

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LVIII. évfolyam, 3. szám · 2020. 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, 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 postautalványon. Előfizetési díj egy évre 2400 forint. Egyes szám ára 600 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatva az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 251 STEPHEN MEYER
 Terror és transzcendencia az operák börtöneiben, 1790–1815
- 289 Terror and Transcendence in the Operatic Prison, 1790–1815
 (Abstract)
- 290 FEHÉR ÉVA
 Eredetiség és emlékezet
*A „virtuóz triász” recepciója az 1849–1867 közötti irodalmi
 és sajtónyilvánosságban*
- 317 Originality and Memory
*The Reception of the ‘Three Virtuosi’ in Literature and the Press Between
 1849 and 1867 (Abstract)*
- 318 KUSZ VERONIKA
 Dohnányi megvádolása a magyarországi és a külföldi magyar nyelvű
 sajtóban 1945 és 1948 között
- 335 Charges against Dohnányi in the Hungarian Press in Hungary and
 Abroad between 1945 and 1948 (Abstract)

MŰHELYTANULMÁNY – WORK IN PROGRESS

- 336 KÖNYVES-TÓTH ZSUZSANNA
 Zajok, békák és egy pásztor
Hagyomány és újítás Bartók éjszaka-zenéiben
- 353 Noises, Frogs, and a Shepherd
*Heritage and Progressivity in Bartók’s Night Music
 (Abstract)*

RECENZIO – REVIEW

- 354 KERÉKFI MÁRTON
 Alapmű a Kádár-kori zeneszerzésről
*Dalos Anna: Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon
 (1956–1989)*

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti Kulturális Alap

TANULMÁNY

Stephen Meyer

TERROR ÉS TRANZSCENDENCIA AZ OPERÁK BÖRTÖNEIBEN, 1790–1815*

A deportálás, a brit államnak a bűnözőkkel szemben hagyományosan alkalmazott büntetőintézkedése, az amerikai függetlenségi háború idején erőteljesen háttérbe szorult, és az 1770-es évek végére a börtönökben túlzásfolttság alakult ki. A parlament arra kényszerült, hogy valamilyen megoldást találjon a megnövekedett börtönpopuláció kezelésére, ezért 1779-ben a törvényhozók megalkották a Büntetés-végrehajtási Törvényt. Ez nem gyakorolt közvetlen hatást a börtönök zsúfoltságára, viszont reagált a bebörtönzéssel kapcsolatos elképzelések földrengésszerű megváltozására, egyszersmind pedig kezdeményezőleg hatott rá. A régi börtönök mindenekelőtt a fogva tartást szolgálták; az új büntetés-végrehajtási intézményeket viszont javítóintézeteknek tekintették, amelyekben a bűnözőket a társadalom hasznos tagjaivá igyekeztek alakítani. A törvény ötödik szakasza így kezdődik:

Ha sok olyan bűnelkövető, akit olyan bűncselekményekért ítéltek el, amelyeket korábban rendszerint deportálással büntettek, magányosan letöltendő börtönbüntetésben részesülne, jól szervezett munkával és vallásoktatással kiegészítve, akkor ez lehetne az az eszköz, amely – kellő körütekintés mellett – nem csupán elrettentene másokat hasonló bűncselekmények elkövetésétől, hanem az egyéneket is megjavítaná, hozzászoktatva őket a szorgalom gyakorlásához.¹

A törvény azt kodifikálta, amit John Bender *Imagining the Penitentiary: Fiction and Architecture of the Mind in Eighteenth-Century England* című könyvében „büntetés-végrehajtási ideá”-nak nevezett. Az új büntetés-végrehajtási intézetek, mint írja,

mintegy kétszáz évvel ezelőtt ugrásszerű gyorsasággal jöttek létre, először Angliában, majd Európa és Amerika egész területén. Ezeknek az intézményeknek regényes elképzelések voltak az emberi jellemről, és a racionális világot újrainterpretálták (mind a fogva-

* A tanulmány eredetije: „Terror and Transcendence in the Operatic Prison, 1790–1815”, *Journal of the American Musicological Society* 55/3. (2002 Winter), 477–523. A magyar fordítást a University of California Press szíves engedélyével közöljük.

1 Idézi John Bender: *Imagining the Penitentiary: Fiction and Architecture of the Mind in Eighteenth-Century England*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 1987, 23. Az eredeti törvény itt jelent meg: Danby Pickering (ed.): *The Statutes at Large, anno decimo novo Georgii III Regis*. Cambridge: Charles Bathurst, 1778–79., vol. 32, pt. 2, 417–444.

tartottak, mind pedig a széles közvélemény számára) abból a célból, hogy befolyásolják a motivációt, és végső soron újjáalkossák az egyéni identitásnak a tudatosság alapjául szolgáló fikcióit.²

Bender gazdag és költői művének központi tétele, hogy a modern börtön intézményét olyan új attitűdök, érzelmek és gondolkodási minták tették lehetővé, amelyek eredetileg regényekben jelentek meg:

Amikor a történetek elmesélésének immár regénynek nevezett formája a 18. századi Angliában megjelent, alapvető elfogultságról tett tanúbizonyságot a börtönökkel és a fogva tartással kapcsolatban ... regénybeli bemutatásuk, amely átrendezte a régi börtönökről kialakított kaotikus (bár egykor kulturális funkcióval bíró) tapasztalatokat, egy olyan új típusú fogva tartási módot implikált – tudniillik a büntetés-végrehajtási intézetet –, amelynek narratívája a realista és a lelkiismeretre összpontosító regény szellemében fogant.³

Bár az opera Bender művének látókörén kívül esik, az a mód, ahogy a regény és a börtön sajátos kapcsolatát kezeli, ráirányítja figyelmünket az operai stílus változásai és a társadalom intézményeinek átalakulása között fennálló kapcsolatokra. Ezeknek a kapcsolatoknak az erőssége és fontossága egy történeti egybeesés következményének látszik, miután a Bender által leírt börtönreform szinte pontosan megfelel egy bizonyos operai konvenció: a bebörtönzött hős vagy hősnő nagyáriája kialakulásának.

A börtönreform és az operai börtönjelenetek közötti kapcsolat több történeti egybeesésnél: mindkettő a börtönbüntetés iránt 1790 és 1815 között megnyilvánuló széles körű érdeklődés megnyilvánulása volt. Ezek a művek a 18. századi regényhez hasonlóan alapvető elfogultságot mutattak a börtönök és a fogva tartás irányában. A hős vagy a hősnő legrejtettebb félelmei és vágyai az operai börtönben nyilvánultak meg a legteljesebben; sőt, ezek a jelenetek mindig az adott opera legterjedelmesebb és legkidolgozottabb számai közé tartoztak. Amint az sok 18. és korai 19. századi irodalmi műre jellemző, figyelmünk a külső cselekményről a fogoly lelkében lejátszódó belső drámára terelődik. Az újfajta büntetés-végrehajtási intézethez hasonlóan az operai börtön is narratív módon elrendezett, az individuuma koncentráció tér volt, amelyben az egyén és a társadalom közti drámai feszültség egy személy átalakulásának narratívájaként interpretálódik újra.

Az általam vizsgált összes börtönjelenet valamilyen „szabadító opera” része, olyan daraboké, amelyek legalábbis a legszelesebb értelemben véve ugyanarra az

2 Bender: i. m., 1–2.

3 Uott, 11. A börtönök történetéről szóló legnagyobb hatású 20. századi könyvet Michel Foucault írta: *Discipline and Punish: The Birth of Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York, Vintage Books, ²1995. Foucault hatását a 18. század végének és a 19. elejének börtönviszonyairól szóló egyetlen modern beszámoló sem kerülte el. Sőt, művének előszavát Bender azzal indítja, hogy saját megközelítését szembeállítja Foucault-éval. Bender arra törekszik, hogy az irodalmi narratívákat (különösen a regényt) különválassza Foucault szélesebb „diskurzus” kategóriájától, annak érdekében, hogy megvizsgálja „azt a kérdést, hogy az irodalmi szövegek milyen szerepet játszanak a kulturális konstrukció szakadatlan folyamatában” (*Imagining the Penitentiary*, xv).

alapvető cselekményre épülnek.⁴ Ugyanúgy, mint a korábban idézett Büntetés-végrehajtási Törvényben, a börtönbüntetés ezekben a művekben is mindig a jobb jövőhöz vezető keserves utat jelenti, amelynek során a fogoly és a külső társadalom közti feszültségek megenyhülnek vagy legyőzik őket. A szabadító operák mindig jól végződnek, és a bebörtönzést mindig szabadulás követi. A börtön borzalmait, hogy Edmund Burke megfogalmazását vegyük kölcsön *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757; magyar fordításban: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*) című könyvéből, elkerülhetetlenül a fenséges transzcendens szabadságához vezetnek.⁵ Maga a börtönjelenet viszont ezen a szélesebb narratíván belül egészen különböző funkciókat tölthet be. Az operák börtönjeleneteinek egy részében a hős vagy a hősnő a kétségbeesés egyre nagyobb mélységeibe zuhan, a sötét börtön mérhetetlenül nyomasztó atmoszférája az örület szélére kergeti. Más jelenetekben a hős vagy a hősnő erőt merít hozzátartozóinak szeretetéből, és áriáját a belenyugvás vagy akár a remény hangjaival fejezi be. A legismertebb börtönjelenetben, Beethoven *Fideliója* 1814-es változatának második felvonásbeli Florestan-recitativójában és -áriájában a reménynek ez a feltámadása spirituális jelentést kap: a hős már-már átlépi börtöne falait; áriájában a bebörtönzés és a kiszabadulás narratívája nem a testre, hanem a lélekre vonatkozik.

Az operai börtönjelenet tehát, a korabeli regények és színdarabok megfelelő jeleneteihez hasonlóan, mindenekelőtt az átalakulás narratívája, olyan narratíva, amely az adott drámai kontextustól függően különböző pályákat követhet. Ebben a tanulmányban az egyes operajelenetek narratív pályáit a 18. század vége és a 19. század eleje irodalmi és képzőművészeti börtönábrázolásainak, illetve a korabeli esztétikának a kontextusában fogom vizsgálni. Az operai börtön ezt az általánosabb diskurzust két alapvető, egymással is összefüggő módon tükrözi vissza. Először is nyilvánvaló, hogy az erényes fogoly kiszabadulása vagy megghiúsult kiszabadítása új reményeket és félelmeket szül, amelyeket a forradalmi időszakban kibontakozó, példa nélküli társadalmi és politikai átalakulások váltanak ki. Az operai börtön falai azt a természetellenes politikai, társadalmi és szexuális rendet testesítik meg, amellyel a modern embernek meg kell vívnia a harcát. Azonban a börtönjelenet politikai és társadalmi jelentéseit, a regényekhez, színdarabokhoz és a képzőművészetekhez hasonlóan, a rettegés újfajta szókinccse fejezi ki. Ez a kifejező szókinccs pedig kiváltott egy másfajta átalakulást, amely művészeti, nem pedig politikai fogalmakkal ragadható meg. Más szóval az operai börtön narratív pályái egyszerre alig leplezett metaforái a társadalmi elnyomás elleni harcnak, és dramatiszálásai egy

4 A „szabadító opera” mint önálló műfaj vagy alműfaj fogalma egyáltalán nem áll vitán felül. David Charlton „On Definitions of ‘Rescue Opera’” című cikkében dekonstruálja és lényegében elveti ezt a terminust (a cikk lelőhelye: *Music and the French Revolution*. Ed. Malcolm Boyd. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 169–188.). Jelen tanulmányommal nem az a szándékom, hogy felvessem a szabadító opera mint önálló műfaj gondolatát, csupán bizonyos operacselekmények hasonlóságaira szeretnék utalni.

5 Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Ed. with an intr. Adam Phillips. Oxford–New York: Oxford University Press, 1990.

felemelkedőben lévő esztétikai alapállásnak.⁶ Ezt az új esztétikát, az operai börtön politikai és társadalmi jelentéseihez hasonlóan, történelmi értelemben kell felfognunk. Amint azt később vizsgálni fogom, a híres oboadallam, amely Florestan áriájának utolsó szakaszát bevezeti, nem csupán a drámában jelent fordulópontot, hanem az operatörténetnek is önreflexív pillanata, amelyben a börtön dramaturgiája találkozik a zenei idealizmus filozófiájával. Ebben az értelemben a rettegésből a transzcendenciába való átmenet nem csupán a börtönjelenetek cselekményének megszokott toposza, hanem egyúttal a 19. századi opera zenedrámái jelentésének is paradigmája. Mi több, az operai börtönben ábrázolt átalakulási folyamat végül túllép a proscéniumon, hogy a színpadi szereplők mellett a közönséget is involválja.

A börtön politikája

A bebörtönzés különösen fontos szerepet játszott a 18. század végének és a 19. század elejének operairodalmában, 1790-re azonban már operatémaként is jelentékeny múltra tekintett vissza. A legszélesebb értelemben véve ez a történet magának a műfajnak a kezdeteiig vezethető vissza: végső soron az Orfeusz-történet sem szól másról, mint fogságról és (sikertelen) kiszabadításról. A 18. század végi és 19. század eleji börtönjelenet közvetlenebb előzményeivel találkozhatunk azonban az opera seria hagyományban. Florestan áriájának előzményeit kutatva Helga Lühning a börtönjelenetet az ombra-jelenet egyik altípusaként határozta meg, amely, mint a neve is mutatja, bármilyen sötét és félelmetes helyen játszódhat. Lühning rámutat arra, hogy Metastasio 27 drámája közül ötben találunk börtönjelenetet, de sok továbbiiban is akadnak hasonló jelenetek, amelyekben a hőst valamilyen elszigetelt, barátságtalan helyen tartják fogva.⁷ A szerző számos hasonlóságot mutat ki a 18. század végi opera seriák – mint Mozart *Lucio Sillája* (1772) és

6 A bebörtönzés és a 18. század végén és a 19. század elején kialakuló romantikus esztétika közötti kapcsolatot sok szerző vizsgálta, legközvetlenebbül talán Victor Brombert *The Romantic Prison: The French Tradition* (Princeton: Princeton University Press, 1978) című könyvében. A hősi szenvedések, amelyeket a fogolynak el kell viselnie, továbbá a börtöncella rendkívüli elszigeteltsége hatásos képekkel és gondolatokkal szolgált annak a művészeti irányzatnak, amely elsődlegesen az egyén és a társadalom viszonyára koncentrált. „A börtön képei” – írja Brombert – „a metaforák és szimbólumok tartós tárházul szolgáltak, amelyből a romantikus képzelet buzgón meríthetett” (uott, 45.). Ebben az értelemben az operai börtön története találkozik a „romantikus személyiség” kialakulását övező hatalmas irodalommal. A jelen tanulmány szempontjából különös jelentősége van M. H. Abrams romantikus esztétikáról írott inspiratív munkájának: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York: Oxford University Press, 1953); és Gerald N. Izenberg könyvének: *Impossible Individuality: Romanticism, Revolution, and the Origins of Modern Selfhood, 1787–1802* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1992).

7 Helga Lühning: „Florestan’s Kerker im Rampenlicht: Zur Tradition des Sotteraneo”. In: *Beethoven: Zwischen Revolution und Restauration*. Hrsg. Helga Lühning–Sieghardt Brandenburg. Bonn: Beethoven-Haus, 1989, 137–204. Lühning a 144–150. oldalon tárgyalja Metastasio börtönjeleneteit. A 17–18. századi bécsi oratórium „sepolcro”-hagyományának vizsgálatára vonatkozóan ld. Sigrid Weismann: „Das Wiener Sepolcro”. In: *Oper als Text: Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. Hrsg. Albert Gier. Heidelberg: C. Winter, 1986, 25–32.

Cimarosa *Gli Orazi e i Curiazija* [1797 – a ford.] – és későbbi, a Leonora-történeten alapuló operák között, ilyen módon világos kapcsolatot teremtve Beethoven börtönjelenete és az opera seria hagyományai között.

Lühning cikke megkérdőjelezi azt a széles körben elfogadott nézetet, amely szerint Florestan börtönjelenetét a francia opera kontextusában kell szemlélnünk, ahol az operai börtönjeleneteknek egy nagyjából független hagyománya virágzott legkésőbb az 1760-as évektől fogva.⁸ Azok a művek, amelyekben ezek a börtönjelenetek megjelennek – többek között Monsigny *Le déserteurje* (1769), Gluck *Iphigénie en Tauride*-ja (1779) és Grétry *Richard Coeur-de-lionja* (1784) – koruk legnépszerűbb és legnagyobb hatású operái közé tartoztak. Lehet, hogy azok a drámai szituációk, amelyekben a francia börtönjelenetek hősei találják magukat, nem felelnek meg minden részletükben Florestan helyzetének a *Fidelio* második felvonásának kezdetén, mégis egyértelmű, hogy Beethovenre ugyanolyan erősen hatottak a francia hagyományok, mint az olaszok. Olyannyira, hogy Beethoven börtönjelenetét egy még általánosabb történeti kontextusban is a kortársaié mellé helyezhetjük, amelyben az olasz és a francia operai hagyományok, illetve a zenedráma „köznyelvi” és „kifinomult” formái közötti különbségek egyre inkább elhalványultak. A nemzeti hagyományok kölcsönös egymásra hatása különösen egyértelművé vált azt követően, hogy a forradalmi kormány 1791 januárjában proklamálta a színházak szabadságát. Ez a rendelet megszüntette a hagyományos jogi kapcsolatot bizonyos operaházak és bizonyos operai műfajok között; a zeneszerzők és a librettisták immár szabadon társíthatták egymással az opera seria és a bulvárszínházak eszközeit egyetlen darabon belül. Azok a bonyolult, két különböző tempójú részből álló áriák például, amelyekben Luigi Cherubini *Lodoiskájának* (1791) vagy Jean-François Le Sueur *Caverne*-jének (1793) bebörtönzött hősnői hangot adnak kétségbeesésüknek, szerkezetileg hasonlók más 18. század végi és 19. század eleji operák seria szereplőinek áriáihoz, a zenei kifejezés más aspektusainak szempontjából viszont közvetlenebbül vezethetők vissza az opéra comique hagyományaira. Röviden: a börtönjelenetek komponistái 1790 és 1815 között különböző operai műfajok jól megalapozott konvencióiból merítettek, sokszor egyetlen árián belül is.

Amennyire azt az előadási statisztikákból és az előadott művek pusztá számából megítélhetjük, a börtönjelenetek népszerűsége 1790-től 1815-ig jelentősen emelkedett. Ugyan ma már csak Florestan nagyáriája Beethoven *Fidelio*jából, illetve Amenaide recitativója és cavatinája Rossini *Tancredijéből* képezi részét a standard repertoárnak, azokban az évtizedekben operák tucatjai tartalmaztak ilyen jeleneteket: nemcsak olyanok, amelyek a Leonora/*Fidelio*-szüzsén alapultak, hanem Cherubini, Rodolphe Kreutzer és Simon Mayr *Lodoiska*- (és *Lodoiska*-) operái, Ferdinando Paër és Nicolas-Marie Dalayrac *Camilla*- (és *Camille*-) operái és Peter von Winter *Das unterbrochene Opferfestje*, továbbá Le Sueur, Grétry, Berton és más szer-

8 Erre a francia hagyományra vonatkozóan ld. David Charlton: „The French Theatrical Origins of *Fidelio*”. In: *Ludwig van Beethoven: Fidelio*. Ed. Paul Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 51–67.

zők művei is.⁹ Ezek a jelenetek, nem véletlenül, azokban a művekben a legfeltűnőbbek, amelyeket a forradalmi és a napóleoni Párizs színházaiban játszottak. A börtönjelenetek hangsúlyosak voltak azonban olasz és német operákban is, különösen olyan darabokban, amelyeknek a librettóját francia szabadító operák szövegéből adaptálták. Bár Friedrich Lippmann bizonyosan túloz, amikor azt állítja, hogy a 19. század első évtizedeiben írt olasz operák fele tartalmaz börtönjelenetet, az nyilvánvaló, hogy a napóleoni időszak végére a börtönária széles körben elterjedt és nagyhatású operai toposzá vált.¹⁰

A börtönjelenetek növekvő népszerűsége a 18. század végén a börtönök iránti általánosabb érdeklődés részét képezte. Ez az érdeklődés nem csupán a Bender által leírt új börtönépítészetben nyilvánult meg, hanem a börtön-narratíva virágzó műfajában is, amely az 1780-as és 1790-es években érhetette el a tetőpontját. Ezeknek az éveknek a két legnépszerűbb börtön-narratívája Simon-Henri Linguet *Mémoires sur la Bastille* és Henri Masers de Latude *La despotisme dévoilé, ou Mémoires* című visszaemlékezése volt. Mindkét szövegben terjedelmes és szenzációs leírások olvashatók a börtöncellákról, nyilvánvalóan azzal a céllal, hogy szörnyülködést, megbotránkozást és undort okozzanak. Latude különösen hátborzongatóan ír erről:

Igen, 35 esztendőn át hiába ostromoltam ezeket a pokoli boltíveket sóhajaimmal és elkecserelemmel: lelkemet a harag szakadatlan kitörései szaggatták és végtelen fájdalom emésztette; égett minden végtagom láncaim súlyától és dörzsölésétől; testemet a legocsmányabb állatok rágták, levegő helyett csak rothadást lélegezhettem be, és, a szörnyűség betetőzésekképpen, mindannyiszor segítségemre siettek és megmentettek, amikor a halál hajlandónak mutatkozott arra, hogy elorozzon kínozóimtól és véget vessen szenvedésemmek: ez volt a sorsom évek hosszú során át.¹¹

Linguet ugyancsak szolgál leírással a bebörtönzés fizikai borzalmairól, de ő, Latude-del ellentétben az átélt lelki szenvedésekre koncentrált:

Ebben a tökéletes csendben, és meg kell ismételnem, ebben a teljes elhagyatottságban, ebben az üres létben, amely kegyetlenebb a halálnál, mert nem rekeszti ki a gyászt, hanem inkább előidéz mindenféle gyászt; ebben az univerzális absztrakcióban történik az, amit nem lehet túlságosan sokszor ismételni, hogy akit a Bastille államfoglalának nevezünk ... az mindenfajta mentsvár nélkül, saját gondolatain és aggodalmain túl minden

-
- 9 Kreutzer (J. E. B. Dejaure librettójára komponált) *Lodoiskájának* bemutatójára mindössze néhány héttel Cherubini hasonló tárgyú operája után került sor, és szövege lényegesen különbözik attól, amit Cherubini megzenésített. Mayr a Lodoiska-történet saját verziójához (1796) Francesco Gonellának a Dejaure-szöveghez erősen hasonló librettóját használta fel. Dalayrac *Camille, ou Le souterrainjét* 1791-ben mutatták be. Paër *Camillájának* (1799) librettója lényegében a Dalayrac-operának a fordítása.
- 10 Friedrich Lippmann: *Vincenzo Bellini und die italienische opera seria seiner Zeit*. Köln-Wien: Böhlau Verlag, 1969, 19–20.
- 11 Idézi: Hans-Jürgen Lüsebrink–Rolf Reichardt: *The Bastille: A History of a Symbol of Despotism and Freedom*. Trans. Norbert Schürer. Durham, N. C.–London: Duke University Press, 1997, 115. Az eredeti francia kiadás 1790-ben Párizsban jelent meg, a következő címmel: *Le despotisme dévoilé, ou Mémoires de Henri Masers de Latude, détenu pendant trente-cinq ans dans diverses prisons d'Etat; rédigés sur les pièces originales*. Latude ebben az időben a Bastille-ból való nevezetes 1755-ös szökéséről volt híres.

egyéb elfoglaltság híján, a legelkeseredettebb érzéseknek van kitéve, amelyek felkavarhatnak egy olyan szívet, amelyet még nem rontott meg a bűn. ... A közöny és a tétlenség borzalmának kiszolgáltatta, napról napra érzi létezésének közelgő végét; és ugyanakkor azt is érzi, hogy ezt a véget csak azért halogatják, hogy meghosszabbítsák szenvedését.¹²

A 18. század végi és 19. század eleji olvasók számára e börtönbeszámoló pártosztát erőteljesen fokozták a börtönbüntetés témájához kapcsolódó gazdag politikai jelentések. Ezekről a politikai jelentésekről némi képet alkothatunk magunknak abból a portréból, amelyet 1789-ben Latude-ről festett Antoine Vestier.¹³ A festményen, amely Latude-nek a Bastille-nál, kevéssel annak lerombolása után tett látogatását örökíti meg, úgy látjuk, hogy erős szél fúj a kép jobb oldala felől a bal oldala felé, amely belekap Latude kabátjának redőibe, és félrelebbent egy súlyos függönyt. Maga Latude a függönyön túl magára a hírhedt börtönre mutat, amelyet szorgos munkások éppen bontanak. A nyomasztóan súlyos börtönfalak, a kegyetlen és önkényes zsarnokság megtestesülései a szó szoros értelmében eltűnnek. Latude másik keze a kötélletrán nyugszik, amelynek segítségével az 50-es években megszökött a börtönből (a létrát megtalálták a forradalmárok, és a szabadság ereklyéjeként gondosan megőrizték). Arca komoly, mégis derűs és nyílt tekintetű; kálváriája a forradalmi változások viharában felszabadított nép megpróbáltatásait testesíti meg.

Az operák bebörtönzés-motívumának konkrét politikai vonatkozásai rendszerint jóval kevésbé nyilvánvalóak, mint Latude és Linguet esetében. Sem Florestan, sem Pizarro nem bocsátkozik politikai fejtegetésekbe. Florestan helyzete ennek ellenére, a 18. század végi és 19. század eleji opera többi bebörtönzött hőséhez és hősnőjéhez hasonlóan, sok szempontból Latude és Linguet körülményeit idézik fel. Az operai bebörtönzés politikai jelentéseitől nyílt állásfoglalások vagy gesztusok hiányában is lehetetlen eltekintenuk. Mi több, ezekben az évtizedekben az európai kultúra olyannyira telítve volt a bebörtönzés narratíváival és képeivel, hogy a közönségnek nehéz lett volna azokat a börtönöket, amelyekben a tenorok és szopránok senyvedtek, nem a Bastille vagy a Bicêtre miniatűr változatainak tekinteni. A 18. század végi és 19. század eleji (és ugyanúgy a mai) közönség számára azoknak a forrásoknak az ismerete, amelyeken a szabadító operák alapultak, azt a tendenciát erősítette, hogy az operai börtönöket a politika szemüvegén át szemléljék.

Jean-Nicolas Bouilly *Léonore, ou L'amour conjugal* című librettójának alapjául kézenfekvő módon a Touraine-ben, a Terror idején lejátszódott események szolgáltak – művéhez mindenesetre anyagot merített a forradalmi rezsim funkcionáriusaként szerzett tapasztalataiból.¹⁴ A Lodoiska-történet ugyancsak közvetlenül kap-

12 Simon-Henri Linguet: *Memoirs of the Bastille*. Ed. Edmund Goldsmid. Edinburgh: magánkiadás, 1885, 2:39. A mű először Párizsban jelent meg 1783-ban.

13 A portré fekete-fehér fotójának reprodukciója itt található: Simon Schama: *Citizens: A Chronicle of the French Revolution*, New York: Knopf, 1989, 396.

14 Bouilly tapasztalataira és azoknak a *Léonore, ou L'amour conjugal* [Paër által megzenésített – a ford.] librettójával való kapcsolataira vonatkozóan ld. David Galliver: „Léonore, ou L'amour conjugal: A Celebrated Offspring of the Revolution”. In: *Music and the French Revolution*, 157–168.

csolódik a forradalom politikájához. Első ízben Jean-Baptiste Louvet de Couvray *Les amours du Chevalier Faublas* című kvázi-erotikus regényében tűnik fel (ennek első része 1789-ben jelent meg). Bouillyhoz hasonlóan Louvet de Couvray is közvetlenül érintve volt a forradalom politikájában, rövid ideig a konvent elnökeként és a Közbiztonsági Bizottság tagjaként működött. A Lodoiska-elbeszélés, amely egy ismerőse által Faublas lovagnak elmesélt betéttörténetként jelenik meg, a jelek szerint saját jogán is meglehetősen népszerű volt. Gyakran kiemelték a *Les amours du Chevalier Faublas*-ból és önálló műként adták ki, esetenként további anyaggal kiegészítve. Louvet eredeti története nyíltabban politikus, mint Cherubini operája: itt Lodoiska egy lengyel hazafi, Pulaski (esetenként: Pulauski) leánya. Ebben a kontextusban kézenfekvő Lodoiskában annak a lengyel népnek a megtestesítőjét látnunk, amelyet éppen akkor fosztottak meg szabadságától az ország osztrák, porosz és orosz feldarabolói; többé-kevésbé ezt a szerepet játssza Rodolphe Kreutzer operájában is. Claude-François Fillette-Loroux a témát Cherubini számára feldolgozó szövegekönvéből kihagyta Pulaski alakját, ezáltal mintegy megszabadítva a történetet konkrét republikánus áthallásaitól. Az erényes Lodoiska a forradalmi barikád mindkét oldaláról ünnepelhető; a Lodoiska-történet politikai jelentése, mint a többi szabadító operáé, azon múlik, hogy a közönség mennyire érti szó szerint a színpadon zajló eseményeket. Ahogy a hőst börtönbe vető zsarnok egyaránt jelképezheti a forradalmat és az ancien régime-et, a bebörtönzött hős is lehet akár aranyszívű arisztokrata (mint Cherubini *Les deux journées*-jában), akár romantikus szabadságharcos, aki nemcsak választottját, hanem egész népét is megszabadítja a megátalkodott zsarnokságtól (mint Kreutzer *Lodoiskájában*). A börtönjelenet mindkét esetben erősen rezonál a korabeli eseményekre, és politikai kontextusa nélkül nem is érthető meg teljesen. A forradalmi Franciaországban az operákat talán még inkább, mint bármikor és bárhol máshol, a korabeli események tükörképeként írták meg és adták elő: a zenés színpad, hogy Elizabeth Bartlet találó metaforáját alkalmazzam, a középkori színes üveglablakok forradalmi megfelelője volt, amely leegyszerűsített képek segítségével oktatta a széles tömegeket.¹⁵

Ha tekintetbe vesszük a korszak politikai retorikájának természetét, különösen tetszhet, hogy azok közül a képek közül, amelyeknek a keretében a börtönjelenetek zajlanak, milyen kevés ábrázol kollektív cselekvést. Ezekben a művekben nem a forradalmi tömeg kerül a színpad középpontjába, hanem inkább a család, amelynek integritását a zsarnoki hatalom fenyegeti. Ebben az értelemben a 18. század végi és a 19. század eleji operai börtönök a politikai dráma személyek közötti viszonylatokká transzformálásának széles körben elterjedt tendenciáját testesítik meg, azt a tendenciát, amelyet Lynn Hunt elemez *The Family Romance and the French Revolution* című nagyhatású könyvében. Hunt a „családi románc” kifejezéssel írja le „a családi rend kollektív, tudattalan képeit, amelyek a forradalmi politika

15 *A Music and the French Revolution* egyes fejezetei figyelemre méltó részletességgel írják le a szabadító opera politikai kontextusát. Ld. különösen: David Charlton: „Exploring the Revolution” (1–26.); és Elizabeth Bartlet: „The New Repertory at the Opéra During the Reign of Terror: Revolutionary Rhetoric and Operatic Consequences” (107–156.).

alapjául szolgáltak”. Azt állítja, hogy „a franciák valamifajta kollektív politikai tudattalannal rendelkeztek, amelyet a családi kapcsolatok narratívái strukturáltak”.¹⁶ A börtönjelenetben ezek a narratívák elsősorban a házassági kötelékre (vagy jegyescsapatok viszonyaira) összpontosítanak, amelyet egy apaszerű figura hatalmi beavatkozása fenyeget. A szabadító opera hősnői gyakran ki vannak téve a gonosztevő ellentmondást nem tűrő kéjsóvárságának.¹⁷ Utóbbi láthatatlan erőként ott ólálkodik az összes ilyen jelenetben, hatalmát a börtön vastag falai fejezik ki, amelyeket valamiképpen a teste kiterjesztésének érzünk.¹⁸ Célja, hogy a hősnőt szexuális rabszolgájává, örökre gyönyörének tárgyává tegye, akit örök rabságban tart a börtönfalak hideg ölelése. Itt éppúgy, mint a Hunt által felidézett pornográf regényekben és olcsó röplapokban, a család és az állam szétválaszthatatlanul összefonódik. Az operai börtön ezáltal egyszerre színhelye a szexuális és a politikai erőszaknak. Nem csupán az államhatalomnak, hanem a polgári család patriarchális tekintélyének negatív oldalát is megtestesíti.

Ha Linguet és Latude börtönhistóriái az operai börtön politikai jelentéseivel csengenek össze, akkor a fogság és vágy motívumának legközelebbi analógiája a gótikus regények oldalain található. Horace Walpole *Castle of Otrantó*jának gonosztevője például oly módon szeretné elnyerni a nemesi címet és kielégíteni kéjvágyát, hogy feleségül akarja venni a szép Isabellát; evégből várába zárja őt azért, hogy a fiatal hős ne férközhessen a közelébe. Montoni, Ann Radcliffe *The Mysteries of Udolpho* című regényének gonosztevője, ugyancsak abban bízik, hogy megszerezheti a hősnő vagyonát, és ha az erényes Emilyt nem fenyegeti is közvetlenül szexuális erőszakkal, mindazonáltal rabságban tartja középkori várában, és akarata ellenére megpróbálja őt házasságra kényszeríteni csatlósával, Corsi gróffal. Mint sok más esetben is, a gótikus regénynek ezt a motívumát Matthew Lewis *The Monk* című műve használja fel (1796) a leghatásosabban. E regény gonosztevője, egy Ambrosio nevű szerzetes olyan szert ad Antoniának, a hősnőnek, amelytől az a Júliáéhoz hasonló tetszhalott állapotba kerül. Majd eltemeti őt egy földalatti kriptába, ami egyszerre korbácsolja fel és hűti le kéjvágyát. „Antonia iránti vonzalmának – írja Lewis –, csak a legdurvább része maradt meg; birtokolni vágyta a leány személyét; és úgy látszott, hogy a kripta homálya, a benne uralkodó némaság, és a leány várt ellenállása is csak tovább szította heves és mohó vágyát.”¹⁹ Itt, De Sade márki ugyanebben az időben írt történeteikhez hasonlóan, az erotikus gyönyör közvetlenül kapcsolódik a fogsághoz, halálhoz és pusztuláshoz, ami talán egy szélesebb

16 Lynn Hunt: *The Family Romance and the French Revolution*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1992, xiii.

17 A Fidelio cselekményszerkezete, amely szerint Pizarro nem veti ki hálóját Leonóra, ebből a szempontból szabálytalan.

18 Az a gondolat, hogy a gótikus regényekben a vár a gonosztevő testét jelképezi, központi szerepet játszik Kate Ferguson Ellis könyvében: *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. Urbana: University of Illinois Press, 1989.

19 Matthew G. Lewis: *The Monk*. London, 1796; reprint kiadás az eredeti szöveggel és variánsaival és Louis F. Pecknek a szöveghez fűzött jegyzeteivel, John Berryman bevezetésével, New York: Grove Press, 1952

kulturális alapokon nyugvó szorongásra (vagy fantáziára) utal a szexualitással és korlátaival, esetleg magának a házasságnak a természetével kapcsolatban.²⁰

A börtön esztétikája

A regényekben és az operákban ugyanúgy, mint a képzőművészetekben, a bebörtönzés motívumára a 18. század végén és a 19. elején rakódott politikai és szexuális jelentések szorosan kapcsolódtak a képzeletbeli börtön fizikai terének vonzerejéhez. A korszak képzőművészei, regényírói és librettistái élénk érdeklődést mutattak a szörnyűséges börtön részletei iránt, e részletek leírásait vagy ábrázolásait egyértelműen az a szándék szülte, hogy erőteljes és azonnali érzelmi reakciót váltson ki. Sőt, a börtön politikai jelentései több szempontból is kanalizálják ezt az érzelmi reakciót: a börtön politikája ebben az értelemben elválaszthatatlan volt az esztétikájától. Maga a börtön új esztétikája is a terrorral kapcsolatos, jóval szélesebb esztétikai diskurzusba ágyazódott, abba a diskurzusba, amelynek legnagyobb hatású megtestesítője Edmund Burke híres, *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* című értekezése (1757). Bár Burke elméleteit sokan leszólták, ezek mégis egészen a 19. század derekáig irányt szabtak a téma megvitatásának. A jelen tanulmány szempontjából Burke álláspontjának a bökkenője a terror és a fenséges szerinte fennálló sajátos kapcsolatában rejlik. Művének „Of the Sublime” címet viselő szakaszát a következő szavakkal kezdi:

„Akármí, ami bármiféle módon alkalmas a fájdalom és a veszély fogalmának felidézésére, más szóval akármí, ami bármiféle módon szörnyűséges vagy szörnyűséges tárgyakra emlékeztet vagy a terrorral analóg módon működik, forrása a *fenségesnek*; azaz a legerősebb érzelmet váltja ki, amire az elme képes. A legerősebb érzelmről beszélek, mert meggyőződésem, hogy a fájdalom képzetei sokkal erőteljesebbek azoknál, amelyek az örömhöz kapcsolódnak.

„A rettenet” – írja a későbbiekben – „nyíltabban vagy rejtettebben minden el-képzelhető esetben vezérlő elve a fenségesnek.”²¹

Burke megfogalmazását kölcsönvéve azt mondhatnánk, hogy Latude és Linguet elbeszélései „a bebörtönzés fenségesességét” politikai célokra használják – ezekben a művekben a börtön az ancien régime félreérthetetlen szimbóluma. A börtön ugyanebből a korból származó más képei viszont sokkal kevésbé egyértelműen azonosíthatók bármiféle konkrét politikai törekvéssel. Ezekben a képekben magának a börtönnek a borzalmas részletei ragadják meg figyelmünket, nem pedig azok politikai jelentése. Ismét Lewis az, aki a *The Monk*-ban különlegesen érzékletes példával szolgál. A könyv vége felé az egyik szereplő egy halvány fénysugarat követve halad lefelé egy kanyargós lépcsőn, amely a földalatti börtön legmélyebb, eldugott zugába vezet. A lépcső alját elérve a következő látvány tárul a szeme elé:

20 A fogságnak és az erotikus gyönyörnek a korabeli irodalomban megjelenő kapcsolatát vizsgálja Brombert: *The Romantic Prison*, 8.

21 Burke: i. m., 36. és 54.

[A fény] egy kis lámpából származott, amelyet egy kórakás tetejére helyeztek, és amelynek bágyadt és szomorú sugarai inkább kiemelték, mintsem eloszlatták az üreg egyik oldalán kialakított szűk és homályos tömlő borzalmasságát: ugyanakkor számos, hasonló felépítésű mélyedést is látni engedett, ezeknek a mélysége azonban a sötétségbe veszett. A fény hidegen táncolt a nedves falakon, amit alig vert vissza e falak párafoltokkal borított felszíne. A boltíves tömlő felső részét vastag, dögvészes köd töltötte ki, [és a hős] a lámpa pislákoló sugarainál e hitvány hajlék egyik sarkában megpillantott egy szalmaágyon elnyúló lényt, olyan nyomorúságosan, olyan csontig soványodva, olyan halálsápadtan, hogy nem volt benne biztos, hogy nőnek vélje-e. Félmegtelen volt; hosszú, zilált haja rendetlenül hullott az arcába, és majdnem teljesen eltakarta. Egyik csupasz karja erőtlenül hevert egy foszladozó pokrócon, ami vonagló és reszkető végtagjait takarta; másik karjával egy kis csomagot ölelt körül, kebléhez közel tartva azt.²²

A kis csomag, mint hamarosan kiderül, holttest, újszülött fiúgyermeké, aki éhen halt a börtön nyirkos sötétségében.

A szörnyűségek és a fenséges Burke által olyan egyértelműen kifejtett kapcsolata arra készítet bennünket, hogy a börtönárnia 18. század végi és 19. század eleji népszerűségét ne pusztán a francia forradalomra adott válasznak tekintsük, hanem olyan más körülményekkel is kapcsolatba hozzuk, mint a gótikus regény térhódítása, tehát olyan dolgokkal, amelyek közvetettebben kapcsolódnak a politikai fejleményekhez és azokhoz a társadalmi változásokhoz, amelyeket ezekkel összefüggésbe szoktak hozni.²³ Bár a Lewis-regény horrorisztikus nyersségének nincs közvetlen megfelelője az operaszínpadon, a korszak operai börtönjeleneteinek komponistái és librettistái igyekeztek az elnyomó terrornak olyasfajta atmoszféráját megteremteni, amely sok szempontból hasonlít az irodalmi és a képzőművészeti alkotások által felidézett képhez. Ferdinando Paër *Leonora* című operájában (1804) például a börtönjelenet színpadi utasításai csaknem úgy hatnak, mint egy gótikus regény részlete:

A szín sötét, földalatti helyiséget ábrázol. A jobb oldalon egy régi börtöncella bejárata látható, körülötte nagy kődarabok hevernek. A színpad túlsó oldalán egy másik, romos állapotban levő régi börtöncella hasonló részlete látható. A szanaszét szórt kőtörmelék kis bemélyedést formáz, amelyben sír található. A rom fölött különböző boltívek húzódnak, közöttük egy távoli lépcsőház körvonalai láthatók. A háttérben a vastag falba vágott két-szárnyú ajtó, amelyhez számos lépcsőfok vezet fel.²⁴

22 Lewis: i. m., 355.

23 A gótikus regénnyel foglalkozó másodlagos irodalom meglehetősen gazdag. A gótikus műveknek az itt tárgyalt témák szempontjából különösen releváns elemzései közé tartozik: E. J. Clery: *The Rise of Supernatural Fiction, 1762–1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995; illetve Jacqueline Howard: *Reading Gothic Fiction: A Bakhtinian Approach*. Oxford: Clarendon, 1994. A mai kritikai értékelésről a következő könyv cikkeiből kaphatunk áttekintést: David Punter (ed.): *A Companion to the Gothic*, Oxford: Blackwell, 2000.

24 Az ősbemutató librettójának 60–61. oldaláról idézett szöveg online elérhetősége: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/10739/70/0/> E szavak csaknem pontos fordításai Bouilly leírásának Gaveaux *Léonore, ou L'amour conjugal* című operájának börtönjelenetéből [az 1798-as ősbemutató librettója: KW-2202-A161, Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 22. A librettó online elérhetősége: https://books.google.it/books?id=ErZAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=hu&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false – a ford.]. Simon Mayr *L'amor coniugale* című művében a börtönjelenet leírása szintén Bouilly eredetijén alapul.

Az ehhez hasonló börtönjelenetek színpadi utasításai néha rendkívül terjedelmesek és bonyolultak, csaknem fél oldalt tesznek ki, és a díszletekre, jelmezekre és kellékekre vonatkozó konkrét részleteket tartalmaznak. Dalayrac *Raoul, Sire de Créqui* című operája (1789) második felvonásának elején például, amikor felmegy a függöny, két helyiséget látunk a színen, az egyikben a börtönőr és családja lakik, a másikban pedig a szerencsétlen operahős, akit hat hónapra börtönöztek be. Az a torony, amelyben Raoul senyved, mint a partitúrában olvashatjuk,

mindenfajta bútorzatot nélkülöz. Közvetlenül a falhoz egy vaslánc csatlakozik, amely Créqui testét derekánál, egyik karjánál és egyik lábánál fogva rögzíti; egy keskeny pricscen fekszik, amelyet félig-meddig véd csak a tető maradványa; előtte egy nagy palack és egy fekete kenyér maradéka. Éjjel után egy óra van. Egy hosszantartó vihar után a mennydörgés és villámlás még morajlik a távolban. Esik az eső, de csak mérsékelten, és a szél süvöltése hallatszik.²⁵

Ha az efféle leírások közös vonásokat fednek fel a szabadító opera és a gótikus regény között, akkor egyszersmind az operai díszlettervek és a kor nyomatain és rajzain megjelenő börtönábrázolások között is kapcsolatot teremtenek. A 18. század végének börtönt ábrázoló képei közül talán a legnépszerűbb és legerjedtebb Giambattista Piranesi *Carceri d'invenzione* című képsorozata volt. Piranesi nyomatai hatalmas földalatti tereket ábrázolnak, amelyeknek modelljeiként az antik Róma robusztus romjai szolgáltak. Képzelt börtöneinek sötét boltozatai gyakran gigantikus gépezeteket: csörlőket, csigákat, köteleket, kerekeket foglalnak magukba. A nyomatok némelyikén emberek kínoznak ezekkel az irdatlan gépezetekkel. Más képeken, mint a *Hadrianus síremlékének alapzata* címűn, az emberi alakok hangyának tűnnek, jelentéktelenné válnak a gigantikus, félig romos kövekhez képest. Ahol egyáltalán megjelennek, háttérbe szorulnak, elnyeli őket a képzelt építkezés brutális fizikai ábrázolása, és alig látszanak többnek arctalan palcikáknál a sűrűn telezsúfolt vizuális térben. Mint Simon Schama rámutat, ezek a képek a modern kor gépezeti vívmányait a fogság és a kínzás módszeressé tételére használták.²⁶ Piranesi nyomatai ugyan jóval összetettebbek a börtönjelenetek díszletterveinél, az operai színpad képzelt börtönei, hogy úgy mondjam, ugyanazokból az anyagokból készültek, mint a vásznon és papíron látható megfelelőik. Habár azt nehéz megítélni, hogy az operadíszletek milyen mértékben reprodukálták Piranesi vagy bármely más képzőművész vizuális szótárát, a börtön ikonográfiája – masszív falaival, titokzatos lépcsőházaival, halvány fényű lámpáival, vasrácsaival és nehéz láncjaival – nyilvánvalóan nem korlátozódott valamely konkrét műfajra vagy művészeti formára.²⁷

25 A *Raoul, Sire de Créqui* librettójának szerzője J. M. Boutet de Monvel.

26 Schama: i. m., 389.

27 *Terror and Pity Reign in Every Breast: Gothic Drama in the London Patent Theatres, 1750–1820* című könyvében Paul Ranger londoni prózai színházak díszleteit veti össze bizonyos 18. századi festményekkel (London: Society for Theatre Research, 1991). Ranger leírja a festmények és díszlettervek egymást gazdagító kölcsönhatását ebben az időszakban; valószínűnek látszik, hogy a londoni díszletekre vonatkozó sok megfigyelése a kontinens operaszínpadaira is alkalmazható. A kérdés részletesebb tárgyalása megtalálható könyvének 7–11., 40–41., 50–51. és 118–19. oldalán.



1. kép. Giambattista Piranesi: A felvonóhid (a Carceri d'invenzione sorozatból, 1749–50)

Mindezekben a különböző természetű „szövegekben” – börtönleírásokban, gótikus regényekben, nyomatokban és rajzokban, valamint operai színpadi utasításokban – kimutatható egy „börtön-archetípus”, amely a 18. század végéhez közeledve egyre nagyobb jelentőségre tett szert. Ez a börtön-archetípus a műfajtól függetlenül feltűnően hasonlóképpen funkcionált, nevezetesen szörnyülködésre készítette az olvasót/szemlélőt/nézőt. Egyszóval: a börtön nem csupán a politikai vagy a társadalmi elnyomás megtestesítője volt, hanem egyszersmind egy újfajta esztétikai tapasztalatnak is a helyszíne.

Zenei megjelenítés és narratíva

Burke könyvének teljes második részét annak szentelte, hogy számba vegye mindazokat a dolgokat, amelyek felébreszthetik bennünk a rettenet érzését. Ez egy nem homogén lista, szerepelnek benne a fizikai világ konkrét aspektusai, mint színek, hangok és ízek, továbbá absztraktabb fogalmak, mint például a nagyszerűség vagy a végtelenség is. E témák közül soknak – ilyen például a „homály”, a „sötétség”, a „hatalom” vagy a „kiszolgáltatottság” – közvetlen jelentősége van a börtönjelenetek esztétikájában. Sőt, az operaszínpadi utasításokban (vagy akár a gótikus regények lapjain) leírt képzeletbeli terek szinte minden részletükben megfelelnek a fenséges burke-i definíciójának. Értekezésének ebben a részében azonban az opera nem jelenik meg Burke horizontján. Példáit elsősorban az irodalomból (főként a költészetből) és a festészetből meríti; a zene sokkal kevésbé kézenfekvő módon illik bele gondolatmenetébe. Maga a hang felbukkan a könyvnek ebben a szakaszában: olyan nem diegetikus hangok, mint az állatok üvöltése vagy egy óriási vízesés robaja kiválthatja a rettenet érzését, és így végső soron elvezethet a fenségeshez. Azt gyanítjuk, hogy a zene Burke számára nem lehet borzasztó élmény, részben korlátozott utánzóképesége miatt, részben pedig olyan művészetként, amely időben játszódik le. Romos lépcsőházakkal, nehéz vasláncokkal és elsötétített cellákkal a díszlettervező rettegést kelthet, és a nyelv leíró erejével a librettista elvezethet bennünket a fenségesig. A zeneszerző azonban, azt mondhatjuk, csak annyiban vehet részt ebben a diskurzusban, amennyiben zenéje levetkőzi diakronikus természetét, hogy létrehozassa „a rettenet zenei képét”, a börtön zenei ábrázolását, amely funkcionálisan megfelel a korábban említett „börtön-archetípusnak”.²⁸

A szóban forgó zenei megjelenítés jellegzetességei azokban a zenekari bevezetésekben és recitativókban a legszembetűnőbbek, amelyekkel a börtönjelenetek tipikusan kezdődnek. Három, különböző nemzeti tradíciókhoz tartozó börtönjelenet kezdetének vizsgálatával jobban megérthetjük a börtön zenei ábrázolásának különbségeit, illetve az őket összekötő közös vonásokat. A 18. század végi és 19. század eleji operákból számos példa idézhető, én azonban csak az *Ia-c* kottában

28 A börtön zenei megjelenítésének eredetét a jelen tanulmány nem vizsgálja: ez kézenfekvő módon a 17. századi és a 18. század eleji operának a földalatti tereket, barlangokat és az alvilágot ábrázoló eszközeire vezethető vissza.

(a 264–265. oldalon) látható három részletre szorítkozom: Murney recitativójának első ütemeire Peter von Winter *Das unterbrochene Opferfest*-éből (1796), Florestan recitativójára Pierre Gaveaux *Léonore, ou L'amour conjugal*-jából (1798) és Amenaide jelenetére Rossini *Tancredi*-jéből (1813).

Ha az operai börtön vizuális kellékei szorosan kapcsolódtak egy jól megalapozott irodalmi és képzőművészeti hagyományhoz, a börtönjelenetek zenéje kevésbé szorítható be bármiféle létező minta keretei közé. A késő 18. századi operák színpadtechnikusai és díszlettervezői meríthettek a börtön jól ismert vizuális ikonográfiájából, ez a három példa azonban bizonyos fokig a bebörtönzés zenei ábrázolásának három egészen egyéni megközelítését jelenti. Azok a kürtzsignálok például, amelyekkel Gaveaux jelenete kezdődik, egészen sajátosak, csakúgy, mint a *Das unterbrochene Opferfest*-ben a c-mollból C-dúrba történő váltás Murney recitativójának első ütemeiben. Annak a lírai oboadallamnak, amely Amenaide jelenetének 10. ütemében kezdődik, nincs megfelelője sem a Winter-opera, sem a *Léonore, ou L'amour conjugal* börtönjelenetében. A börtön 18. század végi és 19. század eleji operákban előforduló leghíresebb zenei képe, Florestan recitativójának f-moll bevezetése, bizonyára közelebbi kapcsolatban áll Beethoven saját kompozícióival, mint más egykorú operai börtönjelenetekkel.²⁹

Ennek ellenére a korszak börtönjelenetei lényeges közös vonásokkal rendelkeznek. Például sok található közülük a felvonások elején: a *Fidelio* 1814-es változata mellett Monsigny *Les déserteurs*-jének, Gluck *Iphigénie en Tauride*-jének, Grétry *Richard Coeur-de-lion*-jének, Kreutzer és Cherubini *Lodoiška*-operájának és Le Sueur *La caverne*-jének (1793) második felvonása mind börtönjelenettel kezdődik.³⁰ Ezek a jelenetek rendszerint az adott opera nagyszabású számai közé tartoznak; mind a recitativo, mind pedig az azt megelőző zenekari bevezetés hajlamos a feltűnő terjedelmességre.³¹ A zenekari bevezetés szinte mindig moll hangnemben kezdődik (a c-moll különösen gyakori), mégpedig egy rövid zenei gesztussal, amely kijelöli a tonalitást. Ahogy az várható, a börtön zenei képe él a borzalom széles körben elterjedt zenei jelképeivel is, amelyenek a szűkített akkordok, a tremolandók, ponto-

29 Ld. Lühning: „Florestan’s Kerker im Rampenlicht”, 194–198. A Florestan-ária első verzióinak bonyolult forráshelyzetét Michael Tusa elemzi: „The Unknown Florestan: The 1805 Version of ‘In des Lebens Frühlingstagen’”, *Journal of the American Musicological Society*, XLVI. (1993), 175–220. Tusa említést tesz Florestan áriájának bevezetése és a *Kantáta II. József halálára* között fennálló kapcsolatáról, és megvizsgálja a bevezetés korai, c-moll hangnemű vázlatát is (uoott, 184). Jürgen Maehder ugyancsak meglátja a két Beethoven-mű közti hasonlóságokat ebben a cikkében: „Satztechnik und Klangstruktur in der Einleitung zur Kerkerzene von Beethovens *Leonore* und *Fidelio*”. In: *Fidelio/Leonore: Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1996*. Ed. Peter Csobádi et al. Salzburg: Verlag Müller-Speiser, 1998, 389–410. Maehder felhívja a figyelmet arra, hogy a „Gott, welch’ Dunkel hier” hangszerelése hogyan tér el más hasonló jelenetekétől (elsősorban a tritonusz távolságra hangolt üstdobok révén). Kimutatja továbbá az összefüggést Florestan áriájának bevezetése és más művek, például Spontini *La vestaléja* III. felvonásának 1. jelenete között.

30 Le Sueur *La caverne*-jét, amelynek librettóját P. Dercy írta Alain-René Le Sage szüzséje alapján, 1793-ban mutatták be, és a forradalmi periódus legnépszerűbb operái közé tartozott. Paër *Camillá*-jának harmadik felvonása ugyancsak börtönjelenettel kezdődik.

31 Ez önmagában véve nem meglepő: a felvonások nyitóáriájának gyakran van hasonló bevezetése.

The image shows two systems of a musical score for piano. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. The second system starts at measure 5, with the treble staff featuring a melodic line with some grace notes and the bass staff continuing the accompaniment with a more active eighth-note pattern.

1a kotta. Peter von Winter: Das unterbrochene Opferfest, Murney börtönjelenete, nyitóütemek

The image shows three systems of a musical score for piano. The first system is for 'kürtök' (trumpets), with dynamics marked 'p' and 'f'. The second system is for 'vonósok és fafűvők' (strings and woodwinds), with dynamics 'mf' and 'f'. The third system starts at measure 12 and features a dense, rhythmic accompaniment in the bass staff, while the treble staff has a melodic line with some rests.

1b kotta. Pierre Gaveaux: Léonore, ou L'amour conjugal, Florestan börtönjelenete, nyitóütemek

zott ritmusok és éles texturális vagy dinamikai váltások. Jóllehet a zenei folyamatnak a hasonló effektusok által okozott szaggatottsága igen sokfajta drámai szituációra jellemző, más zenei gesztusok konkrétan utalnak a börtönjelenetre.³²

32 A börtönt megjelenítő zene, úgy látszik, nem is különböztethető meg élesen a más, ijesztő vagy klausztrófob operai terekhez tartozó zenéktől. A börtön zenei képének jellemző vonásai világosan érvényesülnek például Cimarosa *Gli Orzi ed i Curiazija* (1796) második felvonásának grand scena ed ariájában, amelyben a főhős (és később a hősnő) belép egy sötét barlangba, hogy kérdéseket tegyen fel egy jósnak. Ennek a jelenetnek beható vizsgálatát ld. Lühning: „Florestan’s Kerker im Rampenlicht”, 165–170.

The image displays a musical score for piano and oboe, consisting of seven systems of staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score is divided into measures, with measure numbers 3, 5, 8, 9, 10, and 11 indicated at the beginning of their respective systems. The piano part features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, often in the right hand, and a more melodic line in the left hand. The oboe part, starting at measure 10, plays a melodic line with some grace notes and slurs. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

A sötétség és mélység érzetét például gyakran ábrázolják kromatikusan ereszkedő basszusmenetek, és a zeneszerzők gyakran alkalmaznak visszhang-effektusokat és generálpauzákat a börtön irdatlan üres tereinek érzékeltetésére. Ezeknek a részleteknek a zenéjét, úgy látszik, nem kötik olyan szoros konvenciók, mint a börtön irodalmi és képzőművészeti ábrázolásait; a szó szoros értelmében tulajdonképpen nem beszélhetünk a börtönvilág olyan zenei ikonográfiájáról, amely megfelel a *Carceri d'invenzione* vaskapuinak, súlyos ajtóinak, kőlépcsőinek és nyirkos falainak. Mindazonáltal ezeknek a zenekari bevezetéseknek a hasonlóságai a zenei ábrázolás nagyhatású (bár csak hozzávetőlegesen meghatározott) hagyományára utalnak. Walter Pater ismert szavait megfordítva azt mondhatjuk, hogy ezzel a hagyománnyal a zene más művészetek helyzetére aspirál. Úgy látszik, hogy a jelenet vizuális elemeinek kíséretétől szegődik, tovább fokozva a néző megdöbbenését, amikor a felmenő függöny látni engedi a színpadi utasításokban oly gondosan leírt, szenvedéstől áthatott, Piranesi szellemében készült díszleteket.

A börtönvilág vizuális vagy érzékletes oldalának a hangsúlyozása gyakran a börtönjeleneteket indító recitativók szövegének tulajdonítható. Sőt, ezek a szövegek, amelyekben a hős vagy a hősnő a környezetét leírja, sokszor szinte a színpadi utasítások parafrázisaiként hatnak. Florestan korántsem az egyetlen olyan operai fogoly, aki nagyáriáját a bebörtönzés fizikai körülményeire való szövegszerű utalással kezdi. A Le Sueur *La caverne*-jének második felvonását indító recitativóban például a hősnő, Séraphine, „nyomorúságos lyuk”-nak és „botrányos vacok”-nak nevezi fogva tartása földalatti színhelyét. „A mélységes csend, amely körülvesz engem”, énekl, „az a sápadt és reszketeg fénysugár / Megkettőzi fagyos kedélyem rettegését”. E sorok hangvételét erősítik a partitúra előadási utasításai, amelyek előírják a szopránnak, hogy „con sentimento di terrore”, „con sensibilità”, majd később „con sentimento doloroso” énekeljen, ezzel olyan érzelmi „toposzok” sorát hozva létre, amelyek szinte Burke tanulmányának lapjairól lépnek elénk. A zene arra szolgál, hogy kifejtse és kiterjessze a burke-i „rettenet pillanatát”, amelyet a fogoly (és rajta keresztül a hallgatóság) átél, amikor felfogja a börtön fizikai realitását.

A zenekari bevezetés azonban nem csupán a börtön zenei képeként játszik szerepet. Része egy olyan zenei narratívának is, amely már azelőtt kezdetét veszi, mielőtt a hős vagy hősnő először megszólalna. Mi több, a zenekari bevezetés gyakran valamiféle „miniatúr nyitány” szerepét játssza (ezt a funkcióját sokszor a felvonást nyitó helyzete is erősíti), amely embrionális formában bemutatja a jelenet egészének központi zenedrámái gondolatát. Ez a fajta dramaturgia sehol sem nyilvánul meg világosabban, mint a Le Sueur *Ossian*-jának (1804), a napóleoni korszak egyik legsikeresebb operájának negyedik felvonását nyitó zenei anyagban (2. kotta).³³ Ebben a jelenetben gonosz skandinávok Ossiant egy hatalmas barlangba

33 Úgy látszik, hogy Le Sueur *Ossian* című operájának negyedik felvonását közvetlenül Gluck *Iphigénie en Tauride*-jének második felvonásáról mintázta. A hőst mindkét darabban meglátogatja egy hűséges barátja, aki felajánlja, hogy feláldozza helyette az életét. Orestes és Ossian (az *Iphigénie en Tauride*, illetve az *Ossian* főhőse) egyaránt visszautasítja az ajánlatot, majd a következő jelenetekben szellemek és látomások kísérik.

Fafúvók

Vonósok

4

8

The image shows a musical score for two parts: Fafúvók (Flutes) and Vonósok (Strings). The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece, with the strings playing a unison introduction. The second system, starting at measure 4, shows the strings playing a chromatic sequence of diminished seventh chords, which the flutes imitate. The third system, starting at measure 8, continues this dialogue between the strings and flutes. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is common time (C).

2. kotta. Jean-François Le Sueur: *Ossian*, IV. felvonás, 1. jelenet, nyitóütemek

zárták, hogy feláldozzák kegyetlen istenüknek, Odinnak. Formailag ez nem is börtönjelenet, hiszen a hőst egy földalatti barlangban, nem pedig egy Piranesi-stílusú tömlöcben tartják fogva. Mégis, a zenekari bevezetés a hangnemtől eltekintve (c-moll helyett g-moll) minden vonását magán viseli „a börtön zenei képének”, amelyről korábban szó volt. Unisono vonósokra hangszerelt, rövid fortissimo dallammal kezdődik, amely világosan meghatározza a moll hangnemet. A következő ütemekben zenekari párbeszéd indul el: a vonósok egy sor kromatikusan ereszkedő szűkített szeptimakkordot játszanak, amelyeket a fafúvósok által játszott kéthangos sóhajmotívumok választanak el egymástól. E motívum első hangja mindig a megelőző szűkített szeptimakkord valamelyik hangja, oly módon, hogy a fafúvók lényegében feloldják az akkordot. A sóhajmotívum alsó hangja azután olyan módon illeszkedik a következő szűkített akkordba, hogy a teljes dialógus-szakasz a kvintkörön ereszkedő harmóniasort alkot. A 9–11. ütem rövid dallama félzárathoz vezet; majd megismétlődik az első 11 ütem a domináns hangnemben.

Le Sueur kompozíciós technikája meglehetősen egyszerű ezen a helyen, a drámai hatás mindazonáltal erőteljes. A szerzőnek az imitáció elméletéhez fűződő közismert vonzalma megragadja a hallgatót, legalábbis addig, amíg közvetlen párhuzar-

mot von a zenei gesztus és a drámai jelentés között.³⁴ A szűkített szeptimakkordok kromatikusan ereszkedő sorát felfoghatjuk például a főhóst körülvevő szinte földalatti sötétség zenei ábrázolásának – Le Sueur talán azt sugallja hallgatójának, hogy képzelje el Ossian leereszkedését a félelmetes barlangba/börtönbe. A fafúvósok meglehetősen konvencionális sóhajmotívumokat játszanak, amelyeket Le Sueur sforzandói szorongással telítenek – ez talán magának Ossiannak a hangja, zenekari idiómává alakítva. Más hallgatók másfajta drámai konnotációkat kapcsolhatnak ehhez a zenéhez; az egyes zenei gesztusok konkrét jelentése nem annyira fontos, mint a kétségbeesés félreérthetetlen atmoszférája, amelyet a szűkített akkordok és az egymáshoz kapcsolódó két zenei motívum lefelé irányuló hajtóereje kiváltak.

Ezt a lefelé ható hajtóerőt Le Sueur átmeneti nyugvopontra vezeti a 22. ütemben egy pianissimo dinamikájú A-dúr félzárlattal. A kétségbeesés kimerültséggé változott. A következő pillanatban azonban ez az atmoszféra egy csapásra szerteoszlik. Le Sueur a felvonás során itt szólaltatja meg először a kürtöket; fortissimo dinamikájú, unisono hangrepetícióik a zenei folyamatot hirtelen B-dúr felé sodorják (3. kotta). A következő ütemek lírai vonósdallama nemesen derűs hangulatot sugároz, egyben stabilizálja a hangnemet, és előkészít bennünket a 28. ütem első vokális belépésére. A felvonás egy későbbi pontján ugyanez a dallam (ugyanebben a hangnemben) Ossian álomjelenetének, az opera leghíresebb képének első vokális megszólalásaként tér majd vissza. A dallam itt közvetlenül társul a nyugalom képzetével: Ossian megbékélt hangja az addigi izgatottságot váltja fel. Néhány ütemmel később ugyanez a dallam, immár más hangnemben, az álom gondolatát fogja exponálni, azét az álomét, amelynek során Ossiant meglátogatják őseinek szellemei. Ezek nemes hősiességre ösztönzik, megerősítik őt az előtte álló megpróbáltatások elviseléséhez, és felkészítik arra, hogy szelíd és bátor szívvel nézzen szembe a halállal. Ugyan a felvonás során csak jóval később lépnek színre, a szellemek jelenléte már a zenekari bevezetésben és a recitativóban is felsejlik. Így már e jelenet első ütemei dióhéjban megrajzolják a felvonás egészének emocionális ívét, és előrevetítik a rettenettől a transzcendenciáig vezető átmenetet.

Le Sueur zenei dramaturgiája itt kissé szokatlan, hiszen az operai börtönjelenetek kezdete nem sokszor előlegezi meg a szabadulás lehetőségét. A börtönjelenet bevezetése és a nyitó recitativo rendszerint más érzelmi utat jár be: nem a rettenettől a transzcendensbe vezető átmenetet, hanem inkább a kétségbeesésbe való belesüppedést ábrázolja. Az effajta zenedrámái narratívának jó példája Rodolphe Kreutzer *Lodoiskájának* börtönjelenete. Az opera második felvonása az *Ossian* negyedik felvonásához hasonlóan kezdődik. A Dourlinski báró komor kastélyában fogva tartott és a gonosztevő kezére jutva megerőszkolással fenyegetett címszereplő hősnő szerelme után vágyakozik. Ugyanúgy, mint Le Sueur operájában, a felvonás nyitó recitativóját terjedelmes zenekari bevezetés előzi meg és moll hang-

34 Le Sueur esztétikájának és zeneszerzői felfogásának vizsgálatára vonatkozóan ld. Jean Mongrédién bevezetőjét: Jean-François Le Sueur: *La Caverne* (Paris: Naderman, 1793?) című operájának reprintkiadásához: New York: Pendragon, 1985 (French Opera in the Seventeenth and Eighteenth Centuries), 74.

23 OSSIAN

hegedűk és brácsa

kürtök

basszus

28

Oui je t'im-plore en vain, le doux som-meil me fuit.

32

près d'i-ci sur ces monts et dans l'ob-scu-re nuit, par-mi les tour-bil-

Igen, hiába könyörgök neked
 A közelben, e hegyeken és az éj sötétjében,
 Forgószelek közepette...

3. kotta. *Le Sueur*: Ossia, IV. felv., 1. jelenet, 23–34.

nemű ária követi. A két jelenet felszíni szerkezeti hasonlóságai azonban jóval jelentősebb zenedramaturgiai különbségeket takarnak. Ossia recitativójának bevezetésével ellentétben a *Lodoïska* második felvonása pasztorális hangulatban, egy egyszerű akkordfelbontásokkal és tömörszerű akkordokkal kísért hegedűszólóval kezdődik (4a kotta a 270. oldalon). Recitativójának kezdetén Lodoïska a börtönén túli világ békés álmáról elmélkedik, és a hegedű idillikus dallama az ő gondolatait látszik tükrözni. Recitativója tehát azzal a derűs hangulattal kezdődik, amellyel Ossia recitativójának bevezetése véget ér.

Amikor Lodoïska gondolatai saját helyzetével kezdenek foglalkozni, akkor a hegedűdallam helyére izgatott tizenhatodokból álló zenei szövet lép (4b kotta a 272–273. oldalon). A bevezetés stabil A-dúr hangnemét kromatikusabb harmóniák váltják fel, amelyek végül a-mollba érkeznek. Kreutzer *Lodoïskájának* második felvonásában a nyitó zenei gesztusok tehát olyan drámai folyamatot jeleznek,

4a kotta. Rodolphe Kreutzer: Lodoïska, II. felvonás, I. jelenet, nyitóütemek

amely szinte teljesen ellentétes azzal, amellyel Le Sueur *Ossian*jának negyedik felvonása kezdődik. Le Sueur zenéje valamiféle spirituális menekülést ír le: ez a barlang/börtön klauszrofób ereszkedő kromatikájával kezdődik, és a „felső” vagy „külső” világ transzcendens nemességébe vezet át. Kreutzer zenéje ezzel szemben a bebörtönzött szellem állapotát írja le a nyugalomtól a zaklatottságig vezető úton, a külvilág nyílt fényeitől a börtön sötétségéig.

Faniska és Camilla

Az *Ossian*ból és a *Lodoïská*ból vett példák zenei dramaturgiája illusztrálhatja a börtönjelenet narratíváinak két ellentétes irányát, szerkezeti szempontból azonban a két jelenet eléggé hasonló. A recitativót, amellyel Kreutzer operájának második felvonása kezdődik, a hősnő rövid (32 ütemes) románca követi; *Ossian* recitativója egy *Allegro comodo* jelzésű „Air chevaleresque”-et előz meg. A legtöbb más börtönjelenet olyan mintát követ, amely közös a korszak sok más komoly operajelenetével, tudniillik egy bevezetésből és egy kéttempójú áriából áll.³⁵ A zeneszerzők és a librettisták hajlottak arra, hogy a börtöndrámára hasonló módon alkalmazzák ezt a kéttempójú szerkezetet. Az első tempóban (ez rendszerint páratlan metrumú *larghetto* vagy *grazioso*) a tenor vagy szoprán énekes gyakran nosz-

35 A kortársak ezt gyakran „rondò”-áriának nevezték. A hangszeres rondo és a vokális rondò kapcsolata és a rondò-ária részletesebb leírására vonatkozóan ld. Helga Lühning: „Die Rondo-Arie im späten 18. Jahrhundert: Dramatischer Gestalt und musikalischer Bau”. In: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, V. (1981), 219–246. A 18. századi áriaformák még behatóbb vizsgálatára vonatkozóan ld. James Webster: „The Analysis of Mozart’s Arias”. In: *Mozart Studies*. Ed. Cliff Eisen. Oxford: Clarendon, 1991, 101–200.

talgiával gondol a boldogabb időkre, vagy távollevő kedvese után vágyakozik. A második tempóban (ez rendszerint páros metrumú *allegro* vagy *allegro agitato*) a hős vagy a hősnő gondolatai jellemzően a jövő felé fordulnak. Azoknak a szopránoknak és alkalmanként tenoroknak az esetében, akik nem képesek túltenni magukat azon, hogy börtönbe kerültek, ez az utolsó szakasz sokszor rendkívüli szorongást tükröz. Cherubini *Faniska* című operájának börtönjelenetéből az *Allegro agitato* szakasz egy részlete (II. felvonás, 1. jelenet, „Welche Wohnung des Schreckens!”) kivételes drámai példával szolgál az ilyen „szorongás-zenére” (5. kotta a 274–275. oldalon).³⁶ Családjától elszakítva és megerősokolástól fenyegetve, Faniska valamiféle megszállott őrjöngéssel zárja áriáját. Az énekszólam vad ugrásai és a váratlan hangnemi és texturális váltások a börtönjelenet drámai kontextusán belül is a józan ész határait szétfeszítő érzelmi kínokat fejeznek ki.

A „személyiség megnyilvánulása”, amit Cherubini ebben az áriában ábrázol, a korszak börtönjeleneteinek közös vonása, nem csupán az opera műfajában, hanem a regények és színdarabok börtön-narratíváiban is. Ezekben az irodalmi művekben a fogoly sorsa gyakran még sanyarúbb, mint a szabadító operákban: a főszereplőt sokszor személyiségének megsemmisülése, sőt a féléllati sorba való lesüllyedés fenyegeti. A Charles Maturin *Melmoth the Wanderer*-jét alkotó sok betéttörténet egyikében például a Stanton nevű szereplőt egy 17. századi bolondokházába zárják. Eleinte szigorú szabályok szerint él, hogy megőrizhesse méltóságát és ép elméjét, ám ahogy fogsága hónapról hónapra hosszabbodik, elszántsága gyengülni kezd. Lassan, de feltartóztathatatlanul megszűnik önmaga lenni, és kezdi felvenni fogolytársainak jellemző vonásait, míg ugyanolyan örültté és megalázottá nem válik, mint azok.³⁷ A regény egy másik helyén az elbeszélő egy férfit és nőt ír le, akiket együtt „temetnek el”, étel és víz nélkül. A két szerelmes kezdetben az őket egymáshoz fűző örök érzelmeinek ad hangot, a börtön-sír borzalmai azonban hamarosan átformálják őket:

Az éhség összes borzalmas és undorító gyötrelmén keresztülmentek; elkezdődött a szív, a szenvedély, a természet minden kötelékének felbomlása. Az éhhalál küszöbén meggyűlöltek egymást, és átkokat szórtak volna egymásra, ha lett volna erejük hozzá. A negyedik éjszakán történt, hogy meghallottam a szerencsétlen nőszemély sikoltását, szerelme, az éhség kínjai közepette belemélyesztette fogát a nő vállába; az a kebel, amely annyi gyönyör forrása volt, immár élelmet jelentett a számára.³⁸

36 A librettó Gilbert de Pixérécourt „Les mines de Pologne” című történetén alapul, a német szöveg Sonnleithnertől származik. A feltételezések szerint Haydn és Beethoven is jelen volt az opera rendkívül nagy sikerű bemutatóján, 1806. február 25-én a bécsi Kärntnerthor-Theaterben. Alfred Loewenberg szerint „úgy látszik, hogy Cherubini (aki nem tudott németül) az operát az olasz szövegre komponálta (amely a kiadott partitúrában is megtalálható), és Sonnleithner német adaptációja utólag készült el” (*Annals of Opera, 1597–1940*, 3d ed., Totowa, N. J.: Rowman and Littlefield, 1978, col. 594. Ha Sonnleithner adaptációja valóban utólag készült is el, Cherubini zenéje mindenesetre nagyon jól illeszkedik hozzá: a zeneszerző, úgy látszik, minden egyes német szó jelentésére pontosan reagált, nem pedig csupán a librettó általános hangulatára vagy jellegére.

37 Charles Maturin: *Melmoth the Wanderer*. Ed. with an intr. Alethea Hayter. Harmondsworth: Penguin, 1977, 97–104.

38 Uott, 291.

32 LODOÏSKA

Com-me l'air est tran- quille et

35

frais

38

dans l'u - ni - vers main - te - nant tout som - meil - le

41

oui, tout re - po - se et moi, tou - jours je

44

veil - le mon coeur ne peut il donc ja - mais a - voir un seul in - stant de

47

paix pen-dant le jour— hè -

50

-las! Je suis en butte à la pré-sence aux tran-sports mé-na -

52

-çant du trai-tre qui m'en - ferme et qui me per-se - cu - te

Milyen friss és nyugalmas a levegő!
 Szunnyad most az egész világ.
 Igen, minden pihen, csak én virrasztok,
 Szívem a nap egyetlen pillanatára sem nyerheti el békéjét.
 Ó jaj! Ki vagyok téve egy áruló fenyegető tombolásának,
 Aki bezár és üldöz engem.

4b kotta (folytatás)

A börtönkannibalizmus motívumát Maturin valószínűleg Dante *Infernó*jának utolsó énekeiből, Ugolino herceg és fiai híres történetéből merítette. Maturin még híres elődjénél is jobban hangsúlyozza a börtönbe zártság iszonyatát, az önmagunk elvesztésétől való rettegést. A börtön sötét alkímiájában tulajdonképpen a személyiségnek éppen a legalapvetőbbnek látszó elemei fordulnak át elkerülhetetlenül saját ellentétükbe. A fegyelmezett ráció vad irracionálissá válik; a romantikus szerelem ragadozó gyűlöletté. Az általunk vizsgált hősök és hősnők egyike sem lesz emberevővé (mindig egyedül raboskodnak). Maturin narratívájának pályája Faniska és más hasonló hősnők áriájában tükröződik, amelyekben az iszonyat (legalábbis átmenetileg) diadalt arat a szerelem fölött.

117 FANISKA

her. Ja, ich bin, ich bin ver - loh - ren, kei - ne

120 Hoff - nung win - ket mehr, Ja, ich

122 bin, ich bin ver - loh - ren, ich

124 bin, ich bin ver -

126 -loh - ren, kei - ne - Hoff - nung kei - ne, -

130

kei - ne Hoff - nung! ach kei - ne Hoff - nung!

Igen, el vagyok veszve,
Nem kecsegtet többé a remény.

5. kotta (folytatás)

Maturin regényének ebben a részletében figyelmünket a szerelmes férfi, nem pedig szerelme/áldozata vonja magára; félállati sorba való süllyedése azt a fenyegetést testesíti meg, amellyel magának Stantonnak is szembe kell néznie. A kor-szak operai börtönjeleneteiben azonban a női, nem pedig a férfi szereplők néznek szembe leggyakrabban a megtébolyodással.³⁹ Mint a halott gyermekét magához szorító szerencsétlen asszony Lewis regényében, a szopránokat szinte mindig megtöri a börtön szörnyűsége; a tenoroknak legalább esélyük van arra, hogy leküzdjék. A börtönjelenetek különböző elbeszélésmintái ilyen módon tükrözik a 18. század végének és a 19. század elejének uralkodó gender-ideológiáját. Úgy fest, hogy a kor operai börtönében a nők sugalmazhatják a transzcendenciát, de ők maguk nem élhetik át. Egyes férfiak „szellemi felszabadulásra” lelhetnek Piranesi-stílusú celláik sötétjében, a nőket azonban magához láncolja a fizikai lét a testi szenvedés, a fogság zsigeri borzalmi révén.

A börtönjelenetek különféle narratív elbeszélésmintáinak gender-asszociációi azonban egyáltalán nem merevek. A tenorok olykor a kétségbeesés hangján fejezik be áriájukat, a szopránok pedig reményre lelnek tömlőcük sötét falai között. Kitűnő példa erre annak a darabnak a hősnője, amelyben a 18. század végi és 19. század eleji opera talán legkülönösebb börtönstoriójával találkozunk: ez a Camilla-történet, amelyen Dalayrac *Camille, ou Le souterrain* és Paër *Camilla* című

39 Ebben az értelemben a börtönjelenet átfedésben áll a 19. század eleji opera egy másik fontos toposzával, mégpedig az örülési jelenettel. Az operai örülési jelenettel foglalkozó irodalomból: Sieghart Döhring: „Die Wahnsinnszene”. In: *Die couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*. Ed. Heinz Becker. Regensburg: Bosse, 1976, 279–314. és Ellen Rosand: „Operatic Madness: A Challenge to Convention”. In: *Music and Text: Critical Inquiries*. Ed. Steven Paul Scher. New York: Cambridge University Press, 1992, 241–287. Mary Ann Smart részletesen írt az örültség témájáról a 19. századi operában, elsősorban itt: „The Silencing of Lucia”, *Cambridge Opera Journal* IV. (1992), 197–218; „Bedlam Romanticised: Donizetti’s *I pazzi per progetto* and the Tradition of Comic Madness”. In: *L’opera teatrale di Gaetano Donizetti: Atti del convegno internazionale di studio/Proceedings of the International Conference on the operas of Gaetano Donizetti, Bergamo, Italy*. Ed. Francesco Bellamo. Bergamo: Comune di Bergamo, 1993, 197–218. és „Dalla tomba uscita: Representations of Madness in Nineteenth-Century Italian Opera”, Ph. D. diss., Cornell University, 1994.

operája alapul.⁴⁰ A család iránti lojalitás és a szexuális vágy összefonódása a korszak sok alkotásában felbukkan, de ez az összefonódás egyik opera cselekményében sem jelenik meg ennél kuszább és bonyolultabb formában. A zsarnok és a férj ezúttal egy és ugyanaz a személy: Uberto gróf azért veti börtönbe hitvesét (Camillát), mert nem hajlandó elárulni annak a férfinak a nevét, aki megpróbálta (sikertelenül) elcsábítani. Ez az ember nem más, mint Uberto szeretett unokaöccse, és Camilla megesküdtött, hogy sohasem engedi meg, hogy férjének haragja szétszakítsa a családi kötelékeket. Paër operájának második felvonásában Uberto meglátogatja őt földalatti cellájában. Abban bízva, hogy fiukat, Adolfót fel tudja használni a valamás kicsikarására, azt mondja feleségének, hogy hamarosan visszatér a fiúval együtt. Camilla egyedül maradván elénekli a két börtönjelenet közül az elsőt (15. szám: „Dunque mio figlio, io rivedrò!” / „Pietoso ciel che vedi”).

Mint Cherubini *Faniskájában* a II. felvonás 1. jelenete (és a korszak oly sok más operajelenete), Camilla börtönjelenete is a recitativóval bevezetett kéttempójú ária konvencionális mintáját követi. Faniska „Welche Wohnung des Schreckens!” szövegű *Allegro*jához hasonlóan, Camilla is a jövőről énekel áriájának befejező részében. Camilla zenéje azonban a szerkezeti hasonlóságok ellenére egészen más jellegű, mint Faniskáé. A két ária közötti kontraszt jól látható, ha az 5. kottát összevetjük a „Dunque mio figlio, io rivedrò!” szövegű *Allegro* szakasz egyik részletével (6. kotta). Faniska *Allegro*jával ellentétben Camilla áriájának zárószakasza harmóniailag stabil. Elkeseredés helyett Camilla örömről és gyönyörűségről énekel; Faniska áriájának expresszív ugrásai helyett itt a C-dúr skálán föl-le futkározó tizenhatod-mozgást találunk. Cherubini „Welche Wohnung des Schreckens!” szövegű *Allegro*jával ellentétben Paër ebben az áriában nagyrészt tartózkodik a hangterjedelem szélsőségeitől: Camilla szólama csupán kétszer emelkedik a vonalrendszer hangjai fölé, és egyszer sem használja a mély regisztert. Mindkét hősnő attól tart, hogy a börtönben meg fog halni, Faniskával ellentétben azonban Camillát életben tartja és felemeli az a gondolat, hogy újra láthatja a fiát. A rémületen felülkerekedik az anyai szeretet. Camilla áriájának érzelmi lefolyása így szinte pontos ellentéte annak, amely Faniska, Lodoïska és Séraphine börtönjelenetét jellemzi. Ezeknek a reményvesztett hősnőknek a számára, Maturin *Melmoth the Wanderer*jének bebörtönzött szerelmeseihez hasonlóan, a börtön a leépülés helye. Paër operájában azonban a rabság megerősíti a foglyot önnön személyiségének érzékelésében: a szeretet kötelékei ahelyett, hogy megbomlanának, csak még szorosabbá válnak. A fogság megpróbáltatásai révén Camilla újra felfedezi fia iránti szeretetét, és így még közelebb kerül identitásának forrásaihoz. A fogság borzalma nemes emelkedettséghez vezet; a börtön, hogy Victor Brombert szavaival éljek, a szellemi szabadság és reveláció színtere.⁴¹

40 Dalayrac *Camille, ou Le souterrain*jének librettóját Benoît-Joseph Marsollier írta, és Mme de Genlis *Adèle et Théodore*-ján alapul. Paër (1799-ben, a bécsi Kärntnerthor-Theaterben bemutatott) *Camillájá*nak szövege Marsollier librettójának fordítása.

41 Brombert: *The Romantic Prison*, 14.

119 CAMILLA

pet-to è gio - ja__ è di - let - to che dir ____ non si può è gio - ja__ è di -

122

-let - to che dir_ non si può, è gio - ja è di -

125

-let - to è gio - ja__ è di - let - to che dir ____ non si

127

può nò, nò, nò, nò, nò, nò, nò, nò, nò, che __ dir non si può

colla parte *sf*

Elmondhatatlan öröm és boldogság!

6. kotta: Ferdinando Paër: Camilla, „Dunque mio figlio, io rivedrò”, 119–130.

A börtön és a család

Az, amit talán a nemesítő fogság motívumának nevezhetnénk, a való életben is visszatükröződik de Lafayette márki történetében. A márkinak, az amerikai és a francia forradalom hőségének azért indult hanyatlásnak a tekintélye és a hatalma, mert a francia forradalom ideológiája feltartóztatlanul balra tolódott. Érezvén, hogy élete veszélyben forog, 1792-ben átlépte az osztrák hadsereg vonalait. Miután azonban nem volt hajlandó katonai értesülések átadására, az osztrákok nem emigránsként, hanem hadifogolyként kezelték, és végül a nyirkos és levegőtlen olmützi [ma: Olomouc, Csehország] várbörtönbe zárták. Lafayette nem volt hajlandó feladni erkölcsi tartását azért, hogy javítson helyzetén; ellenkezőleg, a fogság szemmel láthatóan tovább erősítette hűségét a forradalom általa vallott elveihez. Körülményeiben az egyetlen változás 1795 októberében következett be; ezt a pillanatot így írta le Simon Schama:

Börtönének kettős ajtaja váratlanul feltárult. A cellát hirtelen elárasztó fényben megpillantotta feleségét, Adrienne-t két leányuk, Virginie és Anastasie társaságában. S ez nem fogságba vetett képzeletének játéka volt. Hihetetlennek látszott, de ott álltak előtte, a viszontlátás örömét azonban beárnyékolta a fogoly kísérteties látványa: egy elhanyagolt csontváz, akiben alig van élet, s akit száraz köhögés fojtogat.⁴²

Adrienne sokat fáradozott azért, hogy meglátogathassa férjét a börtönben. Párizsban maga is börtönbe került, és csak hosszas diplomáciai tárgyalások után juthatott el a márkihoz. Amikor azután mindannyian az olmützi várban voltak, Adrienne, a márki és gyermekeik mindent megtettek azért, hogy visszaállítsák a családi idillt. Végül az egész családot szabadon bocsátották, és Lafayette továbbra is fontos szerepet játszott a Napóleon utáni Franciaország politikai életében.

Lafayette-nek és feleségének a története visszavisz bennünket a leghíresebb operai börtön-narratívához, a Leonore/Fidelio-történethez, amelyet első ízben Bouilly írt meg Gaveau *Léonore, ou L'amour conjugal* című operája szöveggönyvéként. Mint Leonore, Adrienne is hatalmas áldozatok árán jut bebörtönzött férje nyomára; mint Florestannak, a márkinak is erőt ad felesége hűséges szerelme. Bouilly librettóját csakúgy, mint Lafayette és családja történetét Maturin narratívájának ellentétéként értelmezhetjük. A Camille/Camilla-operák börtönéhez hasonlóan Florestan földalatti tömlőce is az épülés, nem pedig a szétesés színhelye, a rabság kínjai pedig nem kannibalizmushoz, hanem a viszontlátás fölött érzett örömhöz vezetnek. A börtön mint a családi drámának és a hitvesi szerelem próbatételének színtere a Bouilly történetén alapuló valamennyi műben feltűnik, a legvilágosabban azonban Simon Mayr *Lamor coniugale* (1805) című operájában fejeződik ki. E darab Gaetano Rossitól származó librettója szoroson követi Bouilly szövegét, csupán a szereplők neve más: Florestan itt Aporvenóként jelenik meg, Marcelline megfelelőjét pedig (a *Fidelio* ismerői számára kissé megtévesztően) Floreskának nevezik. Rossi a cselekményt Spanyolországból a 17. századi Lengyelországba he-

42 Schama: *Citizens*, 872.

lyezi át, talán arra az érdeklődésre alapozva, amelyet az ország 18. századi feldarabolása kiváltott. Rossi szövegében Don Fernando alakja Ardelaóként, a bebörtönzött Amorveno fivéreként szerepel. Azáltal, hogy rokoni kapcsolatot teremt a fogoly és kiszabadítója között, Rossi egy további jelentésréteggel gazdagítja az eredeti cselekményt: a történet immár nemcsak a házastársi, hanem a testvéri szeretetről is szól.⁴³

Mayr egyfelvonásos *farsa sentimentaléj*ának 13. jelenete megfelel a *Fidelio* 1814-es változatában a II. felvonás 1. jelenetének, és ugyanúgy, ahogyan Beethoven operájában, egy magányos tenor éneklí egy földalatti börtön mélyén. Mayr egyértelműen ezt a jelenetet emelte ki, mint műve központi momentumát. A darab leghosszabb scenájával kezdődik, amely, Amorveno feleségének a következő jelenetben énekelt románcától eltekintve, egyben az opera egyetlen terjedelmesebb moll hangnemű szakasza (7. kotta a 280–281. oldalon). A zenekari bevezető, a *Gli orazi e curiazi*, a *Tancredi* és a *Raoul, Sire de Créqui* börtönjelenetéhez hasonlóan a c-moll tonalitást világosan meghatározó unisono dallammal kezdődik, olyan dallammal, amely ezúttal tonikai és domináns frázisokra esik szét. E rövid frázisok mindegyike előkéek sorozatán biceg előre: a dallam még azelőtt elszivárog, hogy igazán alakot ölthetne. Mayr ezt a kezdő motívumot egy erőteljesen ellentétes zenei gondolattal folytatja, amely először a 7. ütemben, az oboákon jelenik meg. Staccato hangrepeticíóval indul negyed értékekben, először a második oboán, majd egy félhanggal magasabban az elsőn. Az így létrejövő éles diszszonancia végül feloldódik, és a motívum lendületes moll skálamenettel végződik. Itt egy egyértelműen felismerhető zenei karakterrel van dolgunk: Mayr zenekari bevezetése és nyitó recitativója pontosan beleillik a korábban leírt „börtön-archetípus” kereteibe.

Azokban az operákban (*La caverne*, *Faniska*, *Lodoïska* és *Raoul, Sire de Créqui*), amelyekben a börtönjelenet a hős vagy a hősnő fokozódó kétségbeesését mutatja be, magában az áriában a zeneszerző feladata az, hogy bizonyos értelemben fokozza a jelenetet nyitó „börtön-archetípus” érzelmi hőfokát. A *Lamor coniugalé*ban azonban a börtönjelenet másfajta funkciót tölt be, hasonlót ahhoz a szerephez, amelyet a Camilla-történetben játszik. Ahogyan Camilla újra felfedezi magában az anyai szeretetet a börtön sötétjében, ugyanúgy szilárdul meg Amorveno felesége iránt érzett szerelme is; ezek a jelenetek a remény, nem pedig a kétségbeesés útját követik. Ebben az értelemben a börtönjelenet mindkét opera esetében a teljes librettó mikrokozmosza, amely megmutatja, hogyan szilárdulnak meg az érzelmi kötelékek a bebörtönzött hős szívében, és végigköveti őt a kétségbeeséstől a reményig vezető útján. Bouilly eredeti szövegében, továbbá Rossi és Sonnleithner erre épülő librettójában ez az átmenet speciális drámai akcióval párosul. A börtönjelenet közepén (a szöveg második versszakának kezdeténél) Florestan kézbe veszi Leonore miniatúr portréját, amelyet a mellén visel, és közvetlenül szerelmese arcképének énekel. Az eredeti, Bouilly/Gavaux-féle börtönjelenet zenei-drámai szerkezete – azokéval

43 Rossi librettója emellett depolitizálja az eredeti történetet, kigyomlálva belőle mindenfajta utalást a forradalmi politikára.

18

21

23

7. kotta (folytatás)

együtt, amelyek ugyanezen a történeten alapulnak, az 1. táblázatban (282. oldal) látható. A maga verziójában mind Paër, mind Mayr ezt a fizikai gesztust használja fel összekötő kapocsként a recitativo és az ária között. Ezekben az operákban Bouilly eredeti áriaszövegének első versszaka mintegy beleolvad a recitativóba.⁴⁴ Emellett Paër és Mayr ugyanazt a tonális tervet követi, és ezen a ponton a bevezetés c-moll hangneméből Esz-dúrba modulál.⁴⁵ Ezekben a feldolgozásokban a scenikus és a zenei elemek illetően kombinációja erőteljes drámai fordulatot eredményez a börtön sötétségétől a történet központi témáját jelentő házastársi szeretetig. A pillanat ahhoz hasonló, amelyet 1795 októberében Lafayette élt át, amikor feltárult a börtön ajtaja, és megpillanthatta szeretett feleségét. Amorveno/Florestan persze nem látja meg a feleségét a szó szoros értelmében a következő jelenet előtt, az arckép azonban konkrét, fizikai, az Esz-dúr aranyló fényében fürdő megjelenítése a hitvesnek (8. kotta a 283. oldalon).

44 „Florestans Kerker im Rampenlicht” című cikkében Helga Lühning összehasonlítja Bouilly börtönjelenetének négy (Gaveaux-, Paër-, Mayr- és Beethoven-féle) verzióját (171–203.). Bár a szerző gondolatmenete nem korlátozódik e jelenetek strukturális vonatkozásaira, a *Függelékben* összefoglalt információ jelentős része megtalálható a tanulmányában.

45 Ez a c-mollból Esz-dúrba történő modulálás az ária elején ebben az időszakban meglehetősen gyakori a börtönjelenetekben (illetve a földalatti helyiségekben játszódókban); így megtalálható a *Tancredi* börtönjelenetében és *Cimara* *Gli Orazi e i Curiazijának* úgynevezett aventinusi jelenetében is.

Gaveau: <i>Léonore, ou L'amour conjugal</i>	Paër: <i>Leonora, ossia L'amore conjugale</i>	Mayr: <i>L'amor coniugale</i>	Beethoven, 1805 (Tusa-hipotézis)	Beethoven, 1806 (Hess szupplementuma)	Beethoven, 1814
Récitatif (c-moll): „Dieu! quelle obscurité”	Récitatif (c-moll): „Ciel! che profonda oscurità tiranna!”	Récitatif (c-moll): „Qual notte eterno spaventoso!”	Rezitativ (f-moll): „Gott! Welch Dunkel hier!”	Rezitativ (f-moll): „Gott! Welch Dunkel hier!”	Rezitativ (f-moll): „Gott! Welch Dunkel hier!”
Romance: Premier Couplet: „Faut-il au printemps de mon âge...”			Arie (Asz-dúr, <i>Adagio</i>): „In des Lebens Frühlingstagen”	Arie (Asz-dúr, <i>Adagio</i>): „In des Lebens Frühlingstagen”	Arie (Asz-dúr, <i>Adagio</i>): „In des Lebens Frühlingstagen”
[Kebléből képmást húz elő]	[Florestan egy képmást vesz elő kebléből]	[Kebléből képmást vesz elő]	[Egy képmást vesz elő kebléből]	[Egy képmást vesz elő kebléből]	[Az örülettel határos, mégis nyugodt lelkesültséggel]
Deuxième Couplet: „O toi dont l'image chérie...”	Aria (lassú rész, Esz-dúr): „Dolce oggetto del mio amore”	Aria (lassú rész, Esz-dúr): „Cara imagine adorata”	Moderato (F-dúr): „Ach, es waren schöne Tage”	<i>Andante un poco agitato</i> (f-moll): „Ach, es waren schöne Tage”	(gyors rész, F-dúr): „Und spür' ich nicht linde, sanft säuselnde Luft?”
[Itt a hasadékokon keresztül láthatóvá válik Roc és Léonore, amint egy lámpás fényénél ereszkednek le a lépcsőn.]	Allegro (Esz-dúr): „Deh quel viglio rosserena”	Allegretto (Esz-dúr): „E nello stringerti”	<i>Andante un poco agitato</i> (f-moll): „Mildre, Liebe, deine Klage”	A megfelelő színpadi utasítások hiányoznak	
Troisième Couplet: „O seul appui de l'innocence”	Recitativo „Ma–indebolir mi sento–”		Nincs megfelelő szöveg		
[Csüggedten hanyatlik a mellette heverő kövekre: arcát a kezébe temeti	[Zavarodottan veti magát a közelében heverő kövekre, arcát kezei közé rejti]	[Amorvendo tehetetlenül a sziklára zuhan, feje a kezei között]	[A kőre hanyatlik, arcát kezei közé rejti]	[A kőre hanyatlik, arcát kezei közé rejti]	[A kőre hanyatlik, arcát kezei közé rejti]

1. táblázat. Florestan börtönjelenetének megzenesítései: szerkezeti áttekintés

13 AMORVENO (con trasporto)

Cara im - ma - gi - ne a - do - ra - ta

vonósok

16

io giam - mai - ti la - sce - rò

19

Da mie - la - gri - me i - non - da - ta angol - kürt

22

Sem - pre al - sen, al sen - ti strin - ge - rò angol kürt

Drága, imádott képmás,
Sohasem hagyjak el.
Könnyeimtől borítva
Örökké keblemre szorítlak.

Az, hogy Amorveno egy miniatűr arcképet vesz elő, jelentőséggel bír; ugyanis a miniatűr minden más műalkotásnál erősebben szolgált arra, hogy a szeretett lény testi jelenlétét helyettesítse. A miniatűröket rendszerint a testtel érintkezve, a csuklón vagy a nyak körül hordták, vagy pedig (különösen a férfiak) a szívük fölé rejtették. A természetes anyagra (elefántcsont) festett miniatűrök alkalomadtán az ábrázolt személy fizikai jelenlétét is megtestesítették: néha hajszálatokat öröltek meg és kevertek el a festékben, vagy szóttek velük bonyolult ábrákat a miniatűr hátoldalára. A miniatűr portré mind Amerikában, mind Európában 1760 és 1840 között örvendett a legnagyobb népszerűségnek; ezt a jelenséget Robin Jaffee Frank konkrétan a „pajtásházasság” felemelkedésének és a „távolságon, tiszteleten és patriarchátuson” alapuló régebbi családmodell hanyatlásának tulajdonítja.⁴⁶ Más szóval a miniatűr arckép a szó szoros értelmében pontosan olyasfajta családi kötelékeket testesített meg, amelyeket a *Leonora/L'amour conjugal* cselekménye idealizál.

Florestan és Leonore

Beethoven Florestanja ugyancsak érzékeli hitvesének (vagy a hitves angyali transzfigurációjának) jelenlétét, ez a kép azonban más formát ölt, és egészen más szerepet játszik az opera korai és kései változatában. Willy Hess összkiadásának kiegészítése (legnagyobb részben) reprodukálja az opera 1805-ös bemutatójának zenekari partitúráját.⁴⁷ Ebben a verzióban Florestan börtönjelenete egy recitativóból és egy kéttempójú áriából: egy Asz-dúr *Adagió*ból („In des Lebens Frühlingstagen”) és egy f-moll *Andante un poco agitato*ból („Ach, es waren schöne Tage”) áll. Sajnálatos módon a börtönjelenet egyike az 1805-ös változat néhány olyan részletének, amelynek nem maradt fenn kéziratos forrása. A Hess által publikált zenei anyag, amint Michael Tusa „The Unknown Florestan: The 1805 Version of 'In des Lebens Frühlingstagen'” című cikkében kimutatja, valójában az opera 1805-ös és 1806-os változatának forrásain alapuló hibrid.⁴⁸ Tusa felveti, hogy az 1805-ös bemutatón Florestan egy háromtempójú áriát énekelhetett, amelynek utolsó nyolc szövegsora egy F-dúr *Moderato* („Ach, es waren schöne Tage”) és egy f-moll *Andante* („Mildre, Liebe, deine Klage”) között oszlott meg. Tusa hipotézisét, amelyet már Nottebohm 19. századi kutatásai előrevetítettek, az ária egy korai kézirata is alátámasztja, amelyet Prágában fedeztek fel, és amelyet Helga Lühning analizált.⁴⁹ Beethoven

46 Robin Jaffee Frank: *Love and Loss: American Portrait and Mourning Miniatures*. New Haven – London: Yale University Press, 2000, 7.

47 Ludwig van Beethoven: *Supplemente zur Gesamtausgabe*, Vol. 12. Ed. Willy Hess. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1967, 307–330.

48 Tusa: *The Unknown Florestan*, 182–183.

49 Helga Lühning: „Auf der Suche nach der verlorenen Arie des Florestan”. In: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*. Ed. Axel Beer–Kristina Pfarr–Wolfgang Ruf. Tutzing: Hans Schneider, 1997, 771–794. Lühning felveti, hogy a prágai partitúrából (az ária középrészében) hiányzó szakasz azonos lehet az elveszett „Flöten Arié”-val, amely Otto Jahn szerint ennek a jelenetnek az 1805-ös változatához tartozott. Ld. különösen: 784–787.

és Sonnleithner az ária mindkét korai verziójában megtartotta azt a színpadi akustust, hogy Florestan előhúzza kebléből Leonore portréját, ennek a mozdulatnak azonban némileg más a funkciója, mint a jelenet Paër- és Mayr-féle változatában. Az olasz operákban ez a mozdulat magának az áriának a kezdetén történik: feleségének képmása felemelő hatást gyakorol Amorvenóra, elindítja az Esz-dúr cantabile szakaszt, amely később egy ujjongó *Allegretto*hoz vezet ugyanabban a hangnemben. Beethoven verziói ugyancsak tartalmazzák a párhuzamos dúrba történő konvencionális modulációt az ária kezdetén, ez azonban a szöveg egy korai pontján történik, *mielőtt* Florestan előhúzná a portrét. Beethoven verzióiban tehát ez a mozdulat egy árián *belüli* átmenetet hangsúlyoz, vagy (Tusa hipotézisének megfelelően) az F-dúr *Moderato*hoz, vagy pedig az f-moll *Andante un poco agitato*hoz vezetőt (a Hess által az összkiadás kiegészítésében publikált változatnak megfelelően). Ha a jelenet Hess-féle verzióját követjük, Leonore képmásának hatása szinte pontosan ellentétes azzal, amivel Mayr *Lamor coniugalé*jában találkozunk, hiszen a megelőző Asz-dúr szakasz nosztalgiáját sötét kétségbeesésbe fordítja. Az *Andante un poco agitato* tele van sóhajmotívumokkal és a szomorúság más hagyományos zenei megjelenítési formáival, és a kezdet f-moll tonalitásának visszatérése Florestannak azt a meggyőződését tükrözi, hogy sohasem menekülhet börtönéből. Ezen a ponton egy F-dúrba vezető moduláció egy olyan érzelmi pályát jelölne ki, amely bizonyos értelemben közelebb áll ahhoz, amellyel Amorveno börtönjelenetében találkozunk. Ezt a pályát azonban az operának még ebben a háromtempójú változatában is visszajára fordítaná az f-moll *Andante un poco agitato*ra történő váltás. Röviden: Beethoven operájának korai verzióiban a börtönjelenet drámai jelentése és hangnemi terve közelebb áll Lodoïska „kétségbeesésbe zuhanásához”, mint Camilla vagy Amorveno „nemesítő fogságához”.

Amikor Beethoven átdolgozta az operát az 1814-es előadásra, Florestan börtönjelenete egyike volt azoknak a részleteknek, amelyeken a legátfogóbb változtatásokat végezte. Miután nem áll rendelkezésre az 1805-ös előadás hiteles partitúrája, ezeket a változtatásokat nehéz pontosan meghatározni. Mindazonáltal valószínűnek látszik, hogy a zenekari bevezetés az ária mindegyik változatában hasonló volt. Jelentékenyebbnek látszanak a recitativo eltérései. Az énekes belépése Hess változatában például megmarad 3/4-ben; az 1814-es verzióban viszont Beethoven 4/4-et ír elő. A „das Maas der Leiden steht bei dir” szövegrész 1814-es megzenésítésében a tempó a „Leiden” szónál *adagio*ra vált, és expresszív melizmatikus mozgás kezdődik, amely az énekszólamot a magas *a'*-ig vezeti. E két gesztus egyike sem található meg Hess verziójában. E különbségek ellenére Beethoven nyilvánvalóan meg akarta őrizni a zenekari bevezetésnek, a recitativónak és az ária első szakaszának az alapvető zenei karakterét. A befejező szakaszban végrehajtott változtatások más nagyságrendűek. Beethoven arra kérte Georg Friedrich Treitschke-t, a *Fidelio* 1814-es revíziójának librettistáját, hogy írjon új befejezést az áriához; ennek eredménye a híres F-dúr *Poco allegro* szakasz, amely ezekkel a szavakkal kezdődik: „Und spür’ ich nicht linde, sanft säuselnde Luft?”. Treitschke és Beethoven elhagyta az arcképpel kapcsolatos színpadi akciót; ehelyett az utasítás szerint Florestannak „az őrülethez közeli fűtöttséggel, ám kívülről nézve nyugodtan”

kell énekelnie.⁵⁰ Míg az opera korai változataiban az ária második részét egy fizikai mozdulat (Florestan a kebléből előveszi Leonore képét) váltja ki, addig az 1814-es verzióban a *Poco allegro* elindítója egy másfajta gesztus: a *c'*-től *c'''*-ig emelkedő oboadallam. Ebben az emelkedő ívben egy „transzcendens” Leonore jelenik meg a zenében: azt mondhatjuk, hogy a szeretett lény képmása (tisztá) zenévé „spiritualizálódott”. Hogy egy másik metaforával éljünk: Florestan börtöne az átdolgozás alkímiájának olvasztótégelye, amelynek segítségével a miniatűr kép-más (minden testi konnotációjával együtt) eksztatikus látomássá lényegül át.

Florestan börtöne a szabadító opera hagyományaiban gyökerezik, és politikai jelentéseit is megőrzi. Mindazonáltal a spirituális transzcendencia megtapasztalása az 1814-es változat *Poco allegro* szakaszában ezeket a jelentéseket másodlagossá teszi és átformálja. Ebben az értelemben Beethoven börtöne a német művészeknek és gondolkodóknak azt az R. R. Palmer által leírt törekvését példázza, hogy a forradalmat szellemi kategóriákká alakítsák.⁵¹ Felszíni hasonlóságaik ellenére a Beethoven által Florestan börtönjelenetében elmondott történet messzire távolodik Linguet vagy Latude börtönnarratíváitól; a *Poco allegro* immár nem az igazságtalan zsarnok hatalmában sínylő fogolyról szól. Bizonyos értelemben a zene is távol áll Lafayette és felesége történetétől, hiszen Florestan nem magát Leonorét látja, hanem egy angyalt, aki az ő képében jelenik meg. Ezért Florestan börtönjelenetének 1814-es átdolgozása mind a felszabadítás politikai retorikájának, mind pedig „a házastársi szeretet próbájának”⁵² a meghaladását (*Aufhebung*) jelenti. A *Poco allegro* kezdetén felhangzó oboadallam „a transzcendencia pillanata” nem csupán az opera cselekményében, hanem a bebörtönzés-motívum történetében is, az a pillanat, amikor a börtönnek a 18. század végén kezdődő szubjektivizálódása a tetőpontjára ér.

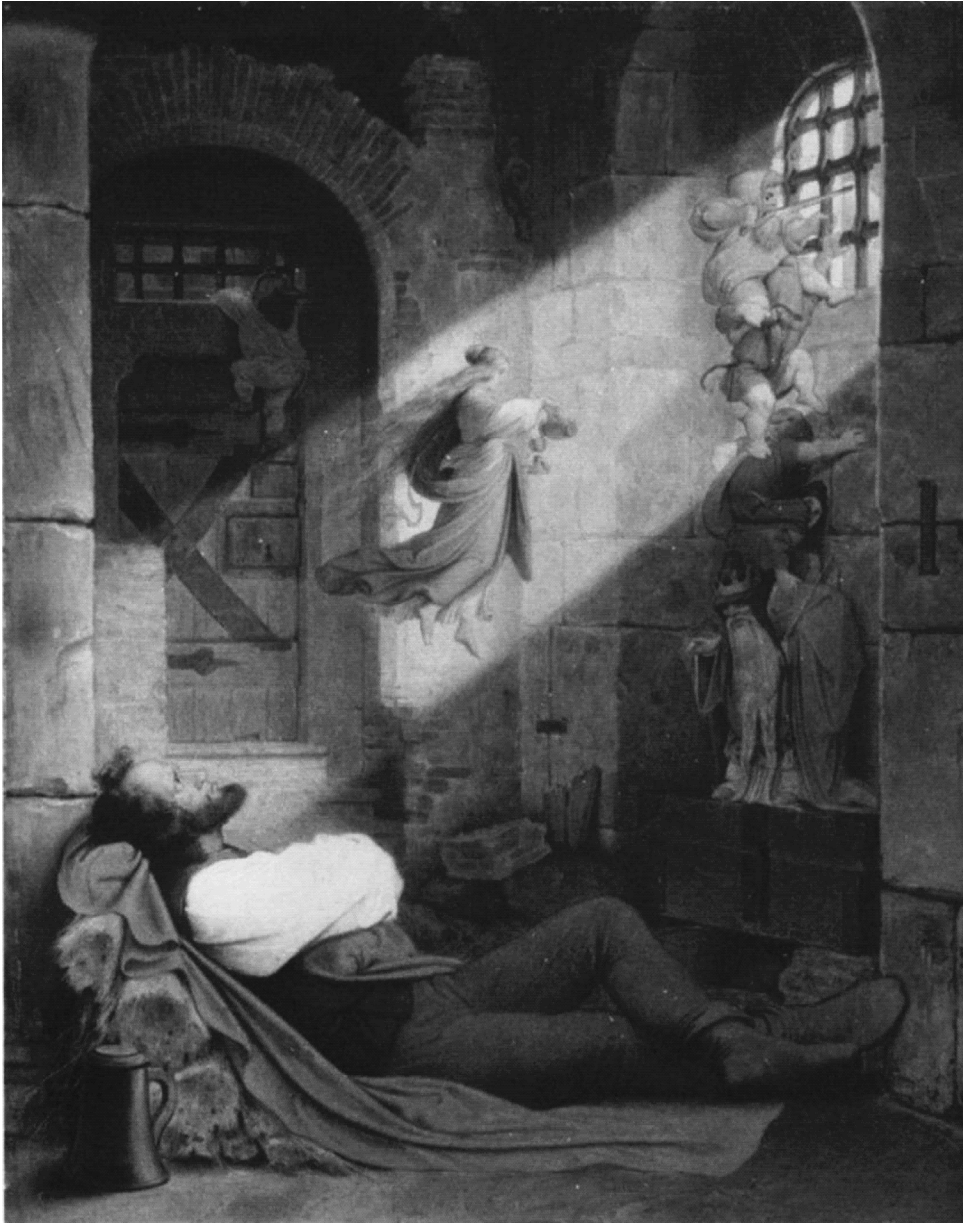
Ha Piranesi *Carceri d'invenzionéjének* vasrácsai és végtelen lépcsősorai a börtön-ária scenikai felszerelésének vizuális megfelelőjét képezik, akkor Florestan spirituális áttörésének analógiáját is megtalálhatjuk Moritz von Schwind híres, *Der Traum des Gefangenen* (A fogoly álma, 1836) című festményén (2. kép).⁵³ Florestan

50 Treitschke új szövegének Beethoven általi megzenésítése egy híres anekdota tárgya; ez a zeneszerző fehér izzású alkotói lázáról szól, és magától Treitschkétől származik. Szerinte Beethoven az ária F-dúr hangnemi befejező szakaszának zenéjét egyetlen éjszaka folyamán komponálta. A történet modern megítélésére vonatkozóan ld.: Barry Cooper: „The Composition of 'Und spür ich' in Beethoven's *Fidelio*”, *Music Review* XLVII. (1986), 231–237; és Michael Tusa: „A Little-Known Sketchbook from the Year 1814: The *Fidelio* Sketches in Landsberg 9, pp. 17–68”. In: *Von der Leonore zum Fidelio: Vorträge und Referate des Bonner Symposions 1997*. Ed. Helga Lühning–Wolfram Steinbeck. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000, 175–198.

51 R. R. Palmer: *The Age of the Democratic Revolution*, 2 vols. Princeton: Princeton University Press, 1959, 1964. A „Germany: The Revolution of the Mind” című fejezet a II. kötet 425–456. oldalán található. Paul Robinson a következő cikkében hivatkozik Palmerre: „*Fidelio* and the French Revolution”. In: *Beethoven: Fidelio*, ed. Robinson, 75.

52 A zeneszerző nagyhatású életrajzának szerzője, Maynard Solomon arról is ír, hogy milyen eszközökkel lép túl a *Fidelio* a szabadító opera cselekmény-dinamikáján (*Beethoven*, New York: Schirmer, 1977). Az opera „mitikus” értelmezése a 200. oldalon olvasható.

53 Schwindet mélyen megérintette az opera műfaja, és gyakran festette meg zenei és drámai alkotások jeleneteit. Ezért csábító a gondolat, hogy *A fogoly álmában* Florestan áriájának ne pusztán az analógiáját, hanem a konkrét illusztrációját lássuk – esetleg imaginárius vázlatát annak az illusztrációsorozatnak, amelyet ehhez a jelenethez később, 1878-ban, a bécsi udvari operaház számára készített.



2. kép. Moritz von Schwind: *Der Traum des Gefangenen*. 53×42,5 cm (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie)

áriájához hasonlóan ez a festmény is a bebörtönzés-motívum „szubjektivizálását” példázza. Piranesi nyomatain az emberalakokat (ha láthatók egyáltalán) háttérbe szorítja a börtön nyomasztó fizikai jelenléte. A *Der Traum des Gefangenen* esetében ezzel szemben maga a börtön szorul háttérbe. A szemlélő figyelmét itt az emberi és kvázi-emberi alakok fantasztikus drámája köti le. A festmény a rabot cellájának padlóján hátradőlve ábrázolja, amint a keskeny helyiségben felfelé, a mintegy háromméteres magasságban nyíló rácsozott ablak felé tekint. A nyíláson keresztül beárad a napfény, széles fénycsíkot vetve a fogoly arcára. Az ablak előtt négy törpe kapaszkodik fel egymás vállára, úgy, hogy a legfölül álló az ablak magasságában van, és éppen fűrészszel bontja a vasrácsot. A festmény középpontját női alak foglalja el, aki a levegőben lebeg, a fényásvól körülveve. Ruhája és aranyhaja mögötte lobog, mintha csak az ablak felől áramló enyhe fuvallat simogatná (amelyet hajlamosak lennének „sanft, säuselnde Luft”-nak nevezni); úgy látjuk, hogy felfelé, a fény forrása felé emelkedik. Eközben egy kancsóból valamilyen folyadékot önt egy helyrebe, ami a pap mozdulatára emlékeztet. Schwind festményének foglya, úgy látszik, Florestanhoz hasonlóan nem csupán fantáziál a szabadulásról, hanem pilantást is vethet az istenire is annak a látomásnak/angyalnak a képében, aki tekintétét (a miénkkel együtt) elvezeti „zur Freiheit ins himmlische Reich”.

Beethoven a Halhatatlan Kedvessel folytatott affér után nem sokkal dolgozta át Florestan áriáját, és könnyen lehetséges, hogy az „Und spür’ ich” szakasz „angyali Leonóré”-jában Antonie Brentano „spiritualizált” alakját láthatjuk.⁵⁴ Jóllehet Schwind nem szolgált sok eligazítással arról, hogy mit akart mondani a *Der Traum des Gefangenen*nel, annyit tudunk, hogy a kép egy szerelmi kapcsolat megghiúsulását követően keletkezett. Így azután Florestan áriájának 1814-es változatához hasonlóan a *Der Traum des Gefangenen* is egy rejtett önéletrajz részeként foghatjuk fel, a festmény középpontjában látható aranyhajú nőalakot pedig a művész szerelme idealizált tárgyának (mintegy Beethoven Halhatatlan Kedvese nővérének), míg a fogoly alakját afféle önarcképnek tekinthetjük. És valóban, Schwind saját vonásait kölcsönözte a fogolynak. A jelenetet azonban másféleképpen is értelmezhetjük, tudniillik annak a benyomásnak a modelljeként, amely a nézőt az operaház elsötétített nézőterén éri. E szerint az analógia szerint a magányos néző/hallgató Florestan, Leonore pedig a műalkotás, amely őt az égi fény felé vezeti.⁵⁵ Ezért az ária a 19. századi zenei idealizmus ideológiáját testesíti meg, amely megkövetelte, hogy az opera ne pusztá szórakoztatást jelentsen, hanem a személyes és társadalmi átalakulást is elősegítse. Nem csupán a rabság-motívum „szubjektivizálódását” jelzi,

54 Semmiképp sem én vagyok az első, aki kapcsolatot feltételez Beethoven és Florestan között. Alan Tyson például „Beethoven’s Heroic Phase” című cikkében felveti azt a gondolatot, hogy a zeneszerző számára a librettó azért lehetett vonzó, mert azonosította magát a hőssével: *Musical Times* CX. (1969), 139–141.

55 A legkevésbé sem áll szándékomban azt sugallni, hogy a női nézők nem (voltak) képesek a transzcendencia átélésére, vagy hogy az operákat elsősorban férfiak számára írták. Sokkal inkább annak bemutatására törekszem, hogy a zeneművek recepciójával kapcsolatos 19. századi elképzelések milyen módon kereszteződnek a művészi alkotásra vonatkozó korabeli paradigmákkal, amelyekben a művész csaknem mindig férfi, a nő pedig elsősorban az inspiráció forrása.

hanem előrevetíti az operalátogató élményének „szubjektivizálódását” is: az elsötétített cellának, amely a század elejének operaszínpadát kitöltötte, a század végére jellemző elsötétített nézőtéren is megvoltak a következményei.

Mind az „önéletrajzi” interpretációnak, mind pedig annak az elképzelésnek a jelentősége, hogy a fogoly az egyes nézőt/hallgatót szimbolizálja, a fogoly és az idealizált nőalak viszonyán múlik. Festményünk leghíresebb méltatása – Freud rövid elemzése a *Bevezetés a pszichoanalízisbe* (1916–17) nyolcadik előadásának vége felé – azonban más irányba vezet. Az analízisben ugyanolyan érdekes az, ami kimaradt belőle, mint az, ami benne van. Freud szempontjából a jelenet egy bizonyos álomfajta szemléltet, a vágyteljesítő fantáziát: „Az egymás fölött álló gnómok ... valószínűleg a rab saját egymásra következő helyzeteit képviselik, amelyeket az ablak pereméig való felkúszáskor el kellene foglalnia, és ... a legfelülso a gnómok közül az, aki a rácsot átfűrészeli, vagyis azt teszi, amit a rab maga szeretne megtenni, vele azonos arcvonású”.⁵⁶ A kép Freudtól származó, egyszempontú elemzése csábító lehetőséget kínál arra, hogy írásom tetőpontjául szolgáljon, nem egyeztethető össze azonban az előző bekezdésben általam ismertetett „idealista” interpretációkkal. Freud elemzésében a fogoly nem a transzcendenciáról, hanem (csupán) a menekülésről ábrándozik, és a „Leonore-alak” teljességgel hiányzik belőle. Freud nem törekedett a Schwind-festmény átfogó elemzésére; interpretációja mindenesetre arra csábít, hogy ama korszak végpontjának tekintsük, amely Florestan börtönjelenetének beethoveni revíziójával kezdődött. Ezt a korszakot az „ewig-weibliche” (örök nőiesség) princípiumához és a hozzá asszociált transzcendencia-elképzelésekhez való ragaszkodás jellemzi – olyan eszmékhez, amelyek szárba szökkenésének egyik legfontosabb színhelyeit a 18. század végi és 19. század eleji operai börtönök jelentették.

Fordította Malina János

First published in *Journal of the American Musicological Society* 55/3 (2002 Winter), 477–523.

Stephen Meyer is Professor of Musicology at the University of Cincinnati's College-Conservatory of Music. He is the author of *Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera* (Indiana, 2004) and *Epic Sound: Music in Postwar Hollywood Biblical Epics* (Indiana, 2016); the editor of *Music in Epic Film: Listening to Spectacle* (Routledge, 2016); and the co-editor of *The Oxford Handbook to Music and Medievalism* (Oxford, 2020). From 2014 to 2018 he was the editor-in-chief of the *Journal of Music History Pedagogy*. His specialties include nineteenth-century opera, film music, and music history pedagogy, and his essays have appeared in *The Opera Quarterly*, the *Journal of the American Musicological Society*, the *Cambridge Opera Journal* as well as in numerous volumes of collected essays. He is currently working on a large-scale collaborative research project about the history of music in Cincinnati.

56 Sigmund Freud: *Bevezetés a pszichoanalízisbe: huszonnyolc előadás*. Ford. Hermann Imre. Budapest: Gondolat, 1986, 110. (8. előadás: „Gyermekálmok”.)

Fehér Éva

EREDETISÉG ÉS EMLÉKEZET

A „virtuóz triász” recepciója az 1849–1867 közötti irodalmi és sajtónyilvánosságban

A magyar verbunkos zene emlékezete több mint két évszázadot felölelő történetének, valamint nemzeti emlékezethellyé szilárdulásának egyik kiemelkedő forrópontja, a vizsgálható anyagok körét, jellegét és mennyiségét tekintve legizgalmasabb szakasza az 1848-49-es forradalmat és szabadságharcot követő, s az 1867-i kiegyezést megelőző, önkényuralmi vagy neoabszolutisztikus időszak.¹ Bármelyik meghatározást használjuk is fel ezeknek az éveknek a megnevezésére – akár az elnyomó, centralista jellegre, akár az e mellett megjelenő modernizációs törekvésekre fókuszálunk –, azt bizonyossággal láthatjuk, hogy a(z eszme)történetírásban hagyományosan durva önkényuralomnak tartott Bach-korszakot is magában foglaló két évtized lélektanilag olyan helyzetet teremtett, amely rendkívüli hasonlóságot mutatott a II. József-i abszolutizmusban megélt meghasonlottsággal, s amely ily módon a nemzeti identitáskérdést és öndefiníciót illetően, ha nem is az évtizedekkel korábbi válaszreakciókkal egyező, de azokkal rokonszerű megküzdési stratégiák létrejöttéhez járult hozzá – legalábbis kulturálisan és eszmei-gondolati síkon mindenképpen.

Az alábbiakban a nemzeti önkép kollektív emlékezet segítségével történő újra-teremtésének a korabeli zeneirodalomra és -tudományra vetített folyamatát szeretném feltárni. A vizsgált korpusz jelentős részét a neoabszolutizmus idején megjelent sajtótermékek teszik ki; egyfelől az enciklopédikus jellegű és a polgáriasult műveltségesszmény jegyében fogant, az egész magyar nemzet ismeretszerzésének elősegítését zászlajára tűző *Vasárnapi Újság*,² másfelől a hagyományosan irodalmi divatlapoknak nevezett, Miklóssy János szigorúbb meghatározásával élve irodalmi jellegű periodikák,³ mint a *Hölgyfutár*, *Déliabáb*, *Divatcsarnok* és *Nővilág*. Bár utóbbiak sem profiljukban, sem nívjukban nem voltak azonosak, valamennyien az iro-

1 A korszak ambivalens mivoltának (újra)felfedezéséről, az ebből következő szemléleti ütközésekről, s így a kor elnevezésének problematikájáról ld.: K. Lengyel Zsolt: „Neoabszolutizmus vagy önkényuralom?”, *Aetas* XXIII/3. (2008), 237–255.; Georg Seiderer: „Liberalizmus és neoabszolutizmus”, *Aetas* XXVII/1. (2012.) 5–30.

2 Miklóssy János: „Organum a nagy közönségért. A Vasárnapi Újság a Bach-korszak éveiben”. In: *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve*. OSZK, 1972, 329–342.

3 Miklóssy János: „Irodalmi folyóirataink a Bach-korszakban” In: *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve*. OSZK, 1973, 249.

dalmi és széleskörű művelődési újdonságokra mindenkor fogékonyabbnak bizonnyuló női olvasóközönséget célozták meg.⁴ Mind a *Vasárnapi Ujság*, mind a felsorolt irodalmi jellegű lapok – az általános műveltség kiszélesítését előmozdítandó szándékaiknak megfelelően – roppant sok zeneművészeti témájú közlést tartalmaztak, többek között szerzői portrékat, hangverseny-beszámolókat, friss kiadványokat és műveket tárgyaló rövidhíreket, de helyet adtak zenével kapcsolatos vitáknak is.

Fontos megjegyeznünk, hogy az elemzések tárgykörét kizárólag a verbunkos zenével és szerzőkkel foglalkozó kordokumentumok jelentik, így a továbbiakban közölt vizsgálatok és az azokból levont következtetések összessége csak egy szelteként illeszkedik az 1850-60-as évek zenetörténetének jóval nagyobb és összetettebb kontextusába.

Eredetiség

A korszak zeneművekről, zeneszerzőkről s általános zenészeti problémákról szóló eszmecseréi és vitái többek között az *eredetiség* fogalma, valamint a magyar zene (ős)eredetiségének kérdésköre mentén bonyolódtak. Különösen látványos eme fogalmiság dominanciája azokban a fejtegetésekben, amelyek a 18–19. század fordulójának tánczenéjét és az akkori komponistákat érintették, főleg, ha azok a kortárs irányzatokkal vagy szerzői invenciókkal kerültek összehasonlításra. Annyira gyakori a régi és az új egymással való összemérése, sőt versenyeztetése, valamint az újra és újra felmerülő igény az ősforrásnak tartott századfordulós zenei stílushoz való visszatérésre, hogy nyugodtan tarthatjuk ezen gondolatok ismétlődő felbukkanását állandó narratív tendenciának is. Ez a narratíva ráadásul elválaszthatatlanul összeforrott a nemzet(i) fogalmával, tehát az eredetiség minden esetben magyaros(nak tartott) eredetiséget jelentett.

A vizsgált időszak, tehát az 1850-60-as évtizedek zeneirői mindannyian egyetértettek abban, hogy a magyar zenében az originalitás a 18. század utolsó és a 19. század első évtizedeiben alkotó mesterek munkásságában lelhető fel – ezen évtizedeket (1780–1830) nevezi a zenetörténet a verbunkos stílus korszakának, vagy az ekkor működő zeneszerzőket Szabolcsi nyomán a verbunkos első nemzedékének.⁵ Lavotta János, Bihari János, Csermák Antal, Ruzitska Ignác, Kossovits József, Czinka Panna stb. neve merül fel szinte minden alkalommal, ha a nemzeti muzsika legtisztább forrásból származó megjelenési formáira akartak hivatkozni. Különösen az első három zeneszerző az, akinek neve egymással és a legeredetibb magyar zenével is összeforrott.⁶

4 Ott, 249–275.

5 Szabolcsi Bence: *A XIX. század magyar romantikus zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1961, 124–125.

6 „Csermák, Lavota, Bihari, e trifoliumot eddig még senki utól nem érte; (...) a mostani század eleje termette a legnagyobb meteorokat, mint Lavotát, az eredeti Biharit és mind ezeket fölülmúló nagy Csermákat (...) Ezek még egészséges természettel bírtak, nem voltak politikai viszonyok által összezúzva, nem ismerték a mostani magyar zene salonias eltorzítását, irtak eredetileg, igazán magyarosan!” Fáy István: „Szózat a közönséghez! (2. rész)”, *Hölgyfutár* VII/145. (1856. június 25.), 595.

A klasszikusnak tartott korhoz való visszatérés azonban nehezen képzelhető el az akkori művek alapos ismerete nélkül, így nagy szükség mutatkozott arra, hogy a verbunkos és tánczeneszerzők darabjait átmentsék mind a jelenbe, mind pedig a jövő nemzedékek számára, méghozzá a lehető leghitelesebb forrásokból dolgozva, hogy az eredeti szellemiség ne vesszen el. A megelőző évtizedekben összesen három ilyen jellegű vállalkozásnak sikerült Magyarországon egészen a kiadásig eljutnia; ezek közül időrendben az első kettő Mohaupt Ágoston 1823–24-ben megjelent *Nemzeti magyar Tántzok* című füzetei, valamint a szintén 1823-ban, a Sebestyén Gábor által elnökölt Veszprémmegyei Zenetársaság védnöksége alatt induló *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* kottasorozat, melynek utolsó füzete 1832-ben jelent meg. Mindkettő bőséggel tartalmazott zongorára alkalmazott verbunkos zeneműveket Lavottától, Biharitól és Csermáktól, utóbbi kiemelkedően sokat, összesen százharminchatot, melyeket Ruzitska Ignác veszprémi templomi karnagy átíratában közöltek. A harmadik kiadvány Kirch János zenetanító nevéhez fűződik, és annyiban különleges, hogy kizárólag Lavotta János darabjai kerültek bele, szintén zongoraátíratban. Kirch az 1843-ban megjelent *Honi emlékfüzért* és a *Szigetvár ostromát* Lavotta eredeti kézíratai nyomán adta ki, mely zenei dokumentumokat Eördögh Alajos, Lavotta egykori mecénása bocsátotta a rendelkezésére.⁷

Az ezután következő hosszú időszakban a kiadatlan művek magánszemélyek kézíratos gyűjteményeiben lappangtak, s csak az '50-es években merült fel az igény, hogy ezen magyaros tánczenét és verbunkost tartalmazó kollektiókat is közreadják. Bár a híradások több ilyen gyűjteményt is említenek, melyek kiadót kerestek maguknak, ezek nagy része később valószínűsíthetően elkallódott.⁸

Az egyetlen vállalat, amelynek első füzete hosszú évek készülődése és gondos szerkesztői-átírói munka után végül Bécsben, Glöggl műárusnál 1857 őszén jelent meg, gróf Fáy Istváné volt, „Régi magyar zene gyöngyei” címmel.⁹ Fáy is elsősorban a művek végleges eltűnése miatti aggodalom, valamint a már oly sokszor emlegetett eredeti magyar szellemiség megőrzése motiválta a publikálásra, aminek az akkoriban divatozó külföldi körtáncok és sekélyesnek vélt csárdások ellenében volt kiemelkedő jelentősége.¹⁰ Az eredetiséget itt Fáy ráadásul nem csak átvitt értelemben, egy meghatározott zenei stílusra és nyelviségre alkalmazva használta, hanem rendkívül fontosnak tartotta azt is, hogy a művek valódi szerzőjük neve alatt, a jogtalan plágiumokból restituálva jelenjenek meg (példa-

7 Domokos Mária: *Lavotta János*. Budapest: Mágus, 1999 (Magyar zeneszerzők 6.), 14–15.

8 Borsodban fellelhető Csermák-gyűjtemény: *Hölgyfutár* IV/3. (1853. január 4.), 16.; 1800-ban kelt, meg nem nevezett gyűjtemény Lavotta, Csermák, Ruzitska stb. műveivel: *Hölgyfutár* IV/72. (1853. április 19.), 300.; Illésy György gyűjteménye: *Hölgyfutár* X/19. (1859. február 15.), 155.; *Divatcsarnok* VII/8. (1859. február 22.), 192.

9 *Hölgyfutár* VIII/255. (1857. november 7.), 1111.

10 „Midőn magamat a nemzeti zene régibb darabjai kiadására eltökélém, semmi más szándékom nem volt, mint imádott nemzeti zenénk eredeti és klasszikus néhány jelesebb darabjait, az elveszéstől megmenteni, és e nemzeti eredetiséggel tele lévő zenedarabokat a nemzetnek és utómaradéknak megtartani!” Fáy István: „Szózat a közönséghez!”, *Hölgyfutár* VII/144. (1856. június 24.) 591.; Ld. még: Fáy István: „Nemzeti zenénk ügyében.”, *Hölgyfutár* III/62. (1852. március 16.), 245–246.

ként a Rózsavölgyi által eltulajdonolt Csermák G-dúr *Frissét* és Bihari *Hatvágás verbunkját* hozza fel).¹¹

A következő években további négy füzet jelent meg a *Zenegyöngyökből*, de Merk János közlése után tudjuk, hogy Fáy eredetileg harmincra tervezte számukat, amelyek kidolgozásának és megjelentetésének a gróf hosszas betegeskedés után, 1862 márciusában bekövetkezett halála állta útját.¹² A válogatásokban Lavotta, Csermák, Bihari, Czinka Panna, Bunkó, Radits és Tyutyu cigány művei mellett Fáy saját szerzésű csárdásai is helyet kaptak, mind négy kézre alkalmazva.¹³ A füzetek mindenütt osztatlan sikert arattak, megjelenésüket várta és sürgette a sajtó; rendelték őket Londonba, Berlinbe, Párizsba, Stockholmba és Madridba, ahol is az előkelő körök által rendezett különféle bálakon és fogadásokon nagy kedvvel adták elő tartalmukat.¹⁴ Természetesen Magyarországon kapták fel őket először: az első füzet kiadása után már fél évvel a soproni háromszázados ünnepélyen csendültek fel a *Zenegyöngyökből* Lavotta és Csermák négy kézre, valamint zene- és énekkarra alkalmazott művei.¹⁵

Fáy után más is kedvet kapott eredeti verbunkos művek megjelentetéséhez: Bartay Ede harminc darabból álló gyűjteményt bocsátott a közönség rendelkezésére 1860-ban.¹⁶ Az évtized végére újra divatja lett a régi, magyaros tánczenének; míg a nézők 1850-ben csak ábrándoztak arról, hogy a Nemzeti színházban a felvonások közti szünetekben a zenészek egy-egy Lavotta-, Bihari- vagy Csermák-művet tűznek műsorukra,¹⁷ addig 1860-ban Kakas Márton, azaz Jókai Mór¹⁸ és bizonyos Könyök István¹⁹ is elégedetten számol be arról, hogy az említett szerzők darabjait adták elő a *Liliomfi* szüneteiben – bár Könyök azt sem hallgatja el, hogy a másfajta művekhez szokott közönség tetszését nem feltétlenül nyerte el ez a hirte-

11 Fáy István: „Szózat a közönséghez!”, 591.

12 Merk János: „Néhány adat gróf Fáy István – mint magyar zeneköltő és zongoraművész – életéből”, *Vasárnapi Ujság* IX/19. (1862. május 11.), 225.

13 *Hölgyfutár* VIII/255. 1111.; *Vasárnapi Ujság* 5, V/5. (1858. január 31.), 58.; *Hölgyfutár* IX/92. (1858. április 23.), 367.; *Vasárnapi Ujság* VI/13. (1859. március 27.), 153.; *Vasárnapi Ujság* VIII/25. (1861. június 23.), 296.

14 Ld. a 12. sz. jegyzetet és *Hölgyfutár* X/39. (1859. április 2.), 331.

15 *Hölgyfutár* IX/120. (1858. május 28.), 479.

16 *Nővilág* IV/35. (1860. augusztus 26.), 556.; *Vasárnapi Ujság* VII/35. (1860. augusztus 26.), 424.

17 „A lóci zenészek előadásáról csak dicséretet mondhatunk, de mégis inkább szeretnők, ha csupán magyar művek mellett maradnának meg, és Csermák, Lavotta, Bihari sat. szerzeményeit is hallatnák, mikkel az újabb művek nem épen legnagyobb szerencsével versenyezhetnek.”, *Hölgyfutár* I/102. (1850. október 31.), 415.

18 „Vasárnap, okt. 14. „Liliomfi.” Eredeti vigiáték 3 szakaszban. Irta Szigligeti. A mai estét az igen élénk s mulattató darab mellett az is érdekesítette, hogy a zenekar felvonások közt Csermák és Lavotta néhány eredeti művét adta elő, melyeket Ellenbogen karmester hangszerelt s tanított be. Igen ohajtandó volna, hogy színházunk zenekara, melyet megrögzött régi nótáiért, régóta korholnak már, ily módon többször is meglepné a közönséget.”, *Vasárnapi Ujság* VII/43. (1860. október 21.), 527.

19 „[B]iztos hírek alapján konstatirozzuk azon „nagy horderejű” tény, hogy mult vasárnap a nemzeti színházban „Liliomfi” előadásakor a zenekar Lavotta és Csermák magyar indulóit vette elő, a mi halatlant esemény. A „magyar indulókra” ugyan kicsinyben mult, hogy a közönség kifelé nem indult, mert hiába! minden kezdet nehéz, (...) No, de csak türelem, kitartás, nem oly könnyű a rosztól egyszerre rátanulni a jóra.”, *Vasárnapi Ujság* VII/43. (1860. október 21.), 519.

len váltás. Ellenállás ide vagy oda, eredeti magyar szerzemények előadását egyre többen követelték a nemzeti szellem nevében az illetékes hangversenyszervezőkön,²⁰ sőt még jeles zenészeken is,²¹ és ilyen jellegű más műveket mind több alkalommal tűztek műsorra.

Vahot Imre irodalmi vállalkozásai közé tartozik a *dalidó* műfajának megteremtése az 1850-es évek végén,²² amelynek egyedülálló sajátossága abban rejlett, hogy hangversenyeken a legnépszerűbb cigányzenészek mellett maga Vahot és Lisznyay Kálmán is felléptek a szavalaikkal – persze Vahot, mint visszaemlékezéseiből kiderül, szándéka szerint az irodalomnak szánta a főszerepet.²³ Ezeknek a szavaló- és zeneesteknek Lisznyay vált a központi figurájává, olyannyira, hogy a Vahottal közös vidéki turné kifulladásá után pár évvel később egyedül is sikerrel tudta továbbvinni a Vahot-féle receptet.²⁴ Bár a közös országjáró turné, valamint Lisznyay költői estjei után csak néhány előadásnak maradt ránk a műsorfüzete, abból a kevésből világosan látszik, hogy előszeretettel adták elő ezen alkalmakon Lavotta, Bihari és Csermák műveit is.²⁵ Ráadásul a Lisznyay-féle szavaló- és zeneesteknek a programleírások szerint erősen kommemorációs jellegük volt, ami a nemzeti öntudat megerősítésében játszott szerepet.

A Frank-pör

Bár az újfajta csárdászene és tánc a korabeli szalonokban, bálokon és ünnepélyeken óriási sikert aratott, s rendkívüli népszerűségnek örvendett különösen az ifjúság körében, a csárdás-irodalom virágzását nem mindenki nézte jó szemmel: az előző generáció, amely még Lavotta, Bihari és Csermák művein nevelkedett, s az ő zenei nyelvükön keresztül értelmezte a magyar zenét, erős kritikával illette az új szerzőket és műveiket. A velük szemben megfogalmazott érvek – olykor egyenesen vádak – természetesen a magyartalanságot és az eredetiség hiányát jelentették.

A témát érintő egyik hosszabb polémia a *Vasárnapi Ujság* lapjain zajlott, mely azzal kezdődött, hogy a hetilapban gyakran publikáló, K. T. monogramú bécsi levelező egy tudósításában ellenérzéseinek adott hangot az éppen a császárvárosban koncertező Farkas Miska cigányzenész darabválasztásait illetően. K. T. nehezményezte, hogy Farkas előadásában csak új magyar művek hangzottak el, jelesül

20 „[M]ily szép lenne, ha zenészeink egyike vagy másika elővénné Lavotta vagy Csermák néhány nagyobb művét, s azokat kellőleg hangszerelve, nyilvánosan előadnák. Ez élvezet egészen újnemű és nemzeties lenne.”, *Hölgyfutár* IX/55. (1858. március 9.), 219.

21 „Ha ön [Erkel Ferenc] Csermák, Lavota és Bihari szebb műveit tehetsége szerint hangszerelné, s azokat erőteljes zenekarunkkal egy pár múzeumi hangversenyen előadná, az oly érdekes újdonság lenne, melyre okvetlen tódulna a magyar közönség. (...) Ezenkívül önnek az az érdeme is volna benne, hogy a magyar zene szépségeit terjesztené, a miért mindenki hálaival és részvétellel gondolna fáradozásaira.”, *Hölgyfutár* X/39. (1859. április 2.), 332.

22 Szilágyi Márton: „Vahot Imre, az irodalmi vállalkozó. Dalidók az 1850-es, 1860-as években”, *Irodalomismeret*, 2019/1. 29–49.

23 Uott, 36–37.

24 Uott, 42–46.

25 *Hölgyfutár* X/72. (1859. június 18.), 600.; *Hölgyfutár* XII/109. (1861. szeptember 10.), 870.

Frank Ignác csárdásszerző darabjai, melyeknek valódi magyar mivoltát a bécsi levelező nyíltan megkérdőjelezte.²⁶ Ez a rövid és túl sok figyelemre nem éppen számot tartó beszámoló mégsem maradt visszhangtalan, köszönhetően gróf Fáy Istvánnak, aki, bár különösen szívügyének tekintette a régi magyar dalírók darabjainak átmentését a kurrens repertoárba, mégis védelmébe vette Frankot bírálójával szemben. Fáy „jeles talentum(ú), jó szerző(ként)” jellemzi Frankot, aki szerinte fölismerte korának legégetőbb problémáját, jelesül, „hogy új eredeti magyar gondolatot találni, már majd csaknem lehetetlen”.²⁷ Már csak emiatt is dicsérendő kellene, hogy legyen törekvése egy új irányzat („új iskola”) megteremtésére, amely „a saloni gondolatokat önti át nemzeti alakba”, s ami Chopin erőfeszítéseivel állítható párhuzamba.²⁸ A gróf ezen állítása olyannyira meghökkentőnek tűnhetett az olvasó számára, hogy az újság bécsi levelezője is felháborodásának adott hangot pár lapszámmal később,²⁹ ami után Fáy némiképpen visszakozásra és gondolatai újramagyarítására kényszerült.³⁰ Mindamellettt kitartott Frank védelme mellett, s korábbi mondását („néha fordul elő némely nem egészen magyaros gondolat munkáiban, de sok új szerzeménye, teljesen nemzeti”³¹) itt is megerősítette: „[a] mi Frank urnál nem eredeti, nem magyaros, el kell csapni; a jót pedig megtartani”, továbbá újfent kiemelte a szerző *Tücsök-csárdását*, hangsúlyozva, hogy több darabja mellett az már „köztetszést aratott”.³² Frank, vagy ahogy barátai között volt ismeretes, Szabadi Náci valóban nagy népszerűségnek örvendett az 1850–60-as években, s hogy az idegen fül számára mennyire „nemzetinek” tűnhetett munkássága, azt bizonyítja műveinek számtalan feldolgozása, többek között Jules Massenet,³³ Liszt Ferenc³⁴ és Johannes Brahms³⁵ magyaros szerzeményeiben.

26 „Én nem tudom, ez a Frank igen derék ember, becsületes hazafi (...) de csárdásokat nem tud csinálni; minden az, kérem alásan: galupp, kalamajka, tán még minét is, de afféle magyar izú, tősgyökeres, csimbókos csárdásoktól épen annyira áll, mint a frank a magyarhoz.” *Vasárnapi Ujság* V/43. (1858. október 24.), 514.

27 *Vasárnapi Ujság* V/49. (1858. december 5.), 586.

28 „Frank a magyar nemzeti zenének Chopinja. A híres francia Chopin látván, hogy a régi Haydn, Mozart, Pier, Hummel, Beethoven, Duszek, Kalkbrenner-féle iskolában már újat teremteni nem lehet, új világot alkotott. Eleinte megtámadták, de most bámulják. Így lesz Frankkal is a dolog (...)” Uott, 586.

29 „Csak tuzlott jó akaratnak kell azt mondani, midőn a nemes gróf Chopin mellé állítja Frankot. Chopin... és Frank! Peczgő... és herbathea! Az elegans, ábrándozó, szenvedélyes, lángeszű Chopin... s a kaczér, kendőzött Frank! (...) A tisztelt gróf urnak Chopin és Frank közötti összehasonlítását épp oly igazságtalan, mint a milly botrányos (...)”, *Vasárnapi Ujság* VI/2. (1859. január 9.), 23.

30 „Gróf Fáy István végválasza az ujabbkori magyar zeneszerzőket illetőleg”, *Vasárnapi Ujság* VI/4. (1859. január 23.), 44.

31 *Vasárnapi Ujság* V/49., 586.

32 *Gróf Fáy István végválasza...*, 44.

33 Frank zongorára szerzett *Török-magyar indulóját* (1876) Massenet *Marche Héroïque de Szabadi* címmel dolgozta át nagyzenekarra 1879-ben. Ld. Dávid Géza–Gracza Lajos: „Szabadi Frank Ignác *Török-magyar indulója* Jules Massenet és Liszt Ferenc feldolgozásában, valamint Hajdar bej *Marche turco-hongorise* című műve”, *Keletkutatás* 2018. ősz, 123.

34 Liszt a Massenet-féle zenekari átdolgozást írta át zongorára *Revive Szégedin! Marche hongroise d[e] Szabady* címmel 1879-ben. Uott, 124.

35 Frank *Lujza csárdását* (1856) Brahms a 8. *magyar táncban* (1869) dolgozta fel. In: *Brockhaus-Riemann Zenei Lexikon*, I. Budapest: Zeneműkiadó, 1983, 608.

Bár a haladás szelleme mellett látszólag mindenki letette a voksát, aki zenei kérdésekben foglalt állást, a valódi progresszióknak még a gondolati megvalósulása is folyton akadályokba ütközött, és szembekerült az eredetiség imperatívuszával, s ez az erőltetett ellentét gyakran vezetett fogalmi zavarokhoz is. A „saloni gondolatok” körül is támadt ilyen zavar, mivel Fáy a haladással összefüggően használta a kifejezést, ráadásul ő még a zenei rétegek közötti különbségeket is észlelte, amelyek társadalmi beágyazottságuktól függően differenciált kifejezés- és előadásmódot, valamint akár egészen nagymértékű esztétikai és kidolgozottságbeli eltéréseket kívánnak meg.³⁶ A gróf egy másik opponense, Ujfalussy Lajos az újfajta „szalonias” zenét viszont az elfajzással azonosította, művelőit – példának okáért Egressy Bénit is – „veszedelmes újítóként” nevezve meg.³⁷ A szaloniasságot mint definíciót írásában pár sorral lejjebb már el is veti, nem tartván szignifikánsnak benne azt, amit Fáy a zene rétegzettségével kapcsolatosan meglátott.³⁸ A fogalom tisztázatlansága abból is kitűnik, hogy a két vitázó fél látványosan elbeszél egymás mellett, pedig nagyon is egyetértenek a Lavotta, Bihari és Csermák-féle emelkedettebb művészet felismerésében és megkülönböztetésében, ha az az egyszerű „betyáros”, faluszéli nótákkal méretek össze.³⁹

Az egész Frank Ignácot és a szaloniasságot övező polémiát némileg átkeretezi a tény, hogy pár évvel korábban még maga Fáy István is szigorúbban ítélte a kérdésben, és bosszúsán emlegette a „szalonias eltorzítások” káros hatását a nemzeti zenére nézve egy publicisztikájában.⁴⁰ Talán éppen ezért, na meg a *Zenegyöngyeinek* kiadására tett erőfeszítései miatt Ujfalussy szóvá is teszi, hogy a gróf „régieivel ellenkező nézetben ír”.⁴¹ Fáy egyébként is arról volt ismeretes, hogy ki nem áll-

36 „Legyenek magyarjaink, egy pohár borhoz, korcsmában e mind jól van; legyen olyan, kinél a betyár is úgy sirjon, mint az igaz magyar véru herczeg. De legyen olyan is, melly a magasabb zenevilágba vágjon, és azért mégis eredeti lehet.”, *Vasárnapi Ujság* V/49., 586.; „[A] nemzeti zenében is van sok fokozat. *Salonban* más eredetiséget kívánunk, mást a *táncsteremben*, mást egy *pohár bornál*, mást a *csapszékben*, de azért mindenütt meg kell az *eredetiségnek* lenni, csakhogy van *finom eredetiség*, *természetes eredetiség* és *betyárereditiség!* Ennek mindegyiknek kell létezni, kivált a magyar nemzetnél;” *Gróf Fáy István végválasza...*, 44.

37 Ujfalussy Lajos: „Ujabbkori magyar táncz-zeneszerzőink”, *Vasárnapi Ujság* VI/2. (1859. január 9.), 20.

38 „Hagyjunk békét azoknak az újöntetű saloni daraboknak, mert azok tulontuli mesterkélttség és kaptafára vertségük (p.o. a solo, körmagyar stb.) épen saloniasságuk miatt enyésztek el. Meg kell hagyni az eredetiséget; ott, hol nincs miért, nem kell saloniasságot keresni, affectálni. De tulajdonképpen nem is értem én azt a saloniasságot. Mindenütt, salonban vagy csárdában, az indulatra kell hatni a zenének.” Uott, 20.

39 Fáyalussynál: „Hát mi az, mit ezek [Lavotta, Csermák, Bihari] palotás magyarjaikban kifejeznek? Nem a legfelemelkedettebb saloni gondolatok-e azok!?” Uott, 20.; és Fáynál: „*Salon-magyar* alatt értem én az olly magyart, mint Csermáknak 1805-iki 'Cis-moll lassuját', a gróf Illésháznak dedikált 'Magyar Quartetteket', Lavotta 'Magyarok kijövetelét Ázsiából', mellynek lassuját közöltem, 'Régi magyar zenegyöngyeim' első füzetében, a hol az eredetiség zenészeti belbecscsel van párosítva”. *Gróf Fáy István végválasza...*, 44.

40 „[M]indig sir keblem és szivem azon, hogy az eredeti magyar zene egészen elvesz, azon átkozott körtánc, koszorutánc, és az eredeti nemzeti zene több eféle szalonias eltorzítása miatt! (...) csak hagyának már fel, mind a zenében, mind a táncban ezen vétkes szalonias eltorzításokkal! Gróf Fáy István: „Nemzeti zenénk ügyében”, 245.

41 *Ujabbkori magyar táncz-zeneszerzőink*, 20.

hatta a külföldi zenét, olyannyira, hogy egy nevezetes alkalommal, amikor Farkas Miska cigányzenész játszott bandájával a fülesi Zichy-kastélyban, a német és francia darabok hallatán inkább elhagyta a társaságot.⁴² Hogy akkor mégis miért volt megengedőbb Frank megítélésében, mint vitapartnerei, arra lehet egyszerű ízlésbeli különbség a válasz, de ezen túlmenően Fáy gróf mindig is mértéktartóbb, enyhítő hangot ütött meg azokban a nézeteltérésekben, amelyek személyes jó ismerőseit érintették, ahogyan azt később a Liszt Ferenc cigányokról szóló könyve körül kibukkanó vitánál láthatjuk.⁴³ Azonkívül mindannyiuk közül Fáy volt az egyetlen, aki belátta és le merete írni, hogy nemcsak a szükségszerű haladás miatt muszáj elmozdulni arról a holtpontról, amely a magyar zenében addigra kialakult, hanem azért is, mert a régiiek, azaz Lavottáék szellemisége már teljesen ki van merítve, és nem használható a további újításokban.⁴⁴

Ahogy fentebb már utaltunk rá, a csárdások ostorozásában nagy szerepet játszottak a generációs különbségek, amelyek elválasztották egymástól a méltóságtelesebb előadásmódú lassúkon és hallgatónótákon felnőtt korosztályt azoktól a fiataloktól, akik számára elsősorban már a frissebb, ütemesebb, nagyobb lendülettel táncolható, s zongorára is könnyebben alkalmazható csárdásirodalom jelentette a mindennapos zenekultúrát. A két tapasztalati horizont összeütközése feszültségeket ébresztett az idősebbekben, így nem csoda, hogy megjelentek az ifjúság helyes zenei nevelése és jó ízlésre szoktatása mellett érvelő, valamint az éppen regnáló stílust és annak élvezetét elmarasztaló hangok. Ujfalussy intésén⁴⁵ felbuzdulva Matolay Viktor is tollat ragadott, hogy csatlakozzon az ellenzőkhöz. Mindketten azon az állásponton voltak, hogy a csárdások legnagyobb veszélyét a befogadó közönségre nézve eredetietlen, tisztátalan, zagyvalék voltak jelenti, mivel az hamisan tartatik magyarnak, és belőle nem sajtátható el az igaz magyar zene szeretete.⁴⁶

42 *Néhány adat gróf Fáy István életéből*, 225.

43 „Azért tehát meg kell Lisztünk állítását czáfolni! de azért hazafiságát ne bántsuk, mert ő sok áldozatot tett a haza oltárára, ámbár nem szóval, de tettel hazafi! Ó reá büszke lehet a nemzet. Talán csak elhamarkodásból történt állítása.” „Gróf Fáy István véleménye Liszt Ferenc legujabb állításairól.”, *Vasárnapi Ujság* VI/39. (1859. szeptember 25.), 464.

44 *Gróf Fáy István végválasza...*, 44.; gróf Fáy István: „Tőlem is egy szó, a sok szóra – 2. rész.”, *Vasárnapi Ujság* VI/15. (1859. április 10.), 175.

45 „Mert az ember, s főleg az ifjúság, mindig ujdonságon kap, különösen ez utóbbi nem kérdi: jó-e az, vagy nem? mert vérenek sebesebb pezsgése, már a hegedű egyszerű felhangolása, a hurok pengetése által örömmámorba ragadtatik, a mámor pedig nem enged meg helyes ítélletételt. (...) Ennyiben hát igazat adok a grófnak: (...) olyan kell, melly a férfi ízlését, bírálatát is kiállja; ne csak a gyerekeknek tessék.” *Ujabbkori magyar tánczeneszerzőink*, 20.

46 „Tele valék epével, bosszusággal, hogy a régi magyar nóták helyét, a világ minden nemzeti dalaiból szellem nélkül összetákolt, ugynevezett *csárdások* tölték be; (...) az újabb ivadék lelkesülten hallgatja, s kedvvel lejté még ezen német csárdásokat is, miszerint majd minden más nótát vagy tánczot csaknem kiszorít; elgondolám, milly hévvel hallanák ezek, a már zenészeink legtöbb része által feledésbe ment, régi szellemű magyarokat.” Uott, 20.; és ld. még: „A mostani magyar zeneművek legnagyobb része, a csárdások, ephemer divatzene, melly egy évtől a másikig él, s csak igen kevés fog közülök fennmaradni hagyománykép. A melly tehát nem elég eredeti, vagy nem elég kerekded, szóval nem elég jó, az nem éli túl a divattól neki szánt rövid időt, de a mellyik nem elég magyar, (pedig hány →

Matolay azonban nemcsak a csárdászenét, hanem a csárdástáncot, főképp annak illetlen és az ősi magyar táncok szellemiségéhez méltatlan előadásmódját is bírálta.⁴⁷ A magyar szólótánc dicséretében, és a Matolay szerint rövid egy évtized alatt kánkáná devalválódott csárdással való szembeállításában azok a magyar táncokkal kapcsolatos karakterológiai nézetek köszönnek vissza, amelyek a 19. század elején jelentek meg többek között Csokonainál, Berzsenyinél és Balla Károlynál.⁴⁸

Fáy később társul szegődik Matolayhoz a korabeli táncok bírálatában, de ezt is a tőle megszokott furfangos pártatlansággal teszi: nem ítéli el egyértelműen a csárdásokat – amelyeket ő a *frissel* azonosít –, s még kevésbé kívánja teljes mértékben száműzni őket a báltermekből. Ehelyett a hibák kijavítására, azaz a felesleges újítások és „saloni eltorzítások” elhagyására, valamint a régi *lassúk*, vagyis a *verbunkos* táncok visszaállítására szólít fel – utóbbiakat kéretik sarkantyúval előadni, az eredetiség kívánalmait minden esetben szem előtt tartva.⁴⁹ Ujfalussy és Matolay nézeteivel egyeznek Bernát Gáspár gondolatai is, aki Lavotta-életírásában – amelyet később még bőven tárgyalni fogunk – szintén a csárdások ellenében és a régi zenei stílus mellett foglal állást.⁵⁰

A jövőre nézvést is tartalmazza a csárdás- és Frank-vita az általánosan felmerülő javaslatokat. Úgy vélték, hogy az alapokat a verbunkos mesterek már évtizedekkel korábban megvetették, ám ami torznak vélt stílusirányzat erre a talapzatra épült, belőle fejlődött, azt el kell vetni, s a „jelenleginél eredetibb, jellemzőbb, nemzetiesb magyar zene irány ohajtása kétségen kívüli”.⁵¹ A lehetséges úttörők között főleg Pecsényánszkyt, Szénfű Gusztávot és Simonffy Kálmánt emlegették, mint akik képesek megújítani úgy a magyar zenét, hogy az az eredetiségét mégis megőrizhesse, de Fáy ebbe a körbe sorolta Frankot is.⁵² Ami még érdekes lehet, hogy Fáy gróf helyesen ismerte fel a verbunkos stílus legmegfelelőbb és leginkább testhezálló instrumentumát, amikor azt írja, hogy „a hegedű a lelke a magyar zenének”, s így aki annak szellemiségében kíván alkotni, javallott hegedűn tanulnia.⁵³ Gondolata egybevág Bernát Gáspáréval, aki a Lavotta-biográfia előszavában fejtegeti a hegedű egyedüli alkalmasságát „a keleti ábrándos eszmék” expresszió-

ilyen van ám!) az nem csak füleinket sérti, de rontja az általános zeneiqlést, és kártékonyan hat, mert divatzene egy nemzedéknek, a mostani ifjúságnak zenéje, s azért ezen egész nemzedéket hozzá szoktathatja azon idegenszerű hangokhoz, mellyeket aztán magyar hangoknak tartand...” Matolay Viktor: „Ha már az új csárdás-zenéről szólunk, szóljunk az új csárdás-táncról is”, *Vasárnapi Ujság* VI/5. (1859. január 30.), 56.

47 *Ha már az új csárdás-zenéről szólunk...*, 56.

48 Fehér Éva: „A verbunkos mint emlékezhely a 19. század első felében”, *Napút* 2014. október, 37–40.

49 gróf Fáy István: „Tőlem is egy szó, a sok szóra.”, *Vasárnapi Ujság* VI/14. (1859. április 3.), 165.

50 „Ugyanis a sírva-vigadó magyar természetnek oly híven megfelelő 'hallgató nóták' köztünk majd nem végkép elenyésztek. E ragyogó zenegyöngyök helyébe számnélküli idétn csárdás toladodik, s a tiszta, egyszerű ősmagyar zene, világpolgáriás mis-mássá torzított. E mindinkább terjedő hibás fogalom, kompozitori viszketeg, és balirány ellenőrél szabad legyen a hajdani zenejelleg (typus), és a hajdani zeneirány nagymestereinek tanulmányozását ajánlanom. S e nagymesterek: Lavotta, Csermák és Bihari.” In: Bernát Gáspár: *Lavotta élete*. Boldini, 1857, VI–VII.

51 Uott, 58.

52 *Ujabbkori magyar táncz-zeneszerzőink*, 20.; *Tőlem is egy szó, a sok szóra – 2. rész*, 175.

53 *Tőlem is egy szó, a sok szóra – 2. rész*, uott

jára és érvényre juttatására. Kiemeli, hogy a hangszer kifejezőmódja nem erőltethető be a nyugat-európai szabályos zeneirodalom korlátai közé, viszont segítségével egy Lavotta által már megkezdett, új és sajátos, de mindenképpen nemzeti zeneirány fejleszthető ki.⁵⁴

A csárdás-vita kiegészítéséül, s mintegy előképéül szolgálhat Szénfy Gusztáv egy évvel korábbi publicisztikája, amelyben a magyar zene korabeli állapotairól és problémáiról értekezik. Szénfy 1855-ben kelt írása is bizonyítja – Fáy gróf egyszer már idézett, 1852-es kiáltványa mellett⁵⁵ –, hogy sokak fejében, egymástól függetlenül is ugyanazok a gondolatok forrongtak a Bach-korszak évtizedében, melynek a végére – a Frank-pörben kicsúcsosodva – kulminált mindaz a mélyben lappangó indulat és heves érzelem, amely a magyar zenéről vallott nézeteket mindvégig kísérte. Szénfy a csárdások becsmérése⁵⁶ mellett azonban nem mulaszt el olyan fontos kérdéseket föltenni, minthogy mégis „mi hát az a magyar zene”, s „ki határozta meg tehát eddigelé a magyar zenét, ennek szabályait s fejlődési irányát”.⁵⁷ Az ő gondolatai, s az előbbi kérdésekre adott lehetséges válaszai a népzene – valójában: népies műzene – problematikája felé vezetnének el minket, ahová követni már nem fogjuk. Azonban van néhány további meglátása, amelyek eszmei tartalma bár a későbbi Frank-pör egyik-másik résztvevőjének írásában is fölmerül, ám nem olyan mélységben és mértékben, mint Szénfynél, így említésre érdemes lehet.

Sokan panaszolták több helyütt a sajtóban, hogy a kor cigányzenészei mintha elfelejtettek volna eredeti magyaros műveket játszani, de legalábbis látványosan átpártoltak az akkor sokkal népszerűbb csárdászenéhez, és a csárdásszerzők „hirdetőjéül álltak be”.⁵⁸ Maga a Frank-pör is a bécsi levelező Farkas Miska repertoárját rosszálló megjegyzésén robbant ki, s a vitában részt vevő Ujfalussy Lajos szintén említi, hogy Bokán és Fátyolon kívül már nincs olyan cigány muzsikus a hazában, aki képes lenne kielégíteni az igaz magyar zenére áhítózó hallgatóságot.⁵⁹ Mivel még a 19. század közepén is javarészt a cigány származásúak voltak felelősek a nemzet zenei szórakoztatásáért, így törvényszerűnek mondható, hogy őket hibáztatták a rossz ízlés és az elkorcsosultnak vélt zeneművek terjedéséért. Mindamellett ez ennyire nyíltan és egyértelműen sehol nem mondatott ki, az egy Szénfy-cikk kivételével. Szénfy a „barna zenészek” képzetlenségét és műveltségének hiányát okolta a „nemesebb ízlés”-ben való fogyatkozásaikért, valamint az általa baleknak nevezett magyar nemesek kedvét kereső hajlamukat tette felelőssé a magyar ze-

54 Bernát: i. m., VII-VIII.

55 *Nemzeti zenénk ügyében*, 245.

56 „Gombaként szaporodtak a mindenféle című s cifrábbnál cifrább czégérű, akarám mondani címlapu „csárdások”, még pedig szaloniak is, mellyeknek gyártásához boldog-boldogtalan hozzáállott. – Ha ezen csárdás-zagyvalékot valaki összedömpöckölné, nem hiszem, hogy egy becsületes s igazi magyar népdalt kikerithetne belőle.” Szénfy Gusztáv: „A magyar zenéről I.”, *Vasárnapi Ujság* VI/24. (1855. június 17.), 187.

57 Uott

58 *Vasárnapi Ujság* V/43. (1858. október 24.), 514.

59 *Ujabbkori magyar tánc-zeneszerzőink*, 20.

nében elkövetett torzításokért és nemzetietlenítésért.⁶⁰ És bár nem nevesíti őket, de megemlékezik a kivételekről is, akik „fölülemelkedtek” a csárdászenét játszó tömegeken. A magyar zene fejlődését és előremozdítását célzó javallatai egybecsengenek Bernát, Fáy és a Frank-pör többi résztvevőjének elképzeléseivel, amennyiben ő is a zene nemzeti beágyazottságát, továbbá egy nemzeti zeneirány kifejlesztésének szükségességét hangsúlyozza. Annyi különbséggel, hogy Szénfy a cigány muzsikusra visszautalva igen tapintatosan azt is megfogalmazza, hogy ennek eléréséhez elengedhetetlen a valós, genealógiai értelemben vett magyar eredet, s az abból egyenesen következő magyar nemzeti identitás, majd még tovább a csak az ebből az önazonosságból fakadható mély emóciók és megértés, melyek természetesen kapcsolják össze az identitástudatban osztozó személyeket.⁶¹

Tűnjék bármilyen csekélynek is a nagy egészet tekintve ez a rövidke Frank-pör, mégis tökéletesen kirajzolódnak belőle azok a jellegzetes eszmei nyomvonalak és vitás dinamikák, amelyek mentén a korabeli zenei diskurzus létrejött.

Életrajz, kultusz, emlékezet

Az eredetiség restaurálására felszólító hangok a klasszikusnak tartott verbunkos stílusban fogant művek mellett azok szerzőit is igyekeztek dicsfénybe vonni. Ennek köszönhetően az opuszok összegyűjtésével és újrakiadásával párhuzamosan egyre-másra jelentek meg a zeneszerzőkről szóló írásos megemlékezések: a különféle anekdotikus szösszenetek, lexikon-szócikkek és „emlékcsillámok” mellett megjelent egy hosszabb lélegzetvételű biográfia is.

Az 1850-es évek nem csak a szépirodalmi folyóiratok és irodalmi jellegű divatlapok, periodikák özönével árasztották el a mind újabb ismeretekre szomjazó olvasókat. A nemzet szellemi jobbítását, műveltségbeli felemelését, a világról való tudásának kiszélesítését vállalkozó szellemű könyvkiadók a Magyarország történelmét, gazdaságát, földrajzát, társadalmi jelenségeit, valamint kulturális és tudományos életét tárgyaló, gondosan összeválogatott dolgozatokból szerkesztett (képes) enciklopédiákkal és ismerettárakkal kívánták elérni. Ezek a tudástárak többek

60 „[d]e fájdalom, a milly nagy számmal vannak, ép olly ritkaság közöttök [a cigányok között] a neme-sebb ízlés, a mi rendesen szellemi műveltséggel jár s a legtöbb cigányzenész legmélyebb szolgálai alázatossággal úgy huzza, a mint a balek szereti és fizeti, egy cseppet sem törődve azzal, mennyi kárt vagy hasznot okoz eljárásával a nemzeti zene jellemének, a miről a legtöbbször fogalma nincs, nem is lehet mély tudatlansága posványában. (...) Kár, hogy kedvkereső hajlamuknál fogva, némi ferdeségeket csempésztek zenénkbe, mi által zenészetünk lényegében, a melodia, rhythmus s harmonia alkotászekben tetemes eltérések s lényeges hibák csuszta be.” *A magyar zenéről I.*, 187.

61 „De ahhoz, hogy valaki egy nemzet zenészetében tehessen méltó és korszerű előmenetelt, elkerülhetetlenül szükséges, hogy ezen nemzetnek édes gyermeke legyen; birjon a természettől kitűnő zene-talentumot; ismerje nemzetének multját, s szive legtitkosabb forró vágyait; birjon elég költészettel a mult emlékéit, a jelen valóját, s a jövő képzeményeit nemzete érzelmeivel összhangzólag egybefoglalni, s legyen elég ügyessége mindazt, a mit szive érez, lelke gondol, megfelelő hangokkal előadni. Szóval, legyen képes mindazt egymaga érezni, a mit összes nemzete érez, s önön érzelmeit úgy előadni, hogy azokban ezerek meg ezerek ismerjenek saját kebleik benső életére. Ezt cigánytól jelen állapotban nem várhatjuk, nem is követelhetjük.” Uott, 187.

között „hirneves s külföldi egyének arczképei[t], élet- és jellemrajzai[t]”,⁶² „a legkitünőbb egyéniségek életirásai[t]”⁶³ is tartalmazták. Hogy ki került bele a válogatásba, az a jelenkorra irányuló, a művelődést elősegítő, didaktikai célzatú törekvések mellett jelezhetette az akkori nemzedék jövőre vonatkozó szándékát is: ki érdeemes a nemzet intézményesített, kulturális emlékezetére a haza nagyjai közül.

A verbunkos zeneszerzők közül csak Csermák Antalról és Bihari Jánosról találunk egy-egy cikkelyt a lexikonokban: előbbi először az *Ujabb kori ismeretek tára* 1850-ben megjelent második kötetében tűnik fel,⁶⁴ majd *A nagy világ képekben* 1855-i első folyamában,⁶⁵ míg utóbbi az 1853-as kiadású *Magyarország és Erdély képekben* című sorozat második kötetében.⁶⁶ A Csermákról szóló bejegyzések inkább anekdota-, mint tárgyyszerű mivoltukkal tűnnek ki, s ennek oka elsősorban a komponista életmódjában keresendő. Mivel folyamatosan mozgásban volt, vándorolt, huzamosabb ideig sehol sem tartózkodott, szállás- és kenyéradóihoz nem kötődött, és semmilyen, a letelepedettségéből származható hagyaték sem maradt utána, így pusztán a vele valamikor a múltban kapcsolatba kerülők elbeszélésein alapuló, roppant töredékes, s ennek következtében a lejegyzőt fikcionalizálásra és romantizálásra csábító életrajz papírra vetése vált csak lehetővé. Nem csoda hát, hogy a Csermák-cikkek (és ahogy később még látni fogjuk: az őt tárgyaló minden írás, sőt költemény) állandó fókuszpontja a zeneszerző tébolyodottsága, s ennek az örületnek különféle, hol szentimentálisan bennfenteskedő, hol korát megelőzően pszepudopszichologizáló magyarázatai. Az *Ujabb kori ismeretek* tárában szereplő szócikk szinte teljes egészében egy Fáy Andrásról származó elbeszélés, amelynek elemei visszaköszönnek a gróf Fáy István által *A nagy világ képekben* című enciklopédiában jegyzett írásban is, csakúgy, mint a *Vasárnapi Ujság* bécsi informátorától közölt történetben.⁶⁷ Ezen visszatérő cselekményelemek a következők: az elbeszélő előkelőség udvarában a semmiből felbukkanó rongyos koldus, akiben valamely jelenlévő felismerni véli a nagy Csermákot, s akit azzal tesznek próbára, hogy hegedűt adnak a kezébe; a züllött figura minden esetben szuperlatívuszokkal illetett hegedűjátéka nem hagy kétséget valódi kiléte felől; Csermákot ezután kimosdatják, kiöltöztetik, marasztalják, aki ezt muzsikával és új kompozíciókkal hálálja meg; rövid idő, általában pár nap múlva azonban csak hült helyét találják.

Csermák Antal tehát a 19. század közepére valamiféle mesealakként maradt fenn a nemzet kollektív emlékezetében, aki egyedülálló, különleges képességei révén emelkedik ki az egyszerű halandók sorából, s aki nem illeszthető be az idő hagyományos, hétköznapi folyásába. Feltűnté ünnepnap, játéka csodatétel, léte és

62 *A nagy világ képekben. Közhasznú házikönyv a magyar nemzet anyagi, szellemi javára.* Első folyam. Kiadja és szerkeszti Vahot Imre. Pest: Emich, 1855, 1.

63 *Ujabb kori ismeretek tára. Tudományok és politikai 's társas élet encyclopaediája*, I. Pest: Heckenast, 1850, IV.

64 „Csermák.” In: *Ujabb kori ismeretek tára. Tudományok és politikai 's társas élet encyclopaediája*, II. Pest: Heckenast, 1850, 264–265.

65 Fáy István: „Csermák Antal.” In: *A nagy világ képekben*, 419–423.

66 Mátray Gábor: „Bihari János, magyar népzeneész életrajza.” In: *Magyarország és Erdély képekben*, II. Kiadják és szerkesztik: Kubinyi Ferenc és Vahot Imre, Pest: Emich, 1853, 156–161.

67 *Vasárnapi Ujság* VII/21. (1860. május 20.), 244.

mozgása az időn és téren kívül történik – olyannyira földöntúli jelenség, hogy még sírboltnak is egy kocsmát képzelnek fölébe.⁶⁸ Titokzatossága és követhetetlen élettörténete folytán valódi személyiségéről lehasadt egy mitikus mese-Csermák, amely önálló entitássá szilárdult a halálát követő évtizedekben, elhomályosítva a hús-vér embert, akiből a népi emlékezet megteremtette. Nem mellesleg Csermák mitikus figurájának létrejötte nem egyedülálló jelenség; a kultikus tárgyak megképződése nagyon hasonló mintázatot követ, elég itt Csokonai Vitéz Mihály kollégiumi-népi kultuszára gondolnunk, amely erős rokonságot mutat a folklorizálódott Csermák Antal alakjával.⁶⁹

A történeti józanságra intő, földhözragadtabb írások Csermákról, melyek ismertetik halálának és sírköve felállításának valós körülményeit, a lexikoncikkek megjelenésétől számítva évekkel később íródtak, pontosan a '60-as évek elején,⁷⁰ amikor – többek között a *Zenészet*i Lapok elindulásával – megjelent a hivatalos zenetörténet-írás iránti igény is Magyarországon, s a magyar zene múltjában kutakodó zeneértők már egyre kevésbé voltak hajlandók mendemondákra hivatkozni. Ebben az időszakban jelent meg Balla Károly rövid kis cikke a *Vasárnapi Ujság* hasábjain „Egy jelenet Csermák Antal életéből”⁷¹ címmel, amely első látásra ugyanazokat a mesészerű elemeket vonultatja fel, s hasonló anekdotikus narrációval bír, mint a korábban említett Csermák-történetek. Azonban Balla visszaemlékezésének – amely egy Csermákkal történt személyes találkozást idéz meg – visszafogott retorikájával, s az események tárgyilagos leírásával mégis sikerül elkerülnie a mitizálást és a rajongói elbeszélői hangnem túlzásait.

Érdekes adalékként járulhat hozzá az eredetiséget övező vitához, valamint tovább árnyalhatja Fáy István már amúgy is ingadozónak tetsző nézeteit azon állítása, mely szerint Csermák művei több évtized távolából is frissnek hatnak – nem úgy, mint a többi régi magyar nóta.⁷² A „classikus lélek” emlegetése – vagyis Csermák nyugatos, széleskörű zenei műveltsége és képzettsége, amely látványosan megkülönböztette, sőt kiemelte őt a virtuóz triászból – egyébként képes volt ellensúlyozni a visszaemlékezésekre rátelepedő mesealakat, s hasznos kiindulópontot teremtett a későbbi századok zenetörténet-írása számára egy tisztán Csermák szerzőiségére koncentráló kép kialakítására.⁷³ A klasszicitást hangsúlyozza gróf

68 „A poéták sokszor elvetik a súlykot, s így Csermákat is a híres magyar zenészt legtöbbször egy kocsmában temetik el, zene, bor és örültségei közepette. Valami prózai kebel most e szépen kifundált szomorú véget nagyon megcáfolja, irván, hogy a híres Csermák a veszprémi temetőben fekszik, s sírkövén e még most is olvasható felirat áll...” *Hölgyfutár* VII/251. (1856. október 30.), 1017.

69 Lakner Lajos: *Az Arkádia-pőr fogságában. A debreceni Csokonai-kultusz*. Debrecen: Déry Múzeum, 2014, 37–40.

70 „Csermák, a magyar zenész”, *Vasárnapi Ujság* VII/21. (1860. május 20.), 243–244.; „Csermák Antal zenészt illető pótlékkadat”, *Vasárnapi Ujság* VII/22. (1860. május 27.), 259.

71 Balla Károly: „Egy jelenet Csermák Antal életéből.”, *Vasárnapi Ujság* X/28. (1863. július 12.), 250.

72 „Ha az ember most régi magyart hall, többször elunja, mint már nem a mostani szellemhöz valót, de bezzeg nem így van ám Csermák remekeivel, itt classikus lélek uralkodik, és a zeneértő, és igaz magyar szellemű ember szinte megrázkodik, ha ezt hallja!” In: Fáy: *Csermák Antal*, 421.

73 Lásd pl. Bónis Ferenc: „Mozart és a népdal Csermák zenéjében.” In: uő: *Mozarttól Bartókig. Írások a magyar zenéről*. Budapest: Püski, 2000, 17–23.

Fáy István,⁷⁴ valamint a névrokonát, Fáy Andrást idéző Vahot Imre,⁷⁵ s még a *Vasárnapi Ujság* Patay József műértőre hivatkozó Csermák-portréja is.⁷⁶

Csermák életútjának romantikus színezetű sajátosságai és tragikuma tálcán kínálták magukat az irodalmi feldolgozásra. A *Vasárnapi Ujság* cikke említi, hogy egy „jónevű fiatalabb regényírókn” négykötetes regényfolyamot szentelt a zeneszerző kalandos életének, ami már el is készült és kiadóra vár.⁷⁷ Mivel ez a sorozat soha nem látott napvilágot, semmilyen közelebbi információval nem rendelkezünk arra nézvést, hogy ki volt a szerzője, s hogy milyen Csermák-kép rajzolódik ki belőle. Valamivel többet tudunk azonban egy népszerű német „beszélyírókn” Csermákról szóló rövidebb írásáról, amelynek friss megjelenéséről a *Hölgyfutár* göttweigi tudósítója számolt be 1861 elején.⁷⁸

Elise Polko gazdag életművét regényein túl főként rövid lélegzetvételi, novelisztikus elbeszélések jellemzik, melyek híres egyéniségek, úgymint zenészek, képzőművészek, írók életéből vett fikciós jeleneteket dolgoznak fel.⁷⁹ Polkónak korábban már több írása is megjelent fordításban a *Hölgyfutár* lapjain,⁸⁰ így talán evidensnek tűnt volna, hogy a szerkesztők a Csermákat tárgyaló „beszélyt” is tolmácsolják majd az olvasóközönségnek, de erre a göttweigi tudósító elragadtatott hangvételi elemzése ellenére sem került sor. A legizgalmasabb kérdés a művel kapcsolatban, hogy Polko hogyan szerzett tudomást Csermák létezéséről, és milyen úton-módon tájékozódott a komponista életének hátteréről. Tényleges válaszokat adni ezen kérdésekre jelenleg nem áll módunkban, csak feltételezésekbe tudunk bocsátkozni. Ilyen feltevés, hogy az író birtokában kellett, hogy legyen legalább az *Ujabb ismeretekben* szereplő Csermák-cikk fordítása, ugyanis a Polko-féle elbeszélés cselekményének ismertetése ugyanúgy utal a Csermákkal a Zrínyi kávéházban megesett szcenárióra, mint az említett lexikoncikk. Továbbá elképzelhető, hogy mivel 1860-ra Fáy István *Zenegyöngyei* már bejárták egész Európát, Polko va-

74 „Csermák, a Nagy Csermák, volt a magyar zene klasszikus Bethowenje. Játékban Lavottát, Biharit, mindegyiket felülmúlta, párja még eddig nem vala, compositioiban pedig senki meg sem közelíti! (...) Cs. szerzeményei tele vannak a legmélyebb zenészeti klasszikus becsccsel, és még is mindenikből a legnagyobb nemzeti eredetiség tűnik ki. Lavotta és Bihari nótáiban többnyire csak magyar; de Csermák magyar is, és egyszersmind Bethowen mély zenési tapintatával is bit.” In: Fáy: *Csermák Antal*, 419., 421.

75 „A műértő Fáy András párhuzamot vonva Lavotta és Csermák hangszerzeményei közt, azt jegyzé meg ezekről, hogy amazét népiesebb, egyszerűbb, magyarosabb Csermákéit pedig magasabb, művésziebb, s mélyebben megható jellem bélyegzi.” In: „Csermák”, 265.

76 „Pedig Csermák volt – Patay József műértő nézete szerint is – a magyar palotás-zene legfőbb mestere s a mult század utolsó évtizedétől kezdve számos jeles magyar nóta szerzője...” *Vasárnapi Ujság* VII/21. (1860. május 20.), 244.

77 Uott, 244.

78 *Hölgyfutár* XII/11. (1861. január 24.), 85.

79 Polko, Elise. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz96703.html> Utolsó letöltés: 2020. február 13. és „Polko, Elise” („Lili”) (geborene Vogel). <https://www.leipzig.de/jugend-familie-undsoziales/frauen/1000-jahre-leipzig-100-frauenportraits/detailseite-frauenportraits/projekt/polko-elise-lili-geborene-vogel/> Utolsó letöltés: 2020. február 13.

80 „Szent Lucia zárdája.”, *Hölgyfutár* VIII/272. (1857. november 27.), 1182.; VIII/274., 1192.; „A játszótársak.”, *Hölgyfutár* IX/62. (1858. március 17.), 247.; IX/63., 251.; „Egy amáti.”, *Hölgyfutár* X/35. (1859. március 24.), 295.; X/36., 303.

lamilyen estély alkalmával hallhatott Csermák-műveket, amelyek felkelthették érdeklődését a zenedarabok alkotójának személye iránt.

Valószínűsíthető, hogy mind az ismeretlen magyar regényíró, mind Elise Polko munkája csak a már létező Csermák-legendáriumot szőtték tovább, ahogy első látásra teszi ezt Tóth Kálmán költeménye is 1854-ből; ebben a versben azonban, közelebbről vizsgálva sokkal mélyebb jelentésrétegek fedezhetőek fel, amelyek határozottan árnyalják a Csermákról kialakult képet.

Csermák

Cseh muzsikus Csermák hegedül,
S a ki hallja, fölgyul, fölhevül.
Gyönyörű is minden nótája,
Maga huzza, maga csinálja.
Csak neki nem tetszik magának,
Míntha dalán átkok volnának,
Érzi, hogy nincs abban valami...
Az, a mihez ugy ért Bihari!
S tudja mi az oka mindannak...
'Oh mért nem születtem magyarnak!'

S szive nyugodalma megtörve...
Tort is ülnek immár fölötté:
Iszszak piros vérét a vágyak,
S a muzsikus egyre halványabb.
Nótája is mindig keserűbb,
De lelkén ez is csak sebet üt;
Nem ezt a bút, más bút kívánna
Bele adni ő a nótába,
Mítől a húrok is szakadnak...
'Oh mért nem születtem magyarnak!'

S ki akar fogni a vágyakon:
Telik, és ürül a billikom,
Ha ők isznak, ő is iszik most,
Hiszen a bor is vér... olly piros!
Ott ül a korcsmákban reggelig –

Elitta már régen mindenit...
De van neki még egy kalapja,
A csaplárnak ezt is od'adja,
S aztán eltör minden poharat...
'Oh mért nem születtem magyarnak!'

Kalap nélkül, szépen egy ingben
Jár az ország hossza-széltiben –
Lakása a csárdák... a holott
A konyhákön mindig kormot lop,
S beírja a csárdák falait...
„Vájjon mit irt ez a bolond itt?!”
S ott, hol nem hullott le a vakolat,
Látják később a bús dalokat
Mik egy örült szívből fakadnak...
'Oh mért nem születtem magyarnak!'

Egyszer a gubaczi csárdában
Három mulatozó betyár van –
Sir a magyar nóta... szól a tus,
Csak hallgatja a cseh muzsikus...
S egyszerre egy cigányt mellbe üt,
Veszi tőle el a hegedűt –
És ollyan nótát húz, mint soha,
Haló hattyu volt a muzsika...
Aztán hegedűjét levágja,
Maga is elesik utána –
Emlékitől szive megszakad...
Oh mért nem született magyarnak!⁸¹

Bár a legtöbb életrajzi forrás egyezést mutat abban, hogy Csermákot cseh származásúnak vallja (egy helyen említik lengyelként), mindegyik kivétel nélkül „magyar zenész”-ként, „magyar művész”-ként, avagy „magyar zeneművész és hangszerző”-ként utal rá,⁸² vagyis Tóth Kálmán versének megjelenése előtt és után is példa nélkül álló, hogy Csermákra valaki mint „cseh muzsikusra” hivatkozzon. Arra sem találunk utalást máshol, hogy Csermák műveiből bárki is hiányolta volna a

81 Első megjelenés: *Vasárnapi Ujság* I/36. (1854. november 5.), 312.

82 Ld. a 64., 65. és 70. jegyzetet!

magyar, avagy nemzeti szellemet, tehát Tóth Kálmán egészen egyedülálló módon fosztja meg a zeneszerzőt választott hazájától és nemzetiségi öntudatától. Tóthnál éppen az identitás zavarából, s ezzel összefüggően a művek magyaros jellegének hiányából következő művészi elégedetlenség és tehetetlenség magyarázza Csermák sokat firtatott megháborodását.

Visszautalhatunk itt Szénfy Gusztáv fentebb már tárgyalt cikkére a magyar zenéről, amely egyértelműen a genealógiai elmélet szerint magyarázta a nemzeti zeneművészetben elérhető előrehaladás és sikeresség feltételeit. Tóth Kálmán költeménye ugyanazt a Szénfy által a zeneszerzők elé állított követelményt sugalmazza, miszerint a „nemzetnek édes gyermeke legyen”, amikor a lírai Csermákot saját műveinek tökéletlenségével szembesíti, összehasonlítva azokat a Bihari és más cigányok játékában fellelhető nemzeti szellemmel. A bor és a vér közötti metaforikus párhuzam is erre erősít rá egy egészen elképesztő gondolatban: Csermák hibádzó magyarságát akarja pótolni a mértéktelen ivással.

A komponisták úgynevezett nemzeti jellegben való versenyeztetése akár tipikusnak is nevezhető. A *Vasárnapi Ujság* egy 1858-as Lavotta-portréja kiemeli, hogy bár „Lavotta sem Csermák nagyszerűsége- és eredetiségével, sem Bihary viharos játékával nem mérkőzhetett”, de „határozott *nemzeti jellemre*, *lágyságra* s *értelemmélységre* mindkettőt felülmulja”.⁸³ Konkrétan nem indokolja meg a szöveg írója, hogy miért éppen a nemzeti jellemben és értelemben (vö. Szénfynél a közös identitásban elnyerhető közös értelemvilág) haladja meg Lavotta két híres kortársát, de feltesszük, hogy akkoriban úgy vélték, nemesi származása miatt behozhatatlan előnnyel rendelkezett a másik két zeneszerzővel szemben – tekintve, hogy Csermák csak „beszármazott idegen” volt, Bihari pedig cigányzenész.

S bár korábban a Frank-pörnél nem utaltunk ilyesmire, ám mindezekből kiindulva itt mégis megkockáztatjuk azt a feltételezést, hogy a Frank Ignác és művei elleni tiltakozást is esetlegesen a szerző zsidó származása fölött érzett ellenszenv táplálta.

Egészen különös, hogy míg Csermák a halála után mitikus lényé avanzsált, addig Bihari János – aki a maga jelenében, működése alatt kiváltságos státuszú, ünnepelet és dédelgetett celebritás volt Magyarországon és Bécsben egyaránt – fénye kisé megkopott, de legalábbis az a már-már hisztérikus rajongás, ami éltében körülvette, jócskán lecsendesült. Nevét természetesen mindig együtt emlegették Lavottáéval és Csermákéval, a legnagyobbak közé emelve őt, de az évtizedek múlásával sokkal élesebben rajzolódott ki, s került előtérbe a tény származását illetően, ami a róla emlékezőket minden esetben látványos visszafogottságra készítette. Balla Károly *Vasárnapi Ujság*-beli „Emlékcillámjai”⁸⁴ szintén ennek a nyugvópontra jutott, megszelídült tiszteletadásnak a tükröződései; Balla az idős, vagyonában és népszerűségében is megfogyatkozott Biharit, s a hegedüssel annak utolsó éveiben ápolt kapcsolatát idézi emlékezetébe. Ez a személyes, sőt egészen intim hangvételelű visszaemlékezés, mely Bihari temetésének leírásával fejeződik be, teljes ellenté-

83 „Lavotta János.”, *Vasárnapi Ujság* V/35. (1858. augusztus 29.), 409. Kiemelés tőlem.

84 Balla Károly: „Emlékcillámok.”, *Vasárnapi Ujság* IX/12. (1862. március 23.), 140.

tet képez a Csermákok tárgyaló memoriálékkal: utóbbiak narratíváján – bár ugyancsak a lejegyzők sajátjai vagy másoktól átvett, de mégis egyéni emlékek voltak – ki-törölhetetlen nyomot hagyott a kultuszképződés folyamata. Balla leírása viszont élet- és tényszerű, nem próbálja sem felszépíteni, sem természetfölöttivé formálni tárgyát (vö. a Csermákról írott cikkével).

A *Magyarország és Erdély képekben* című enciklopédikus gyűjteménybe Mátray Gábor készített egy részletes és sok hasznos adattal szolgáló életrajzot Bihariról, szintén kerülve azt az anekdotikus narrációt és elragadtatott-kultikus hangvételt, amely olyannyira jellemezte a Csermákról szóló visszaemlékezéseket. Mátray már azzal deklarálja tartózkodását, hogy Biharit népzeneésznek nevezi, s egyszer sem hivatkozik rá zene- vagy hegedűművészként, ezzel is kijelölve azt a szociális és kulturális regisztert, melyen belül egy cigány még szabadon mozoghatott. Külön előszóban szabadkozik, amiért tollát egy „cigány zenész emlékiratára emelni nem átalott[a]”, de mégis írnia kell, hiszen nevezett cigányt a magyar nemzeti zene érdekében tett erőfeszítései igenis érdemessé teszik az utókor emlékezetére.⁸⁵ Hogy Mátray hívős visszafogottsága mögött milyen okok húzódnak meg, arra nézvést egyértelmű bizonyítékaink nincsenek. Azt semmiképpen sem gondolnánk, hogy a mai fogalmaink szerinti faji előítéletek mozgatták tárgyának ábrázolásakor: feltesszük, hogy az etnikai-nemzetiségi származás fontossága nála is talán ahhoz a gondolatisághoz csatlakoztatható, amely számon kérte Csermákon az idegenségét, s amelyet már a Szénfy-írás kapcsán is tárgyaltunk. Ráadásul magyarzkodása olyan, mintha egy létező olvasói igénynek akarna megfelelni; az érzékeny női olvasókat célzó irodalmi divatlapok esetében ez még érthető is lenne, de egy lexikonban szerepelve már zavarba ejtően megmagyarázhatatlan.

Mátray Bihari szerzőségét is megkérdőjelezi, de nem feltétlenül Bihari jelentőségét kisebbitendő.⁸⁶ Biharit mindig is inkább páratlan tehetségű hegedűsként tartották számon, semmint zeneszerzőként, ennek ellenére a zenetörténet-írás, főleg Major Ervin e tárgyban tett kutatásaira alapozva, nem veti el egyértelműen a lehetőségét annak, hogy a Bihari neve alatt, nyomtatott és kéziratos formában egyaránt fennmaradt művek valóban az ő kompozíciói.⁸⁷ Persze Mátray kortársai közül nem volt mindenki szkeptikus Bihari alkotói oldalát illetően, olyannyira nem, hogy a *Zeneszeti Lapok*ban őt tették meg a Rákóczi-induló szerzőjének.⁸⁸ A Rákóczi-induló eredete körüli vita 1860-tól kezdődően több mint három évig folyt a sajtónyilvánosságban, s azzal az eredménnyel zárult, hogy kiderítették: a Rákóczi-nóta

85 „A nagyobb jelességre emelkedött zeneművész tehát épen úgy vivja ki a világ tisztölötét és a századokig hangzó hírt s nevet, miként a köztapsokban részesült jeles népzeneész, ki (legyen bár a legaljasabb népfaj származéka) műtehetségét a maga nemében kitűnő fokig művelvén, érdemessé teszi magát, hogy ne csak kortársai viseltessenek méltánylással iránta (kivált saját honában, melynek hosszas szolgálátát szentelé), hanem arra is tarthasson számot, hogy utolsó pihegésével ne tünjék el egyszerűsmind az utókor elől.” Mátray: i. m., 156.

86 Uott, 159–160.

87 A Bihari-életmű tisztázásának nehézségeiről ld. bővebben: Sárosi Bálint: *Bihari János*. Budapest: Mágus, 2002 (Magyar zeneszerzők, 21.), 19–29.

88 Hajdu László: „A Rákóczy-nóta és a Rákóczy-induló”, *Zeneszeti Lapok* II/17. (1862. január 23.), 129–131.

dallamából, Bihari közvetítésével Scholl Miklós (Nikolaus Scholl), az Esterházyezred karmestere készítette az indulót – viszont a mű keletkezési idejében nem tudtak megegyezni a vitás felek.⁸⁹ A vita bővebb ismertetése e helyt irreleváns volna, mindenesetre meg kell jegyeznünk, hogy Bihari ázsióját jócskán növelte volna, ha valóban őt találják egy, a nemzet számára kiemelt fontossággal bíró mű eredeti szerzőjének.⁹⁰

1857 legvégén, decemberben adták ki Bernát Gáspár Lavotta Jánosról írott életrajzát „Lavotta élete” címmel, melyre az előfizetést 1857 márciusában hirdették meg a *Vasárnapi Ujságban*⁹¹, valamint a *Hölgyfutárban*⁹². A kötet valójában nem előzmény nélküli, szinte teljes tartalma – az előszó kivételével – megjelent már évekkel korábban, 1853-ban gróf Festetics Leó és Jókai Mór *Déliabáb* című, rövid időtartamot élt folyóiratának hasábjain.⁹³ Ebből a tényből elhamarkodottan következtethetnénk arra, hogy az 1857-i kiadás – némi kiegészítéssel – pusztán a már meglévő részek lazán összeszerkesztett változata, de sokkal valószínűbb, hogy Bernát eredetileg is egy összefüggő életrajzon dolgozott, amely kiadásának anyagi terhei először csak a folytatásos megjelenést tették lehetővé, pár évvel későbbre halasztva a könyvformátum publikálását.⁹⁴

Azt már Lavotta első 20. századi életrajzírója, Szilágyi Sándor is kiemeli, hogy Bernátot, mint az anekdoták, tréfák, a „gazsiadák” lelkes művelőjét a zeneszerző életéből „nem a jellemző, de a csattanóra kihegyezhető históriák érdekelték”.⁹⁵ Ez félig-meddig így is van: a fejezetek többsége, mint *Az álvirtuoz*, *Párviadal*, *a Mezei álom* és *a Tiszaparti lakoma*, gyaníthatóan szegényes valóságtartalmú, költött történetek,⁹⁶ ám Bernát mögöttes célja feltételezhetően mégis az lehetett, hogy bár szépirodal-

89 „A Rákóczi-induló keletkezéséről.”, *Hölgyfutár* XIII/25. (1862. február 27.), 200.; „A Rákóczy-induló eredetéről.”, *Divatsarnok* X/9. (1862. március 4.), 137–138.; Balla Károly: „A Rákóczy-indulóról.”, *Vasárnapi Ujság* IX/11. (1862. március 16.), 129. Megjegyzés: A Rákóczi-induló keletkezéstörténetét azóta a jelenleg rendelkezésre álló ismeretek és zenei kordokumentumok fényében sikeresen tisztázta a zenetörténet-írás, ld. Bónis Ferenc: „Rákóczi-nóta, Rákóczi-induló.” In: *Hector Berlioz: Rákóczi induló. Az autográf fogalmazvány facsimile kiadása. Keletkezéstörténeti tanulmánnyal közr. Bónis Ferenc*, Budapest: Balassi, 2010, 35–86.

90 Balla Károly egy rövid bejegyzésében utal is erre: „[a Rákóczi-indulót] az eredeti nótából Bihari szerzette és Scholl hangszerelte. Ezen csak én örvendenék... Azonban akár Scholl, akár Ruzsicska szerző az indulót, az egy bizonyos – hogy – Bihari nem. – Nem azért mintha képes nem lett volna rá, hanem mert maga szájából hallám, hogy azt Kappelmajster készíté. – Hogy tudhatnék én Bihari koszorujából egy levelet is kiszakítani!? kit én oly igen kedveltem.” *Vasárnapi Ujság* X/24. (1863. június 14.), 214.

91 *Vasárnapi Ujság* IV/12. (1857. március 22.), 91.

92 *Hölgyfutár* VIII/60. (1857. március 14.), 259.

93 „Lavotta élete és kalandjai. Bernát Gáspártól.”, *Déliabáb* (1853. január 16.), 90–92.; „Lavotta nótái.”, *Déliabáb* I/4. (1853. január 23.), 125–126.; „Tiszaparti lakoma.”, *Déliabáb* I/7. (1853. február 13.), 216–220.; „Az álvirtuoz.”, *Déliabáb* I/19. (1853. május 8.), 599–605.; „Mezei álom.”, *Déliabáb* I/23. (1853. június 5.), 723–727.

94 *Hölgyfutár* IV/129. (1853. június 28.), 526. Ld. még: *Hölgyfutár* VII/255. (1856. november 5.), 1033.

95 Szilágyi János: *Lavotta János. A kor és az ember*. Könyvbarátok Szövetsége Kiadó, 1930, 41.

96 *Az álvirtuoz és Párviadal* című fejezeteket Bernát Gáspár édesapja, Bernát Mihály kéziratossal Lavotta-biográfijából vette át, s kételkedve bár, de Szilágyi is idézi őket életrajzában az elsőrendű forrás alapján. Ld. Szilágyi: i. m., 61–64., 76–77.

mi, regényes eszközökkel, de mindenképpen az általa jellegzetesnek vélt Lavottavonásokat, valamint az életút egyes állomásait emelje ki az olvasóközönség számára, a hegedűművész-zeneszerző történetének és karakterivének felvázolásával. Így sejlik fel a művészetére rendkívül büszke, kiemelkedő tehetségének nagyon is tudatában lévő, már széles körben ünnevelt fiatal Lavotta János alakja *Az álvirtuózban*;⁹⁷ sértődésre hajlamos, szangvinikus, könnyen indulatba jövő, de ugyanily könnyen kiengesztelődő természete a *Párviadalban*;⁹⁸ későbbi elharapózó alkoholizmusa és a nemesi barátok-támogatók között hanyódó, kiszolgáltatott vándorélete a *Mezei álomban*;⁹⁹ végül az idősödő, egyre inkább magába forduló, elmagányosodott, a már említett mecénások jóindulatából tengődő, s a muzsikálásra már csak egyre hosszabb kérésre rávehető komponista a *Tiszaparti lakomában*.¹⁰⁰ Ami mindezen epizódokat összeköti, az Lavotta termékeny, könnyen inspirálódó zeneszerzői kedve, ugyanis a történetek mindig egy-egy zeneköltemény megalkotásával zárulnak. Felmerül a kérdés, hogy a „Muravölgyi emlék”, „Mezei álom” és „Hevesi nóta” Lavottának az életrajz születése idején ismeretes és közkézen forgó művei lehettek-e (továbbá azonosíthatók-e a kéziratban fennmaradt opuszok valamelyikével), mely darabok ihletforrásként szolgáltak Bernát számára a történetek kiagyalásához, vagy ugyanúgy az ő fantáziájának termékei. Ami a *Lavotta nagybecsű három zeneművének jellemzése* című fejezetet illeti, az a zeneszerző három műve (*Nota Insurrectionalis Hungarica, A vadászat és Égi háború*) programjának hiteles tételenkénti leírása, magának Lavottának a tollából, mely az idősebb Bernát Mihályról szállt hagyatékként az ifjabbra, s került később a Zenede tulajdonába. Bernát rövidke megjegyzése a programok ismertetése után, miszerint a három darab zenei tulajdonságai azt mutatják, hogy Lavotta „már nemzeties jellegű magyar operán eszmélkedett”,¹⁰¹ inkább tekinthető Lavotta alakját és jelentőségét mindenáron hangsúlyozni akaró, mitizáló túlzásnak, semmint a művész valódi képességeit és intencióit feltáró ténynek.

Merthogy a tét igen nagy volt: bár a felületes szemlélőnek úgy tűnhet, hogy Bernát Gáspár Lavotta-biográfiája fő célul a virtuóz komponista különc alakjának és kalandos életútjának megfestését tűzte ki, a szerző szépírói vállalkozásainak sorát gyarapítandó, ám valódi, nyíltan is megfogalmazott törekvése az volt, hogy Lavotta Jánost a nemzeti hősök panteonjában helyezze el:

Zeneművei s nemes törekvése által nemzete siralmas állapotját enyhítgeté, mi kiviláglik onnan, hogy midőn a mult század végén honunkban a francia izlés túruralgó lett, s nemzeti szokásaink, öltönyünk meglőnek támadva: Lavotta zenészete mint egyedüli áll, azon idegen elemek között, melyek egész nemzetiségünket aradatként elboríták.

E válságos korszakban bár mily szép lelkes szavak szónoklatok is kösziklára vetett maglevén; a mindenki által érthető zene volt azon védszer, melynek megváltó hatása lőn.¹⁰²

97 Bernát: i. m., 11–21.

98 Uott, 22–32.

99 Uott, 33–40.

100 Uott, 41–48.

101 Uott, 56.

102 Uott, VI.

A fenti sorok némileg parafrázelt változatát olvashatjuk a *Vasárnapi Ujság* 1858-i Lavotta-portréjában:

Mindenki ismeré azon vészeket, mellyekkel az elharapózott idegen divat és majmolás a mult század végén nemzetiségünket, nemzeti szokásainkat és sajátságainkat fenyegette. Idegen elemek borították el köz- és magánviszonyainkat; *haldoklott még az emlékezet is*. De az *ébredés napja* nem soká késett s kik hivatást érezének magukban, a közélet különféle ágazataiban elfoglalák vezérállomásaikat.

Egy illy, szerényebb bár, de következeiseiben éppen olly fontos állomást foglalt el Lavotta János is.¹⁰³

Az idézetek II. József uralkodására utalnak vissza, akinek a magyar nyelvet, hagyományokat és az ősi államberendezkedést figyelmen kívül hagyó, a teljes magyar nemességet felháborító és maga ellen fordító rendelkezései olyan, idővel a társadalom egyre szélesebb rétegeit magába olvasztó ellenállást vontak maguk után, mely a nemzetiesedés, nemzetté válás irányába fordította Magyarországot. Ennek az *ébredésnek* – ahogyan a *Vasárnapi Ujság* megfogalmazza – volt része a *nemzeti csinosodás*, ami az egyre inkább áhított politikai önrendelkezésnek a kultúra különböző aspektusaira kivetülő, védelmezendőnek-megtartandónak, továbbá fejlesztendőnek tartott megjelenési formák összefoglaló neve volt. A nyelv és irodalom, valamint az öltözet mellett a magyar nemzeti identitás kialakulásában és a nemzeti eszme erősítésében – Európa többi nemzetével összehasonlítva csaknem egyedülálló módon – a zene is óriási szerepet játszott. A szabadságharcok leverését követő két évtizedes önkényuralom újfent arra készítette a nemzetet, hogy autonóm identitását hangsúlyozza és megerősítse, így nem csoda, hogy a zeneélet legfőbb vitakérdései is a sajátságos magyar zenei nyelv és identitás körül forogtak.

Amit tehát Bernát sugall, az a következő: ahogyan Lavotta zeneművei az invázióknak érzett idegen kulturális befolyás „védszeréül” szolgáltak a 18. század végén, ugyanúgy jelenthetnék a jelenkor politikai beszorítottságában és kilátástalanságában is a kapaszkodót az identitásában és önmaga képviselőjében meggyengült magyar nemzetnek.

Nemzedéki emlékezet, emlékezeti stratégia

Ehhez a ponthoz érkezve újra fölvehetjük azt a gondolati fonalat, amelyet látszólag a Frank-pórt fejtegetve már letettünk, lezártunk, s továbbhaladva össze is kapcsolhatjuk az emlékezeti stratégiák tárgyalásával.

A csárdás-vita legfontosabb tanulsága, hogy a benne részt vevő vitás felek eszmeileg és világnézetileg nagyjában és egészében mind ugyanazon az oldalon álltak, amely tényről könnyen elvonhatja a figyelmet a bizonyos fogalmak tisztázatlansága (lásd szaloniasság) körül kialakult félreértések sorozata, valamint a vitázók többségének Frank Ignác iránt érzett ellenszenvé. Aminek ellenében, amivel szembe-

103 *Lavotta János*, 409. (Kiemelések tőlem.)

helyezkedve ez a diskurzus ténylegesen létrejött, az az eszmei értelemvilág, s az értelemvilágot teremtő személyek – egy egész nemzedék – látványosan távol maradtak a párbeszédőtől. Úgy látszik, hogy az írásokban oly gyakran emlegetett „fiatalok”, nemzeti érzelmeik meggyökereztetéséért fáradozó, és ízlésbeli kiművelésükért aggódó hangok ide vagy oda, nem érezték magukat megszólítva – senki nem akadt az ifjabb generációk soraiból, aki hajlandó lett volna megvédeni a csárdások becsületét, s kiállni a korabeli általános zenei ízlés mellett. Ennek oka minden valószínűség szerint az, hogy nem látták szükségét az újabb zenei stílus létjogosultsága bizonygatásának, hiszen számukra épp olyan magától értetődően jelentette a csárdásirodalom a magyar zenei anyanyelvet, amennyire az idősebb nemzedéknek a verbunkos muzsika. Az előbbi még nem szorult deklarációra, mivel új volt és evidens, az utóbbi viszont már nagyon is, tekintve, hogy eljárt felette az idő.

A fentebb említett világnézeti egység háttérében a szociológiai értelemben vett, Mannheim Károly fogalmával meghatározott *nemzedéki egység* áll.¹⁰⁴ A folyton az eredetiség mellett kardoskodó ítések (de ide értendő Bernát Gáspár, Lavotta életrajz-írója is) életkorát, azaz – Mannheim terminológiája mellett maradván – *nemzedéki elhelyezkedését* vizsgálva ugyanis kitűnik, hogy majdnem mindannyian ugyanabban az időintervallumban, és ugyanabba a társadalmi-történeti életközösségbe születtek bele. Az ő példájukon nagyon jól bemutatatható, hogyan lép szintet az elhelyezkedés *nemzedéki összefüggéssé* a közös sorsban, valamint a nagyon hasonló élményekben és szellemi áramlatokban való részesedéssel, továbbá hogyan kovácsolódnak nemzedéki egységgé egymástól fizikailag távol élő, de az összefüggés mentén szellemi-gondolati síkon egymáshoz közel álló egyének azáltal, hogy azonos reakciókat adnak a generációjukat megtermékenyítő és összekapcsoló tudattartalmakra.¹⁰⁵

A nemzedékek közötti elvi különbségek mindamelllett a Frank-pörben is megjelentek: így lehet, hogy Ujfalussy Lajos, aki megdorgálja Fáy a „régie elveivel ellenkező nézeteiért”, végül is arra a megállapításra jut, hogy azok az elvek nem is igazán a gróf sajátjai, mivel láthatóan nem érti a lényegüket, valódi értelmüket. Mindez csakis Fáy életkorával és társadalmi helyzetével magyarázható Ujfalussy szerint, hiszen előbbi gyerekként nem hallhatott magyar zenét, felnőttként pedig, újólág ismerkedve a klasszikus magyar szerzőkkel, a művek nemzeti szellemiségét már nem sikerült magáévá tennie.¹⁰⁶ Néhány rendelkezésre álló adatból kikövetkeztethető, hogy Ujfalussy valószínűleg nem beszélt mellé, amikor Fáy a magyar zenei műveltségben való fiatalkori foglalkozásait felrótta: az ifjú gróf 1830 és

104 Mannheim Károly: „A nemzedékek problémája.” [1928]; úő: *Tudásszociológiai tanulmányok*. Budapest: Osiris, 2000, 201–253.

105 Uott, 231–236.

106 „Elismerem, hogy a gróf virtuóz zongoraművész, de ifjabb éveiben, azon körből, mellyben élt, már ki volt a magyar zene küszöbölve, s így gyermek éveiben nem szívhatta be a szellemet, mellynek a magyar zenén el kell ömleni; vagy nem helyesen fogta fel a már férfi korában megismerni kezdett Lavota, Csermák, Bihariféle (klasszikus) magyarokat, ha azt mondja: hogy 'már holmi cserebogárféle melódiákkal többé nem lakhatunk jól, és saloni gondolatokat kell a zenébe önteni.' – Hát mi az, mit ezek palotás magyarjaikban kifejeznek? Nem a legfelemelkedettebb saloni gondolatok-e azok!?” *Ujabbkori magyar tánc-zeneszerzőink*, 20.

1835 között rendszeresen, évente többször tartott muzsikai akadémiákat a fíji birtokon, azonban ezen alkalmakon nem magyar, hanem bécsi klasszikus zenét adtak elő.¹⁰⁷ Fáy csak később költözött a Sopron megyei Fülesre, s itt, az észak-nyugati országészben, amely bölcsője és egyben legtermőbb földje volt a verbunkos zenének, került közeli kapcsolatba magyar szerzők műveivel – ezeket majd’ három évtizeden keresztül gyűjtögette és tanulmányozta.¹⁰⁸

Bár Ujfalussyról nincsenek ilyen jellegű pontos adataink,¹⁰⁹ azonban a Fáy életkorát firtató megjegyzéseiből kiindulva feltehetjük, hogy legalább 10–15 évvel idősebb volt a grófnál, vagyis egy még korábbi nemzedékhez tartozott. A generációk közötti gondolati és világnézeti különbségeken túlmenően – amelyek a felületes szemlélő számára csak az idősebbeknek a fiatalok felé irányuló dorgálásában nyilvánulnak meg – egy sokkal mélyebb és tekintélyesebb szakadék is húzódik, nem csak a Frank-pörben polemizálók, hanem az egész magyar tánczene emlékezetét strukturáló, s az emlékezhelyet konstituáló nemzedéki egységek között is.

Ez az emlékezeti megosztottság szolgálhat végső magyarázatul arra, miért üt el olyannyira Balla Károly Bihar-emlécsillámának és Csermák-jelenetének, valamint Mátray Gábor szintén Bihariról írott lexikoncikkének hangvétele és megközelítésmódja a Fáy- és Bernát-féle életrajzokétól. Balla és Mátray a verbunkos zenei stílus és mesterek virágkorában született, nőtt fel és érett férfivá,¹¹⁰ ráadásul Balla személyes ismeretségben is volt Biharival; számukra mindaz, amit Fáyék már csak közvetetten, felmenőiktől sajátíthattak el, a legsajátabb és legvalóságosabb élmény volt, melyből aztán élő, organikus, mindenfajta mitizálástól mentes emlékezet érlelődött az 1850–60-as évekre. Ezekben az évtizedekben tehát két nemzedék két, egymástól működési módjában különböző emlékezete létezett együtt: a Balla–Mátray tengely kommunikatív, valamint a Fáy–Bernát nemzedéki egység kulturális emlékezete.

A Jan Assmann-i emlékezetelmélet szerint az emlékezés két modusát – kommunikatív és kulturális emlékezet – időben a kommunikatív emlékezet akár 3–4 nemzedékre is kiterjedő, informálisan és organikusan hagyományozódó, körülbelül 80–100 évre kiterjedő intervalluma határolja el egymástól.¹¹¹ Ha eszerint gondolkodunk, elsőre érthetetlennek tűnik, hogy az atyák típusosan a kommunikatív modusba tartozó emlékezete hogyan változhatott ennyire rövid idő (kb. 30–50 év) alatt kulturális emlékezetté, azaz hogyan intézményesülhetett és szakralizálódhatott a verbunkos mesterek és műveik még nem oly rég letűnt jelenléte az utódok

107 Gulyás Zoltán: „A fíji Fáy-kastély”, *Széphalom* 7. A Kazinczy Ferenc Társaság Évkönyve, 1995, 18.; *Brockhaus-Riemann Zenei Lexikon*, I. Budapest: Zeneműkiadó, 1983, 556–557.

108 *Vasárnapi Ujság* V/5. (1858. január 31.), 58.

109 Bizonyossággal csak annyit tudunk, hogy az Ujfalussy nemesi család ó-pályi ágának leszármazottja; 1848–49-ben Szatmár megyei képviselő, valamint a nagykárolyi református egyházmegye főgondnoka volt. In: Nagy Iván: *Magyarország családai*, XI. Pest, 1865, 382–383.

110 Balla 1792. április 2-án született Nagykőrösön, Mátray 1797. november 23-án, Nagykátán. Fáy születési éve kb. 1809 (nem biztos adat), míg Bernát Gáspár 1810-ben született.

111 Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1999, 49–56.

számára, a szerves és köznapi hagyományozódás helyett. Erre a kérdésre tulajdonképpen valamennyire választ ad maga Assmann is, amikor arra hívja fel a figyelmet, hogy a kétfajta emlékezet egyrészt alkothat két önálló rendszert – ahogyan az ő általa elsősorban vizsgált antik civilizációk esetében történik –, másfelől viszont jellemzőbb a fokozatos átmenet modellje, amely a modern nyugati társadalmak emlékezeti struktúráinak is tulajdonsága.¹¹²

A leginkább adekvát és még tisztább képet nyújtó választ azonban Pierre Nora adja meg, amikor a történelem felgyorsulására és „minden elmúlt dolog globális észlelésének a véglegesen befejeződött múltba való egyre gyorsabb átbillenésére” figyelmeztet¹¹³ – vagyis az Assmann által meghatározott két emlékezeti mód, a kommunikatív és a kulturális közötti hasadék sodródásának nagyobb sebességére.¹¹⁴ Az emlékezet korából a történelem korába történő átlépés a felejtés egyre korábban bekövetkező megindulásával és lezajlásával jár együtt – esetünkben a történelmi korba lépett magyar nemzet küzd azzal, hogy valamilyen módon fenn-tartsa az önnön identitása elidegeníthetetlen részének tartott magyar zene emlékezetét. A felejtés megakadályozására, a (történelmivé váló) idő megállításának szándékával alkotja meg a kollektív emlékező közösség az emlékezhelyeket,¹¹⁵ ami más megközelítésben az emlékezés tárgyának a kulturális emlékezetbe való hirtelen átmenekítését is jelentheti.

Az a nemzedéki egység tehát, amely Fáy és az ifjabb Bernát nevével fémjelvezhető, hozzá létre a verbunkos, avagy a magyar tánczene emlékezhelyét: megmennteni próbálva ezáltal az 1780 és 1820 közé tehető klasszikus kor emlékét, amelyben a magyar zene olyan identitásőrző szimbólumként szolgált, ami jóval később, a neoabszolutizmus korában is a nemzeti önazonosság ugyanannyira hasznos jelképének bizonyult. Ennélfogva a verbunkos emlékezhely nem pusztán a verbunkos zeneszerzők személyének és zenéjének az emlékét szakralizálja és tartja fenn, hanem a már említett II. József-i abszolutizmus mementójául is szolgál. A magyar tánczene elfelejtése, s ezzel együtt a behódolás az új stílusok uralmának egyenlő lett volna a magyarság akkori küzdelmeinek és hányattatásának elfelejtésével – emlékezetben tartása azonban egyúttal elősegítette a megpróbáltatások feletti győzelemre való emlékezést, amely ebben az újfajta – bár réginek érzett – önkényuralomban elengedhetetlennek bizonyult.

Ellenemlékezet

A neoabszolutizmus évei nem csak azért jelentik kiemelkedő időszakát a magyar tánczene emlékeztörténetének, mert a verbunkos ezen évek alatt szilárdul meg és működik a legteljesebb értelemben véve emlékezhelyként a fentebb hosszasan

112 Uott, 56.

113 Pierre Nora: „Emlékezet és történelem között – A helyek problematikája”. In: uő: *Emlékezet és történelem között. Válogatott tanulmányok*. Szerk. K. Horváth Zsolt, Budapest: Napvilág, 2010, 13.

114 Uott, 49.

115 Uott, 28.

részletezett törekvéseknek köszönhetően –, hanem azért is, mert ekkor veti el Liszt Ferenc annak a 20. századra megerősödő ellenemlékezetnek a magvait *A cigányokról és a cigányzenéről Magyarországon* (*Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*) című könyvében,¹¹⁶ melyek hosszú távú hatásai a nemzeti emlékezet mellett a tudományos zenetörténet-írásban is (különösen a külföldiben) markánsan érződnek majd. Hamburger Klára kutatásaiból,¹¹⁷ valamint Lisztnek a könyvben föllelhető saját megjegyzéséből tudjuk,¹¹⁸ hogy a művész magyar zeneértő ismerőseitől és barátaitól gyűjtött anyagot *A cigányokról* megírásához, többek között Mátray Gábertól, Erkel Ferenctől és gróf Fáy Istvántól, akik minden, az 1850-es években megjelent, a magyar zene és a cigányok kapcsolatát, valamint a híresebb zeneszerzők életét tárgyaló írásmű német nyelvű fordítását megküldték neki segítségül. Az először 1859-ben publikált végeredményből mégis az derül ki, hogy Liszt nem igazán vette figyelembe az említett tanulmányok következtetéseit műve megírásakor, vagy legalábbis igyekezett azokat saját koncepciójához illeszkedően relativizálni és kérdésessé tenni, miáltal egy teljesen új elméletet sikerült megalkotnia a magyar zene származástörténetét illetően.¹¹⁹ Liszt vállalkozásának célja az volt, hogy rehabilitálja a „cigányművészetet”, a hagyományosan magyarnak tartott dallamok eredeti forrásaként jelölve meg azt, vagyis hogy jogos és valódi szerzőinek, a cigányságnak szolgáltatssa vissza a zenét, melyet a magyarok igazságtalanul vettek nemzeti tulajdonukba – egy elveszettnek vélt cigány-eposzt igyekezett rekonstruálni a nyugat-európai romantika korabeli egzotizmusának és orientalizmusának szellemiségében.

Ebben a dolgozatban nem térek ki ennek részletezésére, ahogy *A cigányokról* hazai recepciójára sem, azaz arra az országos, egységes főlháborodásra, valamint a napilapokban és irodalmi jellegű folyóiratokban egyaránt legalább fél évig, ha nem tovább forrongó polémiára, amelyet Liszt Ferenc könyve kiváltott, mivel azt Hamburger Klára korábban már részletesen tárgyalta.¹²⁰ Mindenesetre annyit célszerű itt mégis megjegyeznünk, hogy nemcsak a kortársak határolódtak el a könyv állításaitól, hanem a 20. századi, s a jelenlegi kutatások eredményei is mind az egységes és erős cáfolat irányába mutatnak.¹²¹ Nem fejtem ki továbbá Liszt ellen- vagy alternatív emlékezetként működő, újonnan alkotott zenei származástörténetét, egyrészt a téma sokrétűsége és tágabb, a magyar zene – cigány zene kérdéskörének kontextusába illeszthetősége miatt, másrészt pedig azért, mert az az *eredet* fogalmának problematikáját is érintené, amely fogalom messze nem azonos azzal, amit a kortársak az *eredetiség* alatt értettek. Jelenleg csak arra szeretnék koncentrálni,

116 Tanulmányomban az 1861-ben megjelent, Székely József magyar nyelvű fordítását használtam fel: Liszt Ferenc: *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon*. Pest: Heckenast, 1861.

117 Hamburger Klára: „Liszt cigánykönyve Magyarországon”; uő.: „*Nem pusztán zenész*”. *Tanulmányok Liszt Ferencről*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2019, 121–147.

118 Liszt: i. m., 281., 291.

119 Hamburger: i. m., 122–123.

120 Hamburger: i. m.

121 Ld. pl.: Hamburger: i. m., uő.: *Liszt és a cigányok*; uő.: „*Nem pusztán zenész*”. *Tanulmányok Liszt Ferencről*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2019, 106–117.; legrészletesebben: Sárosi Bálint: *Cigányzene*. Budapest: Gondolat, 1970.

hogyan is láttatta Liszt a virtuóz triászt művében, s majd, hogy ez az ábrázolás hogyan viszonyul azokhoz a már bőségesen kifejtett emlékezet-stratégiákhoz, amelyek meghatározták a verbunkos szerzőkről szóló hazai közbeszédet.

Márpedig *A cigányokról*, a Magyarországon általánosan elterjedt nézetekkel szembehelyezkedve, teljesen más megvilágításba helyezi Lavotta, Bihari és Csermák zeneszerzői hármását, s közöttük egy a megszokottól eltérő értékhierarchiát állít fel: míg Mátray Gábor korábban magát mentegetve vetette papírra a cigány Bihari életrajzát – mely biográfiát egyébként Liszt teljes egészében közli –, addig Liszt műve szellemiségével konzekvensen őt emeli ki a virtuózok közül mint a cigány művészet leghíresebb és legragyogóbb tehetségét.¹²² Ebben az elmélet mellett szerepet játszott az is, hogy Liszt még gyermekként, 1822-ben élőben hallotta Biharit muzsikálni, s ez az élmény meghatározó, „hatalmas varázst gyakorlott” rá;¹²³ olyannyira, hogy egy levelében egyenesen a „nagy cigány-Paganini”-ként utalt a hegedűművészre.¹²⁴ Liszt Bihari-jellemzése a hegedűvirtuóz ismert életrajzaiból kirajzolódó képpel egybevág, azon túlmenően pedig fontos felismerése, hogy Biharit a tanultság és a képzésben való szorgalom, valamint az ezekre való törekvés hiányából fakadó korlátok választották el annak lehetőségétől, hogy zeneszerzőként neve örökre fennmaradjon.¹²⁵ Liszt utalást tesz Bihari korát megelőző sztár státuszára is, amelyre cigány származása ellenére emelték őt a legmagasabb társadalmi körök – szerinte a celebritás-létmód egyedisége már önmagában hangsúlyozza Bihari jelentőségét.¹²⁶

Csermák emlékezetét csak Fáy István *A nagy világ képekben* című gyűjteményben megjelent írása mentette meg *A cigányokról* elsősorban külföldi olvasókönösége számára. Említett Fáy gróf Lisztnél nem melleleg „a cigány művészet szenvedélyes imádójává”¹²⁷ lép elő, amely állítás, ismerve Fáynek a magyar zene szentségét illető, sokszor tett hitvallását, erősen komikus színezetben tűnik föl. Liszt soraiból kiviláglik, hogy némi jóindulatú szépszissel viseltetik Csermák magyarországi hírneve iránt, s főleg nem azonosul azzal a beszédmóddal, amellyel a zeneszerzőt volt szokás magasztalni.¹²⁸ Tekintve a bámulatot, mely Csermákot övezte,

122 Liszt: i. m., 278., 280.

123 Uott, 279.

124 Liszt Ferenc levele Kertbeny Károlynak 1854. április 14-én, In: *Liszt Ferenc válogatott levelei (1824 – 1861)*, vál. Eckhardt Mária, Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 159.

125 Liszt: i. m., 297–299.

126 „Ezen személyiség sokkal híresebb volt a maga korában, s azon tény, hogy egy e fajbéli művész népszerűvé válik századunk előkelő világában, melyben magyarok és cigányok közt eredettől fogva létező rokonszenvek, a többi aristocratikus Európától áthatott túralalgó nézletmód és erkölcsök mellett, csak gyöngén lehetének képviselve, ezen tény, mondjuk, sokkal nevezetesebb, mintsem hogy biographiája ér[v]ekkel ne bírna.” Uott, 281.

127 Uott, 291.

128 „Egyik barátunktól, gróf Fáy Istvántól, (...) egy nap néhány sort kaptunk a szegény Csermákról, melyek életének fő körülményeit tartalmazzák s fogalmat adnak azon cultusról, melyet emlékének szentelnek, valamint azon pathetikus, magasztos stylről, melyet Magyarországbán rendszeren használnak, ha róla van szó. Közöljük itt ezt a lapot, a nélkül hogy felelősséget vállalnánk ezen fölkiáltásokkal s apostrophékkal megszakított dicsérő beszédért.” Uott, 291–292.

valamint műveinek ismeretében – „melyek a cigány művészet legkiválóbb tulajdonait foglalják magukban” – Liszt felveti annak a lehetőségét, hogy a komponista talentuma talán eredeti cigány forrásból táplálkozik, azaz Csermák valamilyen úton-módon cigány származású kell, hogy legyen, mivel mással nem magyarázható a cigány művészetben való jártassága és autentikussága.¹²⁹ Ehhez az elképzeléshez azonban ő maga sem ragaszkodhatott túlzottan, ugyanis a későbbiekben már inkább azzal próbálta hosszasan indokolni Csermák megőrülését és tragikus végét, hogy azok egyenes következményei voltak úgynevezett elcigányosodásának.¹³⁰

Emlékezzünk csak vissza Tóth Kálmán költeményére, amelyben Csermákot a művei tökéletlenségét okozó külföldi mivolta, s az ennek helyrehozhatatlansága felett érzett frusztráció taszította végzetesen rossz állapotba. Ezzel a meglátással annyiban rokonítható Liszt nézőpontja, hogy szintúgy valamilyen nemzetiségi-etnikai hovatarozást és létmódot határoz meg a művészi teljesítőképesség előfeltételeként. Ha tehát valaki a cigány művészetben kíván maradandót alkotni, annak először cigánnyá kell változnia. Liszt értelmezésében Csermák lezüllése ennek az elvárt metamorfózisnak volt balul sikerült kísérlete: civilizált emberként felnőve süllyedt vissza abba a primitív állapotba, amelybe a cigányok beleszületnek, s aminek elviselésére ők természetes ellenállóképességet fejlesztenek ki. Ez a rezisztencia viszont nem adatik meg annak, aki nem születése folytán, hanem önszántából kerül ebbe a helyzetbe.¹³¹ Egyértelmű, hogy Lisztet Csermákban is csak élettörténete romantikus és regényszerű interpretációjának lehetősége érdekelte, kizárólag azok a vonások, amelyeket ő cigányszerűnek ítélt meg, s amelyek által Csermák beilleszthetőnek bizonyult az általa konstruált cigány-eposzba.

Bihari mellett jelentőségben tehát meglehetősen eltörpül Csermák és Lavotta, kivált az utóbbi, akire csak egy rendkívül rövid lábjegyzetet veszteget Liszt, mondván, hogy „életpályája kevés különöst nyuj[t]”.¹³² Lavotta illetén zárójelbe tételének az is magyarázata lehet, hogy Liszt nem jutott hozzá az életrajzához; bár Bernát Gáspár Lavotta-biográfiája másfél évvel korábban megjelent és elérhető volt, nem fordították le idegen nyelvre, arra pedig nyilván Liszt egyetlen magyar ismerőse sem vállalkozott, hogy németre ültesse át a többi bekért cikkhez viszonyítva igen hosszú életrajzot. De még valószínűbb, hogy Lavotta mellőzése Liszt koncepciójának szerves és természetes rész volt: hiszen hogyan is lett volna összeegyeztethető Lavotta mint magyar nemesi vér elismertsége és népszerűsége a cigány

129 „Egy költő-művész eljuthat annyira, hogy rokonszenves ihlet által azonosítván magát a szellemmel, mely e dallamokban uralkodik, ezeket szavalhatja, előadhatja; de hogy mintegy természetünkhez ragadt illatot leheljük ki, erre azon természethez kell tartoznunk, melynek ez illat sajátja.” Uott, 291.

130 Uott, 300–302.

131 „Csermák véres áldozata ezen kegyetlen ellentétnek, melyben az létezik, ki civilisációnkhoz tartozó köreinkben nevelkedvén, aztán kísérli meg azon eredeti állapotba visszatérni, melyből a cigányok nem akarnak kilépni.” Uott, 300.; „Csermák köztünk polgárisult emberek közt nőtt fel, a mi nevelésünket nyeré, gyönyöreinket élvezé, ételeinket izlelé; midőn cigánynya akart lenni, hogy mint valódi cigány énekeljen, fölülmúlá e vállalkozás az ő erejét s vakmerőségeért a legborzasztóbb szerencsétlenséggel lakolt.” Uott, 302.

132 Uott, 290.

művészet diadalmenetével, melynek – mint láttuk – Bihari volt legkiemelkedőbb csillaga? Ezt az ellentmondást a nem kívánt elemek elrejtése mellett azzal oldja fel Liszt, hogy a virtuóz triász másik két tagjának említésekor hangsúlyozza: „Lavota és Csermák a leghiresebbek valának azon magyarok közt, kik névre tettek szert az által, hogy a cigányok virtuózításának sajátos vonását utánozák.”¹³³ Lavotta és Csermák egyszerű utánozókká devalválása nem egyszerűen a feje tetejére állít, mint inkább megsemmisít a nemzet kollektív emlékezetében kulmináló minden addigi erőfeszítést, mellyel kettejük nevét halhatatlanná igyekeztek tenni. Liszt ezen kijelentése bálványdöntésként és kultuszrombolásként értelmezhető az emlékezeti keretrendszerben; de állítása még annál is súlyosabb: egy lassan, de biztosan a jövő felé induló ellenemlékezet megalapítása, továbbá emlékezhely-dekonstrukció.

Visszatérve a nemzedékek problematikájához, bár Liszt *nemzedéki elhelyezkedése* azonos a Fáy-Bernát kortársi csoportéval, eltérő nyelvi, szellemi és kulturális szocializációjának, valamint életútjának köszönhetően nem hogy *nemzedéki egységről*, de még *nemzedéki összefüggésről* sem beszélhetünk esetében, amely hozzákapcsolhatná őt az említett emlékezeti közösséghez. Kiesve ebből a nemzedéki-emlékezeti egységből, nem részesülvén annak elbeszéléseiből és rítusaiból nem is csoda, hogy nem értette *A cigányok* megjelenését követő, ellene irányuló támadásokat – amelyek ebben az értelemben csak viszonzásai voltak az ő deszakralizációs ütéseinek, amelyekkel a magyar tánczene emlékezhelyét sorozta meg tudtán kívül.

ABSTRACT

ÉVA FEHÉR

ORIGINALITY AND MEMORY

*The Reception of the ‘Three Virtuosi’ in Literature and the Press
Between 1849 and 1867*

The central term of discussion and controversy about music in the decades of neoabsolutism (1849–1867) was originality, which was inseparable from its national context. Music critics and experts thought that the most genuine source of national Hungarian music could be found in the classical era of verbunkos music (ca. 1780–1820), especially in the compositions of the so-called ‘three virtuosi’, János Lavotta, Antal Csermák and János Bihari. The debate over the composer Ignác Frank, taking place in the most relevant weekly paper of the second half of the 19th century, showed the typical narratives of pro-verbunkos and anti-csárdás thinking. While the old verbunkos music was considered genuine and national, the new csárdás was stigmatized as fake and antinational. Behind this artificially created opposition of the two genres one can detect the conflict of two distinct generations that interpreted the term ‘national’ differently.

Beside the demanding and continuous search for originality in music of both the present and the past, a powerful cult of the ‘three virtuosi’ started forming via the narratives of the biographies and memoirs about the composers published in the 1850’s and 1860’s. The article explores the similarities and differences of these recollected stories and outlines the significant patterns that lead us to the realization of how the collective memory of the Hungarian nation established the site of memory (*lieu de mémoire*) of verbunkos music. Politically stuck in the neoabsolutist Habsburg régime, music was the only legitimate way to remember an era when hopes had still been high and the nightmare of the lost War of Independence had not yet threatened.

Finally, readers can briefly witness how Ferenc Liszt’s book *Les Bohémiens* established a counter-memory of verbunkos music, interpreting the significance of the ‘three virtuosi’ differently.

Éva Fehér (b. 1989) studied literature, linguistics and Hungarian studies at the University of Debrecen. Now she is working on her doctoral thesis as a postgraduate at the same institution. Her research focuses on the mnemohistory of Hungarian verbunkos music in the 19th century.

Kusz Veronika

DOHNÁNYI MEGVÁDOLÁSA A MAGYARORSZÁGI ÉS A KÜLFÖLDI MAGYAR NYELVŰ SAJTÓBAN 1945 ÉS 1948 KÖZÖTT*

„Felöltöm képletesen a védőügyvéd talárját” – írja Breuer János a „Dohnányi meghurcoltatása” című tanulmányában –, és „feltárt dokumentáció hiányában megkísérlem *fiction*-formában felidézni mindazt, ami az igazoló bizottságban elhangozhatott” Dohnányival kapcsolatban.¹ A tanulmány az éppen csak elinduló kutatások első tudományos publikációjában, a *Dohnányi Évkönyv 2002* című kötetben jelent meg, ami jelzi, milyen erősen foglalkoztatta a közvéleményt a zeneszerző politikai ügye, illetve milyen fontos volt, hogy az MTA Zenetudományi Intézetben frissen megalakult Dohnányi Archivum megfogalmazza álláspontját ezzel kapcsolatban. Tapasztalataim szerint az érdeklődés az azóta eltelt közel húsz év alatt sem csökkent, aminek részben persze az is az oka, hogy Breuer tanulmánya távolról sem válaszolta meg a felmerülő kérdéseket. Nemcsak a cikk szerény terjedelme, de – mint az idézett szövegrészben is írja – a forrásanyag feltáratlansága miatt sem.² Ennél is nagyobb probléma, hogy Breuer nem túloz, amikor „védőügyvéd”-ként aposztrofálja magát, s a monográfus Vázsonyi Bálint nyomában, írását az ő emlékének ajánlva, egyértelműen alaptalan rágalomhadjáratként interpretálja, és ennek megfelelően történeti értelemben elbagatellizálja a Dohnányi-recepciót döntően meghatározó eseményeket. Breuer és mások ilyen, nyilván a jóindulatú elfogultság diktálta megközelítése miatt,³ sajátos módon ma egyszerre tapasztalhatjuk a Dohnányi személyét és életművét beárnyékoló, indokolatlan előítéleteket, és az

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj és az Új Nemzeti Kiválósági Program támogatásával készült. A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Breuer János: „Dohnányi meghurcoltatása”. In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2002*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002, 67–76.; ide: 69.

2 Más kérdés, hogy Breuer kellően körültekintő sem volt: nemcsak nem tett kísérletet arra, hogy az alapvető forrásoknak utánanézzon (például a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem irattárában), de a 2002-ben már közreadásokban is elérhető dokumentumokat is ignorálta, így már kiindulópontja is – miszerint a vád kifejezetten a zeneakadémiai igazolóbizottságból indult ki és Dohnányi háborús bűnösneként való listázása bizonytalan – téves.

3 Ld. még: Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971; Budapest: Nap Kiadó, ²2002, 271–288.; Breuer János: „Töredékek Dohnányiról III. A Zenei Kamara körül”, *Muzsika* 41/11. (1998. november), 19–21.; Murányi Gábor: „Fogáskérdés. A bűnbe kevert Dohnányi Ernő”, *HVG [Heti Világgazdaság]* 24/33. (2002. augusztus 17.), 77–79.

olyan, gyakran feltűnő, leegyszerűsítő kijelentéseket, miszerint „ártatlanul minősítették háborús bűnösnek Dohnányi Ernőt”⁴ vagy „rágalom törte ketté pályáját”.⁵ A 2019-ben elnyert Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával megvalósuló kutatásom során ezért a „Dohnányi-ügy” szisztematikus feltárására és Dohnányi korábbi, a vádakhoz vezető, politikai szempontból is értelmezhető zeneéleti tevékenységének vizsgálatára vállalkoztam. Az alábbi tanulmány, mely az egyik első publikáció ebben a témában, az ügy korabeli sajtóreceptióját igyekszik összefoglalni, aminek azért van jelentősége, mert a sajtóban megjelentek feltételezésem szerint jobban befolyásolták Dohnányi 1944 utáni magyarországi megítélését és receptiójának alakulását, mint a hivatalos vádiratok, de legalábbis nagy szerepet játszottak a Dohnányi személye körüli, mindmáig tartó bizalmatlanság és bizonytalanság kialakításában.⁶

A hivatalos vádak

A „külföldre szökött” Dohnányi Ernő ellen azért adott ki a Budapesti Népbíróság 1947. október 16-án elfogatóparancsot, mert megítélése szerint

a rádió útján huzamosabb időn keresztül olyan állandó jellegű és folyamatos tevékenységet fejtett ki, amely alkalmas volt arra, hogy a fasiszta és demokráciaellenes irányzat elterjesztése és megerősítése végett vagy a faji és felekezeti gyűlölet felkeltése illetőleg ébrentartása céljára a közvéleményt jelentős mértékben befolyásolja és az országra káros irányba terelje.⁷

Meg kell jegyezni, hogy ez az irat nemcsak a forrásanyag talán legsúlyosabb dokumentuma, de az egyik utolsó is a kronológiában. Az elfogatóparancsuk ugyan is nem lett következménye; elkészülése egy reménybeli külpolitikai fordulat eredménye volt, melynek alapja, hogy a másfél év óta szünetelő kiadatási ügyek folytatására az angolszász országoktól „sürgető kérelmünkre konkrét formában határozott ígéret érkezett külképviseletünk útján”.⁸ Hogy a „határozott ígéret” mennyiben jelentett valós szándékot, erősen kétséges. Egyrészt mert Dohnányi nem sokkal később nagy sikerű és nagy sajtónyilvánosság előtt zajló írországi, illetve angliai

4 A szerző nélkül megjelent ismeretterjesztő cikk címe: *Múlt-kor* (2020. július 27.)

> <https://m.mult-kor.hu/artatlanul-minositettek-haborus-bunsnek-dohnanyi-ernot-20200727> < (utolsó elérés: 2020. július 4.).

5 Cservenka Judit recenzójának címe: *Felvidék.ma* (2017. december 8.)

> <https://felvidek.ma/2017/12/ragalom-torte-meg-palyajat/> < (utolsó elérés: 2020. július 4.).

6 A hivatalos vádak összefoglalását ld. „A Dohnányi-ügy első hulláma (1945–1946)” című tanulmányomban, amelyet a Laskai Anna és Oszvárt Viktória szerkesztésében megjelenő *Dohnányi-tanulmányok 2021* című kötetben publikálok 2021 késő tavaszán. A teljes anyagot összefüggően monográfiában tervezem megjelentetni.

7 „Elfogatóparancs [Dohnányi Ernő ellen] / [olvashatatlan aláírás] tanácsvezető bíró és népbírák”, 1947. október 16. „[A terheltek nevei:] Dohnányi Ernő / [Az ügy tárgya:] kiadatás” c. iratborítékban (Budapest Főváros Levéltára, HU_BFL_XVII_1518_1945_igazolasiugy_Zenemuveszeti_Foiskola_Dohnanyi). A továbbiakban: BFL XVII.1518.

8 Mátrai Sándor: „Ötezer háborús bűnöst adnak ki”, *Kis Újság* 1/61. (1947. szeptember 6.), 3.

turnén vett részt, melynek keretében 1947. november 3. és december 7. között összesen 14 koncertet adott – ekkor mutatta be 2. zongoraversenyét (Op. 42) is. Országszerte előre meghatározott program szerint utazott tehát, letartóztatására vagy arra tett kísérletre azonban nem került sor.⁹ Másrészt ezt követően csupán egyetlen dokumentum maradt fenn megvádolásával kapcsolatban, mégpedig egy 1949 júliusában kelt igazolás, mely már azt rögzíti: „a budapesti népügyészség a nevezettel szemben folyamatba tett nyomozást [...] megszüntette”.¹⁰

A Budapesti Fővárosi Levéltárban, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Irattárában, az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában és Dohnányi amerikai hagyatékaiban őrzött dokumentumok tanúbizonysága szerint a hivatalos vizsgálat lényegi része az 1945 tavasza és 1946 ősze közt eltelt másfél évben zajlott le. Legfontosabb eseményeinek kronológiáját a következőképp lehet röviden összefoglalni.¹¹ A Dálnoki Miklós Béla vezérezredes által vezetett, Debrecenben székelő Ideiglenes Nemzeti Kormány (1944. december 22.–1945. november 15.), mely már felállítása napján nyilatkozatban vállalta a felelősségre vonások megkezdését,¹² 1945. február 9-én összeállította a háborús bűnösök első listáját,¹³ melyet a február 16-ára keltezett „I. Kimutatás. A háborús bűnösökről, a fegyverszüneti egyezmény 14. §-ához” című dokumentumban rögzített.¹⁴ E dokumentumban mintegy 100 név szerepel, a vezető politikusoké mellett Dohnányi Ernő is. A lis-

9 További kutatások tárgyát képezi, hogy a Dohnányival ekkor együtt említettekkel szemben (ld. például az előző jegyzetben idézett cikkben) milyen eljárást alkalmaztak.

10 A levélváltást közli: Gádor Ágnes–Szirányi Gábor: „Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában. III. rész: 1941. július–1949. július”. In: Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2005*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006, 422–423.

11 A háborús bűnösök felelősségre vonásának, a népbíróságok és az azok felállítását lehetővé tevő törvények, rendeletek történetének áttekintése során a következő szakirodalmi forrásokra támaszkodtam: Lukács Tibor: *A magyar népbírói jog és a népbíróságok (1945–1950)*. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó–Zrínyi Kiadó, 1979; Balogh Sándor (szerk.): *A magyar parlament 1944–1949*. Budapest: Gulliver Lap és Könyvkiadó, 1991; Ujváry Gábor: „Hóman Bálint 1946-os népbírói pere és annak 2015-ös újratárgyalása”. In: uő (szerk.): *Hóman Bálint és népbírói pere*. Budapest–Székesfehérvár: Ráció Kiadó–Városi Levéltár és Kutatóintézet, 2019, 163–195.; Soós Mihály: „A háborús és népellenes bűntettek feltárásainak forrásai a történeti levéltárban”, online is elérhető publikáció az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára honlapján [„megjelent: Trezor 3. 81–106”], https://www.abtl.hu/iratok/cikkek/soos_haborus (utolsó elérés: 2020. július 5.).

12 „A magyar szabadságharc győzelmének, függetlenségünk és államiságunk helyreállításának elengedhetetlen feltétele Magyarország demokratikus átalakítása. Ennek megfelelően az Ideiglenes Nemzeti Kormány hatályon kívül helyezi az összes népellenes törvényeket és rendeleteket, valamint a zsidók elleni barbár rendelkezéseket. [...] felosztatja az összes nyilas és egyéb népellenes szervezeteket. Kiküszöböli a közéletből, a kultúrából, a sajtóból, az iskolából a náci metelyt, a faji és nemzeti gyűlöletet. Megtisztítja az állami szerveket a nyilasoktól és egyéb németbérencektől, felelősségre vonja a hazaárulókat, demokratikus alapokra fekteti a közigazgatást, visszaállítja a községek, városok és megyék önkormányzatát.” Szűcs László (összeáll.): *Dálnoki Miklós Béla kormányának (Ideiglenes Nemzeti Kormány) Minisztertanácsi jegyzőkönyvei 1944. december 23.–1945. november 15.* Budapest: Magyar Országos Levéltár, 1997 (Magyar Országos Levéltár kiadványai, II. Forráskiadványok) 28., 25.

13 Ld. uott, 197.

14 Az irat a Külügyminisztérium anyagában maradt fenn. „I. Kimutatás. A háborús bűnösökről, a fegyverszüneti egyezmény 14. §-ához. 10/d. sz. melléklet (a 10/25 napirendi ponthoz), 271ME/1945.” Ld. uott, 203–204.

ta május elején jelent meg a sajtóban,¹⁵ nagyjából ugyanabban az időben, amikor a zenei igazolóbizottságok várhatóan legnagyobb érdeklődésre számot tartó eseteiről is cikkezni kezdtek.¹⁶ Közben ugyanis ezek a bizottságok az 1945. április 19-én kiadott 1080/1945. M. E. számú rendeletnek megfelelően¹⁷ megkezdték működésüket: Dohnányi Ernő tevékenységét egyfelől a Zeneakadémián, másfelől a Rádióban vizsgálták. A Jemnitz Sándor vezette zeneakadémiai bizottság döntéséről október 17-én adták ki a határozatot, mely Dohnányit főigazgatói állásától megfosztja és a „fennforogni látszó bűncselekmény elbírálása végett”¹⁸ az anyagokat a Budapesti Néppügyészségnek küldi meg. A hivatkozott paragrafusokból kiderül: Dohnányi állásvesztését kifejezetten az a körülmény indokolta, hogy „személyére fennálló egyénileg jelentkező kényszerhelyzet fennállása nélkül az ország területéről Németországba [sic] távozott”¹⁹ – erről szól ugyanis az indokolásban rögzített 3300. számú rendelet 3.§-a.²⁰ Hasonló eredménnyel járt a rádiós vizsgálat, mely 1945. július 31-én vette fel a tárgyalási jegyzőkönyvet, és hozott határozatot.²¹ Az indokolás itt jóval rövidebb, de valamelyest megfoghatóbb talán, mint a Zeneművészeti Főiskola bizottsága által megfogalmazott vádak: „A Rádió zenei műsorának irányítója, neki köszönhető, hogy úgyszólván csak német muzsika hangzott el a Magyar Rádió mikrofonja előtt az utolsó esztendőkből.” Ez az állítás, mint láttuk, jelentős következményekkel járt a Dohnányi-ügy további alakulásában: az elfejezet élén idézett elfogatóparancsba a népbírósági iratok nyomán került. Miután ugyanis 1946 őszén újabb tanúk közreműködésével megvizsgálták az igazolóbizottságok által továbbított ügyet, a november 28-ára keltezett zárójelentésben ki-

15 Ld. pl. [szerző nélkül]: „Itt a magyar háborús bűnösök első hivatalos névjegyzéke”, *Magyar Nemzet* 1/2. (1945. május 3.), 4. A második lista egy nappal később jelent meg. Ld. pl.: [szerző nélkül]: „Politikusok, katonatisztek, színészek, újságírók a magyar háborús bűnösök második hivatalos listáján”, *Magyar Nemzet* 1/3. (1945. május 4.), 3.

16 Ld. pl.: [szerző nélkül]: „Miért háborús bűnös az elmenekült Dohnányi Ernő? Megkezdődtek az igazoltatások zenész-fronton is”, *A Reggel* 19/5. (1945. május 7.), 5.

17 „[...] igazoló eljárás alá kell vonni minden tényleges szolgálatban álló vagy tényleges szolgálat teljesítése végett visszarendelt nyugállományú közalkalmazottat [...] annak megállapítása végett, hogy magatartása sértette-e a magyar nép érdekeit”. „Az ideiglenes nemzeti kormány 1945. évi 1.080. M. E. számú rendelete a közalkalmazottak igazolásáról”. Forrás: *Magyarországi Rendeletek Tára. 1945. Hetvenkilencedik évfolyam I–VI. füzet.* Budapest: Magyar Belügyminisztérium / Szikra Nyomda, 1946 (a továbbiakban: *Rendeletek tára*), 104–109., ide: 104.

18 „14/1945. szám. A Zeneművészeti Főiskola igazoló bizottságától. Tárgy: [Dohnányi állásától való megfosztása]” (a továbbiakban: *Zeneművészeti Főiskola / Dohnányi igazolása*), közli: Gádor Ágnes–Szirányi Gábor: „Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában. III. rész: 1941. július – 1949. július”. In: Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2005.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006, 420–421.

19 *Zeneművészeti Főiskola / Dohnányi igazolása*, 421.

20 „Azt a közalkalmazottat, aki az 1944. évi október hó 15. napja után önként vagy bár utasításra, de személyére nézve egyénileg jelentkező kényszerhelyzet fennállása nélkül az ország területéről Németország vagy a németek által megszállott valamely más ország területére távozott [...] meg kell fosztani állásától.” *Rendeletek tára 1945*, 170–171. Igaz, a zeneakadémiai irat még azt is hozzáteszi az indokolásban, hogy Dohnányi egész magatartása miatt „nem alkalmas arra, hogy a demokratikus népi Magyarországon közszolgálatot teljesítsen – miért is a bizottság őt állásától megfosztotta”. *Zeneművészeti Főiskola / Dohnányi igazolása*, 420.

21 „Tárgyalási jegyzőkönyv / Bóday Jenő”. BFL XVII.1518.

emelték: „gyanúsított politikát csinált a zenéből és a rádióban nem játszatott zsidó zeneszerzők műveit”.²² Némileg leegyszerűsítve azt mondhatjuk tehát, hogy Dohnányi állítólagos németbarát és ideológiailag elfogult rádiós főzeneigazgatói tevékenysége, illetve Nyugatra távozása állt a hivatalos vizsgálatok, illetve az elmarasztalás középpontjában.

A sajtó interpretációja – a Szálasi-motívum variációi

A hivatalos szervek által megfogalmazott vádaknak azonban sokszorosa jelent meg a sajtóban – és most ezen ne csak a magyarországi, hanem a magyar és idegen nyelvű külföldi sajtót is értsük, az utóbbiak szintén magyar forrásokból, magyarországi értesülések nyomán dolgoztak. Vannak egyfelől olyan motívumok a zömmel 1945 és 1949 között megjelent újságcikkekben, amelyeknek semmiféle előzménye vagy parallelje nem található a népügyészégi vagy igazolóbizottsági határozatokban (de még a tanúvallomásokban sem), másfelől léteznek olyanok, amelyek a hivatalosan megfogalmazott és közzétett vádakon alapulnak, ám azokat jelentősen bővítik, súlyosbítják, torzítják. A variabilitás mértéke és módja márpedig bámulatos. Példaképpen érdemes végigkövetni a híradásokat Dohnányi Szálasi-val való állítólagos kapcsolatáról, amely egyébként már a hivatalos iratokban is meglehetősen változatosságban jelenik meg.

Az egyik zeneakadémiai tanú, Zathureczky Ede például csupán annyit jegyez meg a népügyészégi kihallgatáson, hogy a gyanúsított „jelen volt”²³ Szálasi Ferenc november 18-án a Budai Várban tartott úgynevezett kultúrkonferenciáján, azaz egy olyan értekezleten-összejövetelen, melyet a nemzetvezető a kulturális élet irányító személyiségei számára rendezett. (A tanú mint a Zeneművészeti Főiskola főigazgatója maga is részt vett ezen, Dohnányi – mivel a Filharmóniai Társaság zenekeze ekkorra már feloszlatta magát – vagy mint a rádió zenei vezetője, vagy mint általában a zenei élet központi alakja lehetett hivatalos.) A másik vallomástevő, Jemnitz Sándor az eseményről készült filmre hivatkozik, melyet ő akkor látott, amikor azt a „felszabadulás után [...] nyomozás céljára”²⁴ vetítették le – ezek szerint a felvételek (film és fotók) fontos forrásul szolgáltak a számonkérések során. Jemnitz szerint a filmen Dohnányi „szívélyes mosollyal, hosszasan parolázik Szálasi-val”, ami az összegző jelentésben úgy variálódik: „megállapítható, hogy milyen áhítattal néz Szálasi-ra annak fogadási estjén”.²⁵ Ezek az 1946-os iratok mindazonáltal enyhébben fogalmazzak, mint az egy évvel korábban jegyzőkönyvbe vett zeneakadémiai igazolóbizottsági vádak, miszerint Dohnányi nem egyszerűen résztvevője, hanem szervezője volt a „kulturális bankett”-ként is aposztrofált eseménynek, amennyiben a zeneéletből ő állította össze a meghívottak listáját. Minthogy Jemnitz maga is részt vett az igazolóbizottság munkájában, Zathureczky pedig

22 „Jelentés / Sárközi László [rny. hdgy.]”, 1946. november 28. BFL XVII.1518.

23 „Tanúvallomási jegyzőkönyv / Zathureczky Ede, Sárközi László”, 1946. november 13. BFL XVII.1518.

24 „Tanúvallomási jegyzőkönyv / Jemnitz Sándor”, 1946. október 17. BFL XVII.1518.

25 „Jelentés / Sárközi László [rny. hdgy.]”, 1946. november 28. BFL XVII.1518.

főigazgatóként első kézből értesülhetett az eredményekről, feltételezhető, hogy ezt a vádat egy évvel később tudatosan nem említették – talán mert módjuk volt meggyőződni arról, hogy alaptalan.

Ez a meglehetősen tágas értelmezési keretet kínáló mozzanat számtalan változatban jelenik meg a sajtóban is. Hol csak egy kézfogást említenek, hol általában véve „az árulás Szálasi-tettében” való részvétellel vádolják Dohnányit,²⁶ hol azzal: a nemzetvezető szolgálatában állt,²⁷ másutt pedig egyszerűen „Szálasi dirigense”-ként azonosítják, aki megtiszteltetésnek vette, hogy egy asztalhoz ülhet ideáljával.²⁸ Mások megismerkedésük körülményeit is ismerni vélik, tudniillik hogy Dohnányi „Szálasi uralomra kerülésének napján jelentkezett Sámty Zoltánnál – a nyilas zenei kormánybiztosnál –, és felajánlotta szolgálatait a hungarista Magyarországnak”.²⁹ A legszélsőségesebb példákat a Szálasi–Dohnányi-kapcsolat érzékletesnek szánt megjelenítésére minden bizonnyal a magyar nyelvű New York-i lapban, *Az Emberben* találjuk. Ebben „Hitler és Szálasi méltán becézett közös Dohnányija”³⁰ többek közt Szálasi „legfőbb zenei hadvezéré[vé] és házimuzsikusá[vá]”,³¹ sőt a „tömegyilkos-vezér legfőbb zenei vérbírója”-vá³² avanszál. Az idézett cikk anonim szerzője – feltehetőleg a laptulajdonos Göndör Ferenc – azt is tudni vélte: „Dohnányi volt az egyetlen magyar neves muzsikus, aki Szálasi tiszteletére zenei előadást rendezett, saját személyes vezetésével”. Bár a Dohnányit illető vádak értékelésére, igazságtartalmának hiteles megítélésére a kutatás egy későbbi pontján, további publikációkban kerül majd sor, ez esetben érdemesnek látszik előrebocsátani, hogy Dohnányinak az említett konferenciárészvételt leszámítva természetesen semmiféle kapcsolata nem volt Szálásival.³³

Jellemző még, hogy a megszólalók jelentős része kifejezetten Szálásinak tudja be Dohnányi nyugatra távozását – mely, mint láttuk, szintén részét képezi a hivatalos vádaknak is. Mint a *Népszava* újságírója 1945 augusztusában írja: Dohnányi

26 [szerző nélk.]: „Magyar árulók két névsora. A kormány további névsoron dolgozik”, *Kanadai Magyar Munkás* 16/48. (1945. június 7.), 11.

27 Ruttkay György: „Dohnányi Ernő Szálasi szolgálatában”, *Az Ember*, 1948. december 11. Dohnányi saját dokumentumgyűjtéséből: BTK Zenetudományi Intézet, 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum, Dohnányi-gyűjtemény, „Political Documents” mappa (a továbbiakban: ZTI Dohnányi, „Political Documents”), MZA-DE-Ta-Script 5.025/75. A tanulmányhoz felhasznált sajtóanyag egy része megtalálható Dohnányi gyűjteményében, de az alábbiakban csak azokra hivatkozom a hagyatéki jelzettel, amelyeknek eredeti forrását, pontos adatait ez idáig nem sikerült azonosítani.

28 [szerző nélk.]: „Dohnányi Ernő, Szálasi dirigense a salzburgi ünnepi játékokon”, *Világosság* 1/35. (1945. július 9.), 3.

29 [szerző nélk.]: „Miért nem háborús bűnös a külügyminisztériumban Dohnányi Ernő, aki a belügyminisztérium listáján szerepel [?]”, *Szabadság* 3/53. (1947. március 5.), 3.

30 [szerző nélk. (Göndör Ferenc?)]: „New Yorkba várjuk Dohnányit”, *Az Ember*, 1948. november 20.; ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-Ta-Script 5.025/77.

31 Ruttkay: i. m.

32 [szerző nélk. (Göndör Ferenc?)]: „Herr von Dohnányi, heraus!”, *Az Ember*, 1948. november 20.; ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-Ta-Script 5.025/78.

33 Ezt saját maga is megerősíti 1948. november 26-án közjegyző előtt tett nyilatkozatában. Ld.: Kusz Veronika (szerk.): *Dohnányi Ernő: Válogatott írások és nyilatkozatok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020, 268–269.

„sietve tisztelgett a Várban Szálasi előtt és [...] híven követte vezérét Ausztriába”,³⁴ s ehhez hasonlóan mások is kézenfekvőnek vélték, hogy a „németekkel és a nyilasokkal menekült”.³⁵ „Ha nem volt náci, miért menekült a csürhével Nyugatra?”³⁶ – kérdezi *Az Ember* a maga sajátosan kendőzetlen stílusában. Érdekes kivételt jelent a sajtóanyag egyik legkorábbra datált cikke, amely viszont épp az ellenkezőjét veti a vádlott szemére, azaz hogy még harcostársaival szemben sem lojális: „Dohnányi mester viszont eltávozott a nyugati végek felé még csak azt sem mondva utódainak, hogy *pajtás, pajtás, jössz-e velem*, amit egyébként az őrségváltás Zerchwitz [sic] Bélája, Vincze Ottó szerzett”.³⁷

„Az őrségváltás 'karmesterei'”

Az imént idézett, terjedelmes és mellbevágóan gúnyos hangvételi írás szerzője Lestyán Sándor újságíró, lapszerkesztő és író volt, aki többek közt *Az Újság* és a *Friss Újság* munkatársaként működött. Nem tudjuk, személyes indulattal viseltette-e Dohnányi iránt, esetleg súgott-e neki valaki – cikke a zeneéletben mindenestre bizonyos jártasságot mutat.³⁸ A szöveg rosszindulatú közelítésmódja és durvasága még ebben a repertoárban is feltűnőnek számít, s ez leginkább talán azért meglepő, mert korai dokumentumról van szó: 1945. május 20-i megjelenésével lényegében az első a Dohnányival részletesebben foglalkozó publikációk között. Lestyán tehát – s ez nyilván nemcsak személy szerint róla árulkodik –, úgy tűnik, igen magabiztos volt abban a tekintetben, hogy Dohnányi bűnös. Szintén figyelemre méltó, hogy érvelésében csaknem minden olyan mozzanat megjelenik, amely a következő 3-4 évben közölt újságcikkekben különböző verziókban újra és újra felbukkan. S bár túlzás volna azt állítani, hogy ily módon minden később keletkezett írás előzményének, valamiféle ősforrásnak tekinthetjük, de az tény, hogy a cikkek sok esetben egymásra támaszkodnak tartalmilag, így felállítható belőlük bizonyos kronológiai és forráslánc. Érdemes tehát hosszabban idézni az egyébként is viszonylag terjedelmes írást:

A Zeneakadémia palotájának kapuja fölött Liszt Ferenc őrködik, kőbe dermedten, abbé fejével, oroszlánsörény hajával és bal kezének olyan cerberusi mozdulatával, mintha el akarna tiltani a belépéstől mindenkit, aki nem oda való. [...] Hogy fájhatott a szobor minden tagja, mikor az őrségváltás lovagjai oda is belopakodtak! Hogy fájhatott a kőből faragott füleknek az a fülsiketítő láрма, az a sok hamis hang, az a sok diszsonáns akkord, ami az épületből kitört, feltört hozzá, kárörvendőn és gúnyosan, hetykén és pöffeszkedően, a koncertteremből és a tanári szobákból: zongora, hegedű, cselló és oboa, kórus és

34 [szerző nélk.]: „Salzburgi ünnepi játékok – Dohnányi vezényletével?”, *Népszava* 73/149. (1945. augusztus 15.), 1.

35 [szerző nélk.]: „Dohnányi Ernőt elfogták”, *Kossuth Népe* 1/145. (1945. október 12.), 2.

36 [Göndör?]: *Herr von Dohnányi, heraus!*

37 Lestyán Sándor: „Az őrségváltás 'karmesterei'”, *Demokrácia* 4/6. (1945. május 20.), 4.

38 Igaz, Lestyán írói munkássága elég csapongó érdeklődési körrel árulkodik: a lexikonok szerint felnőtt- és ifjúsági regényei, mesekönyvei, regényes életrajzai, természettudományi és technikai ismeretterjesztő kötetei, valamint jóskönyve mellett úttörő zsebkönyvet is publikált.

kamaramuzsika, egy olyan orkeszterben, amit Dohnányi Ernő dirigált, aki itt aztán kedvére dirigálhatott! Ez a kitűnő zongorajátékos, romantikus szerzők interpretátora, Beethoven művészi tolmácsa a fehér és fekete billentyűkön, ez a jó pedagógiai érzékkel megáldott muzsikos, mindig azt akarta csinálni, amihez nem értett: dirigálni és zenepolitikát irányítani. [...]

A Corvin-koszorús, láncos, lobogós főzeneigazgató érezte, hogy mint dirigenst kinevetik és mégis dirigálni akart. Dirigálni minden áron és mindenütt, az Akadémián, a Rádióban, a hangversenyteremben és a magyar zene-politikában! Ez utóbbinál aztán csalhatatlan és biztos érzéke vezette abban az irányban, hogy végül átjássza zenei életünket, zenekultúránkat a náci szellemnek és a nyilas szellemnek. Soha senki ő előtte nem tudta olyan határozott rossz érzékkel megválasztani az Akadémiára az oda nem való zongoratanárokat, mint Dohnányi főzeneigazgató, tisztelet annak a két kivételnek, amit a boldogtalan Faragó Györggyel, a luxemburgi Fauré-verseny nyertesével és Böszörményi Nagy Bélával tett, hogy tudniillik őket is kinevezte. (Faragót később elhagyta, nem állott melléje, mikor ez a fiatal zseni 1940-ben odavágta állását az Akadémián, mert fél-zsidó létére már akkor rossz szemmel néztek le rá Hóman Bálint kultuszminisztériumából azok, akiknek csak felnézni lett volna szabad a lángoló művészre!) Ugyanígy hagyta elmenni egy évvel később Major Ervint, majd Kósa Györgyöt és Weiner Leót, azután Molnár Antalt és végül – ez már Sztójay alatt történt – Ember Nándort is. Úgy hagyta őket elmenni, hogy egy lépést sem tett maradásuk érdekében, mindegy, hogy gyávaságból, opportunitásból, lustaságból, vagy meggyőződésből, végeredményben nem tett egy lépést sem, (pedig auton járt!) még a telefonkagylót se vette fel, hogy lelki barátaival, a mindenkori kultuszminiszterekkel egy szót beszélt volna az érdekükben! [...]

Lestyán érvelésének egyik legfontosabb eleme eszerint az volt, hogy Dohnányi egyrészt kevésbé kvalitásos művészek, illetve alkalmatlan tanárok számára ajánlott zeneakadémiai állást, másrészt vezetőként nem védte beosztottjait kellőképpen a diszkriminatív törvényekkel szemben. Szerinte Dohnányi főigazgatói tevékenysége, jelenléte kifejezetten segítette azt, hogy a Zeneművészeti Főiskoláról távozniuk kellett a zsidó tanároknak. Hogy mennyiben lehetett igaza, arra további kutatásaim során igyekszem választ találni, mindenesetre megjegyzendő: 1941-ben a sajtóban is megjelent, hogy Dohnányi kifejezetten a zsidó származású Faragó György elbocsátásának kényszere miatt mondott le a Zeneművészeti Főiskola igazgatásáról.³⁹ Ez tehát, mondhatni, köztudott volt. Az már kevésbé – Vázsonyi Bálint állítja –, hogy Dohnányi Faragó miatt különbözött össze végleg Hóman Bálint kultuszminiszterrel, akivel korábban valóban jó kapcsolatot ápolt.⁴⁰ Bármilyen furcsa: Lestyán megsemmisítő véleménye bizonyos értelemben mégis megengedőbbnek, jóhiszeműbbnek számít számos kollégája álláspontjánál. Hiszen ő elképzelhetőnek tartotta, hogy nem meggyőződés, „csupán” gyávaság, lustaság vagy opportunizmus állt magatartása háttérében. Egyik magyarázat sem épp hízeltő természetesen, és mint Lestyán írja is, „végeredményben” aligha számít. Mégis érezzük a különbséget, ha mellé állítjuk a romániai rádió bizonyos, nagyjából ez-

39 Schuschny Aurél: „Beszélgetés Dohnányi Ernővel új művéről, terveiről és visszavonulásáról”, *Film, Színház, Irodalom* 4/17. (1941. április 25. – május 1.), 276. (9). Ld.: Kusz (közr.): *Dohnányi Ernő: válogatott írások és nyilatkozatok*, 282–283.

40 Vázsonyi: *Dohnányi Ernő*, 252.

zel egyidőben elhangzott magyar nyelvű adását, amelyből a *Kanadai Magyar Munkás* informálódott – a névtelen szerző kertelés és engedmények nélkül kijelenti: Dohnányi „megtisztította az akadémiát a zsidóktól”.⁴¹

Túlkapasok

Dohnányi alig reagált a vádakra, egy alkalommal azonban levélben fejezte ki tiltakozását a BBC programigazgatója felé. Eszerint 1945. október 1-jén a brit rádióban is elhangzott egy, az imént idézettekhez hasonló vád: „magyar művészeket szolgáltatott ki [delivered] a Gestapónak”.⁴² Nem tudjuk, hogy vajon Dohnányi pontosan idézte-e az elhangzottakat, mindenesetre figyelemre méltó, ahogy ez a mozzanat még tovább súlyosbodik az átvételekben. Nem egész két hét múlva, október 12-én a *Kossuth Népe* például már nem egyszerűen azt ismétli, hogy az egykori főigazgató a „Gestapo kezére” juttatta bizonyos kollégáit, hanem tudni véli: kifejezetten azokat, „akik valaminő okból az útjában álltak”.⁴³ Ugyanezen a napon jelent meg a *Világosság* írása, amely kifejezetten utal is külföldi forrására a címében, mely szerint „Egy angol lap leleplezi a nyilasok ausztriai aranyéletét” – itt már „egész sereg ember”-ről van szó, aki Dohnányi miatt jutott a „Gestapo kezére”. A legmesszebbre e szempontból egy „Berndorfer–Sugár” néven jegyzett, azonosítatlan forrásból származó cikk megy, amely fantasztikus motívumokkal gazdagítva meséli el Dohnányi állítólagos ausztriai bebörtönzését:

A magyar zeneélet egykori teljhatalmú ura, Dohnányi Ernő, a nyilas patkánysereggel a múlt év végén mentette az irháját – Nyugat felé. Ismert előrelátásával több autórakomány élelmiszert vitt magával, s első állomása Győr volt.

Rajter Lajosnak, a rádió hírhedt nyilas karmesterének társaságában detektívnek csapott fel Dohnányi mester: a német SS-ek és a magyar rendőrség teljes apparátusával fogdos-tatta össze a visszaszökni készülő „emigráns” muzsikusokat. Sikerült néhány embert találni a győri kórházban, akik azonban Sámy nyilas kormánybiztos, Dohnányi és Rajter szándékát megneszelték és mire a rendőrség értük jött, a kórházi ágyból elillantak.

Az SS-kísérettel biztosított autórakománnyal azután folytatták dicstelen útjukat Bécsbe. Buzgón terjesztették a náci-propagandát mindaddig, amíg Bécs maga is veszélyeztetett helyzetbe került, amikor is jónak látták folytatni vándorútjukat Németország biztonságosnak hitt tájai felé. [...]

Dohnányi előbb visszavonult Salzburg környékén, majd Linzbe tette át székhelyét és itt próbálta ki a szerencsét. Politika helyett ezúttal zenei téren akart szerepelni, nagy szólókoncertet hirdetett, de ezúttal nem eltanácsolás volt az eredmény, hanem közönséges le-tartóztatás.⁴⁴

41 [Rövid hír szerző és cím nélkül]: *Kanadai Magyar Munkás* 16/48. (1945. június 7.), 3.

42 Dohnányi levele a BBC Program Department vezetéséhez. ZTI Dohnányi, „Political Documents”, MZA-DE-Ta-Script 5.025/44.

43 [szerző nélk.]: *Dohnányi Ernőt elfogták*.

44 „Berndorfer, Sugár”: „Dohnányi kalandos 'turnéja' Budapesttől – a linzi börtönig”. A vélhetően Berndorfer Aurél és Sugár Viktor által írt cikk az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának Dohnányi-hagyatékában maradt fenn, rajta „*Kis Ujság*, 1945. október 17.” megjelöléssel, amely azonban valószínűleg téves.

1947 DE 7a Script

Szabadság

Miért nem háborús bűnös a külügyminisztériumban Dohnányi Ernő, aki a belügyminisztérium listáján szerepel

Dohnányi Ernőt nem kell bemutatnunk a magyar közönségnek. Nerve nemcsak műveltségében, mint a magyar zeneműveltség legbővebb vitalos vezetője volt megismerészen keressük ismeretes, de ismerté tette a Horthy-érett és a nyilas éra alatt ellogiált magyarországi is. Ilyen múlt után természetes, hogy Dohnányi a nyilas brigantickal együtt Nyugatra ment és 1945 tavaszán Linz környékén telepedett le. Az is természetes, hogy a debreceni kormány által 1945 tavaszán összeállított listán a főbb háborús és népiellenes bűnösök között az ő neve is szerepelt.

Leleplezik Ausztriában Dohnányi múltját

Az már kévsé sé érthető, hogy Dohnányi a Linzben tartózkodó amerikai megszálló hadsereg zene kedvelő tisztjével és katonával összeköttetésbe tudott lépni, sőt, hangversenyekre is meghívta. Az egyik linzi hangverseny hallgatói között azonban volt egy magyar származású amerikai tiszt, aki ismerle múltját és jelentése feltevesnek, hogy az amerikai hangversenyen fel lépő magyar művész faszista és háborús üszítő volt, aki most a demokratikus magyar kormány mint háborús bűnös: kö röz. Az is kédszerűe az által magyarországi amerikai tiszt, hogy Dohnányi Szálasi uralkorá kerülsének napján jelentkező **Könyv Zenei Társaság** elnöke és felaján lta szolgálatát a hungarista Ma gyarországnak.

Dohnányi háborús bűnössége

Éppen abban az időben, amikor a faszista, népiellenes háborús Ausztriában amerikai felkérésre elő került, a lapok le közölték a magyar háborús bűnösök listáját, sőt a táborok megjelölték, hogy Dohnányi

Hasznosajóh tomkeleze!

1947 DE 7a Script

Ötezer háborús bűnöst adnak ki Még ez évben hazaszállítják az angol, amerikai, francia zónában bujkáló nemzetrontókat

Érdekes átlát érkezett ma a népbírórságra és a népügyészségre, az igazságügyminisztérium utasította a népbírórsági szerveket, hogy 24 óra belül készítsenek nyilvántartást mind azokról a háborús bűnösökről, akik Magyarországon bujkálnak, vagy még Nyugaton az amerikai, angol, francia zónák valamelyikében tartózkodnak.

A feltüntetendő okokról a Rix Újság munkálatsa a következőket tudta meg:

A háborús bűnösök kiadása, a magyar igazságügyi szervek általa sürgetése ellenére mintegy másfél évtized óta szünetel. Ennek számos oka van. A magyar kormány azonban egy pillanig sem tévedkedett és általában sürgette a háborús bűnösök kiadását. Sajnos, ez mind a mai napig nem vezetett eredményre, bár az oroszok hatalmas megbírórsági részéről többször kaptunk írásbeli, hogy ismét megkezdik a háborús bűnösök átadását.

A legutóbbi hetekben újabb sürgető kérelmünkre konkrét formában határozott ígért érkezett külképviseletünk felől. Az oroszok hatalmas azonban feltételekhez költék a háborús bűnösök kiadását. Elsősorban azt követelik, hogy minden kikért háborús bűnösről kellően

átánomszított bünojstromot terjesztünk elő és mellékeljük az igazságügyi szervek elfogadására.

Ennek tesz eleget most az igazságügyminisztérium, amikor kötelezi a népbírórságot és a népügyészséget a nyilvántartások elkészítésére. A 24 óra természetesen túlságosan kevés, bár a népügyészség újszólván valamennyi ügyessel sorompóba állította a munka elvégzésére. Bemelhető azonban, hogy két-három napon belül valamennyi nyilvántartás az igazságügyminisztérium rendelkezésére áll.

A népügyészség hatalmas iramban tegnap már az esti órákig dolgozott, hogy a nyilvántartások alapján készítsen a háborús bűnösök listáját, amely az igazságügyminisztérium által elküldött a szövetséges hatalmakra. Természetesen minden okmány a leggyorsabban készül, nehogy alaki okokból a háborús bűnösök ne kerülhessenek a magyar bíróságok elé, hogy a múltban elkövetett eseményeikért írt szót adjanak.

Erőklődünk a népügyészségen, ahol már javában folyik a munka. Noszko Imre dr. és Szaunel Jenő dr. főügyészhelyettesek iránnyítják a munkát. Azt a felvilágosítást kaptuk, hogy a népügyészség mintegy 4-5000 távollévő háborús bűnöst tart számon. Legtöbbjük ellen már a vádat is elkészült és felolvasgatóvonták csak

kértek, akiket azután in contumacia a bíróság bűnösnek mondott ki. Természetesen nem lett volna értelme, ha ezeket távolléteikben ítélték volna el, mert hiszen bizonyon voltunk abban, hogy elkövetették az ítélet, amikor a naghatalmak a magyar hatóságok kezére adják a nemzet löntekendőt.

Magyar Király dr. a népbírórság elnöke, kérdésünkre kijelentette, hogy a népbírórság megkapta az igazságügyminiszter utasítását. Ez különösen munkát nem igényel, mert a népbírórság csak azoknak a listákat terjeszti fel, akiket a népbírórság távolléteikben már bűnösnek mondott ki de a büntetés kibátásá mellett. Mindössze 6-8 háborús bűnösről van szó. Ezek között vannak a Habsburgok is.

Az igazságügyminisztériumtól nyert értesítésünk szerint a háborús bűnösök kiadása még ez évben megkezdődik.

Mitrál Sándor

1947. szept. 6
MZA-DE-7a-Script
5.025/5

Kivágatok magyarországi napilapokból Dohnányi saját gyűjtésében, 1947 (BTK Zenetudományi Intézet, 20-21. Századi Magyar Zenei Archivum)

S míg további vizsgálódásokat igényel, sőt valószínűleg a vizsgálódásokat követően is vita tárgyát képezhet, hogy Dohnányi valóban túlságosan német dominanciájú programot játszatott-e a rádióban a háború alatt, hogy megtett-e mindent zsidó származású beosztottai védelme érdekében, vagy hogy milyen motivációk hatására vett részt Szálasi konferenciáján, az efféle, szinte abszurd rágalmak talán keletkezésük idején sem voltak hihetőek a többség számára – Dohnányi köze-

lebbi ismerőseiről nem is szólva. Márpedig túlzásból akadt épp elég, például azokban az 1947 márciusában publikált cikkekben, amelyek sérelmezik, hogy Dohnányi neve „lekerült” a háborús bűnösök első listájáról.⁴⁵ A *Világosság* alábbi cikke a zeneszerző hagyatékában is fennmaradt kigépelte formában az alábbi, valószínűleg az ő kezétől származó kiemelésekkel:

A Zeneművészeti Főiskola volt igazgatója, Dohnányi Ernő *évtizedekig képviselte a reakciót és a fasizmust* a magyar zenei életben és ezért egymás után részesült a legnagyobb kitüntetésekben. A felszabadulás elől nyugatra menekült és *aktív tevékenységet folytatott a nyilas és náci* magyarok körében. [!] A *magyar kormány* által összeállított I. számú háborús bűnösök listáján szerepelt Dohnányi neve, *de jelenleg még érthetetlen körülmények között Dohnányit levették a háborús bűnösök listájáról.* Ez a magyarázata, hogy a megszállt övezetekben a fasiszta Dohnányi még szerepelni tudott, sőt, hogy a demokratikus köztársaság elleni propagandáját még eredményesebbé tegyék, Dohnányit – *Eckhardt javaslatára* – ki akarták csempészni Amerikába. *Még amerikai állampolgárságot is ígértek neki, ha fellép a magyar náciok föl segélyezését célzó társadalmi összejöveteleken.* Mintán a háborús bűnösök legutóbbi listájára, újra felvették Dohnányit, valószínűleg nem kerülhet sor arra, hogy Amerikába utazhasson és propagandát folytasson a demokratikus Magyarország ellen.⁴⁶

Mint ebből és a fenti idézetekből is kitűnik, számtalan árnyalata jelenik meg a sajtóban Dohnányi vélt ideológiai elkötelezettségének, s ehhez képest kiindulópontunk, Lestyán cikke mérsékeltnek tűnik megállapításával, miszerint Dohnányi „átjátssza zenei életünket, zenekultúránkat a náci szellemnek és a nyilas szellemnek”, ám azt nem állítja kifejezetten, hogy Dohnányi maga nyilas vagy „náci” volna. (Hasonlóképp fogalmaz a Lestyánnak írt válaszában – melyet egyébként nem Dohnányi, hanem Kodály védelmében írt – Raics István: „a törvényes intézkedéseket teljes szolgálalkúsággal hajtotta végre személyi téren és sohasem volt hajlandó interveniálni volt barátai, kollégái, tanítványai érdekében”).⁴⁷ Mások másutt azonban teljesen nyilvánvalónak vették Dohnányi antiszemitizmusát, valamint elkötelezettségét a náci, illetve fasiszta ideológiák iránt (a két utóbbi fogalmat egyébként egymás szinonimájaként használják). Ennek megfelelően a sajtóban bőségesen lehetett olvasni az „állati-bután [...] zsidógyűlölő”,⁴⁸ „fasiszta és háborús uszító”⁴⁹ Dohnányiról, arról, hogy „vizsgálain irgalmatlanul elbuktatták a legnagyobb tehetségű jelölteket is, ha azok zsidó szülők gyermekei voltak”,⁵⁰ és hogy a rádióban

45 Ez idáig tisztázatlan körülmények között a következő igazolás született erről: dr. Dohnányi Ernőt a háborús bűnösök névjegyzékének tervezetében az e célból megtartott pártközi értekezlet nem vette fel, illetőleg az előzőleg illetéktelenül nyilvánosságra jutott névjegyzékből törölte. „Dr. Benkó” (Magyar Igazságügyminisztérium) által kiállított irat, 1945. december 14. Az eredeti dokumentum negatív másolata több példányban is megtalálható Dohnányi hagyatékában: ZTI Dohnányi, „Political Documents”, MZA-DE-Ta-Script 5.025/48:1–2.

46 [szerző nélk.]: „Feltűnő meglepetések Dohnányi Ernő háborús bűnössége körül”, *Világosság* 3/53. (1947. március 5.), 1. Dohnányi példányát ld. ZTI Dohnányi, „Political Documents”, MZA-DE-Ta-Script 5.025/6.

47 Raics István: „Adalékok a zenei őrségváltáshoz”, *Demokrácia* 4/7. (1945. május 27.), 4.

48 Kéri Pál: „A 15 esztendő László Ervin: 'Horowitz utóda'”, *Az Ember*, 1947. április 17.; ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-Ta-Script 5.025/71.

49 [szerző nélk.]: *Miért nem háborús bűnös a külügyminisztériumban...*

50 [Göndör?]: *New Yorkba várjuk Dohnányit.*

csak „fasiszta szempontból megfelelő” zeneszerzők műveit engedte műsorra tűzni”.⁵¹ „Sátáni látvány egy nagytehetségű, nagyszerű művészt a bűzös szemét alján kéjesen hemperegve látni”⁵² – összegezte *Az Ember*.

Gyenge ember, gyenge muzsikus

A véleményalkotókban olykor felmerül, hogy Dohnányi nem volt mindig ilyen „sátáni” figura, vagyis talán valamiféle világnézetbeli változás következett be nála. Jemnitz a Népügyszéken egyenesen a következőket állítja:

1941-ben összeállt Salacz Elzával [Salaczné Zachár Ilona],⁵³ aki köztudomásúan szélsőjobboldali körkhöz tartozott. Az ő befolyásának tulajdonítható nagy mértékben dr. Dohnányi későbbi magaviselete és politikai állásfoglalása [...] Ennek tanújelét adta az 1943-as év végén vagy 1944 elején, amikor az *Összetartás* című lapban egy nyilatkozatot adott egy olyan újságírónak,⁵⁴ aki ugyancsak Salacz Elza baráti köréhez tartozott.⁵⁵

Ugyanezt olvassuk egy 1945. júniusi újságcikkben, amely alapvetően Dohnányi második feleségéről, Galafrés Elzáról szól, és feltételezhetően az általa adott információk alapján készült: „Dohnányi egész művészi és emberi múltját megcáfolóan, a náci-fasizmus karjaiba vetette magát és új Múzsájával (akinek nyilván nagy része volt a művésznek e megdöbbentő politikai pálfordulásában) Németországba távozott”.⁵⁶ Nyilvánvaló persze, hogy itt nem lehet eltekinteni az elhagyott feleség sértegetéséről, sem attól a szándéktól, hogy Galafrés saját magát is tisztázza az olvasók előtt. Talán nem véletlenül, hiszen más interpretációk szerint – és a vádak variálódására oly jellemző módon – éppen ő volt az oka Dohnányi „elnácisodásának”.⁵⁷ Ahogy *Az Ember* némi életrajzi összefoglalás után summázza:

[...] afölött semmi kétség, hogy ha ez a hiú, ostoba és hatalomra, legalábbis a saját művészi területén politikai hatalomra is törekvő Dohnányi Ernő képes volt arra, hogy egy Szálasit szolgáljon – annak ez az öregedő színész, ez a minden politikai divatnak hódoló, rossz ítéletű, szőkére festett vén komédiásné, Galafrés Elza az oka.⁵⁸

51 [szerző nélkül]: „Kiadják Magyarországnak a háborús bűnösöket”, *Világ* no. 680 (1947. szeptember 6.), 2.
52 Ruttkay: i. m.

53 Dohnányi 1937 második felében ismerkedett meg a nála 32 évvel fiatalabb, szintén házasságot kötő – egyébként távoli rokonával –, és legkésőbb 1938 folyamán szenvedélyes viszony kezdődött köztük. Dohnányi 1940-ben elköltözött második feleségétől, Galafrés Elzától, de végül csak jóval a háború után váltak el (ezt követően, 1949-ben feleségül vette Zachárt). A köztes időszakban a fiatal nő többnyire mint rokona vagy titkárnője jelent meg Dohnányi mellett, tudomásunk szerint kapcsolatuk nem volt nyilvános, a sajtó nem írt róla – de a budapesti zenei életben valószínűleg köztudomású volt.

54 Taksonyi Pál: „A mai népi magyar zene nem hozott újat a modern zeneszerzés szempontjából. Dohnányi Ernő nyilatkozik az *Összetartás*nak”, *Összetartás* 1/45. (1943. november 12.), 5. Ld. Kusz (közr.): *Dohnányi Ernő: Válogatott írások és nyilatkozatok*, 434–439.

55 „Tanúvallomási jegyzőkönyv / Jemnitz Sándor”, 1946. október 17. BFL XVII.1518.

56 [szerző nélkül]: „Pillangó” [kis hírek, pletykák], *Kossuth Népe* 1/30. (1945. június 6.), 6.

57 Kéri: i. m.

58 Ruttkay: i. m.



*Dohnányi és élettársa, Zachár Ilona 1946-ban, Ausztriában
(BTK Zenetudományi Intézet, 20-21. Századi Magyar Zenei Archivum)*

Bármelyik asszony legyen is a ludas, többen osztoznak a véleményen, miszerint Dohnányi megváltozott. Jellemző példa erre a *Kossuth Népe* anonim munkatársának megfogalmazása, aki azt írja, Dohnányi „egész művészi, társadalmi múltját megcáfolóan” „már évekkel ezelőtt nyíltan *átállt* [kiemelés tőlem] a németek és magyarországi bérenceik oldalára”.⁵⁹

Egészen más a véleménye *Az Ember* egy másik, szintén névtelenségbe burkolódzó zsurnalisztájának – valószínűleg Göndör Ferencet sejtethjük személyében. Ő nem kevesebbet állít, mint hogy Dohnányi „született” náci és német. Ezt nyomtatékosítja a cikk hátborzongató címe is: „Herr von Dohnányi, Heraus!”

Náci vagy nem náci, erről szól a vita itt New Yorkban. Pesten tudják, hogy az volt, és marad is, úgy született. Sváb volt a szó csúnya értelmében, német akcentussal beszélt magyarul; Horthy Miklós módra. A német kultúra emlőjén nőtt fel (száradt volna ki az emlő!). Zenei műveltsége germán volt. Stílusa Schumann és Brahms utánérzéseként indult, igen keveset tért el attól.⁶⁰

59 [szerző nélk.]: *Dohnányi Ernőt elfogták.*

60 [Göndör?]: *Herr von Dohnányi, Heraus!*

Ez az idézet ugyanakkor a vádrendszer egy következő eleméhez is kapcsolódik: a Dohnányit mint gyenge és kártékony muzsikust – elsősorban, de nem kizárólag mint zeneszerzőt és karmestert – illető támadásokhoz. A Lestyán-féle cikkben, mint láttuk, a kritika elsősorban a karmestert illeti, aminek persze bizonyos retorikai funkciója is van, hisz ahogy a tételmondatában olvassuk: „mindig azt akarta csinálni, amihez nem értett: dirigálni és zenepolitikát irányítani. [...] Dirigálni minden áron és mindenütt [...]!”⁶¹ E tekintetben az újságírók igazán nem fogták vissza magukat: Lestyán maga is azt fejtegette, hogy zenészei kinevették, szánakoztak a karmester Dohnányin. „Mint karmester közepes volt – és ahelyett, hogy még több időt és művészi igyekezetet szentelt volna a zongorista pályának, szívesebben foglalkozott zenekari vezénnyel” – szól egy másik, még viszonylag kedvezőnek számító ítélet.⁶² Pár nappal később ugyanebben a lapban, *Az Emberben* – egy másik szerző tollából – viszont már ezt olvassuk: „Évek hosszú során át a budapesti Filharmóniai Társaság karnagya volt, tehetetlen ágálásával egy Erkel Sándor, egy Kerner István utódja!... Leírni is szégyen!”⁶³

Lestyán egyébként Dohnányi zeneszerzői sikertelenségével magyarázza feltűnő karmesteri ambícióit. Mint írja:

[Dohnányi] maga is ráeszmélt, hogy zeneműveivel csak múló sikereket arathat, amikor egy világos pillanatában rádöbbsent, hogy opusai, melyek a késő romantika jegyében születtek, nem érdemelnek többet a Zenei Lexikonban mint ezt a két szót: „Brahms-epigon” – egyszerre Toscanini dicsőségére vágyott és az új magyar Weimart akarta megteremteni maga körül.⁶⁴

Az „epigon” és „közepes” zeneszerző munkássága a magyarországi sajtóban kevesebb kommentárt kapott. *Az Ember* című New York-i lapban azonban 1948 végén megjelent egy hosszabb eszmefuttatás, amely figyelemre méltóan fűzi össze Dohnányi politikai, zenepolitikai és zeneszerzői tevékenységének értékelését. A cikk, amely szakértelmében jócskán fölülmúlja az újság publikációinak átlagszínvonalát, magyarországi szerző tollából származik: Lesznai Lajos zenetörténet-zeneesztéta írta, valószínűleg 1948 tavaszán, mivel Dohnányi argentinai érkezésére hivatkozik. Mondanivalója is jóval komplexebb. Szokatlan, bár nem páratlan módon elsősorban amellet érvel, hogy Dohnányinak nem a szó szoros értelmében vett politikai szerepvállalása a problematikus, hiszen „[...] helytelen dolog egy kétségtelenül jelentékeny muzsikusként értékelésénél napi politikai szempontokat érvényesíteni”.⁶⁵ Azonban meglátása szerint „a náciuralom alatt ott is és akkor is részt vett náci megnyilatkozásokban, amikor [...] ezek elől kitérhetett volna”. Lesznai ezt Dohnányi alapvető, életrajzilag meghatározott németbarátságával magyarázza, s kiindulópontja (egyébként nagy valószínűséggel Tóth Aladár egy

61 Lestyán: i. m.

62 Lesznai Lajos [Budapest]: „Dohnányi Ernő igazi képe budapesti megvilágításban”, *Az Ember*, 1948. november 20.; ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-Ta-Script 5.025/73.

63 Ruttkay: i. m.

64 Lestyán: i. m.

65 Lesznai: i. m. A további idézetek Lesznai cikkéből származnak.

New Yorkba várjuk Dohnányit...

Dohnányi Ernő, a hírhedt náci multu zongorista, Szálasi nyilas-tömegvilkos vezető legfőbb zenei vezetője, sajnos már megérkezett az Amerikai Egyesült Államok földjére és — információink szerint — november 17-én, szerdán meg is tartotta Bostonban az Alumi Hall-ban első koncertjét. Sőt — ha Amerika népe ezt fűrészi fogja — az hitleri emberpusztításért lelkesedő Szálasi-zene, a bostoni Wellesley College-ban, zenetanári minőségben, fog állandóan szerepelni.

„Az Ember” mai számában egy Budapestről érkezett cikkünk szakszerűen és valóban a legméresekkel hangon festi le Dohnányi urnak még így is torz ábrázolását. Lapunk más helyén viszont egy new yorki barátunk írja meg minden hangfogó nélkül, a maga őszinte véleményét arról az Amerikába betolakodott, de itt egyáltalán nem kívánatos alakról. Nekünk, magunknak már nagyon kevés hozzászólásnak van ehhez a két megnyilatkozáshoz. De mert úgy tudjuk, hogy Hitler és Szálasi melán becsett közös Dohnányi hártartalan v a k merségében, még itt New Yorkban is koncertezni szándékozik, tehát néhány adattal kiegészítjük munkatársaink megszólalását.

A budapesti Zeneakadémián Dohnányi vizsgáin írgalmatlanul elbukották a legnagyobb tehetségteljeskedő is, ha azok zsidó szülők gyermekei voltak. Dohnányi volt a vezetője a „Harmónia” vállalatnak, amely koncerteket rendezett. Zsidóknak természetesen ott sem volt helye. Dohnányi volt az egyetlen neves magyar muzsikusi, aki Szálasi tiszteletére zenei előadás rendezését saját személyes vezetésével. Dohnányi ur a nyilas gyermek- és asszony-gyilkosok mellett mindvégig kitartott. Így került a felszabadulás után a háborús bűnösök listájára és elszakított Nyugat-Ausztriába, ahol a hajaszála se görbült meg. És ugyanez a „Herr von Dohnai” most ide akar

AZ EMBER

GÖNDÖR FERENC POLITIKAI HETILAPJA

Reentered as second class matter Aug. 4, 1942, at the post office at New York, N. Y. under the Act of March 3, 1879.

SZERKESZTŐSEG ÉS KIADÓHIVATAL: 320 East 79ST., NEW YORK, 21, N. Y. Phone: BÜTterfield 8-6168

VOL. XXIII. No. 43

NEW YORK, N. Y., NOVEMBER 20, 1948

EGYES SZÁM ÁRA 15 CENT

Házaan cikk en ei ugyaszon számban.

HERR VON DOHNANYI, HERAUS!

Náci vagy nem náci, erről szól a vita itt New Yorkban. Pesten tudják, hogy az volt és marad is, úgy született. Sváb volt, a szó csunya értelmében. Német akcentussal beszélt magyarul; Horthy Miklós módra. A német kultúra emlejtésén nőtt fel (szaradt volna ki az emlejtés!). Zenei műveltsége germán volt. Sílusa Schumann és Brahms utánérzésként indult, igen keveset ért el attól.

23 évvel ezéltől járt erre felé, magával hozta gyantátó atyját, úgy látszik igen háborogtató a lelkiismeret, különösen itt New Yorkban. Ugyanis közvetlen a háború után az ő politikai intrikájának volt az eredménye, hogy Joseph Levine nem a pesti Zeneakadémián, hanem itt, Manhattan-ben, a „Julliard”-ban tanított akkor. ERNEST VON DOHNANYI néven hirdette sikertelen zongora hangversenyturnáját.

Soha életében nem állott ki a magyarság érdekében; ahol csak lehetett gáncsolta Bartókot, Kodályt. Nem értette és nem érezte az igazi magyar zene lényegét. Az ő magyar parasztja tükrörel díszlett, csilárral világított eszárdban táncol és selyemgatyát hord.

Művész volt, nem politikus, mondják a kéményseprő mosdatók meg a „peunia non olet”-re hivatkozó, sajnos magyar impresszário. (Szegény, hogy pont egy magyarnak kell fajtáját gyilkoló náci gangstert árulni. Miért nem kereskedik a német, az osztrák, a cseh impresszário ilyen rossz szagu portékával?)

Igenis politikus volt, mert ha nem leti volna, akkor miért pont ő volt a Bárdossy, az Imrédy, a Sztójay, a Szálasi-kormányok alatt:

- 1) A Liszt Ferenc Zeneakadémia elnökgazdátója;
- 2) A Filharmonikus Társaság elnök-karnagya;
- 3) A Magyar Rádió zenei vezetője.

A zenei élet diktátora, élet és halál ura. Ezeket a pozíciókat az utolsó perceg ha-

talmában tartotta. Miért? Mert velük egy huron perült. Nekik megbízható volt.

Ha nem volt politikus, akkor mi tárgyalni valója volt Szálasival? (Miért nem tárgyalta Szálasi Kodályval? A vezgysztitók ne hivatkozzanak arra, hogy azért, mert Kodály felesége zsidó! Lehárné is zsidó volt és Hitler mégis jóba volt Lehárral.)

Ha nem volt politikus és nem volt náci, miért menekült a csürhével Nyugatra?

Ha pedig tévedett és elhamarkodta a dolgot és nem volt bűnös, miért nem ment vissza tisztázni a dolgot?

Azi nem. Ellenben jónak tartotta a többi befárg után Argentínába sietni. Ott jó társaságban van. Maradjon csak ott. Nem kérünk kopott művészettől. Nem jár neki dollár, elegendék meg a pesoval, az is tul jó neki.

Hogy háborús bűnös volt-e? Nem tudom, nem hiszem, viszont kártékony náci művoltával igen rossz példát szolgáltatott. Sok kismember utána szédült.

Dohnányinak és mindenkinek, akinek idejövételében szerepe van, ószintén kívánjuk a megérdemelt bukást. HERR VON DOHNANYI, HERAUS!

ME-DE-TO-
5045/48

Kivágatok Az Ember című lapból Dohnányi saját gyűjtésében, 1948 (BTK Zenetudományi Intézet, 20-21. Századi Magyar Zenei Archivum)

korábbi írásának hatása alatt)⁶⁶ a következő: „emeri és művészi fejlődésének egyik fő mozzanata a német kultúrával való kapcsolata volt. [...] Ezek a gyermekkori élmények Dohnányi Ernő számára erős és egész életre kiható zenekultúrát jelentettek.”

Nagyot tévedünk azonban, ha azt gondoljuk, Lesznai az átlagosnál rokonszenvezőbbben fordult Dohnányi és ügye felé. A vádak ugyanis, amelyeket neki szegez,

66 Tóth Aladár: „Az alkotó Dohnányi”. In: Dohnányi Ernő: *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr, 1963, 35–39.

bizonyos tekintetben sokkal súlyosabbak mindenféle politikai elmarasztalásánál. Ő bizonyos személyiségbeli gyengeségekkel magyarázza Dohnányi egész vezetői és művészi magatartását is; mint írja: „[mindig] a legkisebb ellenállás felé fordult, helyesebben azt az utat járta, amelyet pályafutása szempontjából a legsimábbnak érzett”. A „legsimább utat” járta eszerint a zeneszerző is:

Ezek a szerzemények nem éppen tehetségtelenek, de olyanok, mint Dohnányi életútja: simák, gördülékenyek és problémamentesek – tehát egyáltalában nem képviselik a huszadik század haladó emberének gondolkodásmódját és lelkivilágát. [...] szerzeményei túlságosan unalmasak, nem „vadak”, nem „forradalmiak”, tehát az átlagos kispolgári közönség igényeit kétségtelenül kielégíthetik, de meg kell állapítani, hogy az ő zenéje megakadt a tizenkilencedik században, amelyből azonban már régen kikerültünk. [...] Dohnányi zeneműveiről ma már megállapíthatjuk, hogy azok az általános zenei fejlődés szempontjából sem jelentenek nyereséget, hanem csak kárt és visszafejlődést.

A kispolgári és káros zenei stílus leírásából – amelynek szóhasználata Lesznai ideológiai kötődését is pontosan jelzi – már csak egyetlen lépés eljutni a mondani-való lényegéig, amelynek kulcsmondait az alábbiakban olvashatjuk:

[Pozícióit] arra használta fel, hogy megakadályozzon minden haladást és fejlődést a magyar zenekultúra életében; igyekezett lehetetlenné tenni minden zenei megmozdulást ebben az országban, amely nem kimondottan a német zenekultúra irányában haladt. [...] mint muzsikusként minden igyekezete oda irányult, hogy a magyar zenei élet ne oda fejlődjék, ahová fejlődnie kellett volna: a magyar demokratikus erők kifejezésévé. Dohnányi tevékenysége a zenekultúra területén reakciós irányú volt, sokkal reakciósabb, mint az a tény, hogy nevével önként támogatta a fasiszták reakciós és magyarellenes zenepolitikáját.

Lesznai ezzel tehát sokkal messzebbre megy, mint bárki: az ő interpretációjában Dohnányi tudatosan akadályozta és hátráltatta a magyar zeneélet fejlődésének természetes – forradalmi – irányát. Szó szerint nem írja le, de a tartalomából kiderül, hogy mindezt nem csupán az előző néhány évre kell értenünk, hanem a súlyos ítélet hosszú évtizedek munkájára vonatkozik – érezzük, hogy mennyire távol esik ez a koncepció azoktól az e szemszögből szinte zavarba ejtően jóindulatúnak látszó felvetésektől, amelyek egy „új Múza” felforgató hatásának tudják be az idősödő művész politikai eltévelyedését.

Az itt összefoglaltak nagy részéről Dohnányi csak jelentős késéssel értesült, hiszen 1944. november 24-én elhagyta Magyarországot élettársa, Zachár Ilona és a nő családja társaságában. A családi levelezés tanúsága szerint 1945. november közepén kaptak először hírt otthonról,⁶⁷ jólétesültnek azonban ezt követően sem volt mondható.⁶⁸ Hogy mikor és pontosan mit tudott az ellene folyó eljárásról,

67 Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriához, 1945. november 12. Kelemen Éva (összeáll.): *Dohnányi Ernő családi levelei*. Budapest: Gondolat–Országos Széchényi Könyvtár–MTA Zenetudományi Intézet, 2010, 167–170.

68 Ld. pl. „az én háborús ügyem csak nem akar rendbe jönni. [...] Hogy mivel vádolnak, nem tudom”. Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriához, 1946. február 20., uo., 173.

mennyit érzett az iránta fellángolt indulatokból, miképp befolyásolták a magyarországi események a pályáját, és milyen érzésekkel viseltetett mindezzel szemben, arról később elkészülő tanulmányokban esik majd szó. A következő évek munkája lesz tisztázni azt is, mennyiben volt súlya és jelentősége a sajtóban megjelenteknek, kik szólaltak meg az ügyben, volt-e lényeges különbség a fórumok, azaz a politikai paletta különböző színeit képviselő sajtótermékek értékítélete között; illetve sor kerül az itt leírtak háttérének vizsgálatára, azaz hogy mi történt a rádióban, valóban német dominanciájú műsort játszatott-e Dohnányi, egyáltalán mennyiben volt az ő hatásköre a műsor kialakítása, s persze általában: kötődött-e Dohnányi ezekhez a politikai ideológiákhoz, vagy mi más motiválta, amikor pozícióit megtartotta a kritikus években. A szisztematikus kutatások nemcsak e kérdések megválaszolásához segíthetnek hozzá, de egy hitelesebb Dohnányi-kép megrajzolásához is elengedhetetlenek.

ABSTRACT

VERONIKA KUSZ

CHARGES AGAINST DOHNÁNYI IN THE HUNGARIAN PRESS IN HUNGARY AND ABROAD BETWEEN 1945 AND 1948

Ernst von Dohnányi, the world-renowned musician, was almost entirely forgotten during the decades between his emigration in 1944 and the 1989 change of political regime in Hungary: his name actually disappeared from public cultural knowledge in his home country. Though there may have been several explanations for this ignorance, it is not an exaggeration to state that the main reasons behind the tragic gap in his posthumous reception are of a political nature. It is widely known nowadays that during the settlements after World War II, Dohnányi – in his absence – was charged with intellectual collaboration with the Hungarian far right-wing regime. According to the present state of research, the charges were finally withdrawn as they were mostly unfounded. Yet, the formerly adored artist and central personality in cultural life had become *persona non grata* for decades. After the 1989 political changes, his oeuvre seemed to be rehabilitated without a thorough investigation of the charges and their background. This is why currently political prejudices are experienced simultaneously with a total bagatellization of his possible mistakes during his interwar activities. Thus, systematic research into this subject has become very urgent. This study, which is intended to be a chapter from a full-length monograph on Dohnányi and politics expected in 2023/24, gives a summary of the contemporary press reception of the case. It is significant because, I assume, after 1944 what appeared in the press influenced opinion on Dohnányi more than the actual official indictments; it certainly played an essential role in creating the mistrust and uncertainty that still surrounds the person of Dohnányi.

Veronika Kusz (b. 1980), musicologist, senior research fellow of the Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities. She graduated from the Liszt Academy of Music (2003) and was awarded her PhD there (2010). She was a Fulbright ‘visiting scholar’ in 2005/06, conducting research in the American Dohnányi legacy in Tallahassee. She has published articles in Hungarian periodicals and in international journals such as *American Music*, *The American Harp Journal*, *The Pan*, and *Notes*. Her books: *Járdányi Pál / Pál Járdányi* (Mágus / BMC, 2003, 2016), *Dohnányi amerikai évei* (Rózsavölgyi, 2015), *Dohnányi Ernő: Válogatott írások és nyilatkozatok* (Rózsavölgyi, 2020), *A Wayfaring Stranger. Ernst von Dohnányi’s American Years, 1949–1960* (University of California Press, 2020). At the moment, her work is supported by a János Bolyai Scholarship and a New National Excellence Scholarship.

MŰHELYTANULMÁNY

Könyves-Tóth Zsuzsanna

ZAJOK, BÉKÁK ÉS EGY PÁSZTOR

Hagyomány és újítás Bartók éjszaka-zenéiben *

Bár a Bartók-kutatás gyakran és kimerítően tárgyalt témája a zeneszerző éjszaka-zene toposza, s számos kutató kísérletet tett különböző listák készítésére is, maga a fogalom, ha nem is meghatározatlan, de továbbra is homályos maradt. Ennek egyik oka lehet, hogy a toposz gyökereit, előtörténetét, s az éjszaka-zenék hagyományát eddig még egy tanulmány sem tárgyalta. Írásomban erre teszek kísérletet feltárva Bartók éjszaka-zenéinek lehetséges forrásait, műfaji hagyományait.

Egyik darabjának címe: 'Az éjszaka hangjai'. Valami sírást és távoli kósza muzsikát, márdarzenét, csillagzenét, majd az éjszaka fenséges himnuszának nyugalmasan megcsendülő transzcendentális melódiáját, mindent, amit csak el tudtok képzelni, kileshettek ezekből a hangokból; anélkül, hogy ezek a hangok tücskök, madarak vagy csillagok akarnának lenni, földöntúlián reális képet rajzolnak elétek az éjszakáról, Bartók éjszakájáról; a magyar természetpoézisnek egyik legcsodálatosabb műve ez.¹

Tóth Aladár 1926-ban, közvetlenül a *Szabadban* ciklus bemutatója után írt kritikájában legelsőként hívja fel a figyelmet az éjszaka-zene toposzra. Rögtön ez után számos zenei író teljesen természetesen kezdte el használni az „éjszaka zenéje” terminust Bartók egyes műveinek, tételeinek elemzésekor; ugyanakkor több évtizednek kellett elteltelnie ahhoz, hogy valaki kísérletet tegyen e zenei toposz meghatározására, vagy listát írjon az idetartozó tételekről.

Kifejezetten e témában először Jürgen Hunkemöller *Klänge der Nacht in der Musik Béla Bartóks* című tanulmánya² jelent meg 2003-ban: a szerző hangsúlyozta, hogy nincs bizonyíték a toposz létezésére, s mindössze három művet nevezett éjszaka zenéjének: a *Kékszakállú herceg vára* egyes részeit, a *Szabadban* zongoraciklus *Az éjszaka zenéje* című tételét, illetve a *Mikrokosmos* 4. kötetében található *Notturmo* című darabot. A toposzhoz való tartozás kritériuma nála az éjszakára utaló cím volt, illetve

* Az alábbi tanulmány a 2014-ben írt MA szakdolgozatom átdolgozott változata.

1 Demény János: „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. II. rész (1914–1926)”. In: *Zenatudományi tanulmányok*, VII. Szerk. Szabolcsi Bence–Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959, 5–426., ide: 423. Eredeti közlés: Pesti Napló, 1926. december 10.

2 Jürgen Hunkemöller: „'Klänge der Nacht' in der Musik Béla Bartóks”, *Archiv für Musikwissenschaft*, LX/1. (2003), 40–68.

a *Kékszakállú* esetében a librettó szövege volt. Feltűnően kevésnek tűnik e három mű, ráadásul a *Nottturnót* se korábban, se később nem említették Bartók éjszaka-zenéi között. Az is elgondolkodtató, hogy ha a *Kékszakállú* librettójának szövege indokoltta tette, hogy Hunkemöller éjszaka zenéjének nevezze az opera egyes részleteit, vajon miért nem sorolta ide az *Ady-dalok* közül az első kettőt, vagy akár a *Csodálatos mandarin* idetartozó szakaszait is.

David Schneider – akinek *Tradition Transformed. „The Night’s Music” and the Pastoral Roots of a Modern Style* című írása³ Hunkemöllerénél három évvel később született – ennél jóval hosszabb listát állított össze, főként a zenei sajátosságok figyelembevételével. A felsorolt művek közös jellemzője, hogy mindegyikben jelen vannak „kísérteties disszonanciák, melyek a természet hangjainak és magányos dallamoknak szolgálnak háttérül”.⁴

Nem hagyhatjuk ki a rendszerező jellegű munkák közül a *Wikipedia* „Night music (Bartók)” szócikkét⁵ sem. Hivatkozásából ítélve a szócikk írója – annak előzményei szerint bizonyos Robert Kenney – tájékozott az angolszász Bartók-irodalomban, a szócikk szisztematikus felépítésű, a művek, illetve a zenei toposz karaktervonásainak listája az eddigiek közül a legbővebb. A szerző az éjszaka-zenékre általában jellemző zenei vonásokat két csoportba osztotta. Az elsőbe a hagyományos dallam- és harmóniavilágtól eltérő hangeffektusok tartoznak: a természeti, főképp éjszakai állatok hangjának közvetlen utánzása, az éjszaka légkörét és hangulatát festő motívumok használata, illetve dallamportrék – mint például *Az éjszaka zenéjében* a távoli furulyaszó, mint a pásztor megjelenítője. A második csoportban a szerző különböző zeneszerzői technikákat sorol fel: ostinato (amely általában disszonáns, gyakran egy cluster), rövid, szabálytalan időközönként ismétlődő motívumok, glissandók (melyek a magányosságot és a nagy teret érzékeltetik), továbbá különböző zenei anyagok egymás fölé helyezése.

A legfrissebb listát Büky Virág készítette 2014-ben publikált cikkéhez,⁶ amelyben egyedi nézőpontból közelítette meg e zenei toposzt: alapvető kérdésfelvetése volt, hogy vajon van-e kapcsolat Pásztory Ditta személye és az 1926-os zongoramű között. Írásában röviden összefoglalta a toposz irodalmát, s a katalógusában felsorolt művek kiválasztásakor a következő zenei elemek jelenlétét vette figyelembe: clusterszerű háttér, természethangok és két dallam. Megfigyelése szerint e tételek programja gyakran hasonló: a zene csöndből születik és oda is tér vissza; lényegében a bartóki hídforma jelenik meg benne. Az egyes művek alapos elemzése után Büky felhívta a figyelmet arra, hogy eddig nem sokan foglalkoztak a toposz előzményeivel, bár a különböző neszek, zörejek eredetét többen is vizsgálták, köztük Ujfalussy József és David Schneider is. Büky több művet is említ, amelyekben

3 David Schneider: „Tradition Transformed. „The Night’s Music” and the Pastoral Roots of a Modern Style.” In: uő: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. Oakland: University of California Press, 2006 (California Studies in 20th-Century Music), 81–118.

4 „eerie dissonances providing a backdrop to sounds of nature and lonely melodies”. Uott, 84.

5 Robert Kenney: „Night music (Bartók)”. *Wikipedia*. Legutóbbi megtekintés: 2020. június 30.

6 Büky Virág: „Dittáié – az éjszaka zenéi”, *Magyar Zene* LII/2. (2014. május), 137–158.

már felfedezhető a későbbi éjszaka zenéje toposz egyes jellemzői: az 1. szvit eredetileg *Hallgató* című 2. tétele, a *Két kép Virágzás* tétele, valamint a zongorára és zenekarra írt *Rapszódia* lassú tétele. Figyelemre méltó észrevétele, hogy a dallam több tétel végén is egyre feljebb kúszik, majd egy trillával ér véget. A tanulmányának elején feltett kérdésre válaszolva több művet is összefüggésbe hoz a nőiességgel, ennek ellenére kijelenti: bár *Az éjszaka zenéje* Dittához szól, de nem Dittáról. (Schneider, Kenessey és Büky listájának összehasonlítása az 1. táblázatban látható.)

Jó néhány olyan munka akad még, amely érdemben foglalkozik Bartók éjszaka-zenéjével. Tóth Aladár fentebb idézett kritikája után összefüggésbe hozta a *Szabadban* zongoraciklus darabját Bartók 4. vonósnyegyesének harmadik tételével.⁷ Ujfalussy József Bartók-monográfiájában⁸ szintén az elsők közt ír részletesebben a típusról, s Tallián Tibor is felhívja a figyelmet a Bartóki életműben visszatérő „notturno-típusra”.⁹ Az éjszaka zenéje fogalommal leggyakrabban a zeneszerző természet-zenéjével foglalkozó írásokban találkozhatunk. A legelső ilyen Szabolcsi Bence *Ember és természet Bartók világában* című munkája,¹⁰ majd Somfai László ír húsz évvel később erről a témáról kifejezetten *Az éjszaka zenéje* című zongoradarabbal kapcsolatban.¹¹ Az e témában született egyik legnagyobb léptékű tanulmány Maria Anna

7 „És most megcsendül a lassú tétel; a lázalmok elszálltak; kitárul az éjszaka titokzatos varázsával a természet roppant birodalma; és benne a virrasztó férfi megzendíti dalát: egy monumentális csel-lómonológót, melynek heroikus melanchóliából fakadó ariózó-recitatívja pillanatnyilag Kodályt juttatja eszünkbe. – ahogy a monológ nyomán misztikusan megcsendülő fenséges éjszaka muzsikánál viszont önkéntelenül arra a beethoveni notturno-poézisre gondolunk, melyben a magányos ember szemben áll a csillagokkal telehintett világmindenséggel. De mindez csak felületes asszociáció. Mert valami egészen egyéni varázs lengi át ezt a fenséges Adagiót, melyhez fogható rokonidézettel egyedül csak magánál Bartóknál találhatunk, mindenekelőtt az „Éjszaka zenéje” című zongoradarabban, mely szinte előtanulmányként hat ennek a kvartett-tételnek misztikus notturno részeihez. Az emberi érzelmek forró tüzeit és a hűvös csillagfényű démonikus Éj titokzatos suttogó neszbeszédét még sohasem kapcsolta ilyen megrendítő vízióban egymással össze Bartók géniusza. – Méltó pandanja ez a tétel Vörösmarty grandiózus jelenetének: az Éj megszólalásának a Csongor és Tündében.” Demény János: „Bartók Béla pályája delelőjén. Teremtő évek – világhódító alkotások, 1927–1940”. In: *Zenatudományi tanulmányok, X. Bartók Béla emlékére*. Szerk. Szabolcsi Bence–Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962, 189–727., ide: 330. Eredeti közlés: „Új Bartók-művek bemutató előadása”. *Pesti napló*, 1929. március 22. Több mint tíz évvel később Tóth a következőket fogalmazza meg Bartók éjszakájáról általában: „Bartók csodateremtő világa kétségkívül valami tragikus, kifürkészhetetlen éjszakába van kerítve és csak azzal együtt adja a bartóki világkép teljességét. De maga a költő – bár nem egyszer vígasztalan gyászhangokban csendíti ki zenekölteményét – végső soron mégis az élet pártján áll, a teremtés ősi, szabad, törhetetlenül előre törekvő, örök forradalomra kész erőivel vallja egynek önmagát, önnön emberi fölségét.” Tóth Aladár: „Az est hármaskönyve, 1938. In: *Tóth Aladár válogatott zenekritikái. 1934–1939*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1968, 378.

8 Ujfalussy József: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1970, 300.

9 Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1981. Átdolg. kiadás: Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016, 318.

10 Szabolcsi Bence: „Ember és természet Bartók világában”. In: *Zenatudományi tanulmányok, X. Bartók Béla emlékére*. Szerk. Szabolcsi–Bartha, 5–13.

11 Somfai László: „Analízis jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről. I. A természet-neszezés szerkesztése (Az éjszaka-zenéje, 1–17. ütem).” In: Somfai László: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 153–157.

BB/Op.	Cím, tétel	A komponálás ideje	Schneider	Kennesy	Büky
BB 40 Op. 4	2. szvit, III. tétel <i>Andante</i>	1905–7		X	
BB 50 Op. 6	Tizennégy bagatell, 12. <i>Rubato</i>	1908		X	
BB 62 Op. 11	<i>A kékszakállú herceg vára</i> , „Könnyek tava” kezdete, az éjszakára utaló szöveg- részek, szövegtelen kórus	1911–18		X	
BB 71 Op. 15	Öt dal, 5. „Itt lent a völgyben” (<i>Ősz</i>)	1916	X	X	
BB 82 Op. 19	<i>A csodálatos mandarin</i> , a szövegtelen kórus megjelenése	1918		X	
BB 83 Op. 20	<i>Improvizációk magyar parasztdalokra</i> , 3. <i>Lento rubato</i> („Imhol kerekedik”)	1920		X	
BB 86b	<i>Tánc-szvit</i> , IV. tétel <i>Molto tranquillo</i>	1923	X	X	
BB 87a; 87b	<i>Falun</i> , <i>Bölcsődal</i>	1924–26		X	
BB 89	<i>Szabadban</i> , 4. <i>Az éjszaka zenéje</i>	1926	X	X	
BB 91	1. zongoraverseny, II. tétel (<i>Andante</i>)	1926		X	
BB 93	3. vonósnegyes, I. tétel (<i>Moderato</i>)	1927	X	X	
BB 95	4. vonósnegyes, III. tétel (<i>Non troppo lento</i>)	1928	X	X	X
BB 101	2. zongoraverseny, 2. tétel (<i>Adagio–Più adagio–Presto – Tempo I</i>)	1930–31	X	X	X
BB 110	5. vonósnegyes, II. tétel (<i>Adagio molto</i>); IV. tétel (<i>Andante</i>)	1934	X	X	X
BB 114	<i>Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára</i> , III. tétel (<i>Adagio</i>)	1936	X	X	X
BB 115	<i>Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre</i> , II. tétel (<i>Lento, ma non troppo</i>)	1937		X	X
BB 105	<i>Mikrokosmos</i> , 107. <i>Dallam ködgomolyagban</i> ; 144. <i>Kis másod- és nagy hetedhangközök</i>	1926–39		X	
BB 123	<i>Concerto</i> , I. tétel (<i>Introdukción</i>); III. tétel (<i>Elégia</i>)	1943–45	X	X	X
BB 127	3. zongoraverseny, II. tétel (<i>Adagio religioso</i>)	1945	X	X	X
BB 128	<i>Brácsaverseny</i> , II. tétel (<i>Adagio religioso</i>)	1945	X	X	

1. táblázat. Éjszaka-zene típusú tételek listái

Harley *Natura naturans, natura naturata and Bartók's Nature Music Idiom* című munkája, amely Bartók zenéjében a teremtett világ (*natura naturata*) és a természetben ható erők (*natura naturans*) megjelenését vizsgálja.¹²

De vajon mi az, ami csakis az éjszaka-zenék sajátja? Milyen zenei elemek összessége miatt hallhatja még egy laikus fül is egyértelműen, hogy Bartók az éjszaka hangjait jeleníti meg? A kérdés megválaszolásához a kiindulási pont természetesen a toposz „névadó” műve, *Az éjszaka zenéje*. Az ebben a műben megjelenő zenei eszközök, mintázatok szolgáltatják az éjszaka-zenék karakterszínvonalainak alapját. A darab többrétegűségét, három dimenzióját a kottakép is tükrözi: kettő helyett három regiszterben szólalnak meg a különböző zenei elemek. A legelső réteg a szinte végig jelenlévő, ködfoltszerű cluster ostinato. Ehhez csatlakoznak különböző zajok, zörejek. Először csak egy magas regiszterben megszólaló staccato nóna, majd egy nyújtott ritmusú motívum, végül egy békabrekegést imitáló,¹³ szekund hangközön repetáló mozgás. Később rövid, skálaszerű kitörések is megjelennek. A darab közepén megszólal egy korálszerű dallam, amelyet arpeggio akkordok kísérik. Egy makacsul ismétlődő *e*, majd később *g* hang mintha távoli harangszó volna (18–25. ütem). A 37. ütemtől népdalszerű dallamot hallunk, amelyet Somfai László távoli furulyaszóként értelmezett.¹⁴ Végül a clusterok, a korál és a népi dallam egyidejűleg szólalnak meg – az éjszaka hangjai összemosódnak. Bár egyesek *e* műtől számítják *e* bartóki tételtípus létezését, akadnak olyan korábbi példák, amelyek cáfolják ezt a feltételezést – ezzel egyetért Büky Virág és Keneszy is, akiknek a listájára több korábbi mű is felkerült. Néhány korábbi, illetve az 1926-os zongoradarab után nem sokkal született tétel elemzésén keresztül valóban bizonyítékot nyerhetünk az éjszaka zenéje típus létezéséről a zeneszerző életművében.

Bartók egyik legkorábbi éjszaka-zenéje az 1908-ban komponált *Tizennégy bagatell* 12. darabja (*Rubato*). A darab tonalitása *h*-moll,¹⁵ amely a romantika, elsősorban Schubert életműve óta a halálhoz kötődik. A műben Bartók háromféle zenei anyaggal dolgozik: az első és egyben legmeghatározóbb elem az egyre gyorsuló hangrepetíció, amely rögtön a tétel legelején megjelenik, a második egy háromhangos, nyújtott ritmusú motívum, a harmadik pedig egy fel- és lefutó skálamotí-

12 Maria Anna Harley: „*Natura naturans, natura naturata and Bartók's Nature Music Idiom*”, *Studia Musicologica* XXXVI/3–4. (1995), 329–349.

13 Bartók Péter visszaemlékezése adja az alapot a képzettársításnak. *Apám* című könyvében a következőt írja: „*Az éjszaka zenéje* címet viselő negyedik tételben fölfedeztem a szőlősi békákat, múltat idéző hangvétellel. Még az időnkénti vízbeugrások sem hiányoznak. S a távolból valami halk zene szól, mintha a szomszéd faluból hallatszana át.” Bartók Péter: *Apám*. Budapest: Editio Musica, 2002, 162.

14 Somfai: *Analízis jegyzetlapok...*, 153.

15 A *Tizennégy bagatell* kottájában legtöbb esetben nem találunk előjegyzést, így sokszor nem egyértelmű az adott darab hangneme. Arról, hogy Bartóknak mi volt az elképzelése, négy forrás áll rendelkezésünkre. Az egyik egy 1910-ben Kovács Sándorhoz írott levél a *Bagatellek* párizsi ősbemutatójának műsoráról, a második Bartók 1910. március 19.-ei első szerzői estjének műsorlapja, a harmadik egy 1944–45-ös kiadvány egy koncerthez, végül Bartók egy 1908-as Gruber Emmának címzett levele, amelyben két bagatell hangnemmel említ. A 12. darab hangneme mind a négy forrásban *h*-mollként szerepel. Somfai László: „Bagatell-problémák”. In: *Zenatudományi dolgozatok 1997–1998*. Szerk. Gupcsó Ágnes. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1998, 67–81., ide: 80.

vum. A darab tempója, metruma és dinamikája folyamatosan változik, s ez a zajok kiszámíthatatlanságának ábrázolását segíti. A nyújtott hangos motívum a 23. ütemben kiszélesedik, szinte miniatűr korállá változik.

Az ostinato cluster egy korai példája az Op. 15-ös „Itt lent a völgyben” kezdetű dal, amelyben a hangrepetíció is jelen van, énekes recitálásként. Több helyen felfedezhetünk szövegfestő elemeket is, amelyekkel Bartók érzékletesen ábrázolja Gombossy Klára költeményének egy-egy szavát, s a vers alaphangulatát. A zongora kezdőmotívumai nyilvánvalóan a *gyilkol* szóra utalnak, amely a korábbi irodalomban nem szerepelt az éjszaka-zenével kapcsolatban, pedig ha a *Kékszakállúra*, vagy még inkább a *Csodálatos mandarinra* gondolunk, az éjszaka és a halál, mégpedig annak erőszakos fajtája összekapcsolódik Bartók életművében is. Megjelenik a zenében a fázás is, amely az éjszaka-zenék szintén visszatérő motívuma: a didergő embert általában tremoló vagy trilla jeleníti meg. A vers természeti képe egy ködös őszi táj, amelynek ábrázolására később is lesz példa a *Mikrokosmos* 107., *Dallam ködgomolyagban* című darabjában. A vers utolsó sorában nagy hangsúlyt kap az egyedüllét, amelyet a kíséret hiánya jelez.

Nem sokkal a *Szabadban* zongoraciklus után született az 1. zongoraverseny, amelynek második tétele Bartók első zenekari apparátusú éjszaka-zenéje. A hangsúly itt az ütőhangszereken, azoknak is különleges megszólaltatásán van. A legalapvetőbb motívum egy hang, vagy egy szekund háromszori ismétlése. Nem sokkal a tétel kezdete után, a 29. ütemben itt is megjelenik egy korálszerű dallam. A háromhangos motívum a 85. ütemben ostinatóvá alakul át, amely felett a fafűvösökön bontakozik ki egy *ti*-vel kiegészülő lá-pentaton dallam. A visszatérésben megjelenik a tremoló és a trilla, illetve a skálamotívumhoz hasonló, össze-vissza ugráló zajeffektus. A zajok – ahogy az eddigi éjszaka-zenékben is – hirtelen jönnek, majd foszlanak semmivé.

Az 1928-ban született 4. kvartett III. tétele Bartók első vonósnégyesre komponált éjszaka-zenéje, s ebben jelenik meg elsőként a vonóstremoló effektusa. Ugyan más hangszereken is létezik ez az effektus, amely néhány pillanat erejéig már az 1. zongoraversenyben is feltűnt, mégis, mintha vonósokon játszva érné el a legideálisabb hatást. Ismét megjelenik a madárhang is a tételben, többek közt a legvégén a hegedű szólamában. Egy további különleges effektus a vonósokon a *non vibrato-vibrato* váltás, amely a trilla és a tremoló rokona. Több helyen is találkozunk ezzel a tétel során, például rögtön a lelegején. Ugyanitt megfigyelhetjük a cselló repetícióból kibomló dallamát. A hangszerek szólói a természet hangjaival keverednek.

E „zenei talált tárgyak”¹⁶ és a szakirodalom alapján összeáll egy korántsem teljes, mégis hasznos lista az éjszaka-zenék karaktervonásairól:

1. Az éjszaka hangulatát és nyugtalanságot érzékeltető vibráló, statikus háttér, amely vagy ostinato, vagy cluster, vagy tremoló formájában jelenik meg.

2. Különböző neszező és zajeffektusok, például repetíció, trilla, skálamotívumok stb.

3. A háttér előtt egy népies dallam, amely a magányos ember képzetét kelti.
4. Korálszerű, vagy más barokk fogantatású zenei anyag epizodikus megjelenése.
5. A dallamvivő szólam időnkénti recitatív, sirató jellege.
6. Egymástól karakterükben jelentősen eltérő zenei anyagok (például az 1. és a 3. pontban említettek) egyidejű megszólalása.
7. Váratlan dinamikai kitörések, amelyek, bár hirtelen jelennek meg, gyorsan el is halnak.
8. Éjszakára, esetleg estére utaló cím/műfajcím.¹⁷

Nem kell feltétlenül az összes kritériumnak teljesülnie ahhoz, hogy egy művet vagy műrészletet az éjszaka-zenéje típushoz soroljunk, és a cím csak ritkán utal erre. Mindezek alapján további művekkel vagy műrészletekkel egészíthetjük ki az előbbi táblázatot (2. táblázat).

A fentiek alapján nemcsak az éjszaka zenéje típus létezése látszik nyilvánvalónak, hanem az is, hogy Bartók úttörő volt e tekintetben (is). Ez utóbbi állítást látszik igazolni, hogy később több magyar komponista – például Lajtha László, Maros Rudolf vagy Ligeti György – életművében is felbukkan ez a toposz. Ennek ellenkezőjét bizonyítja viszont egy, a *Szabadban* ciklusnál hat évvel korábban született mű, Kodály *Triósszerenádja*, amely több kutatóban is kételyt ébresztett, hogy valóban a bartóki életmű kizárólagos típusáról beszélhetünk-e. A mű második tételére maga Bartók is felhívta a figyelmet 1920-ban megjelent cikkében:

A vonóshármasnak a második tétele a legfigyelemreméltóbb: titokzatosan, hosszan tartott szeptimek és nónák kettős fonala, tremolószakaszok a második hegedűben – *pianissimo* és *con sordino* – mint harmonikus keret; és egyfajta dialógus az első hegedű és a brácsa között. A brácsa különösen lebegő, szenvedélyes dallamai az első hegedű felcsillanó motívumaival váltakoznak. Soha ezelőtt még nem hallott, soha és senki által még nem álmódott zengő tündérországba kerültünk.¹⁸

A fennmaradt vázlatok azt mutatják, hogy Kodály eredetileg harmadiknak szánta a végleges mű középső tételét, amely – Kroó György feltételezése szerint – esetleg egy *finale* lassú bevezetése is lehetett volna.¹⁹ A vázlatban szerepel még egy felirat is a tétel elején: *Dialog*. Tehát egy párbeszédéről van szó, amelyet Breuer János nő és férfi, illetve ember és természet beszélgetéseként értelmezhetőnek tart,²⁰

17 Ezek a karaktervonások legtöbbször nincsenek egyszerre jelen, azonban minden esetben egynél több fedezhető fel a 2. táblázatban felsorolt művekben.

18 Bartók Béla: „Kodály's New Trio a Sensation Abroad”. Ford. César Saerchinger, *Musical Courier* LXXX/8. (1920. July), 5. *Documenta Bartókiana*, 5. Szerk. Somfai László. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977, 45–47. Magyar ford.: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I. Szerk. Szöllősy András. Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 737.

19 Kroó György: „Kodály: Szerenád, op.12”. In: *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korunkról*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Püski Kiadó, 2001, 109–127., ide: 119–120.

20 Breuer János: *Kodály-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 101. Kroó György és Szabó Balázs is idézi Tátrai Vilmos visszaemlékezését, amely alátámasztja e dialógus jelenlétét: „Emma asszony felhívott, hogy szeretné, ha eljátszanánk a Triósszerenádot a kórházban. Megkérdeztem, hogy miért nem vonós-négyszert? Azt mondta: ő már kimérte, hogy a kvartett nem fér el a szobában. Felmentünk a trióval. Ma is

BB/ Op. szám	Cím, tétel	A komponálás ideje
BB 70 Op. 14	Szvit, 4. <i>Sostenuto</i>	1916
BB 72 Op. 16	Öt dal, 2. <i>Őszi lárma</i>	1916
BB 83 Op. 20	<i>Improvizációk magyar parasztdalokra</i> , 7. (<i>Sostenuto rubato</i> , „Beli fiam, beli”)	1920
BB 98	<i>Húsz magyar népdal</i> , 1. <i>A tömlőcben</i> , 2. <i>Régi keserves</i> , 3. <i>Bujdosó ének</i> , 13. <i>Pár-ének</i> , 14. <i>Panasz</i>	1929
BB 118	<i>Divertimento</i> , II. tétel (<i>Molto adagio</i>)	1939

2. táblázat. További éjszaka-zene típusú tételek

s megjegyzi: „Azt hiszem, Bartók igencsak megfigyelte eme ’éjszaka zenéjé’-nek sajátosságait, a sajátjait írván.”. Kecskeméti István a végleges formájában *Lento ma non troppo* feliratú tétel (1. kotta) mellé állítja Bartók *Az éjszaka zenéje* című zongoradarabjának néhány ütemét (2. kotta),²¹ s az elemzés további részében is az 1926-os műre utalva jellemzi a tételt.



1. kotta. Kodály: Triósszerenád, 2. tétel, 1. hegedű, 7–8. ütem



2. kotta. Bartók: *Az éjszaka zenéje*, 7–8. ütem

A Szerenád *Lento*jának igazi újdonságát a benne szereplő zajok és zörejek adják. Ezek alkalmazása Kodály életművében is újak és rendkívül modernnek, experimentálisnak számít, igaz, kamarazenéjében felfedezhetők zenei előzményeik.

előttem van a kép: Kodály ott ült Emma asszony ágyán és fogta a kezét. Egész idő alatt egymás kezét fogva hallgatták a Triósszerenádot. Amikor befejeztük, Emma asszony odaint, hogy menjek közel hozzá. Odahajolt a fejemhez és azt mondta: Tátrai, tudja, hogy mit jelent ez a lassú tétel? Mondtam: valószínűleg szerelmi párbeszéd az első hegedű és a brácsa között. Azt mondja: ennél sokkal több, ez a beteljesülés.” Kroó: i. m., 124.; Szabó Balázs: „Bartók és Kodály: A 2. szonáta és a *Triósszerenád* kapcsolatáról”. *Magyar Zene* XLVI/2. (2008. május), 183–196., ide: 185.

²¹ Kecskeméti István: „Kodály Zoltán: Szerenád két hegedűre és mélyhegedűre op. 12”. In: *A hét zeneműve 1983. október/1984. szeptember*. Szerk. Kroó György. Budapest: Zeneműkiadó, 1983, 85–95., ide: 89–90.

Például a *Csellószonáta* középtétele egy sirató vagy gyászmenet, amelyet harangozás kísér, s a cselló felső regisztereiben hallhatunk olyan zörejeket, melyek megelőlegezik a *Szerenád*ot, például rögtön a tétel legelején. S hogy miként kapcsolódik Kodály műve az éjszakához? Már maga a műfaji meghatározás – szerenád – is utal rá, s a mű második tételét a legtöbb elemzője egy férfi és egy nő éjszakai párbeszédének értelmezi. Ebben az időben Kodály és Bartók ugyanabban a zenei környezetben létezett, mindketten részt vettek a kurrens szakmai diskurzusokban, s nyilvánvalóan élénken követték egymás életművének alakulását. Felmerül a kérdés, hogy mennyiben befolyásolhatta Kodály művének megismerése Bartókot *Az éjszaka zenéje* komponálásakor? A zajeffektusok hasonlósága nyilvánvaló, azonban láthattuk, hogy akad néhány jóval korábbi Bartók-mű is, amelyek közeli rokonai a zongoradarabnak. Lehetséges, hogy Kodály „figyelte meg alaposan” s fejlesztette tovább Bartók korábbi műveinek egyes elemeit, s később már ez jutott vissza Bartókhoz? Ezt valószínűleg lehetetlen eldönteni. Felmerül viszont a kérdés, hogy melyek lehettek ennek az új, experimentális, háttorzongató zajzenének az előzményei? A következőkben főként azokat a komponistákat, zenei irányzatokat veszem számba, amelyek jelentős hatást gyakorolhattak Bartókra és persze Kodályra is.

Az éjszakai zenélés története csaknem egyidős a zenetörténettel; a kifejezetten éjszakai használatra írt művek történetét azonban lehetetlen e tanulmány keretei közt tárgyalni. Bartók esetében talán a legelső releváns műfaj a szerenád:²² a kifejezés az olasz *sera*, vagyis este szóból származtatható, amely a latin *serusból* (késő) ered. Nem kizárt, hogy Bartóknak is eszébe jutott az olasz *al sereno* kifejezés *Az éjszaka zenéjét* is tartalmazó zongoraciklus címadásakor, amely annyit jelent: a szabadban. A szerenád, mint zenei kifejezés először a 15. században tűnik fel, a műfaj körvonalazódásáról azonban inkább a következő századtól beszélhetünk.²³ Az ilyen címmel illetett zeneművek esti, éjjeli társadalmi, legtöbbször szabadtéri eseményekhez kötődtek,²⁴ köznapi nyelvhasználatban pedig szerenád alatt a mai napig egy ablak alatt előadott, többnyire pengetős hangszeren kísért éneket értünk. Bartók zajeffektusai, vonós apparátusú éjszaka zenéinek pizzicatói is minden bizonnyal a szerenád-hagyományba illeszkednek. Jó példa erre az 5. vonósnégyes IV. tételének pizzicatós kezdete. Az 1939-ben komponált *Divertimento* is ehhez a hagyományhoz kapcsolódik: hasonlóan Kodály *Triósszerenád*jához a két vidám hangvételű tétel közt egy borús, nyomasztó *Adagio* található. Ide tartozik a 2. szvit is, eredeti címén *Szerenád*, amelyre utal például az első tétel gitárszerű kísérete, valamint a *Concerto* IV. tétele, amelynek címe *Intermezzo interrotto*, vagyis megszakított közjáték. Bartók maga meséli el Sándor György, egykori tanítványa visszaemlékezései szerint a tétel történetét: „Egy ifjú szerenádöt ad kedvesének. Durva, részeg banda zavarja meg, s összetöri hangszerét. Távozása után azonban elcsukló hangon

22 Fr. *sérénade*, ném. *Serenade*, *Ständchen*; ol. *serenada*, *serenata*. Hubert Unverricht–Cliff Eisen: „Serenade”. In: *Grove Music Online*. Legutóbbi megtekintés: 2020. június 4.

23 Thomas Schipperges: „Serenade – Serenata”. In: *MGG*, 8. Kassel: Bärenreiter, 1998, 1307.

24 Unverricht–Eisen: i. m., legutóbbi megtekintés: 2020. június 4.

bár, de mégis folytatódik a szerenád.”²⁵ Hasonló jelenet játszódik le Debussy egyik preüdjében, a *La sérénade interrompue*-ben is, amelyet Bartók jól ismert.

A bécsi klasszikában mintegy a szerenád szinonimájaként használták a *Nachtmusik* vagy *notturmo* műfaji megnevezéseket, amelyek romantika korabeli utódja a noktürn. Míg a klasszikus notturmo többnyire derűs közösségi zenét jelentett, a romantika noktürnje a magány zenéje. Bartók a *Mikrokosmos* 4. kötetében található *Notturnójában* idézi fel a 19. századi noktürnt. Bár a kötet többi darabja esetében a zeneszerző alternatív címléhetőségeket javasolt a kiadás nyelvétől függően, a *Notturnónál* csak az olasz verziót adta meg.²⁶ Ann Chenée a Boosey & Hawkes kezdeményezésére közreadta a zeneszerző *Mikrokosmoshoz* fűzött szóbeli kommentárjait, amelyben ezt olvashatjuk a *Notturnóról*: „Nosztalgikus darab e-mollban, Chopin vagy Scriabin reminisztenca”.²⁷ Bár Bartók eltávolodik kicsit a romantikus karakterdarabtól – ahogy azt Hunkemöller is megjegyzi²⁸ – az alapvető alkotóelemek megtalálhatóak a műben: a bal kéz egyenletes akkordfelbontásos mozgása, a jobb kéz lírai dallama, és egy ugyan rendhagyó, mégis felismerhető ABA forma. A bartóki hang a magyaros dallamban és a kissé experimentális harmóniavilágban fedezhető fel.

Nemcsak a noktürn műfajában kapott központi szerepet az éjszaka: operák, színpadi vagy zenekari művek egyik gyakori jelenettípusa volt a 19. században a félelmetes, hátborzongató éjszaka, gondoljunk csak a *Fantasztikus szimfónia* „Boszorkányszombat” tételére, a *Szentivánéji álomra*, vagy a *Trisztán és Izolda* éjszakai szerelmi jelenetére. Mendelssohn *Szentivánéji álom* nyitánya a hagyományos harmóniai rendtől eltérő, I V IV I harmóniasorral indul, amely jelzi, hogy egy másik világba, a tündérek világába csöppentünk. Ezt a mozzanatot idézi fel Bartók, bár más harmóniákkal, de nagyon hasonló hangszereléssel a *Concerto III.* tételének végén, a 112–115. ütemben.²⁹ Talán nem véletlen, hogy éppen ebben a tételben hangzik fel ez az idézet, amely Mendelssohnál az éjszaka kezdetét is jelentette.

A félelmetes, misztikus zenei háttér megteremtésének gyakori, hagyományos technikája a tremolo. Jó példa erre Bartók 1. zongoraversenyének lassú tétele, ahol a zongora tremolója zajeffektusként jelentik meg. Bartók esetében e lidérces hangulatot keltő háttér inkább ostinato cluster akkordok formájában jelenik meg, amelyek gyökerei visszavezethetőek Claude Debussyhez. Debussy nevének legkorábbi előfordulása Bartók írásaiban egy Thomán Istvánnak címzett, 1907. február 6-án kelt levelében³⁰ olvasható, s azután a zeneszerző élete végéig híve maradt a

25 Péteri Judit: „Bartók Béla: Concerto”. In: *A hét zeneműve 1976/1.* Szerk. Kroó György. Budapest, Zeneműkiadó, 1976, 111–119., ide: 117.

26 Hunkemöller: i. m., 47.

27 „Nostalgic piece in E minor reminiscent of Chopin or Scriabin”. Benjamin Suchoff: *Guide to Bartók's Mikrokosmos.* London: Boosey & Hawkes, 1971, 86.

28 Hunkemöller: i. m., 48.

29 A megfigyelés Könyves Klaudiától származik, akinek ezúton is köszönöm, hogy felhívta rá a figyelmet!

30 *Bartók Béla levelei.* Szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 117. Wilhelm András 1978-as írásában bebizonyította, hogy Bartók valószínűleg már hamarabb találkozhatott a francia zeneszerző →

francia komponista zenéjének, amelyről kottatára, koncertműsorai és számos írása is árulkodik.³¹

Bár címében nincs utalás az éjszakára, érdemes megemlíteni egy cluster-ostinato alapú Debussy-művet, a *Léptek a hóban* című prelűdöt (3. kotta). Ha egymás mellé tesszük ennek a darabnak és *Az éjszaka zenéjének* basszus ostinatóját (4. kotta), nyilvánvaló a hasonlóság.

Triste et lent (♩ = 44)

pp
p expressif et douloureux
più pp

Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé

3. kotta. Debussy: *Préludes I.*, 6. *Des pas sur la neige*, 1–3. ütem

Lento (♩ = 72-69)

pp

(col. &ò.)

4. kotta. Bartók: *Az éjszaka zenéje*, 1–2. ütem

Ugyanez a gesztus található meg a fentebb már említett „Itt lent a völgyben” (Ősz) című dalban (5. kotta): „A ködben járva azt hiszem, / Hogy már egyedül csak én élek a földön”. S valóban, a zene tökéletesen jeleníti meg az átláthatatlan, nyirkos köd hangulatát.

névvel, mint azt gondolták, a korábbi szakirodalom szerint ugyanis egyértelműen Kodály ismertette meg vele Debussy zenéjét 1907-es párizsi útjából hazatérve. Wilhelm András: „Bartók találkozása Debussy művészetével”. In: *Zenetudományi dolgozatok*, 1978. Szerk. Berlász Melinda–Domokos Mária. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1978, 107–111. Fazekas Gergely Debussy magyarországi fogadtatásáról szóló cikkében szintén kitér erre a kérdésre. Úgy tartja, hogy Bartók már 1905-ben, a Rubinstein-verseny résztvevőjeként augusztus 2. és október 5. között kellett, hogy találkozzon Debussy névvel. Fazekas Gergely: „Beteges és csúnya muzsika vagy magasabb rendű művészet felé mutató iránytű? Debussy fogadtatása Magyarországon (1900–1918)”. *Magyar Zene* XLVI/2. (2008. május), 139–154.

31 Bartók és Debussy kapcsolatával számos kutató foglalkozott, így több írás is született e témában: Anthony Cross: „Portrait of Debussy. 2: Debussy and Bartók”. *The Musical Times* CVIII/1488. (Február 1967), 125–127.; Wilhelm: i. m.; Roy Howat: „Debussy, Bartók és a természeti formák” (ford.: Koltai Ágnes). In: Tusa Erzsébet: *Spirál a tudományban és a művészetben*. Budapest: Intart Kiadó, 1988, 84–107.; Elliott Antokoletz: *Nature musical symbolism in the operas of Debussy and Bartók: Trauma, gender, and the unfolding unconscious*. Oxford: Oxford University Press, 2004.; Fazekas: i. m.

Sostenuto *p*

Itt lent a
Der spā - te
Al - read - y

5. kotta. Bartók: Öt dal, 5. „Itt lent a völgyben” (Ősz), 1–2. ütem

Debussy zenéje rendkívül képszerű, legtöbb művének programcíme van, s akad köztük jó néhány éjszakára utaló is. Jó példa erre az *Images 2.* kötetének *Et la lune descend sur le temple qui fut* című darabja (6. kotta a 348. oldalon), amelynek Bartók *Az éjszaka zenéjéhez* való kötődéséről Vikárius László részletesen ír.³² Jelen vannak ebben a műben a clusterszerű harmóniak, illetve megfigyelhető a kontrasztáló zenei anyagok egyidejű megszólalása is. A darab végén a holdfényt ábrázoló mixtúrák után egy kitartott, „piszkos” hangzású kvint felett a zongora magas regiszterében megszólal egy távoli dallam, majd a harang. Az éjjeli harangozás egyébként nemcsak Debussynél, de például Liszt *Esti harmóniak* című transzcendens etűdjében is megjelenik, s ahogy már volt róla szó, *Az éjszaka zenéjében* (7. kotta a 349. oldalon) és Kodály *Csellószonátájában* is szerepel.

Hasonló éjszakai toposz a csalogány éneke is, amelyet a *Stimmen der Vögel Europas*³³ szerint egy D4–F4 közti hang gyorsuló repetíciója. Anna Maria Harley már említett tanulmánya egy külön fejezetet szentel az éjjeli madár hangjának Bartók éjszaka-zenéiben; az egyhangos, illetve szekundisméltléseket a csalogány énekével azonosítja például *Az éjszaka zenéjében*, a 4. vonósnégyes III. tételében (8. kotta a 350. oldalon), vagy a 3. zongoraverseny II. tételében (9. kotta a 350. oldalon).³⁴ *Az éjszaka zenéjében* kétféle formában is felidézi a csalogány énekét: a pásztor furulyadallamában (10a kotta a 350. oldalon) és a korálban (10b kotta a 350. oldalon). A már említett 12. bagatell központi motívuma, vagy a *Zene* harmadik tételének xilofon repetíciója még jobb példák – ez utóbbi esetben ez az effektus már nem madárénekek, hanem hátorzongató csontzörgésnek tűnik, amely azonban mégiscsak a természet hangjához vezethető vissza. Debussynél a *Fêtes Galantes* ciklus *En sourdine* című dalának szövegében és zenéjében egyaránt megjelenik a csalogány éneke (11. kotta a 351. oldalon).

32 Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999, 173–175.

33 Cf. Hans-Heiner Bergman– Hans-Wolfgang Helb: *Stimmen der Vögel Europas*. München, Bécs, Zürich: BLV Verlagsgesellschaft, 1982. 322–323.

34 Loch Gergely hívta fel rá a figyelmem, hogy a 3. zongoraverseny II. tételében az erdei fülemülerigó, vagy csalogány nevű észak-amerikai madár hangját lehet beazonosítani, amely Messiaen *Egzotikus madarak* (1956) és *A kanyonoktól a csillagokig* (1974) című művében is feltűnik, bár egyik zeneszerző sem ismerte a másik darabját. Maria Anna Harley külön tanulmányban foglalkozik a zongoraversenyben fellelhető madárhangokkal: „North American Birdsong in Bartók’s Piano Concerto No. 3”, *Tempo* 189. (1994. június), 8–16.

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled 'au Mouvt' and 'pp'. The second system includes 'piu p', 'pp faites vibrer', and 'm. d.'. The third system is labeled 'Retenu' and includes 'm. g.', 'pp', and 'faites vibrer ppp'.

6. kotta. Debussy: Images, Et la lune descend sur le temple qui fut, 49–57. ütem

Ahogy a harangozás, úgy ez az elem is természetesen még számos más zeneszerző művében megjelenik, így teljes bizonyossággal nem állíthatjuk, hogy kizárólag Debussy lett volna Bartók forrása.

A repetíció ugyanakkor egy magyar népi műfaj, a sirató sajátja is. Bartók 1943-as harvardi előadástörredékben arról ír, hogy a parlando-rubato ritmus rokonságban áll a recitálással, amit Debussy a *Pelléas és Mélisande*-ban és néhány dalában alkalmazott.³⁵ A rubato stílus Debussynek nemcsak a vokális, hanem a hangszeres műveiben is fontos szerepet kap, Bartókhhoz hasonlóan. E zenei recitálás pedig éppen az éjszaka-zenék egyik alapvető alkotóeleme. A népi énekes műfajhoz kapcsolódó bartóki éjszaka-zenék szinte mindegyikében megfigyelhető a fent említett parlando-

35 Szöllősy: i. m., 179.

Più andante, $\text{♩} = 76$

Tempo I.

7. kotta. Bartók: Az éjszaka zenéje, 25–34. ütem

rubato, melyről az előadási utasítások is tanúskodnak (*lento rubato, sostenuto rubato*). Az *Improvizációk* 7. darabja a „Beli fiam, beli” (12. kotta a 351. oldalon) kezdősorú népdal dallamát dolgozza fel, alcíme *En hommage de Debussy*. Ezt a Debussy emlékére komponált művét Bartók elküldte a párizsi *La Revue Musicale* Debussyról szóló számába.³⁶ Az eredetileg székely bölcsődalt a zeneszerző a sirató stílusában dolgozza fel, hasonlóan Debussyhez, aki az első világháborúban vereséget szen-

36 Tallián Tibor: i. m., 192.

8. kotta. Bartók: 4. vonósnégyes, III. tétel, 69–71. ütem

9. kotta. Bartók: 3. zongoraverseny, II. tétel, 80. ütem

10a–b kotta. Bartók: Az éjszaka zenéje, a pásztor furulyadallama; a korál dallama

vedő Belgiumot gyászolja a szintén bölcsődalon alapuló *Berceuse héroïque*-ban, vagyis *Hősi altatóban* (13. kotta).³⁷

Az éjszaka-zenék két zenei eleméről még nem esett szó: az egyik a korál, vagy barokk zenei anyag jelenléte. Jó példa erre a 12. bagatell (14. kotta a 352. oldalon), ahol egy rövid motívum alakul át miniatűr korállá.

37 Ujfalussy: i. m., 243.

11. kotta. Debussy: Fêtes Galantes, 1. En sourdine, 37–39. ütem

The score shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "-poir, Le ros-si-gnol chan-te-ra." The piano accompaniment features a delicate texture with a *pp* dynamic marking.

11. kotta. Debussy: Fêtes Galantes, 1. En sourdine, 37–39. ütem

12. kotta. Bartók: Improvizációk, 7. „Beli fiam, beli”, 1–5. ütem

The score is for piano and includes the tempo marking "Sostenuto, rubato" with a quarter note equal to 66 (♩ = 66). It features dynamic markings of *f espr.*, *p*, and *mp*, along with the instruction "sempre ben marcato". The piece is in 2/4 time and consists of five measures.

12. kotta. Bartók: Improvizációk, 7. „Beli fiam, beli”, 1–5. ütem

13. kotta. Debussy: Berceuse héroïque, 1–4. ütem

The score is for piano and includes the tempo marking "Modéré (sans lenteur)" with a quarter note equal to 72 (♩ = 72). It features a *pp* dynamic marking and the instruction "grave et soustenu". The piece is in 2/2 time and consists of four measures.

13. kotta. Debussy: Berceuse héroïque, 1–4. ütem

Az ütős dominanciájú 1. zongoraverseny II. tételében hasonló korálszerű anyag jelenik meg a tétel elején (15. kotta a 352. oldalon), amelyet akkordikus felrakás helyett ellenpont-technikával bont ki Bartók.

A másik fontos sajátosság, amely nemcsak az éjszaka-zene toposzra, de Bartók zenéjére általában igaz, a népzene jelenléte; legyen az népi ihletésű dallam, vagy egy népi műfaj, mint a sirató. E két zenei elem jelenti a menekülést, vigasztalást a végtelen és magányos, sötét éjszakából, s bizonyos szempontból reprezentálja Bartók éjszaka-zenéinek, sőt, zeneszerzői hangjának esszenciáját.

Lento ♩ = 58 Poco più andante ♩ = 76-80

pp

8

6

Ped.

14. kotta. Bartók: Tizennégy bagatell, 12. Rubato, 23–25. ütem

p dolce

p

15. kotta. Bartók: 1. zongoraverseny, 2. Andante, 29–35. ütem

ABSTRACT

ZSUZSANNA KÖNYVES-TÓTH
NOISES, FROGS, AND A SHEPHERD

Heritage and Progressivity in Bartók's Night Music

Scholars, musicians and enthusiasts of Bartók's music all around the world use the term 'night music' to describe the musical style of some of his pieces, movements and passages as being evident, but not many of them explain what exactly they mean under this label. The expression is from Bartók himself, who gave this title – *The Night's Music* – to the fourth movement of his *Out of Doors* piano cycle of 1926. However, a long time had to pass until someone tried to describe this phenomenon: the first was Jürgen Hunkemöller in 2003, who made a very limited list of the night music compositions, mostly focusing on the title of the pieces. David Schneider followed him in 2006 with a longer, but still incomplete collection of movements and pieces including two before 1926. The newest list is from 2014 by Virág Büky, which is very similar to Schneider's. In my article I attempt to define what night music means in the case of Bartók by going back to the roots of this musical topos. There are several genres used by composers that represent the night such as nocturne or serenade. I also examined the music of Bartók's contemporaries, such as Kodály or Debussy to find similar musical ideas in their pieces. I would like to show how night music is a logical consequence of Bartók's musical heritage, at the same time what techniques he used to create some of his most modern pieces, which have also had a long-lasting influence on Hungarian composers.

Zsuzsanna Könyves-Tóth (b. 1990, Budapest) graduated at the Liszt Ferenc Academy of Music from her bachelor's studies with a thesis on *Shostakovich and jazz*, and in her master's degree she dealt with Bartók's night music. After university, she worked as a music journalist, as a music librarian, and participated in the research work of the Hungarian Institute for Musicology. She began her doctoral studies at the Liszt Academy in 2017. Currently, she is writing her dissertation on Péter Eötvös's operas *Die Tragödie des Teufels* and *Paradise reloaded (Lilith)*. She is doing her university teaching practice at the Liszt Academy and the ELTE BTK Music Department.

RECENZIO

Kerékfy Márton

ALAPMŰ A KÁDÁR-KORI ZENESZERZÉSÉRŐL

Dalos Anna: Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989). Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020

E könyv megjelenése több mint időszerű. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy 45 éve jelent meg utoljára teljességre törekvő, kritikai áttekintés a közelmúlt magyar, pontosabban magyarországi zeneszerzéséről (erre a nem jelentéktelen szóhasználati különbségre még visszatérek): Kroó György *A magyar zeneszerzés 30 éve* című kötete (amely valójában maga is egy négy évvel korábbi munka kiegészített-aktualizált változata volt) 1975-ben látott napvilágot.¹ Az 1956-ig terjedő időszak zeneszerzői termésének új szempontú, korszerű értékelését néhány évvel ezelőtt Tallián Tibor végezte el,² Dalos Anna pedig ott folytatta, ahol Tallián abbahagyta: könyvében az 1956–1989 közti időszak, azaz a Kádár-korszak zeneszerzés-történetét vizsgálja. Ezzel nemcsak a magyar zenetörténet-írás egyik adósságát törlesztette – a társzművészetek Kádár-kori történetét feldolgozó munkák³ nyomába lépve –, hanem egy nagyrészt feledésbe merült repertoár újrafelfedezésére is invitálja a *tegnapit* oly szívesen negligáló zeneéletünket.

Ha már szóba hoztam *A magyar zeneszerzés 30 évét*, nem állhatom meg, hogy ne észrevételezzem, Dalos Anna mennyire más pozícióból írta meg könyvét, mint Kroó György. Az 1926-ban született Kroó a kortárs zene értő, sőt elkötelezett kritikusként részben saját nemzedéktársainak zenéjéről írván az akkori jelenig tekintette át és értékelt a hazai zeneszerzés helyzetét. Dalos – bár zenekritika-írással is foglalkozott – elsősorban történészként közelíti meg tárgyát, és áttekintésének végpontja három évtizeddel ezelőttre esik. Munkája tehát – még ha a könyv szereplői közül számosan ma is élnek – a *múltról*, egy végérvényesen lezárult korszakról szól.

1 Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971. Uő: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

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

3 Standeisky Éva: *Az írók és a hatalom (1956–1963)*. Budapest: 1956-os Intézet, 1996; uő: *Gúzsba kötve. A kulturális elit és a hatalom*. Budapest: 1956-os Intézet–Állambiztonsági Szolgálatok Történelmi Levéltára, 2005; Hans Knoll (összeáll.): *Második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2002; Kisantal Tamás–Menyhért Anna: *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Budapest: József Attila Kör–L'Harmattan, 2005; György Péter: *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. Budapest: Magvető, 2014.

Kötetének alcíme az időbelin kívül földrajzi behatárolást is tartalmaz: *Magyarországon*. Úgy sejtem, Dalos Anna szándékosan kerülte a „magyar zeneszerzés” szerkezetet. Az eltérő szóhasználat – ez a könyv olvasása során egyre világosabbá válik – eltérő nézőpontra utal. Amint arra Dalos több helyütt rámutat, a Kádár-korszakban – legalábbis a hetvenes évek elejéig – a hazai zeneszerzésről szóló diskurzusnak meghatározó eleme volt a kortárs zene nemzeti jellege. A zeneszerzők és a zenekritikusok – köztük Kroó is – egy olyan ideológiai konstrukcióban gondolkodtak, amely „a nemzeti hagyomány és az európai új zene egyesítésének eszményé”-t (107.) tűzte ki célul. Vagyis a szerzők olyan modern muzsikát akartak komponálni, amely egyszersmind sajátosan magyar, s a kritikai értékelésben is meghatározó szerepet játszott a nemzeti jelleg kérdése. Mindez ma már igen távolinak és furcsának tűnhet: a 3. évezred elején a hazai zeneszerzésben nincs többé olyan „közmegegyezéssel nemzeti hagyomány”, amelyre hivatkozva, vagy amihez képest meghatároznák magukat a zeneszerzők, mert olyan „zenei köznyelv” sincs, amelyet ilyen vagy olyan jellegzetességei alapján sajátosan magyarnak lehetne tartani. Dalos könyve valójában épp azt mutatja be, hogyan bomlott fel ez a „köznyelv”, és hogyan vált stiláris értelemben plurálissá a magyar zeneszerzés a hetvenes–nyolcvanas évek folyamán.

Bár a címe monográfiát ígér, a kötet valójában tanulmánygyűjtemény: 30 fejezete közül 23 korábban megjelent önálló tanulmányként, a többi fejezet egyikét-másikat pedig előadásként hallhattuk az elmúlt években. Kétségtelen azonban, hogy – egymás után olvasva – ezek a bő évtized során készült tanulmányok és előadás-szövegek meglepően egységes nézőpontból csaknem teljes áttekintést nyújtanak egy egész korszak újjenei repertoárjáról, igazolva szerzőjük következetes és céltudatos kutatói munkáját. Miben áll ez az egységes nézőpont? Dalos Anna – mint az Előszóban írja – „a zeneszerzés történeté[re], maguknak a zeneműveknek a vizsgálatá[ra]” összpontosít, méghozzá abból a szempontból, „hogyan a műalkotások mit árulnak el a komponistáknak a modernitáshoz, illetve a nyugathoz fűződő viszonyáról” (10.). Ezt a nézőpontot hangsúlyozza a kötet Károlyi Amy verséből kölcsönzött címe – *Ajtón lakattal* –, sőt a borítón látható Péreli Zsuzsa-kép is. Károlyi Amy négyesorosa – melyet Kurtág György 1981-ben, Op. 22-es *Hét dalának* V. tételként zenésített meg – nyíltan utal a kádári kultúrpolitika hírhedt három T-jére:

A túrt és tiltott határán botladozva
rácsodálkozom a világra.
Még így is szép, ily félszavakkal
félhomályban, ajtón lakattal.

Dalos szerint az „ajtón lakattal” „annak az életérzésnek a metaforája, amely a magyar alkotóművészek alapélménye lehetett 1956 után. Az ajtón keresztül egy másik világba lehet eljutni, egy olyan világba, amelyről van ugyan tudomásunk, sőt meglehetősen sokat is tudunk róla, de amelyet megközelíteni, annak tapasztalatait saját univerzumunkba beépíteni, interiorizálni – mivel az ajtó lakattal van lezárva – lehetetlen.” (7.) Péreli Zsuzsa *Éjjeli Nap, nappali Hold* című képének központjában egy ablak van; az ablakon innen éjszakai, az ablakon át napsütötte táj.

Az ábrázolás azonban szándékosan kétértelmű: nem tudhatjuk, hogy az ablakon át a kinti világot látjuk-e, vagy épp fordítva: mi nézünk-e kintről be? Dalos Anna interpretációjában a Kádár-korszak magyarországi zeneszerzése a *periféria művésze*, amelyet egyfelől a központtól való elzártság, sőt elzárkózás, másfelől a központhoz való felzárkózás, sőt az azzal való versengés igénye jellemez.

A szerző céltudatossága abban is megmutatkozik, hogy jól mérte fel, mi az, amit ki kell zárnia vizsgálódása köréből annak érdekében, hogy ne veszélyeztesse munkája fókuszáltságát, hogy ne vállaljon el olyasmit, amelyet könyve – hogy úgy mondjam, műfajánál fogva – nem teljesíthet. Dalos ennek megfelelően elsősorban maguknak a műveknek, másodsorban a róluk szóló diskurzusnak (a művek kritikai fogadtatásának és a zeneszerzők nyilatkozatainak, autoanalíziseinek) az elemzése révén kísérelte meg bemutatni, „miként viszonyultak a kádári Magyarországon élő komponisták különböző nemzedékei a modernitáshoz” (10.), sőt egyes esetekben a kompozíciós munka dokumentumait (például a vázlatokat) is bevonta vizsgálódása körébe. Tudatosan lemondott viszont arról, hogy az alkotók és műveik zeneéleti beágyazottságát, a zenei – illetve tágabban a kulturális – intézményrendszerben elfoglalt helyét vizsgálja. Ezért olyan, kétségkívül lényeges kérdésekre, mint hogy műveik megírásakor egyáltalán milyen mozgásterük volt a komponistáknak, s hogy milyen szerepet játszott az 1956 utáni hazai zeneszerzésben egyfelől a cenzúra és öncenzúra, másfelől a konformizmus és opportunizmus, nem kísérel meg választ adni. Ennek folytán a harmadik T-be, a tiltott kategóriába eső – vagyis a „hivatalos zeneéletben” részt nem vevő – alkotásokról, például egyházzenei művekről sem ejt szót. Bár arra ő maga is utal, hogy a nyolcvanas évek elején fellépő „neotonális” irányzat képviselői, a Négyek feltűnően sok latin nyelvű vallásos szöveget zenésítettek meg, ennek (kultur)politikai vonatkozását nem vizsgálja. Mindezeket a kérdéseket majd a *Magyarország zenetörténete* kézikönyvsorozat – immár Dalos Anna irányításával készülő – 20. századi kötetének kell feltennie és megválaszolnia, mint ahogyan a Kádár-korszakban működő zeneszerzők és alkotásaik zeneéleti, intézményrendszeri kontextusát is e kézikönyvnek kell majd megrajzolnia. Nyilvánvaló, hogy e kérdések vizsgálata mind tartalmilag, mind terjedelmileg szétfeszítette volna Dalos könyvének kereteit. Zeneszerzés-technikai és poétikai szempontból azonban az *Ajtón lakattal* olyannyira átfogó, egyszersmind mély elemzését nyújtja a korszak újjenei repertoárjának, hogy e téren alig lesz már feladata a kézikönyv szerzőinek.

Mint Dalos Anna bevallja, könyvét „vállaltan a kánonépítés szándékával” írta (12.). Az olvasó előtt meglehetősen világosan ki is rajzolódik a Kádár-korszak magyar zeneszerzésének Dalos-féle kánonja. Ebben Kurtág György életműve foglalja el a fő helyet, a képzeletbeli dobogó második fokán a Harmincasok közül Durkó Zsolt és Bozay Attila, az Új Zenei Stúdió köréből Jeney Zoltán és Vidovszky László áll, míg a harmadik helyen a tízes években születettek közül Maros Rudolf és Székely Endre, a Harmincasok közül Szokolay Sándor és Láng István, a Stúdió köréből pedig Sály László osztozik. Jellegzetesen és vállaltan modernista tehát ez a kánon, s bár természetesen más ízléskánonok is elképzelhetők, a szerző elsődlegesen *történeti* megközelítésének ez a kánon tökéletesen megfelel.

A kötetben csaknem valamennyi alkotóról szó esik, aki a korszak folyamán a hivatásos-hivatalos zeneéletben számottevő zeneszerzői tevékenységet fejtett ki.⁴ A könyv fejezetei lényegében kronologikus rendben, a teljesség igényével mutatják be a korszak hazai zeneszerzésének sokirányú törekvéseit, kezdve Kodály utolsó évtizedének legnagyobb szabású művétől, az 1961-ben elkészült *Szimfóniától* (ez a fejezet átvétel a szerző 2015-ös Kodály-könyvéből)⁵ Jenei Zoltán *magnum opusáig*, a 18 évnyi munkával 2005-ben lezárt *Halotti szertartásig*. Ez utóbbi alkotás együttal ki is vezet a vizsgált korszakból, de – mint Dalos joggal állapítja meg – „a *Halotti szertartás* az egész magyar és nyugati zenetörténetnek [...] páratlan kompendiuma – méltó összefoglalása az 1956 és 1989 közötti magyar zeneszerzés történetének” (397.).

A könyv fejezeteinek egy része egy-egy zeneszerző pályájának bizonyos szakaszait mutatja be. Külön fejezetek foglalkoznak – a már említett Kodályon és Jeneyen kívül – Szervánszky Endre, Járdányi Pál, Dávid Gyula, Durkó Zsolt, Szabó Ferenc, Kadosa Pál, Bozay Attila, Eötvös Péter, Szöllősy András és Sári József munkásságával. Más fejezetek egy nemzedék bizonyos időszakban komponált teljes repertoárját vizsgálják („A Harmincasok pályakezdése”, az 1910-es években született nemzedék „modernitáskísérletei”, „A Harmincasok kibontakozása”, az Új Zenei Stúdió alkotóinak pályakezdése, illetve neoavantgárd korszaka, a 180-as csoport tevékenysége, valamint a Négyek nyolcvanas évekbeli termése). Megint mások egy-egy műfajt, illetve tematikát járnak körül (improvizáció, opera, oratórium és kantáta, elektroakusztikus zene, holokausztkompozíciók, szimfónia, concerto és más, archaizáló műfajok). Kurtág életművének kivételes jelentőségét érzékelteti, hogy Dalos öt fejezetet szentel neki; ezzel Kurtág az egyetlen komponista, akinek a tárgyalt korszakban keletkezett teljes *oeuvre*-jét részletesen vizsgálja.

Dalos Anna legnagyobb érdeme, hogy óriási repertoárismeretre (csak a Harmincasok pályakezdését bemutató fejezet megírásához például 15 komponista 170 művét tanulmányozta) és irigylésre méltó szakirodalmi tájékozottságra támaszkodva (a magyar és külföldi zenei szakirodalom mellett történettudományi, irodalomtudományi és esztétikai munkákra is reflektál) *egyéni olvasatokat* prezentál a művekről és azok *új összefüggéseire* mutat rá. Nem fél attól, hogy a zeneszerzők nyilatkozatait, illetve a kritikai és zenetudományi értelmezéseket ütköztesse magukkal az alkotásokkal, mint ahogy attól sem, hogy zeneszerzés-technikai szempontból ítéljen meg műveket, s ennek alapján értékítéletet fogalmazzon meg. Szívesen polemizál bevett értelmezésekkel, és nem riad vissza az erős, olykor sarkított, sőt provokatív kijelentésektől sem. Könyvét ez teszi – a közelmúlt magyar zenéje iránt érdeklődő olvasó számára legalábbis mindenképp – kifejezetten izgalmas olvasmánnyá.

Dalos például szembeszáll azzal a közvélekedéssel, amely Szervánszky 1959-ben komponált *Hat zenekari darabjához* köti a magyar zeneszerzés avantgárd kor-

4 Csupán az 1950-es években született generáció egyes tagjai hiányoznak, például Csapó Gyula, Kósa Gábor, Serei Zsolt, Sugár Miklós vagy Tihanyi László.

5 Dalos Anna: *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.

szakának kezdetét, és így zenetörténeti fordulópontnak tartja a kompozíciót. A *Hat zenekari darab* – így Dalos – „nem avantgárd és nem is neoavantgárd alkotás. Szervánszky Webern zenéjére reflektál benne, és dodekafon elemeket használ, ami eleve jelzi, hogy közel 50 évvel korábbi zeneszerzés-technikai eszményeket követ.” (37.) Ennek kapcsán Dalos rámutat arra, hogy az ötvenes és hatvanas évek fordulóján a magyar „zeneszerzők és zenetudósok nem ismerték pontosan a kortárs zene olyan divatos szakkifejezéseinek jelentését, mint dodekafónia, szerializmus, punktualizmus vagy totális determináció” (39.). De még a Harmincasok nemzedékével kapcsolatban is úgy látja, hogy „a 20. század kompozíciós technikáiról meglehetősen naiv elképzelésekkel rendelkeztek”, és közömbösek voltak „a tény iránt, mely szerint a szerializmus, de a schoenbergi értelemben vett dodekafónia sem azonos bizonyos ’alapfogalmak’ alkalmazásával, hanem inkább a zeneszerzésről való gondolkodás egyik formája” (106.). Mindezt a szerző annak tudja be, hogy a komponisták nagy többsége nem szívesen analizált, inkább hallás útján fogadta be a nyugati új zene alkotásait.

Dalos végül is úgy látja: a hatvanas évek zenei megújulása „technikai értelemben” „szűkös” volt, aminek az volt az oka, hogy a zeneszerzők nem sajátították el kellő mélységben az új zenei írásmódokat, magyarul: technikai értelemben nem voltak képesek olyan színvonalon komponálni, mint amit a korszerű stílus megkövetelt volna. Ez pedig azt is jelentette, hogy a zeneszerzői gondolkodásmód terén sem következhetett be gyökeres változás vagy fordulat. Dalos érzékeny módon különbséget tesz „új zenei beszédmód és új zenei gondolkodásmód között”: az előbbit – az 1968-ig terjedő időszak termésében – „korlátozott effektustár” képviselte, amely szinte receptként funkcionált a művek „modernségére”. Ám, mint írja, „[e] nagy repertoárban csak nagyon kevés olyan kompozícióval találkozunk, amelyek [...] igazi zeneszerzői problémák felől közelítenek a komponáláshoz, s amelyek [...] képesek megkérdőjelezni a korábbi zeneszerzői gondolkodásmód létjogosultságát.” (111.)

Dalos Anna bátran rámutat az ötvenes és hatvanas évek fordulója táján több zeneszerzőnél megfigyelhető újraorientálódás, illetve stílusváltás korlátaira, sőt – egyes esetekben – sikertelenségére is. Szervánszkyról például kijelenti: „1965-ben [...] nem volt képes választ adni arra a lényeges kérdésre, miként oldja meg azokat a zeneszerzői problémákat, amelyeket saját kompozíciói felvetnek” (47.), Dávid Gyula „dodekafon fordulatát”-ról szólván pedig így fogalmaz: „a stílusváltásban elsősorban az kötötte meg [a kezét], amit korábban a mesterség kategóriájába sorolt. A szabad tizenkétfokúságot alkalmazva fel kellett ismernie, hogy a zeneszerzés nem azonos a zeneszerzői fogások hibátlan-szabályszerű alkalmazásával, hanem épp ellenkezőleg: a zeneszerzés mint kreatív tevékenység valahol a mesterfogásokon túl kezdődik.” (71.)

Dalos még Kurtág első érett korszakát elemezve sem riad vissza attól, hogy rákérdezzen a művek zeneszerzés-technikai színvonalára: „Vajon ha úgy nézünk az új Kurtág-életművet megnyitó első opusokra, mint technikailag magas színvonalú alkotásokra, amelyek semmiféle zeneszerzés-technikai diszkrepanciától nem szenvednek, meg fogjuk-e érteni őket egyáltalán?” (82.) A könyvben külön

vonulatot alkotó öt Kurtág-fejezet egyébként egytől egyig izgalmas kérdéseket vet fel: Hogyan lépett kölcsönhatásba a zeneszerző műhelyében a tradicionális neveltetéssel az, amit 1957-től a hatvanas évek végéig a darmstadti új zenéből megismert (5. fejezet)? Hogyan jelenik meg a korabeli „kettős beszéd” gyakorlata az 1963 és 1968 között keletkezett *Bornemisza Péter mondásaiban* (11. fejezet)? Mit jelent Kurtág poétikájában a magyar hagyományra (a népzene, Bartókra és Kodályra) való hivatkozás és mit az „oroszság” (18. és 24. fejezet)? Hogyan gondolkodik Kurtág a zenei formáról (27. fejezet)? Ezek az egyéni nézőpontú írások – amelyek szinte egy meg nem írt Kurtág-tanulmánykötet pillérei is lehetnének – az egyre tekintélyesebb méretű nemzetközi Kurtág-irodalomhoz is jelentős hozzájárulások.

Dalos az 1968–71 közötti évekre teszi a magyar zeneszerzés érett posztseriális fázisát, amelyet rögtön a posztmodern követett. Szerinte csak ekkorra volt képes a zeneszerzők egy része elszakadni a „hagyományos zeneszerzéstől” (142.). Az Új Zenei Stúdió hetvenes évek eleji fellépését ugyanakkor „radikális fordulat”-ként értékeli (107.). Igen értékes a Jeney, Sárosi és Vidovszky pályakezdését bemutató 13. fejezet („Úton a neoavantgárd felé”). A Stúdió hetvenes évekbeli működésének politikai-ideológiai vetületét vizsgáló 14. fejezet („Ellenzékiség, neoavantgárd, kettős beszéd”) szintén fontos kérdéseket vet fel, ám végkövetkeztetését, mely szerint a „stúdiósok” és a Harmincasok közötti ellentétnek elsősorban nem politikai és nem is esztétikai okai voltak, hanem „a hazai új zenei piacon való érvényesülés-területfoglalás igénye” (195.), annak ellenére vitathatónak érzem, hogy kétségtelen tény: az egymást követő zeneszerző-generációk ellentétei *részben* mindig is érvényesülési igényekből fakadtak. Akármennyire hozott is azonban „radikális fordulat”-ot a Stúdió fellépése, Dalos szerint a Stúdió „experimentális zeneszerzői attitűdje [...] lényegileg nem változtatta meg a magyar zeneszerzői gondolkodást: az továbbra is a kötöttség és a szabadság dichotómiájában kereste útját, illetve – akárcsak az Új Zenei Stúdió – a modernizmussal szembefordulva, a stílári pluralitásban találta meg további kibontakozásának lehetőségét” (210.).

Különösen érdekesnek találtam az Eötvös Péter korai korszakát tárgyaló 20. fejezetet („A zeneszerzői szerep keresése”). Dalos itt Eötvös – viszonylag kevés művet számláló – hangversenyzenéje mellett jelentős mennyiségű filmzeneszerzői termését is vizsgálja, és meggyőzően érvel amellett, hogy a filmzeneszerzői tevékenység fontos szerepet játszott Eötvös sajátos, szuverén alkotói gondolkodásmódjának kialakulásában.

Szintén egyéni nézőpontból interpretálja Dalos Anna Szöllősy András életművét (21. fejezet). A szűkszavú zeneszerzőt olyan figuraként ábrázolja, aki Ligetit tekintette példaképének, de nem tudott felnőni hozzá: „Szöllősy megrémült a Ligeti számára oly fontos radikalizmustól” (276.).

Az eddig említettekén kívül rendkívül bevilágítónak találtam még a Négyek (Orbán György, Vajda János, Selmeczi János, Csemiczky Miklós) „neotonális” fordulatával foglalkozó 29. fejezetet („Romantikus olvasmányok”) és a *Halotti szertartás* érzékeny elemzését (30. fejezet).

Az *Ajtón lakattal* a Kádár-korszak magyarországi zeneszerzésének gazdag, átfogó, egyéni látásmódú és kritikai szemléletű feldolgozása. Átala nem csak a hazai zeneszerzés-történet gazdagodott egy alpművel: megjelenése a magyar zenetörténet-írás, sőt a magyar kultúrtörténet szempontjából is nagy jelentőségű. Szuverén megközelítésével, friss kérdésfeltevéseivel, mély anyagismeretével és találó megállapításaival továbbgondolásra serkent, sőt más korszakok és repertoárok kutatóit is inspirálhatja.