

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
XLVIII. évfolyam, 3. szám · 2010. 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), Dobszay László,
Dorottya Fabian (Sydney), Farkas Zoltán, Jeney Zoltán,
Kárpáti János, Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Rovátkay Lajos (Hannover), Sárosi Bálint, Somfai László,
Szegedy-Maszák Mihály, Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@t-online.hu) A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.extra.hu • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön 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 postalványon. Előfizetési díj egy évre 2000 forint. Egyes szám ára 500 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatva az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

MŰHELYBESZÉLGETÉS – INTERVIEW

- 253 SZITHA TÜNDE
 „A teljes életre tanít”
Beszélgetés Kocsis Zoltánnal Arnold Schönberg
Mózes és Áron című operájáról és az általa komponált
harmadik felvonásról
 „It teaches us to live our life as a whole”
Zoltán Kocsis talks about Schönberg’s Moses and Aaron
and the third act composed by him
 (Abstract)

TANULMÁNY – ARTICLES

- 277 CSOBÓ PÉTER GYÖRGY
 Autonómia és kimondhatatlanság
Zenefilozófia és zenetudomány határmezsgyéiről
 Autonomy and Ineffability
About Demarcations of Philosophy of Music and Musicology
 (Abstract)
- 295 RISKÓ KATA
 Egy népzenei közjáték jelentései Haydn műveiben
 The meanings of a folk music interlude
 in the works of Haydn (Abstract)
- 308 BÓNIS FERENC
 Erkel és Kodály
 Erkel and Kodály (Abstract)
- 317 KISS GÁBOR
 Az új *sensus communis* – Kodálytól Rajeczkyig
 The New Sensus Communis – from Kodály to Rajeczky (Abstract)
- 328 NÉMETH G. ISTVÁN
 „Már nem is csupán zenei probléma”
A népzene mint forrás Csíky Boldizsár műveiben
 „This is More than a Mere Musical Problem”
Folk Music as the Source of Boldizsár Csíky’s Works
 (Abstract)

MŰHELYTANULMÁNY – WORK IN PROGRESS

- 355 MARCZI MARIANN
Ligeti György zongoraetűdjeiről I.
The Piano Etudes of György Ligeti I
(Abstract)

RECENZÍÓ – REVIEW

- 369 KACZMARCZYK ADRIENNE
Vezetőkkel a Bánk bán-labirintusban

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

nka

Nemzeti Kulturális Alap

NEMZETI KULTURÁLIS ALAP

ARTISJUS ZENEI ALAPÍTVÁNY

MŰHELYBESZÉLGETÉS

Szitha Tünde

„A TELJES ÉLETRE TANÍT”

Beszélgetés Kocsis Zoltánnal Arnold Schönberg Mózes és Áron című operájáról és az általa komponált harmadik felvonásról¹

– Arnold Schönberg Mózes és Áron című operáját 1930 és 1932 között írta. A tervezett három felvonásból ekkor csak kettő készült el, s bár több dokumentum maradt fenn arról, hogy a zeneszerzőt élete utolsó éveiben többször is foglalkoztatta a mű befejezésének gondolata, a harmadik felvonásból mindössze a szöveg és néhány kottás vázlattöredék maradt fenn. Az operát ma a zenetörténet leghíresebb torzó-remekművei között tartják számon. Stravinsky szerint „befejezetlensége ellenére is teljes, mint egyes Kafka-novellák, melyek belső értelme minden befejezést lehetetlenné tesz”.² Gertrud Schönberg, a zeneszerző özvegye pedig a 3. felvonás függelékben közölt szövege elé azt írta a partitúra első kiadásában, hogy „A művet ebben a formájában kell megértenünk és elfogadnunk. Amilyen most, olyanak kellett lennie”.³ Mi készítette Önt mindezek ellenére a harmadik felvonás megkomponálására?

– Egyetértek Stravinsky és Gertrud Schönberg véleményével, és mindenkiel, aki úgy gondolja, hogy a darab két elkészült felvonása önmagában egész és teljes. Schönberg zenéje tökéletes, ennél nem lehet jobbat írni. És soha nem is gondoltam volna kiegészítésére, ha nem szembesülök az utolsó felvonás (egyébként Schönberg által javasolt) prózában történő előadásának dramaturgiai lehetetlenségével. Ha ugyanis ebben az alakban játsszuk el – ahogyan ez 2009. nyarán a Miskolci Operafesztiválon történt – kiderül, hogy mindazt, amit Schönberg az első felvonásban a zenei jelképekkel és jelzésrendszerekkel Mózes és Áron személye köré kiépített, egy prózában előadott harmadik felvonás nem tudja koherensen folytatni.

1 Schönberg Mózes és Áron című operáját Kocsis Zoltán 2009 nyarán komponált 3. felvonásával együtt mutatta be 2010. január 16-án a Nemzeti Filharmonikus Zenekar és Énekkar, valamint a Honvéd Művészegyüttes Énekkara. A hangversenyszerű, de szcenírozott elemeket is tartalmazó előadás címszerepeit Wolfgang Schöne (Mózes) és Daniel Brenna (Áron) énekelte, a produkciót Kocsis Zoltán vezényelte. A mű zene- és kultúrtörténeti háttéréről két forrásértékű interjú jelent meg a bemutatót megelőző és az utána következő időszakban: „Ami a támpontokat illeti...” J. Győri László beszélgetése Kocsis Zoltánnal a „Mózes és Áron”-ról. *Holmi*, XX/1 (2010. január), 98-108.; „Schönberg eljött hozzám Zamárdiba, és tartott nekem egy kurzust” – Kocsis Zoltán és Kárpáti János beszélgetése. *Élet és Irodalom*, LIII/50. (2009. dec. 11.), 7-8. Jelen interjú elsősorban a komponálás dramaturgiai, zeneszerzés-technikai és stílári szempontjaival foglalkozik. A terjedelmi korlátok csak néhány esetben engedték a zenei hivatkozások kottapéldás illusztrációját, ezért az elemző szándékú olvasó számára – egy későbbi nyomtatott partitúra-kiadás reményében – a hivatkozott részletek pontos ütemszámait is megadjuk. A 3. felvonás idézett kottarészleteit Kocsis Zoltán és Csengery Dániel szíves engedélyével közöljük.

2 Robert Craft–Igor Stravinsky: *Beszélgetések. Válogatás*, ford. Pándi Marianne, Budapest: Gondolat, 1987, 276.

3 Mainz: Schott, 1958

Először is: Schönberg zenéjében Mózes bölcs gondolkodó, aki az elveihez minden körülmények között, fizikai gátoltsága ellenére is ragaszkodik, Áron pedig hiába az ékesszólás művésze, mert az általa vélt célok érdekében elárulja azokat az elveket, melyeknek eredetileg a szolgálatába kellett volna állítania különleges adottságait. Ez zenei síkon legnyilvánvalóbb módon abban jelenik meg, hogy Mózes az énekbeszéd jellegzetes, Schönberg által kitalált ún. „Sprechgesang” formájában deklamálja a szólamát, Áronnak viszont szinte minden megszólalása szárnyalóan dallamos éneklés. Ha a harmadik felvonásban mindketten csak prózában nyilvánulnak meg, a beszéd szintjén közös nevezőre kerülnek. Ha a két szimbolikus jelentőségű főszereplő, a dadogó és az ékesszóló közötti zenei elkülönülés megszűnik, nemcsak Áron létének eredeti értelme tűnik el, hanem magának Mózesnek a szerepe is megkérdőjeleződik.

Másodszor: a második felvonás egyértelműen Mózes küldetésének kudarcával végződik. Amikor a felvonás végén felelősségre vonja Áront, az elbizonytalanítja őt, és lényegében meggyőzi, hogy a népre nem lehet az eszme magasabbrendűségével hatni. Mert a legfőbb kérdés Mózes számára ekkor nyitva marad: hogyan lehet a néppel megértetni azt, hogy az eszme magasabb rendű? Azaz, hogyan lehet megérteti azt, hogy olyan istent imádjon, akit nem láthat, mert nem az érzékelése tárgya? A Mózes által képviselt láthatatlan és megfoghatatlan isten-eszmét minden emberarcú istenhitnél magasabb rendűnek érzem, ezért zavart olyan nagyon, hogy a 2. felvonás végén bekövetkező elbizonytalanodás a 3. felvonás zenében is ábrázolt istenítélete nélkül a levegőben marad.

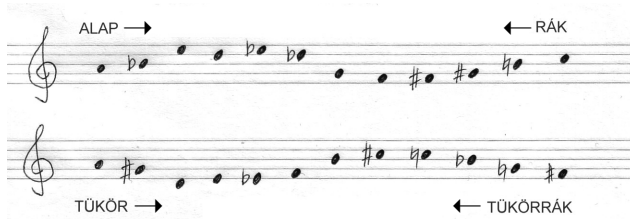
– *A második felvonás befejezését a Mózes és Áron elemzői a 30-as évek szellemi és történelmi környezetével magyarázzák, s nemcsak a fasizálódó Németországtól való kétségbeesett félelmeket látják benne, hanem azt az elkeseredettséget is, melyet Schönberg a művészetét övező értetlenség miatt érzett.*

– Ez így is van az első két felvonás összefüggés-rendszerében, s túlságosan messzire vezetne most arról beszélni, vajon miért nem komponálta meg Schönberg a 3. felvonást a 2. világháború után Amerikában, és ha megírta volna, hogyan tette volna. Tény azonban, hogy egy zenei értelemben is erős válaszokat adó 3. felvonás nélkül bennem erős hiányérzetet hagyott Mózes 2. felvonásbeli utolsó mondata, amikor a földre rogyva az mondja: „Ó Szó, Te belőlem hiányzó...”⁴ Úgy gondoltam, hogy elég gondolati szubsztancia van a harmadik felvonás szövegében ahhoz, hogy a saját zenei olvasatomban megkomponáljam. És nagyon is izgatott, hogy azt a kétpólusú hangvilágot (Mózes eszméje/törvény – Áron és a nép/bűn és áruulás), melyet Schönberg az első két felvonás zenéjében megteremtett, s melyet Mózes elbizonytalanodásával a 2. felvonás végére lényegében megszüntetett, hogyan lehet az általa leírt szövegekönv alapján visszaállítani, sőt, Isten zenei jelképein keresztül egy harmadik dimenzióval is kiegészíteni.

4 A *Mózes és Áron* című opera idézett szövegrészleteit Fodor András (1. és 2. felvonás) és Lengyel Jenő (3. felvonás) fordításában közöljük.

– Melyek ennek a kétpólusú világnak a zenei vetületei? Hogyan épül ki Schönbergnél, illetve hogyan lehetett folytatni a harmadik felvonásban abból a 12 hangú sorból, mely az egész mű alapjául szolgál? A magyar nyelvű Schönberg-irodalomban Kárpáti János elemzi⁵ a Reihét és a belőle kibontott akkordokat, melyek rögtön az első felvonás első pillanatában megszólalnak, s mindvégig Mózes küldetését és a törvényt jelképezik.

– Ez a 12 hangú szerkezet Schönberg talán legtökéletesebb sora.



1. kotta. A Reihe alap-, rák-, tükör- és tükörrák-formája

Sok lehetőséget ad, de egyben jól be is határolja a játékkeret, kizárva például a háromhangú csoportoknak az alakzaton belüli bármilyen transzpozícióját. A mű kezdetén az isteni szózatot jelképező hat szólóhang olyan négy akkordos harmóniasorként énekl, melyben a bővített kvartos akkord lép a kistercesre, majd egy másik kisterces akkord lép vissza egy bővített kvartosra.

Sehr langsam / Very slowly (♩ = 48)

2. kotta. 1. felvonás, 1–3. ütem, © Schott Music GmbH & Co. KG

⁵ Kárpáti János: „Arnold Schönberg: Mózes és Áron”. Várnai Péter (szerk.): *Miért szép századunk operája?* Budapest, Gondolat, 1979, 233-268.

Néhány ütemmel később, a függöny felmenetele után, amikor Mózes meglátja az égő csipkebokrot, a Reihe hat akkordos formájához már annak konkrét jelentését is elmondja: „Egyetlen, örök, mindenütt jelenvaló, láthatatlan és ábrázolhatatlan Isten!”

Moses
(möglichst langsam / as slowly as possible) a tempo (♩ = 48)

Ein-zi-ger, e-wi-ger, all-ge-gen-wär-ti-ger, unsicht-ba-rer und un-vor-stell-ba-rer Gott!
On-ty-one, in-fi-ni-te, thou om-ni-present one, un-per-cep-ted and in-con-cep-ta-ble God!

colla parte

mf *ppp*

3. kotta. 1. felvonás, 8–11. ütem, Winfried Zwilling zongorakivonata © Schott Music GmbH & Co. KG

Ahogy az első két felvonásban Schönberg is sokféle tematikus és akkordikus formában használja ezeket a szerkezeteket, mindig konkrét drámai-szövegi jelentéssel, a harmadik felvonásban nálam is dallami és harmóniai jelképeként szólnak meg, különféle permutációkban. Schönberg 3. felvonásra vonatkozó vázlatában a népet megjelenítő kórus nem kap szerepet, de azt egyértelműen jelzik a dokumentumok, hogy az isteni szózatot képviselő szólóhangok a záró felvonásban is jelen vannak. Ezért indítom velük a harmadik felvonást (4. kotta a 258–259. oldalon).

Ezek az akkordsorok különböző alakzatokban szinte névjegyként hangzanak fel Mózes és Áron utolsó találkozásakor is. Különösen hangsúlyosan szólnak meg az ítékezés pillanataiban, amikor Mózes ráolvassa Áronra az áruást: „Elárultad Istent – a kis istenek kedvéért, az eszmét a képek kedvéért ... a rendkívülit a közönségesség kedvéért” (3. felv., 583–585. ütem), Áron halálának pillanataiban pedig az istenítélet jelképeként szólnak meg, hiszen Áron Schönberg szövege szerint sem erőszakos halállal hal meg, hanem mindössze annyi történik, hogy – miután Mózes utasítására eloldozták a kötélüket – holtan esik össze (5. kotta a 260–261. oldalon).

– Ha a dodekafon sor és a belőle létrehozott akkordok hordozzák a törvényt és Mózes küldetését, hogyan jelenik meg a másik pólus? A dodekafónia Schönberg által kialakított rendszerében – legalábbis a 20-as és 30-as években írt műveiben – minden hang egyenrangú.

– Meggyőződésem, hogy Schönberg 12 hangú rendszere olyan politonális gondolkodást rejtett, ami nemcsak hogy megfért a dodekafóniával, hanem egyenesen abból következett. A Mózes és Áron komponálásának időszakában már majdnem egy évtizede alkalmazta a dodekafóniát, s 12 fokú hallását olyan magas fokra fejlesztette, hogy a kifejezés, a drámai hatás vagy az ábrázolás érdekében tulajdonképpen bármit leírhatott – tonális összefüggéseket tartalmazó dallamokat, vagy funkcionálisan is értelmezhető akkordkapcsolatokat is –, miközben a rendszer kiegészítő

hangjait is szerepeltette, tehát a 12 hang egyensúlya nem sérült meg. A *Von Heute aus Morgen* (1928) című opera énekszólamaira talán még nem jellemző, de a *Mózes és Áront* megnézve feltűnő (főleg Áron szólamában és a népet megjelenítő kórusrészekben), hogy az egyes szólamokat viszonylag könnyű megtanulni, pontosan azért, mert énekelhető, sőt megjegyezhető a hagyományos hangrendszerhez szokott füleknek. Ezeket a háttérben meghúzódó funkciós vonzásokat, az egy-egy pillanatra kiugró, tonálisan is értelmezhető foltokat Schönberg gyakran a hangszereléssel és a faktúrával, az egyes hangok és szólamok regiszterbeli elhelyezésével segítette, sőt, olykor az eseményeket vagy helyszíneket jellemző markáns karakterű témákban is hagyta, hogy centrumhangok jöjjenek létre. Jellemző, hogy az Áronhoz és a néphez kapcsolódó jelenetekben gyakoriak az ilyen pillanatok. A testvérek első sivatagi jelenetében (1. felv., 98. ütemtől) Áron táncos ritmikájú témája H-dúrban induló és f-mollban végződő dallamként is felfogható – igaz, a kíséretben ezalatt ütemenkénti lebontásban szólal meg a Reihe mind a 12 hangja. Ezt a szakaszt átalakított formában én is visszaidézem a 3. felvonás elején, amikor Mózes az ítéletre gyülekező hetven vén bevonulására vár és visszaemlékszik erre a találkozássra (3. felv., 120).

Aztán ott van az a párbeszéd, melyben az Aranyborjú-jelenet után Mózes felelősségre vonja Áront, és a korábban már említett törvény-téma megszólal (2. felv., 1003). Áron válaszában (aki éppen a törvény lehetetlen voltáról akarja meggyőzni Mózeszt) a rézfúvósokon játszott permutált alakhoz d-mollként is hallgatható tonális folt kapcsolódik (2. felv., 1006). A sok további példa közül is kiemelkedik az előretörés motívuma, mely először akkor szólal meg, amikor Áron a csodák után kimondja, hogy a Mindenható kiválasztotta a zsidó népet (1. felv., 898), s amikor a tömeg elindul a sivatagba. Ugyanez a téma a felvonás legvégén a Fisz hangon áll meg, melyhez rendkívül erősen exponált c-moll akkordot társít Schönberg (1. felv., 969). Ezért indítom én is c-moll akkordokkal a nép továbbvonulását a harmadik felvonásban (3. felv., 661), sőt magából a Reihéből is azokat a hangokat emelem ki, melyek c-mollként is olvashatók, jöllerhet a körülötte lévő 12 hangú szólamok miatt természetesen nem ez a legfeltűnőbb benne. A bemutató után kaptam olyan kritikákat is, melyek éppen ezeket az ötleteket helytelenítették, pedig – mint az előbbi példák is mutatják – a minták Schönberg zenéjéből származnak.

Az említett jelenetben a Fisz és a C között feszülő zenei polaritást egyébként is rendkívül nagy jelentőségűnek tekintem: kijelöli azt a hangzó teret, melynek egyik végpontján Isten, a másik végpontján az emberi világ van, benne a közvetítő mózesi törvényekkel (és azok zenei megjelenéseivel). Az általam komponált felvonásban így jöhetett létre a három pólus.

– *Emiatt halljuk a harmadik felvonásban a Fisz hangot oly gyakran a háromvonalas oktávban felhangzó felső orgonapontként, és egy másik formában, a xilofon által játszott kopogó morze-ritmusként?*

– Nyilvánvaló, hogy a Fisz hangnak már Schönbergnél is kiemelt szerepe van. Mindkét felvonás ezen végződik, pedig a Reihe alapformájában a Fisz csak egy a többi hang közül. Nem lehet véletlen, hogy éppen ezen a hangon áll meg a második

Moses und Aron

III. Akt

Arnold Schönberg

Zoltán Kocsis

Langsam, $\text{♩} = 50$

Klavierszug von Dániel Csengery

6 Stimmen

Klavier (orch.)

mp (*pizz.*)

mf

ppp

A - - -

6 St.

ppp

Wo ist

ron

morendo

ppp

morendo

Mäßig rasch, $\text{♩} = 92$

11 H I.Gg.

p

pp

pp

13

Musical score for measures 13-14. The top system shows a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The bottom system shows a grand piano accompaniment with both treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features triplet patterns in both hands.

15 **H II. Gg.**

p

Musical score for measures 15-16. The top system shows a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The bottom system shows a grand piano accompaniment with both treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features triplet patterns in both hands. The vocal line is marked with a piano (*p*) dynamic.

17

Musical score for measures 17-18. The top system shows a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The bottom system shows a grand piano accompaniment with both treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features triplet patterns in both hands. A fermata is placed over the final note of the vocal line in measure 17.

rall. accel.

638 ARON, frei, steht auf...

A. *mf* (zu den KRIEGERN)

M. *mf* *3*

Gebt ihn frei, und wenn er es ver-mag, so le-be er.

Kb. *mf* *schw.* *p*

(8) *f* *p*

642 *p cresc.* *mf* *f* *al*

645 **Rasch** ♩ = 120 **Più lento**, ♩ = 80

A. ...und fällt tot um

f *ff* *Arp.* *ff* *Pauk.* *ff* *(Kb.)* *ff*

648

6 St.

p

p

morendo

(Tam.)

mf

p

654

6 St.

rit. a tempo, ♩ = 80

pp

(Cel.)

mf

ppp

(Tam.)

p

8^{va}

660

Esitando, ma poco a poco piu deciso, ♩ = 78

p

p

con sord.

mf

663

con sord.

pp

p

mp

pp

mf

p

felvonás végén a Mózes utolsó mondatait kísérő, széles ívű vonós unisono-dal-
lam, s ez szól a „Wort, du Wort, was mir fehlt!” szavak alatt is. Ami pedig a Fiszhez
kapcsolódó kopogó ritmust illeti, ez is Schönbergtől származik. Amikor Mózes
visszaérkezik a hegyről, már megjelenik a kopogás, először más-más hangmagas-
ságokon, de amikor egyetlen mozdulatára megsemmisül az Aranyborjú (2. felv.,
980) és azt mondja, hogy „Vége a ti erőtlen képzelgéseknek, mellyel a határ-
talant egy képbe szorítottátok!”⁶, a xilofonon már Fisz kapcsolódik hozzá. Ezek
a példák bátorítottak fel, hogy a Fiszt én is különlegesen fontos elemként emel-
jem ki, lényegében a teljes harmadik felvonáson végigvonuló, Istent megjelenítő
hanggá tegyem. Túl a gondolati tartalmán, a Fisz felhangzásainak formai tagoló
szerepe is van, jelez kulminációs pillanatot, megállást, újraindulást, s vonatkozá-
si pontként uralja nemcsak az ítélet jelenetét, hanem a felvonást záró ütemeket
is. Fontos pillanatok hordoz az első jelenetben is, amikor a bevezető zenekari
szakasz után fölmeleg a függöny, s a zenekar a magányosan gondolkodó Mózes
emlékezését ábrázolja. Mózes felidézi Áronnal való első találkozását, majd hall-
juk, ahogyan a gondolatai eljutnak a négyvonalas oktávában piccolón megszólaló
Fiszhez – azaz: Istenhez (3. felv., 133), s csak ezután hangzik fel a hűségmotí-
vum, mely trombitajelként hívja a tanácskozássra a véneket. A vízfakasztást ábrá-
zoló szakaszban Mózes dühét vetíti ki a xilofon ugyanebben a magasságban ját-
szott Fisz-ostinatója (3. felv., 298. ütemtől). Ez az a jelenet, amikor Áron fejére
olvassa a rossz cselekedeteket. Ezek az ostinatók legtöbbször öt ütésből állnak,
annak alapján, hogy Schönberg a pusztában menetelő néphez is ötös hangcsopor-
tokat rendelt.

– *Ez a morze-hang – Isten jelenvalóságát érzékeltetve – megszólal akkor is, amikor Mózes
az ember szabad akarataról beszél (3. felv., 493-496).*

– *Közvetlenül az ítélet előtt pedig (lásd a 6. kottát a 264–265. oldalon) tetőponttá
válík, s tartott hangként végig szól azokban az ütemekben, melyekben a többi szó-
lam szigorúan dodekafón akkordmenetekben mozog, majd az utolsó pillanatban
hozzákapcsolódik egy olyan akkord, mely a zongora öt fekete billentyűjének hang-
jaiból áll. És ez egyben véget is vet Mózes elmélkedésének. Áron felé fordul, aki vi-
szont megsemmisülten áll, és utána már az ítélet következik.*

– *A harmadik felvonás befejezését annyira uralja a Fisz hang állandó jelenléte, hogy nem-
csak pseudo-tonalitásként érvényesül, hanem valamilyenfajta feloldásként is.*

– *Igen, a Fisz az utolsó 16 ütemben folyamatosan szól, bár közben kvart- illetve
bővített kvart hangközbelépéseként a négyvonalas fisz és a kontra c közötti hat
és fél oktávnyi hangtérben fokozatosan kiépül a teljes 12 fokú rendszer. Igazi meg-
oldásról vagy feloldásról persze nem beszélhetünk, hiszen maga Mózes soha nem
jutott el a Kánaánba. De a xilofonon kopogó négyvonalas fisz hangokat elég erős-
nek érzem ahhoz, hogy az első két felvonás tökéletes kétpólusossága mellé egy har-*

6 „Vergeh, du Abbild des Unvermögens, das Grenzenlose in ein Bild zu fassen!”

madik dimenziót is odahelyezzek vele, Isten zenei szimbólumaként. Mellette az utolsóként (nagybőgőkön és kontrafagotton) megszólaló kontra C a Földet jelképezi. Mózes utolsó mondata így szól: „A pusztában ez a nép mégis legyőzhetetlen! Ez a nép eléri célját, mert vele van Isten!” Ez a mondat nem sugároz se magabiztosságot, se kétségbeesést, nincs benne a második felvonás összeomlása sem, viszont számot vet azzal, hogy Áron halála után már órá sincs szükség. A küldetését teljesítette, a népe már nélküle is boldogul, és – zenei jelképekre fordítva – a felülről lefelé kiépülő teljes rendszerben egyesül az isteni akarattal.

– *A bécsi Schönberg-archívumban őriznek néhány vázlatot, melyek a Mózes és Áron utolsó felvonásához készültek. Hogyan építette be ezeket a hangokat a 3. felvonásba?*

– Összesen három olyan kottás töredék maradt fenn, melyekről a hozzájuk fűzött szerzői megjegyzések alapján egyértelműen tudjuk, hogy Schönberg ide szánta őket.⁷ Mindhárom a felvonás első szakaszában használtam fel. Az első mindössze két és fél ütem (4. kotta, 11–13. ütem), de nagyon konkrétan értelmezhető témaszerkezet, kontrapunktikus anyag, mely engem leginkább a 3. vonósnégyes első tételére emlékeztet. Schönberg hangjait 32 ütemnyi kontrapunktikus folyamatként vezettem tovább, s ebből lett az első jelenetet bevezető előjáték (3. felv. 11–42), mely a függöny felmenetele előtt hangzik fel. Négy ütemenként lineárisan egyetlen hang sem ismétlődik meg benne, vertikálisan viszont félütemenként mindig megszólal a 12 hang. A második töredéket a 70 vén gyülekezésének zenéjében használtam fel (3. felv., 156–158). Csak a harmadik töredékről lehet pontosan tudni, hová készült eredetileg: Schönberg Áron behurcolását ábrázolta volna vele. A vázlat megszakad a 9. hang után, tehát ki kellett egészíteni a hiányzó három hanggal. (3. felv., 213–216). Nagyon erősek benne a mozdulati gesztusok – mint ha valóban belöknék Áront Mózes elé –, ezért további két ütemmel, két újabb tasztítás-gesztussal bővítettem ki.

– *Csak a Schönberg által jóváhagyott szöveget zenésítette meg, vagy felhasználta az összkiadásban közreadott további szövegváltozatokat is? Pierre Boulez szerint⁸, ha Schönberg mégis befejezte volna az operát, biztosan bővített volna a szövegen, talán a népnek is szerepet adott volna, sőt talán Isten hangját is konkrétabb eszközökkel szólaltatta volna meg.*

– Bővebb részleteket is választhattam volna a rendelkezésre álló szöveg-anyagból, de úgy gondoltam, tiszteletben kell tartanom a Schönberg által lezártnak tekintett változatot, különösen, hogy a kihagyott vázlatokban nincsenek olyan elemek, amelyek lényegesen újat tartalmaznak a végleges alakhoz képest, legfeljebb egyes leíró elemeikben (pl. a vízfakasztás ábrázolásakor) részletezőbbek. Ami Boulez vé-

7 Schönberg vázolatainak facsimile közléseit ld.: „Ami a támpontokat illeti...” J. Győri László beszélgetése Kocsis Zoltánnal a „Mózes és Áron”-ról. *Holmi*, XX/1 (2010. január), 98-99.

8 „Pierre Boulez évoque sa conception de Moïse et Aaron.” Une interview de Wolfgang Schaufler. *Schönberg: Moses und Aron* (lemez-kísérőfüzet), Deutsche Grammophon 449 174-2, 1996, 32-35. (Az interjú ugyanitt angol, német és olasz nyelven is olvasható.)

551 **a tempo**, $\text{♩} = 92$

6 St. *p*

ff *sf* *p* (pizz.) *mp* *mp*

8^{va} Fl. Fl.+Cel. 8^{va} Br.

557

563 *pp*

568 ⁽⁸⁾ **G.P.** **Langsam, ♩ = 56**

Hr.

mp

p

ff martellato

572 (1. Geige Hotel-Sordino)

ppp

pp

p

576

p

leményét illeti: az első két felvonás dramaturgiája lényegében egy kórusoperáé, az utolsó felvonás viszont terjedelme és tartalma szerint Schönberg koncepciójában is epilógusnak tekinthető, melyben az Isten hangját jelképező hat vokális szólamon és a harcosok egyetlen kérdésén kívül csak szólószerepek vannak. Tulajdonképpen azt sem lehet pontosan tudni, mennyi idő telik el a bibliai történetben az Aranyborjú bemutatása és Áron halála között. Talán több évtized is, hiszen a Bibliában az exodus lényegében a Második Könyv, Áron haláláról viszont csak a Negyedik Könyvben esik szó. Nehéz arra vonatkozólag bármit is biztosan állítani, mit tett volna Schönberg, de úgy gondolom, az általa véglegesként hátrahagyott szövegalakból is kibonthatóak voltak a Boulez által említett szereplők. A felvonást kezdő kilenc percnyi hangszeres zene fontos pillanatai közé tartozik a 70 vén gyülekezését ábrázoló szakasz (3. felv., 144–213). Isten jelenlétét a korábban említett zenei eszközökkel ábrázoltam, a népet pedig magam is szerepeltetem, hiszen Áron halála után áthangszerelve, megváltoztatott faktúrával és a kóruszólamokat hangszeres szólamokká átírva visszaidézem az első és második felvonás nagyszabású vonulás-jeleneteinek zenéit (3. felv., 681–726), kiegészítve az általam komponált akkordokkal, melyek a 12 törzs vezetőjének Mózeshez való átállását, azaz a nép egységét jelképezik. A magára maradó Mózes legutolsó mondatai előtt tehát majdnem 30 ütemen keresztül felismerhetően megszólal az elvonuló nép hangja is, s ezt egy színpadi előadásban akár érzékeltetni is lehet.

– *Mindebből úgy tűnik, a dramaturgiai következetesség és a stílushűség érdekében fontos szerepet szánt azoknak a zenei elemeknek, melyek vagy idéznek az első két felvonás anyagából, vagy – más környezetbe helyezve és értelmezve őket – hivatkoznak rájuk.*

– *Úgy gondolom, Schönberg zenéjének szinte ijesztő tökéletességét más módon nem is lehet felidézni, csak ha konkrét hangyi kapcsolat is létrejön az első két felvonással. A mintám Mozart Requiemjének Süßmayr-féle kiegészítése illetve befejezése volt. Akár Mozart adta annak idején az ötleteket a már kész tételek újrafelhasználásához és az újonnan komponált szakaszokhoz, akár Süßmayr saját leleménye volt, a Requiem mai alakjából nyilvánvaló, hogy Süßmayr pontosan értette és ismerte Mozart zenéjét, s ez megmagyarázza azt is, hogy a hiányzó tételeket saját zeneszerzői képességeit jelentősen túllépve volt képes megkomponálni.*

A Schönberg által használt Reihe tematikus alakváltozatairól, a törvény-téma nálam is megjelenő akkordjairól már volt szó. De a szabadon komponált jelenelekben is használom a Reihét, például a vízfakasztást illusztráló szakaszban (3. felv., 371–372), vagy amikor Mózes a Mindenható közönyéről beszél (3. felv., 504–505). Ez utóbbiban a Reihéből kiinduló 28 ütemnyi részben a legmélyebb és a legmagasabb hangszeres mellett az Isten hangját hordozó vokális szólamok ábrázolják azt, hogy a Mindenhatót nem érdekli sem a bűnbánat, sem az engesztelő áldozat.

Jelentős dramaturgiai funkciója van a pusztába vonuló nép már említett, újra felidézett indulójának is, de más, konkrét színpadi helyzetekhez kapcsolódó zenei elemeket is áttettem a harmadik felvonásba. Az első felvonásban például van egy drámai és zenei értelemben is fontos pillanat, melyet maga Schönberg is kétszer

szólaltat meg: elsőként akkor, amikor a testvérek első találkozásakor Mózes a kételkedő Áron kérdésére⁹ („[Választott nép,] tudod-e imádni, akit elgondolni sem mersz?”) felhördülve visszakérdez („Nem mer?” – 1. felv., 182. – lásd a 7. kottát), majd a törvény akkordjaival kísérvé elmagyarázza, hogy az egyetlen Isten mindenhatóságának lényege éppen az elképzelhetetlenség, a láthatatlanság, a végtelenség, az örökkévalóság. (1. felv., 183–186). Ezeket az ütemeket játssza vissza akkor, amikor a felvonás utolsó jelenetében (1. felv., 480–484), a csodák bemutatása előtt Mózes és Áron már együtt beszélnek a tömegnek arról, hogy Istennek nincs szüksége áldozat bemutatására (Mózes) és ők Isten kiválasztott népe (Áron)¹⁰ A harmadik felvonásban közvetlenül az előtt hivatkozom ezekre az ütemekre (lásd a 8. kottát), mielőtt Mózes felrója Áronnak, hogy az egykori csodákat a saját szolgálatába állította.¹¹ Idézek akkor is, amikor Mózes az elkövetett bűnök legnagyobbikát, a bálvány megalkotását rója fel Áronnak. Ekkor (3. felv., 537) a 2. felvonás Aranyborjút ábrázoló akkordját használtam fel, majd a körülötte lejtett tánc jellegzetes hangjai is megszólalnak (3. felv., 548–549). Az idézetek természetesen sohasem szó szerintiek, mert a hangszerelés és a faktúra mindig más. Ez Schönberg saját módszerére is jellemző (7. és 8. kotta a 268. és 269. oldalon).

– *Felhasznált-e más elveket is a stílushűség érdekében?*

– Schönberg összhangzattanának van egy nagyon jellegzetes vonása: a kissetekundot csak dallamlépésként használja, együtthangzásként sohasem. Ez körülbelül az Op. 23-as *Öt zongoradarabtól* (1920–23), tehát a dodekafónia rendszerének kialakításától jellemző a zenéjére. Ha Schönberg nagyon ritkán mégis alkalmaz kissetekund-súrlódást, annak mindig különleges jelentősége van. A *Mózes és Áron* első két felvonásában összesen egy ilyen helyet találtam, az Aranyborjú-jelenetben, s annak is morális értelemben leginkább mélypontnak tekinthető pillanatában, a szüzlányok feláldozását és az öngyilkosságok kezdetét összekötő ütemekben (2. felv., 824–827) – tehát az emberáldozat és a hozzá kapcsolódó orgia kezdetén. Schönberg elvét én is tiszteletben tartottam, de egy helyen nálam is megszólal egy kissetekund-ütközés, mégpedig, amikor Mózes Áron szemére veti, hogy eltávolodott az eredeti eszmétől, s nem hitt sem a szó, sem a kép erejében¹². Itt a fuvolák és a fagottok kétszólamú dallamra osztva játsszák a Törvényt (eszmét) hordozó Reihe hangjait, mellette pedig a szordinált trombitákon (vonós pizzicatókkal elszínezve) egyszerre szólal meg a 6. és a 12. hang kissetekundja – a kételkedés és az értetlenség hangjaiként (9. kotta a 270. oldalon).

– *A harmadik felvonás szövege lényegesen rövidebb, mint az első kettőé. A megkomponált harmincöt percnyi zene jelentős része önálló zenekari anyag, mely az első kilenc percben be-*

9 Áron: „[Volk, auserwählt dem Einzigen] kannst du lieben, was du nicht vorstellen darfst?” Mózes: „Darfst?”

10 Mózes: „Der Einzige, Ewige, Allmächtige, Allgegenwärtige, Unsichtbare, Unvorstellbare verlangt kein Opfer von euch.” Áron: „Er hat euch von allen Völkern auserwählt...”

11 Mózes: „Auch der Felsen, wie alle Bilder gehorcht dem Wort, daraufhin er Erscheinung geworden war.” (A szikla, mint a többi kép, engedelmeskedik a szónak, ezért is lett a csodás jelenség eszköze.)

12 Mózes: „Dem Ursprung, dem Gedanken entfremdet, genügt die dann weder das Wort noch das Bild...”

181 Picc 8^{va} *pp* **Sehr langsam** *Very slowly* **a tempo** (♩ = 116) 1. Fl Flzg *ppp*

Hz 1. Fl *pp* 4 2 3 2

1. Fg *pp* 4 2

Bl 1. Hr + Flzg + *f* 1 Hr + Flzg + *ppp* 1 Pos + 3. Pos + *ppp* 2. Pos + 3. Pos + *mf* Ta *ppp*

181 Xyl *pp* Hrf *pp* Hrf *pp* Klav *pp*

Kzt *pp*

Aron *molto p* (rit) *pp*
 was du die nicht vorstel - len darfst? Un - - vor - -
 what you dare not en-en con-ceive? In - - con - -

Moses *f* Darfst? Un-vor-stell-bar, weil un-sicht-bar, weil un-ü-ber-
 Dare not? Not con-ceive-ed because un-seen, can see-er be

181 **Sehr langsam** *Very slowly* **a tempo** (♩ = 116) 1. Gg + trem am Steg *ppp* 1. Vel + trem am Steg *ppp* 1. Kbs *ppp*

Str 6 4 3 2

412 **ritard.** **rall.**

M. *ge - ben dem Geist, der See - le, was de - ren Wunsch - lo - sig - keit zu e - wi - gem Le -*

416 - **molto** **Sehr langsam** ($\text{♩} = 60$) **Etwas bewegter**, $\text{♩} = 50$
mp

M. *-ben ge - nug ist. Auch der Fel - sen, wie al - le Bil - der, ge - horcht dem*

419 **poco rit.** **Langsamer** ($\text{♩} = 72$)

M. *Wort, dar - auf - hin er Er - schei - nung ge - wor - den war.*

251 **poco rit.**

M. *3* Bil-tern, die du vor - gibst, fürs Volk zu er - zeu - gen.

3

Kl. *ff* *pizz.* Klar.

(pizz.)

254 **Langsamer als vorher, ♩ = 80** *mp*

M. Dem Ur-sprung, dem Ge - dan-ken ent - fremdet,

fff Fl. *p* *mp* Fg.

259

M. *3* ge-nügt die dann *3* we-der das Wort *3* noch das Bild...

mp

vezeti a felvonást, megjeleníti az egyedül töprengő Mózes gondolatait, a 70 vén gyülekezését, az ítélet jelenetében kivetíti a szöveg súlyponti gondolatait, a felvonás záró szakaszában pedig nagyszabású zenekari tablóként ábrázolja a nép vonulását és a magára maradó Mózes utolsó mondatait.

– Tulajdonképpen már az is nagyon hálás feladat lett volna, ha csak önmagában a szöveget zenésítettem volna meg, de ennél továbbmentem, mert úgy éreztem, hogy bizonyos dolgokat meg kellett jelenítenem, másrészt pedig, pusztán a szöveg melodramaszerű megzenésítése aránytalanul rövid terjedelemre lett volna elegendő. Egyébként pedig Schönberg két felvonásában is jelentős szerepe van az illuztratív zenekari szakaszoknak. Ilyen az első felvonásban a csodák ábrázolása, vagy az a tény, hogy az Aranyborjú-jelenet nagyon karakterisztikus hosszú szakaszok láncolatából áll, melyek jelentős részében egyáltalán nem énekelnek. A bemutató után hallottam olyan kritikai észrevételeket is, melyben azt kifogásolták, hogy túl sok közzenét komponáltam. Pedig ebben az esetben is Schönberg koncepciójából indultam ki. Úgy vélem, kellene akciók a színpadon, akkor is, ha jelképesen, azaz csak a zenekari anyagban zajlanak. Ilyen a hetven vén gyülekezése és azok a közzjátékok, melyek az ítékezés jelenetében a képekben gondolkodó Áron bűneit illusztrálják. Külön ábrázolom a vízfakasztás varázslatát is (3. felv., 317–343), amikor pedig Mózes a csipkebokrot, a Nílus vizét, a sziklát is képként említi, a zenekar ezeket is pontosan megjeleníti (3. felv., 371–408). A majdnem negyven ütemnyi bevezető zenére pedig Schönberg maga is utal a vázlatban.

– Az ítékezés jelenetének utolsó szakaszában, Mózes Áron halála előtt elmondott szónoklatában (3. felv, 598–624) mintha egy pillanatra megállna az idő. A klarinétszólo rusztikus sémita dallamkarakterre mellett a fojtott trombita és a dobfelszerelés szólamában erőteljes jazz-elemek is megszólalnak. Ebben az egyszerre archaikus és modern epizódban érzékelhető talán leginkább, hogy a 3. felvonás majdnem nyolc évtizeddel későbbi olvasata Schönberg szövegének.

– Ez az a jelenet, melyben Mózes – mintha nem is hallotta volna a katonák Áron megölésére vonatkozó kérdését¹³ – a körülötte lévőkhöz kezd beszélni, s elmondja utolsó intelmeit. Először csak két hangszer kíséri. Az egyik a klarinét, mely az ókori eredetű közel-keleti sípok illúzióját kelti, s mely lényegében Mózes szomorúságát ábrázolja. A másik szólam a gitaré, melyet a partitúrában Mózes hangszerének nevezek, s amely valójában egy fikció, az egyiptomi piramisbelső falfestményein látható lyra-típusú pengetős hangszerek nyomán. (Színpadi előadásban a Mózeset játszó szereplőnek saját magát kellene kísérenie, akár úgy is, hogy a zenekari árokból „play back” szólamként szólal meg a gitár hangja.) Ezzel a fiktív hangszerral érzékeltetem, hogy a beszédhibás Mózes számára a zene, mint közlendőjének hordozója, talán sokkal többet jelenthetett, mint ahogyan ez az első két felvonásból kiderül. A gitár tehát magát Mózeset jelképezi. A monológhoz a 13. ütemtől két másik szólam csatlakozik, először a jazz-dobfelszerelés pontozott ritmusú ostinatója, majd a fojtott trombita szintén pontozott ritmusú dallama, melynek fél-

13 Harcosok: „Sollen wir ihn töten?” („Öljük meg?”)

reérthetetlen jazz-karaktere a bűn zenei szimbólumaként jelenik meg, hiszen Schönbergnél az Aranyborjú-jelenetben szintén a jazz (a 20-as évek ragtime-stílusa) hordozza ezt az üzenetet. A szomorúság, a bűn és Mózes személye melodikus szempontból is elkülönül ebben a monológban. A klarinét bővített szekundus, hullámzó-trillázó dallama a 12 hangból négyet használ (f-g-aisz-h), a trombita ugyanezeknek a hangoknak a tükörfordítását (c-desz-e-fisz) játssza, a gitár szólama pedig a kimaradó négy hangból építkezik (a-d-asz-esz). Tehát ebben a szakaszban is jelen van a 12-fokúság. A trombitaszólóval és a dobfelszereléssel pedig az *ellentétességet* akartam érzékeltetni, azt, hogy Mózes mindvégig valamilyen, számára elfogadhatatlan, küldetésétől idegen dologtól akarja megóvni a népet (10. kotta a 273. oldalon).

– Ennek a jelenetnek az időn kívüliségét – vagy inkább kifelé forduló szózatszerűségét – a kamarazene-faktúra is érzékelteti. A harmadik felvonás többi részében viszont lényegében Schönberg hangszínekben gazdag nagyzenekari apparátusát használja. Milyen mértékben törekedett Schönberg hangszerelési stílusjegyeinek átvételére? Alkalmazta-e a Schönberg által „hangszínmelódiá”-nak nevezett elvet?

– Mindig gyűlöltem a hangszerelésben az anakronizmust, ezért természetesen követtem Schönberg hangszerelési elveit. Amivel ő az Op. 16-os *Öt zenekari darab* (1909) „Farben” („Színek”) című tételében még csak kísérletezett, a *Mózes és Áronban* már fontos dramaturgiai eszköz, sőt a hangrendszeren belüli erőviszonyok alakításában is jelentős szerepet kap. Az azonos szólamon belül alkalmazott unisono-színkeverések adekvát módon szolgálják nemcsak a dodekafónia elvét, hanem Schönberg nagyon gyakran kontrapunktikus elveken alapuló dallami gondolkodását is. Ugyanazt a 12 hangú akkordsort más-más összhangzattani funkcióként halljuk vonósokon, fúvósokon, kevert hangszínekkel, de a különleges zenekari színek fontos hordozói a billentyűs (zongora, cseleszta), a pengetős hangszerek (mandolinok) és a nagy ütő-apparátus is. A hangszíneket és oktávregisztereket tehát én is fontos kompozíciós eszközökként használtam. Egy jellemző példa: a Mózes utolsó mondatait keretező zenekari szólamokban a második felvonás végén megszólaló hat hangos dallamot teljes témává bővítettem. (3. felv., 727–742). A 12 hang itt háromszor ismétlődik egymás után, de az egyes hangmagasságok sohasem ismétlődnek ugyanabban az oktávregiszterben. A vonósokon megszólaló dallam tehát úgy van elosztva, hogy egyszer minden hang mind a három oktávban megjelenik. A hangközlépések különböző iránya, az ambitus, a változó oktávok miatt – az ismétlések ellenére – ugyanaz a 12 hang mindig más funkciót kap, s ezeket a változásokat a vonósdallamhoz rendelt kísérőszólamok is tovább színezik. A 3. felvonás komponálásakor azonban némileg megkötötte a kezemet, hogy Schönberg itt a kórusnak már nem írt szöveget, így nem használhattam ugyanazt a vastag ceruzát, amelyet az első két felvonás tömegjelenetiben Schönberg használt. Tehát azt mondhatnám, hogy az 1930-as évekre kikristályosodott hangszerelés helyett a 3. felvonás jelentős részében meg kellett maradnom a 10-es és 20-as évek Schönberg-zenéjének hangszínekben gazdag, de áttetszőbb hangzása mellett.

602 603 604 605 606 607

KI

MOSES

Moses' Instr.

I. Gg.

II. Gg.

602 603 604 605 606 607

608 609 610 611

KI

MOSES

Moses' Instr.

p *über gut hörbar*

Im - - - mer wenn ihr mach un - ter die Völ - ker mischt und ver - wen - det

612 613 614 615

KI

MOSES

Moses' Instr.

Tip
h. d. Sz.

Jazz-Schlagzeug
(h. d. Sz.)

au - - re Ga - ben, die zu be - sit - zen ihr aus - er - wählt seid, um für den Ge - he - im - rich - tum zu kämpfen,

616 617 618

KI

MOSES

Moses' Instr.

Tip
h. d. Sz.

Jazz-Schlagzeug
(h. d. Sz.)

p *ritardando*

und ihr ver - - - sen - det au - re Ga - ben zu fül - schen und nich - ti - gen Zue - kun, um im

619 620 621

KI

MOSES

Moses' Instr.

Tip
h. d. Sz.

Jazz-Schlagzeug
(h. d. Sz.)

gliss.

Wett - be - werb mit frem - - - den Völ - kern an ih - ren med - n - gen Freu - den teil - zu - neh - men,

– A Mózes és Áron összefoglaló alkotás. Egyrészt Schönberg nagyszabású formában összegezte benne mindazt, amit az általa létrehozott dodekafón kompozíciós módszerrel egy nagyobb léptékű zenedramaturgia szolgálatába lehetett állítani, másrészt ez az opera művészi és emberi hitvallásának is egyik legtisztább megfogalmazása. Mára zenetörténeti távlatokból is bizonyossá vált, hogy ez a mű egyben a 30-as évek európai kultúrájának is egyetemes értékű művészi vívmánya, jelentősége a Zsoltárszิมfóniáéhoz és a Cantata profanáéhoz hasonlítható. Tény azonban az is, hogy ez a zene az előadótól különleges hallást és jelentős technikai felkészültséget, a hallgatótól pedig nem kis intellektuális erőfeszítést igényel. Ön szerint mennyire időszerű mindez kényelemre és jólétre áhítozó korunkban?

– A Mózes és Áronban felvetett morális problémák ma is aktuálisak. Az üzenetei most is érvényesek, de talán nem általában az emberiség, hanem az egyes emberek számára. Nem is kell túl messzire néznünk, hogy észrevegyük a közelmúlt magyar politikai történéseiben Mózes és Áron konfliktusának alaptípusait: azt a kérdést, hogy a hatásosan tálalt tévedések népszerűsége, vagy a rosszul kommunikált helyes utak elutasítása milyen károkat okozhat, vagy azt, hogy hogyan lehet az elvekhez ragaszkodva politizálni, vagy lehet-e egyáltalán, mert én ilyen politikust nem ismerek. Talán olyan országokban lehet velük csak találkozni, ahol a demokratikus folyamatok sokkal régebben indultak el, és az emberek már megtanultak, tudnak élni a demokráciával. Ezért is gondolom azt, hogy ez a történet sokkal inkább szól az egyes emberekről, mint magáról a népről. Lehet, hogy a nép manipulálható, de csak akkor, hogyha a közös eszméket tudatos vagy öntudatlan egyéni tudattá sikerül alakítani.

Változik a világ, és nem biztos, hogy jó irányba. A számítógép hasznos, de sok tekintetben elkényelmesíti a memóriánkat. Schönberg életvitele, a zenéjében is megnyilvánuló világlátása, és különösen a polihisztorsága ezért valami mást is megmutat. Ő maga nem csak zenész, hanem kiváló festő, író, gondolkodó és nagy szellemi kisugárzású tanár is volt. Nemrég kezembe kerültek a játékkártyái, mert játékkártyát is tervezett, ezek is különlegesek. Mindent, amihez hozzányúlt, zseniálisan csinált. Jól teniszezett, jól úszott, teljes életet élt, amelyet mi már nem élünk. Engem erre tanít ez a zene, de a dodekafónia szabályrendszere és egyensúlya is: valahol abban is benne van a teljesség igénye. Schönberg művészete mindemellett hihetetlen intellektuális kaland. Aki megtanul benne tájékozódni és fogékonnyá válik a szépségeire, az már valósággal lubickol benne.

ABSTRACT

TÜNDE SZITHA:

„IT TEACHES US TO LIVE OUR LIFE AS A WHOLE”

Zoltán Kocsis talks about Schönberg's Moses and Aron and the third act composed by him

In the summer of 2009 Zoltán Kocsis completed Arnold Schönberg's unfinished opera *Moses and Aron* with a third act, closely following the libretto the composer had left behind. This completed version was premiered by the National Philharmonic Orchestra and Chorus featuring Wolfgang Schöne as Moses and Daniel Brenna as Aron) on 16th January, 2010 in Budapest, conducted by Zoltán Kocsis.

This interview is focused on the motivation and compositional methods of his work. Kocsis accepts the general judgement of the musical world, which regards *Moses and Aron* as one of the most complete „unfinished works” of music history. However, in the course of the Hungarian premiere of the original form at the Miskolc National Opera Festival (2009) he experienced the theatrical and musical absurdity of performing the third act in prose form. Although Schönberg had authorized the staging of the third act in this way, according to Kocsis the speech mode equalizes the role and dramatic power of the personalities of Moses and Aron, firmly distinguished by *Sprechgesang* and *bel canto singing* in the first and second acts. This was the first motive that prompted him to write a score. The other was his desire to find a strong musical reply to the fiasco of Moses, to answer his open-ended sentence „O Wort, du Wort, was du mir fehlst...” and to expand the two dimensions of the first two acts (Moses: canon and discipline – Aron/people: pragmatism, caducity and outrage) with a third one (God: transcendency and judgement), which can be detected in the libretto.

The most important task for Kocsis was to compose the third act to Schönberg's music as coherently as possible from the distance of almost eight decades. He made use of the three fragments of sketches preserved in the Arnold Schönberg Center in Vienna; he composed his own inventions as well in the system of consequent dodecaphony; he maintained the twelve-tone *Reihe* of the opera as a basic structural and melodic principle; he quoted the six-chord opening phrase of the first act in several forms of variations as the icon of the divine canon; and at several points he used quotations, allusions and paraphrases from the first two acts. Nevertheless he considers the third act as his own music with strong references to Schönberg. He invented a number of illustrative instrumental interludes to depict the visual element of the libretto, included a passage of jazz cross-talk in Moses' last scene (which has more connection with contemporary jazz style, than with Schönberg's era), and – by giving a central role to F sharp almost throughout the act – he effected a melodic and harmonic release at the end of the opera: as a symbol of God this motif leads the marching people forward to the desert and affords resignation to Moses.

Zoltán Kocsis (1952), pianist, composer and conductor. His worldwide career started during his study years at the Ferenc Liszt Academy of Music, at the age of 18. His repertoire involves the piano, chamber and orchestral music from the 18th century to contemporary music. His exuberant discography (Hungaroton, Harmonia Mundi, Denon, Philips/Decca) includes the complete piano music of Bartók, selected works by Debussy, Beethoven and Johann Sebastian Bach, and a wide segment of the symphonic and chamber repertoire. He is a devoted performer of contemporary Hungarian music, particularly of the works of György Kurtág, Zoltán Jeney and László Vidovszky. As a composer (and a performer) he was a member of the New Music Studio of Budapest from 1970 to 1990. Besides writing his own compositions he has made several transcriptions and orchestrations from the piano and chamber music of the 19th and 20th centuries. Since 1997 he has been the general music director of the National Philharmonic Orchestra.

Tünde Szitha (1961) graduated as a musicologist from the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest; in 1996–1999 she attended the Doctoral Programme in Musicology at the same institution. She has been active as a music critic and journalist from 1985; her articles (mainly on contemporary music), reviews and interviews have been published in several periodicals. Her research is focused on Hungarian music after 1945: her short monographs on the Hungarian composers Zoltán Jeney and László Vidovszky were published in 2003 and 2007. Her PhD thesis in preparation is about experimental music in Hungary from 1970 to 1990. From 2002 to 2010 she taught music history at the University of Debrecen Faculty of Music. She is currently working as Promotion Manager for Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Ltd.

TANULMÁNY

Csobó Péter György

AUTONÓMIA ÉS KIMONDHATATLANSÁG

Zenefilozófia és zenetudomány határmezsgyéiről

Az esztétikai szféra autonómiájának a gondolata a 18. század második felében született meg, elválaszthatatlanul a klasszikus esztétikai rendszerek létrejöttétől. A beköszönő modernitás, amely különálló, autonóm szférák összességéként kezdte értelmezni önmagát, individualizmusa és racionalizmusa következtében úgy tartotta, hogy csak annak van létjogosultsága, ami emancipálódik más területektől, és aminek a létezése megindokolható racionális érvekkel. Ennek értelmében kezdték mindazt, ami a széppel, az érzékelés kitüntetett formájával kapcsolatos, egy önálló, másoktól független területnek tekinteni, miközben olyan jelenségek formáltak igényt önálló érvényességre, mint a műalkotások (szemben a természet alkotásával), az esztétikai ízlésítéletek (szemben a logikai ítéletekkel), az esztétikai tapasztalat realitása (szemben az empiria realitásával) és hasonlóak. A zenei autonómia meghatározására csak a 18. század legvégén indultak kísérletek, ami összefüggött a zene kulturális rangjáról és kommunikációs súlyáról alkotott előítéletek átalakulásával.

A zenei autonómia, vagyis az önmagában megalapozott és igazolt művészet eszméje azt jelentette, hogy a zenére mint egyféle, a pragmatikus realitástól különvált, önmagáért való világra tekintettek. Legfőképpen a zene anyagának a természete motiválta, hogy a zenei autonómia paradigmaticus jelentőségűvé vált a 19. századi művészetfilozófiában. Hiszen a zene realitáshoz fűződő kapcsolata (még egy naiv miméziselmélet számára is) sokkal kevésbé egyértelmű, mint a többi művészeté. A zene sem pontosan leképezni nem tud, sem tagadni, nem lehet vele érvelni, de még „közlés” vagy „beszéd” mivoltában is homályos marad. Azért lett a benső, a „meghatározatlan szubjektivitás” legadekvátabb művészeti médiuma, mert a lelki életnek a zenével szoros összefüggésbe hozott tartományai a racionalista filozófiai tradícióban már jó ideje hasonlóképpen problematikus viszonyban álltak a pontos megjelenítés, a leképzés, a diszkurzív megragadás normáival. Ahogy a 18. század közepétől az individualizált és internalizált érzés, úgy a zene és autonómiája is arra a fájdalmas ellentmondásra alapozódott, miszerint az emocionális és a zenei öntapasztalás ugyan a közvetlenség és a teljesség valóságát adja, ugyanakkor a racionális, fogalmi megragadástól megtagadja magát. Míg egyfelől a zenei autonómia gondolata azt implikálta, hogy a zenei értelem elsősorban nem kívülről adódik, hanem a mű belső szerkezetéből, a részek egymáshoz és az egészhez

való viszonyából nő ki,¹ másfelől az autonóm zenei tapasztalat a szubjektum önmegtapasztalásának sajátos (bizonyos elképzelések szerint egyenesen szuverén) módjává is vált. Az autonómia gondolata magában foglalta továbbá a zene ontológiai differencia specifikájának, sajátos művészeti elveinek, recepció formáinak a meghatározási igényét csakúgy, mint zene és fogalmi nyelv viszonyának, a zenei közlés mibenlétének a problémáját.

De mi a helyzet ezzel az autonómiával ma? Ha valaki ma nekünk szegezi a kérdést: mi tesz valamit zenévé, akkor nagyjából azt válaszolhatjuk neki, hogy ez nem feltétlenül a hangzó jelenség tulajdonságain, illetve előállításán múlik, mint inkább azon, hogy miként hallgatunk valamit. Hiszen a legösszetettebb zenei struktúra is lehet pusztá zajhátter, és akár strukturálatlan zajok is válhatnak művészeti produkció részévé. Vagyis: valamit először is zenének kell tartanunk, hogy valóban az lehessen. Úgy tűnik, a kérdés, hogy „mi zene”, lényegében azt megelőzően eldőlt, mielőtt valami felcsendülne. Ez az előzetesség persze nem a természetben (a környezet hangjaiban vagy a génjeinkben) van determinálva, hanem jórészt kulturálisan. A kulturális kontextust pedig újfent akusztikai fenomének – ugyanakkor konceptusok bonyolult struktúrája teszi ki, s mindezek ráadásul történeti változásnak vannak alávetve.

Igyekszem továbbra is óvatos maradni, és úgy fogalmazok: a zene a *megszólítás aktusában* létezik. Méghozzá kettős hermeneutikai felszólításként: hogy *valamit „zeneként” halljunk* – és hogy *a zenét „valamiként” halljuk*. Egyrészt teljesítenünk kell egy kulturális előfeltételt, egyfajta „mentális előzetesség” kritériumát: tudnunk kell, hogy zenét hallunk. Ez a szempont az utóbbi évtizedek úgynevezett „kultúra-tudományi” mozgalmában ahhoz a tézishoz kapcsolódik, hogy nincs eredendő vagy természetes viszonyunk sem a világhoz, sem önmagunkhoz, sem a kultúrához. Sajat világunk döntően társadalmi-kulturális közvetítéseken keresztül hozzáférhető a számunkra. Valamit zeneként hallani azt jelenti, hogy akusztikai fenomének történeti-kulturális kontextustól függő választékában körvonalazódik számunkra egy sajátos utalás-összefüggés *egy valamilyen világra*. Másrészt pedig teljesítenünk kell egy szemantikai normát. A hétköznapi tapasztalat többnyire könnyedén boldogul ezekkel, a reflexió és az analízis számára azonban nem csekély kihívást jelentenek.

A második norma mindig is egyfajta kommunikációelméleti kontextusba helyeződött: az, hogy a zenét „valamiként” halljuk, azt jelenti, a zene közlés, melyben valami megosztja magát velünk hallgatóival. A zene, vegyük alapul bármely formáját is, mindig a társadalmi kommunikáció része. A zene artikulált (vagy éppen artikulálatlan) hangok időbeli sorozata révén „mond” valamit. Így vagy úgy, de *tagolt közzététel* – akárcsak a nyelv. Még a legnyersebb hanganyag is, amint valamilyen művészeti eljárás részévé válik, közlésként artikulálódik. A közlés mindig vektoriális, és irányultságában megszólít minket, nekünk pedig kezdenünk kell valamit a megszólítotttságunkkal.

1 Lásd ehhez: Carl Dahlhaus: „Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik”. In: Rudolf Stephan (szerk.): *Die Musik der sechzigsten Jahre*. Mainz: Schott, 1972, 90–99.

Persze önmagában sem azzal a kulturálisan kondicionált tudással, hogy „ez zene”, sem pusztán az akusztikus jelenség „közlésjellegével” nem definiáljuk kielégítően a zenét. Jóformán minden hangjelenségben „közlődik” valami. A földre hulló tárgyak is „közlik” magukat velünk az általuk keltett hangok révén. A közlés meghallása egy értelmező viszony létesítésében áll, a fül eredendően értelmező érzékszerv. Az értelmezés feladata, hogy differenciákat vigyen a hallható gazdag mezejébe, az autonómiagondolat pedig egyetlen felosztó differenciát ebbe a már differenciált mezőbe. Hogy „mi zene”, úgy tűnik, ezen a felosztó differencián múlik, a hallás, még inkább a hallgatás sajátos értelmezésmódján, amelynek „autonómnak” kell lennie a fül eredendő értelmező tevékenységén belül.² Az értelmező fül sajátos beállítódása, a hallhatóhoz fűződő viszony mindig kulturálisan kondicionált módja nyitja meg tehát a mindenkori „zenei” mezejét. A hallás értelmezésmódjának a sajátossága pedig a *reflexivitas* különböző formáinak bonyolult szötte-sébe ágyazódik.

A zene, úgy tűnik, elválaszthatatlan a *megértéstől*. Igaz, azt, amit meg kell vagy meg lehet értenünk, s vele együtt annak módját, ahogyan ezt a zeneileg adott értelmet megértjük, korántsem egyszerű körülhatárolni. A zene 19–20. századi hermeneutikai hagyománya e kérdésben kettős csapáson haladt: *nemcsak van valami a zenében, ami érthető, hanem a zene ad is nekünk valamit, ami érthető*. Az immanens és transzcendens zenei értelem megkülönböztetése, előkeresésük módja, illetve egymáshoz való viszonyuk jó néhány problémát vetett fel, amelyek számos frontvonalat építettek ki többek között struktúra és jelentés, opacitás és transzparencia, élvezet és reflexió között, de intézményesen is, zeneesztétika és zenetudomány, illetve az utóbbi kettőn belüli elképzelések között is.

Először is: korántsem egyértelmű, mekkora ennek a megkülönböztetésnek a történeti érvényessége. Első pillantásra úgy tűnik, az artistikus zene státuszára és társadalmi gyakorlatára utal a 19. századi polgári kultúrában. Arra az eszményi szubjektumra, aki műértő és műkedvelő egy személyben. Ez azonban idealizált kép, Thomas Mann vagy Bernard Shaw-t juttatja eszünkbe, hiszen a 19. század zeneértésében – e széles társadalmi értelemben véve – a hangsúly alapvetően a kifejezőerőre esett, míg a struktúra bizonyos értelemben a komponista magánügyének számított, s jóformán alig tartozott a közönségre. Korántsem egyértelmű tehát az *immanens* és *transzcendens* zenei értelem ügyében, hogy ha egyáltalán, úgy ki-nek, mikor és hogyan vált kérdéssé az egyik, illetve a másik? Azonban nemcsak az így értett recepciótörténet, a zene mindenkori hallgató-alanya szempontjából vetődik fel ez a kérdés, hanem a reflexió, az elméletalkotás felől is, különös tekintettel a zenetörténetre. Ugyanis ha e megkülönböztetést definíciószerűen kezeljük, lát-szólag problematikussá válnak a zene olyan gyakorlatai, mint a zajzene, az aleatorika vagy az elektroakusztikus zene bizonyos fajtái és mások. Miután ma úgyszól-

2 Az olyan radikális lázadások ez ellen az autonómia ellen, mint a bruitizmus vagy Cage esztétikai „ideológiája”, valójában nem tudták megszüntetni ezt a differenciát, igaz, radikalizmusukkal a határok reflexiójára készítetik mind a művészi gyakorlatot, mind a művészetfilozófiát.

ván bármi lehet zene, ahogy Thierry de Duve fogalmaz, a művészetben eljött az *abszolút bármi* kora, ami ugyanakkor mégsem jelenti azt, hogy bármi lehet művészet,³ egyre gyakrabban találkozunk olyan zenei jelenségekkel, amelyek egyenesen negligálják az immanens értelem megjelenítésének a normáját. Igaz, az értelem másik formájától, amely ekkor valamilyen művészi konceptus vagy ideológia alakját ölti, aligha mentesíthetők. Az értelmezés normájából fakadó kettős hermeneutikai követelmény, amely az autonómiagondolat következtében elválaszthatatlannak tűnik a közlés zenének tekintett típusától, nehézségek elé állítja a reflexiót. Lemondani róla egyet jelent annak beismerésével, hogy az, amit zenének nevezünk, és az, ami nem több pusztá hangzó történelemnél, megkülönböztethetetlen egymástól, fenntartása ugyanakkor kényszerű redukciókhoz és kizárásokhoz vezet, például az érzéki élvezet javára a reflexió redukálásához vagy egész zeneszerzési technikák kirekesztéséhez.

Másodszor: a fenti megkülönböztetés Janus-arcúvá formálta a zeneesztétika 19. századból kisarjadó hagyományát, életre hívta a forma-, illetve tartalomesztétika oppozícióját, melyben az utóbbi mint kifejezés-, illetve érzésesztétika öltött testet. Ez a látszólag belterjes esztétikai vita ugyanakkor – közvetett és közvetlen utakon egyaránt – kihatással volt a zenei analízis technikáira, ezen keresztül pedig arra a tudományos diskurzusra, amely a 19. század folyamán nyerte el ma is többé-kevésbé fennálló kereteit, és amely a „zene tudományaként” identifikálta önmagát. A zene ontológiai státuszának, nyelvi jellegének, a zenében immanens és a benne közölt, hozzá képest mégis transzcendens értelemnek a kérdéseire adott válaszok mind a mai napig hatással vannak rá, miként pozícionálják magukat, vagy pozícionálnak a különböző zenetudományi iskolák.

A transzcendens zenei értelem fogalma jó ideje összekapcsolódott a *kifejezés* fogalmával. Ez a fogalom is óvatosságra int. Ez is fenyegeti a történetiség szuverén elvét. Mert a kifejezés tartalmát akár érzésekben, akár egy olyan nem kevésbé elvont fogalomban adjuk meg, mint például a schopenhaueri „akarat”, elillan a történeti kontinuitás elve. Ahogy Danto fogalmaz: „[a] kifejezés relativizálja, az egyéni művészhez köti a művészetet. A művészet története a művészetek egymás mellé állított élettörténeté[vé]” válik.⁴ Ugyanis – és ez a második veszély vagy probléma, amelyet a kifejezés fogalma magával hoz – a zenét kifejezésnek tekintő felfogás egy olyan interpretációs normát állít fel, amely nemcsak ismeretelméleti szempontból teljesíthetetlen, de problematikus a zenei közlés természetét illetően is. E norma ugyanis arra hív fel minket, hogy értelmező tevékenységünk során eredendő tekintettel legyünk az alkotó elméjére (elmén a szubjektum kognitív képességeinek, emocionális hátterének, akaratú és ösztönszerű törekvéseinek együttesét értve). Persze a közlésnek mindig kell, hogy legyen „alanya”, ennek azonosítása azonban a zene esetében komoly nehézségekkel jár. Az alany-állítmány relá-

3 Thierry de Duve: „Bármi lehet”. In: *Változó művészetfogalom. Kortárs frankofon művészetelmélet*, ford. és szerk. Házas Nikolettta, Budapest: Kijarat, 2001, 62–94.

4 Arthur C. Danto: „A művészet vége”. In: uő: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*, ford. Babarczy Eszter, Budapest: Atlantisz, 1997, 118.

ció nem magától értetődően van jelen a zenei közlés folyamatában. Épp ezért a szubjektum, amely a zenei közlés „mögött” áll, többféle alakot is ölthet, olyannyira, hogy inkább tűnik fantomnak, amelytől szívesen szabadulnánk, mégsem tudunk. Empirikus alakváltozata láthatóan aligha alkalmas rá, hogy vállain hordozza az esztétikai autonómia terhét. Más alakváltozatai lehetnek immanensek, egy téma, akár egy „formanyelv”, például „a tonális nyelv”, vagy transzcendensek, például a történelmet és a társadalmat mozgató elv. Ez utóbbi esetben a zenei jelenségben egy olyan összefüggés jut „kifejezésre”, amely eredendően zenén kívüli, de amelynek jelenlétét e jelenségben inherens mozzanatokkal kell tudni alátámasztani, elkerülendő az önkényes interpretáció veszélyét.

A kifejezés fogalmában rejlő veszélyek, a szerzővel, sőt, a „beszélővel” szemben autonómmá váló zenei textus kérdései radikálisan szembesítenek minket nemcsak az immanens és transzcendens zenei értelem, hanem átfogóbban az értelmezés és a jelentésadás problémájával is. Adorno ezt írja 1948-ban *Az új zene filozófiájának* bevezetőjében: „A zene kifejezés-hordozó elemeinek átalakulása anyaggá, [...] ma olyan radikálissá vált, hogy egyenesen magának a kifejezésnek a lehetőségét kérdőjelezi meg. Saját logikájának következménye a zenei jelenséget jelentésteliből egyre inkább közetszerű, önmagában átlátszatlan létezővé változtatja. [...] A haladó zene igazsága inkább abban látszik megőrződni, hogy az értelem szervezett hiátusa révén cáfolja a szervezett társadalom értelmét, mely társadalomról máskülönben mit sem akar tudni, semmint abban, hogy [ez a zene] képes önmagából pozitív értelem birtokába jutni. A haladó zene a jelenlegi körülmények között meghatározott tagadásra rendeltetett.”⁵

Adorno a kifejezést nem stílusként érti, hanem olyan sajátosan kódolt válaszként, amelyet egyszerre határoz meg egy zenében immanens és egy hozzá képest transzcendens problémátörténet, ezért a kifejezés fogalmának nála van története, s ez a történet, elérkezvén saját végéhez, látszólag kiűz minden értelmet a zenéből, a kompozíciós anyag pusztá nyersanyaggá változik. A kifejezést, a zene adornoí nyelvserűségének a kulcskategóriáját a kompozíciós anyag történeti változásfolyamata, saját belső „logikája” a nyelvi jelleggel együtt kiszorítja a zenéből. Ami azonban az immanens zenei értelem elsorvadásához, „szervezett hiátusához” vezet, annak megvan a maga transzcendens értelme, ugyanis lényegbevágó racionalitás- és társadalomkritikai felismerések lehetőségét hordozza. Adorno alap gondolata szerint ugyanis a zene anyagában, „nyelvében” bekövetkező immanens válto-

5 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, 28. – Adorno számára az autonómia-gondolatból, amelyet egyszerre tekintett a művészet béklyójának és megkerülhetetlen feltételének, a zene esztétikai tapasztalatát megragadni igyekvő filozófiai reflexió szuverenitása vált hangsúlyossá. Az „új zene” látszólag végtelenen magukba zárt, magukban álló művei ekként nyertek nála emfatikus értelemben vett szuverenitást, társadalom- és racionalitáskritikai potenciált. Ez szembefordulást jelentett mind az autonómia 19. századi értelmével (a formaesztétikával éppúgy, mint a szubjektív kifejezés elvével), mind az avantgárd művek korai kritikájával, miszerint azok egyfajta értelmetlen, az élettől eltávolodott autonómiát képviselnek. Megőrizte azonban a művészet autonómiájának azt az értelmét, mely szerint a műalkotások a kultúra, a társadalom, a szubjektum, ráció és mítosz dialektikájának sajátos, sőt, kizárólagosan potens reflexiói.

zások egyúttal mindig egy hozzájuk képest transzcendens értelem rejtjelezett manifesztációi. A kompozíciós anyag, szemben a puszta nyersanyaggal, mindig történeti fejlődés eredménye, s ennek a zenei anyagnak a dialektikája a történelem reáldialektikájának a párhuzama. Társadalom és zene immanens változásai ezért egy tőről fakadnak. „...maga az 'anyag' leülepedett szellem, társadalmilag, az emberi tudat által előzetesen megformált tényező. Mint önmagát elfeledett, egykori szubjektívitásnak az anyag objektív szellemének megvannak a maga saját mozgástörvényei. Az, ami az anyag pusztán saját alakulásmenetének tűnik, a társadalmi folyamattal egy tőről fakadván és mind egyre e folyamat nyomaival teletűzdelve valójában ugyanazt az értelmet követi, mint a valós társadalom, még akkor is, amikor a kettő már mit sem tud egymásról, és egymást kölcsönösen támadja.”⁶

Mi ad azonban alapot ahhoz, hogy bármilyen, nem a struktúrában, nem a zenei textusban immanens értelemmel ruházzunk fel egy olyan jelenséget, amelyet „az értelem szervezett hiátusa” jellemez? Mi óvhatja meg az ilyen irányú értelmezést az önkényesség vagy a „rossz absztrakció” veszélyétől? Adorno példája jól szemlélteti a zeneértelmezés e két formájának sajátos problémáját, egyfelől tételezésük, megkülönböztetésük, másfelől összefüggésük kérdését. Ugyanakkor az ellenében felhozott érvek további tanulságokkal szolgálnak. A kritikák egyik típusa az adornói analízis konkrét technikájára irányult, miszerint az sokszor önkényesen és reflektálatlanul használja a zeneelmélet fogalmait. Ahogy Diether de la Motte fogalmazott: „Az, aki így hallgat zenét, így képes szeretni, ily módon értelmezni és szavakba foglalni a zenét, de a kotta előtt kudarcot vall, talán a dilettánsnak az a kihalófélben lévő típusa, akinek a zenei kultúra egykor a vállain nyugodott, s akinek kihalását keservesen siratnunk kell.”⁷ Az adornói értelmezői autoritást érő másik kritikátípus szerint rendkívül nehéz, ha nem egyenesen lehetetlen pontosan megadni, hogy miként is funkcionál a zenei és a társadalmi struktúra közötti kapcsolat. Mert míg egyfelől mi sem tűnik természetesebbnek, mint hogy valamely zenében próbáljuk érzékelni és megkeresni egy meghatározott kor „szellemét”, a kort mozgató és feszítő problémákat, azaz hogy a zenét mégiscsak egy meghatározott társadalmi és kulturális kontextus részeként értelmezzük, másfelől mi sem kevésbé magától értetődő, mint az ehhez szükséges homológ struktúrák előfeltételezése mind a zenében, mind a társadalomban. E kritika szerint Adorno éppúgy, mint a 90-es években őt újra felfedező követői az amerikai zenetudományban, reflektálatlanul hagyják a kérdést, hogy alapvetően hogyan, milyen feltételek között képes a zene bizonyos neki tulajdonított jelentések hordozójává válni. Ennek kielégítően megalapozott elmélete nélkül pedig minden értelmezői stratégia az önkényesség és reflektálatlanság gyanújába keveredik. Ez a kritika éri (talán a leglátványosabban) Susan McClaryt, jóllehet elméleti krédója szerint minden lehetséges tudás, így az is, amelyik tiszta és immanens zenei jelentésről be-

6 Uott, 39. sk.

7 Diether de la Motte: „Adornos musikalischen Analysen”. In: *Adorno und die Musik*, szerk. Otto Kolleritsch, Graz: Universal Edition, 1979, 63.

szél, kizárólag megállapodás kérdése, pusztán egyfajta konvencionális bölcsesség része. Kritikusai szerint McClary úgy bánik a jelentésekkel, mintha azok mindenkor kontextusukon kívül, előre rögzítve volnának, és, akárcsak valamiféle kódok, arra várának, hogy feltörjük és megértsük őket.⁸

Ez utóbbi talán zenefilozófia és zenetudomány érintkezésének legérzékenyebb pontja. A reflexivitás fent említett bonyolult struktúrája itt most egyetlen lényegi kérdéssé látszik egyszerűsödni: *a zene értelmet jelenít meg, miként lehetséges ez?* Mi játszhat, és minek kell szerepet játszania abban, hogy a zenei közlésfolyamat *értelemközlésként* legyen számításba vehető? Melyek a zenei értelemtapasztalás feltételei, és egyáltalán, miféle tapasztalatról van itt szó? E „transzcendentális” kérdés vizsgálatának nem a megismerőerők kondicionáltságának távlatából szeretnék nekifutni, hanem egy nagyon is kézenfekvő, épp ezért tradicionális szempont felől: hogy tudniillik *a zene nyelv*. Zene és diszkurzív nyelv viszonyát vizsgálva néhány példán keresztül azt szeretném szemléltetni, hogy a zenének a fogalmi nyelv felől megkísérelt magyarázatai bizonyos értelemben szükségképpen *elnémítják önmagukat*. Pontosabban azt, hogy e modellek perspektívája és argumentációs stratégiája egy olyan feltételhez kötődik, nevezetesen a „kimondhatatlanság” toposzához, amely e modellekből lényegszerűen marad értelmezhetetlen. Végig kell gondolnunk, mi rejlik e mögött, és mi következik mindebből az értelmezés és a zenefilozófia lehetőségeire nézve.

1. A zene mint a szónyelv másika

Ennek a modellnek azok a spekulatív nyelveredet-elméletek állnak a háttérében, amelyek szerint a zene nem más, mint egy eredendő nyelv különvált fele. Az eredendő nyelvben a hangzó, expresszív és gesztikus mozzanatok még nem váltak el a fogalmiaktól. A zenének és a kommunikatív (szó-) nyelvnek tehát közös a *nyelvi* gyökere. A beszéd zenei dimenziója képes érzelmek kifejezésére és közlésére szavak nélkül is, mely képességet, a nyelvi kommunikációnak ezt a fogalom nélküli dimenzióját az elkülönülő zene művelte ki. Az odahagyott fél pedig a történelem során egyre inkább a fogalmi dimenzióra redukálódott.

A korai Nietzsche szerint például egy kognitív képesség, az emlékezet az oka, hogy ez a szétválás végbemegy, ugyanis a fogalom mint szimbólum úgy őrződik meg az emlékezetben, hogy egyúttal veszendőbe megy a szó másik aspektusa, a hangzás, a dallam, a ritmus, melyben különben a dolog (azaz a jelölt) lényege szimbolizálódik. Vagyis az emlékezet megfosztja az eredetileg testi jelölőkkel (ritmussal, szájmozgással) áthatott szót hangzó fundamentumától. Ezzel pedig a szimbolizáció folyamán a zene végül a nyelv szupplementumává lesz.⁹

Szükségtelen most kitérni azokra a különbségekre, amelyek ezen az állásponton belül mutatkoznak többek között Rousseau, Wagner vagy akár Georgiades el-

8 Többek között Kofi Agawu, Tia DeNora, Stephen Miles és Nicholas Cook illették ezzel a kritikával.

9 Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente. 1869–1874*. KSA, VII. kötet, Berlin: de Gruyter, 1988, 362.; Lásd ehhez: Corina Caduff: „Vom 'Urgrund' zum Supplement. Musik in der Sprachtheorien von Rousseau, Nietzsche und Kristeva”. *Musik & Ästhetik*, Stuttgart: Klett-Cotta, I. (1997)/3., 37–54.

képzelései között.¹⁰ Erre a gondolati modellre alapozódott a 19. század legerjedtebb közhelyeinek egyike: a zene felségterülete a szónyelv határain túl terül el. A zene kulturális praxisában éppúgy, mint elméleti reflexiójában úgyszólván egyfajta *sensus communis*ként érvényesült a meggyőződés, hogy a zene olyan, *mintha* beszélne. Mivel pedig az, amit mond, ellenáll a pontos diszkurzív megragadásnak, a zenei interpretáció szükségszerűen ölt szimbolikus vagy allegorikus jelleget.

A kimondhatatlanság romantikus toposza, mely általánosabb értelemben az individuum kimondhatatlanságának problémájába ágyazódott, ugyanakkor, még ha negatív módon is, konstruktívra vált a 19. század zenei hermeneutikájában gyakran felbukkanó „költői” fogalmában. A „költői” vagy „poétikus” olyan intuitív minőséget jelentett, amely műről műre realizálódik a szónyelvi (vagy éppen képi) és az akusztikai alakzatok kölcsönhatásában. A sajátosan zenei értelem artikulálása *rászorul* arra a fogalmi nyelvre, amely természeténél fogva mégis inadekvát ebben a zenei értelemben.¹¹ Eközben a zeneértelmezés allegorikussá válik, és olyan meglehetősen homályos kategóriák kiszolgáltatottja marad, mint a „részés” vagy az „empátia”. A szimfonikus költemény kapcsán Wagner épp azt fejtegeti, hogy a szónyelv minél részletezőbben, minél teljesebb valójában, például egy differenciált narratíva formájában lép a zene mellé, az utóbbi csak annál inkább elhomályosul. Zene és nyelv, bár genetikusan elválaszthatatlanok egymástól, és ennyiben az utóbbi az előbbi (legalábbis egyik) megszüntethetetlen létoka, viszonyuk Wagner szerint a hangszeres zene e formájában kölcsönös, ugyanakkor elégtelen utalás marad, amely approximatív viszonyban áll egy mindkettőjükhöz képest transzcendens értelemmel. A hallgatás a zene értelméről vagy jelentéséről egyenesen *heurisztikus* jelleget ölt. Ahogy Wagner írja Marie Wittgensteinnek Liszt szimfonikus költeményeinek értelmezéséről: „Mindaz, ami itt következik, egészében valószínűleg nem nyújt majd többet annak némileg körülményesen motivált fejtegetésénél, hogy *lehetetlen bármit is mondani*. Mégis ez az, ami elvezet tárgyunk volta-képpeni lényegéhez.”¹²

A zenei nyelv toposz e modelljéből, miszerint tehát a zene a diszkurzív nyelv egyfajta szupplementuma, kétségtelenül az *érzésetztétika* vált a legismertebbé. Még mindig a 19. század széles körben osztott felfogása szerint a zene, legfőképp a tiszta hangszeres zene egyfajta hangzó bensőségesség, a „meghatározatlan szubjektivitás” hangja, belső szemlélődés, amely fogalom és reprezentáció (képzet) hiányá-

10 Jean-Jacques Rousseau: *Esszé a nyelvek eredetéről*. Ford. Bakcsi Botond, Gödöllő: Attraktor, 2007; Richard Wagner: *Oper und Drama*. 3. rész. Magyarul: *Költészet és zene a jövő drámájában*. Ford. Fischer Sándor. Budapest: Zeneműkiadó, 1983; Thrasylbulos Georgiades: *Musik und Sprache. Das Werden der abend-ländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*. Berlin etc.: Springer, 1954.

11 Eggebrecht találoan nevezte a zene esztétikai tapasztalatának ezt a minőségét „fogalmilag inspirált fogalom nélküiségnek” Liszt szimfonikus költeményei kapcsán. Hans-Heinrich Eggebrecht: „Symphonische Dichtung”. *Archiv für Musikwissenschaft*, XXXIX. (1982)/4., 223–233., illetve uő: *A nyugat zenéje*. Budapest: Typotex, 2009, 626. (A vonatkozó részt ford. Ignác Ádám.)

12 Richard Wagner: „Liszt Ferenc szimfonikus költeményeiről”. In: *Zene és szó. Zeneesztétikai szöveggyűjtemény*. Szerk. és ford. Csobó Péter György. Nyíregyháza: Bessenyei Kiadó, 2004, 150. (saját kiemelés – Cs. P. Gy.)

ban kizárólag önmagára vonatkozik. Nem az érzéki szemlélet mezejébe tartozik, amely reprezentációkkal referál a külvilágról, hanem a belső szemléletébe, melyben elsősorban a szubjektum affektív-érzelmi folyamatai dominálnak. A zene az érzések nyelve. Hegel szerint mint ilyen azért nyelv, mert hozzákapcsolódik az érzések fogalom nélküli kinyilvánításának és kommunikációjának már a mindennapi beszédben benne rejlő lehetőségéhez (ti. a beszéd hangzó, ritmikus és gesztikus jellegzetességeihez), és mint művészeti forma határtalanul kibővíti az érzések „természetes” nyelvét.¹³ Ugyanakkor, vethetjük rögtön ez ellen, épp mivel szétválasztódik a beszéd fogalmi és érzelmi oldala, úgy egy, a barokk affektustanához és zenei retorikájához hasonló szabályrendszer híján elveszítjük a diszkurzív értelmezés kapaszkodóit. A benső emocionális, hangulati állapotainak váltakozásában önmagában nincs diszkurzíve megragadható rend, az érzésnek nincs „logikája”, ezért a nyelv toposz itt metaforikus értelmet nyer. Az érzésesztétika még nem a zene esztétikája, mivel nem a zenei értelem-összefüggés elmélete. Alapvetően ezt a modellt is a kimondhatatlanság vezérli. Schopenhauer szerint a zene ugyan közvetlen hozzáférést biztosít a bensőhöz, „a zenét a bensőnk úgy érti, mint egy általános nyelvet, melynek érthetősége felülmúlja még a szemléletes világét is”, és mint a világ akaratként történő ábrázolása a zene szerinte gyorsabb, pontosabb, szükségszerűbb (!), tévedhetetlenebb a többi művészetnél. Ugyanakkor, olvassuk ugyanott, „ezt a felismerést lényegében lehetetlennek tartom be is bizonyítani; ez ui. feltételezi és rögzíti a zenének mint képzetnek a viszonyát valamihez, ami lényegében sosem lehet képzet, s a zenét oly képmásnak tekinti, amelynek az előképe maga közvetlenül soha nem képzelhető el.”¹⁴ Az érzések és a benső adekvát megjelenítőjeként a zene a fogalmi nyelvvel szemben ugyan a közvetlenség és a teljesség örömét adja, ugyanakkor e közvetlenül adott teljességnek a diszkurzív megragadását a végtelen messzeségébe tolja. „A zene a filozofálni nem tudó lélek titkos metafizikai gyakorlata”, amelyet ha sikerülne fogalmakba foglalnunk, az „a világ kielégítő megisméltése és magyarázata – az igazi filozófia lenne”.¹⁵

Ám ez a magyarázat, amely legszínvonalasabb formáját Hegel és Schopenhauer esztétikájában nyerte el, nem állt meg az absztrakció eme szintjén, hanem gyakorlati zeneértelmezéssé is vált, azaz konkrétan vélt jelentéstartalmakat kapcsolt a hangzó zene alakzataihoz. Mint jól ismert, legfőképpen erre irányult Eduard Hanslick kritikája, amely ezt a kapcsolatot egyfajta „transzcendentális látszatnak” minősítette.¹⁶ Megint csak feleslegesnek tartom ennek a kritikának a részletes ismertetését. Pusztán arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy ez az érzésesztétikai álláspont nemcsak hogy paradoxonra épül, mivel a közvetlenség kimondhatatlan

13 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztétikai előadások* III. Ford. Szemere Samu, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980, 102. skk.

14 Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*. Ford. Tandori Ágnes és Tandori Dezső. Budapest: Európa, 1991, 52. §, 343. sk.

15 Uott, 354.

16 Eduard Hanslick: *A zenei szép. Javaslat a zene esztétikájának újragondolására*. Ford. Csobó Péter György, Budapest: Typotex, 2007.

gazdagságát a zenei analízisben konkrét érzések, affektustartalmak, expresszív fogalmak aprópénzére váltja (azaz ellentét feszül az interpretáció absztrakt tézise és gyakorlati formája között), de ráadásul reflektálatlanul hagyja egy efféle zenei jelentés lehetőségének a feltételeit. Ez a kritika érte az olyan zenetudósokat, mint Peter Kivy, Robert Hatten, Stephen Davies és mások. Ezek a zenetudósok szembe fordultak az angolszász zenetudományak és zenefilozófiának azzal az ortodox formalizmusával, amely a zenei interpretációt a struktúra megértésére, az immanens értelem dekódolására korlátozta, a jelentést, a transzcendens értelmet pedig inadekvátnak minősítette. A jelentést ugyan újra visszahelyezték a zenei textusba, mivel meggyőződésük szerint a formális és az expresszív interpretáció egyazon jelenség megértésének két útja, mindkettő az immanens zenei értelmet tárgyalja, ám e kritika szerint elemzéseikben sajátos problémák adódtak a zenei jelentés lehetőség-feltételeinek reflektálatlansága miatt. Ez a konkrét analízisekben vagy azt jelenti, hogy a formális kategóriák egyszerűen lecserélődnek az expresszívokra, vagy azt, hogy a kétféle elemzés úgy váltja egymást, hogy eközben kölcsönhatásuk módja figyelmen kívül marad.¹⁷

2. A zene mint a szónyelv analogonja

A nyelv toposz második típusában a zene nem a szónyelv másika, hanem *hasonló a szónyelvhez*, illetve a beszédhez. „A zenében van értelem és sorrend, de zenei; a zene nyelv, amit beszélünk és megértünk, mégsem vagyunk képesek lefordítani. Bölcs felismerés rejlik az állításban, miszerint a zeneművekben is vannak 'gondolatok', s miként a beszédben, a gyakorlott ítélőképesség itt is könnyen különbséget tesz valódi gondolat és üres közhelyek között.”¹⁸ Analógia épül itt ki a két terület között, mely analógiában a hasonlóságok tételezése elvileg alárendelődik a különbségek megragadásának. E modell egyik axiómája szerint ugyanis a zene olyan jelrendszer, mint a nyelv, éppúgy van benne grammatika, szintaxis, kifejezési valőrök, sőt, „logika”, mint a szónyelvben, jóllehet egy másik axióma értelmében, ebben az analóg struktúrában mindig egy „csakis zeneileg közölhető” értelem artikulálódik. Az analogikus modell ezért nem boldogul olyan immanens zenei összefüggés tételezése nélkül, mint például a „tonális nyelv”. Bár a kiindulópont szerint a zene fogalom nélküli művészet, a zenei nyelv *grammatikai szintjén* az analógia mégis beazonosít a fogalmakhoz nagyon hasonló értelmes egységeket, amelyek az eltérő kontextusokban nagyjából azonos funkciót töltenek be (pl. azonos szerepű akkordok, bejáratott fordulatok, dallamtöredékek stb.). Az analogikus modell szerint a zenének továbbá van *szintaktikája*. A „tonális nyelv” esetében ez többek között azt jelenti, hogy a tonális centrumra vonatkoztatva hallunk értelemmel telinek olyan jelenségeket mint harmóniai feszültség, feloldás, továbblépés, ellenpontozás, hangnemi kitérők stb. Azaz a zenei folyamat egyes alakzatai, akár csak a fogalmi nyelvben a gondolatok, egy sajátos „zenei logika” irányítása alatt

17 Nicholas Cook: „Theorizing Musical Meaning”. *Music Theory Spectrum*, 23/2. (2001 ősz), 170–195.

18 Hanslick: i. m. 56. sk.

építenek ki egymás között összefüggéseket, s ezeket a formakonstituáló összefüggéseket értjük meg a zene immanens értelmeként.

A grammatikai és szintaktikai hasonlóságok strukturálisak és funkcionálisak, de a szemantika ebben a modellben is kilóg a sorból – míg a nyelv referenciális, addig a zene autoreferenciális, azaz mondás és mondott nem választható el benne egymástól. A zene nyelvszerűen beszél, jelszerűen viselkedik, ám amit mond, és amit jelöl, újra és újra visszatartja, vissza kell, hogy tartsa az értelmezést attól, hogy átlépje az immanens zenei összefüggés határait. Értelemről és jelentésről itt legfeljebb tehát abban az inherens zenei értelemben lehet szó, amelyet a zenei kontextusban betöltött pozíció és funkció határoz meg.¹⁹ Láthatóan mindebből egyenesen következik, hogy a struktúraelemzés prioritást élvez, és vele szemben a jelentés kérdései másodlagosnak vagy (az ortodox, empirikus álláspont szerint) egyenesen mellőzendőnek minősülnek.

Persze sok mindenre nem jut itt most idő. Például annak tüzetesebb vizsgálata, hogy a zene nyelvi modelljébe lényegszerűen íródik bele egyfajta történeti index és egy sajátos dinamika, amely a nyelv absztrakt szabályai és konkrét megvalósulásaik közt érzékelhető termékeny feszültség, normasértés vagy éppen destrukció alakzatainak keresztül rajzolja ki a tonális zenei nyelv történeti kontinuumát.²⁰ Érdemes volna megvizsgálni e zenetörténeti modell logikáját és a mögötte rejlő hermeneutikai kör kérdését. Ahogy a „zenei gondolat” és a Forkeltől Schönbergig gyakran felbukkanó „zenei logika” fogalmát is. Ez a zenei logika, ahogy Hegel fogalmazott, „a látszat és a forma logikája, mely az igazi következtetésekkel szemben nem állja meg a helyét”,²¹ így pedig leginkább rafinált metaforának tűnik, hiszen a zenei grammatika lefoglalta a klasszikus logika alsó két szintjét (az arisztotelészi kategóriatant és „hermeneutikát”), a szillogisztikának pedig nyilvánvalóan nincs zenei megfelelője. Az e kérdésekre adott válaszok lényegesen finomítanak a fenti vázlatot. Itt azonban most nem a részletes elemzés a célom, hanem hogy kimutassam, implicit vagy explicit módon ezt a modellt is az a „kimondhatatlanság toposz” hordozza, amely egyfajta irracionális feltételként érvényesül a zenéről való beszédben.

Akárhogy is, a nyelvi analógia, pontosabban a nyelvszerűség fogalma involválja a struktúra elsőbbségét a jelentéssel, az analízisét a reflexióval szemben. Ugyanakkor nem nehéz érveket felhozni a strukturális elemzés „tisza immanenciája” ellen, amely a jelentést vagy transzcendens értelmet e szubsztanciális struktúrával és a benne inherens értelemmel szemben önkényes akcidenciának, pusztán kontingenciának tekinti.

19 A zene autonómiájának egyik támasztópillérét ekként az adta, hogy a külső, pragmatikus funkciók a mű belső funkcióivá értelmeződtek át – jegyzi meg erről Dahlhaus: *Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik*, 93.

20 E szempontot érvényesítik modellértékűen Eggebrecht és Thrasylbulos Georgiades a preklasszikus és klasszikus zenei nyelv alakzatainak elemzésében. Lásd ehhez továbbá Albrecht Wellmer: *Versuch über Musik und Sprache*. München: Carl Hanser Verlag, 2009, 28. skk.

21 Hegel Felix Mendelssohnhoz írott levelét idézi Adolf Nowak: „Musikalische Logik – philosophische Logik”. In: *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang*. Közr. Christoph Asmuth–Günther Scholtz–Franz-Bernhard Stammkötter, Frankfurt am Main: Campus, 1999, 178.

Először is: az a fogalmi mátrix, amelyet az empirikus leírás, legyen bármily óvatos is, a zenei nyelv konkrét jelenségeinek a jellemzésére használ, elkerülhetetlenül magával hozza a *szónyelv tropikusságát* – azaz a „jelentés fantomja” óhatatlanul is visszalopódzik még a legtisztábbnak vélt formális analízisbe is.

Másodszor: a visszalopódzó fantom, megint csak elkerülhetetlenül, *nem-zenei fogalomkörökbe* ágyazza a leírást. Így például a szonátaforma korábban elfogadott immanens szervezőelvének, a tematikus-motivikus összefüggés rendjének voltaképpen irodalmi narratívák, a regény- és a drámaszerkesztés módozatai adták a konceptuális kereteket. Majd amikor e forma megragadásában a hangnemi struktúra kapta a főszerepet, e keretek funkcióját egyfajta energetikai fogalmi mátrix vette át (olyan kategóriákkal, mint feszültség és oldás, hangnemi vonzáskörzet stb.).

Harmadszor: a kérdés – hogy voltaképpen mit is ragadunk meg ezekkel az analogikus kategóriákkal, azaz hogy a hangzás tapasztalatát, a „zene nyelvét”, ha egyáltalán, milyen mélységben éri el (és, tegyük hozzá, predeterminálja) az analízis nyelve – felvetődik az *analizáló nyelv struktúrája* kapcsán is. Carl Dahlhaus egy 1973-as tanulmányában éles szemmel figyelt fel erre a kérdésre. Írásában nagyszerűen tárja fel az elemzés nyelvi „elfogultságát”, szükségszerű önkényét, amelyet azonban a zenei tapasztalat voltaképpen elemezhetetlen közvetlenségével szemben pozicionál. Dahlhaus egy (önmagában egyébként meglehetősen kérdéses) adekváció elvű nyelvfogalmat vesz alapul, amely felől a zenei analízis általános jellemzőjének tekinti, hogy grammatikai struktúrája nem korrelátuma az esztétikai alakzatnak. „A zene eredendő tapasztalata, amit egy elemző (bár a rekonstrukció fáradságos) hozzáférhetővé tehet a zenei érzékelés nyelvhez kötött rétegeinek eltávolításával, nem tartalmazza a zenéről szóló beszéd grammatikai struktúrájából eredő alany-állítmány relációt. Az a nyelv, amelyen a zenei analíziseket megfogalmazzák, elfedi a tényt, hogy a zene mindenekelőtt szubjektum nélküli folyamatként jelenik meg; a főnévhasználat annak a primer módnak az átformálása, ahogyan hangzó fenomének adottak számunkra.”²² Az analízis nyelvének jószerivel kényeszerű „multi-perspektivikussága”, amelyet Dahlhaus az *Eroica* első tételének Walter Riezler-féle elemzésével szemléltet, egyszerre mediális és történeti kényszer szülötte, s amely Dahlhaus szerint olyannyira elidegeníthetetlen részévé vált az esztétikai tapasztalatnak, hogy „inkább elkerülése, semmint használata hatna mesterkétebbnek”. Ugyanakkor a tanulmány a zene „eredendő” tapasztalatáról, melyet korábban a zenélés bizonyos gyakorlati szituációihoz rendelt, hallgat. Az elemzőből e fáradságos munka Sziszüphoszt farag. Esztétikai tapasztalat és reflexió közvetíthetetlenül kerül szembe egymással, miközben az utóbbi mégis az előbbi kimondhatatlanságának homályban hagyott feltétele mentén formálja meg saját kijelentéseit. Ez az analogikus modell ellentmondása *in nuce*.

Mindezzel arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy a „zenei nyelv” toposzai magukban hordoznak egy feloldhatatlannak tűnő ellentmondást, ugyanis a szónyelvi

22 Carl Dahlhaus: „A zene megértése és a zenei analízis nyelve”. In: *Zene és szó*, 230.

kontroverzia vagy analógia folytán szükségképpen feltételezik, *egyúttal* megragadhatatlannak tekintik azt az eredendő tapasztalatot, amelyben a zene részesít bennünket. Amennyiben tehát a zenei tapasztalatot a legtágabb értelemben véve valamilyen értelem megtapasztalásának tekintjük, és ehhez az értelemhez a szónyelvi kontroverzia vagy analógia tradicionális modelljeiben próbálunk hozzáférni, egyfajta „logikai” hibát követünk el. Ugyanis egy olyan referencia felől próbáljuk meghatározni a „zene nyelvét”, amelynél a kisebbik baj, hogy maga nem referenciális, de amelyben ráadásul a fogalmi nyelv inkompetens. A fogalmi nyelv perspektívájából felvetett modellek előfeltételezik saját ellentétüket ahhoz, hogy egyáltalán megfogalmazhassák pozícióikat. Ez az axiomatikus vakfolt ezért a zenéről való beszéd különféle apóriáihoz vezet, melyek legszembetűnőbb formájukat a jelentésadás reflektálatlanságában öltik.

Ez a fajta zenéről való beszéd ott látszik hagyni valamit a zene tapasztalatában. Bizonyos értelemben persze minden elemzésnek és zenefilozófiának elintézetlen jellege van. Mintha az esztétikai autonómia, amellyel a reflexió igyekezett felruházni tárgyát, olyan árnyék volna, amelyet épp a reflexió vet, és amelyet át kellene ugrania, hogy tárgyhöz férhessen. Mintha a zene autonómiája egyfajta esztétikai vagy ontológiai intaktsággá változott volna a szónyelv toposzokon alapuló reflexió előtt. Gorgó-fővé, mely minél szemléletesebb alakot ölt, annál inkább kifejti bénító hatását.

Át kellene hát ugranunk a saját árnyékunkat, hogy megragadhatassuk a zene autonómiáját? Az autonómia alapvetően mégiscsak azt jelenti, hogy azonosságok és különbségek révén kell megragadnunk jelenségek egy bizonyos körét mint zenét. Talán messzebb jutunk, ha ezt az imperatívuszt nem a különbségek, mint inkább az azonosságok felől közelítjük meg. A zene autonómiájának eddigiekben tárgyalt apóriái, úgy tűnik, abból fakadtak, hogy ez a gondolat abszolút különbséget tételezett zene és nem zene között, ugyanakkor ezt a különbséget csak a fogalmi nyelv analógiáján vagy „meghatározott tagadásán” keresztül volt képes megjeleníteni, miáltal immanens ellentmondásokba szaladt, és vagy elnémult, vagy reflektálatlanná vált. Az, amit William J. Thomas Mitchell a képek státusza kapcsán fogalmaz meg, vagyis hogy a tiszta médium gondolata egyike a modernitás központi utópiáinak,²³ a zenei autonómia kérdése kapcsán is megfontolandó. Lehet, hogy

23 William J. Thomas Mitchell: „Kép/elmélet”. In: *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai.* Ford. Tóth Zsófia Anna, Szeged: JATE Press, 2008, 127. – A mitchelli elméletből merítő Lawrence Kramer azt állítja, a zenét a 19. századtól egyenesen kiebrudalták abból a kommunikációs modellből, amelyben a „kép/szöveg” (*imagetext*) kapta a főszerepet. Zene és kép/szöveg e radikális elkülönítése vezetett aztán oda, hogy elválasztották a zenét a jelentéstől és a realitás mindazon véletlenszerűségeitől, amelyekbe a jelentés ágyazódik. Ezzel szemben Kramer szerint zene és kép/szöveg valójában inkább társak, semmint egymás másikai. Mindegyik folyvást megsérti a másik határait, legfeltűnőbben a „kevert médiában”, amelyet Kramer korunkban a zene elsődleges megjelenési formájának tart. Innen tekintve a tiszta hangszerez zene a kivétel, nem a szabály, szemben az abszolút zene konceptuális tendenciájával, amely a 19. század kezdetétől arra irányult, hogy a zene általában vett paradigmájává váljék. Lawrence Kramer: *Musical meaning: toward a critical history.* Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2002, 145. skk.

messzebb jutunk, ha feladjuk a „tisztá zenei” tiszteletre méltó elvét, és a zene ontológiai státuszát és interpretációs lehetőségeit inkább a különböző érzéki móduszok, médiumok, tapasztalati és kommunikációs formák kölcsönhatásaiban keressük.

Ehhez azonban aligha tudunk lemondani a nyelvről. Ha Heidegger és Gadamer nyomán azt állítjuk, hogy a világhoz egyáltalán csak valamilyen nyelv módzataiban lehet viszonyunk, és a zenét is egy efféle viszonyulásnak tekintjük, akkor, a fenti csapdákat elkerülendő, ki kell tágítanunk a nyelv fogalmát. Valahogyan abban az értelemben, ahogy Benjamin írja: „szellemi tartalmak mindenféle közlése – nyelv, ahol is a szó általi közlés csupán egy különös eset”.²⁴ Azt az értelmet, amely a zenei közlésfolyamatban artikulálódik, tehát nem kizárólag csak a fogalmi nyelv fenti értelemben vett relációiban lehet vizsgálat tárgyává tenni. Ehhez először is birtokba kellene venni, pontosabban teoretikusan belakni a nyelven kívüliség pozícióját, amely, mint arra Wittgensteintől Heideggeren át Foucault-ig már oly sokan rámutattak, minden nyelvről való gondolkodás alfája és ómegája. Ugyanis nyelvvel bírni olyan átfogó viszonyt jelent a világhoz, amelyet a nyelvi referenciákból nem lehet rekonstruálni. A zenéről alkotott nyelv toposzok immanens ellentmondása, a „kimondhatatlan” fantomja, úgy tűnik, egy megfordítás révén mégis tematizálhatóvá válik. Tekintheünk a zene bizonyos tapasztalatára úgy is, mint azoknak a nyelven kívüli pozícióknak az egyikére, ahová a fogalmi nyelvnek újra és újra ki kell lépnie, hogy egyáltalán nyelvként működhessen. A zene – sajátos létmódja szerint – azon területek egyike, amelyek már mindig is betartják a nyelvet abba a kívüliségbe, amelyből a nyelv felépíti belső tereit. Wittgenstein ezt írja a *Tractatus*hoz készített jegyzeteiben: „Vajon a 'nyelv' az 'egyetlen' nyelv? Miért is ne létezhetne egy olyan kifejezőmód, amely révén úgy lennék képes beszélni a nyelv-ről, hogy az számomra valami mással való koordinációban jelenhetne meg? Tegyük fel, a zene egy efféle kifejezőmód.”²⁵

De vajon mire megyünk egy efféle kifordítással az autonómiaprobléma két központi kérdése kapcsán? Miféle zeneontológia következik mindebből, és még inkább, milyen lehetőségeket kínál mindez a kétféle zenei értelem transzcendentális kérdésének a megválaszolására?

Az előbb azt mondtam, hogy a fogalmi nyelv bizonyos prediszkurzív tapasztalatok kívüliségébe kényszerül, hogy egyáltalán a jelentések otthonosságát építhesse körénk. E tapasztalásmódok ma talán legtöbbször tárgyalt formája a képi tapasztalat. A középkori iniciálékban és miniatúrákban például ma sokan már nem parergont vagy illusztrációt látnak, hanem a szavakkal elbeszélte történetek alternatíváját, amely a képek sajátos módján jelenít meg gondolatmeneteket, miközben kiegészíti, vagy éppen ellenpontozza, akár felül is írja a szöveget. Hasonlókép-

24 Walter Benjamin: „A nyelvről általában és az ember nyelvéről”. Ford. Szabó Csaba. In: uő: „A szírének hallgatása”. *Válogatott írások*. Budapest: Osiris, 2001, 7.

25 Wittgenstein feljegyzését idézi Andrew Bowie: „Was heißt 'Philosophie der Musik'”? In: *Musikphilosophie*. Szerk. Ulrich Tadday, München: Edition text + kritik, 2007 /Musik-Konzepte, Neue Folge, Sonderband/, 7.

pen beszélhetünk a materiális tárgyak prediszkurzív tapasztalatáról, mely sokkal finomabbnak, differenciáltabbnak és árnyaltabbnak tűnik minden nyelvi leírásnál. Nicholas Cook egy 2001-es tanulmányában a zenei jelentés modelljét az anyagi kultúra vizsgálatához kapcsolódva igyekezett felvázolni.²⁶ A múzeumi installációk néma narratívája alkalmasabb mintának tűnik a szemében a zenei jelentésképzés modellezésére, mint az irodalmi narratívák tradicionális átkölcsönzése. Cook, Daniel Miller nyomán, a materiális tárgyakat ontológiailag diszkrét, egyben potenciális tulajdonságokaságként határozza meg, amelyből a mindenkori társadalmi-kulturális kontextus kiválaszt (aktualizál) egy meghatározott metszetet. A zenei „tárgyak” ugyanakkor – Nelson Goodman terminusa szerint – allográfikusak, azaz nincs független egzisztenciájuk, lévén egyaránt függenek partitúráktól, előadásoktól és felvételektől. Ennek folytán Cook szerint a zenemű a zenei tapasztalat elemi szintjén, minden lehetséges jelentés oksági szintjén „potenciális jelentések instabil aggregátumát”, egyfajta „szemiotikai potenciálnyalábot”, „materiális nyomok végtelen sorozatát” alkotja, melyből kulturális kontextustól függően termelődnek ki a mindenkori jelentések.²⁷

Hadd időzzem még röviden ennél az elképzelésnél. Cook két úton halad tovább. Az egyiket azt járja körül, milyen feltételek mellett jut az analízis jelentések birtokába. A zenei nyomok végtelen sorozatában feltáruló potenciális jelentésmezőből mindig *intermediális aktusok* aktualizálnak konkrét jelentéseket. Vagyis: a zene magában rejt lehetséges jelentések körét, amelynek valamely metszetét egy, a zene mellé társuló másik médium aktualizálja. Ebben az általános értelemben nem különbözik a mozgókép funkciója a fogalmi nyelvtől.²⁸ Legyen szó bármely médium közreműködéséről, a jelentésartikuláció sajátossága, hogy az értelmezés – mint potenciális jelentések aktualizálása – többnyire észrevétlen marad. Mondhatnánk, egyfajta transzcendentális látszat áll az analízis reflektálatlanságának hátterében, mely látszatot a jelentés artikulációjának feltételeiről alkotott meta-teória, a filozófiai reflexió képes leleplezni.

A másik út visszavisz minket a „kimondhatatlan toposzának” lehetséges megfordításához. Cook szerint részünk van a tiszta potencialitás tapasztalatában, azaz hozzáférünk a zenéhez mint az artikulált jelentéseken inneni értelemkomplexumhoz. A zene ezen a szinten árnyalatokat, nüánszokat közvetít, de konkrét tartalmak, például emóciók nélkül. A zenei tapasztalat reflexió előtti szintje ez, a potenciális jelentéseknek mint tiszta nüánszoknak a tapasztalata. Ezek némelyike kultu-

26 Cook: i. m.

27 Érdekes azonosságok és különbségek mutatkoznak e téren Cook elképzelése és Ingarden zeneontológiája között. Mert bár az, amit Ingarden „identikus zenemű” alatt ért, inkább ahhoz áll közel, amit Goodman „autográfikusnak” nevez, vagyis bizonyos ontológiai önállóság jellemzi, ugyanakkor ez az identikus mű önmaga határozza meg a „látványok” ideális rendszerét, vagyis észlelésének lehetséges kereteit, s ennyiben hasonló a Cook-féle „potentialitás-mezőhöz”. L. Roman Ingarden: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962, 3–136.; részletei magyarul: *Zene és szó*, 247. skk.

28 Cook két példája egy Citroën-reklámspot és néhány interpretációs modell Beethoven 9. szimfóniája első tételének reprízéről.

rálisan determinált (azaz: csak bizonyos kultúrákban hordozza egy valóságos jelentés lehetőségét), más részük pedig „transz-kulturális”. A zene primer tapasztalata tehát nem több mint a jelentéskonstitúció lehetőségének megnyílása konkrét sajátosságokkal rendelkező akusztikus jelenségekben, melyek mindaddig diszkontinuusak és inkohereusak, míg az értelmezés nem hierarchizálja és egységesíti őket valamilyen lehetőség szerint.

Ez a tetszetős elképzelés már kimozdulni látszik a zenei értelemtapasztalatnak és jelentéskonstitúciónak azokból a zsákutcáiból, amelyeket az imént röviden szemügyre vettem. A zene közvetlen tapasztalata nem reflexív, de reflektálható. Valódi lehetőségfeltétel, amelynek a vizsgálata további szempontokkal árnyalható. Például azzal, hogy miként kapcsolódik össze ennek a potenciálnak a tapasztalata bizonyos szomatikus érzetekkel, a saját testnek az érzéki módusok eredendő intermodalitásából fakadó tapasztalati formáival. E téren akár Dewey esztétikája, akár Helmut Plessner mindmáig alig méltatott zeneantropológiája tartogat még jó néhány lehetőséget.²⁹ Ennek kapcsán érdemes volna továbbá újragondolni a fenséges kategóriájában rejlő lehetőségeket is.³⁰ Vagy annak az időtapasztalatnak a formáját, amelyben ez a primer tapasztalatként értett potencialitás részesít minket, hiszen, írja Adrew Bowie, „az intelligibilitás, ami minden megismerés elengedhetetlen feltétele, összefügg a ritmusnak mint az értelem fogalom-előtti formájának a konkrét tapasztalatával.”³¹

A filozófia mindig is annak a kísérlete volt, hogy elszámoljunk önmagunk előtt azokkal a feltételekkel és lehetőségekkel, amelyek szerint értelmes és koherens módon tudjuk koncipiálni saját világunkat. Ez alól az a gondolkodás sem lehet kivétel, amely a zenére irányul, feltéve, hogy a megértést e gondolkodás elidegeníthetetlen részének tekinti. A zenefilozófia itt most egy átfordítási kísérlet gesztusában öltött alakot, amely a zenével oly szorososan asszociált kimondhatatlanság toposzát a reflexiót elnémító előfeltevésből a zenéről való beszéd lehetőségévé igyekezett átváltoztatni.

29 Lásd: John Dewey: *Art as experience* (1934); illetve Helmut Plessner: *Gesammelte Schriften*. Közr. Günter Dux – Odo Marquard – Elisabeth Ströker, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. VII. kötet: *Ausdruck und menschliche Natur*; illetve III. kötet: *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes* (1923).

30 Zene és fenséges viszonya különösen nagy jelentőségre tett szert az autonómiagondolat utolsó nagyszabású kritikai reflexiójában, Adorno posztumusz esztétikájában: Theodor W. Adorno: „Ästhetische Theorie”. In: uő: *Gesammelte Schriften*, 7. kötet, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

31 Bowie: i. m. 12.; lásd még: Andreas Luckner: „Musik – Sprache – Rythmus. Bemerkungen zu Grundfragen der Musikphilosophie”. In: *Musikphilosophie*, 34. skk.

ABSTRACT

PÉTER GYÖRGY CSOBÓ

AUTONOMY AND INEFFABILITY.

About Demarcations of Philosophy of Music and Musicology

Philosophers of music often say musicologists don't understand in fact very exactly what they describe, whereas musicologists time and again assert that philosophers aren't competent in music interpretation. The paper discusses the relationships between musical meaning and the traditional concept of musical autonomy to attempt to illuminate the background and the causes of this old debate. The reasoning around this problem goes back to the 19th century. To explain how musical text can have meaning, and what kind of meaning music in general can have, in the 19th century traditional music interpretation invoked the concept of ineffability. This concept was based on the specific relation of music and language, and grounded in the concept of absolute music's non-conceptual character, and accordingly of the autonomy of music. So there arose a tension between 'form' and 'expression', between the immanent formalist relations of musical structure and the dynamic expressivity of music with reference to an object external to it. However, every traditional variant of ineffability – the concept of music as a supplement of language and that of a „specific musical language” are analysed here – had to presuppose a primary musical experience and at the same time proclaim it inaccessible. The assumption of an absolute difference between music and non-music (objects, meanings, ideas, discourse, etc.) was – by every indication – a „logical failure” of music interpretation. So it seems to be a more acceptable concept of the possibility of musical meaning, if we abandon the respectable principle of „pure musical”, and look for possibilities of music interpretation in the interaction of the disparate sensual modality, mediums and forms of communication.

Péter György Csobó (1969) is a musical aesthetician. He graduated from the University of Debrecen as a philosopher (in 1994) and a historian (in 1993). He received his PhD degree in music aesthetics from the same institution (his dissertation was entitled „Theories of the Phenomenology of Music. The philosophical reflections of hearing from sensorial sounds to the identical musical piece.” 2005). His main fields are the theory of music interpretation and the philosophy of hearing. He regularly presents papers at conferences, publishes articles and studies, and translates classical German texts in music aesthetics into Hungarian. Since 1994 he has taught aesthetics, musical aesthetics, ethics and philosophy at the College of Nyíregyháza and as a guest teacher at the University of Piliscsaba and the University of Debrecen. At present he is working on a Hungarian translation of *A Philosophy of the New Music* by Adorno.

Műelemzés – ma

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság
interdiszciplináris szimpóziuma
2010. november 27., szombat, 14 óra
MTA Zenetudományi Intézet Bartók Terme
Budapest I., Táncsics Mihály u. 7.

Interdiszciplináris ülést rendez a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, melyen az irodalomtudomány, a művésztörténet és a zenetörténet kiemelkedő képviselői vizsgálják a műelemzés, s ezzel összefüggésben a történeti „műfogalom” értelmét és mai érvényét.

A mű fogalmának és a műelemzés lehetőségeinek középpontba állítása kivételesen jó alkalmat kínál a különböző művészeti (és egyúttal történeti) tudományok szemléletének ütköztetésére. A műalkotás továbbra is megkerülhetetlen fogalom, még ha az újabb elemző és kutatási irányzatok gyakran vitatják is az egyedi mű integritását, s a hangsúly sok esetben a mű és funkció, mű és megrendelő, mű és alkotó, mű és befogadó, vagy éppen a művek egymás közötti összefüggéseire esik. Miután ugyanakkor a műelemzés a művészeti ismeretterjesztés és pedagógia területén is változatlanul központi szerepet játszik, a szervezők a rendezvény iránt a Társaság tagságán és a zenetörténész szakmán túl is számítanak érdeklődőkre.

A szimpózium fölkért előadói:

**Dobszay László • Ferencz Győző • Géher István
Kovács Sándor • Margócsy István • Marosi Ernő
Somfai László • Szegedy-Maszák Mihály**

A szimpóziumot szervezi: **Dalos Anna és Vikárius László**
http://mzst.hu/index_HU.asp • info@mzst.hu

Riskó Kata

EGY NÉPZENEI KÖZJÁTÉK JELENTÉSEI HAYDN MŰVEIBEN*

Eszterháza sajátos zenei világát, népzenei környezetét különösen szemléletesen tárják a hallgató elé azok a közzenei fordulatok, amelyek Haydn zenei nyelvének szerkesztésévé váltak. Egy népzenei elem ilyen alapvető integrációjára Sárosi Bálint mutatta be magyar példaként a D-dúr billentyűs verseny „Rondo all’ongarese” fináléját. Sárosi tanulmánya szerint a tétel témáit Haydn a 20. századi magyar népzenei gyűjtésekben és 18. századi magyar zenei forrásokban egyaránt megtalálható közjátékokról mintázhatta. A magyar hangszeres népzeneben jól ismert az a technika, amelyben a táncot kísérő hangszerjátékos a dallam többszöri ismétlése után egy-egy motívum ismételtetésével kapcsol össze két dallamot, illetve a motívumismételtetést utójátékként alkalmazva bővíti a formát. Hasonló közjátékokat – vázlatosabban lejegyezve – 18. századi magyar tánczenei forrásokban is találhatunk. A motívumokat Haydn folytonosan variálja, éppen úgy, ahogyan az a 20. századi népi zenészeknél hallható, s ahogyan a Haydn korabeli hangszeresek is tehették.¹

A Sárosi által bemutatott tétel témái azonban nem kivételes egzotikumok a zeneszerző életművében. A „Rondo all’ongarese” egyik közjátékdallama több évtized folyamán, a komponista jól ismert műveiben bukkan fel újra és újra, különböző variánsokban, sajátosságait mégis feltűnő következetességgel őrizve (1. ábra a 296. oldalon). Az, hogy egy dallamtípus vagy zenei anyag – sőt, népzenei eredetű anyag – többször fordul elő a haydni életműben, nem új jelenség. H. C. Robbins Landon már felhívta a figyelmet egy általa balkáninak nevezett dallamra, amely a zeneszerző különböző műveiben eltérő variánsokban jelenik meg, s amelynek Szabolcsi Bence a népzenei megfelelőjét is megtalálta egy, a közép-európai régióban általánosan elterjedt éjjeliórdallamban.² Az itt tárgyalt epizódok rokonságát azonban nem említi a szakirodalom. Pedig ezek a közjátékok nemcsak toposz-szerúsé-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Népzene és zenetörténet” címmel rendezett VII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Termében 2009. október 8-án elhangzott előadás írott és bővített változata. Ezúton köszönöm meg témavezetőm, Tari Lujza, valamint Somfai László és Vikárius László javaslatait. A tanulmány a Kodály-ösztöndíj támogatásával készült.

1 Sárosi Bálint: „Haydn néhány magyar témájáról”. In: *Zenetudományi Dolgozatok*, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1984, 49–53. – A népzenei közjátékok meghatározásához lásd: Tari Lujza: „Egy közjáték dallam”. *Magyar Zene*, 22/3. (1981), 285–302.

2 H. C. Robbins Landon: *Haydn: Chronicle and Works*, vol. 2.: *Haydn at Eszterháza: 1766-1790*. London: Thames and Hudson, 1978, 280.; Szabolcsi Bence: „Ein melodiegeschichtler Beitrag zu Haydn”. *Studia Musicologica*, II. (1962), 281–282.

gük, népi vagy népies eredetük, hanem még inkább a művekben betöltött szerepük miatt érdemelnek figyelmet. A népzenei gyakorlatban szinte töltelékanyagként felhasznált egyszerű típust Haydn nem pusztán zenei közhelyként illeszti be tételeibe, hanem a mű egészétől függően dolgozza ki, helyezi különböző funkcióba, ruházza fel zenei jelentéssel. Több alkalommal pedig formai problémákat old meg a közjáték tételen belüli, népi-népies zenétől ihletett variálásával.

60., C-dúr szimfónia („Il distratto")	-1774	IV. Presto	83-100. ü.
D-dúr billentyűs verseny	-1784	III. Allegro assai („Rondo all'ongarese")	60-68. ü.
D-dúr billentyűs verseny	-1784	III. Allegro assai („Rondo all'ongarese")	280-287. ü.
82., C-dúr szimfónia („Medve")	1786	III. Allegretto	185-192. ü.
82., C-dúr szimfónia („Medve")	1786	IV. Vivace	224-231. és 266-273. ü.
92., G-dúr szimfónia („Oxford")	1789	IV. Vivace	33-40. és 238-245. ü.
Op. 74/1 C-dúr vonósnégyes ³	1793	IV. Vivace	98-106. és 277-285. ü.
Op. 76/2 d-moll vonósnégyes	1797	IV. Vivace assai	33-40. ü.
Op. 76/2 d-moll vonósnégyes	1797	IV. Vivace assai	83-92. és 244-251. ü.

1. ábra. A közjátéktípus különböző változatai Haydn műveiben

A közjátékepizódok egy típusba tartozása és a típus népies jellege első hallásra is szembeűnő. Haydn műveiben szinte úgy halljuk a közjátékokat, ahogyan a zeneszerző az élő népi vagy népies zenéből megismerhette őket. Az epizódok legfelűnőbb sajátossága a tonikai kvinthangköz-organapont, amely a duda, tekerő, vagy a duda játékmódját gyakran utánzó vonósbanda burdonkíséretét idézi fel. A zeneszerző ezt vagy dudaszzerűen, folyamatosan (1. kotta), vagy a vonósok dúvőjéhez hasonlóan szinkópáltan alkalmazza. (2. kotta a 298. oldalon). A részletek harmóniai váza lényegileg a domináns és tonikai funkciók ütemenkénti, hangsúlyos váltakozása, hangnemek pedig moll tétel esetén is dúr. (Kivétel ez alól a 60. szimfónia, ahol az anyag először nagyon rusztikusan, de mollban szólal meg, majd hirtelen váltás után dúr hangnemben ismétlődik.) Mindez kifejezetten jellemző a magyar hangszeres zenei közjátékok egy típusára.⁴ A harmóniai váz dallami megvalósulása

3 A C-dúr vonósnégyes megadott részlete a többi epizóddal szemben nem önálló téma, hanem a szonáta-expozíció zárótémájának utolsó motívuma és bővítése. A szabályos 8 ütemes periódusként induló zárótéma utótagjának második fele többször ismétlődik, így a téma 15 ütemesre bővül. Haydn tehát ezúttal a népzenei improvizált utójátékhoz közel álló módon alkalmazza a közjátéktípust, hasonlóan a később elemzésre kerülő d-moll vonósnégyeshez.

4 A magyar népi hangszeres zene ütempáros rétegéről bővebben lásd: Sárosi Bálint: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Budapest: Balassi, 2008, 60–68. – A példatár e fejezethez tartozó dallamai között magyar, szomszédnépi és 16–19. századi történeti forrásokból ismert ütempáros zenei anyagok egyaránt vannak.

The image displays a musical score for the fourth movement of Haydn's Bear Symphony (Symphony No. 82). The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), two Clarinets or Cor Anglais in C (2 Cl. o Cor. (in C)), Timpani in C (Timp. in c [-G]), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Basses (Bassi). The second system continues the orchestration with a Grand Staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the Viola. The music is in 2/4 time and features a prominent rhythmic pattern of eighth notes in the strings and woodwinds, with a melodic line in the flute and oboe. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Oboi *f*

2 Corni in D *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f* Tutti

Clav. (o Fp.) *f*

Basso *f*

2. kotta. Haydn: D-dúr billentyűs verseny, Rondo all'ungarese, 60–68. ü.

mindegyik Haydn-epizódban hasonló, az eltérések pedig leginkább a figurációból erednek. Az orgonapont és a harmóniai váz mellett a dallamban is felfedezhetjük a dudazene emlékét. Kiemelt fontosságú például az alaphang alatti dominánshang, amelyre a motivika a dudazenében tipikus lehajlásokkal ugrik. A figuráció azonban dudán nehezen vagy egyáltalán nem játszható, inkább vonós jellegű. A részletek ritmikája is népzenei mintát követ: mindegyik epizód gyors tempójú, alpritmusuk nyolcadokban mozgó, gyakran felütéssel kezdődő 2/4-es metrumú kanásztánc-ritmus. Haydn gyakran a közjátékok utójáték-, vagyis zárófunkcióját is megőrzi, amennyiben majdnem mindig finálékban, azokon belül pedig többször zárlati helyeken szerepelteti őket.

Ez az egységes, többször visszatérő népies közjátéktípus a közép-európai zenetörténezt vagy népzene kutatót a korabeli népi vagy népies zenéről, a közjátéktípus abban betöltött jelentős szerepéről, a feltűnő „dudautánzó” hangvétel pedig a még élénken élő burdonhagyományról is informálja. Ha nem tudhatjuk is pontosan, hogy részleteit, megvalósítását, kidolgozását tekintve a zeneszerző mennyiben követi a mintaadó zene hangzását, a Haydn-példák mindenesetre másfajta módon dokumentálják ugyanazt, mint a korabeli lejegyzések. Míg az utóbbiakra jellemző a vázlatosabb kivitelezés, a Haydn-részletek gazdagabban kimunkáltak, ezért is élményszerűbbek. A zeneszerző sokszor éppen az írásban nem rögzített vonásokat, a variálás módját, a hangzás egészét emeli ki. Recens népzenei példák és régi feljegyzések mellett a Haydn-szemelvények egy olyan újabb csoportot jelentenek,

melyek nemcsak összehasonlíthatók a velük szinte egyidős tánczenei dokumentumok dallamaival és a huszadik századi népzenebe átörökölt hangszeres zenével, hanem újszerűen egészítik ki őket.

De vajon nevezhetjük-e ezt a típust magyar népi, népies zenei párhuzamai, illetve a Sárosi által bemutatott magyar rondó alapján magyarnak? Domináns és tonika váltogatásán alapuló, burdonkíséretes közjátékmotívumokat Haydn nemcsak magyaroktól, hanem a környezetében élő népek bármelyikétől hallhatott. Kismarton és Fertőd környékén magyarok, osztrákok, horvátok egyaránt éltek, népzenejüket Haydn is ismerhette. A közeli Pozsonyban már divatossa kezdett válni a később verbunkosnak nevezett új stílus, Bécsbe pedig cseh zenészek jártak gyakran.⁵ Cseh zenével a zeneszerző ráadásul már fiatalkori lukavetzi szolgálataiban is találkozhatott. Motívumismételgető dudazene bizonyára mindegyik említett nép zenéjében élt Haydn korában, hiszen az szoros tartozéka mind a magyar, a horvát és a szlovák dudazenének még a 20. században is. A komponista műveiben fellelhető vonós megfogalmazás és a 2×2 ütemes kanasztánc-ritmusú zárt forma leszűkíti a lehetséges források körét: ez a változata különösen jellemző a magyar népi vonósbandák közjátékaira és a verbunkos zárómotívumaira.⁶ A Haydn-epizódokkal szinte megegyező motívikából is több magyar példát találhatunk.⁷ Ugyanakkor korabeli osztrák forrásokban szintén előfordulnak az itt tárgyalt közjátékokhoz motívikailag is közel álló ütempáros dallamok, még ha a 20. század osztrák népzenejéből már nem is igen ismerünk hasonló zenei anyagot.⁸ Sárosi egy későbbi, de szempontunkból mégis figyelemre méltó cseh közjátékrészletet is említ: Smetana pontosan ugyanezt a motívikát ismételteti a *Cseh táncok* egyik darabjában.⁹ Multietnikus területen természetes jelenség az egyes népi és népies zenék, különösen pedig a nyelvtől független hangszeres zenék nagyfokú egymásra hatása. Eszterháza, Pozsony és Bécs környékére még inkább igaz lehetett ez, hiszen a különböző főuraknak játszó zenészek gyakran hallhatták és utánozhatták egymást, főként az egyszerű, sokféle fődallamhoz kapcsolható egynemű motívumkincs használatában. Így a Haydn-epizódok vázát alkotó alaptípus sem pusztán egy bizonyos nép, hanem egy soknemzetiségű tájegység zenéjével hozható kapcsolatba.

Haydn sem ruhazza fel bármiféle általános érvényű, egy-egy népre vonatkozó jelentéssel műveiben ezt a közjátéktípust, sőt, ő maga is a közjáték említett sokol-

5 Szomjas-Schiffert György: „Mozart és Haydn kapcsolata a cseh-morva népzenevel”. In: *Zenatudományi dolgozatok*, Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1987, 143–149.

6 Lásd Sárosi: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*, 60–72.

7 Pl. a 18. századi „Nagyszombati magyar táncok zenekarra” második sorozata 13., 14. és 16. számú darabjának zárómotívuma. Lásd: Domokos Pál Péter: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978, 67–70.

8 A Haydn-részletekhez motívikailag legközelebb álló történeti példák: „Schleinige Tänz in F-dur” 22–23. és „Schleinige Tänz in B-dur” 4., 10. J. M. Schmalnauer gyűjteményéből, 1819-ből. *Corpus Musicae Popularis Austriacae*, 5.: *Volksmusik in Oberösterreich*, hrsg. von Gerlinde Haid, Wien: Böhlau Verlag, 1996, 239–243. – A példák 3/4-es metrumban vannak, mivel éppen ebben a korszakban válnak uralkodóvá az osztrák népzeneben a páratlan ütemű táncok.

9 Smetana: *Cseh táncok*/8., lásd: Sárosi: *Haydn néhány magyar témájáról*.

dalúságát használja ki. Az általánosabb alaptípust a figuráció és a zenei kontextus segítségével többféleképpen karakterizálja, többféle funkcióba helyezi, és többféle tartalommal tölti meg.

Az általam talált legkorábbi megjelenésében, az 1774 előtt keletkezett 60. szimfóniában a közjáték dramatikusan jelentéssel bír. Ez az egyetlen mű, ahol nem a fináléban és a tételben belül sem zárlati funkcióban, hanem önálló témaként szerepel. A szimfónia valójában az *Il distratto* című színpadi mű kísérőzenéje. Nyitótétele az egész színdarab előjátéka lehet, a többi tétele pedig az egyes felvonások előtt, a cselekmény zenei összefoglalásaként szólalhatott meg. A közjátéktípust is felvontató negyedik tétel így a harmadik felvonáshoz tartozhat. A szimfóniát elemző Elaine Sisman szerint a tétel az egyik szereplő sikertelen táncfelkéréseit, ezen belül pedig a közjátékepizód más témákkal együtt magukat a táncokat illusztrálja.¹⁰ A közjáték és a többi epizód zenei párhuzamai még inkább alátámasztják ezt a feltételezést, hiszen azt sugallják, hogy a dallamok közismertek lehettek Haydn korában, így az akkori hallgató számára hűen jeleníthették meg a cselekményben említett táncokat. Az újra és újra visszatérő első téma utáni első epizód többszöri előfordulását Landon mutatta ki a Haydn-életműben, a második az itt tárgyalt közjátéktípus (3. kotta), végül a tételt egy olyan dallam zárja, amelynek variánsát egy Mozart-kontratánc mellett olasz és magyar dallamokban találtam meg.¹¹ Itt a közjáték is a lehető legegyszerűbben, legsemlegesebben van kidolgozva, nem utal egyetlen nemzetre sem. Egyedül a magyar népzeneben is élő gyors dúvó-jellegű kíséret adhatna okot magyar népzenei minta sejtésére, ez azonban gyors tempóban megszólalva inkább a kíséret harsányabbá tételét szolgáló zenei eszköznek tűnik, nem pedig stíluselemnek.

Haydn ugyanezt a közjátékmotivikát az 1784-ben megjelent D-dúr billentyűs verseny „all’ongarese” tételében magyaros kontextusba helyezi, és először a törökös stílussal kapcsolja össze, majd pedig formai koncepciójának megfelelően karakterében is variálja. Miután a rondótéma a zenekaron és a zongorán is elhangzik, az első formarészt a közjátékmotívumba torkolló tutti zárja. Az egzotikus finálén belül is harsány törökös felhang ezt a zárlati funkciót erősíti meg. A közjátékepizód folyamatosan doboló orgonapontja, sok fúvóst alkalmazó hangszerelése élénken emlékeztet a janicsárzenékre (2. kotta). Kétszeri elhangzása után pedig a más bécsi klasszikus művekben is tipikusan törökös jelleget képviselő,¹² tercugrást ismételtető motivikába torkollik (4. kotta). Tudjuk, törökös és magyaros hang gyakran keveredik a bécsi klasszikus zeneszerzők műveiben. Haydn ezúttal kihasználja a két stílus közös elemeit, az orgonapontot, a domináns és tonikai funkciók har-

10 Elaine R. Sisman: „Haydn’s Theater Symphonies”. *Journal of the American Musicological Society*, 43. (1990)/2., 292–352., ide: 311–316.

11 Mozart: K. 101/3. kontratánc. Ugyanebbe a típusba tartozik egy közismert olasz népdal „Siam pastori e pastorelle...” vagy „Sian Giuseppe e la Madona...” szövegkezdettel. Lásd: Roberto Leydi: *I canti popolari italiani*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1973, 66. – Hasonló a Bartók 1910-es nagymenyi gyűjtéséből ismert „Hej, sár elő, sár elő” kezdetű népdal. Lásd: Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. A példatárat szerkesztette: Vargyas Lajos, Budapest: Zeneműkiadó, 1973, Példatár: 267. sz.)

12 Szabolcsi Bence: „Exotikus’ elemek Mozart zenéjében”. *Új Zenei Szemle* 7/6. (1956. június), 1–7.

3. kotta. Haydn: 60. szimfónia, IV. tétel, 91–99. ü.

sány váltakozását és a motivika rokonságát, hogy a kifejezetten törökös motivikát származtassa a közjátéktípusból. A törökös motivika nem komikus-groteszk epizódként, hanem elsősorban egy tématranszformációs játék részeként és a magyar tétel frappáns belső záróepizódjaként jelenik meg. Ugyanerre a harsányságra a szonátarondó visszatérésében már nincs szükség: Haydn itt a rondótéma zárlatát összevonja a főmotívum eredetileg kötetlen, variált ismételtetéséből felépülő, magyaros hangú első epizód visszatérésével. A végeredmény egy magyaros, de ezáltal már a visszatérést megerősítő zárt, periódusba rendezett közjátéktéma, amely motivikailag szervezesebben kapcsolódik a főtémához (5. kotta).

4. kotta. Haydn: D-dúr billentyűs verseny, Rondo all'ongarese, 68–77. ü.

5. kotta. Haydn: D-dúr billentyűs verseny, Rondo all'ongarese, 280–287. ü.

A közjátéktípus az 1786-ban keletkezett 82. szimfóniában tölti be a legfontosabb szerepet. A zongoraverseny fináléjában már felbukkant ötlet – a közjáték formai funkciót betöltő transzformációja kötetlenből zárt motívummá – a *Medve-szimfóniában* a teljes zárótétel alapja lesz (6. kotta a 302. oldalon). A közjáték, mintegy a mű egységét elősegítendő, már a pasztorális II. tételben megjelenik (184–192. ü.). A finálé jellegzetes főtémája ugyanennek a típusnak az aszimmetrikus, lezáratlan változata, a többi műből ismert zárt periódusforma pedig a szonátaformájú tétel visszatérésében hallható. Míg a főtéma előkés burdonkísérete, a soroló motívumismételtetés, a harmóniak hiánya népi dudazenére emlékeztet, a tétel folyamán harmóniak kerülnek a téma alá, a visszatérésben pedig a motívumismételtetés

6. kotta. Haydn: 82., *Medve-szimfónia* (1786), IV. tétel, 1–8. ü.

zárt, 2×2 ütemes frázissá alakul. Ezzel végleg azonossá válik a már jól ismert közjátéktípussal, és dudazene-jellegét is megőrzi a harsány, előkés orgonapont-baszuszusok révén. Sem a főtéma, sem pedig a később megjelenő 2×2 ütemes változata nem árul el nemzeti sajátosságot: a tételben nem az önmagában álló epizód nemzetisége, hanem a főtéma közjátéktípussá alakulásának folyamata kap központi szerepet. A felvázolt témafejlődés itt a Haydn szonátaformáiban gyakori módosított visszatérés alapja (2. ábra). Az expozíció követi a szonátaexpozíció tipikus formáját, kivéve egy zenei tréfát: a főtémát első elhangzása után Haydn másodszor is elindítja. A kidolgozási rész a főtémával modulál több hangnemen keresztül, a visszatérésben pedig szintén meghatározó a főtéma szerepe. A téma másodszori elhangzásának tréfáját Haydn a reprízben érthető módon elhagyja. Az átvezetés helyett egy új és egy ismert (az expozícióban a melléktémához kapcsolódó) átvezető anyag következik, s ezekkel a főtéma ezúttal nem a melléktémába, hanem a már tárgyalt közjátéktípusba torkollik, amely valójában a motívumismételgető, szabadabb főtéma 2×2 ütemes zárt formába tömörített változata. A melléktémacsoport szerepeltetése kedvéért és a tétel arányossága érdekében a zárómotivikává transzformált főtéma a melléktéma után, kódaként újra megjelenik. A visszatérés tehát saját zenei cselekményt kap: a főtémát transzformálja egy Haydn más műveiből is ismert típusú.¹³ Haydn az archaikus hangszeres népzeneire különösen jellemző kötetlen motívumismételgetés, illetve a 2×2 ütemes közjátéktípus zenei rokonságát felismerve, mintegy a szabad motívumismételésből fejlesztette ki újra a zárt formát¹⁴.

Az 1789-ben keletkezett *Oxford-szimfónia* zárótételében a közjáték kisebb szerepet kap. Haydn a közjátéktípust a tétel kezdetétől folyamatosan szóló, oktávugrások basszus kísérettel, valamint az egész műben fontos szerepet játszó trombi-

13 A párizsi szimfóniákat elemző könyvében Bernard Harrison leírja a *Medve-szimfónia* fináléjának főtéma-transzformációját, de nem hangsúlyozza a folyamat meghatározó szerepét a tétel koncepciójában. Bernard Harrison: *Haydn: The 'Paris' Symphonies*. Cambridge: University Press, 1998, 45–61.

14 Az Esz-dúr trombitaverseny fináléjának téma-transzformációja éppen ellentétes azzal, amit a *Medve-szimfóniában* hallunk. A tétel szintén aszimmetrikus, lezáratlan motívumismételgető főtémáját a kódában Haydn nem zárt egységekké alakítja, hanem együtemes motívumokká aprózza, diminuálja. Ez a technika jól ismert a régi európai dudazenéből.

Expozíció	
1–20.	1. témacsoport
20–32.	1. téma
33–65.	átvezetés
66–100.	2. témacsoport
100–115.	zárótémacsoport
Kidolgozás	
116–178.	1. téma
Repriz	
179–196.	1. témacsoport
196–222.	átvezetés
222–235.	1. téma zárt forma
236–249.	2. témacsoport elemei
249–264.	átvezetés
264–280.	1. téma zárt forma

2. ábra. A 82., Medve-szimfónia IV. tételének felépítése

ta-timpani fanfárral kombinálja. A sforzatókkal vaskosabbá tett részlet a dinamikailag fokozatosan felépülő főtémacsoport záróeleme. Karaktere itt nem magyaros, sőt, a tétel táncos főtemája és a közjátéktípus kidolgozása révén ez a Haydn-részlet áll legközelebb a kanásztáncokkal rokon kontratáncokhoz¹⁵ (7. kotta a 304. oldalon).

Az 1790-es években keletkezett Op. 74 C-dúr és Op. 76 d-moll vonósnégyeseiben Haydn újra a közjátéktípus magyaros-cigányos karakterét hangsúlyozza, az utóbbi műben pedig egy újabb, az élő gyakorlatból merített transzformációs lehetőségét használ fel speciális formai elképzelésének megvalósítására. Egy-egy magyar grófnak, Apponyi Antalnak, illetve Erdődy Józsefnek ajánlott vonósnégyes-opuszaiban a közjátékmotívumot a kifejezetten magyaros zárótételekbe építi be,¹⁶ és verbunkos stílusban dolgozza ki. A két tétel meghatározó témáit kromatikus tán-

15 A két típus rokonságát Bartha Dénes is említi. Egy másik kontratánc-tétel kapcsán, amelyben magyar strófaszerkezetet lát, felhívja a figyelmet, hogy a kontratánc Haydn korában tipikus, nemzetközi jelenség, amely képes volt egzotikus vagy kelet-európai elemek befogadására alapvető jellegének elvesztése nélkül. Dénes Bartha: „Thematic Profile and Character in the Quartet Finales of J. Haydn”. *Studia Musicologica*, IX. (1969), 35–62., ide: 59. – Valójában inkább a régi kanásztánc-strófa és a kontratánc átfedéséről van szó, amelyet Haydn kihasznált.

16 Az Op. 74 C-dúr vonósnégyes és az Op. 76 d-moll vonósnégyes fináléjának egészét több, a magyaros Haydn-témákkal foglalkozó magyar kutató, így például Szabolcsi Bence és Istvánffy Tibor is magyarosnak tartja. Szabolcsi Bence: „Haydn és a magyar zene”. In: *Zenatudományi Tanulmányok*, VIII.: *Haydn emlékére*, szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960, 481–496.; és Istvánffy Tibor: *All'Ongarese: Studien zur Rezeption ungarischer Musik bei Haydn, Mozart und Beethoven*. (Univ. Diss.) Heidelberg, 1982, 56–58. és 80.

Fl. *f*

2 Ob. *f*

2 Fg. *f*

2 Cor. in Sol/G

2 Cl. in Do/C

Timp.

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

Vlc. obl. e Basso *f*

7. kotta. Haydn: 92., Oxford-szimfónia, IV. tétel, 33–40. ü.

cosságuk, szinkópált ritmusaik, vonós figurációik teszik magyarossá. A közjáték-epizódok közvetlenül ezekből a magyaros témákból fejlődnek ki, s meg is őrzik magyaros jellegüket. A magyar népi és népies zenében nem jellemző felütés sem csökkenti magyaros karakterüket (8. és 9. kotta).

VI. I *(fz)*

VI. II *(fz)*

Vla. *(fz)*

Vlc. *(fz)*

8. kotta. Haydn: C-dúr vonósnehéyes, Op. 74, IV. tétel, 277–285. ü.

9. kotta. Haydn: d-moll vonósnegyes, Op. 76, IV. tétel, 33–40. ü.

A d-moll vonósnegyesben még inkább egyértelmű a magyaros-cigányos hangvétel,¹⁷ és a közzjáték újból a módosított visszatérés lényeges eleme. A tétel második idézett részletének félkotta-értékben szinkópáló, lassú dúvő-kísérete emlékeztet az eddig látott példák közül leginkább a magyar népi dúvő-kíséretre:

10. kotta. Haydn: d-moll vonósnegyes, Op. 76, IV. tétel, 83–92. ü.

A tétel végén a primárius huszonnégyszerű ütemen keresztül variálja a közzjáték típus motívumát, hasonlóan ahhoz, ahogyan azt a hangszeres népzeneben és a verbunkos zenében teszik. A részlet műzenei stílusával a verbunkoshoz áll közelebb. A közzjáték ezúttal az Op. 76-os kvartettsorozat több művében visszatérő koncepció, azaz a moll tétel vagy moll darab dúr befejezésének népi-népies eszköze: a d-moll vonósnegyes fináléjának expozíciójában a moll első téma után dúr felé haladó átvezetés első dúr motívuma, majd a visszatérésben a sokszori ismétlődésével a hangnem megerősítését szolgálja.

17 Ennek egy sajátos megnyilvánulására Somfai László hívta fel a figyelmet. A primáriusra vonatkozó ujjrendjelölések – a balkéz egyazon ujjával lefogott kvintlépések és a közzjáték típus motívikájában is megtalálható tercugrások – a gyakorlatban vonós előadói manírt, glissandót eredményeznek. Somfai László: „A Haydn-interpretáció problémái”. *Magyar Zene* 6. (1965), 483–496.

A népzenei típus többszöri előfordulása egyazon életművön belül önmagában is figyelemre méltó lehet mind a Haydn-kutatás, mind pedig a népzene-tudomány számára. A legérdekesebb mégis talán az, ahogyan ezek az epizódok Haydn zeneszerzői módszerére világítanak rá. Saját korának közhelyszerű zenei fordulatát a komponista éppen a nem tipikus formai megoldásokban használja fel. Mintha kronologikus tendenciát is sejtetne legalábbis a D-dúr billentyűs verseny és a *Medve-szimfónia* egymásutánisága: az utóbbi műben Haydn a korábban felmerült ötletet fejleszti tovább. A hangsúlyozottan népies közjáték egyszerűségét és széles körű érvényét Haydn egyaránt kiaknázza, és ennek révén bújtatja azt különböző szerepekbe: a rövid részlet apró, de a műzenében sajátos stíluselemeknek köszönhetően hol önálló táncepizód, hol janicsárzene, hol kontratánc-finálé, hol pedig cigányos prímszólo. E stílus elemeket a zeneszerző talán a magyar vonatkozású tételekbe építi be a leginkább feltűnően. A típus sokoldalúságát tölti meg tartalommal Haydn akkor is, amikor a közjátékot formaszervező erővé teszi. Kompozíciós célú téma-transzformációi egy esetben sem elvi alapúak, hanem az élő zenéből, annak rejtett összefüggéseiből merítenek: a billentyűs versenyben két rokon karakter, a *Medve-szimfóniában* két rokon népzenei típus, a d-moll vonósnégyesben pedig egy hangszeres előadói technika adja a formai elv megoldásának kulcsát. A sajátos struktúrákra még inkább rávilágít a forma pilléreinek lapidáris egyszerűsége, hatásossága, és a zenei anyagok természetes kapcsolódási pontjainak revelációszerű felfedezése.

HELYREIGAZÍTÁS

A Magyar Zene 2010/2. számában, a 228. oldalon Beethoven Op. 34-es F-dúr zongoravariációiról, illetve *6 leichte Variationen über ein Schweitzerlied* című darabjáról (WoO 64) tévesen egyazon kompozícióként történt említés. A valóságban természetesen két különböző műről van szó. A hibáért Olvasóink szíves elnézését kérjük. (A szerk.)

CORRECTION

In the 2010/2 number of Magyar Zene, on p. 236, mention was mistakenly made of Beethoven's F major variations for piano, Op. 34, and his work entitled *6 leichte Variationen über ein Schweitzerlied* (WoO 64), as one and the same composition. In reality, these are of course two different works. We offer our readers our sincere apologies for this error. (The Editor)

ABSTRACT

KATA RISKÓ

THE MEANINGS OF A FOLK MUSIC INTERLUDE IN THE WORKS OF HAYDN

In several Haydn works there is a musical topos which can be linked with instrumental folk music interludes. In instrumental Hungarian folk music there is a method of connecting melodies and augmenting forms by iteration of a motif. Similar interludes notated in a more schematic form can be found in written dance music sources from the 18th century. In terms of folk music and historical sources, interludes of this type were also present in the age of Haydn in the music of the other nations living near Eszterháza, such as Austrians, Croatians, Slovaks and Bohemians. Haydn used this type not to represent any particular nation but as a generalized topos which could play several roles in his works. He worked out this type in several styles and gave it various structural functions according to the character and musical content of the whole work. In the most interesting cases Haydn used this type of interlude and its transformations inspired by folk music traditions to embody special formal concepts.

In the fourth movement of the theatre symphony No.60 (finished before 1774) this interlude theme appears as a separate dance-episode which illustrates a phase of the dramatic action. The same theme is first given a Turkish flavour in the Hungarian context of the *Rondo all' ongharese* finale of the D major piano concerto, then it becomes Hungarian according to Haydn's formal concept. A similar transformation of the theme is promoted to become the structural and narrative basis of a whole movement in the finale of Symphony No.82 („The Bear”). The interlude-theme plays a less important role in Symphony No.92 (the „Oxford” symphony): it emerges as a contradanse-like motif closing the first group of themes. Finally, in the op.74 (C major) and op.76 (D minor) quartets of the 1790s Haydn again emphasized the Hungarian, gipsy character of this interlude theme. Moreover, in the D minor quartet he used a later variation of the instrumental practice of his time, presenting the minor movement in a major key, a concept which is a peculiarity of the whole work.

Kata Riskó (1985) studied musicology at the Liszt Ferenc Academy of Music, Budapest. She graduated in 2008, her dissertation focussing on „Bagpipe-Episodes in Classical Music and their Folk Music Relations”. In 2008 she started her PhD studies in musicology at the same institution on the topic of the instrumental folk music of the northern dialect of the Hungarian speech area. She is an assistant lecturer in folk music theory at the Liszt Ferenc Academy of Music and a writer of music criticism.

Bónis Ferenc

ERKEL ÉS KODÁLY

Új korszakok újat mondó képviselői többnyire elhatárolják magukat az őket közvetlenül megelőző időszak nagyjaitól. Ez természetes magatartás, hiszen valamilyen formában deklarálniuk kell, hogy ők mást akarnak, mint amit az előttük járók akartak és tettek.

Mint életének és munkásságának oly sok más megnyilvánulásában: Kodály Zoltán e tekintetben is eltért a szokványtól, a közvélemény elvárásától. Zeneszerzői, tudományos és nemzetnevelői munkássága mindenképpen új fejezetet nyitott a magyar művészet, tudomány és pedagógia történetében. De új jelenség volt az is, hogy irodalmi-publicisztikai műveiben nem az elhatárolódás kimondására törekedett, épp ellenkezőleg: annak vizsgálatára, hogy melyek azok a szálak, melyek egybefűzik őt és törekvéseit a múlt neves vagy névtelen mestereivel és azok tetteivel. Más szóval: tudatosan kereste szellemi őseit.

Magyarság a zenében című, 1939-ben írt alapvető tanulmányát e szavakkal fejezte be: „Egyik kezünket még a nogáj-tatár, a votják, a cseremis fogja, másikat Bach és Palestrina. Össze tudjuk-e fogni e távoli világokat? Tudunk-e Európa és Ázsia kultúrája közt nem ide-oda hanyórázó komp lenni, hanem híd, s talán mindkettővel összefüggő szárazföld? Feladatnak elég volna újabb ezer évre.” (Kod. II., 260.)¹ A megállapítás több tekintetben is figyelemre méltó. 1939-ben, a II. világháború kitörésének esztendejében korok és kultúrák oszthatatlan egységéről szól, hivatkozva a „kompország” vízióját elsőként leíró Ady Endrére.

De Bachnál és Palestrinánál, a votjákoknál és cseremiszeknél közelebbi felmenőkre is utal Kodály, a magyar ősök galériájában mindenekelőtt Erkel Ferencre. Összegyűjtött írásainak, a *Visszatekintés* legújabb kiadásának tanúsága szerint 1921-ben tartott először előadást Erkelről, utoljára pedig 1966-ban, a halála előtti esztendőben. Negyvenöt év alatt, az érintőleges említéseket figyelmen kívül hagyva, huszonegy alkalommal foglalkozott írásában Erkelrel, három ízben teljes előadást vagy cikket szentelve munkásságának.

1 Valamennyi szövegidézet forrása Kodály írásainak, beszédeinek és hiteles nyilatkozatainak háromkötetes gyűjteményes kiadása: Kodály Zoltán: *Visszatekintés*. Szerk. Bónis Ferenc, I–II. Budapest: Zeneműkiadó, ¹1964, ²1975, ³1982; Argumentum, ⁴2007; III. Budapest: Zeneműkiadó, ¹1989; Argumentum, ²2007. (A továbbiakban: Kod.)

Első Erkel-előadását 1921. április 3-án, Gyulán tartotta. Ezen a napon itt rendezett vándorgyűlést a Magyar Néprajzi Társaság, melynek egyik előadója Kodály volt. „...önként kínálkozott a gondolat – mondotta bevezetésül –, hogy a város híres szülöttének, Erkelnek a népzenevel való kapcsolatát vizsgáljuk.” (Kod. II., 91.) Majd így folytatta: „Ezt a kérdést két oldalról lehet nézni: 1.) Hatott-e a népzene Erkelre? 2.) Hatott-e Erkel a népzeneire? Elterjedtek-e egyes dallamai? Az első inkább zenetörténeti kérdés, Erkel egyéniségére fontos, a második inkább a folklórt érdekli. Természetes, hogy ezt választottam.” (Uott.)

Az idő és a kutatószerencse három évtizeddel később lehetővé tette Kodály számára, hogy válaszoljon az első kérdésre is – vagyis, hogy hatott-e a népzene Erkelre. Erre még visszatérünk. Először azonban lássuk: milyen bizonyítékokat vonultatott fel Kodály 1921-ben a második kérdésben, tudniillik hogy hatott-e Erkel a népzeneire? Mert az, hogy Erkel egyes hazai zeneszerző-kortársainak – Simonffynak, Szentirmaynak, Dankónak – számos dala elterjedt a nép körében, a műfaj természetéből adódott. „Nem így Erkel művei – fejtegeti Kodály –, amelyek közt afféle könnyed dalok nincsenek [...] Útjuk a néphez nagyon meg van nehezítve, nem utolsó sorban azért is, mert ízlésben is az emelkedettebb stílusra való törekvés és az olasz zene hatása meglehetősen távol tartja őket a néptől. – Nem csoda, hogy mindössze két melódiáját ismerjük, melyek a nép közé lejutottak.” (Uott.)

Kodály itt elsőnek egy Hont megyei dudás játékát idézi, aki a *Hunyadi-opera* „Meghalt a cselszövő” kórusát fújta el hangszerén, anélkül hogy Erkel nevét ismerte volna.



1. kotta

Erkel témájának van énekelt népi változata is, ezt Bartók gyűjtötte 1918-ban summás lányoktól, Szolnok megyében.

Jánoshida, Szolnok m. 1918. VIII.
Bartók B.gy. summás lányoktól

1. Kasz-nár u - ram ma - gá - ról' is meg - em - lé - ke - zünk,
2. De mi már azt el - fe - lejt - jük, most már el - me - gyünk,
A - zért, hogy a liszt - mé - rés - nél ki - bab - rált ve - lünk.
Le - het, hogy a jö - vő nyá - ron visz - sza se jö - vünk.

II/142

2. kotta

Egy másik népdalban, melyet Kodály 1906-ban gyűjtött a Nyitra megyei Zsérén, a *Hunyadi-induló*ra ismerünk. Az induló, mint tudjuk, nem része az operának, hanem annak két témájára épült önálló mű. Íme, a hatására született zsérei népdal:

Zsére, Nyitra m. 1906. Kodály Z. gy.
kislányok éneklik

Allegretto

Szé - les a Ti - sza, ma - gas a part - ja,
Nincs az a le - gény, ki át - u - gor - ja.
Ez a Já - nos át - u - gor - ja, még a lá - bát se sa - rit - ja,
Az csak a le - gény, az csak a le - gény!

II/143

3. kotta

Két további variáns következik, amely egyre távolabb került a kiindulástól, de Erkelrel való kapcsolata így is nyilvánvaló (4a–b kotta a 311. oldalon).

Hogyan kerültek Erkel dallamai a néphez? Kodály így válaszol a kérdésre: „Valószínűnek tartom, hogy a városi hatás egyik főcsatornáján, a katonaeletlen keresztül jutottak efféle dallamok a faluba. Katonazenekarok állandóan játsszák [már-mint az indulót], s a sok zenés kirukkolás beleplántálhatta őket a nép fiainak fülébe.” (Kod. II., 92.)

Ezekből az egyezésekből fontos tanulságokat vont le Kodály. „Egy falusi plébános erősen vitatta, hogy a nép dalaiban semmi eredeti nincs, minduntalan ráismerünk városi szerzők dalainak elrontott töredékeire.” (Kod. II., 94.) Kodály véleménye: „a változás, ami rajta végbement, nem véletlen, nem szeszély, hanem a nép fantáziájának, ízlésének, gondolkodásának egészen határozott irányú munkája”. (Uott.) Ez azonban csak egyik rétege népzeneinknek: „egy mesés gazdagságú eredeti dallamkincs él még a nép közt. Egy régi magyar zene meg nem szakadt tradíciójának utolsó állomása ez, melyet sikerült még életben találnunk.” (Uott.)

Ghymes, 1906. K.Z. gy.

Szé - pen rö - pül a pa - csir - ta fönn a le - ve - gő - ben,
El - köll men - nem ka - to - ná - nak há - rom esz - ten - dő - re.

II / 144

Körösladány, 1918.
B. B. gy.

Da - ru ma - dár ma - gas - ra száll Föl a le - ve - gő - be,
Ká - roly király bé - so - ro - zott Há - rom esz - ten - dő - re.

II / 145

4a-b kotta

Ez a Kodály-szöveg nem jelent meg elmondása idején. Hogy miért nem? Mert a magyar zenetudományak nem volt állandó megjelenési helye, más szóval: senki nem kérte el közlésre a kéziratot. Csaknem négy évtizeddel később, 1960-ban, a gyulai múzeum emlékkönyvet jelentetett meg Erkel születésének 150. évfordulójára. A múzeum igazgatója, Dankó Imre Kodályhoz is fordult kéziratért, és megkapta tőle az 1921-es előadást, utóhanggal kiegészítve. Így az első közlés érdeme Gyula városáé. Utóbb három alkalommal is visszatért Kodály Erkel és a népzene témájára – erről a továbbiakban esik még szó.

Térjünk rá Kodály olyan írásaira, melyekben Erkel zenetörténeti jelentőségével foglalkozott. Részlet *Magyarság a zenében* című, 1939-ben megjelent tanulmányából:

A keleti zene többszólamúsítása lassan, de biztosan bekövetkezik [...] A mi első symphonetáink, néhány elszigetelt kísérletet nem számítva, mintegy száz éve tűnnek fel. Eleinte alig tehettek mást, mint készen átvett európai sablonokat alkalmaztak akár régebbi, akár magukszerzette magyaros dallamokhoz [...] Talán csak Erkel operáitól fogva lehet már a többszólamúság stílusában is nemzeti vonásokat keresnünk. – Ha például a német többszólamúságot jellemzi a kíséret bizonyos túltengése, Erkelnél észrevehető, mennyire őrizkedik ettől, mennyire vigyáz, hogy a dallam szárnyalását a kísérő apparátus meg ne kösse. Dallamstílusa eklektikus, az olasz stílussal való nagy közössége nemzeti önállósága rovására esik. De vertikálizmusa latin mérsékletével olyan útra lépett, melyről a magyar többszólamú zene később sem igen fog letérni.” (Kod. II., 239.)

Erkel olaszos dallam-orientációját részletesebben fejti ki ugyanez a tanulmány, az akkoriban divatos fajelméletek idején feltűnően nagy hangsúllyal mondva ki, hogy Erkel, családjának *idegen* származása ellenére is, közel jutott a magyar stílusideálhoz:

Amiben oly különböző egyéniségek, mint Erkel és Liszt megegyeznek: a dallam uralkodó szerepe, gazdag, beszédes ritmusok, világos formák, tiszta színek, mind kedves a magyar ízlésnek. Amiben különböznek egymástól: egyiknél olasz, másiknál magyar elhajlás.

Hogy Liszt műveinek nem elég magyar a levegője, természetes: nem élte eléggé a magyarság életét, nem ismerte kultúráját. Ifjúkori halványult emlékekre és írott-nyomtatott forrásokra volt utalva, ha magyarul akart zenélni [...] Mégis: nem egy, régi, törzsökös családból származó zeneszerzőnk műveiben magyar jellegnek nyomát sem találni. Liszt, Erkel, Mosonyi régi családja híján is közelebb jutottak egy magyar stílusideálhoz, mint bárki más. Lelki magyarságuk többet tett, mint a vér. Ami gátat vetett törekvéseiknek: a magyar zenei önismeret akkori fejletlen állapota. A hagyományt nem ismerték, hogyan kapcsolódhattak volna bele? Meg közönségük sem volt elég, hogy bátorító visszhanggal kísérje útjokat. (Kod. II., 250.)

A 19. század végének hazai zeneéletét Kodály úgy jellemezte, hogy az három teljesen elkülönült részre oszlott. A város zeneileg művelt közönsége idegen remekműveknek hódolt, a középosztály zenei bibliája a népies műzene volt, a harmadik réteg pedig a parasztok által fenntartott népzene. A zeneileg műveltek viszonyát a magyar kezdeményezésekhez Kodály így írta le: ez a szerfölött vékony réteg „magyar jelleget a magasabb zenében, némi leereszkedéssel, Erkel operáiban és Liszt rapszodiáiban látott. Más elszigetelt kísérletek sikertelenségéből leginkább azt a meggyőződést szűrte le, hogy a magasabb művészi magyar jellegű zene csak álom. A cigányzenében előadásra kerülő népies műzeneirodalmat ez a réteg nem tekintette művészi zenének”. (Kod. II. 262.)

Az alulról felfelé érvényesülő kulturális hatást – fejtegette Kodály – „csak a felsőbb réteg aktivitása hozhatja létre. A felső réteg akkor kezd érdeklődni népművészet iránt, mikor a művészi technikai fejlődés kezdőfokán túl van [...] Ezt a fokot nem értük el a XIX. század előtt és az 1830 táján felbukkanó népdallamok egyre jobban éreztetik hatásukat a műzenében.” (Kod. II., 267.) Ezt a periódust Kodály „Erkel–Egressy–Mosonyi-korszak”-nak nevezi. (Uott.) Megállapítja azonban: kezdeményezésük „még alig fejthette ki hatását, amikor végét szakította egy nagy idegen áramlat, mely a századvégi Wagner-kultuszban ért el tetőpontjára.” (Uott.)

A „Meghalt a cselszövő”-t játszó honti dudás történetét – a nép közé került, folklorizálódott műzene példaként – Kodály beleszította alapvető összefoglalásába, az 1937-ben megjelent *Magyar népzenebe* is, kottapéldával illusztrálva.

1940-ben az Operaház felújította a *Bánk bánt*. A színházvezetés úgy döntött, hogy a címszerepet ezúttal, Palló Imre magyar operahőseinek kiválóságát elismerve, bariton énekesre bízta. Ez a döntés csak a partitúrán végzett átalakítás után volt megvalósítható, hiszen Erkel eredetileg tenoristának szánta Bánk szölamát. A tervezett változtatás miatt az opera jelentős részét más hangnemben kellett játszani – ami Bánk bán áriáiban és azokban a duettekben és más együttesekben, melyekben ő is énekel, valamint a régi és új anyag közti átmenetekben is új partitúrát igényelt. A sajtó és a közvélemény vegyes érzésekkel fogadta az átdolgozás tervét. A vitához hozzászólt Kodály is, aki – legkedvesebb énekese, a *Háry János* címszerepét és a *Székely fonó* férfi főszerepét éneklő Palló Imre miatt – nem szemlélte kö-

zömbösen az érvek és ellenérvek csatáját. Rövid nyilatkozata tökéletes helyzetképet adott, és tárgyilagos ítéletet mondott. Szövege ennyi:

Mindazok, akik előtt Katona József Bánk bánjának alakja lebegett, alighanem már annak idején is meglepetéssel fogadhatták, hogy az Operaházban tenoristára bízták ezt a főszerepet, amely sokkal inkább komor, mélyhangú énekest kívánna. Lehetséges, hogy Erkel Ferencet az akkori közfelfogás indíthatta erre, amely szerint főszerepet csakis tenoristának tudtak elképzelni. Az is lehetséges, hogy olyan rendkívüli tehetségű tenoristája volt, akiről úgy találta: éppen ő benne kelt teljes illúziót ez az alak. A magam részéről nagy érdeklődéssel várom az Operaház mostani kísérletét, és lehetségesnek tartom, hogy Bánk bán valódi karaktere ezzel a választással még csak szembetűnőbb lesz. (Kod. II., 394.)

Kodály szavainak igazságát hangzó bizonyíték is megerősíti: a *Bánk bán* bari-ton változatának fennmaradt ugyanis néhány részlete hangfelvételen, a Magyar Rádió Archívumában. E változat egyébként 1953-ig maradt az Operaház műsorán; akkor újra felújították a darabot, és Simándy József „visszavette” a szerepet a tenoristák számára.

1953. május 28-án Szabolcsi Bence előadást tartott a Magyar Tudományos Akadémián, *Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben* címmel. Kodály Zoltán jelen volt az előadáson, és hozzá is szólt. Hozzászólásában Erkelt is szóba hozta: tulajdonképpen itt válaszolt 1921-es gyulai előadásának függőben maradt kérdésére, hogy tudniillik hatott-e a népi (és népies) zene Erkelre.

E válasz előzménye, hogy Kodály egykori tanítványa, Dávid Gyula zeneszerző, a Nemzeti Színház későbbi zenei vezetője, az intézmény kottatárában ráakadt azokra a népszínműzenékre, melyeknek többségét Erkel az 1840-es években, tehát a *Hunyadi László* évtizedében komponálta. Ezek: *A kalandor* (Ney Ferenc színműve, 1844), *Két pisztoly* (Szigligeti Ede színműve, 1844), *Zsidó* (Szigligeti, 1844), *Debreczeni rüpek* (Szigligeti, 1845), *A rab* (Szigligeti, 1845), *Egy szekrény rejtelve* (Szigligeti, 1846), továbbá egy dallam Tóth Ede népszínművéhez, *A tolonchoz* (1876). Ezek felfedezéséhez Kodály az alábbi kommentárt fűzte 1953-ban:

Kevesen tudják, és sohasem emlegetik, hogy már Erkel Ferenc elindult azon az úton, amelyen a zenét a nép felé, a népet a zene felé közelíteni lehet. Egész sor népszínmű zenéjét írta meg, népdalok felhasználásával. [...] Kár, hogy nem ment tovább. Túlságosan nagyra látta a távolságot népdal és opera között, hogyszem áthidalására döntő kísérletet tett volna. Pedig e nélkül nem remélhető, hogy a nép és a magasabb zene valaha összekerüljön.

Hogy a nép hangját megszólaltassuk, előbb meg kellett ismerni, a falusi rezervációból, ahova az idegen befolyás nyomása elől menekült, újra a nemzet színe elé kellett hozni, az egész nemzetet ráismertetni. Ez hosszú időt kívánt és ma sincs befejezve. Újra ott kellett kezdeni, ahol Erkel abbahagyta. Így lett a Székely fonó igazi kollektív mű, amelyben a symphoneta csak társszerző, afféle Homérosz. Ezen a korszakon keresztül fejlődhetünk csak – ha minden kedvez – olyan nagyobb egyéni művekig, amelyekben a nép majd magára ismer, mert úgy érzi, köze van hozzá, része van benne, olyan, mintha maga írta volna. (Kod. III., 421.)

Erősen oda kell figyelni, hogy Kodály megállapításai között mi az a fenti szövegben, ami Erkelre, és mi az, ami önmagára vonatkozik. Mindenképpen tény

azonban, hogy Erkel szellemi ősei egyikének ismerte el. Amikor pedig 1921-es előadását 1960-ban elküldte közlésre Gyulára Dankó Imrének, a régi kéziratot *Utóhang* címmel kiegészítette 1953-as hozzászólásának idevágó részével.

1965-ben, amikor rádióelőadást tartott ugyanerről a témáról, azt kívánta, hogy ebben hangozzék el Erkel népszínműzenéinek néhány dala. Ezek: a „Késő ősznek hideg szele” című lírai dal *A toloncból*, a „Jösszte ablakomra kedves” című szerenád a *Zsidóból*, a „Három piros kendőt veszek” kezdetű „scherzando” az *Egy szekrény rejtelméből*.

Kodály *Gyermekkarok* című, 1925-ös cikkében – ne feledjük: ez a *Villő* és a *Túrót eszik a cigány*, tehát az első Kodály-gyermekkarok bemutatásának éve – Erkelnek is jut egy bekezdés: „Ha Erkel Ferenc csak egy-két kis kart írt volna gyermekeknek: ma többször hallgatnák operáit. Senki se túlságosan nagy arra, hogy a kicsinyeknek írjon, sőt igyekeznie kell, hogy elég nagy legyen rá.” (Kod. I., 44.) Olyan szavak ezek, melyeknél megint csak nehéz eldönteni, hogy a romantikus zeneszerzőre vagy önmagára vonatkoznak-e.

A 21. századból visszatekintve, Erkel és Kodály művei között egy további fontos összefüggésre leszünk figyelmesek. Arra, hogy Kodály más korban, más zenei alapmatériával, e matéria korszerű és vitathatatlanul világszínvonalú feldolgozásával, a historikum új értelmezésével (a történelmi nagyságok ironikus bemutatásával, a „névtelen hősök” felmagasztalásával) mégis folytatójává vált az Erkel-hagyománynak. A *Háry János* költői szándékainak egyike azonos a népszínműíró Erkel szándékával: „a zenét a nép felé, a népet a zene felé közelíteni”. Ám túl azon a hasonlóságon, hogy Kodály művének vokális része is népdalokra és történelmi műdalokra épül, lényegesebb az a felismerés, mely szerint a *Háry-daljáték*, műfaját tekintve, az Erkel-féle magyar történelmi opera folytatásának tekinthető. Igaz: a reális élet a daljátéknak csak a „kérgén” mutatkozik: Kodály műve álom és valóság határmezsgyéjén játszódik. Háry kalandjai az álmok, a mesék szivárványos költői birodalmában bontakoznak ki, mintegy kontrasztjaként az elő- és utójáték reménytelen, illúziótlan, sűrke hétköznapi világának. S itt álljunk meg egy pillanatra. Elindulni a vigasztalanság sötétjében és befejezésként visszahullani ugyanoda: ez a *Psalmus hungaricus* drámai íve. Három évvel a *Zsoltár* után erre az ívre feszül a *Háry* története is. Mely, a játékos kalandok ellenére, végső mondanójával tragikus történet.

Mint színpadi mű, a *Háry* osztozott Erkel történelmi operáinak sorsában: a mámoros hazai és értetlen külföldi fogadtatásban. Az ok hasonló itt is, ott is. A külföldi néző előtt a jószerivel ismeretlen magyar történelem konfliktusai idegennek, felfoghatatlannak bizonyultak. Várjuk a rendezőt, aki általános emberi tartalmukat megmutatva nemzetközi sikerré teszi Erkel fő műveit, akárcsak *Háry János kalandzásait*.

Térjünk azonban vissza Kodály Erkel-képének történetére. 1960-ban a Magyar Tudományos Akadémia Erkel-emlékülést rendezett. Az ülés Kodály megemlékezésével kezdődött; a zeneszerző ennek keretében foglalta legrészletesebb, leggazdagabb Erkel-portróját. Ezt mondta:

Százötven éve született Erkel Ferenc, olyan korban, amely vulkanikus kitöréshez hasonlóan ontotta a nagy embereket, olyan atmoszférában, melynek melegét ma is érezzük, jóformán abból élünk. Százötven éve született, de máig él, mert maradt olyan műve, amely nélkül nem teljes az Opera műsora. Erkel tehát nem kell exhumálni, megvan és meglesz a közönsége még soká. Más kérdés, hogy zenetudományunk megtett-e mindent egyénisége, pályája jobb megértésére. Most került elő egy ismeretlen kézírata, Bánk bánt elemzi benne, jelenetről jelentre meghatározza, hogy itt olasz, ott francia, másutt kontrapunktos, azaz német stílust tartott alkalmasnak az illető drámai helyzet aláfestésére. Ezzel szegült szembe Mosonyi, mikor ezt a követelményt állította föl [...]: Hogy egy magyar dalmű e nagy jelentőségű melléknevet valódilig megérdemelje, szükséges, hogy annak minden szellemi mozzanata magyar legyen; mit leginkább nemzeti zenénk igénye, jelleme s sajtóságainak művészi tanulmányosság s öntudatossággal leendő föl-fölhasználása s kiaknázása által lehet csak elérni. (Kod. II., 412–413.)

A magyar opera fejlődésének egy másik akadálya volt a drámai érzék és hagyomány hiánya irodalmunkban, mert ha Bánk sikere fele részben Katona érdeme, [Erkel] más darabjainak a szövegkönyv legalább annyit értett, mint a halványabb zene. Fiatal zenetudományunk feladata Erkel előzményeit, pályája akadályait, fordulatait új szempontok szerint megvilágítani, tanulságait a jövőre levonni. (Kod. II., 413.)

Kodály tehát, bár világosan szólt a különbségekről, sohasem határolta el magát Erkeltől. Munkásságát a magyar zene fejlődésének ugyanabban a folyamatában látta és láttatta, melynek későbbi állomását Bartók és önmaga zenéje alkotta. Érdemeit tehetségéből és tudásából vezette le, hiányosságait kora magyar műveltségének általános helyzetéből. Ennél nagyobb megértést és méltánylást Erkel egy *másik alkotótól* aligha kaphatott volna.

ABSTRACT

FERENC BÓNIS

ERKEL AND KODÁLY

Representatives of new times with new things to say generally dissociate themselves from the great figures of the preceding period. This behaviour is natural, since they have to declare in some way that they seek something different from what their predecessors aspired to. Zoltán Kodály (1882–1967), as in many other aspects of his life and work, was unusual in this respect also. While his creative activity opened a new chapter in the history of Hungarian art, scholarship and pedagogy, in his literary and journalistic works he sought those threads that link him and his efforts with the great known or unknown masters of the past. In other words, he consciously searched for his intellectual ancestors. One of those intellectual predecessors was Ferenc Erkel (1810–1893), who in creating Hungarian historical opera created a bridge between that art form and Hungarian society, and who in his folk-drama music, which included folksongs too, likewise marked out a path for his successors to follow. In the course of 45 years Kodály in his writings chose Erkel as his subject on 21 occasions, analyzing Erkel's place in the historical development of Hungarian music. The present study is an attempt to summarize those various writings.

Ferenc Bónis (1932) studied composition with Endre Szervánszky and musicology with Dénes Bartha, Zoltán Kodály and Bence Szabolcsi at the Ferenc Liszt Academy of Music, gaining his doctorate there in 1958. He worked as an editor at Hungarian Radio (1950–52, 1957–96), and the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences (1961–73); he was reader in musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music (1972–80) and a guest lecturer at the University of Cologne. He became president of the Ferenc Erkel Society in 1989 and president of the Hungarian Kodály Society in 1991. He is an outstanding scholar of Hungarian music history and a many-sided representative of Hungarian musicology in the tradition of Bartók and Kodály. In addition to writing a number of articles on different subjects for Hungarian and foreign musicological periodicals, he was the editor of *Magyar zenetörténeti tanulmányok* [„Studies on Hungarian Music History”], of the collected writings of Bence Szabolcsi, and of the collected writings of Zoltán Kodály (Eng. trans., abridged, as *The Selected Writings of Zoltán Kodály*, 1974) and the author of, among others, a book on Bartók iconography (Eng. trans. as *Béla Bartók: his Life in Pictures and Documents*, 1972, ²1982), as well as *Hódolat Bartóknak és Kodálynak* [„Devotion to Bartók and Kodály”], 1992; *Mozarttól Bartókiig* [„From Mozart to Bartók”], 2000; *Béla Bartók–Menyhért Lengyel: The Miraculous Mandarin*, 2001; *Üzenetek a XX. századból* [„Messages from the 20th Century”], 2002; *A Budapesti Filharmóniai Társaság százötven esztendeje 1853–2003* [„150 Years of Budapest Philharmonic Society 1853–2003”], 2005.

Kiss Gábor

AZ ÚJ SENSUS COMMUNIS – KODÁLYTÓL RAJECZKYIG*

Ahogy nagy tekintélyek fontos mondatai esetében elvárható, Kodály 1933-as tézisei¹ is maradandó hatást gyakoroltak kortársaira, utódaira. Közismert, hogy a népzene kutatásnak a zenetörténeti munka legfontosabb segédtudományává emelése, sőt a *curriculum studiorum* tekintetében előtérbe helyezése („a zenetörténetnek előbb folkloristának is kell lennie”) mögött egy frusztráció és egy szerencsés adottság együttese húzódik. Egyfelől a nyugati műzene értelmében vett hazai zenetörténeti emlékek, adatok bántóan csekély mennyisége, egyenetlensége fölötti keserűség, másfelől a gazdagon rétegzett, virulens népzenei hagyományok birtoklásának büszke tudata.

A kettő Kodály gondolkodásában kiegészíti egymást. A népzene módszertani és objektív értelemben is arra használható, hogy a hézagosan reprezentált zenetörténeti múltból fogalmat alkothassunk. Kodály tétele szerint, amely a későbbi hazai zenetörténetírás egyik toposzává vált, elképzelhetetlen, hogy a gyér zenetörténeti forrásanyag a társadalom egész zenei termését tükrözze. Sokkal valószínűbb, hogy mindez inkább a zenei írásbeliség elmaradottságának, semmint a valóságos zenekultúra szegénységének következménye. Bár az elmaradottság tényét nem igyekszik szépíteni, zenetörténészként magyarázatot kínál rá: mivel a hazai zenekultúra alapvetően egyszólamú és szájhagyományos volt, az írásos rögzítés kényszere sosem jelentkezett oly erősen, mint a nyugati zenekultúrában. Ha így van, egy okkal több, hogy azt feltételezzük, az élő, ugyancsak lényegileg egyszólamú és orális népzene megismerése segíthet a zenetörténeti adatok felöltöztetésében, a közöttük levő hiátusok kitöltésében. Ugyanakkor a kapcsolat ennél konkrétabb: a századokkal ezelőtt feljegyzett dallamok némelyike ugyanis a néphagyományban is fennmaradt. Ez lehetőséget adott Kodálynak a közöttük levő viszony paradigmaticus megfogalmazására: a történeti feljegyzés nélkülözhetetlen, mert bizonyítja a

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Népzene és zenetörténet” címmel rendezett VII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Termében 2009. október 9-én elhangzott előadás írott változata.

¹ Kodály Zoltán: „Néprajz és zenetörténet”, az előadás a Magyar Néprajzi Társaság közgyűlésén hangzott el 1933. március 23-án, írott formában megjelent: *Ethnographia*, 54. (1933), 11.; Kodály Zoltán: *Visszatekintés* [a továbbiakban Kodály Vissz.] 2. Budapest: Zeneműkiadó, ²1974, 225.

néphagyomány hosszú életét, ezáltal elvileg jogossá is teszi annak retrospektív alkalmazását (még ha nincs is „súlyosabb tévedés, mint a jelen képét a múltba vetíteni”²). Az élő népzene ugyanakkor megmutathatja, milyen lehetett a vázlatosan rögzített jelenség valóságos élete, ily módon segíti a történeti adat értelmezését. Történeti szempontból tehát a feljegyzés az elsődleges, ez azonban nem érinti a valóságos előadás esztétikai primátusát.

Rajeczky Benjamin lényegében elfogadta Kodály téziseit, illetve az azok nyomán létrejött magyar zenetudományi toposzokat, amikor azokat részben átértelmezve, részben (a nemzetközi szakirodalom bevonásával) tágabb horizontra emelve a gregorián zene és a népzene összefüggéseire alkalmazta. Sőt, 10 évvel Kodály előadása után, a két terület összekapcsolásának szükségességét és lehetőségét megfogalmazó írásában argumentációját explicit formában Kodály gondolataihoz igazította. Bár a konkrét hivatkozás a későbbiekben elmaradt, 1943 és 1974 között számos olyan írása született, amelyekben lényegében ugyanezt a kérdést járta körül, igyekezett konkretizálni, újabb megfontolásokkal és adalékokkal kiegészíteni. Az írások tematikus szempontból jól csoportosíthatók (1. táblázat): öt írás a népzene és a gregorián, azaz bizonyos értelemben a népzene és a zenetörténet kapcsolatát tárgyalja részben elméletileg, részben kiválasztott példákkal illusztrálva (1a). Egy másik csoport az előadásmód, a realizáció tekintetében (1b), a harmadik pedig áttételesebb formai vonások, dallami stratégiák mentén keres kapcsolatot a két jelenségcsoport között (1c). Végül két írása konkrét dallamtörténeti és stílus-történeti összefüggéseket tárgyal a *Monumenta Monodica* himnusz-kötete kapcsán (1d). Jól látható, hogy a tematikus csoportok nem tükrözik időrendet, azaz egyes kérdéseket Rajeczky hosszabb időn keresztül is napirenden tartott, illetve sok éves különbséggel is visszatért azokhoz. Ugyanakkor bizonyos alapkérdések tárgyalása a különböző csoportba sorolt írásokban is vissza-visszatér, átfedéseket hozva létre közöttük.

Az 1943-as írás középpontjában a népdal és a gregorián ének lehetséges kapcsolata áll. Bár Rajeczky eszmei előzményként Kodály 1933-as szövegét nevezi meg, abból szigorú értelemben a népzenei és a zenetörténeti (részben műzenei) jelenségek zenei kapcsolata nem következik. Rajeczky azonban abból indult ki, részben intuitíve, részben széleskörű szakirodalmi tájékozódás alapján, hogy elképzelhetetlen a két zenei hagyomány egymás melletti létezése azok valamilyen mértékű egymásra hatása nélkül. Az elsődleges hivatkozási alap ez esetben is Kodály, ám a programadó tézisekkel szemben ezúttal a *Magyar Népzene*,⁴ amely szemléletesen ábrázolja, milyen szoros kötelek fűzhették a magyar népzene az európai műzenéhez. Ha elfogadjuk, hogy ez így van, s az európai műzene körébe soroljuk a gregoriánt is, akkor fel kell tennünk a kérdést, hogyan hathatott egymásra a két zenei közeg, s ennek milyen nyomai maradhattak. Van-e pozitív kapcsolat, azaz konkrét dallami átvétel a kettő között, s ha igen, milyen irányú? Ha nincs, akkor feltételezhetünk-e áttételesebb kapcsolatokat? Rajeczky szerint igen, hiszen

2. Kodály Vissz. 2, 231.

1a „Népzene és zenetörténet”

1943 – Népdaltörténet és gregoriánkutatás

(1953 – Adatok a magyar gregoriánnumhoz)

1969 – Gregorián, népének, népdal

1974 – Európai népzene és gregorián ének

1974 – Gregoriánkutatás és középkori népzene?

1b „Előadásmód”

1956 – Későgregorián cifrázatok párhuzamai a magyar népdalban

1969 – A gregorián cifrázat kérdéséhez

1967 – „Kötött ritmusú-e a gregorián?”

1c „Formai jegyek, dallamstratégiák”

1957 – Ereszkedő gregorián dallamok és leszálló periódusaink

1962 – Középkori magyar zenei emlékek és az újstílusú népdal

1d „Dallamtörténet, stílustörténet”

1964 – A Monumenta Monodica Medii Aevi-hez

1967 – A Monumenta Monodica I. 773. számú dallama

1. táblázat. Rajeczky népzene és zenetörténet témakörébe vágó írásai³

az „átvételnek” lehetnek olyan módjai, amelyeknél bizonyos vonások, formaképzési sajátosságok az azokat hordozó dallam feledésbe merülése után is tovább élhettek, s kifejthették hatásukat.

Ezekben a fejtegetésekben rendre érzékelhető egyfajta bizonytalanság abban a tekintetben, hogy a zenei kapcsolatok keresésénél mit tartunk lényegesnek, azaz a) mit tartunk az adott zenei jelenségben szubsztanciálisnak, s mit másodlagosnak, illetve b) milyen szorosan vagy tágan határozzuk meg az összehasonlítás kritériumait. Amikor Kodály azt mondja: „[...] a hangjegy csak vázlatát adja a dallamnak [...] nemcsak a kezdetleges kézirat: a legjobb nyomtatott forrás sem tárja fel a dallam igazi életét [...] Az élő előadás teremti meg a kidolgozott képet.”⁵, bár hangsúlyozza a díszítések szerepét, kérdés, vajon pusztán a dallamok illő felöltöztetésére gondolt-e? Tovább követve gondolatmenetét, kiderül, hogy többről van szó: a bármily tökéletességre törekvő reprezentáció és a valóságos jelenség intenzív teljessége közötti áthidalhatatlan különbségről. (A gondolatmenet szempontjából irreleváns, hogy Kodály végső argumentuma egy olyan eszköz, a fonográf tö-

3 Rajeczky Benjamin *összegyűjtött írásai*. Szerk. Ferenczi Ilona, Budapest: Zeneműkiadó, 1976 (a továbbiakban: Rajeczky Össz.).

4 Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. Budapest: Zeneműkiadó, 1937, ⁴1969, 63–80.; Rajeczky Össz., 29.

5 Kodály Vissz. 2., 229–230.

kéleltlenségére is utal, amelynek korlátai a későbbi hangvisszaadó eszközökre nem vonatkoznak.) Amikor Rajeczky a néprajzi szemlélet hasznát egyfelől az előadásmód, ritmus és cifrázatok kérdéseiben (is) látja, részben összhangba kerül Kodály szemléletével, részben azonban szétválasztja a zene jelenségét a szubsztanciális részre és a realizációra. Amikor viszont az elvontabb (szubsztanciális) sajátosságok (pl. formai sajátosságok vagy dallamvonal) összehasonlítását helyezi előtérbe, egyúttal ennek a módszernek félrevezető voltára figyelmeztet, mondván: mivel „[...]a gregorián eredeti ritmusa számunkra majdnem elveszett, [...] a dallamvonal megfelelése esetén még mindig téves következtetésre juthatunk”.⁶ Azaz, éppen az ilyenfajta összehasonlítások legfőbb gyengéjére utal, arra, hogy önmagában a dallam vonalának vagy hangjainak, akár sarokpontjainak az egyezése sem jelent feltétlenül többet a felszínes vagy véletlenszerű kapcsolatoknál. A szorosabb kapcsolat feltételezéséhez összetettebb egyezésre van szükség, amely már a stílus fogalmához vezet. Ez a tisztázatlanság vagy kettősség jól tetten érhető írásainak történeti áttekintésekor, s példáinak elemzésekor is.

A népzene és zenetörténet fogalompárjának értelmezésétől a hazai zenetörténetírásban elválaszthatatlan a népzene és műzene kettősségének tárgyalása. Ebben az esetben is Kodály egyik előadása képviseli a viszonyítási pontot („Népzene és műzene”⁷), amelyben a szerző igyekszik kissebíteni, relativizálni a két területet elválasztó határokat. Jóllehet itt is tetten érhető a kisnemzeti létből, a sajátos történelmi adottságokból fakadó frusztráció és magyarázkodási kényszer (t.i. a fölött az ellentét fölötti bánkódás, amely az autochton népzene és a jobbára idegen eredetű „magas művészet” között feszült), az okfejtés metodológiai értékei túllépnek ezen.

Ebből a szövegből indult ki (vagy tért vissza hozzá) jóval később Szabolcsi Bence, amikor népzene, műzene és zenetörténet összefüggéseit tárgyalva jóval szélesebb kontextusba helyezte annak megállapításait, kulcsmondatként emelve ki Kodály megfogalmazását, amely szerint a művész nem él vákuumban.⁸ A formulát, némileg kitérítve annak értelmét, Rajeczky írásaira ily módon alkalmazhatnánk: semmilyen zene, legyen az individuális alkotás vagy közösségi produktum, nem létezhet légtüres térben. Ebből következően szükségszerű, hogy a különböző zenekultúrák, illetve azok rétegei között kapcsolatok legyenek. Hogy ezek a kapcsolatok milyen jellegűek, konkrét kulturális érintkezésre utaló átvételek-e vagy hasonló feltételek és adottságok között létrejött, véletlenszerű, de mélyebben megalapozott hasonlóságok, annak kiderítése a kutatás feladata. Mindenesetre akár megfogalmazásait, akár példáit vesszük sorra, szembetűnő, hogy Rajeczky (talán elődeinél, kortársainál inkább) a különböző zenei jelenségeket, a különböző társadalmi környezetből, eltérő funkcionális körből származó dallamokat afféle

6 Rajeczky Össz. 29.

7 Az előadás 1941-ben hangzott el a Pázmány Péter Tudományegyetem Magyarságtudományi Intézetében, szövegét ld. Kodály Vissz. 2., 261.

8 Szabolcsi Bence: „Folk Music – Art Music – History of Music”. *Studia Musicologica*, 7. (1965), 171–179., ide: 178.

kontinuummként képzelte el, amelynek jelei véletlenszerűen és egyenetlenül maradtak fenn.

Ez alól a gregorián zene sem jelenthetett kivételt, amelynek sajátos, műzene és népzene közötti helyzete különösen indokolja a népzenevel, a mindenkori használati zenével való kapcsolat feltételezését. Ez a zene uzuális és artificiális volt egyben – hogy a középkori megkülönböztetést használjuk. Rajeczky megfogalmazásai szerint a gregorián legalább három területen közelíthető meg a népzene kutatás prizmáján keresztül. Az első a keletkezéséhez, a második hatástörténetéhez, a harmadik pedig létezmódjához kapcsolódik.

Ami a keletkezést illeti, Rajeczky itt egy történeti vitába kapcsolódott be. Míg egyes kutatók (pl. Peter Wagner⁹) a zsidó-keleti örökséget hangsúlyozták, mások (nem kisebb nevek, pl. Stäblein, Handschin, Wille, Reese stb.,¹⁰ ehhez a vonulathoz sorolta magát Rajeczky is) realiztikusabban közelítették meg a kérdést. Úgy vélték, hogy bár vallástörténeti, kultúrtörténeti okokból jogos lehet a keleti gyökök hangoztatása (amihez ráadásul alapvető zenei idiómák, pl. a recitáció, pszalmódia vizsgálata is alapot ad), elképzelhetetlen, hogy a formálódó keresztény zene ne szívta volna magába a környezetében bizonyára létező zenei formákat és eszközöket. Amint a hivatkozott nevek időrendje is jelzi, itt egy szemléletváltás következett be Rajeczky gondolkodásában, ami nyilvánvalóan összefüggésben áll a nemzetközi kutatások fejleményeivel. Míg 1943-as írásában elsősorban a „zsidó–latin” zsolnártípushoz keresett népzenei párhuzamokat, a gregorián dallamosság európai gyökereit 1969-ben fejtegeti először, a hivatkozott kutatók munkáinak megjelenését követően. Mindez Rajeczky kutatói habitusára is rávilágít. Ha meggondoljuk, hogy a gregorián zene nemcsak mint zeneféleség, hanem mint dallamrepertoár és a dallamoknak teret adó szisztéma is lényegében univerzális volt, természetesen találhatjuk, hogy a vele kapcsolatos, illetve a gregorián és a népzene kapcsolatát illető történeti és módszertani kérdésekben Rajeczky a nemzetközi szakirodalomban tájékozódott. Mégis talán kevesen voltak, akik hozzá hasonló szorgalommal követték volna az európai kutatás eredményeit, irányzatait, akik ilyen biztonsággal tájékoztak volna benne, és ilyen módszeresen építették volna be saját gondolkodásukba annak szemléleti változásait, új eredményeit.

A gregorián és a tág értelemben vett népzene másik kapcsolódási pontja az elsőnek logikus következménye, bár Rajeczky gondolkodásában ez már korábban megfogalmazódott. Ha feltételezzük, hogy átjárhatóság volt a liturgikus hagyomány és környezete között, akkor ez nyilván kétirányú volt. Nemcsak a liturgikus zene hajszálgyökerei kapcsolódhattak a világi vagy másként vallásos zenei rétegekhez, hanem fordítva, így Rajeczky szerint a népzeneben is joggal kereshetjük az érintkezés nyomait. Talán a kodályi, vagy magyar zenetörténeti-etnomuzikoló-

9 Peter Wagner: *Einführung in die gregorianischen Melodien* I–III. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911–1921.

10 Bruno Stäblein: „Die abendländische Musik des I. Jahrtausends”. In: *Knaurs Weltgeschichte der Musik*. Ed. Kurt Honolka, München: D. Knauer, 1968, 77.; Jacques Handschin: *Musikgeschichte im Überblick*. Luzern: Raber, 1948, 95.; Günther Wille: *Musica Romana*. Amsterdam: Verlag P. Schippers N. V., 1967; Gustave Reese: *Music in the Middle Ages*. New York: W. W. Norton & Company, 1940, 113.

giai hagyománynak köszönhetően hipotéziseit Rajeczky mindig igyekezett a realisztikus megközelítés próbájának alávetni. Nem szűnő igyekezettel gyűjtötte az olyan adatokat, utalásokat, amelyek az említett kulturális érintkezés feltételezését szociológiailag is megalapozzák. Kedvenc példája, amely több írásában is visszatér, Venantius Fortunatus utalása az apácára, aki a kolostor falain kívülről saját dalt hallja viszont a nép ajkáról.¹¹

Végül a két terület közötti harmadik analógiát a gregoriánok a népzeneéhez hasonló létezmódja teremti meg. Tudnillik olyan dallamvilágról van szó, amely középen áll a szójhagyományos népzene és az írásos kultúrához tartozó műzene között. Érdekes Rajeczky megközelítése, amikor a liturgikus zenei hagyományt mint az etnomuzikológia által eléggé figyelembe nem vett területet tételezi. Egy virágzó, sokrétűen tagolt népzenei táj párhuzamaként látatja, amely olyan időből kínál írásos feljegyzéseket, amikorról népzenei feljegyzések nincsenek vagy nagyon ritkák.¹² A két terület viszonya itt tehát megfordul: ezúttal nem az etnomuzikológia funkcionál a zenetörténet segédtudományaként, hanem egy dokumentált, ebben az értelemben történeti, de sajátosságait illetően részben népzenei természetű jelenség kínál módszertani tapasztalatokat a folklór számára. Hogy mindez nem önkényes értelmezés, megerősítik Rajeczky saját szavai a *Melodiarium Hungariae Medii Aevi* előszavában: „Aki a Magyar Népzene Tára I. kötetének bevezetését vagy Kodály Zoltán Magyar Népzene-jét olvassa, belátja, milyen sürgős szükség van minden olyan zenetörténeti terület feltárására, amely a magyar népi dallamok valamely csoportjával vagy a népi éneklés valamely korszakával érintkezik. [...] a jelen kötetben azt a nemzetközi dallamanyagot adjuk közre, amely Magyarországon biztosan elhangzott, együtthangzott felderítetlen zenénkkel és bizonyos vonásokban még mai népzeneinkben is visszacseng.”¹³

A gregorián repertoár variálódását, különböző hagyományokra bomlását és ennek vizsgálatát Rajeczky szintén részben az etnomuzikológia vizsgálati körébe sorolta. Ennek egyik részét az oralitással összefüggő spontán variálódás jelenti, másikat pedig a dallamok és a repertoár alakításában megnyilvánuló alkotói megnyilvánulások. Ahogyan Szabolcsi gondolkodásában a népzenei reprodukciót, a népzenei „alkotást” és a stíluskörnyezet közkincséből táplálkozó műzenei alkotást nem választották el éles határok, úgy Rajeczky is egy kontinuum részeként fogta fel a különbségeknek a variánsoktól az önálló alkotásokig terjedő skáláját. Másik konstans eleme volt gondolkodásának és kutatói munkájának a „hazai alakítás” toposza. Ennek nyomait kereste a változatokban, az adaptációkban vagy lokális dallamokban és a helyi használatra utaló, dallamok identifikálására szolgáló rubrikákban, elnevezésekben egyaránt. További kérdés volt számára, hogy az egyetemes gregorián hazai vonásai kapcsolatba hozhatók-e a sokkal konkrétabb értelemben magyarnak tekinthető népzenei hagyományokkal. Bár ma talán túlzásnak érezzük,

11 Pl. Rajeczky Össz. 9., 45.; Rajeczky Benjamin: *Mi a gregorián?* Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 125.

12 Rajeczky Össz. 45.

13 *Melodiarium Hungaricum Medii Aevi I. Hymni et Sequentia*. Közr. Rajeczky Benjamin, Budapest: Editio Musica, 1956, VII.

amikor a szekvenciákkal vagy a gregorián anyanyelvű adaptációs kísérleteivel kapcsolatban a magyar formálókészség megnyilvánulásáról beszél, a megközelítés jogosságát nyilván kevesen tagadnák.

A kultúrák, művelődéstörténeti rétegek közötti átjárhatóság toposzának alkalmazásában nem Kodály volt Rajeczký egyedüli ösztönzője. Egyrészt 1969-től kezdve, Kodály mellett, elsődleges hivatkozási alappá lép elő írásaiban Szabolcsi Bence, másrészt ebben a tekintetben Rajeczký széleskörű nemzetközi irodalmi tájékozottságára is építhetett. Az általános zenetörténeti munkák éppúgy foglalkoztak a kérdéssel (Handschin, Ambros, etc.¹⁴), mint a gregorián éneket vagy általában az egyházi zene történetét tárgyaló, illetve etnomuzikológiai munkák (Anglés, Gevaert, Jammers, Stäblein stb.¹⁵), s számos olyan írás is napvilágot látott, amely címében is gregorián és népzene kapcsolatát exponálta (Maerker, Anglés, Klusen¹⁶). Mindez összefüggött azzal a folyamattal, amely az összehasonlító kutatások virágzását és a népzene történeti szemléletű fölfogását eredményezte. Ugyanakkor a szemlélet alakulása, amelyet írásai tanúsága alapján Rajeczký érzékenyen követett, nem volt egyenes vonalú, s nem ment végbe egyik pillanatról a másikra. Mindenesetre 1969-es írásában kijelenthette: „a liturgikus és népi dallamkészlet szoros kapcsolatát ma már tudományos közvéleményként könyvelhetjük el”,¹⁷ 1974-ben pedig úgy fogalmazott: az új sensus communis akkorra, legalábbis tudományos munkahipotézisként általánosan elfogadottá vált.¹⁸

A legnagyobb hatást Rajeczký szemléletére (s talán a nyugat-európai összehasonlító zenetudományra is) Wiora munkái gyakorolták, amit a rá való hivatkozások mennyisége éppúgy jelez, mint a Rajeczký összehasonlító példáiiban követett módszer (illetve azok a Rajeczký kezétől származó kommentárok, amelyek a Zenetudományi Intézet tulajdonában levő Wiora-könyvekben olvashatók). Wiora legfőbb érdemének azt tartotta, hogy kiemelte a népdalt abból a szociológiai és formai karanténból, amelybe a korabeli nyugati személet kényszerítette, s mind történetileg-földrajzilag, mind kifejezésformáit tekintve tágabban értelmezve lehetővé tette a szélesebb alapokon történő összehasonlítást, a dallamok és idiómák elterjedtségének vizsgálatát. Az elméleti megalapozást annak – igaz, vázlatos – gyakorlati alkalmazása követte a közismert *Europäischer Volksgesang*-ban, ahol Wiora típuso-

14 Handschin: i. m.; August Wilhelm Ambros: *Geschichte der Musik*, II., Leipzig: F. E. C. Leuckart, 1891.

15 Pl. Higini Anglés: „Die Bedeutung des Volksliedes für Musikgeschichte Europas”. In: *Kongressbericht Bamberg 1953*. Ed. Wilfried Brennecke et al., Kassel: Bärenreiter, 1954, 181–184.; François Auguste Gevaert: *La mélodie antique dans le chant de l’Église latine*. Ghent: A. Hoste, 1895; Ewald Jammers: *Der gregorianische Rhythmus. Antiphonale Studien*. Leipzig–Strassburg etc.: Heitz, 1937; uő: „Zum Rezitativ im Volkslied und Choral”. *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 8. (1951), 86–115.; Stäblein: i. m.

16 Bruno Maerker: „Gregorianischer Gesang und Deutsches Volkslied, einander ergänzende Quellen unserer musikalischen Vor- und Frühgeschichte”. *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 7. (1941), 71–127.; Higini Anglés: „Relations of Spanish Folk Song to the Gregorian Chant”. *Journal of the International Folk Music Council*, 16. (1964), 54–56.; Ernst Klusen: „Anmerkungen zum Begriff »Volkslied« und seinem Alter”. *Die Musikforschung*, 24. (1971), 173–174.

17 Rajeczký Össz. 44.

18 Uott 10–11.

kat és kifejezésformákat absztrahált majd általánosított.¹⁹ Amikor így tett, lényegében empirikusan közelítette meg a kifejezésformákat, miközben az egyéb kulturális tényezőktől eltekintett. Így a legkülönbébb jelenségeket (így a gregoriánt is) mint az európai dallamkincs integráns részeit tételezte.

Wiora nyomán Rajeczky írásaiban is visszatérő gondolat, hogy nem a konkrét kapcsolatokat, konkrét egymásrahatásokat, átvételeket kell keresnünk, hanem a típusokat. Tehát sosem az egyedit, hanem az általánost. Az általános és a tipikus pontosabb meghatározásával azonban Rajeczky adós marad. Példáiban főként a gregorián és a magyar népzene különböző rétegei között igyekszik párhuzamokat találni, mégpedig a hasonlóság egészen különböző szintjein. A párhuzamok lehetőségét egyfelől olyan elemi kifejezésmódoknál veti föl (recitáció, kiáltásos formák), ahol igen nagy a valószínűsége a hasonlóságnak: egyrészt mert archetipikus szituációkról, másrészt mert szűkös zenei elemekről van szó. Máshol a modort vizsgálja, s néhol, főként az előadással, a cifrázatokkal foglalkozó példái esetében az általánosság olyan szintjére jut, ahol a tényleges zenei kapcsolat feltételezése erős jóindulat kérdése.

Konkrét dallamösszevetéseinek egy része a dallami átvétel, az adaptáció jelenségének körébe tartozik és nyilvánvaló kapcsolatokat teremt az egyházi dallam, a népének és népdal világa között. Bár ezek látszólag ellentétben állnak a típuskeresés toposzával, valójában jól illeszkednek Rajeczky zenei világvilágába. Ha úgy tesszük, annak a folyamatnak a tetten érhető kezdetén állnak, amely az áttételesebb kapcsolatokon keresztül az általános formáig (*gemeinsame Formen*) vezethetnek. Egyéb dallami összevetéseiben, ahogy Wiora összehasonlításaiban is, megfigyelhető bizonyos nagyvonalúság (a típus olykor önkényesen tág értelmezése), amely a ritmust, a konkrét motívumokat, a stílust másodlagosnak tekinti.²⁰ Holott – mint említettük – korábban ő maga hívta fel a figyelmet a tág értelmezés veszélyeire. Miközben Kodály szerint a népzene azért van szükség, hogy papírkönyvtárak katonái a zenetörténeti adatokat valóságos jelenségként tudják elképzelni, tehát a kódoltat dekódolni lehessen, aközben a Wiora-féle összehasonlításokban mégiscsak a képi reprezentáció alapján, az elvont paraméterek alapján hasonlóknak kerülnek egymás mellé.

Az ilyen típusú összehasonlítások egy további nehézsége, hogy nem derül ki, a tipikusnak tekintett (mert különböző közegekben felbukkanó) alakzatok véletlenszerűen jelentkező egyedi esetek-e, vagy maguk is a tipikust reprezentálják saját hagyományukon belül. Ezen az ingoványos területen Rajeczky azokban az írásaiban jut a legmesszebb, amelyek elvont formaszkémák alapján próbálnak összefüggést találni a népzene és a gregorián között. Az 1962-es írás az új stílusú népdal architektonikus felépítésének jellemzőit (kvintváltás, visszatérő szerkezet,

19 Walter Wiora: *Europäischer Volksgefang: Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen*. Köln: Arno Volk Verlag, 1952 (Das Musikwerk, 4.).

20 Érdemes megjegyezni, hogy léteztek szigorúbb vélemények is, lásd Helmut Hucke: „Zum Problem der Rhythmus im Gregorianischen Gesang”. In: *Bericht über den siebenten Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958*. Ed. Gerald Abraham et al., Kassel: Bärenreiter, 1959, 141–143.

emelkedő középrész), és azok különféle variánsait keresi elsősorban a gregorián himnuszok és szekvenciák között. Az új stílusú magyar népdal európai párhuzamainak Wiora említett műve is helyet biztosított, s az összefüggés Járdányi Pál figyelmét is felkeltette.²¹ Rajeczky példái között szigorú dallampárhuzamokat alig, formai analógiákat viszont bőséggel találunk. Kérdés marad azonban, hogy ezeket miként éretelmezzük: kulturális kapcsolatok eredményeként, netán valami szunynyadó hazai érzék spontán megnyilvánulásaként (Rajeczky finoman utal erre a lehetőségre, amikor a szekvenciák magyarországi adaptációi esetében a jellemző vonásokat hangsúlyozottabban véli fölfedezni²²), illetve mennyiben tekinthetők olyan általános dallamépítési stratégiáknak, amelyeknek a gregorián dallamok és a népzenei példák egymástól független manifesztumai. E dilemma még hangsúlyosabban vetődik föl akkor, amikor Rajeczky a régi stílus ereszkedő kvintváltó formáját általában az ereszkedésre hajló dallamformálás egyik eseteként tételezve kapcsolatba hozza azt nemcsak szekvenciastrófákkal és zárt formájú antifonákkal, hanem például alleluia-melizmák belső szerkezetében tetten érhető ereszkedő tendenciákkal is.²³

Példáinak heterogén voltát és illusztratív jellegét Rajeczky maga is érezte, s egyik esetben sem mulasztotta el érzékeltetni, hogy célja nem több, mint hogy rámutasson ezekre a vélt vagy valóságos párhuzamokra anélkül, hogy bizonyító erejű magyarázatokra, példasorok összeállítására törekedne. Ezzel együtt úgy vélte, hogy „minden összefüggés-felfedezés és minden arra mutató jelenség értékes, mert új gondolatmenetek kiindulásául szolgálhat”.²⁴ Ugyanakkor tisztában volt azzal, hogy az adott körülmények között nagy a téves következtetések, hibás általánosítások veszélye. Még 1974-ben, az új paradigma bejelentésekor is azt írja, bár az új szemléletmód elméleti alapjai készen állnak, azok alkalmazásától korai volna még eredményeket várni. Miért? Mert sem a népzene, sem a gregorián nincs előkészítve az összehasonlításra. Azaz, a részanalízisekkel szemben Rajeczky szerint a tájékozódást segítő regiszterekre, még inkább azonban kiadásokra, forráskiadásokra, dallamrepertoárok kiadására, mégpedig zenei rendű kiadására volna szükség. Pedig ekkor már létezik a *Monumenta Monodica* himnusz-kötete,²⁵ az ordinárium-dallamok incipites katalógusai²⁶ és nem utolsósorban a *Melodiarium Hungariae Medii Aevi* Rajeczky által kiadott himnusz-

21 Járdányi Pál: „Über Anordnung von Melodien und Formanalyse in der Gregorianik”. *Acta Ethnographica*, 8. (1959), 3–4., 327–337.

22 Rajeczky Össz. 60–63.

23 Uott 69–70.

24 Uott 12.

25 *Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*. Hrsg. Bruno Stäblein, Kassel–Basel: Bärenreiter, 1956 (*Monumenta Monodica Medii Aevi*, I.).

26 Margareta Landwehr-Melnicki: *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*. Regensburg: Bosse, 1955; Detlev Bosse: *Untersuchung einstimmiger mittelalterlicher Melodien zum „Gloria in excelsis” Deo*. Regensburg: Bosse, 1954; Peter Josef Thannabaur: *Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts*. München: Ricke, 1962; Martin Schildbach: *Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftlichen Überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert*. PhD Diss. Erlangen–Nürnberg, 1967.

és szekvencia-kötete,²⁷ s mindezek mellett már megindult a magyar középkor officium-antifonáinak szisztematikus zenei rendben való közlésének előkészítése.²⁸

Bizonyos heterogeneitás, egyenetlenség és befejezetlenség nemcsak Rajeczky példáira, hanem általában írásaira is érvényes. Szemléletmódjának irányultsága általában világos, az annak alátámasztására szolgáló irodalmi hivatkozások (impónáló széleskörűségük mellett) azonban olykor pontatlanok és ad hoc jellegűek, vagy olyan összefüggésekre utalnak, amelyek kifejtésével a szerző adós marad. Ebben az értelemben írásai sem mint írások, sem mint tudományos okfejtések mai értelemben nem állják meg a helyüket. Ugyanakkor visszatérő alapgondolataikkal, toposzaikkal jól kiegészítik egymást, s azt jelzik, hogy az egyenetlen és kifejtetlen irodalmi hivatkozások parávanja mögött szervesen összefüggő gondolatrendszer húzódott meg. Ezért is jogos ezeket az írásokat együttesen szemlélni. Nem könnyű olvasmányok: tömörségük mögött olyan gondolatgazdagság, olyan átfogó irodalmi ismeret és tájékozottság, implikációk olyan sokasága húzódik meg, amelyek megismerése és kibontása bőséges feladatot, de egyúttal tájékozódási pontokat is kínál az olvasónak, nem beszélve programszerű felvetéseiről, amelyekkel a kutatás további irányait is igyekezett kijelölni. Az a kettősség, amely írásaiban megmutatkozik, egyfelől felvetéseinek inspiratív, szuggesztív volta, másfelől azok ellenőrzésének, kidolgozásának hiányosságai, és a kettő közötti feszültség együtt megtermékenyítően hathatott a további kutatásokra. Ha azokra a munkákra és kezdeményezésekre gondolunk, amelyek részben még Rajeczky életében, részben azt követően megvalósultak a hazai gregorián-kutatás és összehasonlító dallamkutatás területén, igazolódni látjuk ezt. E további fejlemények áttekintése és Rajeczky kutatástörténeti elképzelései alapján történő értékelése azonban már egy következő tanulmányt igényelne.

27 Lásd a 14. jegyzetet.

28 Az antifonák összkiadása időközben megjelent: *Antiphonen*. Hrsg. László Dobszay und Janka Szendrei, Kassel–Basel: Bärenreiter, 1999 (Monumenta Monodica Medii Aevi, V.).

ABSTRACT

GÁBOR KISS

THE NEW SENSUS COMMUNIS: FROM KODÁLY TO RAJECZKY

Like others, Benjamin Rajeczky was strongly inspired by Kodály's thesis, formulated in 1933, about the relationship between folk music and music history. For himself, Rajeczky drew conclusions concerning possible connections between plainchant and folk music and the usefulness of studying them simultaneously. It was ten years later that he first commented on the desirability of linking the two areas, adjusting his argumentation explicitly to Kodály's ideas. Although direct references to Kodály were later omitted, several articles were published in the subsequent decades in which Rajeczky discussed essentially the same issue, trying to elaborate and extend it with further considerations and information. This paper is intended to give an overview and evaluation of this decades-long intellectual process, which though monothematic was nevertheless open to new developments in the history of domestic and international scholarship. In this outline the following questions, among others, will be discussed: to what extent Kodály's basic assumptions were rooted in the special characteristics of Hungarian music history and folk music tradition, or to what extent they can be regarded as independent and as postulates of general validity, and whether we can regard Rajeczky's ideas about the connection of plainchant and folk music as a logical continuation of Kodály's thesis or rather as independent adaptations of them, partly under the influence of developments in international scholarship.

Gábor Kiss began his career as a music teacher and a performer. From 1987 onwards he studied musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest and graduated in 1992. He has been on the staff of the Department of Early Music in the Institute for Musicology in Budapest since 1994. He obtained his CSc degree from the Hungarian Academy of Sciences in 1998. In his dissertation he analyzed the medieval Hungarian repertoire of ordinary melodies in the context of Central European traditions and also gave a complete catalogue of the Central European ordinary melodies. His work was published in the series *Monumenta Monodica* in 2009. He has been responsible for the digitization of medieval sources since 1999. Since 2008 he has been editor of the series *Zenatudományi Dolgozatok* (Musicological Studies) and in 2009 he was appointed head of the Department of Early Music. He publishes regularly on medieval chant both in Hungarian and in foreign languages.

Németh G. István

„MÁR NEM IS CSUPÁN ZENEI PROBLÉMA”*

A népzene mint forrás Csíky Boldizsár műveiben

Kortárs zeneszerzőről lévén szó, voltaképpen meglepő, hogy az erdélyi – pontosabban: marosvásárhelyi – Csíky Boldizsár művei között mindmáig alig akad olyan kompozíció, amelynek ne lenne valamilyen magyar népzenei kapcsolata. A szabályt erősítő kivételek között említhetők a *Változatok egy Bach-témára* (1964) és a *Hölderlin-dalok* (1980),¹ mely művek inspirációs forrása eleve kizárja a népzenei orientációt. E kitétel fordítottja, hogy tudniillik Csíky majdnem minden kompozíciója népzenei vonatkozással bír; továbbá az a tény, hogy az első ilyen típusú mű 1958-ban íródott (tehát fél évszázad zeneszerzői terméséről van szó), és végül, hogy Csíky viszonylag kevés, de változatos műfaji spektrumot átfogó műve osztatlan elismerésnek örvend ott, ahol ismerik – mindezen szempontok együtt indokolják, hogy az ő egyedi példáján keresztül mutassuk be egy nagyobb zeneszerzői közösség, a romániai magyar zeneszerzők népzeneihez való viszonyát.

1987-ben az ötvenéves zeneszerző egy interjúban a következőket nyilatkozta saját népzenei feldolgozásairól *A Hét*, a Bukarestben megjelenő magyar kulturális hetilap hasábjain:

A népzene jegyében írt műveim közül megemlítem a *Görög Ilona* balladáját, a népdalfeldolgozásokat, táncszviteket. Hivatásszerűen írtam ezeket, főleg a Maros Együttes, valamint Tóth Erzsébet számára. Ragaszkodással a zenei anyanyelvhez, amelyet igyekeztem úgy beépíteni az európai zenébe, hogy közben megőrizhesse eredeti jellegét.²

Csíky ekkorra már megírta szűkebb értelemben vett – a bartóki első kategóriába sorolható – népzenei feldolgozásainak zömét, másrészt már évtizedekkel korábban kikristályosodott a népzene stilizáltabb felhasználó, absztrakt zenei kompozícióinak nyelve is, ami azonban az idő múlásával természetesen nem ma-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Népzene és zenetörténet” címmel rendezett VII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Termében 2009. október 9-én elhangzott előadás átdolgozott változata.

1 Továbbá a *De-nceputul lumieei dentiuu* férfikar Mihail Moxa 1620-as szövegére (1998).

2 Kovács Zsuzsa: „Felmutatni a zene igazi arcát. Beszélgetés Csíky Boldizsár zeneszerzővel”. *A Hét*, 18/47. (1987. november 19.), 5., 7.

radt változatlan. Épp ezért figyelemre méltó az „eredeti jelleg” mellett az „európai zene” hangsúlyozása: ez az új magyar iskolától örökölt kettős célkitűzés ugyanis Csíky népzenei alapul vevő összes – azaz: minden fajtájú-típusú – kompozíciójára érvényes. Figyelmet érdemel továbbá a két különböző műfajba sorolt népzenei feldolgozások „hivatásszerű” keletkezése, mely aspektusra alább bővebben kitérünk. Végül utalnunk kell arra a korántsem mellékes körülményre, hogy a fenti interjú az 1980-as években készült, a Romániában legalábbis állami nacionalizmussal társuló kommunista diktatúra egyik legsötétebb korszakában. Márpedig ebben a történelmi helyzetben Csíky kulcsszavainak („ragaszkodással a zenei anyanyelvhez”) jelentősége felértékelődik: a látszólag szenvtelen nyilatkozat a sorok között olvasni tudóknak a meg nem alkuvás gesztusát is közvetíti.

Az ekkor már az összegzés stádiumában lévő folyamat kezdete három évtizeddel korábbra tehető. Csíky Boldizsár korai népzenei feldolgozásai közül két kompozíció bír nagyobb fontossággal. Egyikük a zeneszerző legelső népdalfeldolgozása, a Kallós Zoltán gyűjtésére támaszkodó *Két csángó népdal* (1958), mely művét Csíky a népdalénekes Tóth Erzsébet számára komponálta. A *Két csángó népdal* strófaként változó zongorafaktúrájának merészségéből ítélve alighanem Bartók 1929-es *Húsz magyar népdala* lehetett Csíky kompozíciós modellje.

A népzenei foglalkozás első évtizedének másik kiemelkedő eredménye, melyet Csíky 20 év múltán is fontosnak tartott megemlíteni fent idézett nyilatkozatában, egy népzenei alapokon nyugvó, ugyanakkor ösztönző jellege folytán már-már kísérletinek mondható alkotás: az 1987-ben *Görög Ilona balladájának* aposztrofált színpadi mű, melynek 1967-es eredeti műfajmegjelölése így hangzott: „kamara-opera pantomim-játékkal”.³ Ebben a népzenei feldolgozások, illetve az eredeti kompozíciók határmezsgyéjén elhelyezhető művében Csíky az akkoriban megtalált új zenekari stílusát ötvözte a népzenei. E tekintetben mindenképpen jelzésértékűnek számít, hogy egy röviddel a bemutató után megjelent interjúban a zeneszerző épp a *Görög Ilonát* sorolja a *Két zenekari darab* (1965) együtt a saját stílusának megtalálását hozó, a korszerű zenekari nyelv kialakítását valóra váltó

3 A *Görög Ilona* bemutatója 1967. március 28-án egy jelentős esemény-számba menő előadáson („Zenés-táncos ballada-est”) zajlott le, mellyel az erdélyi magyar népdalfeldolgozások egyetlen hivatásos fóruma, a Marosvásárhelyi Állami Ének- és Táncegyüttes ünnepelte fennállásának tizedik évfordulóját. Mivel azon az estén a Bartók és Kodály által teremtett hagyományt követni kívánó romániai magyar népdalfeldolgozások reprezentatívnak szánt seregszemléjére került sor a vásárhelyi Művelődési Palotában, nem érdektelen a teljes műsort szemügyre venni, hogy így egyrészt az alkotók (zeneszerzők, szövegírók, koreográfusok, rendezők), másrészt a műfaji skála felidézésével képet nyerhessünk a repertoár természetéről. Kozma Máttyás–Novák Ferenc: *Ballada arról, ki némán tűrte a kínzást*, drámai táncjelenet Louis Aragon verse nyomán; Doru Popovici–Ion Socol: *Dal a szerelemről* énekhangra és zenekarra; Oláh Tibor: *Szállj le madár, Kövecses tó partján*, *Szerelem, szerelem*, három kórusmű csángó népdalszövegekre; Vass Lajos: *Két fonódal* énekhangra és zenekarra, népi szövegre; Remus Georgescu–Adrian Maniu–Székely Dénes: *Ballada* énekhangra, szavalóra, női karra és zenekarra; szünet; Csíky Boldizsár–Kovács Ildikó–Szervátiusz Tibor: *Görög Ilona*, kamara-opera pantomim-játékkal; Liviu Comes: *Ballada* vegyeskarra, népi szövegre; Kodály Zoltán: *Kádár Kata*, ballada énekhangra és zenekarra; Szabó Csaba–Székely Dénes–Szervátiusz Tibor: *A betyár balladája*, táncdráma. Forrás: *Zenés-táncos ballada-est* (műsorfüzet), Marosvásárhelyi Állami Ének- és Táncegyüttes, 1967, 24.

„második alkotói periódus szülöttei” közé.⁴ Hogy a *Görög Ilona* ma már fellelhetően partitúrájának hiányában pontosan mit is kell értenünk e népzenei fogantatású, ugyanakkor hangsúlyozottan korszerű nyelven, az kiderül egy, a *Zenés-táncos ballada-est* egészét méltató kritika Csíky Boldizsár zenéjére vonatkozó, igencsak szókimondó passzusaiából:

[A marosvásárhelyi népi együttes nagyratörését] tanúsítja, hogy mércéül Kodály halhatatlan művét, énekhangra és zenekarra írt *Kádár Katáját* állították. Mi több, újrafogalmazták a – *Székelyfonóból* oly jól ismert – *Görög Ilonát*, vállalva ezzel az összehasonlítás minden kockázatát. [...]

A műsor legtanulságosabb (de sok vitára is alkalmat adó) száma mégis a *Görög Ilona*. Ez az összetett színpadi műfaj, amely egy népi együttes számára a legjárhatóbb utat mutatja. [...] Groteszk játék – s ezt Csíky Boldizsár *nehéz (s nehezen énekelhető) groteszk zenéje* is híven kifejezi. [kiemelés tőlem, N. G. I.]⁵

A fentiek alapján értelmezésünk szerint kijelenthető, hogy Csíky nem reflexszerűen, első nekifutásra komponálta a népzene alapul vevő műveit, hanem – legalábbis kezdetben – tendenciózusan a mindenkori legkorszerűbb nyelvéhez rendelte hozzá az autentikus népzenei forrás felhasználásának különböző módzatait: a *Két csángó népdal* esetében Bartók *Húsz magyar népdalának* mintája, a *Görög Ilona* esetében saját avantgarde stílusa és az ihletően ható magasrendű összművészeti kontextus állott a kompozíciók háttérében.

Másrészt 1967-re már tisztán körvonalazódott Csíky *konzervatíván avantgarde* szellemiségű *ars poeticája*, illetve a kortárs műzene legfontosabb kiindulópontjai között számon tartott népzenei inspiráció ideológiája:

Határozottan állítom, hogy van lehetőség népdalfeldolgozásra a zene bármely területén és bármely technika alkalmazásával. Ahol nem lehet a sok száz éves gyökerek jelenlétét megérezni – a folklór pedig a legerősebb a gyökerek között! –, ott felvetődik a kérdés, hogy a konstrukció egyáltalán a zeneművészet határai közé tartozik-e vagy már kilépett onnan.⁶

Ezek után, immár a történet legelejére visszatérve, arra a kérdésre keressük a választ: vajon mennyire volt Csíky népzeneileg tájékozott, illetve honnan is szerezte népzenei ismereteit? Nos, a marosvásárhelyi lelkészcsaládból származó fiatalember a népzenevel csak főiskolai tanulmányai során került először kapcsolatba. A kolozsvári Zeneakadémián azokban az '56-ot követő években hallgatta a Kodálytanítvány Jagamas János magyar népzene-kurzusát, amikor a tárggyal való foglalatosság mind a tanár, mind a növendék részéről a nyomasztó önkénnyel szembeni ellenállás jegyeit is félreérthetetlenül magán viselte. Jagamas szerepét nem lehet túlértékelni Csíky pályájának áttekintésekor, amit alátámaszt az is, hogy a zeneszerző hosszú évtizedekig munkakapcsolatban maradt népzenekutató tanárával, egészen annak haláláig. Ahogy Csíky egy 1998-as visszaemlékezésében fogalmaz:

4 Hubesz Walter: „Alkotók műhelye. Csíky Boldizsár”. *Vörös Zászló* (Marosvásárhely), 1967. június 17.

5 Könczei Ádám: „Balladaest”. *Utunk*, 1967. április; in: Mészáros József (közr.): *A Marosvásárhelyi Állami Székely Népi Együttes 40 éve*. Marosvásárhely, 1997 (a továbbiakban: *A M. Á. Sz. N. E. 40 éve*), 50–52.

6 Hubesz: i. m.

Nekem zenei formatant és magyar folklórt tanított. [...] Nagy iskola volt, hogy másik kiváló tanárom, S. Toduța homlokegyenest más beállítottságú muzsikusként volt, a legfelső régióban azonban szinte mindig találkoztak, más-más táborból tisztelni tudták egymás tudását. Ez a modell máig elkísér. [...]

Kapcsolatom Vele, miután osztályából kikerültem, nagyon megritkult, de erős egyénisége végigkísért és mindvégig visszatartott mindenféle „könnyebb” megoldástól, zeneitől vagy etikaitól. Utolsó tartalmasabb találkozásunk akkor volt, amikor a *Barcsay-kantátám* partitúráját adtam neki át véleményezésre; nem felejttem szorongó érzéseimet és fellélegzésemet, mikor végül is elmosolyodott és gratulált. Azt hiszem, Kodálytól tanulta szűkmarkúságát az elismerésben. Ez a mosolya elkísér, a diákja maradtam.⁷

A meghatározó zeneakadémiai élményeket követően végül is két külsőnek mondható tényező játszott szerepet abban, hogy a pályakezdő zeneszerző figyelme egy részét a népzenei feldolgozásoknak szentelte. Az egyik az intézményi háttér volt, jelesen az 1957-ben megalakított *Marosvásárhelyi Állami Székely Népi Együttes*, mely – mint Mészáros József, az Együttes 1997-ben megjelent emlékkötetének szerkesztője fogalmaz – „történelmi császármetszéssel született, és eredeti mivoltát, célját, szerepét sorozatos, művi úton előidézett szívinfarktusként kényszerhatására feladva szenvedett ki”.⁸ Ezek az első ránézésre patetikusnak tűnő szavak a tágabb történelmi kontextusba helyezve nyerik el igazi értelmüket.

Az 1952-ben a román hatóságok által szovjet nyomásra létrehozott MAT (Magyar Autonóm Tartomány), mely 1960-as – az etnikai arányok célzatos megváltoztatását hozó – átszervezését követően 1968-ig állt fenn Maros Magyar Autonóm Tartomány név alatt, a Székelyföld tömbmagyarságának nagy részét Marosvásár-

7 Csíky Bolidzsár: „Jagamas János tanár úr emlékére”. *Coralia Transsylvania*, 1998/3. A négy évtizeddel a történetek után papírra vetett – bár 1989 előtt nyilván publikálhatatlan – visszaemlékezésben a följjebb kiragadott két rövid passzus között igen érzékeny és szemléletes – és jelen tanulmány hátralévő részére nézve egyáltalán nem mellékes – megfigyelések olvashatók az ötvenes évek romániai magyar muzsikuskénti helyzetével kapcsolatban. Ebből a megfontolásból döntöttünk úgy, hogy Csíky írásának fennmaradó részét is közzé tesszük: „[1957-ben, Csíky másodéves zeneszerzés szakos hallgató korában Jagamas János] ’tanár úrnak’ merre szólíttatni magát: aki akkor volt Kolozsváron diák, tudja milyen bátorság kellett ehhez. És ahhoz is, hogy ne tartsa magát a szigorúan előírt (és ellenőrzött) tananyaghoz, melynek kereteit tudása jóval meghaladta. Azt akarta, mindenáron tanuljunk meg az általa szükségesnek tartottakat. Mindent. Hogy az erdélyi magyar zenének folytonossága, töretlensége legyen. Hogy tudjuk zenei anyanyelvünket. Ettől sem fáradtság, sem veszélyérzet, sem a kiszámított lassúsággal növekvő korlátozó szorítás nem tudta eltántorítani.

Pedig a veszély érzete nagyon is megalapozott volt. Véget ért a Magyar Művészeti Intézet működésének rövid időszaka, folyt a kizsorítódsi, akkor kezdett a kommunizmus ideológiája nemzetiesedni. [...] Jagamas tanár úr hatalmas mennyiségű dózisoskat mér ki nekünk, mintha érezné, hogy a magyar népzene nem sokára szűken fogják adagolni. ’58–59-ben a Mátyás-ház mellett álló régi Zeneakadémián ezt még tehetette, de egyik fő tevékenységi területén, a *Folklor Intézet*ben már sakkot kapott.

Az ’56 félelmeit átélő, a Temesvár és Kolozsvár ifjúságának pontokba szedett követeléseitől sápadó rezsim új nemzetiségi politikát dolgoz ki, ebben a börtön, az autodafé, a megbélyegzés napirenden van, diáktársaink közül többen eltűnnek. Jagamas tanár úr nem változtat a tananyagban, konok, de éber és feszült. [...] Még többet követel, a barokk zene idézet-példáit és a népdalokat ötven-száz adagokban kéri. E mennyiséget néha emésztetlenül hagyom, bár lassan kezdem megérteni e danse macabre valódi szövegkönyvét.”

8 Mészáros József: [Előszó], in: *A M. Á. Sz. N. E. 40 éve*, 4.

hely központtal magába foglaló közigazgatási egységként, egyszersmind a Kolozsvár környéki, illetve a partiumi szórványmagyarságot elszigetelő üvegházként-géttóként működött, azaz igazság szerint alig volt több a bukaresti adminisztráció sikeres szemfényvesztési manőverénél.⁹ Azonban az '56-os magyarországi események hatására elbizonytalanodó kommunista rezsim (lásd Csíky föntebb idézett nyilatkozatának a 7. lábjegyzetben közölt részét) 1957-ben úgymond gesztust tett a magyar kisebbség irányába azzal, hogy egy második intézményalapítási hullám beindítása mellett döntött (az elsőre, melynek keretében a Csíky által említett akadémiai *Folklór Intézetet*, illetve a rövid életű *Magyar Művészeti Intézetet* is létrehozták Kolozsvárott, 1948-ben került sor). Ezek az engedelmények azonban a Ceaușescu-diktatúra személyi kultuszának megerősödésével a '60-as évek végére látványosan okafogyottá váltak.

Mindezen fejleményeket kísérteties pontossággal tükrözi a MAT egyik prominens kirakat-intézményének sorsa is: az 1956–57-ben alakult *Állami Székely Népi Együttes* mindössze a történelmi konjunktúra négy éve alatt, 1961-ig viselhette eredeti nevét. Akkor a semlegesebb hangzású *Marosvásárhelyi Állami Ének- és Táncegyüttesre* változtatták azt, majd 1970-ben, az énekkarnak a *Marosvásárhelyi Filharmonióba* való beolvasztásával egyidejűleg jelent meg a *Maros Művészegyüttes* elnevezés, amelyet az Electrecord kiadónál megjelent úgynevezett „nemzetiségi” lemezkiadványokon is használtak.

A szovjet politikai befolyás értelemszerűen a zenei fronton is érezte hatását. Ugyanis az első években a koreográfusként tevékenykedő, valójában csak a néptáncban jártas Haáz Sándor idejében, mint Pávai István írja, „természetesnek tartották, hogy a színpadon a tánc eredeti formáit honosítsák meg. Ez az irányzat azonban rövid életű volt, mert az együttes ideológiai vezetői a szovjet modellt, elsősorban a Mojszejev-együttes stílusát erőltették rájuk, ami a színpadi néptáncot a balett, az akrobatika, az öncélú látvány és hatáskeltés irányába mozdította el”.¹⁰ Mindemellett azonban az akkor Romániában létrehozott mintegy fél tucat népi együttes közül egyedül Marosvásárhelyen, már csak a műfaj, a magyar népzenei feldolgozás természetéből adódóan is, megpróbálták folytatni a Bartók és Kodály nevével fémjelzett *új magyar iskola* hagyományát is – több-kevesebb sikerrel. A „baráti országból” származó mintát illetően szimbolikus mozzanat, hogy az Állami Székely Népi Együttes bemutatkozó műsorán az autochton szerzők (a kolozsvári iskolaalapító zeneszerzős-professzor Sigismund Toduță és zeneakadémiai kollégája, Márkos Albert, valamint a marosvásárhelyi Birtalan József és Hubesz Walter)

9 A téma legújabb történettudományi összefoglalását lásd Stefano Bottoni: *Sztálin a székelyeknél. A Magyar Autonóm Tartomány története (1952–1960)*, Budapest: MTA Kisebbségkutató Intézet, Csíkszereda: Pro-Print Könyvkiadó, 2008. Az *Állami Székely Népi Együttes / Maros Együttes / Székely Népi Együttes* történetére vonatkozó megállapításokat lásd a 129., illetve a 178. oldalon.

10 Pávai István: „Az erdélyi táncmozgalmak születése”. In: *Barozda 1976-2001*, Csíkszereda: Alutus, 2001. Online elérhetősége: <http://www.pavai.hu/index.php?page=134>. A szovjet modell, a Mojszejev-együttes új keletű táncutatói szakirodalmát lásd Anthony Shay: *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation, and Power* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2002), különösen a „The Moiseyev Dance Company: Ancestor of the Genre” című fejezetet (57–81.).

művei mellett voltaképpen túlsúlyba kerültek Bartók és Kodály, illetve Bárdos, Ligeti és Gulyás László, az akkoriban hasonlóképpen szovjet orientációt követő budapesti Magyar Állami Népi Együttes karmesterének népzenei feldolgozásai.¹¹

A Csíky népzenei feldolgozásainak létrejöttét motiváló második tényezőt a népdalénekes Tóth Erzsébet ismétlődő felkérései jelentették. A följebb már említett *Két csángó népdalt* követő népdalfeldolgozások ugyanis szintén – és szinte kivétel nélkül – a kivételes hangú adottságokkal és szakmai-művészi ambíciókkal megáldott énekesnő kedvéért íródtak. A színésznőnek tanult, de énekes-előadóművész karriert befutó Tóth Erzsébet nemcsak Bartók és Kodály dalait tartotta repertoárján – Bartók-estjeinek műsorát a *Tíz magyar népdal* (BB 42), a *Nyolc magyar népdal* (BB 47), a *Falun*-ciklus (BB 87a) és a *Húsz magyar népdal* (BB 98) tételeiből állította össze –, hanem a kortárs erdélyi dalirodalom létrejöttében is kulcsszerepet játszott. 1958-ban Sárosi Bálint mutatta be Kodály Zoltánnak, s 1969-ben az énekesnő a népi együttes igazgatója lett.¹²

A fentiekben röviden fölvázolt intézményes és személyes indíttatás hatására az öntudatos ifjú komponista Csíky Boldizsár, akit kezdetben ugyan – ahogy erre ő maga manapság visszaemlékszik – „nagyobb feladatok” vonzanak, csakhamar ráébred arra, hogy a népzenei autenticitás és a zeneszerzői fantázia kereszttüzében történő alkotás valójában a legnagyobb szakmai kihívások közé tartozik. Így legkésőbb a *Görög Ilona* bemutatóját követően teljes jogú tagjává válik az 1960-as és 70-es években a marosvásárhelyi együttes köré csoportosuló zeneszerzői közösségnek. Az Állami Székely Népi Együttes házi zeneszerzői javarészt marosvásárhelyi illetőségűek voltak: az idősebb, de még a 20. század második felében is aktív zeneszerző-nemzedék tagjai közül Kozma Géza (1902–1986), Tróznér József (1904–1984), Chilf Miklós (1905–1985), a – pár évnyi szabadsággal kezelt – harmincasok generációjából: Birtalan József (*1927), Kozma Mátyás (1929–1994), Fátyol Tibor (*1935), Szabó Csaba (1936–2003), Csíky Boldizsár (*1937) és Hencz József (*1942). De bekapcsolódott a munkába a már említett Zoltán Aladár (1929–1978) is, valamint a kolozsvári Márkos Albert (1914–1981) és Terényi

11 A nyitóelőadásra, mely utólag az *Erdélyi képek* címet kapta, 1957. május 31-én került sor. Az est teljes műsora a következő volt: Kodály: *Jelige*; Bárdos: *Dana-dana*; S. Toduța népdalfeldolgozása román nyelven; Bartók- és Kodály-egyneműkarok, többek között Kodály: *Zöld erdőben*, *Hajnövesztő*; Ligeti György: *Régi magyar társastánckok*; Gulyás László: *Széki muzsika*; Bárdos: *Tréfás házastító*, *Tilinkós*; Birtalan József négy erdélyi népdalból összeállított szvitje; Márkos Albert–Domokos István: *Bihari vendégek*, táncszvit; Kodály: *Ecséri lakodalmas*; Hubesz Walter: *Vizsik a menyasszonyt*, székely lakodalmas játék, szövege Seprődi János gyűjtéséből. A rádió és televízió nyilvánossága előtt lezajló bemutatkozó produkció legjelentősebb kritikái visszhangját a zeneszerző Zoltán Aladár közölte, akkoriban a *Művelődés* című folyóirat szerkesztője, aki később, az 1958–59-es évadban a vásárhelyi népi együttes igazgatója lett. Zoltán a kor kötelezően propagandisztikus szellemében megfogalmazott beszámolójában az egyes számok recenziálásával párhuzamosan az együttes néhány frissen verbuvált tagjának élettörténetéről ugyancsak telivér termelési regényt ír. Zoltán Aladár: „A függöny felgördül”. *Utunk*, 12/24. (1957. június 8.) I., 8.; in: *A M. Á. Sz. N. E. 40 éve*, 8–13.

12 A művésznő rövid pályaképét lásd Kiss Ferenc: „Találkozásaim. Kerekes Tóth Erzsébet idén 80 esztendő”. *folkMAGazin*, 16/2. (2009. március–április) 22. sk. Online elérhetősége: http://folkmagazin.hu/mag/index.php?option=com_wrapper&Itemid=652.

Ede (*1935); a Bukarestben élő szerzők közül pedig a nemzetközi elismertségnek örvendő Oláh Tibor (1928–2002) és Winkler Adalbert (1930–1992), sőt – tovább tágítva a földrajzi és szakmai horizontot – még az erdélyi származású budapesti népzene kutató, Sárosi Bálint is jegyzett a vásárhelyi együttesnek készült népdalfeldolgozást.¹³

Könnyen érthető, hogy ebben az alkotói közegben intenzív viták zajlottak a népdalfeldolgozások mibenlétéről, azok műfaji, formai és hangszerelési sajátosságairól, miközben az együttes vonzáskörében alkotó zeneszerzők a kezdetektől fogva igyekeztek a mérvadó mintákhoz felzárkózni. Ebből a diskurzusból itt Csíky három további, a '70-es évekből származó nyilatkozatát közöljük, melyek az Együttes, illetve Tóth Erzsébet felkérésére írt műveivel kapcsolatos álláspontjának következetességét igazolják:

Zeneszerzői tevékenységem másik fontos oldala a népzenei irány, megjelenése a *Maros Együttes* munkájához kapcsolódik. A *Görög Ilona* című kamaraoperámat az együttes egy ballada műsor keretében mutatta be annak idején. Több tánc-, s főleg dalszvit tartozik még ebbe a kategóriába. Ezek a dalszvitok – Tóth Erzsébet énekesnő vitte sikerre őket – sajátos szint képviselnek a műfajban, hasonlóakat más intézeteknél nemigen lehet föllelni.¹⁴

Kapcsolatom az együttesrel a táncszvit, dalszvit, kóruszvit műfaji lehetőségeit érintette, és végigkísérte zeneszerzői működésem első tizenöt évét. E művek stílári és nyelvezeti kérdései ugyanolyan fontosak voltak számomra, mint a szimfonikus és kamarazene területe, így nem szorul bizonyításra, hogy zeneszerzői profilom kialakításában milyen aktív szerepet játszottak. Fölemlíteném itt a mai értékeléssel legjobbnak tartottakat: három táncszvit (szilágysági, gyimesi, vámosgálfalvi), hat népdalszvit (Tóth Erzsébetnek), a *Hervadj rózsám* című kóruszenekari szvit, a *Görög Ilona*-ballada (pantomim).¹⁵

Hogyan viszonyuljon műzenénk a népdalhoz? Szorosan. Eltérhetetlenül. Mint aki tudja, mit jelent a műzene éltető forrása és a zenei anyanyelv. Egyre erőteljesebben. Bartókian. [...] *Ez olyan fontos, hogy már nem is csupán zenei probléma* [kiemelés tőlem, N. G. I.]. Tudjuk, hogy egyfajta esztétika túl sokat hangsúlyozta nekünk a népművészet fontosságát, de a szerkesztőség kérdésére mégis azt válaszolom, hogy ez a kapcsolat elengedhetetlen feltétel, levegő, a műzene éltető eleme, valami, ami tudatos és ösztönös. A romániai magyar folklór népzenei ága termékenyítő erő, hangélmény, megoldás. Persze, csak művészi fokon, nem bojkázva, pentaton-naivitással egyszerűsítve, hanem *szellemében*, ahogy Bartóknak ez sikerült.¹⁶

Az utolsó, összegzésként is értelmezhető nyilatkozat az *Igaz Szó* című irodalmi folyóirat körkérdésére adott válaszként született az 1970-es Bartók-évben. Részben ezzel magyarázható a szöveg stílusának már-már szépirodalmi emelkedettsége. Másrészt, bár a szerkesztőség a romániai magyar műzenének a népzene-

13 Sárosi Bálint *Csíky népdalok* című feldolgozásának („Akkor szép az erdő”, „Es az eső”, „Szombaton”) a marosvásárhelyi területi rádióstúdió által készített felvétele CD-n is megjelent: DMR 070/4 *Erdélyi Népdalok 1.*: „Kicsi madár jaj de fenn szállsz”, Sepsiszentgyörgy: Dancs Market Records, 2004.

14 Lázár László: „Lemondott rólam, mint zongoristáról – Beszélgetés Csíky Boldizsár zeneszerzővel”. *Ifjúmunkás*, 1975/5., 4.

15 Csíky Boldizsár nyilatkozatát újraközi, az eredeti impresszuma nélkül Székely Dénes: *Táncol a székelly*, Marosvásárhely: Lyra, 2005, 130.

16 „Korszerű zeneszerzés – zenei anyanyelv”. *Igaz Szó*, 18/9. (1970. szeptember), 435–436.

hez való viszonyulásáról, illetve a korszerű zeneszerzés lényegéről kérdezett meg hét zeneszerzőt, Csíky válasza egyben a Bartók zenéjéhez fűződő bonyolult viszonyának legmegkapóbb szöveges dokumentuma lett.

A második nyilatkozatban említett, a népzenei feldolgozások komponálását felölelő tizenöt évnyi periódusra vonatkozólag megjegyezzük, hogy ha eltekintünk a korai *Két csángó népdaltól* (1958), illetve a legutolsó (a *Függelékben* közölt műjegyzékben az utolsó előtti) évfordulós-alkalmi jellegű, kései népdalfeldolgozástól (*Mind azt mondják*, 1997), a népzenei feldolgozás kategóriájába sorolható Csíky-művek *corpusa* tizenhét év alatt (1962–1979) keletkezett.

Mielőtt Csíky népzenei feldolgozásainak *pars pro toto*-elvű elemzésére rátérnénk, vizsgáljuk meg közelebbről azok kodályi orientációját, amire már följebb is utaltunk. Hogy Kodály kórusművei, a *Kállai kettős* és a – Kodály műveként emlegetett, de valójában Maros Rudolf által komponált – *Ecseri lakodalmas* a marosvásárhelyi népi együttes zeneszerzői közösségének is modellként szolgáltak, egymástól függetlenül több szakíró is leírta az intézmény és a műfaj történetének különböző korszakaiban.¹⁷ Ezért itt csak két apróbb stílári észrevételre szorítkozunk. Csíky

17 „A műsor első felének emelkedő vonala a *Bihari vendégek* című tánc-szvitben csúcsondott ki (zene: Márkos Albert, koreográfia: Domokos István). Ezt a műfajt nálunk kevésbé ismerik. A magyarországi Állami Magyar Népi Együttes kísérletezte ki, emelte művészi tőkélyre és vitte világsikerre. (Legszébb ilyen műsorszámuk az *Ecseri lakodalmas*.) A műfajnak tulajdonképpen nincs is neve, rossz terminológiával triós-formának szokták hívni. Lényegében amolyan népi 'Gesamtkunstwerk'-féleség, ami egyesíti magában az éneket, táncot és hangszeres zenét. Ez a párosítás logikusnak látszik, hiszen a népi gyakorlatban a tánc, az ének és a zenekar muzsikája többnyire elválaszthatatlan. Azonban a színpadi megvalósításban ennek is megvan a maga hátulütője, mert az igényesebb kórustételt könnyen elfedi a látványosabb tánc: ennek forgatagában másodrendűvé csökkenhet a zenei kifejezés szerepe. Az *Ecseri lakodalmas* arányainak egyensúlyát nagyon nehéz megvalósítani.” – Zoltán Aladár: „A függöny felgördül”. *Utunk*, 12/24. (1957. június 8.) 1., 8.; in: *A M. Á. Sz. N. E. 40 éve*, 11.

„Jó, hogy a táncházszellem – amin a hangszeres népzene és néptánc hagyományhú terjesztésén túl sok járulékos érték értendő még, legelsősorban a 'szövegösszefüggés', azaz a népzene környezete, a paraszti életmód és gondolkodásmód iránti felfokozott érdeklődés –, a táncházmozgalom jó szelleme a népzene továbbfejlesztésének és átlényegítésének bevált színpadi formáit is megtermékenyítette, de ne akarja azokat a színpadról lesöpörni. Amikor a népi művészet színpadi érvényesítésének 'köztes' módozatairól van szó, ne feledjük, hogy – még ha kimondatlanul is – immár klasszikus remekművekről is beszélünk, például a *Kállai kettős*ről.” – László Ferenc: „A megújulás kaptatóján. 25 éves a Marosvásárhelyi Népi Együttes”. *A Hét*, 13/24. (1982. június 4.) 8.; in: *A M. Á. Sz. N. E. 40 éve*, 100. sk.

„Fél évszázadra volt szükség, hogy a népdal, a mi tájaink hangzásvilága a hangversenyteremtől a lemezig, a zongorakiséretes daltól a szimfóniáig egyenjogú legyen a zenei életben minden más zenei elemmel. Ehhez a hatalmas és küzdelemtől nem mentes folyamathoz volt szükség a népdalfeldolgozásra. Arra az ezernyi formára, amely lehetővé tette, hogy a népdal mindenkihez eljusson az egyszerű harmonizált változattól a szimfonikus metamorfózisig. És miközben vertikálisan gazdagodott a népdalfeldolgozások műfaj-kincsesháza, rádöbentünk, hogy horizontális irányban is tenni kellene valamit: a népdal hatását a zenei élet centrumából a peremvidék távoli koncentrikus köreig kell kiterjeszteni. Így született meg a *Kállai kettős* nyomán azok az igényes, és néha már-már a művészi igénytelenség felé sodródó feldolgozások, amelyek milliókhoz igyekeztek elvinni népezenék megannyi gyöngyszemét. Az ötvenes évek vége felé ezen az úton is feltűnt a *merre tovább* vagy a *nincs tovább* tilalomfája. Bár a legelszántabbak tovább mentek a régi úton, az új út megkeresésének parancsoló szüksége a zenei alkotás égető, napi problémájává vált. A nagy pezsgés után beállt a szélcsend.

(folytatás a következő oldalon)

a *Szvit csángó népdalokból* című táncszvitjének hangulati csúcspontjain szöveg nélküli, a hangzót éneklő kórust alkalmaz – nyilván Kodály kórusait szem előtt tartva. Másrészt, ismét csak a *Kállai kettősre*, tehát arra a népdalfeldolgozásra utalva, melyet Kodály 1951-ben az akkor alapított Magyar Állami Népi Együttesnek ajánlott, megjegyezzük, hogy kollégáihoz hasonlóan Csíky is átvette a Kodály-kompozíció három egybekomponált részéből, illetve egyenként 3-6 strófából álló formáját, valamint a hagyományos cigányzenekarra alapozott úgynevezett *népi zenekart*. Az utóbbiban a vonóskvintett (esetleg -szextett)¹⁸ mellé három klarinét, két cimbalom (esetenként további fúvósok: fuvola, két kürt és ütősök) csatlakoznak. Hogy mindez milyen közel áll a Kodály teremtette hagyományhoz, az az alábbi táblázatban is látszik:

Magyar Állami Népi Együttes, Budapest 1961 ¹⁹	Magyar Állami Népi Együttes, Budapest 1974 ²⁰	Marosvásárhelyi Állami Székely Népi Együttes 1956 ²¹
1 prímás, 6 prímhegedű, 2 terchegedű, 1 kontra, 2 brácsa, 2 cselló, 2 bőgő, 2 cimbalom, 2 klarinét, 1 furulya (tematikus táncoknál oboa, kürt, ütőhangszerek)	7 első, 3 második, 2 harmadik (kontra) hegedű, 4 brácsa, 3 cselló, 3 bőgő, 2 cimbalom, 3 klarinét, 1 kromatikus furulya	13 hegedű 2 brácsa, 2 cselló, 2 bőgő, 2 cimbalom, 2 klarinét 1 fuvola

Az 1968-as *Mezőségi népdalok* harmadik része egy gyors zárótétel, mely négy népdalstrófát tartalmaz. Az elsőt előjáték-jelleggel a hegedűk intonálják, a másodikat és harmadikat az énekes szólista. Az utolsót a cimbalom, illetve a mélyvonó-

Az ifjú generáció úgy fél évtizede megtalálta a már régóta áhított új utat: vissza a népdal eredeti, hamisítatlan világához. Mint minden új irány, ez is szkeptikusan néz a lassan elhagyottá, járhatatlanná váló régi útra. Erősen hajlamos elfeledkezni a megtett út rendkívüli fontosságáról: nélküle az új út aligha lenne járható. [Ha] a megtett út termékeit, a java termést immár a népdalfeldolgozás klasszikus értékeinek tárházába helyezzük, hatásuk, életképességük aligha csökken majd az idő múlásával.” – Terényi Ede: „Népdaltól a népdalfeldolgozásig”, *Utunk*, 38/33. (1983. augusztus 19.) 6.; in: *Zene – költői világ*, Kolozsvár: Graficolor, 2008, 167. sk.

18 Például a *Válaszúti népdalszvit*ben, ahol a vonósszextett harmadik hegedűszólamának megnevezése az autográfban: *Vlni. III Kontra*.

19 Horváth Vince (közr.): *A Magyar Állami Népi Együttes*, Budapest: Corvina, 1961, VII.

20 Gulyás László: „A zenekar”. In: *A Magyar Állami Népi Együttes*, Budapest: Corvina, 1974, 17. – Erről a témáról pár éve ezt írták Budapesten: „Az együttes zenei kíséretét – Kodály javaslatára – hagyományos cigányzenekarra alapozott, de az együttesi feladatok érdekében kissé átalakított (klasszikus zenszerekkel kibővített), úgynevezett ’népi zenekar’ látta el, Gulyás László irányításával”. – Sebő Ferenc (szerk.): „Az együttes fél évszázada”. In: *Hagyomány és korszerűség: a Magyar Állami Népi Együttes 50 éves*, Budapest: Hagyományok Háza, 2003, oldalszám nélkül.

21 [A Maros Autonóm Tartomány Népi Együttesének] *Verseny pályázat*[a], 1956. október 19., in: *A M. Á. Sz. N. E. 40 éve*, 64.

sok kezdik, majd az énekes zárja le. Csíky a szakaszok mindegyikét más-más faktúrába helyezi. A tételkezdet meghatározó harmóniai jellegzetessége a vonós kíséretben hallható, alig leplezett Cisz–C keresztállás, illetve a népdal és a kíséret közötti szűkített oktáv-feszültség:

Vivamente

1. kotta. Három mezőségi népdal, 1968. A III. tétel (Vivamente, „Úgy akartalak szeretni”) kezdete

A Kallós Zoltán által gyűjtött népi dallam eleve adott és – már csak Tóth Erzsébet kívánságának megfelelően is – megváltoztathatatlan volt, így a zeneszerzői kreativitás terepének a zenekari körülírás kínálkozott. Ám Csíky – kottapéldabeli, illetve az ahhoz hasonló további – harmóniai-kontrapunktikus fordulata jelentős mértékben eltértek a jó fülű, de csak középfokú zenei képzettséget magukénak tudható cigányzenész muzsikusokat²² foglalkoztató zenekar zenei ízlésétől, szokványos stílusától. E bartóki fogantatású harmóniavilág recepciójának árulkodó momentumaként értelmezhető, hogy – amint azt Csíky elmondásából tudni lehet – ezek a keresztállások olyannyira idegenül hatottak, hogy a cigányzenészek első reakcióképpen „kijavították” azokat. Sőt, némelyikük a Marosvásárhelyi Filharmónia zenekarának is tagja volt, ahol hasonlóan „járt el” Bartók 3. zongoraversenyének zenekari szólamaival.²³ (E próbatermi „javítások” természetesen nem zárták ki azt, hogy a marosvásárhelyi karmesterek – a Filharmóniánál Szalman Lóránt, a Művészegyüttesnél Szarvady Gyula – jóvoltából végül mind Bartók, mind Csíky kompozíciói adekvát előadásban kerüljenek a közönség elé.)

A *Mezőségi népdalok* harmadik tétele előjátékának faktúrája és harmóniai szerkezete jóval absztraktabb formában köszön vissza Csíky egy másik művében. A *Régi erdélyi énekek és táncok* (1973) első tételéből származó alábbi rövid részletben a

22 A *cigányzenész* fogalmát elsősorban nem a származási-etnikai kritérium, hanem a sajátos „naturista” (a kottaolvasást nélkülöző) zenélési tradíció által véljük manapság behatárolhatónak.

23 Neveik és fotóik megtekinthetők *A M. Á. Sz. N. E. 40 éve* kötet oldalszám nélküli első mellékletében (Az első 25 év tagsága).

„Mint sír az fehér hattyú” dallam szól – gamma-akkordokkal alátámasztva. Az első hegedűk és a csellók (illetve a bőgők) közötti szűkített terc-távolságon kibontakozó *per arsin et thesin* típusú imitáció pedig újabb szűkített oktávokat eredményez a két melodikus szólam között:

Agitato

The image displays two systems of musical notation for a string and woodwind ensemble. The first system includes staves for Violin I (I), Violin II (II), Viola (Vle.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The second system includes staves for Violin I (I), Violin II (II), Viola (Vle.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The music is marked 'Agitato' and features dynamic markings such as *ff* and *ff non leg.*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks like accents and slurs.

2. kotta. Régi erdélyi énekek és táncok, 1973. I. tétel, 49–62. ütem

Persze a „Mint sír az fehér hattyú” dallam feldolgozása tágabb értelemben, népzene és műzene történeti összefonódását figyelembe véve, szintén népdalfeldolgozásnak számít. Azaz a Mezőségi népdalok és a Régi erdélyi énekek és táncok nem annyira műfajukban, hanem inkább a foglalkoztatott apparátus és az eltérő befo-

gadói közeg szempontjából különböznek egymástól. Erre az összefüggésre, hogy tudniillik a nyilvánvaló különbségek ellenére átjárás van Csíky népzenei feldolgozásai és koncertpódiumra szánt darabjai között (vö. Csíky második nyilatkozatát a 334. oldalon), Csíky egyik pályatársa, Terényi Ede is felfigyelt:

[a *Vitézi énekek* és a *Régi erdélyi énekek és táncok*] nem csupán önálló sziget [Csíky Boldizsár] eddigi alkotó munkásságában – mint ahogyan azt első pillantásra vélhetnénk –, hanem sok rejtett szál fűzi őket a *Csángó népdalszvit*hez vagy a *Barcsai* című kóruszenekari „szimfóniához”. És hogy az erdélyi zene múltjába való visszanyúlás nem zenei rezervátum keresése, arra éppen a feldolgozásmód derít fényt, hiszen a szerző stílusának jegyeit feldolgozásaiban éppúgy fellelhetjük, mint eredeti tematikájú műveiben. Csíky Boldizsárt éppen zenei nyelvezetének egyöntetősége jellemzi.²⁴

E gondolatmenet lezárásaként további kottapéldák közlése nélkül jelezzük, hogy a feldolgozás, pontosabban a zenekari kíséret szempontjából hasonló kompozíciós megoldást találunk az említett két darabbal nagyjából egy időben keletkezett *Széki dalszvit* ciklikusan összekapcsolt szélső tételében is; a *Gyimesi népdalok* első tételében (Commodo, „Elmennék én babám tinálatok egy este”) a vonósok mindkét irányú skálamozgása pedig mintha a jelen tanulmány elején, a Csíky új zenekari stílusának egyik képviselőjeként említett *Két zenekari darab* (1965) meghatározó motívumanyagához kapcsolódnék.

A *Kalotaszegi népdalok* első lassú tételében három népdalstrófa hangzik el. Az elsőt a vonóskar tercetnyai kísérik, a másodikat a népdal sorzáró motívumait ismételő textúra, a harmadikat pedig klarinétszóló színezi. Bartók *A népi zene hatása a mai műzenére* címmel tartott 1931-es budapesti előadását alapul véve kijelenthető, hogy Csíky kompozíciójában „a kíséret másodrangú dolog; nem más, mint keret, amibe a fődolgot: a parasztdallamot beléillesztjük”. Azonban különösen a 2. és 3. strófa érdekes harmóniáinak esetében az az érzése a hallgatónak, hogy ismét Bartók gondolatára utalva: „a parasztdallam csupán a mottó szerepét játszsza”, és a tételt valójában a kamarazenei faktúra primátusa teszi olyan különlegessé. Egyébként a bartóki asszociációt a *Kalotaszegi népdalok* harmadik gyors tételének (Molto allegro, „Ha’ te csóka, csicsóka”) hamisítatlan burleszkjellege által is alátámasztottnak véljük (3. kotta a 340. oldalon).

Az 1980-as évek elején a Maros Művészegyüttes is szembesült a népzene és néptáncot autentikus formában, azaz a zeneszerző, illetve a koreográfus beavatkozását eleve elvetve prezentáló táncház-mozgalom megjelenésének – csakhamar polémiahoz vezető – következményeivel. 1982 májusában, az együttes fennállásának 25 éves jubileuma idején még úgy látszott, hogy a régi és új megközelítésmódok, (mármint az eredetileg a parasztzenei előadásmódot városi helyszíneken reprodukáló, lassan azonban már a színpadra állítás gondolatával is eljátszó táncházas produkciók és az addig ismert, hagyományos népzenei feldolgozások) nem

24 Terényi Ede: „Arcképvázlatok. Csíky Boldizsár (Romániai magyar zeneszerzők VI.)”. *Igaz szó*, 31/7. (1983. július).

The image shows a musical score for a piece titled '3. kotta. Kalotaszegi népdalok, 1979, az 1. tétel ([Andante], „Te kis madár, ki elhagytál”) lezárása (3. népdalstrófa)'. The score is arranged for a symphonic orchestra and includes a solo part. The instruments and their parts are:

- Cl. in B \flat / in B \flat :** Melodic line with dynamics *p* and *mf*.
- Zimb.** (Timpani): Rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *p*.
- Solo:** Solo part with the instruction 'Hasadj meg...'. Dynamics include *f* and *p*.
- Vni I. / Vni II. / Vle. / Vlc. / Cb.:** String sections. Violins I, Violins II, and Violas play sustained chords with dynamics *p*. Violoncellos and Contrabassos play a rhythmic pattern with dynamics *f* and *p*. The Cb. part includes *sfp* and *p* markings.

The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 6, and the second system covers measures 7 to 12. The key signature is one flat (B \flat), and the time signature is 4/4. The piece is marked [Andante].

3. kotta. Kalotaszegi népdalok, 1979, az 1. tétel ([Andante], „Te kis madár, ki elhagytál”) lezárása (3. népdalstrófa)

zárják ki egymást, azonban a táncházas stílus térnyerésével a hagyományos népdalfeldolgozások minden típusa lassan, de biztosan háttérbe szorult. Az együttes e tanulmány keretei között bemutatott történetének emez utolsó fázisát azért is tanulságos szemügyre venni, mert a végkifejlet Csíky népzenei feldolgozásaira is drasztikus hatást gyakorolt.

A negyedszázados ünnepek keretében az Együttes két díszelőadással lépett a nyilvánosság elé: a *Virágok vetélkedése* cím alatt futó „nosztalgiaelőadással”, mely az addig eltelt 25 év legsikeresebb műsorszámából válogatott, illetve a *Faluvégén muzsikaszó / Ünnepek a faluban* című, „a rég esedékes továbblépésre”²⁵ kísérletet tevő új műsorról, melynek másnapján szimpóziumot is tartottak a marosvásárhelyi Művelődési Palota kistermében *A népzene és néptáncok színpadra alkalmazásának módzatai* címmel.²⁶ A második díszelőadás műsorát szemlélve a pártutasításra patikamérlegesen kiegyensúlyozott etnikai arányokon túl (melyek persze az első est műsor-összeállításában is érvényesültek) az alaposan megváltozott, az autentikus előadásmód jellegzetességeit integrálni kívánó koncepció tűnik fel (lásd a Pávai István nevével fémjelzett 1–2. és 8. műsorszámot).²⁷ A produkció, illetve az egész fesztivál recenzense egyértelmű pozitívumként emelte ki az átkomponált műsor néprajzi hitelű keretecsekményét, s az autentikus néptáncgyakorlat alkalmazását a táncosokat az egyezményes mértani ábrákban mozgó koreográfia helyett; a forrásközelibb zenei megvalósítást pedig, melynek keretében egy hegedős-kontrás-bőgős trió került a színpadra, egyenesen forradalmi újdonságként értékelte.²⁸

Mindezek alapján azt hihetnők, a jubiláló művészegyüttes műsorpolitikájának a népzenei autenticitás irányába történő elmozdulása különösebb fennakadások nélkül, gördülékenyen zajlott le. A csakhamar bekövetkező fejlemények azonban nem éppen erre utalnak. Pár hónappal később Pávai István az Együttes – pontosabban: egyes zeneszerzők és koreográfusok – tevékenységéről az alábbi „leleplező” nyilatkozatot adta *A Hét*-nek:

Zenei szempontból leszögezhetjük, hogy több ilyen alkotás [próbálkozás, ha nem is bartóki szinten] született, különösen szólóénekekre és zenekarra írt népdalfeldolgozás. Sajnálatos, hogy ezek létrejötte sokszor nem az alkotó belső ösztönzéséből fakadt, hanem

25 László Ferenc: „A megújulás kaptatóján. 25 éves a Marosvásárhelyi Népi Együttes”. *A Hét*, 13/24. (1982. június 4.), 8.; in: *A M. Á. Sz. N. E. 40 éve*, 97.

26 *Negyedszázados tevékenység után* [műsorfüzet], Marosvásárhely: Maros Művészegyüttes, 1982. A kerekasztalmegbeszélés főbb közleményeit, Pávai István, Constantin Costea, Faragó József, Szenik Ilona és Bíró Zoltán írásait lásd *Művelődés*, 35/10. (1982. október), 22–28.

27 Az 1982. május 22-én a marosvásárhelyi Nemzeti Színház nagytermében megtartott bemutató teljes műsora: 1) Iosif Herța–Pávai István–Lőrincz Lajos: *A lúdvégi gazdát köszöntik a falubeliek*; 2) Pávai: *Kutasföldi táncrend*; 3) Ioan Corneliu Vasiliu: *Nagyküüllő-menti táncok*; 4) Fátyol Tibor–Domokos István: *Vajolai német táncok*; 5) Birtalan József–Domokos: *Szilágysági vendégek*; 6) Constantin Costea: *Avasi vendégek*; 7) Kozma Máttyás–Székely Dénes: *Nyárádmagyarósi táncok*; 8) Herța–Pávai–Lőrincz: *Lúdvégi páros táncok*. Forrás: Béres Katalin: „Huszonöt éves a Maros Művészegyüttes”. *Művelődés*, 35/7. (1982. július), 29.

28 László: i. m., 97–99. A kritika mondandójának legmagvasabb részét lásd a 17. lábjegyzetben, ill. vö. az ugyanebben a lábjegyzetben olvasható Terényi Ede-írással.

Tóth Erzsébet igényességének köszönhető, aki igyekezett saját repertoárját többnyire ilyen feldolgozásokból összeállítani. Ezért gyakran fordult legtehetségesebb zeneszerzőinkhez, és el is érte a kívánt eredményt. Zavarólag hatott viszont, hogy a többi énekesek népdalsokrai többségében hígtott stílusú feldolgozásban hangzottak el egyazon műsoron belül. [...]

Zeneileg az eredetiség kérdését akkor [az együttes alapításakor] még nem lehetett megoldani, mert az együttesnél alkalmazott többnyire cigányzenei műveltségű zenészek nem voltak alkalmasak a paraszti táncmuzsika eredeti hangulatának visszaadására. [...] Kialakult a táncszvit, a népi együttesek uralkodó műfaja, amely – a korabeli megfogalmazás szerint – néptánckultúránkat volt hivatott bemutatni, persze a „színpad törvényei”-hez alkalmazva. A színpad törvényeinek dogmája lehetővé tette, hogy a műfaj művelői teljesen önkényesen kezeljék az eredeti táncanyagot, mert minden bírálatot az erre való hivatkozással el lehetett hártani. [...]

Ami a harmóniát illeti: [a zeneszerzők] úgy gondolták, a népi kontrakíséret nem érdekes, primitív. Helyette kidolgozták a modális harmóniák „elméletét”, s a népdal, a népi tánczene harmonizálásában ezt alkalmazták. Hogyan alakult ki ez a neomodális szemlélet? A múlt században több olyan népdalkiadvány jelent meg, amely a kor (rossz) szokása szerint zongorakíséréssel ellátva közölte a dallamokat. Ezt már Bartók is bírálta, nemcsak azért, mert ezek a kiadványok nem tettek eleget a tudományos dallamközlés követelményeinek, hanem azért is, mert a zongorakísérek a népdal szellemétől idegen stílusban, a klasszikus-romantikus összhangzattan stílusában fogantak, amelynek egyik fő jellemvonása a funkcionális gondolkodás. A Kodály utáni zeneszerző nemzedék egy része úgy gondolta, hogy nagy elődei szellemében alkot, ha ezt a funkcionális harmóniát modálisra cseréli. Igaz, hogy Bartók és Kodály használt modális fordulatokat is (a mi zeneszerzőink egy része többnyire ezekből „inspirálódott”), de ők *egyéni* alkotásokat hoztak létre, ahol a népdal mellé („alá”) helyezett zenei struktúrák is fontos tényezők. Akik később is ilyen szellemben nyúltak a népzenehez, maradandó értékű alkotásokat hoztak létre, s nem azonosíthatók azokkal, aki egyszerű népdal-csokrokat harmonizáltak kimondottan az együttes számára (amely inkább cigányzenekarra hasonlító hangszer-összeállítású!),²⁹ vagy X-falusi táncszvit címen népies tánczenét írtak. Utóbbiak vallották, hogy a népzene leginkább a modális harmónia „illik”.³⁰

Kézenfekvő, hogy az egyébként a táncház-mozgalom mellett lándzsát törő népzene kutató Pávai, aki éppen a fentebb, részleteiben közölt interjúban az elsőként mondja ki, hogy „a népi kultúra, önmagában véve, minden alkotói hozzáadás nélkül is kultúra, sőt, sok helyen még ma is tömegkultúra, sokak számára zenei, mozgásművészeti köznyelv”, miért veti el „a népieskedő, revüs alkotásokat”. Jogosnak látszó kifogásai megfogalmazásakor Pávai István azonban nemcsak, hogy

29 Egy évvel később Breuer János is hasonló eszmefuttatást közöl a *Kállai kettős* népi zenekarával kapcsolatban: „De hát miféle cigányzenekarban muzsikál három klarinétos, két cimbalmos, népes vonóskar? Ismeri-e akár a hangszeres folklór, akár a népzene kar gyakorlata az osztott vonósszólamokat, intonál-e a gordonka dallamot? [...] A *Kállai kettős* együttese big band a népi zenekarok között, egy elképzelt, rekonstruált, bár valójában soha nem létezett nagy népi tánczenekar. [...] Akárcsak a *Marosszéki* és a *Galántai táncok*, elsősorban komponált műzene a *Kállai kettős* is, nem véletlenül figyelmeztet alcíme: „eredeti népdalok után”. – Breuer János: *Kodály-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 266. sk.

30 Somosdi Veress Károly: „Műalkotás, népi revü vagy eredeti néptánc? Beszélgetés Pávai Istvánnal”. *A Hét*, 13/44. (1982. október 29.), 2–3.

nem említi Csíky Boldizsárt³¹, hanem úgy tűnik, mintha ebben a gondolatmenetben Csíky inkább a szabályt erősítő kivétel szerepét játszaná, mint akinek népzenefeldolgozásai, amelyek ugyan felkérésre készültek, de többek között Jagamas János és Kallós Zoltán gyűjtéseire támaszkodnak, vitán felül állnak.³² Bár nem Csíky volt a Művészegyüttesnek dolgozó komponisták közül az egyetlen, aki Bartókot követte (Zoltán Aladár és Szabó Csaba például feltétlenül ebbe a csoportba sorolandó), ugyanott és ugyanakkor több olyan „revúzeneszerző” is tevékenykedett, akiknek koncepciója rohamosan elavult 1982-re. Végül is a Pávai által megfogalmazott művészi dilemma mint afféle belső bomlasztó erő a régi típusú népzenei feldolgozások korának hanyatlásához vezetett a Maros Művészegyüttes háza táján, amit a ’80-as évek második felének kemény diktatúrája is „elősegített”.

Miután az intézményes háttér lassú leépülésével megszűnt a Csíky Boldizsár-népdalfeldolgozások csaknem két évtizedes sorozatát életre hívó központi tényező, a zeneszerző a továbbiakban népzenei ihletésű absztrakt műveket komponált, melyekben a *Kállai kettős* stílusideálját felváltotta a népzenei stilizálás szublimált, Bartók nyomán megtalálni vélt útja. Az 1980-ban befejezett *Barcsay-kantáta* drámai cselekményt megjelenítő vokális nagyformája során Csíky áttételes formában közelít a Barcsay-ballada népi dallamához.³³ Bár az többször is elhangzik eredeti alakjában, a kompozíció egésze mégis csak a dallam egyes motívumaira, illetve ezek különféle származékaira épül. Csíky ugyanis itt arra szorítkozik, hogy „a fríg dallam jellegzetes fordulatait és az ezekből adódó harmóniai és kontrapunktikus lehetőségeket maximális sűrítettségükben fogalmazza meg”.³⁴

A szublimálás lehetőségei olykor egészen a szeriális vagy annak tűnő témáig terjednek. Általában véve Csíky két rokon stratégiát alkalmaz előszeretettel: az egyikben a népdalidézet az a kiindulópont, amelytől a kompozíció eltávolodik,³⁵ a másikban viszont éppen az utolsó mozzanat, mely a tétel narratívájának utolsó elemeként kristályosodik ki. Az utóbbi esetet példázza a négytételes *Divertimento*,

31 Pávai mindössze egyetlen pozitív példát említi a kérdéses interjúban: Birtalan József vonósnégyesre és vegyeskarra írt *Széki rapszódia*ját. Hogy a kirívóan igénytelen művek szerzőit nem nevesíti, abban egyrészt az erdélyi magyar kisebbségi egzisztenciára visszavezethető minimum-szolidaritás, másrészt azonban *A Hét* szigorú cenzúrázottsága játszott szerepet (a szöveg megjelenésekor 1982-t írunk!). Ugyanakkor Tóth Erzsébet és a „többi énekes” repertoárjának szembeállítása a Művészegyüttes produkcióit valamelyest ismerőknek a jelzésszerűnél nagyságrendekkel határozottabban közölt – volta-képpen kimondatlan – információkat.

32 Öt évvel korábban Pávai István a következőket írta a Csíky Boldizsár utolsó népdalfeldolgozását tartalmazó nagylemez ismertetőszövegében: „A feldolgozások egy része egyszerű harmóniai-ritmikai kísérletre szorítkozik, néhány esetben azonban a zeneszerzői hozzájárulás kihangsúlyozottabb (Winkler: *Négy dal a szerelemről*, Csíky: *Kalotaszegi dalok*, Hencz: *Szállj el fecskemadár*).” – Pávai István: *Füdd el jó szél, füdd el* [lemezkísérőszöveg], ST-ECE 02041. Electrecord Hangfolyókiadó Vállalat: Bukarest, 1977.

33 Az itt említett kompozíciók részletes elemzését lásd Németh G. István: *Csíky Boldizsár*. Szerk. Berlász Melinda, Budapest: Mágus Kiadó, 2003 /Magyar Zeneszerzők 25./, 17–18., 20–21.

34 Csíky Boldizsár műismertetése a *Barcsay-kantáta* magyarországi bemutatójára 1996-ban.

35 Ilyen például a *Szegény Szabó Erzsébet* című egyneműkar (2000) elején felhangzó homályos, bár sejtethetően népzenei idézet.

Canto solitario

Rubato, con passione
♩ = cca. 140

4. kotta. Triptico per clarinetto solo, a II. tétel (Canto solitario) kezdete³⁶

melynek fináléjában Csíky revelációszerűen, a legutolsó pillanatban mutatja meg, hogy voltaképpen az egész kompozíciót a Bartók által gyűjtött és feldolgozott *Angoli Borbála*-dallam köré szervezte. Csaknem azonos a szólóklarinétra komponált *Triptico* utolsó tételének esete: a *Gioco solingo* variációsorozatának legvégén elhangzó téma szintén az *Angoli Borbála*-dallam. A *Triptico* közbülső tételében a klarinét aszimmetrikus ritmusú mezősségi dallamot játszik, önmagát cimbalomszerű futamokkal kísérv, mintha csak a korábbi népdalfeldolgozások aranykorát idézné meg (4. kotta).

A harmóniai felépítést alfa-akkord-származékok adják, a formát a népdal egyetlen elhangzó strófája határozza meg, melyet cadenza, majd kóda követ.

Ez a stratégia nem mellékesen a befogadói oldalról nézve is működőképes, leg-
alábbis ezt illusztrálja a *Triptico* 2001-es budapesti bemutatójának koncertkritikája:

Az első tétel nem különösebben izgalmas etűd. A másodikban azonban az ember minduntalan titkot sejt. Mintha egy szó szerint ki nem mondott parlando „székely keserves” húzódna meg a háttérben. A harmadik tételben aztán a komponista leleplezi magát. A tétel sajátos variációsor, amelynek betetőzéseként jelenik meg a „téma”: Angoli Borbála dallama. A variációkba pedig akár az ismert ballada-történetet is beléhallhatjuk. Mint Schubert *Erlkönigje*, hol a narrátor semleges elbeszélését idézi a zene, hol a szereplők párbeszédét.³⁷

A Veress Sándor *Moldvai gyűjtése*³⁸ alapján, az ezredforduló tájékán komponált egyneműkarok³⁹ legfőbb jellemzője a strófikus kisforma és a kontrapunktikus szerkesztésre való erős hajlam.⁴⁰ A *De ez örök világ* című kétszólamú leánykarban Csíky a kettős ellenpont szabályait alkalmazza a népdalra (a formavázlaton és a kottapéldán a népdalt A, a kontraszobjektumokat B és C betű jelzi).

A (népdal)	B ^{var}	A ^{var}	B ^{var}	C ⁴
B (1. kontraszobjektum)	A ₅	C (2. kontraszobjektum)	C ^{var}	A ₅

Az ötstrófás kórusmű első két szakaszában az első kontraszobjektum jelenik meg, a harmadik szakaszban a második. A kompozíció érdekessége a negyedik strófában mutatkozik meg, ahonnan már hiányzik az eredeti népdal, és csak a két kontraszobjektum szól, mintegy a zsolttárok gondolatritmusos szerkezetét felidézve (*parallelismus membrorum*). Az egyszerű struktúra, melyet a három anyagnak a népdaltól egyáltalán nem idegen variációja tölt meg élettel, letisztult formában mutatja a népdalidézet és a zeneszerzői invenció harmonikus viszonyát (*lásd az 5. kottát a 346. oldalon*).

2001-ben svájci zenészek felkérésére Csíky három kamaraművet komponált.⁴¹ Az *Alla rustica* című háromrészes bőgőkvertett egy 30 évvel korábban, a *Széki népdalszvit*ben már feldolgozott magyar, illetve egy-egy román és horvát dallamon alapul. A mű ethoszáról sokat elárul, hogy a megrendelő, a berni illetőségű *I Salonisti*

36 A *Triptico per clarinetto solo* (2001) kottakiadása: Rosenheim: Stephan Korody-Kreutzer Clarinet Editions, 2001. A kottapéldában közölt 2. tétel teljes felvételét lásd <http://www.youtube.com/watch?v=MM02agKSzpg>. Bartha Géza, klarinét; Marosvásárhelyi Filharmónia, 2008. február 21.

37 Porrectus: „Aki él és mozog. Kortárs zenei hangversenyek a Fészek Klubban”. *Muzsika*, 45/2. (2002. február)

38 Veress Sándor: *Moldvai gyűjtés*. Közr. Berléz Melinda, Szalay Olga, Budapest: Múzsák Kiadó, 1989.

39 *Ehol én elmegyek* (Veress Sándor: *Moldvai gyűjtés*, no. 25, Klézse) női karra és zongorára (1998); *Piros két orcáját* [Azért szerettem vót] (Veress, no. 23, Bogdánfalva) a cappella női karra; *Nem megyek utána* [Elment az én rózsám] (Veress, no. 13, trunki csángó szövegre); *De ez örök világ* (Veress, no. 65, Trunk) (1998–2000); *Csak hívednek* [Ha én rózsá volnék] (háromszéki népi szövegre) (1998), kiadása: *Erdélyi Kórus* 2/3. (1999. október); *Szegény Szabó Erzsé* (Jagamas János gyűjtése, Lészped) (2000). Az utolsó öt műről Gráf Zsuzsanna vezényletével az Angelica leánykar készített felvételt: *Aranyszín köntösbe* CDA 03/01, 2003.

40 Vö. Mácsai János CD-ismertetőszövegével, *Aranyszín köntösbe* [Budapest:], 2003. 17–19.

41 *Alla rustica*. *Suita per canzoni popolari per quattro contrabassi* (2001); *Piccola musica ebraica per motivi transylvanici di Marmarosch* (2001) 2 hegedűre, csellóra, bőgőre és zongorára; *Három duó magyar népdalokra* (2001) hegedűre és brácsára.

A *p* Is-tenem, Is - te nem _____ szerel mes Is - te-nem _____ hogy kell e vi - lá got _____ búval el-től-te-nem _____ Gyar-ló világ kin-ját _____ szí-venem visel-em, gyar-ló vi-ág kin-ját szí-venem vi - se-lem _____

B *senza colore*
Ó - lste - nem, _____ Is - te - nem, _____ szerel - mes _____ Is - te - nem _____ Is - te - nem _____ Is - te - nem _____ sze - rel - mes _____ lste - nem _____

B *in rilievo*
Is-tem-nem _____ Is - te-nem _____ szerel - mes _____ Is-te - nem _____ hogy kell a _____ vi-lá-got _____ bú- val el - től-te - nem _____

A *ord.*
Is-tenem, Is - te - nem, _____ szerel mes Is - te - nem _____ hogy kell e vi - lá-got _____ búval el-től - te - nem _____ Gyar-ló világ kin-ját _____ szí-venem vi - se-lem gyar-ló világ kin-ját szí-venem vi - sel - nem

A *mf* *meno f* *p*
Egyes-ten-dő ket-tő _____ bú-val is el-te-lik, de ez ö-rök világ _____ soha el-nem te-lik _____ jobb lett volna nek-em _____ ne szí-lettem vol-na _____ hi - re-met ne-ve-met ne hal-lották vo-ha _____

C *f* *meno f* *p*
Is - tenem, Is-tenem, szerel mes Is-tenem hogy kell e vi - lá-got _____ búval el-től - te - nem _____ gyar-ló világ kin - ját szí - venem vi - sel - nem gyar-ló világ kin - ját szí - venem vi - sel - nem

B *mf* *p*
Is - te - nem, _____ Is-tenem, _____ sze - rel - mes _____ Is - te - nem _____ hogykell a _____ hogy kell a _____ vi - lá - got _____ bú - val el - től - tenem _____

C *mf* *p*
Egyes-ter-dő, ket-tő _____ búval is el-te-lik, de ez ö-rök _____ vi-lág _____ soha el-nem te-lik _____ jobb lettvo-ha ne-kem _____ ne szű-lettem vo-ha hi - re-met ne-ve-met _____ ne hal-lották vol-na _____

C *f* *p* *pp*
Is-tenem, Is - te - nem, szerelmes Is-tenem hogykell a vilá - got _____ búval eköl-te-nem gyar-ló világ kin-ját szí-venem vi-se-lem, gyar-ló világ kin-ját szí-venem vi - sel - nem _____ ó _____

A *f* *p* *pp*
Is-tenem, Is - te - nem, szerelmes Is - te-nem hogykell e vi - lá-got _____ búval eköl-te-nem gyar-ló világ kin-ját szí-venem vi-sel-nem gyar-ló világ kin - ját szí-venem vi-sel-nem _____

5. kotta. De ez örök világ (1998–2000)

kamarazenekar Csíky Boldizsár művét többek között Bartók- és Enescu-kompozíciók átírataival együtt tűzte műsorára.

A szintén háromrészes *Piccola musica ebraica* Eisikovits Miksa 1938–39-es Máramaros szigeti gyűjtéséből való haszid *niggunim*-dallamokat dolgoz fel.⁴² Az egyes részeken átívelő motivikus kapcsolatok és a komplex ellenpontos faktúrák jelenléte a népzene szublimáló-átlényegítő feldolgozásmód jeleit mutatja, ugyanakkor – és ez egyben a témáról jelenleg elmondható utolsó megfigyelésünk – a nagyforma és a terjedelem a 60-as, 70-es években készült népdalszvitnek formai felépítésének változatlan érvényességét mutatja Csíky zeneszerzői gondolkodásában.

42 A gyűjtésről lásd Eisikovits Mihály: „Éneklő Chaszidok között Máramarosban”. *Erdélyi Zsidó Évkönyv, 5708/1947–1948*. Cluj, 127–134. A feldolgozott dallamokat lásd: *Songs of the Martyrs. Hasidic Melodies of Maramureş*. Intr. Max Eisikovits–Moshe Carmilly-Weinberger, New York: Sepher-Hermon Press, 1980. – A máramarosi haszid dalokat alapul vevő *Piccola musica ebraica* egyik dallama megtalálható Eisikovits helyszínen készített jegyzetfüzetében, ugyanennek ének-zongora feldolgozását maga Eisikovits is publikálta: *Rondo sur des chansons populaires chassidiques de Maramureş. Piano Solo, à Magda Kardos*, Temesvár: Edition Moravetz, 1946.

Függelék

CSÍKY BOLDIZSÁR NÉPZENEI FELDOLGOZÁSAINAK JEGYZÉKE

A marosvásárhelyi zeneszerző-plejád tagjai a forma és az apparátus alapján különböztették meg a népzenei feldolgozások típusait. A bejáratott apparátusok a következők voltak: énekkar (*a cappella* vagy népi zenekari kísérettel); énekhang és zongora vagy kamarazenekar. A műfajmegnevezések (kóruszvit, táncszvit és dalzvit) azonos utótagjai pedig több népdal – egymást többnyire *attacca* követő – feldolgozására vonatkoznak. Hogy az alábbi műjegyzékben mégsem egészen pontosan ezt a nomenklatúrát követjük, annak az az oka, hogy a táncos vonatkozásokat a rendelkezésre álló forrásanyag alapján képtelenség megnyugtató módon tisztázni. Az alábbi műjegyzék a 2003-ban a *Magyar Zeneszerzők* sorozatban megjelent Csíky Boldizsár-kismonográfiánk műjegyzékének *Népdalfeldolgozások* alfejezetét egészíti ki az időközben elvégzett forráskutatás eredményeivel.

Rövidítések

App	előadóapparátus, hangszerelés	Ms	kézirat
B	bemutató	Mvh	Marosvásárhely
F	kereskedelmi forgalomba hozott hangfelvétel, ha másképp nem jelzem, a bukaresti <i>Electrecord</i> kiadványa	M. F. A.	A <i>Marosvásárhelyi Filharmónia</i> Archívuma, ahol jelenleg a <i>Maros Művészegyüttes</i> kottatára található
MM	1957–61: <i>Állami Székely Népi Együttes</i> , 1961–70: <i>Marosvásárhelyi Állami Ének- és Táncegyüttes</i> , 1970–: <i>Maros Művészegyüttes</i>		

A) Népdalszvitek énekhangra népi zenekari kísérettel

1. *Válaszúti népdalszvit* énekhangra és népi zenekarra, 1962. Kallós Zoltán gyűjtése.⁴³
B: Mvh, 1962. (Tóth Erzsébet, MM zenekara, vez. Szarvady Gyula).
Ms: 1) autográf a szerző tulajdonában, 25p. Címlap: *Három válaszúti népdal. Feldolgozás.* 2) másolat (M. F. A.) 25p.
App: Cl. 1-2 in B, 3 in A; Zimb.; Ms solo; vonósszextett.
F: 1) STM-EPE 0934/3 (Tóth Erzsébet, MM zenekara, vez. Szarvady Gyula.)
2) CD-felvétel: *Erdélyi Népdalok 2. „Megrakják a tüzet”* DMR 071/11 (2–3. tétel) Sepsiszentgyörgy: Dancs Market Records, 2004.
I. *Parlando* „Válaszúti sűrű berek” II. *Moderato con moto* „Kék ibolyát ültettem a pohárba” III. *Allegro molto* „Sárga murok, zöld retek, elmentek a legények”.

43 A második népdal felvételét lásd az MTA Zenetudományi Intézet honlapján található *Multimédiás adatbázisok* „Kallós Zoltán gyűjtései” feliratú könyvtárában <http://db.zti.hu/kallos/kallos.asp>. Lett. szám: 4694d. Válaszút, Kolozs megye. Gyűjtő: Kallós Zoltán, 1962.

2. *Két népdal* szopránszólóra népi zenekari kísérettel, 1964.
Ms: 1) autográf (M. F. A.) 9+1p.
 2) másolat (M. F. A.) 9+1p. Címlapon: *Két népdal szopránszólóra népi zenekari kísérettel.*
Partitúra
App: Cl. in B, Sopr. solo, Zimb., vonóskvintett.
 I. *Andante* „A vendégek a kapuba” II. „Azért szeretek én faluvégen lakni”.
3. *Minden madár társat választ* énekhangra és népi zenekarra, 1964. A három felhasznált népdalból az első Kodály, a második (moldvai) és a harmadik Kallós Zoltán gyűjtése.
F: STM-EPE 0934/5 (Tóth Erzsébet, a MM zenekara, vez. Szarvady Gyula).
 I. „Árva vagyok apa nélkül” II. „Csaplárosné rézablaka rózsával van kirakva”
 III. „Édes kicsi galambom”.
4. *Gyimesi népdalok* énekhangra és népi zenekarra, 1967. Kallós Zoltán gyűjtése.
B: Mvh, 1967. (Tóth Erzsébet, MM zenekara, vez. Szarvady Gyula)
Ms: autográf a szerző tulajdonában, 19p. Utolsó oldal: 1967. jún. 14.
App: Fl. (picc.), Ob., Cl. 1-2 in B, Cor. in F, Sopr. solo, Perc., Zimb., vonóskvintett
 I. *Commodo* „Elmennék én babám tinálatok egy este” II. *Allegretto* „Fenn a Gyimes völgyén learatták a búzát” III. *Allegro molto* „Nem ettem én ma egyebet”.
5. *Három mezősegi népdal* énekhangra és népi zenekarra, 1968. Kallós Zoltán gyűjtése.
B: Mvh, 1968. (Tóth Erzsébet, MM zenekara, vez. Szalman Lóránt).
Ms: 1) autográf a szerző tulajdonában, 10p. Címlap: *Három népdal (mezősegi) 1968.*
 2) másolat (M. F. A.) Címlap: *Három népdal 1968.*
App: Cl. in B., Zimb. ad lib., Sopr. solo, vonóskvintett.
F: 1) *Három népdal* STM-EPE 0934/2 (Tóth Erzsébet, MM zenekara, vez. Szarvady Gyula.)
 2) CD-felvétel: *Erdélyi Népdalok 2. „Megrakják a tüzet”* DMR 071/12 Sepsiszentgyörgy: Dancs Market Records, 2004.
 I. *Sostenuto* „Anyám mondta, menjek férjhez” II. *Commodo, accentuato* „Engem anyám úgy szeretett” III. *Vivamente* „Úgy akartalak szeretni”.
6. *Széki dalszvit* énekhangra és népi zenekarra, 1972.
B: Mvh, 1972 (Tóth Erzsébet, MM zenekara, vez. Szarvady Gyula)
Ms: autográf a szerző tulajdonában, 11+1p. Címlap: *Széki dalszvit 1972.*
App: Cl. in B, Zimb., Ms. Solo, vonóskvintett.
F: *Sziki népdalok* STM-EPE 0934/1 (Tóth Erzsébet, MM zenekara, vez. Szarvady Gyula.)
 I. *Moderato sostenuto* „Megengedje Szék városa” II. *Giusto moderato* „Itt is terem sok szép virág” III. *Allegro assai* „Elvesztettem sárga lovam patkóját”.
7. *Leányors*, 1978. S, Énekhangra és népi zenekarra.
8. *Trei cântece populare românești* [Három román népdal] énekhangra és népi zenekarra, 1978.
Ms: autográf (M. F. A.) szöveg nélküli énekszólammal. 5p.
App: Cl. in B, Zimb., [Soprano] solo, vonóskvintett.
 I. *Lento*, II. *Allegro ben ritmato*, III. *Presto*.
9. *Kalotaszegi népdalok* énekhangra és népi zenekarra Tóth Erzsébetnek, 1979.
 Az első (nem számozott) dallam Tóth Erzsébet vistai, a következő három Jagamas János kalotaszegi gyűjtése.⁴⁴
Ms: autográf (M. F. A.) 13p. Borítón: *Mezősegi dalszvit | Csíky Boldizsár | 1979.*
App: Cl., Zimb., [Sopr.] Solo, vonóskvintett.

44 A második (mérái) és a harmadik (inaktelki) népdalt lásd (Jagamas János, Faragó Vilmos ed.): *Romániai Magyar Népdalok*, Bukarest: Kriterion, 1974. 342., 27.

F: *Fúdd el jó szél, fúdd el*, ST-ECE 02041/3 (Tóth Erzsébet, MM zenekara, vez. Birtalan József.)

Recenzió: Terényi Ede: „Népdaltól a népdalfeldolgozásig” *Utunk*, 38/33 (1983. augusztus 19.) 6. = *Zene – költői világ* Kv.: Grafycolor, 2008. 167–168.

0 *Andante* „Tiszta búzát szedeget a vadgalamb” I. „Te kis madár, ki elhagytál”

II. „Húzzad, cigány, repedjen meg a húrod” III. *Molto allegro* „Ha’ te csóka, csicsóka”.

10. *Négy magyar népdal* tenor szólóra és népi zenekarra, s. a.

Ms: Másolat csak szólamokról: Ten. solo, Fl., Cl. 1-2 in B, Cor. in F, Zimb., vonóskvintett (M. F. A.)

I. *Ritenu*to „Elhervad a rózsza, melynek töve nincsen”; II. *Andantino* „Hej páva hej páva”;

III. „Hej, búra termett idő, ködnevelő szellő” IV. *Moderato* „Ej haj gyöngyvirág”.

B) Népdalszvitvek vegyeskarra népi zenekari kísérettel

1. *Szvit csángó népdalokból* vegyeskarra és népi zenekarra, 1964.

Ms: 1) autográf a szerző tulajdonában, 61p. Címlap: *Szvit csángó népdalokból | Vegyeskar-kiszzenekar | (Táncszvit)*.

2) másolat (M. F. A.) 48p. = az autográf 1., 4., 5., 3. és 6. tétele.

App: 1) az autográfbán Fl. (fl. picc.), Cl. 1-3 in B, Cor. 1-2 in F; Piston in B; SATB; Zimb.; vonóskvintett;

2) a másolatban: [Fl.], Ob, Cl. 1-2 in Sib; Fg, Cor. 1-2 in Fa; Cornetto in Sib; etc.

I. *Grave, ma non tanto* „A gyimesi hegyek kőből vannak rakva” II. *Allegro moderato*

III. *Moderato* „Este van, este van, de nem minden lánynak” IV. *Giusto non troppo*

„Új korában repedjen meg a csizmám” V. *Moderato* [hangszeres tétel] VI. *Allegro* [a másolatban: *Vivace*] „Megvirágozott a gyopár a gyimesi réten”.

2. *Szilágysági táncszvit*, 1967. Vegyeskarra és népi zenekarra.

B: Mvh, 1969. (MM).

3. *Kükküllőmenti néptáncszvit [Hervadj rózsám]*, 1971. Vegyeskarra és népi zenekarra.

B: Mvh., 1972. (M. F., vez. Birtalan Judit).

4. *Hervadj rózsám* vegyeskarra és népi zenekarra, 1971.

C) Különböző egyéb apparátust foglalkoztató népdalfeldolgozások

1. *Két csángó népdal* szopránhangra és zongorára, 1958.

B: Mvh, Tóth Erzsébet – ének, Kozma Mátyás – zongora.

Ms: másolat (M. F. A.) 6p. Címlap: *Két népdal*.

I. *Poco rubato ma non troppo lento*, „Búsul a madár az ágon”; II. *Poco più rubato*, „Rózsám ha nagy erdőn átmész”.

2. *Görög Ilona*. Kamara-opera pantomim-játékkal, 1966.

B: Mvh, 1967. március 28. (MM, koreográfia és rendezés: Kovács Ildikó, színpadkép és jelmeztervek: Szervátiusz Tibor, vez. Szarvady Gyula, rendező: Kovács Ildikó).

3. *Két népdal* a cappella vegyeskarra.

F: *Szivárvány havasán* EXE 01515/2, 1977. (Mvh. Filh. énekara, vez. Fejér Elemér)

I: „Este van, este van késő kilenc óra” 2: „Nincs pénzem, de majd lesz”.

4. *Mind azt mondják...* énekhangra és vonósnégyesre, 1997. (Tóth Erzsébetnek)

Kiadása: „Emléktár” (Mészáros József ed.): *A Marosvásárhelyi Állami Székely Népi Együttes 40 éve*. Mvh, 1997. Oldalszám nélkül.

F: Angelica leánykar, vez. Gráf Zsuzsanna. *Aranyszín köntösbe* CDA 03/01, 2003.

ABSTRACT

ISTVÁN NÉMETH G.

„THIS IS MORE THAN A MERE MUSICAL PROBLEM”

Folk Music as the Source of Boldizsár Csíky's Works

Romanian composer of Hungarian descent Boldizsár Csíky (1937) has written ever since 1958 compositions infatuated with Transylvanian folk music. This study presents through the rather extraordinary example of Csíky the way the entire school of Transylvanian composers from the 2nd half of the 20th century dealt with folk music. The analysis examines first Csíky's aesthetic beliefs in terms of the relationship between art music and folk music, which exhibit the features of an essentially conservative avant-gardism, being obviously modelled on Béla Bartók's music. Csíky's series of some 20 folk music arrangements (1962–1979) was exclusively commissioned by the Marosvásárhely (Tg. Mureş/Romania) State Folk Ensemble (and performed by singer Erzsébet Tóth). The study also includes an in-depth investigation regarding the history of this institution, which was founded in 1956–57, and during its heyday operated under the dual influence of the *Moiseyev Dance Company* of the USSR and of the *Hungarian State Folk Ensemble* of Budapest/Hungary. The latter opened in 1951 with, among other pieces, Zoltán Kodály's *Kálló Double Dance*, a composition that thus became the main model for the composers active in Marosvásárhely. Csíky stopped composing folk song arrangements once the *táncház* (dance hall) movement arose in the early 1980s, consequently the historical review of the *Marosvásárhely State Folk Ensemble* also deals with the polemics connected the representation of folk music and dance on stage without any artificial (compositional or choreographic) additions to them. The musical analysis demonstrates the subtle, though evident connections of Csíky's compositional methods used both in his folk song arrangements and his compositions intended for concert hall audiences. The final section takes a closer look at Csíky's abstract compositions written after 1980, including the *Piccola musica ebraica per motivi transsylvanici di Mar-marosch*, commissioned in 2001 by a Swiss chamber ensemble, which shows the validity of Csíky compositional methods developed during the period of his earlier folk music arrangements. Data on genre, scoring, manuscript sources, commercial recordings and performance history of the pieces can be seen in the detailed catalogue of Csíky's folksong arrangements at the end of the article.

István Németh G. (1978) studied musicology 1996–2003 at the Gheorghe Dima Academy of Music in Kolozsvár (Cluj/Romania) and 1999–2004 at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest. From 2004 he attended the Doctoral School in musicology of the Liszt Ferenc University of Music (PhD). In 2003 he became assistant research fellow at the Department for Hungarian Music History of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences in Budapest. He is currently preparing a doctoral dissertation in musicology on the subject of *Béla Bartók's Influence on Transylvanian-based Composers*. His publications are centred on issues of the Hungarian music history of the 19th and 20th century (*Magyar Zene, Studia Musicologica*).

Opera and Nation / Oper und Nation

Nemzetközi zenetudományi konferencia
Erkel Ferenc születése 200. évfordulójának tiszteletére

2010. október 28–30.

MTA Zenetudományi Intézet (Budapest, I. Táncsics Mihály u. 7.)

Október 28. (csütörtök)

10 óra – 13 óra

TALLIÁN, Tibor (Budapest): Originaloper – Nationaloper: Übersicht der ungarischen Opernproduktion der Erkel-Zeit

CSÁKY, Moritz (Wien): Musiktheater und transnationales Gedächtnis

KRAMER, Lawrence (New York): The Law of Genre and the Dream of Nation

GERHARD, Anselm (Bern): „Die nationalen Töne meines Vaterlandes“: *Die Fledermaus* als österreichische „National-Oper“?

15 óra – 18 óra

Szekció A

BOISITS, Barbara (Wien): Die Diskussion um die deutsche und italienische Oper in Wien im Revolutionsjahr 1848

ENGELHARDT, Markus (Rom): Verdi Rezeption in der Donaumonarchie

BAHR, Carolin (Jena): Zwischen den Nationen: Bewertungs- und Bearbeitungsmerkmale französischer Opernlibretti an deutschen Bühnen im mittleren 19. Jahrhundert

WALTON, Benjamin (Cambridge): Singing to the New World: The Invention of Italian Opera in Argentina

CHRISTOFORIDIS, Michael (Melbourne): Georges Bizet's Carmen and Fin-de-siècle Spanish National Opera

NIKOLAIDIS, Matthias (Berlin): »*Ricomincio a respirare l'aria di quei paesi*«

Zu einem russischen Naturalismus in Opern von Umberto Giordano und Franco Alfano (1898–1904)

Szekció B

GOLIANEK, Ryszard D. (Poznań): Politics, Music, Cosmopolitanism: The Operatic Output of Joseph Poniatowski (1816–1873) in Social and Political Contexts

FROLOVA-WALKER, Marina (Cambridge): A Ukrainian Tune in Medieval France: Perceptions of Nationalism and Local Colour in Russian Opera

MIKUSI, Balázs (Budapest): Minerva's Hat and the Emperor's Tailcoat: August Adelburg's Cosmopolitan "National Opera" *Zrínyi*

BELINA, Anastasia (Leeds): Opera, Nationality and Cosmopolitanism: A Cosmopolitan Among the Nationalists: Sergey Taneyev and His Opera *Oresteia*

KERTESZ, Elisabeth J. (Melbourne): Ethel Smyth's *The Wreckers*: A Cosmopolitan Voice for English Opera

ZVARA, Vladimir (Bratislava): Leos Janáček und die „slawische Katharsis“

Szekció C

MARKOVIĆ, Tatjana (Belgrade): Myth on the “First National Opera”

GREMLER, Martina (Bonn): Deutsche Nationalidole in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts

TUKSAR, Stanislav (Zagreb): The Idea of “National” in 19th-Century Croatian Musical Culture

CASCUDO, Teresa (La Rioja): Threatening Mountains: Agreements and Contradictions in the Search for a Basque and a Catalan National Opera

FILLER, Susan (Chicago): Yiddish Opera as Jewish National Theatre

Október 29. (péntek)

10 óra – 11:30 óra

Szekció A

COLAS, Damien (Paris): Questioning the ‘Frenchness’ of Rossini’s *Le comte Ory* (Paris, 1828)

GREENWALD, Helen (Boston): Verdi’s *Attila* as Festival Drama: Venice, Raphael, and the Rite of Christian Initiation

SZACSVAI-KIM, Katalin (Budapest): Die Erkel-Werkstatt: Die Anfänge der gemeinsamen Kompositionsarbeit

Szekció B

KATALINIC, Vjera (Zagreb): Die Opern von Ivan Zajc zwischen Nationalismus und Panlawismus

GABRIELOVA, Jarmila (Prag): Antonin Dvořák’s tragische Oper *Vanda*

12 óra – 13 óra

DÖHRING, Sieghart (Bayreuth): Zwischen kosmopolitischer Ästhetik und nationaler Verpflichtung: Giacomo Meyerbeer und seine Preußenoper *Ein Feldlager in Schlesien*

GOSSETT, Philip (Chicago): Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento

15 óra – 18 óra

Szekció A

ERKENS, Richard (Berlin): Die Nation als *dramatis persona*: Zur dramaturgischen Konzeption von Luigi Illicas und Alberto Franchettis Deutschland-Oper *Germania*

OTTOMANO, Vincenzina C. (Bern): Die Rezeption russischer Opern in Europa an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert

STEINMANN, Sinje (Berlin): Fostering European Culture at the Antipodes: Opera as a Carrier and Trigger of National Sentiment

DI PROFIO, Alessandro (Tours): *Aida*’s French Premiere at the Opéra in 1880

ZUR NIEDEN, Gesa (Rom): *Salome* und ihre Soldaten: Die französische Erstaufführung von Strauss' weltberühmter Oper 1907 in Paris

ANDER, Owe (Stockholm): The Swedish Opera and the Nation: Organizational, Economical, Ideological and Aesthetical Aspects on the Stockholm Opera 1770–1920

Szekció B

PIPERNO, Franco (Rome): Italian People's Musicality in Mme de Staël's *Corinne ou l'Italie*: Myth and Reality

IZZO, Francesco (Southampton): Opera and National Discourse at the Time of Italian Unification

TEDESCO, Anna (Palermo): National Identity, National Music and Popular Music in the Italian Musical Press, 1840–1890

ZAZZARONI, Annarita (Bologna): Reflections about the Creation of an Italian National Opera: Arrigo Boito, Gabriele D'Annunzio, Ferdinando Fontana and Giovanni Pascoli

SIOPSI, Anastasia (Corfu): Readings of Opera against National Theatre and Ancient Drama in Modern Greece: Projections of National Pride, Resistance against the 'Other'

MESTERHÁZI, Máté (Budapest): Die Umwertung der Idee der Nationaloper am Ende des 19. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts

Szekció C

BODER, Wolfram (Kassel): Zwischen nationalem Anspruch und lokalpolitischen Zwängen: Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen der Kasseler Opern von Louis Spohr

SIRATÓ, Ildikó (Budapest): Musical Genres on the Stage as Tools of National Identity: From 'Quodlibet' and 'Singspiel' to Operas and beyond... in 1800's on the National Stages

RICHTER, Pál (Budapest): 'Style Hongrois' and Hungarian Folk Music

SCHNEIDER, David (Amherst): Mad for her Country: Melinda and the Dramaturgy of National Representation in Ferenc Erkel's *Bánk bán*

SCHMIDL, Stefan (Wien): „Dort ist die ganze Welt noch rotweißgrün!“ Diskurse über Kollektive, Alteritäten und Nation in der Operette Österreich-Ungarns

STOLLBERG, Arne (Bern): Nationaloper im „Land ohne Musik“? Arthur Sullivans *Ivanhoe* und die Suche nach einem englischen Musiktheater

Október 30. (szombat)

10 óra – 11:30 óra

Szekció A

CYMBRON, Luisa (Lisbon): Between Italian Models and Romantic Drama: Portuguese Composers of the 1830–1850 Decades and the Search for a National Opera

LOOS, Helmut (Leipzig): Die deutsche monumentale Oper nach Wagner

EICHNER, Barbara (Oxford): From Bestseller to Box Office Hit: German Opera in the Age of Historicism

Szekció B

JACOBESHAGEN, Arnold (Köln): Rossini *ante portas*: Zur Charakterisierung des Nationalen in der Opernpublizistik des Biedermeier

SMART, Mary Ann (Berkeley): Verdi in the Era of Risorgimento

URBANCOVA, Hana (Bratislava): New Hungarian Style in the Process of Creation of a National Opera: Ferenc Erkel

12 óra – 13 óra

BERMBACH, Udo (Hamburg): Wagner als deutscher Nationalkomponist

TARUSKIN, Richard (Berkeley): Crowd, Mob, and Nation in *Boris Godunov*: What Did Musorgsky Think, and Does It Matter?

15 óra – 18 óra

Szekció A

BEK, Mikuláš (Brno): The Battle over Dvořák: The Opera *Jakobín* and the National Question

OTTLOVA, Marta (Prag): Probleme mit einem Nationalheld: Zu Bedřich Smetanas Oper *Dalibor*

RENTSCH, Ivana (Zürich): Nationale „Zukunftsmusik“? Bedřich Smetanas *Dalibor* und die Debatte um eine tschechische Oper

KRESIN, Axel (Berlin): *Jeanne d'Arc* – im Wechselspiel der nationalen Identität Frankreichs

LACOMBE, Hervé (Rennes): Georges Bizet and National Identities: Cultural Imaginary and Self-meaning

Szekció B

FAHRHOLZ, Merle (Biel–Solothurn): „Ein unglücklich Doppelwesen“: Heinrich August Marschners Oper *Hans Heiling* in der Debatte zur deutschen Nationaloper

POTTINGER, Mark A. (New York): Revolution, Fate, and the Art of History in France: Auber's *Gustave III* (1833)

SZERZŐ, Katalin (Budapest): *Toldi's Liebe*: Das ungarische Musikdrama von Ödön Mihalovich

WINKLER, Gerhard (Eisenstadt): Goldmarks *Königin von Saba*: Oper der Donaumonarchie

KRONES, Hartmut (Wien): „Nationalbewußtsein“, Rassismus und die Wiener Oper 1897–1938 (1955)

Az előadások angol, illetve német nyelven hangzanak el.

Az esetleges programváltozások, illetve az előadások tartalmi kivonatai megtalálhatók a Zenetudományi Intézet honlapján: www.zti.hu

Rendező: MTA Zenetudományi Intézet

Programbizottság: Sieghart Döhring, Franco Piperno, Tallián Tibor

Támogatója: Balassi Intézet

MŰHELYTANULMÁNY

Marczi Mariann

LIGETI GYÖRGY ZONGORAETŰDJEIRŐL I.*

A Ligeti-etűdök ars poeticája

Ligeti György zongoraetűdjei azok közé a remekművek közé tartoznak, melyeket már a zeneszerző életében siker és megértés övezett: számos előadást, lemezfelvételért meg a 20. század nyolcvanas éveitől a 21. század küszöbéig. Maga Ligeti fogalmazta meg, és interjúkban, koncertprogramok ismertetőfüzeteiben, CD-borítókön az érdeklődők számára is közzétette etűdjei ars poeticáját. Az őt ért hatásokról, ihletforrásairól, az etűdök legfontosabb jellegzetességeiről és keletkezésükről számolnak be ezek a szövegek, melyekből hármat idézek:

Hogyan jutott eszembe, hogy virtuóz zongoraetűdöket komponáljak? A kezdő lökést mindenekelőtt saját hiányos zongoratechnikám adta. Gyermekkoromban otthon egyetlen hangszerünk a gramofon volt. Faltam a zenét a lemezekről. Először tizennégy éves koromban tudtam a szüleimet rávenni, hogy zongoraleckéket vehessek. Mivel nem volt hangszerünk, nap mint nap ismerősökhöz jártam gyakorolni. Mire tizenöt éves lettem, végre béreltünk egy zongorát.

Oly szívesen lennék mesés zongorista! Sokat tudok a billentés finomságairól, frazeálásról, agogikáról, formálásról. És abszolút imádok zongorázni – de csakis magamnak. Hogy az ember tiszta technikát fejleszthessen ki, még kamaszkora előtt el kell kezdenie gyakorolni. Erről én reménytelenül lekéstem.

Etűdjeim tehát – eddig tizenhat, de még többet is szeretnék írni! – alkalmatlanságom eredményei. Cézanne bajban volt a perspektívával. Csendéletein az almák és körték mintha bármelyik pillanatban el akarnának gurulni. Meglehetősen esetlen ábrázolásában a terítő ráncai szinte merev gipszből készültek. És mégis, milyen csodát tesz a színek harmóniájával, az érzelmileg átlényegített geometriával, hajlékonysággal, tágassággal és a súlypontok eltolásával! Ez az, amit szeretnék elérni: a képességek hiányát professzionálizmussá alakítani.

Tíz ujjamat a zongorára helyezem és elképzelem a zenét. Amint lenyomom a billentyűket, ujjaim ezt a mentális képet utánozzák, de ez az utáncat nagyon pontatlan: egyfajta visszacsatolás alakul ki az elképzelés és a taktilis-motorikus végrehajtás között. Ez a visszacsatolási folyamat – átmeneti vázlatokkal gazdagítva – sokszor megismétlődik: malomkerék forog a belső hallásom, az ujjaim és a papírra vetett jelek közt. Az eredmény teljesen különbözően szól, mint az eredeti elképzeléseim: kezeim anatómiai realitása és a zongora billentyűinek elhelyezkedése átalakították fantáziaképeimet. És a megszülető

* Mostani és következő számunk „Műhelytanulmány” rovatában Marczi Mariann DLA disszertációjából közlünk részleteket (Liszt Ferenc Zeneakadémia, Budapest, 2008).

zene minden részletének összeillőnek kell lennie, a fogaskerekeknek egymásba kell kapcsolódnuk. Ennek a kapcsolódásnak a feltételei csak részben találhatók meg a képzeletben, részben a klaviatúrában rejlenek – ki kell tapasztalnom őket a kezemmel. Annak igazolására, hogy egy adekvát zongoraműhöz a taktilis megfogalmazások majdnem annyira fontosak, mint az akusztikaiak, a négy pianisztikusan gondolkodó nagy zeneszerzőt hívom segítségül: Scarlattit, Chopint, Schumannt és Debussyt. Egy chopini dallamfordulatot vagy kísérőfigurát nemcsak a hallásunkkal érzékelünk, hanem úgy is, mint tapintható formát, mint izomfelszülések egymásutániságát. Egy jól megírt zongorafaktúra fizikai élvezetet okoz.

Az ilyen akusztikus-metrikus élvezetek gazdag forrására lelhetünk számos afrikai kultúra zenéjében, a Szaharától délre. A több zenészből álló, polifón zenét játszó együttesek tagjai ugyanúgy játszanak xilofonon – Ugandában, a Közép-Afrikai Köztársaságban, Malaviban és más helyeken –, mint ahogy egyetlen előadó játszik a lamellofónon (mbirán, likembén vagy sanzán) Zimbabvéban, Kamerunban és sok más térségben. Ez vezetett engem arra, hogy a zongorabillentűkön hasonló technikai lehetőségeket keressek. Mélyen hálás vagyok Simha Arom, Gerhard Kubik, Hugo Zemp, Vincent Dehoux és számos más etnomuzikológus felvételeiért és elméleti írásaiért. Két meglátás volt fontos számomra: egyik a mozgásmintákról való világos gondolkodásmód (függetlenül az európai metrikus fogalmaktól), a másik, hogy két vagy több valódi szólam kombinációjából dallami-ritmikai alakzatok illúziója nyerhető (ezek az alakzatok hallhatóak, holott senki sem játsza őket), Maurits Escher lehetetlen perspektíváihoz hasonlóan.

További hatások gazdagítottak a geometria területéről (a modell-torzítás a topológiából és önazonos képek a fraktálgeometriából), ezen a téren sok ötletet köszönhetek Benoît Mandelbrotnak és Heinz-Otto Peitgennek.

És továbbá tiszteletem Conlon Nancarrownak! Gépzenorás etűdjeiből ritmikai és metrikai komplexitást tanultam. Ő mutatott rá, hogy létezik a ritmikus-melodikus finomságoknak egy olyan tökéletes világa, mely messze túlmutat az általunk eddig ismert „modern zene” határain.

A jazz-zongorázás, mindenekelőtt Thelonius Monk és Bill Evans költészete szintén nagy szerepet játszott. Az *Arc-en-ciel* majdnem jazzdarab.

Etűdjeim mégsem jazz vagy chopini-debussyi zenék, de nem is afrikaiak vagy Nancarrow-szerűek, és semmiképpen sem matematikai konstrukciók. Különböző hatások alatt és megoldások keresése végett írom őket, de éppenséggel amit komponálok, azt nehéz kategorizálni: se nem avantgárd, se nem tradicionális, nem tonális és nem atonális. És legkevésbé sem posztmodern, minthogy a múlt ironikus teatralizálása meglehetősen idegen számomra. Ezek virtuóz zongoradarabok, pianisztikus és kompozíciós értelemben vett etűdök. Egyen egyszerű ötletcsírákból nőnek ki és az egyszerűségből a nagyszerű komplexitásig vezetnek: úgy viselkednek, mint a növekvő organizmusok.¹

Ezekben az etűdökben zeneszerzői céljaim középpontjában a ritmikai artikuláció új koncepciója állt. A különböző sűrűségű ritmikai rácsok egymásra helyezésének ötletét először 1962-ben, a *Poème Symphonique 100 metronómra* című művemben valósítottam meg. A csembalóra írt *Continuum*-ban 1968-ban egyfajta „illúzióritmikával” kísérleteztem: az előadó nagyon gyors, egyenletes hangfolyamot játszik, de mi lassabb, szabálytalan ritmikai alakzatokat hallunk, melyeket bizonyos visszatérő hangok eredményeznek. Annak az optikai illúzióknak az akusztikus analógiájáról van szó, amit egy önmaga körül forgó

1 György Ligeti: „Études pour piano” – premier livre (1985), *Gütersloh*, 1990: 9-11. E fejezet valamennyi magyarul eddig meg nem jelent szövegidezetét a saját fordításomban közlöm.

sztroboszkóp-henger vonalmintázata generál. Az illúzióritmika ötletét 1976-ban fejlesztettem tovább *Monument* című, két zongorára írt művemben: mindkét zongorista hasonló zenei folyamatokat játszik, de különböző metrumban, mégpedig egy kettes és egy hármas metrumban. Mindamellet nem az ivesi réteg-heterogenitásról van szó, ellenkezőleg: lényeges, hogy a két zongora hangja teljesen összemosódjon. Az eredmény egészen zavaros poliritmika: a két egyszerű folyamat egymásra rétegzése szerfelett komplex struktúrát eredményez.

1976-ban, miközben kétzongorás darabjaimat írtam, még sejtelmem sem volt Nancarrow-ról, sem a szubszaharai afrikai zenéről. Mindig is érdeklődtem a képrejtvények, az érzékelés és képzelet paradoxonjai, a formálás és szerkesztésmódok, a fejlesztés és transzformálás bizonyos aspektusai, valamint a különböző nyelvi és gondolati absztrakciós szintek megkülönböztetése iránt. Továbbá nagyon vonzódtam Lewis Carrollhoz, Maurits Escherhez, Saul Steinberghez, Franz Kafkához, Boris Vianhoz, Weöres Sándorhoz, Jorge Luis Borgeshez és D. R. Hofstadterhez, és gondolkodásmódomra erősen hatottak Manfred Eigen, Hansjochem Autrum, Jacques Monod és Ernst Gombrich nézetei. A nyolcvanas évek eleje óta ezeknek az ösztönző érdeklődéseknek a listája Conlon Nancarrow gépzongorára írott nagy komplexitású zenéjével, Simha Arom közép-afrikai gyűjtéseinek felvételeivel és Benoît Mandelbrot érkészítő fraktáljaival bővült. Ez utóbbira Manfred Eigen hívta fel figyelmemet 1984-ben, mikor megmutatta nekem Heinz-Otto Peitgen és Peter H. Richter computer-generálta képeit.

Tévedés lenne azonban azt feltételezni, hogy zongoraetűdjeim ezeknek a zenei és zenén kívüli hatásoknak a közvetlen eredményei lennének. Érdeklődési köröm és ihletforrásaim felsorolásával egyszerűen arra a szellemi közegre akartam rámutatni, amelyben zeneszerzőként dolgozom. Zenémben nem található semmi, amit „tudománynak” vagy „matematikának” hívhatnánk, megtalálható benne viszont egyfajta kapcsolat a szerkezet és a költői-érzelmi képzelet között. Nancarrow gépzongorára írt pompás zenéje adta az impulzust, hogy azt kutassam, hogyan szólaltathatnának meg élő előadók hasonlóan komplex zenét, továbbá, hogy lehetséges-e *egyetlen* szólistára ilyen bonyolult poliritmikát bízni. A már ismert, de különálló területek egyesítéséből gyakran keletkezik valami minőségleg új. Így egyesítettem két különböző zenei gondolkodásmódot: az ütemekbe foglalható schumanni és chopini hemiola-képleteket és az afrikai zene additív pulzációs metrikáját. A késő középkori menzurálnótáció alapján a hemiola mint metrikus jelenség egy hat ütésből álló ütem kétértelműségén alapszik: ez az ütem egyaránt osztható három kettes illetve két hármas csoportra. A hemiola a legkedveltebb zeneszerzői fogások közé tartozott a barokk tánczenében (például a courante-ban) és mindenekelőtt a tizenkilencedik századi zongoramuzsikában. Az ugyanazon ütem egyidejű kettes és hármas osztásának egybecsengéséből kialakuló metrikai feszültség Chopin, Schumann, Brahms és Liszt zenéjének egyik legvarázslatosabb vonása.

Teljesen más metrikai kettősség található az afrikai zenében. A szó európai értelmében itt nincsenek ütemek, ehelyett két ritmikai szint fedezhető fel: egy alapréteg, amely gyors, egyenletes pulzálásokból áll, melyek nem számlálhatók, inkább érezhetőek, és egy fölé helyezett, időnként szimmetrikus, de gyakrabban aszimmetrikus képletekből álló réteg, melynek változó hosszúságú hangjai mindig az alap-pulzáció egész számú többszörösei. Elég furcsa, de kettes vagy hármas metrumot is lehet ütni ezekre a ritmusképletekre tapssal vagy például ütőhangszerrel. Ez az uralkodó metrikus kettősség – legalábbis elméletben – egyfajta hemiolát eredményez, mely ugyanakkor a gyakorlatban nem igazán létezik: nem jöhet létre valódi kettősség, mivel nincs ütemvonalakon alapuló metrum, nincsenek hangsúlyok, s következésképpen nincs hierarchia az ütések közt, csak a lágyan áramló additív pulzáció van.

Műveimre már az 1958–59-es *Apparitions* című korai zenekari darabomtól kezdve jellemző az ütemorientált metrum hiánya – az ütemeket és ütemvonalakat egyszerűen optikai segítségként használtam a lejegyzéshez. Egy olyan darabnál, mint a *Continuum*, ahol (tudatosan) próbáltam illúzió-ritmikát létrehozni, (öntudatlanul) közel jutottam a szubszaharai afrikai zenében magától értetődő ritmikai koncepcióhoz. Néhány közép-afrikai zenei példa későbbi tudatos megismerése vezetett 1985-ös zongoraetűdjeimben a hemiola-fogalom kiszélesítésének gondolatához, a háromszor kettő illetve kétszer háromtól tetzés szerinti, az ütemhatároktól többé nem függő időtartam-relációkhoz, mint például öt a háromhoz, hét az öthöz stb., valamint összetett képletekhez, amilyen például a hét az öthöz és háromhoz. Ezek egyikénél sem meghatározó tényező többé az ütemvonal.

Ami kiemelkedően új ezekben a darabokban, az a lehetőség *egyetlen* előadó számára, hogy képes legyen *több* egyidejű, különböző tempójú réteg illúziójának létrehozására. Az eredmény olyan zenei érzékelés, mely sem a hagyományos európai hemiolatechnikában, sem az afrikai poliritmikában nem volt lehetséges. Nancarrow ezt a gépzongora-tekerceket programozásával képes elérni, de ő mechanikus hangszerekre ír. Én másrésztől képes voltam kijátszani érzékelésünket és megvalósítani ezt, miközben élő előadónak írván, az európai hangsúlymintákat az afrikai pulzációra helyeztem. Az *Automne à Varsovie*-ben (6. etűd) például a zongorista egyenletes hangok egymásutánját játssza. A darab 4/4-ben van lekottázva, ütemenként 16 gyors ütessel (bár ez csak a kottában érzékelhető, mert az ütemhatárok nem hallhatók). Van továbbá egy rész a darabban, ahol a jobb kéz minden ötödik ütést, a bal viszont minden harmadikat hangsúlyoz. A hangsúlyok ezen összecsengő láncolatát úgy érzékeljük, mintha egyidejűleg két különböző tempójú dallamot hallanánk: a lassabb az ötös, a gyorsabb pedig a hármas csoportokból alakul ki. Az 5:3-as arány számtanilag ugyan egyszerű, de érzékelésünk számára túlságosan bonyolult: nem számoljuk az ütések, hanem két minőségileg különböző tempó-szintet érzékelünk. A zongorista sem számol játék közben, csupán a lejegyzéssel összhangban létrehozza a hangsúlyokat, az ujjak izomtónusából egy időbeli képletet érez, de a fülével egy másikat hall, éppen a különböző tempókból adódóan. Ezt tudatosan lehetetlen lenne megvalósítani.

A darab folyamán később vannak helyek, ahol egyidejűleg három-négy különböző tempó is létrejön azáltal, hogy a hangsúlyok nem csupán a két kéz között, hanem egy kézen belül, a különböző ujjak között is megoszlanak. Az anatómiai korlátokból adódóan úgyszólván hagynom kellett a darabot a tíz ujj billentyűzeten való elhelyezkedéséből létrejönni. Példaképpem, Chopin segített: a szellemi és költői tartalom, illetve a hangszer és a kezek anyagi természete nem kényszerítettek, nem kerültek ellentmondásba egymással, hanem ezek a technikai és anatómiai tényezők öntudatlanul előprogramozták zeneszerzői elképzelésemet. Az izomtónusból érzékelt, illetve a hallható képletek közti összhang hiánya a zongorista számára egyenesen érzéki örömforrás is lehet, a chopini egyszerűbb hemiola-formák vagy az én generalizált hemiolám előadásánál egyaránt.

Míg az *Automne à Varsovie*-ben a romantikus hemiola-technika és az afrikai additív pulzáció összekapcsolását a különböző egyidejű tempók illúziójának létrehozására alkalmaztam, ugyanezt a kombinációt az első etűdben, a *Désordre*-ben, amely ritmikailag talán még bonyolultabb, a metrikus rendből a rendetlenségbe való átmenet létrehozására használtam fel. A zongorista itt is egy koordinált, egyenletes pulzációt játszik mindkét kézben. Az erre a hangfolyamra helyezett szabálytalan hangsúlyok sora időnként párhuzamosan halad mindkét kézben, ezáltal a rend látszatát keltve. Azután a hangsúlyok az egyik kézben elkezdnek lemaradni a másik kéz hangsúlyai mögött, egészen addig, míg a metrikai viszonyok annyira összekuszálódnak, hogy már képtelenek vagyunk megkülönböztetni, hogy melyik kéz siet és melyik van lemaradva. Ebből a rendetlenségből azután fokozatosan visszatérünk a rend állapotába, ahogyan a kétféle hangsúly egyre közelebb kerül egy-

máshoz, s végül egybeesik a két kézben, ezen a ponton a ciklus újraindul. Itt ismét illúzióval van dolgunk: a zongorista csak a hangsúlyozás kottából olvasásával törődik, míg az egymás fölé helyezett rács tudatos beavatkozás nélkül szétcsúszik. A ritmikai transzformációk a hangsúlyok gyakoriságának elosztásából fakadnak, a rend és a rendetlenség ciklusai mintha automatikusan alakulnának ki.

A hat etűd egyenként és sorozatként is műsorra tűzhető. Ha az egész sorozatot adják elő, akkor a darabok eredeti sorrendjét be kell tartani, hogy ne rontsuk el a nagyforma felépítésének jelentőségét: például az *Automne à Varsovie* „összeomló” lezárása kódaként szerepel a teljes ciklus végén.²

Életem során mindig érdektelennek tartottam a dogmákat. Még felfedezetlen területeken úttörőnek lenni: ezt tartom a legnagyobb kihívásnak. A tanulás, melyet élő organizmusok, valamint állati és emberi társadalmak tanulmányozásából levonhatunk, az, hogy a komplex formák és szerkezetek rendkívül egyszerű folyamatokból épülnek föl.³

A Ligeti-etűdökről összefoglalóan

Ligeti György életművében többször felbukkannak etűdök. A zongorára, négy kézre komponált *Fünf Stücke* második tétele (*Polifon etűd*, 1943), az 1967–69-ben keletkezett két orgonaetűd (*Harmonies* és *Coulée*) és az 1983-as, a cappella vegyeskarra szánt *Magyar Etűdök* *Weöres Sándor* nyomán előzik meg a zongorára írt etűdök három kötetét (1985–2001). A zeneszerző zongoraetűdjei közt ritmikai tanulmányok, hangköztanulmányok, hangkészletekkel folytatott kísérletek, polifon, poliritmikus, polimetrikus szerkesztésű darabok sora állítja az előadót mentális gyakorlatok elé.

Ligeti stílusának talán legnyilvánvalóbb változása a ritmus új felfogásában áll. Mindig is érdekelte a hangzás illúziója, amely ritmikai téren két fő irányba mutat: a polimetrika és egy olyan poliritmika felé, mely egyidejű tempók illúzióját kelti.⁴

Mindezt a költői fantázia, a zenei humor, az egzotikum, a virtuozitás, a szigorú szerzői megkötésekkel ellentétbe állított jazz-szerű zenei szabadság és a nagy zongorakomponista elődök előtti tisztelgés szövi át. Ligeti lenyűgözően ír etűdjei ihletforrásairól (lásd az előző fejezetet). Ezeknél a szövegeknél tömörebben és érthetőbben nehezen lehetne szólni a jazz, az afrikai zene, a népzene, a romantikus hemiolatechnika és Debussy, Chopin, Schumann hatásairól a zenéjében. Az etűdök népszerűsége sokban múlt az ősbemutatók és a további koncertelőadások sikerén. Érdekes, hogy a tizennyolc etűdből kilencet Volker Banfield mutatott be, s a később az etűdjeiből Ligeti által is etalonnak tartott felvételeket készítő Pierre-Laurent Aimard csupán hat etűd ősbemutatóját játszotta. A szerző és Aimard közti együttműködés gyümölcsözőnek bizonyult; Aimard nemcsak a művek megszóltatásának előkészítése terén, de magában a kompozíciós folyamatban is fontos

2 Uó: *Études pour piano* (1985–1998), Gütersloh, 2000, 21–22.

3 Uó: „On meeting Steve Reich”. *African Rhythms*. CD-borító, Warner Classics, 2003, 10.

4 Stephen Andrew Taylor: *The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti's Late Style*. New York: Cornell University, 1994, 12.

szerepet játszott. „A zongorista Pierre-Laurent Aimard virtuóz játékanak hatására egy sor zongoraetűdöt komponáltam, annyira megihletett. Ezekben az etűdökben afrikai xilofonzenét transzformáltam.”⁵

Chopin, a sokszor említett példakép etűdsorozatai távoli rímekkel csengenek össze Ligeti sorozataival. Chopin szintén három kötetnyi etűdöt komponált, két teljes sorozatot tizenkét-tizenkét művel, és egy rövidebb (*Trois Nouvelles Études*, Op. posth.) sorozatot. Ligeti első két etűdkötete hat illetve nyolc műből áll, a harmadik kötet ennél is rövidebb, mindössze négy művet foglal magába. Ligeti az első kötet etűdjei közé két lassú darabot iktatott be (*Cordes vides* és *Arc-en-ciel*), akárcsak Chopin az etűdök első kötetében (No. 3. E-dúr és No. 6. esz-moll). Chopinnél a c-moll („Forradalmi”) etűd zárja az első sorozatot, Ligetiné a szintén politikai vonatkozású *Automne à Varsovie* áll az első kötet végén. Második etűdsorozatában Chopin és Ligeti is egyetlen lassú darabot illeszt a virtuóz etűdök sorába.

Több mint tizenöt év munkáját és a zeneszerző útjának lenyomatait tárja elénk Ligeti három kötetnyi etűdje. A három sorozat a káosztól a kánonig jut el: az első darab címe *Désordre* (Rendetlenség), a tizennyolcadik etűd címe *Canon*. A három sorozat építkezését és üzenetét kutatva akarva-akaratlanul is eszünkbe juthat a szabadkőműves jelmondat: *Ordo ab Chao*. Az etűdök kompozíciós technikájának vizsgálatakor kiderül, hogy Ligeti zenéjére is igaz az, amit ő maga az afrikai zenéről fogalmazott meg: „Megfigyelhetjük, hogy ebben a zenében a rend és rendetlenség bámulatosan keveredik, s ezek ötvözete végül egy magasabb szintű rend érzetét kelti.”⁶

Érdekes a darabok zárását megfigyelni. Az első sorozat első etűdje (*Désordre*) a zongora felső regiszterében végződik, záródarabjának (*Automne à Varsovie*) – Ligeti szavaival élve „összeomlásszerű” – befejezése a mély regiszterbe zuhan alá. A második kötet idilli, paradicsomi víziója, a pompázatos gamelán-hangzású *Galamb borong* képzeletbeli szigete éles ellentétben áll a *L'escalier du diable* szigetén uralkodó démoni hangulattal, mely a folytonosan a mélyből felfelé törekvő motívumok után a befejezéskor a zongora felső és alsó regiszterét egyszerre zengeti át, hogy aztán a *Columna infinita* végleg a fenti régiókba érkezzen el. Bizonyára túlzás lenne azt állítani, hogy ezek a darabok a pokolból a mennyekbe vezető spirális útvonalat járják be, ámbár a háttérükben meghúzódó apokaliptikus vízió tagadhatatlanul kibontakozni látszik. „A megszakadás, a vég, a végérvényes kihűlés és megmerevedés a legtöbb kompozícióban aprólékos gonddal ki van dolgozva.”⁷

A harmadik kötet etűdjei kánonok. A nyitódarab címe (*White on White*) talán nemcsak a fehér billentyűkre, a diatóniára és Malevics festményére vonatkoztatható

5 Eckhardt Roelcke–Manfred Stahnke: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*. Ford. Nádori Lídia, Budapest: Osiris, 2005, 148.

6 Ligeti György előszava, in: Arom Simha: *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. New York: Cambridge University Press, 1991, XVII.

7 Herman Sabbe: *Ligeti György. Zeneszerzés-fenomenológiai tanulmányok*. Ford. Szalay Marianne, Budapest: Continuum, 1993, 100.

tó, hanem a fehérség, letisztultság és rendezettség képzetét is sugallja. Ugyanakkor Ligeti gondosan ügyel arra, hogy utalásai sohase legyenek egyértelműek.

Programzene program nélkül, zene, mely asszociációiban kívülről táplálkozik, mégis tiszta zene. Idegen tőlem minden, ami direkt vagy egyértelmű. Imádom az utalásokat, a többértelmű kijelentéseket, a sokféleképpen értelmezhető, bizonytalan, rejtett jelentésű dolgokat. És zenémben számos figuratív asszociáció szintén többértelmű, látom, elképezelem és érzem ezeket, miközben zenét szerzek.⁸

A harmadik kötet etűdjeiben közös vonás, hogy lassú bevezető, korálszerű szakaszok jelennek meg bennük. A hit és alázat kifejeződése, visszanyúlás a régi zenei formákhoz (korál, kánon) érdekes ötvözetet alkot a modern zeneszerzői gondolkodásmóddal. „... Ligeti az idő múlásával, egyre bizalmatlanabbá válik a nagy rendszerekkel szemben. 'Nem vagyok guru – állítja. Nem akarok prédikálni, nem akarom megváltani a világot. Az utópiák mind idegenek tőlem.’”⁹

Ligeti etűdjei észlelésünk viszonylagosságára világítanak rá. A zeneszerző olykor több hangból álló, ide-oda futkározó hanghálózatokból látszatra teljesen statikus zenét szerkeszt, amely mikroszkóp alatt vizsgálva mégis tele van mozgással. Másfelől periodikusan gyors ritmusokat szorosan egymás fölé illesztve polimétrikus rácsokat hoz létre, egyfajta új statikus jelleg benyomását keltve ezáltal. Ligeti kompozíciói tele vannak hallást megcsaló effektusokkal. Olyan ritmikus-melodikus konfigurációk hangzanak fel, melyeket azonban mint ilyeneket egyáltalán nem is játszanak el, ugyanis két vagy több különböző szólam egymásra rétegzettségéből adódnak. Illuzórikus képződmények ezek, analóg módon Maurits Escher grafikáinak „lehetetlen” perspektíváival (1. kép a 363. oldalon).

Máskor pedig olyan hangokról van szó, amelyek a hangszer meghatározott frekvenciabeli keverékének interferenciájából adódnak, anélkül azonban, hogy a zeneszerző ezeket a hangokat leírta volna úgy, ahogyan mi halljuk őket (pl. *Der Zauberlehrling*). Ligeti zongoraetűdjei kitágítják észlelési képességeinket, felébrésztve reflexiók kedvünket. „Ám az illúziók, melyek oly fontosak [Ligeti] számára, és amelyeket oly gondosan szerkesztett, inkább hallhatók, mint láthatók, ezért hallanunk kell őket, hogy megértsük Ligeti zsenijének igazi mélységeit.”¹⁰

Ligeti a szinesztézia tulajdonképpeni képviselője a zeneszerzők között. Kompozícióinak hátterében minduntalan vizuális, taktilis és egyéb képzetek késztetése áll. „Ablak a gyermekkor régen elmerült álmvilágaira, melyeket furcsa puha kristályképződmények által szemlélünk (hiszen léteznek folyékony kristályok, valahogy így hallom én a zenét).”¹¹ Kvázi hangszobrokról van szó, melyek saját hang-szín-tereket hoznak létre. Ligeti olyasvalamit tudott megvalósítani zenéjé-

8 György Ligeti in conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself. London: Eulenburg Books, 1983, 102.

9 Richard Toop: György Ligeti. London: Phaidon Press Limited, 1999, 192.

10 Lois Svard: *Illusion in Selected Keyboard Works of György Ligeti*. DMA-disszertáció, Peabody Conservatory of Music, 1990, 133.

11 Owe Nordwall: György Ligeti. *Eine Monographie*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1971, 87.

vel, amit például E. T. A. Hoffmann szinte lehetetlennek tartott. „Akárcsak sejtetétek is e sajátos lényeket, ti, szegény, hangszeres zeneszerzők, kik agyongyötörtétek magatokat, hogy bizonyos érzéseket, mi több, eseményeket ábrázoljatok? – Hogyan juthatott ezetekbe egyáltalán, hogy egy, a szobrászattal éppenséggel ellentétes művészettel plasztikusan bánjatok?”¹²

A gyermekkori élmények nagyon fontos hatása érezhető a zongoraetűdökön is. Ligeti apja biokémikus kutató szeretett volna lenni, de nem volt lehetősége ezen a szakterületen tanulni. Egyik álma volt, hogy egy szigeten létrehoz egy laboratóriumot, ahol felfedezi az élet keletkezésének titkát. Ki is szemelt magának egy szigetet valahol az Adrián, Fiume közelében. De az álma természetesen nem valósult meg. Ligeti maga akarta valóra váltani az apja terveit: ő is tudós szeretett volna lenni, aki majd megfejti az élet misztériumát. A tudás és a csodás felfedezések lehetőségét magában rejtő távoli sziget mindvégig jelen volt Ligeti képzeletvilágában. Gyermekkorában kitalált egy titkos, képzeletbeli országot, Kylwiriát,¹³ amelynek a térképét is megrajzolta, s nyelvet, közigazgatási rendet dolgozott ki hozzá.

Egy utópisztikus világ volt ez, ahol nem létezik betegség és halál, tehát kórházak és temetők sem. Kylwiria lakói mind művészek és tudósok. Ligeti apja is hosszabb ideig foglalatoskodott egy utópisztikus regény megírásával, fiára ez is mély benyomást tett. Ha az etűdöket tekintjük, itt is felfedezhető a képzeletbeli világok, képzeletbeli népzenék jelenléte és az elvagyódás egy idilli világ után: a *Fanfares* etűdben a balkáni, karibi, illetve afrikai hatások, a *Galamb borongban* (a zeneszerző vázlataiban a *Les gongs de l'île Kondortombol* cím ötlete is szerepelt) az álgamelán zene, a *L'escalier du diable* mögött pedig Prospero mágikus szigetének ideája. Ligeti vonzalma a távoli tájak és egzotikus világok iránt szintén a gyermekkorból ered:

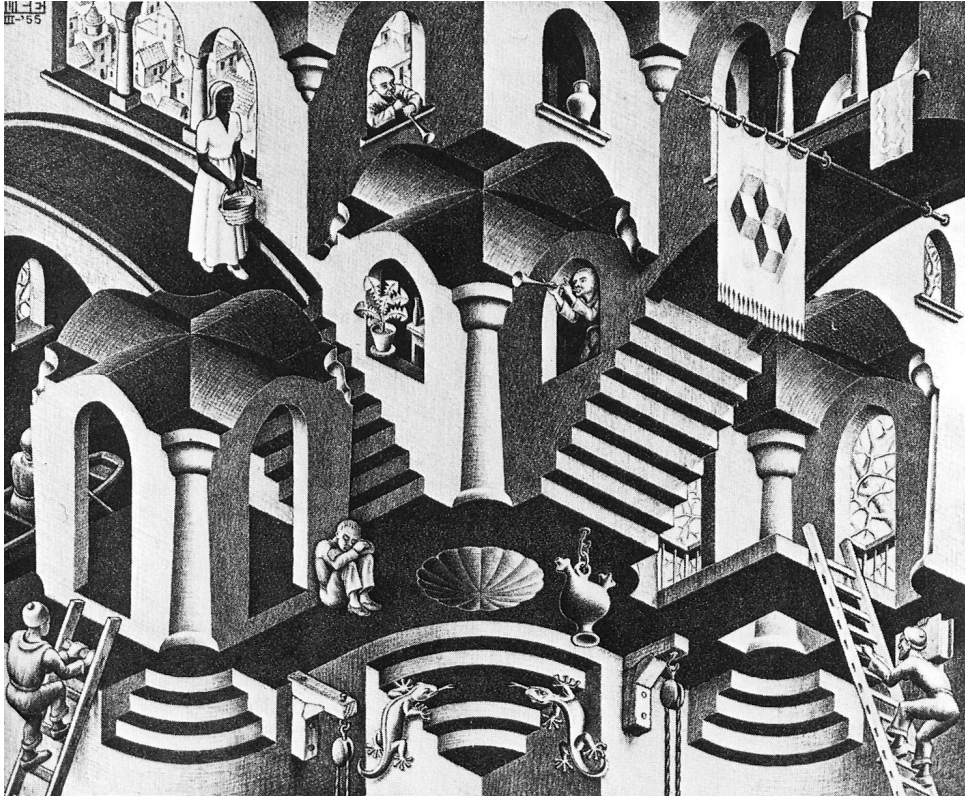
Én is gyűjtöttem a bélyegeket, ezáltal felébredt bennem az érdeklődés távoli földrészek iránt, ami azóta is megmaradt. [...] A legizgalmasabb bélyegek a Nyasszaföldről származtak. Elég nagy, háromszögletű bélyegek voltak, és zsiráfot vagy pálmát ábrázoltak [...] A bélyegek iránti érdeklődésem indított arra, hogy utánanézzek a földrajzi atlaszban, hol van Nyasszaföld. Mérheterlenül érdekelni kezdtek az idegen országok és vidékek. A világon máig két hely érdekel a legjobban: Afrika a Szaharától délre, és a Csendes-óceán szigetvilága, különösen Indonézia, Pápua Új-Guinea, a Salamon-szigetek és a Bismarck-szigetek. Ez utóbbihoz már annak idején is vonzódtam, mert annyira tetszett a térképen a szigetek alakja.¹⁴

Ligetire édesanyja szemészorvosi rendelője is hatással volt, a különböző színészlencsék és optikai eszközök, melyekkel optikai csalódásokat, térbeli torzításokat élhetett át, és kedvére kísérletezhetett. Különösen a sztereoszkóp érdekelte, amely két kép együtteséből egy háromdimenziós képet tudott létrehozni. Éveken keresztül ámulatban tartották Maurits Escher képei, a lépcsők, melyek sehová sem vezet-

12 E. T. A. Hoffmann: *Fantáziadarabok Callot modorában I. – Kreisleriana*. Ford. Horváth Géza, Budapest: Cartaphilus, 2007, 51.

13 Lásd még Wolfgang Burde: „Im Banne des imaginären Reichs 'Kilwiria'. Notizen zu graphischen Notaten György Ligetis”. *Neue Zeitschrift für Musik*, (?) 1993/1., 42–47., 182.

14 Roelcke–Stahnke: i. m. 18.



1. kép. Maurits Escher: Konvex és konkáv, 1955

nek, épületrészletek, melyek tükörképszerűen a fejük tetején állnak, kétdimenziós síkok, melyek váratlanul háromdimenzióssá válnak. Ligeti tér-zenéje hasonló imaginárius geometriát hoz létre a hallgató érzékelésében. Megdöbbentő perspektívák hirtelen változásai más-más világokba helyeznek minket, égbe vezető hangfolyamok (*L'escalier du diable*, *Columna infinita*) és nagy mélybe zuhanások (*Automne à Varsovie*, *Vertige*). Ligeti gyakran hivatkozik Lewis Carroll *Alice Csodaországban* című művére, s azokra a fantasztikus átlendülésekre és perspektivikus csúsztatásokra, amelyekben Alice-nak része van. Ligeti kusza tereinek hallhatóvá tett geometriája éppenséggel nem valami bizalomgerjesztő, sőt meglehetősen sok helyen kifejezetten kényelmetlenül borzongató. Minduntalan szembesülünk a fenyegetettség érzésével, egyfajta apokaliptikus világvége-hangulattal. Ligeti egy-két vázlatából világosan kitűnik, hogy számára a komponálás során a zenei dramaturgia és a hangzó térkonstrukció az alappillér. „Más darabokat kezdetben lerajzoltam, a *Volumina* esetében a végleges darab egy partitúra-rajz. Az ilyen grafikus partitúrák valaha divatban voltak, de én nem ezért csináltam, számomra ez módszer volt.”¹⁵

15 Uott 150.

Ligeti zenéjében a hálószerkezet elsősorban nem akusztikus, hanem konstruktív elképzelés. A pókháló szerkezete is foglalkoztatta, könyveket olvasott a különböző pókhálókról és egy svéd pók kutató kísérleteiről. Egyik gyermekkori álmát így idézi fel:

Kora gyermekkoromban egyszer azt álmodtam, hogy nem tudok eljutni biztos menedéknek számító rácsos kiságyamhoz; az egész szoba ugyanis tele volt valami vékony szálú, de sűrű és nagyon összekuszált szövevényel. Olyasmi volt ez, mint amikor a selyemhernyók a bebábozódáskor dobozuk teljes belsejét váladékkal befonják. Nemcsak én akadtam fenn ebben az óriási hálóban, hanem más lények és tárgyak is: óriási éjszakai lepkék és mindenféle bogarak, amelyek egy pislákoló gyertya fénykörét akarták elérni, nagy, nedves-piszkos párnák, hasadásaikon kilógó, rothadó tömésükkel, friss és megszáradt takonycsomók, hideg ételmaradékok és mindenféle hasonló szemét. A fennakadt élőlények minden mozgása remegést keltett, amely átterjedt az egész hálórendszerre, úgy, hogy például a nehéz párnák állandóan ide-oda himbálództak, és ez viszont megint csak az egésznek a mozgását fokozta.

Időnként az egymást kölcsönösen befolyásoló mozgások oly erőssé váltak, hogy a háló itt-ott beszakadt és néhány bogár váratlanul szabaddá lett. De rövidesen, elhaló züm-mögések közepette, újra csak beleakadtak a himbálódzó szövevénybe. Ezek az itt-ott fellépő váratlan események lassanként megváltoztatták a szövevény szerkezetét, mely egyre bonyolultabb lett. Itt kibogozhatatlan csomók alakultak, ott üregek, amelyekben az eredetivel összefüggő szövevényből származó cafatok ökörnyálként lebegtek. A hálórendszer változásai visszafordíthatatlanok voltak; egyetlen korábbi állapot sem jöhetett újra létre. Valami kimondhatatlan szomorúság rejtett ebben a folyamatban, a múltó idő reménytelensége és a megváltoztathatatlan múlt melankóliája.”¹⁶

Az etűdök némelyikének szerkesztésében ezt az álmot sikerült kifejezésre juttatni. Az állandóan mozgásban lévő szerkezet finom változásai mögött nagyon szilárd szabályszerűségek rejlenek.

De ez a polifónia, ez a kánonszerkezet nem hallható. Amit hallunk, az egyfajta szövevény, valami nagyon-nagyon sűrű pókháló. [...] Természetesen, mikor a művön dolgoztam, azt komponáltam, amit hallunk. De a technikai megvalósítás olyasmi, mint amit a kémiában tútelített oldatnak neveznek. Egy tútelített oldatban a kristály már benne van, de csak a kikristályosodás pillanatában látható meg. Ugyanígy, létezik tútelített polifónia, amiben benne van a polifónia „kristálystruktúrája”, de nem hallható. Azaz: a tútelített oldatnak a kikristályosodási pillanat előtti állapotát akartam megragadni.”¹⁷

Akár a gyermekkori élményekről, akár az illúzió és a valóság sajátos viszonyáról eszünkbe juthatnak az ifjú Adrian Leverkühn apjának kísérletei Thomas Mann *Doktor Faustus*ából.

A tartály, amelyben a kristályosodás végbement, háromnegyedrészt tele volt kissé nyálkás vízzel, tudniillik hígított vízüveggel, és a homokos talajból különféle színű növényekből alakult groteszk kis tájkép sarjadt, kék, zöld, barna hajtások tobzódó vegetációja, melyek algákra, gombákra, megtelepedett polipokra, moszatokra emlékeztettek, másutt kagylókra, természetbuzogányokra, fécskákra vagy faágakra, itt-ott meg éppenséggel állati

16 Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979, 33–34.

17 Uott 17–18.

vagy emberi vétagokra: soha életemben nem láttam ehhez foghatóan különös látványt; nem is elsősorban furcsa, zavarba ejtő kuszasága volt az, ami megkapott, hanem mélységes melankóliája.¹⁸

Ligeti szinesztéziás érzeteket keltő etűdjei a térbeliség mellett a vizualitás jezeit is hordozzák. Saját bevallása szerint már gyermekkorától színeket társított az egyes betűkhöz és a számjegyekhez is.

Például számomra az „idő” fogalma ködösen fehér, lassan és szakadatlanul folyik balról jobbra, miközben nagyon lágy „hhh” hangot ad. Ebben az esetben a „bal” lilás tónusú, fémes minőségű és hangzású; a „jobb” ezzel szemben narancs árnyalatú, bőrszerű és hangzásában tompa.¹⁹

Sőt, a színek az álmaiban is nagyon erősen jelen voltak, sosem álmodott fekete-fehérben, csak színesben, és a színek örülten színesek voltak, szinte szín feletti színek. Többször utal arra, hogy Maurits Escher grafikái, Bosch és Chirico festményei milyen nagy hatást gyakoroltak rá.

A gyermekkori zenei élmények, melyeket egy tekerős gramofonról, háromperces zenei részletekből élhetett át, szintén nyomot hagytak kompozíciós technikáján. Eckhardt Roelckével folytatott beszélgetésében kiemeli a „Törpék meneté”-t Grieg *Peer Gynt-szvitjéből*. Az állandóan ismétlődő dallam, a törpék feltartóztatlan közeledése, a térbeli hangzásélmény, mind nagyon fontos volt számára. És a rendkívüli zenei színeket felvonultató „Tűzvarázs” Wagner *Walkürjéből*. Ez a zene abszolút szinesztéziás érzékelésmódot ébresztett benne.

Végigtekintve Ligeti etűdjein számos egyéb, zenén kívüli kultúrterületekhez kapcsolódó ponttal is találkozhatunk

Eckhardt Roelckével folytatott beszélgetésében a zeneszerző említést tesz fizikai-kémiai tanulmányairól. Elbűvölte őt az az elképzelés, hogy a növényeknél a klorofil ugyanazt a szerepet tölti be, mint az állatoknál a hemoglobin. Mindenáron a hemoglobin rendszerének leírását akarta felfedezni, mert azt gondolta, ezzel megfejezhető az élet keletkezésének misztériuma. Később megjegyzi, hogy ha egy misztériumot kutatunk, nem találunk semmit, de ha részletkísérleteket végzünk, akkor nagy eredményekre juthatunk, és megláthatjuk a kis részleten keresztül az egészet, mint egy mozaikot.

A fraktál-elv időnként Ligeti gondolkodásmódjára és zenei szerkesztésmódjára is vonatkoztatható: ami kicsiben egész és tökéletes, az nagyban is ugyanúgy érvényesül, és a hasonlóság egyértelműen felfedezhető a rész és az egész között. „Ligeti állítása szerint mindössze két műve alapul szándékosan a kortárs matematika eredményein, az első zongoraetűd, a *Désordre*, mely „önazonos” – tudatosan a Koch-hópehely ismétlődő struktúráján alapul –, és a *Zongoraverseny* negyedik tétel, mely fraktális darab.”²⁰

18 Thomas Mann: *Doktor Faustus*. Ford. Szöllősy Klára, Budapest: Európa, 1977, 26–27.

19 György Ligeti: „States, Events, Transformations”. *Perspectives of New Music*, 31. (1993)/1., 26.

20 Richard Steinitz: „The Dynamics of Disorder”, *Musical Times*, 1996. May, 8.; lásd még „Ligeti in conversation with Heinz-Otto Peitgen and Richard Steinitz”, *Huddersfield Festival*, 1993. November.

Ligetit különösen lenyűgözte a magnézium kémiai vizsgálata. A magnéziumnak két kapcsolódási pontja van más atomokhoz, az egész állandóan vibrál, mert egyes elektronok nem csupán egy atomhoz tartoznak, hanem egyszerre többhöz is közösen, tehát a jelenség nem statikus. Ez egy dinamikus statika. A zeneszerző precíz technikával konstruálja meg azokat a kaotikus, vagy látszólag kaotikus folyamatokat, melyek elvezetnek észlelőképességünk határaihoz. „Világos, hogy kivételes képzelőtehetsége, valamint a modern matematika és fizika lenyűgöző eredményei iránti komoly elkötelezettsége segítségével Ligeti fontos új fejezetet nyitott a művészet és a tudomány kölcsönhatásának történetében.”²¹

Az etűdök témaválasztásának széles palettáján megjelenik az irodalom (Goethe balladája nyomán keletkezett a *Der Zauberlehrling* című etűd), az etnológia (*Fanfares, Galamb borong*), a szobrászat (*Columna infinita*), a festészet (*White on White*), a politika (*Automne à Varsovie*), a film (*À bout de souffle*), a zene (*Fanfares, Cordes vides, Canon*), más darabok címe jelképekre (inga, létra: *En suspens* és *L'escalier du diable*), különböző állapotok érzékeltetésére (*Désordre, Vertige*), az anyagszerűségekre (*Fém, Entrelacs*), természeti képre (*Arc-en-ciel*), zongoratechnikai elemekre (*Touches bloquées, White on White*) utal. A címek többnyire franciául szerepelnek egy-egy angol, német, magyar és román cím mellett. Ligeti erről így nyilatkozott: „Á, ezeket a francia címeket csak a manír kedvéért, spleenből választottam, mert jobban hangzanak.”²²

Számos oldalról közelíthetünk Ligeti zenéjéhez, de akármilyen részletességgel tanulmányozzuk is a műveit, nem vonatkoztathatunk el attól, hogy a hangok mögött kibontakozik a zeneszerző teljes személyisége. Ha a darabok üzenetére nyitottan hallgatjuk a zenéjét, akkor a zsenialitás, a humánus és a játékoság egyaránt megérinthet bennünket.

A Ligeti-problémát a következő kérdéssel foglalhatjuk össze: hogy jut el valaki ahhoz a komponálási gyakorlathoz, mely az intellektus és a fül számára egyaránt meglepéssel szolgál? [...] A nem hallható struktúra nem igazolja a hallható zenét, ám struktúra nélkül lehetetlen volna pontosan tudni, hogyan is kellene a zenének szólnia. Ligeti zenéjében a kontrapunktikus szerkezet célja itt válik egyértelművé: egy szabály, rejtett gondolat, de nem titok, melyet hajlékonyan és gondos körültekintéssel alkalmazhatunk az időbeli és térbeli dimenziókra.²³

Amit kihallunk Ligeti zenéjéből, az nem csupán egyedülálló formai beteljesedés és órásmesteri precizitás, hanem az a képesség is, hogy ismeretlen képzeletbeli teljesítményeket keltsen életre, a műveit hallgató és előadó embereket pedig hallóvá, látóvá, álmodóvá tegye.

21 Richard Steinitz: „Weeping and Wailing”, *Musical Times*, 1996. Augusztus, 22.

22 Roelcke–Stahnke: i. m. 77.

23 Jonathan W. Bernard: „Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti’s Problem and His Solution”. *Music Analysis*, 6. (1987)/3., 233.

ABSTRACT

MARIANN MARCZI

THE PIANO ETUDES OF GYÖRGY LIGETI

Work on the doctoral thesis (DLA) by Mariann Marczi discussing György Ligeti's piano etudes started in the spring of 2005 and ended in 2008. The central part of the thesis includes analyses of the three books of Ligeti's etudes, altogether 18 pieces. This number of the magazine features the chapter dealing with the ars poetica of Ligeti's etudes (the Hungarian translation of three Ligeti texts), and the chapter summing up the results of the analyses. The latter discusses the message of Ligeti's etudes, the influence of his childhood experiences on his compositional methods, and the importance of the sources of inspiration frequently mentioned by Ligeti himself. The author considered it important to highlight the following influences among the many: the works of Chopin, Schumann, Brahms, Liszt, Debussy and the folk music of the Balkans, from the European tradition; Central African, Javan, Sumatran, Gamelan, Cuban and jazz music, from non-European musical traditions; Conlon Nancarrow's etudes for mechanical piano, from contemporary music literature; Maurits Escher's graphics, from fine arts; the structure of mathematical fractals from science; and the works of D. R. Hofstadter from philosophy. (Analyses of two etudes will appear in the next number of *Magyar Zene*.)

Mariann Marczi (1977) began learning to play the piano at the age of four and in 1991 entered the class taught by Marianne Ábrahám and Gábor Csalog at the Béla Bartók Conservatory in Budapest. She received her Performance Artist Diploma and Master of Music degree in 2000 at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest under Professors Sándor Falvai, Péter Nagy and András Kemenes. She continued her postgraduate studies in Berlin at the Hochschule für Musik „Hanns Eisler”. She also took part in various master classes (György Kurtág, Zoltán Kocsis, Florent Boffard, and Pierre-Laurent Aimard). She completed her studies in 2005, studying in the Doctor of Music (DLA) department at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest. She has won prizes in several national and international competitions. She has played in the most important concert halls of Hungary and in almost all the countries of Europe. Her repertoire contains solo and chamber works from early baroque to contemporary music. Her name is associated with the first performance of some of the works in her repertoire. She regularly works together with contemporary composers such as György Kurtág, Zoltán Jeney, Gyula Csapó, Gyula Fekete, Nikolai Badinski, Ruth McGuire and Valerio Sannicandro. She focuses especially on music by J.S. Bach, Béla Bartók and György Kurtág. She teaches in the piano department of the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest.

VII. EURÓPAI ZENEI ANALÍZIS KONFERENCIA

2011. október 6-9., Róma

Accademia di Santa Cecilia,
Accademia Belgica,
Centre Culturel Français,
Österreichisches Kulturforum

Jelentkezéseket a zenei analízis
és/vagy zeneelmélet témakörében fogadnak el,
a következő prezentációs formákra:

élő előadások • poszter-prezentációk • panel-szekciók • workshopok

A konferencia általános téma-területei:

Formák és struktúrák a barokk kori Róma zenéjében

Új perspektívák Liszt és a klasszikus formák kapcsolatában,
születésének 200. évfordulóján

Zene és érzelem

Opera-analízis és operadramaturgia: új szempontok, új lehetőségek

Orális tradíció és analízis: népszerű zene, ethno- és afro-amerikai zene

Analízis és zeneoktatás

Zenei analízis 1600 előtt

Hangszín és textúra az 1945 utáni zenében

Repertoárok és módszerek

Zenei analízis és új technológiák

Történetiség és analízis: konfliktus vagy integráció?

A konferencia nyelve: olasz, angol, francia, német

Jelentkezési határidő: 2010. december 31.

Részletes tájékoztató és online jelentkezési lap: <http://www.gatm.it/>

RECENZIO

Kaczmarczyk Adrienne

VEZETŐKEL A BÁNK BÁN-LABIRINTUSBAN

Erkel Ferenc: Bánk bán. Opera három felvonásban.

Közreadta és bevezette: Dolinszky Miklós.

Erkel Ferenc Operái 3.

Közreadja a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete és az Országos Széchényi Könyvtár. Főszerkesztő: Tallián Tibor, Budapest: Rózsavölgyi, 2009.

Az ezredfordulón megindult Erkel-Operakiadás munkatársai jóvoltából a zeneszerző születésének 200. évfordulójára három opera vált elérhetővé tudományos igényű közreadásban. Az operaéletmű nyitánya, a *Bátori Mária* (1840) magától értődően lett az összkiadás kiindulópontja; 2002-ben adta közre Dolinszky Miklós és Szacsvai Kim Katalin. Az első operát a két főmű követte: a kronológiai rendben is második *Hunyadi László* (1844) Szacsvai Kim Katalin és Tallián Tibor előszavával, Szacsvai Kim közreadásában 2006-ban, majd a már 1844-ben beharangozott, de csak 17 évvel később bemutatott *Bánk bán* (1861) Dolinszky Miklós gondozásában 2009-ben.

A *Bánk bán*nal az Erkel-Operakiadás alighanem legnagyobb várakozás övezte kiadványa látott napvilágot. A szokásosnál is nagyobb érdeklődést az az 1990-es években kibontakozó diskurzus váltotta ki, amely Tallián Tibor 1993-as *Bánk bán*-tanulmánya¹ nyomán a reprezentatív nemzeti operává magasztosult mű eredetije és a Budapesten 1940 óta játszott verzió közötti eltéréseket firtatta. Mert bár a közönség előtt nem volt titok, hogy a *Bánk bán* a legutóbbi időig átdolgozásban került színpadra, a néhány kezdeti tiltakozástól eltekintve öt évtizeden át nem merült fel ellenvetés a változtatásokkal szemben. A jelenségre bizonyos mértékig magyarázattal szolgál a színpadi műfajok hagyományos létezés módja: az opera műfaja születésétől fogva ki volt szolgáltatva az aktuális előadóegyüttes személyi-anyagi feltételeinek; ennél fogva az átdolgozó csak megszokott jogával élt, amikor a társulat adottságaihoz adaptálta az előadni választott darabot. A tulajdonképpeni átdolgozások azonban az adaptálásnál mélyebben avatkoztak be az eredeti kompozícióba, ezért indoklásuk is alaposabb kellett, hogy legyen, legalábbis morális szempont-

¹ Tallián Tibor: „Meghalt Erkel – éljen Rékai? Plaidoyer az eredetiért”, I-II. rész, *Muzsika*, 36/7–8. (1993. július–augusztus), 5–12., ill. 6–11.

ból: az új verziót eredményező átdolgozásokat a különben nagyra becsült szerző érdekeire hivatkozva, helyesbítő szándékkal végezték. Jellemzően a 19–20. századi zeneszerző-közreadók attitűdje volt ez, akik szakmai fölényük biztos tudatában revidéálták-modernizálták közeli s távoli elődeik előadásra, megőrzésre s ezek érdekében (össz-) kiadásra méltónak talált alkotásait, színpadi és egyéb műfajokat egyaránt. Alapjában véve ilyen indíttatásból zenésítette meg Berlioz a *Bűvös vadász* prózai dialógusait, revidéálta Wagner egyebek közt az *Iphigénia Aulisban* című Gluck-operát, modernizálta Liszt Weber és Schubert zongorafaktúráját, s hangszerelte át Rimszkij-Korszakov, majd Sosztakovics a *Borisz Godunovot*. Erkel főművei az átdolgozások mindkét fajtájának áldozatul estek. Egressy Béni librettóit Nádasdy Kálmán költötte át, a *Hunyadi László* partitúráján Radnai Miklós eszközölt húzásokat, a *Bánk bán* zenei-dramaturgiai átalakítását Rékai Nándor végezte. Az átdolgozások recepciótörténetéből kiderül, sikerük éppúgy, mint megtagadásuk a korszellem függvénye; ha addig nem, a 20. század utolsó harmadában rendre felfedezték az eredeti verziók értékeit. A *Bánk bán* ősbemutatóján használt autográf partitúra és a hozzá tartozó szólamanyag alapján Oberfrank Géza együttese 1993-ban készített lemezfelvételt.² Az autográf zenei anyagához tartozó Egressy-szöveget azonban a közreadó, Bácskai György továbbra is az öt évtizedes gyakorlat „szentesítette” Nádasdy-átköltéssel helyettesítette. A felemás verzió létrehozása is jelzi, kellő tapasztalat híján könnyen eltéved, aki a *Bánk bán* eredetijének nyomába indul. Rátalálni az útra s végigmenni rajta az Erkel-Operakiadás munkatársaira várt.

A *Bánk bán* kritikai kiadásához vezető út első szakaszát az Operakiadás *spiritus rectora*, Tallián Tibor tette meg. Már említett, 1993-as tanulmányában Erkel és Egressy művének zenei-dramaturgiai konstrukcióját a Nádasdy-Rékai-féle verzióéval összehasonlítva kimutatta, hogy az átdolgozók félreértették az eredetit. Nem ismervén fel a *Bánk bánban* a 19. század első felének olasz és francia operamintáit, a darabot a század második felében kialakult politikai-epikus zenedráma tökéletlenül megvalósított példájának tekintették, s annak megfelelően próbálták korszerűsíteni. Feltehetően az Operaház két világháború közötti repertoárja inspirálta őket, mindenekelőtt az olyan művek, mint a *Simon Boccanegra*, a *Don Carlos*, a *Borisz Godunov* és az *Igor herceg*. Legalábbis ezek címszereplőivel hozták rokonságba Bánkot, amikor Erkel hőstenor-karakteréből – a nemzetkarakterológiai elképzeléseknek is adózva – „keményebb és magyarosabb” baritont kreáltak. Katona József drámájára hivatkozva bár, valójában ugyanezen operaminták alapján igyekeztek megnövelni a darabban a nemesi békétlenek és vezérük, Petur bán szerepét, ez utóbbit ráadásul a dramaturgiai szempontból ellenkező oldalon álló intrikus, Biberach zenei anyagából. Ezáltal azonban Egressy és Erkel alighanem legjobb egyéni dramaturgiai ötletét hatástalanították, nevezetesen egy jagói karakterű Biberach felléptetését Bánk ellen. Az átdolgozás politikai és zenetörténeti kontextusát feltáró és hibáit pellengérré állító szerző nem tagadja, hogy a *Bánk bán*nak szüksége lett volna

2 Előadók: Molnár András (Bánk), Marton Éva (Gertrudis), Kertesi Ingrid (Melinda) stb., Budapesti Filharmonikusok, Magyar Fesztiválkórus. 3 CD, Alpha Line Studio, 1993.

egy, a *Macbeth*en vagy a *Don Carlos*on elvégzethet fogható, mélyreható revízióra. Véleménye szerint azonban erre legfeljebb a kellő zenei tehetséggel és dramaturgiai érzéssel megáldott Erkel Ferenc lett volna képes és jogosult. A tanulságokat végül a következőképp összegzi:

A *Bánk Bán* átdolgozása megkísérli a lehetetlent – meg akarja csinálni azt az operát, amit Erkel Katona nyomán nem írt meg, abból, amit Egressyvel együtt megírt. A kezdeményezés néhány tétova lépés után nem vihető tovább, kudarcba fullad. Ahhoz elég messzire jut, hogy az eredeti mű szigorú és sajátos tartalmú konstrukcióját értelmetlenül összemorzsolja, valószínűleg anélkül, hogy egyáltalában tudatosította volna létezését.³

Miután az átdolgozók zsákutcájából visszavezetett Egressy és Erkel útvonalára, Tallián Tibor Dolinszky Miklósról bízta az út további szakaszát, az eredetivel való szembesülést és a végső műalak felmutatását.

Az „eredeti” meghatározásának – az autográfbeli és a végleges verzió megkülönböztetésének – problémája túlmutat az Erkel-filológián. A témával Dolinszky már évekkel az Operakiadás előtt, Haydn műveinek közreadójaként⁴ is foglalkozott. 1994-es esszéje, *Az Urtext mítosza*⁵ már címével sejteti, hogy írója szembehegyezkedik a 20. század második felében uralkodó, az autográfot minden más forrás fölé helyező gyakorlattal. Az ő *Bánk bán* említett, 1993-as lemezfelvétele őt igazolja; a források előzetes, körültekintő vizsgálata ebben az esetben is célravezetőbb lett volna. Az opera 19. századi forrásainak összehasonlításából kiderült ugyanis, hogy az autográfban és a hozzá tartozó szölamanyagban nem a végleges szerzői verzió maradt ránk. Erkel levelei alapján ugyan ez már régóta sejthető volt, de csak az Operakiadás érdekében folytatott forráskutatásoknak, mindenekelőtt Szacsvai Kim Katalin munkájának köszönhetően vált ténnyé.

A forráskutatás tanulságait Dolinszky Miklós az opera kiadásához írott kitűnő bevezetésében⁶ foglalja össze, részleteiben pedig három önálló tanulmányban tárgyalja.⁷ Ezek szerint Erkel 1866. január 18-án kelt levelében tudatta a kolozsvári színház igazgatójával, Follinus Jánossal, hogy a *Bánk bán* közelgő ottani – egyúttal első vidéki – premierje érdekében egy kiegészített – azaz revideált – partitúramásolatot postázott számára.⁸ Bár az elküldött partitúra hollétét homály fedi, a minden valószínűség szerint arról készült és Kolozsváron bizonyíthatóan használt másolatot (C2) Szacsvai Kim Katalin és Gurmai Éva nemrégiben megtalálták

3 Tallián Tibor: i. m., II., 11.

4 Dolinszky Miklós 1993 és 2000 között 13 kötet kritikai *Urtext*-kiadását készítette el a Könnemann Music Budapest megbízásából.

5 *Muzsika*, 37/10. (1994. október), 14–19.

6 Dolinszky: „Bevezetés” a *Bánk bán* kiadásához, 1., VIII–XXVI.

7 Uő: „Két *Bánk bán*-tanulmány: 1. *Bánk bán* szenvedései, 2. *Pas de deux*: Páros tánc a szerzőség körül”, *Magyar Zene*, 41/3. (2003. augusztus), 259–286.; továbbá uő: „Revision als Original? Erfahrungen mit der Erstaussgabe von *Bánk bán*”, *Studia Musicologica*, 49. (2008), 231–244.

8 A levelet Bónis Ferenc közölte: „Erkel Ferenc a *Bánk bán*ról”. In: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*. Szerk. Bónis Ferenc, Budapest: Zeneműkiadó, 1968, 63–73., ide: 73.

az aradi Szépművészeti Múzeum gyűjteményében. Mivel az előkerült összesen öt korabeli partitúramásolat (C1–C5) egymással messzemenő egyezést mutat, viszont az 1861-es autográf partitúrától és a hozzá tartozó nemzeti színházi szólamanyagtól szignifikánsan különbözik, közvetve vagy közvetlenül mindegyikük egyazon forrásra, nevezetesen a Kolozsvárra küldött másolatra vagy az annak alapul szolgáló kézíratra vezethető vissza. Dolinszky Miklós a forráskutatásról szólva megjegyzi:

Az opera különböző szintű revízióit, továbbá a C1–C3 partitúra és a kolozsvári szólamanyag stemmáját, a források kritikai értékelését Szacsvai Kim Katalin kézíratos jegyzetei alapján tárgyaljuk. Ugyanő azonosította C1 forrás kopistáit, és hívta fel figyelmünket arra, hogy e forrás, mely szétdarabolt állapotban részben az OSZK Zeneműtárában, részben az Állami Operaház kottatárában található, és az Erkel-irodalom mindmáig két különböző korú kéziratként tartotta számon, egyetlen összefüggő, a revízió késői változatát hordozó másolat.⁹

Mindezek eredményeként a C1-ként meghatározott, Erkel sajátkezű bejegyzéseit is őrző partitúramásolatban Szacsvai Kim Katalin felismerte a végső verziót; ez az a kézirat, amely a *Bánk bán*-közreadás főforrásává lett.

Ami a szerzői revízió jellegét illeti, Dolinszky Miklós feltételezi, hogy a Follinusknak említett partitúrakiegészítéssel Erkel nem új tételek komponálására, hanem texturális változtatásokra utalt: a hangszeres szólamvezetés, az akkordfelrakás, valamint a vokális deklamáció módosításaira.¹⁰ A revízió során ugyanis az 1861-es partitúra terjedelme nemhogy növekedett volna, hanem a szerzői húzások következtében még csökkent is. Az autográfot vizsgálva már Somfai Lászlónak feltűnt, hogy a húzások és a javítások mindenekelőtt azokat a részeket érintették, amelyek az Erkel-fiúk, Gyula és Sándor kézírásában maradtak fenn.¹¹ Dolinszky megfigyelte, hogy, noha Erkel a korrekciók jó részét még az ősbemutató előtt végrehajtotta, azután is, még a legismertebb számokon is talált javítanivalót: áthangszerelte a Preludió és a Keserű bordal túlnyomó részét, és megváltoztatta a nyitó-kórus, sőt a „Hazám, hazám”-ária felrakását is.¹²

A dramaturgiai felépítést is érintő javítások közül Dolinszky kiemeli, és önálló tanulmányban¹³ is tárgyalja az I. felvonásbeli divertissement történetét, remekül szemléltetve általa apa és fiai együttműködését. Mint írja, terjedelmessége és szürkesége miatt ezt az operai hagyomány megkövetelte balettbetétet már az ősbemutatót követően kritikával illették. Bár a kortárs beszámolók Sándornak tulajdonították a Pas de deux-vel induló és a Magyar táncsal záruló táncsorozatot, Do-

9 Dolinszky: „Bevezetés”, XXIV., 112. lábjegyzet.

10 A korrekciók közül 16 kottapéldán is tanulmányozható Dolinszky említett írásában: „Bánk bán szenvedései”, 267–274.

11 Somfai László: „Az Erkel-kéziratok problémái”. In: *Zenetudományi Tanulmányok*, IX., szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Budapest: Zeneműkiadó, 1961, 81–158., ide: 115–124.

12 Dolinszky: „Bevezetés”, XXV.

13 Úó: „Pas de deux: Páros tánc a szerzőség körül”, 277–285.

linszky valószínűtlennek tartja, hogy annak megkomponálását Erkel Ferenc az 1861-ben még csak tizenöt éves, gyakorlatlan Sándorra bízta volna. Meggyőzően érvel amellelt, hogy a szerző inkább az idősebb fivér, Gyula lehetett, akinél ezúttal a rutin kerekedett felül az ihlettel szemben. Dolinszky a *Pas de deux* mintáját is megtalálja – a *Bánk bán* néhány további részletéhez hasonlóan¹⁴ – Meyerbeernél:

[A szerzőséget illetően] akármelyik feltevés is igaz, nem meglepő, hogy a balettben francia minta érvényesül: a táncbetét Meyerbeer Pesten Erkel által bemutatott *Prófétájának* táncbetétjéhez áll közel, különösen annak záró galoppja és orgonapontos kódája felel meg a *Bánk bán*-balettnek a sajtóban – nyilván a koreográfia alapján – olykor „fegyvertánc” néven említett zárószakaszával. Jószerivel nem volt kritikus, aki ne tette volna szóvá a dramaturgiai fiaskót: eredeti helyén, az első finálé elé [No. 6 és No. 7 közé] ékelve a terjengős divertissement tovább késlelteti a Bánk viszonylag kései felléptetésével amúgy is lassan bontakozó eseményeket. Bár tényszerűen nem igazolható, külső körülmények és zenei stílus egyaránt arra vallanak, hogy Erkel Ferenc maga volt az, aki utóbb a balett helyén és terjedelmén is radikálisan változtatott: a *Pas de deux*-től (a külföldi táncoktól) egyszer s mindenkorra megvált, az azokat eredetileg követő *Magyar táncot* pedig a korszerűbb és népszerűbb csárdás kétrészes formájához igazította: élére Lassút illesztett. Valószínűleg ezzel egyidejűleg új helyet jelölt ki a tánc számára az opera expozíciója (No. 1–3) után, mintegy az operát nyitó udvari bál lezárásaképp.¹⁵

A kihagyott *Pas de deux* és a *Magyar tánc* eredeti verziója a *Bánk bán*-kiadás 3. kötetbeli függelékében olvasható az autográf partitúrából utóbb eltávolított vagy átdolgozott további részekkel együtt. Így a kiadvány *de facto* két verziót tartalmaz: ha a megadott ütemeknél a főszövegbe illesztjük a „Függelék” anyagát, kiegészítve vagy kicserélve azzal a végleges verzióbeli, fogalmat alkothatunk magunknak a mű 1861-es *Urtextjéről* is.

Amilyen igényesség jellemzi a végleges verzió megállapítása és közreadása érdekében végzett munkát, ugyanolyan figyelhető meg az ősbemutatóig vezető út rekonstruálásában. Dolinszky távolról indul: a királynőgyilkosságot először a középkori krónikásokkal és korunk történéseivel mondatja el, majd a történet iránt legfogékonyabb periódusok, a 16. és a 18–19. század irodalmi feldolgozásait, végül a Katona József-dráma és a belőle készült Egressy-librettó eltéréseit veszi számba. Ne gondoljunk száraz adatfelsorolásra; Dolinszky itt is a tőle megszokott műgondal ír: a korrajz és az irodalmi háttér mindvégig élvezetes, érdekfeszítő olvasmány. Emellett a közös európai múlt, a keresztes háborúk korának felidézése, valamint a sujet magyar és német feldolgozásainak bemutatása fogódzót kínál a külföldi olvasónak, számára ismerős kontextusba helyezve a magyar operát. A „Bevezetés” legizgalmasabb lapjai persze azok, amelyek magával az operával foglalkoznak, nem egy esetben új megvilágításba helyezve szöveggönyv és zene viszonyát. Következzen néhány példa ízelítőül!

14 Már a bemutató vájt fülű hallgatói felfigyeltek a *Bánk bán* Tisza-parti jelenete és a *Dinorah* című Meyerbeer-opera közötti hasonlóságokra. Lásd: „Bevezetés”, XIX–XX.

15 Uott, XXII–XXIII.

Egressy szövegkönyvét¹⁶ illetően már a kortársak sem fukarkodtak a kritikuss megjegyzésekkel. Dolinszky a dráma egyik kulcsmomentumának kifejejtését kéri számon a librettistán:

Bánk első felvonásbeli szólójelenetének szövege („Melinda! Ó, égi név! [...] / Úgy szétomlál tehát, / s törhetlen életed úgy elmorzsolgatott, / hogy rész abból még a gazoknak is jutott?”, s tovább: „Mindenható, fenséges Istenem! / Mindentudásod kölcsönözd nekem, / hogy átnézhessek e rút fátyolon, / amely szörnyűn sötétlik láthatáromon!”) jószívrrel értelmetlen marad, ha nem tudjuk, amit csakis a Katona-dráma ismerője tudhat: hogy a békétlenek összejövételének titkos jelszava: „Melinda” – ez az, ami kízó sejtelmet ébreszt Bánkban, és útnak indítja motivációinak lavináját.¹⁷

Ugyanakkor, a szövegkönyv nemrég felfedezett, Egressy saját kézírásában fennmaradt példányát (L1) áttanulmányozva a közreadó figyelmeztet, nem minden következetlenségért lehet Egressyt felelőssé tenni. Helyenként ugyanis az általa írott jobb szöveget módosították, vagy – mint a következő esetben – törölték:

L1 másik jelentősebb eltérése [a végleges szöveghez képest] Biberach monológiájában található (Scena V). Egressy e ponton olyan motivációval ruházta fel a rittert, amely sem Katonánál, sem más irodalmi feldolgozásban nem lelhető fel: Gertrud iránti reménytelen, s most bosszúba forduló szerelmének motívumával. Biberach szándékai tehát az eredeti szövegben kétségkívül megalapozottabbak voltak, mint a végleges alakban.¹⁸

Nemcsak a szövegkönyv, hanem a zene is kapott elmarasztaló kritikát, s mint Dolinszky interpretációi bizonyítják, nemegyszer indokolatlanul. Bánk és Melinda II. felvonásbeli duettjében például az A-dúr szakaszt („Bánk, jöjj hamar, ó, vígy el”) „a helyzethez nem illő, kedélyes folyamú zeneként” kárhoztatták. A duett dramaturgiai megoldását a Bevezetés egyik legérzékenyebb elemzése világitja meg:

Mindenekelőtt: ama klasszikus hagyomány hangnem-karakterisztikájában, melyben Erkel iskolázottsága gyökerezik, dúr hangnem és tragikus affektus nem zárja ki egymást. Ezen túlmenően a szándék itt nyilvánvalóan annak az illúzióknak ábrázolása, melybe a házaspár közös jövőjüket illetően ringatja magát, és a klasszikus hangnem-karakterisztika jegyében Erkel a testetlen álomvilághoz, a valószerűtlenséghez az A-dúrt társítja: Melinda – akár csak a *Traviata* Violetta – öntudatlanul már *odaát* van, amikor a pár együtt még *itteni* megoldás, az elutazás álmába ringatja magát. Erkel tudatosan élezi végletekig a drámai kontrasztot: miképp a megelőző Bánk–Tiborc duett hasonló túlvilági légiességgel hangszerelt és táncos lejtésű álmoképét brutális erővel zúzza szét Biberach híradása Melinda becsületének elvesztéséről, úgy Bánk és Melinda magánéleti illúzióinak a drasztikus gyilkossági szcena vet véget. Ugyanakkor a duett egyes szakaszainak gépies kombinációjából fakadó véghetetlen ismétlésekben már a téboly monotóniája vetül előre, mely majd Melinda halálakor tölti be egészen drámai hivatását. A halál még akkor is rávetné árnyékát a „kedélyes folyamú” duetre, ha éppen a legidillikusabb pillanatban (a „csitt, csitt, zajtalanul” szavaknál) nem találnánk utasítást Melinda szólamában: „Örjögés jelével”.¹⁹

16 A „Függelék”-ben megtalálható a teljes magyar nyelvű librettó mellett annak angol fordítása is.

17 Dolinszky: „Bevezetés”, XVI.

18 Uott, XVI.

A *Bánk bán* ujjongó fogadtatásáról beszámolva Dolinszky számba veszi a siker okait. Megállapítja, hogy Erkelnek először a *Bánk bán*-ban sikerült a kortársak várakozásának megfelelnie, megteremtenie egy verbunkos alapú, sajátosan magyar, mégis homogén műzenei stílust. A mű jelentőségét illetően Tallián Tibornak egy 2002-es kritikusi esszéjében²⁰ kifejtett véleményével egyetértően nyilatkozik. Tallián szavait idézzük:

A 19. század magyar dal- és tánczenei stílusa (melynek önértéke vitatott és vitatható) itt valamely csoda folytán, mely tán a szerzőt is meglepetésként érte, bensőséges és kifejező, hősi és lírai értékekben játszó zenedrámái nyelvvé alakul át, olyan előadásmóddá, mely kifogástalan lelki és drámai ritmusban alkalmazkodik a karakterekhez és helyzetekhez, anélkül, hogy lényegesen eltávolodnék eredeti nemzeti formáitól és hangvételeitől. A népszínmű-magyarság anonim ábrázatán Bánk és Melinda tragikus és nagyszerű vonásai tünedeznek fel, és ezáltal a zenei valóságban megszületik a tragikus hősi nemzeti karakter, amelyet a magyarság eszmélői és álmodói mindig is a nemzet legsajátabb tulajdonának láttak és akartak láttatni. Elsősorban erről az átlényegülésről szól a *Bánk bán* opera: az útról magyaroktól a magyarságig.²¹

Amit a zeneszerző a kompozícióival, a tudós a tanulmányaival igyekszik elérni: a hazai szakmai körökén túlmenően nemzetközi érdeklődést és elismerést is kiváltani témája, teljesítménye iránt. A *Bánk bán*-kiadás munkatársai mindent megtettek a magyarság kulturális értékeinek felmutatását is szolgáló, nemes céljuk elérése érdekében. Mint a fentiekből kiderülhetett, a kiadvány magas színvonalá mindenekelőtt az Erkel-Operakiadás eddigi három meghatározó személyiségének köszönhető; a közreadó Dolinszky Miklós messzemenően támaszkodhatott Tallián Tibor és Szacsvai Kim Katalin úttörő munkájára. Hármójuk együttműködése garancia az Erkel-Operakiadás jövőjére nézve.

19 Uott, XX.

20 Tallián Tibor: „Melinda a haza”, *Muzsika* 45/6. (2002. június), 16–21.; valamint utó: *Operaország. Kísérletek a magyar operajátszásról 1995–2004*. Pécs: Jelenkor, 2006, 30–40.

21 *Melinda a haza*, 21.; *Operaország*, 34–35.