

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LVII. évfolyam, 3. szám · 2019. augusztus

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 postatalványon. 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

ESSZÉ – ESSAY

- 241 JAMES WEBSTER
A 18. század mint zenetörténelmi korszak?
260 The Eighteenth Century as a Music-Historical Period? (Abstract)

TANULMÁNY – ARTICLES

- 261 JOHN A. RICE
A Morte: egy gáláns szólamvezetési séma mint lamento-jelkép
és kompozíciós építőelem
290 The Morte: a Galant Voice-Leading Schema as Emblem of Lament and
Compositional Building-Block (Abstract)
- 291 ECKHARDT MÁRIA
Clara Schumann koncertjei Pest-Budán a korabeli magyar sajtó tükrében
320 Clara Schumann's Concerts in Pest-Buda as Reflected in the
Contemporary Hungarian Press (Abstract)
- 321 SIPOS JÁNOS
A kaukázusi karacsáj-balkárok népzenejéről
352 The Folk Music of the Karachay People of the North Caucasus (Abstract)

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

25nka
Nemzeti Kulturális Alap

ESSZÉ

James Webster

A 18. SZÁZAD MINT ZENETÖRTÉNETI KORSZAK?*

Az utóbbi években a 18. századi zene hagyományos történeti értelmezése, miszerint az a késő barokk és a klasszikus korszakot foglalja magában, egyre problematikusabbnak látszik. Ennél fogva indokoltnak tűnik, hogy megvizsgáljuk, milyen módon vagy módokon fogható fel ez a század zenetörténeti korszaknak a saját jogán. Carl Dahlhaus már 1985-ben használta a fenti címet (jóllehet a kérdőjel nélkül) annak a nagyszerű bevezetésnek az első részében, amelyet a 18. századról másokkal együttműködve kiadott könyvéhez írt.¹ Dahlhaus áttekintése azonban ugyanannyi kérdést vet fel, mint amennyit megválaszol, és én még további kérdéseket is fel fogok tenni. Amint kiderül majd, a kérdőjelem nem egyszerű félénkség, hanem történeti tájékozódásom alapvető szemléletével függ össze.

Tanulmányom két részből áll: az egyik a korszakokra és a periodizációra vonatkozó általános észrevételeket tartalmaz, a másik pedig áttekinti a zenetörténeti 18. század különböző értelmezési lehetőségeit. A periodizáció s az 1800 körüli évek tárgyalása során vettem magamnak a bátorságot, hogy összegezzem két korábbi tanulmányom egyes részeit, amelyekre érvelésem támaszkodik.² Ezek azon-

* A tanulmány eredetije: James Webster: „The Eighteenth Century as a Music-Historical Period?“, *Eighteenth-Century Music* 1/1. (2004), 47–60. A magyar fordítást a Cambridge University Press szíves engedélyével közöljük. (A szerk.) E dolgozat utolsó korrektúrájának fázisában Richard Will volt olyan szíves felhívni a figyelmemet a *Modern Language Quarterly* különszámára (62/4., 2001), amelynek a címe *Periodization. Cutting Up the Past*, és Marshall Brown szerkesztette. Az én témám szempontjából különösen releváns Brown bevezetője: „Periods and Resistances”, 309–315. (örömmel üdvözöltem, hogy az írás szkeptikus a korszakok mellőzésének lehetőségét illetően); továbbá Srinivas Aravamudan: „The Return of Anachronism” című írása, uott, 331–353. (Vicóról); és különösen Robert J. Griffin: „The Age of ‘The Age of’ is Over. Johnson and new Versions of the Late Eighteenth Century” című tanulmánya, uott, 377–391.

1 Carl Dahlhaus: „Das 18. Jahrhundert als musikgeschichtliche Epoche”. In: uő (hrsg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1985 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 5.), 1–8. Értő kritikája: Eugene K. Wolf: „On the History and Historiography of Eighteenth-Century Music. Reflections on Dahlhaus’s *Die Musik des 18. Jahrhunderts*”, *Journal of Musicological Research* 10/3–4. (1991), 239–255. A hagyományos korszakbeosztást megkérdőjelező további szaktekintélyeket a későbbiekben még idézni fogok.

2 James Webster: „The Concept of Beethoven’s ‘Early’ Period in the Context of Periodizations in General”, *Beethoven Forum* 3. (1994), 3–27.; uő: „Between Enlightenment and Romanticism in Music History. ‘First Viennese Modernism’ and the Delayed Nineteenth Century”, *19th Century Music* 25/2–3. →

ban itt más kontextusban jelennek meg, azok a részek pedig, amelyek a 18. század egészével, illetve az 1700 körüli évekkel foglalkoznak, teljesen újak.

I.

A 18. századi zene történetével kapcsolatos, a kezdő mondatomban említett kényelmetlen érzés eleinte szakpublikációkban, a felszín alatt jelent meg; ezekről a dolgokról nem sok elvi vagy alapvető észrevétel látott napvilágot. Ez nem meglepő, hiszen az elmúlt negyedszázadban a korszakokra osztás kérdéseivel általában nem foglalkoztak sokat sem az általános, sem pedig a zenetörténészek. Ennek a gátlásnak többféle oka is van: az legtöbb korszakképzés nyilvánvalóan leegyszerűsítő, túlzottan általánosító jellege, a II. világháború utáni történetírásnak a „nagy narratívák” ellentétéppen az objektivitásra törekvése, a metatörténelem csábítása és a posztmodernizmusnak az alapvető kérdésekben szkeptikus álláspontja.³

A korszakfogalmaknak ez a marginalizálódása azonban illúzióra vagy önbecsapásra épül. Az ellenük felhozott érvek látszólagos kifinomultsága ellenére továbbra is alapvetők maradnak, még azoknak a műveiben is, akik tagadni szeretnék őket. Az a tény, hogy a legtöbb fajta történetírás régebbi vagy még alapvetőbb világnézeteket, irodalmi műfajokat vagy retorikai toposzokat ismertet (ezt a tételt elsősorban Hayden White nevével szokták összekötni),⁴ csak megerősíti elrendezésbeli és retorikai függőségüket az idő rendezésének mindezek mögött rejlő elképzeléseitől – vagyis narratívatermészetüktől, ez lévén az az elsődleges eszköz, amellyel mindenfajta időbeli tapasztalatunkat elrendezzük.⁵ Hosszú távon pedig még valószínűleg a meta-történetírás is kevésbé hatásos „gyógyír” a divatjamúlt korszakolásra, mint az a markánsan revizionista periodizálás, amely elismeri, nem

(2001–2002), 108–126. Az utóbbi cikknek egy szűkebb témára koncentráló német változata ezen a címen jelent meg: „Die ‘erste Wiener Moderne’ als historiographische Alternative zur ‘Wiener Klassik’”. In: *Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion*. Ed. Gernot Gruber. Wien: Böhlau, 2002, 75–92. A jelen tanulmány egy változata 2002 októberében a Society for Eighteenth-Century beköszöntő beszédeként hangzott el.

- 3 Ez a bekezdés az alábbiakon alapul: Michel Foucault: *The Order of Things*. Trans. anon. New York: Pantheon, 1970; Reinhart Koselleck: *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. Trans. Keith Tribe. Cambridge, MA: MIT Press, 1985; Philippe Carrard: *Poetics of the New History. French Historical Discourse from Braudel to Chartier*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992; William A. Green: *History, Historians, and the Dynamics of Change*. Westport, CT: Praeger, 1993, 2. és 9. fejezet; Robert F. Berkhofer, Jr: *Beyond the Great Story. History as Text and Discourse*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- 4 Hayden White: *Tropics of Discourse*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978, Introduction és 2–3. fejezet; uő: *The Content of Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987. Kitűnő zenetörténeti példa Adolf Sandberger értelmezése Haydn zeneszerzői fejlődéséről, amely (öntudatlanul) a mese vagy az útkeresés archetipusán alapul; ld. Webster: *Haydn’s ‘Farewell’ Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 341–347.
- 5 Hans Robert Jauss: *Toward an Aesthetic of Reception*. Trans. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, 53–62.; Paul Ricoeur: *Time and Narrative*, 1–3. Trans. Kathleen McLaughlin and David Pellae. Chicago: University of Chicago Press, 1984–1988, 1. kötet 2. rész; 3. kötet 4. rész, § 2; Peter Brooks: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. New York: Knopf, 1984; Berkhofer: *Beyond the Great Story*, 2. fejezet.

pedig elfojtja azt az igényünket, hogy a múltat értelmes időbeli történések révén értsük meg. Fredric Jameson szavaival: „Nem tudunk nem periodizálni.”⁶

A történelmi korszak *konstrukció*. A korszakok nem egyszerűen lezajlanak; még kevésbé rejlenek benne objektív módon a történeti emlékekben, ahogyan Guido Adler, a zenetudományi stíluselemzés megalapozója gondolta.⁷ A korszak-képzés nem igaz vagy hamis, hanem valamilyen szemlélet, komplex adatok értelmezésének egy adott módja; azoknak a szükségleteit és igényeit szolgálja, akik létrehozzák és használják őket. Dahlhaus egy kései cikkében hosszasan elmélkedett a zenetörténeti korszakokról. Véggövetkeztetése a következő:

A zenetörténeti korszakokra építő koncepciók módszertani szerkezetének elemzése arra az eredményre vezet, hogy egy korszakkonceptió

- 1.) elsősorban, de nem kizárólagosan a zenetörténetnek [tehát nem az adott időintervallum „jelenének”] a része, amelyet a történész visszamenőlegesen rekonstruál;
- 2.) a jelentés és a funkció olyan koherenciáját [*ein Sinn- und Funktionszusammenhang*] képviseli, amely ideáltípusként értelmezhető a Max Weber-i értelemben;
- 3.) a viszonylatok olyan hálózataként írható le, amelyen belül, anélkül hogy középpontja lenne, közvetve vagy közvetlenül bármely pontból bármely másikba eljuthatunk;
- 4.) olyan tulajdonságok halmaza [*Konnex*], amelyekből az alapvető viszonylatok [*Fundierungsverhältnisse*], bár általában véve meghatározatlanok, [mégis] esetről esetre [*Kasuell*] meghatározhatók;
- 5.) azt a várákozást kelti, hogy – a zárt, összefüggő jelleget [*geschlossener Zusammenhang*] megelőlegezve – a jelentés és a funkció konstruált vagy rekonstruált koherenciája [vö. a 2. ponttal] a részletek kitaró empirikus kutatása révén legalább részben visszavezethető a múltra vonatkozó dokumentumokban foglaltakra. Az előfeltevés [*Vorausnahme*] jellegű, majd csak a jövőben igazolható ideáltípus és a valóságról [*Wirklichkeit*] (esetleg félrevezető módon) tanúságot tevő, ezért interpretációra szoruló történeti dokumentum között fokozatosan tűnnek fel még ismeretlen, elmúlt valóság [*die vergangene Realität*] körvonalai, olyannak mutatva ezt a valóságot, „amilyen az valójában volt”.⁸

Dahlhaus tehát elfogadja, hogy a (zene-)történeti korszakok konstrukciók, sőt visszamenőleges konstrukciók, amelyeket még akkor is fogalmilag koherenseknek tekintünk, ha a maguk idejében aligha látszottak annak. Weber „ideáltípusa” (2. pont), amely jellegzetes módon kombinálja az empirikus kutatást az általánosító spekulációval, meghatározó jellegzetessége volt Dahlhaus történelemszemléletének.⁹ (Más összefüggésekben, véleményem szerint meggyőzőbben, „a jelentés

6 Fredric Jameson: *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*. London: Verso, 2002, 29., 94.

7 Guido Adler: *Handbuch der Musikgeschichte*, 1. Berlin: Keller, ²1929–1930, 69.

8 Carl Dahlhaus: „Epochen und Epochenbewußtsein in der Musikgeschichte”. In: *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*. Hrsg. Reinhart Herzog–Reinhart Koselleck. München: Fink, 1987, 96.; repr. in: uő: *Gesammelte Schriften*, 1. Ed. Hermann Danuser u. a. Laaber: Laaber, 2000, 319. „Wie es eigentlich gewesen” (amilyen az valójában volt) – ez a történeti megértés céljának híressé vált megfogalmazása, amely egy 19. századi német történésztől, Leopold Rankétól származik. Dahlhaus cikkének elsődleges példája a „bécsi klasszika”; a 19. század ehhez hasonló tárgyalása: uő: *Foundations of Music History*. Trans. J. Bradford Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 144–150.

9 Amely továbbra is használható, Philip Gossett kritikája ellenére: „Carl Dahlhaus and the ‘Ideal Type’”, *19th Century Music* 13/1. (1989–1990), 49–58.

és a funkció koherenciájának” fogalmát egyes műalkotásokkal kapcsolatban használja.) A 3. pont, a „középpont” nélküli „hálózat” képével, érdekesen viszonyul a zenei anyagok elemzése során alkalmazott kedvenc metaforáihoz, különösen a kései Beethoven ún. „szubtematikus” hajlamához vagy Wagner vezérmotívumos technikájához.¹⁰ A 4. pont azt mondja ki, hogy minden korszakra érvényes, általános igazsággént semmilyen olyan kijelentést nem tehetünk, amely szerint egy adott terület (esztétikai elvek, kompozíciós gyakorlat, zenei intézmények, gazdasági vagy társadalmi viszonyok stb.) alapvetőbb a többinél, rendszerint tehetünk azonban ilyen megállapításokat egy-egy adott esetben. Végül az 5. pont Dahlhausnak azt a tételét foglalja össze, amely a Theodor Droysen és Weber nevével fémjelzett német történetírásból származik: egy korszak történeti „igazsága”, ha egyáltalán valahol, akkor az empirikus kutatás és a spekulatív gondolkodás párbeszéde során, más szavakkal: a hermeneutikai kör történettudományi változatában jön létre.¹¹

A hagyományos zenei „stíluskorszakok” – középkor, reneszánsz, barokk, klasszika, romantika, modern kor – legnagyobb hatású megfogalmazásukat a 20. század első felének német irodalmában: Guido Adler és iskolája írásaiban, valamint Ernst Bücken könyvsorozatában, a *Handbuch der Musikwissenschaft*ban nyerték el.¹² Ezek a szerzők azonban nem sok figyelmet szenteltek az ilyen konstrukciók problematikuságának. Egyebek mellett minden aggály nélkül összemosták a kutatás két alapvetően különböző formáját, a stilisztikait és a történetit, azaz a szinkronikus/általánosítót és a diakronikus/részletezőt. René Wellek és Austin Warren megfogalmazásában, melyre Dahlhaus is gyakran hivatkozott: nem könnyű úgy megírni a zene történetét, hogy az egyben a zene története is legyen.¹³

A II. világháború után, különösen a kontinentális Európában, a nézőpont kezdett eltolódni. Jacques Handschin már 1948-ban megjelent *Musikgeschichte im Überblick*je, továbbá Dahlhaus *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*jának legtöbb megfelelő kötete a naptári értelemben vett „évszázadok” objektívebbnek vélt alapján áll.¹⁴ Handschinnak a hagyományos zenei korszakokra vonatkozó szkeptikus meg-

10 Beethovennel kapcsolatban – Wagnertől eltekinthetünk ebben az összefüggésben – ld. Webster: „Dahlhaus's Beethoven and the Ends of Analysis”, *Beethoven Forum* 2. (1993), 212–216.

11 Ld. Carl Dahlhaus: „Fragmente zur musikalischen Hermeneutik”. In: uő (hrsg.): *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Regensburg: Bosse, 1975, 159–172.; angolul: „Fragments of a Musical Hermeneutics”. Trans. Karen Painter, *Current Musicology* 50 (1992), 5–20. Droysen Dahlhausra gyakorolt hatásáról ld. Dahlhaus: *Foundations of Music History*, 1.

12 Adler: *Handbuch...*; Ernst Bücken (hrsg.): *Handbuch der Musikwissenschaft*, 1–13. Postdam: Athanaion, 1927–1931. Bückennek és kollégáinak elkötelezettsége a stíluskorszakok mellett már magukból a címekből is világos; példák erre: Heinrich Bessler: *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (Bd. 2., 1931); Robert Haas: *Die Musik des Barocks* (Bd. 3., 1928); Bücken: *Die Musik des Rokokos und der Klassik* (Bd. 4., 1927).

13 Dahlhausnak többszöri hivatkozásáról erre a fogalomra (a hangsúlyokat beleértve) ld. James Hepokoski: „The Dahlhaus Project and its Extra-Musicological Sources”, *19th Century Music*, 14/3. (1991), 234–235. (Az összes általam látott idézetben „art” áll „music” helyett; ez azonban nem érinti a lényegét.)

14 Jacques Handschin: *Musikgeschichte im Überblick*. Luzern: Räber, 1948; Carl Dahlhaus (hrsg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 1–13. Wiesbaden: Athanaion – Laaber: Laaber, 1980–1995; Werner

jegyzéseit sok szempontból később sem múlták fölül.¹⁵ Dahlhaus beosztása tudatosan áll szemben Bückenével; a „stílusperiódusokkal” ellentétben ő a zene létrehozását és befogadását alakító társadalmi és szervezeti „rendszereket” hangsúlyozza, tágabb esztétikai és kulturális szempontokkal együtt. Lorenzo Bianconi nagyhatású könyve, a *Music in the Seventeenth Century* hasonlóképpen elutasítja a „barokk”-ot mint alapfogalmat.¹⁶ Ezekben a művekben nem véletlenül találkozunk az évszázadok, nem pedig stíluskorszakok szerinti felépítés az intézmények története iránti kitüntetett figyelemmel, a zeneszerzés-történet rovására.

A stíluskorszakokon alapuló megközelítésekben egy adott korszak lefolyását rendszerint a növekedés–érettség–hanyatlás organikus narratívájával írják le, s ezt sokszor szemléltetik (valóságosan vagy fogalmilag) a normál eloszlás fokozatosan emelkedő és süllyedő görbéjével. Az organiztikus gondolkodás általánosító és idealizáló tendenciái arra késztetnek bennünket, hogy a stíluskorszakokra úgy gondoljunk, mint amelyeket a bennük megmutatkozó egységes vonások határoznak meg (maga Dahlhaus is „zárt, összefüggő jellegről” beszél az 5. pontban), s amelyek egyszersmind konceptuálisan a lehető legtávolabb állnak a megelőző és a következő korszaktól. Ez a szinkronikus egység megfelel az érettség diakronikus tetőpontjának (minden, ami tőle idegen, minimális szerephez jut); és megfordítva, azt a zéruspontot, amelyből a stílus kiemelkedik, és ahová visszahanyatlík, az említett egység alkotóelemeinek gyakorlatilag teljes hiánya jellemzi, összehasonlítva a megelőző és a következő korszakra jellemző tulajdonságokkal. Éppen ezért még az olyan nominalista korszakmeghatározás, mint az „évszázadokon” alapuló is, aligha lehet objektív vagy értékmentes. A modern világba vezető, a reformációt követően meginduló átmenet során az évszázad hagyományos fogalma, e tisztán kronológiai meghatározás, fokozatosan egy jelentéssel bíró elnevezésnek adta át a helyét (a „felvilágosodás” francia megfelelője *la siècle des lumières* – a nagy szellemek évszázada).¹⁷ De bármely érdemi értelemben vett korszak, amelyben jelen van „a jelentés és a funkció koherenciája”, megfelel az organikus narratívának, amely ugyanannyira értékhordozó, mint bármi más a kultúránkban, talán leginkább akkor, amikor rejtetten érvényesül.¹⁸ Dahlhaus ideálja a zenetörténeti évszázadról, mint olyan semleges kiindulási pontról, amelynek révén reményeink szerint felfedezhetjük, hogy valójában hogyan is volt (*wie es eigentlich gewesen*), a saját

Braun (hrsg.): *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, uott, 4. (1981); Carl Dahlhaus (hrsg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, uott, 5. (1985); uő: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, uott, 6. (1980); angolul uő: *Nineteenth-Century Music*. Trans. J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press, 1989 (California Studies in 19th-Century Music); Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Athanaion – Laaber: Laaber, 1984 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 7.).

15 Handschin: *Musikgeschichte im Überblick*, 15–27. (különösen 18–23., a barokkal kapcsolatban), 273–276. (ez a szövegrész vezet be a „The 17th and 18th Centuries” című egyetlen [!] fejezetet).

16 Lorenzo Bianconi: *Music of the Seventeenth Century*. Trans. David Bryant. Cambridge: Cambridge University Press, 1987; a „barokk” kritikájáról: viii–ix.

17 Koselleck: *Futures Past*, 246–247.

18 A „rejtett értékekről” a zenetudományban ld. Janet Levy: „Covert and Casual Values in Recent Writings about Music”, *Journal of Musicology* 5/1. (1987), 3–27.

gyakorlatában sem érvényesült. A 18. századi zenéről írott kötetében például az 1789 és 1814 közötti éveket egy zavarba ejtő terminussal (*Verlegenheitsterminus*) „preromantikus” szakaszként (*Vorromantik*) jellemzi, aminek az a következménye, hogy kisajátítja őket a következő évszázad számára.¹⁹ Ez az ideál egyébként valószínűleg elérhetetlen.

Egy adott korszakot meghatároznak továbbá azok a viszonyok, amelyek időbeli szomszédaihoz fűzik, s amelyek egy periodizáció vagy „töblépcsős narratíva” (Carrard) egyik elemét képezik. A periodizációk azonban nem kevésbé alapulnak értékeken, mint az egyes korszakok; legtöbbjük három ideológiával terhelt világnézet valamelyikétől függ, melyek mindegyike a hármas periodizálás valamelyik pozíciójának, a kezdetnek, a középnek és a végnek egyikét hangsúlyozza leginkább.²⁰ Az egymást követő korszakokat nem egyszerűen egymás mellé helyezik, hanem rendszerint átfedésekkel képzelik el és ábrázolják őket. Nincs olyan zenetörténet-tanár, aki – még ha tiszteletben tartja is az általánosan elfogadott korszakhatárokat, például azt, ami a reneszánszt és a barokkot elválasztja egymástól –, ne magyarázná el, hogy az utóbbi nem pontosan 1600. január 1-jén kezdődött, hanem egy összetett, évtizedeken át zajló átalakulási folyamat eredménye. Ezek az átfedések kétségtelenül rokonságban állnak az általunk ismert legelterjedtebb organikus periodizációkkal, az emberi élet szakaszaival és az évszakok ritmusával, ahol a határokat lehetetlen pontosan meghatározni: az érett korból az öregkorba való átmenet nem köthető egy bizonyos évhez, és hiába a napforduló, a tél kezdete sem köthető egy bizonyos naphoz. Gyakran éppen a megelőző korszak érett fázisában termő képletes „magvak” azok, amelyekre úgy tekintünk, mint az új korszak kialakulásának elindítóira. Mindez arra is magyarázattal szolgálhat, hogy a korszakok közötti átmeneteket miért értelmezzük sokszor önálló alperiódusokként. A zenetörténetben ezt példázza a reneszánszt és a barokkot összekötő „manierista” időszak jól ismert, bár vitatott fogalma (amelyet, annyi mással együtt, a művészettörténettől kölcsönöztek).²¹

Utolsó módszertani kérdésként a „korszellem” (*Zeitgeist*) fogalmát érintjük. Ugyan ennek nyersebb formáit manapság általában elvetik, továbbra is mindennapos, hogy különféle területeket úgy interpretálnak, mint ha egyidejűleg, mintákat követve fejlődtek volna ki, netán valamilyen koherens általános tendenciával összefüggésben – például a modernizmus 1900 körül vagy a posztmodern a kései 20. században. A „strukturális történelem” rokon fogalma is rendkívül elterjedt: ez azt a meggyőződést jelenti, hogy – legalábbis egy adott korszak adott területén vagy kultúrájában – az emberi tevékenység különböző területeinek eseményeit és

19 Dahlhaus (hrsg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, 62–68., 335–345. („Verlegenheitsterminus”: 63.); vö. uő: *Nineteenth-Century Music*, 19–20., 55–56.

20 A periodizálásról általában ld. Webster: *The Concept of Beethoven's Early Period*.

21 Tim Carter: *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*. Portland, OR: Amadeus, 1992 c. könyvében, ha fenntartásokkal is, de megtartja a két stíluskorszak nevét; viszont kifejezetten elutasítja a „manierizmus” terminust (7.), annak ellenére, hogy ő is úgy építi fel történeti narratíváját, hogy az „átnyúlik” az 1600-as év vízválasztóján.

intézményeit – a politikát, a gazdaságot, a gondolkodásmódot, a művészeteket stb. – viszonylag kisszámú alapvető, egymást kölcsönösen meghatározó viszonylat, „a struktúrák struktúrája” határozza meg.²² Sok tekintetben vonzóbb ennél az, amit Eugene K. Wolf bájos egyszerűséggel „kontrapunktikus” történelemnek nevez; kínálkozik még a „többértékű” terminus is, a zenei analízis egyik meghatározó irányzatának analógiájára.²³ A kiindulás az, hogy az események a különböző területeken nem feltétlenül zajlanak párhuzamosan: jellegük vagy „értékük” különbözhet egymástól, vagy egy adott helyen és időben különböző „diskurzrendszerket” képviselhetnek; különbözőképpen fejlődhetnek mind kezdő, középső vagy zárószakaszuk időpontja, mind pedig a fejlődés sebessége tekintetében; s ezek a különbségek egy adott régió belül, illetve egyes régiók között egyaránt megjelenhetnek.²⁴ A korszakok közötti „vízválasztók” különböző időpontokban mutatkozhatnak meg, legyen szó akár különböző művészeti ágakról ugyanabban a földrajzi régióban (így például a reneszánsz a zenében később kezdődött, és később is fejlődött be, mint a képzőművészetekben és az irodalomban – és ez nem probléma,²⁵ hanem lehetőség), akár pedig ugyanarról a művészetről különböző területeken (a zenei barokk például tovább tartott a Habsburg-tartományokban, mint Franciaországban, Olaszországban vagy Berlinben).

A történelmi többértékűség egyik következménye – hogy végezetül rámutasunk erre a nyilvánvaló dologra – az, hogy a történelmi „évszázadnak” nem kell egybeesnie a naptárban találhatóval. Attól függően, hogy a definíció során mely jellegzetességekből indulunk ki, egy évszázadot meghatározhatunk úgy is, hogy a századforduló előtt vagy után kezdődik vagy végződik, s így száz évnél hosszabb vagy rövidebb ideig is tarthat. Sok általános történész írt a „hosszú” 19. századról, amely a francia forradalommal (vagy még annál is korábban) kezdődött és az I. világháború kitörésével ért véget; újabban pedig a „hosszú” 20. század fogalma is felbukkant.²⁶ Ugyanez érvényes az európai zenére is: a 17. század például Dahlhaus zenetörténeti felfogása szerint mintegy 1600-tól 1720-ig tartott; a 19. pedig különös (vagy érdekes) módon pontosan 100 évig, 1814-től 1914-ig. (Dahlhausnak a 18. századra vonatkozó felfogásáról az alábbiakban még szót ejtek.)

22 Dahlhaus: *Foundations of Music History*, 9. fejezet; a *Zeitgeist*ről: 141–144.; a 19. századi közép-európai zenéről mint a „struktúrák struktúrájáról”: 144–150. A *Zeitgeist* gondolkodásmód zenetudományi megközelítésű kritikáját ld. itt: William Weber: „Beyond Zeitgeist: Recent Work in Music History”, *The Journal of Modern History* 66/2. (1994), 321–345.

23 A „kontrapunktikusra” vonatkozóan ld. Wolf: *History and Historiography*, 240. A többértékűségről ld. Webster: „The Analysis of Mozart’s Arias”. In: *Mozart Studies*. Ed. Cliff Eisen. Oxford: Clarendon, 1991, 103–104., 122–169.; továbbá „The Form of the Finale of Beethoven’s Ninth Symphony”, *Beethoven Forum* 1. (1992), 25–62.

24 Jauss: *Toward an Aesthetic of Reception*, 36–39.; Roger Chartier: *Cultural History. Between Practices and Representation*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988.

25 Bár Carter problémának látja (*Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*, 7).

26 E. J. Hobsbawm: *The Age of Revolution, 1789–1848*. Cleveland, OH: World, 1962, 1.; George Macaulay Trevelyan: *British History in the Nineteenth Century (1782–1901)*. London: Longmans, Green, 1922, viii; Giovanni Arrighi: *The Long 20th Century. Money, Power, and the Origin of our Times*. London: Verso, 1994.

További következmény az, amit a német zenetörténészek „a nem egyidejű dolgok egyidejűségének” (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*) neveznek.²⁷ Általános eljárásként ez lehetővé teszi, hogy különböző időszakokban és területeken zajló eseményeket alapvetően összefüggőnek tekintsenek. A művészetek területéről vett egyszerű példával szolgál az a közfelfogás, hogy egy radikális műalkotás „megelőzi a korát” (bár kétségtelen, hogy ez a formula annál kevésbé tetszik értelmesnek, minél tovább ízlelgetjük). Habár a fogalom nyilvánvalóan hasznos – előnyei és hátrányai is vannak, ha például a zenei reneszánszt közösen kezeljük a képzőművészettel és az irodalmival, annak ellenére, hogy később zajlott –, végül is megőriz valamit a *Zeitgeist* gondolkodásmódból, ugyanis előnyben részesíti az „alapvető” rokonság fogalmát különböző területek és évtizedek között. (És a rokonság fogalma az, amit magasra értékelt: „a nem egyidejű dolgok egyidejűségét”, illetve a kronológiai egybeesés mögött rejlő „lényegi” különbözőségeket, ahogyan azt a 18. században a világ más részeivel való szembesülés nyomása alatt tárgyalták,²⁸ manapság ritkán emlegetik, noha a kettő logikailag egyenértékű.) Sokatmondó példa Dahlhaus abszurd megállapítása, hogy „az 'Eroica' [szimfónia] forradalmi jellegét sohasem vonták kétségbe; a világtörténelem belső kronológiája szerint a mű azért kiált, hogy datálják vissza 1789-re”.²⁹ A helyzet az, hogy Dahlhaus, elméleti eszmeifuttatásai ellenére, gyakran köt ki a politika- és hadtörténet hagyományos vízválasztóinak konkretizálásánál.³⁰ A zenetörténet „relatív autonómiájának”, amelyet elméleti összefüggésben ismételt hangszúlyozott,³¹ nyilvánvalóan voltak határai.

II.

A zenei 19., illetve 20. századot gyakran azonosítják a romantikával (vagy kromatizizmussal) és a modernizmussal (vagy nem-tonális komponálásmóddal); azaz ezeket a kifejezéseket úgy tekintik, mint amelyek „valós” tartalmat rejtenek. Ugyanez ritkán esett meg a 17. vagy 18. századdal. Észak-Amerikában például sem a 17. Századi Zene Társaságát, sem a 18. Századi Zene Társaságát nem abban a meggyőződésben alapították, hogy az „ő” évszázaduk koherens zenetörténeti korszak lett volna, és nem vettek alapul valamilyen tudatos történettudományi megfontolást sem.³²

27 Ernst Bloch: „Nonsynchronism and the Obligation to its Dialectics”, *New German Critique* 11. (1977), 22–38.; Carl Dahlhaus: „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen”, *Musica* 41. (1987), 307–310.; Koselleck: *Futures Past*, 92–105.

28 Koselleck: *Das achtzehnte Jahrhundert*, 279.

29 Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven. Approaches to his Music*. Trans. Mary Whittall. Oxford: Clarendon, 1991, 16.; uő a gondolat egy árnyaltabb változatával szolgál itt: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, 336–338.

30 Pl. uő: *Nineteenth-Century Music*, 1, 54.

31 Ld. uő: *Foundations of Music History*, 8. fejezet.

32 A 17. századi (1992-ben alapított) társaság esetében megjegyzéseim a Jeffrey Kurtzman (első elnök), Margaret Murata és Kerala J. Snyder személyes közlésein alapulnak, és ezúton köszönöm meg együttműködésüket; a 18. századi (2001-ben alapított) társasággal kapcsolatban pedig azokon a rég lefolytatott vitákon (ezekben magam is részt vettem), amelyeket Paul Corneilson, Sterling Murray (az első elnök) és Bertil van Boer vezetett.

Ezeket a szervezeteket olyan személyek alapították, akik a nem kanonizált zeneszerzőket, intézményeket, műfajokat és régiókat kutatták; arra törekedtek, hogy elősegítsék az információk és gondolatok cseréjét, továbbá hogy kitörjenek az intellektuális elszigeteltségből. Hasonlóképpen a jelen folyóirat szerkesztői sem próbálták meg érdemben jellemezni a tárgyalt körbe tartozó éveket, sem eredeti felhívásukban (a „klasszika” fogalmával kapcsolatos, üdvözlendő szkepszistól eltekintve), sem pedig A 18. Századi Zene Társasága által kiadott első hírlevelükben.

Amint láttuk, a zenei 18. század két végpontjának nem kell 1700-nak és 1800-nak lennie, és 100 évnél rövidebb vagy hosszabb időszaként is értelmezhető. Dahlhaus, aki viszonylag kevésbé érdeklődött a 17. század iránt, ennek megfelelően bizonytalan is volt azzal kapcsolatban, hogy az mikor tűnt át a 18.-ba; ennek az átmenetnek az időpontját többféleképpen is megadta: „1720 táján”, „az 1720-as években”, „1730 táján”, sőt „1740 táján”.³³ A 19. század viszont messzemenően érdekelte, ezért elképzelése a 18. század végéről ennek megfelelően pontos és változatlan volt: ez szerinte az 1814-es év (én 1814–1815-nek mondanám), amelyet Napóleon birodalmának összeomlása és a Bécsi Kongresszuson Európa új rendjének megalapozása jelöl ki. A 18. századon belüli választóvonalak is a politikatörténet vízvonalaitól vezethetők le: 1740 (VI. Károly halála, Mária Terézia és Nagy Frigyes trónra lépése), 1763 (a hétéves háború befejezése) és 1789.

Ha a 18. századot zenetörténeti korszakként akarjuk értelmezni, akkor első feladatunk az, hogy elvessük azt a hagyományos képet, mely szerint ezt az évszázadot a közepén kettéválasztotta a barokk kor vége és a klasszikus korszak kezdete. A tudományos történetírás művelőinek körében ez az elképzelés már elavultnak számít.³⁴ A gondolat eredetileg J. S. Bach mint teleologikus tetőpont 19. századi német beállításából ered – ami a kantáták kronológiájának nem-ismeretében (amelyeket döntően kései műveknek gondoltak) és zenéje atipikus voltára és a 18. század második negyedében elfoglalt elszigetelt helyzetére való tekintet nélkül született, ugyanakkor nem vette figyelembe Bach zenei irányultságának és stílusának számos progresszív aspektusát sem.³⁵ Mindemellett természetesen kizárt a képből mindent, ami a Rajnától nyugatra és a Dunától délre történt. Ez utóbbi vakfoltot szimptomatikusan jellemzi Händel ambivalens kezelése: jóllehet kanonizált mesterről van szó, aki ráadásul német volt, itáliai és angliai lakóhelyei és világi vokális zenéje gyanússá tették őt a németközpontú értelmezés számára. Manfred F. Bukofzer klasz-

33 1720: Dahlhaus (hrsg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, 1.; 1720–1730: uott, 2.; 1730: uő: *Epochen...*, 81.; 1740: uő: „'Neue Musik' als historische Kategorie” (1969), angolul: „'New Music' as Historical Category”. Trans. Derrick Puffett and Alfred Clayton. In: *Schoenberg and the New Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, 1–13.

34 Handschin ezt már 1948-ban megkérdőjelezte (*Musikgeschichte im Überblick*, 273.); vö. Dahlhaus (hrsg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, 1–2.

35 Robert A. Marshall: „Bach the Progressive. Observations on his Later Works”, *The Musical Quarterly* 62/3. (1976), 313–357.; Stephen A. Crist: „Beyond 'Bach-Centrism'. Historiographic Perspectives on Johann Sebastian Bach and Seventeenth-Century Music”, *College Music Symposium* 33/34. (1993–1994), 56–69.

szikus tanulmányában például amíg Bach a nemzeti stílusok „fúzióját” valósította meg, Händelnek csupán „koordinálnia” sikerült őket; az ő teljesítményeit ismételtelen a kölcsönzésekre, improvizációkra és egyéb, Bukofzer szerint a magas művészettel összeegyeztethetetlen szokásaira utalva értékeli.³⁶ A nehézségek nem szűntek meg azáltal sem, hogy a század közepe tájára beillesztettek egy „rokokó” vagy „preklasszikus” időszakot;³⁷ ezek a konstrukciók nem rendelkeztek egy erőteljes profilú korszaknak sem a kronológiai léptékével, sem pedig a „zárt, összefüggő jellegével”, és ez elkerülhetetlenül nyílt és burkolt marginalizálódáshoz vezetett.

Ami azt illeti, jó okunk van arra, hogy ne csak azt gondoljuk, hogy a zenei barokk nem tartott tovább kb. 1720-nál, hanem azt is, hogy a nagyjából 1720 és 1780 közötti évek önálló korszakot alkottak. Az 1720-as évek mindenképpen kezdő szakasznak tekinthetők; hadd indokoljam ezt három dologgal. Az opera seria elérte végérvényes formáját (Metastasio első eredeti librettója, a *Didone abbandonata* 1724-ben jutott el az operaszínpadra), és az udvari operák „rendszere” révén konszolidálta egyeduralmát (Franciaország kivételével) egész Európában. A zenei stílusok a dallamok, a frázisépítkezés, a harmónia és a textúra tekintetében is egyszerűsödtek. És a különböző stílusok megkülönböztetésével egymással hosszú ideje versengő vélemények két egymást kiegészítő és általánosan elfogadott hármasságban lettek kodifikálva, legvilágosabban Matthesonnak az évszázad első, második és harmadik negyedében keletkezett írásaiban, mégpedig az előadás helye (templom, színház, „kamara”), illetve nemzetiség szerint (olasz, francia és „vegyes” [német]; Couperin *Les goûts-réunis*-je és a Corellinek és Lullynek címzett „apothéose”-ok egyaránt az 1720-as években közepén jelentek meg nyomtatásban).

Mindezek a fejlemények (melyek továbbiakkal egészíthetők ki) döntő jelentőségűnek bizonyultak a század hátralevő éveinek nagy részében. Az 1720–1780 közötti időszak tágabb kritériumok szempontjából is koherens; intellektuálisan ilyen a felvilágosodás, esztétikai és stilisztikai szempontból a neoklasszicizmus és a gáláns stílus két ikerfogalma. A neoklasszicizmus itt a klasszikus ókori értékek és ideálok (és nem valamilyen feltételezett valóság) reneszánszának szándékára utal, s amely többek között a *tragédie lyrique*-ben, az opera seriában és Gluckban testesül meg; meggyőző érvek hangzottak el amellet, hogy ezek a repertoárok jóval inkább tekinthetők a klasszikus ideálok megtestesítőinek, mint Haydn és Mozart 1780 utáni hangszeres stílusa.³⁸ A gáláns stílusról itt tág értelemben beszélünk, és nem csupán a (fentebb leírt) „könnyen hallgathatóságot” és a társadalmi kellemet értjük bele, hanem Rousseau-nak azt az ideálját is, hogy a dallam közvetlenül „szóljon” a hallgatóhoz; a 18. századi szerzők rutinszerűen használták a „gá-

36 Manfred Bukofzer: *The Music of the Baroque Era*. New York: Norton, 1947, a 8–9. fejezet címei, 345–349.

37 A történeti átmenetekre vonatkozóan ld. Jameson: *A Singular Modernity*, 76–81. Figyelemre méltó, hogy Bukofzer, aki egy teljes fejezetet szán a reneszánsz és a barokk közötti vízvonalra, meg sem említi ilyesmit a 18. század közepén.

38 Daniel Heartz: „Classical”, in: *The New Grove Dictionary*, 5. Ed. Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan, 2001, 924–929.

lâns” szót általában a szabad (tehát nem szigorúan kötött) stílus jelölésére.³⁹ Az 1760-as évektől kezdve egy harmadik ideál, az érzelmesség is ugyanolyan fontossá vált; ez elsősorban az opera buffa egy egész alműfajában nyilvánult meg Goldoni–Piccinni *La buona figliuolájától* (1760) a *Figaróig* és azon túl,⁴⁰ továbbá az *empfindsam* C. Ph. E. Bach és későbbi szerzők billentyűs zenéjének individualizált érzelemvilágában.

Az 1720 és 1780 közötti hat évtized elég hosszú ahhoz, hogy önálló korszaknak tekinthessük (hiszen legalább olyan hosszú, mint a hagyományos „klasszikus” korszak). Ennél is fontosabb, hogy ezek az évek a fentebb említett összes kritériumot tekintve alapvetően különböztek az őket megelőzőktől és az utánuk következőktől. Olyan kiemelkedő (és egymástól különböző) tekintélyek, mint Dahlhaus, Leonard G. Ratner és Daniel Heartz, szorgalmazták ennek az értelmezésnek a különféle aspektusait,⁴¹ és egészében véve számomra is meggyőzőnek látszik. Ami azt illeti, Dahlhaus támogatása nem gátolta meg szerkesztőtársát, Werner Braunt abban, hogy a 17. századot ki ne terjessze nagyjából 1740-ig: Bach és Händel „olyan fejlődési szakaszokat zárt le, amelyek 1680 körül kezdődtek el; az 1600 körülre hasonlítható változásokra csak az életük végén került sor. Ezért a zenetörténeti 17. század valójában 1600-tól 1740-ig tartott.”⁴² A nevéből eltekintve nem más ez, mint a régi jó németközponjú barokk korszak.

Kétségtelen, hogy még az 1720–1780-as korszak hívei között sincs egyetértés arra vonatkozóan, hogy hogyan kellene ezt az időszakot nevezni – és a zenetörténetész feladata, éppúgy, mint Ádámé, hogy nevet adjon a világot jelentő alkotásoknak. Ha nem tartanánk attól, hogy a rövidséget a jelentéktelenséggel azonosítják, nevezhetnénk egyszerűen a zenetörténet „rövid” 18. századának; a „központi” talán kevesebb negatív konnotációt hordoz. Helyettük én a „felvilágosodás-gálâns stílus” elnevezést javaslom az előbbi fogalommal kapcsolatos sokféle történettudományi probléma,⁴³ továbbá annak ellenére, hogy inkább tudományos-humanista, semmint művészeti mozgalmat jelent; az utóbbival kapcsolatban Ratner megállapítja, hogy ha az egykor uralkodó nézeteknek megfelelően neveznénk el, akkor még a század utolsó negyedének zenéjét is kései „francia-olasz [vagyis vegyes] gálâns stílusnak” kellene hívnunk.⁴⁴ Az összetett név legalább érzékelteti a korszak-

39 Leonard G. Ratner: *Classic Music. Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1980, xv.; David A. Sheldon: „The Concept Galant in the 18th Century”, *Journal of Musicological Research* 9. (1989–1990), 89–108.; Dahlhaus (hrsg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, 2–4., 24–32.

40 Mary Hunter: „Pamela’. The Offspring of Richardson’s Heroine in Eighteenth-Century Opera”, *Mosaic* 18. (1985), 61–76.; Stefano Castelvechi: „From Nina to Nina. Psychodrama, Absorption and Sentiment in the 1780s”, *Cambridge Opera Journal* 8/2. (1996), 91–112.; Jessica Walldoff: „Sentiment and Sensibility in *La vera costanza*”. In: *Haydn Studies*. Ed. W. Dean Sutcliffe. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 70–119.; Mary Hunter: „Rousseau, the Countess, and the Female Domain”. In: *Mozart Studies*, 2. Ed. Cliff Eisen. New York: Oxford University Press, 1997, 1–26.

41 Dahlhaus (hrsg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, 3–8. (nála nem 1780-ig, hanem 1789-ig terjedően); Ratner: *Classic Music*; Heartz: *Classical*.

42 Braunt (hrsg.): *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, 2.

43 Berkhofer: *Beyond the Great Story*, 225–226.

44 Ratner: *Classic Music*, xv.

nak mind az intellektuális-szociális, mind pedig művészi tendenciáival kapcsolatos meghatározó aspektusait.

Nem volna lehetséges, hogy egy „hosszú” 18. századot is meghatározzunk a zenetörténetben, amely a 17. század végén kezdődne, egy jó darabon belenyúlna a 19. századba, és a középpontjában az 1720–1780-as időszak állna? Ez elméletileg nem lenne radikálisabb fogalom, mint az európai történelemben általánosan elfogadott hosszú 19. század. A „központi”, felvilágosult-gáláns, 1720 és 1780 közötti korszak, ha elfogadjuk, biztosítja a kontinuitást a korábbi, század közepi barokk/klasszikus választóvonal áthidalásával. Ez azonban csupán előfeltétel; egy kb. 1670-től kb. 1815-ig ívelő korszaknak három további feltételt kell teljesítenie: 1.) A 17. század második felében léteznie kellett egy vízválasztónak, újonnan felmerülő és elterjedt körülmények hálózatának, amely a 18. században is sokáig megmaradt; 2.) analóg, de ellentétes módon léteznie kellett egy vízválasztónak 1800 után (és nem 1800 körül); 3.) az így 1700-on és 1800-on átívelő kontinuitásoknak elég erőseknek kell lenniük ahhoz, hogy érvénytelenítsék, de legalábbis ki-egésszítsék a 18. századon belül, 1720 és 1780 táján vélelmezhető választóvonalakat, amelyek a „központi” 18. század határait kijelölik.⁴⁵

Az 1.) ponttal kapcsolatban Alexander Silbiger hangsúlyozta a zenének az Alpoktól északra mindenütt megfigyelhető újbóli felvirágzását a 17. század második felében.⁴⁶ Ez a harmincéves háborút követően a politikai stabilitás helyreállításának volt köszönhető, amelynek alapja az abszolutizmusnak és a protestantizmus és a katolicizmus új modus vivendijének elfogadása Európa-szerte, mely utóbbi elősegítette azt a gazdasági fellendülést, amelytől az újjáéledő zenei élet függött. Ilyen politikai-intézményi perspektívából szemlélve a korszakhatár meghatározása teljesen kézenfekvőnek látszik. Emellett a század utolsó harmadában számos további döntő fontosságú és tartós hatású zenei fejlemény is bekövetkezett. Négyet említek meg közülük:

a) Az olasz opera növekvő „racionalizálása”, ha jellemezhetjük így, szemben a század közepére jellemző heterogén állapottal.⁴⁷ Ez a folyamat az esztétikai elméletalkotásra, az egyes művek dramaturgiájára és az egyes városok megszilárdult műfaji hagyományaira is hatással volt. A 17. század utolsó negyede hozta el annak a dramaturgiai elvnek a diadalát, amely mereven megkülönböztette a recitativót és az áriát;

45 Robert L. Marshall a naptári évszázad, tehát 1700–1800 mellett érvelt, ld. „The Eighteenth Century as a Music-Historical Epoch. A Different Argument for the Proposition”, *College Music Symposium* 27. (1987), 198–205. Kritériumai, amelyeket részben kifejezettek Dahlhaus ellenében alakított ki, a következők: életképes hangszeres zene létrehozása, a diatonikus dúr-moll tonalitás dominanciája, a polgárság növekvő jelentősége a zenei életben és egy „univerzális” zenei stílus iránti igénynek, illetve a zeneszerző géniuszként való tiszteletének a kialakulása. Ez a konstrukció nem hat meggyőzően: a hangszeres zene és a tonalitás kialakulásának inkább van helye a 17. század végén (ld. később), a két további kritérium viszont nem a 18. század egészére, hanem csupán az utolsó 20–30 évre jellemző, és még a 19. században is érvényesült.

46 Alexander Silbiger: „Music and the Crisis of Seventeenth-Century Europe”. In: *Music and Science in the Age of Galileo*. Ed. Victor Coelho. Dordrecht: Kluwer, 1992, 35–44.

47 Bianconi: *Music in the Seventeenth Century*, 196–197., 202–208.

emellett megnőtt az egyes áriák hossza és kidolgozottsága, és virágzásnak indult a kasztrált énekesek és a prima donnák „sztárkultusza”. Általában véve a darabokat megtisztították a komikus és egyéb „tiszátalan” elemektől, ami elsősorban az udvari előadásoknak volt előfeltétele, ahol a tragikus konfliktusokba keveredő nagyságok története az uralkodók öndicsőítését és épületes ábrázolását szolgálta. Ilyen és ehhez hasonló törekvések a 18. század elején Zeno és mások úgynevezett „reformjaiban” tetőztek, és közvetlenül vezettek a főntebb leírt nemzetközi „rendszerhez”. (Ez az interpretáció az 1720 körüli éveken átívelő kontinuitást hangsúlyozza, szemben a fent ismertetettel, amely szerint a Metastasio-féle opera kikristályosodása (és így tovább) jelenti a vízválasztót. Amint az I. részben kifejtettem, mindkét út járható, attól függően, hogy melyik kritériumot részesítjük előnyben.)

b) A *tragédie lyrique* megteremtése Lully és pályatársai által a 17. század utolsó harmadában. Ez a műfaj legalább 1720-ig uralkodó volt a francia zenében és zeneesztétikában (a Corelli-stílusnak a kevéssel a századforduló után bekövetkező és nagy vitákat kavarázó beszívárgása ellenére), sőt a színpadi és baletzenét egészen 1750 utánnig meghatározta.

c) Fontos hangszeres műfajok gyors ütemű standardizálódása 1660 és kb. 1770 között. Közéjük tartozik a billentyűs szvit, a dallamhangszer és basszus számára írt szonáta, a triószonáta (templomi és kamaraváltozatban), a szóló versenymű és talán még a concerto grosso is. A standardizálás a szvit kivételével minden esetben érintette a tételek számát, jellegét és elrendezését; a concertato-elveket, amely egyszerre volt technikai és esztétikai természetű, s amely a kiemelt és a kísérő szerepet betöltő játékosokat egymást kiegészítve állította szembe; az affektusok rendszerének bevezetését és kodifikálását, amelyet eredetileg vokális modellek inspiráltak, de később fokozatosan önállósodott, és sok minden mást. Mindezek tehát hangsúlyozottan abban az értelemben minősülnek műfajoknak, hogy olyan gyakorlatoknak alkotják összefüggő rendszerét, amelyek a zeneművek legtöbb, ha éppen nem az összes releváns aspektusát meghatározzák, és a hallgatókban megfelelő várakozásokat keltenek – ez a maga nemében az első ilyen eset a hangszeres zene területén.

d) Ezzel függ össze (sőt bizonyos értelemben mindennek előfeltétele) a szigorúan funkciós harmóniakezelés – más szóval a „Schenker-kompatibilis” tonalitás – megjelenése, amely nem csupán az egyes harmóniameneteknek, hanem az anyag nagy léptékű megszervezésének az alapjául is szolgál. A mimézis és a „toposzok” folyamatos jelenléte ellenére a művek koherens megszervezésének az eszközei (és igénye) immár többé-kevésbé univerzálisak voltak ezen a területen, és az ilyesfajta szervezést egyre szélesebb skálán valósították meg. Az ilyen értelemben vett tonalitás megjelenését meggyőzően hozták összefüggésbe Corelli zenéjével vagy általánosabban fogalmazva az Itáliában 1700 körül kifejlődő, hangsúlyozottan hármashangzat-központú concerto-szonáta stílussal.

Ezek a fejlemények – amelyek továbbiakkal bővíthetők – a 17. század utolsó negyedében alapvetően befolyásolták a zene és a zenei élet minden aspektusát, olyanmannerre, hogy ezt az időszakot mind műfaji és kompozíciós, mind pedig gazdasági

és intézményi szempontból is vízvázalasztónak tekinthetjük. Ebből következik a kérdés, hogy nem volt-e ez a vízvázalasztó elég erőteljes ahhoz is, hogy ne csupán egy közepes hosszúságú, mintegy 1720-ig tartó korszaknak legyen kiindulópontja (ami számomra vitathatatlanak tűnik), hanem a következő korszakhatárt is felülírja.

Ami a 2.) pontot, az 1800 utáni vízvázalasztót illeti: az 1720–1780-as korszak önmagában implikálja azt, hogy 1780 táján egy következő korszak kezdődött – ismétlem, ha nem nevezzük klasszikusnak, akkor ennek a korszaknak nincs neve. Egy hosszabb, 1800-on átívelő korszak gondolata figyelmünket újra a Friedrich Blume által javasolt „klasszikus–romantikus” korszak felé fordítja, amely a 18. század közepétől egészen a 20. század elejéig nyúlik.⁴⁸ Bizonyos, hogy a strukturális zenetörténet 1780 (vagy egy még korábbi dátum) és legalább 1900 közé eső szakaszának vitathatatlan a koherenciája: vegyük figyelembe a polgári zenei élet és a kanonizált remekművek folyamatos bővülését, továbbá (az opera kivételével) a legtöbb műfaj, forma- és tételtípus, többtétéles ciklikus minta, a tonalitás, a tematikus alapú „logika”, a művek mögött rejlő narratív paradigmák stb. erőteljes kontinuitását.⁴⁹ Az esztétikai kontinuitások ugyancsak erősek voltak. Dahlhaus az 1789 és 1814 közötti időszak „preromantikusnak” minősítését négy esztétikai kritériumra alapozta – az „organizmus”-modellre, az „eredetiség” követelményére, az emelkedettségre és a múltban írt zenék történeti tudatosulására –, amelyek együttesen csaknem ekvivalensek Lydia Goehr „regulatív műfogalmával”, amelynek eredetét Goehr ugyancsak 1780 és 1800 közé teszi.⁵⁰ Ezek a fogalmak uralkodtak a zeneesztétikában a 19. század folyamán (és őrizték meg befolyásukat a 20. század nagy részében is). Ilyen módon a rendszerelméleti, stilisztikai, műfaji és esztétikai szempontok mind egy olyan zenetörténeti korszak mellett szólnak, amely átnyúlik a századfordulón, nem pedig egy 1800 körüli önkényes vízvázalasztó mellett.

Az én értelmezésem mindazonáltal meglehetősen eltér Dahlhausétól vagy Bluméétól. A következő címke alatt fut: „Első bécsi–európai modernizmus”, kb. 1740/1750-től kb. 1815/1830-ig. Ezen azt a stílust értem, amely a Habsburg Birodalomban jött létre a század közepe táján, és ott jó darabig meghatározó maradt még a 19. század elején is, ám amely 1800 táján Európa-szerte is uralkodóvá vált. (Elismerem, hogy ezen a korszakon belül az 1780 körül kezdődő időszak sajátos státusszal rendelkezik, amivel a későbbiekben foglalkozom.) Tételtemet a közelmúltban részletesen kifejtettem, ezért itt csupán az összefoglalására szorítokozom.⁵¹

48 Friedrich Blume: *Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey*. Trans. M. D. Herder Norton. New York: Norton, 1970, vii–viii. A könyv fő részei eredetileg a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* első kiadásának „Klassik” és „Romantik” címszavaként jelentek meg.

49 Dahlhaus azt az ellenvetést teszi, hogy két fontos új műfaj, a dal és a zongorára írt karakterdarab nagyjából 1815 után „új hangot” ütött meg (*Die Musik des 18. Jahrhunderts*, 65.); számomra ez nem látszik elégséges alapnak ahhoz, hogy elveszük a konstrukció egészét.

50 Uott, 62–68., 335–345; Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon, 1992.

51 Ezt az értelmezést első ízben itt körvonalaztam: Webster: *Haydn's 'Farewell' Symphony*, 356–357., 372–373.; teljesen kidolgozott változata: uő: *First Viennese Modernism*, 117–121.

Az újfajta zene feltételei 1740 körül kezdtek kialakulni: politikailag VI. Károly halálával és Mária Terézia trónra lépésével, zeneileg pedig Fux és Caldara halálával és a helyi gálans hangszeres zene (azzal legalábbis fogalmilag összefüggő) megjelenésével.⁵² (Ez a választóvonal későbbi az 1720-as évek általános európai stílusváltásánál; tulajdonképpen jobban megfelel az amúgy diszkreditált, 1750 körüli barokk/klasszikus váltásnak. Mint korábban említettem, a barokk stílusok és intézmények a Habsburg Birodalomban tovább tartották magukat, mint a legtöbb más régióban.) Ennek a korszaknak a végét vagy kb. 1809–1815 közé, vagy kb. 1827–30 tájára tehetjük. Az első esetben a vízválasztót a Bécs 1809-es francia megszállásától az új európai rendnek a Bécsi Kongresszuson történő szentesítéséig terjedő, politikailag instabil évek jelentik, amelyek zeneileg az arisztokrata pártfogórendszer összeomlásához, az intézményesített hangversenyélet megindulásához, Beethoven időleges elhallgatásához és kései stílusának felsejüléséhez, valamint a romantikus dal megszületéséhez vezettek. A későbbi vízválasztó, 1827–1830, Beethoven és Schubert halálához, illetve Bécsnek a zeneszerzés központjaként játszott szerepe megszűnéséhez kötődik. Tulajdonképpen akkor járhatunk el a legbölcsebben, ha az egész 1809–1830 közötti időszakot a korszak hosszú zárószakaszként fogjuk fel, olyan időszakként, amelynek során Bécs zenei élete teljesen új karaktert nyert, amelyet a „Beethoven kontra Rossini” (német kontra olasz–francia, szimfónia kontra opera, a művészet mint kultúra („Kultur”) kontra művészet a kultúrában kettősség jellemez.⁵³

Annak ellenére, hogy ez a fajta zene eredetileg helyi hatókörű volt és látszólag szerény igénnyel jött létre, hosszú távú hatásai egész Európát érintették, és történelmileg meghatározók voltak. Fejlődése zökkenőmentes volt legalábbis a feltételezett, 1809-ben kezdődő vízválasztóig, nemcsak egyre bámulatosabb példáit hozva létre az új hangszeres stílusnak, hanem olyan radikális műveket is, mint (hogy csak szimfóniákra szorítkozzunk) Haydn napszak-trilógiája és a „Búcsú” szimfónia (1772), Mozart „Prágai” és utolsó három szimfóniája (1786–1788) és az „Eroica”, továbbá olyan monumentális, humánus és felemelő alkotások, mint *A varázsfuvola*, *A teremtés* vagy a *Leonore/Fidelio*. E stílus fogadtatása továbbá – mint „romantikus”, azaz „modern” zenéé – egyre pozitívabbá és lelkesebbé vált, végül pedig 1800 körül egy egész Európát felölelő diadalmenetben érte el tetőpontját, amelyet *A teremtés* (és a halálát követően Mozart) fogadtatása testesített meg, majd pedig kevéssel később az, hogy ez a stílus a „klasszikus” státuszba emelkedett.⁵⁴

52 Hasonló értelmezéssel találkozunk itt: Heartz: *Haydn, Mozart, and the Viennese School, 1740–1780*, xvii–xviii.; és itt: *New Grove*, second edition (2001), „Vienna” címszó, 26. kötet., 554–555. (a címszó Derek Beales, II. József kitűnő biográfusa által írt részéből).

53 Erre a dualításra Raphael Georg Kiesewetter már az 1830-as évek elején rámutatott: *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1834, 107. Carl Dahlhaus: „The Twin Styles”. In: *Nineteenth-Century Music*, 8–15. Dahlhaus erre vonatkozó értékítéleteinek kritikái, mint pl. Lawrence Krameré: *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1995, 46–51., nem vesznek el semmit ennek a dualitásnak a zenetörténeti jelentőségéből.

54 A „klasszikus” minősítésről ld. Webster: *Haydn's 'Farewell' Symphony*, 349–351., továbbá az ott megadott hivatkozásokat.

Ez a kettősség – a kompozíció kiemelkedő színvonala és az utólagos kanonizáció – indokolja azt, hogy erre a zenére egy egész Európára kiterjedő történeti korszakot alapozzunk, tekintet nélkül lokális eredetére, és annak ellenére, hogy a konstrukció egyébként túlságosan Ausztria-centrikusnak látszhat.

Ami a 18. század végi bécsi zene modernitását illeti, azzal kapcsolatban négy aspektusnak van döntő jelentősége; közülük az első hármat itt éppen csak megemlítem: ennek a zenének a kezdeti fogadtatása (lett légyen pozitív vagy negatív) az újdonságot és az eredetiséget emelte ki; ez az első olyan nagyobb repertoár, amelynek előadási tradíciója napjainkig megszakítatlan; s ez képezi a kvázi-autonóm hangszeres zene első nagyobb repertoárját.⁵⁵ Az utolsó aspektus azonban rövid kifejtésre szorul. Ez a zene időben egybeesett a modern, [francia] forradalom utáni történelem kezdetével: a hitnek a rációval való helyettesítésével és a középkori mentalitás végleges eltűnésével a felvilágosodás és az ipari és a francia forradalom nyomása alatt;⁵⁶ a foucault-i „normalizálás” kora;⁵⁷ a modernség és a nyilvánosság történeti fogalmának kialakulása mai formájukban;⁵⁸ az irodalmi modernitás kezdete.⁵⁹ Kant „kritikai” filozófiája, majd utóbb annak hegeli, dialektikus historizálása, amelyeknek alapvető hatása napjainkban is kétségbenvonhatatlan, ugyancsak pontosan az 1780 és 1830 közötti 50 évben bontakozott ki.

Ezekben az években a zenét a legmagasabb rendű és legromantikusabb művészetként aposztrofálták, mindazonáltal, a tulajdonképpeni romantikával ellentétben, megtartotta eredeti, mimetikus esztétikai funkcióját; az „abszolút zene” fogalma csak később derengett fel.⁶⁰ A zene szerepe nem merült ki itt a pusztá egyidejűségben: olyan kulturális vívmányok fűződnek hozzá, amelyek nem voltak kevésbé jelentékenyek – sem pedig kevésbé nyilvánosak –, mint Kant és Hegel, Goethe és Schiller vívmányai;⁶¹ ezek legfontosabbika kétségkívül Kant „dinami-

55 A részletekről ld. uő: *First Viennese Modernism*, 121–124.

56 Mircea Eliade: *The Myth of the Eternal Return*. Trans. Willard R. Trask. New York: Pantheon, 1954; Marcel Gauchet: *The Disenchantment of the World. A Political History of Religion*. Trans. Oscar Burge. Princeton: Princeton University Press, 1997; Ernst Robert Curtius: *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trans. Willard R. Trask. New York: Pantheon, 1963, 19–24., 585–596.; Jacques Le Goff: *The Medieval Imagination*. Trans. Arthur Goldhammer. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

57 Michel Foucault: *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Pantheon, 1977, 170–194.

58 Reinhart Koselleck: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, 1. Ed. Otto Brunner u. a. Stuttgart: Klett-Cotta, 1972, xv.; uő: „The Eighteenth Century as the Beginning of Modernity”. In: *The Practice of Conceptual History. Timing History, Spacing Concepts*. Trans. Todd Presner a. o. Stanford: Stanford University Press, 2002, 154–169.; Jürgen Habermas: *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Trans. Thomas Burger–Friedrich Lawrence. Cambridge, MA: MIT Press, 1989. Példa a zene ilyen fogalmakkal történő értelmezésére: Mary Hunter: „Haydn’s London Piano Trios and his Salomon String Quartets. Private vs. Public?”. In: *Haydn and his World*. Ed. Elaine Sisman. Princeton: Princeton University Press, 1997, 103–130.

59 Hans Robert Jauss: „Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno”, *Epochenschwelle*, 243–268.

60 Carl Dahlhaus: *The Idea of Absolute Music*. Trans. Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press, 1989, 2. fejezet.

61 Theodor Adorno: *Beethoven. The Philosophy of Music*. Trans. Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 1998; Rose Rosengard Subotnik: *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*.

kus” emelkedettségének apoteózisa, *A teremtés* volt.⁶² És, ismétlem, ennek a zenének a diadala egész Európára jellemző volt; a Haydn–Mozart-stílust a romantikus stílus kibontakozásáig – ami csak 1810 után következett be – mindenütt utánozták; Field és Dussek romantikus zongoradarabjainak és Weber dalainak és zongoraműveinek többsége a század második évtizedéből származik; a dal pedig általánosan elfogadott nézet szerint Schubertnek az évtized közepén komponált műveivel vált romantikus műfajjá. Azután pedig Beethoven művei, habár még igen sokáig nemigen voltak utánozhatók, biztosították ennek a zenének a tekintélyét az 1830-ban kezdődő bő évszázadra, a 20. század második felébe nyúlóan, amikor Haydn és Mozart a maga jogán nem volt kanonizálható.⁶³

Ezért a magam részéről az 1750–1830 közötti bécsi-modern korszakon belül az 1780–1815-ös időszakot önálló alperiódusnak tekintem. Ez a felvilágosodásból nőtt ki, amely – mivel Bécs még mindig késésben volt más centrumokhoz képest, legalábbis 1800-ig, meghatározó tényező maradt, amint azt *A varázsfuvola* és *A teremtés* kellően tanúsítja.⁶⁴ Ez a zene, Kant filozófiájához hasonlóan, inkább összekötötte a felvilágosodást a romantikával, nem pedig elválasztotta őket egymástól. Sem a zenetörténeti „klasszika” és „romantika” hagyományos megkülönböztetése, sem Dahlhaus „preromantikája”, sem pedig az egyszerűen az évszázadokhoz igazodó periodizálás nem tud számot adni az 1780 és 1815 közötti zene jellegéről és hatásáról. A zenetörténet 19. százada csupán 1809–1815 után, a bécsi modernizmust európai diadaláig, csaknem 1830-ig éltető társadalmi és gazdasági viszonyok és zenei intézmények elsorvadását követően, két utolsó nagy képviselőjének halálával vehette kezdetét.

Befejezésképpen hadd foglaljam össze, hogy mi következik az eddigiekből az európai zenetörténet „hosszú” 18. századának elemzésére nézve – hozzátevé ehhez egy megjegyzést az eddig nem érintett harmadik előfeltételről, a századon belüli, kézenfekvő választóvonalak „áthidalásáról”. Ezt a századot úgy fogom fel, mint ami a három fentebb vizsgált időszakot foglalja magába: 1.) a késő barokkot (ha nem merülne fel jobb elnevezés), amely a 17. század végétől a 18. század elejéig tart, s amelyet a feltörekvő olasz opera és a francia *tragédie*, valamint a hosszú életű hangszeres műfajok és a dúr-moll hangnemi rend létrejötte jellemez; 2.) a

Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991, 4. és 7. fejezet; Peter Gülke: „Nahezu ein Kant der Musik”, *Musik-Konzepte* 41 (1985), 67–73.; Thomas Tolley: *Painting the Cannon's Roar. Music, the Visual Arts and the Rise of an Attentive Public in the Age of Haydn, c. 1750 to c. 1810*. Aldershot: Ashgate, 2002.

62 James Webster: „*The Creation, Haydn's Late Vocal Music, and the Musical Sublime*”. In: Elaine Sisman (ed.): *Haydn and his World*, 57–102. A fenségességről a zenében ld. továbbá: Elaine Sisman: *Mozart. The 'Jupiter' Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, 2. fejezet; Michela Garda: *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea nel settecento musical*. Milano–Lucca: Ricordi, 1995.

63 Webster: *Between Enlightenment and Romanticism*, 124–126.

64 E művek kötődéséről a felvilágosodáshoz ld. Jessica Waldoff: „The Music of Recognition. Operatic Enlightenment in ‘The Magic Flute’”, *Music & Letters* 75/2. (1994), 214–235.; Herbert Zeman: „Von der irdischen Glückseligkeit. Gottfried van Swieten's *Jahreszeiten*-Libretto – eine Utopie vom natürlichen Leben des Menschen”. In: *Die vier Jahreszeiten im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal...1983*. Heidelberg: Winter, 1986, 108–120., különösen 108–110.

18. század közepét, nagyjából 1720 és 1780 között, amelyet az olasz opera nemzetközi térhódítása, a felvilágosult-gáláns esztétika, később pedig az érzelmesség kultusza jellemez, és 3.) az 1780 és 1815 vagy 1830 közötti időszakot, amikor a bécsi-modern stílus meghódította a kontinenst, a dinamikus emelkedettség pedig az elhalványuló felvilágosodást a romantika hajnalává alakította.

Ez az európai perspektíva nem tagadja azoknak a művészi vívmányoknak vagy jelentős intézményeknek a jelentőségét, amelyek nem „illenek bele” a képbe, de kontextusba helyezi őket (és megfordítva). J. S. Bach 1723 utáni hatalmas alkotásai nem annyira a saját idejükben voltak történetileg jellemzőek – Telemann zenéje sokkal inkább az volt –, hanem múltbeli és jövőbeli kontinuitásuk révén. Egyfelől az utolsó fázisát (nem feltétlenül a „tetőpontját”) képviselték egy olyan alapvető német protestáns hagyománynak, amely messze a 17. századba nyúlt vissza; ebben a korlátozott regionális-műfaji kontextusban az 1675 és 1750 közötti időszak valóban koherens korszaknak tekinthető. Másfelől Bach művei a 18. század végén Forkellel kezdődő recepciótörténeti jelenségként, de különösen a 19. században, nem pusztán részévé váltak a kánonnak, hanem olyan nagyszabású történeti narratívák döntő mozzanatává váltak, amelyeket csak újabban relativizáltak (lásd egyebek között éppen a Telemann iránti megújult érdeklődést). A Habsburg Birodalom annyiban volt hasonló ehhez a jelenséghez, hogy 1740-ig inkább a kontinuitás, mint a változás jellemezte (mind stilisztikai, mind intézményi szempontból barokk maradt), de különbözött is tőle annyiban, hogy nem tudott Bachhoz hasonlítható hatalmas személyiséget felmutatni, aki visszamenőleg megalapozhatta volna az időszak történeti reputációját; a Bécsben 1680 és 1760 között komponált zene mind a mai napig nem szerepel a kánonban. Ezzel szemben az ottani 1740 utáni fejlemények, amelyek eleinte csupán helyi jelentőségűnek látszottak, utólag egy kontinentális méretű, jelentős korszak kezdő fázisának bizonyultak. Ha önmagában vizsgáljuk, a bécsi szcénát ésszerűbb volna két hosszabb időszakra, az 1680–1740/1750 közti barokk és az 1740/1750–1815/1830 közti gáláns/modern korszakra osztani.

Mint a fentiek mutatják, nem gondolom úgy, hogy egy esetleges „hosszú”, kb. 1670 és 1815 közötti 18. század eléggé koherens lenne ahhoz, hogy az európai zenetörténet egyetlen korszakának tekintsük. Közelebbről: úgy vélem, hogy ez az időtáv nélkülözi azokat az egységes jegyeket (Dahlhaussal: „visszamenőleges koherenciákat”), amelyek egy erős korszakfogalomhoz szükségesek volnának. Ha mégis egy hozzávetőlegesen 100 éves korszakot szeretnénk, akkor a 18. század közepét egyesíthetjük valamelyik szomszédos időszakkal. Az egyik esetben egy késő barokk/gálánsnak nevezhető, kb. 1660-tól 1780-ig tartó „korai” 18. századot kapnánk, amelyben az olasz opera és az affektusok dominálnának, s amely áthidalná az 1720-as évek vízvázastóját; a másik esetben egy kb. 1720-tól 1815-ig vagy 1830-ig tartó „kései” 18. századot, a gáláns/bécsi-modern korszakot, amely az 1780 körüli választóvonalat hidalná át. Nem világos azonban, hogy mit nyerhetünk ezáltal; a szükséges koherencia ezekben az esetekben sem látszik jelen lenni. Érdemes ismételten rámutatnunk, hogy az „évszázadok”, legyen szó róluk akár naptári értelemben, akár úgy, mint korszakok előszeretettel használt hosszúságá-

ról, nem játszanak kitüntetett szerepet a periodizálás megalapozásában; akkor van értelmük, ha lényegi oka van alkalmazásuknak, és nem merülnek fel jobb kritériumok. Így az 1670 körüli választóvonal egy akkor végződő rövid 17. századot implikál, vagy a rövid, 1900/1914-től kb. 1970-ig terjedő, erőteljesen modernista 20. század fogalma manapság meghatározó a zenetörténet-írásban.⁶⁵ Ezzel ellentétben mindhárom korábban említett korszak elegendő mértékű koherenciával látszik rendelkezni; egymásutánjuk ezért számomra a vizsgált 18. századi zene leginkább kielégítő értelmezésének tűnik.

Fontos tulajdonsága ennek a periodizálásnak, hogy mindhárom korszak azonos nagyságrendű, mintegy 50-60 évet fog át (ami, belátom, amellet szól, hogy a harmadik kb. 1830-ig tartson). S bár semmilyen tekintély nem írhatja elő (itt sem), hogy hasonló „súlyú” korszakok hasonló időtartamúak legyenek, különösen hatna, ha feltűnő aránytalanságot mutatnának. A sikeres történeti narratíva ugyanúgy megfelel szükségleteinknek és óhajainknak, mint a múltból való ismereteinknek; nem csupán összhangban van az adatokkal úgy, ahogyan ismerjük és megértjük őket, s nem csupán megvilágítja a megfelelő történeti „struktúrákat”, de esztétikai érzékünket is kielégíti.

Fordította Malina János

65 A modernizmus 1970 körüli befejeződéséről ld. Webster: *Between Enlightenment and Romanticism*, 119–120.

ABSTRACT

JAMES WEBSTER

THE EIGHTEENTH CENTURY AS A MUSIC-HISTORICAL PERIOD?

Period concepts and periodizations are constructions, or readings, and hence always subject to reinterpretation. Many recent scholars have privileged institutional and reception history over style and compositional history, and periodized European music according to the ‘centuries’; but these constructions are no less partial or tendentious than older ones. Recent historiographical writings addressing these issues are evaluated. If we wish to construe the eighteenth century as a music-historical period, we must abandon the traditional notion that it was bifurcated in the middle. Not only did the musical Baroque not last beyond 1720 in most areas, but the years c1720–c1780 constituted a period in their own right, dominated by the international ‘system’ of Italian opera, Enlightenment ideals, neoclassicism, the galant and (after c1760) the cult of sensibility. We may call this the ‘central’ eighteenth century. Furthermore, this period can be clearly distinguished from preceding and following ones. The late Baroque (c1670–c1720) was marked by the rationalization of Italian opera, tragédie lyrique, the standardization of instrumental genres and the rise of ‘strong’ tonality. The period c1780–c1830 witnessed the rise of the ‘regulative work-concept’ (Goehr) and ‘pre-Romanticism’ (Dahlhaus), and the Europewide triumph of ‘Viennese modernism’, including the first autonomous instrumental music and a central role in the rise of the modern (post-revolutionary) world, symbolized by Haydn’s sublime in *The Creation*. A tripartite reading of a ‘long’ eighteenth-century in music history along these lines seems more nearly adequate than either baroque/classical or 1700–1800 as a single, undifferentiated period.

First published in *Eighteenth-Century Music* 1/1 (2004), 47–60.

James Webster is the Goldwin Smith Professor Emeritus of Music at Cornell University (USA). He specializes in the history and theory of music of the eighteenth and nineteenth centuries, with a particular focus on Haydn. His other interests include Mozart (especially his operas), Beethoven, Schubert, and Brahms, as well as performance practice, editorial practice, and the historiography of music; in theory he specializes in issues of musical form (including analytical methodology) and Schenkerian analysis. He was a founding editor of the journal *Beethoven Forum*, and was musicological consultant for the recordings of Haydn’s symphonies on original instruments, by the Academy of Ancient Music under Christopher Hogwood. Among the many honors he has received are the Einstein and Kinkeldey Awards of the American Musicological Society, a Fulbright dissertation grant, two Senior Research Fellowships from the National Endowment for the Humanities, a Guggenheim Fellowship, and a Research Fellowship of the Alexander von Humboldt Foundation (Germany). He has also held teaching appointments at Columbia and Brandeis Universities and in Germany at Freiburg and Berlin (Humboldt University). He served as President of the American Musicological Society. He is a Fellow of the American Academy of Arts and Sciences, a member of the Executive Committee of the Board of Directors of the Joseph Haydn Institute, and a member of the Board of Directors of the Johannes-Brahms-Gesamtausgabe, as well as a member of the editorial boards of the *Cambridge Opera Journal* and *Eighteenth-Century Music*.

John A. Rice

A MORTE: EGY GÁLÁNS SZÓLAMVEZETÉSI SÉMA MINT LAMENTO-JELKÉP ÉS KOMPOZÍCIÓS ÉPÍTŐELEM*

Azoknak a zenei újításoknak a sorában, amelyeket az olasz zenehallgató közönség nagy számban csodálhatott meg 1730 táján, amikor a gáláns stílus végigsöpört az Appennini-félszigeten, találkozunk egy olyan szakasszal, amely többször is visszatér Johann Adolf Hasse *Artaserse* című operájának (Velence, 1730) „Pallido il sole” kezdetű áriájában (1. kotta). Ebben egy apa, akit annak tudata gyötör, hogy fiát egy általa elkövetett bűnért fogják kivégezni, aggodalmát egy olyan dallammal fejezi ki, amely a skála 1. fokától az 5.-ig emelkedik, miközben a basszus az 1.-ről kromatikusan az 5. fokra ereszkedik (Peter Williams¹ ezt „kromatikus kvart”-nak nevezi). A dallam a *morte* (halál) szónál éri el tetőpontját, akkor, amikor a két széténylő dallamvonal egy bővített szextet követően az ötödik fokon oktáv távolságba kerül egymástól. Daniel Heartz ezt „Hasse eszköztárában a legmodernebb megoldásnak” nevezi, majd így folytatja: „Hogy a hatást még tovább fokozza, a bő szextet azonnal forte meg is ismétli.”² Azáltal, hogy Hasse ezt a zenei anyagot a szöveg első szavaira alkalmazza, lehetővé válik számára, hogy csupán az A részben négyszer (a *da capo* visszatérést is beleszámítva nyolcszor) hangozzon fel. Ez a motívum valóban meghatározza az egész áriát, mintegy rögeszmésen és erőteljesen fejezve ki az apa gyötrődését (1. kotta a 262. oldalon).

Hatvanegy évvel azután, hogy Hasse megírta a „Pallido il sole” zenéjét, Mozart egy fiatal herceget állított színpadra, akit egy szörnyűséges kígyó üldöz (2. kotta). Tamino c-mollban kiált segítségért, és a „Barmherzige Götter!” (irgalmas istenek) szavaknál szólama a skála ötödik fokára emelkedik: a tonikai c-ről a domináns g-re. Az énekszólam és a basszus egy klimaktikus bővített szext hangköz után (*asz* a basszusban, *fisz* az énekszólamban) éri el az oktávot (2. kotta a 262. oldalon).

* A tanulmány eredetije: John A. Rice: „The Morte: a Galant Voice-leading Schema as Emblem of Lament and Compositional Building-Block”, *Eighteenth-Century Music* 12/2. (2015), 157–181. A magyar fordítást a Cambridge University Press szíves engedélyével közöljük.

1 Peter Williams: *The Chromatic Fourth during Four Centuries of Music*. Oxford: Clarendon, 1997.

2 Daniel Heartz: *Music in European Capitals. The Galant Style, 1720–1780*. New York: Norton, 2003, 317–321.; itt egy korai kiadás faksimiléjében megtalálható a teljes ária, további megjegyzések kíséretében.

Andante

Pal - li - do il so - le, tor - bi - do il cie - lo,
 pe - na mi - nac - cia, mor - te pre - pa - ra,
 mor - te pre - pa - ra tut - to mi - spi - ra ri - mor - so e or - ror.

1. kotta. Johann Adolf Hasse: Artaserse (Vence, 1730), „Pallido il sole”, 13–19 ü.
 „A Nap sápadt, az ég sötét, fájdalom fenyeget, minden lelkifurdalással és rémülettel tölt el”.

Allegro

der li - sti - gen Schlan - ge zum Op - fer er - ko - ren! Barm -
 her - - - zi - ge Göt - ter!

2. kotta. Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte, Bevezetés, 24–27. ü.
 „...az alattomos kígyó kiszemelt áldozata! Irgalmas istenek!”

Allegro

le stra - gi, la guer - ra

ri - co - - pron la ter - ra, ri -

co - - pron la ter - ra

3. kotta. Joseph Weigl: *Venere e Adone* (Eszterháza, 1791), „Se gli occhi ridenti”, 111–123. ü.: „...pusztítás és háború borítja el a Földet”

Nem Mozart volt az egyetlen zeneszerző 1791-ben, aki a kromatikus szétnyíló szólamokat és a bővített szextet az erőszakkal és a halálos veszéllyel kapcsolta össze. Ezt tette Joseph Weigl is, Salieri tanítványa, aki a bécsi udvari színházak igazgatójaként vezényelhette a *Figaro* és a *Don Giovanni* próbáit és előadásait. Mindössze néhány hónappal a *Varázsfuvola* premierje előtt Weigl Eszterháza-ban bemutatta *Venere e Adone* című nagyszabású, négy szólistát és kórust foglalkoztató kantátáját. Mars „Se gli occhi ridenti” kezdetű áriájában a háború istene azzal fenyegeti hitvesét, Vénuszt, hogy ha hűtlenkedik, akkor háborúságot és rombolást hoz a világra. A D-dúr áriának körülbelül a kétharmadánál a zene d-mollra vált, és Mars kromatikus emelkedő dallamvonalához kromatikus egy kvartot ereszkedő kíséret társul (3. kotta).

A következő évben Londonban Adalbert Gyrowetz cseh zeneszerző 5., Esz-dúr szimfóniájának első tételében többé-kevésbé ugyanazt a menetet alkalmazta, mint Hasse, Mozart és Weigl (4. kotta a 264. oldalon). Ezúttal azonban más cél szolgálta. Haydn legutolsó szimfóniáitól inspirálva (melyeknek szerzőjével össze is barátkozott Londonban) Gyrowetz arra törekedett, hogy a tételt a lehető legnagyobb szabásúvá tegye. A visszatérésben a melléktéma megjelenését az alaphangnemben egy lassan kibontakozó harmóniamenettel készíti elő: először V⁷-I (224–228. ü.)

Allegro
f
teljes zenekar

228
vonósok
teljes zenekar

231

234
vonósok
+ fűvósok

4. kotta. Adalbert Gyrowetz, 5., *Esz-dúr szimfónia* (London, 1792), I. tétel, 224–238. ü.

következik, majd a kromatikusan szétnyíló szólamok szakasza (228–232. ü.), amely azután elvezet oda, amit Robert O. Gjerdingen *Ponténak* nevezhetne (232–234. ü.),³ aztán egy mediális cezúra (234. ü.), majd ötütemnyi cezúrákitöltő anyag következik (234–238. ü.),⁴ s végül, a 239. ütemben a melléktéma (a kottapéldán ez már nem látható). A kromatikus menet elsődleges célja itt strukturális: nem más, mint egy hatalmas félzárlat, amely a tonikán kezdődik, és a dominánson végződik. Gyrowetz kompozíciós építőelemként használja más olyan elemekkel együtt, amelyek ugyanolyan fontos szerepet játszanak a szimfónia strukturális integritásának megteremtésében. A kromatikus menet, amely mindössze egyszer hangzik fel, izgalmas szimfonikus esemény, amelyet a vonósoknak a teljes együttes pörölycsapásaival váltakozó, drámai hatású *tirade*-jai (rendkívül gyors, emelkedő skálamenetei) élénkítenek. Ám ez a zene alig valamit, vagy semmit sem tartalmaz Hasse, Mozart és Weigl kromatikus meneteinek tragikus intenzitásából.

3 Robert O. Gjerdingen: *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007, 197–215., 461. Gjerdingen „Ponte” terminusát cikkemben mindenütt egyenértékűnek tekintem a „megállás a dominánson” (William E. Caplin: *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998), illetve az „elakadás a dominánson” („dominant-lock”) (James Hepokoski–Warren Darcy: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006) terminusokkal.

4 A „mediális cezúra” („medial caesura”) és a „cezúrákitöltő anyag” („caesura-fill”) kifejezést Hepokoski és Darcy *Elements of Sonata Theory...* c. könyvéből vettem; meghatározásuk ott a 24–45. oldalon található.

Hasse és Gyrowetz menetei dúr hangneműek; Mozart és Weigl mollban komponálta meg őket. Az emelkedő vonal Hassénál a skála első fokán kezdődik; Mozartnál, Weignél és Gyrowetznél a 3. fokon.⁵ Mozart emelkedő dallamvonalának egy része (a kritikus *e* hang) egy belső szólamban van elrejtve; Gyrowetznél pedig a teljes dallamvonal rejtett. Hasse ereszkedő kromatikus basszusa tartalmazza a vezetőhangot, Mozart, Weigl és Gyrowetz basszusai viszont kihagyják. Mindezen különbségek ellenére – a négy zeneszerző különböző kontextusokban használta ezeket a meneteket, és más célok szolgálataiba állította őket – nem tűnik haszontalannak, hogy mind a négy megoldást ugyanannak a szólamvezetési sémának a megvalósulásaként fogjuk fel, amely analóg a Gjerdingen, Vasili Byros, William E. Caplin, W. Dean Sutcliffe és mások által tárgyalt sémákkal. Cikkemben röviden áttekintem, hogyan alkalmazzák ezt a sémát a 18. századi zeneszerzők, akik nem csupán olyan rendkívül expresszív eszköznek tekintették, amely erőteljesen hangsúlyozta egy mű letragikusabb pillanatait, hanem egyszersmind kompozíciós építőelemnek is: olyan, különösen díszes félzárlatnak, amely hagyományos összhangzattani fogalmakkal az I–V vagy i–V váltás kidolgozásának nevezhető.

A Lamento, az Omnibus, a kromatikus ék, a passacaglia-harmóniamenet, a Morte, a Monte

Az 1–4. kotta kromatikus menetei a *Lamento* szólamvezetési sémáját példázzák Caplin tág definíciója értelmében. Ő úgy írja le a Lamentót, mint amit „a tonikától a dominánsig lépcsőzetesen lefelé haladó basszusvonal jellemez, amely így egy tiszta kvartot fog át”. A Lamento-séma lehet dúr vagy moll, diatonikus vagy kromatikus; emellett „e basszus dallamvonalhoz nem társul egy bizonyos konvencionális ellenszólam”.⁶

Caplin Lamento-fogalmának széles ernyője alatt olyan menetek is elférnek (bár nem mind ilyen), amelyekben a felső szólam és a basszus kromatikusán távolodik egymástól. Ezt egyes zenészek „Omnibus”-nak⁷, mások inkább „kromatikus ék”-nek⁸ nevezik. Paula J. Telesco szerint az Omnibus „legegyszerűbb, klasszikus formájában” közelebből nem más, mint olyan menet, ahol a basszus kromatikusán kvartot ereszkedik az 1. fokról az 5.-re, miközben a diszkant az 5.-ről a 7.-re (mollban a felemelt 7. fokra) emelkedik; eközben egy domináns szeptimakkordot pro-

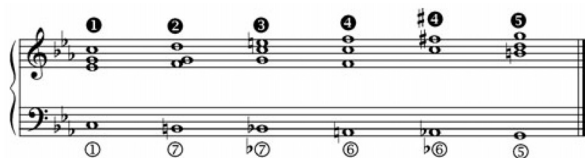
5 Az én felfogásomban Mozart szétnyíló dallamvonalai a 25. ü. harmadik ütésén kezdődnek, a felső szólam *esz'* és a basszus *c'* hangjával.

6 William E. Caplin: „Topics and Formal Functions. The Case of the Lament”. In: Danuta Mirka (ed.): *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, 415–452.

7 Walter Piston: *Harmony*. Rev. Mark DeVoto. New York: Norton, 1978, 440–442. (ő Victor Fell Yellinnek tulajdonítja az „omnibus” kifejezést); Victor Fell Yellin: *The Omnibus Idea*. Warren, MI: Harmonie Park, 1998; Paula J. Telesco: „Enharmonicism and the Omnibus Progression in Classical-Era Music”, *Music Theory Spectrum* 20/2. (1998), 242–279.; Marie-Agnes Dittrich: „Teufelsmühle und Omnibus”, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2. (2007), www.gmth.de/zeitschrift/artikel/247.aspx (2014. november 25.).

8 Robert Gauldin: „The Theory and Practice of Chromatic Wedge Progressions in Romantic Music”, *Music Theory Spectrum* 26/1. (2004), 1–22.

longál a skála 5. és 7. fokát érintő, kromatikusan kitöltött szólamcserével; az így létrejövő harmóniamenet tele van enharmonikus kétértelműségekkel.⁹ Az ilyen harmóniamenetekkel – amelyek közül sok kívül esik e cikk látókörén – közeli rokonságban áll az, amit Telesco „passacaglia-harmóniamenet”-nek nevez, ennek kromatikusan ereszkedő basszusa azonos az Omnibuséval, diszkantja viszont az 1.-től az 5. fokig emelkedik (5. kotta). Ebben s az összes későbbi példában (valamint a szövegben ugyancsak) átvettem Gjerdingen jelölését, aki a diszkant skálafokait fekete, a basszusait fehér köröcskébe írva adja meg. Telesco Passacaglia-menete megfelel továbbá a Mozart g-moll műveiről írt tanulmányban Steven Jan által említett „kromatikus tetrakord-alakzatok”¹⁰ némelyikének, de nem mindegyikének.



5. kotta. A c-moll passacaglia-menet prototípusa

A példák összevetését megkönnyítendő a skálafokok jelölését a következőképpen egységesítettem (a skálafokok „helyesírása” természetesen gyakran eltér a kotta írásmódjától):

- #4 bővített kvart a tonika fölött
- 4 tiszta kvart a tonika fölött
- 3 nagy terc a tonika fölött
- b3 kis terc a tonika fölött
- 7 kis szekund a tonika alatt
- b7 nagy szekund a tonika alatt
- 6 kis terc a tonika alatt
- b6 nagy terc a tonika alatt

Hasse, Mozart, Weigl és Gyrowetz menetei (1–4. kotta), különbözőségeik ellenére, egyaránt kromatikus tetrakord-alakzatként és a passacaglia-harmóniamenet példáiként írhatók le. Én viszont olyan elnevezést szeretnék adni ennek a menetnek, amely utal az olasz operához fűződő szoros kapcsolatára, és a bánattal, tragédiával és halállal kapcsolatos asszociációkra. Nem használom a Lamento terminust sem, tiszteletben tartva, hogy Caplin azt sokkal szélesebb értelemben használja.

9 Telesco: *Enharmonicism and the Omnibus Progression*, 243.

10 Steven Jan: *Aspects of Mozart's Music in G Minor. Toward the Identification of Common Structural and Compositional Features*. New York: Garland, 1995, 225–269. Újabb műveiben Jan zenei mémekként (vagy „museme”-ekként) hivatkozik a kromatikus tetrakord-alakzatokra, Gjerdingen sémáival analóg módon; ld. *The Memetics of Music. A Neo-Darwinian View of Musical Structure and Culture*. Aldershot: Ashgate, 2007, 102–105.; és uő: „Using Galant Schemata as Evidence for Universal Darwinism”, *Interdisciplinary Science Reviews* 38/2. (2013), 149–168.

Követve Gjerdingen gyakorlatát, aki olasz szavakkal jelöl bizonyos mintákat, az a javaslatom, hogy az 1–4. kottában (és Telesco passacaglia-prototípusában) található sémára Morteként hivatkozzunk. Ezzel nem azt próbálom sugallni, hogy a Morte minden esetben a halál asszociációját kelti, ahogyan Caplin Lamento-sémája sem mindig gyásszal kapcsolatos. Egy rövid, könnyen megjegyezhető és kifejező, a séma minden megnyilvánulására alkalmazható terminus kényelme reményeim szerint többet nyom a latban kézenfekvő hátrányánál, hogy tudniillik nem minden megnyilvánulás esetében ugyanolyan találó.

A Morte gyökerei, mind technikai megvalósítását, mind expresszív konnotációit tekintve, a 17. századba nyúlnak vissza.¹¹ Az ereszkedő kromatikus tetrakordon (amelyet Christoph Bernhard 17. századi elméletíró *passus duriusculus*nak nevezett) alapuló, ostinato basszusos lamentók nyilvánvalóan az elődök közé tartoznak. Ezekben a lamentókban azonban ritkán fordul elő kromatika egyidejűleg a basszusban és a dallamban, és a bővített szext hangközt a legtöbb 17. századi zeneszerző csak módjával használta.¹² A 19. századi komponisták pedig továbbfejlesztették a kromatikus ék-meneteket, mindkét irányban túlterjesztve őket a kromatikus kvarton és megnövelve a harmóniai bonyodalmakat.¹³ Ennélfogva a Morte, ahogyan az 1–4. kottában megjelenik, nagyrészt a 18. századra jellemző.

A Morte bizonyos vonásaiban osztozik egy másik gáláns sémával, azzal, amelyet Gjerdingen, Joseph Riepel 18. századi elméletírót követve, Monténak nevezett. A Monte tonikává lépteti elő a skála negyedik, majd ötödik fokát, gyakran egy olyan basszusmenet révén, amely a skála ③ fokáról kromatikusan felemelkedik az ⑤ fokra.¹⁴ A Morte tulajdonképpen a Monte megfordításaként fogható fel: itt a kromatikus emelkedés a diszkantba kerül, amelyhez olyan bonyodalmak társulnak, mint az ereszkedő, kromatikus basszus és a bővített szext. A Monte és a Morte egyaránt gyakran vezet félzárlathoz, miután végső célpontjuk a domináns.

Hogyan nevezték meg maguk a 18. századi zeneszerzők a Mortét, és a fiatal zeneszerzők hogyan sajátították el? Fedele Fenaroli (1730–1818), Francesco Durante egyik tanítványa és a nápolyi konzervatóriumok zeneszerzéstanára, különösen szíven viselhetette, hogy belecsepegtesse tanítványaiba azoknak a basszusmeneteknek a kezelését, amelyek ereszkedő kromatikus kvartot tartalmaznak. Sok számozott-

11 Hasznos történeti áttekintés található itt: Telesco: *Enharmonicism and the Omnibus Progression*, 251–258.

12 Mark R. Ellis így fogalmaz: „A bővített szext használatának az előző [17.] században előforduló szinte minden egyes esete figyelemre méltó, éppen viszonylagos ritkasága miatt, és ez a hangköz még a 18. század első évtizedében is meglehetősen ritkán fordult elő” (Mark R. Ellis: *A Chord in Time. The Evolution of the Augmented Sixth from Monteverdi to Mahler*. Farnham: Ashgate, 2010, 83.). A 17. század végi Anglia figyelemre méltó, bár valószínűleg némileg elszigetelt kivételt jelent az efféle általánosítások alól. Amint nemrégiben Alan Howard megmutatta, Purcell, Blow és Clark szabadabban használta a bővített szextet, mint kontinentális kortársaik, alkalomadtán olyan menetekben is, amelyek szétnyíló kromatikus dallammeneteket tartalmaztak a diszkantban és a basszusban. Alan Howard: „Your Murd’red Peace Destroy’. The Augmented 6th in England in the Late 17th Century” (cikkszemle), *Early Music* 41/3. (2013), 477–493.

13 Yellin *The Omnibus Idea*, Dittrich *Teufelsmühle und Omnibus* és Gauldin *Theory and Practice* című műve első sorban 19. századi zenével foglalkozik.

14 Montével kapcsolatban ld. Gjerdingen: *Music in the Galant Style*, 89–106., 458.

basszus-gyakorlatában (*partimentó*jában) találunk ilyeneket.¹⁵ *Regole musicali per i principianti di cembalo* (Nápoly, 1775) című művében két sémát írt elő ilyen basszus szakaszokkal. Egyikükben a felső szólam 7–6-os késleltetések láncolatával ereszkedik le a basszussal szemben. A másik pedig ezt a címet viseli: „Félhangokban ereszkedő partimento, amely ellenmozgásban kísérelhető” („Il partimento discendente di semitono potrà essere accompagnato per moto contrario”).¹⁶ Fenaroli instrukciói világossá teszik, hogy ez a második példa magában foglalja azt, amit én Morténak nevezek. Használatát határozottan jóváhagyta, és partimentóiban számos alkalmat biztosított tanítványainak a gyakorlására.

Giorgio Sanguinetti, Fenaroli *Regol*éinak értelmezése során a 7–6-os késleltetést az ereszkedő kromatikus kvartok „legközvetlenebb kíséretének” nevezi. A 4. könyv 2. gyakorlatának kidolgozásakor az ereszkedő kromatikus menettel szemben következetesen a 7–6-os sémát („a standard lehetőséget”) alkalmazza (6. *kotta*).¹⁷ A Morte azonban ugyanolyan idiomatikus választás lenne (7. *kotta*). A legjobb megoldást a 7–6 menet és a Morte váltakozása jelentené.

Fenaroli kromatikus kvartja tartalmazza a vezetőhangot; de sok olyan kromatikus kvarttal is találkozhattunk, amely egy egész hanggal lép le az ①-ről a ♭⑦-re. A vezetőhang megléte vagy hiánya szerint két csoportra oszthatjuk Morte-példáinkat; „hatlépcsős Mortékra” (ezekben van vezetőhang a basszusban, és a diszkant emelkedő dallamvonala rendszerint ①-ről indul), illetve „ötlépcsős Mortékra” (ezekben nincs vezetőhang a basszusban, és a diszkant emelkedő dallamvonala rendszerint ③-ről vagy ♭③-ről indul).¹⁸ A zeneszerzők, a (Caplin meghatározása szerinti) Lamento-séma más megnyilvánulásaihoz hasonlóan, sokféle formai környezetben használták a Mortét – olykor egy tétel vagy tételszakasz kezdetén, olykor pedig folytatás- vagy válaszképpen.¹⁹

Megfigyelhető az a tendencia, hogy a hatlépcsős Mortét tételek kezdetén (1. és 7. *kotta*), az ötlépcsős Mortét pedig közvetlenül egy domináns akkordot követően (2., 3. és 4. *kotta*) használják. A zeneszerzők úgy érezhették, hogy a megelőző domináns akkordban jelen levő vezetőhang ismételt megszólalása egy kromatikus menet kezdetén fölösleges vagy rosszul hangzik.

A Morte által betöltött strukturális funkciók sokfélesége arra készítetett, hogy tanulmányomat ne kronológiai vagy földrajzi szempontok szerint építsem fel, ha-

15 Fenaroli számozottbasszus-gyakorlati hozzáférhető modern kiadásban, Robert O. Gjerdingen közreadásában, a *Monuments of Partimenti* weblapon: <<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm>> (2014. november 27.). A kromatikusan ereszkedő basszust tartalmazó gyakorlatok között találjuk a következőket: 1. kötet, 4. szám; 2. kötet, 6. szám; 4. kötet, 2., 27., 28., 31. szám.

16 Fedele Fenaroli: *Regole musicali per i principianti di cembalo*. Napoli: Vincenzo Mazzola Vocola, 1775. Robert O. Gjerdingen fordításában és szerkesztésében a *Monuments of Partimenti* weblapon.

17 Giorgio Sanguinetti: *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*. New York: Oxford University Press, 2012, 145–146., 180–182.

18 Ezt a terminológiát Robert O. Gjerdingen javasolta nekem.

19 Caplin: *The Case of the Lament*, 415.: „a lamentóban megvan a lehetőség, hogy a kezdő, átvezető és lezáró funkciók teljes skáláját kifejezze. Ez a toposz így alkalmas arra, hogy a legkülönbözőbb kompozíciós kontextusokban alkalmazzák.”

6. kotta. Fedele Fenaroli: Regole musicali per i principianti di cembalo. Nápoly, 1775, 4. könyv, 2. sz., 1–9. ü., Giorgio Sanguinetti kidolgozása.

7. kotta. Az előző példa partimentója, de a kromatikusan ereszkedő basszus Sanguinetti-féle 7–6-os kidolgozása helyett ellenmozgást alkalmazó kidolgozásban.

nem azok szerint a formai kontextusok szerint, amelyekben előfordul. Áttekintésemet a lassú bevezetésekben való alkalmazás néhány példájával kezdem, és a tételek fő dallamanyagaként való felhasználásával (például Hassénál a „Pallido in sole” áriában), majd a moduláló és átvezető szakaszokban történő megjelenésével (ilyen a Gyrowetz-szimfóniatétel visszatérése) folytatom. Befejezésül olyan szétnyíló dallamvonalakkal foglalkozom, amelyek túllépnek a skála ötödik fokán – ezáltal dacolva a séma legfontosabb konvencióinak egyikével.

A Morte lassú bevezetésekben

Annak ellenére, hogy – Caplin szavaival – „a lassú bevezetések különösen alkalmasnak látszanak a lamento-basszussal való indításra”,²⁰ a Morte egy mű lassú tempójú kezdetén olyan megoldás, amely, úgy tetszik, leggyakrabban szakrális művek – vagy a természetfölötti világi művekben történő ábrázolása – kapcsán juthatott a 18. szá-

20 Caplin: *The Case of the Lament*, 442.

zadi zeneszerzők eszébe. Gyors tempóban, illetve moduláló szakaszban a Morte (különösen az ötlépcsős Morte) olyan gyorsan lezajlik, hogy a hallgató esetleg nem is éri ki különösen sötét tónusúnak vagy komornak. Ha viszont egy mű kezdetén szólal meg, meghatározva az alaphangnemet, és olyan tempóban, amely elég lassú ahhoz, hogy a szétnyíló szólamok minden egyes hangja és különösképpen a tetőpontot képező bővített szext hangköz világosan kivehető, akkor a Morte alkalmas lehetett a sötétség és komorság érzékletes közvetítésére. Sőt, a lassú Morte egyike volt annak a számos zenei alkotóelemnek, amelyet a 18. századi hallgató a halállal, szellemekkel és más természetfölötti megnyilvánulásokkal kapcsolt össze – ezeket az eszközöket sokszor úgy tekintjük, mint egy *ombra* toposz vagy *ombra* stílus alkotórészeit.²¹ A lassú tempójú Morte által kifejezett sötétség és komorság különösen olyan ünnepélyes szertartások zenéjében volt helyénvaló, mint amilyen a mise.

Mozart K 317-es C-dúr miséje („Koronázási mise”, Salzburg, 1779) legnagyobb részben ünnepi hangulatú kompozíció, azonban varázslatos lassú bevezetéssel kezdődik, amely áhítatra készítet, és az erő, a fenségesség és a misztikum érzetét kelti. A Morte, amely a francia nyitányra jellemző ritmusokkal együtt jelenik meg, tökéletesen alkalmas volt minderre. Ezt az anyagot azonban Mozart megszakítja egy másik rendkívül expresszív séma kedvéért, amelyet Byros *Le-Sol-Fi-Sol*-nak nevez (8. kotta).²²

A Koronázási mise megszületése után 27 évvel, 1806-ban Mozart korábbi tanítványa, Johann Nepomuk Hummel megírta C-dúr Missa solemnisét Esterházy Leopoldina esküvője alkalmából; ez egyike volt a misék egész sorozatának, amelyet II. Esterházy Miklós herceg karnagyától, Haydntól, továbbá Albrechtsberger-től, Beethoventől (C-dúr mise) és másoktól rendelt. Hummel a C-dúr misét fenséges lassú bevezetéssel kezdi, amelyet nyilván Mozart Koronázási miséje ihletett. (A rokonság jól hallható, Hummel szokatlan ③–④–③ kezdése ellenére.) Hummel átveszi Mozarttól a Mortéval való indítást, s ő tovább is viszi a tetőpontjáig, mintha kijavítaná egykori tanárát (9. kotta a 272. oldalon).

Amikor Hummel ebben a kontextusban lassú Mortét komponál, akkor régi hagyományra támaszkodik. Jan Dismas Zelenka, aki a bővített szextes akkordnak általában, és a Mortének különösen korai és odaadó híve volt,²³ már 1733-ban bámulatos erővel alkalmazza ezeket *Officium Defunctorum*ának (ZWV 47) kezdetén, abban a műben, amelyet Erős Ágost lengyel király és szász választófejedelem te-

21 Clive McClelland: *Omra: Supernatural Music in the Eighteenth Century*. Lanham: Lexington, 2012. A kromatikusan szétnyíló szólamokat tartalmazó szakaszokat McClelland főként egyházzenei kompozíciókból vett példákkal illusztrálja; ezek között találjuk a Crucifixust Leopold Hofmann *Missa in honorem Sanctae Theresiae*jéből (177.), valamint Peter Winter Requiemjének kezdetét (194.).

22 Vasili Byros: *Foundations of Tonality as Situated Cognition, 1730–1830. An Enquiry into the Culture and Cognition of Eighteenth-Century Tonality, with Beethoven's Eroica Symphony as a Case Study*. PhD dissz., Yale University, 2009, 129–177. Byros tovább folytatta a *Le-Sol-Fi-Sol*-séma kutatását egy lenyűgöző méretű korpusz vizsgálatával, amelynek eredményeképpen több cikket is publikált, legújabbban a következőt: „Topics and Harmonic Schemata. A Case from Beethoven”. In: Mirka (ed.): *The Oxford Handbook of Topic Theory*, 381–414.

23 Ellis: *A Chord in Time*, 99–101.

MORTE ?
Andante maestoso

1 Ky - ri - e, 2 Ky - ri - e, 3 Ky - ri - e,

4 Nem!
LE-SOL-FI-SOL 5 Ky - ri - e e le - i son

8. kotta. Wolfgang Amadeus Mozart: C-dúr mise, K 317 („Koronázási mise”), Kyrie, 1–5. ü.

metésére komponált. A nyitó Largót bevezető Morte intenzitása szinte ijesztő (10. kotta a 272. oldalon). Bár a kezdő ①–⑦–① nem felel meg a várakozásunknak a folytonosan ereszkedő basszusra, a diszkant kéréllhetetlen emelkedése arra készíti a hallgatót, hogy az illető szakaszt hatlépcsős Morténak fogja fel, a 2. és 3. lépcső közé beékel tonikai akkorddal.

Zelenka erőteljes Mortéja áthatja gyászzenéjének egész nyitótételét, vezermotívum-szerűen több alkalommal is visszatérve. Ezzel szemben Händel mindössze egy ízben használ Mortét „Since by man came death” kezdetű kórusában, a *Messias* (1741) 3. részében. Ez a kórustétel két teljesen különböző zenei anyagot kombinál, teológiai jelentéssel. 1741-ig Händelnek bőségesen nyílt lehetősége arra, hogy találkozzon a Morte hatásával Hasse és más fiatalabb szerzők műveiben. Ő egy a-moll Mortét választott az emberiség Krisztus eljövételét megelőző sorsának szimbolizálására. Ez az a cappella együttesen megszólaló Grave az Ótestamentum világát ábrázolja (11. kotta a 272. oldalon). A Mortét lezáró domináns akkord a feltámadást ünneplő, zenekarral kísért C-dúr Allegróra vezet, amely felidéri az Újszövetség jövendölését, az örök élet ígértét.

MORTE?
Grave un poco

f Ky - ri - e, Ky - ri - e

① ⑦

f *p* *f* *p*

Igen!

Ky - ri - e e le - i son,

③ ④ ⑤

f *p*

9. kotta. Johann Nepomuk Hummel: C-dúr Missa solennis (1806), Kyrie, 1–4. ü.

MORTE

Largo

oboák.
vonósok

Since by man came death, since by man came death

Sempre piano

① ② ③ ④ ⑤

① ⑦ ① ⑦ ⑥ ⑥ ⑤

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

10. kotta. Jan Dismas Zelenka: Officium Defunctorum, ZVW 47 (Drezda, 1733), Invitatorium, 1–5. ü.

Grave

MORTE

Since by man came death, since by man came death

① ② ③ ④ ⑤

① ⑦ ⑥ ⑥ ⑤

f *p*

11. kotta. Georg Friedrich Händel: Messiás (1741), „Since by man came death”, 1–6. ü.

A 18. század operakomponistái az olyan komor zenét, amilyennel a Händel-kórus kezdődik, alkalmatlannak ítélték a színház számára a farsangi ünnepek időszakában, amelyhez operaelőadások kapcsolódtak. A lassú tempójú *Morte* ezért nem sokszor alkalmazták. A kevés eset egyikét, amikor a *Morte* egy opera lassú bevezetőjében megjelent, Giovanni Paisiello bizonyára tréfának szánta. A *Socrate immaginario* (Nápoly, 1775) című vígopera egy gazdag emberről, Don Tammaróról szól, akinek szenvedélye a régi görög filozófusok olvasása, s ez elkezdte megrendíteni józan esztét; lassan azt hiszi, hogy ő maga is filozófus. Azt remélve, hogy így észhez téríthetik, Don Tammaro rokonai elhatározzák, hogy megtréfálják. Megrendezik Gluck *Orfeo ed Euridicéjének* remek paródiáját, és abban fúriáknak tettetik magukat. Don Tammaro rémületében kigyógyul ógörög-mániájából.

A *Socrate immaginario* a halottak lakóhelyét jeleníti meg, de mindez csak tréfa. Ennek megfelelően a nyitány a halál jelképével kezdődik, de olyan módon, amely jelzi számunkra, hogy nem szabad komolyan vennünk. A vidám Allegro con spirito egy háromütemes Maestoso bevezetés előzi meg, itt is a francia nyitány pontozott ritmusaival (12. kotta). Ez a Maestoso egy hatlépcsős *Morte*, de nem akármilyen: a várt domináns akkord helyett egy (fermatával hangsúlyozott) bővített szextes akkorddal végződik. A bővített szextet Paisiello csak az Allegro spirito kezdetén oldja fel. Ám ez a feloldás is különös. Ahelyett hogy a hangköz oktávra nyílna, a szétnyíló szélső szólamok hirtelen egyetlen *g*-ben egyesülnek. Mindezek a furcsaságok együttvéve arra utalhatnak, hogy ez az opera kifigurázza azokat a zenei konvenciókat, amelyeket a templomban komolyan vennénk. (Mintegy ellenőrizve, hogy a közönség érti-e a tréfát, Paisiello ezt a részt a nyitányban később pianissimo-ban megismétli.)

Mozart *Don Giovanni*jának nyitánya ugyancsak egy olyan lassú bevezetéssel kezdődik, amelyet a szerző paródiának szánhatott. Mozart, hatalmas léptékben

gondolkozva megelőlegezi annak a zenei anyagnak jelentős részét, amely majd a darab vége felé a Kővendég megjelenését kíséri. A zene egyik szakasza („Don Giovanni, a cenar teco / M’invitasti, e son venuto”) egy ereszkedő diatonikus kvartot ($d-c-b-a$) tartalmaz a basszusban. A nyitányban Mozart ugyanezt az anyagot gazdagabb harmonizálással és kromatizált diszkanttal és basszussal hozza, más szóval Mortévé alakítja (13. kotta). Mozart Mortéja ugyanolyan szokatlan, mint Paisesió, de egészen másképpen. A szétnyló kromatikus dallamvonalak jelen vannak, de a diszkant emelkedése bizonytalan, kitérők szakítják meg. A Morte legtöbb példájában szereplő öt vagy hat akkord helyett Mozart nyolc akkordot használ, a régi sémát újfajta titokzatossággal és komplexitással gazdagítva. Mindennek ellenére a D-dúr Molto allegro gyorsan eloszlatja a rémületet, és arra emlékezteti a hallgatót, hogy színházban, egy opera előadásán van, nem pedig gyászmisét hallgat. Utólag pedig úgy érezheti, hogy ezzel a Mortéval Mozart megrtáta.

13. kotta. Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni (1787), nyitány, 5–11. ü.

A Morte mint dallam vagy dallamrészlet

Carlo Broschi (ismertebb nevén Farinelli), az ünnepezt kasztrált mezzoszoprán szívesen énekelte Hasse „Pallido il sole” áriáját (lásd az 1. kottát a 262. oldalon), amely a nevével összefonódva egyik specialitásává vált, és jelentősen hozzájárult a hírnevéhez Európa-szerte. Az énekes később azt mondta Charles Burney-nek, hogy a spanyol udvarban azzal próbálta gyógyítani a zavart elméjű V. Fülöp királyt, hogy egy évtizeden át minden este elénekelte neki ugyanazt a négy áriát, köztük a „Pallido il solé”-t. Még ha a történet nem is igaz a szó szoros értelmében, de bizonyára elősegítette az ária népszerűségét.

A „Pallido il sole” hírneve más zenészeket is arra készíthetett, hogy a Mortét akár hangszeres, akár vokális tételek elsődleges melodikus anyagaként használják fel. Voltak, akik dallamokat indítottak a Mortéval, ahogyan Hasse tette. Gyakrabban előforduló stratégia volt, hogy a Mortét valamivel később, egy több részből álló dallam elemeként illesszék be a darabba. Gjerdingen terminológiájával azt

mondhatjuk, hogy a *Morte* jóval gyakrabban fordult elő ripsztként, mint nyitólépésként.²⁴

A Nagy Frigyes porosz király alkalmazásában álló Carl Friedrich Graun, aki a berlini udvari operát is igazgatta, Hasse ügyes utánzója volt. A „Pallido il sole” első előadása után 25 évvel az ária Graun számára még mindig inspirációt jelentett *Montezuma* (Berlin, 1755) című operája megkomponálásakor. A „Barbaro che mi sei” kezdetű áriában Montezuma felesége, Eupaforice hevesen visszautasítja Hernán Cortés szerelmi közeledését. Barbárnak, „a rémület kegyetlen tárgyának” („fiero d’orrore oggetto”, 14. kotta) nevezi őt. Egy kezdeti felkiáltást és egy csillógó zenekari szakaszt követően egy Hassééhoz nagyon hasonló (dúr hangnem, akkordváltások ütemenként), hatlépcsős *Morte* bontakozik ki, kifejezve Eupaforice felháborodását. Az ezután következő, bővített szext nélküli félzáratok jóval kevésbé hatásosak; egyszerű zenei kérdőjelekként hatnak.

MORTE

Allegro assai

Bar - bar-o! Bar - ba-ro che mi se - i,

fie - ro d'or-ro - re og - get - to, fie - ro d'or-ro - re og - get - to, mi

vuoi par-lar d'a - mor, mi vuoi par-lar d'a - mor?

14. kotta. Carl Heinrich Graun: *Montezuma* (Berlin, 1755), „Barbaro che mi sei” ária, 1–12. ü. „Barbár! Aki barbár vagy hozzám, iszonyat durva tárgya, te akarsz velem szerelemről beszélni?”

24 Erről ld. még: Caplin: *The Case of the Lament*, 436.: „Így a klasszikus témákban a lamento hajlamos közbülső formai kontextusban megjelenni, jellemzően egy világosan kifejezett kezdőgondolatot vagy frázist követően, amelyet egy kitartott, alaphelyzetű tonikai akkord támaszt alá.”

Egy másik olyan zenész, aki sokat tanult Hassétól, Marianna Martines (1744–1812), amatőr bécsi énekes, billentyűs játékos és zeneszerző volt. Ő Giuseppe Bonno bécsi udvari muzsikustól tanult zeneszerzést, aki viszont Nápolyban Francesco Durante és Leonardo Leo tanítványa volt – mindez Martinesnek kiváló felkészülést biztosított a gáláns hagyomány jegyében.²⁵ A „Berenice, ah, che fai” kezdetű örülési jelenet, amelyet egy Metastasio *Antigonójából* vett szövegre komponált, hatásosan él a Morte lehetőségével.²⁶ Berenice egyiptomi hercegnőt a macedón királynak ígérk feleségül. Ő azonban a király fiát, Demetriót szereti, aki azt mondja neki, hogy öngyilkos lesz, ha Berenice hozzámegy az apjához. Berenice egyedül marad, és látomása támad: felidézi Demetrio szellemét. A „Perché, se tanti siete” kezdetű áriában (15. kotta) a halálért esdekel. Hasséhoz és Graunhoz hasonlóan Martines is a nyitó dallamban használta fel a Mortét. Ahelyett azonban, hogy egy hatlépcsős Morte a teljes dallamot uralná, a szerző egy ötlépcsős Mortét szorított be a három rövid frázis egyikébe, ahol a „delirar” szót festi alá.

15. kotta. Marianna Martines: „Berenice, ah che fai”, 101–106. ü. Az ária első versszaka: „Nos, ha olyan sokan vagytok, hogy ez engem dühöngésre késztet, akkor miért nem öltök meg engem és szívem érzéseit?”

C. Ph. E. Bach életének jelentős részét Nagy Frigyes udvarában töltötte, ahol – nagyrészt Graunnak köszönhetően – Hasse operáinak gáláns nyelvezete a zenei kultúra lényeges tényezője volt. Nem meglepő tehát, hogy Bach a gáláns sémák széles skáláját alkalmazta kompozícióiban, amelyeket Gjerdingen szavaival „lán-

25 Martines zenei tanulmányairól és a gáláns idiómában való jártasságáról ld. Irving Godt: *Marianna Martines. A Woman Composer in the Vienna of Mozart and Haydn*. Ed. with contributions John A. Rice. Rochester: University of Rochester Press, 2010, 22–34.

26 Terjedelmes részletek és kommentár: uott, 62–69.

16. kotta. C. Ph. E. Bach: „Porosz szonáták” (Berlin, 1742), No. 4, I. tétel, 1–6. ü.

goló szenvedéllyel és egyéni módon alakított”.²⁷ A Frigyesnek dedikált hat billentyűs szonáta – az ún. „Porosz szonáták” – negyedik darabjában a Mortét egy két másik sémán alapuló dallamba integrálta (16. kotta). Mint Martinesnek a 15. kottában idézett dallama, Baché is három rövid frázisegységgel kezdődik – nála mindegyik egység egy-egy ütem. A dallamnak, amely a gáláns komponisták által olyannyira kedvelt AAB forma miniatűr példája, mindegyik frázisa egy gáláns mintán alapul: egy Heartz követ két Meyert.²⁸ Míg Martines kezdődallama három frázisának egyikeként használta a Mortét, C. Ph. E. Bach közvetlenül a három nyitófrázis után, valamiféle függelékként alkalmazta, gyorsan változó regiszterek csavaros szövetében. Nála a Morte kétszer szólal meg: első ízben hiányosan (a diszkant emelkedő vonala nagyrészt hiányzik), másodjára könnyebben felismerhetően. Mint C. Ph. E. Bach zenéjében oly gyakran, itt is érzünk egy bizonyos rögtönzésjelleget, mintha a zeneszerző komponálás közben talált volna rá a Mortéra.

Mozart K 421-es d-moll kvartettjében, a nyitótétel főtémájában rejlő Morte szintén olyan benyomást kelt a hallgatóban, mintha organikusan jönne létre az előzményekből. A nyitódallam két négyütemes frázist alkot, melyek közül a második az elsőre válaszol. Az első frázisban a basszus diatonikusan ereszkedik le a skála első fokáról az ötödikre (*d–c–b–a*: szabályos moll lamento-basszus) a kadencia előtt;²⁹ a második frázisban Mozart Mortévá alakítja ezt a kíséretet, de az emelkedő kromatikus menetet elrejtja a zenei szövetben (17. kotta a 278. oldalon). A két frázis közötti különbség arra (korábban említett) különbségre emlékeztet, amely a *Don Giovanni*ban a Commendatore megjelenését kísérő zene és ugyanannak a nyitány elején, a (kissé lepezett) Mortében felhasznált változata között fennáll.

27 Gjerdingen: *Music in the Galant Style*, 99.

28 A Heartzról ld. John A. Rice: „The Heartz. A Galant Schema from Corelli to Mozart”, *Music Theory Spectrum* 36/2. (2014), 315–332.; a Meyerről ld. Gjerdingen: *Music in the Galant Style*, 111–128., 459.

29 Caplin: *The Case of the Lament*, 439–440., 442.

17. kotta. Wolfgang Amadeus Mozart: d-moll vonósnégyes, K 421, I. tétel, 5–8. ii.

A Morte moduláló és átvezető anyagokban

Andromaca című operájában (Nápoly, 1742) Leonardo Leo egy szenvedélyes fiatal nőt ábrázol szélsőséges indulatok és elkeseredettség közepette. *Andromaca* (Andromakhé, Hektór, a trójai hős özvegye) hasonló sorsnak néz elébe, mint Euforice azték királynő Graun *Montezumájában*, és nagyon hasonlóan is reagál. „Prendi quel ferro, o barbaro” kezdetű áriájában Pirro (Pürrhosz) görög királyt kárhóztatja, kardot ajánlva neki, és halálát kívánva. Nagyjából az ária közepén, érzéseitől elragadva, már csak rövid felkiáltások törnek elő belőle, amelyeknek fokozódó sürgetését a Morte emelkedő dallamvonala húzza alá (18. kotta). A hangszeres művek szerzői azért értékelték ugyanolyan nagyra a Mortét, mint az operakomponisták, mert energiát és izgalmat tud vinni a moduláló és átvezető szakaszokba. A Mortéval gyakran találkozunk szonátaformájú művek kidolgozási részében, alkalmanként azonban expozíciók és visszatérések átvezető anyagaiban is.

A Morte kötődése a komoly, fontos és rendkívüli dolgokhoz olykor arra vezet, hogy a várt cél, a mindenkori tonika ötödik fokára épülő dúr akkord csak lassan születik meg. Jó példája ennek Mozart fiatalkori operájának, a *Lucio Sillának* a nyitánya. Az első tétel expozíciójában Mozart egy Mortéval épít fel egy mediális kanciát, amely motivikusan a főtémából származik (19. kotta). Ennek a gesztusnak a nagyvonalúsága az oka, hogy indokoltnak érezzük az ezután következő Ponte hosszúságát. Ez a példa szinte pontosan megelőlegezi azt, amit a 4. kottában Gyrowetzről idéztünk. A Mozart-részlet ugyan az expozícióban található, míg Gyrowetzé a visszatérésben, de szerepük pontosan azonos: előkészítik a terepet a melléktéma számára.

Azt várhatnánk, hogy a zeneszerzők hasonló céllal használják fel a Mortét a kidolgozásban is, hogy tudniillik az alaphangnem dominánsának hangsúlyozásával előkészítsék a terepet a rekapituláció számára. A Morte azonban a kidolgozásokban jobbra más célokat szolgál. Gyakran kapcsolódik olyan zenei gesztushoz vagy szakaszhoz, amely dallamilag ①-en vagy ⑤-on végződik. Valamiféle függelék-ként szolgál, amely lehetővé teszi, hogy a szakasz egésze ne a tonikán, hanem az adott hangnem dominánsán végződjön, s ezáltal elősegíti a zene lendületének fenntartását, sőt fokozását. Talán amiatt, hogy a Mortét rendszerint domináns akkord előzi meg, ebben az összefüggésben a zeneszerzők előnyben részesítik az ötlépcsős Mortét.

Allegro ROMANESCA

Bar - ba - ro pren - di quel fer - ro, si pren - di e sve - na e

pf p f p pf p pf p

66 **MORTE**

sve - na. Ahi fi - glio... ah bar - ba - ro ah tor - men - to!

pf f pf p pf p pf

① ② ③ ④ ⑤

① ⑦ ⑥ ⑥ ⑤

18. kotta. Leonardo Leo: *Andromaca* (Nápoly, 1742), „Prendi quel ferro, o barbaro” ária, 62–69. ü.; a „*pf*” dinamikai jelzés jelentése valószínűleg „*poco forte*”. „Barbár, vedd ezt a kardot, és döfj le vele. Ah, fiam, ah, barbár, ah, kinszenvedés!”

MORTE
Molto allegro

① ② ③ ④

① ⑦ ⑥ ⑥ ⑤

PONTE

⑤

27

tr

19. kotta. Wolfgang Amadeus Mozart: *Lucio Silla* (Milánó, 1772), nyitány, I. tétel, 19–29. ü.

Az egyik legegyszerűbb zenei gesztus, amelyet a szerzők összekapcsoltak a független jellegű Mortéval, az V–I váltás. Haydn 7., C-dúr szimfóniájának, a „Le midi”-nek (az 1761-ben komponált három napszak-szimfónia egyikének) az első tételében a kidolgozási rész tartalmaz egy szakaszt, amelyben az I és az V⁶ ismételt váltakozása (a szólóhegedű erőfeszítései ellenére) a zene leállásával fenyeget, ám egy Morte hirtelen felfokozza az energiát (20. kotta; a hangnemi terv itt ugyanaz, mint amit 30 évvel később Weigl alkalmazott a 3. kottában idézett helyen).³⁰

20. kotta. Joseph Haydn: C-dúr szimfónia, Hob. I:7, „Le midi” (1761), I. tétel, 76–85. ü.

Egy másik olyan séma, amely kidolgozási szakaszokban időnként függetlenként maga után vonja a Mortét, a Fonte. Ez egy kétfázisú szekvencia, amely előbb egy moll hangnemet tesz meg tonikává, majd az egészhanggal lejjebb fekvő dúrt.³¹ A zeneszerzők szívesen alkalmazták a Fontét kétrészes tételek második részének kezdetén. A K 282-es Esz-dúr szonáta első tételének második részét Mozart egy f-moll/Esz-dúr Fontéval nyitja, amelynek második szakaszát szokatlan intenzitással variálja (21. kotta).³² Mozart, bizonyára azért, hogy kevéssel a második rész kezdete után elkerülje a tonikára való megérkezés túlságosan erős érzetét, a Fonte lezárását egy Morte kezdetével váltja ki, amely viszont egy Pontét készít elő.

30 A passacaglia-harmóniamenet egyik példjaként idézi: Telesco: *Enharmonicism and the Omnibus Progression*, 256.

31 Gjerdingen: *Music in the Galant Style*, 61–71., 456.; a kifejezés Joseph Riepleltől származik.

32 Ezt a komplex Fontét elemzi: O. Gjerdingen: „Courtly Behaviors”, *Music Perception* 13/3. (1996), 373–377.

Ügyelve arra, hogy a Mortét beleépítse a szakasz egészébe, tematikus anyagát a megelőző Fontéból származtatja, a kötőív alatti tizenhatod-csoportokat a diszkantból a basszusba helyezve:

The image shows a musical score for the first movement of Mozart's Sonata in E-flat major, K. 282. It consists of three systems of music. The first system is marked 'Adagio' and 'FONTE', with dynamics *p*, *cresc.*, and *f*. The second system is marked 'MORTE' and 'PONTE', with dynamics *p*, *cresc.*, and *f*. The third system continues the 'PONTE' section. The score includes treble and bass clefs, a key signature of two flats (B-flat major), and various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Below the second system, there are circled numbers 1 through 5, likely indicating specific measures or chords.

21. kotta. Wolfgang Amadeus Mozart: *Esz-dúr szonáta*, K 282, I. tétel, 16–22. ü.

Hogy a Morte mennyire jól használható megérkezési pontokon a zene lendületének fenntartására, sőt fokozására, azt jól illusztrálja Mozart K 449-es *Esz-dúr zongoraversenyének szonátarondó formájú zárótétele*. A kidolgozásban – a rondóforma szempontjából a C részben – Mozart egy kvintkörös Prinnert használ c-mollban arra, hogy egy hétütemnyi triolamozgást életben tartson a zongorán.³³ A cél világos (a 162. ütem kezdetének c-moll akkordja), de a hallgató nem sejtethi, hogy Mozart – mint egy pilóta, aki a leszállást gyakorolja – egy Morte révén újra startol majd (22. kotta a 282. oldalon).

A Prinner/Morte kombináció aligha Mozart találmánya volt, aki ennek remek példáival találkozhatott a gyermekora idején keletkezett vokális kompozíciókban. Andrea Bernasconi, aki 1755-től 1784-ig a müncheni választófejedelmi udvar karnagya volt, jó eredménnyel alkalmazta d-moll Misereréjében, amelyet szinte biztosan az 1750-es években komponált. Az „Amplius lava me” kezdetű áriában egy kvintkörös Prinner szolgál keretül a „semper” szót drámaian ábrázoló koloratúrának – s ez a koloratúra egy Mortét és egy Pontét fog át (23. kotta a 283. oldalon).³⁴

33 A „kvintkörös Prinner” kifejezés (Gjerdingen: *Music in the Galant Style*, 420.) olyan szakaszokat jelöl, amelyekben egy Prinner egy kvintkörös menet harmóniai kontextusában alakul ki.

34 A Prinner/Morte kombináció Mozart halála után is előfordult; egy példa erre: Peter Hänsel *Esz-dúr vonósnygyese*, Op. 5 No. 2 (1797), III. tétel, 63–69. ü. Ezt a helyet illusztrálja és értelmezi: W. Dean Sutcliffe: „Topics in Chamber Music”. In: Mirka (ed.): *The Oxford Handbook of Topic Theory*, 130.

22. kotta. Wolfgang Amadeus Mozart: *Esz-dúr zongoraverseny, K 449, III. tétel, 156–165. ü., zongoraszólam*

A Morte váratlan kibővítései

A Mortéval kapcsolatos asszociációk azt kívánták meg, hogy annak a hangnemnek a dominánsán álljon meg, amelyből elindult. Az egyik fontos eszköz, amellyel a zeneszerzők felrúgták ezeket a konvenciókat, az volt, hogy a játékost és a hallgatót valahová az elvárt célon túlra lendítették.³⁵

Kézenfekvő módja a szétnyíló kromatikus dallamvonalak rendes határaikon túlra történő kibővítésének a Morte végének elhagyása, egy olyan séma szerint, amelyet Gjerdingen *Passo Indietrónak* nevezett.³⁶ A Mortét lezáró domináns harmónia ekkor a tonikára oldódik egy olyan basszus segítségével, amely érvényteleníti a diszkant szólam kromatikus felemelt kvartját azáltal, hogy az ötödik fokról a harmadikra ereszkedik. Requiemjében Niccolò Jommelli világos példát szolgáltat erre a technikára (24. kotta).

Christoph Willibald Gluck a Morte hasonló kibővítésével még erőteljesebb effektust hoz létre azáltal, hogy fermatával emeli ki. 1765-ben a bécsi Burgtheaterben Gasparo Angiolini koreográfiájával és Gluck zenéjével bemutatták a *Sémiramis* című „ballet pantomime tragique”-ot. Angiolini Voltaire azonos című prózai tragédiáján alapuló balettje egy gyilkossággal, kísértettel, vérfertőzéssel és anyagyil-

35 Jelen vizsgálódás azokra az esetekre szorítkozik, amikor a Morte még világosan felismerhető. Olyan 18. századi művek elemzését, amelyekben a szétnyíló kromatikus dallamvonalak olyannyira meghaladják a konvenciókat (ilyen például C. Ph. E. Bach jól ismert a-moll Rondója, H 262), hogy nem sok értelme van őket ezeken a konvenciókon belül vizsgálni, az olvasó megtalálja a következő írásokban: Yellin: *The Omnibus Idea* és Telesco: *Enharmonicism and the Omnibus Progression*.

36 A *Passo Indietrón*ról ld. Gjerdingen: *Music in the Galant Style*, 167.

23. kotta. Andrea Bernasconi: *d*-moll *Miserere*, „*Amplius lavame*”, 51–57. ü.

24. kotta. Niccolò Jommelli: *Requiem* (1756), *Dies irae*, 55–58. ü. (ének-zongorakivonat).
„Mit mondjak hát én, nyomorult? Mit kérjek az Úrtól?”

kossággal terhes történetet ad elő. Sémiramis, Perzsia királynője, aki megölte férjét, Ninust, beleszeretett egy fiatal katonába, Niniasba, nem sejtve, hogy az a saját fia. A harmadik, utolsó felvonásban Ninus szelleme magával ragadja Sémiramist a sírjába. A főpapok, akik nem tudják, hogy a királynő van a sírban, megparancsolják Niniasnak, hogy hatoljon be oda, és ölje meg, akit ott talál. Néhány pillanattal később Ninias előjön a sírből, zavarodottan, egy véres törrel. Az imént szúrta le saját édesanyját.³⁷

37 A Sémiramis cselekményével kapcsolatban ld. *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*. Vienna, 1765, hozzáférhető a Google Books weblapon. A balettel és a zenével kapcsolatban ld. Bruce Alan Brown: *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Oxford: Clarendon, 1991, 335–341.

Habár Gluck partitúrájának nem minden része azonosítható a dráma egy meghatározott pillanatával, valószínűnek látszik, hogy a 12. számnak, egy d-mollban kezdődő és g-mollban végződő Adagiónak (25. kotta) akkor kell megszólalnia, amikor Ninias a sírban van.³⁸ Gluck a számnak hozzávetőlegesen a közepére egy Mortét komponált (9–13. ü.). Ha ez a Morte azt jelzi a közönségnek, hogy közeleg az a pillanat, amikor Ninias leszúrja Sémiramist, akkor magát az aktust az a meglepő, egy fermátával hangsúlyozott szűkített szeptimakkord kísérheti, amely a Morte kibővítését jelenti a szokásos határon túlra (14. ü.). A *Sémiramis* bemutatója után 22 évvel Mozart ugyancsak koronás szűkített szeptimakkorddal ábrázolta a megsebesített Commendatorét.³⁹

25. kotta. Christoph Willibald Gluck: *Sémiramis* (Bécs, 1765), 12. sz., 1–18. ü.

Gluck Mortéja azáltal, hogy túllép a séma szokásos határain – és erre egy fermátával fel is hívja a figyelmet –, nem csupán a színpadon zajló események tragikumát közvetíti, de az instabilitás, a kiszámíthatatlanság és a dinamizmus iránti tisztán zenei érzékéről is tanúságot tesz. Szonátákban és versenyművekben az ilyen szabálytúllépések ugyancsak a kivételes drámai feszültség pillanatait hangsúlyozzák.

Haydn, Mozarthoz (22. kotta) és Bernasconihoz (23. kotta) hasonlóan, kedvelte azt a hatást, amelyet a Prinner végére elízióval beültetett Morte kelt; ő is alkalmazta ezt a Hob. XVI:21-es C-dúr szonátában (1773). A zárótétel kidolgozási ré-

38 Brown: *Gluck...*, 340.

39 Köszönetemet fejezem ki Bruce Alan Brownnak ezért az észrevételért.

szében (26. kotta) ugyanabban a hangnemben (c-mollban) és ugyanannyi ütemben hoz létre egy Prinner–Morte szerkezetet, mint Mozart (vö. a 22. és a 26. kottát). Haydn megoldása azonban egy bizonyos tekintetben lényegesen eltér a Mozartétól. A c-moll hangnemű Morte végén elvárt G-dúr akkordot tartalmazó ütem után Haydn hagyja, hogy a szétnyíló szólamok tovább mozogjanak: a diszkantban félhangos lépéssel giszig, a basszusban pedig egy egész és egy félhanglépés révén e-ig. Az így létrejövő E-dúr akkord a Morte G-dúrjának a helyébe lép, és a kidolgozás következő szakaszának hangneme, az a-moll dominánsaként funkcionál. A Morte szétnyíló szólamainak logikája lehetővé teszi Haydn számára, hogy gyorsan jusson el egy viszonylag távoli hangnemig.

26. kotta. Joseph Haydn: C-dúr szonáta, Hob. XVI:21, III. tétel, 56–71. ü.

Mozart természetesen nem volt kevésbé merész szabályszező, mint Haydn. A K 414-es A-dúr zongoraverseny I. tételének kidolgozási része tartalmaz egy olyan fisz-moll szakaszt, amely egy nagyszerű kontrapunktikus Prinnerben éri el a tetőpontját (180–188. ü.). Mozart itt is úgy kerüli el a zene leállításának veszélyét a Prinner végén, hogy elíziósan egy Mortéba vezet át (27. kotta a 286. oldalon). Ez alkalommal azonban hagyja, hogy a szétnyíló dallamvonalak túllépjenek az eredeti célon, a *cisz* oktávon, a diszkantban *d*-ig emelkedve, a basszusban *a*-ig süllyedve. E kiterjesztés révén a Morte átfedésbe kerül egy Passo Indietroval, (funkcionális szempontból) átadja neki a helyét, pontosan úgy, ahogy a Jommellitől idézett részletben, a 24. kottában történik.

Az egyik meglepetés a másikat éri, ugyanis egy fisz-moll kadencia – igen szokatlanul – egy második Mortéra vezet, mégpedig úgy, hogy az emelkedő kromatikus dallamvonal hosszú trillasorként hívja fel magára a figyelmet. A szétnyíló dallamvonalak ezúttal is „túlságosan messzire” érnek el – ezúttal a két ütemmel később (a 196. ütemben, amely már nem része a kottapéldának) kezdődő visszatérés hangnemében álló dominánsseptim-akkordot keretező hangokig. Ahogyan Haydn tette a C-dúr szonátában, Mozart a Mortét nem abban a hangnemben kezdte, amelybe modulálni akart, s megszokott határainak kiterjesztésével, vagyis a

27. kotta. Wolfgang Amadeus Mozart: A-dúr zongoraverseny, K 414, I. tétel, 188–195. ü., billentyűs szólam

Mortét rendesen lezáró dominánsakkordot egy másik hangnem dominánsával helyettesítve ért célba.

Fentebb úgy jellemeztem Mozart Koronázási miséjének kezdetét (8. kotta), mint amely Mortét ígér, de Le–Sol–Fi–Sol-ra vezet. Nem szabad azonban, hogy ez olyan benyomást keltsen bennünk, mintha a két séma nem lenne összeegyeztethető. Bernasconi D-dúr *Miserere*-je egy szokatlanul szabad szólamvezetésű Mortéval kezdődik: az emelkedő vonal az altból a sopránba, majd a tenorba vándorol, a basszus pedig eleinte állva marad, s csak később kezdi meg ereszkedését (28. kotta). Az I–II⁴–V⁶ menet annak a sémának a kezdetére jellemző, amelyet másutt Lullynek neveztem.⁴⁰ A 11. ütemben azonban Bernasconi azt a tonikai akkordot, amelyre a Lully negyedik és utolsó lépcsőjeként számítunk, egy olyan akkorddal helyettesíti, amely a hatlépcsős Morte harmadik lépcsőjére jellemző. Egy ütemmel később a Mortéről elízióval Le–Sol–Fi–Sol-ra vált, a kromatikus menetet a vártnál egy ütemmel hosszabban folytatva.

A K 457-es c-moll szonáta zárótételében Mozart ugyanezzel a technikával terjesztett ki egy hatlépcsős Mortét; és ő is kétértelművé tette a Mortének mind a kezdetét, mind pedig a befejezését. Ennek a szonátarondónak a második epizódja (vagy kidolgozási része) tartalmaz egy olyan (a 197. ütemben kezdődő) c-moll szakaszt, amely a Koronázási mise kezdetéhez hasonlóan úgy indul, mintha egy hatlépcsős Morte lenne (29. kotta). Hiányzik azonban a Mortéra oly jellemző bővített szext. A basszus, miután kromatikusan leereszkedett a leszállított hatodik fokra (*asz*), egy kvartot ugrik lefelé a leszállított harmadik fokra (*esz*). Ez arra kényszerít bennünket, hogy az addigiakat teljesen újraértékeljük, mint egy másik sémát: a skálászerű leereszkedés az 1.-ről a 6. fokra, amelyet egy leugró kvart, a Romanesca

40 A Lully-sémáról ld. John A. Rice: „Adding to the Galant Schematicon. The Lully”. In: *Mozart-Jahrbuch 2014*, Kassel: Bärenreiter, 2015, 205–225.

LULLY ...
MORTE

Andante moderato

Mi - se - - re - re, mi - se -

p *poco forte*

① ① ⑦

felfüggeszve

megszakítva

LE-SOL-FI-SOL kibővítve...

re - re me - - i De - - us

forte assai

③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

forte assai

28. kotta. Bernasconi: Miserere, „Miserere mei Deus”, 8–14. ü.

MORTE? Nem! ROMANESCA

Allegro assai

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

fp ① ⑦ ⑦ ⑥ ③

202 ROMANESCA?

f *p* *f* *p* *f* *p*

fp ① ⑦ ⑦

LE-SOL-FI-SOL Nem! MORTE kibővítve

208 *f* *p* *f* *p* *f* *p*

fp ⑥ ⑥ ⑤ ④ ⑤

29. kotta. Wolfgang Amadeus Mozart: c-moll szonáta, K 457, III. tétel, 197–213. ü.

jellegetessége követ (ahogyan a korábbi 18. példában, Leo „Prendi quel ferró”-jának első két ütemében láttuk, ahol a kvartlépést a *g* regiszterváltása előzi meg). Egy *c*-moll kadenciát követően a Romanesca újraindul, vagy legalábbis újraindulni látszik; csakhogy ezúttal a kromatikus ereszkedés tovább, *g*-ig folytatódik. Megint meg kell tehát változtatnunk álláspontunkat: ez mégiscsak Morte. De nem akármi-lyen Morte: az ereszkedő dallamvonal a *g* után érinti a *fisz*t, majd végül visszalép a *g*-re. Ez arra készítet minket, hogy az *asz-g-fisz-g* basszust visszamenőleg Le–Sol–Fi–Solnak fogjuk fel. Az Allegro assai egy 17 ütemes szakaszában Mozart a sémákkal való intenzív játékával provokál bennünket – s az inspiráló kitalálás játékban meghatározó szerephez jut a Morte.⁴¹ Az általa komponált legutolsó zenében még mindig a Morte kibővítésén gondolkodott. A Requiem befejezetlen „Lacrimosa” tételében egy *c*-moll Morte kezdete csodálatos kromatikus bűvészmutatvánnyal jut el egy *d*-moll Morte befejezéséig (30. kotta).

The image shows two systems of musical notation for the Lacrimosa from Mozart's Requiem. The first system, labeled 'FOLLIA d-mollban' and 'befejezetlen', shows the vocal line with lyrics 'qua re - sur - get ex fa - vil - la' and a piano accompaniment. The second system, labeled '... a MORTE vége d-mollban' and 'a MORTE kezdete c-mollban...', shows the vocal line with lyrics 'ju - di - can - dus ho - mo re - us' and a piano accompaniment. The piano part includes figured bass notation below the staff: ①, b7, ⑥, b7, ⑥, b6, ⑤.

30. kotta. Wolfgang Amadeus Mozart: Requiem, „Lacrimosa”, 5–8. ü.

A Morte toposzának ezt a rövid – és korántsem teljes – áttekintését egy újabb *c*-moll Mortéval zárom: a Beethoven Harminckét variációjának (WoO 80) alapjául szolgáló témával, amelyet Caplin értő módon vizsgált a Lamento (mint séma és toposz) példaként.⁴² A téma régies jellege (különösen a meghatározó Sarabande-

41 Ezt a játékot a sémákkal az a közeli rokonság teszi lehetővé, amely egyfelől a Morte és a Romanesca (erre utal Caplin: *The Case of the Lament*, 436–437.), másfelől a Morte és a Le–Sol–Fi–Sol (részletesen tárgyalja: Byros: *Foundations of Tonality as Situated Cognition, 1730–1830*, 286–306.) között fennáll. A Morte abban közös a Romanescával, hogy basszusa (a Lamento-séma más megnyilvánulásainak basszusához hasonlóan) skálaszerűen ereszkedik le a tonikáról, a Le–Sol–Fi–Sollal viszont abban, amiről Byros az utóbbit elnevezte: hogy a Morte a diszkantban Fi–Sol, a basszusban pedig Le–Sol hangokkal végződik.

42 Caplin: *The Case of the Lament*, 444–447.

ritmus) ellenére Beethoven agresszívan szembeszáll a Morte konvencióival, már azáltal is, hogy a szétnyíló szólamok túllépnek a skála ötödik fokán. A várt domináns akkordot első ízben, úgy, mint Mozart a *Lacrimosában* (30. kotta, 8. ütem), Beethoven is egy kvartszextakkorddal késlelteti. Azután pedig ahelyett, hogy a $\frac{6}{4}$ -ot $\frac{5}{3}$ -re oldaná, mint ahogy a 30. kottán látjuk, vagy azt a szűkített akkordot hozná be, amellyel Jommelli, Gluck, Haydn és Mozart *Morte*-kibővítéseiben találkozunk (24., 25., 26. és 27. kotta), egy sforzando szubdominánsakkorddal újra meglep bennünket, majd végül egy meglepően pedáns, szinte komikusan antiklimaktikus tonikai kadencia következik pianóban:

The musical score shows the first eight measures of the 'Morte' variation. It is in C minor, 3/4 time, marked 'Allegretto MORTE'. The piano part begins with a forte (f) dynamic. The bass line features a sequence of chords: 1, 7, 7, 6, 5, 6, 5, 4. The treble line has a sequence of notes: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 5, 4. The score is annotated with circled numbers 1-6 and 'kibővítve!' above measure 5. The dynamic changes from f to sf and then to p. The bass line ends with 'iv6/4!' and 'iv!'.

31. kotta. Ludwig van Beethoven: *Harminckét variáció egy c-moll témára*, WoO 80 (1806), 1–8. ü.

Beethoven a *Harminckét variációt* 1806-ban írta, ugyanabban az évben, amikor Hummel a maga C-dúr miséjét, amely a 9. kottában idézett, komor és fenséges *Mortéval* kezdődik. Ezekkel a művekkel sémánk belépett a 19. századba. A zeneszerzők a következő néhány évtizedben tovább keresték a kromatikus ék jellegű dallamvezetés harmóniai és melodikus lehetőségeit. Sok 19. századi mű szétnyíló kromatikus szólamokat tartalmazó szakaszaira már nem alkalmazható a *Morte* fogalma. Ezek a részletek másfajta – bár nem kevésbé izgalmas – kihívásokat jelentenek az elemző és az előadó számára.

Fordította Malina János

ABSTRACT

JOHN A. RICE

THE MORTE: A GALANT VOICE-LEADING SCHEMA
AS EMBLEM OF LAMENT AND COMPOSITIONAL
BUILDING-BLOCK

Eighteenth-century composers wrote many passages in which a treble line rises from scale degrees 1 or 3 up to 5, while the bass descends chromatically from 1 down to 5. The diverging lines reach an octave by way of an augmented-sixth interval. These passages represent a voice-leading schema analogous to those introduced by Robert O. Gjerdingen in his book *Music in the Galant Style*. Following Gjerdingen's use of Italian words to refer to some of his schemata, I propose the word 'Morte' for this schema and survey its use by musicians, who relied on it not only as an intensely expressive gesture that could effectively enhance the most tragic moments of a work but also as a compositional building-block: an ornate half cadence that they found especially useful in transitional passages and development sections.

First published in *Eighteenth-Century Music* 12/2 (2015), 157–181.

John A. Rice (b. 1956), a freelance writer and teacher is devoted to the exploration of music in eighteenth- and early nineteenth-century Europe. After studying music history under Daniel Hertz at the University of California, Berkeley (PhD, 1987) he taught at the University of Washington (1987–88), Colby College (1988–90), the University of Houston (1990–97), and the University of Texas at Austin (1999). More recently he has been a visiting professor at the University of Pittsburgh (2010–11) and the University of Michigan (2012–13). He has received grants from the Alexander-von-Humboldt Stiftung, the National Endowment for the Humanities, and the American Philosophical Society. He has written many articles, reviews of books and musical editions, entries in musical encyclopedias and dictionaries, and six books, one of which, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, received the Kinkeldey Award from the American Musicological Society. He has lectured widely in both the United States and Europe. He has served as president of the Mozart Society of America and of the Southwest Chapter of the AMS and as a director-at-large of the AMS. He is an elected member of the Akademie für Mozart-Forschung in Salzburg.

Eckhardt Mária

CLARA SCHUMANN KONCERTJEI PEST-BUDÁN A KORABELI MAGYAR SAJTÓ TÜKRÉBEN

Clara Schumann-Wieck születésének 2019. évi bicentenáriuma ráirányította a figyelmet erre a különleges tehetségű, nehéz sorsú muzsikusra, aki mint női komponista zseniális férje árnyékában egykor különösen háttérbe szorult, és csak napjainkban kezdik igazán meg- és elismerni, előadóművészként azonban mindig is korának legkiválóbb zongoristái között tartották számon.

Német kollégám, Wolfgang Seibold Schumann- és Liszt-kutató¹ kért fel, hogy tartsunk közös előadást a stuttgarti Magyar Kulturális Intézetben Clara Schumann magyarországi vendégszerepléseiről, amelyekről ő főként a zwickau Robert-Schumann-Haus gyűjteményében található koncertműsorokból, az asszony levelezéséből, a német szakirodalomból és néhány német nyelvű tudósításból tudott képet alkotni. Az én feladatom a korabeli magyar sajtó áttekintése volt, amely meglepően részletes képet nyújt nem csupán az eseményekről, de Clara Schumann fogadtatásáról, a korabeli hangversenylátogatók ízléséről és preferenciáiról, a 19. századi magyar zenekritika állapotáról is.

Nagy segítséget jelentett számomra, hogy Clara Schumann látogatásainak időpontjai és a hangversenyek műsorai Seibold kutatásai nyomán legnagyobb részben már rendelkezésemre álltak. Az általa összeállított lista szerint a művésznő öt alkalommal járt Pest-Budán: 1856-ban, 1858-ban, 1866-ban, 1868-ban és 1872-ben. (A koncertek, fellépések listáját, amelyet egyéb forrásokból sikerült kiegészítenem és pontosítanom, az I. függelékben közlöm.) Clarának meghívása volt Liszt Ferenc művészi jubileumának 1873. novemberi ünnepségeire is, ennek azonban nem tudott, és Liszt iránt érzett, idősebb éveiben nem is titkolt averziója miatt nyilván nem is akart eleget tenni.

A hazai szakirodalom – nagyrészt a korabeli sajtóra támaszkodva – részletesen feldolgozta Clara Schumann 1856-os első látogatásának eseményeit. Bónis Ferenc Mosonyi-kutatásai során foglalkozott vele,² Pándi Marianne a 19. századi hangver-

1 Wolfgang Seibold fontosabb könyvei: *Robert und Clara Schumann in ihren Beziehungen zu Franz Liszt*, I–II. Bern: Peter Lang, 2005 (Karlsruher Beiträge zur Musikwissenschaft); *Familie, Freunde, Zeitgenossen. Die Widmungsträger der Schumannscher Werke*. Studio Verlag, 2008; *Liszt's Konzertreise durch Spanien 1844/45*. Laaber: Laaber Verlag, 2017 (Weimarer Liszt-Studien, 7.); *Clara Schumann in Württemberg*. Studio Verlag, 2018.

2 Bónis Ferenc: „Schumann és Mosonyi. *Gyermekjelenetek és Magyar gyermekvilág*”. In: *Zenatudományi Dolgozatok 2000*. Szerk. Tallián Tibor–Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet 2000, 71–81.

senyéletet zenekritikákra alapozva bemutató könyvében idézte az első pesti koncert (1856. február 18.) programját,³ de a legrészletesebb, kimerítő beszámolót, számos sajtóidézzel Mikusi Balázstól kapjuk, aki Clara Schumann-nak az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárába került adománylevele kapcsán tárta fel és értelmezte az 1856-os látogatás minden eseményét és szerepét a korabeli magyar zenei életben.⁴ A további négy látogatással azonban tudomásom szerint a hazai szakirodalom részletesebben nem foglalkozott,⁵ így ha nem is volt módom a teljes korabeli sajtót olyan kimerítően feldolgozni, mint Mikusi tette 1856-ra vonatkozólag, úgy érzem, az áttekintett magyar nyelvű anyag⁶ elég változatos és bőséges ahhoz, hogy képet kapjunk a művésznő további vendégszerepléseiről és azok visszhangjáról. A teljesség kedvéért azonban az 1856-os év különlegesen bőséges sajtójából is idézek, hiszen ez a látogatás alapozta meg Clara Schumann szilárd hírnevét a magyar fővárosban, és ez adott indítékot további látogatásaira.

1856

Clara Schumann bécsi koncertjeit követően jött először Pestre. Az itteni lapok és a zenekedvelő közönség már a művésznő bécsi hangversenyeit is nagy figyelemmel kísérte, amit az a körülmény is fokozott, hogy közismert volt Robert Schumann súlyos betegsége és a család szorult helyzete. Mindez például a *Budapesti Hírlap* beharangozó cikkében így kapott különös hangsúlyt:

Budapesti Hírlap, 1856. február 17.

Schumann szül. Wieck Klára assz. cs. k. kamarai zongoraművésznő megérkezett, s hétfőn (febr. 18-án) déli 12 órakor adja első hangversenyét az Europa szállodában. E művésznő közelebb Bécsben többször egymásután hallatta magát, s a legelső művészekben válogatható székvárosnak is teljes magasztalását érdemelte ki. Nem a nő iránti lovagiasság – mondják az ottani lapok – hanem művészetének kitűnő magas foka az mit nála dicsőítünk. Lélekdtús, erőteljes és rendkívüli gyakorlottságot tanúsító játékával méltó versenysorban áll hangszerének legkitűnőbb kezelőivel. Ezenkívül egy más körülmény is felhívja a művésznőnél a közönség részvétét. Ő a dicsőség szép koszorúja mellett egy bensőbb, családiasabb hivatásért is küzd; családi körét a sors súlyos csapással látogatta s ennek enyhítésére a gondviselés a művészet angyalát rendelte a jó nő és gondos anyja mellé...

3 Pándi Marianne: *Hangászati mulatságok. A 19. század magyar zenei élete a kritikák tükrében*. Budapest: Mágus kiadó 2001, 130–131.

4 Mikusi Balázs: „Vajjon egy henye milliomosnak hány ezere ér föl e száz forinttal?” Clara Schumann adománya a Nemzeti Zenede javára”. In: *Esemény és narratíva*. Szerk. Kötél Emőke–Rainer M. János. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár–Gondolat Kiadó 2013, 183–205. Angol, részletesebb verzió: „How Many Thousands of a Lazy Millionaire Are Tantamount to These Hundred Forints?” Clara Schumann’s Donation to the National Conservatory in Pest”. *Studia Musicologica* 53/4. (September 2012), 459–486.

5 Pándi Marianne (i. m.) megemlíti az 1858-as látogatást, és részlegesen közli az egyik koncert műsorát (131–132.); tévesen utal – 1866 helyett – egy 1865-ös látogatásra (132.), és három mondatot szentel az 1868-as vendégszereplésnek (249.). Az 1872-es, utolsó látogatást nem említi.

6 Az alábbi forrásokból dolgoztam: *Budapesti Hírlap* 1856, 1858; *Fővárosi Lapok* 1868, 1872; *Hazánk s a Külföld* 1866, 1868; *Hölgyfutár* 1856–1862; *Magyar Sajtó* 1856, 1858; *Magyarország és a Nagyvilág* 1866; *Pesti Napló* 1856, 1858, 1866; *Vasárnapi Újság* 1858–1866; *Zenészeti Lapok* 1860–1868.

kétszeres ok, miért a közönség figyelmét e hangversenyre fölhívni sietünk. Említett hangversenyének érdekes műsora a következő: 1. Sonate C-durból, Beethoventól, előadja a hangversenyzőnő; 2. Eger-Király, Schuberttől, éneкли Ellinger úr⁷; 3. a) Nocturno, b) Impromptu, Chopintól; 4. Variations sérieuses Mendelssohntól, előadja a versenyzőnő; 5. Utazó dal, Mendelssohntól, éneкли Ellinger ur; 6. a) Álomábránd, b) Estve, Schumann Robert ábránd-darabjaiból, c) Szótalan dal Mendelssohntól – mindhármát előadja a versenyzőnő. Az énekek zongorakiséretét Dunkl J. úr⁸ vállalta el.

Az első koncert részletes programját a *Hölgyfutár*, a *Pester Lloyd*, a *Pest-Ofner Zeitung* és a *Pesti Napló* is közli. Az utóbbi lap a művésznő magasztalásakor Lisztre is hivatkozik,⁹ és a műsor ismertetése után kritizálja a koncertről kiadott kétnyelvű műsorlap magyar fordításait:¹⁰

Pesti Napló, 1856. február 17.

A zenekedvelő közönséget méltán figyelmeztethetjük Schumann, szül. Wieck Klára asszonynak holnap, febr. 18-kán déli 12 órakor „Europa” szálloda termében adandó hangversenyére. A t. művésznő az egykor oly szellemdús, mint zeneszerző oly fényes helyre emelkedett és most oly szerencsétlen Schumann neje a zongorahősök legnagyobbikának Lisztnek itélete szerint is a jelenkor minden hangversenyző művésznői között legtöbb avatottsággal bír. – Játéka nem keresi a nagy közönség múltó tetszését, – inkább egy kisebb, de maradandóbb közönségre kíván hatni. Ezt mutatja a gonddal szerkesztett program is. [...] Figyelmeztetjük a t. művésznőt, hogy műsorozatának magyar fordítását mással eszközöltesse, nehogy oly hibák követtessenek el, mint a jelen programmban, melyben az „Erlkönig” Eger-királynak, a „Reiselied” utazó dalnak fordítottatott.

Az egykori Europa (Európa) szálló, amelynek nagytermét koncertekre is használták (az 1849-es osztrák–magyar összecsapások során lebombázott Redoute – Vigadó – helyett), a Duna partján, a mai Széchenyi téren volt, a Magyar Tudományos Akadémia székháza mellett; helyén ma modern irodaház áll (1–2. kép a 294–295. oldalon).

A *Budapesti Hírlap* tudósítója szerint „Az Europa terme, hangversenyre nem emlékezhethünk, mikor volt oly zsufolt mint ez alkalommal.”¹¹ Clara Schumann első koncertjén még Hildegard főhercegasszony, Ferenc József unokasógornője¹² is jelen volt; ő, ha éppen Pest-Budán tartózkodott, a későbbiekben is mindig figyelemmel kísérte a császári és királyi zongoraművésznő koncertjeit. A *Budapesti Hírlap* beszá-

7 Ellinger József (1820–1891) 1854–60 és 1866–80 között a Nemzeti Színház vezető tenoristája, külföldön is sikeres művész.

8 Dunkl Nepomuk János (1832–1910) zongoraművész, Liszt-tanítvány, 1861-től a Rózsavölgyi & Társa zeneműkiadó és koncertrendező cég egyik tulajdonosa.

9 Mikusi utal rá, hogy Liszt „Clara Schumann” című, a *Neue Zeitschrift für Musik* 1854. december 1-i számában (41/23., 245–252.) megjelent írásának nagy megbecsülésről tanúskodó hangvétele is hozzájárult a művésznő koncertkörútjainak sikeréhez (Mikusi: „Vajjon egy henye milliomosnak...”, 201., 8. jegyz.; uő: „How Many Thousands...”, 463., 7. jegyz.)

10 A magyar műsorlap fakszimiléje: Bónis: i. m., 73.

11 *Budapesti Hírlap*, 1856. február 19.

12 Hildegard Luise bajor hercegnő (1825–1864), I. Lajos bajor király és Therese von Sachsen-Hildburghausen lánya, Albrecht Friedrich von Habsburg-Teschen főherceg özvegye, Erzsébet királyné unokahúga és bizalmasa.



1. kép. Az egykori Európa Szálló épülete

molója egyebekben csak a művésznő általános dicséretére szorítkozik („Schumann Klára assz. művészete délpontján áll. Játéka minden tulajdonokkal bir, mik e téren kitünő hírét s rendkívüliségét igazolják”), és a nagy sikerről, számos ismétlésről ír. A *Pesti Napló* kritikusja azonban kissé mélyebben jellemzi a művésznő játékának sajátosságait, műsorválasztásának igényességét. Rávilágít a rendezés ma már szinte elképzelhetetlen zavaró körülményeire is.

Pesti Napló, 1856. február 20.

Schumann szül. Wieck Klára asszonynak tegnapelőtt első hangversenye tökéletesen igazoló azon hirt, mely a művésznőt megelőzé s igazoló azon magasztalást, melylyel játéka felől a külföldi lapok emlékeznek. Schumann a. játéka, a nélkül hogy a hatást keresné, tisztasága, gyengédsége által megragadja a közönséget. Bár a jelenkor divatos hangversenyzőinek virtuozitásával bir, mégis inkább a nagy mesterek műveit választja, melyek nem viharos előadást, zongora-romboló játékot igényelnek, hanem melyek örök szépségek, gondolatgazdagságok által ragadják meg a műérzket, a bámulást. Ily művek felfogásához költőiség, méltó előadásukhoz bensőség, ihlet szükséges. A játék nemcsak a gyakorlat, a technikai ügyesség eredménye, hanem kifejezése az átérző művészi, költői léleknek is. Ilyen Schumann a. játéka, ki Beethoven C-dur sonatáját és főkép Chopin „nocturnó”-ját megragadó művészettel és költői felfogással adta elő. Játéka, ismételjük, tiszta és rendkívül gyengéd. Mendels[s]ohn F. „dal szavak nélkül” című szép műve után közkívánatra szives volt még egy művet játszani szintén Mendelsohn F.-től s szintén „dalt szavak nélkül.” A nagy számú közönség többszörös lelkesült tetszés-nyilvánítással kísérte a jeles művésznő játékát. A hangversenyen ő császári királyi Fensége Hildegard főherceg-asszony is jelen volt. – A szombaton adandó 2-ik hangverseny, meg vagyunk győződve, a



2. kép. Az Európa Szálló nagyterme

közönség hasonló részvételével fog találkozni. A hangverseny-rendezőt figyelmeztetjük az ugynevezett zártszékek számmal el nem látásából keletkezett kis zavarokra, s a terem világítására. A művésznő a teremért a világítás beszámításával fizet, s a tán az urak báljáról fen[n]maradt gyertyadarabkák már a hangverseny első szaka alatt leégtek, a leghalibb játék alatt kénytelenített a hamv[v]erő eloltani a füstölgő gyertyakanócot.

A *Pester Lloyd* kritikusa egyenesen Liszt fölé helyezi Clara Schumann előadását, aki nem virtuóz darabokkal, technikai bravúrteljesítménnyel kívánja elkápráztatni közönségét, hanem tartalmas művekkel a lelket indítja meg.¹³

A bemutatkozó koncert után öt nappal későbbre volt kitzúve Clara Schumann második hangversenye. A *Budapesti Hírlap* híradásából megtudjuk, hogy a művésznő a köztes időben egyszor magánkörben is zongorához ült:

Budapesti Hírlap, 1856. február 21.

Az első föllépésével körünkben oly kitűnő érdeket ébresztett zongoraművésznő Schumann-Wieck Klára assz. második hangversenyét f. hó 23-án adandja az Europa termében. E jeles művésznő tegnapelőtt f. hó 19-én Bohus Szőgyény Antonia ő nagysága termében is szives volt néhány darabot játszani, s gyönyörű játékaival a jelenvoltakat itt is mint mindenütt elbájolta.

13 Idézi Mikusi: „Vajjon egy henye milliomosnak...”, 186.; uő: „How Many Thousands...”, 464.

Bohusné Szőgyény Antónia (1803–1890), a művészetek közismert támogatója, Brunswick Teréz barátnője, a Pesti Jótékony Nőegylet elnöke Sas utcai szalonjában rendszeresen látott vendégül híres írókat, politikusokat, zeneművészeket.¹⁴ Úgy látszik, elég vonzerővel rendelkezett ahhoz, hogy Clara Schumann is elfogadja a meghívását. Lehetséges, hogy a művésznő ennek a látogatásnak a folyománya-ként vállalkozott a Pesti Jótékony Nőegylet által öt nappal később, február 24-én rendezett jótékony hangversenyen való fellépésre. Clara Schumann egyébként arra is kihasználta a második koncertje előtti szabadnapjait, hogy a várossal ismerkedjék, amelyet elragadónak talált. Február 21-én a Nemzeti Színházba is ellátogatott, Meyerbeer *Észak csillaga* című operájának előadására.¹⁵ De – mint arra a sajtó még távozása után is visszaemlékezik – nagyon élvezte a pesti cigány muzsikások játékát is: „az előadott magyar darabok, valamint a zenészek megható játéka igen meglepték a nagy művésznőt; s kívánságát fejezte ki a magyar zene megismerése fölött”.¹⁶

Bár Clara Schumann szinte mindig egy Beethoven-sonátával indította a koncertjeit, a február 23-i második hangversenyt kivételesen kamaraművel kezdte: Robert Schumann Op. 44-es *Esz-dúr zongoraötösét* tűzte műsorra, amelyet Ridley-Kohne Dávid vonósnégyesével adott elő. A vonósok valamennyien a Nemzeti Színház jeles művészei voltak.¹⁷ A koncertnek két további közreműködője is volt, a teljesen kezdő énekesnő, Grinzweil Jozefa¹⁸ és a zeneszerző-énektanár Wöhler Gottfried személyében, aki nem sokkal korábban szerződött a Nemzeti Zenedéhez,¹⁹ ők azonban – mint ezt a sajtóból megtudjuk – nem váltak a hangverseny javára: „nagyon kevés élvezetet nyújtottak s türelmünket kemény próbára tették”.²⁰ A kritikák ismét kiemelték Clara Schumann nemes, puritán, a klasszikus nagymesterek műveihez méltó előadását, amelyet a megjelent igen nagy létszámú közönség is nagyra értékelt. Az alábbi beszámoló szerzője csak mérsékelten lelkesedik Robert Schumann zongoraötöséért – ellentétben a *Pest-Ofner Zeitung* és a *Hölgyfutár* kritikusaival, akik hangsúlyozzák a német mester valamennyi művének különleges értékét és eredetiségét.²¹

14 Egyes életrajzi források szerint Liszt-növendék volt, ezt azonban mindeddig nem tudtam hitelesen dokumentálni. Mindenesetre személyesen ismerték egymást.

15 *Pesti Napló*, 1856. febr. 23. A hír azért érdemel különös figyelmet, mert 1849-ben, amikor Liszt Wagner társaságában meglátogatta Schumannékat Drezdában, ádáz vita alakult ki, amelyben Robert Schumann Mendelssohn, Liszt pedig Meyerbeer érdemeit és jelentőségét védte.

16 *Hölgyfutár*, 1856. március 7.

17 Ridley-Kohne Dávid (1812–1892), Kirchlehner Ferenc (1791–1868), Pfeifer Antal (?–?), Szuk Lipót (1821–1897).

18 Grinzweil Jozefa (1839–1911) a húga volt Grinzweil Norbertnek, aki 1850-ben Rózsavölgyi Gyulával a Rózsavölgyi és Társa zeneműkiadó és hangversenyrendező céget alapította. Jozefa a koncert idején még a 17. évét sem töltötte be, hangja és énektudása csak később fejlődött olyan színvonalra, hogy még Liszt kíséretével is felléphetett. 1861-ben feleségül ment Dunkl Nepomuk Jánoshoz, aki ugyanazon évtől lett a Rózsavölgyi és Társa cég egyik tulajdonosa.

19 Wöhler Gottfried (?–1888) a Nemzeti Zenede énektanára.

20 *Budapesti Hírlap*, 1856. február 24.

21 Idézi Mikusi: „Vajjon egy henye milliomosnak...”, 186.; uő: „How Many Thousands...”, 466.

Pesti Napló, 1856. február 25.

Schumann Klára a. 2-dik hangversenyén közönségünk műizlésének, a nemesb művészet iránti érzékének örvendetes jelét adá. [...] A közönség, mely élvezet keres a művésznő szép és nem hatáshajhászó játékában, bizonyítja azt, miként a játék éreztet vele a nagy mesterek műveinek szépségeit, hogy e játék felfogatója vele azon gondolatgazdagságot, azon harmonikus egységet, mely e nemes műveket jellemzi. Ez e játék legfőbb érdeme, hogy a classikus művekhez méltó előadással felismertetni törekszik a nagy közönségnél is a remekműveket, s előadásában nem a technikai ügyesség kifejtése a főczél. Játéka, főleg Beethoven D-moll sonatájánál elragadó volt. A közönség kíváncsára e szép mű [!] utolsó részét ismételni sziveskedett. Az ötös (Schumann Roberttől) csak a 4-ik részben bírta a figyelmet lekötöni, de a jeles játék egész előadás alatt méltánylásra talált. A közönség zajos tapsok[kal] és számtalan kihívással adá elragadtatásának jelét. E hangversenyben Grinzweil Jozefa k.a. és Wöhler zenedei tanár is közreműködtek. [...] A k.a. hangja tökéletes alt-dispositióval bír s ő a sopranhang magaslatán kísérlett szerencsét; de előadása, a lámpaláz mellett is érzésteljes volt. Wöhler úr önszerzett balladát énekelt circiter akként, mint midőn munkaközben [sic] valaki dudolgat magának. Éneke egy részben derültséget, egy részben boszankodást [sic] keltett fel. Wöhler úr jeles énekmester, de nem énekes.

Mivel Clara Schumann hivatalos koncertjei az Európa szálló termében mindig délben kezdődtek, lehetőség nyílt rá, hogy a művésznő még aznap este részt vegyen Peter Vendel pesti zongorakereskedő estélyén is, amelyen a pesti zeneélet színe-java megjelent.²²

A Pesti Jótékony Nőegylet által a Vakok Intézete javára rendezett koncertre február 24-én déli fél egykor került sor az Európa szálló melletti Lloyd-palota első emeleti dísztermében.²³ A vegyes műsorú koncerten Clara Schumann – mint azt Mikusi az egymásnak némileg ellentmondó sajtóhíradások alapján pontosította – két Mendelssohn-művet adott elő: a WoO 3 *Scherzo à capricciót* és az Op. 67/4. *Spinnerliedet*. Másnap, február 25-én este pedig az Udvarnál játszott Hildegard főhercegnő estélyén.²⁴

Harmadik, utolsó önálló koncertjének műsorát azért éppen a *Pesti Napló* előzeteséből idézzük, mert J. S. Bach műve (egy a-moll „Praeludium és fuga”) egészen mulatságos sajtóhibával jelent meg, ami talán csak akkor lenne némileg menthető, ha feltételezzük, hogy a lap szerkesztői kézírásos műsört kaptak kézhez. Nagyon is lehetséges, hogy még nem készült el a nyomtatott műsor, amelyen ezúttal a kétnyelvű program hátlapján hosszú német magyarázatot is közöltek Schumann *Karneváljának* jobb megértése céljából.²⁵

22 Eredetileg úgy volt, hogy a nagy saját koncerteket is Peter Vendel zongoratermében fogja adni. Ld. Mikusi: „*Vajjon egy henye milliomosnak...*”, 184–185.; uő: „*How Many Thousands...*”, 462. A soirée időpontja a sajtóközlések alapján nem teljesen biztos, ld. uő: „*Vajjon egy henye milliomosnak...*”, 202., 18. jegyzet; uő: „*How Many Thousands...*”, 467., 15. jegyzet.– Clara Schumann mindhárom 1856-os saját koncertjének műsorlapján feltüntették, hogy Peter Vendel zongoratórából származó Streicher-zongorán játszott.

23 A Hild József által épített palotáról és használatáról ld. <http://hg.hu/cikkek/varos/10806-a-klasszicista-pest-eke-ilyen-volt-a-lloyd-palota>.

24 Mikusi: „*Vajjon egy henye milliomosnak...*”, 187–188.; uő: „*How Many Thousands...*”, 466–467.

25 Szövegét és a „B.” jelű szerző kitérére vonatkozó hipotézist ld. Bónis: i. m., 74.

Pesti Napló, 1856. február 26.

Schumann Klára assz. 3-dik hangversenye febr. 27-dikén (szerdán) lesz déli 12 órakor az „Europa” című szálloda nagy termében. Midőn a közönséget eleve figyelmeztetjük azon műélvezetre, melyet e hangverseny bizonyára nem kisebb mértékben fog nyújtani, mint a két első, sietünk egyszersmind közzétenni e harmadik hangverseny programját, mely a következő: 1. Sonate (F-mollból) Beethoventől; 2. Dal, énekli Ellingerné asszony;²⁶ 3. Szendergő, Esti dal Schumann Roberttől. 4.a) Sarabande, Gavotte. Táncdarabok (Brahmstól); b) Oraclodium és huga [sic!] Bachtól. 5. Dal, énekli Ellingerné asszony. 6) Carneval. (Apró jelenetek), Schumann Róberttől.

E búcsúkoncerten Clara Schumann (a hagyományos Beethoven-szonáta mellett) elsősorban férje kompozícióira helyezte a hangsúlyt: a nyomtatott műsorlapról megtudjuk, hogy a 3. szám az Op. 124/16. fantáziadarab, a *Schlummerlied* és az Op. 82/8. erdei jelenet, a *Jagdlied* volt, továbbá azt is, hogy Brahms táncait (WoO 5 és 3) a művésznő kéziratból játszotta. Merészségnek számíthatott pesti koncertműsorokon, hogy valaki Bach-művet tűzzön műsorra: Clara Schumann mert – és nyert! A *Pesti Napló* kritikusa szerint „[a] ’praeludium és fuga’ Bachtól hatásos mű”,²⁷ és a *Pester Lloyd* recenzense is kiemeli e – valószínűleg a *Wohltemperiertes Klavier* valamelyik kötetéből származó – darab előadását, amely olyan mély nyomokat hagyott a közönség szívében, hogy amikor a művésznő két év múlva visszatért Pestre, második koncertjén közkívánatra újból műsorra kellett tűznie. Schumann Op. 8-as *Karneválja* már korántsem talált ennyire egyöntetű elismerésre: míg a *Pesti Napló* kritikusa szerint „sok kedves mozzanattal bír”, a *Hölgyfutár* szerint pedig „különösen tetszett”,²⁸ a *Pest-Ofner Zeitung* szerint „felettebb kétértelmű zenei capriccio, még ha szellemmel teli is”, és a *Pester Lloyd* kritikusa is furcsának találta.²⁹

A hangverseny végén Clara Schumann a pesti művészek nevében egy nagy koszorút (és bele rejtve még egy kisebbet is) kapott, amelynek átadói között volt Mosonyi (akkor még eredeti nevén Brand) Mihály is. Minderről részletesen beszámol Bónis Ferenc, aki szerint Mosonyira nagy hatással volt Robert Schumann zenéje, s ennek mélyebb megismeréséhez Clara Schumann pesti koncertjei is nagyban hozzájárultak. Bónis hangsúlyozza, hogy „Clara Schumann hangversenyei ismertették meg elsőként a magyar közönséget Schumann műveivel. Hatásuk nem maradt elszigetelt: figyelemreméltó Schumann-kultusz követte Pesten.”³⁰

A művésznő pesti bemutatkozásának általánosan rendkívül pozitív visszhangját megzavarta egy sajtópolemia, amely akörül a 100 forintos adomány körül ala-

26 Ellinger Józsefné Ernst Teréz (1835–1898) a Nemzeti Színház alt énekesnője. Mikusi a *Pester Lloyd*-ban megjelent kritika alapján megállapította, hogy a koncerten Friedrich Wilhelm Kücken két dalát (*Das Mädchen von Juda* és *Neapolitanisches Lied*) adta elő.

27 *Pesti Napló*, 1856. február 29.

28 uott; *Hölgyfutár*, 1856. február 28.

29 A német lapok kritikáit idézi Mikusi: „Vajjon egy henye milliomosnak...”, 189–190.; uő: „How Many Thousands...”, 468.

30 Bónis: i. m. 75.

kult ki, amelyet Clara Schumann a Pest-Budai Hangászegyleti Zenede számára egy alapítólevéllel együtt eljuttatott „egy szegény gyermek ingyenes oktatása” támogatására. Arról folyt a vita, hogy a nehéz anyagi helyzetben lévő, családfenntartó művésznő saját elhatározásából vagy felszólításra (más vendégszereplő művészek hasonló eljárását utánozva) döntött-e az adományozás mellett. Hamarosan kiderült, hogy az ügyben szerepe volt a Clara Schumann által már régebben ismert, művészként a február 23-i koncerten csúfosan megbukott Wöhler Gottfried zenedei tanárnak is. Mivel ezt az ügyet Mikusi említett tanulmányai részletesen feltárják, sőt egy rövid, összefoglaló ismertetése az Országos Széchényi Könyvtár honlapján is olvasható,³¹ erre itt most nem térek ki.

Pestről való elutazása után a hazai sajtó továbbra is figyelemmel kísérte Clara Schumann életét, gyakran közölt róla híreket. A *Hölgyfutár* például 1856. augusztus 5-én tudósított arról, hogy a „zongora királynő [...] nagy hírű férje, az örült zene-költő Schumann Róbert – mint hírlík július 29-kén Bonnban meghalt”. Ugyanez a lap 1856. december 22-én egy álhírt is közöl, mely szerint „Wieck Klára, Schumann Robert özvegye, a nálunk még mindig oly kedves emlékéü zongoraművésznő, közelebb le fogja tenni özvegyi fátyolát, és Gade Niels zeneszerzővel, első férje hű elvtársával és a 'jövő zenéje' egyik előkelő matadorjával [sic!] oltárhoz fog lépni.”³² Az utóbbi hírről rövidesen kiderül, hogy egy féltékeny zongorista terjesztette, a lap 1857. január 26-i száma közli is a cáfolatot.

1858

Clara Schumann bő két és fél évvel felejthetetlen pesti bemutatkozása után, ismét bécsi hangversenyeit követően érkezik Pest-Budára. A lapok nagy örömmel jelentik a hírt. Az első koncert műsorát a Pesti Napló előzetese így közli:

Pesti Napló, 1858. november 21.

Wie[c]k Schumann Klára a. cs. kir. kamarai énekesnő [sic!], a jeles művésznő megérkezett s hangversenyét az „Europa” szálloda termében holnap d. 12 órakor adandja. Elég megneveznünk a művésznőt, hogy tudjuk, mi élvezet vár reánk e hangversenyben. A műsor a következő: 1. „Sonate phantasia” 27 mű (Es-durból) Beethovenétől: előadja a hangversenyzőnő. 2.a) „A dal szárnyain” Mendelssohn B.-től, b) „Én többé neked mondani nem akarom” Volkmann Róberttől, éneklí Jekelfalussy úr. 3. a) „Románcz” 32 mű, b) „Andante” és „Allegretto” (canon alakjában) 56 mű, Schumann Róberttől, előadja a hangversenyző. 4. „Notturmo” és „Scherzo”, (H-moll) Chopintól; előadja a hangversenyzőnő. 5. „Uti dal” Mendelssohn B.-től, éneklí Jekelfalussy úr. 6. „Rondo Capriccioso”, Mendelssohn Bartholditól [sic], előadja a hangversenyzőnő.

31 https://nemzetikonyvtar.blog.hu/2016/08/12/„szaz_forint_clara_schumannntol_most_tobbet_nyom_a_latban_mint_ketezer_liszttol.”

32 Niels Gade (1817–1890) dán zeneszerző, karmester, másodkarnagy Mendelssohn mellett a lipcsei Gewandhaus Zenekarnál, 1847 novemberétől rövid ideig utóda is. Schumannékkal is jó barátságban állt, de az Újnémet Iskola „jövő zenéjéhez” nemigen volt köze. A kritika idején, 1856-ban azonban még nem alakultak ki sem az egyértelmű frontvonalak, sem a világos terminológia.

A kritikák egyöntetűen lelkesek. A *Pesti Napló* szerint „Schumann a. a jelenkor legnagyobb zongoraművésznője és tán a zongora elismert hősnői közt is azért a legnagyobb, mert senki se tud annyi lágysággal, oly bensőséggel játszani, mint ő.”³³ A *Budapesti Hírlap* B. Gy. monogrammal jelzett kritikusa (Beliczay Gyula?) kissé fellengzősen, de igen szemléletesen idézi elénk a gyászában is méltóságteljes, tökéleteset nyújtó művésznőt:

Budapesti Hírlap, 1858. november 23.

Schumann-Vieck Klára első hangversenye.

Schumann-Vieck [sic] Klára neve jelszó lett mindazokra nézve, akik valóban művészi zongorajátékban szeretnek gyönyörködni. [...] Schumann Klára a szerencsétlen Schumann Robert neje legelőbb tán nem is művészetével, hanem sorsával hódítja meg a gyöngegd sziveket. [...] Megjelenése, egész lénye, valamint művészete, mintha a nő gyászából neki is jutott volna osztályrész, félreismerhetetlenül magukon viselik a csendes busongás s a tűró lemondás bizonyos jellegét. Ugy hogy ezuttal is, midőn férje szerzeményeit, a románczot és a másik rövid tanulmánydarabot játszta, úgy elborongott e művek fölött, mintha Robertje sirjára virágot ültetett volna. A közönség tapsa, mely minden művészenek jól esik, őt e művek előadása után úgy érinté, mintha egy résztvevő kéz bánatából rázta volna föl. [...] Schumann Klára mint művésznő is igen megnyerő és kiváló egyéniség. A lélek, mely arcán ül, minden követelés nélkülisége mellett is meghatja a nézőt. S ugyanez játéknak szelleme is. Ő nem kaczerkodik egy cseppet is művészetével. A zongorához ül, egypár igénytelen rövid futam után hozzá fog darabja játszásához. Figyelemmel mélyed belé, mint a ki valamit igen értelmesen akar másoknak elolvasni. A gyakorlott hatás soha nem teszi elbizottá vagy öntetszelgővé. Meghajlása inkább a szerény köszönet mint a diadal érzetének kifejezése. Az első hangtól az utolsóig [sic] nem hagyja el művészi nyugalma soha; bármily briók és forték jöjjenek a szenvedély ő rajta soha, mindig ő uralkodik a szenvedélyeken. Ehhez járulván rendkívüli technikája, játéka oly biztos, szilárd, tiszta, értelmes és arányos, hogy ha a gépbe lelket lehetne gondolni, azt hinnők gép játszik és nem emberi, a pillanat által kormányzott ujjak, vagy pedig azt vélnők, hogy tiz ujjának mindegyikében külön lélek van, mely midőn minden ujjat külön vezet, egyszersmind a legfelségesebb egyetértést ismét egy másik rendező s egybeolvasztó hatalom tartja fönn. E benyomást gyakorolta reánk az első sonatával, a románczccal, a Chopin-nocturnnel és a Rondo capricioso-val. Egy óramű, melynek kerekai üveg alatt láthatók, nem mutathatja átlátszóbban szerkezetét, mint Schumann Klára játéka az előadott hangmű minden egyes hangját és egész szellemét. Forraszd egybe a legnagyobb átlátszó-ság és szilárdság fogalmát, és meglelted Schumann játékához a kifejező szót. – Jekelfalussy úr³⁴ egypár jobb népdalt adott az élvezethez, és modest megjelenése és előadása igen illett e szép hangverseny jelleméhez. B. Gy.

A második, november 28-ára hirdetett koncert különlegessége az volt, hogy Clara Schumann ezúttal a híres, Pesten is igen népszerű Pauline Viardot-Garcia társaságában lépett fel. A kiváló mezzoszoprán/alt énekesnő éppen befejezte a Nemzeti Színházban hosszabb vendégszereplését, amelynek időtartama alatt szer-

³³ *Pesti Napló*, 1858. november 23.

³⁴ Jekelfalussy Albert (1825–?) a Nemzeti Színház tenoristája a program szerint Mendelssohn és Volkmann dalaiból akart énekelni. A *Pesti Napló* kritikusa szerint „bár hangja még rekedt volt, a nagy művésznő iránti hódolatból énekel” – esetleg egyszerűbb népdalokat?

zódése értelmében máshol nem léphetett fel, és most régi barátnője hangversenyén háromféle funkcióban is vállalkozott a közreműködésre: mint énekes, zongorista és zeneszerző.³⁵ A műsor előzetes közlésében ezúttal a *Budapesti Hírlap* követt el elképesztő hibákat, s erre ezúttal nehéz bármi mentséget találni.

Budapesti Hírlap, 1858. november 27.

Schumann Klára asszony holnap délben adandó második hangversenyének műsora ez: 1. Sonate, 101. mű Beethoven-tól. 2. Dallam Rossini „Olasznó Algirban” című daljátékából. 3. Bevezetés és változatok két zongorára, Schumann R.től. 4a. Miért? és Álomzavar Schumann ábrándarabjaiból zongorára. b. „Tempo di Ballo” Scarlottitól [!] c. Futam [!] A mollban Bach S.től. 5. Mazurka Chopintól énekre alkalmazva Viardot Paulina asszonytól. 6. Tánczok bengali [!] stylben zongorára Brahms J-től. Már maga azon körülmény, hogy e hangversenyben két európai híru művész nő működendik, azt a legtrikább élvezetek fokára emeli.

A *Pesti Napló* ugyanaznap megjelent műsorközlése teljesen egyezik az időben elkészült nyomtatott műsor hibátlan magyar szövegével (3. kép a 302. oldalon), így érthetetlen, miért nem azt használták fel a *Budapesti Hírlap*nál.

A hangversenyről a „Napihírek és események” rovatban a koncert után két nappal megjelent részletes kritikában (anélkül, hogy saját hibájukért mentetetőznenek) egy német lap közleményére hivatkoznak, ez azonban alkalmat nyújt a recenzensnek arra is, hogy viszonylag hosszabban írjon Brahms kéziratból játszott magyar táncainak fogadtatásáról.³⁶

Budapesti Hírlap, 1858. november 30.

Schumann Klára második hangversenye, melyet másik híres művészenkkel Viardot Garcia asszonnyal összefogva mult vasárnap adott az „Europa” teremben, minden várakozást fölülmult. A közönség versenyezni látszott a művészi sikerrel, s nehéz lenne megmondani, melyik volt nagyobb. Oly zsufova még az Europa termet soha sem láttuk mint ezuttal. A nagy terem mellé még a kis termet is föl kellett szabadítani, s midőn a tóduló közönség már azt is ellepé, a legutóbb jöttek a zenekart foglalák el. És a pestiek müizlésének még nagyobb érdemére legyen mondva, az eső is versenyt szakadt a közönséggel. A hangversenyzőnő Beethoven sonatájával nyitá meg a szellemi lakomát. Fájdalom hogy a nagyoknak elül kell járni. Az elhelyezkedő sokaság zaja sokat elrabolt e nagyserü mű értelmes hallgatásából. Különben a ki később Bach A moll fugáját nyugodtan hallgatá, és figyelemmel kísérte, mily látszatos könnyűséggel oldá meg Schumanné asszony e rendkívül nehéz és complicált mű hangtételeit, mily biztonssággal játszta azokat az octávákat balkézzele, hogy olvasztá egymásba a legellentéteesebb ütemeket, az nem fog kétkedni, hogy nemcsak a nagyfejú Bach Sebestyén bizhatja művét bátran oly „gyöngge

35 Pauline Viardot-Garcia (1821–1910) a fiatal Lisztől tanult zongorázni, és Anton Reichától vett összhangzattan és ellenponttan-leckéket. Barátai közé tartoztak kora jelentős zeneszerzői (köztük Chopin, Berlioz, Saint-Saëns), ő maga is termékeny zeneszerző volt.

36 Margit L. McCorkle Brahms-műjegyzéke (München: Henle 1984) a WoO 1 *Ungarische Tänze* „Zur Entstehung” rovatában (497.) említi, hogy Brahms már 1854-ben ajándékozott Clara Schumann-nak egy magyar táncokat tartalmazó kéziratot. Clara nyilván ebből játszott néhányat 1858-ban Düsseldorfban, Budapesten és Bécsben. Ezek azonban Brahms közlése szerint az 1869-ben publikált, ismert négykezes magyar táncok sorozataiban nem szerepeltek. („In den 'ungarischen', die jetzt herauskommen sollen, ist nicht eine Note von denen, die früher Frau Schumann hatte und öffentlich spielte.”)

Pest, vasárnap Novemb. 28. 1858.
 déli 12 órakor

Europa szálloda teremében

Schumann Klara
 szül. Wieck.
 es. kir. kamera művésznő

2^{ik} HANGVERSENYE
VIARDOT GARCIA assz.
 szives közreműködésével.

MŰSOR.

1. **Sonata** A durból 101. mű Beethoven L.-től, előadja **Schumann Klára** assz.
2. Dallam **Italiana in Algieri** című operából Rossinitól; éneklí **Viardot Garcia** assz.
3. **Andante változatokkal** két zongorára Schumann Róberttől előadja **Viardot és Schumann Klára** asszonyok.

Második szakasz.

- a) „Éjjel“ és „Miért?“ Robert Schumann ábrándjaiból 12-ik mű,
- b) **Tempo di Ballo** Scarlattí D.-től (a 18-dik századból). Közkívánatra **Praeludium és Fuga** A.-mollból J. S. Bachtól, mind a hármat. előadja **Schumann Klára** assz.
- c) **Mazurka** Chopin F.-től dallamra alkalmazva spanyol szöveggel dalhoz szerzette és előadja **Viardot Garcia** asszony.
5. **Táncok** magyar modorban (kézirát) Brahms Jánostól; előadja **Schumann Klára asszony**.

Körszék **3** ft. Számozottszék **2** ft. és Bemenet **1** ft. összes mű- és zenekereskedésekben kaphatók

A zongorák **Streicher** ur bécsi zongora tárából valók.

3. kép. Az 1858. november 28-i hangverseny műsora (Robert-Schumann-Haus, Zwickau, CSPr. Nr. 487.)

nem”-beli kezekre mint Schumann Klára. S nézetünk szerint itt adott összes eddigi hangversenyeinek e darab volt non plus ultrája s azért a csinos, de e mellett kis ábránddarabkákat nem említve, még csak azt jegyezzük itt föl, hogy a hangversenyzőnő férjétől egy andantét és változatokat Viardot Garcia asszonnyal együtt játszott két zongorán. Ily meglepő egyetértés és harmonia csak a legjobb testvérek között lehetséges, pedig egyetértő testvéreket legritkábban találunk a művészetben. Viardot asszony úgy látszik, ha mint énekesnő végkép elvesztené is hangját, még mindig igen becses hanggal rendelkezne a zongorán. De hogy ő még énekelni is páratlanul tud, azt Chopin mazurkáinak előadásá-

val bizonyítá be. A közönség szűnni nem akaró lelkesedéssel ismételteté e lengyel dalok egyikét.

Az élvezetes hangversenyt végre Schumann K. assz. Brahms A.[!] magyar táncznótáival fejezte be, melyeket egy lap nem tudjuk prófétai sejtelemmel-e, „bengalische Weisen”-nek nyomtatott ki. E darab, mivel nem cigány vonó alól került ki, nem hatott nagyon, mit a hangversenyzőnő gyöngéd lelkével megérezve, ismétléskor egy csárdásosabb magyarral váltott fel, mi sokkal tetszetősebb is volt. A kitünő művésznő holnapután harmadik s utolsó hangversenyét adja szintén az Európában és hasonlóképp délben.

Azért idéztük teljes egészében ezt a kritikát, mert világosan mutatja, mennyire igyekezett a magyar főváros művelt közönsége bizonyítani a magasrendű művészet iránti érzékét és elkötelezettségét – amire Clara Schumann koncertjei jó alkalmat adtak. A hatalmas érdeklődés, a „szellemi lakomát” rendszeresen megnyitó Beethoven-sonáta, a Bach-fúga mint Clara Schumann előadóművészetének „non plus ultrá”-ja, a kamaramuzsikálás kivételes harmóniájának értékelése mind erről tanúskodnak. De azért ragaszkodnak a teljesen sajátjuknak érzett „csárdásos magyarhoz” is, úgy, ahogyan azt a cigány muzsikusok előadásában megszokták.

A *Pesti Napló* kritikusanak sem különösebben tetszett az újdonságként bemutatott Brahms-muzsika: „A Brahmstól vett tánczok (magyar modorban) azon nagy virtuozitás, az ujjak azon rendkívüli sebességének kitüntetésére szolgáltak, mely a nagy művésznőt Liszt mellé emeli. A szerzemény nehéz, de kevés dallamossággal bír.”³⁷

Több lap is említést tesz a Pest-Budai Dalárda február 29-én este az „Arany Horgony” vendéglőben a két művésznő tiszteletére adott énekestélyéről.³⁸ Arról azonban nincs hír, hogy valóban elmentek-e, s ha igen, sikerült-e őket muzsikálásra bírni. Clara Schumann azonban december 2-án még egy búcsúhangversenyt is adott, ismét az Európa szálló nagytermében. A hangversenyt ezúttal ismét egy Schumann-kamaramű, az Op. 63-as d-moll zongoratrió nyitotta meg, Huber Károly és Huber József közreműködésével,³⁹ de azért Beethoven-mű is volt a műsoron, az Op. 35-ös *Eroica-variációk*. Nem maradhatott el a barokk muzsika sem, amelyet Bach mellett ezúttal ismét Scarlatti képviselt. Clara Schumann játszott egy szonátatételt Webertől is (az Op. 39-ből), Chopintól pedig a fisz-moll noktürn (Op. 48/2). Énekesként az Ellinger házaspár működött közre, akikkel a művésznő már 1856-ban is koncertezett. A program szerint mindketten Schumann-dalokat énekeltek (bár az alábbi kritikából arra következtetünk, hogy Ellinger megváltoztatta a műsorát), sőt Ellingerné műsorra tűzött Clara Schumann Op. 12-es *Liebesfrühling* sorozatából is egy dalt. A *Pesti Napló* beszámolóját idézzük:

37 *Pesti Napló*, 1858. nov. 30.

38 *Budapesti Hírlap*, 1858. november 28.; *Pesti Napló*, 1858. november 28.; *Vasárnapi Újság*, 1858. december 5.

39 Huber Károly (1828–1885) hegedűművész, a Nemzeti Színház karmestere, zeneszerző, a Nemzeti Zenede, majd élete utolsó évében a Zeneakadémia hegedűtanára, Hubay Jenő édesapja. Gyakori kamarapartner volt rokona (talán unokatestvére), a csellista Huber József.

Pesti Napló, 1858. december 5.

Schumann Wieck Klára a. ezuttal utolsó hangversenye ismét nagy közönséget vont a kis Europa terembe, ismét nagy gyönyört nyújtott. Játékának egyik legszebb részei voltak [!] Bach Gavotteja s a Beethoven Eroica simphoniájából vett motívumra Beethoven által irt változatok. Bámulatra ragadott a művészet ily foka. Azon költői előadás, azon gyors játék, mely elragad, elbájol, mely egyetlen egy hibával sem csökkenti azon magasb élvezet, mit e játék felkölt. A Huber Károly és József urak tiszta és pontos játéku által kísért D moll triot Schumann Roberttől, Chopin Nocturne-jét, Scarlatti két kedves műveit játszá még a kedves művésznő. Ellingerné a. Schumann Klárától egy egyszerű kedélyes dalt s Schumann Roberttől egy szép szerzeményt énekelt tetszés mellett. Ellinger úr a szép magyar dal s csinos énekének hatását egy szerencsétlen felkiáltással ezuttal is megrontá. A hangversenyen ő cs. kir. Fensége Hildegard Főhgasszony is jelen volt.

A Bach-mű sikerét ugyesen és gyorsan kihasználta a Rózsavölgyi zeneműkiadó: a *Pesti Napló* már december 18-án jelezte, hogy megjelent náluk a „Gavotte D moll Bach Sebestyéntől, az itteni hangversenyen Schumann Klára asszonytól játszva”. Ezt az utalást a címlapon is kinyomtatták (lásd a 4. képet.)

Valamivel később, hasonló utalással, német nyelvű címlappal ugyancsak kiadták a második 1858-as koncerten elhangzott Domenico Scarlatti-művet, a *Tempo di Ballót* is, amelyet Mikusi Balázs az OSZK-ban őrzött példány alapján a „Non presto mà a tempo di ballo” tempójelzésű szonátával (K. 430, L 463) azonosított, és megjelenését 1859-re tette.⁴⁰

Bár Clara Schumann a legjobb emlékeket hagyta maga után Pest-Budán, mégis több mint hét esztendőnek kellett eltelnie ahhoz, hogy ismét a magyar fővárosba látogasson. A lapokban nem is egyszer írtak róla azzal az óhajjal, hogy „bárcsak hozzánk is elhozná [...] a hangversenyek szele”,⁴¹ sőt volt, hogy már konkrét dátummal jelezték jöttét. Joachim Józseffel együtt várták 1860 áprilisára, majd 1861 februárjára,⁴² végül azonban csak Joachim érkezett meg és adott koncerteket Pesten 1861 márciusában. A művésznő csak öt évvel később, 1866 márciusában vállalkozott egy újabb pesti látogatásra, amelynek hírért a *Zenészeti Lapok* már 1865 novemberében megszelligtette, s utána több alkalommal is visszatért rá.⁴³

1866

Az első koncertet március 14-ére tűzték ki, immáron azonban nem az Európa szálló termébe, hiszen végre felépült a Vigadó, és 1865. augusztus 15-én nagytermét a koncertek számára is felavatták Liszt *Szent Erzsébet legendája* oratóriumának ősbemutatójával. A továbbiakban a Vigadó kisterme lett Clara Schumann koncertjei-

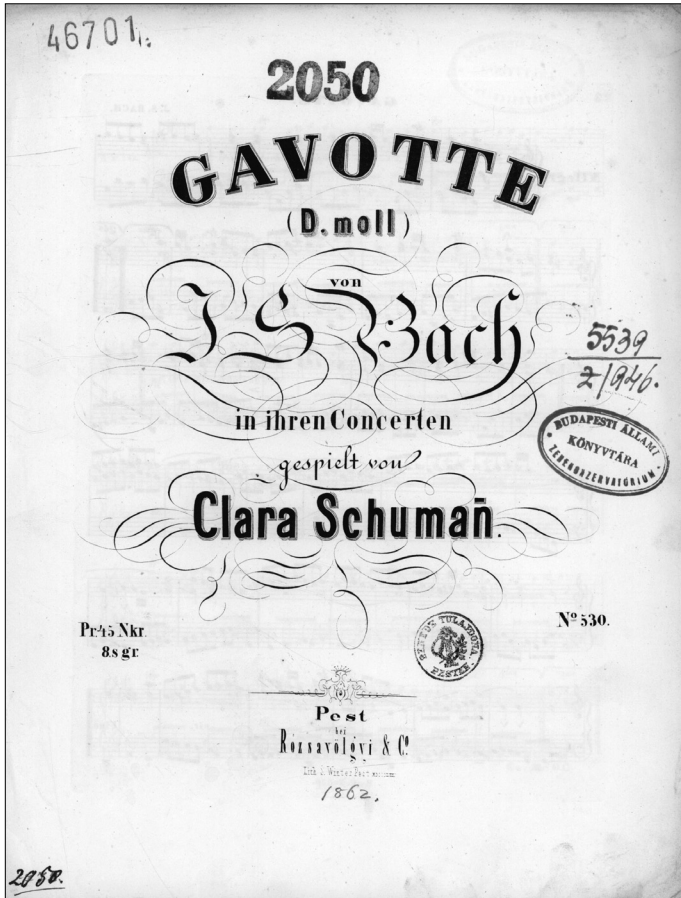
40 „Tempo di Ballo von D. Scarlatti in ihren Concerten gespielt von Clara Schumann”, RV No. 570.

Mikusi az OSZK honlapján található blogjában reprodukálja a címlapot, ld. a 31. jegyzetet.

41 *Zenészeti Lapok*, 1860. november 28., 72.

42 *Vasárnapi Újság*, 1860. április 1.; *Hölgfutár*, 1861. január 10.; *Vasárnapi Újság*, 1861. január 20.; *Zenészeti Lapok*, 1861. január 23., 135.

43 *Zenészeti Lapok*, 1865. november 2., 1866. január 21., február 18., február 25.



4. kép. Bach: Gavotte, címlap (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Zenetörténeti Kutatókönyvtár, M 46701)

nek helyszíne, hiszen ez akusztikai szempontból alkalmasabb volt szóló hangversenyekre, mint a nagyterem. 1866-ban két hangversenyt adott, az elsőt március 14-én, amely szokás szerint egy Beethoven-szonátával kezdődött (az Op. 31/2-es d-moll szonátával) és Schumann *Kreisleriana* sorozatának részleteivel zárult (lásd a műsorlapot, 5. kép a 306. oldalon).

A *Pesti Napló* kritikusa nem merül el a részletekben, és továbbra is egyértelműen lelkes.

Pesti Napló, 1866. március 18., melléklet

Különfélék. Pest mart. 17.

Schumann Klára tegnapelőtti hangversenye valóságos művészi esemény volt a fővárosi zenekedvelő közönségre, t.i. azon zenekedvelőkre, kik a remek, nemes zenét, az egyszerű, de szívet ragadó zenét szeretik. [...] vannak művészi specialitások, kik elérve a tökély tetőpontját, sokáig birják ott magukat fenntartani minden legcsekélyebb hanyatlás vagy változás nélkül. A mi a hangverseny részleteit illeti, csupán annyit jegyzünk meg, hogy a

Szerdán, 1866. Marczius 14-én
esti 7 órakor

A VÁROSI VIGARDA TERMÉBEN

SCHUMANN KLÁRA
asszony, es. k. zongoraművésznő

ELSŐ
HANGVERSENYE.

MŰSOROZAT:

1. Sonata D. Moll, op. 31. 2-ik sz. . . . Bethoventól.
Előadja Schumann Klára assz.
2. „Az első ibolya“, dal Mendelssohn B.-tól.
Előadja Schönfeld Paulina k. a.
3. a) Allegretto, a „Momens musicales“ból.
op. 94. H. 2. Schubert F.-tól.
b) „Pengetőn“ Hiller F.-tól.
c) Impromptu As-dur op. 29. . . . Chopin F.-tól.
Előadja Schumann Klára assz.
4. Variations sérieuses op. 54. . . . Mendelssohn B.-tól.
Előadja Schumann Klára assz.
5. „Hová“, dal. Schubert F.-tól.
Előadja Schönfeld Paulina k. a.
6. Kreisleriana op. 16. (1, 2, 5, 6 és 8. sz.) Schumann R.-tól.
Előadja Schumann Klára assz.

Schönfeld Paulina kisasszony közreműködése a hangverseny-
zónő iránti szívességből történik.

**Körszékerek 3 frtjával, számozott ülések 2 frt és
belépti jegyek 1 frtjával Rózsavölgyi és társa és
Treichlinger J. urak zenekereskedésében, valamint az előadás
napján a pénztárnál.**

A zongorák Streicher ur bécsi gyárából valók.

5. kép. Az 1866. márc. 14-i koncert műsora (Robert-Schumann-Haus, Zwickau, CSPr. Nr. 782)

nehéz és érdekes program minden egyes száma hangversenyző által megragadó művészettel hajtattott végre, és a nagy, műértő közönség zajos tetszésével találkozott. A hangversenyben Schönfeld Paulina működött közre, a mennyiben két dalt középszerű hanggal középszerűen adott elő.

A *Zenészet*i Lapok nyilvánvalóan szakértő tollából származó, jelzetlen kritikája azonban mélyebbre hatoló összefoglalást nyújt, a művésznő múlthatatlan érdemei mellett nem hallgatva el játékanak bizonyos kedvezőtlen változásait sem, így érdemes teljes egészében közölnünk.

*Zenészet*i Lapok, 1866. március 18.

Schumann Klára első hangversenye
(Március 14-én a vigadó kisebb termében.)

Ez uttal a szó valódi értelmében szűk volt a kisterem; s azon általános érdekeltség mellett, melylyel a fővárosi közönség minden osztálya sietett e nagy művésznő által nyújtott magas szellemi élvezekben részesülni, bátran áttehette volna az előadás színhelyét a szomszéd nagyterembe is.

Schumann Klára assz. mindig a legnagyobb előzékenységgel, részvét és méltánnyal találkozott a magyar fővárosban, melynek műértő mivelt közönsége ez uttal is megmutatta, hogy a valódi művészet képviselőit érdemük szerint tudja méltányolni. Közel nyolc éve, hogy Schumann Klára utoljára hangversenyezett nálunk, közönségünk nem tudta az óta feledni remek játékát s mindenkit elragadó fényes tehetségét, melylyel kizárólagos feladatául tűzte a valódi mesterművek s főleg genialis férje művei magyarázatát, miben mindenk fellett páratlanul áll. Minden kritikán felülálló gyönyörű s bevégzett technikája ma is oly fényben ragyog mint évekkel ezelőtt. Emlékező tehetsége – ő mindent kívülről játszik – ma is meglepő s műsora ma is ép úgy képviseli a legnemesebb irányt, mint pályája [sic] kezdetén, melyhez szellemben folyvást hű maradt. Ő soha nem ad engedményeket a közönséges izlésnek; mint a múzsák választott fejedelmnöje, ő mindig a valódi művészet mérlegével mér, és zsoldjába nem fogad mást, csak a szellem keresztvizében részesült választott vitézeket. Ezekkel ép úgy meg tudja ő védeni a művészet égi birodalmát, mint mások egy sereg derűre-borura összeszedett zsoldossal. – Beethoven, Chopin, Schumann, Schubert, Bach Seb. stb. az ő világa, s el lehet fölé mondani, miszerint ezek szellemével egy maga jobban megismerteté a világot, mint a többi hangversenyzők – Lisztet kivéve – valamennyien.

Műsora nagyrészt már ismert s általa máskor is értelmezett darabokat tartalmazott. Ezek közé soroljuk Beethoven „D-moll sonátáját,” Chopin „As-dur improm[p]tújét,” Schubert egyik zenedarabját s Mendelssohn „változatait.” Schumann „Kreisleriana” című zongoraműve egészen új volt, s nagy mértékben érdeklé vele a műértőket. Remekül értelmezte azt s a mélyszéles szellemről mely benne lakozik, csak akkor van fogalmunk, ha úgy halljuk értelmezni; különben nem egy zenész előtt megmarad az örökös megfejthetetlen talánynak.

Játéka ez alkalommal sokak előtt nem tűnt fel oly meleg s költőinek, mint évekkel ezelőtt. – Van is ebben némi igazság, mit leginkább a sok évi folytonos hangversenyezésnek s ujabban a tempók szerfelett sebes vételének tulajdoníthatunk. Tagadhatatlan, hogy legköltőibb, ha Schumann műveit magyarázza; ott egészen elemében van, s mi kívánni valót sem hágy a műértőnél.

Második hangversenyét ma tartja, mely bizonyára ép oly látogatott lesz mint az első.

Clara Schumann második hangversenyén, március 18-án Beethoven Op. 57-es f-moll, *Appassionata* szonátáját, J. S. Bachtól egy „fél szvitet” (a BWV 829-es G-dúr partita négy tételét), Händeltől egy Passacaille-t (a HWV 432-es g-moll szvit 6. tételét), Kirchner- és Henselt-darabokat,⁴⁴ valamint Schumann *Karneválj*át játszotta. A közreműködő Rabatinszky Mária⁴⁵ Schubert- és Schumann-dalokat énekelt.

44 Theodor Kirchner (1823–1903) zeneszerző, Robert Schumann és Johannes Brahms barátja; Adolf von Henselt (1814–1889) híres zongoraművész Op. 2-es *Études Caractéristiques*-jéből a „Si oiseau j'étais” című darab, amelyet Clara Schumann műsorra tűzött, nemcsak akkoriban, de még a 20. század első felében is igen népszerű volt.

45 Rabatinszky Mária (1842–?) koloratúrszoprán; éppen ekkor szerződött át a Nemzeti Színháztól a bécsi Udvari Operához.

A *Pesti Napló* 1866. márc. 20-i számában a tudósító megjegyzi, hogy a koncert „rendkívüli nagy közönség előtt ment véghez”, s hogy „az igazi művészek a nagy termet is bátran vehetnék igénybe, ha t.i. a terem nem úgy volna építve, hogy a legerősebb alkotású hangszer is egymagában szégyent vallana benne, mit a hivatott művész a jövedelem kedvéért nem akar feláldozni”. A produkcióról röviden bár, de igen elismerően ír, és kiemeli a Beethoven-szonáta, a Kirchner-etüd és a *Karnevál* előadását. A *Magyarország és a Nagyvilág* kritikusa, Áldor Imre viszont részletesen, nagy lelkesedéssel számol be mindkét koncertről:

Magyarország és a Nagyvilág, 1866. március 25.

[...] jegyezzük föl néhány szóval, mi a mult hét fő-érdekességét képezte, s ezek: Schumann Klára két hangversenye a redoute kis termében a legdiszesebb közönség előtt folyt le. [...] Schumann Klára nem fiatal többé, nem is oly karcsu, ideális alak, mint nyilvános szereplése tavaszán volt, midőn a közönség bájain is lelkesült és halhatatlan férje azokból merité inspirációját legszebb compositióihoz, de azért most is érdekes jelenség, s ha játék közben kipirul, a geniusz fénye visszavarázsolja arczára az ifjuság rózsáit. [...] Reményi által elővezetve finom eleganciával köszönté a hallgatókat, s miután néhányszor végig röpült ujjával a zongora billentyűkön, minden szenvedést s virtuozai czeremoniákat mellőzve, hozzáfogott a játékhoz. Mit szóljunk e játékról? A világ-kritika rég kimondá ítéletét s ez ítélethez mi is a meggyőződés hódolatával csatlakozunk. Schumann Klára zongora játéka nemcsak páratlan, de egyetlen is a maga nemében; tele van karakterisztikus sajátságokkal, melyeket másnál hasztalan keresünk s mindig a legmagasb művészeti niveau mozog, ott, hol a zongora- király Liszt Ferencz trónol. A zongoraművészet e két alakban tetőpontját érte, s ki mindkettőt hallotta, bátran lemondhat róla, még másokat is meghallgatni. Lisztben az erő, Schumann Klárában a lágység praedominál, közös előnyük és találkozási pontjuk pedig – az előadás azon rendkívüli költészete, mely a lélekből fakad s a zeneszerző gondolatait ujjáteremti s mint az ékszerész a különben kevés hatásos gyémántot, szépségét emelő arany keretbe foglalja, Schumann több klasszikus és nem klasszikus szerzőt is interpretált s genialitásával ez utóbbiakat is (p.o. Hillert) klasszikai nagysággá tette. Előadása fénypontját azonban a két szám *Változatok* (Mendelssohntól) és „*Kreislariana*” (férje Schumanntól) képezte. Abban a legbrilliansabb technikával vakította a szemet, ebben a kifejezés bűbájával ragadta el a lelket. [...] Különösen a „kreislariana”-kban oly varázst fejtett ki, melyet a szó nem képes visszaadni. Mintha férje szelleme lengte volna körül s az elköltözött lélekkel társalogna az élő. [...] Ily kiváló lények művészete az aloehez hasonlít, száz évben egyszer nyílik, rövid ideig ilatozik, s ha az aloek nem vesznek is ki, a ritka példányok csak oly ritkák, mint a – Schumann Klárák!

A *Zenészeti Lapok* szintén igen hosszú beszámolót közöl a március 18-i koncert-ről, de ennek hangvétele – minden udvariassága mellett – erősen kritikus, főként a művésznő műsorválasztását illetően, amelyet túlságosan konzervatívnak tart, hiányolja belőle az újdonságokat. A közreműködő énekesnővel, Rabatinszky Máriával kapcsolatosan pedig kifejezetten érződik a „honfíui” megbántottság hangja, amiért a művésznő elszerződött Bécsbe, és már nem is magyarul énekel. (Ez utóbbi egyébként már a *Magyarország és a Nagyvilág* kritikusa is rossz néven vette.)⁴⁶

46 *Magyarország és a Nagyvilág*, 1866. március 25., „Vegyes rovatok”, 585.

*Zenészet*i Lapok, 1866. március 25.

Schumann Klára második és utolsó hangversenye.

(Március 18-án a városi vigadó kisebb termében.)

[...] A műsor ez alkalommal is csak a művészet legmagasztosabb termékeit tartalmazta. Beethoven „*appassionata* sonátája” helyett – amennyiben hangversenyző ezt is játszta már legutóbbi ittléte alkalmával⁴⁷ s úgy is eléggé ismeretes – inkább más művét ohajtottuk volna hallani e géniusznak, kinek sok szerzeménye még máig sem tört utat magának csak azért, mert az arra hivatott művészek elmulasztják azt kellően értelmezni. Általában Schumann Klára utolsó években nem sokat változtatott hajdani műsorán, pedig ép az ő feladata volna e részben a vezérszerepet játszani. Ő inkább merészelhet bármit is előadni, mint akárcsi más. Az ő hangversenyeibe bizonyos kegyelettel megy a közönség s a legnehezebben felfogható zeneművekben is élvezetet talál, – részint divatból, részint szinlelt lelkesedésből. – Neki legkönnyebb feladat volna oly dolgokat is érvényre emelni, melyektől sok jóakaratu művészek – a közönség izlésére és türelmére gondolva – csak úgy borsózik a háta. E sonáta főleg – s mi végrehajtását illeti, – egyike a legnehezebbeknek. Sch. K. rég legyőzte azokat s így ez uttal is játszott a benne felhalmozott nehézségekkel. Átérzése is mélyebb volt mint multkor a lány D. sonatáé. – Schumann R. „*Karnevalja*,” mely az utolsó számot képezé, bő alkalmat nyújtott e művésznő ritka kitartó ereje, sokoldalú felfogása és roppant technikája megbámulására. A virtuózok közül [sic] még nagyon kevesen merték e zenészet spinx-el [sic] keresni a siker babériját. [...] Schumann Klárán kívül csak Liszt és Tausig tudott vele győztesen megbirkózni. Különben ohajtható lett volna, hogy ehelyett is valamely már ismeretlenebb művét mutatta volna be férje géniuszának.⁴⁸

A nevezett darabokon kívül még játszo[t]t: Bach. Seb.-től egy fél „*Suite*”-et; Händeltől egy „*passacail*[I]et;” Kirchnertől „három emléklapot” s Henselt[t]ől a híres „*si oiseau j'etais*”-féle tanulmányt. Ez utóbbival legtöbb hatást idézett elő s azt ismételnie is kellett. Bach Seb. műveiből – melyek előadásában különösen kiváló, és csaknem felülmulhatatlan – szerencsésebb vagy is a közönségre nézve háládatosb választást is tehetett volna. Kirchner apróbb szerzeményei képezték úgy mondjuk, a hallgatóságnak adni szokott engedményt. Igen behizelgő és sok leleményességet, phantáziát mutató szerzemények azok, de egészen Schumann R. szellemében, kinek szerző különben is tanítványa és hú követője.

A közönség minden darab után megtapsolta a művésznőt, kit méltán nevezhetünk a művészet valódi átszellemült képviselőjének.

A szünetközöket ez uttal a nemzeti színház egyik távozó tagja Rabatinszky M. k.a. tölté be, Schubert és Schumanntól énekelvén dalokat. Ez utóbbi dalával még hatást is csinált, mert ismételnie kellett, pedig messze maradt az a valódi felfogás és értelmezéstől. Schubert „*fonódalát*” pedig annyira elejtette a megfoghatatlan lassu tempóval, hogy csak a kiséret után lehetett némileg ráismerni. Mint a bécsi udv. színház leendő tagja, ez uttal már németül énekel! Hangja különben nagyon fátyolozott volt, és sokszor visszatetszőleg distonált.

A Rózsavölgyi és Társa kiadó ismét sietett megjelentetni azokat a barokk műveket, amelyeket Clara Schumann műsorra tűzött. A címlapokon ezúttal ugyan nem szerepel a művésznő neve, de mindenki tudta, hogy ezek azok a „klasszikus zene-számok, melyeket Schumann asszony egyik közelebbi hangversenyében játszott”.⁴⁹

47 Valójában nem 1858-ban, hanem 1856-ban adott harmadik koncertjén, ld. a 2. Függelék.

48 Az *Appassionata* szonátához hasonlóan a *Karnevál* is szerepelt már Clara Schumann 1856. február 27-i hangversenyének műsorán.

49 *Vasárnapi Újság*, 1866. április 1., 156.

1868

A zenekedvelő fővárosi közönségnek ezúttal nem kellett olyan sokat várnia Clara Schumann újabb látogatására, mint előző alkalommal. 1868. október 11-én a *Zenészet*i Lapok „A közelgő hangverseny és operaidény” ismertetésekor közölte, hogy „eljő Schumanné, ki bárha már kissé hanyatlott, de az előadásban, főleg férje Schumann Robert művei értelmezésében, még mindig első sorban áll”. A *Magyarország és a Nagyvilág* hasábjain Hevesi Lajos is azt emeli ki, hogy a művésznő milyen sokat tesz elhunyt férje művészetének megismertetéséért.

Magyarország és a Nagyvilág, 1868. december 13.

[...] Schumann Klára művészi egyénisége nálunk is eléggé ismeretes már. Híres férjének szerzeményeit senki annyi érzelemmel, belátással és finom fölfogással nem tudja előadni, mint ő, kinek szemeláttára szülei [születtek?] azok és melyeknek ő úgy szólván muzsája [sic] volt. Valóban megindító látvány ez! Egy özvegy, ki férje után e szeretett férj geniejének csaknem kizárólagos papnőjévé szenteli magát, s ország-világot bejár, mint e lángész apostola, lángoló nyelvekkel hirdetvén lelkesülve annak dicsőségét. Schumann Róbert műveit ő egy új testamentom gyanánt tiszteli, mely testamentom törvényes végrehajtójává Isten és ember előtt ő van kinevezve s mely végrendelet végrehajtásának szentelte ő hátralevő életének minden percét. A mai prózai világban az ilyesmi csaknem phaenomen és mindenesetre ritkaság. Minden zenebarátnak ószintén kell ohajtania, hogy a derék nő és híres művésznő nálunk se nélkülözze sem a benső elismerést, sem a külső sikert...

A művésznő ismét két nyilvános hangversenyt adott, december 10-én és 12-én. Első koncertje december 8-ára volt kítűzve (ld. a műsorlapot, 6. kép), de 10-ére kellett áttenni, valószínűleg azért, mert egy hölgyestély miatt 8-án foglalt volt a terem.⁵⁰

Most is nagy várakozás előzte meg a vendégszereplését: „Oly teljes, kidomborodó hangokat, oly mélyreható értelmezést, minőt e nő fejt ki a klasszikai művek előadásában, egyetlen zongoraművésznőnél sem találunk. S ereje, heve még folyvást növekszik [...] diadalai nem csökkennek éveinek szaporodtával, s csak oly elragadtatással hallgatják, mint mikor először ismertük meg az 'Európa' termében” – írták még közvetlenül az első koncert előtt.⁵¹ A visszhang azonban már korántsem volt ilyen egyértelműen pozitív. Már nemcsak a *Zenészet*i Lapok ütött meg kritikusi hangokat, hanem a *Fővárosi Lapok* is.

Fővárosi Lapok, 1868. december 12.

Fővárosi hírek rovatban

Schumann Klára hangversenye tegnapelőtt este volt a redout kis termében, mely egészen megtelt. A híres zeneköltő özvegye, ki maga is több érzelmeteljes dalt írt s a zongora valódi fölken[t] „paprője”, a mennyiben e hangszeren a klasszicitást a maga egyszerű, nemes tisztaságában képviseli, mindig nagy kitüntetésekben részesült, valahányszor

50 Ezt a műsort rekonstruálták a Vigadóban a 150. évforduló alkalmával 2018. december 10-én, Farkas Gábor (zongora) és Cserekyei Andrea (ének) közreműködésével.

51 *Hazánk s a Külföld*, 1868. december 10.

Kedden, december 8-án este 7 órakor

a

vigadó kis termében

SCHUMANN KLÁRA

HANGVERSENYE.

MŰSOROZAT:

1. Sonate (quasi Fantasia) Cis-moll op. 27	Beethoven.
2. Ének	
3. a) Allegrissimo	Scarlatti.
b) Sarabande és Passacaglia G-moll suiteből	Händel.
4. Etudes en forme de Variations op. 13	Schumann.
5. Ének	
6. a) Andante spianato	Chopin.
b) Scherzo As-dur	Weber.

A zongora **STREICHER** gyárából való.

Körszék 3 frt, Számozott-szék 2 frt, — Belépti-jegy 1 frt.
Kaphatók :

TREICHLINGER J., RÓZSAVÖLGYI és társánál
valamint a hangverseny napján a pénztárnál

6. kép. Az 1868. dec. 8-áról 10-ére áttett koncert műsora (Robert-Schumann-Haus, Zwickau, CSPr. Nr. 901)

csak megjelent. Nemcsak geniális férje emlékénel, hanem saját tehetségénél fogva is nagyon megérdemli ő a tiszteletet s a zenekedvelők meleg részvételét. Mi éppen tizenkét éve hallottuk őt először az „Európában”, midőn lélekteljes zongorajátékával mindenkit elragadt. Azóta külsejében megváltozott. Nem oly sugár alak többé, de matrónai teltségében is érdekes jelenség, mert valamint játékában, úgy arcvonásaiban is megmaradt ama nemesség, melyet az idő nem egykönnyen bir elhervasztani. [...] Egész külseje összhangzik művészi természetével, mely egyszerű, nemes, szolid, távol minden csillogó hatásreséstől. Játékrendje a régi. Egy beethoveni szonáta, régi zeneereklyék, mint Scarlatti allegrissimoja, melyben a legsebesb időmértékek közt is teljesen kidomborít minden

hangot, Händel „sarabande”-ja (régii spanyol tánc, ünnepélyes hangmenetben) és „passeglia”-ja [sic], Schumannnak, (az ő felejthetetlen Róbertjének) symphóniai tanulmányai, melyek telvék mély gondolatokkal, s melyeket egész hévvel játszott, úgy hogy arca – e mosolytalan, komoly arc is – egészen átpirúlt, s végül Chopin bájtjeljes „andante”-ja, melynek „polonais”-ét szintén szerettük volna hallani, s Webertől egy költői scherzo, melyben a művésznő balkeze oly édes hangmorajt kelt, míg jobb keze e hangmorajba fényes arany virágként szövö a dallamot – e hat klasszikai darabból állott műsora. Hangjegy nélkül játszá mind, lehajolva a zongorához, melybe mintegy lelket látszék lehelni. De a régibb tűzből mégis hiányzik már valami, a színezés sem oly gazdag, mint volt, bár még mindig művészi. Ily hivatott zenészek vesztetnek egyetmást: marad elég, melylyel kielégítik a műértő közönséget. Minden előadását most is zajosan megtapsolták. Közben Ebner Ottilia asszony⁵² énekelt Brahmstól és S[c]humanntól két-két dalt. E műkedvelőnőnek van értelme, ízlése, de nincs elég hangja és érzése. Így inkább csak a szép törekvést lehet méltánylanunk, mint a sikert. – Schumann Klára ma fogja adni második hangversenyét, mely ezúttal az utolsó lesz. Beethoven, Kirchner, Chopin, Schubert, Mendelssohn és Schumann fogják képviselni érdekes műsorát. Az ő műsora mindig egy ugyan, de egyszersmind mindig kitűnő.

A *Zenészeti Lapok* lakonikus kritikája sokkal kevésbé udvarias, sőt kifejezetten ingerült hangvételi:

Zenészeti Lapok, 1868. december 13.

Dec. 10-én Schumann Klára assz. adá első hangversenyét ugyan ott [a Vigadó kis terében] tele ház mellett. Műsora semmi különös érdekléssel nem birt. Csupa régi darabokat játszott, melyeket tőle is, másoktól is már számtalanszor hallottunk jobban is, rosszabbul is. – Schumanné még mindig a régi, szép, kerek, egyenletes ütetét, szabatos előadását és klasszikus műsorát tekintve; de hajdani nagyságából mégis észrevehetőleg sokat vesztett. Hidegebb, kimértebb lett a játéka, melyből hiányzik a sziveket felgyújtó tűz és elragadó költészet. Beethoven Cis-moll szonátája, Schumann „etudes symphonique”-je mellett játszta még Chopin „andante spianatoját” a polonaise nélkül, mely helyett inkább más művét választotta volna. Apróságok Händel-, Scarlatti- és Webertől képezték a műsor többi részét. Ide s tova 20 éve, hogy Sch. ez irányban működik a hangversenyezés terén. Nagy érdemei elvitázhatlanok, de végre is ha műsorát nem gazdagítja folyton új s érdekesnél érdekeseb művekkel: a zeneközönség mindig kegyelettel fogja ugyan meghallgatni, de azt felvillanyozni alig leendő képes. Második hangversenye mely érdekesebb műsort ígért, tegnap ment véghez, miről jövőre. – Közben Ebner O.[ttilia] assz. énekelt dalokat Schumann és Brahmstól, kevés hanggal ugyan, de izléses értelmezéssel.

A második, december 12-i hangversenyről ígért beszámoló valamivel több elismerést tartalmaz, bár a kritikai hang ebben is meglehetősen éles:

Zenészeti Lapok, 1868. december 20.

Schumann Klára assz. f. hó 12-én tartá második s utolsó hangversenyét, mely az elsőnél kevésbé volt látogatva. – Pedig műsora sokkal érdekesebb volt, mint először. Játéka és előadása Beethoven nagy A-dur sonátájában (101-ik mű) és Schumann kisebb művei elő-

52 Ebner Ottilia (1836–1920) osztrák–magyar énekesnő és pedagógus, Brahms pártfogoltja Clara Schumann baráti köréhez tartozott.

adásában⁵³ kulminált. A sonátának főleg utolsó nehéz és szövevényes tételét, ritka precisió és átlátszósággal értelmezte. Kevésbé értettünk egyet Chopin G-moll balladájának értelmezésével. A főthemát túlságos sebesen vette s hiányzott belőle ama balladai mystikus szinezet, mely nélkül csak bravourdarab, de nem költői kép lesz belőle. Különben Chopin szellemének visszatükrözése, soha nem is volt Schumanné erős oldala. – Hallottunk még tőle két szövegnélküli dalt is Mendelssohntól a posthumus füzetekből, s bár az egyiket ismételnie kellett: az életében kiadottakkal még sem állják ki a versenyt. – Közben Souper J.⁵⁴ énekelt dalokat Schumanntól és Pergolese-től. Hangja ez úttal fátyolozott volt, s így nem is emelhetette azokat oly érvényre, mint rendszeren szokta értelemteljes kifejezésével.

Clara Schumann Chopin-játékáról más, kevésbé műértő kritikusok inkább pozitívan nyilatkoztak. A *Hazánk s a Külföld* rövid beszámolójában a Schumann-művek mellett éppen a művész nő Chopin-játékát emelik ki:

Hazánk s a Külföld, 1868. december 17.

(„Egy hét története”, dec. 14)

Schumann Klára [...] Mélyen átértett játékával, kivált midőn elhunyt férje és Chopin műveit játs[s]za, minden felé a gyönyörködés mosolyát idézi elő; de ő maga mindig egyforma marad, mint a szertartás papnője, midőn áldozik. Két látogatott hangversenyt rendezett, s aztán nem is játszott többet, csak a királyi palotában, honnan az udvarral együtt megint elköltözik a pompa és élénkség.

A művész nő december 13-án játszott az Udvar előtt Budán, s ezúttal – mint a *Zenészeti Lapok* egy híréből megtudjuk – maga Ferenc József és Erzsébet királyné is jelen volt.

Zenészeti Lapok, 1868. december 20.

A budai dalárdát mult vasárnap [dec. 13-án] az a kitüntetés érte, hogy ő Felsegeik előtt egy udvari hangversenyben hallathatták magukat. A király és királyné legnagyobb megelégedésére több darabot – ezek közt magyar dalokat is – énekelték s végül a királyné kedvenc dalát a „Loreley”-t, melyet előtte való nap tanultak be. Az egylet 80 taggal volt képviselve s a király s királyné leereszkedő nyájassággal társalogtak a dalárokkal. A királyi belső termekben ugyanazon este Schumann Klára assz. is zongorázott a királyi pár előtt.

Láthatjuk tehát, hogy az idősödő Clara Schumann még mindig együttérző érdeklődésre számíthatott a fővárosi zenekedvelők körében, de hanyatlása nem volt többé titok. E tekintetben igen érdekes a *Magyarország és a Nagyvilág* egy bő évvel későbbi tudósítása a fiatal, igen tehetséges Sophie Menterről, akit Clara Schumann-hoz hasonlít:

53 Az Op. 20-as *Humoreske* 1. száma, az Op. 58-ból egy közelebről meg nem nevezett *Skizze* és az Op. 12 7. száma (*Traumes Wirren*) szerepelt a műsoron.

54 Souper [Soupper, Szuper] Jenő (1831–1873) magyar baritonista, 1854-től Weimarban végezte ének- és zeneszerzés-tanulmányait, ahol Liszt köréhez tartozott. 1856-ban az *Esztergomi mise* előadására tért haza Liszttel; itthon később elismert koncerténekesként és énektanárként működött.

Magyarország és a Nagyvilág, 1870. február 6.

[Sophie Menter] A felfogás tárgyilagosságában s a mélységben még korántsem éri ugyan el Schumann Klárát, de technikai tekintetben versenyez vele, s míg a szegény Klára (ki évről évre nehezebben hall) a Parnasszusnak már a lejtőjén jár mindig lej[.]ebb lej[.]ebb jutva: e fiatal lány még most indult meg igazán fölfelé s bizonyosak lehetünk benne, hogy nemsokára az ormon fog állani.⁵⁵

Talán nem véletlen, hogy amikor Clara Schumann rászánta magát még egy utolsó pesti látogatásra, már csak egyetlen hangversenyt adott, azt is egy fiatal, közérdeklődésre számot tartó énekesnővel: régi és hűséges barátja, Joachim József feleségével társulva.

1872

Amalie Weiss⁵⁶ 1863 nyarán lett Joachim felesége, ekkor színházi pályáját feladva, koncert- és dalénekesként működött tovább. Gyakran koncertezett együtt férjével, és olykor Clara Schumann társult hozzájuk harmadiknak. Az énekesnőt Londonban, Berlinben már jól ismerték, Pesten azonban csak most mutatkozott be. Műsora tökéletesen illeszkedett a művész nő koncepciójához, a plakáton vele egyenrangú koncertadóként tüntették fel (lásd a 7. képet).

A *Fővárosi Lapok* fel is hívja a figyelmet a műsorközlő előzetesben, milyen különleges élmény lesz a két művész nő közös koncertje.

Fővárosi Lapok, 1872. december 4.

Schumann Klára és Joachim Amália. E két művész nő holnap, csütörtökön este fél nyolckor adja pesti hangversenyét. Többet nem is adnak ezúttal. [...] E két kitűnő hölgy bizonyára nagy vonzeróval fog birni a mi zenekedvelő közönségünkre is, Schumanné már ismeretes nálunk. Már az ötvenes években, az „Európa” termében gyakran elragadta a közönséget. Azóta többször meglátogatta Pestet. Tisztelet tárgya nálunk is, mint a művészet ihletett papnője s oly hölgy, ki – egy német író szerint – egyszerre borostyán- és töviskoszorút hord fején; a borostyánt művészete, a tövist pedig ama gyászvégtet miatt, mely férje: a nagy zeneköltő megtérbolyodása és korai halála által érte. Ő már majdnem négy évtized óta híres művész nő. Az volt igen fiatal lány korában is, midőn Vieck [sic] Klárának hívták. Ma már nem áll régi fényének tetőpontján, de a zongoránál még mindig a legelső nő. Joachim Amália ellenben új jelenség nálunk, de érdekes már csak férje által is, kinek méltó párja. [...] A két művész-hölgyet, kik nevüket nem csupán híres férjeiknek köszönik, érdekes lesz együtt hallani.

A koncertnek ugyancsak a *Fővárosi Lapok*ban megjelent hosszú kritikájából megtudjuk, hogy a közönség valóban zsúfolásig megtöltötte a Vigadó kistermét,

55 Sophie Menter (1846–1918) német zongoraművész nő és zeneszerző, Liszt egyik legkedvesebb tanítványa később valóban nagy karriert futott be.

56 Amalie Schneeweiss (1839–1899) alt/mezzoszoprán énekes nő művész névként használta az Amalie Weiss nevet, míg asszonyként Amalie Joachimként ismerték; e nevet akkor is megtartotta, amikor 21 évi házasság után elváltak. A tanárként is jó hírű énekesnőt Brahms is nagyra becsülte, több művet komponált a számára.

Csütörtökön, december 5-én esti 7 $\frac{1}{2}$ órakor
a vigadó kis termében

SCHUMANN KLÁRA
ÉS
JOACHIM AMÁLIA
HANGVERSENYE

MŰSOROZAT:

1. **Beethoven** 53. mű Sonata (kemény C).
2. **Gluck** Aria „Orpheus“-ból.
3. **Schumann** 6. mű „Davidsbündler“-ből 10. sz.
4. **Beethoven** Mignon.
5. a) **Schubert** Impromptu (lágy C).
b) **Gluck** Gavotte, Brahms átírata.
6. a) **Schubert** „Frühlingsglaube“
b) **Schumann** „Widmung“.
7. **Mendelssohn** Scherzo a „Sz. Iván éji álom“-ból a szerző saját átírata.

Hely-árak:
Körszék 3 frt. Számozott-hely 2 frt. Bemenet 1 frt.
Jegyek kaphatók Rózsavölgyi és társánál
➡ **Kristóf-tér 4 szám,** ➡
valamint Táborszky és Parsch, Treichlinger I. s a hangverseny
napján este a pénztárnál.

➡ A hangversenyek ama t. cz. látogatói, kik akkor érkeznek, midőn az előadás már kezdetét vette, tisztelettel kéretnek a terembe való lépést vagy ülőhelyeik elfoglalását a hallgatóság érdekében **addig késleltetni, míg a megkezdett darab vagy egyik tétele véget ért.**

7. kép. Az 1872. december 5-i koncert műsora (Robert-Schumann-Haus, Zwickau, CSPr. Nr. 1058.)

és számos szép pillanatban volt része. Az ismeretlen kritikus ugyanakkor nem hallgatja el fenntartásait sem mindkét művész produkcióját illetően.

Fővárosi Lapok, 1872. december 7.

Schumann Klára és Joachim Amália csütörtöki hangversenyén a redout kisebb terme nem volt elég a hallgatónak, s a zongoraemlévény mögötti corridorban is sűrű széksorokat kellett felállítani. [...] Schumanné asszony zongorája ma is kitűnően hangzik, a felfogás, a költészet, az emlékezőtehetség nem lettek hűtlenek őiránta, ki a műzsáknak csaknem négy évtized óta úgyszólván gyermekkorától fölment híve; de az idő végre ő rajta is meglátszik. Nem csak nemes arca és sugár alakja lett szélesebb, hanem

néha játékán is érezhető, hogy vesztett a ruganyosságából, s a tiszta hallás – az összhang éber őre – némi csorbát szenvedett nála. Beethoven kemény C szonátáját (az ismertebbek egyikét), Schumann „Davidsbündler”-ének egy részét, Schubert lány C „improm[p]tu”-jét, Gluck „Gavotte”-ját s Mendelssohn Szentivánéji álom”-jából a scherzo-átíratot játsza. Nagyobbára már hallottuk tőle, miután e nemes művésznő nem nagyon szokta ujitgatni repertoírját; hanem a mit ad, az mindig szép, tartalomteljes, bevégzett. Kivált szeretett és maig is gyászolt férje műveit játs[s]za még mindig megragadó szépen, finoman. A „Davidsbündler” egy pár halk, álmodozó dalrészlet csaknem énekelte most is a billentyűkön. A viharosabb, indúlatteljesb zenerészekben érezhető csak, hogy virtuóztatása nem áll többé a tetőfokon. Ilyenkor egy-egy hangja kemény, mások meg nem domborúlnak ki a régi plaszticitással. De egészen véve, Beethovent most is költői tartalmas[s]ággal, Schuman[n]t a hangulat gazdagságával, Mendelssohnt egész kecscesel mutatá be. A külső hatást tekintve, legjobban tapsolták a „Gavotte”-ot, melynek dallama igen kedélyes s átírata méltó hozzá.⁵⁷ Ezt addig tapsolták, míg nem ismétlé. Megjelenése komoly, mint volt mindig. Neki a zongora oltár, melyhez úgy lép, mint egy papnő. Ezelőtt mindig feketében jelent meg, most sötét ibolyaszín, magas bársony ruhában, kevés fehér csipkével. Ha ja le van simítva, ahogy most nem hordja senki. Általában látszik, hogy ő csupán hangversenyek által a világe. De bár nem keresi a hatásokat, most is egész este folyvást tapsok kíséretében jött s ment. Joachim Amália asszony virítóbb jelenség. Szőke, magas és megtelt nő, minőket Rubens szeretett festeni. Kivágott rózsaszín selegyben, mellén virággal és gyémánttal jelent meg. Érdekes ellentét volt a kettő: a rég gyászoló özvegy és e boldog asszony. Joachimnének igen jól képzett mezzo-sopran hangja van, mely alsó fokain sokkal szebb és erősb, mint a felsőkben. A művészet több benne, mint a tűz, a szenvedély. Gluck „Orpheusz” áriáját drámai kifejezéssel éneklé, de a Beethoven „Mignon”-jából hiányzott valami: a költészet melege. Énekelte még Schubert „Frühlingsglaube”-jét és Schumann ismeretes „Widmung”-jét, melyet hosszasan tapsoltak, ismétlését kívánva. Schumanné lépett ekkor ki vele s ráadásul Schumann „Frühlingsnacht”-jét adták elő, melynek zongorakisérete talán még kitünőbb volt, mint az ének, noha erről is a legteljesebb elismeréssel szólhatunk. Több hangversenyt nem adnak, pedig második estéjükön is kétségkívül csak ily nagy közönséggel találkoznának.

Clara Schumann tehát férje egyik híres dala, a *Frühlingsnacht* (Tavaszi éj, Op. 39/12.) zongorakisérőjeként vett végső búcsút a magyar főváros közönségétől. E dal Liszt Ferenc által készített zongoraátírata éppen 1872 augusztusában jelent meg Lipcsében. Liszt 1872 decemberében Pesten volt, de nem ment el a hangversenyére, hiszen jól tudta, hogy Clara Schumann már az 1850-es évek óta milyen ellenséges indulatokkal viseltetik iránta.⁵⁸ Kérdés, mennyire voltak ezzel tisztában annak a bizottságnak a tagjai, akik Liszt ötvenéves művészi jubileumának ünnepeit szervezték, s az eseményre külföldről is neves vendégeket hívtak „Liszt barátai és tisztelői” köréből.⁵⁹ Clara Schumann is kapott 1873 októberében egy

57 Az átírat Brahms munkája 1855-ből, WoO 3/2. Clara Schumann kéziratból játszotta, csak 1979-ben jelent meg nyomtatásban.

58 A témához ld. Alan Walker: *Liszt Ferenc, 2.: A weimari évek 1848–1861*. Ford. Rác Judit. Budapest: Zeneműkiadó 1994, „A romantikusok háborúja”, 2. rész, 331–334.

59 A német szövegben: „anderwärtige Freunde und Verehrende des Meisters”.

udvarias meghívó levelet a november 9–10-i ünnepekre Haynald Lajos bíboros, a bizottság elnöke és Ábrányi Kornél titkár aláírásával. A meghívásnak nem tett eleget – apja, Friedrich Wieck 1873. október 6-án bekövetkezett halála, valamint az a körülmény, hogy éppen november 9-én költözött Berlinben új lakásba, önmagában is elegendő okot szolgáltatott a visszautasításra.⁶⁰

I. FÜGGELÉK:

CLARA SCHUMANN PEST-BUDAI KONCERTJEI ÉS FELLÉPÉSEI

(normál betűk: saját koncertek, kurzív: egyéb fellépések)

1856

február 18., Európa szálló terme (Pest)

február 19., Bohus-Szógyény Antónia szalonjában (Pest)

február 23., Európa szálló terme (Pest)

február 23. (?), Peter Vendel zongorakereskedő estélyén (Pest)

február 24., közreműködés egy jótékony koncerten, Lloyd-terem (Pest)

február 25. (?), Hildegard főhercegnő estélyén, királyi palota (Buda)

február 27., Európa szálló terme (Pest)

1858

november 22., Európa szálló terme (Pest)

november 28., Európa szálló terme (Pest)

december 2., Európa szálló terme (Pest)

1866

március 14., Vigadó kisterem (Pest)

március 18., Vigadó kisterem (Pest)

1868

december 10., Vigadó kisterem (Pest)

december 12., Vigadó kisterem (Pest)

december 13., játék a királyi pár előtt, királyi palota (Buda)

1872

december 5., Vigadó kisterem (Pest)

60 A meghívó levél teljes szövegét és az említett két indokot közli Seibold „Clara Schumann in Pesth” c. előadásának írott verziójában, a *Schumann Forschungen* megjelenés alatt álló kötetében.

II. FÜGGELÉK: MŰSOROK CLARA SCHUMANN PEST-BUDAI KONCERTJEIN ÉS FELLÉPÉSEIN

1.) Robert Schumann művei Clara Schumann és más közreműködők előadásában (kurzív: dalok, Clara Schumann közreműködése nélkül)

- Op. 6. Davidsbündlertänze, Nr. 10 „Sehr rasch”, +? egy lassú tétel is (1872. 12. 05.)
 Op. 9. Carnival (1856. 02. 27., 1866. 03. 18.)
 Op. 12. Fantasiestücke, Nr. 1. Des Abends (1856. 12. 18.), Nr. 3. Warum? (1858. 11. 28.), Nr. 5. In der Nacht (1858. 11. 28.), Nr. 7. Traumes Wirren (1856. 02. 18., 1868. 12. 12.)
 Op. 13. Symphonische Etüden (1868. 12. 10.)
 Op. 16. Kreisleriana, Nr. 1, 2, 5, 6, 8 (1866. 03. 14.)
 Op. 20. Humoreske, Nr. 1. (1868. 12. 12.)
 Op. 25. Myrthen: Nr. 1. Widmung (1858. 12. 02) – Ellingerné Ernst Jozefa; (1866. 03. 18.) – Rabatinszky Mária; (1872. 12. 05.) – Amalie Joachim
 Nr. 7. Die Lotusblume (1866. 03. 18.) – Rabatinszky Mária
 Nr. 24. Du bist wie eine Blume (1869. 12. 12.) – Soupper Jenő
 Op. 32. Vier Klavierstücke, Nr. 3. Romanze (1858. 11. 21.)
 Op. 36. Sechs Gedichte, Nr. 4. An den Sonnenschein (1868. 12. 12.) – Soupper Jenő
 Op. 39. Liederkreis, Nr. 3. Waldesgespräch, Nr. 12. Frühlingsnacht (1858. 12. 02.) – Ellingerné Ernst Jozefa
 Op. 39. Liederkreis, Nr. 12. Frühlingsnacht (1872. 12. 05.) – Amalie Joachim, Clara Schumann (ráadásként utolsó pesti koncertjén)
 Op. 44. Zongorakvintett Esz-dúr (1856. 02. 23.) – a Ridley-Kohne vonósnégyessel
 Op. 45. Romanzen und Balladen, Nr. 2. Frühlingsfahrt (1868. 12. 12.) – Soupper Jenő
 Op. 46. Andante und Variationen B-dúr, két zongorára (1858. 11. 28.) – Pauline Viardot-Garciával
 Op. 56. Sechs Studien für den Pedalflügel (Clara Schumann kétkezes átdolgozása), Nr. 3 [?], Nr. 5 Andante und Allegretto /canonisch/ (1858. 11. 21)
 Op. 58. Vier Skizzen für den Pedalflügel (Clara Schumann kétkezes átdolgozása), Nr. ? (1868. 12. 12)
 Op. 63. Zongoratrió d-moll – Huber Károllyal és Huber Józseffel
 Op. 82. Waldszenen Nr. 8. Jagdlied (1856. 02. 27)
 Op. 124. Albumblätter Nr. 16. Schlummerlied (1856. 02. 27)

2.) Beethoven művei Clara Schumann előadásában (*a koncert kezdő száma)

- Op. 27. Nr. 1. Esz-dúr szonáta (1858. 11. 21.)*
 Op. 27. Nr. 2. cisz-moll „Sonata quasi una Fantasia” (1868. 12. 10.)*
 Op. 31. Nr. 2. d-moll szonáta (1856. 02. 23.; 1866. 03. 14. *)
 Op. 35. Variationen mit Finale alla Fuga „Eroica-Variationen” (1858. 12. 02.)
 Op. 53. C-dúr szonáta (1856. 02. 18.*, 1872. 12. 05.)*
 Op. 57. f-moll „Appassionata” szonáta (1856. 02. 27.*; 1866. 03. 18.)*
 Op. 101. A-dúr szonáta (1858. 11. 28.*; 1868. 10. 12.)*

3.) Más 19. századi zeneszerzők művei Clara Schumann előadásában (*kéziratból)

Johannes Brahms

C. W. Gluck A-dúr „Gavotte”-jának zongoraátirata, WoO 3, Nr. 2. (1872. 12. 05.)

Sarabande, WoO 5** és Gavotte, WoO 3** (1856. 02. 27.)

Tänze in ungarischer Weise [WoO 1**] (1858. 11. 28.)

Fryderyk Chopin

Andante spianato az Op.22-ből (1868. 12. 10.)

Impromptu [Op. 29 Asz-dúr] (1856. 02. 18., 1866. 03. 14.)

Nocturne [az Op. 9, 15 vagy 48-ból?] (1856. 02. 18.; 1858. 11. 21.)

Nocturne fisz-moll, Op. 48. Nr. 2 (1858. 12. 02.)

Polonaise, Op. 53 Asz-dúr (1856. 02. 23.)

Scherzo h-moll, Op. 20 (1858. 11. 21.)

Adolph von Henselt

„Si oiseau j'étais, à toi je volerais!”, 12 Études caractéristiques,

Op. 2, Nr. 6 (1866. 03. 18.)

Ferdinand Hiller

Zur Gitarre, Op. 97 (1866. 03. 14.)

Theodor Kirchner

Három darab a Gedenkblätter Op. 82-ből (1866. 03. 18.)

Andante, F-dúr (1868. 12. 12.)

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Lied ohne Worte – Spinnlied, Op. 67/4, Frühlingslied Op. 62/6 (1856. 02. 18.;?

1856. 02. 23.)

Rondo capriccioso, Op. 14 (1858. 11. 21.)

Scherzo a capriccio, WoO 3 (1856. 02. 24.)

Variations sérieuses, Op. 54 (1856. 02. 18.; 1866. 03. 14.)

Franz Schubert

Moments musicaux, Op. 94 [D 780], Nr. 3 és 4 (1856. 02. 23.), Nr. 6. (1866. 03. 14.)

Carl Maria von Weber

Rondo az Op. 24-es C-dúr szonátából (1856. 02. 23.)

Scherzo az Op. 39-es Asz-dúr szonátából (1858. 12. 02.)

4.) Barokk művek Clara Schumann előadásában

Johann Sebastian Bach: a-moll Prelúdium és fuga [a Wohltemperiertes Klavier

2. kötetéből?] (1856. 02. 27.; 1858. 11. 28.)

Gavotte (1858. 12. 02.)

„eine halbe” Suite: Praeambulum, Courante, Sarabande, Tempo di Minuetto

[V. Partita, G-dúr, BWV 829, Nr.1, 3, 4, 5] (1866. 03. 18.)

Georg Friedrich Händel: Passacaille [g-moll szvit, HWV 432. Nr. 6] (1866. 03. 18.)

Domenico Scarlatti: Tempo di Ballo, K 430, L 463 (1858. 11. 28.)

Allegretto és Presto (1858. 12. 02.)

ABSTRACT

MÁRIA ECKHARDT

CLARA SCHUMANN'S CONCERTS IN PEST-BUDA AS REFLECTED IN THE CONTEMPORARY HUNGARIAN PRESS

Clara Schumann came five times to Pest-Buda: in 1856, 1858, 1866, 1868 and 1872. She gave 11 concerts of her own and played at some other occasions (for charity, for the royal family and in private soirées). A pianist of European fame, she was warmly welcomed by Hungarian audiences also as being Robert Schumann's unfortunate wife who was supporting her family by her playing. Her concerts were always abundantly discussed in the press. She usually began with a Beethoven sonata, played some works by baroque masters (these were especially well received) and pieces from the romantic piano literature, including some music by Brahms from manuscript. Robert Schumann's compositions figured in especially large numbers in her concerts, which gave an important impetus to the Schumann cult in Hungary. According to the unanimously enthusiastic press reviews in the 1850's, her programmes of a high standard and value, so different from many of the usual virtuosos, and her technically perfect, but always classical, transparent and poetic rendering captivated audiences. She was put on the same height as Franz Liszt and regarded as the best female pianist of the time. The first cautiously critical reviews appeared in 1866: the warm poetic feeling seemed to diminish in her playing, but in her rendering of Robert Schumann's works, she remained inimitably enchanting. In 1868, some reviews criticized her choice of programme, too, which always followed the well-known scheme and did not afford enough new elements. At her last concert in 1872, her evident decline was diplomatically but unambiguously stated.

This paper affords an abundant choice from the Hungarian press about Clara Schumann, and attempts to give a complete survey of her concerts and their programmes in the Appendices.

Mária Eckhardt (b. 1943, Budapest), musicologist and choral conductor accomplished her studies in 1966 at the Budapest Liszt Academy of Music. 1966–1973 she was librarian and associate scholar at the National Széchényi Library, Department of Music, 1973–1986 research fellow at the Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Department of 19th Century Hungarian Music. As founding director of the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre of the Liszt Academy of Music, she directed this institute from its opening in September 1986 until May 2009; she continued her work there as Chief Counsellor and Research Director until her retirement in December 2013. Her major publications include books and studies on Liszt and composers of his time, exhibition catalogues, editions of music by Liszt and other composers from the 18–19th centuries, entries in encyclopedias (Brockhaus-Riemann, the Liszt worklist with Rena Charnin Mueller in *The New Grove* 2nd edition). 2005–2016 she was a board member of the International Grieg Society. She is co-president of the Hungarian Liszt Society, and an honorary member of the German, British and American Liszt Societies.

Sipos János

A KAUKÁZUSI KARACSÁJ-BALKÁROK NÉPZENÉJÉRŐL*

A török nyelvű népek népzenejének vizsgálata különösen izgalmas, mert míg nyelvük igen közel áll egymáshoz, népzenejük rendkívüli változatosságot mutat. Még érdekesebbé teszi ezt a kutatást, hogy számos török nép népzenejéről legfeljebb antológiákat olvashatunk, zenei szempontok szerint rendezett tudományos igényű népzenei monográfiáik nincsenek. Ez a helyzet a Kaukázusban élő karacsáj-balkárok, valamint Törökországba kivándorolt csoportjaik esetében is. (A karacsájok és a balkárok egy népnek vehető népcsoportok, közös, kipcsak török nyelvvel, közös kultúrával, de részben eltérő etnogenezissel. A következőkben „karacsáj”-ként hivatkozom rájuk.)

A jelen tanulmányban az olvasó hiába várja a karacsáj népzenei élet olyan részletességű és mélységű bemutatását, mely a sok kiemelkedő zenész és néprajzos évszázados munkája eredményeképpen a magyar népdalokra vonatkozóan immár lehetséges. Később részletesebben szeretnék majd írni a karacsáj népzene egyes néprajzi vonatkozásairól, a műfajokról, az előadásmódról, az ún. *ezsu* többszólamú vokális kíséretéről, hangsorokról, formákról, hangterjedelemről, ütemmutatókról, ritmusképletekről és a karacsáj hangszeres kultúráról, valamint a karacsáj dallamoknak a magyar dallamokkal való rokonságának kérdéséről. Most azonban egy szűkebb, de talán mégis fontos célt tűztem magam elé: be kívánom mutatni az első kísérletet a karacsáj-balkár népdalok osztályozására. Az osztályozás során kizárólag zenei szempontokat érvényesítettem; adott esetben egymás mellé kerülhettek táncdalok és a régi vallás énekei, újabb iszlám dallamok, valamint a karacsájok kaukázusi és törökországi rokonainak énekei, sőt illusztrációképpen néhány anatóliai török és kumük dalt is beillesztettem. De vajon a 21. században szükség van-e még egy népdalkincs osztályozott bemutatására? A kérdés megválaszolása előtt hadd idézzem fel egy nyolc évvel ezelőtti levélváltásomat.

2011 februárjában a következő kérdést tettem fel e-mailben az amerikai etnomuzikológia egyik atyjának, Bruno Nettlnak, akivel a Los Angeles-i Fulbright-ösztöndíjam alatt kerültem közelebbi viszonyba: „Terveim szerint írok egy összehasonlító tanulmányt a török nyelvű népek népzenejéről, a közös zenei rétegeket kutatva és bemutatva a jellemző eltéréseket is. Jó ötletnek tartod?” Bruno Nettl válasza:

* A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

A török népek zenei stílusainak összehasonlító tanulmánya? Nekem jó ötletnek tűnik. Nagyon óvatosnak kell lenni a történelmi következtetések levonásával. Ami az összehasonlító tanulmányok régimódiságát illeti, ezzel nem foglalkoznék, tény, hogy ezeket mindig is alábecsülték. Akárhogy is, régimódinak tekintett dolgok új felfedezésként térnek vissza.¹

Nettl óvatosságra intó szavai természetesen méltók a megfontolásra. Válaszának pontosabb értelmezéséhez érdemes felidézni, hogy a népzene kutatásban a 19. század végén és a 20. század elején az univerzalista módszer uralkodott, mely mindennek az eredetét és fejlődését kutatta. Ebből fejlődött ki az összehasonlító népzene tudomány, mely a 20. század közepéig virágzott, amikor is az összeomló gyarmati rendszer beszűkítette a horizontot.

Az összehasonlító szemlélettel szemben alakult ki a ma világszerte leginkább uralkodó, amerikai eredetű etnomuzikológia, melynek kérdései és néha módszerei is megegyeznek a szociális/kulturális antropológia fő kérdéseivel és módszereivel. Alapvető erőfeszítése annak kiderítésére irányul, hogy miképpen működnek az egyes kultúrák. Bár manapság a befolyásában és hangerejében erősebb etnomuzikológiai-antropológiai vonulat gyakran tekinti régimódinak az elemző és összehasonlító népzene kutatást, halványan – sajnos csak egészen halványan – érződik, hogy ez az ág újult erőre kaphat. Ugyanakkor több helyen, például Kelet-Közép-Európában meg sem történt a fenti értelemben vett paradigmaváltás az etnomuzikológia felé.

Finnugor nyelv – törökségi népzene, magyar kutatások

Mivel közmegegyezés övezi azt, hogy a honfoglaló magyarság legfontosabb összetevői finnugor és török népcsoportok voltak, a magyar népzene régi rétegeinek történeti kutatása elsősorban az e népekkel való zenei kapcsolatokra terjedt ki.

Hamar kiderült, hogy sem egységes finnugor, sem egységes török népzene nincs, de a finnugor és a török-mongol népek legjellemzőbb zenei formáit mégis el lehet választani egymástól. Ugyanis, mint Robert Lachtól is tudjuk, a finnugor népek eredeti énektípusa a motívumismétlésekkel formált „litániatípus”, a török-tatár népeké pedig ezzel teljes ellentétben a szigorú szimmetriával tagolt strófaszerkezetű, félhang nélküli pentaton dallamvilág [legalábbis a Volga-Káma-Bjelaja-vidéken – a szerző megjegyzése].² Ehhez érdemes hozzáfűzni a Volga-Káma-vidéken évtizedekig gyűjtő Vikár László véleményét: „A tapasztalat azt mutatja, hogy csak a finnugorok vettek át a törököktől, s nem fordítva.”³

1 „A comparative study of the musical styles of Turkic peoples? Sounds like a good idea to me. One would have to be quite careful in drawing historical conclusions. As far as the old-fashionedness of comparative studies is concerned, I wouldn't pay attention the fact is that comparative study of all sorts is always being undertaken. Anyway, things that are considered old-fashioned return as new discoveries.”

2 Robert Lach: *Gesänge russischer Kriegsgefangener*, III.: *Kaukasusvölker*. Wien–Leipzig: Hölder–Pichler–Tempsky A. G., 1928 (Sitzungsberichte, Akademie der Wissenschaften in Wien: Philosophisch-historische Klasse, Bd. 204, Abh. 4), 7–8. és 14–17.

3 Vikár László: *A volga-kámai finnugorok és törökök dallamai*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993.

Népzeneinket a szomszéd népzeneiktől megkülönböztető ereszkedő ötfokú dallamainkat népzene tudósaink szinte teljes egyöntetűséggel török-mongol eredetűnek tartották. Úgy tűnt, hogy „a türk és ugor elemekből összeolvadt nép a nyelvben elmagyarosodott, népzenejében pedig eltörökösödött”.⁴

A finnugor népzene régi rétegeinek egyszerű, rövid motívumokból felépülő jellegét ismerve magyar–ugor zenei kapcsolatokat a gyermekjátékok, szokásdallamok stb. elemi dallamai között kereshetnénk. Ilyenek azonban megtalálhatók sok primitív nép zenéjében, sőt fejlettebb népek ősi hagyományaiban is. Természetesen nyitva áll a kutatás a kis hangterjedelmű, egy- vagy kétsoros dallamok keleti párhuzamainak felfedezésére, azonban ilyen, egymáshoz még dallammenetükben is többé-kevésbé hasonló dallamok szintén sok nép zenéjében lelhetők fel. Komolyan felmerült a magyar sirató ugor rokonsága, ezzel kapcsolatban azonban hallgassuk meg Dobszay Lászlót: „A bolgár és gregorián analógiák kizárják, hogy a magyar siratót kizárólagosan ugor dallamhagyománynak tekintsük [...] Európa déli övezetére kellene e zenei nyelvet lokalizálnunk, egy keleten kissé felkanyarodó, lényegében mediterrán sávban elhelyezkedő dallamkultúra szétfejlődött utódainak kellene tekintenünk az elemzett stílusokat.”⁵ Saját kutatásaim alapján pedig megállapítható, hogy a magyar sirató kisformához igen közel áll a legelterjedtebb anatóliai és azeri sirató, és ilyen a kirgiz siratók egyik alapformája is. E török népek esetében ráadásul a zenei hasonlóság mellett műfaji azonosságot is látunk.

Összefoglalva: egyetértés van abban, hogy a népzeneinket alapvetően meghatározó pentaton előtti, illetve pentaton ereszkedő dallamok északi török-mongol eredetűek. A sirató, a gyermekjátékdallamok, a regősének és a pszalmódizáló dalok esetén felmerült a finnugor rokonság gondolata, de ezeket az egyszerű zenei formákat az újabb kutatás inkább egy nagy (európai) terület közös dallamkincsének véli, illetve kutatásaim eredményeképpen újabb kaukázusi, dél-török, illetve iráni zenei hasonlóságok, kapcsolatok is komolyan felvetődnek.

Mindez elegendő magyarázatot ad arra, hogy miért vizsgálták és vizsgálják oly kitartóan magyar kutatók a különböző török népek népzenejét. A magyar népzene törökségi kapcsolatainak vizsgálatából komoly eredmények születtek, de a kutatás korántsem ért véget. Ráadásul a kutatás során további kérdések merültek fel, például az, hogy miért különböznek egymástól annyira a török népek népzenei, illetve hogy e népek nyelvi kapcsolatai milyen viszonyban vannak zenéik kapcsolataival.

Mint már említettük, számos török nép zenéjéről nincs megbízható monográfia, a meglévő publikációk pedig sokszor alapvető kérdéseinkre sem adnak választ, így ezek megválaszolásához még ma is alapvető fontosságú a helyszíni gyűjtések végzése. A komoly összehasonlító kutatás tehát csak nagy mennyiségű dallam gyűjtésével, lejegyzésével és más kutatók munkáinak a bevonásával folyhat.

A magyar népzene keleti elemeinek helyszíni gyűjtésekkel hitelesített kutatása nagy hagyománnyal bír Magyarországon. Hogy csak a legjelentősebbeket említ-

4 Szomjas-Schiffert György: *A finnugor zene vitája*, 1. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976, 10.

5 Dobszay László: *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983, 92–93.

sük: Bartók Béla 1936-ban Törökországban gyűjtött, Vikár László pedig Bereczki Gábor kíséretében több mint húsz éven keresztül végzett összehasonlító zenei kutatásokat a Volga–Káma–Bjelaja-vidék finnugor és török népei között. Ezt a kutatássorozatot folytatom magam is, immár több mint harminc éve. 1988–1993 között Törökországban töltöttem hat évet, melynek során 1500 gyűjtött és további 4000 áttanulmányozott dallam segítségével elsőként festhettem átfogó képet számos ott élő zenei stílusról és azok magyar vonatkozásairól.

Következő célként az Anatólia és a Volga–Káma–Bjelaja-vidék közötti terület népzeneinek vizsgálatát tűztem ki kaukázusi, kazak, azeri és további törökországi expedícióimmal. A kitekintést még keletebbre a kirgiz, a türkmén és a mongóliai kazak kutatóútjaim jelentették.

Mára a fenti népektől mintegy tízezer, többségében videón is rögzített dallamból, interjúból és fotóból álló gyűjtemény alakult ki. Ez a gyűjtemény az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetének archívumában szervesen illeszkedik Bartók Béla anatóliai, valamint Vikár László és Bereczki Gábor Volga–Káma–Bjelaja-vidéki gyűjtéseéhez (lásd www.zti.hu/sipos).

Magyar kutatók népzenei gyűjtései a karacsáj-balkár nép körében

A magyar kutatók által vizsgált keleti terület egyes népei több-kevesebb kapcsolatban vannak a magyarság kialakulásával. Példaképpen említhetjük a kazakokat, hiszen a nyugatra vándorolt kunok a magyarságba olvadtak be, Ázsiában maradt törzseik pedig a kazakok etnogenezisében vettek részt.⁶ Ugyanilyen fontos az Észak-Kaukázus területe, ahol – legalábbis a legelfogadottabb elmélet szerint – a Kárpát-medencébe való bevonulás előtt a magyarság és a karacsájok ősei huzamosabban éltek a Kazár Birodalom keretein belül.

Természetesen a népekben és nyelvekben igen összetett kaukázusi terület teljes feltérképezésére nem vállalkozhattam; Észak-Kaukázusban elsősorban a karacsáj-balkároktól, Dél-Kaukázusban pedig az azeriktől gyűjtöttem, mind a két területen kisebbségek között is. Az észak-kaukázusi gyűjtést egy fontos kontrollanyaggal egészítettem ki. A 19. század végén és a 20. század elején az oroszok elől nagy számban menekültek karacsájok Törökországba, majd a kaukázusi népek 1944-es deportálása Belső-Ázsiába újabb menekülthullámot indított el Törökország felé. Más, gyorsan asszimilálódó törökországi kisebbségekkel ellentétben a főként Konya és Eszkihír környékén élő karacsájok a mai napig erősen ragaszkodnak hagyományaikhoz. Az ő zenei kultúrájuk is kutatásom szerves része. Öt éven keresztül folytatott terepmunkám eredményein kívül áttanulmányoztam Agócs Gergely, Csáki Éva, Lukács József és Tamara Bittirova kaukázusi és törökországi karacsáj gyűjtéseit, egyes kereskedelmi kazettákat, valamint Omar Otarov könyvét,⁷ és né-

6 Peter Golden: „The Codex Cumanicus”. In: H. B. Paksoy (ed.): *Central Asian Monuments*. Istanbul, 1992, 33–63.

7 Omar Otarov: *Karacay-Malkar Halik jirla*. Nalçik: Elbrus, 2001.

hány dallamot ezekből is beemeltem a vizsgált anyagba.⁸ Az összegyűlt mintegy 1200 dallamot lejegyeztem, elemeztem, majd közülük kiválasztottam 71-et példának és 287-et egy dallamgyűjteménybe. A 358 dal jól reprezentálja a teljes gyűjtött anyagot, amely pedig jól foglalja össze a Kaukázusban és Törökországban élő karacsáj-balkárok népzenejét. Ennek az anyagnak egy kivonatát közlöm a jelen tanulmányban.

Természetesen az idők során a karacsáj-balkár népzene fontos rétegei is változtak és változnak ma is, egyesek eltűnnek, mások keletkeznek, ezért most „csak” a mai állapotot vázolhatjuk fel. Mégis, látva az anyag nagy részének régies tulajdonságait, például a *parlando-rubato* módon előadott dallamok, illetve a hagyományos műfajok nagy számát, bízhatunk abban, hogy a közölt dallamok bizonyos bepillantást engednek a karacsáj népzene távolabbi múltjába is.

Mielőtt rátérnék a karacsáj népdalok ismertetésére, röviden foglaljuk össze a karacsáj-balkár nép etnogenezisét. A Kr. e. 3000-es években a Közép-Kaukázus Kubán kultúráját létrehozó helyi törzsek által előkészített alapra a kimmer-szkíta- alán törzsek rétege került, majd az első évezred első századaitól a hun-bulgár és kazár törzsek egymásra helyezett tégláival emelkedik a fal, hogy a 10. évszázadtól a kipcsakok készítette tetővel az épület elkészüljön. Alátámasztja mindezt a karacsáj-balkár nyelv is, mely alapvetően kipcsak jellegzetességeket mutat, de megtalálhatók benne a bulgár, alán, kazár, szkíta és a régi kaukázusi nyelvek szókincsének maradványai is (1. kép a 326. oldalon).

A karacsáj-balkár népzeneről

A továbbiakban a karacsáj népzene osztályozására teszek kísérletet. Igyekszem bevilágítani e népzene sokszínű világába, szétválasztva a tipikust az egyedittől, felsorolva a dallamok kisebb-nagyobb összetartozó csoportjait és a köztük mutatkozó zenei kapcsolatokat. Az eol, dór, mixolid és ion skálákon (illetve azok alsó hangjain) mozgó dallamokat a-ra transzponáltam. Ezután elsősorban formájuk alapján osztályokba osztottam őket: külön osztályokba kerültek például az ütempáros dalok, az egy vagy két rövid sorra visszavezethetők és a négysorosak. Az osztályokon belül a csoportok a kadenciahangok alapján követik egymást, a csoportokon belül pedig a dallamokat első soruk magassága szerint sorolom fel. Ugyanakkor az osztályozás nem a dallamok mechanikus beosztását jelenti, hanem, mint látni fogjuk, mélyebb összefüggéseket is tükröz.

8 Kutatóutak: 1. Sipos János és Agócs Gergely 2000, Kaukázus; 2. Sipos János és Csáki Éva 2001, Törökország; 3. Csáki Éva 2001, 2002, Törökország; 4. Sipos János 2005, Törökország; 5. Agócs Gergely és Lukács József 2007, Kaukázus.

A gyűjtések helyszínei: *Kabard-Balkária*: 1. Nalcsik (Nalçik), 2. Yanikoy, 3. Hasaniya, 4. Kaşha Tav, 5. Ogari Malkar, 6. Kara Suv, 7. Bizingi, 8. Ogari Çegem, 9. Töben Çegem, 10. Billim; *Karacsáj-Cserkeszia*: 11. Karaçevsk, 12. Cögetey Ayagi, 13. Çerkessk, 14. Cögetey Cangı, 15. Ogari Mara, 16. Teberdi, 17. Uçkulan és 18. Hurzuk. *Törökország*: Eskişehir, Ankara, Afyon városok, valamint 1. Yağlıpınar, 2. Başhüyük, 3. Yakapınar–Ertuğrul, 4. Belpınar, 5. Yazılıkaya, 6. Kilisa–Orhaniye, 7. Akhisar, 8. Doğlat, 9. Bolvadin.



1. kép. A vizsgált terület térképe (Karacsáj- és Cserkeszföld, illetve Kabard- és Balkárföld)

A karacsáj dallamok többségének osztályozását megkönnyíti, hogy a dallammozgásuk közös jellegzetességeket mutat. Jellemző az ereszkedő, illetve emelkedő-ereszkedő sor, a soron belül pedig az egymás melletti hangokon haladó konjunkt és a záróhang alá nemigen lépő, autentikus dallammozgás. Ugyancsak jellemző az ereszkedő dallamszerkezet, melyben az egymást követő sorok egyre alacsonyabb hangsávokban mozognak. (Ugyanakkor az első sor elején nem ritka az alaphangról vagy környékéről történő felugrás, és előfordulhat egy középső hang körüli fel-le mozgás, egy gerinchang körbejárása is.) A fent felsorolt közös tulajdonságok biztosították, hogy az osztályokon belül a kadenciák szerinti (látzólag formai) csoportosítás az esetek túlnyomó többségében hasonló dallamokat hozzon egymás mellé. (A zenei osztályokat lásd az 1. táblázatban.)

Régebbi és újabb formák

Tanulságos áttekinteni, hogy az egyes osztályokban hogyan oszlanak meg a különböző műfajok. Noha a legtöbb osztályban sok vitathatatlanul régies műfaj szerepel, mégis vannak jellegzetes különbségek. Az 1. osztály dallamai például túlnyomórészt régies műfajokhoz társulnak. A 2–3. osztályban jelentősebb a vallási dalok és a hangszeres táncdalok száma, és a 4–8. osztályban is arányaiban sok a hangszeres táncdal. A 6. osztálytól jelennek meg a *dzsir* dallamok, egyre jobban elurvalva a képet (2. táblázat).

Az osztály	dallamainak jellemzője	feltehető kora
1.	a középső hang körül forgó, valamint a plagális mozgás	régi
2.	egy vagy két rövid sor és változatai	régi és új
3.	négy rövid sor (1) főkadenciával	régi és új
4.	négy rövid sor az alaphangon záró első sorral	régi
5.	négy rövid sor 1 (VII) x kadenciákkal	rég és új
6.	négy rövid sor (2) és (3) főkadenciákkal	
7.	négy rövid sor (7/8) főkadenciákkal	
8.	négy rövid sor (4/5) főkadenciákkal, alacsony kezdéssel	
9.	négy rövid sor (4/5) főkadenciákkal, magasabb kezdéssel	
10.	egy- vagy kétsoros tripodikus	rég
11.	négysoros tripodikus	
12.	négysoros, atipikus szerkezetű dzsir dallamok	kabard eredet
13.	négy hosszú sor, visszatérő (kupolás) szerkezettel	új

1. táblázat. A karacsáj népzene osztályai

1.	3 Gollu, 3 esőima, 1 mondóka, 1 altató (+ 1 táncdal harmonikán)
2.	11 zikir, 5 dzsir, 4 altató, 2 Nart eposz, 2 szerelmes dal, 1 orayda, 1 mondóka (+ 10 hangszeres táncdal)
3.	8 zikir, 3 Nart eposz, 3 mevlid, 2 dzsir, 1 ilahi (törökül), 1 altató (+ 2 táncdal harmonikán)
4.	2 zikir, 2 dzsir, 1 táncdal harmonikán, 1 orayda, 1 kiszámoló – mondóka (+ 6 hangszeres táncdal)
5.	5 dzsir, 1 zikir, 1 szerelmes dal (+ 3 táncdal harmonikán)
6.	13 dzsir, 6 mevlid, 2 műdal, 2 szerelmes dal, 2 altató, 11 zikir (+ 6 táncdal harmonikán)
7.	8 szerelmes dal, 3 zikir, 2 dzsir (+2 táncdal)
8.	11 dzsir, 4 szerelmes dal, 3 zikir, 1 orayda, 1 kiszámoló – mondóka (+ 11 táncdal harmonikán)
9.	8 dzsir, 1 zikir, 1 sirató (+ 4 táncdal harmonikán)
10.	26 dzsir, 7 orayda, 5 altató, 1 sirató (igazi), 1 Nart eposz, 1 esküvői ének
11.	9 dzsir, 3 zikir, 2 lakodalmi dal (+ 2 táncdal harmonikán)
12.	55 dzsir, 18 sirató, 4 szerelmes dal, 1 a menyasszony dala (+ 1 műdal)
13.	9 dzsir

2. táblázat. A műfajok megoszlása az egyes osztályokban

Rövid magyarázat a 2. táblázatban szereplő műfajokhoz:

Tepena, Szandirak, Gollu: az ősvallás ilyen nevű, tánccal is kísért dalainak meghatározott éneklési módja, szabálya és ideje volt. Ezek idővel feledésbe merültek, ma már bármikor lehet őket énekelni, táncolni, gyakran gyermekdalként, altatóként, táncdalként vagy lakodalmi dalként csendülnek fel.

dzsir: lásd a 12. osztálynál

orayda: régi lakodalmi dal

Nart eposz: itt a kaukázusi népek közös mitológiai Nart eposzának karacsáj-balkár változatáról van szó

mevliid: Mohamed próféta születésének ünnepe az iszlám naptár harmadik hónapjának (Rabí al-Avval) 12. napján

zikir: a karacsáj-balkárok gyakran énekelnek zikireket (vallási verseket, imákat) a mevlidék vagy más összejövetelek során, vagy épp csak maguknak. Az öregek szerint a legtöbb zikir szöveget a Dagesztánból érkező vallási könyvekből tanulták. A zikirek többsége a Biblia és a Korán témaköreiből merít. A zikir szó arabul azt jelenti, hogy emleget, emlékezik.

Vajon minek alapján tekinthetünk egy dallamot a karacsáj népzene autentikus képviselőjének? Természetesen teljes bizonyossággal erre a kérdésre nem tudunk felelni, már csak azért sem, mert rögzített karacsáj dallamok mindössze az utóbbi 80 évből kerültek elő, és minél korábban, annál sporadikusabban és esetlegesebben.

Bizonyos támpontot adhat azonban, hogy a karacsáj népzeneben – már csak a többi török nép népzenejének ismeretében is – nagy valószínűség szerint a hagyományosság, régiesség kritériumai közé tartozik többek között az ereszkedő dallamforma, az ereszkedő vagy domb alakú sorok, az izometrikus szerkezet, a parlando, illetve rubato előadásmód és a régies műfaj, illetve szövegtartalom. (Az egyes régies osztályok túlnyomóan ereszkedő, illetve emelkedő-ereszkedő sorokból építkező dallamai közé esetenként más, például hullámzó [emelkedő-ereszkedő-emelkedő] dallamozgású dalok is kerültek. Úgy tűnik ugyanis, hogy ez a dallamozgás itt, néhány más [északi] török népnél és a mongoloknál is hagyományos zenei jelenség.)

Hasonlóan növeli az autentikus eredet valószínűségét, ha egy dallam számos helyen és számos változatban él, és előadói között „megbízható”, vagyis kisebb településeken élő idősebb asszonyokat is nagyobb számban találunk. Mindezt meg tudtam állapítani, mert a vizsgált dallamok túlnyomó többsége saját gyűjtéseim eredménye. Mindenesetre a közölt dallamok többsége rendelkezik a fenti tulajdonságokkal, és ezeket magam a régebbi karacsáj dallamvilágba sorolom.

Egyes dallamfordulatok, formák azonban elütnek a hagyományosnak vehető dallamvilágban előfordulóktól. Az első sorok jellemző domb alakú (emelkedő-ereszkedő), illetve ereszkedő dallamvezetésétől eltér például a sorközépen akár az alaphangra ereszkedő, majd onnan emelkedő, illetve a fokozatosan emelkedő sor. Az ilyen dallamoknak rendszerint más tulajdonságaik is egyediek, ami újabb, illetve idegen eredetükre utalhat.

Annak ellenére, hogy nem teljesítik az „autentikus kritériumok” mindegyikét, egyes elemi formákat, például a *mi-re-do* trichord közepső hangja körül mozgó, il-

letve a bichord/biton dallamokat hagyományosan régieseknek tekintjük, és nagy a kísértés, hogy a dallammozgását tekintve ugyan egyedülálló és a magyar regös énekekkel rokon dallammozgású *Gollu* dallamot régiesnek vegyem, mert (legalábbis a szövege) a pogány *tengri* valláshoz kapcsolódik. Ezek a formák egyébiránt a karacsáj népzeneiben igen ritkák (1. osztály). Ugyanakkor a jellemző karacsáj dallamformálástól igen eltérő, a) az alacsony fokokon való hosszabb elidőzést követően felugró, illetve b) az akkordfelbontást idéző dallamvonalak teljességgel idegenek (és nem is gyakoriak) ebben a népzeneben.

Több dallamban fordulnak elő egy-két ütemen belül nagyobb hangközugrások, ez szintén meglehetősen ellentétben áll a hangközugrásokat többnyire csak meghatározott helyeken alkalmazó, főként szomszédos hangokon haladó, „konjunkt” karacsáj dallamvezetéssel. Itt azonban óvatosságnak kell lennünk, és a dallam egyéb tulajdonságait is meg kell vizsgálnunk, mert régies műfajú dallamok esetén sem kivételes, hogy a sor vége a VII. fokról a 3. fokra ugrik fel, egyes régies tripodikus dallamokban pedig egyes sorok végén V. fokra történő leugrást láthatunk.

Az anatóliai népzenevel ellentétben, de a magyar népzenevel megegyezően a szekundszekvenciás ereszkedést mutató dalok műfajuk, előadásmódjuk és előadók alapján a karacsáj népzene újabb rétegeibe tartoznak. Az 1. táblázatban egyes osztályok mellett az áll, hogy „régis és új” dallamokat is tartalmaznak. Valóban esetenként dallamvonalában igen kevésbé különbözik például két dal, melyek két rövid sorból állnak, és főkadenciájuk (2), noha egyikük határozott szekvenciás ereszkedést mutat (A^2A) a másik pedig két különböző sorból áll (AB). Mivel az osztályozás elsődleges kritériuma a dallamvonalak hasonlósága, ezek a dallamok egymás mellé kerülhetnek, de az egyes osztályok ismertetésénél kitérek ezekre a sajátosságokra. Most csak egy példát említek: a 6. osztályban együtt tárgyalom, de el is különítem a szekvenciásan ereszkedő és a „pszalmodizáló” dallamokat.

Egyes dallamok első és negyedik sora alacsonyan mozog, míg a középső sorok magasabbak. Ezeket két osztályba sorolhatjuk: a 4. osztályban vannak a régiesebbnek tűnő, négy rövid sorból építkező AB/ A_v C formájú dallamok. Ugyanakkor a 13. osztály dallamai (négy hosszú sor visszatérő – kupolás – szerkezettel) közül számos meglehetősen hasonlít egyes magyar újstílusú dallamokra. Ez utóbbi karacsáj dallamok újabb eredetére nem elsősorban az utal, hogy a megfelelő magyar dallamokat is újabbaknak tudjuk, hanem az is, hogy az általam átnézett több ezer karacsáj dallam közül igen kevésnek volt ilyen formája, és ezek többsége is lemezkiadványokon, professzionális kórusok előadásban hangzott el. Falvakban mindössze két (!) példányukat gyűjtöttem. Még elgondolkodtatóbb, hogy a Törökországba kivándorolt karacsájok ilyen dallamokat egyáltalán nem énekelnek.

Végül a négy soros, atipikus szerkezetű dzsir dallamok (12. osztály) szerkezete annyira eltér a törökségi népek egyébiránt meglehetősen heterogén, de jellemzően izometrikus világtól, hogy itt joggal sejtethetünk idegen hatást. Annál is inkább, mivel a szomszédos, de sokkal virulensebb, erőteljesebb kabard népzeneben ezeket a dallamokat egy rendkívül népes dallamosztály, vagy mondhatnánk dalstílus képviseli.

A karacsáj népzene osztályai

Az alábbiakban sorba veszem a dallamosztályokat és a bennük levő csoportokat. Ezekhez rövid jellemzést és jellemző dallamokat is adok, melyek segítségével az olvasó képet kap a karacsáj népzene legfontosabb dallamformáiról.

1. osztály: forgó és plagális mozgás

Az 1. osztályban különböző eredetű, de a karacsáj népzeneben csak kevés dallam által képviselt régies dallamok vannak. Kerültek ide a *mi-re-do* trichord középső hangja körül forgók, *ti-la-mi* triton hangjain mozgó, valamint ereszkedő-emelkedő plagális mozgást végzők is (1. példa). Közös bennük, hogy határozottan elválnak a jellemzően ereszkedő, illetve emelkedő-ereszkedő sorokból álló karacsáj daktól. Tudjuk, hogy a középső hang körül forgó dallammozgás többek között a magyar gyermekjátékdallamok egyik alapformája, az emelkedve befejeződő plagális dallam pedig például a magyar regölés egyik fontos motívuma. Minderről és általában a magyar vonatkozásokról a cikk folytatásában lesz még szó.

a) *Aş a şa - şa - may - dı - la ma biz - ni caş - la*

b) *Por - ka ha - vak e - se - dez - nek*
Ho - ri - ra, Gol - lu
de hó re - me ró - ma

1. példa. a) Az ósvallás ereszkedő-emelkedő Gollu dallama; b) magyar regös dallam (MNT II, 866. sz.)

2. osztály: egy vagy két rövid sor és változataik x(1)1 kadenciákkal

Sok karacsáj dallam egy vagy két rövid sorból és ezek változataiból áll. A variánsok, egyre szűkebb hangterjedelemben mozogva, ugyanazon a hangon végződnek, mint az őket megelőző sorok. Egyes esetekben a strófás szöveg négysoros formákba szervezi őket, de az újra és újra az alaphangra történő ereszkedés miatt – legalább is a rendezés szempontjából – jogosan tekinthetjük őket egy- vagy kétsorosoknak, illetve ezekhez igen közel állóknak. Az ereszkedő, illetve emelkedő-ereszkedő konjunkt sorok miatt kielégítőnek tűnik a kadenciák alapján történő csoportosítás, bár így néha eltérő ambitusú dallamok is kerülhetnek egy csoportba.

2.1. A minden sorában alaphangra ereszkedő, egymáshoz hasonló rövid sorokból építkező csoportba három eol (2.1a példa) és három mixolid (2.1b példa) dallam tartozik. Itt jellemző a szűkebb 1–5, sőt 1–4 ambitus. Jellemző a (mai?) karacsáj népzene szerkezeti fejlettségére, hogy meglepően kevés ilyen egyszerű dallamot találtam.

Rubato, ♩=96

Kök bla cer - ni a - ra - sı
 Bas - hıç bol - sun ya Al - lah
 Türk - lü - le - ni qı - hıç - la - rı
 Kes - giç bol - sun — ya Al - lah

♩=100

Cüw cüw cüw a - la
 E - ki cıp - cıq suw a - la
 Qaz' qu - muq - dan ke - le - me
 İt çab - hand da ö - le - me
 Am - ma bo - za bi - şı - rır
 Ak - ka aç - ha tü - şü - rür

2.1. példa. Egy rövid sor és variánsai: a) zikir, b) mondóka

2.2. A két rövid sorból álló dallamok között nyolcnak (2) a főkadenciája, ezek mind dúr (mixolíd) skálán mozognak, többnyire szűk 1–4/5 ambitussal (2.2. példa). A dalok közül egyesek több-kevesebb hasonlóságot mutatnak a magyar diatonikus sirató kisformájához, de a 6. és a 10.3. csoportban látni fogunk a magyar siratóhoz közelebb álló formákat is.

a)

Men' a - la - şam çab - han e - ted hay hay hay hay

b)

Jaj, lya - nyom, I - lon - kám, ked - ves ga - lam - boes - kám,

Qız - ğan - lay da qab - han e - ted hay hay hay

ma leg - a - lább ti - zen - nyolc é - ve

2.2. példa. Két dallam (2) kadenciával: a) karacsáj zikir dallam, b) magyar párhuzama (MNT V: 41)

2.3. A 2. osztálynak ebben a népesebb csoportjában hat (♭3) főkadenciás eol és hat (3) főkadenciás kétsoros mixolíd dallam van (2.3. példa). Az eol dallamok jellemző ambitusa 1–6, míg a mixolíd dallamoké gyakran csak 1–3 vagy 1–4, ezzel összhangban a csoport eltérő hangsorokon mozgó dallamai között jelentős a különbség. A karacsáj népzeneben a fontosabb, például sorzáró hangokat többnyire ereszkedve közelíti meg a dallam, ezért az itt szereplő mixolíd dallamok első sorának ereszkedő-emelkedő menete egyedivé teszi őket. (A nagyobb ambitusú dallamok mind mixolíd skálákon mozognak, és sok esetben kapcsolatban vannak a mixolíd skála alsó hangjain mozgó dallamokkal, ezért ez utóbbiakat is a „mixolíd” csoport-

tokba helyeztem. A műfajuk többnyire altató, a síita vallás zikir dallama, illetve táncdal. Ahogy az osztály korábbi csoportjaiban is, a dalok előadásmódja *tempo giusto* vagy ahhoz igen közeli, kissé szabadabban énekelt *giusto*.

♩ 210

Sö - züm aw - wa - li bis - mil - lah.

1) E - kin - çi al - ham - dul - il - lah

2) Sa - lat - sa - lam fay - gam - bar - ğa

3) Ah - lu - su - na - as - hab - la - ğa

1. 2. 3.
2. 2. 2.

♩ 100

Bul - lay - bul - lay bö - le - yim

Ha - yi - ri - ri kö - re - yim

2.3. példa. Két rövid sor és változatai:
a) zikir dallam, b) dal a Nart eposzból

2.4. Viszonylag kevés a (4) főkadenciás kétsoros dallam, gyűjtésemben közülük öt eol és két mixolíd hangsorú szerepel (2.4. példa). Az ambitus itt is többnyire szűk (1–5), és viszonylag gyakori bennük az egyedi dallammenet, például a *fa-mi-re* trichord hangjain bizonytalanul mozgó dallamkezdet. A csoportba többnyire zikir, illetve táncdal műfajú dallamok tartoznak.

Rubato

Oy - qu - wanç - e - te ke - lir - se - ca - num

ca - ma - ға - ti - ri, e - li - ri * néha C

♩ 92

Se - ni - a - mal - tin ba - şı - mi suw - ға

qa - lay - a - ta - yim hoy hoy

2.4. példa. Két rövid sor és változatai (4) főkadenciával: a) dzsir, b) zikir

3. osztály: négy rövid sor (1) főkadenciával

A 3. osztály négysoros dallamait szoros kapcsolat fűzi a 2. osztály dallamaihoz. Lehetett volna őket együtt is tárgyalni, mert kétsoros jelleget sugallva második soruk végén az alaphangon zárnak, mintegy befejeződnek. Ám ezután még két, viszonylag egyedi sor következik, ezért ezeket a dalokat négysorosként kezelem. A dallamok többsége eol, illetve egyetlen esetben fríg hangszoron mozog, műfajuk többnyire zikir vagy altató.

Az osztályon belüli csoportokat az első sor záróhangja alapján határozom meg. A domináns eol hangsorú dallamok között meglehetősen kiegyenlített a középmagas kadenciák (♭3, 4, 5) aránya, míg a mixolídok között kissé több a magasan végződő első sor, ez utóbbiak között számos oktáv ambitusút találunk. Az osztály eol, illetve fríg hangszorokon mozgó dallamai meglehetősen hasonlóak egymáshoz.

A 3.1. csoportot a harmadik fokon végződő első sor jellemzi, itt főképp egymáshoz igen hasonló eol, illetve fríg dallamok szerepelnek. Idetartozik a 3.1. *példa* alsó szólama, a felső szólamban pedig egy $\flat 3(\flat 3)4$ kadenciás dallamot tüntettem fel, melynek változatait az alsó szólammal felváltva, illetve azzal időnként együtt éneklük.

Şu cen - ne - tin ir - mak - la - ri
A - kar Al - lah de - yu, de - yu
Çik - miş İs - lam bül - bül - le - ri
Ö - ter Al - lah de - yu, de - yu

3.1. *példa*. Négy rövid sor (1) főkadenciával (zikir)

A 3.2. csoport dallamainak első sora a 4. fokon végződik. Itt három alacsonyabb eol és egy bővített szekundus (3.2. *példa*) dallam mellett két nagyobb ambitusú mixolíd dallamot látunk. A 3.1. *példán* látható alsó szólam és a 3.2. *példa* dalama az eltérő hangnem, illetve főkadencia ellenére nyilvánvalóan egymás közeli rokona.

Mus - li - man - lar ay - ta - yum
siz maw - lut - ha tın - ın - la - ğız
Pay - ğam - bar - nı hal - la - rın
baş - dan a - yağ aın - ın - la - ğız

3.2. *példa*. Négy rövid sor (1) főkadenciával (mevlid)

A 3.3. csoport 5. fokon végződő első sorokat tartalmazó eol és fríg dallamai is (3.3a *példa*) igen népszerűek, és szoros kapcsolatban vannak a 3.1 és a 3.2. csoport dallamaival. A csoport mixolíd dallamai között egyéni a 3.3b *példán* látható, ereszkedő-emelkedő mozgással kezdődő dallam.

♩ = 168

Mus - li - man - lar ay - ta - yum
 siz mew - lüt - ge tın - ı - la - ğız
 Pay - ğam - bar - nı hal - la - rın
 baş - dan a - yaq aı - ı - la - ğız

♩ = 84

Qo - lum - da - ğı cü - zü - güm
 Qor - ğa - şın - ley a - wur - du
 Se - ni wa maı - ı - ı ber - me - gen
 Ce - ti O - rus - dan ga - wur - du

3.3. példa. Négy rövid sor (1) főkadenciával: a) zikir, b) táncdal

4. osztály: négy rövid sor alaphangon záró első sorral, kupolás szerkezettel és 1(x)y kadenciákkal

A 4. osztály dallamainak túlnyomó többsége eol skálán mozog. (Már most utalunk arra, hogy a 12. osztály dzsir dallamai között számos hasonló, 1(5)1 kadenciás mixolíd dallam fordul elő.) A korábban látott ereszkedő formákkal szemben, ahol a dallsorok alapvetően magasabban mozogtak, mint az őket követő sorok, most az első két sor legalábbis kadenciájában emelkedő tendenciájára a harmadik-negyedik sor ereszkedő íve válaszol. Itt azonban nem a magyar „új stílus”-ra jellemző kupolás, visszatérő formát látjuk, e dallamokra ugyanis jellemző, hogy első és harmadik soruk azonos, de legalábbis hasonló (A_v/B/AC), második soruk pedig alacsonyban mozog. Többé-kevésbé eltérő dallammozgásuk és ambitusuk ellenére e dalokat a fenti tulajdonságok összefogják, és „emelkedő” kezdetük ellenére több jel utal arra, hogy régebbi stílusba tartoznak. Ilyen jel például a két kétsoros dallam konkatenációjára vagy akár egyetlen sorpárra visszavezethető egyszerű forma, az a tény, hogy ilyen dallamok sok más török nép zenéjében is megtalálhatók, valamint az, hogy soraik dallamvonala nem tér el a hagyományos karacsáj dallamsorok vonalától.

Az osztály dallamcsoportjainak eol hangsoron mozgó többsége egy-egy népszerű dallam variánsaiból áll, a mixolíd dallamok csoportjaiban pedig többnyire mindössze egy-egy dallam szerepel.

4.1. Az első, kicsi csoportot az 1(2)1/VII kadenciasor jellemzi, itt egyetlen dallam közeli változatai szerepelnek. Kissé eltér ettől a jellemző formától a magasabban mozgó 4.1. példa. Mixolíd hangsorú dallam csak egy van, ami a (2) főkadencia karacsáj zenében való ritkaságát ismerve nem meglepő.

4.2. Ez a csoport az előzőnél valamivel népesebb, dallamainak kadenciasora 1(♭3)1. A zikir dallamokon kívül egy táncdal tartozik ide. Itt is megfigyelhetjük az 1. és 3. sor hasonlóságát, és a jellemzően ereszkedő, illetve domb alakú sorokat (4.2. példa).

♩ = 84

zenekar

Poco rubato, ♩ = 190

1)

Al - lah biz - ni - - da ca - rat - di
 Kim - ni a - ri, kim - ni be - ri at - di
 Şu - kur bol - sun ul - lu Al - la - ha
 İs - lam di - ni - - - ne qa - rat - di

4.1. példa. Négy rövid sor 1(2)1 kadenciákkal

4.2. példa. Négy rövid sor 1(3)1 kadenciákkal

4.3. Egy közkedvelt dallam variánsai alkotják az 1(4)x kadenciasorú kicsiny csoportot. Az eol hangsoron mozgó Nart eposzbeli dalon kívül (4.3. példa) egy mi-xolid lakodalmi dal és egy dzsir dallam tartozik még ide.

4.4. Két igazán népszerű dallam, számos variánsa és a 4.4. példa tartozik ebbe a 1(5)1 kadenciasorú csoportba. (Mint látni fogjuk, idetartozhatna még 36 dzsir dallam is.)

♩ = 88

Qab - qa - ra - di - la se - ni qaş - la - riŋ
 A - ni tû - bün - den köz - le - riŋ
 Cü - rek ca - wu - mu a - şab ba - ral - la
 Ol meŋ - ŋe ayt - han söz - le - riŋ

♩ = 108

Shur - tuq el - den çı - ğıb ba - ra - bız
 oy - i - ra o - ray - da oy
 Nart Ö - rüz - mek a al - li - bız - da - di,
 oy - i - ra o - ray - da oy

4.3. példa. Négy rövid sor 1(4)x kadenciákkal (orayda, lakodalmi dal)

4.4. példa. Négy rövid sor (5)1 kadenciákkal (dal a Nart eposzból)

5. osztály: négy rövid sor (VII) főkadenciával

Az 5. osztályban eol hangsorú dallamokon kívül mindössze egyetlen dór dallam szerepel. Ezeket a dallamokat már a (VII) főkadencia egyedivé teszi, mert néhány 1. osztálybeli plagális dallamtól eltekintve záróhang alatti hangok igen ritkák a karacsáj népzeneben. Az előző osztályhoz hasonlóan itt is néhány közkedvelt dal- lam és variánsai alkotják a csoportokat, melyek különböző hangnemekben mozog- nak és meglehetősen eltérnek egymástól; szinte csak a rendezés egységessége mi- att tettem őket egymás mellé.

5.1. A csoport táncdalait a $\flat 3$ (VII)x kadenciasor jellemzi (5.1. példa). Az 5.1 dallam alsó szólama a tipikus, de mikor többen éneklék hosszabban, akkor a felső szólam is felhangozhat, sőt – ritkábban – két szólamban is felcsendül. Harmoni- kán mindig két szólamban játsszák. A fentiek miatt közlöm a dalt ebben a formá- ban.

5.2. Idetartozik az ősvallás igen népszerű 5(VII)4 kadenciás *Tepena* dallama (5.2. példa). Van izometrikus variánsa is, mely az iszlám vallás egy zikir dala.

♩ = 120

Sen - den so - ra qay - sı taw - du
A - ruw - luq bı - la bay bol - ğan
Ba - sı qıř bo - lub, be - li caz bo - lub
E - tek - le - rin - de cay bol - ğan

5.1. példa. Négy rövid sor 1(VII) $\flat 3$ kadenciákkal (táncdal)

Poco rubato, ♩ = 100

Oy - ra, oy - ra Te - pe - na
Oy - - - ra Te - pe - na
Te - pe - na - ni teb - se - giz
Oy - - - ra Te - pe - na

5.2 példa. 5(VII)4 kadenciákkal (a régi vallás *Tepena* dallama)

6. osztály: négy rövid sor (2) vagy $\flat 3$ főkadenciákkal

A 6. osztályban sok eol és jóval kevesebb fríg, illetve mixolíd dallam van. Ezek többsége kiegyensúlyozottan ereszkedik, többnyire magasabb kezdősorral, közép- magasságban mozgó középső sorokkal és alacsonyabb negyedik sorral. Ebből az általános leírásból kétféle dallamtípus emelkedik ki. Az egyiknek a sorait eresz- kedő szekundszekvencia jellemzi, és dallamai újabb keletűnek tűnnek. A másik dallamfajta szerkezete szimmetrikusabb, és általános leírása megegyezik a magyar és más népek „pszalmodizáló” stílusával, ezért ezekre a továbbiakban így hivatko- zom. A karacsáj pszalmodizáló dallamokra tehát jellemző, hogy első soruk maga- sabbban mozog, és a 4. vagy 5. fokon zár. Második és harmadik soruk gyakran egy- máshoz hasonló: alapvetően a *mi-re-do* hangokon mozogva, de legalább a 2. sor végén odaereszkedve, $\flat 3$ -on zár (a harmadik sor variábilisabb). A negyedik sor pe- dig az 5/7. fokról ereszkedik az alaphangra. Az 5($\flat 3$)1 kadenciások kevésbé, az

5(♭3)♭3 kadenciások jobban hasonlítanak a magyar és anatóliai pszalmodizáló dallamokra, ezen belül is inkább az anatóliaiakra.⁹

A következőkben sorra veszem az osztály dallamcsoportjait. A karacsáj népzeneben a szekundszekvenciás ereszkedés és a magyar pszalmodizáló dallamokra jellemző (de a karacsájban nem pentaton!) dallamozgás közelebb áll egymáshoz, ezért ezt a két, a magyar anyagban élesen elváló dallamcsoportot itt egy osztályon belül mutatom be.

A 6.1. csoportban (2) főkadenciájú dallamok találhatók. A kadenciák ereszkedő (vagy legalábbis nem emelkedő) szekvenciát alkotnak, a sorok is gyakran (de nem mindig!) ereszkedők. Mindez a dallamok többségének egyfajta ereszkedő szekundszekvenciás karaktert ad. Az alcsoportok dallamai között a fő különbség az első sorok záróhangjában mutatkozik: 6.1a-ban a ♭3(2)1 kadenciás, 6.1b-ben a 4(2)1/2 kadenciás, 6.1c-ben pedig az 5(2)x kadenciasorú dallamok szerepelnek. A 6.1b, c csoportok sok dallama a szekvenciás és a pszalmodizáló dallamok között foglal helyet, sőt, ha a főkadenciájuk (2) helyett (♭3) lenne, akkor a 6.1c sok dallamát a pszalmodizálók közé oszthatnánk (6.1c példa). Mint látni fogjuk, ezek a dallamok tulajdonképpen a 6.3., illetve 6.4. csoportok dallamainak variánsai eltérő főkadenciával. Jellemző, hogy első soruk a 4. vagy 5. fokon, a harmadik soruk pedig rendszerint ♭3-on ér véget.

A 6.2. csoport dallamainak sorai többnyire ♭3-on zárnak, és közülük egyesek, például a 6.2. példa szépen beilleszkedik az egyszerűbb magyar (és anatóliai) pszalmodizáló dallamok közé.

♩ 84

Sıy - li bol - gan mő - lek - ler
Can - ca - num - dan ab - dı - lar
Bař - ha - la - dan ca - řı - rıb
Qa - nat - la - rın ab - dı - lar

6.1c példa. Négy rövid sor (2) főkadenciával

♩ 96

Bu - cen - ne - tin ır - mak - la - rı
A - kar Al - lah de - yu, de - yu
Cık - mıř İs - lam bül - bül - le - ri
Ö - ter Al - lah de - yu, de - yu

6.2. példa. Négy rövid sor (♭3) főkadenciával (táncdal)

A 6.3. csoport dallamai gyakran szekundszekvenciával ereszkednek, mint 4(♭3)2/1 kadenciasoruk is mutatja (6.3. példa a 338. oldalon). Sok dallamának ambitusa oktáv körüli.

A 6.4–6.7. csoportokban (♭3) főkadenciájú pszalmodizáló dallamok és velük többé-kevésbé összefüggő ereszkedő dallamok találhatók. Itt tehát az előző csoporttal szemben nem a szekundszekvenciás ereszkedés dominál.

9 Sipos János: *Bartók nyomában Anatóliában*. Budapest: Balassi Kiadó, 2001.

A 6.4. igen kicsi csoport, dallamainak első sora a 4. fokon ér véget (6.4. példa).

♩ = 100

Zin - nr - day - di te - le - fon
U - za - ta - ma qo - lu - mu
Aη - η - lat - han qı - yın - dı
Cü - re - gi - mi bo - lu - mun

6.3. példa. Négy rövid sor ($\flat 3$) főkadenciával és ereszkedő szekvenciával (táncdal)

♩ = 144

arabul

6.4. példa. Négy rövid sor ($\flat 3$) főkadenciával, pszalmodizáló karakterrel (zikir)

A 6.5. és 6.6. csoportok dallamainak első sora az 5. fokon kadenciázik. A 6.5. csoportbeli dallamok jellemző kadenciasora $5(\flat 3)1$. (A 6.5. példában a magyar stílussal való hasonlóság kiemelése céljából mutatok egy $5(\flat 3)\flat 3$ kadenciás dalt.) A 6.6. csoport magasabban kezdődő dallamaiban a harmadik sor szintén többnyire az 1., ritkábban a $\flat 3$. vagy a 4. fokon áll meg. A 6.6. példa török vallási dala jól szemlélteti az $5(\flat 3)\flat 3$ kadenciás „pszalmodizáló” anatóliai és karacsáj dallamok hasonló és eltérő tulajdonságait.¹⁰

♩ = 220

Bis - mil - lah deb baş - la - yıq
Sa - lat sa - lam ay - ta - yıq
A - det e - tib kün - de cet - miş
Biz to - ba - ğa qay - ta - yıq

6.5. példa. Négy rövid sor ($\flat 3$) főkadenciával, pszalmodizáló karakterrel (zikir)

♩ = 212

A - man çeş - me, ca - nım çeş - me
Mu - ham - me - di gör - düm mü
Şim - di bur - dan ab - dest al - dı
Ca - mi - ye de sor - san bi - lir

6.6. példa. Négy rövid sor ($\flat 3$) főkadenciával, magasan kezdő sorokkal (anatóliai zikir)

A 6.7. csoport dallamainak megkülönböztető tulajdonsága, hogy magasan mozgó első soruk a 7/8. fokon kadenciázik. Ezek a dallamok közelebb állnak a magyar ereszkedő dalokhoz, mint a pszalmodizálókhoz. A csoport meglehetősen vegyes, és inkább formai, mint belső zenei tulajdonságok tartják össze, ráadásul ez

az egyetlen csoport az osztályban, melyben mixolíd hangsoron mozgó dallamok is vannak. Ezért a 6.7 *példa* nem jellemzi a teljes csoportot.

♩ = 104

Pay - gam - bar - la tü - şün - de
 kö - züw kö - züw kel - di - le
 1) Qar - nın - da - ęı ca - şın - dan
 3) sü - yüm - çü - lük ber - di - le
 1) 2) 3)
 1. ism. 1. ism. 1. ism.

6.7. *példa*. Négy rövid sor (♭3) főkadenciával, magasan kezdődő első sorral (mevlid dal)

7. osztály: négy alacsony, rövid sor (4/5) főkadenciával

A 7. osztályban (4) illetve (5) főkadenciás, négysoros eol dallamok vannak. Azt gondolhatnánk, hogy a magasabb első rész miatt itt már megjelennek a diszjunkt szerkezet nyomai, vagyis a dallam első részének hangsávjá elválik a második rész hangsávjától, de ez nincs így. Gyakori ellenben az AB/A_vC szerkezet, melyben az első és a harmadik sor meglehetősen hasonló egymásra. Láttunk ilyent már korábban is, a 4. osztály régiesnek tűnő „kupolás” dallamaiban. Felépítésében, karakterében e dallamok közül több is sok szempontból emlékeztet az előző osztály (♭3) főkadenciás dallamaira.

Ugyan előfordul néhány egyéni dallammozgás, de a dallamok többsége az autentikus karacsáj dallamokban megszokott konjunkt módon, rövid sorokon ereszkedik a kadenciák által kijelölt úton. Ez a dallamosztály még színesebb képet mutat, mint az előző, és legtöbb csoportja mindössze két, legfeljebb három dallamot tartalmaz.

A 7.1. csoport dallamainak kadenciája ♭3(4/5)♭3 (7.1. *példa*). Itt sem ritka az 1. és 3. sor egyezése, sőt a 7.1 *példában* a 2. sor kezdete is hasonló az 1. és 3. soréhoz.

Ke - çe cuq - lab bir tiş kör - düm
 Al - lah da ayt - sa ha - yır - dı
 Se - ni da maņ - ęa al - ma - ęan
 Ga - vur u - lu ga - vur - du

7.1. *példa*. Négy rövid sor (5) főkadenciával (szerelmes dal)

A 7.2. csoportban három, egymástól eltérő dallam van, közös bennük az $5/4(4)1/\flat 3$ kadenciasor és az ereszkedő tendencia. Míg a 7.2. példa szekvenciális ereszkedést mutat ($A^4A^3A^2A_k$), egy másik dallam középső két sora hasonló, a harmadik dallam első két sora pedig emelkedő-ereszkedő dombot formáz. Ez tehát egy igen heterogén csoport.

A 7.3. csoport három dallamának kadenciái $5(4)4$, tehát a 3. sor megtöri a 7.2-ben látott ereszkedő szekundszekvenciát (7.3. példa). Ez utóbbi kadenciasor a dzsir dallamoknál igen gyakori.

1)
Ay qar - naş - la tıñ - ıñ - la - ğız
Mın - dan o - yum a - la - yıq

2)
Añ - ıñ oy - la - nıb tı - ze - lib

3)
Ca - nıq bet - den ma - ra - yıq

1. 2. 3.
2. 2. 2.

Qo - buz - so - ğa tu - ra - ma
On al - tı - bar - dı tı - ye - ği
Ga - ba - tıy - biy - ge u - şay - dı
Süy - ge - ni - mi da cü - re - ği

7.2. és 7.3. példa. Négy alacsony rövid sor (4) főkadenciával és szekvenciás ereszkedéssel (zikir és csúfóló nóta)

A 7.4. csoport négy $5(5)x$ kadenciás, máskülönben egységes képet nem mutató dallamot tartalmaz, közülük kettőnek az első sora ereszkedő-emelkedő (a 7.4. példában a felső szólam a jellemző, de újabban, különösen a városokban a dalt a példán látható módon, két szólamban éneklük). A 7.5. csoport három dallamának kadenciája $4(5)x$, és mint látjuk, a 7.5. példa mutat bizonyos hasonlóságot a 7.4. példához, ezért is közlöm őket egymás mellett. A $4(5)x$ kadenciasor egyébiránt nagyon gyakori a dzsir dallamok között.

Oy, san - dı - raq, san - dı - raq
San - dı - raq - nı sa - na - yım
Qu - wan - ı - ıñ ba - ra - yım
Se - yi - ri - ıñ qa - ra - yım

♩ - 86
Suw boy - nu - na bar - ğan - ma
Suw bi - la bir - ge - cı - lar - ğa
Bir - e - k'ıy - nar - la da men ayt - han - ma
Se - ni hal - le - ri - ıñ sı - nar - ğa

7.4. és 7.5. példa. Négy alacsony rövid sor (5) főkadenciával (tréfás dal és csúfóló nóta)

8. osztály: négy rövid sor (4/5) főkadenciákkal és magasabb kezdéssel

Az osztályban magasabban, a 7–8. fokokon kezdődő, de legalábbis ezeket a fokokat első soraikban határozottan használó dallamok vannak. Többüknek a műfaja régies (például hősének, altató, orayda – ez utóbbit a menyasszonyért indulva és a szülői házból az új otthonába kísérve énekelték), de sok közöttük a harmonikán megszólaló táncdal is. A dallamvonal a nagyobb ambitussal és a magas főkadenciákkal összhangban ereszkedő, és nemegyszer viszonylag pontos, néha csak részleges kvart- illetve kvintváltás is kialakulhat. Itt sem kivételes az ereszkedő szekundszekvencia. A csoportok népesebbek, mint az előző osztály esetén, bennük többnyire eol és mixolíd skálán mozgó dallamok is vannak. (A dzsir dallamok között kiemelkedően sok a 4(4/5)x illetve 5(5)x kadenciasor.)

A 8.1. csoportban az első sorok 5(4)♭3/1 kadenciái által meghatározott módon ereszkedő dallamok vannak, ezek némelyike rokon a 7. osztály kisebb ambitusú 5(♭3)x kadenciás dallamaival. A 8.1. példán szép illusztrációját látjuk annak, hogy ebben a zenei világban milyen közel lehet egy eol hangsoron mozgó hősének és egy mixolíd szerelmes dal felépítése és dallamvonala.

♩ = 120

Oy a - ta - sn - dan a
ol ci - git tuw - gan Biy - nō - ger
Ta - ma - da qar - na - şın
ol it aw - ruw - dan aw - ruy - du

♩ = 76

Taw - la - da ay - laη - nın ki - yik - le
Ki - yik - ni ul - lu - su cu - ğu - tur
A - man ti - şı - ruw - ğa sı - ril - san da
E - me - gen - den a - man su - wu - tur —

8.1. példa. Négy rövid magas sor (4) főkadenciával: a) hősének, b) szerelmes dal

A 8.2. igen népes csoport, melybe a dzsir dallamokban olyan erősen reprezentált 4(5)x kadenciás dallamok kerültek, eol és mixolíd hangsorokon egyaránt (8.2. példa). Ezekhez a dallamokhoz a dzsir dallamok között határozott dallampárhuzamokat is fel tudunk mutatni.

♩ = 104

Kel a - ruw - çu - ğum a - lib ke - te - yim
voy - ra ri - ra - ra voy
Be - ri cu - wuq kel - çi oη ca - ni - ma
voy - ra ri - ra - ra voy
Ri - ra - ra ri - ra - ra voy

♩ = 92

Oy - ra woy - ri - ra ra - ra
ay ri - ra ri - ray - ri ra - ra
woy ri - ray - ri - ri ay ri - ray - ri - ri
ri - ri - ray ri - ray - ri ray

8.2. példa. Négy rövid magas sor (5) főkadenciával: a) szerelmes dal, b) táncdal

A népes 8.3. csoportban főként eol skálán mozgó dallamok vannak, melyek jellemzője az 5(5)x kadenciasorozat. A 8.3. *példán* látható két dallamnak a hangneme is eltér, és a közös kadenciasor itt nem jár együtt közös dallamvonallal – igaz, a mixolíd dallam egyes változatai közelebbi formákat is mutatnak (lásd a kotta alatti változatokat). Ez tehát egy heterogén csoport, melyet leginkább a közös kadenciák tartanak össze.

♩. 100

A - lay - da qa - rab kó - re - se

Me - ši - na col - nu qı - yı - rın

En - di - ge - de - ri bil - mey e - dim

Da süy - gen - lik - ni qı - yı - nın

♩. 144

1) 4) 2)

Ye - şil - dir san - ca - ğı,

nur - dan a - le - mi

De - li - lim Kur' - an - dr,

Al - lah ke - la - mi

1. 2. 3. 4. 5.
2. 2. 3. 3. 2. ism.

8.3. példa. Négy rövid magas sor (5) főkadenciával: a) szerelmes dal b) zikir

A 8.4. csoportba három, #6 (5) 4/5 kadenciás, ereszkedő szekundszekvenciás, mixolíd dallam tartozik, ezek egyike a 8.4. *példa*. Ez a három tulajdonság a csoport dallamait erősen egyben tartja.

♩. 84

harmonika

8.4. példa. Négy rövid magas sor (5) főkadenciával (táncdal harmonikán)

A 8.5. csoportban főként 8(4)x kadenciás mixolíd dallamok vannak, melyeknek (legalább) a 2. és 4. sorai között nem ritka a kvarttváltás (8.5. *példa*). A 8.6.

csoportban két heterometrikus dal szerepel, mindkettőnek a kadenciasora 7(5)♭3. Ez utóbbi csoport dallamaiban is látunk kvart-kvintváltásra emlékeztető elemeket (8.6. példa).

♩ = 158

harmonika

8.5. példa. Négy rövid magas sor (4) főkadenciával (orayda, lakodalmi dal)

♩ = 80

Oy - ra ri - ray - da oy - ra ri - ray - da

oy - ra ri - ray - da hey

oy - ra ri - ray - da oy - ra ri - ray - da o - ray - da ri - ray - da

oy - ra ri - ray - da hey

8.6. példa. Négy rövid magas sor (5) főkadenciával (orayda, lakodalmi dal)

9. osztály: négy rövid sor (7/8) főkadenciákkal

A 9. osztály dallamainak megkülönböztető tulajdonsága, hogy első soruk a 7–8. fokokon mozogva akár a 10. fokra vagy még magasabbra is felemelkedik, és sok esetben a 7–8. (néha az 5.) fokon végződik. A dalok is többnyire eol vagy fríg hangsorokon mozognak, egyikük igen közkedvelt, és (5) főkadenciás változata is van. Az első soruk többnyire ereszkedő, melyre egy emelkedő (vagy völgy alakú) második sor válaszol. Az osztályban egyetlen mixolíd dallam található.

A 9.1. csoport magas első sorú, 5(8)5 kadenciás dallamaira az ABAC formájú 9.1. példát, a 9.2. csoport 7/8(7/8)x kadenciás dallamaira pedig az ABCD formájú mixolíd 9.2. példát láthatjuk, melynek utolsó soraiban, akárcsak számos anatóliai népdalban, ereszkedő ütemszekvencia figyelhető meg.

♩ = 82

Tir - men - li qol - nu da ba - sı - na çiq - sanj

Taw - nu a - ra - sin - da köl bar - di

A - ni tü - bün - de wa te - ren ö - zen - de

Hur - zuk ca - şa - gan a el bar - di

9.1. példa. Négy rövid sor (5) főkadenciával (dzsir)

♩ = 100

Men du - gum ci - ya tu - ra - yem

Çe - le - gi - mi tol - tu - rub

Cü - re - gim süy - se ke - tib qal - li - gem

A - ni ar - ba - sı - na ol - tu - rub

9.2. példa. Négy rövid sor (8) főkadenciával (népdal)

10. osztály: egy- vagy kétsoros tripodikus dalok

Eddig főként két vagy négy rövidebb sorból álló dallamokat láttunk. Tárgyaltuk a két négyütemes (kettéosztható) sorból álló dallamokat is, melyeket négy rövid sorból állónak is fel lehetett fogni. Ezzel szemben a jelen 10. osztály dallamsorai tripodikusak, vagyis hosszúak, de nem oszthatók ketté. Ez a tulajdonság, különösen egy dallamvonalon alapuló elemzés esetén látszólag nem lényeges, ám a karacsáj népzeneben a tripodikus dallamok műfaja és dallamvilága is többnyire régies, előadásmódjuk *rubato*, és ez indokolja, hogy külön tárgyaljuk őket.

A 10. osztály dallamai között több olyan van, mely egy vagy két sorból fejlődött többsorossá. Szerkezeti esetlegességük miatt a besorolásnál ezeknek a látszólag négy vagy még több sorból álló tripodikus dallamoknak csak az első két sorát veszem figyelembe, amennyiben a második sor végén az alaphangra ereszkednek.

A 10.1. csoportba két egyedi dallam került. Egyediségüket majd egy oktávot bejáró, hullámvázó dallamvezetésük és záróhang alatti főkadenciájuk adja. A VII. vagy mélyebb fok ugyanis a karacsáj népzeneben nemhogy kadenciális helyzetben, de a dallam kevésbé hangsúlyos pontjain sem igen fordul elő. A 10.1. példa első sorának vége ráadásul a VII. fokról $\flat 3$ -ra ugrik, második sora pedig V. fokon zár. Ugyanakkor ezen egyedi dallamok a műfajuk (hősének), szövegük, és épp a sorvégi kvartlépések miatt régiesnek tekinthetők.

A 10.2. csoport jellemzője az $1/2$ (1) $\flat 3/4$ kadenciasor. A csoportban mindössze két eol hangsorú dallam van, ráadásul ezek egyike csak fenntartásokkal tekinthető tripodikusnak. Ugyanakkor a mixolíd dallamok között meglepően sok a legtöbb sorában alaphangra ereszkedő forma, melyek zeneileg és szövegükben is régies vonásokat mutatnak, a 10.2. példa műfaja például sirató.

Poco rubato, \downarrow -52

Oy Ge-zoh u-lu da biy-le-ni wa bi-yi Biy-nö-ger
Ca-rat-han Al-lah a se-ni ca-şa-ri-ri süy-me-gen,
ey tay woy Ge-zoh u-lu Biy-nö-ger

10.1. példa. Háromsoros sajátos tripodikus dal
(hősének Bijnögeről)

Poco rubato, \downarrow -204

I-ja-la-ri taş ba-şın-da ca-şay-dı-la
I-ja-la-ri a-dam et a-şay-dı-la
Ga-pa-law-la e-ki el-le bir bol-du-la oy oy
Ga-pa-law-la e-ki el-le bir bol-du-la

10.2. példa. Kétmagúra visszavezethető tripodikus dal
(dzsir – sirató)

A 10.3., népes csoportban kizárólag (2) főkadenciás mixolíd dallamok vannak, közülük egyesek szabad előadásmódja, soraik improvizatív formálása és ereszkedő, illetve emelkedő-ereszkedő dallamvonalai felidézik a magyar és anató-

liai siratók kisformájának dallamvilágát, többségük azonban jelentős eltéréseket is mutat attól. Ilyen eltérés például egyes sorok végén egy ugrás a záróhang alatti kvintre vagy a *ti-dó* vezetőhangos sorzárlat. Ezek a fordulatok, valamint a sorpárok feszes ritmusú előadása idegen a magyar siratóktól (10.3. példa).

A népesebb, a 10.4. csoportban a (b3) kadenciás eol dallamok dominálnak (10.4. példa). Ezeket két alcsoportba oszthatjuk, mindkettőben jellemző legalább az első sor egyfajta hullámmozgása. Az egyik alcsoportban a dallam a (b3) kadenciahangra az alsó kvintjéről (esetleg az alsó váltóhangjáról) ugrik, a másikban pedig b3-ra történő ereszkedést látunk. (Ilyen sorvégi felugró motívum már a 10.3. csoportban is előfordult.) A csoport egyetlen (3) kadenciás mixolíd dallamának a sorai egyenesen ereszkednek.

Poco rubato, ♩ = 144

Yü - ce dağ ba - şın - da kir - ma - nım baş - ılı
 Ağ - la - dım, ağ - la - dım göz - le - rim yaş - ılı
 Hiç bay - ram et - me - dım sı - la - da ya - nım kar - daş - ılı

Rubato, ♩ = 120

Is - ha - wat dey - le da, is - ha - wat - di dey - le, qoy - may - la
 Ca - nm, is - ha - wat - da wa a - dam a mö - lek - le oy - nay - la dey - di, i - ty - ri
 Kö - züm a i - lin - di da a - dam a mö - lek - ni qa - sı - na
 Sü - yüb a te - be - re - dım so - ra men da ba - şın - dan, dey - di

10.3. példa. Kétmagúra visszavezethető „sirató” tripodikus népdal

10.4. példa. Kétmagúra visszavezethető tripodikus lírai dal b3(1)x kadenciákkal

A 10.5–10.6. csoportok dallamainak többsége izometrikus: ritmussémájuk ♪♪♪|♪♪♪|♪♪♪ vagy erre visszavezethető. Az egymást követő csoportokban a dallamok a kadenciasorokkal összhangban egyre magasabban kezdődnek.

A 10.5. csoportban (4) főkadenciájú, eol és mixolíd hangsorokon mozgó, AB, illetve AABB formájú közkedvelt dallamok vannak. A 10.5a, b példa első sorai a *d* és *g/a* hangok között hullámoznak, a 10.5b műfaja sirató (!).

♩ = 76

Biz ba - ra - biz İ - tan - pul - nu co - lu - na
 Al - lah da sal - sın müs - li - man pat - çah - ni qo - lu - na

Poco rubato, ♩ = 132

Day da da day da di da di da di - da da
 Day da day da da day da day da day da day da ray da - da
 Ray ra riy da - da day da ri ra ray da ray ray da ray
 Oy ra ray ri da ri da ri da ri da ra

10.5. példa. Kétsoros, illetve kétsorosra visszavezethető tripodikus dalok (4) főkadenciával: a) dzsir, b) sirató

A 10.6. csoportban az (5) kadenciás, népszerű fríg dallamok mellett egyetlen (kvintváltó!) mixolíd dallam szerepel:

$\text{♩} = 80$

Ay - ca - ya - ğım sen' ar - ba - zıı tik bol - sun
 Qan - tor at - la oy - nab oy - nab çab - maz - ça

10.6. példa. Kétsoros tripodikus dal
(5) főkadenciával (táncdal)

11. osztály: négysoros tripodikus dallamok

Noha a 10. osztályban is előfordultak már négysorosnak is tekinthető tripodikus dallamok, azok szerkezete nem rögzült, és jól érzékelhető volt bennük egy kétsoros alapforma. A 11. osztályban olyan tripodikus dallamokat közlök, melyek négysorosságához nem fér kétség. A jellemző (4) vagy (5) főkadencia, a többnyire ereszkedő sorok, az ereszkedő dallamszerkezet és a $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ritmusséma ennek a dallamosztálynak egyfajta homogenitást biztosít. Tovább erősíti az egységesség érzetét az, hogy a dallamok eleget tesznek az általános karacsáj dallamformálásnak. Ezzel együtt meglehetősen sokféle dallam látható itt (alacsonyan és magasan kezdődő, ereszkedő és emelkedő sorok, konjunkt és diszjunkt szerkezet stb.), és az egyes csoportok is kevés dallamból állnak.

A 11.1. csoport számos $5/7$ ($\flat 3$) $\flat 3$ kadenciás eol dallamához könnyű magyar párhuzamokat találni:

a)

Sa - ri ga - vur mül - kü - büz - nü al - an - dt

b)

Azt hit - tem, hogy nem kel - lek ka - to - ná -

Cü - rek - le - ge qa - ra mu - hur sal - an - dt

Gond - ját vi - se - lem az é - des - a - nyám - nak,

Mü - min ka - fir ta - nı - ma - yın qal - an - dt

De már lá - tom, ka - to - ná - nak kell men - ni,

Al - dan - ma - ız a - hur za - man dın - ya - a

Fe - renc Jós - ka csá - kó - jät kell vi - sel - ni.

11.1. példa. a) négysoros $5(\flat 3)\flat 3$ kadenciás tripodikus dal (zikir) és b) magyar párhuzama

A 11.2. csoportban egy dór (11.2. példa) és két mixolíd dal van, dallamvonaluk, a különböző, 5(4)1 illetve 8(4)1 kadenciasorok, vagyis az első sor végének eltérő volta ellenére meglehetősen hasonló.

Parlando – rubato, ♩ = 108

Çu-waq kök-den kö-lek ti-gib kiy-señ da
 Cul-duz-la-dan tüy-me e-tib tik-señ da
 Sen iy-liq-ma a-tañ kiy-gen ki-yim-ge
 Qab-da-hn-da a-ni ha-li tüy-me-ge

11.2. példa. Négysoros tripodikus dal
5(4)1/3 kadenciákkal (népdal)

A 11.3. csoport három dallamát a hangsúlyozott 5 (4) 4/5 kadenciasor és a hullámzó dallamsorok fogják össze, egyiküket a 11.3. példában mutatjuk, alatta a hagyományos énekes kétszólamú „ezsu” kísérettel.

♩ = 104

Men' a-la-şam boz ho-ra-di, oy-ra oy
 A-ni kim da nek so-ra-di, oy-ra oy
 A-la-şa-mı cañ-ñiz tü-gü, oy-ra oy
 Sır-tın-da-ğı kert-me cü-gü, oy-ra

11.3. példa. Négysoros tripodikus dal
5(4)4 kadenciákkal (dzsir – tréfás dal)

12. osztály: dzsir dallamok

Már a gyűjtés elején feltűnt egy jellegzetes dallamfajta, melynek variánsai később is minden helyszínen előkerültek. Ezekből az első hallásra hasonló dallamokból a gyűjtés végére két jelentősebb osztály bontakozott ki, az egyik eol illetve fríg, a másik pedig mixolíd hangsorokon mozgó dallamokat tartalmazott. A két osztályt ikerosztálynak nevezhetjük, mert a mixolíd dallamokat egy hanggal felfelé transz-

ponálva az eol-fríg hangsorú dallamokéhoz hasonló dallamvonalakat kapunk. Ez egyébiránt a mixolíd dallamok VII(4)VII és az eol-frígek 1(5)1 jellemző kadenciáiból már előre sejthető volt.

Ezek a dzsir dallamok a karacsáj népzene egy karakteres osztályát alkotják, és a karacsájok magukra sajátosan jellemzőnek tartják őket. A páratlan szövegsorok szótagszáma 10, 11 vagy 12 (5+5, 5+6, 6+5, 6+6), a párosoké pedig 8 vagy 9 (4/3+4+3 vagy 6/5+3). A második és negyedik sorokban a zene többnyire 4/3+4+1 tagolást mutat, ezért a szövegtől függetlenül a lejegyzésekben egységesen ezt alkalmaztam. A legtöbb idetartozó dallamban közös a *poco rubato* előadásmód, melyből sokszor kivehető egy 6/8-os alap, és közös a négy soros forma, jellegzetes kadenciákkal, sokszínű dallammozgással. Az első-második sor „ideális” lüktetése a következő:

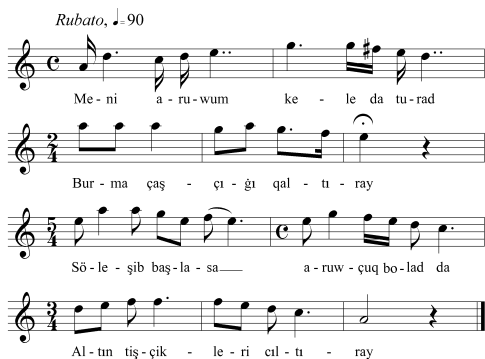
1. és 3. sorok: 
 2. és 4. sorok: 

Ez azonban csak a legritkább esetben hangzik fel ilyen pontosan. Az egyes ütemek bővíülhetnek és rövidülhetnek, például a sorvégi hosszú kitartott hangot szinte mindig rövidebben éneklük.

Ez a zenei osztály karakteresen eltérő dallamcsoportokból áll, melyeket kezdő motívumaik, illetve első részük magasságának sorrendjében rendeztem. A zenei rendezéshez elegendő volt az első dallamrész figyelembevétele, mert a dallamok második része többnyire az első rész imitációja kissé alacsonyabban, vagy egyenletesen ereszkedik, tehát a változékony első résszel szemben többnyire nem befolyásolja döntően a dallam karakterét. Noha a dallamok egyes csoportjaiban többé-kevésbé eltérő dallammozgásokat látunk, szerkezetük és a közös kadenciahangok többnyire jól összefogják ezeket a csoportokat. Helyhiány miatt most csak az egyik nagyobb ambitusú csoportot mutatom be.

A dzsir dallamok 12.6. csoportjában az első sorok emelkedő, illetve emelkedő-ereszkedő mozgást végeznek. Legjellemzőbb formájuk ABCD és AB⁵CB. A második sor gyakran magas, ahogy azt az (5) főkadencia alapján sejthetjük is. A harmadik sor változatosak, a negyedik sor pedig többnyire az 5/7. fok környékéről ereszkedik az alaphangra. A dallamok között eol és mixolíd hangsorokon mozgó is van:

Rubato, ♩ = 90



Me-ni a-ru-wum ke-le da tu-rad
 Bur-ma çaş - ıt - ıtı qal - tı - ray
 Sö-le - şib baş-la - sa — a - ruw - ıuq bo-lad da
 Al - tın tış - ık - le - ri cıl - tı - ray

Rubato, ♩ = 76



furulya

13. osztály: négy hosszú sor visszatérő (kupolás) szerkezettel

Végül lássunk néhány visszatérő, kupolás szerkezetű dallamot. Ezek formailag eltérnek a karacsáj, illetve általában a törökségi dallamok jellemző formájától, és az általam gyűjtött 1200 dallam közül csak 2-3-nak hasonló a szerkezete, a többi professzionális előadók kereskedelmi CD-in fordul elő. Mindez kérdésessé teszi, hogy a karacsáj dallamok régi rétegébe tartozna, és azt is, hogy a magyar újstílusú dallamokkal genetikus kapcsolata lenne.

♩ = 70

Car - lı ü - yür - de, cal - çı ü - yür - de

Qa - zan şa - ha - rın - da tuw - ğa - nem

A - şa - wum bol - may, ca - şa - wum bol - may

An - dan ke - ter a - qıl al - ğa - nem

13. példa. Négy hosszú sor visszatérő (kupolás) szerkezettel, 1(5)3 kadenciákkal (újabb dzsir dallam)

Kapcsolatok más törökségi népek zenéivel

Végezetül áttekintem a karacsáj népzene más török népzeneihez fűződő kapcsolatait. Természetesen ebben az önálló tanulmányt igénylő témában most csak laza ecsetvonásokkal festhetek fel néhány gondolatot.

A magyar kutatásban kiemelt szerepet játszó Volga–Káma–Bjelaja-vidék törökségi csuvas, tatár, baskír népeinek, illetve a mongoloknak kizárólagosan pentaton dallamai, valamint a magyar pentaton népzenei stílusok hangnemi szempontból határozottan elkülönülnek a karacsájok diaton zenei világától. Ugyanakkor vannak kvint- illetve kvartváltó, illetve még inkább ezekhez szerkezetileg közel eső karacsáj dallamok, melyekben a magasabban mozgó első dallamfél és a mélyebb második dallamfél közötti több-kevesebb párhuzamot látunk.

A (mai) karacsáj népzeneiben a legegyszerűbb zenei formák kevésbé vannak jelen. Bár egyrészt a délebbi török népek közül az azerik, türkmének, üzbégek, másrészt a karacsájok egyszerű, egy vagy két rövid, kisambitusú sorból építkező diaton dallamai között találhatunk párhuzamokat, ezek azonban épp az elemi, sok népnél előforduló voltak miatt a zenei kapcsolatokat illetően nem bírnak különösebb bizonyító erővel. Alaposabb figyelmet érdemel és részletesebben vizsgálandó azonban a karacsáj sirató, mely szorosabb magyar kapcsolatokat mutathat, ennek pontosabb feltárásához több siratódallamra lenne szükség. Most csak a 2.2, 10.3, és 10.5 példákhoz fűzött megjegyzésekre hívom fel a figyelmet.

Mint láttuk, a karacsáj zenei világban dominálnak az ereszkedő, vagy emelkedő-ereszkedő sorokból építkező, 2 vagy 4 soros ereszkedő dallamok, és ez számos török nép népzenejében is így van. Ha egy ilyen négysoros karacsáj vagy más néptől

származó dallamnak ráadásul a dallamvezetése is konjunkt, akkor könnyen mutathatunk ki párhuzamokat. A karacsáj népzeneben nem ritka a hullámozó dallamvonal, ez a kazakoknál és dél-szibériai törökségnél is gyakori, e népek jellegzetesen pentaton dallamai azonban távol esnek a karacsáj zenei dialektusok dallamaitól.

Összetett mivoltában, és egymás melletti hangokon építkező dallamsoraival a karacsáj népzene egyrészt a szomszédos nogaj és (nem török) kabard népzenevel, másrészt a távolabbi nyugati kazak, az anatóliai és a kirgiz népzene egyes fontos rétegeivel tart kapcsolatot. A szomszéd népzeneekkel való kapcsolat nem véletlen itt, a Kaukázusban, ahol hosszú ideje oly sok nép él és keveredik. A kazak és a kirgiz kapcsolat sem teljesen meglepő, tudván, hogy e népekhez hasonlóan a karacsájok nyelve is a kipcsak nyelvcsaládba tartozik. Ugyanakkor az anatóliai zenei kapcsolat részletesebb magyarázatra szorul, bár erre magyarázatot adhat a zikir dallamok esetleges török eredete.

Végül essen néhány szó a karacsáj népzene magyar kapcsolatairól is. Sok esetben népes magyar és karacsáj dallamcsoportok rokonsága helyett mindössze kisebb hasonlóságokat látunk, melyek részletes bemutatása meghaladná e tanulmány terjedelmét. Egy rövid statisztikát azonban érdemes mutatni. A teljes, 1200 dallamból álló gyűjtést jól reprezentáló 357 karacsáj dallam egyharmadához lehet magyar párhuzamot állítani, egy-egy dallamhoz alkalmasint többet is. Így a vizsgált karacsáj dallamokhoz a változatokkal együtt 240 magyar dallampárhuzam társul. E párhuzamok mintegy fele meggyőző, a többi más hangnemben mutat hasonló dallammenetet, illetve kissé távolabbi analógiaként értékelhető.

Mindez a magyar és a karacsáj anyag szoros zenei kapcsolatát mutatja, de természetesen azonosságról nem beszélhetünk. Mégis igen elgondolkodtató a dallamvonalak, a hangnemek, a ritmusképletek stb. nagymértékű hasonlósága. Ráadásul nyilvánvaló, hogy ha e dallamok ősei valaha közelebb is lettek volna egymáshoz, a közben eltelt évezrednyi idő alatt bizonyosan legalább ennyire megváltoztak volna.

Mint említettük, a magyar gyermekdalok egy fontos motívumához és a regös énekhez is lehet karacsáj párhuzamot találni. A karacsáj-balkár pszalmodizáló, ereszkedő és sirató dallamok egy része pedig ugyanabba a bartóki ős „stílusfaj”-ba tartozik, mint a magyar, anatóliai, sőt szlovák, román és egyes más népek megfelelő dallamai.

Noha a felsorolt karacsáj és magyar dallamok között bizonyos eltérések is mutatkoznak, a dallamok számos tulajdonsága, többek között a dallamformálás megengedi a tágabban értelmezett közös eredetre, de legalábbis a szorosabb zenei rokonságra vonatkozó kutatások folytatását. Nem minden népnél található ugyanis ilyen dallamok, például a finnugor népeknél (talán a siratót kivéve) egyáltalán nem bukkannak fel, és a török népek repertoárjában is többnyire csak egy-egy fent említett (pszalmodizáló, ereszkedő, sirató, regös, gyermekjáték) dallamcsoport illetve dallamstílus fordul elő. Egyelőre még nem tudtam megfejtetni, hogy az anatóliai törökségnél miért szerepel közülük három is olyan nagy mennyiségben.

További következtetések levonásához fontos lenne jobban ismerni a karacsájok szomszédjainak, azon belül is főleg az oszétoknak, kabardoknak és cserkeszeknek a népzenejét, hiszen kiderült a kutatás során, hogy e népek és a karacsáj-balkárok

népzenejének több rétege is hasonló. A legfontosabb, legelterjedtebb karacsáj-balkár dzsir dallamosztály számos dallamához például a magyaron kívül kabard párhuzamot is lehet állítani, noha a kabardoknak a nevükön kívül valószínűleg nincs köztük a magyar etnogenezisben részt vevő kavarkokhoz.

Mindenesetre a jelen kutatás újra megerősíti azt a megállapítást, hogy az egyes népek zenéjét nem kezelhetjük külön; mindenképpen nagy területek zenei kultúrájának összehasonlító vizsgálatára van szükség.

ABSTRACT

JÁNOS SIPOS

THE FOLK MUSIC OF THE KARACHAY PEOPLE OF THE NORTH CAUCASUS

Hungarian folk music is closely connected with the music of diverse Turkic peoples. Research into this interaction has already produced considerable results, but it is far from being completed. Intriguing new questions are being raised by continuous inquiry, e.g.: Why is the music of different Turkic ethnic groups so different? Do the linguistic connections of this language family correspond to the musical connections?

I joined this research series 30 years ago. The first step in Turkey was followed by the examination of the folk music in the area between Anatolia and the Volga-Kama region through Caucasian, Kazakh, Azeri, Kyrgyz and further Turkish expeditions. An insight into areas more to the east was ensured by research trips to the Kyrgyz, Turkmen and Mongolian Kazakh people. By now, a collection of over ten thousand tunes – most of them videotaped – as well as interviews and photos have been accumulated (www.zti.hu/sipos).

In this article I try to introduce briefly the music of the Karachay people from the North Caucasus where the ancestors of the Hungarians and those of the Karachays lived together in the territory of the Khazar Empire. Obviously, it was not possible to undertake the detailed mapping of the ethnically and linguistically highly diverse Caucasus as a whole. In the North Caucasus I did field research mainly among the Karachays, in the South Caucasus in Azerbaijan, in both regions among minorities as well. I complemented the North Caucasian collection with the material I and my wife Éva Csáki recorded among Karachay people who had fled to Turkey from the Russians.

This time I try to summarize in short the description and classification of Karachay tunes with several musical transcriptions. It is to be stressed that no synthesis like this of Karachay folk music has been written before.

János Sipos is senior research fellow of the Institute for Musicology, Hungarian Academy of Sciences and lectures at the Liszt University of Music in Budapest. He is also the Hungarian Representative of the International Council of Traditional music. His main research area is the comparative study of the folk music of Turkic speaking people and also the exploration of its Hungarian connections. His collecting work began in 1987, where Béla Bartók stopped in 1936, and since then he has collected, recorded and analyzed more than ten thousand Turkish, Azeri, Turkmen, Karachay, Kazakh, Kyrgyz, Navajo and Dakota melodies. His 18 books, 138 articles and hundreds of hours of video and audio recordings can be studied at www.zti.hu/sipos.