso un fiume tranquillo” a két legtipikusabb dialógusmadrigál a gyűjteményben, ez indokolja a két rész záródarabjaként való elhelyezkedésüket. Szövegeik a szokásos módon vegyítik a múlt idejű narrációt a jelen idejű egyenes beszéddel, és Monteverdi egy-egy „szereplőnek” egy-egy szólamot feleltet meg. Így az „A Dio, Florida bella” első négysoros strófájában Floro (tenor) szólítja meg Floridát, míg a másodikban („Caro mio Floro, o Dio”) Florida (szoprán) válaszát halljuk. De a szoprán és a tenor énekes kettős funkciót lát el, hiszen az első tercinában ők is csatlakoznak az elbeszélő öt szólamon megszólaló hangjához („Così sul Tebro a lo spuntar del sole”), amikor értesülünk a történetek helyéről és időpontjáról – a Tiberisnél, napkeltekor –, illetve arról, hogy a szerelmesek sóhajainak, csókjainak és szavainak a keveréke hogyan olvadt össze egyetlen hangzástömbbé („quinci e quindi confuso un suon s’udio / di sospiri, di baci e di parole”).

A záró tercinában a dolgok azután a szó szoros értelmében összezavarodnak (az alábbi szövegben az idézőjelek és más központosítási részletek szerkesztői kiegészítések, de a szöveg logikájából következnek):⁴³

„Ben mio, rimanti in pace.” „E tu, ben mio,
vattene in pace, e sia quel che ’l ciel vole.”

„Szerelmem, béke veled.” „És te, szerelmem,
Menj békével, és legyen úgy, ahogyan az ég
akarja.”

„A Dio Floro”, *dicean*, „Florida, a Dio.”

„Isten veled, Floro”, mondták, „Florida,
Isten veled.”

41 Fabbri: i. m., 140. (és 299., 30. láb.). A „velencei nemes” Doni fikciójának tetszik – nincs semmilyen adatunk arról, hogy ki rendelte volna meg az ötszólamú „Lamento d’Arianna”-t –, de világosan látszik Doni szándéka, hogy kedvező fényben tüntesse fel a szöveg szerzőjét, az ugyancsak firenzei költőt, Ottavio Rinuccinót.

42 Ld. Calcagno: i. m., 220–221., amely kissé félreinterpretilja a szonett utolsó sorait, legalábbis az én értelmezésemben.

43 Hauser-Jakubowicz (Marino: *Rime boscherecce*, 69.) a teljes tercinát egyetlen idézőjelbe teszi (a „dicean” szót pedig zárójelbe), jóllehet ez nem látszik indokoltnak. Calcagno (i. m., 215.) hibásan azt állítja, hogy Marino utolsó előtti sora eredetileg „vattene in pace, e sia que ’l ciel vole” volt, és a „quel”-t Monteverdi tette hozzá (valójában ott van az 1602-es kiadásban, csak egyes későbbiekből maradt ki, amint azt Hauser-Jakubowicz tisztázta). Az utolsó sort illetően van némi zavar Monteverdi VI. madrigálkötetének 1614-es kiadásában: a Quinto szólamkönyvben „dicea” olvasható „dicean” helyett, amint a Cantóban is, bár ez utóbbiban egy diakritikai jel rövidítésre utal. Az Alto és Basso szólamkönyvben a helyes (rövidebb) többes szám harmadik személyű igealak szerepel, és Monteverdi pródiája is mindig ennek felel meg.

A szöveg itt visszatér a beágyazott egyenes beszédhez: előbb Floro szólal meg („Ben mio, rimanti in pace”), majd Florida („E tu, ben mio, vattene in pace”), azután ismét Florida („A Dio Floro”), végül – az elbeszélő „dicean” közbeszólását követően – Floro.

Monteverdi azonban másfajta megközelítés mellett dönt, visszatérve az előző képhez, a sóhajok, csókok és szavak egyetlen hangzástömbbé történő összeolvadásához. Az utolsó tercina megzenésítése azt a felületes benyomást kelti, mintha elhibázott volna valamit, amint az néha valóban megtörtént:⁴⁴

51

C. Ben mio, ri - man - ti in pa - ce,

T. E tu, ben mi - o,

B.c.

54

ben mio, ri - man - ti in pa -

vat - te - ne in pa - ce, e tu, ben mi - o, vat - te - ne in pa -

57

- ce. E tu, ben mi - o, vat - te - ne in pa - ce

- ce. Ben mio, ri - man - ti in pa - ce

1. kotta. Monteverdi: „A Dio, Florida bella, il cor piagato”, 51–59. ü.

44 Amint azt (talán túl lelkesen?) kimutattam; ld. az alábbi két írásomat: „Two Monteverdi Problems, and Why they Matter”, *Journal of Musicology* 19. (2002), 417–433.; és „Another Monteverdi Problem (and Why it Still Matters)”. In: *Fiori musicali. Liber amicorum Alexander Silbiger*. Ed. Claire Fontijn-Susan Parisi. Sterling Heights, MI: Harmonie Park Press, 2010 (Detroit Monographs in Musicology: Studies in Music 55.), 83–94.

Floro szavait („Ben mio, rimanti in pace.”) a szoprán szólamba, tehát Floridáéba teszi, Florida válaszát („E tu, ben mio, vattene in pace”) pedig a tenorba (Floróéba), ami azt jelenti, hogy ha ezek a szólamok még mindig a szereplőknek felelnek meg, akkor nem a megfelelő személy távozik, bár a szöveget azután felcserélik maguk között. A jóindulatú értelmezés az lenne, hogy a „Ben mió”-t Monteverdi Floridának a Florót maradásra kérő szavaiként értelmezi újra, ez a logika azonban nem terjeszthető ki Floro (valójában Florida) „E tu” kezdetű megszólalására. Hagyományosabb magyarázat lehetne, hogy Monteverdi azért zavarja össze a szavakat, mert a szöveg szerint pontosan ez történik („confuso un suon s’udio”). A zárósort, amely a versben fenntartja a dialógust (Florida–elbeszélő–Floro), Monteverdi ötszólamú formában zenésíti meg, jóllehet a tenor (Floro) elkülönül a zenei szövegen belül, nem vesz részt a „dicean” szó kimondásában, és a szólam szövése azt sugallja, hogy még mindig szereplőként „beszél” (2. *kotta*). Itt is felmerül a kérdés, hogy az előadók hogyan kezelték, illetve hogyan kellene kezelniük ezt a helyzetet. Lényegében azonban a szöveget az együttes-narrátor veszi kézbe – még ha a tenor ellenáll is ennek –, amely hol megszemélyesíti a szerelmeseket, hol pedig leírja – egyeseük úgy mondanák: „lefesti” – az ismételt búcsúszavak által okozott hangzavart.

Calcagno véleménye szerint az „A Dio, Florida bella” „olyan elbeszélő szituáció” hoz létre, „amelyet már csupán egy kis konceptuális lépés választ el az operától”.⁴⁵ Véleményét a szólóhangoknak (tenor, szoprán) az egyes szereplőkhöz történő hozzárendelésére alapozza. Világos azonban, hogy Floro és Florida, a múlt idejű narráció keretébe foglalva, nem az operaszínpad jelenidejűségében él. Az a mód, ahogyan Monteverdi az utolsó tercinát megzenésíti, jelentősen tovább bonyolítja a helyzetet, nem csupán Floro és Florida szavainak „hibás” szólamkiosztása miatt, hanem annak révén is, hogy az utolsó sorban a teljes együttes behatol a cselekménybe azon a ponton, ahol a zene visszatér, ha ugyan visszatér, a hagyományos szófestéshez. A probléma meglehetősen fájdalommentesen megoldható volna, ha elfogadjuk, hogy egy zenei megvalósítás – a szó kevésbé szigorú értelmében – lehet „drámai” anélkül, hogy feltétlenül „operaszerűvé” válna. Calcagno értelmezése ezzel szemben egy olyan tételhez vezet, amely egy közhellyel van összhangban; láttuk, hogy Tomlinson is valami hasonlót állított a „’T’amo, mia vita, ’ la mia cara vitá”-ról. Általában véve az az elképzelés, hogy a madrigál valamiképp, esetleg saját sorsát beteljesítve vezet az operához mint drámai műfajhoz, aligha tartható: egy bizonyos zenetörténeti teleológiának felel meg, és emellett, azt gyanítom, tükröz valamiféle zavart az operaműfaj sorsának a 17. század első harmadában megfigyelhető alakulásával kapcsolatban, ami nem volt különösen sikeresnek mondható, ama fontos szerep ellenére, amit a műfaj később a nyugati művészetben betöltött. Így hát a zeneszerzők, akiknek egy olyan világgal kellett szembenézniük, amely

45 Calcagno: i. m., 220. Vö. Calcagno általánosabb megjegyzésével: „Marino és Monteverdi narratívája közelíteni próbál egymáshoz abból a célból, hogy létrehozzon egy posztpetrarcai fiktív világot, amelyben szubjektumként helyezik el magukat. Ebből a nézőpontból a zeneszerzőnek a zenés színházat egy olyan folyamat logikus következményének kellett látnia, amelyhez a madrigál szolgáltatva számára a narratív eszköztárat” (uott, 224.). Calcagno feltételezését könyvének címe is kifejezi.

69

C. A Dio, Flo - ro,

Q. A Dio, Flo -

A. A Dio, Flo - ro, (di - cean)

T. Flo - ri - da, a

B. A Dio, Flo - ro, (di - cean)

B.c. ♭ # ♭

71

a Dio, Flo - ro, a Dio, Flo - ro,

- ro, a Dio, Flo - ro,

a Dio, Flo - ro, (di - cean)

Di - o, Flo - ri - da, a Di - - - o,

a Dio, Flo - ro, (di - cean) a Dio, Flo - ro,

♭ # ♭

2. kotta. Monteverdi: „A Dio, Florida bella, il cor piagato”, 69–73. ü.

még nem érett meg az operára (Velencében legalábbis ez volt a helyzet 1637-ig), operai ösztöneiket a drámai madrigál műfajában fejlesztették ki és finomították.

Ez lényegében Monteverdi VI. madrigálkötetének az az értelmezése, amelyet Antonio Delfino fejt ki a kötet közreadásának előszavában: eszerint a kötet anyaga megközelítésében és szándékában színpadias.⁴⁶ De ha így volna, felmerül a kér-

46 Claudio Monteverdi: *Madrigali a 5 voci. Libro sesto*. Ed. crit. Antonio Delfino. *Instituta et monumenta* 1:5. Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, 1991 (Claudio Monteverdi: *Opera omnia*, 10.), 28: „I testi poetici che Monteverdi opportunamente modifica secondo i suoi intendimenti artistici costituiscono il canovaccio di tante piccole *pièces* teatrali sulle quali egli lavora”.

dés, hogy Monteverdi miért nem ragadott meg minden rendelkezésére álló alkalmat arra, hogy kiemelje Marino szövegeinek „drámai” lehetőségeit, vagy talán pontosabban fogalmazva (és egy korabeli kifejezést használva): miért nem alkalmazta rájuk a *stile rappresentativo* eszközeit. A „Misero Alceo, del caro albergo fore” sokatmondó példa. Ebben a szövegben Marino azt írja le, hogyan hagyja el Alceo Lidiát. A szonett úgy kezdődik, mintha Alceo magában beszélve monológot mondana „Szerencsétlen Alceo, a drága hajlékot/ el kell most hagynom, és készülődni kell a távozásra” („Misero Alceo, del caro albergo fore / gir pur conviemmi, e ch'al partir m'appresti”). Monteverdi a megzenésítés során azonban változtat ezen a két soron, lecseréli a névmásokat, és a jelen idejű, első személyű conjunctivusban álló visszaható igét („apprestarsi”) második személyű, kijelentő módban használt igeként értelmezi (ragozott alakjuk ugyanis azonos): „Szerencsétlen Alceo, a drága hajlékot el kell most hagynod, és készülődni kell a távozásra” („gir pur convienti, a ch'al partir m'appresti”). Ezt a dolgot kétféleképpen értelmezhetjük: vagy úgy, hogy Alceo második személyben beszél magáról, vagy pedig úgy, hogy egy meg nem nevezett beszélő szól hozzá. Monteverdi zenéje az utóbbit sugallja azáltal, hogy a teljes ötszólamú együttessel indít, ami tipikusan a narrátor-nak felelt meg az „A Dio, Florida bella” esetében. Így a verset háromrészes „így szólt”-szöveggé alakítja, bár olyanná, amely az igeidők meglehetősen különös vegyítését tartalmazza: egy névtelen személy azt mondja Alceónak, hogy távozzon (jelen idő); Alceo búcsút mond Lidiának („Ecco, Lidia, ti lascio”); majd egy névtelen múlt időben veszi fel az elbeszélés fonalát („Così disse il pastor”), és összefoglalja a lényegét – hogyan hasadt (nem „hasadt”) ketté egyetlen szív. A külső elbeszélő szakaszok keretként szolgálnak Alceo egyenes beszéde számára, amelyet Monteverdi valóság-hű formában ábrázol: a névtelen szövegét öt (időnként kisebb csoportokra bontott) szólamra bízta, Alceót pedig (az „Ecco, Lidia” szövegrész-nél) tenor szólóra, egy erőteljes harmóniamenettel is megerősítve. A tenor szólam ezek után szerepet vált, és hirtelen belekezd a zárószakaszba („Così”), amelyben visszatér az együttesbe.

A végrehajtott szövegváltoztatások egy – narratológiai szempontból – kissé szokatlan szerkezetet hoznak létre, amelyben egy névtelen beszélő „te”-ként szólít meg valakit (Alceót), aki saját, idézett szövegében valaki mást (Lidiát) szólít meg „te”-ként. Azt azonban jól láthatjuk, hogy zenei szempontból miért volt értelme megváltoztatni a madrigál szövegének kezdetét: Marino túlságosan messzire helyezi a beszélő személyét tisztázó igét („conviemmi”, a 2. sor közepén) ahhoz, hogy az első hallásra világos legyen, mert Monteverdinek kilenc ütemre van szüksége ahhoz, hogy odaérjen. A narratív struktúra a versben is csak a 12. sor „így szólt”-jával („Così disse il pastor”) tisztázódik. Mindez kevésbé kézenfekvő, mint az „A Dio, Florida bella” esetében, ahol kezdettől fogva feltételezhető, hogy valaki – még ha nem is maga a költő – „búcsút” int Floridának. Ezzel szemben a „Misero Alceo” mintája az epikából származik: a diegézis és a mimézis vegyítése, az igeidő eltolódása a diegézisen belül, de még az is, hogy a névtelen elbeszélő közvetlenül szólítja meg Alceót (csak Monteverdinél, Marinónál nem). Mindez messzemenően jellemző Tassóra – például ezeknek az eszközöknek mindegyike

előfordul Monteverdi *Combattimento di Tancredi e Clorinda*-jában (amely Tasso *Gierusalemme liberata*-jának egyik epizódján alapul). Másodlagos jelentőségű az a tény, hogy a „Misero Alceo” esetében Monteverdi éppúgy valóságghú módon (Alceót tenor énekes által megszólaltatva) jelezte a diegézisről a mimézisre (a beágyazott egyenes beszédre) történő váltást, mint Tancredi és Clorinda esetében teszi a *Combattimento*-ban: ez önmagában nem kapcsol össze, és még nem is vegyít különböző műfajokat. De, amint látni fogjuk, Monteverdinek más lehetőségek is rendelkezésére álltak.

Egy olyan feldolgozásnak, mint a „Misero Alceo” – vagy akár a *Combattimento* – valamifajta epikus természetű, nem pedig drámaiságra törekvő műként való értelmezése megszabadítja a szó tág értelmében vett mimézist a szűken vett valóságkövetéstől. Ez a megkülönböztetés nem bizonyulna használhatónak a „rég” több-szólamú madrigálok esetében – amelyek sohasem voltak valóságghűek –, de működni kezd, ha figyelembe vesszük a valóságghűségnek az 1600 táján a zeneszerzők rendelkezésére álló „új” stílusokban rejlő lehetőségeit. Ezek a stílusok lehetővé tették, hogy a költő által hasbeszélő módjára megszólaltatott személyeket létszámban és nemben hozzájuk illő zenei szövegek képviseljék. Ez azonban nem volt követelmény: a – nevezzük így – nem-valóságghű mimézis lehetősége nyitva maradt, sőt, előnyökkel is kecsegtetett. Ez lehetőséget teremt arra, hogy másként tekintsünk Monteverdi eljárására az „A Dio, Florida bella” végén, ahol látszólag összekeveri Floro és Florida szövegeit. Az itt elkövetett „hibák” könnyen lehet, hogy egyáltalán nem is hibák, inkább figyelmeztetésként foghatók fel, hogy mi ne kövessünk el egy hibát: azt, hogy úgy gondoljuk, ez a madrigál eleve „drámai” természetű. Az eddigiekben megvizsgált költői példák jó része beágyazott egyenes beszédet tartalmazó narratíva volt, amely az enargeiát célzó retorikai eszközként működött. Amennyiben a zenei feldolgozás célja önmagában véve enargetikus – ezáltal mintegy enargeiát adva hozzá az enargeiához –, akkor ennek eléréséhez számos eszköz állt rendelkezésre, és sokféle módon lehetett a beágyazott beszédet is megjeleníteni, többek között, de nem kizárólag a valóságghű ábrázolással. Jobban tesszük tehát, ha üdvözöljük, nem pedig elítéljük a műfaj lehetőségeit a több hangon történő megszólaltatásra, az ezzel járó sokféleséggel vagy akár abszurditásokkal együtt.

A „narrátor” szerepének több zenei szövegre bízása általános stratégia a VI. madrigálkötet azon concertato darabjaiban, amelyekben jelentős mennyiségű, valamely szereplőhöz vagy szereplőkhöz köthető beágyazott egyenes beszéd található. A „Presso il fiume tranquillo” esetében a hét énekszólamból öt viselkedik narrátorként, míg a maradék kettő a két szereplő, Filena (szoprán) és Eurillo (tenor), eltekintve a mű végétől, ahol ők is beleolvadnak az együttesbe. Ugyanakkor fennáll a kérdés, hogy mit lehet tenni, ha a költő hangja a teljes vers folyamán egy névtelen szereplőé, nem pedig a költőé magáé. Amikor megvizsgáltam a múlt idő szerepét az „Una donna fra l’altre onesta e bella”-ban, akkor más aggályok is felmerültek azon felül, hogy tulajdonképpen ki is beszél, ennek azonban csak akkor van jelentősége, ha (ön)életrajzi értelmezésre törekszünk. A múlt idejű „Qui rise, o Tirsi, e qui ver’ me rivolve” esete azonban ettől különbözőnek látszik, éppen az el-

ső sor vocativusa miatt. A hallgató Tirsit megszólító költői hang, úgy tetszik, nem a saját, hanem egy meg nem nevezett pásztor nevében (vagy képében) megszólaló Marino, aki arról számol be társának, hogy az imádott Clori hogyan vetette „rám” a pillantását, hogyan font koszorút az „én” hajamra, hogyan ölelt meg „engem”, és hogyan sebzett meg „engem” a csókjával. A valóságkövető megoldás az lett volna, ha az egész darab szólóadal formáját ölti. Monteverdinél azonban a történet elmondását két szoprán kezdi meg (1–2. sor; 3. *kotta*), majd két tenor folytatja (3–4. sor), mielőtt a teljes együttes belép az örömteli napra való boldog visszaemlékezésnek szentelt szonett zárósorának előzetes megszólaltatásával; ez azután refrénként funkcionál.⁴⁷ A narrációt egy szoprán folytatja (Clori angyali hangjának nevében), majd egy SST tercett, és így tovább.⁴⁸ Arról jól el lehet vitatkozni, hogy melyik költői hang mondja a szóban forgó refrént („O memoria felice”): a meg nem nevezett beszélő felkiáltása ez, Tirsi vagy valamelyik más (vagy több) képzeletbeli jelenlevő reakciója, akik minket, hallgatókat helyettesítenek, vagy esetleg egy szöveget „kívülről” jövő közbeszólás Marinótól mint Marinótól (esetleg, tekintettel a verssor újraszerkesztésére, Monteverditől mint Monteverditől)? Nehezebb viszont racionalizálni a meg nem nevezett beszélő szövegének különböző szólamoszeállításait (SS, TT és így tovább), nem beszélve a férfihangon induló költemény két szopránnal kezdődő megzenésítéséről akkor, amikor a VI. madrigálkötet többi concertato darabjában a szólamok hangmagasságuk szerint látszanak nemi szerepet felvenni (függetlenül attól, hogy kik éneklük őket). Ráadásul, legalábbis ebben az esetben, az a látszólag kézenfekvő lehetőség, hogy ezeket a szólamoszeállításokat a többszólamú madrigál korábbi narratív stratégiái visszaidézéseinek tekintsük – az újabb zenei trendek követésétől vagy elutasításától függő módosításokkal –, nemigen veszi tekintetbe ezeknek sem a célját, sem a következményeit: igen, az indítás két szopránhangja „illusztrálhatja” Clori nevetését (vagy, mint látni fogjuk, a szemét), ez azonban másféleképpen is elérhető lett volna. És ha eltekintünk a pasztorális konvencióktól, még mindig ott van a lerázhatatlan kérdés: kicsoda Tirsi, és kicsoda Clori?

47 Marinónál: „O memoria soave, o lieto giorno” („az emlék inkább édes, mintsem boldog”).

48 Clori „angyali hangjával” kapcsolatosan Monteverdi meglehetősen különösnek tetsző döntést hozott (ha valóban az ő döntéséről van szó). Marino Clorijának angyali hangját olyan (zenei) hangokká formálta, amelyek a legkevélyebb bikákat is megszegyénítették: „qui l’angelica voce in note sciolse / ch’umiliario i più superbi tori”. Monteverdi nyilvánvaló zenei jelentéstartalma ellenére elhagyja az „in note sciolse” kifejezést, és Clori „hangjait” „szavakkal” helyettesíti: „qui l’angelica voce e le parole / ch’umiliario i più superbi tori”. Georis (i. m., 516., 28. láb.) regisztrálja a változást, és összekapcsolja Petrarca „Erano i capei d’oro a l’aura sparsi” kezdetű szonettjének egyik sorával (*Rerum vulgarium fragmenta* 90). Ugyancsak köszönettel tartozom egy anonim olvasónak azért, hogy rámutatott: a szóban forgó sor felidézi Petrarca utalását Laura beszédére, amely minden nyers és durva teremtményt észre tértett, és lelket öntött a nyomorultakba, s amely az „Ohimè bel viso, oimè ’l soave sguardo” 3–4. sorában olvasható („oimè ’l parla ch’ogni aspr’ingegn’e fero / faceva umile, ed ogni uom vil gagliardo”) – ennek Monteverdi-feldolgozása közvetlenül a „Qui rise, o Tirsi” előtt található a VI. madrigálkötetben –, s amely hasonlóan él az anafora eszközével. Az „e le parole” behelyettesítése ráadásul megfosztja a mellékmondatot a főigéjétől, emellett a rímet is tönkreteszi. Ez és más problémák, legalábbis részben, a „legkevélyebb bikák” kifejezés homályosságából látszanak eredni: ennek első ránézésre semmi köze sincs Clorihoz, bár a későbbiekben majd magyarázattal szolgálok rá.

C. Qui ri - - -

Q. Qui ri - - -

B.c.

3
- se, o, o

6
Tir - si
Tir - - - si

3. kotta. Monteverdi: „Qui rise, o Tirsi, e qui ver' me rivolse”, 1–8. ütem

Ezekhez hasonló strukturális és retorikai kérdések merülnek fel azokban az esetekben is, amikor egy konkrét szereplőhöz rendelt egyenes beszéd a narrátor szólamában vagy szólamaiban hangzik fel. A Monteverdi által alkalmazott szófésztés volt az egyik oka annak, hogy az „A Dio, Florida bella, il cor piagato” végén összerosódjanak a szólamok. A „Misero Alceo, del caro albergo fore” esetében a zeneszerző a szöveget és az első két sor szólamkiosztását is megváltoztatta, hogy a diegézis által keretezett mimézis révén háromrészes modellt hozhasson létre, bár a mimetikus szakasz (Alceo beágyazott egyenes beszéde) ezúttal legalább valóságkövető. A VI. madrigalkötet egy másik concertato darabjában a szöveg már eleve ilyen háromrészes szerkezetű, és ezért semmiféle módosításra nem volna szükség: ez a „Batto, qui pianse Ergasto: ecco la riva”. Azonban a „Misero Alceo” esetével ellentétben Monteverdi Ergasto beágyazott szövegét itt nem szólóhangra komponálja meg, hanem úgy, mintha még mindig a narrátor beszélne. Ez az egyik oka annak, hogy a darabot oly gyakran és súlyosan félreinterpretálták. A jelen tanulmány eddigi szakaszában létrehozott kritikai módszer most alapot kínál a dolgok helyzetételére. *(folytatjuk)*

Fordította: Malina János

ABSTRACT

TIM CARTER

BEYOND DRAMA: MONTEVERDI, MARINO, AND THE SIXTH BOOK OF MADRIGALS (1614)

Monteverdi's *Il sesto libro de madrigali a cinque voci* (1614) is often viewed as an outlier in his secular output. His Fourth and Fifth Books (1603, 1605) were firmly embroiled in the controversy with Artusi over the *seconda pratica*, while his Seventh (1619) sees him shifting style in favor of the new trends that were starting to dominate music in early seventeenth-century Italy: the Sixth Book falls between the cracks. But it also suffers – in modern eyes, at least – for the fact that it reflects the composer's first encounters with the poetry of Giambattista Marino, marking what many see as the start of a fundamental reorientation, if not downward spiral, in his secular vocal music. The problems are exposed by one of the Marino settings in the Sixth Book, 'Batto, qui pianse Ergasto: ecco la riva', in which an unnamed speaker tells Batto how Ergasto has been abandoned by Clori. The text has often been misunderstood. Uncovering the sources for the story – and the literary identities of Batto, Ergasto, and Clori – forces a new reading of the poetry and more particularly of Monteverdi's music. It also answers some profound questions in terms of how best to address issues of narration and representation, and of diegesis and mimesis, in this complex repertory.

Tim Carter is the author of books on opera and musical theater ranging from Claudio Monteverdi in the early seventeenth century through Mozart in the later eighteenth to American musicals of the 1930s and '40s, including, most recently, *Understanding Italian Opera* (Oxford University Press, 2015), and *Rodgers and Hammerstein's 'Carousel'* (OUP, 2017). He also edited the musical play *Johnny Johnson* (1936) by Kurt Weill and North Carolina playwright, Paul Green, for *The Kurt Weill Edition* (2012). Prior to moving to the University of North Carolina at Chapel Hill in 2001, he taught in the United Kingdom at the Universities of Leicester and Lancaster, and at Royal Holloway, University of London. He has also held fellowships at the Harvard Center for Italian Renaissance Studies in Florence, the Newberry Library in Chicago, and the National Humanities Center. In 2013 he won a unique double award from the American Musicological Society recognizing his research on Monteverdi and on Weill. In 2017, he was named an honorary member of both the Society for Seventeenth-Century Music and the United Kingdom's Royal Musical Association.

Vikárius László

„ZEFIRO TORNA”

*Petrarca és a petrarkizmus Monteverdi két kompozíciójában**

Claudio Monteverdi Annibale Iberti mantovai hercegi tanácsosnak írta 1607. július 28-án az alábbi sorokat ideiglenes cremonai visszavonultságából.

Íme a zene, melyet írtam, kegyeskedjék Nagyságod – még mielőtt Őfensége meghallgathatna – don Bassano úr kezéhez eljuttatni, hogy a többi énekes urakkal együtt módja legyen elpróbálni, és biztonságra teheszen szert a dallam ismeretében, mert igen nehéz dolog az énekeseknek olyan szót előadni, melyet még nem gyakoroltak, és nagy kárára válik magának a zeneműnek is, mivel első elénekléskor még nem fogják fel teljes egészében. A másik szonettet hamarosan küldöm Nagyságodnak megzenésítve[,] mivel elmémben már világosan körvonalazódott a váza [...]¹

Habár nehéz biztosan azonosítani az említett két szonettet, éppen az, hogy a szerző együtt emlegeti őket, valamint az első mű nyilvánvaló a cappella jellege miatt valószínűsíthető, hogy a két legkorábbi Petrarca-megzenésítésről, a 310., illetve 276. szonetten alapuló, „Zefiro torna e 'l bel tempo rimena”, illetve az „Ohimè, il bel viso” kezdetű darabokról van szó.² Éppen 1607-ben lát napvilágot a Chiabrera-versekre komponált *Scherzi musicali*. Az addig utolsó, V. madrigálkönyv 1605-ben jelent meg. A következő madrigálkönyvre, a hatodikra, melyben a két Petrarca-szonettet találjuk, még éveket kell várni.³ Már Monteverdi velencei szolgálata idején, 1614-ben publikálják, de összeállításakor szerzője bizonyára az utolsó mantovai

* E tanulmány eredetileg előadásként hangzott el a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Tallián Tibor 60. születésnapja tiszteletére, 2006. október 14–15-én a Zenetudományi Intézetben rendezett konferenciáján. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

- 1 Claudio Monteverdi: *Levelek. Elméleti írások*. Ford. és jegyzetekkel ellátta Lax Éva. Budapest: Kávé Kiadó, 1998, 27.
- 2 Denis Stevens feltételezése, ld. Monteverdi: i. m., 27., 2. jegyzet. Hasonlóképp vélekedik Gary Tomlinson: *Monteverdi and the End of the Renaissance*. Oxford: Clarendon Press, 1987, 157. Bár más korábbi kutató (Nino Pirrotta) személyes vonatkozásokat keresett a szonett kiválasztásában, Tomlinson megrendelői választást lát a megzenésítésében.
- 3 Monteverdi művei hozzáférhetőek az 1926 és 1942 között az Universal Editionnál megjelent, Gian Francesco Malipiero által gondozott régi összkiadásban. A továbbiakban mindig az új kritikai összkiadásra utalok, mely bevezetést, kritikai jegyzeteket, a feldolgozott költői szövegek jegyzetelt közlését, a szólamiadványok fakszimiléjét, valamint új közreadást tartalmaz. A VI. madrigálkötet új kiadása: Claudio Monteverdi: *Madrigali a 5 voci. Libro Sesto*. Edizione critica di Antonio Delfino. Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, 1991.

évek terméséből válogatott. (A VI. madrigálkötet tartalomjegyzékét lásd a 374. oldalon.⁴) Bár ez a kötet is tartalmaz új típusú *concertato* madrigált, benne még döntő szerep jut a régi ötszólamú típusnak, amint a címe is mutatja: [...] *madrigali a cinque voci, con uno dialogo a sette, con il suo basso continuo per poterli concertare nel clavicembano, et altri stromenti*. A döntő műfaji változást a már címével („Concerto”) ezt hirdető, öt évvel későbbi VII. madrigálkötet jelenti majd.

A „Zefiro torna” Monteverdi kisszámú Petrarca-feldolgozásai közül az egyik legkorábbi lehet:

	<i>Kezdősor</i>	<i>Letét</i>	<i>Kiadás</i>
1	„Zefiro torna e 'l bel tempo rimena” (<i>Canzoniere</i> , CCCX)	5 sz., bc	VI. madrigálkötet (1614)
2	„Ohimè, il bel viso” (<i>Canzoniere</i> , CCLXVII)	5 sz., bc	VI. madrigálkötet (1614)
3	„Hor ch' el ciel e la terra” (2 rész; <i>Canzoniere</i> , CLXIV)	6 sz., 2 vl, bc	VIII. madrigálkötet (1638)
4	„Vago augelletto, che cantando vai” (<i>Canzoniere</i> , CCLIII)	7 sz., 2 vl, va da braccio, bc	VIII. madrigálkötet (1638)

1. táblázat. Monteverdi Petrarca-szövegmegezenítései

A költői műfaj – legalábbis nevében – mint az egykorú költészet annyi műfaja, zenei asszociációkat hordoz: a latin *sonus*ból ered a legkorábbi provanszál alak, a *sonet*.⁵ Eredetét az irodalomtörténet a 13. század elejei Szicíliaba helyezi, s bár vagy évszázados történettel rendelkezett, mire a toszkánai olasz nyelvhez eljutott, 14. századi formája és mindenekelőtt Petrarca *Canzonieré*je tette az európai irodalom meghatározó jelentőségű versformájává. A retorikai antitézis, oppozíció vagy kontraszt gyakori jellemzője a szonett műfajnak. Igen gyakran a szonettet bevezető két négysoros strófa, a két úgynevezett „kvartett” (*quartina*) között jelenik meg az ellentét, melyet azután a záró háromsoros strófapár, a két „tercett” (vagy *terzina*) egyensúlyoz ki, mintegy szintézist alkotva a megelőző tézis-antitézis kettőshöz. Ha nem is ilyen strukturális viszonyban, de meghatározó jelentőséget kap az antitézises szerkesztés Petrarca „Zefiro torná”-jában is (2. táblázat).⁶ A vers egy döntő fordulatra épül, mely nem véletlenül emlékeztet több elemzőt is az *Orfeo* II. felvonásának tragikus *messaggiera*-jelenetére.⁷ Csakhogy a drámainak nevezhető ellentét nem a két négysoros, hanem a vers első és második fele között van. A fordulatot az első tercina kezdete adja.

4 Vö. K. Gary Adams – Dyke Kiel: *Claudio Monteverdi: A Guide to Research*. New York – London: Garland Publishing, inc., 1989, 12–13.

5 Jelentését a szótár 'dallam'-ként, 'nóta'-ként adja meg, lásd *Világirodalmi Lexikon*, s. v. „Szonett”.

6 A Monteverdi-kompozícióban felhasznált Petrarca-szöveg kritikai jegyzetekkel kísért közreadását lásd az új Monteverdi-összkiadásban, *Madrigali a 5 voci. Libro Sesto*, 69.

7 Ld. pl. Pándi Marianne kismonográfiájában is: *Monteverdi*. Budapest: Gondolat, 1961 (Kis zenei könyvtár), 109.

Petrarca: Canzoniere, CCCX

Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena,
e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne et pianger Philomena,
et primavera candida et vermiglia.

Ridono i **prati**, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria et **l'acqua** et la terra è d'**amor** piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.

Ma per me, lasso, **tornano** i più gravi
sospiri, che del cor *profondo* tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

et **cantar** augelletti, et **fiorir** piagge,
e 'n **belle donne** honeste atti soavi
sono un **deserto**, et fere aspre et **selvage**.

*A szép időt a langy szél visszahozta,
s megjött családja is, fivérek, virágok,
csicsergő fecskék, búgó csalóányok;
most érik a Tavasz fehér-pirosra.*

*Nevet a rét, az ég is mosolyog ma;
Jupiter vígan nézi, lánya lángot
hogyan gyújt; lég, víz, föld szerelmet álmod,
és minden állat fölgerjed lobogva.*

**De hozzám nem tér vissza, csak setéten
lengő sóhaj, szívem mit érte onta,
ki égbe vitte kulcsát és reményem;**

**s a sok kecses és nyújaslelkű donna,
madárdal és virágos part: mi nékem?
Csak pusztaság s vadállatok vadonja.**

(Sárközi György ford.)

Rinuccini

**Zefiro torna, e di soavi accenti
l'aer** fa grato e'l piè discioglie a **Ponde**,
e, mormorando tra le verdi fronde,
fa danzar al bel suon su'l **prato i fiori**.

Inghirlandato il crin Fillide e Clori
note temprando **Amor** care e gioconde;
e da monti e da valli ime e *profonde*
raddoppian l'armonia gli antri canori.

Sorge più vaga in **ciel** l'aurora, e'l sole,
sparge più luci d'or; più puro argento
fregia di **Teti** il bel ceruleo manto.

Sol io, per **selve abbandonate e sole**,
l'ardor di due **begli occhi** e'l mio tormento,
come vuol mia ventura, hor piango, hor **canto**.

*Megjött a langy szellő, és édes hangokkal
a levegőt betölti, s hullámot fodroz,
és borzolva susog által a zöld lombon,
hangja táncot járát réti virágokkal.*

*Phyllis és Kloris virág-koszorúsan
felzeng a szerelem boldog énekéből,
és magas hegyekről és a mély völgyekből
kettőzik a zengést a barlangok dúsan.*

*Szebben kél a hajnal s a nap az égen,
árasztja aranyát, árasztja ezüstjét,
ékesíti Thetisz színét kék köntösének.*

**Egyedül én vagyok, ki magányban égek,
szenvedem egy kínzó szép szempár gyötrését,
mint sorsom fordul, ajkamon sírás vagy ének.**

(Vikárius László ford.)

2. táblázat. „Zefiro torna”. Petrarca és Rinuccini költeményének összehasonlítása

Az antitézis, melyben az „ellentét ellentéte”, a párhuzam is természetszerűleg fontos szerepet kell, hogy játsszék, hisz nélküle nem juthatna érvényre a kontaszthatás, a költeményben egy másik gyakori stilisztikai eszközzel kombinálva jelenik meg. A természet, a környezet leírása előzi meg a költői „én”, a szubjektum lelkiállapotának jellemzését. A kettő között könnyen létrejöhét metaforikus vagy hasonlati kapcsolat. Az antitézissel kombinálva a viszony természetesen ellenkezőjére fordul, s a drámai fordulópontot egy ellentétes kötőszó, a „de” vezeti be („Ma...”).

Monteverdi a már említett VII. és a híres, „harcos és szerelmes” madrigálok-ból álló VIII. madrigálkötet között, 1632-ben egy könnyedebb műfajú kompozíciókat tartalmazó, újabb *Scherzi musicali* című kötetet adott ki.⁸ A kötet teljes címe – *Scherzi musicali cioè arie & madrigali in stil recitativo, con una ciaccona a 1 & 2 voci* [...] – mind a „modern” *recitar cantando* stílusra, mind a *ciaccona* jelenlétére felhívja a figyelmet.⁹ E *ciaccona* pedig nem más, mint Monteverdi másik „Zefiro torna”-megzenésítése.¹⁰ A kompozícióban feldolgozott, ugyancsak szonett műfajú vers azonos kezdőszavaival, ugyanakkor eltérő folytatásával a Petrarca-követők költői világának tanulságosan jellemző példája (lásd ismét a 2. táblázatot).¹¹ A vers költője, Ottavio Rinuccini, többek között a nagyrészt elveszett *L'Arianna*, valamint a *Ballo delle ingrato* szövegének írója (3. táblázat). Az első *Dafne*- és *Euridice*-opera – Giovanni Bardi köréhez tartozó – költőjének szövegeit Monteverdi általában a modern szólóének stílusában zenésítette meg, még ha a híres *Arianna* panaszából például külön megrendelésre egy hagyományos ötszólamú madrigálfeldolgozást is készített, mely éppen a Petrarca-féle „Zefiro torna” előtt szerepel a VI. kötet nyitó-darabjaként. Az 1632-ben megjelent *Scherzi musicali*ban összesen két azonosított Rinuccini-feldolgozást találunk, az „Armato il cor”-t, illetve a „Zefiro torna e di soavi accenti”-t. Ezek keretezik a kötetet.

A híres versek, dalszövegek kezdősorának vagy refrénjének idézése a közép-korban is elterjedt gyakorlat volt. Rinuccini szonettje ugyanakkor a Petrarca-vers kölcsönzött kezdőszavai után is szorosan követi mintáját, noha fölfedezhetőek mind tartalmi, mind formai különbségek is.¹² Az apró formai eltéréseknél lényegesebbek a két vers közötti megfelelések. A költői alaphelyzet és az alapszerkezet teljesen azonosnak mondható: a tavasz visszatértét festő hosszabb, felsorolásszerű természetrajzi kép után a vers váratlanul fordul át az újjáéledő természet derűjével ellentétes hangulatú „én” fájdalmának jellemzésébe. Szövegi azonosság nélkül is

8 Új kiadása: Claudio Monteverdi, *Scherzi musicali a una e due voci* (1632). Edizione critica di Frank Dobbins e Anna Maria Vacchelli. Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, 2002.

9 A *ciaccona* korabeli kompozíciós felhasználására röviden kitér Paolo Fabbri, aki szerint az eljárás legkorábbi példáját Domenico Viscontinál találjuk (1616), kinek *Il primo libro de arie a una e due voci* címmel megjelent kötetről lehet szó. Ld. Paolo Fabbri: *Monteverdi*. Trans. Tim Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 228., ill. vö. a RISM online katalógusával: <http://www.rism.info/en/service/opac-search.html>.

10 A *ciaccona* 2. számként bekerült a Monteverdi halála után megjelent IX. madrigálkötetbe is, ld. Fabbri: i. m., 272. E posztumusz madrigálkötet új kiadása: Claudio Monteverdi: *Madrigali e Canzonette. Libro Nono*. Edizione critica di Anna Maria Monterosso Vacchelli. Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, 1983.

11 A Rinuccini-sonett kritikai jegyzetekkel ellátott közléséhez ld. az új Monteverdi-összkiadás két említett kötetét: *Madrigali e Canzonette. Libro Nono*, 46., illetve *Scherzi musicali a una e due voci* (1632), 31–32. A legjelentősebb – esetleg Monteverdinek tulajdonítható – szövegváltoztatás Rinuccini versében az első sor eredetileg szabályosan rímelő zárószavának („odori”, vagyis „illatok”) a zenei tartalmú „accenti”-re („hangok”, „zengetek”) változtatása. Ld. a közreadók ezzel kapcsolatos megjegyzéseit.

12 Így például Petrarca költeménye a nála kevésbé gyakori keresztrimes (*abab*) fajtát képviseli, míg Rinuccini a Petrarcaéra igen jellemző ölelkező rímű (*abba*) „oktává”-t használ, melyet *cd* kétrímű „szex-tett” követ. Petrarcanál az ugyancsak kétrímű tercínák is eltérő módon a *cdc dcd* képletet alkalmazzák. A Rinuccini-versnél az első sor rímzavának lecserélése miatt a rím szerkezet csorbult, s ezért a közreadók a Monteverdi-összkiadásban *xbba* vagy *zbba* jelölést javasolnak.

	<i>Cím/kezdősor</i>	<i>Letét</i>	<i>Kiadás (keletkezés)</i>
1	<i>L'Arianna</i> (tragedia in musica)	–	(1608)
2	<i>Ballo delle ingrato</i> in genere rappresentativo	Amore, Venere, Plutone, 4 ombre d'inferno, 8 anime ingrato, 5 vle da braccio, clav, chitar	(1608) VIII. madrigálkötet (1638)
3	? „Sfogava con le stelle un inferno d'amore”	5 sz.	IV. madrigálkötet (1603)
cf. 1	<i>Lamento di Arianna</i> (4 rész),	5 sz., bc	VI. madrigálkötet (1614)
cf. 1	<i>Lamento di Arianna</i>	S, bc	(1623)
4	„Armato il cor”	2 T, bc	Scherzi musicali (1632), VIII. madrigálkötet (1638), IX. madrigálkötet (1651)
5	„Zefiro torna”(Ciaccona a 2)	2 T, bc	Scherzi musicali (1632), IX. madrigálkötet (1651)
6	„Volgendo il ciel” és Ballo: „Movete al mio bel suon”	5 sz., 2 vl	(1636) VIII. madrigálkötet (1638)
7	„Ogni amante è guerrier” (3 rész)	2 T, B, bc	VIII. madrigálkötet (1638)
8	<i>Lamento della Ninfa</i> (3 rész)	S, 2 T, B, bc	VIII. madrigálkötet (1638)
9	„Bel pastor dal cui bel guardo”	S, T, bc	IX. madrigálkötet (1651)

3. táblázat. Monteverdi Rinuccini-szövegmegezenésítései

szinte azonos a kontraszthatást kiváltó drámai fordulópont: „Ma per me” (De hozzá) Petrarcanál és „Sol io” (Egyedül én) Rinuccininál.¹³ A két vers közötti párhuzamot a Rinuccini által idézett kezdet mellett számos hasonló formai helyen, vagy legalábbis hasonló funkcióban, összefüggésben megjelenő közös szó is alátámasztja. Rinuccini első kvartettjének zárósora – „fa danzar su'l prato i fiori” (megtáncoltatja a réten a virágokat) – igen közel áll Petrarca második kvartettjének kezdetéhez: „Ridono i prati” (nevetnek a rétek).

Igen jellemzők, s a versek zenei megformálása szempontjából döntő jelentőségűek a két vers közötti eltérések. A talán legfeltűnőbb – meglehet: felületi – különbség a kifejezetten zenei, olykor hangutánzó szavak megjelenése Rinuccini szövegében: „soavi accenti” (édes zengzetek), „note temprando [...] care e gioconde” (drága és vidám hangokat hallatva), „canto” (énekek), illetve „mormorando” (susogva) és a visszhangra utalva „raddoppian” (megkettőzik). Petrarca versében nem

13 Pontosabban Monteverdi Rinuccini-feldolgozásában. A vers korabeli közlésében a sorkezdet: „Lass' io” („Jaj én”). Talán ennek „Sol io”-ra változtatása is Monteverditől (vagy a szöveget megezenésítésre kiválasztó személytől) származhat. A „Sol” mindenesetre *soggetto cavato*-szerűen g (sol) hangra kerül (14. kotta).

találjuk ezeknek nyomát. Éppígy ami nála inkább felsorolásként jelenik meg („l'aria et l'aqua et la terra”, vagyis egyszerűen „a levegő és a víz és a föld”), az Rinucciniból fölfokozott, talán barokkos-patetikusnak mondható kontrasztot vált ki: „e da monti e da valli ime e profonde” (és hegyekről és mélységesen mély völgyekből). Egyáltalán: azt mondhatjuk, hogy a természeti képek Rinuccininál „romantikusabbak”. Mind a hangutánzó szavak, mind a „drámai” tájleíró képek esetén előtérbe kerül a szavak helyi, közvetlen hatása – hol hangzásuk, hol értelmük révén.

Nemcsak a költemény arányai szempontjából fontos az a talán első pillantásra jelentéktelennek tűnő különbség, hogy míg Petrarca a szextett kezdetekor indítja az antitézist, addig Rinuccini – már inkább csattanószerűen – az utolsó tercínára hagyja. Hiszen ezáltal Petrarca sokkal jobban elmélyítheti, kifejtheti a lírai „én” fájdalmanak leírását. Figyelemre méltó, hogy ugyanakkor a vers lezárásának kidolgozásakor mindkét költő egy újabb kontraszthatást épít a szövegbe – de milyen jellemző ismét a kettő közötti különbség. Petrarca a külvilág képeihez visszatérve ismétli minden szépségnek, bájnak a boldogtalan „én” számára való hasztalanságát. Rinuccini a szerelmes lelkiállapotát festve a „hor piango, hor canto” (hol sírok, hol dalolok) oppozíciójával a csattanó csattanóját fogalmazza meg. És éppen itt rejlik a két vers közötti alighanem leglényegesebb különbség. Hisz miről is van szó az egyikben, s miről a másikban? Petrarca versbéli mása az elvesztett, halott Lauráról énekel, kinek a költő egész *Canzonieréjét* ajánlotta. Rinuccini lényegesen konvencionálisabb költői helyzetet fest, hiszen úgy tűnik, a – mondhatni alkalmi – szerelem okozta bánatról beszél. Az „én” hétköznapi fájdalma sokkal súlytalanabb, mint a halott Laura hódolójáé. Ezért is késlelteti s tartogathatja a későbbi költő az utolsó tercina kezdetére a döntő fordulatot. Hiányzik belőle az érzelmi súly, a tartalom ahhoz, hogy ki tudja tölteni a költemény teljes második felét. S ezért engedhető meg a zárás kontrasztja, bánat és reménytelen öröm ilyen közvetlen szembeállítására.

De hogyan reagál a két kompozíció zenéje a két szonett itt megfigyelt eltérő sajátságaira? Természetesen maga a műfajválasztás is jellemzőnek tűnik. A Petrarca-megzenésítés a 16. századból örökölt, jellegzetes ötszólamú madrigálletétet választja (1. kotta),¹⁴ melyhez ugyan tartozik hangszeres *basso* szólam, ám ez nem *basso continuo*, hanem a kompozíció után külön lejegyzett, a mindenkori legmélyebb szólamot követő *basso seguente*.¹⁵ Habár a metrumváltás, a „tempo” szóra

14 A két Monteverdi-műből idézett kottapéldák az új összkiadás szövegén alapulnak, de valamelyest egyszerűsítve közöljük őket. Elhagytuk a basso continuo kidolgozott jobbkez-szólamát, és bizonyos módosítójeleket nem a hang fölött, hanem a kottában közlünk, amennyiben szerepük számunkra egyértelműnek tűnik. Az ötszólamú madrigál esetében a javasolt metronómjelzéseket sem közöljük, hanem helyettük csak a közreadásnak megfelelően a hangértékek egymáshoz való viszonyát jelezzük. (A *Ciaccona* kiadásában a közreadók is így jártak el.)

15 Werner Braun *Die Musik des 17. Jahrhunderts* című könyve (Laaber: Laaber, 1981 [Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 4]) 143. oldalán közli a VI. madrigálkötet két szemben fekvő oldalát, melyeken összevethető a „Zefiro torna” végén külön lejegyzett hangszeres basszus szólamkottaképe a rákövetkező „Una dona fra l'altra” concertato madrigál *basso continuo*út és szólókat tartalmazó partitúralejegyzésével. Említi Tomlinson is, i. m., 156.

Ze - fi - ro Ze - fi - ro tor - na Ze - fi - ro
Ze - fi - ro Ze - fi - ro tor - na e' l bel
e' l bel tem - po ri -

5

tor - na e' l bel tem - po ri - me - na, e' l bel tem -
tem - po ri - me - na,
me - na, e' l bel tem - po ri - me -
Ze - fi - ro Ze - fi - ro tor - na e' l bel tem - po ri -
Ze - fi - ro Ze - fi - ro tor - na e' l bel tem - po ri -

9

po e' l bel tem - po
e' l bel tem - po
na,
me - na, e' l bel tem - na
me - na e' l bel tem - po ri - [mena]

megjelenő diminúciós jellegű díszített tercmenet a Canto és Quinto szólamban világosan jelzi az első jelentősebb zárlatot az első verssor végén, rövid homofón deklamáló szakasz vezet át észrevétlenül a tömören, szövegismétlés nélkül előadott második verssorba.

Két-három szólam váltakozása hozza a harmadik szövegsort (már több szövegismétléssel), majd egy négyszólamú imitáció indítja az első versszak utolsó sorát:



2. kotta. A Petrarca-megzenésítés, 29–31. ütem, csak a Tenore szólam

D-ről a Tenore, G-ről a Quinto, A-ról a Basso, végül ismét D-ről, egy oktávval följebb a Canto szólam éneklje az új *soggettót*. A strófa félzárlaton ér véget, s a záró szavak homofon előadásánál visszatér a kezdet jellegzetes $\text{♩} \cdot \text{♩}$ ritmusa, mely olyan szorosan kapcsolódott a „Zefiro” szóhoz. Azért is tűnik fontosnak a ritmuskép visszaidézése az első versszak zárlatában, mert így szerves a kapcsolat a második strófának a mű kezdetét visszaidéző indításával. A második strófa zenéje ugyanis az első variációja, s így a teljes feldolgozás egyfajta AAB „bar”-formaként írható le. Éppen az első két versszak feldolgozásának variánsviszonya miatt válik azonban olyan feltűnővé és jelentőssé minden lényegesebb eltérés. A második szövegsor indítása, kétséggkívül a főisten megnevezése miatt, ezúttal határozottan elválik a megelőző sortól, amiben a darab derűs alaplejtését megadó pontozott ritmusképlet deklamatív ötszólamú felhasználása is fontos szerepet kap. Kiemeli az új sor indítását a váratlan (tercokron) harmóniafordulat is: D-dúr–B-dúr (3. kotta). A záró sor megzenésítése (a téma imitációja s a zárlat maga) lényegében ismét egyezik az első strófiával.

A döntő cezúrát, az első tercina határát egyszerre metrum- és tonalitásváltás jelzi. Az eddigi gyors páratlanul szemben lassabb páros lüktetésre váltunk, s az eddigi G-re épített dór hangsor (transzponált 1–2. tónus a hagyományos elmélet szerint) helyett a \flat előjegyzés elmaradása után A-eol lesz az uralkodó hangsor; ebben zárul „pikardiai” terccel az első tercina. Ám mindezeket túl ismét váratlan harmóniafordulat is jelzi a váltást: ezúttal a D-dúrt újabb tercokron fordulattal nem B-dúr, hanem F-dúr követi. Az új szakaszt indító témában fontos szerepet kap egy sóhajszerű ereszkedő motívum (4. kotta). Az első tercina tempóban is, hangnemi leg is egyetlen zenei egységet alkot. Az utolsó strófa kezdetét a gyorsabb páratlan ütem visszatérése, cisz/c harmóniai keresztállás (a megcélzott új hangnem a C-ión lesz), új, szekvenciálisan emelkedő *soggetto* vezet be (5. kotta).

A kompozíció utolsó – döntő – fordulata a verssel összhangban zeneileg is a záró sorra marad: a másodsor is bekövetkező váltás a lassú páros ütemre. Az újabb, ismét imitációra felhasznált téma merőben eltér a darab valamennyi eddigi, alapvetően kis hangközlépésekre épülő, a dallamirányokat tekintve többnyire kiegyenlített motívikájától. Egy ereszkedő dúr hármashangzat-felbontásra

[se] re - na; Gio - ve s'al - le - gra di mi - rar sua fi - glia;

[se] re - na; Gio - ve s'al - le - gra di mi - rar sua fi - glia;

[se] re - na; Gio - ve s'al - le - gra di mi - rar sua fi - glia;

[se] re - na; Gio - ve s'al - le - gra di mi - rar sua fi - glia;

[sere] na; Gio - ve s'al - le - gra di mi - rar sua fi - glia;

3. kotta. A Petrarca-megzenésítés, 51–56. ütem

[raccon]si - glia. Ma per me, las - so, tor[nano]

[rac]con - si - glia. Ma per me, las[so]

[rac]con - si - glia. Ma per me, las - so, tor[nano]

[rac]con - si - glia. Ma per me, las - so, tor - na - no i più gra[vi]

[rac]con - si - glia. Ma per me, las - so, tor[nano]

4. kotta. A Petrarca-megzenésítés, 72–78. ütem

e can - tar au - gel - let - ti e fio - rir e fio - rir piag - ge

5. kotta. A Petrarca-megzenésítés, 93–98. ütem, csak a Canto szólam

épül ez az utolsó *soggetto*, melynek kerete változó: kvint (Tenore), oktáv (Canto), decima (Quinto), s a basszusban egyenes duodecima (6. *kotta*). Ezt a szélesebb hangértékekre, váratlan hangközugrásokra épülő zárószakaszt ritkább alterációk, a Fisz és a Cisz nem vezetőhangú szerepeltetése jellemzi. A Cantóban a „selvagge” szó kifejezésére még fölfelé irányuló tritonuslépés (g–cisz) is megjelenik. Nem kétséges, e felemelt hangoknak éppúgy szövegkifejező a jelentősége, mint a G alaphanghoz visszatérő zárás dúr-tercének: a lágy (*molle*) b-t a „kemény” (*durum*) h hang váltja fel.



Ciaccona

5
 Ze - fi-ro ze - fi - ro ze - fi-ro ze - fi - ro
 Ze - fi-ro tor - na, ze - fi-ro tor -

9
 ze - fi-ro ze - fi - ro tor - na, ze - fi - ro
 na, ze - fi-ro tor - na, tor - na, tor -

13
 tor - na, ze - fi - ro ze - - - - - fi - ro tor -
 na, ze - - - - - fi - ro tor -

17
 na, e di so - a - vi ac - cen - ti
 na, l'a - er l'a - er fa gra - to

8. kotta. A Rinuccini-megzenésítés, 25–31. ütem

egyaránt kecses kettőskötéseket és édes hangzású tercelést hív elő. Az „éj”-t az énekszólamokban lelassult mozgás és hosszú szünetek festik. A hegyre fölemelkedik, a völgybe leszáll a dallamvonal, s a zengést a barlangok valóban visszhangozzák: a *forte* ereszkedő hármashangzat-felbontásos motívumokat *piano* verik vissza (12. kotta). Mindezek s még további változatos zenei képek vonulnak föl a *ciaccona* szünni nem akaró, makacsul egyre csak ismétlődő basszusformulája fölött.¹⁷

A spanyol tánc-eredetű *ciaccona* „ethosát” sejthetjük magából a kompozícióból. A hármás lüktetés, a dúr jelleg (szemben a későbbi barokknak gyakran a passacagliaformulával keveredő moll chaconne-jával) derűt sugároz. Monteverdi később a 150. zsoltár („Laudate Dominum in Sanctis ejus”) basszuskíséretes szólóhangra írott feldolgozásában használta fel a „Laudate eum” szöveg utolsó megjelenéséhez. Ennél is érdekesebb, hogy miként alkalmazza Heinrich Schütz a *ciacconát*, amikor a *Symphoniae sacrae* II. részének egyik német zsoltárfeldolgozásához („Es steh

17 Érdemes figyelembe venni a korabeli jellegzetes hangszeres *ciacconák* közül Merula néhány évvel később, 1637-ben a *Canzoni overo Sonate concertate per chiesa e camera* című, Op. 12-es kötetében publikált háromszólamú C-dúr darabját. A Monteverdiével tökéletesen egyező ritmusú basszus a darabban végig jelen marad, a harmóniai körvonal ott sem változik meg, ahol a basszus szólamba kerül a diminúció, s a ritmust átveszi az addig ritmikailag szabad két felső – szövegtelen „cantó”-nak nevezett – szólam. A kompozíciót rövid kiszélesítés zárja, ám a basszus itt is megőrzi a *ciaccona*-képletet. E Monteverdiével jól összevethető darabra Péteri Judit volt szíves föl hívni figyelmem. Az összehasonlítás jól mutatja, hogy milyen más egy hangszeres típus briliáns megvalósulása (Merula darabja), s mi történik, amikor egy versmegzenésítéskor ugyanez a típus megidézett stílussá és kifejezőeszközzé válik.

e mor - mo - ran - - - do

e mor - mo - ran - - - do

9. kotta. A Rinuccini-megzenésítés, 35–39. ütem, csak az énekszólamok

c di so - a - vi ac - cen - ti

10. kotta. A Rinuccini-megzenésítés, 17–18. ütem, csak a Canto I

fa dan - zar al bel suon al bel suon

al bel suon fa dan - zar al bel suon

11. kotta. A Rinuccini-megzenésítés, 41–46. ütem, csak az énekszólamok

e da mon - ti da mon - ti i -

e da val - li

me rad - dop - pian - l'ar - mo - nia rad - dop -

e pro - fon - de rad - dop - pian - l'ar - mo - nia

12. kotta. A Rinuccini-megzenésítés, 67–74. ütem, csak az énekszólamok

Gott auf”, 68. zsoltár 2–4. sor) két Monteverdi-kompozíciót választ mintául.¹⁸ A műnek az Isten felkelését emelkedő hármashangzatvázra épülő melodikával festő kezdete és az Úr ellenségeinek szétszórásáról szóló egész első része az ugyancsak Rinuccini-szövegű „Armato il cor”-ra épül. Második modelljét, a „Zefiro torna” ciacconabasszusát és helyenként vokális anyagát is a kontraszthatású, rövid második örvendező szövegrészre tartogatja: „Az igazak pedig örvendeznek és vígadnak az Isten előtt, és ujjongnak örömmel” (13. kotta):¹⁹

Es steh Gott auf, daß seine Feind zerstreuet werden
und die ihn lassen für ihm fliehen.
Vertreib sie, wie der Rauch vertrieben wird,
wie das Wachs zerschmelzt vom Feuer,
so müssen umkommen die Gottlosen für Gott.

*Felkél az Isten, elszélednek ellenségei;
és elfutnak előle az ő gyűlölői.
A mint a füst elszéled, úgy széleszted el őket;
a mint elolvad a viasz a tűz előtt,
úgy vesznek el a gonoszok Isten előtt;*

Aber die Gerechten müssen für Gott sich freuen,
von Herzen freuen und fröhlich sein.

*Az igazak pedig örvendeznek és vígadnak
az Isten előtt, és ujjongnak örömmel.*

4. táblázat. Schütz: „Es stehe Gott auf”, a Symphoniae sacrae II című kötet (1647) 16. számának szövege

Monteverdinél a derűs, életvidám ciacconabasszus sodor végig a Rinuccini-féle költeményen, s így jutunk el a szonett döntő fordulatához: „Csak én vagyok elhagyatott magányos vadonban...” (14. kotta a 408. oldalon). A mozgás itt is, akár csak a Petrarca-megzenésítésben, lassú páros ütemre vált; recitativót hallunk különleges kromatikus lépéssel mindjárt az utolsó tercina kezdetén, mely szokatlan harmóniafordulatot eredményez (G-dúr–E-dúr tercrokon kapcsolat). Mindez a rendkívül hosszú ostinato után különösen megdöbbentő hatású. A megzenésítés azonban még egy váratlan fordulatot tartogat. A recitativo végén a „piango” (sírok) szót az eddigi terc-, szextmenetekkel szemben váratlan hatású, láncszerűen összekapcsolt szeptimdiszsonanciák festik. Ám a szerelmes sorsa jobbra fordultán azonnal feledni tudja előbbi bánatát. Az „or canto” passzázsait már ismét a ciacconabasszusra dalolja. Monteverdinek a hatást a szöveg megisméltése folytán lehetővé vált újabb, még rendkívülibb diszsonanciákat tartalmazó recitativo rövid visszatérésével sikerül tovább fokoznia. A *ciaccona* utolsó visszatérése után pedig gazdagon ékesített, tovább nem fokozható, virtuóz zárószakasz következik, mely az „or canto” talán felszínesnek ható bizakodásával fejezi be a kompozíciót (15. kotta a 409. oldalon).

A Petrarca-megzenésítésben, mint láttuk (4. kotta), szintén lassabb páros lüktetés – ha nem is recitativo –, valamint a tonalitás megváltozása (a hexachordum molle elhagyása) és új emelt hangfokok – ha nem is mindjárt kromatika –, vala-

18 Fabbri is idézi Schütz előszavát, ld. i. m., 242.

19 A Schütz-mű részletét a két hegedűszólam és a számozott basszus kidolgozásának elhagyásától eltekintve a Schütz-összkiadás szövege alapján közöljük, ld. Heinrich Schütz: *Symphoniae Sacrae II/1647: Nr. 13–22*. Hrsg. Werner Bittinger. Kassel: Bärenreiter, 1965 (Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, 16), 35–36.

so müs - sen, so müs - sen um -
so müs - sen, so müs - sen um - kom - men, so
kom - men, so müs - sen, so müs - sen, so müs - sen, so müs - sen um - kom - men, um -
müs - sen, so müs - sen, um - kom - men, so müs - sen, so müs - sen, um - kom - men, um -
kom - men die Gott - lo - sen für Gott. A - ber,
kom - men die Gott - lo - sen für Gott. A - ber,
a - ber die Ge - rech - ten, die Ge - rech - ten müs - sen sich freu - en,
a - ber die Ge - rech - ten, die Ge - rech - ten müs - sen sich freu - en,

13. kotta. Heinrich Schütz: „Es steh Gott auf”, 102–114. ütem, csak a basso continuo és a két énekszólam

mint itt is diszsonancialánc emeli ki a „De hozzám nem tér vissza, csak setéten / lengő sóhaj” fordulatot. A zeneszerző ugyan itt is kiaknázza az újabb kontraszthatás lehetőségét a madárdal említésekor, hiszen rövid időre visszatér a mozgékony hármasszólamú, de ezúttal a „vad vadon” váratlan, szokatlan ugrásokkal és diszsonanciákkal teli képe zárja a megzenésítést.

il bel ce-ru-leo man - to.

[man] il bel ce-ru-leo man - to. Sol i - o per sel - ve ab-ban-do-na te e

Sol i - o per sel - ve ab-ban-do-na te e so - le

so - le l'ar - dor di due be - gli oc - chie'l mio tor - men - to

14. kotta. A Rinuccini-megzenésítés, 111–119. ü.

Ha mármost eltér a két, egymáshoz mégiscsak igen közel álló, azonos formájú vers megzenésítése, az vajon mennyiben tulajdonítható a költői szöveghez való viszonyoknak, s mennyiben másnak, például alkalmi megrendeléshez kapcsolódó igényeknek, előadási alkalomnak, műfaji divatnak? Mindez szerepet játszhatott a két eltérő időszakban született kompozíció eltérő megformálásában. Ám aligha kétséges, hogy mindkét „Zefiro torna”-megzenésítés a szöveggel szoros összefonódottságban született. S a szöveg sajátosságai döntő szerepet játszhattak abban, hogy milyen legyen az eredeti petrarcai stílus zenei képe, és milyen költői visszfényként, más igények számára született utánpótlásáé.

co-me vuol mia ven-tu-ra or pian - - - go or

co-me vuol mia ven-tu-ra or pian - - - - -

can - - to or can - -

go or can - - to

to or can - -

or can - -

to.

to.

ABSTRACT

LÁSZLÓ VIKÁRIUS

‘ZEFIRO TORNA’

Petrarch and petrarchismo in Monteverdi's Two Madrigals

Monteverdi's Sixth Book of Madrigals, published in 1614, opens with a five-voice version of the famous *Lamento d'Arianna*, originally composed as a solo piece, immediately testifying to a possible transformation from one genre to the other. In the same book one of Monteverdi's few Petrarch settings (see Table 1), *Zefiro torna e 'l bel tempo rimena* (*Canzoniere*, cccx) is also included in a similar five-voice setting as the second piece, which, with its roughly three-part structure and varied repeat of the music of the first half (resulting in a kind of Bar form for the whole piece) is a characteristic representative of the 'classic' genre. This poem about the return of spring and the hopeless lover was paraphrased by Ottavio Rinuccini (librettist of Monteverdi's *Arianna*) in another sonnet, which even quotes the beginning, *Zefiro torna e di soavi odori*. With a slightly changed text, *Zefiro torna e di soavi accenti*, it was first published in the *Scherzi musicali* of 1632 and then also included in the posthumously published Ninth Book of Madrigals. A comparison of the two poems excellently shows the stylistic manners and mannerisms originating from Petrarch's influence around 1600. A detailed collation of the two texts shows how significant certain stylistic elements, such as the abundance of contrasts, the relish in colourful adjectives (*e da monti e da valli ime e profonde*) and even the obviously pointed use of words and phrases related to music (*accenti, mormorando, note temprando, raddoppian l'armonia, canto*, etc.), differentiate the later poem from its point of departure. (See the comparison of the original text of the two poems in Table 2.) The discussion of the stylistic differences between the texts is followed by a comparative description of the music in the two very different settings, the five-voice a capella form and the later setting using the then modern *ciaccona* bass pattern with basso continuo and two equal and competing virtuoso voices. The very characteristic differences in both the poems and the settings suggest that the choice of text and the choice of genre were clearly in close correlation with each other, no matter who was responsible for the choices themselves, whether it be the commissioner of the composition, an advisor, or the composer.

László Vikárius directs the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences and lectures at the Liszt University of Music in Budapest. He is editor-in-chief of the Béla Bartók Complete Critical Edition and edited with Vera Lampert the first published volume, *For Children* (early version and revised version). His further publications include *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* [Model and inspiration in Bartók's musical thinking] (1999), a facsimile edition of Bartók's autograph draft of *Duke Bluebeard's Castle* (2006), the *Somfai Fs* (with Vera Lampert; Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2005), the CD-ROM *Bartók and Arab Folk Music* (with János Kárpáti and István Pávai; 2006), and exhibition catalogues, *Bartók and Kodály: anno 1910* (with Anna Baranyi; 2010), *Bartók the Folklorist* (2014) and *Bartók the Pianist* (with Virág Büky; 2017).

BARTÓK BÉLA

ZENEMŰVEINEK KRITIKAI ÖSSZKIADÁSA

Már kapható a sorozat első két kötete:

37. KÖTET

Gyermekeknek zongorára. Korai és átdolgozott változat

Közreadja Vikárius László,
a közreadó munkatársa Lampert Vera

Z.15037

24. KÖTET

Concerto zenekarra

Közreadja Móricz Klára

Z.15024

Valamennyi kötet részletes bevezető tanulmányt tartalmaz angol, magyar és német nyelven, amely ismerteti a művek keletkezés-, előadás-, kiadás- és fogadtatástörténetét, valamint eligazítást nyújt Bartók kottázásával és a Bartók-művek előadásmódjával kapcsolatban. A kritikai megjegyzések angol nyelven olvashatók.

A Bartók-összkiadás kötetei megvásárolhatók online a www.emb.hu oldalon, vagy megrendelhetők a nagyobb zeneműboltokban. A teljes sorozatra előfizető vásárlók 10%-os kedvezménnyel juthatnak hozzá valamennyi kötethez. Az előfizetési nyomtatvány letölthető a kiadó honlapjáról, vagy kérésre postázzuk.

G. HENLE VERLAG
EDITIO MUSICA BUDAPEST

www.emb.hu

Ruth Tatlow

HOGYAN HASZNÁLJA (KI) NAPJAINK ZENETUDOMÁNYA A FIBONACCI-SZÁMOKAT ÉS AZ ARANYMETSZÉST?*

Az arany metszés és a Fibonacci-számok zenei alkalmazásával kapcsolatban félreértések összetett láncolata alakult ki az utóbbi években.¹ E téves értelmezések fenntartásáért mind nagyobb számban megjelenő nyomtatott és elektronikus tanulmányok, könyvek és disszertációk kezeskednek, s többségük látszólag magán viseli a tudományos feddhetetlenség jegyeit. A nagy tiszteletnek örvendő zenei lexikon, a *Musik in Geschichte und Gegenwart* mintegy ötven tételt sorol fel a „Goldener Schnitt” szócikk végén található bibliográfiában.² Ha el is tekintünk attól a jó néhány szövegtől, amelyeket inkább írtak „lendületes stílussal, semmint körültekintéssel”,³ a cikkek többsége a szakmai lektorálás szigorú folyamatán végigfutott tudományos közlemény. A leggyakrabban idézett és legkiválóbban érvelő írárok egyike Allan Atlas „Gematria, Marriage Numbers and Golden sections in Dufay’s ‘Resvellies vous’” (Gematria, házassági számok és arany metszés Dufay „Resvellies vous” című művében, *Acta Musicologica*, 1987) című tanulmánya. Vegyük példaként Atlas szövegének egyik passzusát:

* A tanulmány eredetije: Ruth Tatlow: „The Use and Abuse of Fibonacci Numbers and the Golden Section in Musicology Today”, *Understanding Bach* 1. (2006), 69–85; © Bach Network, <https://www.bach-network.org/ub1/tatlow.pdf>. A témához ld. még uő: *Bach’s Numbers. Compositional Proportion and Significance* c. könyvét (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), különösen annak 4. fejezetét. Bár az eredeti tanulmányban az idézetek csupán angol fordításban olvashatók, a magyar fordítás valamennyi idézet esetében lábjegyzetben közli az eredetit. A fordító köszönetét fejezi ki Recski Andrásnak, aki a magyar fordítást matematikai szempontból ellenőrizte, valamint Veres Máténak, aki a három Nikomakhosz-idézetet fordítását a görög eredetivel összevetette.

1 Hálás vagyok a Hinrichsen Alapítványnak, amiért támogatták a kutatást e tanulmány eredeti változatához, amelyet a 2002-es oxfordi Bach-szimpoziumon adtam elő. Köszönöm továbbá két matematika-történésznek, Ivor Grattan-Guinness (Middlesex University) és Roger Herz-Fischler (Carleton University) professzoroknak a témához kapcsolódó, felvillanyozó levélváltásokat és beszélgetéseket.

2 „Goldener Schnitt”. In: Ludwig Finscher (hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter, 1998.

3 „[...] with more vigour than discretion”. Az emlékezetes kifejezést Malcolm Boyd alkotta egy másik, jól ismert numerológiai technika leírására, amely többek számára bizonyult vonzóknak a zenetudomány holdkörös peremvidékén. Ld. Malcolm Boyd: *Bach: The Master Musicians*. London, Melbourne: Dent, 1983, 223.

Egy meghatározott hosszúság aranymetszését, amelyet ismertek az ókori Egyiptom és Babilónia építészai, amelyről „szélső és közbülső arányként” Eukleidész is közölt leírást, és amelyet mágikus és isteni vonásai miatt magasztaltak később olyanok, mint Leonardo da Vinci („sectio aurea”), Luca Pacioli („divina proportione”), és Johannes Kepler („sectio divina”), úgy kapjuk meg, ha az egészet megszorozzuk 0,618-del. És bár az eredményként kapott arányt mindig csak irracionális számmal tudjuk kifejezni, a racionális számokkal való közelítés annak a számsorozatnak a felhasználásával lehetséges, amelyet a 13. századi matematikus, Leonardo da Pisa vezetett le *Liber abaci* című 1202-es könyvében, s ez annál jobban közelíti az aranymetszést, minél több tizedesjeggyel fejezzük ki.⁴

Meggyőzőnek és tényszerűen helyesnek tűnik a leírás, ha azonban alaposan megvizsgáljuk, kiderül, hogy az érvelésben számos hiba rejlik. Az aranymetszést például valóban mágikus és isteni vonásai miatt magasztalták, csak hogy Leonardo da Vinci és Pacioli kizárólag a geometria révén, szögmérők segítségével talált rá, nem pedig törtekkel vagy számsorozatokkal. Kepler ugyan tisztában volt azzal, hogy a számsorozat Eukleidész arányához közelít, neki azonban arról nem lehetett fogalma, hogy 1202-ben mit írt róla Fibonacci. Atlas leírásából úgy tűnhet, Fibonacci tudatában volt annak, hogy a nyulak szaporodását illusztráló számsorozata Eukleidész arányának közelítése. Bár Atlas tévúton járt, úgy gondolta, hogy a jelenséget a maga történetiségében érti, s érvelését azzal a logikus konklúzióval zárta, hogy Dufay tudatosan használta az aranymetszést, amikor „Resvellies vous” kezdetű chansonjának 271. minimáját szimbolikus jelentéssel ruházta fel.

Dufay „Resveillies vous” kezdetű chansonja 438 minima hosszúságú; az aranymetszés hosszabb és rövidebb szakasza közötti osztópont tehát 270,684-nél található, vagyis gyakorlatilag a 271. minimánál, a 46. brevis első ütésén. Ennek jelentősége egyértelmű: Dufay annak a frázisnak a dallami és artikulációs csúcspontjával jelzi az egész darab szerkezeti fordulópontját, amely dióhéjban magában foglalja a mű szimbolikus jelentését.⁵

Atlas módszere tökéletesen példázza, hogy mi a probléma az aranymetszéssel kapcsolatos zenetudományi írások többségével. Az alapvető metodológia hibás, amennyiben nem különíti el a zeneszerző tudatos kompozíciós döntéseit a műre jellemző szerkezeti vonásoktól. Az, hogy egy darabban jelen van az aranymetszés,

4 „Known to the architects of ancient Egypt and Babylonia, described by Euclid (as the extreme and mean ratio) and later praised for its magical and divine qualities by the likes of Leonardo da Vinci ('sectio aurea'), Luca Pacioli ('divina proportione') and Johannes Kepler ('sectio divina'), the Golden section of a given length may be arrived at by multiplying the whole by 0.618. And though the resulting proportion will always be expressed as an irrational fraction, its equivalent in rational numbers can be approximated by means of the number sequence devised by the 13th century mathematician Leonardo da Pisa in his *Liber abaci* of 1202, which more and more closely approximates the Golden section as it approaches its higher terms.” Allan Atlas: „Gematria, Marriage Numbers and Golden Sections in Dufay's 'Resvellies vous'”, *Acta Musicologica* 59. (1987), 122.

5 „Dufay's 'Resvellies vous' is 438 minims long; the point of division between the longer and shorter parts of the Golden section then is 270.684, or more practically, the 271st minim, and thus falls on the downbeat of the 46th breve. The significance seems clear: Dufay marks the structural point of the piece as a whole with the melodic and articulatory high point of the very phrase that contains in a nutshell the symbolic meaning of the work.” Uott, 122–123.

nem feltétlenül jelenti azt, hogy a zeneszerző tudatosan eltervezte a használatát. Atlas ráadásul hiányos történeti ismeretekkel rendelkezett. Nem tudta, hogy Fibonacci feljegyzéseit a 19. században fedezték fel, ahogy azt sem, hogy maga Fibonacci nem volt tisztában a ténnyel, miszerint a nyúlsorozat megközelítőleg az úgynevezett „aranymetszést” fejezi ki számokban. Atlas egymás mellé helyezte a tényeket – hogy az aranymetszést⁶ mágikus és isteni minőségei miatt magasztalták 1509-ben, s hogy Fibonacci a számsorozatot 1202-ben írta le –, s ennek nyomán úgy hitte, hogy azért használta Dufay a Fibonacci-számokat 1423-ban, hogy a „mágikus és isteni” arányhoz méltó kompozíciót hozzon létre. A Fibonacci-sorozat segítségével azonban Dufay nem alakíthatta ki tudatosan ezt a szerkezeti fordulópontot a 271. minimánál.

Jelen tanulmány megírásával az a célom, hogy hozzájáruljak a félreértések továbbgyűrűzésének megfékezéséhez, és hogy ezzel az esztétikai szempontból rendkívül izgalmas jelenséggel kapcsolatban új, történetileg érvényes további kutatásokat inspiráljak.

I. Történeti bizonyítékok a matematika területéről

i) Az eukleidészi arány története és áthagyományozása

Eukleidész a Kr. e. 3. században írta le az arányosság egyik fajtáját, amelyet „szélső és közbülső aránynak” nevezett.⁷ Az AB szakaszt akkor osztjuk a szélső és közbülső arány szerint két nem egyenlő részre, amikor a teljes szakasz (AB) úgy aránylik a hosszabbhoz (CB), ahogy a hosszabb (CB) a rövidebbhez (AC).

A—————C—————B

$$AB:CB=CB:AC$$

Eukleidész aránya sokféle néven ismert: „aranymetszéseként”, „isteni arányként”, illetve „szélső és közbülső arányként” is. Az „isteni arány” kifejezést csak a 16. században, az „aranymetszést” a 19. században kezdték használni Eukleidész „szélső és közbülső arányára”. A továbbiakban a matematikusok gyakorlatát követve a „szélső és közbülső arány” kifejezést fogom használni az eukleidészi arány leírására, hogy elkerüljem az „aranymetszés” szót a hozzá tartozó sokféle esztétikai allúzióval.⁸

A szélső és közbülső arány egy régi görög osztás, amelyet Eukleidész többször is leír az *Elemek*ben:

6 Az aranymetszés vagy „goldener Schnitt” kifejezés először 1835-ben tűnik fel. Lásd alább (I.iii.b).

7 Roger Herz-Fischler: *A Mathematical History of Division in Extreme and Mean Ratio*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1987, 164–165.; új kiad.: uő: *A Mathematical History of the Golden Number*. New York: Dover, 1999, 164–165.

8 Uott. Roger Herz-Fischler átfogó munkája nélkül képtelen lettem volna megérteni, illetve felfejteni a témát és zenetudományi implikációit.

- a) a téglalap és a négyzet megalkotásakor (VI. könyv, 30. tétel);
- b) a szabályos ötszög megalkotásakor (IV. könyv, 11. tétel; XIII. könyv, 8. tétel);
- c) az ikozaéder (XIII. könyv, 16. tétel) és a nyolcszög megalkotásakor (XIII. könyv, 17. tétel).

Az osztás vonalzó és körző segítségével hozható létre. Eukleidész sehol sem említi a megfelelő szög méretét. Nem fejezi ki számokban az arányt. Az *Elemekben* nem szerepelnek racionális számok. A hosszúságok, illetve a számok Eukleidész számára a mennyiség különböző fajtái; az aritmetika foglalkozott mindennel, ami diszkrét, a geometria mindennel, ami folytonos.⁹ A szélső és közbülső arány leírásakor Eukleidész egyszer sem használja az „arany”, vagy a „metszés” szót. Thomas Heath amellett próbált érvelni, hogy amikor Proklosz a Kr. e. 5. században a „metszés” kifejezést használta,¹⁰ akkor erre az osztásra utalt, ezt a felvetést azonban alaposan megcáfolták azóta.¹¹

Bár Eukleidész arányosságának áthagyományozása hosszú, és a matematika szempontjából izgalmas történet, számunkra az első mérőföldkövet Luca Pacioli műve jelenti. Nem azért, mert Pacioli bármivel is gazdagította volna a matematikát, hanem azért, mert tőle származik az érzelmi töltettel rendelkező „isten” jelző bevezetése a szélső és közbülső arányról szóló irodalomba. Pacioli a *De Divina Proportione* (Az isteni arányról) címet adta 1509-ben publikált három munkája összességének és első kötetének egyaránt (*Compendio divina proportione, Trattato dell'architettura, Libellus in tres partiales divisus* – Az isteni arány kompendiuma; Elméletírás az építészetéről; Könyv három részben). Az isteni arány kompendiuma című írásban az isteni arányra a következő jelzőket használja: lényegi, egyedülálló, ki mondhatatlan, megnevezhetetlen, felfoghatatlan, minden mást felülmúló, legnagyobb, szinte érthetetlen, legkiválóbb; végül így fogalmaz:

Amiképp Istent sem vagyunk képesek megfelelően definiálni, illetve szavak révén megérteni, úgy az arányosságunkat sem leszünk képesek kifejezni egyszerű számokkal, sem racionális mennyiségekkel, mindig rejtett és titkos marad, ezért a matematikusok irracionálisnak nevezik.¹²

Pacioli nem tudta kifejezni az isteni arányt egész számokkal, bármily nagyszűrűnek gondolta is ezt az osztást.

Dufay, a zeneszerző 1400 körül született, 1474-ben hunyt el, s jó fél évszázaddal azelőtt volt aktív, hogy Pacioli könyve megjelent. Különös csavart jelentett volna Dufay életében, ha a szélső és közbülső arány kifejezésére racionális számokat tudott volna használni. Ha az arányosságot isteni vonásai miatt magasztaló mate-

9 Ivor Grattan-Guinness: *The Fontana History of the Mathematical Sciences*. London: Fontana, 1997, 60–61.

10 *The Thirteen Books of Euclid's Elements*. Transl. Thomas L. Heath. New York: Dover, 1956, 98–99.

11 Herz-Fischler: *A Mathematical History...*, 96–99. és 167.

12 „Commo Idio propriamente non se po diffinire ne per parole a noi intendere, così questa nostra proportion non se po mai per numero intendibile assegnare, né per quantità alcuna rationale esprimere, ma sempre fia occulta e secreta e da li mathematici chiamata irrationale.” Luca Pacioli: *De divina proportione*. Venezia: Paganini, 1509, 4.

matikusok számára nem álltak rendelkezésre ezek a számok, elképzelhető-e vajon, hogy Dufay a birtokukban volt? És ha figyelembe vesszük a történelmi tényeket, vajon mennyiben tekinthetők érvényesnek azok a zenetudományi állítások, amelyek az aranymetszés *tudatos* használatáról beszélnek 1509 előtt keletkezett kompozíciókban?

Pacioli második kötete az építészetben, az emberi testben és a betűformálásban megfigyelhető arányokat tárgyalja, s jórészt az antik római építész, Vitruvius munkáira épít. Az arányokat harminckilenc alosztályba csoportosítja, ezekkel illusztrálja a betűk, az épületek és az emberi test felépítését. Valamennyi arány egyszerű racionális számokkal kifejezhető. Mivel a második kötet, az *Elméletírás az építészetéről* egybe volt kötve az elsővel, *Az isteni arány kompendiumával*, tévesen úgy tartották, hogy Pacioli a szélső és közbülső arányt használja az építészet vonatkozásában. Herz-Fischler 1799-ig vezeti vissza ezt a hibát,¹³ amikor is az *Histoire des mathématiques* második kiadásában Montucla a következőképpen írta le Pacioli művét:

A mű jó része olyan ábrákat tartalmaz, amelyek azt mutatják be, hogy az isteni arány miként alkalmazható az építészetben, illetve hogyan lehet belőle betűket kialakítani, s ezekből olyan jó ízlés tükröződik, hogy az a gyanúm, az antik szobrokról vették őket.¹⁴

Montucla téves állítását számtalanszor elismételték, és az aranymetszéssel kapcsolatos népszerű mítoszok szerves részévé vált. Pacioli nem alkalmazta a szélső és közbülső arányt a betűalkotásra, az építészetre vagy az emberi test felépítésére.

Az *isteni arányról* című Pacioli-mű harmadik kötete, a *Libellus* nem más, mint a platóni szabályos testekről szóló latin nyelvű Piero della Francesca-tanulmány, a *De quinque corporibus* (1478)¹⁵ szó szerinti olasz fordítása. Sem Piero della Francesca, sem Pacioli nem használta a Fibonacci-számokat a testek felépítésének leírásakor. És itt lép be a képbe Leonardo da Vinci. Ő illusztrálta Pacioli művét, ő rajzolta le a platóni testeket. Leonardo ismerte Eukleidész arányosságát. Körzőt használt, és könnyedén reprodukálta a szélső és közbülső arányt,¹⁶ de nem ismerte és nem is használta az arányosságot kifejező racionális számokat.

Ötven évvel ezelőtt a művészettörténész Rudolf Wittkower az alábbi következtésre jutott a korszak művészeti és építészeti traktátusainak tárgyalása során:

Úgy tűnik számomra, hogy a reneszánsz művészetelméletben azért nem tárgyalták az aranymetszést, mert irracionális vonásai miatt nem lehetett összhangba hozni Alberti „megbízható és meghatározott magyarázatával a dimenziókról” (*De Pictura*). A gyakorlatban ráadásul csak másodlagos jelentősége volt az aranymetszésnek. Az arányok legfonto-

13 Herz-Fischler: *A Mathematical History...*, 150.

14 „Une forte partie de l'ouvrage est composé de planches, représentant l'application de la proportion divine à l'architecture, à la formation des lettres capitales qui me paroissent même de si bon goût, que je les soupçonne tirées des monumens anciens.” J. F. Montucla: *Histoire des mathématiques*. Paris, 1799, 551.

15 Az öt szabályos (vagy platóni) test a tetraéder, a hexaéder (kocka), az oktaéder, a dodekaéder és az ikozaéder.

16 Martin Kemp (ed.): *Leonardo on Painting*. New Haven–London: Yale University Press, 1989, 119–123.

sabb reneszánsz tanulmányaiban, Leonardóéiban egyáltalán nem találkozunk az irracionális mennyiségek tudatos használatával.¹⁷

Igazán sajnálatos, hogy a zenetudomány képtelen volt tekintetbe venni e közeli társtudomány területén dolgozó kiváló kolléga írásait.

Az 1509-es helyzetet a következőképpen foglalhatjuk össze:

a) A szélső és közbülső arányt jól ismerték. Vonalak, szögmérők és körzők segítségével hozták létre. Így reprodukálhatták festményeken, ha a művész körzőt használt, vagy az építőművészetben és építészetben, amennyiben az építők szögmérőket és mérőőnokat alkalmaztak.

b) Az eukleidészi osztást nem tudták még racionális számokkal kifejezni.

c) Ebben a korszakban a racionális számok voltak a matematika számára a legfontosabbak.

d) Az arányelmélet meghatározta a kor zenei és művészeti írásait.

e) Az additív sorozatoknak semmi jelentőségük nem volt a matematikusok számára.

f) A zeneszerzők nem használhatták tudatosan a szélső és közbülső arányt a kompozícióik létrehozásában anélkül, hogy azt ne fejezték volna ki számokkal.

ii) Az úgynevezett „Fibonacci-sorozat” története és áthagyományozása

A Fibonaccinak is nevezett Leonardo da Pisa egy rekurzív sorozatot írt le *Liber Abaci* (1202) című művében, s ehhez a nyúl szaporulat apokrif történetét használta illusztrációként:

Egy ember egy pár nyulat tesz egy fallal teljesen körülvevett helyre, hogy megtudja, hány pár származhat ettől a pártól egy év alatt: természetüknél fogva a nyulak egy párt ellenek egy hónap alatt, és a születésük utáni második hónaptól kezdve szaporodnak. Mivel az említett pár az első hónapban is ellik, meg kell kettőznünk, vagyis az első hónapban két pár lesz. E két pár egyike újabb párat ellik a második hónapban, így tehát a második hónapban 3 pár lesz; ezek közül a következő hónapban kettő lesz vemhes, a harmadik hónapban tehát 2 pár nyúl fog születni; vagyis 5 pár lesz ebben a hónapban; közülük ugyan ebben a hónapban 3 lesz vemhes, a negyedik hónapban tehát már 8 pár lesz; közülük 5 fog nemzeni újabb 5 párt: a meglévő 8 párhoz adva tehát 13 pár nyúl lesz az ötödik hónapra; ezek közül az az 5 pár, amely ebben a hónapban született, nem ellik ebben a hónapban, de a másik 8 vemhes lesz. A hatodik hónapban tehát 21 pár lesz [...], végül 377 pár nyúl lesz; a nyúl pároknak ez a száma az elsőként említett pártól ered egy bizonyos helyen, egyetlen év alatt. A margón látható, hogy miként csináltuk, nevezetesen az első számot hozzáadtuk a másodikhoz, az 1-et a 2-höz; a másodikat a harmadikhoz; a harmadikat a negyedikhez; végül a tizedik számot a tizenegyedikhez, a 144-et a 233-hoz, így

17 „To my mind, Renaissance art theorists omitted discussing the golden section because its irrational properties could not be reconciled with Alberti's 'reliable and definite annotation of dimensions' (De Pictura). More over the golden section was only of secondary importance in practice. In the most important group of Renaissance studies in proportion, those by Leonardo, we never find a deliberate use of irrational magnitudes.” Rudolf Wittkower: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Chichester: Academy Editions, 1998, Appendix IV, 153.

kaptuk meg az említett nyulak összességét, 377-et; és ezen a módon tovább lehet vinni az egészet végtelen számú hónapra át.¹⁸

A nyúlsorozat Fibonacci-sorozatként vált ismertté jóval később. Fibonacci *Liber Abaciját* csak 1857-ben publikálta Baldassarre Boncompagni herceg két kötetben.¹⁹ Targioni Tozzetti feltehetően 1745-ben fedezte fel az eredeti kéziratot egy olasz könyvtárban, de ennek híre nem nőtt túl egy aprócska lábjegyzeten, így Fibonacci írásai háborítatlanul heverték további száz éven keresztül.²⁰ A nyúlprobléma önmagában áll a *Liber Abaciban*, előtte a tökéletes számokról (6, 28, 496 stb.),²¹ utána a négyismeretlenes elsőfokú egyenletekről esik szó.²² Fibonacci sehol sem kapcsolja össze a számsorozatot az eukleidészi aránnyal, és úgy tűnik, nem volt tisztában sorozatának tulajdonságaival. Ami azt jelenti, hogy még ha Fibonacci *Liber Abacijának* egy kéziratos másolata valamiképpen Dufay kezébe került is, a zeneszerző nem ismerhette volna fel, hogy a nyúlsorozat Eukleidész arányosságát fejezi ki.

iii) A szélső és közbülső arányt kifejező számsorozat története és áthagyományozása

a) Simon Jacob és Johannes Kepler

A számsorozatot már jóval azelőtt ismerték, hogy Fibonacci neve hozzákapcsolódott volna. Nincs szükség különösebb aritmetikai készségre ahhoz, hogy az ember megalkosson egy additív számsorozatot, ahhoz azonban különleges képességek kellenek, hogy megértsük egy efféle számsorozat tulajdonságait, alkalmazhatóságát és implikációit. A matematika története során a sorozat olykor felbukkan a szélső

18 „Quidam posuit unum par cuniculorum in quodam loco, qui erat undique pariete circumdatus, ut sciret, quot ex eo paria germinarentur in uno anno: cum natura eorum sit per singulum mensem aliud par germinare; et in secundo mense ab eorum natiuitate germinant. Quia suprascriptum par in primo mense germinat, duplicabis ipsum, erunt paria duo in uno mense. Ex quibus unum, silicet primum, in secundo mense geminat; et sic sunt in secundo mense paria 3; ex quibus in uno mense duo pregnantur; et geminantur in tercio mense paria 2 coniculorum; et sic sunt paria 5 in ipso mense; ex quibus in ipso pregnantur paria 3; et sunt in quarto mense paria 8; ex quibus paria 5 geminant alia paria 5: quibus additis cum pariiis 8, faciunt paria 13 in quinto mense; ex quibus paria 5, que geminata fuerunt in ipso mense, non concipiunt in ipso mense, sed alia 8 paria pregnantur; et sic sunt in sexto mense paria 21 [...], erunt paria 377, et tot paria peperit suprascriptum par in pr[a]efato loco in capite unius anni. Potes enim uidere in hac margine, qualiter hoc operati fuimus, silicet quod iunximus primum numerum cum secundo, uidelicet 1 cum 2; et secundum cum tercio; et tercium cum quarto; et quartum cum quinto, et sic deinceps, donec iunximus decimum cum undecimo, uidelicet 144 cum 233; et habuimus suprascriptorum cuniculorum summam, uidelicet 377; et sic posses facere per ordinem de infinitis numeris mensibus.” *Scritti di Leonardo Pisano. Mathematico del secolo decimoterzo*, 1–2. Publ. da Baldassarre Boncompagni. Roma: Tipografia delle scienze matematiche e fisiche, 1857–1862, 1., 283–284.

19 Ld. az előző jegyzetet.

20 John Leslie: *The Philosophy of Arithmetic*. Edinburgh: Abernethy & Walker, 1817, 226., láb.

21 Tökéletes számoknak nevezik azokat a természetes számokat, amelyek megegyeznek az önmaguknál kisebb osztóiik összegével. A 6 például tökéletes szám, mert az önmagánál kisebb osztói az 1, a 2 és a 3, és $1+2+3=6$. A következő tökéletes szám a 28, mivel $1+2+4+7+14=28$. A harmadik tökéletes szám a 496, a negyedik a 8128.

22 Leslie: i. m., 226., valamint *Scritti di Leonardo Pisano*, 1., 283–284.

és közbülső arány kifejezéseiként. A legkorábbi előfordulásai mintha függetlenek lennének egymástól, mintha a matematikusok egymagukban fedezték volna fel az összefüggést.

Az eukleidészi arány és a számsorozat közötti kapcsolatok után kutatva Leonard Churchin és Roger Herz-Fischler rátalált Eukleidész *Elemek* című munkájának 1509-es, Pacioli által gondozott kiadásában egy dátum nélküli, kézírásos bejegyzésre.²³ A 16. századi kéztől származó bejegyzés számbeli megoldást kínál Eukleidész II. könyvének 11. tételéhez, és a szélső és közbülső arány szerint osztott oldalak mellé a 233, a 89 és a 144 számokat írja. Honnan származik vajon ez a tudás, kérdezik a szerzők, tekintettel arra, hogy annak nem lehet forrása a kor két legjelentősebb matematikusa, Piero della Francesca vagy Bombelli, akik 1526 és 1572 között éltek.

Egészen a legutóbbi időkig úgy gondolták, hogy Johannes Kepler volt az első, aki nyomtatásban is megjelentette a szélső és közbülső arány számbeli kifejezését, 1995-ben azonban Peter Schreiber közreadott egy jegyzetet a *Historia Mathematica* hasábjain, amely felülírta ezt a nézetet.²⁴ Schreiber azt fedezte fel, hogy az 1564-ben elhunyt Simon Jacob már korábban publikálta a szélső és közbülső arány számbeli megoldását. A VII. könyv 2. tételében szereplő eukleidészi algoritmus tárgyalásához fűzött margóbejegyzésében Jacob leírta a „Fibonacci-sorozat” első huszonnolc elemét, és így fogalmazott:

Minél tovább ér az ember e sorozatban, annál közelebb kerül ahhoz az arányhoz, amelyet Eukleidész a II. könyv 11. tételében, illetve a VI. könyv 30. tételében ír le, de bármily közel kerüljön is ehhez az arányossághoz, soha nem fogja tudni sem elérni, sem meghaladni azt.²⁵

Tekintettel arra, hogy a megjegyzésnek, amely a szélső és közbülső arányt összekapcsolja a számsorozattal, semmi köze Jacob céljához, a törtek egyszerűsítésének vizsgálatához, Schreiber szerint Jacob vagy egy másik forrásból másolta az összefüggést, vagy maga fedezte fel azt, és „nem tudott ellenállni a kísértésnek, hogy érdekes felfedezését le ne jegyezze”.²⁶

Joachim Tanckius professzornak írott 1608. május 12-i magánlevelében Johannes Kepler kifejti, miként jött rá a szélső és közbülső arány számokkal való kifejezésére:

23 Leonard Churchin–Roger Herz-Fischler: „De Quand date le premier rapprochement entre la suite de Fibonacci et la division en extrême et moyenne raison?”, *Centaurus* 28. (1985), 129–138.

24 Peter Schreiber: „A Supplement to J. Shallit’s Paper ‘Origins of the Analysis of the Euclidean Algorithm’”, *Historia Mathematica* 22. (1995), 422–424.

25 „Je weiter mann solche ordnung je näher mann zu der Proportion kompt Davon beim Euclide die 11 Proposi. des 2 unnd 30 des 6 Buchs handeln und wiewol man immer ihe näher kompt mag doch nimmermehr dieselb erreicht auch nicht übertreten werden.” Uott, 424.

26 „[...] could not resist reproducing his interesting find”. Schreiber: *A Supplement*, 424. 1985-ben a kezemen volt Jacob rendkívül ritka könyvének egyik példánya, az 1565-ös kiadás (A:Wn-72.H.32), de nem figyeltem fel a számsorozat és Eukleidész közötti fontos kapcsolatra, mivel akkoriban más érdekelt. Ld.: Ruth Tatlow: *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 52., 133.

Az isteni arány nem fejezhető ki tökéletesen számokkal: ugyanakkor kifejezhető oly módon, hogy egy végtelen eljárás révén közelebb és közelebb kerülünk hozzá, és a négyzet ábrázolásakor csupán egy egységre leszünk tőle.²⁷

1611-ben aztán Kepler publikálta is felfedezését *De Nive sexangula* (A hatszögletű hópehelyről) című munkájában:

A szabályos testek közül a dodekaéder és az ikozaéder kizárólag ötszög, illetve háromszög alakú lapokból építhető meg, utóbbi esetben olyan háromszögekből, melyekből öt egy pontban érintkezik. Sem e két test, sem az ötszög nem alkotható meg anélkül az arányosság nélkül, amelyet a geometerek manapság isteninek neveznek. [...] Ezt kerek számban nem lehet tökéletesen kifejezni. [...] Vegyük a legkisebb számnak az 1-et és az 1-et. [...] Adjuk össze, és megkapjuk a 2-t; adjuk hozzá a második 1-et, az eredmény 3 lesz; adjuk hozzá a 2-t és 5-öt kapunk; adjuk hozzá a 3-at, 8 lesz az eredmény; adjunk 5-öt a 8-hoz, kijön a 13; 8-at a 13-hoz, megkapjuk a 21-et. Az 5 úgy aránylik a 8-hoz, ahogy megközelítőleg a 8 a 13-hoz, és a 8 úgy aránylik a 13-hoz, ahogy a megközelítőleg a 13 a 21-hez.²⁸

A 17. század végén, a 18. század elején a rekurzív sorozatok divatos területnek számítottak az algebra kutatóinak körében,²⁹ de 1611-ben Fibonacci műve még mindig a római könyvtárban rejtőzött, a matematikai kérdések tárgyalásának pedig semmi köze nem volt a zenéhez.

b) Aranyszámmánia

Az aranymetszések után való kutakodás, vagyis az aranyszámmánia csupán az 1830-as években kezdett hódítani. Az érdeklődés először Németországra korlátozódott, de fokozatosan kiterjedt egész Európára. A folyamat legfontosabb eseményeit az alábbi kronológia szemlélteti:

1835: Matematika-tankönyvének átdolgozott kiadásában Martin Ohm a „stetige Proportion” (folytonos arány) megszokott kifejezést a „Goldener Schnitt” (aranymetszés) terminussal váltja fel, vonzó nevet adva az eukleidészi szélső és közbül-ső aránynak.³⁰

27 „Jam uerò diuina proportio numeris exprimi perfectè nequit, exprimi tamen sic potest, út in infinitum progressi semper proprius accedamus, nec plus una unitate deficiamus in ipsa quadrati delineatione.” 1608. május 12-i levél, 116–118. sor. Max Caspar (hrsg.): *Johannes Kepler Gesammelte Werke*, Band XVI.: *Briefe 1607–1611*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1954, 157. Idézi Herz-Fischler: i. m., 161.

28 „Duo sunt corpora regularia, dodecaedron et icosaedron, quorum illud quinquangulis figuratus expressè, hoc triangulis quidem, sed in quinquanguli formam coaptatis. Vtriusque horum corporum, ipsiusque adeò quinquanguli structura perfici non potest sine proportione illa, quam hodierni Goemetrae Diuinam appellant. [...] In numeris exemplum perfectum dare est impossibile. [...] Sint minim 1. et 1. [...] Adde, fient 2. cui adde maiorem 1 fient 3. cui adde 2 fient 5. cui adde 3 fient 8. cui adde 5 fient 13. cui adde 8 fient 21. Semper enim vt 5 ad 8, sic 8 ad 13, ferè, et vt 8 ad 13, sic 13 ad 21, ferè.” Johannes Kepler: „Strena seu de Nive sexangula”. In: Max Caspar–Franz Hammer (hrsg.): *Johannes Kepler Gesammelte Werke*, Band IV.: *Kleinere Schriften 1602–1611*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1941, 270. Idézi Herz-Fischler: *A Mathematical History...*, 161.

29 Leonard Eugene Dickson: *A History of the Theory of Numbers, 1.: Divisibility and Primality*. Washington: Carnegie Institute of Washington, 1919, 393–411.

30 Uott, 1582.

1854: Adolf Zeising a számsorozat és az aranymetszés számos különböző formájára talál rá a természetben és a művészetekben, így a napraforgóban, az emberi test arányaiban és a klasszikus szobrokban.³¹

1855: Röber mellett érvel, hogy az aranymetszést szinte az összes egyiptomi piramis építéskor használták.³²

1857: Baldassare Boncompagni két kötetben publikálja Fibonacci kéziratait Rómában.³³

1878: Edouard Lucas (1842–1891) francia matematikus megalkotja a „Fibonacci-sorozat” kifejezést.³⁴

Az aranyszámánia 19. század végi, németországi divatja 1910 után úgy terjedt át más országokra, mint „egy váratlan és pusztító járvány, amely semmi jelét nem mutatta annak, hogy megállna”.³⁵ A 19. század végétől e mozgalom hatására kezdtek kísérletezni a zeneszerzők azokkal az esztétikai minőségekkel, amelyek az aranymetszésre (ahogy 1835 után nevezték) vagy a Fibonacci-számsorozatra (ahogy 1878 után nevezték) voltak jellemzők. De mi a helyzet a korábbi zeneszerzőkkel? Foglalkoztatta-e őket, hogy műveikben megjelenjen az aranymetszés, és ha igen, miként valósították meg?

II. Bizonyítékok a zenetörténetből

i) Boethius (Kr. u. 480–524) és Nikomakhosz (működése Kr. u. 100 k.)

Boethius állítólag leírta a Fibonacci-sorozatot a *De Institutione Arithmetica*-ban, amely jórészt Nikomakhosz Geraszénosz *Arithmetiké Eiszagógé* (Bevezetés az aritmetikába) című művének fordítása. Hogy Nikomakhosz használja a sortozatot, azt Allan Atlas is említi, és Powellt idézi forrásként. Newman Powell 1979-ben a *Journal of Music Theory* hasábjain érvelt amellett, hogy Nikomakhosz 10. arányossága a Fibonacci-sorozatot használja. A legalaposabb matematikusok és matematikatörténészek, Dickson (1919) és Herz-Fischler (1987, új kiadás: 1998) nem említik a Fibonacci-számok kontextusában Nikomakhosz 10. arányát. Powell, a muzikológus azonban így fogalmaz:

Bár a Fibonacci- és a Lucas-sorozat neve nem honosodott meg a 19–20. századig, maguk a számsorozatok a középkor folyamán mindvégig ismertek voltak az újpüthagoreusok „10. arányosságaként”, amely a Fibonacci-sorozatokban benne rejlő additív eljárásra épül.³⁶

31 Adolf Zeising: *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*. Leipzig: R. Weigel, 1854. Ld. <http://herz-fischler.ca/> (utolsó letöltés: 2017. október).

32 Roger Herz-Fischler: „The Golden Number, and Division in Extreme and Mean Ratio”. In: I. Grattan-Guinness (ed.): *Companion Encyclopedia of the History and Philosophy of the Mathematical Sciences*, 2. London: Routledge, 1994, 1580.

33 Leslie: i. m., 226., lábuj.

34 Grattan-Guinness: i. m., 751.

35 „[...] a sudden and devastating disease which has shown no signs of stopping.” Cookot idézi Herz-Fischler: *The Golden Number...*, 1582.

36 „While the names for the Fibonacci and Lucas series were not established until the 19th and 20th centuries, the series themselves were known throughout the Middle Ages in the form of the Neo-→

E kijelentés következményei rendkívül jelentősek. Ha Nikomakhosz 10. arányossága a Fibonacci-sorozatot írja le, akkor azt Boethius is ismerte. Mivel Boethius írásai tekinthetők a nyugati zeneelmélet alapköveinek, ez esetben a számsorozat a nyugati zene szívének mélyén rejlik.³⁷ Nikomakhosz a Kr. u. 1. században működött. Az arányokat az *Arithmetiké Eiszagógé* (Bevezetés az aritmetikába) második könyvében tárgyalja:

A korábbi szerzők általában hat arányosságról hebegnek-habognak, az alaptípusok Püthagorasz idejéből terjedtek tovább Platónon és Arisztotelészen keresztül, másik három pedig az előzőekkel ellentétben azoknak az értelmezőknek és szektánsoknak a körében volt használatban, akik utánuk következtek. Egyesek azonban kieszeltek négy újabbat, az előzőek különbségeinek és számainak megváltoztatásával, s ezek nem szerepelnek a régiek írásai-ban, csak olykor-olykor utalnak rájuk, mint valamiféle különösen szép részletre. Muszáj azonban végigfutnunk rajtuk az elkövetkezőkben, ha nem akarunk tudatlannak tűnni.³⁸

Nikomakhosz 10. arányossága az utóbbi négy között szerepel, amelyet azért tárgyal, hogy teljes legyen a kép, különben „tudatlannak tűnnénk”. Így folytatja:

A teljes lista 10. arányossága akkor látható, amikor három szám közül a középső úgy aránylik a legkisebbhez, mint a szélső értékek különbsége a nagyobb számok különbségéhez, például a 3, 5, 8 esetében, mivel mindkét párra ugyanaz az arány jellemző.³⁹

Nikomakhosz példájában a 3 és a 8 a szélső értékek, az 5 a közép. Ahogy a közép (5) aránylik a kisebbik számhoz (3), vagyis 5:3, ugyanúgy aránylik a szélső értékek különbsége (8–3=5) a nagyobb számok különbségéhez (8–5=3), vagyis 5:3=5:3. Nikomakhosz akármelyik három számot választhatta volna annak szemléltetésére, hogy a középső úgy aránylik a legkisebbhez, mint a szélső értékek különbsége a nagyobb számok különbségéhez. Ahogy Powell joggal megjegyzi, „a 10. arány leírásának nincs túlzott jelentősége, mi több, triviális, hiszen valamennyi

Pythagoreans' 'tenth proportion', which states the additive process involved in any Fibonacci sequence." Newman W. Powell: „Fibonacci and the Gold Mean. Rabbits, Rumbas and Rondeaux”, *Journal of Music Theory* 23. (1979), 230.

37 Michael Masi: *Boethian Number Theory. A Translation of De Institutione Arithmetica*. Amsterdam: Rodopi, 1983, Nikomakhosz 10. arányossága a 170. oldalon szerepel. A 22. oldal 24. jegyzetében Masi azt írja, hogy „az aranymetszés nem szerepel a *De Institutione Arithmetica*-ban, de röviden említi a *De Geometrica*, ld. Friedlein kiadásának 386. oldalát”. A *De Geometrica* nem közöl számokat az arány kifejezésére, a leírás teljes mértékben geometriai jellegű.

38 „Καὶ αἰ μὲν παρὰ τοῖς πρόσθετον θρυλλοῦμεναι ἐξ μεσότητος αἶδε εἰσὶ, τρεῖς μὲν αἰ πρωτότυποι μέχρι Ἀριστοτέλους καὶ Πλάτωνος ἄνωθεν ἀπὸ Πυθαγόρου διαμείνασαι, τρεῖς δ' ἕτεραι ἐκείναις ὑπεναντία τοῖς μετ' ἐκείνους ὑπομνηματογράφοις τε καὶ αἰρετισταῖς ἐν χρήσει γινόμεναι: τέσσαρας δὲ τινες ἐτέρας μετακινούν - τες τοῦτων ὄρους τε καὶ διαφορὰς ἐπεξεργρόν τινες οὐ πάνυ ἐμφανταζομένης τοῖς τῶν παλαιῶν συγγραμ - μασι, ἀλλ' ὡς περιεργότερον λελεπτολογημένας, ἄς ὁμως πρὸς τὸ μὴ δοκεῖν ἀγνωεῖν ἐπιτροχαστέον τῆδέ πη.” Richard Hoche (hrsg.): *Nicomachi Geraseni Pythagorei introductionis arithmeticae libri II* (Leipzig: Teubner, 1866), 142–143.

39 „ὡς ἡ δὲ ἐπὶ πάσας δεκάτη μὲν συλλήβδην, τετάρτη δὲ ἐν τῶν νεωτερικῶν ἐκθέσει ὁράται, ὅταν ἐν τρισὶν ὄροις ἢ ὡς ὁ μέσος πρὸς τὸν ἐλάχιστον, οὕτως καὶ ἡ διαφορὰ τῶν ἄκρων πρὸς τὴν διαφορὰν τῶν μεζῶνων, οἷον γ, ε, η, ἐπιδιμερῆς γὰρ ὁ ἐν ἑκατέρᾳ συζῶντι λόγος.” Uott, 143.

alkalommal kijön, amint két számot összeadunk, hogy egy harmadikat megkapjunk”.⁴⁰ Ne felejtjük el, hogy a 10. arány leírásakor Nikomakhosz nem említi a szélső és közbülső arányt. A 10. arány nem több, mint az összes arányosságot felsoroló lista egyik eleme. Powell így folytatja:

Egy további körülmény, ami a 10. arányosságot még jelentősebbé teszi, hogy ha az adott arányosság saját sorozatában már elég messze járunk, a létrejött arányok megközelítik az aranymetszésben található arányt, e „mágikus” arányosságot, amely olyannyira lenyűgözte a matematikusokat és a művészeket az idők folyamán.⁴¹

Powell egyre jobban belemelegszik a téma tárgyalásába, és ahelyett hogy szigorúan ragaszkodna a logikához és a tényekhez, elkezd túllépni Nikomakhosz szövegének keretein. Nikomakhosz példája, a 3:5:8 arányosság láttán eszébe jutnak a Fibonacci-számok. Így folytatja:

Mindez akkor válik igazán jelentőssé, amikor észrevesszük, hogy a 10. arányosság folyamatos aránnyá való kiterjesztése révén a Fibonacci-eljárást kapjuk meg (pontosabban az „aransorozat” eljárását).⁴²

Powell eltávolodott az elsődleges forrástól. Azt nem állítja, hogy Nikomakhosz a Fibonacci-sorozatot írja le, de a szöveg ezt sejteti. Bevezeti az isteni arányosság fogalmát, miközben az olvasó azon gondolkozik, vajon Nikomakhosz példájának van-e bármi köze a Fibonacci-sorozathoz. Rendkívül kiábrándító ez a fajta tudományosság. Ha figyelmesen olvassuk Nikomakhoszt, kiderül, hogy az aránynak, amelyet leír, semmi köze az eukleidészi szélső és közbülső arányhoz, annak jelentéséhez vagy bármiféle additív számsorozathoz.

Powell tudományos módszere akkor vált számomra különösen nyugtalanítóvá, amikor a szöveget eredeti kontextusában olvastam. Alig néhány sorral lejjebb, a 10. arányosság leírását követő bekezdésben Nikomakhosz így fogalmaz:

Már csak azt az arányosságot kell tárgyalnom, amely háromdimenziós, valamennyit felöleli, és amely a zene, valamint a természetkutatás előrehaladása számára a leghasznosabb. Csakis ezt nevezhetjük valóban és igazából harmóniának, s nem a többi.⁴³

Milyen megsemmisítő bizonyíték volna, ha Nikomakhosz az 5:8:13 arányt tekintené a legtökéletesebb és leghasznosabb arányosságnak a zene számára. Csak-hogy nem ez a helyzet. Nikomakhosz háromdimenziós, tökéletes arányossága, amely

40 „[...] the statement of this 10th proportion seems inconsequential, even trivial, for it occurs any time two numbers are added together to make a third.” Powell: i. m., 230.

41 „Another condition that would make the 'tenth proportion' more significant occurs when the given proportion is far enough into its own distinctive series that the ratios produced approach the ratios found in the Golden section, that 'magic' ratio that held such a fascination for mathematicians and artists down through the ages.” Uott.

42 „It is only when one recognises the Fibonacci process (or more properly, now, the 'Golden Sequence process') revealed by the expansion of the 'tenth proportion' into a continuous proportion that it becomes consequential.” Uott, 239.

a zene számára a legfontosabb, a 6:8:9:12, s egyáltalán nem említ semmiféle olyan arányt vagy számsorozatot, amely a szélső és közbülső arányhoz közelít. Igazán meghökkentő, hogy egy zenetudományi tanulmány, amely Nikomakhosz zenével kapcsolatos nézeteit kívánja taglalni, elmulasztja megemlíteni az egyetlen olyan arányosságot, amelyet a görög szerző kapcsolatba hoz a zenével. Powell így folytatja:

Hogy a zeneszerzők valójában használtak-e geometriai rajzokat vagy ábrákat az időtartamok arányainak meghatározásához, azt nem állíthatjuk, de ha ugyanazt az additív eljárást találjuk az aranymetszés geometriájában és Nikomakhosz tizedik arányosságában, akkor elképzelhető, hogy ezeket az eljárásokat tudatosan alkalmazták a 14–15. századi zeneszerzők. Vajon a „tizedik arányosságot” nem az újpüthagoreusok vezették-e be, hogy az arany számsorozathoz aritmetikai megközelítést nyújtsanak? Az ember hajlamos eltúlnődni a kérdésen.⁴⁴

Powell valóban hajlamos volt rá. Számsorozatok, komplex rajzok és ábrák segítségével az aranymetszés jelenlétét mutatja ki Dufay és Machaut műveiben. Írása a szakirodalom alapműve, viszonyítási pont lett. A mítosz, miszerint a Fibonacci-számok megjelennek Nikomakhosznál, Boethiusnál és a 15. század zenéjében, mélyen beivódott a középkorral és reneszánszsal foglalkozó zenetudomány alapjaiba.

ii) Salinas, Mersenne és Descartes

Bár a matematika 1600 előtti történetéből elég világosan levezethető, hogy ebben az időben a „Fibonacci-sorozat” és az aranymetszést nem használhatták a zenében, az 1600-tól az aranyszámánia felbukkanását magával hozó 1840-es évekig tartó időszak e tekintetben szürke zónának számít. Számos matematikus dolgozott e két és fél évszázad folyamán azon a képleten, amely az additív számsorozat és a szélső és közbülső arány közötti kapcsolatot mutatja be. A kapcsolat Binet-formula néven ismert, bár Binet csak 1843-ban fogalmazta meg.

Egymástól függetlenül többen is kísérleteztek azzal, hogy miként használható a szélső és közbülső arány a lantok érintőinek elhelyezésében. Salinas volt az első 1577-ben, az ő nézeteit pontosította Mersenne 1636-ban. Mersenne világos geometriai instrukciókat ad azzal kapcsolatban, hogy miként kell egy vonalat a szélső és közbülső arány szerint felosztani.⁴⁵ Ne felejtsük el, hogy ezekhez a kalkulációkhoz nem használtak racionális számokat. A felosztást szögmérőkkel végezték.

43 „Λοιπὸν καὶ περὶ τῆς τελειότητος καὶ τριχῆ διαστατῆς πασῶν τε περιεκτικῆς ἐν βραχεὶ διαρθρώσω μεσότητος χρησιμωτάτης οὐσης εἰς πᾶσαν τὴν ἐν μουσικῇ καὶ φυσιολογίᾳ προκοπήν· κυρίως γὰρ αὕτη καὶ ὡς ἀληθῆς ἄρμονία ἂν λεχθεῖη μόνῃ παρὰ τὰς ἄλλας.” Hoche: i. m., 144.

44 „Whether composers actually worked with geometric drawings and figures as a guide to determining proportions in durations we cannot say, but when we find identical additive processes in the geometry of the Golden Sequence and in Nicomachus’ tenth proportion, it seems possible that these processes might have been consciously exploited by composers of the 14th and 15th centuries. Indeed one is tempted to speculate that the ‘tenth proportion’ was introduced by the Neo-Pythagoreans in order to provide an arithmetic approach to the Golden Sequence.” Powell: i. m., 239.

45 Marin Mersenne: *Harmonie Universelle contenant La Théorie et la Pratique de la Musique*. Paris, 1636, 224–225.

Mersenne szorosan együttműködött René Descartes-tal, akinek *Compendium Musicae* című műve már csak a halála után, 1650-ben jelent meg. Három évvel később angolul is publikálták a kötetet, névtelen kritikai kommentárokkal, amelyeket feltehetőleg William Brouncker írt.⁴⁶ Az angol fordítás és kommentár tárgyalja a szélső és közbülső arányt használó hangolási rendszereket, és kísérletet tesz rá, hogy logaritmusokban írja le azokat.⁴⁷ A tárgyalásmód teljes mértékben teoretikus, és a névtelen szerző maga is bevallja, hogy praktikus hozadéka nincs a kérdésnek: „Csakhogy ilyen pontosságra nincs szükség, mivel a hallás érzéke nem annyira tökéletes, hogy a konszonanciákat ilyen pontos mérték szerint különítse el”,⁴⁸ állapítja meg, alighanem komoly felháborodást keltve a korabeli zenészekben. A fenti példák azonban ettől függetlenül is fontosak, mivel a szélső és közbülső arányt összekapcsolják a hangszerépítés és a hangolás praktikus mesterségével.

iii) J. S. Bach és J. G. Walther

Bach nagyjából 1700 és 1750 között komponálta műveit, egy olyan korszakban, amikor a zeneszerzők elméletileg használhatták az additív számsorozatokat. Bachot érdekelték a különböző hangolási rendszerek és az orgonaépítészet, s szinte biztos, hogy olvasta Mersenne-t, illetve látta valamelyik általa épített vagy ellenőrzött hangszerben, hogy miként lehet rátalálni a szélső és közbülső arányra. De nem szabad elfelejtenünk, hogy ugyanezzel az iskolai geometriaórákon is találkozhattott. A kompozíciós gyakorlat szempontjából fontosabb Kepler megfogalmazása. A 17. század végén Kepler művei nem voltak széles körben elérhetőek. 1718-ban azonban Michael Gottlieb Hansch úgy döntött, hogy kiadja Kepler összes műveit, mégpedig Lipszében. A tervezett huszonkét kötetből végül csak az első jutott el a nyomdáig. Ami ezzel együtt is igen jelentős esemény, mivel rámutat arra az elméleti lehetőségre, hogy Bach talán olvasta Kepler Tanckiusnak írott levelét, és látta a szélső és közbülső arány számbeli kifejezését.⁴⁹

Ismerni valamit, illetve alkalmazni is persze nem ugyanaz. Láttuk, hogy Bach és kortársai ismerhették a számsorozatot, amely kifejezi a szélső és közbülső arányt, ez azonban nem jelenti azt, hogy használták is a kompozícióikban. Valójában senki nem talált eddig egyetlen olyan Bach-korabeli vagy korábbi elméletírást, amely arra bátorítja a zeneszerzőket, hogy használják az aranyarányt a zeneszerzésben. Bach természetesen nem csupán zeneelméleti könyveket olvasott, ezért fontos, hogy a lehetséges zenei ismeretein túllépve megnézzük, mutatott-e a kora-

46 Lord Brouncker (1620–1684) ismert szabadgondolkodó volt a 17. században. Rendkívüli intellektusát a hajóépítészet, a matematika, illetve zene és matematika kapcsolatának kutatására fordította; a Royal Society első elnöke volt.

47 *Renatus Descartes Excellent Compendium of Musick with Necessary and Judicious Animadversions Thereupon*. London, 1653, 66–68., 84–94. Hálás vagyok Roger Herz-Fischlernek, hogy felhívta a figyelmemet erre a példára. Lásd még: Herz-Fischler: *A Mathematical History...*, 178.

48 „But this exactnesse is not requisite, since the Sense of Hearing is not so perfect, as to confine the Consonantes to so precise a Measure.” *Renatus Descartes...*, 89.

49 Michael Gottlieb Hansch: *Epistolae ad Joannem Keplermum Mathematicum Caesareum*. Lipsiae, 1718, 405–418. Herz-Fischler tévesen említi könyvében (*A Mathematical History...*, 171.), hogy a Tanckius-levél a C. Frisch által szerkesztett 1858–1871-es összkiadásig nem jelent meg nyomtatásban.

beli társadalom bármiféle érdeklődést ez iránt az arány iránt. A Zedler-féle hatvan-nyolc kötetes lexikon, a *Großes Vollständiges Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste* (Valamennyi tudomány és művészet teljes, univerzális lexikonja) 1732 és 1754 között jelent meg Lipcsében és Halléban, és tartalmazza a világról szóló tudás aktuális állását, mégpedig a korabeli Lipcse perspektívájából. Ha az aranymetszés, a Fibonacci-számok, vagy az isteni arány divatos vagy fontos lett volna Bach idejében, akkor egy ilyen nagyszabású munka nyilvánvalóan tárgyalta volna őket. A megfelelő kulcsszavakra való hiábavaló keresés után végül a „Sectio Divina” szócikkben sikerült rátalálni a kívánt meghatározásra:

SECTIO DIVINA, vagy *Linea media & extrema ratione secta*, az AB szakasz C-nél való felosztása, amely esetben a teljes AB szakasz úgy aránylik a nagyobb BC részhez, mint a nagyobb BC rész a kisebb AC részhez. Eukleidész az *Elemek* II. könyvének 11. tételében, Wolff hasonlóképpen az *Element. Analys. Finit.* 220. paragrafusában magyarázza el, hogy miként kell egy vonalat így felosztani. Eukleidész nagyon hasznosnak találta ezt a felosztást számos magasabb rendű bizonyításhoz; és de la Hire is sűrűn használja a *Sectionibus conicis*ben.⁵⁰

Hiába kerestem további szócikkeket az eukleidészi szélső és közbülső arányhoz. A lexikon nem tartalmazza a „Sectio Aurea”, a „Divini”, a „Divini Numeri”, a „Divini Proportioni”, a „Numeri Divini”, vagy a „Stetige Proportion” kifejezések definícióját. A „Zahl (Göldene)”, illetve latin „Numerus Auerus” szócikk ígéretesnek tűnik, csakhogy ez az arányszám a holdnaptárral kapcsolatos, és semmi köze a szélső és közbülső arányhoz. A „Continuum” szócikk Wolff *Metafizikáját* tárgyalja. A „Divisio” szócikk nem említi a szélső és közbülső arányt. A „Progression” szócikk tartalmaz egy leírást a 3, 5, 7, 9, 11 sorozatról, de Fibonacci additív sorozatát nem említi. Az „Unendliche Reyhe”, vagyis „végtelen sor” szócikk tartalmazza a differenciálszámítás korai formájának leírását, és említi Mercatort, Wallist, Leibnizet, Newtont és Brounckert, de sem a számsorozatra, sem az arányra nem utal. A kilencvennégy alfejezettel rendelkező, tizenöt és fél hasáb terjedelmű „Proportio” szócikkben nem szerepel sem a szélső és közbülső arány, sem Nikomakhosz 10. arányossága. Az utalások hiánya igen beszédes. Ha a szélső és közbülső arány Lipcsében valóban „olyan mágikus, olyan jelentős volt a matematikusok számára hosszú időn keresztül”, akkor bizonyosan egynél többször említi egy ilyen terjedelmű, referenciaértékű munka. Zedler egyetlen meghatározása pusztán technikai leírást nyújt, mégpedig geometriai fogalmakkal, nem említi az arányosság számbeli kifejezését, esztétikai tulajdonságaira pedig egyetlen szót sem veszteget.

50 „SECTIO DIVINA, oder *Linea media & extrema ratione secta*, ist eine Linie AB, die dergestalt in C getheilt worden, daß sich die ganze Linie AB zu dem grossen Theile BC verhält, wie der grosse Theil BC zu dem kleinen Theile AC. Wie man eine gerade Linie auf solche Art theilen könne, lehret Euclides Elem. II. prop. 11, ingleichen Wolff element. Analys. finit § 220. Euclides hat diese Theilung der Linie zu vielen höhern Demonstrationen sehr nützlich gebraucht; und de la Sire bedienet sich derselben gleichfalls gar sehr in seinen Sectionibus conicis.” *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, 36. Leipzig: Zedler, 1743, 942–943. <http://www.zedler-lexikon.de> (utolsó leltetés: 2017. október).

Hasonlóképpen hiányoznak a Fibonaccival vagy „Da Pisával” kapcsolatos információk, bár a lexikonban található egy „Leonardus Pisanus” szócikk, amely a következőképpen szól:

Leonardus Pisanus, matematikus, az algebráról írt 1400 után nem sokkal. Vossius a *Sicentifica Arithmetica* 51. oldalának 8. jegyzetében megjegyzi, hogy Lucas Pacioli, egy minorita szerzetes birtokolta munkájának jó részét, és tette ismertté olasz nyelvű, Velencében publikált műveiben 1494 és 1523 között.⁵¹

Nincs szó sem a nyulakról, sem a „Sectio divináról”, sem a szélső és közbülső arányhoz közelítő számsorozatról. A Fibonacci működésének idejével kapcsolatos két évszázados tévedés általánosnak tekinthető.⁵² A Pacioli-ról szóló szócikk, „Pacioli, Lucas (Luca de Burgo), ferences szerzetes” hasonlóképpen hallgat arról, hogy a munka mennyire értékes a művészek számára. Hat publikációt sorol fel, ezek közül az első az 1509-ben Velencében kinyomtatott *Compendium de divina proportione*. A „Kepler” szócikk ígéretesebbnek tűnik a maga másfél hasábnyi életrajzával és a műjegyzékkel. A rövid kommentár így szól:

Számos nézete volt különös [...] Lenyűgöző matematikus volt. [...] Michael Gottlieb Hansch, aki elhatározta, hogy kiadja összes műveit 22 kötetben, belefogott, és megjelentette a leveleit és az életrajzát 1718-ban.⁵³

Zedler referenciaértékű munkájának legközelebbi zenei megfelelője az 1732-ben, Lipcsében publikált *Musicalisches Lexicon*, amelynek szerzője Bach rokona és kortársa, Johann Gottfried Walther (1684–1748) volt. Sajnos csupán egyetlen, nem túl vastag kötetben jelent meg, terjedelmét tekintve a töredéke csupán Zedler munkájának. A „Proportion” szócikk felépítése hasonló Zedleréhez, és hozzá hasonlóan nem említi a „Divine proportion”-t. A lexikonban nincs szócikk sem a szélső és közbülső arányról, sem a „Sectio divináról”, sem a számsorozatról. A rövid „Kepler” szócikkben Walther így fogalmaz: „Rengeteg minden írt, egyebek mellett egy öt könyvből álló, latin nyelvű *Harmonices Mundit*, amely 1619-ben Linzben jelent meg nyomtatásban.”⁵⁴ Nem említi sem a hópehelyről szóló tanulmányt,

51 „Leonardus Pisanus, ein Mathematicus, der nicht lange nach dem 1400. Jahre über die Algebra geschrieben. Daß Lucas Pacioli ein Minorite vieles von seiner Arbeit bekommen, welches er in seinem Italiänischen Wercke zu Venedig 1494–1523 bekannt gemacht. Uott, 254–255.

52 Leslie elmagyarázza (i. m., 226.), hogy Fibonacci műveit miként fedezték fel az 1700-as évek közepén, majd hogyan tűntek el újra a könyvtárak mélyén, miközben a történelem megváltoztatta a nevét, s műveit Fibonacci helyett a Bigollone vagy Bighelone név alatt katalogizálták. Herz-Fischler azt feltételezi, hogy Leonardus Pisanus talán valóban egy 15. századi matematikus volt, és Leonardo da Pisához nem is volt köze.

53 „Viele seiner Meynungen waren seltsam [...]. Er war in der Mathesis sehr geschickt [...]. Mich. Gottl. Hansch, der in Willens gehabt seine gesammten Wercke in 22 Volumibus herauszugeben, hat anno 1718. mit seinen Episteln den Anfang gemachet, und denenselben eine ausführliche Lebens-Beschreibung von ihm vorgesetzt.” *Grosses vollständiges Universal-Lexicon*, 470.

54 „[...] hat unter andern sehr vielen Sachen, auch eine aus fünf Büchern bestehende Harmonices Mundi in lateinischer Sprache geschrieben, welche an 1619 in Linz gedruckt worden.” Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexikon*. Leipzig: Wolffgang Deer, 1732, 339.

sem a Tanckiusszal folytatott tudományos levelezést, ami arra utal, hogy Kepler munkásságának ez az aspektusa kevésbé volt ismert, vagy minimális jelentőséggel bírt egy muzsikusk számára.

Van azonban Walther zenei lexikonjának egy meglepő szócikke, a „Numerus perfectus”. Ebben a tökéletes számokat definiálja,⁵⁵ utal Conrad Matthei *Kurtzer, doch ausführlicher Bericht von der Modis Musicis* című munkájára, végül az Eukleidész IX. könyvében található harminchat arányosságra. A szócikk szó szerinti idézet Mattheitől.⁵⁶ Önmagában is rendkívül izgalmas, hogy egy zenei lexikon egy matematikai fogalmat tárgyal, és az érvelésem szempontjából különösen fontos, hogy a zeneelméleti traktátusra való utalás után Walther közli Eukleidész eredeti leírását. Képzeld el, hogy a szélső és közbülső arány geometriai fogalma, vagy – Zedler kifejezésével – a „Sectio Divina” fontos volt a zeneszerzők számára 1732-ben. Nem volna ésszerű arra számítani, hogy Walther megadja a meghatározását a „Numerus Perfectus” szócikkben? Ha a szélső és közbülső arány valóban fontos lett volna a zeneszerzők számára 1732-ben, akkor Walther először is technikai leírást nyújtott volna a jelenségről, másodsor az olvasót ahhoz a zeneelmélet-írás-hoz irányította volna, amely megadja hozzá a kontextust a zene elmélete és gyakorlata szempontjából, végül pedig említette volna Eukleidészt.⁵⁷ Csakhogy egyikre sem került sor.

A matematikatörténeti áttekintésből összességében azt vonhatjuk le, hogy az európai zeneszerzők elvben ismerhették a „Sectio divina” számbeli megfelelőjét 1600 után. Csakhogy a publikációk némasága, valamint a tény, hogy sem Zedler, sem Walther nem említi a jelenséget, arra utal, hogy a szélső és közbülső arány iránt nem mutatkozott különösebb érdeklődés, vagy az új matematikai felfedezések nem érték el Lipcsét. Meglehet, Eukleidész aránya talán nem volt olyan mértékben „isteni” Bach korának zeneszerzői számára, mint ahogy azt néhány muzikológus szeretné elhítenni velünk.

Konklúzió⁵⁸

Az aranymetszéssel kapcsolatos zenetudományi irodalom jó részére módszertani gyengeség jellemző, amennyiben a szerzők nem képesek meglátni a különbséget a zeneszerzők tudatos kompozíciós döntései, illetve a kompozíciók tulajdonságai

55 Az első négy tökéletes számot sorolja fel: 6, 28, 496, 8128.

56 Conrad Matthei: *Kurtzer, doch ausführlicher Bericht von der Modis Musicis*. Königsberg, 1652. A 15. oldalon ez olvasható: „Aki erről többet szeretne megtudni, nézze meg Eukleidész IX. könyvének 36. tételét.” [Wer hievon mit mehren wil berichtet seyn besehe die 36. Prop: des 9. Buchs Euclids]. Köszönöm Anna-Lena Holmnak, a stockholmi Állami Könyvtár különleges gyűjteménye vezetőjének, hogy rendelkezésemre bocsátotta ezt az információt.

57 Nem egészen világos, hogy a „Numerus Perfectus” milyen elméleti vagy gyakorlati hozadékkal járt Matthei és Walther korának zenészei számára.

58 Nemrégiben fedeztem fel, hogy a holland akadémikus, Albert van der Schoot az én kutatásaimmal egy időben ugyanezen a problémán dolgozott. 1998-ban publikálta könyvét hollandul. Egyikünk sem tudott róla, hogy a másik mivel foglalkozik. Mindketten elsődleges forrásokból dolgoztunk, s kritikával kezeltük a másodlagos forrásokat. Következtetéseink gyakorlatilag azonosak, és Wittkower, illetve

között. Az aranymetszés természetesen felbukkanó jelenség. Ha egy zeneműben megtalálható, az nem feltétlenül jelenti, hogy a komponista szándékosan helyezte el benne. Newman Powell határozottan utal rá, hogy Machaut és Dufay szándékosan tette az aranymetszést néhány kompozíciója részévé. Allan Atlas ennél is messzebb megy, és az adott kompozíció interpretációját erre a feltételezésre építi:

Ennek jelentősége egyértelmű: Dufay annak a frázisnak a dallami és artikulációs csúcspontjával jelzi az egész darab szerkezeti fordulópontját, amely dióhéjban magában foglalja a mű szimbolikus jelentését.⁵⁹

Könnyedén túl lehetne lépni ezen a módszertani gyengeségen, ha a szerzők kérdéseket tennének fel, és nem állításokat fogalmaznának meg. Atlas felfedezésének több haszna volna kérdésként, mint kijelentésként. Például: valóban különleges hely a 271. minima? Dufay vajon tudatosan alakította úgy a kompozíciót, hogy a csúcspont az aranymetszésre essen, vagy csupán egy természetesen előforduló, esztétikai szempontból tetszetős arányról van szó? Atlas azonban azt írja, hogy „Dufay a darab szerkezeti fordulópontját jelzi”.

Persze a problémát az sem oldaná meg, ha az eredményeket szigorúbb módszertani keretek között fogalmaznák újra. Ahogy a fentiekben bemutattam, Powell és Atlas olyan történeti tényekre alapozzák az érvelésüket, amelyek a legjobb esetben is csak valószínűtlenek, rosszabb esetben tévesek.

Powell megközelítése kifinomult. Hallgatólagosan Nikomakhosz félrevezető értelmezéséből indul ki, s jut el Boethiuson és Fibonaccin keresztül annak lehengető demonstrálásáig, hogy Machaut és Dufay néhány művében jelen van az aranymetszés. A tudományos és kísérleti megközelítés kifogástalan, a hivatalos pedig feddhetetlen. A tanulmány első verziója az Amerikai Zenetudományi Társaság konferenciáján hangzott el, majd a *Journal of Music Theory*-ban jelent meg, így viszonyítási pont lett számos kutató számára, akik azt szerették volna igazolni, hogy a kor zeneszerzői használták az aranymetszést és a Fibonacci-számokat.

Az aranymetszés és esztétikai minőségei iránt érdeklődő muzikológusnak számos csapda áll az útjában. A legkomolyabb veszélyek egyike, hogy érvelésünk egész építménye egy megbízhatatlan másodlagos forráson alapszik. Írásomban számos forrásból és tudományterületről hoztam bizonyítékokat, s valamennyi hozzájárul ahhoz, hogy megértsük, a zeneszerzők miként használhatták az aranymetszést és a Fibonacci-számokat. A kutatási terület rendkívül kiterjedt. Az összes elsődleges és másodlagos forrás ellenőrzése összetett feladat volt, rengeteg időt emésztett fel, s a felhalmozott történeti tudás ellenére számos megválaszolatlan kérdés maradt.

a) Ha a szélső és közbülső arányról való tudást titokban tartották, akkor valószínűtlen, hogy valamely régi nyomtatványban rábukkanjunk a jelenség leírására.

Herz-Fischler álláspontját visszhangozzák, jóllehet mind a négyünk kutatása mögött más szándék és cél rejtett. Mindez nem csökkenti a kutatás eredményét: sőt, a négy független tanú által közölt bizonyítékok bizonnyal erősebbé teszik a végkövetkeztetést.

59 Atlas: i. m., 122–123.

b) Nem tudjuk, hogy Fibonacci hol ismerte meg a sorozatot, s hogy valójában ő „találta-e fel”. A hagyomány úgy tartja, hogy kereskedőként működött, s gyakran utazott Afrika partjaira, illetve Egyiptomba. Tudjuk, hogy a természetben a nyulak (az állatok, amelyeket illusztrációként használ) nem a leírása szerint szaporodnak. Ugyanakkor bizonyos afrikai és egyiptomi rágcsálófajták igen.

c) A számsorozat vajon azon az úton jutott-e Európába, amely Rómában Paciolit is elérte?

d) Számsorozat híján elképzelhető-e vajon, hogy a zeneszerzők szögmérőket használtak, hogy megtalálják az aranymetszést a kompozícióik tervezésekor?

De függetlenül a megválaszolatlan kérdésektől, jó pár megkérdőjelezhetetlen történelmi adat áll rendelkezésünkre, amelyek sorvezetőül szolgálhatnak az elemző számára:

i) A Kr. e. 3. században Eukleidész nem használt számokat a szélső és közbülső arány kifejezésére.

ii) Kr. u. 100 körül Nikomakhosz 10. arányossága nem a Fibonacci-sorozat volt.

iii) Kr. u. 500 körül Boethius nem a Fibonacci-sorozatot írta le.

iv) 1509-ben Paciolinak nem álltak rendelkezésére számok, hogy kifejezze a szélső és közbülső arányt. Sem a szélső és közbülső arányt, sem a Fibonacci-számokat nem használta a betűalkotás, az építészet vagy az emberi formák leírásához. Egyszerű arányokat használt.

v) 1571-ben Jacob, 1611-ben Kepler publikálta a szélső és közbülső arányt kifejező számokat.

vi) Számos 18. századi matematikus kísérletezett azzal, hogy miként fejezheti ki egy számsorozat a szélső és közbülső arányt.

vii) 1835-ben Martin Ohm használja az „aranymetszés” kifejezést.

viii) 1878-ban Lucas elnevezi a számsorozatot Fibonacci-ról.

ix) Az aranyszámmánia elterjedésével a 20. század elején mind valószínűbbé válik, hogy a művészek tudatosan kísérleteznek a Fibonacci-számokkal az aranymetszés kifejezéseként.

x) Ha bármely zeneszerző használta is az additív számsorozatot 1857 előtt, nem lehetett róla fogalma, hogy azt először Lenoardo da Pisa (Fibonacci) említette.

xi) Ha bármely zeneszerző használta is az additív számsorozatot nagyjából 1600 előtt, nem lehetett róla fogalma, hogy az Eukleidész szélső és közbülső arányához, vagy Pacioli *De Divina Proportioné*jához közelít.

xii) Nem áll rendelkezésünkre egyetlen olyan dokumentum sem, amely azt sugallná, hogy az 1600 és 1830 között működött zeneszerzők közül bárki is érdeklődést mutatott volna Eukleidész arányossága vagy az additív számsorozat iránt, hogy létrehozza belőle az „isten arányt”.

xiii) Tekintettel arra, hogy az aranyszámmánia a 19. század közepén jelent meg, és a 20. századra terjedt el, a tény, hogy Zedler 1732 és 1754 között publikált lipcsei *Lexikon*ja hallgat róla, nem okoz meglepetést.

Az aranyszámmánia alaposan megfertőzte a zenetudományt. Van rá gyógyír.

Fazekas Gergely fordítása

ABSTRACT

RUTH TATLOW

THE USE AND ABUSE OF FIBONACCI NUMBERS AND THE GOLDEN SECTION IN MUSICOLOGY TODAY

The numbers in the so-called Fibonacci Sequence express Euclid's division in extreme and mean ratio (DEMR), popularly known as the Golden Section. Since the manuscript describing the sequence, Fibonacci's *Liber abaci*, was written in 1202 and since Euclid described DEMR c. 300 BCE, many musicologists have naïvely assumed that composers since 1202 consciously used Fibonacci numbers to express the Golden Section. This is historically misguided for several reasons. For example, although Euclid's DEMR was widely published and discussed throughout maths history, Fibonacci's *Liber abaci* (1202) was not. After a brief transmission in manuscript form, *Liber abaci* was lost until the mid-eighteenth century and forgotten for a further hundred years until Prince Baldassarre Boncompagni rediscovered it and published it in two volumes in 1857 and 1862. Although there were a few sporadic appearances of a numerical expression for DEMR in the 17th and 18th centuries (unrelated to Fibonacci), real interest in the Golden Section and its aesthetic properties was first awakened in the late 19th century with the golden numberism movement. This paper will examine the historical facts and set out clear principles to guide the analyst.

The English original of this text entitled 'The Use and Abuse of Fibonacci Numbers and the Golden Section in Musicology Today' appeared in the *Understanding Bach Journal* 1 (2006), <https://www.bachnetwork.org/ub1/tatlow.pdf>.

Ruth Tatlow is an independent scholar, clarinettist, and a widely published author with a research base at Musikverket in Stockholm, Sweden. Her ground-breaking examination of compositional theory and practice can be read in her classic monograph, *Bach and the Riddle of the Number Alphabet* (Cambridge University Press, 1991) and its sequel *Bach's Numbers: Compositional Proportion and Significance* (Cambridge University Press, 2015), awarded Choice 'Outstanding Academic Title 2016'. She co-founded Bach Network UK in 2004, designed and co-edited twelve volumes of the online open access journal *Understanding Bach*, and she currently serves as chair of the Bach Network Council. She is a member of the editorial board of the American Bach Society.

Papp Márta

AZ „ORMÓTLAN OROSZ TORZÓ”, AVAGY LÉTEZIK-E AUTENTIKUS VERZIÓJA BOROGYIN IGOR HERCEGÉNEK?

Borogyin operáját szülővárosomban, Debrecenben láttam 1970 tavaszán;¹ akkor minden szépnek és harmonikusnak tűnt, a zene lenyűgözött, a vad polovec kánok, élükön Tréfás György Koncsakjával, elbűvölően kedvesen bántak orosz foglyaikkal, a szerelmesek, Igor fia és Koncsak leánya egymáséi lettek, Igor megmenekült, és hazatért szerető hitveséhez. Később azután, már végzett zenetörténészként szembesültem a darab befejezetlenségével, történeti, műfaj történeti és filológiai problémáival, de akkor még azt hittem, hogy az *Igor* „hivatalos” verziója, amely Rimszkij-Korszakov és Glazunov kiegészítő munkája révén jelent meg nyomtatásban, és azóta is szerepel ebben a formában a világ számos operaházának műsorán, nem olyasfajta súlyos megmásítása az eredeti műnek, mint Muszorgszkij operáinak a Rimszkij-Korszakov-féle átíratai. Az utóbbi évtizedekben azonban az *Igor herceg* előadásainál egyre-másra felmerül az igény az „eredeti” verzió rekonstruálására, amelyet az ezen dolgozó muzikológusok és operai illetékesek szívesen neveznek az opera „rimszkijtelenítésé”-nek. Mi is a helyzet Borogyin operájával? Valóban befejezte-e lényegében a szerző, ahogy egyes orosz szakemberek vélik, vagy túlírtása ellenére is kiegészítésre szoruló töredék, azaz – Richard Taruskin érzékletes kifejezésével² – „nagy, ormótlan orosz torzó”, mint a múlt és jelen legtöbb ezzel foglalkozó zenetörténésze állítja, Pavel Lammtól és Szergej Gyianyintól Jevgenyij Levasovon, Marek Bobéthen és David Lloyd-Joneson keresztül Albrecht Gaubig.³

Az *Igor herceg* alapvető problematikája komponálásának kezdetétől fennállt: az irodalmi forrás és a zeneszerzői koncepció ellentéte beépített hibaként működött

1 Az *Igor herceget* 1970. április 22-én mutatták be Debrecenben Rubányi Vilmos vezényletével, Kertész Gyula rendezésében. A budapesti Operaház színpadán Issay Dobrowen tanította be és vezényelte Borogyin operáját, a premier 1938. január 20-án volt, Oláh Gusztáv rendezésében.

2 „great unwieldy Russian torso”, ld. Richard Taruskin: „Prince Igor”. In: *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 1992, 3. köt., 1098.

3 Albrecht Gaub publikálta először a Rimszkij-Korszakov–Glazunov-verzióban átírva megjelent közismert Igor-ária eredeti formáját. Albrecht Gaub–Melanie Unseld: „Ein Fürst, zwei Prinzessinnen und vier Spieler. Anmerkungen zum Werk Aleksandr Borodins”, *Studia Slavica Musicologica* 6., Berlin: Ernst Kuhn, 1994, 54–72.

és akadályozta az opera elkészülését. Az óorosz irodalom zord szépségű 12. századi verses eposza, az *Ének Igor hadáról* ugyan nem eredeti formájában, hanem egy 15. századi másolatban maradt fenn,⁴ és 19. századi „modern” orosz nyelvű átültetései bizonyára különböző hazafias színezetű interpretációkra adtak alkalmat a költő-műfordítóknak,⁵ az *Ének* ismeretlen szerzőjének fő „üzenete” azonban nyilvánvaló: Igor fejedelem könnyelmű döntésével, hogy hadba vonul a polovecek ellen, mérhetetlen szenvedést hozott magára, katonáira és egész népére, ahogyan az orosz fejedelmek egymás elleni viszálykodása is a barbár keleti hordák győzelmét és az orosz emberek pusztulását idézte elő. Igor a vágyott harci dicsőség helyett sebesülten Koncsak kán foglya lett, s csak segítséggel, fiát hátrahagyva tudott megszökni a polovecektől és hazatérni feleségéhez. Borogyin, Glinka nyomán, hősi nemzeti operában gondolkodott, orosz birodalmi szemléletű dalműben,⁶ amelyben azonban – Glinkával ellentétben – a barbár ellenség is emberarcú, és a varázslatos keleti világ színeiben pompázik. A zeneszerző, aki maga írta a zenével együtt a szöveggönyvet, a Vlagyimir Sztaszovtól kapott szcenáriumot fokozatosan átformálta a saját ízlésére; a 17 évig húzódó munka közben újabb és újabb librettó- és szcenáriumrészleteket vetett papír (fecnik)re, új alakokat fűzött a cselekménybe, másokat kihúzott, az egyes jeleneteket ide-oda tologatta. Sokáig úgy gondolta, hogy az Igorra várakozó bánatos hitves jelenetével indítja az operát, aztán egyszer csak a lezárásra szánt ünnepi C-dúr kórusjelenetet áttette a mű elejére, s ebből létrejött a hadba vonuló Igor dicsőítő Prológ, a hatásos napfogyatkozás-epizóddal, amit egy időközben gyors munkával komponált balettoperából, a *Mladából* emelt át az *Igor hercegre*.⁷ A lelkifurdalástól gyötört, töprengő fogoly Igonak írt egy igen merész zenéjű monológot, majd hat évvel később ezt lecserélte egy nem kevésbé gyötördő, de hősi hangvételű áriára, beleillesztve a híres szabadságvágytémát. A képek, felvonások sorrendje többször módosult a komponálás folyamán, az opera végleges felépítése, jelenetbeosztása ügyében Borogyin – úgy tűnik – nem döntött. A Prológba áttett magasztos C-dúr kórus helyett írt egy vidáman ünneplő G-dúr kórust az opera legvégére, amelyet a két iszákos gudokjátékos, Szkula és Jeroska indít el, s mint ilyen talán nem a legmegfelelőbb egy orosz nemzeti opera fináléjának, ezért a zeneszerző haláláig töprengett, nem kellene-e mégis a C-dúr kórust visszatenni befejezésnek. Fokozatosan bővültek az opera kóruszámái és zsánerjelenetei: a Prológ maga egy nagyszabású kórusje-

4 Ez a másolat is elégett a napóleoni háborúk idején, de akkorra már megjelent nyomtatásban, emellett Nagy Katalin cárnő is készíttetett a másolatról egy másolatot a saját könyvtára számára.

5 Az *Ének Igor hadáról* orosz fordítói a 19. század második felében többek közt: Dmitrij Minajev, Lev Mej, Nyikolaj Tyihonravov, Apollon Majkov, Pjotr Vjazemskij. Magyarra Képes Géza fordította le.

6 Jurij Ljubimov, a moszkvai Nagyszínház 2013-as felújításának rendezője szerint az *Igor herceg* „orosz birodalmi opera, az Istenanya ikonjának árnyékában”. <http://www.belcanto.ru/13061801.html>.

7 1872-ben Sztjepan Gedeonov, a szentpétervári Császári Színházak igazgatója felkérte a Balakirev-kör négy zeneszerzőjét: Cuit, Muszorgszkijt, Rimszkij-Korszakovot és Borogyint, hogy közösen írjanak zenét a *Mlada* című operaballetthez. Borogyin a *Mlada* 4. felvonásának nyolc számát komponálta meg, ebben részben felhasználta az *Igor herceg* addig készült zenéit, s miután a *Mlada* előadásából nem lett semmi, az *Igor* későbbi részleteibe tette át a *Mlada* öt számát.

lenet, Galickij herceg udvarában léhűtők mulatnak, hordót vernek csapra, és lányt rabolnak, Jaroszlavna lakosztályában orosz lányok sírdogálnak és panaszkodnak elrabolt társnőjük miatt, a polovec táborban polovec lányok dalolnak, és vigasztalják az orosz foglyokat, fúrge fiúk és vad harcosok ugrabugrálnak, s a polovec táncok lenyűgöző sorozatával szórakoztatják a vezérüket, míg a letiport orosz földön szomorú földönfutók bánkódnak egy csodálatos kórusban sanyarú sorsuk fölött. Jaroszlavna putyivli várának polovec lerohanását és Igor szökését Borogyin nem írta meg, csak néhány vázlat maradt fenn, komponált viszont egy lázadásjelenetet Galickijnak, Jaroszlavna ármánykodó, Igor trónjára törő testvérének. És hosszasan finomítgatta kedvenc számait: Jaroszlavna ariosóját, Koncsakovna és Vlagyimir kavatináját, Koncsak áriáját, Koncsak és Igor jelenetét többször átdolgozta az évek folyamán; ezek a számok időközben hangverseny-előadásra kerültek, sőt, néhány nyomtatásban is megjelent.⁸

Sok oka van annak, hogy Borogyin 17 év alatt sem tudta tető alá hozni az *Igort*. Kétségtelenül súlyos akadályozó körülmény volt a zeneszerző másik, „hivatalos” foglalkozása: az intenzíven kutató, oktató, tevékenykedő kémiatudós többnyire csak a nyári szünidőkben tudott érdemben elmélyedni a komponálásban. Súlyosan gátló körülmény lehetett egy többször felmerülő dramaturgiai dilemma: Borogyin félt attól, hogy operája nem lesz kellőképpen drámai, miközben hitet tett Glinka *Ruszlán és Ludmillája* mint példakép mellett – az pedig épp olyanfajta színpadi mű, amelyet az oroszok és más elemzők szívesen neveznek „epikus operának”. Borogyin minden bizonnyal a drámai mozgalmasság érdekében szötte bele az *Igorba* a két korhely, Szkula és Jeroska (egyébként valós történelmi személyek) epizódjait, Muszorgszkij *Boriszának* Varlaam és Miszail alakjára mintázva; a két buffófigura humort és „realista” színt visz a darabba, anélkül hogy az alapvetően heroikus nemzeti karaktert megváltoztatná. A zeneszerző a színpadi és drámai mozgalmasság érdekében írta meg Galickij herceg hatalomátvételi kísérletének jelenetét is, melyet utóbb Rimszkij-Korszakov egészében kihúzott, s nem tudni, Borogyin meghagyott volna-e.

A pályatárs és jóbarát Rimszkij-Korszakov már Borogyin életében aktívan munkálkodott, hogy előrelendítse az *Igor herceg* ügyét. Az Ingyenes Zeneiskola (a Balakirev által létrehozott szentpétervári ellenkonzervatórium) karmestereként igyekezett minden elkészült vagy csaknem elkészült részletet koncerten bemutatni, s ezzel kikényszeríteni az illető részlet – ária, jelenet, kórus – szerzői letisztázását és meghangszerelését. Így kapott végleges formát kilenc, illetve nyolc és fél szám: a Prológ és a Finálé kórusjelenete, Jaroszlavna és a lányok jelenete, Galickij dala, Koncsak áriája, Koncsakovna és Vlagyimir kavatinája (mindkettő két teljes verzióban!), Jaroszlavna siralma és a Polovec táncok. Az utóbbi csak részben Borogyin tisztázata és hangszerelése, mert bármennyire igyekezett is, nem készült volna el

8 1886-ban Belgiumban publikálta a Bessel kiadó Koncsak áriáját, Galickij dalát és Vlagyimir kavatináját, az orosz mellett francia szöveggel, a belgiumi előadásokat szorgalmazó Louise de Mercy-Argenteau fordításában.

a teljes jelenettel a hangversenyre, ezért az utolsó pillanatban kénytelen volt elfogadni Korszakov és Ljadov segítségét. Ám Rimszkij-Korszakov ennél is nagyobb alkotói „segítség” nyújtott vagy szeretett volna nyújtani Borogyinnak. 1879-ben, az *Igor* komponálásának tizedik esztendejében, amikor már több szám koncertszerű előadásán túl voltak, elkérte Borogyintól a Galickij herceg udvarában játszó jelenet nyitó kórusát, hogy áttekintse a szólamvezetést, tisztázza az összhangzást, s a kórust áttette G-dúrból B-dúrba. Borogyin nem fogadta el ez utóbbi változtatást, s a közös munka akkor meg is szakadt. Hét évvel később, 1886 tavaszán Korszakov újra munkálkodni kezdett az operán, akkor már szinte a teljesség igényével. Barátjának, Szemjon Kruglikovnak számolt be erről: „Képzeld, mivel foglalkozom: az 'Igor' nyersen összeállított zongorakivonatát tisztázom le, rendbe hozom, néhol egy-két ütemet elhagyok vagy hozzáírok, a recitativókat végig befejezem, a számokat modulációkkal egészítem ki, transzponálok, a szólamvezetést átírom, ahol kell stb. A Prológot és az I. felvonás 1. képét már befejeztem.”⁹ A rimszkij-korszakovi „tisztázás” kiterjedt az I. felvonás 2. képére is, Galickij és Jaroszlavna nagy összecsapásának jelenetére, amelynél Borogyin ellenezte Korszakov néhány húzását. Szabad kezét az *Igor herceg* fölött Rimszkij-Korszakov csak Borogyin 1887 elején hirtelen bekövetkezett halála után kapott, amikor magához vette az opera összes szerzői kéziratát, s egyévi intenzív kiegészítő-átdolgozó munka után tanítványával, Glazunovval együtt elkészültek a teljes partitúrával, amely még az évben, 1888. október 30-án nyomtatásban megjelent, s 1890. október 23-án bemutásra került a szentpétervári Mariinszkij Színházban. Ki tudja, vajon Borogyin mit szőtt volna, ha hallja egyetlen operájának a bemutatóját?

Glazunov Vlagyimir Sztaszov kérésére egy 1896-ban publikált cikkben leírta annak a munkának a lényeges momentumait, amelyet ő maga és Rimszkij-Korszakov az *Igor hercegen* végzett.¹⁰ Ebből megtudható, hogy milyen vázlatanyagot hol és hogyan használt fel, mit komponált emlékezetből, milyen javításokat és betoldásokat végzett Rimszkij-Korszakov. Glazunov hangsúlyozza, hogy semmilyen lényeges saját témaanyagot nem tettek hozzá az opera zenéjéhez, még a jórészt hiányzó 3. felvonás, ha nem is Borogyintól származik, de „Borogyinból” tevődik össze. Az azonban nem derül ki a Glazunov-írásból, hogy a közreadói munka során mit és mennyit ítélték arra, hogy kihagyják Borogyin eredeti zenéjéből. Pavel Lamm szerint a Borogyin megkomponálta anyag egyötöde nem szerepel a kinyomtatott *Igor hercegen*ben. Lamm sokéves munkálkodás eredményeként 1947-re előkészítette

9 Idézi Domokos Zsuzsa: *Borogyin Igor herceg című operája a Lamm-kézirat tükrében*. Diplomamunka, 1987–1989. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtára, Diss 69, 47.

10 Alekszandr Glazunov / Александр Глазунов: „Редакция 'Князя Игоря' Бородина”. *Russzkaja Muzikalnaja Gazeta* 1896, no. 2, 11. Magyar fordítását ld. Domokos: *Borogyin Igor herceg című operája...*, Függelék, 156–160. A cikkben leírtak nem egy esetben ellentmondanak Rimszkij-Korszakov visszaemlékezéseinek (magyarul Nyikolaj Andrejevics Rimszkij-Korszakov: *Muzsikus életem krónikája*. Ford. Legány Dezső. Budapest: Zeneműkiadó és Uzsgorod: Kárpáti Kiadó, 1974, 213–214.) és az opera Beljajev-féle első kiadása előszavának; az utóbbi szerint a nyitányt Glazunov emlékezetből jegyezte le Borogyin hajdani zongora-előadásai nyomán, Glazunov írása szerint viszont „a nyitány Borogyin vázlatát figyelembe véve készült”.

az opera teljes szövegének kritikai kiadását,¹¹ és tanulmányt is írt róla, munkája azonban kiadatlan maradt.

Valamikor az 1980-as években rábeszéltem az egyik orosz zene iránt érdeklő tanítványomat, Domokos Zsuzsát (jelenleg a budapesti Liszt Ferenc Múzeum és Kutatóközpont igazgatója), hogy tanulmányozza Moszkvában Pavel Lamm kéziratban maradt *Igor herceg*-közreadását, és zenetudományi diplomamunkáját írja Borogyin operájáról. Az elkészült dolgozathoz¹² derült ki számomra, hogy Lamm az *Igor herceg* minden akkor fellelhető autográfját – apró vázlatfecniktől teljes partitúrajelenetekig – gondosan lemásolta, ám a feldolgozott 77 forrásból nem tudott, nem is tudhatott összeállítani egy folyamatos „eredeti verziót”, így ének-zongora kivonat kéziratában a Rimszkij-Korszakov–Glazunov-féle kiadott verzió jelenetsoarába illesztette bele a feldolgozott autográfokat, egymás mellé helyezte a Borogyin által megkomponált és több esetben újrakomponált-átírt változatokat, külön közölte a Borogyin hangszerelte partitúrarészleteket, s emellett könyvnyi terjedelmű tanulmányban¹³ mellékelte a források részletes leírását. Lamm kéziratos közreadásából az is kiviláglik, hogy Rimszkij-Korszakov – szokásához híven – az egészében elkészült Borogyin-részletekbe és jelenetekbe is alaposan belenyúlt, sok helyütt transzponálta az énekszólamot a könnyebb előadhatóság kedvéért, hozzátett és kihúzott hangszeres szólamokat, a legtöbb ütemet retusálta, „javítgatott” Borogyin hangszerelésén, továbbá – mint arról már volt szó – kihagyta az eredeti *Igor*-anyag csaknem egyötödét. Lamm heroikus munkája azonban, ha megjelent volna is, praktikusan nem használható, s csak további alapos közreadói tevékenység eredményeként lehetne belőle publikálható és előadható „eredeti” vagy „eredetibb” szerzői változatot készíteni.

A Lamm feldolgozta autográf anyagból mindössze egy szám jelent meg nyomtatásban, Igor monológja, az 1950-es *Szovjetszkaja Muzika* különlenyomataként,¹⁴ s követte ezt egy 1977-es kottakiadvány *Александр Бородин: Хоры без сопровождения и в сопровождении фортепиано* (Alekszandr Borogyin: Kíséret nélküli és zongorakíséretes kórusok) címmel, amely közli a Galickij és Jaroszlavna udvarában játszódó kép több, a Rimszkij-Korszakov–Glazunov-kiadásból kihagyott kórusát és kórusjelenetét.¹⁵ Eközben az opera színpadi pályáján mind többször fölmerült az az igény, hogy az eredeti szerzői szándékhoz hívebb formában játsszák el a darabot. Ez a törekvés eleinte abban merült ki, hogy egyszerűen elhagyták a 3. felvonást, amelyet Glazunov állított össze, és részben komponált is Borogyin dallamaiból.

1974-ben Vilniusban, majd a Szovjetunió egyéb városaiban is színre vittek egy olyan „szerzői változatot”, amelyben a szerkesztők, Jevgenyij Levasov és Jurij

11 A Zenekultúra Glinkáról elnevezett Állami Központi Múzeuma, Moszkva, jelenlegi nevén A Zenekultúra Glinkáról elnevezett Összorosz Múzeumi Egyesülete, a továbbiakban: Glinka Múzeum, 45. fond, 4. sz.

12 Domokos: *Borogyin Igor herceg című operája...*

13 Pavel Lamm / Павел Ламм: Подлинные тексты опер А. П. Бородина. 153 oldalas, 69 kottát tartalmazó gépirat a Glinka Múzeumban, 192. fond, 243. sz.

14 *Szovjetszkaja Muzika* 1950/11., 20–29. Anatolij Dmitrijev közreadása, melyből hiányzik 14 ütem.

15 Alekszandr Nyefjodov közreadása. Moszkva: Muzika, 1977.

Fortunatov az ominózus 3. felvonás és több más részlet Rimszkij-Korszakov–Glazunov-féle formáját Borogyin-vázlatokból és töredékekből újonnan összeállított anyagra cserélték, továbbá beletették a *Szovjetszkaja Muzikában* hiányosan publikált, de a Lamm-másolatban egészében meglévő Igor-monológot és a hercegi udvari kép kihagyott kórusait, közöttük Galickij hatalomátvételi kísérletét.¹⁶ Az 1980-as években a brit David Lloyd-Jones (az orosz zene kiváló nyugati propagátora, karmestere és közreadója) és a német Marek Bobéth (az *Igor herceget* tárgyaló alapvető kötet,¹⁷ eredetileg egyetemi disszertáció szerzője) is előállt egy-egy „szerzői verzióhoz” közelítő formával, nyomtatásban azonban ezek nem jelentek meg. Kevésbé merész, de legalább hangfelvételen is közzétett kísérlet volt a szentpétervári Mariinszkij Színház 1993-as produkciója;¹⁸ ez az előadás jórészt a Rimszkij-Korszakov–Glazunov-kiadásra alapozott, viszont hozzáadta az Igor-monológot és a kihagyott kórusokat, felcserélte az első két felvonást, valamint az opera kérdéses fináléjának végére odabiggyesztette a Prológ C-dúr kórusának visszatérését.

A kihúzott szerzői zenéket itt-ott betoldó produkciók után az új évezredben, 2011-ben nagy horderejű újítás történt az *Igor herceg* megszólaltatásában, ha nem is színpadon, de hangversenyteremben: a moszkvai Helikon Opera Borogyin művének „eredeti definitív verzióját” mutatta be koncertszerű előadásban,¹⁹ a zenét a Lamm által előkészített források alapján Anna Bulicsova állította össze, aki az összes lehetséges részletben (azaz amelyekből létezik szerzői kézirat) lefejtette Rimszkij-Korszakov és Glazunov hozzászólásait és „javításait”, s egy fennmaradt Borogyin-szenáriúm-vázlatra hivatkozva radikálisan átformálta az opera jeleneteinek sorrendjét. Bulicsova 2012-ben, a források még alaposabb feltérképezése után, publikálta is ezt a verziót ének-zongora letétben, a mű első kritikai kiadásaként, de meglehetősen szűkös jegyzetanyaggal;²⁰ a partitúra közreadása, amely majd tartalmazná a források és a szerkesztői döntések részletes ismertetését, egyelőre csak ígért.

A moszkvai Nagyszínház 2013-as felújítása²¹ egészében a világhírű rendező, Jurij Ljubimov erős koncepcióját tükrözte. Ljubimov határozottan döntött az *Igor-ének* és Borogyin nemzeti dalműve közül az előbbi mellett, sötét tónusú, sodró

16 Ezt a változatot 1978-ban előadták a berlini Deutsche Staatsoperben, és ugyanott publikálták is.

17 Marek Bobéth: *Borodin und seine Oper „Fürst Igor”. Geschichte, Analyse, Konsequenzen*. München: Emil Katzschler, 1982 (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, 18.).

18 Philips, 1995 (442 536-2). A Szentpétervári Kirov Opera felvétele, vezényel Valerij Gergijev, a kísérő tanulmány Marina Malkiel és Anna Barry, az ének-zongora autográfok hangszerelése Jurij Falik munkája.

19 A moszkvai Nemzetközi Zeneház Sztvetlanov termében 2011. április 1-én rendezett hangversenyserű előadást Vlagyimir Ponykin vezényelte, a szerzői ének-zongora kivonatban maradt részleteket – az opera kb. kétharmadát – Konsztantyin Csudovszkij hangszerelte.

20 A. П. Бородин. *Князь Игорь. Клавир. Авторская редакция. Издание подготовлено А. В. Булычевой*. Moszkva: Classica-XXI, 2012. Anna Bulicsova kiadványáról Albrecht Gaub írt nagyon informatív recenziót: „A New Edition of Borodin’s Prince Igor”. *Notes* Vol. 70, N. 4. (2014. június), 739–745.

21 A 2013. június 8-i bemutatót Vaszilij Szinajszkij vezényelte. Az előadás zenei szerkesztője, aki Ljubimov irányításával az opera „új zenei verzióját” („новая музыкальная редакция”) kialakította, Pavel Karmanov volt, a zenei tanácsadó Vlagyimir Marminov.

dramát kívánt színpadra állítani, Igor herceg lelkiismereti drámáját, s zenei szerkesztőjével kihúzatta az opera szinte minden olyan részét, amely nem ezt szolgálta, arra hivatkozva, hogy maga a zeneszerző is meg kívánta volna szüntetni a „hosszadalmasságokat”. Kidobták többek közt Koncsak áriáját (a szólóamat éneklő művész nagy felháborodására), Jaroszlavna és Koncsakovna nagy szólójának, valamint a szerelmes fiatalok, Vlagyimir és Koncsakovna duettjének a felét, a legtöbb szóló- és kóruszám részleteit. A Polovec táncokat (Ljubimov szavaival: a polovecek lezginkáját) ebben az előadásban harsány, barbár dobolás kísérte, az ellenség egyértelműen vad és kegyetlen hordának mutatkozott, Koncsak kán nem szívélyes „házigazda”, hanem vérszomjas vezér lett, aki láncra verette Igot. Itt is megcserélték az első két felvonást, felhasználták (Karmanov hangszerelésében) a korai Igor-monológot, a 3. felvonásba a Glazunov komponálta számok helyett új, rekonstruált anyagokat tettek, s a finálé végén visszaidézték a C-dúr ünnepi kórust.

2014-ben a New York-i Metropolitan Opera jelentkezett újabb „eredeti” *Igor herceggel*;²² ez a produkció nem távolodott el annyira a Rimszkij-Korszakov–Glazunov-féle verziótól, mint Bulicsova vagy Ljubimov verziója, de a Lamm-anyagból vett részletekkel kiegészítve és a jelenetsorrendet részben átformálva játszották az operát. A nyitányt mint „nem Borogyin-zenét”, kihagyták, a problematikus finálé után pedig hangszeres utójátékot fűztek: Borogyin *Mlada*-felvonásából az „Árad a Don folyó” zenéjét, melynek témája motivikus kapcsolatban áll az *Igor herceg* több részével. A *Mlada*-töredékből egyébként maga a zeneszerző is áttemelt részleteket az *Igor hercegbe*,²³ majd Glazunov és a későbbi *Igor*-rekonstruálók, Fortunatov és Levasov is merítették belőle.

Itt tartunk ma. Az autentikus *Igor herceg* viták keresztüzében áll, az „eredeti szerzői verziót” helyreállítani szándékozó kísérletek kérdések sokaságát vetik fel. Vajon teljesen más darab-e Borogyin eredeti műve, mint a nyomtatásban megjelent, Rimszkij-Korszakov által kisimított és kidekorált színes „mesekönyv” (Bulicsova kifejezése)²⁴? Valóban egy Borisz Godunovhoz hasonló antihősről kívánt politikai és lelkiismereti zenedrámát komponálni Borogyin, amint azt az utóbbi évtizedek több színpadi produkciója ábrázolni próbálja, az eredeti szerzői koncepcióra hivatkozva? Vajon az egyes számok többszörösen megírt változataiból melyeket választotta volna ki a zeneszerző definitív verzióknak? Mit és mennyit akart volna elhagyni és meghagyni a Galickij herceg házában és a Jaroszlavna lakosztályában játszódó jelenetek bőségesen megkomponált zenéiből, a hercegnél zajló vad mulatozásból, a két fejedelmi testvér, Galickij és Jaroszlavna összecsapásából, a duhaj herceg hatalomátvételi kísérletéből? Ez utóbbi lázadásjelenet közvetlenül előzte volna-e meg a Putyivl elleni polovec támadás töredékesen megkomponált riadózenéjét? Vajon a kéziratban maradt, 1875-ben komponált Igor-monológ a közismert,

22 A premier 2014. március 1-én volt, az előadást Gianandrea Noseda vezényelte, Dmitrij Csernyakov rendezte.

23 Ld. a 7. jegyzetet.

24 Ld. Anna Bulicsova / Анна Булычёва: „'Князь Игорь' Бородина и Римского-Корсакова”, *Opera Musicologica* No. 4. (6) (2010), 70–99., www.conservatory.ru/files/OM_06_Bulicheva_full.pdf

1881-es Igor-ária első változata-e, vagy attól független másik ária? Amennyiben másik szám, hol a helye a darabban? A monológot beillesztő eddigi előadások mindegyike más és más helyre tette. Bulicsova megoldása a leginkább méltányolható: az 1875-ös, sötét és kétségbeesett lelkiállapotot rögzítő monológ került az első polovec képbe, Koncsak áriája elé, az 1881-es, a szabadságvágyat, az otthon és feleség utáni vágyat visszhangzó ária a második polovec képbe, az Ovlur-Igor-jelenet, a tervezett szökés elé. Igen ám, de a Koncsak-áriát követő Koncsak-Igor-jelenetben pontos zenei idézet szerepel az 1881-es Igor-áriából, a híres „szabadságtéma”, melyet az opera elemzői, köztük Albrecht Gaub,²⁵ visszaidézőként, az előző áriára való célzasként értelmeznek. Bulicsova kiadványa azonban más megvilágításba helyezi a „szabadságtémát”. A Koncsak-Igor-jelenet függelékben közölt első verziójában meglehetősen banális szöveggel hangzik fel a nagy dallam: Igor ezzel köszöni meg Koncsak kán szívélyes, baráti gesztusait. A jelenet Borogyin által átdolgozott második verziójában már szofisztikáltabb szöveget kap, Koncsak azon ajánlatára, hogy nyugodtan hazamehet, de adja szavát, hogy nem indít ellene hadat, Igor ezzel a dallammal mond határozott nemet. Elképzelhető tehát, hogy a nevezetes téma, amelyet Glazunov a Nyitányban is – talán a szerzői vázlatok vagy Borogyin előadásának emléke nyomán – alaposan kiaknázott, először mégis a Koncsak-Igor-dialógusban hangzik el, és módosult, emocionálisan elmélyült jelentéssel szólal meg később a főhős nagy szólószámában.

Teljes az egyet nem értés, úgy is fogalmazhatnánk, teljes a zűrzavar az *Igor herceg* felvonásainak, jeleneteinek sorrendjét illetően. Bulicsova kiadványa és az egyes felvonásokat, képeket csereberélő előadások is, eredeti szerzői dokumentumra hivatkoznak: egy Borogyin kezétől származó datálatlan, de 1881-nél nem későbbi szcenáriumtervezetre,²⁶ amelyben a zeneszerző felvonások helyett a következő képbe rendezi az operát:

1. kép: Prológ, „az égi jel”
2. kép: „fogságban”
3. kép: „Volodimir herceg házában” / a herceg emberei / vándorok
4. kép: Jaroszlavna lakosztálya / „az istenek fenyegetése”
5. kép: szökés
6. kép: visszatérés

Ezek szerint az első polovec felvonás követi a Prológot, és a Putyivlban – a „Volodimir”-nek nevezett Galickij hercegnél és Igor feleségénél, Jaroszlavnánál – játszódó két jelenet választja el a két polovec helyszínt, melyek a Rimszkij-Korszakov-Glazunov-féle verzióban egymás után szerepelnek, s benne a 2. felvonás óriási súllyal nyomja el és teszi érdektelenné a Glazunov által összeállított 3. felvonást. Nagy kérdés azonban, mi kerüljön az első és mi a második polovec képbe vagy felvonásba. Bulicsova „szerzői verziójában” ügyesen adagolja az elkészült anyago-

25 Gaub: *A New Edition ...*, 743–744.

26 Glinka Múzeum, 45. fond, 4. sz. A szcenáriumtervezet mindmáig csak angolul jelent meg nyomtatásban, ld. Serge Dianin: *Borodin*. London: Oxford University Press, 1963, 274–276.

kat,²⁷ de elrendezését nem tudja alátámasztani Borogyintól származó egyéb, részletes dokumentumokkal. A fent idézett szcenáriumtervezet viszont több okból is átmenetinek látszik az *Igor herceg* bonyodalmas keletkezéstörténetében; a zeneszerző későbbi levelezésében „kép” helyett megint „felvonások”-at említ, 2. felvonásnak nevezi (a Putyivlban játszó 1. felvonás után) a polovec táborban játszó első jelenetet, és egy másik, kivételesen datált, 1884-es, saját kezű szcenáriumműredékében olyan sorrendben szerepelnek a számok, ahogyan az a Rimszkij-Korszakov-verzió 2. felvonásában van, s nem úgy, mint Bulicsova kiadványában. Egy Nyugatra szakadt orosz zenetörténész²⁸ az *Igor herceg* felépítését találóan egy doboz legóhoz hasonlítja, amelynek hiányzik néhány lényeges darabja és nincs használati utasítása.

Továbbra is nagy kérdés az opera befejezése, amit Borogyin eldöntetlenül hagyott, amikor áttemelte a C-dúr jubiláló kórust a fináléból a Prológba, majd utána haláláig töprengett ezen a merész húzásán. Azt hiszem, az opera mindenkori közönségét kielégíti a helyébe komponált, a Rimszkij-Korszakov–Glazunov-féle verziót is záró G-dúr kórus, amelyet oly játékosan indít a két korhely, Jeroska és Szkulala – kielégíti akkor is, ha az *Igor herceget* magasztosan romantikus nemzeti operaeposzként adják elő, és akkor is, ha egy antihős realista zenedrámájaként tálalják. S ha már a mindenkori közönségnél tartunk, magamat is beleértve: az újabb *Igor*-összeállításokkal találkozáskor talán szomorúan nélkülözni fogjuk a hagyományos verzió 2. felvonásának lenyűgöző jelenetsorát, kezdve a polovec lányok karával és táncával, folytatva Koncsakovna, Vlagyimir Igorjevics, az orosz foglyok, a polovec örök, maga Igor, azután Koncsak egyenként ragyogó fellépéseivel, s megkoronázva a polovec táncok zenéjével. És végleg hiányolni fogjuk ebből a felvonásból az orosz foglyok és polovec lányok bensőséges jelenetét, amelyet Borogyin állítólag többször eljátszott barátainak, és Glazunov emlékezetből komponált meg, tehát nem autentikus, nincs helye az „eredeti verzióban”. Mindazonáltal érdeklődve figyeljük az egyre hitelesebb forma előadására törekvő kísérleteket, érdeklődve olvassuk a Borogyin operájáról mint a 19. század legszexisebb muzsikáit tartalmazó műről, továbbá az orosz birodalmi tudat hódító és bekebelező természetének egyik markáns megjelenéséről írott újabb eszmefuttatásokat,²⁹ s abban reménykedünk, hogy bármilyen rendezésben és elrendezésben is, de minél többet hallhatunk Borogyin zenéjéből.

27 Kiadásának 2. képében szerepel a Polovec induló, Igor monológja (azaz Igor áriájának 1875-ös változata), Koncsak áriája, Igor és Koncsak jelenete és a Polovec táncok, az 5. képben Koncsakovna kavatinája, a polovec lányok kórusa, az örök kórusa, Vlagyimir románca, Vlagyimir és Koncsakovna duettje, Igor 1881-es áriája és jelenete Ovlurral.

28 Marina Frolova-Walker: „Fresh Prince”, *Opera News* Vol. 78, No. 8. (2014. február), www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2014/2/Features/Fresh_Prince.html

29 Lásd pl. Richard Taruskin: „Sex and Race, Russian Stile” című írását. In: uő: *On Russian Music*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2009, 184–189., eredetileg a *New York Times*-ben jelent meg 1994. szeptember 4-én.

ABSTRACT

MÁRTA PAPP

‘GREAT UNWIELDY RUSSIAN TORSO’, OR IS THERE AN AUTHENTIC VERSION OF BORODIN’S *PRINCE IGOR*?

In recent decades performances of *Prince Igor* have seen an increasing demand for a reconstruction of the ‘original’ version. What is the situation regarding Borodin’s opera? Did the composer really complete it in its essentials, as is said to be the case by some Russian experts, or despite its excessive amount of composition is it a fragment of an unfinished work needing completion, namely – in Richard Taruskin’s expressive phrase – a ‘great unwieldy Russian torso’, as most of the music historians dealing with the work in the past and present claim? The composer, who wrote the libretto himself along with the music, gradually altered the scenario he received from Vladimir Stassov to suit his own needs; over the 17 years he worked on it, while composing he changed the order of scenes and acts many times and it would seem Borodin never decided on the final structure of the opera and its dramaturgical layout. While the composer was still alive Rimsky Korsakov took an active part in trying to promote the affair of *Prince Igor*, and he was only given a free hand after the sudden death of Borodin at the beginning of 1887, at which time he took away the composer’s complete manuscript material and worked on it for a year, adding to it and re-arranging it, at the end of which together with his pupil Glazounov he prepared the complete score. In 1896 Glazounov, at the request of Vladimir Stassov, published an article in which he decried the chief points where he and Rimsky Korsakov carried out work on *Prince Igor*. However, it is not clear from what he wrote to what extent things were omitted from Borodin’s original music during the editing process. Pavel Lamm after many years of work prepared for 1947 a critical edition of the complete material of the opera, to which he wrote a scholarly article, but his work remained unpublished. Lamm examined carefully all the autographs of *Prince Igor* then available for research, but was not able to compile from the 77 sources he had studied a continuous ‘original version’. The authentic *Prince Igor* stands today in the cross-fire of controversy, of experimental attempts to restore the ‘composer’s original version’. These are discussed in detail by the author of this article, along with the many questions they pose.

Márta Papp studied musicology from 1969 to 1974 at the Budapest Liszt Academy with Bence Szabolcsi, György Kroó and László Somfai. As a musicologist she is an expert on Russian music and has published books and studies on Modest Musorgsky, 19th century Russian music, the pianist Sviatoslav Richter and contacts between Hungarian and Russian composers and compositions. From 1972 to 2011 she was a producer for the Bartók channel of Hungarian Radio.

Kusz Veronika

„...TI OLYAN EGYSZERŰ, EGÉSZSÉGES LÉNYEK VAGYTOK. TE IS, ERNŐ IS...”*

Kodály, Emma, Dohnányi

1906. december 10-én kelt levelében az ifjú Kodály Zoltán a következő szavakkal fordult Gruber Emmához, akkori magánövendékéhez és barátjához, későbbi feleségéhez:

Bár olvashattuk volna együtt Goethe Ital[ienische] Reise-jét. Én is először olvastam most. Meg fog magyarázni egyet-mást. Legalább azt a beteges vágódást el hazulról. Milyen boldog lehetsz, ha sohase ismerted.

Egyáltalán ti olyan egyszerű, egészséges lények vagytok. Te is, Ernő is; pedig órá ragadt valami a kor levegőjéből.¹

Az „Ernő” név e ponton nem váratlanul bukkan fel a szövegben, hiszen a meglehetősen terjedelmes levél – mondhatjuk – vezérgondolata: Dohnányi. Kodály kifejezetten miatta, pontosabban egyik műve apropóján ragadott tollat, s bár el-elkalandozott fő témájától, végül mindig visszakanyarodott hozzá, mintha el akarna számolni a Dohnányi iránt és Dohnányiról való, meglehetősen ellentmondásos érzéseivel-gondolataival. Az 1906 végén Nagyszombaton kelt írás minden más ismert dokumentumnál többet árul el Kodály Dohnányiról alkotott véleményéről, és komplex láttelepet ad a fiatalabb komponista Dohnányi-képéről. Az alábbiakban az e levélben említett szempontok mentén kísérlem meg áttekinteni a két szerző kapcsolatát – vagy inkább: viszonyulását egymáshoz – fiatal éveikben.

Bár Breuer János egy 1998-as, szerényen „töredék”-nek nevezett, de valójában igen körültekintő cikksorozatának első részében számos forrást sorakoztatott fel,² a Kodály–Dohnányi kapcsolatról még annyit sem sejtethünk, mint Bartók és Doh-

* A 2017. április 28-án, a Zenetudományi Intézet Bartók-termében a Kodály Zoltán születésének 135. és halálának 50. évfordulója alkalmából rendezett konferencián elhangzott előadás átdolgozott változata. A Dohnányi-művek kottapéldáit a Ludwig Doblinger, Wien kiadó szíves engedélyével közöljük. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Kodály Zoltán levele Gruber Emmához, 1906. december 10. In: Legány Dezső (szerk.): *Kodály Zoltán levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 26–28. (a továbbiakban Kodály-levél), ide: 27.

2 Breuer János: „Töredékek Dohnányiról 1. A három királyok”, *Muzsika* 41/9–11. (1998. szeptember–november), 30–35.

nányi viszonyáról.³ Még sajnálatosabb, hogy a jelenleg rendelkezésünkre álló források alapján úgy tűnik, a kapcsolat mélyebb aspektusairól – azaz hogy ők ketten legbelül miképp vélekedtek egymásról, mi motiválta az érzéseiket, s mennyiben határozták meg kezdeti benyomásaik és azok alakulása a további közös sorsukat – valószínűleg mindenképp csak találgatásokba bocsátkozhatunk. A tények későbbi életük metszéspontjairól persze közismertek: például hogy 1919-ben, négy évvel Dohnányi Berlinből való hazatérése után együtt vettek részt a Tanácsköztársaság zenei direktóriumában; hogy ugyanekkor lett Dohnányi rövid időre a Zeneakadémia igazgatója Kodály aligazgatásával (ezt követő fegyelmi tárgyalásán Kodály határozottan kiállt Dohnányi mellett); hogy a Filharmóniai Társaság vezető karmestereként Dohnányi mutatta be többek közt a *Psalmus Hungaricus*,⁴ a *Galántai táncokat*⁵ és Magyarországon először a *Marosszéki táncokat*,⁶ s végül hogy Kodály tevőlegesen közreműködött a Dohnányit érintő politikai vádak elhárításában. Ahogy Vargyas Lajos Emma asszony szavaira emlékezett ezzel kapcsolatban: „az uram térdig lejárta a lábát, hogy levegye Dohnányit a háborús bűnösök listájáról!”⁷

S ezzel visszakanyarodunk Emma alakjához (lánykori nevén Schlesinger/Sándor Emma, első férje révén Gruber Henrikné), aki nemcsak az ifjú Bartók és Kodály zeneszerző-tanítványa volt, nemcsak az ő szellemi és művészi fejlődésüket segítette, nemcsak az ő személyes kapcsolataikat befolyásolta – mindez igaz Dohnányira is, aki ráadásul két fiatal kollégája előtt járt pár évvel. Emma asszony így emlékezett együttműködésükre: „Egy kis dalocska szinte észrevétlen megkomponálása vezetett a zeneszerzéshez. DOHNÁNYI, kivel abban az időben sokat négykezeseztem, felfigyelt. – Tanítgatni kezdett. Néha csak zsebéből kihuzott papírszetelekről.”⁸

Dohnányi első monográfusa, Vázsonyi Bálint szerint „röviddel Budapestre érkezése után szinte mindennapos vendéggé vált a házban; valószínű, hogy Thomán mutatta be a hölgynek, aki az elsők közt fedezte fel az akkor újonc zeneakadémista különleges tehetségét.”⁹ A családi levelekben a Budapestre érkezést követően

3 Erről ld. például Vázsonyi Bálint: „Adatok Bartók és Dohnányi kapcsolatához”. In: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 245–256. A fiatal Bartók Dohnányihoz való (zenei) viszonyulásának bemutatásához ld. Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor, 1999, 68–70., 79–84.

4 *Magyar zsoldár* címen, 1923. november 19., Pesti Vigadó. „Rendkívüli filharmóniai díszhangverseny Pest-Buda egyesítésének 50. évfordulójára”. Km.: Palestrina Kórus, Székelyhidny Ferenc, Filharmóniai Társaság Zenekara.

5 1933. október 23., Operaház. „A Filharmóniai Társaság I. bérleti estje”. Km.: Filharmóniai Társaság Zenekara.

6 1930. december 1., Operaház. „A Filharmóniai Társaság III. hangversenye”. Km.: Filharmóniai Társaság Zenekara.

7 Vargyas Lajos: *Kerítésen kívül*. Szerk. Turcsány Péter. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993, 214. Ehhez kapcsolódik Emma asszony egy levele, melyhez Kodály azt írja: „Most sikerült írásba kapni az ig. ügy min.tól, hogy D. E. ügyében a nyomozást beszüntette.” Kodályné levele Kodály utóiratával Dohnányiéknak, 1949. augusztus 10. MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum (a továbbiakban ZTI MZA) Dohnányi-gyűjteménye, MZA-DE-Ta-80.239.

8 Sándor Emma: „Önéletrajz”. Közli: kiállítási katalógus.ZTI MZA Breuer-hagyaték.

9 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, 2002, 55.

ugyan csak mintegy másfél évvel, 1896 februárjában bukkan fel „Gruberék” és „Gruberné” neve, mégpedig annak kapcsán, hogy – mint Dohnányi írja – „Quintettem [c-moll zongoraötös, Op. 1] külömben most privát körökben meglehetősen frequentáczióknak örvend”,¹⁰ minthogy a Gruber-szalomban már kétszer is előadták. Bartók tehát legalább öt, de lehet, hogy csak hat évvel később ismerkedett meg a rendkívüli asszonnyal (1901-ben, s Vázsonyi szerint egyébként Dohnányi ajánlása nyomán), míg Kodály újabb négy év múlva – összességében tehát egy szűk évtizeddel később. Ekkorra Dohnányi, akinek Emmával való barátsága így már évtizedes múltra tekint vissza, ragyogó külföldi zongorista-zeneszerzői karriert tudhat a háta mögött, s pár évnyi bécsi tartózkodást követően éppen Berlinbe költözik mint az ottani, nagy presztízsű főiskola egyik legfiatalabb professzora.¹¹

Valószínűleg erre a körülményre is reagált Kodály, amikor az említett levélben azt írta:

Sajnálom, hogy Ernő végképp germáná lett, azt hittem, több a szláv vér benne. Így nem lesz sok haszna belőle a világnak; azt a hatalmas folyót – a germán muzsikát – csak kevéssel fogja tudni szélesíteni – míg ugyanannyi vízzel a szarmata-patakocskában nagyobb súlya lett volna.¹²

Ehhez hasonló hangnem jellemzi a teljes levelet: tehát nagyrészt bírálat – s annak sem a legszelídebb fajtájából való. Már a levél indításából is szó szerint fagyos irónia árad:

Hó fekszik a fenyvesben, felhős volt az ég. Mégis több élet, több tavasz volt ott künn, mint abban a friss füzetben. Mi lehet ez? el vagyok tompulva? tán nem, mert valami Beethov. nevű muzsikus sárguló dohos írásaiban meg több életet találok, mint a legszebb tavaszi tájékban – vagy legalább éppen annyit.¹³

„Az a friss füzet” Dohnányi *Winterreigen* (Op. 13) című zongoraciklusának a kottája volt, melynek egy példányát Emma küldte el Zoltánnak. Ő minden bizonynyal kedvét lelta a műben, ugyanakkor feltehetően számított Kodály szkeptikus hozzáállására, sőt talán szándékosan ingerelte vitára. Szó se róla, a *Winterreigen* valóban „germán”: osztrák abban az értelemben, hogy a tíz bagatellben Dohnányi bécsi baráti társaságának tagjait búcsúztatta, s német, nemcsak mert német nyelvű a verses mottó, a darabok címe, illetve néhol még az előadói utasítások is, hanem mert elsődleges modellje német szerző. Közel fél évszázaddal később ő maga így jellemezte a különleges ciklus inspirációját és kötődéseit:

10 Dohnányi levele Dohnányi Frigyesnek, 1896. február 5. In: Kelemen Éva (összeáll.): *Dohnányi Ernő családi levelei*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár–Gondolat–MTA Zenetudományi Intézet, 2011, 66–67., ide: 67.

11 Dohnányi 1897. október 1-jén adta nemzetközi bemutatkozó koncertjén Berlinben. Az igazi áttörést azonban a *Richter Concerts* keretében rendezett, 1898. október 24-i londoni szereplése hozta meg, amelyet követően hatalmas sikerrel lépett fel Nagy-Britanniában, a rákövetkező évadban pedig az Egyesült Államokba is meghívást kapott: ott 1900 márciusában debütált.

12 Kodály-levél, 27.

13 Uott

A tíz darab 1905-ben született, miután elhagytam Bécsset, hogy elfoglaljam professzori állásomat a berlini Königlische Hochschule für Musikon. A *Winterreigen* búcsúajándék volt bécsi barátaim számára. Minden egyes darab ajánlása másikójuknak szól, míg a teljes mű dedikációja Robert Schumann szellemének – ez az első, a *Widmung* című darabból derül ki, mely Schumann *Papillons*-jának első dallamát használja. A többi darab címe nem igényel sok magyarázatot: *Marsch der lustigen Brüder* („A vidám cimborák indulója”), *An Ada* („Adának”),¹⁴ mely az A–D–A hangokon alapul, *Freund Victor’s Mazurka* („Victor barát Mazurkája”),¹⁵ mely egy Victor barátom által komponált Mazurka transzformációja, *Sphärenmusik* („A szférák zenéje”) egy (nem irányítható) léghajós utazás emlékére 1904-ben, még a repülők létezése előtti időkből, *Valse aimable* („Kedves keringő”), mely szintén az ajánlást birtokló barát motívumaira épül, *Um Mitternacht* („Éjfélkor”), *Tolle Gesellschaft* („Lármás társaság”), és *Morgengrauen* („Hajnal”). Az utolsó darab, *Postludium*, az A–D–É hangokkal végződik, *ADÉ*, ami osztrák szleng az *adieu*re (búcsúzás).¹⁶

Bár az önelemzésben nem esik róla szó, a *Winterreigen* nemcsak élő barátokhoz, hanem Schumannon kívül számos más, Dohnányi zenei világában fontos komponistához is kapcsolódik – nem hiába elemzik a művet előszeretettel a romantikus zenetörténeti tradícióban való önmeghatározásként.¹⁷ Kodálynak azonban mindez szemléletmást csalódást okoz. Még a kotta külalakjára is pikírt megjegyzést tesz („Feltűnő csúnyán metszette ezúttal Eberle!”),¹⁸ s érdemes az epés utóiratra is felfigyelnünk: „A kottáknak azért örültem mielőtt tudtam volna mi van benne, mert írást reméltem. [...] még Berl. [in] előtt visszaküldöm. Remélem nem vetted meg 2 példányban. Hogy Doblingert gazdaggá tegyed.”¹⁹

A feltartóztatatlan kritikaáradatban szorosabb értelemben a zenére vonatkozó reflexió nemigen akad. Az egyetlen kivétel a következő, dicséretbe csomagolt, káján megjegyzés:

14 Nagy valószínűséggel Ada Mary Thomas, később Lady Heath (1897-1966) zongoraművésznő.

15 Nagy valószínűséggel Victor Heindl, ügyvéd és amatőr költő, akinek szövegeit Dohnányi több alkalommal megzenésítette: *Sechs Gedichte von Victor Heindl*, Op. 14, *Waldelselein*, Op. nélk.

16 „The 10 pieces were composed in 1905, after I left Vienna to assume a professorship at the Königlische Hochschule für Musik in Berlin. The *Winterreigen* was a farewell present to my friends in Vienna. Each piece was dedicated to a different one, while the dedication of the whole to the spirit of Robert Schumann is revealed in the first piece *Widmung* (Dedication) by its use of the first melody from Schumann’s *Papillon*. The titles of the other pieces do not need much explanation: *Marsch der lustigen Brüder* (March of the Jolly Fellows), *An Ada* (To Ada) [,] based on the notes A-D-A [,] *Freund Victor’s Mazurka* (Friend Victor’s Mazurka) a transformation of a Mazurka composed by Friend Victor, *Sphärenmusik* [sic] (Music of the Spheres) in remembrance of a balloontrip [sic] (non dirigible) in 1904 before the existence of aeroplanes [sic], *Valse amiable* (Amable Waltz), also based on motives of the friend to whom it is dedicated, *Um Mitternacht* (At Midnight), *Tolle Gesellschaft* (Boisterous Party), and *Morgengrauen* (Dawn). The last piece, *Postludium* ends with the notes A–D–É, *ADÉ*, which is an Austrian slang for *adieu* (farewell).” Dohnányi levele Peter Andrynak (EMI), 1956. november 18., MZA-DE-Ta 82.303. A gépiratos levél eredeti, némileg komplikált tipográfiját itt egyszerűsítettük.

17 Robin W. Garvin Beethoven, Chopin, Liszt, Mendelssohn és Schubert hatását is kimutatja cikkében: „Self-Identification in the Romantic Tradition. Dohnányi’s *Winterreigen*, Op. 13”. In: *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. Ed. James A. Grymes. Lanham–Toronto–Oxford: Scarecrow, 2005, 113–123.

18 Kodály-levél, 28.

19 Uott, 28.

Kíváncsi voltam a „tolle Ges.” [ellschaftra]. Bizony elképzelem, milyen megdöbbenően tudhatja ezt játszani Ernő. (Milyen kár hogy eddig is olyan, de olyan sokszor fordította meg a témáit: most itt legalább azt jelenthetné a megfordítása, hogy a „tolle Ges.” egy darabig a feje tetején járja a W. reigent.)²⁰

Hogy a *Winterreigen* szerzője „germáná” lett-e, illetve hogy 1906-ban milyen prognózisok lehettek ezzel kapcsolatban, valóban vita tárgyát képezheti, az viszont, hogy Ernő „eddig is olyan, de olyan sokszor fordította meg a témáit” nem teljesen jogos megjegyzés (a Kodály által említett jelenséget az *1a–b kotta* mutatja). Bizonyos műfaji, formai, dallamképzési, harmóniai eszközök formulaként való alkalmazása persze aligha lehet meglepő egy olyan zeneszerzőtől, aki vállaltan nem tartozott a nyelvújítók sorába. Ugyanakkor a tématranszformáció mechanikus használata nem jellemző rá, akkor sem, ha csak az 1906 előtti műveit tekintjük – sőt éppen ellenkezőleg. Bár a ciklusok végén megjelenő tematikus visszatérés ugyan részben idesorolható, de Dohnányi kidolgozásait egy adott tétel-darabon belül – bizonyára nem függetlenül a legfontosabb zeneszerzői mintáktól, Beethovenól és Brahmtól – elsősorban motivikus fejlesztő technikák vezérik: vagyis olyan eljárások, amelyek nem a teljes témaalakból indulnak ki, hanem elsősorban kisebb zenei egységek kibontakoztatásán, fejlesztésén alapulnak. Ha ezt illusztrálni akarjuk, elég elővinnünk a Dohnányi-életmű kevés nagyszabású szóló zongoraműveinek egyikét, mely ráadásul más okból is szorosan a témához tartozik, nevezetesen a Gruber Emma témájára írt variációsort (teljes címén *Variációk és fuga G. E. egy témájára*, Op. 4).



1a kotta. Dohnányi: Tolle Gesellschaft a *Winterreigen* című ciklusból, 1–4. ütem
(© Ludwig Doblinger, Wien)



1b kotta. Dohnányi: Tolle Gesellschaft a *Winterreigen* című ciklusból, 52–55. ütem
(© Ludwig Doblinger, Wien)

Arról, hogy Dohnányi olykor ihletet meríthetett kedves tanítványa műveiből, egy Bartók-levél-idézet is tanúskodik:

„Mult szombaton 1/2 5-kor mentem Grubernéhoz órára; ott találtam Dohnányit; óra persze nem lehetett, hanem helyette más volt. Dohnányi először egy saját kompozícióját játszotta, aztán improvizált Gruber témák felett: nagyszerűen!”²¹

A Bartók-idézet 1903-ból való, az említett variációsorozat azonban több mint öt évvel korábbi: Dohnányi 1897-ben komponálta, és nemzetközi bemutatkozó estjén, 1897. október 1-jén mutatta be Berlinben. A sorozat modellje alighanem Beethoven *Diabelli-variációi* voltak, melyeket a fiatal zongorista akkoriban (pontosan 1899. november 10-én Glasgow-ban) játszott először közönség előtt – mit sem törődve a közönség és némely kritikusok értetlenségével. Dohnányit ugyanis velük ellentétben szemlátomást izgatták a *Diabelli-variációk*; erről nemcsak a *G. E.-variációk* felszínes texturális vagy hangzásbeli rokonságai, hanem a variációk koncepciója is tanúskodik: modelljéhez hasonlóan ez is az elvont zenei összefüggéseket teremtő, fejlesztő típusú variációsorozat példája. Emma témája egyszerű, mégis kissé szabálytalan kéttagú forma, mely rendellenesség – Dohnányi más variációihoz hasonlóan – sok szempontból kiindulópontja a teljes sorozat zenei kibontakozásának.²² Hiányzik ugyanis belőle az új hangnem megjelenése: az első tag ugyan némi e-mollos elszíneződés után végül eléri a domináns D-dúr, ám az nem kap önálló szerepet a második tagban, így a darab tulajdonképpen mindvégig az alaptonalitásban marad (a darab címében megjelenő monogram Emma neve mellett utalhat erre a hangnemi kettősségre is).²³ Ez az apró tonális sajátosság a variációkban jelentős következményekkel jár: az első variációkban egyre elmosódottabb hangnemek jelennek meg a megfelelő helyen, az 5. variációban a kérdéses ütemek meglepetésszerűen F-dúrból indulnak, a 9. variációban a D-dúr félzárlat hirtelen B-dúrba (azaz négy kvintet) zuhan, majd a 12. változat már csaknem a teljes kvintkört érinti. A folyamat apoteózisa az utolsó, 13. változat, mely teljes terckört jár be: G–H–Esz/Diszisz–G-dúr. A tonális terv szabálytalansága mint a sorozat első számú vezérlője mellett több más, szorosabb értelemben vett zenei motívum hasonló kibontakozását követhetjük végig a variációsorozatban – erre egyetlen példát mutat a *2a–b kotta (a 448. oldalon)*, melyen azt láthatjuk, ahogy a téma egy futó, pontozott ritmusos gesztusa egy variációban a fő dallamalkotó motívummá lép elő.

Talán nem szükséges a *G. E.-variációkat* vagy más fiatalkori Dohnányi-műveket részletesebben bemutatni ahhoz, hogy nyilvánvaló legyen: Kodály az elemzett levélben nem teljesen igazságos Dohnányival. Ezt nemcsak az utókor gondolhatja így, maga a levél címzettje is alighanem ezen az állásponton volt. Jellemző ugyanis,

21 ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 40.

22 A *G. E.-variációk* részletesebb elemzését lásd egy korábbi tanulmányomban: „Szabad és 'szabad' variációk Dohnányi Ernő műveiben”, *Magyar Zene* 46/4. (2008. november), 397–412.

23 A Schumann hang-betű játékaire emlékeztető gesztus Dohnányi több más művére is jellemző. Érdekes például, hogy Op. 23-as zongoradarab-sorozatában a zeneszerző ugyancsak egy *G. E.* monogramú hölgy előtt tiszteleg – ő azonban már Galafres Elsa, Dohnányi második felesége.

Tempo di minuetto

p

2a kotta. Dohnányi: Variációk és fúga G. E. témájára – a téma pontozott ritmikus motívuma
(© Ludwig Doblinger, Wien)

Allegretto

pp grazioso

2b kotta. Dohnányi: Variációk és fúga G. E. témájára – a 7. variáció kezdete (© Ludwig Doblinger, Wien)

hogy az egész írás retorikáját sajátos kettősség határozza meg, azaz Kodály a szókimondó, sőt sokszor kíméletlen és gúnyos kritikát egy-egy kedvezőbb megjegyzéssel ellentételezte. Feltételezte (vagy tudta?): Emma nem ért vele egyet. Már az első bekezdésben ezt írja (persze aztán mégsem tartja magát ezen elhatározásához): „No de most nem mondom többet, – tekintve hogy véleményünk nem egyezik, és az eltérő véleményemet nem tudom ebben a percben olyan szépen megmondani, hogy ne essen rosszul.”²⁴

Fentebb hivatkozott tanulmányában Breuer úgy fogalmaz, hogy saját jegyzeteihez képest Kodály „con sordino írja meg benyomásait Gruber Emmának”.²⁵ Való igaz, hogy a Vargyas által közreadott, nagyjából az idézett levéllel egy időből származó jegyzeteiben olyan kifejezéseket is olvashatunk, mint „nagyon nyers, nagyon primitív”²⁶ (1. szimfónia, Op. 9), „sok hideg keresettség”²⁷ (Rapszódia, Op. 11), vagy [Dohnányi általában] „közönséges az invencióban”.²⁸ Fontos különbség azonban, hogy a leplezetlen fogalmazásmód ellenére a jegyzetek hangvétele mégsem ingerült, inkább csak leíró, tűnődő. Bizonyos óvatosság is jellemző: „még meg kell nézni közelebről”²⁹ – írja a *Gordonkaverseny* (Op. 12) kapcsán. Kodály

24 Kodály-levél, 26.

25 Breuer: i. m., 31.

26 Kodály jegyzetei, „[1906.] Nov. 26.”. In: Vargyas Lajos (közr.): *Közélet, vallomások, zeneélet*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989, 123.

27 Uott, 123.

28 Uott

29 Uott, 124.

mintha megérteni akarná Dohnányit, gondolkodni a jelenségen meglehetősen széles skálát bejárva (például: „jól megoldott iskolai föladat” – „előkelő, de kissé vértelen” – „nem lehet még róla jósolni” – „az oroszán is macska”).³⁰ Mindent egybevetve számomra úgy tűnik, hogy az enyhítésnek szánt megjegyzések ellenére az Emmának szóló megfogalmazás ezeknél mintha éppen hogy pimaszabb, piszkálódóbb, sőt kissé hevesebb-dacosabb volna. Mintha Kodály egy ellenféllel küzdene – s ezúttal nem arról van szó, mint Bartóknál, aki számára, mint Vikárius László részletesen elemzi, Dohnányi zeneszerzői szempontból bizonyult valamiféle provokatív antimodellnek.³¹ Hogy lehettek-e más természetű ellenfelek? A szóbeszéd szerint igen, bár kutatásaim során nem sikerült olyan megbízható másodlagos forrást felkutatnom, mely kimondottan állítaná: Dohnányi és Kodály szerelmi vetélytársak voltak (egyetlen kivétel ez alól Vázsonyi Bálint több tekintetben is kissé szélsőséges előadása, mely a 2002-ben rendezett Dohnányi-kerekasztal alkalmával hangzott el).³²

Dohnányi részéről „szerelmi ügyről” szinte biztosan nem volt szó. Erre utal például, hogy gyakorlatilag nem említi Emma nevét sem az ő közreműködésével készült életrajz, a harmadik feleség, Zachár Ilona által lejegyzett *Song of Life*,³³ sem a második feleség, Galafrés Elsa visszaemlékező kötete, a *Lives... Loves... Losses...*³⁴ (pedig ez utóbbi valószínűleg örömmel tárgyalta volna mint az első feleséggel való kapcsolatot gyengítő mozzanatot). Dohnányit az első zeneakadémiai évektől kedve leendő első felesége, Kunwald Elsa érdekelte – bár amennyire a források alapján meg lehet ítélni, még ez a kapcsolat sem olyan szenvedélyes szerelemként indult, mint a következő két házasság. Persze mindez nem zárja ki, hogy kissé kacérkodott is a tisztelt és szeretett Emma asszonnyal. Ráadásul a zeneszerzés-tanítás és az udvarlás valamiért több esetben összekapcsolódott Emma esetében – ehhez érdemes önéletrajzát idézni:

Azonban [Dohnányi] hamarosan külföldre került. BARTÓKNÁL komolyabban folytathattam. Elutazása után tanítóim, az úgy nevezett „érdekes” fiatal asszonynak, inkább udvarolni, semmint tanítani igyekeztek.

Ezekután, édesapám barátját, HERZFELDET, zeneakadémiai tanárt megkértem, tudna-e „valakit ajánlatni, akinél tanulhatnék, anélkül, hogy udvarolna?” Kis idő múlva örvendezve tudott: „Megvan, megtaláltam amit kerest: Egy komoly, tartózkodó, kitün... fiatal zenészt, aki munkájának élve, magának biztosan nem fog udvarolni.”

– Öt és fél év múlva felesége lettem.³⁵

30 Uott, 123-124.

31 Vikárius: i. m., 79–84.

32 Az MTA Zenetudományi Intézet Dohnányi-kerekasztala alkalmával tartott előadás, (2002. június 25., Felvétele elérhető a ZTI MZA Dohnányi-gyűjteményében.

33 Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. Ed. James A. Grymes. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002.

34 Galafrés Elza: *Lives... Loves... Losses...* Vancouver: Versatile, 1973.

35 Sándor Emma: „Önéletrajz”. Közli: kiállítási katalógus. ZTI MZA Breuer-hagyaték.

Érdemes végül talán még egy zenei bizonyítékot bevonni a Dohnányi és Gruber Emma kapcsolatára vonatkozó vizsgálódásba. Az Op. 4-es nagy variációsorozaton kívül ugyanis még egy Dohnányi-mű kötődik Emmához: a megelőző opus, egy egyszerű négykezes valcer, melynek ajánlása „Frau Emma Gruber”-nek szól, s melyet együtt is „mutattak be” szűk körben. Márpedig ebben a műben – mint arra Vázsonyi Bálint is felhívja a figyelmet – meglehetősen sok olyan megoldással találkozhatunk, melyek a két játékos kezének keresztezését, vagy egyszerűen közelséget kívánják meg.³⁶ Dohnányi egy jó fél évszázaddal későbbi előadása valóban bizonyítékkal szolgál arra, hogy a négykezes játéknak lehetett ilyen aspektusa számára. Ebben a következőképp értekezik a négykezes játék előnyeiről:

Kár, hogy a négykezes-játék olyannyira kiment a divatból – ismét csak az elektronikus eszközök elterjedése miatt. Az én ifjúságom idején a négykezesezés olyan általános szokás volt Európában, hogy még udvarlási formaként is használták, és (ma már hihetetlen!) számos házasság négykezes játék nyomán kötöttet.³⁷

Kodály minden bizonnyal jól érzekelte tehát Dohnányi ragyogását Emma szívében, ami valószínűleg ingerelte őt. De hogy pontosan mi fűtötte ezt a ragyogást? Lényeges, hogy Kodály a kiindulópontként választott levél írásakor nem számolt, nem számolhatott egy tényezővel: Dohnányi személyiségének varázsával, melyről a szemtanúk egyöntetűen mesélnek, még ha nehezen és mindig másként is öntik szavakba. 1906 decemberében ugyanis Kodály személyesen még nem ismerte Dohnányit. Véleményét csak zenéje, illetve nyilván Emma és más ismerősök elbeszélései alapján alkotta. Egy Bartókhoz írt levélből tudjuk, hogy 1907 januárjában Berlinben járva „föl se szándékoz[t]a keresni”³⁸ az idősebb pályatársat – itt ismét csak dacot érezhetünk. Az első találkozás után azonban, pedig nem is sikerül közvetlenül szót váltania vele, mintha részben megváltoznának az érzései, s talán mintha Emmát is egy csapásra jobban értené:

Bizonyos, hogy csak elméletben lehet rá haragudni és nekünk magyaroknak elég okunk van rá, mert szemtől szembe mindenkit lebilincsel a személyével. Én különben erre az álláspontra helyezkedem vele szemben: miért ne becsüljek egy igen kiváló zongorajátzózt, nem közönséges embert, néhány szép zenedarab szerzőjét, csak azért, mert nem magyar? Tehet róla, hogy nem született annak? hogy nem volt elég sajátos, mondjuk exotikus eleme, ami ellen tudott volna állni a nagy idegen kultúraterengő lecsiszoló hatásának?³⁹

36 Vázsonyi előadása, vö. 32. jegyzet.

37 „It is a pity that the 4 hand playing on one piano went so much out of fashion, – again a result of the diffusion of mechanical instruments. Playing at 4 hands was in my youth so general in Europe that it was even used in courtship between couples, and – incredible now-a-days – quite a number of marriages were contracted in consequence of too much playing 4 hands. But it had other advantages too.” Dohnányi koncerttel egybekötött előadása („lecture-recital”) az Ohio Universityn (1949).

38 Kodály Zoltán levele Bartók Bélának, 1907. január. In: Denijs Dille (szerk.): *Documenta Bartókiana*, 4. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970, 130–132., ide: 130.

39 Kodály Zoltán levele Gruber Emmához, 1907. március 21. In: Legány (szerk.): i. m., 33–34., ide: 33–34.

Érdekes ugyanakkor, hogy Kodály csupán a művek alapján is valamit megsejtett ebből a „nem közönséges” varázsból, mert hasonlótt dicsért a számára egyedül kedves Dohnányi-műben, a *Szerenád*ban is – most idézzünk újra és utoljára az írásom kiindulópontját jelentő levélből, azaz az „elméletben” való haragvás idejéből:

Hanem előveszem – a fejből – azt a szép, gyönyörű, néhol fájdalmasan tavaszban-hervadó, kicsit dekadens, nagyon modern, néha egészségesen száraz, néha túlságos szenzibilis, néha kicsit meglátszóan mesterként, néha brutális Koessler-kontrapunktos, néhol fölvillogó, egészben nagyon kedvemrevaló, szívemhez nőtt – no kicsodát?

Azt a Valamicsodát, amiért Ernőnek mindent elengedek, amiért egymagáért szeretem őt, és amiért kérem a sorsot, hogy bár meg tudná szerezni még néhány olyannal, tudna csinálni még egypár hasonlótt, hogy nevéss az angyalok szíve is, mikor hallják. Azaz de-hogy nevéss: csak mosolyogni lehet tőle, amint olyankor mosolyog az ember, ha valakire gondol, akit igen szeret, aki távol van tőle, és arra gondol, hogy íme, milyen fekete a világ, de ez csak azért látszik, mert benne az a fehéres fény, az én szeretetem: no végtére hová visz ez a végtelen szóáradat? – magam is unnám tovább – a szerenádról [Op. 10] beszélek.⁴⁰

Mielőtt Kodály Dohnányival találkozott volna, azt sem sejthette ráadásul, hogy idősebb kollégája mit tart önmagáról, ő miképp ítéli meg saját eredetiségét. Így aztán alighanem Dohnányi öniróniája is jó benyomást tett rá – talán nem véletlen, hogy éppen az ominózus darab, a *Winterreigen* kapcsán említi meg Emmának:

Ha nem tévedek D.[ohnányi] jól tudja mit ér amit ír. Egy lelkes hízelgő édig marasztalta a Winterreigent. D.[ohnányi] úgy félig fölnézve – ismered ezt a kedves fejmozdulatát – csöndesen kérdi, ki az az „alle Welt” amelyik „entzückt” tőle.⁴¹

Annak áttekintése, hogy a későbbiekben miként alakult Kodály véleménye Dohnányiról és a Dohnányi-zenéről, már meghaladja e tanulmány kereteit. Breuer szerint mindenesetre a zenekritikus Kodály 1918–1919 táján „immár a legnagyobb szeretettel” tudósít Dohnányi fellépéseiről.⁴² Végül érdemes azonban egy új szempontot, pontosabban egy új szereplőt bevonni vizsgálódásunkba: Bartók Bélát. Kodály Bartókról írta: „mindig kerültem a vele való versengést; mindig megpróbáltam mást csinálni, mint ő”⁴³ – s ez talán vonatkoztatható valamelyest Dohnányira is, aki kivált más úton haladt nemcsak zeneszerzőként, hanem zenei közéleti tevékenységét illetően is. Fontos megemlíteni továbbá, hogy Kodály Dohnányihoz való viszonyulását alighanem Bartók is pozitívan befolyásolta. Ő ugyanis sokkal meghittebben kötődött Dohnányihoz – már csak a közös gyermekkori gyökerek miatt, de más okokból is –, és induló zeneszerzőként is komplexebben, nem Kodályhoz hasonló határozott elutasítással viszonyult az általa képviselt zeneszerzői

40 Kodály-levél, 26–27.

41 Kodály Zoltán levele Gruber Emmához, 1907. március 21., 34.

42 Breuer: i. m., 32.

43 Kodály Zoltán: „Emlékek” (1963). In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, III. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 531.

ideálhoz. „Ha Kodály Bartókhoz való viszonyát vizsgáljuk, nem tekinthetünk el Dohnányi alakjától sem” – írta Vikárius László,⁴⁴ s ez valószínűleg még inkább igaz, ha a két utóbbi nevet felcseréljük: Kodály Dohnányihoz való viszonyát Bartók alakja is befolyásolta. Ne feledjük, Bartók fogalmazta meg egy tervezett közös népdalfeldolgozás- illetve dalpublikáció kapcsán a négyük közt lévő, bizonyos tekintetben elszakíthatatlannak mondható kapcsolatot is:

Dohnányinak mint tán tudod, nagyon tetszettek dalaink. Most beszéltem vele először hosszú idő óta, rögtön a füzet dicséretével kezdte. Megkérdeztem tőle, mit gondol lehet-e a következő füzetet egy német kiadónál kiadni. Erre ő rögtön ajánlkozott, hogy megpendíti az eszmét német kiadói előtt, sőt arra is ajánlkozott, hogy – ha azt hisszük, hogy hasznunk volna belőle – szívesen közölne ő is néhány dalt. Grubernénél történt ez a megbeszélés, ki roppant örülne, ha 3 emberének neve Dohnányi Bartók Kodály egy címlapra kerülnének.⁴⁵

44 Vikárius László: „Egy barátság anatómiája”, *Muzsika* 50/12. (2007. december), 7–14.

45 Bartók Béla levele édesanyjához. In: Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 116.

ABSTRACT

VERONIKA KUSZ

‘...YOU BOTH ARE SUCH PLAIN, HEALTHY SOULS.
YOU AND ERNST...’

Kodály, Emma, Dohnányi

Kodály and Dohnányi first met personally around the early Spring of 1907, but according to Kodály’s private letters, the younger composer was intensely involved with Dohnányi’s compositional style before this date. Presumably it was Emma Gruber, Kodály’s friend and pupil and later his wife, who turned his interest towards Dohnányi as she had been an acquaintance of the pianist-composer for ten years. In those days, Dohnányi had already been an admired musician both in Europe and the United States, and held a professorship at the Berlin Academy of Music. Lady Emma not only knew, but loved and esteemed him very much – in contrast to the young Kodály who unsparingly scourged his older colleague’s works and attitude in general. This study, based on several different published documents by Kodály and partly unknown Dohnányi sources, attempts to summarize Kodály’s early ideas about Dohnányi and to reveal Emma Gruber’s role in his relation to the senior fellow-composer.

Veronika Kusz (b. 1980) is a senior research fellow of the Institute for Musicology of the Research Center for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences. She studied musicology at the Liszt Academy of Music, and defended her PhD dissertation at the same institute in 2010. She was a Fulbright grantee in 2005–2006 working with Dohnányi’s American legacy. Her monograph on Dohnányi’s late years was published in 2015 and was awarded an Academic Youth Award by the Hungarian Academy of Sciences in 2016. She has been a János Bolyai Scholar since 2015. She has published numerous articles in Hungarian periodicals and in foreign journals such as *American Music*, *The American Harp Journal*, *The Pan*, *Music Library Association Notes*.

Németh Zsombor

MESTER ÉS „TÖRVÉNYTELEN TANÍTVÁNYA”*

Kodály Zoltán és Farkas Ferenc

A *magyar nyelv értelmező szótára* szerint az „emberöltő” szó a következőt jelenti: „annyi idő, amennyi egy-egy emberi nemzedék felnövekedéséhez, kifejlődéséhez szükséges (25–30 év).”¹ Kodály Zoltán és Farkas Ferenc születése között ekképpen egy szűk emberöltőnyi idő telt el: Farkas 1905. december 15-én, egy nappal Kodály 23. születésnapja előtt született.²

Farkas Ferenc egyik utolsó jelentős képviselője volt annak a generációnak, amely közvetlen vagy közvetett tanítványa volt a 20. század első felét meghatározó két mesternek. Ma már az is megállapítható, hogy személye mind zeneszerzőként, mind tanárként fontos összekötő kapocs Bartók és Kodály, illetve Ligeti és Kurtág nemzedéke között.³ A neves elődök és Farkas közötti kapcsolat részletezése azonban eddig még nem képezte zenetudományi vizsgálódás tárgyát: Bartók és Farkas életművének kapcsolódási pontjait eddig egyetlen cikk sem járta körül, Farkas Kodállal való kontaktusát pedig csak Farkas András „Kodály Zoltán és Farkas Ferenc” című 2005-ös konferencia-előadása tárgyalta.⁴ A zeneszerző fiának előadása műfaját tekintve visszaemlékezés és könyvbemutató keveréke volt: memoár az édesapáról, illetve az akkor frissen megjelent, Farkas Ferenc írásait és visszaemlékezéseit tartalmazó *Vallomások a zenéről* kötet bemutatója.⁵ Farkas András előadása elsősorban abból állt, hogy témába vágó szemelvényeket idézett apjának a *Vallo-*

* A Kodály Zoltán születésének 135. és halálának 50. évfordulója alkalmából rendezett konferencián, 2017. április 28-án a Zenetudományi Intézet Bartók-termében elhangzott előadás írott változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 *A magyar nyelv értelmező szótára*. <http://mek.oszk.hu/adatbazis/magyar-nyelv-ertelmezo-szotara/> (Utolsó megtekintés: 2017. szeptember 25.)

2 Kodály életrajzi adatainak forrása, ha nincs külön jelölve: Eőszte László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977. Farkas életrajzi adatainak forrása, ha nincs külön jelölve: Gombos László: *Farkas Ferenc*. Budapest: Mágus, 2004.

3 Gombos László: „A szépség álarcái. Farkas Ferenc zeneszerzői portréja”, *Muzsika* 48/12. (2005. december), 4.

4 Farkas András: „Kodály Zoltán és Farkas Ferenc”. In: *Negyedik Magyar Karvezető Konferencia a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen. Kodály Zoltán nyomában*. Szerk. Kollár Éva. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005, 13–16.

5 *Vallomások a zenéről. Farkas Ferenc válogatott írásai*. Szerk. Gombos László. Budapest: Püski, 2004. (A továbbiakban: *Vallomások*.)

mások kötetben is közölt „Im Schatten Bartóks. Geständnis eines Komponisten” (Bartók árnyékában. Egy zeneszerző vallomásai) című 1967-es bécsi előadásából.⁶ Pedig citálhatott volna más, a témához talán közvetlenebbül kapcsolódó részletet is, mert Farkas Ferencnek nem ez volt az egyetlen Kodályt érintő, akár a nevezett kötetben is közölt megnyilvánulása.⁷

Sajnos a két zeneszerző levelezése nem ismert. Farkasnak jelenleg az Országos Széchenyi Könyvtárban található hagyatékából – egyelőre – nem került elő Kodály-nak címzett vagy Kodálytól kapott levél. Ugyanígy nem található Farkasnak címzett levél Kodály már publikált levelezésében, illetve a Kodály Archívumban sem.⁸

Farkas Ferenc neve nem szerepel a Kodály nyilvánosságának szánt írásait közlő *Visszatekintés* egyik kötetében sem. Kodály „hátrahagyott íásaiban” szintén csak két epizodikus alkalommal bukkan fel, mindkétszer keltezés nélkül és a népzene-gyűjtés kapcsán.⁹ Először – Ádám Jenővel együtt – Kodály a népdalfeldozást készítő zeneszerzők pozitív példajaként említi Farkast: kiemeli, hogy „nem herbáriumból, szárított virágként”, hanem „tövestül” ismeri a népzene-t.¹⁰ Másodsor népzene-kutatóként hivatkozik rá, aki Lajtha Lászlóval és Veress Sándorral közösen segített a zeneileg képzetlen, a lejegyzéssel nem boldoguló kákicsi Kiss Gézá-nak.¹¹ Kodály azonban megjegyzi, hogy nem derül ki, pontosan ki mit csinált, és szerinte az eredményekből sokat kérdőre kell vonni.¹²

Az, hogy Farkasról kevés olvasható Kodály írásos hagyatékában, talán nem olyan meglepő, mivel nem volt hivatalosan Kodály növendéke, nem került be a Kodály-növendékek tágabban értelmezett körébe sem, illetve csak rövid, átmeneti ideig foglalkozott népzene-kutatással. Ugyanezen okok állhatnak a mögött is, hogy Farkas és Kodály kapcsolatának vizsgálata eddig elkerülte a zenetudomány érdeklődését, sőt, a magyar zenetörténet-írás épp a felsoroltak miatt elsősorban inkább Farkas különállását hangsúlyozza.¹³

6 Farkas Ferenc: „Bartók árnyékában”. In: *Vallomások*, 82–93. Online kiadását ld. <http://www.ferenc-farkas.org/bartok-arnyekaban.phtml> (Utolsó megtekintés: 2017. október 5.)

7 Farkas Ferenc Kodály-témájú írásos és verbális megnyilatkozásainak jegyzékét ld. a Függelékben.

8 Utóbbi információért köszönettel tartozom Tallián Tibornak.

9 Farkas életében az etnomuzikológiai munka nem játszott jelentős szerepet. 1934-ben a József-díj jutalmából indult két somogyi népdalgyűjtő útjára, eredményei a népzene-tudomány számára nem voltak eget rengetőek. Ld. Gombos: *Farkas Ferenc*, 6.; Farkas Ferenc: „Somogy köszöntése”, *Somogyi Almanach* 18. (1973. december), 4–6.; ugyanezt ld. uő: *Vallomások*, 122–125.

10 Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993 (Kodály Zoltán hátrahagyott írásai, II.), 70.

11 Uott, 265. Kiss Géza (1891–1947) Kákicson született és élt református lelkész, író, az Ormánság népművészetének, néprajzának és nyelvjárásának elkötelezett kutatója volt. Az addig nem vizsgált térség nagymértékben főművének – Kiss Géza: *Ormánság*. Budapest: Sylvester, 1937 – hatására került az érdeklődés középpontjába.

12 A kötet függeléként közöl a területről származó népdalokat. A Függelék elején ez áll: „A dallam-ki-választás és pontos leírás munkáját Farkas Ferenc és Veress Sándor végezte részben fonográf-henger nyomán”. Az egyes daloknál valóban nincsen megadva, hogy ki gyűjtötte és milyen módon (helyszíni lejegyzés, fonográf). Farkastól tudható, hogy az anyagot egy „rövid gyűjtőkiránduláson” rögzítették, amelyen rajta kívül Ortutay Gyula, Veress Sándor és Vaszy Viktor vett részt. Lásd: Farkas: uott, 125.

13 Dalos Anna: „Dunavölgyi fűzkoszorú”, *Muzsika* 54/8. (2011. augusztus), 36–38., ide: 37.

De miért nem lett Farkas Kodály-növendék? Farkas az 1921/1922-es tanévben került a Zeneakadémiára, Kodály azonban ebben és az ezt követő tanévben csak a III. és IV. osztályok tanítását kapta meg. A legenda szerint Hubay Jenő főigazgató így akart a Zeneakadémia másik zeneszerzestanárára, Siklós Albert kedvében járni, mivel azt tapasztalta, hogy a felvételizők szinte kivétel nélkül Kodályhoz kérték magukat.¹⁴ Farkas egy Weiner Leónál végzett előkészítő év után az 1922/1923-as tanévben kezdte volna meg az I. osztályt Siklós növendékeként, ám végül mindkét szemesztert kihagyta érettségi vizsgái, illetve hosszabb tüdőbetegsége miatt. A következő, 1923/24-es tanévben átkérhette volna magát az akkor már újra minden évfolyamon oktató Kodályhoz, azonban abban az időben „nem volt ildomos átkéredzkedni egyik tanártól a másikhoz”, így maradt Siklósnál.¹⁵

Farkas szerint Siklós rendkívül féltékeny volt Kodályra, és ha csak megérezte, hogy „kodályos”, amit növendékei írnak, azonnal megjegyezte: „hát talán ne így tessék komponálni”.¹⁶ Siklós féltékenységét árnyalhatja azonban az elérhető források tulajdonképpen teljes hiánya: a két tanár soha nem tett semmilyen nyilvános fórumon sem pozitív, sem negatív megjegyzést a másikra, emellett nem maradt fenn más dokumentum – akár csak egy nem Farkastól származó visszaemlékezés –, amely Kodály és Siklós kapcsolatára rávilágítana.¹⁷

Az, hogy Farkas visszaemlékezéseiben a zeneszerzestanárára Siklós mindig negatív, Kodály pedig pozitív kontextusban szerepel, a szakdolgozatában Siklós tanári működését vizsgáló Tóth Endre szerint három okkal magyarázható. Egyrészt a Kodály körül kialakult kultusszal; másrészt azzal, hogy Farkas egy modernebb irányzat képviselőjét akarta követni; harmadrészt a „savanyú a szőlő” jelenséggel, miszerint Farkas már eleve szenvedett a gondolattól is, hogy Siklós osztályába kerüljön, majd pedig élete végéig Siklóst kellett zeneszerzestanáráként feltüntetnie.¹⁸ Mindemellett Farkas negatív Siklós-képét erősítette az is, hogy a Kodály-növendékek csak 1930 körül, két római ösztöndíjas éve között találták méltónak arra, hogy bevegyék baráti és ezáltal szakmai köreikbe – addig csak afféle „outsidernek” számított.¹⁹ Farkas Siklóst becsmérő szavai csak az 1970-es évek legvégén készültek.

14 Eősze László: „Kodály Zoltán, a zeneszerzés tanára”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *A nemzeti romantika világából*. Budapest: Püski, 2006, 246–250., ide: 248. A „legenda” szó használatát azért tartom indokoltnak, mert Eősze egyetlen forrása Szomjas-Schiffert György visszaemlékezése (Bónis Ferenc: *Így láttuk Kodályt. Nyolcvan emlékezés*. Budapest: Püski, 1994, 303.), az ő szavait azonban semmilyen dokumentum nem támasztja alá. Ennek fényében az *Így láttuk Kodályt* kötetben különösen érdekes, hogy András Béla, Gergely János, Pongrácz Zoltán és Sulyok Imre is mind ugyanerre az egyáltalán nem megerősített okra hivatkoznak akkor, amikor elmesélik, hogy Kodályhoz szeretettek volna kerülni, de végül más lett a zeneszerzestanáruk, ennek ellenére Kodályt tartották igazi mesterüknek. Erről ld. Tóth Endre: *Siklós Albert élete és munkássága*. Szakdolgozat. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010, 108.

15 Farkas Ferenc: „Így láttam Kodályt...”. In: *Vallomások*, 141. Farkas az 1926/27-es tanév végéig volt a Zeneakadémia hallgatója. Felvételi darabjával már jelezte, hogy Kodály irányába szeretne orientálódni: *Két zongoradarab magyar népdalokra* (1922).

16 „Farkas Ferenc visszaemlékezései”. In: *Vallomások*, 215. Lásd még: „Farkas Ferenc”. In: Bónis Ferenc: *Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről*. Budapest: Püski, 2002, 61–93., ide: 62.

17 Tóth: *Siklós Albert élete és munkássága*, 44.

18 Uott, 109.

19 *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 225.

visszaemlékezéseiben jelentek meg először, a történetben érintett személyek nagy részének halála után.

Farkas közvetetten azonban mégis tanult Kodálytól, hiszen visszaemlékezéseiben maga említette, hogy Kodály „elvei, gondolatai, találó megjegyzései, tanításának szelleme átsugárzott a tanterem falán keresztül is.”²⁰ A vele egy időben zeneszerzés szakos, egyszerre Kodály- és Siklós-növendék Szabó Ferenc és Gárdonyi Zoltánt tartotta a legfőbb közvetítőknak.²¹ Továbbá zeneakadémistaként hozzájutott a Bartók és Kodály közölte 150 erdélyi dallam szamizdatként terjedő zöld-fehér kefelevonataihoz.²²

Farkas indirekt módon a Kodály-estek látogatásával és az új művek bemutatóinak nyomon követésével is tanult az addigra már nemzetközi híri zeneszerzőtanártól. Amennyiben emlékezései pontosak, zeneakadémiai éveire végére Kodály addig megjelent fontosabb műveit ismerte, nagy részüket élő előadásban is hallotta. Chopin és Grieg művei, illetve Reinitz Béla *Ady-dalai* mellett visszaemlékezéseiben fontos fiatalkori benyomásaként említi Kodály *Rubato* című zongoradarabját, amelyet Kassák Lajos *Ma* folyóiratából ismert.²³ A *Psalmus Hungaricus*nak nemcsak az 1923-as budapesti ősbemutatóján, hanem az 1930-as római premierjén is jelen volt. Bizonyítható továbbá, hogy az 1922. október 22-én a Royal-teremben tartott Kodály-matinét is hallotta.²⁴ Visszaemlékezéseiből tudható az is, hogy a Zeneakadémián bérlete volt a Waldbauer–Kerpely-kvartett hangversenyeire, amelyeken többek között a 2. vonósnégyest (Op. 10) és a számára oly kedves *Triószerenád*ot (Op. 12) is hallotta.²⁵ Ezekon kívül említi még, hogy jelen volt Bartók Kodály-műveket is felvontató zongoraestjein és hallotta a *Háry János* első szériájának egyik előadását.²⁶

Farkas Ferenc római ösztöndíjas éve (1929–1931) alatt tudatosan próbálkozott zeneszerzői eszköztárából kiszűrni a magyarországi hatásokat²⁷ – elvégre azért ment „tájékozódni” Olaszországba, hogy „friss levegőt szívjon”, szerinte ugyanis abban az időben a Bartók- és Kodály-művek recepcióját a közhellyé válás veszélye fenyegette.²⁸ Ösztöndíjas éve végén azonban már az Itáliában elsajátított elvek és a magyar népzene szintézisének megteremtésével, az olasz neoklasszicizmus magyar verbunkos-stílusba oltásával kísérletezett. Ehhez magyar oldalról

20 Uő: *Bartók árnyékában*, 83. és *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 215.

21 Uott

22 Uő: *Somogy köszöntése*, 123.

23 *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 211. A mű megjelenése Kassák lapjában: Kodály Zoltán: „Rubato”, *Ma* 4/6. (1919), 125–129. A tétel később az op. 11-es *Hét zongoradarab* utolsó számaként jelent meg.

24 *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 217.; Uő: *Így láttam Kodályt*, 141. A matinén az *Énekszó*, a *Megkésített melódiák* és az *Öt dal* sorozatokból hangzottak el dalok, illetve Kodály egy-egy zongoraműve is felcsendült. A teljes műsort ld. http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=2815 (Utolsó megtekintés: 2017. október 11.)

25 Uő: *Így láttam Kodályt*, 141.; *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 211. Kodály kamaraműveiről Farkas egyébként már 1944-ban azt írta, hogy „megérdemelnék, hogy gyakrabban játsszák őket.” Ugyanitt említi a *Triószerenád*hoz fűződő viszonyát is. Uő: „Kodály művészetének nemzeti jelentősége”. In: *Vallomások*, 64.

26 *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 211. és 217.

27 Uő: *Így láttam Kodályt*, 141.; *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 232.

28 Juhász Előd: „Beszélgetés a hatvanéves Farkas Ferencsel”, *Muzsika* 9/2. (1966. február), 1–3., ide: 2.

egyértelműen modellje volt Kodály *Marosszéki táncok*, később pedig *Galántai táncok* című kompozíciója. Ezt bizonyítja az is, hogy Farkas próbálkozásai szinte kivétel nélkül Kodályéhoz hasonló folklorisztikus tánczenei feldolgozások voltak.

Kísérletezésének első eredménye a *Kállai táncok* volt.²⁹ 1950 után, amikor Kodály azonos dallamok nyomán megírta a *Kállai kettőst*, Farkas az idősebb pályatársára való tekintettel évtizedekig nem engedte előadni saját fiatalkori művét.³⁰ A *Kállai táncok* folytatása az 1934-ben először csellóra vagy hegedűre és zongorára megjelent *Hétfalusi boricza-tánc*.³¹ (A két azonos forrásból merítő művet Farkas később *Alla danza ungherese No. 1* és *No. 2* címmel látta el, rámutatva összetartozásukra.)³² Szintén ebben a modorban keletkezett kompozíciói közé tartozik a Szabás községben gyűjtött népdalain alapuló és már a helyszínen felvázolt *Capriccio all' ungherese* című, 1939-ben bemutatott zenekari kompozíció, illetve az 1940-es keltezésű, filmzenék maradványait újrahasonosító *Két magyar tánc*.³³ E műcsoport legjelentősebb alkotása a Bartók kiadatlan rutén gyűjtéseit felhasználó, eredetileg szintén filmzenének készült *Rhapsodia carpatiana* (1941), amelyben Farkas az egytétéles nagyformában rapszodikusan különböző karaktereket helyez egymás mellé, miközben a mű egységét a kodályi mintákhoz hasonlóan a rondótéma-szerűen visszatérő belső visszautalások biztosítják.³⁴

1932-ben keletkezett Farkas gordonkára írt *Szólószonátája*. A 2004-ben elhunyt Banda Ede hagyatékából előkerült művet szerzője elveszítettnek hitte. A darabon elsősorban az itáliai élmények hagytak nyomot, ám maga a hangszerválasztás, az első tétel H tonalitású, expresszív, kettősfogásos epizódjai, a második tétel tört akkordjai, továbbá a harmadik tétel népi hangszereket – még ha tarantella volta miatt nem is magyarországiakat – idéző hangvétele mind Kodály alig két évtizeddel korábban komponált Op. 8-as *Szólószonátájára* alludálnak.³⁵

29 A kisenekarra komponált művet a Farkas Ferenc honlapján olvasható, Gombos László által írt ismertető szerint 1931 márciusában mutatták be Budapesten. Farkas visszaemlékezéseiben azonban beszámol egy római, a Santa Cecilia Akadémián tartott bemutatóról is. Ld. *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 221. Fejős Pál halálára írt írásában (Farkas Ferenc: „[Emlékezés Fejős Pálra]”, *Film Kultúra* 1967/6., 56–57.; in: *Vallomások*, 94–95.) viszont az szerepel, hogy a Kállai kettőst a zeneszerző az első közös munkájukban, az 1932-ben készült *Ítélt a Balaton* című film zenéjében dolgozta fel először.

30 A *Kállai táncok* legközelebb 1975. január 18-án csendült fel, amikor a szerző fia, Farkas András dirigálta a Magyar Rádióban. <http://www.ferencfarkas.org/dances-from-kallo-kallai-tancok.phtml> (Utolsó megtekintés: 2017. október 5.)

31 További átdolgozásai: hegedű és cimbalom (évszám nélkül), hegedű és vonószekar (1980).

32 Mindkét mű népzenei forrása Réthei Prikkel Marián: *A magyarság táncai*. Budapest: Studium, 1924.

33 Az utóbbit 1975-ben feldolgozta zongorára, később hárfára is.

34 Dalos: *Dunavölgyi fűzkoszorú*, 38.

35 Friss Antal 1931. január 25-i zeneakadémiai gordonkaestjén egy műsoron szerepelt Kodály *Szólószonátája* és Farkas *Arioso* című műve (az 1926-ban komponált, de elveszett fiatalkori brácsaszonáta csellóra átírt lassú tetele). Ld.: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=9513 (Utolsó megtekintés: 2017. október 8.). Lehet, hogy Farkas ez alkalommal kapott inspirációt műve megírásához. A hipotézist gyengíti, hogy feljegyzése szerint „ha jól emlékszem, 1931 januárjában utaztam ismét Rómába” (*Vallomások*, 226.), így nem biztos, hogy ott volt az *Arioso* bemutatóján. Donáth Lehel Kodály helyett inkább Respighi-hommage-nak titulálta az utolsó tételt, ld. <http://www.ferencfarkas.org/index.php?sonata-for-violoncello> (Utolsó megtekintés: 2017. október 8.).

Farkas szerint Kodály akkor szerzett róla zeneszerző kollégaként először tudomást, amikor az Egyetemi Énekkarok az 1930-as évek második felében nemzetközi turnéra indultak, és Kodály *Karádi nótái* mellett műsorukra tűzték Farkas két férfikari darabját is. Kodály Emma – aki Farkas szerint a Kodály-mítosz legfőbb megteremtője volt³⁶ – nem volt rest felhívni Vaszy Viktor karnagyot – Kodály egykori növendékét, Farkas jó barátját – és számon kérni rajta, hogy az „ismeretlen fiatal embertől” miért választott két művet, a férjétől pedig csak egyet.³⁷

Hogy Kodályné valóban fölhívta-e Vaszyt, ma már nem ellenőrizhető, az azonban tény, hogy az Egyetemi Kórus – első nem hivatásos magyar énekkarként – 1937 decemberében utazott a tengerentúlra, és ennek a turnénak egyfajta főpróbája volt az egy évvel korábbi skandináv út, amelynek keretében többek között Koppenhágát is érintették.³⁸ A dán fővárosban tartott koncert pontos műsora nem ismert, viszont a kórus amerikai turnéjáról megjelent egy kiadvány, amely Farkas hagyatékában is megtalálható.³⁹ E dokumentum szerint az Egyetemi Énekkarok műsorán Farkastól a *Katonasors*⁴⁰ és a *Két palóc katonadal*,⁴¹ míg Kodálytól nem egy, hanem három mű, az *Ave Maria* (1935), a *Huszt* (1936) és a korábban az énekkarnak ajánlott *Karádi nóták* (1934) szerepelt.

Farkas 1941-ben Kolozsvárra került, és 1943-ban a „meghosszabbított Kodály-év” eseményeiből új lakhelyén is kivette a részét. Február 28-án ünnepi Kodályhangversenyre került sor, ekkor még az ünnepelt részvétele nélkül. Ezen az estén Farkas a kolozsvári konzervatórium igazgatójaként tartotta meg a *Vallomások* 21. számú közleményeként megjelent bevezető beszédét. Ezt követően csendült fel a *Psalmus Hungaricus* és a *Te Deum* Vaszy Viktor vezényletével. A közreműködő kórusokat Farkas tanította be.

Kodály május 20. és 23. között látogatott Kolozsvárra, a vizitáció fő koordinátora Vaszy volt.⁴² Kodály és Farkas ezekben a napokban találkozott először szemé-

36 *Farkas Ferenc visszaemlékezései, Vallomások*, 287.

37 Uő: *Így láttam Kodályt*, 141.; Uő: „[Vaszy Viktor emlékezete]”. In: *Vaszy Viktor emlékezete*. Szerk. Gyuris György–Papp Györgyné. Szeged: Somogyi Könyvtár, 1993, 46–47., ide: 46. (Ugyanez in: *Vallomások*, 181–183., ide: 182.) Farkas a történetet 1976-ban 1930 körülre teszi, és az amerikai turnéval hozza kapcsolatba, 1993-ban pedig csak az 1936-os koppenhágai koncert kapcsán említi.

38 Kovács Mária: *Budapesti egyetemi énekkarok 1862–1948*. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Egyetemi Könyvtára, 2001, 310–315.

39 *Program of the Budapest University Chorus. Viktor Vaszy conductor*. New York: [n. n.], 1937. Az OSZK-ban őrzött Farkas-hagyaték elemei jelen publikáció írásakor még nem rendelkeznek könyvtári jelzettel, így ennek feltüntetése a tanulmány további részében is elmarad.

40 A „Vaszy Viktornak szeretettel és hálás köszönettel” dedikációjú, az Egyetemi Énekkaroknak írt és a Zeneakadémián 1934. június 19-én a budapesti és a stockholmi egyetemi énekkarok koncertjén bemutatott *Rekrutasor* című darabról van szó. Datálásához lásd Farkas Ferenc: „Vaszy Viktor emlékezete”. In: *Vallomások*, 182.

41 Valószínűleg a *Három palóc katonanóta* (talán korai) változatáról lehet szó. A mű keletkezési évszáma – hasonlóan a *Rekrutasoréhoz* – nem szerepel a Farkas András által készített műjegyzék aktuális változatában. Farkas András: *Complete catalogue of works by Ferenc Farkas*. <http://ferencfarkas.org/> (Utolsó megtekintés: 2017. október 2.).

42 Az eredeti tervek szerint Kodály és felesége április 14-én utaztak volna Kolozsvárra, ám Kodályné galyatetői pihenésükkor beteg lett, így az utazást halasztani kellett. (Kodály levele Vaszy Viktorhoz, →

lyesen. Kodály 20-án tartotta meg „Zenei anyanyelvünk” című előadását, 21-én a kolozsvári Opera *Háry János*-előadását tekintette meg, amelynek kórusait ugyancsak Farkas Ferenc, az Opera karigazgatója tanította be.⁴³ 22-én Kodály a helyi zenekar élén a *Fölszállott a pávát* és a *Concertót* vezényelte.⁴⁴ 23-án az *Éneklő ifjúság* hangversenyén vett részt, és „Zenei ABC” címmel tartott előadást. Az egyik hangverseny után a Kodály és a Farkas házaspár együtt vacsorázott a „Nyehóban”, a New York kávéházban.⁴⁵

Kolozsvári látogatása után, május 24-én Kodály Farkas szervezésében Székre kirándult, hogy élőben is hallhassa a Lajtha László által feljegyzett hosszú sorokból álló népdaltípust és az ottani hangszeres bandát.⁴⁶ Szintén Farkasnak köszönhetően egy nappal később Szamosújvárra is ellátogatott, ahol az örmény templom kincstárát, régi könyveit, kéziratait tanulmányozta.⁴⁷

Az ünnepi évad lecsengése után Farkasnak egy hosszabb, művelt nagyközönségnek szóló írása jelent meg a *Pásztortűz* utolsó számában *Kodály művészetének nemzeti jelentősége* címmel.⁴⁸ Írásában Kodály zeneszerzői, népzene kutatói és pedagógusi munkásságát egyaránt méltatta, és mintegy közbevetőleg olyan általános, jellegzetesen kodályi témákra is kitért, mint a népzene, illetve a magyar zenetörténeti múltra épülő nemzeti zene eszménye vagy a magyar zeneszerzők közösségi szerepvállalásának szükségessége. Feltűnő, hogy e cikk mellett más, negyvenes

1943. március 24., illetve április 6.) Pótdátumként elsőként május 13–16. merült fel. (Kodály levele Vaszyhoz, 1943. április 30.) Kodály május elején azt írta, hogy ha a rendezők nem óhajtották beleszőni az eredeti tervbe személyes megjelenését, akkor indiszkréciónak, demonstrációnak érezné felbukkanását – Kolozsvár szerinte így is túl nagy áldozatot hoz azért, hogy személyesen is ott legyen – és az utazás öszre vagy tétre halasztását javasolta. (Kodály levele Vaszyhoz, 1943. május 4.) *Kodály Zoltán levelei*. Szerk. Legány Dezső. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 162–163.

43 A *Háry János* Kolozsváron másodszer 1942. június 2-án mutatták be. Tizennegy előadást élt meg, ennek a szériának a része volt a Kodály jelenlétében lezajlott díszelőadás. Visszaemlékezések szerint ez alkalommal Kodály maga vezényelte az *Intermezzót*. Fehérvári László: „Kodály Zoltán színpadi művei Kolozsváron”. In: László Ferenc (szerk.): *Utunk Kodályhoz*. Bukarest: Kriterion, 1984, 166–187., ide: 167–168.

44 A *Concerto* a hangverseny nyitószáma volt, ezt követte az Op. 14-es *Három ének* zenekari változata Angyal Nagy Gyula szólójával, illetve a *Magyar népzene* válogatott számai Török Erzsébet tolmácsolásában. A szünet után a *Páva-variációk*, majd a *Galántai táncok* csendültek fel. A nem Kodály által vezényelt számokat Vaszy Viktor dirigálta. A hangverseny műsorlapjának egy Kodály által dedikált példány a Dávidházy Antikvárium, a Földvári Antikvárium és a Bősze Ádám Zenei Antikváriuma közös árverésén bukkant fel 2009-ben: https://axioart.com/tetel/kodaly-zoltan-kodaly-est-mosorlap-a-zeneszerzo-sajat-kezo_463394 (Utolsó megtekintés: 2017. október 4.).

45 Farkas: *Így láttam Kodályt*, 142.

46 Lajtha nem sokkal korábban, 1940–1941 telén végzett gyűjtést Széken, a helyi énekesek, muzsikások előadását 1941. február 17–22. között rögzítették Budapesten, a Magyar Rádió stúdiójában. Az anyag publikálására csak 1954-ben került sor a *Népzenei monográfiák* II. köteteként. Lásd: Lajtha László: *Széki gyűjtés. Tanulmány és dokumentumok*. Szerk. Sebő Ferenc. Budapest: Hungaroton, 1985, 16.

47 Farkas: *Így láttam Kodályt*, 142.

48 A *Pásztortűz* a konzervatív művészeti körök 1921–1944 között Kolozsváron megjelent folyóirata volt, ld. *Romániai magyar irodalmi lexikon. Szépirodalom, közirás, tudományos irodalom, művelődés*. IV.: N–R. Főszerk.: Dávid Gyula. Bukarest: Kriterion; Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2002. Online kiadását ld. <http://mek.oszk.hu/03600/03628/html/p.htm#Pásztortűz> (Utolsó megtekintés: 2017. szeptember 25.).

évek elején megjelent írásai (*A magyar nóta és a magyar népdal* [1939], *Remekmű és irányított zene* [1939], *Kritika a zenekritikáról* [1940]), illetve az Ottó Ferencsel folytatott nyilvános sajtóvitájának több része szinte változtatások nélkül parafrázeálja Kodály 1939-ben írt tanulmányait (*Mi a magyar a zenében?; Magyarság a zenében*).⁴⁹

Farkas említett cikkei keletkezésének idejében már kísérletezett az általa „át-tört pentatóniaként” emlegetett szigorú ötfokú stílussal. Bár a félhang nélküli ötfokúságban Bartók és Kodály már az első világháború előtt felismerte a magyar parasztzene eurázsiai eredetű ősi hangrendszerét, a pentatónia a modern magyar zeneszerzésbe az 1940-es évekig csak dallamszerkesztési elemként vonult be. Farkas az „áttört pentatónián” azonban olyan technikát értett, amelyet lehetne „totális pentatóniának” is nevezni: az ötfokúság nemcsak a dallamalkotásra, hanem az egész zenei szövetre, az ellenpontra és a mellékszólamokra, illetve a harmonizálásra is kiterjed.⁵⁰

Farkas ebben a stílusban írt első (és egyben utolsó) műve, a *Musica pentatonica* független Kodály effajta törekvésének eredményeitől, a *Gyermektáncok* és a *24 kis kánon fekete billentyűkön* ciklusoktól, bár egyidős azokkal. Mindegyik alkotás 1945-ben készült el, úgy, hogy Farkas visszaemlékezése szerint egyikük sem tudott a másik tervéről, vagyis sem 1943-ban Kolozsváron, sem legközelebbi találkozásukkor, 1945 februárjában a budapesti Operaház óvóhelyén nem beszéltek törekvéseikről.⁵¹

A vonószekerei mű kezdetei Farkas 1943-ban vagy korábban keletkezett dodekafon fúgakísérleteivel egyidősek: a tizenkétfokú stúdiumokkal párhuzamosan a zeneszerző egy szigorúan ötfokúságra szorítókozó fúgához – vagyis a dodekafóniához hasonlóan szintén szabályozott hangkészletű műhöz – kezdett hozzá. Ez később a *Musica pentatonica* harmadik tétele lett.⁵² A kolozsvári vázlatok alapján végül Budapest ostroma alatt, 1944–1945-ben az óvóhelyen öntötte végső formába a kompozíciót, amelyet nem sokkal András fia születése, azaz 1945. április 14-e után fejezett be.⁵³ Kodály a zongoradarabok komponálásához csak az óvóhely elhagyása, március 12. után fogott hozzá.⁵⁴ A szélesebb közönség azonban Kodály műveiről jóval korábban értesülhetett: a zongoradarabokat már 1945. november 19-én bemutatták a Pécsi Nemzeti Színházban, a budapesti közönség pedig 1946 tavaszán ismerkedhetett meg velük, míg a *Musica pentatonica* első nyilvános előadására csak 1947. június 16-án került sor Budapesten, a Székesfevárosi Zenekar és Ferencsik János előadásában.⁵⁵

49 Dalos Anna: „Mérföldkövek a magyar zenetörténetben”, *Muzsika* 48/3. (2005. március), 36–39., ide: 38.

50 Ld. Farkas Ferencnek a *Musica pentatonica* című művéhez írt, a hagyatékában megtalálható, nyomtatásban kiadatlan előszavát: <http://www.ferencfarkas.org/musica-pentatonica.phtml> (Utolsó megtekintés: 2017. október 5.).

51 Farkas: *Bartók árnyékában*, 86.; uő: *Így láttam Kodályt*, 142.

52 *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 245. A dodekafon fúgát az 1943-ban bemutatott *Angalit és a remeték* című film kísérőzenéjébe építette be. Gombos: *Farkas Ferenc*, 14.

53 Farkas: *Bartók árnyékában*, 86.; *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 248–249. A *Musica pentatonica* Farkas-hagyatékban fennmaradt anyagai egyelőre nem kerültek könyvtári feldolgozásra, így jelen cikk írásához tanulmányozásuk nem szolgálhatott segítségül.

54 Bónis: *Élet-pálya. Kodály Zoltán*. Budapest: Balassi Kiadó–Kodály Archívum, 2011, 379.

55 Uott, 380.; *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 250.

Farkas műhelyének *Musica pentatonica*t követő alkotása a *Cantata lirica* alcímű *Szent János kútja*, amely 1945 nyarán Mecseknádasdon készült el.⁵⁶ A szimmetrikus szerkesztésű kantáta zenekari bevezetőből és öt kórustételből áll. Utóbbiak közül az „Emléke visszacsillog” szövegkezdetű első tétel rövidített formában a mű utolsó egységeként tér vissza. Melódiája fő vonalaiban a *Psalmus Hungaricus* vezérdallamát idézi.⁵⁷ Farkas egy kihúzott előadásrészlete alapján Kodály egyszer azt mondta, hogy a jambus emelkedő verslábaira nem lehet igazán magyar zenét írni, Farkas azonban – vállalva a kihívást – mégis megkísérelte a kantáta második tételében.⁵⁸ Minden bizonnyal Kodály előtti főhajtásnak szánta az utolsó előtti, „Szép a világ” tételt is, amely Kodály Berzsenyi költeményére írt „Forr a világ” kezdetű kóruskánonjának motívumával indul.⁵⁹

Tallián Tibor rámutatott arra, hogy a *Szent János kútja* több ponton is Erdélyre utal: a kantáta szövegét Farkas az 1938-ban elhunyt erdélyi lírikus, Dsida Jenő *Angyalok citeráján* című kötetéből állította össze, a *Szent János kútja* pedig egy Kolozsvár közelében fakadó forrás neve. Tallián szerint mindez, illetve a mű feltűnően nosztalgikus, búcsúzó hangvétele rejtett üzenet: Farkas ezzel a művével a szerelem és az ifjúság mellett az ihlető Erdélytől, Kolozsvártól is búcsúzik.⁶⁰ Ez a gondolatmenet továbbfejleszthető úgy, hogy az értelmezésbe bele vesszük az előző bekezdésben felvázolt allúziókat, illetve e tanulmány Farkas kolozsvári éveit érintő szakaszát. Ezek alapján a zeneszerző ebben a retrospektív hangvételű kantátában azt is egyértelművé tette, hogy erdélyi éveiben Kodály személye és művészete igencsak meghatározó volt számára éppúgy, mint az ottani közösség számára. Ez teszi indokolttá a Kodály-utalások nagy számát a *Szent János kútjában*.

Farkas 1946 őszén a székesfehérvári Állami Konzervatórium alapító igazgatója lett. E munkája kapcsán – visszaemlékezései szerint – többször kikérte Kodály véleményét, elsősorban a tanárok névsorát illetően.⁶¹ Erről primer dokumentumok nem kerültek elő, de tény, hogy az országban elsők között Székesfehérváron vezették be a Kodály által szorgalmazott előkészítő osztályokat.⁶² Ebből az időszakból származik a *24 kis kánon fekete billentyűkön* című sorozatnak a Farkas-hagyatékban fellelhető „Farkas Ferencnek / per aspera ad astra / feketéken át a világosságra / Kodály Z[oltán]” dedikálású kottája.⁶³ Egyelőre eldönthetetlen, hogy ez az ajándék a kodályi utat járó zeneiskola igazgatójának, vagy pedig a *Musica pentatonica*-val Kodályhoz hasonló utat bejáró zeneszerzőnek szól.

56 Uott, 249.

57 Gombos: *Farkas Ferenc*, 10.

58 Farkas Ferenc: „Zenés magyar Parnasszus”. In: *Vallomások*, 156.

59 Gombos: *Farkas Ferenc*, 11.

60 Tallián Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből, 1940–1956*. Budapest: Balassi Kiadó, 2014, 208.

61 *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 250.

62 Farkas székesfehérvári tevékenységéről ld. még: Kelemen Éva: „'Amikor Székesfehérváron trubadúrdalokat fordítottál...' Farkas Ferenc és Weöres Sándor találkozásai”, *Magyar Zene* LIII/4. (2015. november), 388–402., ide: 391–392.

63 A dedikáció fényképes reprodukcióját ld. Farkas: *Így láttam Kodályt*, 143.

Ennél biztosabb az, hogy Kodály hívta fel Farkas figyelmét a székesfehérvári pezsgő kóruséletre.⁶⁴ Farkas a MÁV férfikar vezetését vette át, ahol a „Lieder-*tafel*”-hagyományok részleges felszámolásaként felvette a kórus műsorára Kodály műveit: a *Husztot*, a *Karádi nótákat* és a *Felszállott a pávát*.⁶⁵ A székesfehérvári kórusok inspirálták Farkast olyan kodályi modelleken alapuló művek megírására, mint az 1947-ben Weöres Sándor költeményeire keletkezett *Magot a földbe* című kánon és a híres *Rózsamadrigál*. A kánont – sok más művéhez hasonlóan – felkérésre, az 1948 májusában megrendezett „Éneklő Fehérvár” elnevezésű szabadtéri kórusünnepély záró darabjának komponálta. Ugyanennek az eseménynek az első műsor-száma Berzsenyi–Kodály *A magyarokhoz* című kórusa volt.⁶⁶ Farkas műve tehát eleve a Kodály-kánonra reflektálás igényével jött létre.

Az 1940-es évek második felében Farkas – elmondása alapján – nemcsak oktatásszervezési ügyek miatt volt visszatérő vendég Kodályék lakásán: előadóművészként – Török Erzszi zongorakísérőjeként, illetve kóruskarnagyként – rendszeresen kikérte Kodály véleményét a „performance practice” témakörében.⁶⁷ Árulkodó jel továbbá, hogy Farkas ebben az időben keletkezett és Török Erzsivel gyakran előadott *Gyümölcskosár*-dalciklusának létezik egy „Kodály Zoltánnak tisztelettel törvénytelen tanítványától” ajánlású példánya.⁶⁸

Farkas visszaemlékezéseiben kifejezetten a *Háry János* Intermezzóját nevezte meg a zsdanovi időkben alkalmazott „neo-verbunkos” legfőbb modelljeként; maga is több ilyen jellegű művet komponált az 1940-es évek második felében, illetve az 1950-es években.⁶⁹ E csoportba tartozik többek között a Bartókra is kikacsintó *Rhapsodie über ungarische Volkslieder* (1949), *Bihari román táncok* (1950) és *Erdélyi tánc* (1954). Farkas azonban nemcsak Kodályhoz, hanem saját korábbi – igaz, feltehetőleg szintén Kodály művészetén alapuló –, harmincas évekbeli kísérleteihez nyúlt vissza. E stílusban készült jeles alkotása továbbá a *Tisza partján* című, 1950-ben bemutatott kantáta, amely az első kísérlet volt az énekarra és zenekarra komponált, népdalokból alakított nagyobb formátumú tételek megformálására úgy, hogy az ne népdalfűzér legyen. A mű ősbemutatóján Kodály „hivatalból” jelen volt: a mű elsőként a Magyar Zeneművészek Szövetségének egyik „plénumán” került bemutatásra.⁷⁰

64 Uott

65 Juhász Frigyes: „A műhelyben. Beszélgetés Farkas Ferencsel”, *Kóta* 1972. április, 3–5., ide: 4. (Ugyanezt ld. in: *Vallomások*, 114.); *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 250.

66 Lásd: Farkas Ferenc: „Elmúlt idők Weöres Sándorral”, *Lyukas Óra* 1993. június, 23. (Ugyanezt ld. *Vallomások*, 188.); *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 250.

67 Farkas Török Erzszi dalestjeinek zongorakísérőjeként számos hangversenyen fellépett, e minőségében rendszeresen közreműködve a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium által vidéken szervezett irodalmi és zenei ismeretterjesztő előadásokon, a „demokrácia kultúrnapjain” is. A többnyire neves művészek részvételével megtartott esteken Bartók- és Kodály-művek, valamint aktuális népdalfeldolgozások mellett gyakran Farkas saját dalkompozíciói is megszóltak. Kelemen: *Amikor Székesfehérváron trubadúrdalokat fordítottál*, 392.

68 Farkas: *Így láttam Kodályt*, 141.

69 *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 262.

70 Uő: *Így láttam Kodályt*, 143. Ezzel a zeneszerzői eljárással ez idő tájt Szabó Ferenc – *Nótaszó* – és Szervánszky Endre – *Honvéd-kantáta* – is kísérletezett, Farkas szerint sikertelenül.

Farkas az 1950-es években nemcsak népdalkantátáival, hanem egy, a habitusától távol álló műfajú zeneművel próbált megfelelni az igényeknek. Az 1951/1952-es évadban egy klasszikus négytétéles, háromnegyed óra hosszú szimfónia írásába fogott, „In memoriam 1945. IV. 4.” alcímmel.⁷¹ A művet a Magyar Zeneművészek Szövetségétől jött lesújtó reakciók miatt később visszavonta, első három tételét pedig átdolgozva, külön művekként adta közre.⁷²

Az *Elegia* eredetileg a *Szimfónia* lassú tétele volt. A zenemű a *Szimfónia* programja szerint a pusztulást és a romokat festi le, illetve elsiratja a hősi halottakat. Bár a kezdetén tényleg tragikus, gyászindulószerű hangot üt meg, a végén mégsem nélkülözi a Farkasra jellemző derűs, feloldozó jelleget. Nem sokkal a tétel kezdete után a vonós basszusok pengetett előadásában felhangzik az egész tételt végigkísérő ostinato vándortéma. Ez Kodály *Budavári Te Deum* „Pleni sunt coeli et terra maiestatis gloriae tuae” szakaszának basszus témájára hasonlít, amely Kodály művének záró ütemeiben is felcsendül. Talán nem véletlen ez az allúzió, hiszen mindkét mű Buda „felszabadítására” emlékezve íródott: a *Te Deum* a töröktől való visszafoglalásának 250. évfordulójára, míg Farkas műve a II. világháború befejeződésére.⁷³

Egy még korábbi történelmi esemény évfordulójára keletkezett Farkas *Tinódi históriája Eger Vár viadaláról* című kantátája. A kilencperces művet szerzője a hagyatékban fennmaradt vázlatok tanúsága szerint 1952. április 21-én Balatonlellén fejezte be, az előadásra vonatkozó ceruzás bejegyzések alapján vélhetően az első előadáshoz is használt partitúrát május 12-re datálta. A művet csak majdnem egy év múlva, 1953. április 15-én mutatták be a Zeneakadémián Somogyi László vezényletével, az Állami Hangversenyzenekar és a Rádióénekkar férfitagjainak közreműködésével, a szólista az „örök Hány János”, Palló Imre volt.

A Farkas-műjegyzék büszkén hirdeti, hogy szerzője a kompozíciót az abban az évben 70. életévét betöltő Kodálynak ajánlotta. Ez azonban csak egy utólagos dedikálás: a kéziratos partitúra címlapján jól látható, hogy a „Kodály Zoltánnak 70. születése napjára” csak később került az „Egervár viadalának négyszázadik évfordulójára / 1552–1952” felirat alá, amely még ugyanazzal a tintaárnyalattal íródott, mint a címlap többi része. A Kodálynak szóló dedikáció csak akkor került a lapra, amikor Farkas az „Egervár”-t a címben és az „Egervár viadalának négyszázadik évfordulójára” passzusban „Eger Vár”-ra javította. A kantátában az általános „korstíluson” kívül nincsenek egyértelműen kodályos vonások, vagy a *Szent János kútja* említett részleteihez hasonló idézetek és allúziók.

71 A művet 1952. június 3-án mutatta be a SZOT Központi Zenekara Vaszy Viktor vezényletével.

72 *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 261. és 267. A Szövetség a művet 1952 szeptemberében vitatta meg, és azzal, hogy Farkas program nélküli, külön művekként publikálta a tételeket, tulajdonképpen Kelen Hugó tanácsát fogadta meg. Szelényi István: „Farkas Ferenc szimfóniájának programszerűsége”, *Új Zenei Szemle* 3/11. (1952. november), 36–38. Az első és második tételt a *Szimfónia* bemutatóját követően még 1952-ben *Szimfonikus nyitány*, illetve *Elegia* címmel választotta le az eredeti műről, a harmadik tételt 1970-ben *Scherzo sinfonico* néven önállósította.

73 *Ferenc Farkas Orchestral Music, Volume Five*. Toccata Classic TOCC 0286. (Gombos László ismertetője.) A Farkas szimfóniájának programszerűségéről publikáló Szelényi nem vette észre, vagy nem akarta említeni ezt a nyilvánvaló összefüggést.

Talán a mű ajánlásának a viszonzása a Farkas-hagyatékban megtalálható, személyre szóló dedikációval ellátott Kodály-portré (Glink Károly 1952-ben az MTI-nek készített felvétele), illetve talán ide tartozik egy 1952. december 20-án kelt, 70. születésnapra üdvözlést megköszönő kártya is.⁷⁴

Farkas egyik, élete utolsó éveiben készült interjújában azt mondta, hogy bár nem volt Kodály tanítványa, úgy érzi, hogy Kodály valamiképpen becsülte őt.⁷⁵ Erről az utókor számára is megragadható adatok elsőként az 1950-es, 1960-as évek fordulójáról származnak. A tizenkétfokúságtól ódzkodó Kodály Farkas két dodekafon elvű, de diatonikus gondolkodásmódot is felmutató kompozíciójának – *Cantus Pannonicus* (1959) és *Missa in honorem Sancti Andreae* (1962) – a bemutatóján jelen volt.⁷⁶ Kodály érdeklődését az előzetesen kirajzolódó kompozíciós kihívások keltették fel: hogyan lehet az általa kevésbé preferált zeneszerzési eljárást szintézisbe hozni a magyar hagyományokkal, egyik kései zeneakadémiai utódja hogyan oldja meg a felmerülő problémákat. A *Cantus Pannonicus*, amelyet az utókor is Farkas egyik legjelentősebb művének tart, különösen megnyerhette Kodály tetszését, az ősbemutató után ugyanis „sikerült műnek” titulálta, és érdeklődését jelzi az az anekdota is, hogy a kantáta egy további előadását is meghallgatta.⁷⁷ A mise bemutatója után ironikus szemrehányással ezt mondta Farkasnak: „Nincs dodekafónia benne, legszebb az utolsó tétel.” Farkas ezt dicséretként interpretálta.⁷⁸ A kettesük közötti szorosabb zeneszerzői kollegialitás erősödésének jele továbbá Kodály *Szimfóniájának* 1962. június 11-én dedikált példánya Farkas hagyatékában.⁷⁹

Farkas ugyan csak „törvénytelen tanítvány” volt, mégis jelentős szerep hárult rá a Kodály 80. születésnapjára készült, egykori tanítványai által írt ünnepi mű létrejöttében. Négy emigráns növendék – Doráti Antal, Frid Géza, Pártos Ödön és Serly Tibor – 1962 nyarán egy variációsorozatot tervezett Kodály Op. 2-es 1. vonós-

74 Az MTI fényképsorozatának adatait ld. Bónis Ferenc: *Élet-pálya*, 448. A dedikált portré reprodukcióját ld. *Vallomások*, 64.

75 Berlász Melinda: „Was bleibet aber, stiften die Dichter” – Tisztelgés Farkas Ferenc 90. születésnapján”, *Muzsika* 38/12. (1995. december), 17–20., ide: 20. Lásd ugyanezt: *Vallomások*, 206.

76 *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 263. A *Cantus Pannonicus* ősbemutatója 1959. november 3-án, a Zeneakadémián volt. A misét Kodály 1963 februárjában az Egyetemi templomban hallotta, a mű ősbemutatója Balatonakarattynán volt 1962 augusztusában.

77 Uott. Farkas úgy emlékezett, hogy a darab egy későbbi előadása két egymás utáni napon volt kitűzve, Honegger *Jeanne d'Arc*-jával egy napon. Az első napon a narrátor, Básti Lajos színházi elfoglaltsága miatt korábban kezdték a hangversenyt, s a *Cantus Pannonicus* első szám lévén, Kodály lekészt róla. Másnap ismét megjelent Gulyás György kíséretében az igazgatói páholyban, ezúttal pontosan a kezdesre. Farkas emlékezetében azonban itt összekeveredhetett pár esemény és név. A *Cantus Pannonicus* 1963. április 19-én Honegger *Le Roi David*-jával adták egy műsoron, az egyik prózai szereplő Bánffy György volt. Farkas művét ugyanaz év november 5-én ismételték meg, Honegger *Haláltáncával*, a narrátor itt Bágyörgyi Károly volt, és a Debreceni MÁV Szimfonikus Zenekart Gulyás György vezényelte. Ld. http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=15789, illetve http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=17294 (Utolsó meglekintés: 2017. október 8.). A *Cantus Pannonicus*-t a bemutató és 1963 között nem adták elő.

78 Farkas: *Így láttam Kodályt*, 144.; *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 281.

79 Kodály *Szimfóniája* 1962 februárjában jelent meg nyomtatásban. Breuer János: „Kodály Zoltán: I. szimfónia”, In: Uő: *Kodály és kora. Válogatott tanulmányok*. Kecskemét: Kodály Intézet, 2002, 46–55., ide: 47.

négyese negyedik tételének témájára. Doráti a *Variations on a theme of Zoltán Kodály* címre keresztelt mű munkálataiba Veress Sándor mellett a Magyar Zeneművészek Szövetségén keresztül más, Magyarországon élő egykori Kodály-tanítványokat is be akart vonni. Egy elkésett levél miatt azonban ez nem valósulhatott meg.⁸⁰ A hazai tanítványok a külföldiek ötlete nyomán egy másik, *Kodály-köszöntő* című, több, de rövidebb variációból álló ciklust terveztek, amelynek munkálatait a Magyar Zeneművészek Szövetsége koordinálta.⁸¹

Farkas visszaemlékezései szerint Sárai Tibor, a Szövetség elnöke végül elmondta a magyarországi tervet Kodálynak. Ennek oka az volt, hogy nem tudta, ki lehetne az alkalmas személy arra, hogy a több mint húsz tételt sorrendbe rakja, összeszerkessze, esetenként hangszerelje. „– Szerkessze a Farkas – mondta Kodály. Mire Sárai: ‘De hiszen Farkas nem is volt a tanár úr tanítványa!’ – Ez így jó, mert ő legalább pártatlan.”⁸² Farkas a szerkesztési munkák mellett egy finálé megírását is vállalta, továbbá ő tartotta a kapcsolatot a *Kodály-köszöntő*-be mégis belekapcsolódó külföldi növendékekkel.⁸³ A variációsorozat 1962 novembere előtt elkészült.⁸⁴ A Lehel György vezényletével 1962. december 9-én a Magyar Rádióban, illetve 1963. május 2-án a Zeneakadémián bemutatott ünnepi mű OSZK-ban őrzött kéziratos részletei Farkas ajándékként kerültek a könyvtár állományába.⁸⁵ A mű díszkötésű példányát az ősbemutatón Farkas nyújtotta át az ünnepeltnek.

Az idős Kodály, talán részben a *Kodály-köszöntő* viszonzásául, megtisztelte jelenlétével a Farkas 60. születésnapja alkalmából rendezett 1965. december 12-i zene-

-
- 80 Berlász Melinda: „A ‘Variations on a theme of Zoltán Kodály’ és a Kodály Foundation keletkezéstörténete”. In: *Élet és mű. Zenatudományi tanulmányok. Emlékkönyv Eöszé László tiszteletére*. Szerk. Ittész Mihály. Budapest: Editio Musica, 2013, 99–142., ide: 100–104.
- 81 Uott, 100., 103. Várnai Péter 1963-ban úgy interpretálta az eseményeket, hogy a külföldi növendékek ötletét a magyarországi lelkesen fogadták, és ennek egyenes következménye volt a *Kodály-köszöntő*. A *Variations*-ról Várnai nem ír, nem tudható, hogy információhiány miatt vagy szándékosan. Várnai Péter: „Kodály-köszöntő”. In: *Országos Filharmónia Műsorfüzet*, 1963/17. (április 29. – május 5.), 11.
- 82 Farkas: *Így láttam Kodályt*, 145. Megerősíti ezt Csizmadia György: „A köszöntő születése. Interjú Sárai Tiborral”, *Élet és Irodalom*, 1962. dec. 15., 12.
- 83 Ld. Doráti Antal 1962. szeptember 13-án Veress Sándornak írt levelét, amelyben idézi Farkas Ferenc táviratát, miszerint a rövid variációkat az év október 20-ig várják. A Paul Sacher Stiftungban őrzött levél faksimilijét ld. Berlász: *A ‘Variations on a theme of Zoltán Kodály’*, 118. Lásd továbbá a Farkas hagyatékában fennmaradt, „London, október 7. 1962” keltezésű Doráti-levelet, amelyben a jogokról és a „negro”-variációról is szó esik, továbbá Doráti örömmel jelenti benne, hogy az öt külföldi növendék variációja már készen van, illetve hogy segít majd a magyarországi variációk terjesztésében is.
- 84 Lásd Szávai Nándorné titkár Frid Gézának írt, 1962. november 5-én kelt levelét, amely másolatban a Farkas-hagyatékban megtalálható. A levél szerint a variációk a szerkesztési munkákkal együtt ekkorra már elkészültek.
- 85 Ms. Mus. 6.048 (Ádám Jenő variációja), Ms. Mus. 6.049 (Dávid Gyula variációja), Ms. Mus. 6.050 (Ránki György variációja), Ms. Mus. 6.051 (Sulyok Imre variációja). Ebből is látható, hogy a Dávid Gyula által írt variáció nem vészett el, ellentétben azzal, amit a Laskai Anna által összeállított műjegyzék adataiból kiolvashatunk. Laskai Anna: *Dávid Gyula*. Budapest: BMC, 2016, 45. Az elkészült variációsorozatok megjelenése: *Kodály-köszöntő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964; *Variations on a theme of Zoltán Kodály. Composed and dedicated to their master on his 80th birthday*. London–New York: Boosey & Hawkes, 1965.

akadémiai szerzői esetet.⁸⁶ A hangversenyen Farkas kórusművei csendültek fel különböző státuszú – amatőr, félamatőr, professzionális – kórusok előadásában. Nem zárható ki, hogy Kodály talán emiatt is kitüntető figyelmet szentelt az eseménynek.

Farkas – visszaemlékezése szerint – feleségével együtt már Kodály halálának napján, 1967. március 6-án este részvétlátogatást tett az özvegnél a köröndi lakáson.⁸⁷ Hagyatékában megtalálható a temetésről szóló értesítő, az eredeti borítékkal együtt.⁸⁸ Farkas 1967. május 22-én Bécsben, az Österreichische Gesellschaft für Musik meghívására, a Somfai László által rendezett „Bartók und Wien” című kiállítás kísérő eseményeként „Im Schatten Bartóks. Geständnis eines Komponisten” (Bartók árnyékában. Egy zeneszerző vallomásai) címmel tartott előadást. Feltűnő, hogy egy Bartókkal kapcsolatos rendezvényen, Bartókra utaló címmel Farkas sokkal inkább beszélt a két hónapja meghalt Kodályról és kettejük művészi-emberi kapcsolatáról, mint az előadás címében kiemelt szerzőről. A beszéd fogalmazása közben pedig mintha állandóan Kodály mondatai jártak volna az eszében, amelyeket több ponton idézett, vagy szinte változtatások nélkül parafrázelt. Dalos Anna szerint a Bartókról szóló csekély számú Farkas-írás mellett ez a szöveg a döntő bizonyíték arra, hogy Kodály Bartóknál sokkal fontosabb modellként szolgált Farkas számára.⁸⁹

Farkas később is rendszeresen beszélt Kodállal kapcsolatos élményeiről. 1972-ben egy kaposvári hangverseny bevezető beszédére kérték fel, ekkor – rá jellemző módon – a harminc évvel korábbi kolozsvári szónoklatát aktualizálta. Bónis Ferenc *Így láttuk Kodályt* című rádióelőadás-sorozatában szintén elhangzott egy beszéde, amely elsősorban kettejük kapcsolatának alakulását fejtette ki.⁹⁰ Ismert tény, hogy Farkas 1981 májusában a berni magyar nagykövetségen Kodály *Psalmus Hungaricus*áról tartott hosszabb előadást, ennek írott változata – ha volt egyáltalán – egyelőre lappang.⁹¹

Farkas nemcsak visszaemlékezéseivel ápolta elhunyt példaképének emlékét. Saját zeneszerzés-tanítási módszerei – amint azt a „Bartók árnyékában” című beszédében kifejtette – jelentősen építettek a Kodály által évtizedek alatt kidolgozott elvekre. Mindent lezárt, tökéletessé fejlesztett stílusok – korálharmónizálás és hangszeres ellenpont esetén Bach barokk stílusa, vokális ellenpont esetén Palestrina motettái, szonáták és magasabb rondóformák esetében pedig a bécsi klasszika, illetve a romantika mesterművei – tanulmányozásán keresztül oktató, és e stílusok közé bevette a népzenei is.⁹² Jeney Zoltán 2015-ös, Far-

86 *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 285. Farkas visszaemlékezését egykorú beszámoló is megerősíti, ld. pl. Barna István: „Énekkari hangverseny Farkas Ferenc 60. születésnapja alkalmából”, *Filharmonia műsorfüzet* 1966/3. (1966. 01. 17. – 01. 23.), 20. A hangverseny műsorát ld. http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=14080 (Utolsó megtekintés: 2017. október 6.).

87 *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 287.

88 A postai bélyegző dátuma 1967. március 8.

89 Dalos: *Mérföldkövek a magyar zenetörténetben*, 38.

90 Az 1977. január 22-ére datált szöveg 1980. április 18-án hangzott el a Rádióban.

91 *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 320.

92 Uő: *Bartók árnyékában*, 90.

kasra emlékező beszédében Szöllősy András visszaemlékezéseit is felhasználva azzal a hipotézissel állt elő, hogy míg Farkas tanítási módszere inkább gyakorlatias volt, addig meglátása szerint Kodályé elsősorban a lexikális tudásra épített.⁹³

Farkas 1975-ös nyugdíjazása után több tudományos Kodály-tanulmányt írt. A *Kodály Magyar rondójának első kiadásához* címet viselő, 1992-ben megjelent írása 1977-ből származik.⁹⁴ A cikk témája Kodály *Alte ungarische Volksweisen*, illetve *Magyar katonadalok* címen számon tartott zenekari darabja, amelyet az első világháborúban elesett osztrák és magyar katonák özvegyeinek és árváinak javára mutattak be a bécsi Konzerthausban 1918. január 12-én.⁹⁵ A mű kottája a koncert után nem került nyilvánosságra. Kodály az 1920-as években csellóra és zongorára dolgozta át a darabot, *Magyar népdalok* címen Zsámboky Miklós és Herz Ottó mutatta be a Zeneakadémián, 1927. november 4-én.⁹⁶ Azonban ez az átírat sem jelent meg szerzője életében.

A *Magyar rondó* nemcsak az első olyan Kodály-mű, amelyben a zeneszerző zenekarra hangszerelt népzenei gyűjtéseket, de variált visszatérésekkel élő táncrondóként a Farkas számára az 1930-as évek elején meghatározó modellt jelentő *Marosszéki* és *Galántai táncok* előképének is tekinthető.

A tanulmány első felében Farkas Kodály darabjának népi forrásanyagát mutatja be. Ahogyan azt a cikk lábjegyzetében említi, ehhez Olsvay Imre nyújtott számára segítséget: hagyatékában fennmaradt egy 1977. június 16-án kelt, Olsvay által írt levél, amelyben a népzene kutató megküldte a Farkas által kért adatokat. A publikáció második fele szintén egy korábbi levélváltáson alapszik: az 1977. május 26-án keletkezett írás címzettje Farkas András; ebben apja a Kodály-mű egy évvel korábban megjelent első kiadásával kapcsolatos bosszúságait sorolja fel.⁹⁷ Farkas megjegyzései között éppúgy találunk zenei természetű észrevételeket – hibás hangok, elírások, illetve kiadói korrekciók külön jelölésének hiánya stb. –, mint praktikusakat – ütemszámozás mikéntje, cifterek hiánya stb.

Farkas cikkét jobbitó szándékkal írta, remélve, hogy a darab majdani utánnomása esetén ezeket a hibákat korrigálják. Azonban a *Magyar rondó* 1917-es kiszene-kari változatát azóta sem adták ki újra, így tulajdonképpen ma a Farkas-hagyatékban található, ceruzás korrektúrákat tartalmazó partitúra tekinthető a darab legjobb kiadásának.⁹⁸ A mű annyira felkeltette Farkas érdeklődését, hogy az 1982-es

93 Jeney Zoltán: „Emlékek Farkas Ferencről”, *Magyar Zene* LIII/4. (2015. november), 357–363.

94 Farkas Ferenc: „Kodály Magyar rondójának első kiadásához”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete*. Kecskemét: Kodály Intézet, 1992, 118–134.

95 Ld. Bónis: *Élet-pálya*, 170. A darab a szintén kiadatlan *Pacsirtaszó* II. felvonásának nagy táncjelenetéből – 5. és 11. szám – alakult ki, ld. Bónis Ferenc: „Kodály Zoltán és Móríc Zsigmond”, *Hitel* 25/9. (2012. szeptember), 3–29., ide: 8.

96 http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=7447 (Utolsó hozzáférés: 2017. október 15.)

97 Kodály Zoltán: *Magyar rondó vonószenekearra, két klarinéttra és két fagottra*. Partitúra. Budapest: Zeneműkiadó, 1976. A kiadvány szerkesztőjének neve nem ismert, ezt Farkas jelezte cikkében.

98 Egy Farkas hagyatékában megtalálható, szintén Andrásnak írt, 1982. április 6-án kelt leveléből tudható, hogy a hibákat a Boosey & Hawkes-nak akarta jelenteni, ezért elküldte fiának mind a két 1977-ben kelt levél eredetijét, illetve a korrektúrázott partitúrát.

jubileumi évben elkészítette a *Magyar rondó* Kodálytól származó cselló-zongora változatának csellóra és vonószenekarra hangszerelt letétét.⁹⁹

Farkas azonban nem csak kritizált, példát is mutatott. Az 1982-es jubileumi Kodály-évben két, korábban nyomtatásban meg nem jelent művet az ő közreadásában adtak ki. Az eredetileg „Arad” címet viselő *Vértanúk sírján* első és sokáig utolsó előadására 1945. október 6-án került sor, a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarát Somogyi László vezényelte. Az ünnepi alkalomra írt darabnak Kodály nem szorgalmazta sem újabb előadását, sem megjelentetését.¹⁰⁰ Bár Wilhelm András szerint a jubileumi kiadás nem cáfolta meg az ismeretlen mű sikerületlenségéről terjedő szóbeszédet, a Kodály-stílus fejlődése szempontjából fontos darab került a zenebarátok elé.¹⁰¹ Elsősorban kuriózum a három hegedűre és csellóra írt, Farkas által közreadott 1952-es *Gavotte*, amely Kodály kisszámú hangszeres pedagógiai műveinek egyike.

A *Kodály és a magyar műdal*, Farkas későbbi tudományos igénnyel megírt cikke a Magyar Kodály Társaság 1992-es nemzetközi konferenciáján hangzott el. Ebben Farkas a dalszerző Kodályt mutatja be enciklopédikus részletességgel, kitérve az előzményekre és egy-egy dal rövid elemzésére. Analízisei elsősorban nem a dalok költői mondanivalójával foglalkoznak, hanem technikai jelenségekre térnek ki – az időmértékre, a prozódiaira, a ritmusra, az ostinatókra, a harmonizálásra és a szövegábrázolásra.

Farkas dal-ouvre-je is magába olvasztott Kodály-élményeket. Ezek közül legszembetűnőbb az 1980-ban publikált *Elfelejtett dallamok* című dalciklusa, amely nemcsak a címadásával, hanem stílusosan is visszautal a kodályi hagyományra, az Op. 8-as *Megkésett melódiákra*. A régimódi, „archaizáló” hangvétel abból is fakad, hogy a második és a negyedik dal a húszas évekből származó dalok újrakomponálása, s a többi stílusában ezekhez igazodik.¹⁰²

A sorozat második száma, a Berzsenyi *Barátimhoz* című versére írt dal „Hervad már tavaszunk / s bimbai hullanak” részlete teljesen közvetlen utalást tartalmaz Kodály *Két énekéből A közéltő tél* „Hervad már ligetünk, s díszei hullanak” sorára.¹⁰³

99 Emiatt történhetett, hogy az Editio Musica Budapest és a Kodály Zoltán Archívum 2017. január 23-ra szóló meghívója – amely a „Magyar Rondó” gordonka-zongora változata új kiadásának bemutatójára invitál – Farkas Ferencet és Máriássy Istvánt tünteti fel az 1976-os kiadás szerkesztőinek. Farkas említése nyilvánvaló tévedés. <http://www.m-kodalytarsasag.hu/Megh%C3%ADv%C3%B3%202017.01.23.pdf> (Utolsó megtekintés: 2017. október 16.). Sajnos ez az információ szerepel a kotta más promóciós anyagában is, például az EMB honlapján.

100 Tallián Tibor publikálatlan kutatási eredményei szerint ez a kottaelőszóból származó megállapítás téves. Tallián Tibor szíves szóbeli közlése.

101 Wilhelm András: „Kodály Zoltán: Vértanúk sírján”, *Muzsika* 26/10. (1983. október), 48.

102 Dalos Anna szerint ezekben a dalokban már az öregség tudatos megélésének dokumentumát ismerhetjük fel. Dalos Anna: „Nézőpontok. Farkas Ferenc és Szabó Csaba művei Hungaroton-lemezen”, *Muzsika* 50/4. (2007. április), 32–34., ide: 32.

103 Erre a kapcsolatra Juhász Zsuzsanna hívta fel a figyelmemet, aki jelenleg Farkas Ferenc dalairól szóló disszertációján dolgozik.

A Kodály *Megkésett melódiáiban* elsőként megjelenő, emelt hangsúlyokból aszimmetrikus csoportokba tagozódó recitálásra szintén több példát lehet találni Farkas dalaiban. Megjegyzendő, hogy ez az a technika, amelyet a zeneszerző szerint Kodály utánzó, főleg Ady-megzenésítéseikben, közhellyé koptattak.¹⁰⁴ Farkas, önelemzése szerint, szintén a *Megkésett melódiák* sorozatot követte más magyar nyelvű, de antik versformájú dalaiban, illetve szintén ugyanennek a sorozatnak az inspirálására készítette régi magyar költők verseire írt megannyi dalát.¹⁰⁵

Farkas Ferenc életművében, zeneszerzői pályájának alakulásában „törvénytelen mestere”, Kodály Zoltán mindvégig jelentős szerepet játszott. Ezt zeneművei és írásai egyaránt dokumentálják.¹⁰⁶

Kodály vokális művek szerzőjeként töltött be a harmincas évektől egyértelműen iránymutató szerepet Farkas művészi fejlődésében. Elsősorban a tágabban értelmezett stílus, a nemzeti orientáció és a szövegválasztás szempontjából volt és maradt élete végéig vezérlő csillaga. Farkas életművében Kodály hatásának tetőzése az 1940-es évekre tehető. A zsdanovi időszak lecsengése után ugyan úgy tűnhet, mintha minimalizálódott volna Kodály recepciója, Farkas kóruskompozíciói és kantátái azonban még a hetvenes-nyolcvanas-kilencvenes években sem tagadhatják a kodályi modell és a patetikus-nemzeti hangvétel jelenlétét.¹⁰⁷ Farkas 90. születésnapja alkalmából Berlász Melinda kérdésére, miszerint életműve vokális elkötelezettségében Kodály hatása is érvényesült-e, vagy független maradt tőle, diplomatikusan csak annyit válaszolt, hogy a döntések a saját elképzeléseit tükrözték.¹⁰⁸

Farkas a kodályi elveket követte abban is, hogy Janus Pannoniustól Weöres Sándorig a magyar költészet minden korszakából zenésített meg szövegeket, igyekezve pótolni a magyar zenetörténet hiányzó barokk, klasszikus vagy éppen biedermeier műveit.¹⁰⁹ Dalaival és kórusműveivel azoknak a költőknek is emléket állított, akiknek a maguk idején nem akadt méltó megzenésítője. Eközben saját kortársainak verseit a maga korára jellemző stílusban zenésítette meg.

Mind a *Psalmus Hungaricus*, mind a *Budavári Te Deum* recepciója hozzájárult ahhoz, hogy a kantáta műfaja az 1940-es évek közepétől sajátos módon szülessen újjá Farkas műhelyében. Kantátaművészete ugyan egyrészt a műfaj keletkezésének gyökeréhez, a késő reneszánsz és kora barokk Itália világi énekes kultúrájához nyúl vissza, másrészt azonban Kodály addigra már elismert és közkincként kezelt remekműveire alapoz.¹¹⁰

104 Farkas Ferenc: „Kodály és a magyar műdal”, in: *Vallomások*, 178.

105 Uő: *Zenés magyar parnasszus*, uott, 150.

106 A Farkas Ferenc írásait összegyűjtő *Vallomások* kötetben Kodály Zoltán a legtöbbször említett személy.

107 Dalos Anna: *Magyar zene a 20. században*. <http://zti.hu/mza/m0401.htm> (Utolsó megtekintés: 2017. október 5.).

108 Berlász Melinda: „Was bleibet aber, stiften die Dichter”, in: *Vallomások*, 202.

109 Farkas: *Zenés magyar parnasszus*, 150.; *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 262.

110 Tímár Ágnes: „Farkas Ferenc: Szent János kútja”. In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. 1985. október–1986. szeptember. Budapest: Zeneműkiadó, 1985, 406–414., ide: 408.

Ez a Kodály művészetét közkincként, közös nyelvként kezelő attitűd végig jellemző Farkasra, ezért tapasztalható az, hogy a Kodály-hatások munkásságában sokszor indirektek, nem tűnnek szándékosnak. „Kodályos” allúzióinak egy része pedig valójában nem az idősebb zeneszerző hatása: Farkas több alkalommal külön úton járva, Kodálytól függetlenül jutott hasonló eredményre.

Talán utóbbit védendő, megnyilatkozásaiban mindig megemlíti Kodály hatását, de elsősorban általános, eszmei szinten. Konkrét esetekben vagy tartózkodó választ adott, vagy inkább a különbözőségekre hívta fel a figyelmet. Utóbbiak között azonban olyanok is akadnak, amelyek mintha tudatosan marginalizálnák vagy tagadnák a Kodály-hatást. A *Kőműves Kelemen Balladája* (1960) önelemzésében például kifejezetten felhívja a figyelmet, hogy megpróbálta a népballadát „nem Kodályosan” csinálni, miközben a zenekarkíséretes mű egyértelműen Kodály zongorás népballada-megzenésítései nyomán halad: erre utal a népdalstrófák dallamainak megismétlésére épülő variációs forma és a kíséret festői, az érzelmi hatások kiváltására törekvő kidolgozása.¹¹¹

Farkasra Kodály mint ember is hatással volt. „Kodálytól látókört lehetett tanulni, egyéniségéből áradt valami.”¹¹² Ám mindezen csodálat ellenére Farkas, sok kortársától eltérően, emberi mivoltában nem került a Kodály-jelenség bűvkörébe. Balatonlellel emlékezéseiben kitért arra, hogy Kodályt nagyon nagyra becsülte, nagy embernek tartotta, de olykor kritizálta is.¹¹³ Fontosnak tartotta kiemelni, hogy mindenkit, még Kodályt is gyengeségeivel együtt kell elfogadni; és ha még Kodály-nak is vannak gyengeségei, „akkor hát miért kell mítoszokat teremteni [köré]?”¹¹⁴

111 Dalos: *Dunavölgyi fűzkoszorú*, 38. Farkas műelemzése a saját darabjáról jelenleg kiadatlan, részleteit Gombos László közli a Dalos Anna által recenzeált lemez kísérőfüzetében: *Ferenc Farkas: Danube Valley Garland*. Hungaroton HCD32616, 2009.

112 *Farkas Ferenc visszaemlékezései*, 287.

113 Uott

114 Uott

Függelék: Farkas Ferenc Kodály-témájú vagy Kodályt

Vallomások		Kelt	Cím
No.	old.		
21.	61–62.	1943	„Farkas Ferenc bevezető beszéde az 1943. február 28-án tartott [kolozsvári] Kodály-hangversenyen”
22.	62–66.	1944	„Kodály művészetének nemzeti jelentősége”
33.	82–93.	1967	„Im Schatten Bartóks. Geständnis eines Komponisten”
48.	118–119.	1972	„[Megemlékezés Kodály Zoltánról, születése 90. évfordulóján]”
56.	141–145.	1978	„Így láttam Kodályt...”
78–186.	207–321.	1975–1981	„Farkas Ferenc visszaemlékezései (1975–81)”
–	–	1977	„Kodály Magyar rondójának első kiadásához”
–	–	1982	„[Kodály Zoltán: Vértanúk sírján. Kottaelőszó]”
–	–	1982?	„[Kodály Zoltán: Vértanúk sírján. Műismertetés]”
–	–	1982	„[Kodály Zoltán: Gavotte. Kottaelőszó]”
–	–	1990	„[Farkas Ferenc üzenete]”
69.	177–180.	1992	„[Kodály és a magyar műdal]”

hosszabban érintő írásai, megnyilatkozásai

Források, más megjelenések

In: Dr. Kiss Béla (szerk.): *A Kolozsvári Zenekonzervatórium évkönyve az 1942–43. tanévről*. Kolozsvár: [n. n.], 1943, 6–8. „Kodály”. *Ellenzék*, 1943. május 24., 11.

Pásztortűz, 1944. február 15., 72–75.

Előadás az *Österreichische Gesellschaft für Musik* rendezésében, Bécs, 1967. május 22. Gépirat német nyelven.¹

Gépirat egy hangverseny-bevezetőhöz, „Kaposvár, 1972. dec. 16.” datálással.

Gépirat egy 1980. április 18-án elhangzott rádióelőadáshoz, „1978. január 22.” datálással. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Kodályt*. ¹Budapest: Zeneműkiadó, 1979, 190–195. ²Uott, 1982, 317–321. ³Budapest: Püski, 1994, 275–280.

Rövidített változat: „Lellei beszélgetések – Farkas Ferenc zenei emlékezéseiből”. *Kritika*, 18/2. (1980. február), 8–10.

Gépirat „Egy új Kodály-kiadványról / vagy: Megjegyzések egy új Kodály-kiadványhoz / 1977” címmel. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete*. Kecskemét: Kodály Intézet, 1992, 118–134.

Gépirat „1982” datálással. Kodály Zoltán: *Vértanúk sírján*. Közr. Farkas Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.

Gépirat. Szövege nem azonos az előzőével.

Gépirat. Kodály Zoltán: *Gavotte*. Közr. Farkas Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.

In: Bónis Ferenc: *Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről*. Budapest: Püski, 2002, 61–93.²

Gépirat, cím, datálás és kottapéldák nélkül. „On Kodály’s song poetry.” *IKS Bulletin Autumn* 1996, 34–37. „Kodály és a magyar műdal”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Kodály emlékkönyv* 1997. Budapest: Püski, 1997, 60–63.

1 Ld. még: Geständnis eines Komponisten, ill. Les aveux d’un compositeur. Gépiratok német és francia nyelven, rövidített tartalommal, 1974. augusztus 14-i datálással.

2 Részleteiben korábban megjelent: Bónis Ferenc: „In memoriam Farkas Ferenc. Búcsú és emlékezés”, *Hitel* 14/1. (2001. január), 76–85.; 14/2. (2001. február), 55–65.; 14/3. (2001. március), 62–77.

ABSTRACT

ZSOMBOR NÉMETH

MASTER AND HIS 'ILLEGITIMATE PUPIL'

Zoltán Kodály and Ferenc Farkas

The printed copy of his song cycle *Fruit basket* that Ferenc Farkas gave to Zoltán Kodály bears the following dedication: 'With respect to Zoltán Kodály from his illegitimate pupil'. Making use of surviving written sources and other memorabilia, the present study attempts to explain the expression 'illegitimate pupil', and tries to answer the question why Farkas did not study with Kodály. It considers what relationship developed between the two in spite of this, and what the Kodály reception of Farkas the composer and teacher of composition was.

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

Magyar
ZENE ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
A 2017. ÉVI, LV. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

MŰHELYBESZÉLGETÉS

FARKAS ZOLTÁN

„...Hogy megismertessem a zongorázni tanuló gyermekeket
a népzene egyszerű és nem-romantikus szépségeivel”
*Beszélgetés Vikárius Lászlóval és Kerékfy Mártonnal a Bartók-összkiadás
első kötetéről*

5

TANULMÁNY

ANGI ISTVÁN

A hanglejtés retorikája Kodály Zoltán alkotásaiban

287

CARTER, TIM

Túl a drámán: Monteverdi, Marino és a hatodik madrigálkötet (1614)
– 1. rész

365

ERDÉLYI-MOLNÁR KLÁRA

Kodály Zoltán és a szlovák népzene

348

IGNÁCZ ÁDÁM–RÁNKI ANDRÁS

A modern zene marxista olvasatai
Maróthy János és Ujfalussy József koncepciója

221

KERÉKFY MÁRTON

Ligeti-hatások Kurtág György *Vonósnégyesében*

78

KOVÁCS ANDREA

Graduale Strigoniense?
Rítusidegen elemek a Bakócz-graduáléban

121

KOVÁCS SÁNDOR

Alban Berg zenéjének fogadtatása és hatása Magyarországon

64

KUSZ VERONIKA

Első világháború – első alkotói krízis?

Dohnányi 1. hegedűversenye

29

„...Ti olyan egyszerű, egészséges lények vagytok. Te is, Ernő is...”

Kodály, Emma, Dohnányi

442

LOCH GERGELY

A barátposzáta éneke

Szöke Péter „zeneietlen” madarának hangesztétikuma

89

NÉMETH ZSOMBOR

Mester és „törvénytelen tanítványa”

Kodály Zoltán és Farkas Ferenc

454

OZSVÁRT VIKTÓRIA

„Tragédiák kora”

A tragikum kifejezőeszközeinek szerepe és jelentősége Lajtha László kései szimfóniáiban

197

PAPP MÁRTA

Az „ormótlan orosz torzó”, avagy létezik-e autentikus verziója

Borogyin Igor hercegének?

432

PÉTERI LÓRÁNT

Kodály Zoltán zenepedagógiai művei

és a korai Kádár-korszak nyilvánossága

277

RICHTER PÁL

Népdalok harmonizálása Kodály műhelyében

301

RISKÓ KATA

„Eredeti magyar nemzeti táncok” a 19. század elejéről

140

STACHÓ LÁSZLÓ

A zongoratanár Bartók: módszer és egyéniség

42

SZABÓ FERENC JÁNOS

Magyar operai hősnők Egyiptomtól Norvégiáig

A Magyar Királyi Operaház 1913–1914-es librettópályázata

158

SZALAY OLGA

19. századi források Kodály népzenei gyűjteményében

336

TALLIÁN TIBOR

Methodus, mors, musica

Kodály Zoltán választásai

245

TARI LUJZA

„A művészi tudás végső próbája”

Kodály a népdalfeldolgozásról

314

TATLOW, RUTH

Hogyan használja (ki) napjaink zenetudománya a Fibonacci-számokat és az aranymetszést?

412

VIKÁRIUS LÁSZLÓ

„Zefiro torna”

Petrarca és a petrarkizmus Monteverdi két kompozíciójában

393

RECENZÍÓ**ERDÉLYI-MOLNÁR KLÁRA**

Adattár és antológia – egy kor zenéjének valódi tükre

*Domokos Mária–Paksa Katalin: „Vígsággal zeng Parnassusnak magas teteje”.**18. századi kottás források és a magyar zenei néphagyomány*

236

Magyar
ZENE JOURNAL OF MUSICOLOGY
 CONTENTS (ABSTRACTS) OF VOLUME LV, 2017

INTERVIEW

FARKAS, ZOLTÁN

'...To Acquaint the Piano-Studying Children with the Simple and Non-Romantic Beauties of Folk Music'

A Conversation with László Vikárius and Márton Kerékfy about the First Volume of the Bartók Complete Critical Edition

27

ARTICLES

ANGI, ISTVÁN

The Rhetoric of Intonation in Zoltán Kodály's Works

300

CARTER, TIM

Beyond Drama: Monteverdi, Marino, and the Sixth Book of Madrigals (1614) – *Part one*

392

ERDÉLYI-MOLNÁR, KLÁRA

Zoltán Kodály and Slovakian Folk Music

360

IGNÁCZ, ÁDÁM-RÁNKI, ANDRÁS

Marxist Interpretations of 'Modern Music'

The Conceptions of János Maróthy and József Ujfalussy

235

KERÉKFY, MÁRTON

Traces of Ligeti in Kurtág's *String Quartet*

88

KOVÁCS, ANDREA

Graduale Strigoniense?

Alien Elements in the Bakócz Gradual

139

KOVÁCS, SÁNDOR

The Reception and Influence in Hungary of the Music of Alban Berg

77

KUSZ, VERONIKA	
First World War – First Creative Crisis?	
<i>Dohnányi's Violin Concerto no. 1</i>	41
'...You Both are Such Plain, Healthy Souls: You and Ernst...'	
<i>Kodály, Emma, Dohnányi</i>	453
LOCH, GERGELY	
The Song of the Blackcap	
<i>Péter Szőke's 'Unmusical' Bird and its Aesthetics of Sound</i>	117
NÉMETH, ZSOMBOR	
Master and His 'Illegitimate Pupil'	
<i>Zoltán Kodály and Ferenc Farkas</i>	474
OZSVÁRT, VIKTÓRIA	
'The Era of Tragedies'	
<i>Importance of the Tragic, and the Means with which it is Expressed, in the Late Symphonies of László Lajtha</i>	220
PAPP, MÁRTA	
'Great Unwieldy Russian Torso', or is There an Authentic Version of Borodin's <i>Prince Igor</i> ?	441
PÉTERI, LÓRÁNT	
Zoltán Kodály's Solfeggio Works and the Public Sphere of Post-Stalinist Hungary	286
RICHTER, PÁL	
The Harmonization of Folk Songs in Kodály's Workshop	312
RISKÓ, KATA	
'Originelle ungarische Nationaltänze' from the Early Nineteenth Century	157
STACHÓ, LÁSZLÓ	
Bartók the Piano Teacher: Method and Individuality	63
SZABÓ FERENC JÁNOS	
Hungarian Operatic Heroines from Egypt to Norway	
<i>The Hungarian Royal Opera's Libretto Competition 1913–1914</i>	196
SZALAY, OLGA	
19th Century Sources in Kodály's Folksong Collection	347

TALLIÁN, TIBOR	
Methodus, Mors, Musica	
<i>The Choices of Zoltán Kodály</i>	276
TARI, LUJZA	
'The Final Test of Artistic Knowledge'	
<i>Zoltán Kodály on Processing Folk Songs</i>	335
TATLOW, RUTH	
The Use and Abuse of Fibonacci Numbers and the Golden Section	
in Musicology Today	431
VIKÁRIUS, LÁSZLÓ	
'Zefiro torna'	
<i>Petrarch and Petrarchismo in Monteverdi's Two Madrigals</i>	410