

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
XLIX. évfolyam, 4. szám · 2011. november

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,
Székely András, Vikárius László**Tanácsadó testület / Advisory Board:**Malcolm Bilson (Ithaca, NY), 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@hotmail.hu)
A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.info • Kéziratot nem őrünk 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 postautalványon. Előfizetési díj egy évre 2400 forint. Egyes szám ára 600 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatva az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 377 DOBSZAY LÁSZLÓ
Áttekintés a mai gregorián-kutatás alapkérdéseiről
- 387 A Survey of Basic Questions in Chant Research Today (Abstract)
- 396 FARKAS ZOLTÁN
A toposztól a stílusig: a 18. századi kismesterek zenéjének elemzése – tanulságokkal, 1. rész
- 406 From Topos to Style: Analysing the Music of the 18th Century Kleinmeister. Questions and Conclusions, Part 1 (Abstract)
- 407 DAMIEN COLAS
Francia-e az *Ory grófja*?
- 428 Questioning the „Frenchness” of Rossini’s *Le comte Ory* (Abstract)
- 429 SIEGHART DÖHRING
A kozmopolita esztétika és a nemzeti elkötelezettség között
Giacomo Meyerbeer és porosz operája: Ein Feldlager in Schlesien
- 438 Between a Cosmopolitan Aesthetic and Commitment to the Nation
Giacomo Meyerbeer and His Prussian Opera: Ein Feldlager in Schlesien (Abstract)
- 439 SUSAN M. FILLER
A jiddis opera mint zsidó nemzeti színház
- 447 Yiddish Opera as Jewish National Theatre
- 448 MIKUSI BALÁZS
Minerva párisi nőkalapja és az imperátor fekete frakkja
August Adelburg és a kozmopolita nemzeti opera
- 466 Minerva’s Parisian Lady’s Hat and the Emperor’s Black Tailcoat
August Adelburg’s Cosmopolitan National Opera (Abstract)
- 467 RICHARD TARUSKIN
A tömeg, a csőcselék és a nemzet a *Borisz Godunov*ban
Mit gondolt Muszorgszkij, és számít-e az?
- 486 Crowd, Mob, and Nation in *Boris Godunov*
What Did Musorgsky Think and Does It Matter? (Abstract)

MŰHELYTANULMÁNY – WORK IN PROGRESS

- 487 SCHOLZ ANNA
Artikuláció J. S. Bach hat csellószvitjében
A források és a kritikai kiadások problematikája, 2. rész
- 503 Articulation in Bach's Six Suites for Solo Cello
Problems of the Sources and the Critical Editions, Part 2 (Abstract)

RECENZÍÓ – REVIEW

- 504 BERLÁSZ MELINDA
Monográfia az ugrós táncok dallamairól
Paksa Katalin: Az ugrós táncok zenéje. Népzene-történeti áttekintés

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti
Kulturális
Alap

ARTISJUS ZENEI ALAPÍTVÁNY

Dobszay László

ÁTTEKINTÉS A MAI GREGORIÁN-KUTATÁS ALAPKÉRDÉSEIRŐL*

E tanulmányban inkább kérdéseket talál az olvasó, mintsem válaszokat. Át kívánom benne tekinteni a problémákat, néha megoldhatatlan problémákat, melyekhez a gregorián-kutatás mára érkezett. Persze minden kérdés korábbi válaszokból jön, és amikor kérdéseket teszünk fel, akkor egyúttal az eddig elért tudásról is beszélünk.

I.

A kérdések első sorozata a gregorián keletkezését érinti. Mint tudjuk, a gregorián dallamokat először 800 körül jegyezték le, még hozzá egy olyan kottairással, mely messze áll attól, amit ma így hívunk. Ez időpont előtt a latin kereszténység liturgikus zenéjét kizárólag szájhagyomány tartotta fenn a mindennapi gyakorlatban. Bármilyen elképzelés vagy kutatás, mely ezt a tényt figyelmen kívül hagyja, első pillanattól fogva hamis.

A korábbi kutatás nem számolt ezzel a szituációval. Persze csak legenda, hogy a gregorián dallamokat Nagy Szent Gergely pápa komponálta, s hogy fennmaradásukat, elterjesztésüket Rómában őrzött mintakönyvek, amolyan Urtextek biztosították volna. De az igazsághoz nem jutunk közelebb akkor sem, ha a gregorián ének keletkezését olyan folyamatként képzeljük el, melyben a klérus kiválasztott bizonyos szövegeket, és megbízott egyes zenészeket, hogy alkossanak e szavakhoz dallamokat. Egy effajta elbeszélés feltételezné a papíron való komponálást, tehát csak az írásos zenekultúra feltételei között lenne valószerű. Látva az egyházi év folyamán használatos dallamok ezreit, alig tudjuk elképzelni, hogyan lehetett volna lejegyezni, megőrizni, továbbadni a zeneszerző szándékait a kottairás használata nélkül.

A kutatás korai szakaszában fel sem merült e kérdés, vagy legalábbis azt mondhatjuk, hogy a probléma jelentőségét nem ismerték fel. A problémától Willi Apel fél évszázaddal ezelőtti kézikönyve és cikkei egy agnosztikus állásponttal akartak

* *A Survey of Basic Questions in Chant Research Today*. Angol nyelvű előadás, Oxford, All Souls College, 2003. január (kézirat). Az itt közölt magyar változat először a *Dobszay László válogatott írásai 1995–2005*, I–II. c. gyűjteményben jelent meg (szerk. Kovács Andrea, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2010). A táblázatok és a kották a cikk végén találhatóak (388–395.).

megszabadulni. Eszerint a kottairás bevezetése előtt egyáltalán nem is beszélhetünk gregorián zenéről. Az énekeseknek nem volt eszközük védelmezni és megőrizni a dallamokat, vagyis a gregorián dallamok akkor keletkeztek, amikor leírták őket. Sejtelmünk sincs arról, hogy ezen időpont előtt mit énekeltek.

Ez az álláspont azonban következtelen, mert nem veszi számításba a 800 körül bevezetett kottairás *jellegét*. Az akkori kottairás éppoly alkalmatlan volt a dallamok írásos rögzítésére, mint korábban a szájhagyomány. Ha az agnoszticizmus következetes lenne, akkor a gregorián ének keletkezését kb. 1100-ra kellene tennie, vagyis arra az időre, amikor a notációs reform lehetővé tette a dallamok tényleges *lejegyzését*.

Az agnoszticizmus téves válasz a kérdésre. Még ha igaz lenne is, nem mondana többet, mint hogy a kódexekbe beírt gregorián dallamok nem lehettek azonosak a latin liturgikus ének korábbi alakjával, pontosabban, nem tudjuk, hogy azonosak voltak-e vagy sem. Mivel bizonyos, hogy a latin liturgikus ének létezett a notáció bevezetése előtt is, a választ a fő kérdésre csupán elodázta: hogyan alkották, tanulták, énekeltek napról napra ezt az éneket, és hogyan adták azt tovább a kottairás használata nélkül. A történelmi bizonyítékok kétségtelenné teszik a liturgikus éneklés létezését a korábbi századokban. Az 5–6. századi nem-zenei tanúbizonyosságok sora ugyanazokat a műfajokat, liturgikus-zenei formákat mutatja ki, melyeket később, a 9. században lejegyeztek.

Meglepő kapcsolatot találunk a darabok egyes csoportjainak zenei arculata és a hozzájuk kötött liturgikus funkció között. A következő kimutatás a 8. tónusú antifónák egyes típusait vázlatozza (vö. *Monumenta Monodica Medii Aevi* V/1–2–3. kötet), megadva azt is, hogy a gregorián repertoár hány százaléka található meg már az órómai repertoárban (erről a repertoárról alább még lesz szó), és hogy ezek az antifónák hol helyezkednek el a liturgia rendjében. Látjuk, hogy az alaptípusok a liturgia legrégibb rétegeibe tömörülnek (*1. táblázat*).

Nursiai Benedek a zsolozsma valamennyi zenei műfaját egyértelműen felsorolja már a 6. század elején, és beszél arról is, hogy az egyes ünnepnapoknak saját énekeik (*proprium*) vannak. Így biztosra vehetjük, hogy létezett a dallamoknak többé-kevésbé megállapodott repertoárja, és ebből következik, hogy az embereknek megvoltak az eszközeik írás nélkül is a dallamok rögzítésére. De ha ezek az eszközök léteztek a szájhagyomány korában, s biztosították a dallamok megőrzését, akkor miért kételkedünk abban, hogy közülük sok fennmaradhatott az írásba foglalás korszakáig is?

Az agnosztikus tétel akkor lenne tartható, ha feltételeznénk, hogy a korai liturgikus ének egészen a 9., vagy inkább 11. századig improvizatív volt. Ezt a feltevést csak akkor lehetne elfogadni, ha az egész liturgikus zene csupán szólóénekből állt volna, és teljesen a szólista felelőssége lett volna dönteni az előírt szövegek előadásáról.

E problémák megoldására két-három évtizeddel ezelőtt egyes kutatók új tételt javasoltak, olyan választ a kérdésre, mely jobban számol a szájhagyományos zene-kultúra természetével. Feltételezték, hogy a 9. századtól fogva leírt darabok nem egyedi kompozíciók voltak, hanem mondjuk így, variációk néhány témára. Elegendő volt tehát a variációs modellt fejben tartani, és ismerni a technikát, amellyel azt újból és újból alkalmazni lehet. Ilyen modell-dallamokat nem nehéz találni, a variálás módszerét is ki tudja mutatni az elemzés. A modellek fellelhetőek már a ki-

csiny motívumok szintjén, azután teljes frázisok, dallam-sztereotípiák, úgynevezett formulák, végül pedig teljes zenei formák szintjén. A gregorián zene e tekintetben más ősi hagyományos zenei stílusokhoz hasonló (*1a–d kotta*).

A zene ilyen létfeltételei jól ismertek a népzene tudomány művelői számára, vagy olyan tudósok előtt, akik a korai színhagyományos időszak magas műzenéjével (például kopt, grúz, buddhista) foglalkoznak. A népzene tudománynak megvannak a maga kidolgozott módszerei az effajta zenekultúra tanulmányozására, és e módszereket – legalábbis kísérleti jelleggel – alkalmazni lehet a gregorián, ambrozián, órómai stb. repertoárokban is. Mivel az egyedi zenei jelenségeket itt úgy értelmezzük, mint egy „típus” különféle megvalósulásait, a módszert a kutatás topológiai metódusának nevezhetjük.

Leo Treitler és Helmuth Hucke hevesen vitatott cikkeikben az effajta elemzést a modern lélektan megfigyeléseivel kombinálták. Úgy találták, hogy az ilyen zenében az elsődleges, megragadható valóság a „zenei típus”, vagy „generatív rendszer”. Az alkotás, reprodukció, tanulás egymástól alig elválasztható tevékenység. Az alkotás: új variáció a jól ismert skémára. A tanulás: a generatív rendszer átvétele. Az előadás: a generatív rendszer egyszerű alkalmazása egyes szövegekre, alkalmakra stb.

Nem kétséges, hogy e megközelítés annyiban korrekt, hogy fogalomrendszere illik a színhagyomány uralma alatt álló zenei élet sajátosságaihoz. Ugyanakkor nem könnyű elgondolni, hogyan működik ez a zenélési módszer a valóságban, és bizonyos tények így is magyarázat nélkül maradnak. Az egész elgondolás jól működik, ha szólóénekesekre, kántorokra gondolunk, akik a dallamokat állandóan újraalkotják. Ez esetben minden dallam minden előadásban új darabbá válik, s ami folyamatosan él, az a típus, a generatív rendszer. De vajon szabad-e minden régi liturgikus műfajt ugyanilyen módon kezelni? Bizonyos szólisztikus tételek a „korlátozott szabadság” keretei között éltek („korlátozott”, mert a produkciót szabályozó típus meghatározott, de „szabad”, mert a darabot magát újrafogalmazhatják minden alkalommal). Ám hogyan magyarázzuk Benedek reguláját, amikor azt mondja, hogy az egyes napokon, ünnepeken az ahhoz tartozó (tehát meghatározott) *darabokat* kell énekelni? Azután a korai szólóének mellett vannak műfajok, melyeket az egész közösségnek, vagy az énekesek egy csoportjának részvételével kellett előadni. A rezponzoriális énekmód feltételezi a közösség részvételét, és a refrén arculatát nem korlátozhatjuk a rövid szillabikus frázisokra (példánk az ambrozián repertoárból való – 2. *kotta*).

Ilyen rövid refrének mellett a teljes latin énekrepertoárban vannak hosszabb és ornamentált refrének is. Ez a tény feltételezi, hogy már korai fázisban léteztek olyan dallamok is, melyek legalábbis egy adott rítuson vagy közösségen belül rögzültek. Még ha fel is tesszük, hogy a 3–5. században csak rövid, könnyen memorizálható refrének léteztek, a 6–8. század között keletkezett skólák repertoárja kétségtelenül tartalmazott díszesebb és egyedibb (tehát a típus-életet nem alkalmazó) darabokat is, saját, új dallamokkal minden egyes szöveghez.

És mindez hosszú idővel a notáció bevezetése előtt!

Képesek voltak-e az énekesek az ilyen egyedi dallamok nagy számát egyenként fejben tartani? A kutatók felhívják figyelmünket a korai színhagyományos időkben

élő emberek emlékezőképességének nagyságára. A népzene megmutatta, mily sok dallamra és szövegre tudnak emlékezni írást nem is ismerő emberek. Ez igaz, és reménytelen is megérteni a gregorián ének eredetét, ha e tényről elfelejtkezünk. Ámde az extenzív emlékezet a népzeneben mindig együtt jár a variációs hajlammal, elsősorban egyéni éneklésben valósul meg, és legtöbbször strófás zenére irányul. A csoportos ének viszont megkívánja, hogy a zenét többé-kevésbé hangról hangra tudják reprodukálni, a liturgiában szükséges darabok száma jóval nagyobb, mint amit a népi emlékezet őrizni szokott, s azok legtöbbje szabad, nem strófikus alkatú zene.

Hogyan összegezhethetjük e problémákat? Bizonyos, hogy egy többé-kevésbé rögzített liturgikus énekrepertoár létezett már a kottairás bevezetése előtt. E dallamok alkotásának, megőrzésének, tanításának módját a szájhagyományos életkörülmények között végső soron nem tudjuk felderíteni, az megoldhatatlan rejtély marad. Mégis tovább kell kutatni, mégpedig három lehető irányban: a) tanulmányozni kell a fennmaradt énekanyagot, hogy jobban megértsük a gregorián zene tipologikus gondolkodását, ennek hatását, működését a szóló- és csoport-énekekben; b) tanulmányozni kell a memória működését és teljesítőképességét a szájhagyományos írástalan zenekultúra keretei között; c) keresni kell, hogy milyen eszközök léteztek a zene megrögzítésére egy írástalan zenekultúrában; milyen módszerek segítettek az énekest a dallam tanulásában, az emlékezésben, alkalmazásában, tanításában? Hogyan tudott egy énekes csoport vagy egy teljes közösség megtanulni konkrét dallamokat? Mindez kulcs lehet annak megértéséhez, hogyan terjesztették el ezt a hatalmas zenei repertoárt írás használata nélkül egy széles földrajzi területen (amint ez valósággal megtörtént a római liturgia dallamaival egész Nyugat-Európában)?

Válaszunk a régi keresztény liturgikus ének és a gregorián zene viszonyát illetően a fenti problémák megoldásától függ. Ha volt a notáción kívül is eszköz fixálni egy dallamot, vagy legalábbis annak lényegét, akkor feltételezhetünk valamiféle folyamatosságot az ősi keresztény liturgikus ének és a gregorián zene egyes, a 9. században lejegyzett dallamai között. E kontinuitás mértékét az határozza meg, mit lehetett rögzíteni ilyen módszerekkel.

Ezzel elérkeztünk egy másik kérdéshez: mi is valójában a gregorián ének? Definiálhatjuk azt egész szűk értelemben: hangról-hangra az a repertoár, melyet a 20. századi solesmes-i kiadványok lejegyeznek. De itt is szembe kell néznünk kemény kérdésekkel: Ha egy 12. századi kéziratban szereplő darabot gregorián zenének tekintünk, tarthatjuk-e annak 9. századi lejegyzését ugyanígy gregoriánnak? Mi a bizonyíték, hogy a kettő azonos? Továbbmenve, ha 9. századi kéziratok beletartoznak a gregorián világába, hívhatjuk-e gregoriánnak a tétel órómai vagy ambroszián variánsát? Mi a helyzet, ha gregorián dallamokat *később* alkalmaztak új szövegekre? És része-e a gregorián zenének az a sok száz darab, melyet feltehetően egykor ugyanazokra a dallamokra énekeltek, de eltűntek még a notáció korszaka előtt? Nem inkább ezt az egész zenekultúrát, a szöveg-zene illesztés technikáit, a típusok, formulák, fordulatok, variánsok összességét kell-e gregorián zenének tekinteni? Egy mondatban összefoglalva: stílus-e vagy konkrét repertoár a gregorián zene?

II.

A gregorián ének történetének második korszakát nagyjából a 800-as és 1100-as évek közé tehetjük. Ezen időszakra a római egyház liturgikus zenéje elterjedt az egész (nyugati) Európában, miközben a latin liturgiák más ágazatai eltűntek. A katedrálisok és plébániák kórusai, a kolostorok hálózata, a zenei nevelés műhelyei szolid hátteret teremtettek a *cantus* művelésére. A dallamok körvonalait a neumatikus zenei notáció rögzítette, a dallamok leírt alapkészlete mintegy zárt repertoár lett, amit egy tömbben lehetett továbbadni. A Róma és Aachen (vagy Metz) által vezetett történelmi eseményeket – melyekben szerepet játszott a központi hatalom befolyása is –, a helyi énektradíciók kiformalásának időszaka követte. Ezek a tradíciók körzetenként némileg különböztek, és felettük az ellenőrzést inkább a helyi *consuetudók* (szokásrendek), mintsem a központi egyházi hatóságok gyakorolták. A zenei dokumentumok növekvő száma segíteni látszik a kutatást. A rejtélyek száma azonban így sem csökken.

Az első a notáció problémáját érinti. Az adiasztematikus (vonal nélküli, neumatikus) notáció alig volt több, mint a dallam és szöveg koordinálásához nyújtott segítség. Funkciója az volt, hogy megmutassa, hány hang kapcsolódik egy adott szótaghoz. Ezen kívül homályos információt adott a hangok magasabb vagy mélyebb elhelyezkedéséhez, de csak a következő vagy előző hanghoz viszonyítva (3. *kotta*).

Ez azt jelenti, hogy ez a notáció nem volt képes többet elérni, mint támogatni és ellenőrizni az emlékezetet. A kontroll elsősorban liturgiai természetű: a kántor ellenőrizni tudja a könyv segítségével az ének szavait és azok hozzákapcsolását a korábban már megtanult dallamhoz.

Bár a kutatók tudatában vannak a notáció gyengeségének, de máskor ugyanarról a notációról úgy beszélnek, mint nagy vívmányról, mely kiküszöböli a bizonytalanságot, megőrzi, és épségben tartja a dallamot, véget vet annak a rossz érzésnek, melyet Sevillai Izidor így fejezett ki: „Ha nem emlékezel a hangokra, azok eltűnnek, mert nem lehet őket leírni” (*Etymologiarium sive originum libri xx*, III, 15.). Nem oldották-e meg ezzel azt a feladatot, hogy a gregorián dallamot biztosítsák a torzítás ellen? S ha valaki egységesíteni akarta a zenei gyakorlatot, vagy új darabokkal akarta gyarapítani a római repertoárt, nem tehetette-e meg azt most könnyebben, mint a leírt zene időszaka előtt? Megindulhattak-e most már a misszionáriusok kezükben a graduáléval és antifonáléval, hogy új területeket nyerjenek meg Krisztusnak és a *cantilena romanának*?

Ha a tudományos formulák mögött a valóságot keressük, akkor minél többet beszélünk a notáció jelentőségéről egyfelől, annak gyengeségéről másfelől, annál kevésbé értjük, hogy miképpen tudta az *megőrizni* a dallamokat. A zene nem dallam *irányok* egymásutánja, hanem konkrét hangok sorozata, hangoké, melyeket a neumákkal sem tudtak ábrázolni. Azok nem tudtak információt adni a hangközökről, a kezdőhangról, a dallam incipitről, stb. ugyanazt a neumatikus alakzatot teljesen különböző módon lehetett interpretálni. Feltételezhető-e, hogy a misszionáriusok, énekmesterek, szétszórva a világ négy táján, valóban ugyanazt a dallamot énekeltek a neumázott könyvekből a következő nap, a következő évben, a következő században? Bárki kísérletet tehet: vegyen kézbe egy ilyen neumázott könyvet, s

elfelejtve minden tapasztalatát a vonalra írt notációval, kezdje el énekelni a dallamokat emlékezetből. Képzeljük el, amikor emberek százai, ezrei teszik ugyanezt sok száz mérföldre egymástól, mondjuk három ország határain túl. Mennyiben beszélhetünk így a zene *kodifikációjáról*? De akkor miért fáradoztak az emberek azon, hogy lejegyezzék a dallamot annak reménye nélkül, hogy a szent dallamok megőrzéséhez segítséget kapnak benne?

A nagyobb követelmény továbbra is az emlékezetre hárult. Az tudta megtartani a zene legfontosabb összetevőit: a hangközöket, a tonális rendet, röviden, az ének zenei lényegét. Ugyanakkor a neumák arra mindenesetre jók, hogy *minket* meggyőzzenek a nyugaton elterjedt és érvényes dallamok azonosságáról. Éppen az írás dokumentálja a zeneművek azonosságát a kódexek százaiban, s így ezek közvetett tanúságot tesznek, de miről is? Az *emlékezet* erejéről.

Valaki kételkedhet abban, hogy a 9. században tökéletlenül lejegyzett dallamok azonosak-e azokkal, amelyeket a 11. században már pontosan le tudtak jegyezni. Feltevéve, hogy a neuma több mint csinos díszítmény a kódexben, igazolja, hogy az emberek képesek voltak megtanulni ezeket a hangokat, mégpedig lényegében mindenütt és hosszú időn át azonos módon. De ezeket a hangokat nem tanulhatták meg a neumákból. S ha így van, miért lett volna az emlékezet tartósabb a 9. mint a 7. században?

És most tekintsünk bele magukba a könyvekbe! Amikor egy adott introitus-hoz vagy rezponzóriumhoz érkezünk, a könyvek lényegében ugyanazt a dallamot tartalmazzák. Vannak azonban sajátos különbségek a kéziratok között, melyek eredete a különböző régiókra vezethető vissza. Felnyitva egy 12–13. századi, vonalrendszerre írt, a hangmagasságokat precízen közlő kóruskönyvet, a dallamokat jelről jelre össze tudjuk hasonlítani a megfelelő korai neumákkal. Kétségtelenül kiderül, hogy az adott szövegekkel együtt járó dallamok itt és ott lényegében azonosak, csak éppen neumák jelzik őket emitt, különféle hangmagasság-jelző kottázások amott. Az ugyanazon körzetben vagy egyházi intézményben készült korai és késői források szinte teljesen azonos zenei variánsokat tartalmaznak. A neumák és a vonalon lévő kották összehasonlítása megint kétféle következtetésre vezet: megerősíti a gregorián hagyomány lényegi egységét, ugyanakkor tanúsítja a különbségek szabályosságát is.

A variánsok, legalábbis a legjellemzőbb esetekben, nem másolói hibából vagy az emlékezés gyöngeségéből származnak, hanem a zenei hagyományozás állandóságát reprezentálják azon testület életében, mely az adott zenét énekelte.

Kiemelhetünk két olyan variáns-fajtát, mely újabb rejtélyekhez vezet.

Az első a gregorián zenének az ún. órómai énekhez való viszonyát érinti. Fennmaradt néhány 11. és 13. század között Róma város részére készült kézirat. A liturgia szerkezete, az énekrepertoár, a darabok elosztása, maguknak a dallamoknak fő hangjai e kéziratokban közel állnak a gregorián forrásokban leírtakhoz. A liturgikus szokások bizonyos archaikus vonásai e kéziratokban rokonok azokkal, melyeket az ősi *Ordines Romani* könyvekben is leírtak. A történelmi érvek meggyőznek bennünket arról, hogy ez a hagyomány jóval korábbra visszavezethető, mint a leírás korszaka. E következtetések alapján használjuk e tradícióra az „órómai” megjelölést. A dallamok felszínén azonban nagyok a különbségek: a hasonló-

ságok ellenére a dallam tényleges menete különbözik az órómai és gregorián forrásokban. Honnan jön ez az egység, és honnan a kettősség?

A legvalószínűbb feltételezés, hogy a két tradíció egy korábbi római liturgikus énekgyakorlat egymástól eltérő származéka, a gregorián pedig egy meglehetősen radikális átdolgozás eredménye. Az egész folyamat rejtőzik a történelmi visszapillantás elől, sem említést, sem dokumentumot nem találunk rá vonatkozólag. Mindenesetre a két repertoárt összevetve úgy látjuk, hogy a gregorián verzió alkotói nem egyszerűen egy ösztönös, ízlésüknek megfelelő átformálását adták a tanult dallamoknak. Tudatos revízió történt, mely következetesen alkalmazott alapelvekre épült. De hogyan tételezhetjük fel dallamok ezreinek tudatos revízióját, ha nincs kottairás, vagy legalábbis nincs olyan kottairás, mely a dallamok gyenge körvonalain túl a hangmagasságokat, hangközöket jelölné?

S van itt még egy további, rejtélyes jelenség. Az órómai és a gregorián verziók annyira különböznek az ösztönös hallás számára, hogy azonosságukat csak a mai zenetudomány tudja feltárni egzakt elemzési eszközeivel. A népzene tudomány olyan fogalmakkal dolgozik, mint „gerinchangok”, különbséget tesz a zenei szerkezet „előtere, középtere, háttere” között. Alig lehet megérteni, miként tudták megtartani ugyanazt a dallamvázat ennyire különböző dallamokban, hogy lehet, hogy az alapvető struktúra nem tűnt el, amikor az elő- és középtér ilyen nagy mértékben különbözik (4. kotta).

A gregoriánumnak mind régebbi, mind az újabb rétegében szemben találjuk magunkat a dialektus-különbség problémájával. A 8. és 11. század között a gregorián – a szó szűk értelmében véve – egy óriási terület liturgikus zenéjévé vált Európában. A dallamok lényegi egysége ellenére keletkeztek azonban helyi variánsok, néha éppen dialektusok. A kisebb helyi variánsok fölötti szinten a fő határvonal az ún. pentaton és diaton dialektusokat választja el Európa térképén. Az első jellemzően a keleti frank, az utóbbi a nyugati frank territóriumra. (Példánk felső sorában a pentatont képviselő esztergomi, alsó sorában a diatont képviselő magyar ferences változatot közöljük a *Monumenta Monodica Medii Aevi V.* kötete szerint – 5. kotta).

Egyes kutatók korábban úgy gondolták, hogy a pentaton dialektust mesterségesen gyártották a diatonikusból, méghozzá a vonalrendszer bevezetésének korában, azzal a céllal, hogy a zenei írás néhány alapvető technikai problémáját könnyebben megoldják. A tények minden tekintetben ellene mondanak e hipotézisnek. Mindkét dialektus zeneileg koherens és logikus. A pentaton dialektus kiformálását nem tulajdoníthatjuk ilyen zeneietlen, pusztán technikai motivációnak.

El kell gondolkoznunk a jelenség kronológiáján is. Nem vehetjük készpénznek, hogy a diatonikus változatok (melyek, mellesleg szólva, maguk is egy pentaton vázra feszülnek ki) bizonyosan korábbiak, mint a másik fajta. A vonalrendszeres források használatával már a neumatikus írásperiódusban sejthető a kettősség jelenléte. Az a tény, hogy Közép-Európának a 10. században alapult új egyházai a pentaton dialektus-területhez csatlakoztak, arra mutat, hogy a pentaton dialektus már élő volt azon a vidéken. Ha nem, akkor egy utólagos, hivatalos és központilag szervezett határozatra lett volna szükség a régi (diaton) gyakorlat leváltásához. E döntésnek egy olyan korszakban kellett volna megtörténnie, amikor ezek az egyházak már a ma-

guk elkülönült útvonalát járták. Az egész történet ismét a neumatikus notáció gyengesegeit tanúsítja, hiszen legtöbb esetben ugyanazokat a neumákat olvashatjuk akár pentaton, akár diaton módon. Más szóval: nem a neumák, hanem a helyi hagyományok irányították az énekeseket a dallam dialektus-értelmezésében.

III.

A harmadik történeti korszak kezdetét a 11. századra tehetjük (bár az egyes régiók e tekintetben némileg különböztek). Az új korszak a vonalrendszeres hangjegyzés bevezetésével köszöntött be (1050 után). Az énektradíció előző korszakában a helyi úzusok megszilárdultak, s most megkezdték kibontakozásukat, kivrágzásukat. A klasszikus repertoárhoz most új darabok, új műfajok adódtak, hozzájárulván a repertoár gazdagításához. Eddig a gregorián énekkultúra kiterjedése horizontális volt; mostantól a vertikális kiterjedés válik fontosabbá: milyen mély gyökeret ereszt e kultúra a társadalomban.

A tudományos érdeklődést eddig az írott zenei források hiánya vagy csekély száma korlátozta. A harmadik korszakból gondosan és világosan lejegyzett kották olyan tömege maradt fenn, hogy tömegüket és tulajdonságaikat számon tartani szinte lehetetlen. A problémák száma ennek ellenére nem csökken. Hogy csak egy nehézséget említsék: tudósítanak minket a kották arról, hogy mit énekeltek; de bosszantóan kevés az információ arról, hogy mikor, hol, miért, hogyan mentek végbe a történeti események. Nem voltak zenei dokumentumaink a 4. századból, de voltak legalább kijelentések és leírások a zenei életről. A zenei dokumentumok száma a 12. századtól kezdve meglehetősen nagy, viszont a történelmi információ száma nem elég ahhoz, hogy meg is értsük ezeket a dokumentumokat.

Kezdjük a proveniencia ügyével. Kéziratok ezreit őrzik az archívumok, de titkaiikat csak akkor tudják feltárni, ha már tudjuk, melyik egyház, intézmény vagy régió szokáshagyománya nyilatkozik meg bennük. Legtöbbször hiányoznak az utalások a tényleges tulajdonosokra. Esetleg megtaláljuk az írnok nevét, de nem tudjuk, ki az a személy, akinek a könyvet írta. Vagy: tudjuk, hogy kinek a tulajdonában volt a könyv egy adott időpontban, de sejtelmünk sincs róla, hogyan jutott hozzá. Nem világos, hogy *mit* is akar leírni a scriptor: egyszerűen másolt-e egy könyvet (és ha igen, milyen forrásból dolgozott), vagy egy közösség tényleges napi gyakorlatát jegyezte le saját személyes tapasztalata alapján. Ne felejtjük el, hogy az írnok a maga kópiájával egy aktuális szükségletet elégített ki, és folyton gondolnia kellett azokra, akik majd abból a könyvből énekelni fognak. Hiába másolt volna egy csodálatos könyvet, ha az abban foglalt szokások ellenkeztek a belőle éneklő közösség szokásaival. Ha egy írnok magánhasználatra másolt, vagy csak azért, hogy egy szép ajándék-könyvet állítson elő, bizonyos szabadsággal dönthetett a tartalomról. De ha olyan könyvet akart előállítani, mely használható a közös liturgiában, akkor szigorú normákat kellett betartania. Honnan vette ezeket: más könyvekből vagy élő gyakorlatból?

A szentek listája sok esetben rámutathat a rendeltetési helyre. De a szentek kultusza gyakran széles régiókra kiterjedt; másrészt elterjedésük nem volt szabályos és kötelező. Lehet, hogy saját (*proprium*) énekek nélkül ünnepelték valame-

lyiket, s így az énekkönyvbe nem került be nevük. Függett az anyagi forrásoktól is, hogy a sanctorale mekkora részét foglalják be egy könyvbe, vagy hagyják el. Sokszor egy szent kultusza nem egy adott helyhez, hanem tágabb körzethez asszociálódott, a liturgia és liturgikus zene pedig inkább egyházi intézményekhez, mint földrajzi pontokhoz igazodott. Lehet például, hogy a liturgikus gyakorlat ugyanazon város bencés kolostorában és plébániatemplomában jobban különbözött, mint két kolostoré egymástól 300 mérföld távolságban, vagy egyazon egyházmegye két távolabbi plébániatemplomában. Ha ugyanazon városban működtek, osztozhattak egy adott szent kultuszában anélkül, hogy ez a liturgia egészében meghatározta volna liturgiai fegyelmüket.

A miseliturgia éves rendje egész Európában jóval homogénebb volt, mint a zsolozsmáé. Ezért azt remélhetjük, hogy az azonosítási pontok világosabban feltárhatók a zsolozsma alaprétegének elemzésével. Egy ilyen elemzést segíthetnek olyan computeres programok, mint amelyet Budapesten kezdeményeztünk CAO–ECE név alatt, vagy az amerikai CANTUS-projekt (2. táblázat).

Ha képesek lennénk középkori kódexek ezreit áttekinteni, és meg tudnánk határozni hovatarozásukat (provenienciájukat), a mai gregorián-kutatás egyik legizgalmasabb feladatához kezdhethetnénk hozzá: a gregorián dallamok elterjedését ábrázoló térképek megalkotásához. A „térkép” szó itt nemcsak a darabok és variánsok földrajzi vagy intézményi eloszlására vonatkozik. Az effajta projektek tapasztalatai szerint következetes kapcsolat mutatkozik bizonyos változat-rendszerek és az énekgyakorlat mögöttes intézményei között. S ezt könnyű megérteni. Ha egy közösség nyugodt és folyamatos liturgikus szolgálatot akart elérni, akkor ragaszkodnia kellett a maga dallami tradíciójához.

Felmerül a kérdés: milyen intézmények voltak „tulajdonosai” a megkülönböztethető tradícióknak? Van-e valamilyen rangsoruk e „köröknek”, vannak-e kisebb rádiuszú körök a nagyobb rádiuszúakon belül? Melyek a hagyomány definiálásakor az elsőrendűen fontos intézmények? Mi történik akkor, ha két identitás egyszerre fejt ki hatást egy adott ponton (például mi fontosabb egy kolostor számára: a hozzá hasonló kolostorok szokása, vagy a helyi környezet?). Érezhető-e egy kör hatásának kisugárzása szomszédaira, bizonyára csökkenő intenzitással, ahogy távolodunk annak központjától? Vagy inkább körülhatárolt, homogén egységek léteznek (például egyházmegye), és átlépve azok határait egy csapásra egy új rendszer érvényességi területére jutunk? Vajon ezek a különbségek azonos erővel jelentek meg minden korban, minden régióban, minden liturgikus egységben és műfajban? Ha komolyan vesszük a provenienciát illető fenti megfontolásokat, nem látszik reménytelennek ilyen térképek létrehozása, melyek által biztosabb képet nyerünk a középkori zenei intézmények hálózataról. Bár a magyarországi források nagy része eltűnt az ország viharos története során, a fennmaradt 100 kódex és 1000 töredék elegendő egy ilyen térkép körvonalainak felvázolásához.

Egy darab vagy műcsoport eredetének felkutatása még akkor is nehézségekbe ütközik, ha biztos tudásunk van a kéziratok provenienciájáról. A komponálás helyére és időpontjára való információk szinte teljesen hiányoznak, és a mai forráshelyzetből levont következtetések inkább a képzelet munkái, mint valós eredmények.

Mégis, a kutatás fejlesztésének előmozdítására az egész énekanyagot össze kell gyűjteni, listázni és összehasonlítani. Amíg a kutatás főcélja az volt, hogy a gregorián „eredeti formáját” rekonstruálja, addig megelégedhetett a „legjobb” források elemzésével. Mára világossá vált, hogy szinte minden elérhető adatra szükség van az érdemleges előrehaladáshoz. Ma a kutatás a *cantus planus* gazdagságára összpontosítja figyelmét, a tér és idő szerint tagolt variánsok bőségére. A computer korszakában nem lehetetlen ezt a hatalmas anyagot raktározni és kezelni, de a forrásreperitoár feltárása tudományos műhelyek nemzetközi együttműködését kíváná.

A korai kottás kéziratok fennmaradása véletlenszerű egész Európában, így a darabok eredetére vonatkozó információ nagyon bizonytalan. Megeshet, hogy egy tétel először egy 12. századi kódexben jelenik meg, noha a darab századokkal öregebb. Az első feljegyzésnek sem helye, sem időpontja nem ad biztos eligazítást a tétel eredete felől. Valami eltűnhetett saját keletkezési helyén, de fennmaradhatott egy távolabbi, konzervatív hajlamú közösségben. Példa kedvéért: a *Te Deum* négy-formulás variánsát csak magyar kéziratok dokumentálják, és azokat magyar sajátosságnak tartanánk, ha nem említette volna Durandus nyugat-európai szokásként már egy korábbi időszakban.

Amíg nincs több adatunk az új darabok keletkezési helyéről és idejéről, bizonytalanok vagyunk a *cantus planus* késői fejlődését illetően is. „Komponálni” bizonyosan mást jelentett a 13. mint a 3. vagy 8. században. A késői középkor teoretikus írásai spekulatív jellegűek, többnyire hallgatnak arról, hogyan gondolkodott és alkotott a korabeli szerző. Csak akkor jutunk közelebb a problémához, ha a dallamokat tanulmányozzuk a maguk variabilitásában és stílári különbségeiben. Ha a különféle stílusokat bizonyos időkkel és helyekkel tudjuk társítani, akkor egyes szerzői csoportok alkotói irányzataira és normáira kaphatunk utalást. A stílusváltozások világosan felismerhetők mind a klasszikus rétegben, mint az újabb tömbökben; a korabeli elméletírók mégsem beszélnek az ízlés és zenei ideálok változásáról, de még a 20. századi zene-tudomány is késlekedve tárja fel a változó stílusok és korszakok jellegzetes vonásait.

Egy sereg megválaszolatlan kérdést tettem fel. Jelen tudásunk elegendő ahhoz, hogy félretegyük a túl könnyű megoldási javaslatokat, és a kérdéseket a maguk összetettségében fogalmazzuk meg. Ez kétségtelenül haladás, és remélhetjük, hogy a kutatás közelebb hoz minket a válaszokhoz is. Ennek ellenére úgy érzem, hogy a legizgatóbb problémák megoldatlanul maradnak, talán mindörökre. Nemcsak azért, mert tudásunk határolt, hanem mert sokszor még a megismert tényeket sem tudjuk megérteni. Hogyan tudott egy ilyen tökéletes és egyedülálló stílus kifejlődni, egy stílus, mely ennyire alkalmas a maga liturgikus funkciójára? Hogyan tudta ez a zene Európa latin rítusát egybefoglalni a maga születése pillanatában? Hogyan tudott létrehozni – megfelelő hatékony eszközök nélkül is – ilyen csodálatos egységet, mely ugyanakkor engedte, éltette és inspirálta a helyi centrumok tevékenységét is? Nem tehetünk mást, mint csodálkozni a tényeken, anélkül, hogy megértenénk őket a maguk valóságában. Egyre inkább meg vagyok győződve arról, hogy a kereszténység zenei tekintetben is *in convenientissimo tempore*, a legmegfelelőbb időben jelent meg a világban. E teológiai reflexióhoz érkezve azt kérdelem magamtól, vajon a gregorián ének lehanyagolása az egyház életében – a jó solesmes-i szerzetesek erőfeszítése és

sok tudós és zenész jó szándéka ellenére –, és az, hogy a gregorián helyét a kultusz-cselekményekben átvette a legszegényesebb zene, nem zenei kifejeződése-e az evangéliumi jövődőlésnek: „*Filius hominis veniens, putas, ut inveniet fidem in terra?*” – „Gondolod, hogy az Emberfia a maga eljövetelekor talál még egyáltalán hitet a földön”?

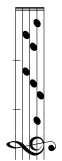
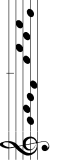
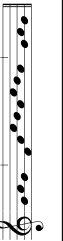




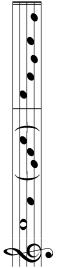
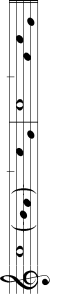

ABSTRACT

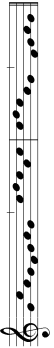

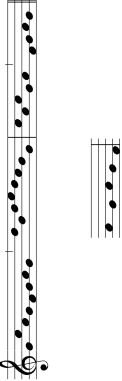
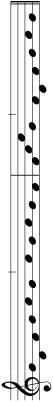


LÁSZLÓ DOBSZAY

A SURVEY OF BASIC QUESTIONS IN CHANT RESEARCH TODAY

This study, which is the written version of a lecture given at Oxford University in All Souls College, is a summing up of the present-day problems surrounding plainchant research, and the questions which arise from earlier results together with newer questions which complement them. The first group of questions deals with problems surrounding the origins of plainchant, namely what can be known concerning liturgical singing in the centuries before the appearance of musical notation, what assistance may be proffered by the non-musical relics of earlier centuries, and what was the role of oral tradition in preserving the melodies. A summary of the various theories allows us to suppose that a more or less fixed repertoire existed before the introduction of musical notation, but as to how and by what means this could become so widespread geographically needs more research (not just musical research). The second group of questions discusses the nature of plainchant and the problems of defining it. How far can the repertoire published in the 20th century be considered to be the same as the items preserved in the manuscripts of earlier centuries, or as the chants which disappeared before the period of notation, i. e. in sum: is plainchant a repertoire or a style? In the second period of the history of plainchant (c. 800–1100) the study highlights the importance of the institutions that maintained the practice of liturgical music, the problems to do with notation, as well as the continuing importance of musical memory, together with the opportunities this offers for musical variation. The third historical period (11th century) brought with it a growth and enrichment of the classical plainchant repertoire through the the introduction of staff notation. The difficulties surrounding research of this period (unlike those of the previous periods) are caused by the need to place in a historical context the huge number of surviving musical documents (where they stem from and the strengths of tradition in local institutions). The most important task confronting modern research is the cataloguing of the complete repertoire of chant (from all sources) and its comparative study, so that the melodies can be studied from the aspect of their total variations and stylistic divergences. Only in this way can the characteristic features of different styles and periods be uncovered. Even so, the new paths of reserach and its results cannot answer the question of how it was possible for such a perfect and unique style to come into existence.

László Dobszay (1935-2011), doctor of the Hungarian Academy of Sciences (2003), receiver of the Széchenyi Prize, President of the Széchenyi Academy of the Arts (2007). Head of the Franz Liszt University of Music – Hungarian Academy of Sciences research team for church music, Professor Emeritus at the Franz Liszt University of Music.

MonMon	Dallami váz	Nr: ÓR	
A/1		9 ÓR: 55 %	mind pszalmikus = 8 Ann, 1 QuD
A/2		10 ÓR: 70 %	mind pszalmikus = 6 Ann, 1 QuD, 1 HMaj, 1 CommS
A/3		20 ÓR: 75 %	65 % pszalmikus = 1 Ann, 6 HMaj, 3 Fest, 2 CommS, 1 Laurentius + 2 Adv feria (+ Innocentes, Paulus, Martinus; ad psalmos)
A/4		16 ÓR: 63 %	81 % pszalmikus = 4 Ann, 4 QuD, 4 HMaj, 1 Ded + 1 Adv gen, 1 Qu feria, 1 Asc
A/5		25 ÓR: 40 %	44 % pszalmikus = 7 OffDef, 1 HMaj + 3 Adv, Qu ad VT cantica + 2 Qu feria + 2 OctNat, 2 OctPasc, 1 Adv (+ 1 contrafactum), 3 CommS (+ CommS, Caecilia, Inv. Stephani, Nicolaus)
A/6		27 ÓR: 55 %	2 pszalmikus (Ann, HMaj), 2 Qu feria + HMaj 8 + Adv (+ 1 contrafactum), 3 CommS, JohBapt, 5 evang.; 1 OctEpi, 6 varia (CommS, OSS, DPalm, NatBMV, HistTob, HistAp)
A		107 ÓR: 58 %	58 pszalmikus = 54 % 16 Adv, Qu feria, 18 Fest (Nat, Asc, Epi) 5 evang., 3 CommS, JohBapt
B		33 ÓR: 63 %	16 pszalmikus = 49 % (3 Ann, 2 OffDef, 2 HMaj, 3 CommS, 6 Fest) 2 Qu feria (evang.) + 12 nem-pszalmikus = 42 % (Fest, 8 i. OctPasc, 1 Asc, 3 i. OctNat) (+ 2 MichArch, 1 ConsEccl)
C/1-2		24 ÓR: 62 %	21 pszalmikus = 87 % (20 Ann, 1 Nat) + 1 Qu feria, 1 CommS, 1 Clemens
C/3-4		29 ÓR: 79 %	11 pszalmikus = 38 % (1 Ann, 4 HMaj, 2 QuD, 3 Fest (Pent), 1 CommS) + 11 Temp (4 Adv feria, 3 Qu feria, 3 OctEpi és Pasc, 1 HistSap); 3 JohBapt, Sebast, Agatha, 4 Benedictus, Martinus (2), ExCrucis
C/5-6		32 ÓR: 56 %	2 pszalmikus (Nat, HMaj) + 5 Adv, Qu feria (2+3), 5 CommS + Laurentius, 1 DedEccl, 1 DPasc, 2 i. OctNat, 6 evang., (TP, D70-60) (3 Qu fer, 3 CommS, 2 evang., 2 Innocentes)

MonMon	Dallami váz	Nr; ÓR	
D/1		37 ÓR: 32 %	5 DPasc (+ 1 i. OctPasc), 1 pszalmikus, 6 evang., (TP, Adv, HistReg, HistMacc), 12 sanctorale I (Laurentius, Sebast, Andreas, Agnes, Caecilia, Paulus) 6 sanctorale II (Martinus, Briccius, Innocentes, Petrus), 6 Comms
D/2		53 ÓR: 49 %	24 sanctorale I = 45 % (Agnes, Agatha, Alexander, Paulus, Sebast, Petrus, Johannes et Paulus, Cosmas, Hyppolitius, Caecilia, Andreas, JohBapt, Laurentius), 5 sanctorale II (MichArch, Steph. m., Benedictus) + 7 Comms, 1 BMV, 9 evang. (4 Ann, 3 Hist, 2 TP), 7 Adv
D/1-2		90 ÓR: 42 %	6 Pasc 16 % evang. = 15 40 % sanctorale I = 36, 12 % sanctorale II = 11 14,5 % Comms = 13, 7 Adv, Qu feria, 1 pszalmikus, 1 BMV
D/3-4		68 ÓR: 32 %	12 evang. (Ann) + Hist = 17 % 9 evang. (Pasc, QuD, Adv) = 13 % 6 Adv, Qu feria, 1 Fest (PentLaud) 22 sanctorale I = 32 % (JohBapt, Laurentius, Andreas, Petrus, Alexander, Hyppolitius, Steph. m., Nicolaus, Vincent, MMagd, InvCrucis, Sixtus, Martinus, Transfig) + 1 BMV, 6 Comms
E/1		34 ÓR: 29 %	5 evang., Hist, 5 evang. (QuD, Pasc, Pent), 1 QuD pszalmikus, 4 Adv feria, 6 i. OctNat és Epi, 1 Comms, 7 sanctorale I (JohBapt, Paulus, JohAP, Caecilia, Agatha, Lucia), 4 sanctorale II (Nicolaus, August, Lucas, AnnBMV), 1 Pent?
E/2		35 ÓR: 25 %	6 evang., Hist, 5 evang. TP, 3 pszalmikus (QuD, DedEcl), 2 Adv, Qu feria, 3 Fest laud (AdvD, Nat, Pent), 4 i. OctNat, Epi, 2 sanctorale (+ 5 sanctorale I, 5 sanctorale II?)
F		45 ÓR: 24 %	9 TP, 5 evang., Hist, 4 Qu, Adv feria, 7 Temp, Nat, Epi, 5 sanctorale I (JohBapt, Laurentius, Clemens, Andreas), 11 sanctorale II + 4 Comms
G	kompozíciók hagyományos motívumokból	47 ÓR: 15 %	20 evang., hist = 42 % 11 evang., (TP, Adv, DedEcl) = 23 % + 5 i. OctNat, Epi, 4 Qu feria, 4 sanctorale I (Agnes, Laurentius, Sebast, BMV), 1 sanctorale II (Paulus), 2 Comms
H	kompozíciók új stílusú motívumokból	69 ÓR: 0 %	53 sanctorale II = 77 % 3 zsoléros (D/L), 8 temporale (Trin, Corp), 1 Comms, 3 BMV (Nat)
I	rímes antifónák	30 ÓR: 0 %	29 sanctorale II (+ 1 sanctorale I)

a)

Antiphona, 1. t. Responsorium, 4. t. Offertorium, 8. t. Communio, 2. t. Graduale, 5. t.



ci-li-ci- o¹ pec-ca- vi- mus² mi- hi³ me- ae⁴ Do-mi- ne⁵
 pos-si- mus me- am ti- bi

Introitus, 5. t. Ibidem!

me- am exau- di me⁷

Responsorium, 2. t. Communio, 5. t. Responsorium, 1. t. Responsorium, 2. t.



civi- ta- tem⁸ Do-mi- ne⁹ in- fir- mus sum¹⁰ e- is¹¹
 dissipa- ta est

b)

Tractus, 2. t. Tractus, 2. t. Graduale, 2. t. Introitus, 4. t.



antiqua- rum¹² Altissi- mi¹³ de te¹⁴ omni- bus¹⁵

Graduale, 1. t. Graduale, 8. t. Communio, 5. t. Tractus, 8. t.



gen- tes¹⁶ ar- cus¹⁷ di- le- xit¹⁸ Si- on¹⁹
 aeter- num
 e- ius su- i

Graduale, 3. t. Alleluia, 8. t. Alleluia, 8. t. Responsorium, 1. t.



o- pem²⁰ Domi- no²¹ sae- cu- lum²² ne- que²³

c)

Offertorium, 8. t. Communio, 5. t. Introitus, 5. t.

tu-a Do-mi- ne²⁴ vul-tus e- ius²⁵ consolati-o- nis ve- strae²⁶
 manda-ta / tu- a

Communio, 8. t. Communio, 5. t.

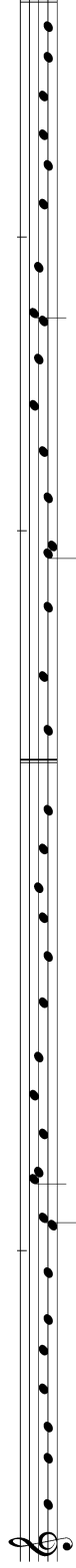
al- le- lu- ia²⁷ al- le- lu- ia al- le- lu- ia²⁸

Responsorium, 8. t. Responsorium, 8. t.

ne com- mo-ve- ar²⁹ pleni- tu- do e- ius³⁰
 habita- vit in e- o

- | | |
|--|--|
| 1 Ant. Immutemur habitu | 16 Grad. Sciant gentes |
| 2 Resp. Emendemus | 17 Grad. Commovisti Domine |
| 3 Offert. Levabo oculos | 18 Comm. Justus Dominus |
| 4 Comm. Cum invocarem | 19 Tract. Qui confidunt |
| 5 Grad. Tribulationes cordis | 20 Grad. Exsurge Domine |
| 6 Intr. Exaudi Deus | 21 Alleluia Confitemini Domino |
| 7 Ibidem | 22 Ibidem 12–22: Grad. Trip. |
| 8 Resp. Ingrediente Domino | 23 Resp. Domine ne in ira tua
Ant. Sarisburiense |
| 9 Comm. Adversum me
exercebantur 1–9: Grad. Trip. | 24 Off. Levabo oculos 24–28: Grad. Trip. |
| 10 Resp. Domine ne in ira tua | 25 Comm. Justus Dominus |
| 11 Resp. Refulsit sol 10–11:
Ant. Sarisburiense | 26 Intr. Laetare Jerusalem |
| 12 Tract. Domine non secundum | 27 Comm. Spiritus ubi vult |
| 13 Tract. Qui habitat | 28 Comm. Non vos relinquam |
| 14 Grad. Angelis suis | 29 Resp. A dextris est |
| 15 Intr. Reminiscere miserationum | 30 Resp. Domini est terra 29–30:
Ant. Sarisburiense |

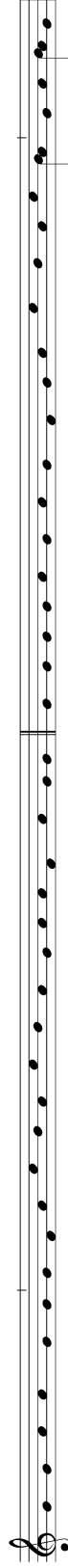
8015



8016

Prin-ci-pes po-pu-lo-rum con-gre-ga-ti-sunt cum De-o A-bra-ham. Tam-quam spon-sus Do-mi-nus pro-ce-dens de tha-la-mo su-o.

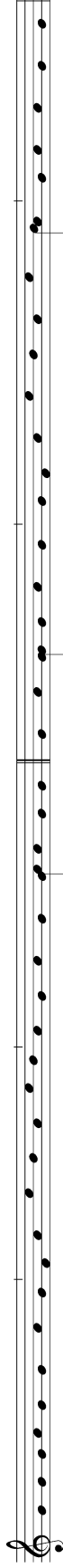
8017



8018

Su-sce-pi-mus De-us mi-se-ri-cor-di-am tu-am in me-di-o tem-pli tu-i. Ex-al-ta-bo te Do-mi-ne quo-ni-am su-sce-pi-sti me al-le-lu-ja.

8019



8020

Ju-sti-fi-ce-ris Do-mi-ne in ser-mo-ni-bus tu-is et vin-cas cum ju-di-ca-re. De-us ad-ju-vat me et Do-mi-nus su-sce-ptor est a-ni-mae me-ae.

8021



8022

I-gne me e-xa-mi-na-sti et non est in-ven-ta in me in-i-qui-tas. Vim fa-ci-e-bat qui quae-re-bant a-ni-mam me-am.

8023



Do-mi-ne ab-stra-xi-sti ab in-fer-nis a-ni-mam me-am.



Pre-ca-tus sum * fa-ci-am tu-am * de to-to cor-de me- o: mi-se-re- re me- i,

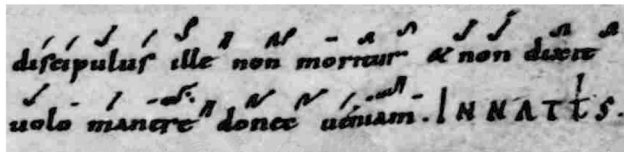
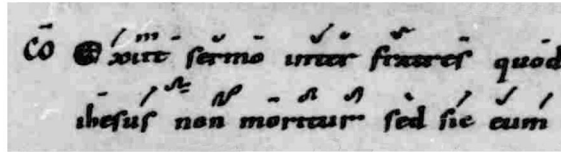


Do- mi- ne. V) Le-gem po- ne mi-hi, Do-mi- ne vi-am



ju-sti-fi-ca- ti- o-num tu- a- rum, et ex-qui-ram e- am sem-per. * De to-to...

2. kotta



Wien, Österreichische Nationalbibliothek Cod. SN 1845 saec. 11/2. Seon/Bamberg fol. 7

Io. 21, 23

CO. II RBCKS

E X- i- it * sermo in- ter fra- tres, quod disci- pu- lus
 il- le non mō- ri- tur? et non di- xit Ie- sus: Non
 mō- ri- tur: sed: Sic e- um vo- lo manē- re, dō- nec
 vē- ni- am.

Graduale Triplex 637.

Sicut ce drus q. CO **E** xit sermo in
 ter fratres qd discipulus ille non moritur & non dixit
 ihesus non moritur sed sic eum uolo manere donec
 ueniam. In hat Innocentū.

3. kotta

München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 10086 saec. 12/2. Prüfenig fol. 7.

órómai

Vi-di-mus stel-lam e-ius in o-ri-en-te et ve-ni-mus cum mu-ne-ri-bus ad-o-ra-re Do-mi-num.

Graduale Triplex

a b c a b c a b c

4. kotta

Ho-mo qui-dam fe-cit ce-nam ma-gnam et vo-ca-vit mul-tos et mi-sit ser-vum su-um ho-ra ce-nae

di-ce-re in-vi-ta-tis ut ve-ni-rent qui-a o-mni-a pa-ra-ta sunt al-le-lu-ja.

CAO-ECE (Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae)

alapító: Dobszay László, 1986, Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet

On-line: www.zti.hu/earlymusic/cao-ece/cao-ece.html

Publikációk: Dobszay László–Prószéky Gábor: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. Preliminary Report*. Budapest, 1988. • Dobszay László: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. I/A Salzburg (Pars Temporalis)*. Budapest, 1990. • Czagány Zsuzsa: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. II/A Bamberg (Pars Temporalis)*. Budapest, 1994. • Czagány Zsuzsa: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. III/A Praha (Temporale)*. Budapest, 1996. • Czagány Zsuzsa: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. III/B Praha (Sanctorale)*. Budapest, 2002. • Gilányi Gabriella–Kovács Andrea: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. IV/A Aquileia (Temporale)*. Budapest, 2003.

Vonatkozó irodalom: Dobszay László: *The Program CAO-ECE*. *Studia Musicologica* 30 (1980), 355–360. • Ullmann Péter: *Bericht über die vergleichende Repertoire-Analyse der Breviere aus Ungarn*. *Studia Musicologica* 40/1–3 (1985) 185–192. • Ullmann Péter: *Die Offiziumstrukturen in der Fastenzeit und die Bestimmung von Diözesanrite*. In: *Cantus Planus Papers Read at the Third Meeting Tihany, Hungary, 19–24 September 1988*. Budapest, 1990, 21–31. • Czagány Zsuzsa: *Das Breviarium notatum CO 3 der ehemaligen Olmützer Kapitelbibliothek*. In: *Cantus Planus Papers Read at the 7th Meeting Sopron, 1995*. Budapest, 1998, 169–179. • Czagány Zsuzsa: *Ein böhmisches Antiphonar aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Beschreibung der Quelle)*. In: *Studie o rukopisech XXXII. Praha, 1999*. 47–54 • Czagány Zsuzsa: *Das Prager Offizium. Sonderstellen des pars temporalis*. *Studia Musicologica* 40/1–3 (1999) 1–17. • Dobszay László: *Reading an Office Book*. In: *The Divine Office in the Latin Middle Ages. Methodology and Source Studies, Regional Developments, Hagiography*. Written in Honor of Professor Ruth Steiner. Oxford, 2000, 48–60.

NUM	TEMP	DIES	HORA	FUNCTIO	AQU INCIPIT	CIV-I INCIPIT	CIV-II INCIPIT
10	Adv	1D	V1	a	Veni et libera nos	(de psalterio)*	Veni et libera nos
60	Adv	1D	V1	R	Ecce dies veniunt	Ecce dies veniunt	Ecce dies veniunt
70	Adv	1D	V1	V	In diebus illis	In diebus illis	In diebus illis
80	Adv	1D	V1	H	Veni Redemptor	Veni Redemptor	Veni Redemptor
90	Adv	1D	V1	W	Rorate caeli	Rorate caeli	Rorate caeli
100	Adv	1D	V1	Am	Ecce nomen Domini	Ecce nomen Domini	Ecce nomen Domini
110	Adv	1D	C	a	(de psalterio)	(de psalterio)*	(de psalterio)
111	Adv	1D	C	r	—	In manus tuas	—
112	Adv	1D	C	v	—	Redemisti me	—
120	Adv	1D	C	H	Conditor alme	Conditor alme	Conditor alme
130	Adv	1D	C	W	Emitte agnum	Custodi nos Domine	Emitte agnum
140	Adv	1D	C	An	Qui venturus est	Qui venturus est	Qui venturus est
150	Adv	1D	Inv	a	Ecce venit rex	Ecce venit rex	Ecce venit rex
151	Adv	1D	N	H	—	Verbum supernum	—
160	Adv	1D	N1	a1	Scientes quia hora	Scientes quia hora	Scientes quia hora
161	Adv	1D	N1	a2	Hora est jam	Nox praecessit	Hora est jam
162	Adv	1D	N1	a3	Nox praecessit	Hora est jam	Nox praecessit
170	Adv	1D	N1	W	Ex Sion species	Ex Sion species	Ex Sion species
180	Adv	1D	N1	R1	Aspiciens a longe	Aspiciens a longe	Aspiciens a longe

Farkas Zoltán

A TOPOSZTÓL A STÍLUSIG: A 18. SZÁZADI KISMESTEREK ZENÉJÉNEK ELEMZÉSE – TANULSÁGOKKAL*

1. rész

„Foglalkozatok a kismesterekkel, mert a stílust leginkább
az ő műveikből lehet megismerni.”

(Rajeczky Benjamin)

„Munkám a kor három nagy alakjára szorítkozik, mivel azt a régi meggyőződést
vallom, hogy a zenei köznyelvet az ő életművükön keresztül lehet a legjobban
meghatározni. ... Nem osztom azt a hiedelmet, miszerint a legnagyobb művészek
hatását csak az őket körülvevő közészerű szint kontrasztjaként érzékelhetjük.”

(Charles Rosen: *A klasszikus stílus*)

A fenti két idézet közti ellentét termékeny feszültsége szolgáljon mondandóm felütéseként. Hadd kezdjem mindazon témák felsorolásával, amelyeket nem érintek, holott a téma indokolttá tenné. Nem kívánok hozzászólni a vitához, hogy a *historical correctness* jegyében jogos-e egyáltalán a zenetudományban a „kismester”-fogalom használata. Nem érvelek e kategória mellett, jóllehet célszerűnek tűnik fel valamiféle különbséget tenni Franz Schubert bécsi szabadúszó, Luigi Cherubini, a párizsi Conservatoire igazgatója, Johann Georg Lickl, a pécsi székesegyház karnagya és Matthias Hiesz balatoncsicsói káplán között, még akkor is, ha kétségtelenül mind a négyen komponáltak zenekari misét az 1820-as években. Nem vizsgálom, csupán felvetem, vajon kismesternek nevezhető-e Michael Haydn, akinek egyházi zenéje iránt testvérbátyja, saját kora, de még a közvetlen utókor (Franz Schubert) is a legnagyobbaknak kijáró tisztelettel viseltetett. Sorolhatjuk-e Georg Albrechtsbergert, generációk legbefolyásosabb zeneszerzés-tanárát minden további nélkül a kismester-kategóriába, vagy pedig az ő esetében a „nagy tanár, de kis mester” megállapítás lehet a megoldás? Hová helyezzük Johann Joseph Fuxot és Antonio Caldarát? Mekkora mester Johann Adolph Hasse, aki olasz és német nyelvterületen korának legünnepeltebb komponistája volt az *opera seria* műfajában, a mai repertoárban azonban úgyszólván teljesen ismeretlen? Ezek a kérdések immár a kanonizált mesterek és a kanonizált repertoár koronként folyamatos változásának

* A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszéke által szervezett „Kedd délutáni zenetudomány” sorozat keretében tartott 2010. december 14-i előadás szerkesztett, kibővített szövege.

problémakörét érintik, amelyet Alfred Einstein nagyszerű esszéje, *A zenei nagyság pertraktál*¹ – de nem ezen a csapáson haladok tovább. Egyelőre nincs mód az olyan érzékeny esztétikai megfigyelések tárgyalására sem, mint amilyenek Dobszay Lászlót foglalkoztatták „*A zeneszerzői nagyság*” és annak folytatása, „*A zeneszerzői kicsiség*” című írásaiban², de a tanulmány második részében javaslatot teszek az egyes kismesterek közt felvethető különbségtételre is. Mondandóm célja többértű. Egyfelől szeretném felhívni a figyelmet a magyarországi kismesterek kutatása és a zenéjük elemzése során felmerült nehézségekre, tapasztaltabb kollégáim idevágó megfigyeléseit is összegyűjtve, másfelől megemlítem a munkák során elkövetett módszertani hibákat is. Ezután röviden utalok rá, mennyiben segít, illetve mire nem ad választ a nemzetközi szakirodalom a kismesterek zenéjének elemzői számára. A tanulmány második felét egyetlen kérdéskörnek (Werner és Istvánffy műveinek összevetése) szentelem, zenei példákkal részletesen illusztrálva.

I.

A 18. századi magyarországi zeneszerzők kutatását Bárdos Kornél monumentális életműve alapozta meg, akinek a kutatómunkája 1976 és 1993 között hat városmonográfiát eredményezett, és a könyvekben össze nem foglalt, további legalább kéttucatnyi város zeneéletével kapcsolatos levéltári anyagot hozott felszínre. Bárdos köteteihez a helyi kottatárak alapján összeállított tematikus műjegyzékek társultak (ezek – az első két kötet, a pécsi, illetve a tatai kivételével – Vavrincz Veronika munkái), amelyek első ízben adtak betekintést abba a *terra incognitába*, ami a hazai kompozíciós termést jelentette. A *Magyarország zenei története* című sorozat II. és különösképp III. kötete azzal az igénnyel koncipiálódott, hogy a zeneélet színtereinek, intézményeinek ismertetése mellett immár legfontosabb működtetőiről, a magyarországi komponistákról is számot adjon. Megindult a *Musicalia Danubiana* forráskiadvány-sorozat, amely legalább a legfontosabb helyi szerzők műveiből igyekezett közreadni egy-egy reprezentatív válogatást (ez idáig a 18. századi, illetve 19. század eleji mesterek közül Istvánffy, Druschetzky, Bengraf, Deppisch, Zimmermann és Fusz kompozíciói jelentek meg a sorozatban).

A kismesterek zenéje iránti érdeklődést tudományos és gyakorlatiasabb célok egyaránt motiválták. Választ kerestünk arra a kérdésre, hogy a hazai zeneélet hol és milyen színvonalon tudott helyi termést felmutatni, s ez mennyiben állítható párhuzamba az európai zene kompozíció történetének folyamataival. A leszakadás és felzárkózás, korszerűség és maradiság, provincializmus és európai színvonal örök dilemmáinak megválaszolása volt a tét. Másfelől vonzó perspektívát jelentett, hogy a kottatárak mélyén a mai hangversenyélet számára is értékes játszanivaló rejlik. A kutatást ösztönözte a hanglemezkiadás is, amely a „first recording”-ok és „világpremier”-ek égisze alatt próbált talpon maradni a telített piacon.

1 Alfred Einstein: *A zenei nagyság*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1990.

2 Dobszay László: „*A zeneszerzői nagyság*”. *Muzsika*, 39/5. (1996. május), illetve uő: „*A zeneszerzői kicsiség*”. *Muzsika*, 47/12. (2004. december).

Aki a hazai kismesterekkel foglalkozik, az alábbi nehézségekkel találja magát szemben:

(1) A levéltári kutatások eredményeinek ellenére egy magyarországi kismester életrajzában jelentős fehér foltok, akár évtizednyi *lacunák* éktelenkednek. Még a legfontosabb szerzők esetében sincs ez másként. Istvánffy tanulóveiről máig csak sejtéseink vannak, Zimmermann életrajza – életének utolsó, pozsonyi szűk évtizedétől eltekintve – konkrét dokumentumok hiányában találgatások tárgya.

(2) A lexikonokra és enciklopédiákra aligha számíthat a kutató, még olyan zeneszerző esetében sem, akinek tevékenysége az 1800 utáni időre esik, és munkásságát már a korabeli lexikográfia is nyilvántartásba vette. Thomas Hochradner magyarul is hozzáférhető cikkében panasolja fel, hogy a kismartoni Johann Nepomuk Fuchsról sem a régi, sem az új MGG nem szól, a New Grove is ignorálja, az adatokból és a bibliográfiából viszont kiderül, hogy legalább összekeveri hetven évvel később született névrokonával, egy operakarmesterrel.³ Gerber és Schilling még a szerző életében szűkszávú, de viszonylag korrekt szócikket szentel Georg Licklnek, ám csak bécsi éveiről tudnak számot adni.⁴ Schilling megjegyzi, hogy Lickl Pécsre került, és nyilván még jelenleg is buzgón tevékenykedik a zeneművészetben. Eitner skrupulózus fáradtsággal két személyt kreál hősünkéből, egy bécsi illetőségű Georg Lickl, és egy másikat, a pécsi Johann Georgot, s két külön műjegyzéket is teremt a Doppelgänger számára (amelybe ráadásul olykor Lickl fiainak egy-egy kompozícióját is belekeveri.)⁵ A korabeli lexikonok adatai igen gyakran ugyanarra az ősforrásra mennek vissza, kritikátlanul visszhangozva annak tévedéseit. Szerencsés esetben számíthat, ha ez a forrás olyan nekrológ, amely a zeneszerző közvetlen közeléből származik, mint Fusz vagy Lickl esetében. (Előbbinek barátja, Krüchten József, utóbbinak pedig idősebbik fia, Carl Georg Lickl írta a gyászbeszédet.)⁶ Ezen elfogódott méltatások úgyszólván kötelező eleme az állítás, miszerint a megboldogult Haydn tanítványa (alkalmasint legkedvesebb tanítványa) volt, vagy legalábbis az idős mester elismerő szavai avatták a zeneművészet méltó művelőjévé. A Haydn-tanítványság toposza Franz Nicolaus Novotni, Johann Spech, Johann Nepomuk Fuchs, Johann Evangelist Fusz és Georg Lickl életrajzában egyaránt felbukkan.

(3) Legjobb tehát, ha a kismesterkutató saját maga ássa elő kutatásának tárgyát. Bizonyosan igaz ez magukra a műjegyzékekre is, amelyeket az említett város-

3 Thomas Hochradner: „Johann Nepomuk Fuchs élete és működése, úgy is mint kutatástörténeti példa”. *Magyar Zene*, 43/3. (2005. augusztus), 331–338.

4 Ernst Ludwig Gerber: *Neues historisch-bibliographisches Lexikon der Tonkünstler*. Leipzig: Kühnel, 1813, Dritter Theil (K–R), 232–233. hasáb; Gustav Schilling: *Encyclopaedie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. Vierter Band. Stuttgart: Verlag von Franz Heinrich Köhler, 1837, 380.

5 Robert Eitner: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. (Leipzig, 1900–1904).

6 Krüchten József: „Fúsz János Evangelista Emlékezete”. In: *Tudományos Gyűjtemény* 1819, XI, 72–83., illetve úő: „Fúsz János Evangelista Hang-szerzeményei”. In: *uott*, 1819. XII, 79–89. Vő. Sas Ágnes: „The Life and Works of János Fusz”. *Studia Musicologica* 40/1-3. (1999), 19–58. Szkladányi Péter: „Lickl György, a pécsi székesegyház zeneszerzője és karnagya.” In: *Baranyai Helytörténetírás* 1979, Pécs, 13–108.

monográfiák tematikus jegyzékei, más publikált katalógusok, és az örvendetes tempóban szaporodó RISM online adatbázis rekordjai alapján állíthat össze az érdeklődő, időrabló, de izgalmas munkával. Ám itt sem árt vigyázni.

(4) Azokban a műfajokban, amelyek jellemzően kéziratok formában terjedtek, rendkívül magas a téves attribúciók száma. Az 1790-es évek vízvázalasztónak számítanak e tekintetben. Druschetzky, Lickl, Kleinheinz, Menner misetermését lényegében valamennyi autográf partitúra ismeretében tudjuk értékelni, a korábbi mesterek, Istvánffy, Zimmermann vagy Bengraf nemzedékében azonban még kivételesen ritka a partitúraforma, hiszen a források túlnyomó része szólamokban maradt fenn. A nagyszámú forrásban elterjedt Zimmermann- és Novotni-művek kapcsán merül fel a legélesebben a szerzői hitelesség kérdése. Csaknem átláthatatlan a helyzet a kismartoni Franz Nicolaus Novotny (1743–1773) és a Bécsből 1782-ben Pécsre került Franz Anton Novotni (1749–1806) miséinek attribúciójában. A rendkívül nagyszámú forrás jelentős része csak a vezetéknevet közli, s a repertoár szétválasztását nem könnyítette meg, hogy egyfelől az osztrák, német kutatóknak korábban nem volt tudomásuk a „pécsi” Novotniról, másfelől a magyar muzikológia számos hazai forrást automatikusan a pécsi zeneszerzőnek tulajdonított.⁷ Ma már bizonyosnak látszik, hogy jó néhány pécsi forrás is a kismartoni Novotny műve (a jelek azt mutatják, hogy különös módon maga a pécsi Novotni sem iparkodott tisztázni a tévedést, talán mert kismartoni kollégája igen tehetséges művekkel gyarapította az ő hírnevét). Illendő, hogy ehelyütt saját baklövésemre is felhívjam a figyelmet: A *Képes magyar zenetörténet*nek a városi zeneéletről írott fejezetében említett *C-dúr missa solennis*, amelynek nyolc énekszólamra írt *Benedictus*át facsimilével is illusztráltam, nagy valószínűséggel a kismartoni Franz Nicolaus, és nem a pécsi Franz Anton munkája, mint ahogyan az a kötetben szerepel.⁸

(5) Ám még ha valóban annak a mesternek a művét tanulmányozzuk is, akinek a neve a kotta címlapján díszeleg, a 18. század utolsó évtizede előtt lezárult életműveknek általában nem rekonstruálható a kronológiája. A források csak a legkritkább esetben datáltak. A kivételesen ünnepi alkalom szülte fontosabb művek, a színpadi alkotások, az ünnepi misék, kantáták bemutatásának dátuma általában felkutatható (például Istvánffy és Zimmermann egy-egy műve esetében)⁹,

7 Bárdos Kornél: *Pécs zenéje a 18. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976, 48–50., 133–136.; Szkladányi Péter [Sas Ágnes]: „Pécs zenei élete a 18. században”. In: *Valentin Deppisch: Te Deum, Magnificat, Vesperae de Confessore. Musicalia Danubiana 11*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1990. [Előszó] 7. oldal, 28. lábjegyzet. Lásd továbbá: James Frederick Dack: *The Origins and Development of the Esterházy Kapelle in Eisenstadt until 1790*. PhD diss., University of Liverpool, 1976.

8 Farkas Zoltán: „A magyarországi városok zenéje a 18. században”. In: Kárpáti János (szerk.): *Képes magyar zenetörténet*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2011, 117.

9 Istvánffy egyetlen datált műve a Zichy Ferenc püspök aranymiséjére komponált missa solemnis 1774-ből (vö. Bárdos Kornél: *Győr zenéje a 17-18. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980, 67.). Anton Zimmermann egyházi művei közül azonosítható az a harminchat előadót foglalkoztató, harminchat perces D-dúr litánia, amelynek 1776. februári bemutatójáról a *Pressburger Zeitung* is beszámolt. Vö. Halász Péter: „Bevezetés. Anton Zimmermann műveinek elterjedtsége.” In: *Anton Zimmermann: Four Symphonies. Musicalia Danubiana 20*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004, 26., 131. jegyzet.

de – amint arra Somfai László hívta fel a figyelmet – a hangszeres kompozíciók jelentékeny része legfeljebb *terminus ante quem* évszámmal látható el, és a vélt dátum esetenként tízévnnyi pontatlanságot sem zár ki.¹⁰ (Tegyük hozzá, nemcsak a hangszeres művekkel, hanem az egyházi zene túlnyomó részével is ez a helyzet.) Az 1790-es évek előtti szerzőknél tehát úgyszólván reménytelen vállalkozás egy-egy életművön belül a stílus és technika fejlődésének felvázolása. A stíluskritikai alapon való datálás ingoványos talajára pedig csak fokozott óvatossággal léphetünk (ha léphetünk egyáltalán). Annál is inkább, mert a kor egyházi zenéjében, amint azt Istvánffy kisebb egyházi művei kapcsán Dobszay László kimutatta, archaizálás és korszerűség általában nem a kompozíció keletkezésének korát, hanem liturgikus kontextusát tükrözi. Dobszayt idézve: „Istvánffy is a műfaj szerinti stílus (*Gattungstil*) eszménye szerint él a különféle írásmódokkal”.¹¹

(6) Nemcsak a pontos kronológia támpontjait kell nélkülöznünk, hanem jó néhány zeneszerző esetében a fennmaradt életmű igen erősen töredékes voltával kell számolnunk. Nehéz megbékélni például azzal a helyzettel, hogy egy Istvánffy tehetségű mester mindössze tizenkét művel képviselteti magát a repertoárban. Egy következő nemzedék ugyancsak sokra hivatott zeneszerzője, Fusz János több, csupán címről ismert nagyszabású kompozíciója is a veszteséglistát gyarapítja. Ha például megkíséreljük felmérni a „hazai” komponisták által 1760 és 1830 között írt misék számát, jelen ismereteink szerint 46 zeneszerző mintegy 265 művéről beszélhetünk.¹² A veszteségekkel is kalkulálva nem tűnik túlzottnak az a becslés, hogy a tényleges művek száma a fennmaradt repertoár mintegy kétszerese lehetett. A jelentősebb mesterek közül Joseph Bengraf esetében a legnagyobb a bizonyíthatóan elveszett művek aránya. A hagyatéki leltár, a pesti belvárosi plébánia-templom inventáriuma és más korabeli jegyzékek 30 miséjét tartják számon, amelyekből ma mindössze 10-et ismerünk. Általában igen mostoha sorsúnak bizonyultak a színpadi művek, hisz a színházakban még egy hosszú időn át fennálló és zavartalanul működő együttes vagy kottatár sem garantálta a fennmaradást úgy, ahogyan az a templomi capellák vagy gyűjtemények esetében történt. Fusz vagy Lickl tucatnyi színpadi művéből csak egy-egy nyitány vagy ária ismeretes.¹³

10 Somfai László: „Anton Zimmermann – vonós kamarazene”. A *Magyarország Zenetörténete* III. kötete számára írt tanulmány (kézirat).

11 Dobszay László: „Istvánffy Benedek kisebb egyházi művei”. In: *Benedek Istvánffy: Church Music Works. Musicalia Danubana* 3. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1984, 11.

12 A számítások kiindulópontjául Sas Ágnes incipites cédulakatalógusa szolgált, melyet kiegészítettünk a RISM online adataival, az egyes zeneszerzőkről készült monográfiák műjegyzékeivel, Darina Múdra és Ladislav Kaĕic publikációival. Sas Ágnes gyűjtése magában foglalja mindazokat a magyarországi gyűjteményeket, amelyek még nem kerültek be a RISM internetes változatába, ezért e különböző források jól kiegészítik egymást. A kapott adatok természetesen így is csupán hozzáférhetőlegessé, de mégis alkalmasak a repertoár nagyságának érzékeltetésére.

13 Fusz színpadi műveinek sorsáról lásd Sas Ágnes: i. m. 44–45. Lickl operái közül az Österreichische Nationalbibliothek zenei gyűjteménye egy 1804-re datált *Singspiel*, a *Der Orgelspieler* fináléjának autográfpartitúra-töredékét őrzi. Lickl egyetlen, teljes egészében fennmaradt *Singspielje* (*Die Haushaltung nach der Mode, oder der 30jährige Bernhardt*) modern bemutatóját is megérte: Pécsset, 2011. december 9-én és 10-én.

(7) A hazai zeneszerzők műveinek megítélésekor nem hagyható figyelmen kívül egy bizonyos történeti szempont sem. A korabeli magyarországi műzenében maga a repertoár jelöli ki nagy biztonsággal egy-egy műfaj vizsgálatának korszakhatárait, amelyek nem esnek egybe törvényszerűen az európai zenetörténet főáramának cezúráival, amint ez egy periférikus – épp a fölzárkózás és restauráció stádiumában lévő – régió esetében teljesen érthető. A bécsi és a magyarországi egyházi zeneélet kapcsolatát például korántsem a szinkronitás, hanem egyenesen egyfajta ellentétes, komplementer fejlődés jellemzi. Uralkodói udvar hiányában Magyarországon nem születhetett megfelelője a zenei reprezentáció csúcsteljesítményeit életre hívó „Reichsstil”- vagy „Imperialstil”-repertoárnak.¹⁴ Ugyanakkor feltűnő, hogy a bécsi egyházi zeneélet mélypontjai, traumatikus időszakai a magyarországi fellendülés jeles fordulataival állnak szinkronban. A *Hofmusikkapelle* – az uralkodó (VI. Károly) halálakor hagyományosan bekövetkező – felosztatásával és Fux halálával egyidejűleg történt a magyar restauráció egyik figyelemreméltó eseménye: a pécsi püspökség 1742-ben egy teljes templomi együttest szerződttetett Bécsből: nyolc muzsikust, akik között zeneszerzők is akadtak: Franz Anton Paumon (1704–1750), és Johann Georg Svoboda (meghalt 1749-ben).¹⁵ Mivel Paumon korábban a bécsi Stephansdom hegedűse volt, Magyarországra kerülése közvetlen következménye lehet a bécsi történéseknek.¹⁶ II. József 1783-ban bevezetett korlátozó intézkedései – jóllehet a magyarországi városok zenés liturgikus alkalmait is megritkították – nem vezettek a hazai kompozíciók számának radikális csökkenéséhez. Sőt, a magyar egyházi együttesek egyenesen haszonélvezőjévé váltak a folyamatnak. A *Josephinische Verbote* által előidézett „túltermelési válság” következtében ugyanis a bécsi zenészek számára vonzóvá váltak a magyarországi álláshelyek.¹⁷ Két évtizeddel később, 1807-ben hasonló megfontolások motiválhatták Georg Lickl bécsi karrierjének feladására, és a pécsi székesegyház *regens chori* állásának elfogadására.¹⁸

(8) Nemcsak a korszakhatárok, de az uralkodó műfajok sem feltétlenül azonosak a centrumban, illetve a periférián. A bécsi klasszika korszakában a zenei nyelv

14 A képzőművészetben használt „Reichsstil” fogalmát Riedel alkalmazta először a német zenetörténetre. Lásd Friedrich Wilhelm Riedel: „Der 'Reichsstil' in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts”. In: *Fischer von Erlach – Johann Joseph Fux. Kongressbericht*, Kassel, 1962, 34–36.

15 Bárdos: *Pécs zenéje a 18. században*, 22–29.

16 Riedel is figyelmeztet rá, hogy a VI. Károly halálával leáldozó korszak vége Ausztriában, Csehországban és Magyarországon nem vezetett kulturális összeomláshoz, és ez a regionális központok (Landstände) érdeme: a kolostoroké, a főnemesi udvaroké, és (tegyük hozzá) a püspöki székhelyeké. Vö. Friedrich Wilhelm Riedel: „Allgemeinhistorische Aspekte zur Epochengliederung der deutschen Musikgeschichte”. In: uő: *Musik und Geschichte. Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik*, Bd. 10, München–Salzburg, 1989, 11.

17 Vö. Friedrich Wilhelm Riedel: „Katholische Kirchenmusik im Spannungsfeld zwischen Gottedienst und Kunst im Zeitalter der Französischen Revolution und des Vormärz”. In: Mahling, Wiesmann (hrsg.): *Bericht über dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress*. Bayreuth, 1981, Kassel/Basel, 1984.; továbbá Dorothea Schröder: *Die geistlichen Vokalkompositionen J. G. Albrechtsbergers*. Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 1987, 25.

18 Vö. Farkas Zoltán: „Zeneszerzők bevándorlása a 18–19. századi Magyarországra”. *Muzsika*, 44/1 (2001. január), 3–10.

drámai változásának az *opera buffa* volt a katalizátora, másfelől a hangszeres műfajok (szimfónia, vonósnégyes, szonáta) váltak a kompozíciós technika újításainak fő terepévé; az egyházi zene csak megkésve és konfrontációk árán részesült az új stílus vívmányaiból. Ugyanakkor ha nem kizárólagosan a zenetörténet „héroszaira” irányul a kutató figyelme, hanem a kor zeneszerzésének átlagára, a miserepertoár rendkívüli hozamú, megkerülhetetlen korpuszként tűnik fel.¹⁹ A műfajt hatalmas mennyiségű 18. századi forrás képviseli, ezek számával a század második felében egyedül a szimfóniarepertoár nagysága mérhető össze. A közép-kelet-európai forráshelyzet tanúsága szerint a szimfóniák száma is messze elmarad a misékétől, ami nyilvánvalóan a régió megkéssett fejlődésével, s ennek következményével, az egyház sokáig szinte egyeduralgoló mecénási szerepével magyarázható. A történész számára egy zenei műfaj haladó vagy konzervatív jellege nem szolgálhat kizárólagos kritériumként fontosságának megítélésében, s nem szoríthat háttérbe olyan szempontokat, mint a repertoár mennyisége, szociológiai szerepe, kompozíciós rangja. Így Magyarország 18. századi műzenéjének – minden funkcionális kötöttsége és hagyományos konzervativizmusa ellenére is – a zenekari mise maradt a legrepresentatívabb kompozíciós műfaja, mert nagylélegzetű formái és többféle zenei tételtípust, sőt stílust felvonultató ciklusa sokoldalú képet ad alkotójáról, s megbízható próbaköve a zeneszerzői tehetségnek.

(9) Ha az említett megfontolások gondos mérlegelése után, s minden fent említett nehézségen diadalmaskodva mégiscsak rendelkezésre áll annyi partitúra, amennyi legalább egy reprezentatív mintavétel-elemzéshez elegendő, a kismesterek zenéjének elemzőjét óhatatlanul megkísérti az a lehetőség, hogy nagy komponisták műveire hasonlítsa kutatásának tárgyát, s a kanonizált mesterek művein pallérozott elemző módszerekkel kezdjen munkájához. Mindez szinte elkerülhetetlen, hiszen ugyan mi más használhatna az analitikus elme orientációs pontként, ha nem a jól ismert remekműveket? Ez a reflex azonban nem minden esetben bizonyul adekvátnak. Nem elsősorban azért, mert a nagy mesterek zenéjén kifejlesztett elemző módszer nem talál méltó tárgyára a kismester alkotásában, hanem elsősorban azért, mert esetleg figyelmen kívül hagyja a zeneszerzőnek a stílus változásában betöltött helyét, mondhatni: „történeti státusát”. Carl Dahlhaus hívta fel a figyelmet, hogy mennyire történelmietlen az 1740 és 1780 közötti korszakot az érett barokk és az érett klasszika közötti átmeneti időszaknak (*Zwischenzeit*nek) tekinteni, és nem a saját jogán kezelni.²⁰ Mindez azonban nem vál-

19 Ez a megállapítás azokra a területekre érvényes, ahol a mise-ordinárium egységes ciklusként való megzenésítése vált egyeduralgolóvá, tehát a Habsburg-birodalom egészére, s a Német-római Császárság katolikus területeire. Itáliában ezzel szemben a több szerző tételeit egyesítő *pasticcio* vált elterjedtté, Franciaországban pedig a miserepertoár a „Grand Motet” árnyékában maradt: mennyiségileg meg sem közelítette az osztrák, délnémet vagy kelet-közép-európai régiók termését, és tipikusan a kismesterek tevékenységi körébe került át. V.ö. Hochradner: „Das 18. Jahrhundert”. In: Horst Leuchtman, Siegfried Mauser (szerk.): *Messe und Motette. Handbuch der musikalischen Gattungen*, Band 9, Laaber: Laaber Verlag, 1998, 210, 233–234.

20 Carl Dahlhaus: *Die Musik des 18. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Band 5, (Wiesbaden: Laaber-Verlag, 1980).

tozlat azon a tényen, hogy például az 1760 és 1830 közötti magyarországi kismesterek közt voltak olyanok, akik aktív szerepet játszottak egy új stílus kialakulásában, s zenéjük magukon viseli e folyamat összes erényét és negatívumát, míg mások viszont már egy kialakult idióma eredményeit használhatták. Kívánatos volna tehát a kismester-kategórián belül megkülönböztetni az „útkészítőket, úttörőket” az érett klasszikus stílust aprópénzre váltó „élősködőktől”. (A szemléletesség kedvéért vállalom e sarkított minősítéseket.) Az előző kategóriába, az „átmenet protagonistái” közé sorolhatjuk véleményem szerint Istvánffy, Fusz Jánost és talán Bengráfot. A készen kapott stílust átvevő második kategória jóval népesebb: ide tartozik a három nagy bécsi klasszikus életművét jól ismerő, sőt parafrázisokat készítő Druschetzky²¹, Spech vagy Lickl, aki két évvel a *Zauberflöte* bemutatója után, a konjunktúrát kihasználva ugyancsak Schikaneder színháza számára megírja saját *Varázsfuvola*-utánérzését, *Der Zauberpfeil* (A varázsnyl) című Singspielt, s pécsi egyházi zenéje is bővelkedik Mozart-allúziókban. (Mozart miséinek rendszeres előadásával meghonosította a nagy bécsi mester helyi kultuszát.) S mindez nem csupán korjelző, hisz Zimmermann Istvánffy kortársa, mégis a haszonélvezők sorába iratkozik. Somfai László Haydn 1. és 2. opuszában azonosította Zimmermann Op. 3-as vonósnégyes-ciklusának modelljét. Idézem: „Ludwig Finscher kifejezésével élve,²² a Bécs vonzásában kvartettet komponáló Kleinmesterekhez hasonlóan a „Vereinfachung” és a „Modifizierung des Haydntypus” Zimmermann-nál egyaránt jól demonstrálható. Kár, hogy hat kvartettje a műfaj és a bécsi stílus kialakulásának olyan éveiben került Nyugat-Európában nyilvánosságra, amikor mindez a Haydn seguaci kismesterek friss kínálata mellett jószereivel már a tegnap zenéjének számított.”²³ Halász Péter kimutatta, hogy Zimmermann e-moll szimfóniájában szorososan követte Haydn azonos hangnemű 44. Gyász-szimfóniájának mintáját. A kánonikus menüett szerkezete, sőt témája, a nyitótétel egész formai felépítése, illetve a finálénak a Búcsú-szimfónia zárótételére emlékeztető, elhaló befejezése illusztrálja, mennyi mindent „tanulhatott” Zimmermann a kismartoni mestertől.²⁴ (A „tanulás” itt már-már eufémisztikus kifejezés, beszélhetnénk akár epigonizmusról is.)

(10) Az elemző olykor az anakronizmus hibájába eshet. Itt mindenekelőtt saját tévutaimat kell említenem. Sokáig foglalkoztatott az a kérdés, vajon Istvánffy Benedekre hogyan hatott Joseph Haydn művészete, akitől mindössze nyolcvan kilométeres távolságban működött. De miért kellene *ab ovo* „mester és tanítvány” viszonyt feltételezni kettejük között, amikor Haydn mindössze egy évvel volt idősebb a magyar szerzőnél, s Istvánffy a hiteles Haydn-művek közül csak kettőt ismerhetett minden kétséget kizáróan? Az egyik a *Motetto di Sancta Thecla*, melynek eredetije egy Esterházy Miklós számára írt 1762-es kis kantáta, amely periférikus

21 Druschetzky átiratokat készített Beethoven és Albrechtsberger kompozícióiból. Vö. Sas Ágnes: „Chronology of Georg Druschetzki's Works Preserved in his Estate”. In: *Studia Musicologica* 31, 1989. 161–215.

22 Ludwig Finscher: „Streichquartett”, MGG/2, Sachteil 8, Kassel: Bärenreiter, 1998, 1936–1937.

23 Somfai: i. m. (oldalszám nélkül).

24 Halász Péter: „A szimfóniák”. Bevezetés a *Musicalia Danubiana* 20. kötetéhez. In: i. m. 41–42.; vö. a 9. lábjegyzettel.

helyet foglal el a Haydn-életműben. A másik a *Nagy Orgonamise* (Hob. XXII:4), melyet 1774 előttre, 1768/69 tájára datál a Haydn-kutatás. Ez idő tájt Istvánffy már a győri székesegyház karnagya, érett zeneszerző, s egyáltalán nem törvényszerű, hogy zenei stílusát alapvetően befolyásolja a haydni remekmű megismerése.

Bevallom, hasonló téveszme kísértett meg Fusz János dalainak megismerésekor, akinek egyik himnikus szépségű daltípusa és átkomponált dalformái Schubertet jutatták eszembe. Csakhogy ezek a dalok öt-hat évvel korábban keletkeztek vélt schuberti modelljüknél, s a nagy komponista életrajzát ismerve teljesen valószínűtlen, hogy Fusz ismerhette volna a korai Schubert-dalokat, noha 1809 és 1814 között Bécsben élt, és a város zenei eseményeit egy zszurnaliszta érdeklődésével figyelte. Az ellenkező eset inkább elképzelhető, hogy tudniillik a fiatal Schubertnek kerülhetett a kezébe egyik-másik a számos, nyomtatásban is megjelent Fusz-dal közül.

(11) Egyetlen passzus erejéig hadd utaljak a szakirodalomra. A 20. század első felében keletkezett – egy-egy kismesterrel foglalkozó – disszertációk általános fogyatékosága, hogy önmagukban vizsgálták a kiválasztott zeneszerzők műveit, nem éltek az összehasonlító elemzés módszerével, és többnyire megrekedtek a meglehetősen öncélú formai analíziseknél. A komponistákról alkotott kép így általában kevésbé karakterisztikus.

A misekompozíció történetének kutatásában, valamint a nagy mesterek és környezetük viszonyának elemzésében áttörést jelent Georg Reichert kitűnő disszertációja.²⁵ Reichert elsőként számolt le azzal a romantikus szemlélettel, amely egyedülálló művészi produktumként tekintett a nagy mesterek alkotásaira, s bennük látta a zenetörténet újításainak kizárólagos forrását. Ezzel szemben meghirdette a kontextus, a környezetben alkotó kismesterek által használt zenei köznyelv megismerésének szükségességét. (Emlékezzünk, Rosen épp az ellenkezőjét vallja.) Reichert elsőként tárta fel a misekomponálás toposzokra épülő jellegét, s közülük néhányat részletes vizsgálat alá is vett. *Mozarts Credomessen und ihre Vorläufer* című tanulmányának némely tanulsága máig érvényes.²⁶

Aki ma 18. századi misékkal foglalkozik, általában Bruce C. MacIntyre monumentális disszertációjának adósa.²⁷ MacIntyre-t az 1740 és 1780 között Bécs számára komponált 568 mise tematikus katalógusának elkészítése és 72 mise részletes elemzése a kor egyházi gyakorlatának alapos ismerőjévé tette. Mindenekelőtt a nagy forrásanyagra épülő, széles körű, gazdag mintavétel-elemzésének eredmé-

25 Georg Reichert: *Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. PhD Diss., Wien 1935.

26 Georg Reichert: „Mozarts 1Credo-Messen1 und ihre Vorläufer”. In: *Mozart-Jahrbuch* 1955, 117–144.

27 Bruce C. MacIntyre: *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period: History, Analysis and Thematic Catalogue*. PhD Diss., New York, 1984. UMI Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan.

28 Óvatosságra int, hogy MacIntyre imponáló tudományos teljesítményének érvényességét egyesek túlzottan kiterjesztik. Kevésbé meggyőző és módszertani szempontból problematikusnak tűnik például, hogy még Liszt és Bruckner miséinek viszonyítási pontjaként is a 18. századi bécsi mise MacIntyre által kidolgozott toposzkészletét használják. Vö. Gabriela Krombach: „Die formale Gestaltung des Gloria in den Festmessen von Anton Bruckner und Franz Liszt und ihr Verhältnis zur Tradition”. In: *Anton Bruckner, Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik*. Hrsg. von F. W. Riedel, 2001.

nyei bizonyultak nélkülözhetetlen referenciának.²⁸ Csakhogy MacIntyre disszertációjának bizonyos előnytelen vonásait is észre kell vennünk. A nagy mennyiségű, és jórészt csak szólamokban tanulmányozható „nyersanyag” kezeléséből óhatatlanul következik a gyakran csupán külsődleges jegyekre irányuló, statisztikai szemlélet túlzott jelenléte. MacIntyre a Haydn-kutatásban is hasznosította vizsgálódásának eredményeit, hiszen hatalmas anyagismeret alapján kristályosította ki a bécsi mise toposzkészletét, melynek jelenlétét rendre kimutatta Haydn műveiben is. Haydn és a misekomponálás hagyományának viszonyához MacIntyre említett tanulmánya mellett Geoffrey Chew, Leopold Kantner, újabban pedig David Wyn Jones is értékes adalékokat tárt fel.²⁹

E tanulmányok olvastán mindig ugyanaz a hiányérzetünk támad. Megtudjuk ugyan, honnan, kiktől tanulhatta a zeneszerző az egyik vagy másik toposzt, hogy a komponálás mely hagyományaira támaszkodott és milyen mértékben; de nem kapunk választ arra a kérdésre, melyek a toposz *egyéni* alkalmazásának eszközei. Mitől tűnik ugyanannak a formulának a használata az egyik szerző kezén elcsépelet rutinműveletnek, míg egy másik művészetében hogyan töltődik egyedi tartalommal, kifejező erővel. Magyarán, hogyan válik az öröklött, tanult toposzkészlet egyéni stílussá. A továbbiakban e kérdés megválaszolására tesztek kísérletet egyetlen „szerzőpáros”, modell és követő, Gregor Joseph Werner és Istvánffy Benedek műveinek összevetésével.

29 Geoffrey Chew: „Haydn’s Pastorellas: Genre, Dating and Transmission on the Early Church Works”. In: *Studies in Music History. H. C. Robbins Landon on his 70th birthday*. (Ed. by Otto Biba and David Wyn Jones), London: Thames and Hudson, 1996, 21–43.; Leopold Kantner: „Das Messenschaften Joseph Haydns und seine italienischen Zeitgenossen. Ein Vergleich”. In: Georg Feder, Heinrich Hüschén und Ulrich Tank (hrsg.): *Joseph Haydn – Tradition und Rezeption*. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, Köln, 1982. Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 144, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1985, 145–159.; David Wyn Jones: „Haydn’s Missa sunt bone mixta malis and the a cappella tradition.” In: David Wyn Jones (ed.): *Music in the eighteenth-century Austria*. Cambridge University Press, 1996, 89–111. Lásd továbbá: Bruce C. MacIntyre: „Die konzertierende Messen J. Haydns und seine Wiener Zeitgenossen bis 1783. Ein unbeständiger und unbemerkbaren, aber wichtiger Wandel.” In: *Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte* XIII (1983) (hrsg. Erda Mraz und Otto Biba).

ABSTRACT

FARKAS ZOLTÁN

FROM TOPOS TO STYLE: ANALYSING THE MUSIC OF THE 18TH CENTURY KLEINMEISTER. QUESTIONS AND CONCLUSIONS

The study discusses the methodological problem of researching composers active in Hungary in the 18th and early 19th centuries, such as G.J. Werner, B. Istvánffy, A. Zimmermann, V. Deppisch, J. Bengraf, G. Druschetzky, J.E. Fuss, J.G. Lickl and others. It does not address the question whether historical correctness excludes the possibility of using the term Kleinmeister in musicology at all, and does not attempt to give a definition of a composer's greatness. Instead, it reflects on the practical difficulties of Kleinmeister research and analysis, namely:

(1) Blank spots in the biographies: missing documentation makes it impossible to provide precise and detailed biographies. (2) Contemporary and modern encyclopedias are regularly unreliable as they are prone to repeat the mistakes of a single common source. (3) There is a general lack of reliable lists of works, although the RISM database offers great help in compiling them. (4) The number of false attributions is exceedingly high, especially in church music which was disseminated in manuscript copies. (5) The chronology of compositions by a Kleinmeister compositions cannot be established. Dating through style criticism rarely brings reliable results. (6) Most of the surviving oeuvres are highly fragmentary (the sources of theatre music suffered an especially cruel fate). (7) The borders of periods in the history of music in Hungary do not coincide with those valid in the centres of European music. (8) The dominant genres at the centre and at the periphery also diverge. (9) Analytical methods created for the works of the great masters of music history are not necessarily applicable in researching the music of a Kleinmeister. It is helpful to make a difference between those composers who actively participated in the creation of a new musical language („pioneers”, the protagonists of transition) and those of their contemporaries who simply applied the results of an already well-established style and impoverished it to bathos. (10) It is misleading to ask the question what Kleinmeister could learn from his „great” colleagues, as in many cases the learning process took place the other way round. Modern literature on the Kleinmeister often identifies the traditional elements and topoi of composing in the individual oeuvres, but leaves unanswered the question of how an individual style was formed from these inherited topoi. The second part of the study attempts to illustrate this process.

Zoltán Farkas (b. 1964) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest and graduated in 1987. Between 1987 and 2006 he worked at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Between 2006 and 2011 he was director of Radio Bartók, the classical music channel of Hungarian Radio. Since 2011 he has been the intendant of the same institution. His scholarly interests are focused on 18th century church music and Hungarian contemporary music.

Damien Colas

FRANCIA-E AZ ORY GRÓFJA?*

Franciaország régi nemzetállam, talán a legrégebb a világon. Ezzel magyarázható, hogy mire a nacionalizmus kulcsfogalommá vált a 19. századi Európában (Itáliában, Németországban, vagy az Osztrák–Magyar Monarchia különböző nemzeti számára), Franciaországban már régen nem ugyanazt jelentette. Nem is jelenthette, hiszen Franciaország éppen az ellenkező irányba haladt: az 1789. augusztus 4. éjjelén történtek nemcsak az egyén, hanem az ősi tartományok privilégiumait is érvénytelenítették.¹ A köztársaság egyetlen földrajzilag meghatározott, illetve sajátos nyelvvel vagy kultúrával rendelkező közösséget sem ismert el. Ez a filozófia, melyet a mai napig *jakobinizmus*nak neveznek, az egyetemesség eszméjén alapul, akár csak az Emberi és Polgári Jogok Nyilatkozata: minden honpolgárt ugyanazon jogok és kötelességek illetnek meg, akárhol éljen, vagy akárhonnán származzon is.²

* Az MTA Zenetudományi Intézet *Opera és nemzet* címmel rendezett nemzetközi zenetudományi konferenciáján, 2010. október 29-én elhangzott „Questioning the Frenchness of *Le comte Ory*” című előadás írott változatának fordítása.

1 „Az osztályi kiváltságok után következtek a tartományiak. Azon tartományok, melyeket állami hatóságoknak neveztek, külön kiváltsággal bírtak, több rendkívüli előnyökkel a szabadalmakra, adóra vonatkozólag, pirultak önzésükért, Franciaország kívántak lenni, habár saját érdekeik és legkedvesebb régi emlékeik árán is.” Jules Michelet: *A francia forradalom története*. Ford. De Gerando Antonina, Második könyv. IV. fejezet, *Augustus 4-iki éjjel*, 19. Kolozsvár: Stein, 1884. („Après les privilèges des classes, vinrent ceux des provinces. Celles qu’on appelait Pays d’État, qui avaient des privilèges à elles, des avantages divers pour les libertés, pour l’impôt, rougirent de leur égoïsme; elles voulurent être France, quoi qu’il pût en coûter à leur intérêt personnel, à leurs vieux et chers souvenirs.” Jules Michelet: *Histoire de la révolution française*, Paris: Lemerre, 1888, vol. 1, chap. IV. Nuit du 4 août, pp. 374.) – Az európai nacionalizmusok jelentkezésének kontextusában a francia forradalom eme kulcsmozzanata rávilágít a francia társadalom (*Gesellschaft*) és a 19. századi Közép-Európa országainak létrejöttét megalapozó közösség (*Gemeinschaft*) között lévő különbségre. Lásd Ferdinand Tönnies: *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*, Berlin: Karl Curtius, 1912 [Tönnies könyvének legkönynyebben hozzáférhető magyar változatai egy 1972-es, Darmstadtban megjelent Wissenschaftliche Buchgemeinschaft-kiadás alapján készültek: Ferdinand Tönnies: *Közösség és társadalom*. Ford. Berényi Gábor és Tatár György, Budapest: Gondolat, 1983, 2004 – a ford.]

2 Lásd Augustin Cochin: *L’esprit du jacobinisme. Une interprétation sociologique de la Révolution française* [A jakobinizmus szelleme. A francia forradalom szociológiai értelmezése], Paris: Presses Universitaires de France, 1979. (Ezt a posztumusz publikációt tárgyalja François Furet: *Penser la Révolution française* [Gondolatok a francia forradalomról], III. §: „Augustin Cochin: la théorie du jacobinisme” [Augustin Cochin: a jakobinizmus elmélete], Paris: Gallimard, 1978); François Furet, *La gauche et la Révolution française au milieu du XIX^e siècle. Edgar Quinet et la question du jacobinisme* [A baloldal és a francia forradalom a 19. század közepén. Edgar Quinet és a jakobinizmus kérdése], Paris: Hachette, 1986; „Musical Expression and Jacobin Ideology” [Zenei kifejezés és jakobinus ideológia] című fejezetében James Johnson csak a terror időszakával foglalkozik: in: James H. Johnson: *Listening in Paris. A Cultural History*. Berkeley: University of California Press, 1995, 137–154.)

Másrészt csak egy nyelvet, egy kultúrát és egy közösséget fogadtak el: a köztársaságot. Az ősi francia tartományok így nemcsak korábbi előjogaikat, de legtöbbször saját nyelvüket és kultúrájukat is elveszítették.³

Ennek ellenére – vagy mondhatni: következképpen – néhány 19. századi szerző elgondolkodott a franciák kulturális identitásán, és kísérletet tett a francia szellem (*esprit français*), illetve a franciaság lényegének meghatározására. Ez a közös gyökerekre való rákérdezés annyiban hasonlított az akkortájt a többi európai országban is kibontakozó nemzeti érdeklődéshez, amennyiben rávezette a gondolkodókat arra, hogy a nemzeti történelemből kiindulva azonosítsák a kultúra néhány konstans jellemzőjét, ami lehetővé teszi a saját nemzeti kultúrájának a többi nemzet kultúrájától való megkülönböztetését. Számos európai nemzettől eltérően azonban a franciák nem kényszerültek arra, hogy kiharcolják függetlenségüket. A korabeli háborúk a társadalmi osztályok közötti belharcok voltak, és ez a történelmi tény nyilvánvalóan jelentős szerepet játszott a francia szellem felkutatásában.

Ezekhez a nagyon is komoly kérdésekhez itt egy egyáltalán nem komoly opera kapcsán közelítünk. Az *Ory grófját* (*Le comte Ory*), Rossini utolsó előtti operáját 1828-ban mutatta be az *Académie royale de Musique*, azaz a párizsi *Opéra*. Cselekménye a bor és a szerelem ünneplésére korlátozódik – legalábbis a felszínen. Az ope-

3 „Mintha nekünk kellene megőriznünk ezt a barbár halandzsát, ezeket a szedett-vedett nyelvjárásokat, amelyek csak a fanatikusok és az ellenforradalmárok érdekeit szolgálják!” („Comme si c’était à nous à maintenir ces jargons barbares et ces idiomes grossiers qui ne peuvent plus servir que les fanatiques et les contre-révolutionnaires!”) Bertrand Barère de Vieuzac: *Rapport [du Comité de salut public] sur les idiomes*, 8 pluviöse an II [A Közléleti Bizottság jelentése a tájszólásokról; a forradalmi naptár II. éve, 5. hónapja, 8. napja, azaz: 1794. január 27.] – „Nincsenek már tartományaink, ám van még körülbelül harminc tájszólásunk, melyek őrzik azok – a tartományok – neveit. [...] A különböző dialektusok gyakran akadályozták az Önök biztosainak eljárásait a megyékben. A kelet-pireneusiak azt írták Önöknek 1792 októberében, hogy a szelíd és derék baszkok közül sokan fogékonyak a fanatizmusra, miután nyelvjárásuk útjában áll a felvilágosodás terjedésének. Ugyanez történt más megyékben is, ahol a gonosztevők nyelvünk nem-tudására alapozzák ellenforradalmi machinációik sikerét. Különösen határvidékeinken fordul elő az, hogy a határ két oldalán élő emberek által beszélt [azonos] dialektusok veszélyes kapcsolatokat létesíthetnek ellenségeinkkel, míg a Köztársaság területén a sok tájnyelv megannyi korlátot képez, melyek visszafogják a kereskedelem mozgását és útjában állnak a társadalmi kapcsolatoknak. Az erkölcsöknek a nyelvre, a nyelvnek pedig az erkölcsökre való kölcsönös hatása révén akadályozzák a politikai keveredést, és egyetlen népet harminc részre szakítanak. („Nous n’avons plus de provinces, et nous avons encore environ trente patois qui en rappellent les noms. [...] Cette disparité de dialectes a souvent contrarié les opérations de vos commissaires dans les départements. Ceux qui se trouvaient aux Pyrénées-Orientales en octobre 1792 vous écrivirent que, chez les Basques, peuple doux et brave, un grand nombre était accessible au fanatisme, parce que l’idiome est un obstacle à la propagation des lumières. La même chose est arrivée dans d’autres départements, où des scélérats fondaient sur l’ignorance de notre langue le succès de leurs machinations contre-révolutionnaires. C’est surtout vers nos frontières que les dialectes, communs aux peuples des limites opposées, établissent avec nos ennemis des relations dangereuses, tandis que, dans l’étendue de la République, tant de jargons sont autant de barrières qui gênent les mouvements du commerce et atténuent les relations sociales. Par l’influence respective des mœurs sur le langage, du langage sur les mœurs, ils empêchent l’amalgame politique, et d’un seul peuple en font trente.”) Henri-Baptiste Grégoire, *Rapport sur la nécessité et les moyens d’anéantir les patois et d’universaliser l’usage de la langue française*, 16 prairial an II. [Jelentés a tájnyelvek megsemmisítésének szükségességéről és módozatairól, valamint a francia nyelv használatának általánossá tételéről; a forradalmi naptár II. éve, 9. hónapja, 16. napja, azaz 1794. június 4.]

ra nagy sikert aratott, több mint negyven évig volt megszakítás nélkül műsoron.⁴ Bor, szerelem és – Balzac szavaival – „Rossini menyeyi zenéje”, nem csoda, hogy a közönség rajongott érte. Igaz, nem Rossini operája volt az egyetlen Ory-témájú, tartós sikerű kora 19. századi darab. Eugène Scribe, az *Ory grófja* librettistája 1816-ban már írt egy egyfelvonásos *vaudeville*-t,⁵ amely még igen népszerű volt, amikor Rossini kétfelvonásos operáját bemutatták. Sőt volt, aki továbbra is amazit tartotta sokkal mulatságosabbnak: a Rossini-bemutató után pár hónappal színre vitt *Les bêtises de l'année* [Az év ostobaságai] című *revue-vaudeville* utolsó jeleneteinek egyikében Méphistophélès ezt mondja: „Maga, Ory grófja, térjen csak vissza a *Vaudeville*-be... [ott] sokkal mulatságosabb lesz.”⁶

Air du Comte Ory feliratú betét számos *vaudeville*-ben előfordult 1817-től a század közepéig. Amíg ez a corpus feltáratlan, bajos lenne megállapítani, hogy a kérdéses *air* Scribe *vaudeville*-jéből, vagy – az 1828 utáni *vaudeville*-ek esetében – Rossini operájából származik-e, vagy esetleg abból a *romance*-ből, melyet La Place közölt 1785-ben *Pièces intéressantes et peu connues pour servir à l'histoire et à la littérature* [Történelmi és irodalmi szempontból érdekes és kevésbé ismert darabok] című kötetében (lásd az 1. táblázatot a 410. oldalon).

Ez a románc – állítólag egy népdal, melyet szerzője Pikárdiában hallott volna – számos alkalommal jelent meg nyomtatásban a 19. század folyamán, sőt még a 20. században is. A zenetörténész persze szeretné azt hinni, hogy az Ory-legenda Rossini operája kapcsán vált népszerűvé. Ám könnyen meglehet, hogy mindennek a fordítottja igaz: nem lehetetlen ugyanis, hogy az opera sikere a mű kvalitásain túl éppen annak volt köszönhető, hogy cselekménye erre az igen népszerű legendára támaszkodott.

Egy petit opéra

Az Oryban kifejezésre jutó francia kulturális identitás kérdéséhez meglehetősen inadekvát módon közelít Gustave Bertrand (*Les nationalités musicales* [A zenei nemzetiségek], 1872), illetve d'Alembert a szabadságról és a zenéről írt esszéjében (1759), mely egyébként a nemzet kérdésével is foglalkozik, vagy különböző cik-

4 A 19. század során az *Académie royale de Musique* – illetve ahogy akkoriban mindenki emlegette: az *Opéra* – színpadán lezajlott előadások teljes listáját lásd: <http://chronopera.free.fr>. *Petit opéráról* lévén szó, az *Ory grófját* egy balettel együtt adták ugyanazon az estén. Az alatt a négy évtized alatt, amíg az *Opéra* műsoron tartotta az *Ory grófját*, többször is változott a hozzá társított balett, így az előadások egy új balettből (például 1841-ben Adolphe Adam *Giselle*-jéből, 1882-ben Édouard Lalo *Namounajá*-ból), és egy régi darabból, nevezetesen Rossini vígoperájából álltak.

5 Eugène Scribe, Charles-Gaspard Delestre-Poirson, *Le comte Ory. Anecdote du x^e siècle* [Ory grófja. Anekdota a 11. századból] h. n., d. n. [Párizs, 1816].

6 „Vous, le Comte Ory, retournez au Vaudeville... vous étiez plus gai.” Nicolas Brazier-Adolphe Carmouche-Frédéric de Courcy: *Les bêtises de l'année, ou Le confiseur dramatique* [Az év ostobaságai, avagy a színházi cukrász]. Théâtre du Vaudeville, 1828. december 29., Paris: Barba, 1829, XX. jelenet, 40. Ebben a komédiában az előző hónapokban bemutatott *vaudeville*-ek szereplőként jelennek meg a színpadon, a cím pedig szójátékon alapul: a *bêtise* ugyanis nemcsak megmosolyogtató butaságot, hanem fodormentás cukorkát, illetve kandiscukrot is jelent.

Carmouche, *Il n'y a plus d'enfans* 1817
 Dumersan, Brazier, *Le petit Jehan de Saintré* 1817
 Dumersan, Brazier, *Les valets en goguette* 1820
 Théaulon, Charles, *La créancière* 1821
 Dartois, Brisset, *Le traité de paix* 1821
 Merlière, *L'amateur, ou La place du Louvre* 1822
 Favart (arr. Décour, Hubert, Anne),
Le coq de village 1822
 Lafontaine, Gabriel, *Les dames Martin* 1822
 Lurieu, Rozet, *Les tailleurs de Windsor* 1822
 Dartois, *Le mariage à la hussarde* 1823
 Ménissier, Renaud, *Le précepteur dans l'embaras* 1823
 Achille, Dartois, *Les châtelaines* 1825
 Brazier, Périn, *La laitière de Montfermeil* 1827
 Brazier, Carmouche, *Les bêtises de l'année* 1828
 Scribe, *Malvina* 1828
 Villeneuve, Vander-Burch, *La jeunesse
de Marie Stuart* 1829
 Desnoyer, Davesne, *Le ménage du maçon* 1829
 Carmouche, Courcy, *Le Parisien à Londres* 1829
 Achille, Jules, *La prima donna* 1832
 Mélesville, Dumanoir, *Les vieux péchés* 1833
 Théaulon, Lurieu, *L'éducation d'Achille* 1837
 Rosier, *Brutus, lâche César!* 1849

1. táblázat. Az „Air du Comte Ory”-t használó vaudeville-ek (1817–1849)

kekben az olyan franciául író kritikusok, mint Fétis vagy La Fage.⁷ Ezen írások ép-
 penséggel valóban a zenéről szólnak, mégis túlságosan komolyak ahhoz, hogy
 meg lehessen belőlük érteni az Orynak, ennek a habkönnyű operának a francia mi-

7 Jean Le Rond d'Alembert: *De la liberté de la musique* [A zene szabadságáról, 1759], Paris: Belin, 1821, 515–546.; Jean-François Marmontel: *Éléments de littérature* [Az irodalom alapfogalmai], h. n., 1787, a „vérité relative” [viszonylagos igazság] címszó alatt, 501.: „Ezek azok a nemzeti különbségek, melyeket tanulmányozni kellett volna, hogy megítélhessük a színházi erkölcsöket.” („Ce sont ces différences nationales qu'il faut avoir étudiées pour juger les mœurs du théâtre.”); Stendhal [Henri Beyle]: *Vie de Rossini*, Paris: Boulland et C^{ie}, 1824, „Réponse du Miroir (11 August 1821)” [Rossini élete és kora, ford. Rónay György; az utószót írta Szabolcsi Bence, Budapest: Gondolat, 1963]; François-Joseph Fétis, „Examen de l'état actuel de la musique en Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France” [A zene jelenlegi állapotának vizsgálata Itáliában, Németországban, Angliában és Franciaországban]. *Revue musicale*, 1827, 11–18., 63–80., 80–88., 149–158., 221–231., 293–300., 347–356., 437–447., 485–498., 533–542., 557–569.; Adrien de La Fage, „Des chants patriotiques” [A hazafias dalokról], *Revue et gazette musicale de Paris*, xv. (1848. március 19.), 86–88.; Gustave Bertrand, *Les nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique* [A zenei nemzetiségek az operában tanulmányozva], Paris: Didier, 1872, különösen az első, a „Les nationalités musicales”, 1–8., és a második fejezet, a „Comment une nation devient musicienne” [Hogyan válik muzikálissá egy nemzet], 9–26.

voltát. Sokkal célravezetőbb két olyan kulcsfogalomból kiindulni, amelyet kimerítően taglaltak a korabeli irodalomkritikusok – a középkori irodalom vonatkozásában. Az egyik az 1780-as évektől az 1830-as évekig tartó időszakot meghatározó *trubadúr stílus* (*style troubadour*), a másik pedig az ún. *gall szellem* (*esprit gaulois*), melyet több szerző is felismerni vélt a francia irodalom különböző korszakaiban.

Az *Ory* francia mivoltáról értekezni akár provokációnak is tűnhet fel, hiszen mint tudjuk, az opera egyik fele olasz előzményből származik. Az első felvonás nagyobbik része átvétel a *Reimsi utazásból* (*Il viaggio a Reims*), melyet 1825-ben adtak elő a *Théâtre-Italien*-ben. A második felvonásba viszont már csak két szám került ugyanonnan, a zene fennmaradó része új.

	<i>Le comte Ory</i>	<i>Il viaggio a Reims</i>
	N° 1 Introduction “Jouvencelles, venez vite”	N° 1 Introduzione “Presto, Presto”
N° 2 Air du gouverneur: <i>cantabile</i> (mm. 1-82) “Veiller sans cesse”		
	N° 2 <i>tempo di mezzo</i> and cabaletta (mm. 83-380) “Vous, notre appui”	N° 4 Aria Milord “Ah! perché la conobbi?”
N° 3 Duo Isolier-Comte “Une dame de haut parage”		
	N° 4 Air de la comtesse “En proie à la tristesse”	N° 2 Aria contessa Folleville “Partir, o ciel! desio”
	N° 5 Finale de l’acte I “Ciel! ô terreur, ô peine extrême!”	N° 7 <i>Gran pezzo concertato</i> “Ah! a tal colpo inaspettato”
N° 6 Introduction de l’acte II “Dans ce séjour”		
	N° 7, Duo Comtesse et Ory “Ah quel respect, madame”	N° 5 Duetto Corinna e Cavaliere “Nel suo divin sembiante”
N° 8 Chœur “Ah! la bonne folie!”		
	N° 9, Air de Raimbaud “Dans ce lieu solitaire”	N° 6 Aria Don Profondo “Medaglie incomparabili”
N° 10 Chœur “Buvons, buvons soudain!”		
N° 11 Trio “À la faveur”		
N° 12 Finale de l’acte II “Écoutez ces chants de victoire”		

Ám míg Itáliában ez a gyakorlat igencsak elterjedt volt, Franciaországban, ahol a legfontosabb színházakat az állam felügyelte, gyökeresen eltérő állapotok uralkodtak.⁸ A fontos színházak közül mindegyik speciális feladatkörrel és ennek megfelelő saját repertoárral működött, így nemcsak tilos, de teljeséggel lehetetlen is volt, hogy egy és ugyanaz a mű változtatás nélkül átkerüljön egyik színházból a másikba, annál az egyszerű oknál fogva, hogy a műfajok különböztek egymástól.

Tudomásunk van azonban néhány esetről, melyben egy adott párizsi színháznak szánt opera különböző okok miatt végül egy másik intézmény színpadára került. Ilyen például Donizetti *Kegyencnőjének* (*La favorite*) esete, mely eredetileg olasz operaként keletkezett (*Adelaide*, 1834), majd francia operává alakították (*Lange de Nisida*, 1839), végül kibővítették az *Opéra* színpadának igényei szerint (1840).⁹ Az *Ory* esete is hasonló. Átdolgozásai mind az előadók, mind a tudósok számára különösen érdekesek, hiszen segítségükkel azonosíthatjuk az egyes színházak, illetve az általuk képviselt műfajok főbb ismertetőjegyeit. Az *Ory* formai jellegzetességei a – növényhatározásban is használatos – dichotomikus módszer segítségével összegezve a következőképpen festenek:

1. Nem *opéra-comique*. Nincsenek prózadiálogusai,¹⁰ és a balladát (mely lényegében megfelel La Place románcának), nem elbeszélve éneklük.¹¹

2. Nem *grand opéra*. Az *Ory gróffja* csupán két felvonásból áll, és nincs benne balett.¹² Érdekes módon azonban a komponista nagyméretű kórusra és szólóénekes-

8 Ministère de l'intérieur. Règlement pour les théâtres [Belügyminisztérium. Színházi szabályzat], Paris: Imprimerie impériale, 1807.

9 Az opera keletkezésével és alakváltozásaival kapcsolatban lásd Rebecca Harris Warrick, „Introduzione storica”. In: Donizetti: *La favorite*, Milano: Ricordi, 1997. xi-xxxii.

10 Kizárólag az *Académie royale* rendelkezett a teljes egészében megzenésített drámák színpadra vitelének jogával. Ezért az *opéra-comique* műfajában a zárt számok között nem *récit*-k, hanem beszélt dialógusok kaptak helyet. A zene és a beszélt szöveg viszonya megfordult a *vaudeville* műfajában, ahol a zenei betéteket (áriákat, illetőleg kisebb együtteseket) a beszélt dialógusok közé illesztették be.

11 Az elbeszélő ballada a 19. századi *opéra-comique* jellegzetes tartozéka; jelenléte nem az olyan külső tényezőkre vezethető vissza, mint amilyenek a színházak versenytárgyalási hirdetményeinek (*cahier des charges*) rendeletei voltak, hanem sokkal inkább a műfaji hagyományokra. Lásd Olivier Bara: *Le théâtre de l'Opéra-comique sous la Restauration*, Hildesheim: Olms, 2001, 445–446., 453–456.; Mark Everist, „The Name of the Rose: Meyerbeer's opera comique, *Robert le Diable*”. *Revue de musicologie*, 80/2. (1994), 211–250.

12 *F-Pan* [Paris, Archives Nationales]: AJ¹³ 187: „Cahier des charges de l'Opéra. 28 février 1831” [Az *Opéra* versenytárgyalási hirdetménye]. Ez az *Académie* igazgatójának, Louis Véronnak az aláírásával ellátott szerződés a 9. cikkelyben előírja, hogy „az igazgató a működtetés minden évében kötelezett-séget vállal legalább az alábbiakban részletezett új művek színpadra állítására: 1. egy *grand opéra* három avagy öt felvonásban, 2. egy *grand ballet* három avagy öt felvonásban, 3. két *petit opéra* akár egy, akár két felvonásban, 4. két *petit ballet* akár egy, akár két felvonásban”. („Dans chaque année d'exploitation le directeur sera tenu de monter au moins le nombre d'ouvrages nouveaux ci-après spécifiés: 1° un grand opéra en trois ou cinq actes, 2° un grand ballet en trois ou cinq actes, 3° deux petits opéras soit en un acte, soit en deux actes, 4° deux petits ballets soit en un acte, soit en deux actes”). – A némileg pejoratív *petit opéra* elnevezés nem maradt fenn sokáig, az egy- vagy kétfelvonásos kisebb műveket is csakhamar *grand opéras*ként kezdték emlegetni. Egy Henri Duponchel által szignált 1835-os rendelet (*ordonnance*) 21. cikkelyében ezt olvassuk: „Az *Académie royale de Musique* színpadán csak a nevezett színháznak jelenleg engedélyezett [szó szerint: tulajdonított – a ford.] műfajokat lehet bemutatni, tudvalegőleg: 1. *grand opéras* zenekar-kíséretes *récitatif*tal, egy, két, három, négy avagy öt felvonásban,

együttesre számíthatott.¹³ Ez magyarázza például a kettős kórust és nagyszámú szólistát foglalkoztató első finálé szokatlan méreteit.¹⁴

3. Nem olasz opera. Ez a megállapítás ugyan nyilvánvalónak tűnhet, csakhogy itt nem egyszerűen nyelvi különbségről van szó. Néhány zárt számon belül recitativót találni,¹⁵ a második felvonás tercettje (No. 11) pedig figyelemre méltó próbálkozás az olasz operára jellemző zárt szerkezet megkerülésére: magába a zárt számba olvasztja az azt megelőző, illetve az azt követő recitativót.

Eugène Scribe, a librettista meghatározó szerepet játszott a műfaji adaptáció folyamatában. Azon túl, hogy új cselekményt dolgozott ki egy már létező, teljesen eltérő szüzsére komponált zenére, kiválóan megoldotta azt is, hogy az új verssorok példásan illeszkedjenek a már korábban megkomponált zenéhez.

A librettó keletkezéstörténete csak részben ismert: tudjuk, hogy Scribe a *Reimsi utazás* ritmikus fordításán kezdett el dolgozni, ami az ő vázlatában maradt fenn, illetve – tintával beírva – a *Reimsi utazás* sűgópéldányában. Mindez arra utal, hogy a ritmikus fordítás már javarészt elkészült, amikor Scribe az új cselekménnyel kezdett foglalkozni (lásd az 1. facsimilét a 414. oldalon).

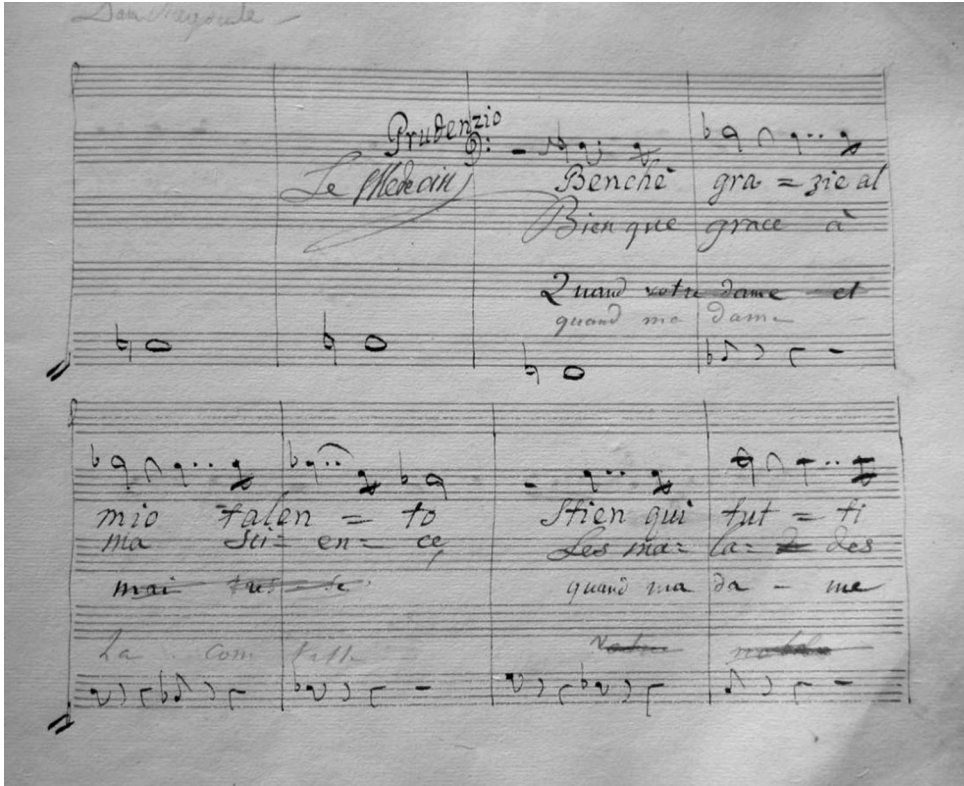
Az új cselekményhez Scribe saját 1816-os, egyfelvonásos *vaudeville*-jét használta fel újra – innen származik a második felvonás anyaga. Ami az első felvonást illeti, ott a románcot vette elő, és annak elbeszéléséből alakította ki a drámai cselek-

balettel vagy anélkül; 2. balett-pantomimet, egy, két, három, négy avagy öt felvonásban”. („Il ne pourra être exploité sur la scène de l’Académie royale de musique que les genres attribués juqu’à ce jour à ce théâtre, savoir: 1° le grand opéra, avec récitatif à orchestre en un, deux, trois, quatre ou cinq actes, avec ou sans ballet; 2° le ballet-pantomime, en un, deux, trois, quatre ou cinq actes.”) Ilyenformán nem tekinthető egyértelműnek a *petit opéra* és a *grand opéra* szétválasztása. A balett jelenléte vagy hiánya az operában ugyanis önmagában még nem dönti el, hogy melyik operatípusról van szó, ahogy azt az 1831. évi versenytárgyalási hirdetés 8. cikkelye is kifejezetten állítja: „Az *Opéra* színpadán csak a jelenleg a nevezett színháznak engedélyezett műfajokat lehet bemutatni: 1. *grand* vagy *petit opérát* balettel vagy anélkül, 2. balett-pantomimet”. („Il ne pourra être exploité sur la scène de l’Opéra que les genres attribués jusqu’à ce jour à ce théâtre: 1° le grand ou le petit opéra avec ou sans ballet, 2° le ballet-pantomime.”)

13 Nathalie Berton szerint a *petit opéra* korai története során csakhamar kialakult az *Académie*-n egy sajátos corpus, melynek terjedelme rövid volt ugyan, ám jelentős számú zenészre és énekesre tartott igényt, mely apparátussal a színház rendelkezett is. Az *Ory grófja* egyértelműen ehhez a corpushoz tartozik. Lásd: Nathalie Berton: *Le petit opéra (1668–1723). Aux marges de la chantate et de l’opéra* [A *petit opéra* (1668–1723). A *chantate* és az opera határán], PhD diss., Tours: Université François Rabelais, 1996.

14 Az 1828-as Troupenas-kiadás az első felvonás fináléjában (No. 5, 214–264. oldal) hét szólistát, illetve hatszólamú vegyeskart ír elő. Ez azonban csak Rossini művének kivonatolt változata, amely valószínűleg az opera vidéki színházakban történő előadásait, illetve külföldi elterjedését volt hivatott elősegíteni. Az eredeti verzió, mely az *Académie* előadási anyagában található, 13 szólistát, hatszólamú vegyeskart és egy második, négszólamú férfikart ír elő. Lásd: Gioacchino Rossini, *Le comte Ory*. Ed. Damien Colas, Kassel: Bärenreiter (előkészületben).

15 No. 1, 492–500. ütem: „Je viens à vous”, 739–768. ütem: „De grâce, encore un mot”; No. 6, 242–244. ütem: „Oui, la grêle et la pluie”; No. 8, 101–129. ütem: „L’aventure est jolie”; No. 10, 120–125. ütem: „On vient!... c’est la tourière!...”, 150–151. ütem: „Elle a disparu”. És fordítva, a No. 10-es kórust követő *récit* zenekari közjátékokat tartalmaz (3–16, 18–20, 24–26, 134–137. ütem), valamint a *Noble châtelaine* [Nemes várúrnő] téma reminiscenciáit (34–49. ütem). A *récit* textúrái, illetve a periodikus dallamos írásmód közötti átmenet nem appercipiálható, ami tökéletesen tiszteletben tartja a francia kompozitórikus hagyományt.



1. facsimile. A Reimsi utazás (Il viaggio a Reims) Scribe-féle ritmikus fordítása vörös tintával, a Reimsi utazás eredeti előadási anyagának súgókönyvében

ményt: a románc kezdő soraiban említett szerelmi bánat lett Ory és a grófné áriájának tárgya (No. 1 és No. 4), míg az álremete kilétének leleplezése az első felvonásbeli finálé központi *tableau*-jának anyagává vált.

Ragonde balladájának szövege az 1816-os egyfelvonásos *vaudeville* első jelenetéből:

Quoi répond-elle à l'ermite,
 Dans votre pieux séjour,
 Par vos soins on guérit vite
 Du mal que l'on nomme amour?
 Ma fille, venez, courage
 Alors le coeur plein d'émoi,

Lise entre dans l'ermitage;
 Mais jugez de son effroi:
 Ce saint anachorète,
 Ce dévot, ce prophète,
 C'était lui, c'est encor lui,
 C'est le comte Ory

A francia *vaudeville*-librettisták bevett szokása volt, hogy átszövegezték a *timbre*-nek nevezett népszerű dallamokat. A leghíresebb *timbre*-ket a *La clé du caveau* [A kriptakulcs] című antológiában találjuk meg, mely először 1807-ben jelent meg, majd rendszeresen kibővítették a legújabb sikerdallamokkal – az antológia ilyenformán a késő 18. századi és kora 19. századi francia lírai költészet alapvető forrá-

sának minősül.¹⁶ Persze olasz zenére francia lírai szöveget költeni egészen más dolog volt: bár a két nyelv szókészlete nagyrészt közös, nyelvtanuk lényegesen eltér egymástól, a legfontosabb különbségek pedig a fonológia területén tapasztalhatók. E nehéz mesterségben Scribe már elég tapasztalattal rendelkezett, amikor hozzáfogott Rossini számára írott librettójához. A már említett 1816-os *vaudeville*-jében ugyanis Mozart „Fin ch’han dal vino” kezdetű áriájához írt francia szöveget. Az eredmény önmagában – tehát francia nyelvű lírai versszöveg minőségében –, ugyanakkor a szövegnek a zenéhez való viszonyát tekintve is kielégítő.

Don Giovanni

Atto Primo, No. 11. Aria

Fin ch’han dal vino
Calda la testa,
Una gran festa
Fa’ preparar.
Se trovi in piazza
Qualche ragazza,
Teco ancor quella
Cerca menar.

Le comte Ory, 1816

(Eugène Scribe)

Vive folie
Par qui ma vie
Fut embellie,
Entends mes vœux
Si mon délire
Ici m’attire,
C’est pour te dire
Derniers adieux.

A heterometrikus sorok ötvözésén alapuló francia lírai tradíció bajnokai alighanem lenézték ezt a fajta rímfaragást, amely érhető módon nagyon olaszosnak tűnt.¹⁷ Másrésztől viszont számos szerző és elméletíró elítélte a francia verselésnek a zenével való viszonyban megmutatkozó gyengeségét. Elsőnek Chastellux, aki 1765-ban, alig pár évvel a buffonisták háborúja (*Querelle des Bouffons*) után azt indítványozta, hogy a franciák utánozzák az olasz librettóírókat és tanuljanak tőlük.¹⁸ Chastellux-t más szerzők is követték (Framery, Fétis és Castil-Blaze). Persze aligha meglepő, hogy e szerzők között olyanok is voltak, akik maguk is az olasz operák rajongóinak táborába tartoztak, vagy éppenséggel közvetlenül érdekeltek voltak ezeknek az operáknak a fordításában.¹⁹

16 Lásd: *Timbre und Vaudeville. Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert* [Timbre és vaudeville. Egy 17–18. századi populáris műfaj történetéhez és problematikájához]. Ed. Herbert Schneider, Hildesheim: Olms, 1999; Annette Keilhauer: *Das französische Chanson im späten Ancien régime. Strukturen, Verbreitungswege und gesellschaftliche Praxis einer populären Literaturform* [A francia chanson az *ancien régime* (értsd: az 1789 előtti királyság) végén. Egy populáris irodalmi forma szerkezetei, elterjedése és társadalmi gyakorlata], Hildesheim: Olms, 1998.

17 Lásd: Georges Lote: *Histoire du vers français*, volume VIII.: *Le XVIII^e siècle. II. La déclamation*, Aix-en-Provence: Publications de l’Université de Provence, 1994, 75–86.

18 François-Jean de Chastellux a *chant périodique* bajnoka volt. *Essai sur l’union de la poésie et de la musique*, La Haye–Paris: Merlin, 1765, 34–35., különösen: 27.

19 Nicolas-Étienne Framery: *Avis aux poètes lyriques, ou la nécessité du rythme et de la césure dans les hymnes et les odes destinés à la musique* [Felhívás a librettistákhoz, avagy a ritmus és a cezúra szükségességéről a megzenésítésre szánt himnuszokban és ódáknban], Paris: Imprimerie de la République, a forradalmi naptár IV. éve [1796]; François-Joseph Fétis: „Sur la coupe des vers lyriques et sur la disposition des paroles des divers morceaux de musique dramatique” [A lírai verssorok töréséről és a szöveg felépítéséről a színházi zene különböző darabjaiban], *Revue musicale*, 1829, 169–182.; Castil-Blaze, *L’art des vers lyriques* [A lírai (értsd: operaszínpadi) verselés művészete], Paris: Adolphe Delahays, 1858.

A trubadúr stílus

Még ha Scribe versei – főleg a rövid sorok – olaszosnak tűnnek is, annál azért sokkal franciásabbak, mint amilyenek látszanak. Ezekben az első felvonás *strettájá*-nak bevezetéséből való sorokban

Jeune fillette
Et bachelette
Dans ma retraite
Venez me voir.

nem nehéz felismerni az eredeti olasz szöveg ritmusképleteit (*più dell'usato, cogliendo il punto, |non dubitate, si parlerà*), a hangsúlyok szabályos elrendeződését és a záró *verso troncot*. Olybá tűnik, mintha Scribe követni kívánta volna Chastellux és a vele egy véleményen lévők előírásait, ám valójában ez a költői elrendezés pusztán Scribe – a *vaudeville*-ekbe beillesztett olasz áriák területén szerzett – tapasztalatának gyümölcse. Ugyanakkor ezek a verssorok a francia hallgató és olvasó füle és szeme számára furcsamód meghittnek, ismerősnek tűnnek, méghozzá olyannyira, hogy született franciaként is igencsak nehéz rájönni arra, hogy tulajdonképpen fordítás eredményéről van szó.

A trubadúr stílus két jellegzetes tartozéka ismerhető fel ebben a szövegben. Az első az olyan teljesen ódivatú kifejezések használata, mint a „*bachelette*” – eladósorban lévő bájos fiatal lány. A második ennél kifinomultabb, szubtilisebb: a névelők és a személyes névmások elhagyásában áll.

Nagyon hasonló verselési módot alkalmaz La Fontaine a *Janot et Catin* című széphistória stanzáiban: itt is ugyanazokat az archaikus nyelvtani szerkezeteket látjuk, illetve az elavult szavak ugyanilyen használatát.²⁰

Un beau matin	De blanc satin	Moins friand suis, pour le certain.
Trouvant Catin	Par amourette;	Adonc, me dit la bachelette
Toute seulette,	Car de galette	Que votre coq cherche poulette;
Pris son tetin	Tant soit molette	Ici ne fera grand butin.

La Fontaine, akiről igazán nem állítható, hogy az olasz verselést utánozta volna, nem is próbálta véka alá rejteni mintaképét. Kötetében félreérthetetlenül utal arra, hogy a *Janot et Catin* bizonyos Guillaume Alexis testvér kora 16. századi költeményének (*Blazon des Fausses amours*, 1529) stílusimitációja. Íme az utóbbi kezdő sorai:

20 Jean de La Fontaine: „Janot et Catin” *Nouveaux contes*. Mons: Migeon, 1674. A *tétin* főnév régies, irodalmi szóhasználatban női mellett, keblet jelent. „Isabeau, ma mie, je ne serai content de Jupiter que lorsqu’il aura changé vos deux tétins blancs en deux noires bouteilles, où je téterai du vin de Beaune jour et nuit.” Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1832. („Isabeau, kis virágom, akkor fogom igazán szeretni Jupitert, ha két fekete kancsóvá változtatja azt a két szép fehér melleidet, és éjjel-nappal beaune-i bort szophatok belőlük.” Victor Hugo: *A párizsi Notre-Dame*, 1482. Ford. Antal László, Budapest: Európa, 2005.)

Ung iour passoye	Dont ie chantoye	Cest de plaisance la montioye
Pres la sauloye	Telz chansonnettes	Bon fait toucher ses mamelettes
Disant sornettes	Toutes flourettes	Et apres plusieurs bergerettes
Las chevaulchoye	Sont amourettes	Souuent ie la recommencoye.

Ezek szerint Scribe nagy valószínűséggel La Fontaine példája – esetleg más, de mindenképpen hasonló előkép – nyomán utánozta a 16. század szatirikus költészetét. Épp ez az oka annak, hogy sorai – bár, mint tisztáztuk, olaszból való fordítás révén keletkeztek – mégis franciásan csengenek. Igazság szerint Scribe azzal, hogy a francia szépirodalmi hagyomány egy régebbi rétegéhez nyúlt, olyan verseléshez tért vissza, mely a középkor végén közel állt az olasz tradícióhoz, még mielőtt – a hosszú sorokból álló alexandrinus versforma eluralkodásának következtében – a francia költészet a korábbiól jelentősen különböző, új pályára lépett volna.²¹

Figyelmet érdemel továbbá, hogy Scribe a második felvonás tercettjében (No. 11 „*À la faveur de cette nuit obscure*”), mely a partitúra újonnan komponált és teljes egészében francia részéhez tartozik, középkori, tízszótagú verssorokat (*décasyllabe*) alkalmazott, hiszen ezek a klasszikus francia költészetben már használaton kívül lévőknek számítottak. Az *Ory grófja* librettójának Bezou-féle nyomtatott kiadásában²² ez áll:

À la faveur || de cette nuit obscure,
 Avançons-nous, || et sans la réveiller.
 Il faut céder || au tourment que j’endure;
 Amour me berce, || et ne puis sommeiller.²³

Az utolsó sort kurziválták, mivel idézetről van szó. Egyaránt szerepel az 1816-os *vaudeville*-ben és La Place románcában (1785).

A középkor folyamán a tízszótagú verssor a maga negyedik szótag utáni sormetszetével az epikus költészet nemes sorfajtájának számított, a reneszánsz idején fokozatosan feladták, illetve alexandrinusokkal helyettesítettek. Az „Amour me berce, et ne puis sommeiller” [*Szeress, és nem alhatok*] sorban az *amour* szó előtt nem szerepel névelő (l’amour), ahogy az ígét sem előzi meg személyes névmás („je”). Ezeket a sajátosságokat sok nyelvész – többek között Ramus, Estienne és Malherbe – már a 16. században is elítélendő szabadosságoknak (*licences condamnables*) tartotta.²⁴ Ám évszázadokkal később, amikor a trubadúr stílus virágzásnak indult, ezeket a költői eszközöket a régi francia nyelv ízének visszaadására használták; Brunot francia nyelvtörténész pedig egészen pontosan a rövid, nyelvtani

21 A francia költészet preklasszikus szabályairól lásd: Georges Lote: *Histoire du vers français*, 1–3., Paris: Boivin, 1949, 1951, 1955.

22 [Eugène Scribe:] *Le comte Ory*. Paris: Bezou, André, Rouillet, 1828.

23 A kortárs verstani elemzésekben a || szimbólum rendszerint a cezúrát, míg a | szimbólum a *coupe-t* jelöli.

24 Lásd: Ferdinand Brunot: *Histoire de la langue française, des origines à nos jours, vol. II, Le seizième siècle* [A francia nyelv története, a kezdetektől napjainkig. II. kötet: A 16. század], Paris: Armand Colin, 1967, 412.

szerepet játszó szavacskák elhagyását nevezte [Clément Marot költő (1496–1544) után] *Marot-stílusnak* (*style marotique*).

Egy először 1843-ban megjelent, majd a század második felében rendszeresen újra kiadott antológiában²⁵ La Place románcát Louis Joseph Trimolet illusztrációi, illetve a középkorkutató Le Roux de Lincy filológiai jegyzetei kísérték.²⁶ Utóbbira mély benyomást tett a románc metrikus szerkezete és *Garin le Loherain* 12. századi hőskölteményének (*chanson de geste*) alábbi sorai között mutatkozó hasonlóság:²⁷

N'est pas richesse || ne de vair, ne de gris...
 Mais est richesse || de parens et d'amis,
 Li cuers d'un homme || vaut tout l'or d'un païs.

La Place románcában és *Garin le Loherain* verssoraiban nemcsak a négy szótagos első hemisztichion közös, hanem a furcsa és szépséges epikus cezúra is, amely kiveszett a klasszikus francia költészetből, hogy aztán újra megjelenjen a modernben. A klasszikus verssor ritmikai felépítésével ellentétben a középkori költészetben az első hemisztichion akkor is különvállik a másodiktól, ha történetesen feminin zárlattal ér véget.²⁸ Ez a verselési séma pontos megfelelője az olasz költészetben használatos összetett soroknak, ahol az első félsor zárlata egyaránt lehet *tronco*, *piano* vagy *sdrucchiolo*. Visszatérve az „À la faveur de cette nuit obscure” kezdetű versszakra, mely az utolsó sor („Amour me berce et ne puis sommeiller”) ritmikai szerkezetére épül: Scribe itt olyan preklasszikus verselési sémában mélyed el, amely áthallásos viszonyban van a kortárs olasz prozodiával. Bizonyos jellegzetességek, mint az összetett verssor vagy az epikus cezúra, eltűntek a francia költészetből, miközben az olasz hagyományban hiánytalanul fennmaradtak a 19. századig. Elmondható tehát, hogy az elavult francia költői stílushoz folyamodó Scribe úgy szállított Rossini olasz fogantatású dallamaihoz maradéktalanul illeszkedő verssorokat, hogy közben nyelvi *couleur locale*-t is teremtett.

Az opera elején hallható zenekari előjátékban Rossini a La Place-féle románc eredeti dallama helyett annak enyhén eltérő variánsát használta. Az utóbbi két ütemmel rövidebb,²⁹ az igazán fontos különbségek azonban a ritmikában keresendők. Míg a La Place-verzió hangjai egyenlő értékűek, Rossini végig jambikus ritmust alkalmazott. Abban az – 1843-ban, egy antológiában megjelent – átiratban, melyet

25 *Chants et chansons populaires de la France* [Franciaország népi énekei és dalai], Paris: Delloye, 1843.

26 Uott, [51–52].

27 Antoine Le Roux de Lincy (1806–1869) két gyűjteményben publikált 12–18. századi francia történelmi énekeket, illetve négyben bohózatokat, moralitásokat (középkori allegorikus drámákat) és prédikációkat: *Recueil de chants historiques français depuis le XI^e siècle jusqu'au XVIII^e siècle*, Paris: Charles Gosselin, 1841, 1842; *Recueil de farces, moralités et sermons*, Paris: 1837.

28 Lásd: François-Juste-Marie Raynouard: „*Poésies gothiques françaises*”. *Journal des savants*, 1833. július, 385–396. A 394. oldalt idézi Le Roux de Lincy: i. m. II. kötet, *XVI^e siècle*, vi.

29 Mind Scribe, mind Rossini szabályosabb, a trubadúr stílushoz közelebb álló formává írta át La Place románcát. Scribe szabályos epikus *décasyllabe*-okat alkalmazott ott, ahol La Place olyan különös verssort használt, amellyel nehéz elszámolni. Nem meglepő, hogy a második félsor számfölötti szótagjának kiküszöbölésére Scribe elhagyta a személyes névmást, miután ráértett a Marot-stílus iránti fokozott érdeklődésre.

Colet, a párizsi *Conservatoire* összhangzattan-tanára készített, a dallam először azonos ritmusértékekben mozog, viszont másodsor az énekkari verzióban jambikus ritmussal szerepel, akárcsak Rossininél (lásd az 1a–d kottát a 420. oldalon).

Mindez kétféleképpen értelmezhető. Vagy arról van szó, hogy a népszerű Rossini-opera hatott az énekkari verzióra, vagy arról, hogy dallamkezelésével maga Rossini igazodott a dallam korabeli megszólaltatásaihoz, nyilván azért, hogy a közönség számára olyan formában prezentálja a dallamot, ahogy amúgy is ismerték és énekeltek. A második lehetőség nem zárható ki. Már csak azért sem, mert a jambikus lüktetés nagyon is közel áll a 18. század vége leghíresebb francia dallamának, a „*Malbrough s'en va-t-en guerre*” [Malbrough hadba vonul] ritmusához, ami a korszak énekkari előadói gyakorlatába nyújt betekintést.

Az 1780-as évektől az 1820-as évekig népszerű trubadúr stílus imázsát mára már beárnyékolta a hozzá kapcsolódó számos negatív értékítélet. A széles körben bárgyúnak és önteltnek tartott stílust az 1830-as évektől a század végéig kigúnyolni volt szokás. A férfiakat különösen irritálta az efféle irodalom cselekménynélkülisége, a szünni nem akaró érzelgős szerelmi vallomásokról nem is beszélve.³⁰ De ugyanezt a nők is elviselhetetlennek találták, ha hihetünk Delphine Gay vallomásának:

Hogyan is jön ez inga-trubadúr [ez a szófordulat 19. századi, többek között óraingákon látható faragott díszítményekre utal, melyek trubadúrok-alakokat ábrázolnak – a ford.] ahhoz, hogy fölélessze a középkor tökéletes szerelmét?... Ez bizony nagyon rossz példát mutat, ami megméltelyezi a nőket. Ha ez az ódivatú regényhős révbe jut, mindnyájan elvesztünk, mert ez még iskolát fog teremteni! Akkor majd minden hölgy ilyen szerelemre vágyik. De hisz Ön nagyon jól tudja, hogy ez a bárgyú alak már hét éve sóhajtozik a kuzinja után... hét éve!³¹

Lalos könyvének (*De la composition des parcs et jardins* [A parkok és kertek tervezéséről], 1817) egyik – a kertek és a tájképek lélekre gyakorolt hatását tárgyaló – fejezetében az előkelő családok tétlen és unott ifjú hölgytagjai – úgy tűnik – hiteles trubadúr stílusú sirámnak tartják Ory grófjának legendáját:

30 „Tudom azt is, hogy gyakran elegendő a nők boldogságához, hogy kettesben nézhessék a zöld liánokat és a csillagokat, vagy hogy egy vízesés csobogását, egy trubadúr mandoráját, egy lábaikhoz hevedő pásztor melábús turbékolását hallhassák. De egy férfinak, drága gyermekem, más célokat kell elérnie; nem lehet egész életében trubadúr vagy pásztor. Energiáját a társadalom által elvárt harcokra kell elfecsérelnie.” („Je sais aussi qu'il suffit souvent aux femmes pour être heureuses de regarder à deux les lianes vertes et les étoiles, ou d'écouter le bruissement d'une cascade, la mandore d'un troubadour, le roucoulement élégiaque d'un berger assis à leurs pieds. Mais l'homme, ma chère enfant, a d'autres destinées à accomplir; il ne peut pas être à toute heure de sa vie troubadour ou berger. Il a besoin de dépenser son énergie dans les luttes que lui prépare la société.” Emmanuel Gonzalez: „Les chercheurs d'or” [Az aranyásók], *Écho des feuilletons*, vol. 13, 1853, 257–299., ide: 262.

31 „Pourquoi ce troubadour de pendule s'avise-t-il de ressusciter le parfait amour moyen âge?... c'est d'un très-mauvais exemple, ça gêne les femmes. Si ce héros de vieux roman réussit, nous sommes tous perdus, il va faire école! Ces dames voudront toutes être aimées comme cela. Savez-vous bien qu'il y a sept ans que ce niais soupire pour sa cousine... sept ans! „Delphine de Girardin, *Marguerite, ou deux amours*, Bruxelles, V. Manche, 1852.

a) *Allegro*



Le Comte OR - RY di - soit, pour s'égay - er, qu'il vou loit pren - dre
le Couvent de Far - mou - tier, Pour plaire aux Non - nes, & pour les dé - sen - nu - yer.

b)

Petite flûte *ff*



c) *Allegro*

Chant

Le comte Or - ry, di - sait pour s'é - ga - yer Qu'il vou - lait pren dre

Piano

Le couvent de Far-mou-tier Pour plaire aux non - nes, Et pour les dés-sen-nu - yer.



d) *Allegro*

Soprano *f*

Le comte Or - ry, châ - te - lain re - dou -

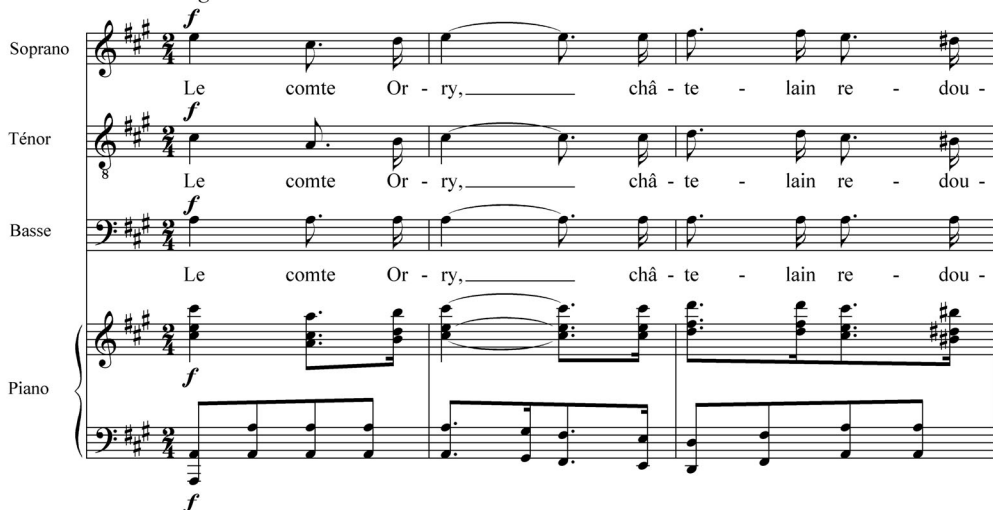
Ténor *f*

Le comte Or - ry, châ - te - lain re - dou -

Basse *f*

Le comte Or - ry, châ - te - lain re - dou -

Piano *f*



[...] édes és zengő hangjukon fölcsendül a szomszéd kastélyban történt kalandot felidéző dal. Naivan éneklük meg Ory gróf álruhába bújását, elérzékenyülnek Coucy várurának szerencsétlenségein, elmesélik a francia kóbor lovagok hőstetteit és vakmerőségét; gyakran hozzáfűzik mindehhez a tündér jótéteményeinek történetét, aki hajdanán megvédte annak a hűbéri udvarháznak lakóit, amelyben ő maga is lakott; vagy éppen a farkasember pusztításait, a lidércfény megfigyelését és a virrasztáskor tanult meséket.³²

A középkori lovagregények és tündérmesék corpusába tartozó Ory-legenda ugyanolyan romantikonnak látszik, mint Trisztán története.³³ Ám ez félreértés, minthogy Trisztán történetével ellentétben az Ory-legendának semmi köze a lovagkori szerelmi költészethez, hanem a középkor komikus műfajához, a burleszkhez tartozik. E félreértés azonban rávezet bennünket annak a felismerésre – ha né tán eddig nem derült volna ki –, hogy először La Place *románca*iban, majd Scribe *vaudeville*-jében, végül Rossini operájában a cselekmény valójában nem más, mint a trubadúr stílus karikatúrája. Például a kedves kezét fogni: tipikus trubadúr pozitúra. Éppen ezt teszi Colette nővér, azaz az álruhába bújó Ory, amikor az utolsó előtti jelenetben megosztja ágyát a gróféval. A korabeli közönség azonnal érzékelte a helyzetben rejlő iróniát, és élvezte az irodalmi előképekkel való játék, a modellekre történő utalások zamatát.

A gall szellem

A francia romantikusok egyrészt meglehetősen averzióval viseltettek a trubadúr stílus iránt, másrészt viszont valósággal elalélta a középkortól, amely túlnyomórészt női közönségnek írott regényeket ihletett a 18. század végétől a restaurációig. Théophile Gautier a trubadúr stílussal az általa „style mâchicoulis”-nak nevezett stílust állította szembe, a középkori várak *talpréseire* utalva, melyekből köveket zúdítottak a támadókra. A Louis-Philippe korszakának szókinccsét tanulmányozó Georges Matoré³⁴ utánajárt annak, hogy valóban volt-e különbség a megvetett trubadúr stílus és a romantikusok által tisztelt és használt stílus között. Nos, a két –

32 „[...] leurs voix douces et sonores font entendre la chanson qui rappela l’aventure arrivée dans le château voisin. Elles chantent naïvement le travestissement du comte Ory s’attendent sur les malheurs du châtelain de Coucy, et racontent les exploits et les prouesses des paladins français; souvent elles y joignent le récit des bienfaits de la fée qui, dans les temps anciens, habitait le manoir féodal, et protégeait tous les habitants; ou bien les ravages du loup-garou, les attentions du follet, et tous les contes appris dans les veillées.” J. Lalos: *De la composition des parcs et jardins pittoresques*. Paris: [Lalos], Le Normant, Pélicier, 1817, XIV. fejezet: „De l’effet des paysages sur les sens, et même sur l’âme” [A tájaknak az érzékekre, sőt magára a lélekre gyakorolt hatásairól]

33 Érdekes összehasonlítani ezt a Lalos által lefestett jelenetet a szerelmi históriával, amelyet Térézine énekel Scribe *Szerelmi bájitalának* (*Le philtre*) első felvonásában, az első jelenetben: „La reine Iseult, aux blanches mains / À l’amour se montrait rebelle, / Et Tristan se mourait pour elle / Sans se plaindre de ses dédains”. Ennek az operának a zenéjét Auber szerezte, a mű bemutatójára pedig 1831. június 15-én került sor az *Académie*-n.

34 Georges Matoré: *Le vocabulaire de la prose littéraire de 1833 à 1845* [Az irodalmi próza szókinccse 1833–1845], Genf: Droz, 1951, 162–178.

állítólagos ellentétben álló – stílus aprólékos vizsgálata ahhoz a következtetéshez vezetett, hogy bizony nem volt közöttük semmi különbség.³⁵

A trubadúr stílust övező megvetésnek tehát máshonnan kellett erednie. Ahogy Olivier Bara a restauráció korának vígoperájával (*opéra-comique*) foglalkozó tanulmányában megállapította, „a középkor a hit és a vallásra alapozott monarchikus hatalom aranykorának látszota”.³⁶ A trubadúr stílus 1820-as évekbeli elburjánzása pontosan – és korántsem mellékesen! – egybeesik a forradalom idején száműzött nemesség Franciaországba való visszatérésével. Boieldieu *opéra-comique*-jét, *A fehér asszonyt* (*La dame blanche*), ezt a hiteles *troubadour*-művet ugyanabban az évben mutatták be, mint amelyekben elfogadták a *milliard des émigrés*, azaz az *egy milliárd frankot az emigránsoknak* [pontosabban: az emigrációból visszatérteknek – *a ford.*] nevű törvényt (1825. április), mely a száműzötteket volt hivatott kárpótolni a nagy francia forradalom alatt elkobzott tulajdonaikért. Csakhogy akármennyire a múlt bűvöletében éltek is a romantikusok, politikai téren semmiképp sem támogathattak egy reakciós ideológiát, hiszen haladónak tartották magukat.³⁷

Ha pedig a trubadúr stílust lenézték, az eredeti trubadúr irodalmat egyenesen gyűlölték, amint ezt a középkor iránt érdeklődő számos szerző félreérthetetlenül meg is fogalmazta a 19. század folyamán.³⁸ 1828-as *Mélanges philosophiques et littéraires* [Filozófiai és irodalmi keverékek] című kötetében Louis-Simon Auger ezt állította:

35 Uott, 167–169.

36 Bara: Théâtre de l’Opéra-comique, 226.

37 Hugo romantizmusa szabadelvű volt: „A romantika, melyet annyiszor határoztak meg rosszul, voltaképpen, és ha ebből a harcos szempontból nézzük, igazi meghatározása szerint nem más, mint a liberálisizmus az irodalomban.” Hernani-előszó, ford.: Rónay György. („Le romantisme, tant de fois mal défini, n’est, à tout prendre, et c’est là sa définition réelle, que le libéralisme en littérature.” Victor Hugo: [Préface], *Hernani ou L’honneur castillan*, Paris: Mame, Delaunay-Vallée, 1830, II). A szocialista gondolkozó Saint-Simon volt az első szerző, aki az *avant-garde* katonai szakkifejezést átvitt értelemben használta: „a művészek, [ezek] a gazdag képzelőerővel bíró férfiak nyitották meg a menetet; kiáltották az emberi nem jövőjét, elvették a múlttól az aranykort, hogy a jövő nemzedékeket gazdagítsák vele” („les artistes, les hommes à imagination ouvrirent la marche; ils proclamèrent l’avenir de l’espèce humaine; ils ôteront au passé l’âge d’or pour en enrichir les générations futures”). Olinde Rodrigues–Léon Halévy–Charles-Henri de Rouvroy de Saint-Simon, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* [Irodalmi, filozófiai és ipari vélemények], Paris: Bossange père, 1825, 331.

38 Jellemzőek Boulmier Thibaut de Champagne-ról alkotott nézetei: „A trubadúrok tanítványa nap mint nap újrendezgeti végeérhetetlen *Khlorisz-csokrait*; [az ógörög mitológia virág-istennőjére utaló elnevezés a francia irodalmi hagyományban a szeretett hölgynek ajánlott rövid költeményt, versikét jelent – *a ford.*] könnyen elsodortatja magát e negédes és pehelysúlyú poéma által.” („Et le disciple des troubadours continue d’arranger de la sorte, un jour l’un, un jour l’autre, ses interminables bouquets à *Chloris*; il se laisse doucement aller au courant de cette poésie mièvre et facile” Joseph Boulmier: „Thibaut de Champagne ou de Navarre” [A champagne-i avagy navarra-i Thibaut], *Journal des demoiselles* [Kisasszonyok lapja], 1857, 68–72., ide: 70). – Mindez a lehető legélesebb ellentétben áll August Wilhelm Schlegel véleményével, aki úgy tartotta, a német romantika nem fejlődhetett volna ki anélkül, hogy a trubadúrművészet elterjedt volna a német nyelvterületen, ahol ezáltal jött létre a Minnesänger-irodalom. Lásd: Bernard Franco: *Le despotisme du goût. Débats sur le modèle tragique allemand en France 1797–1814* [Az ízlés zsarnokságáról. Vita a német tragikus modellről Franciaországban 1797–1814], Göttingen: Wallstein, 2006, 849–850.

A trubadúrok költeményeiben [...] általában csak szerelmi közhelyeket találni, unalmas gőgicsélést, melyben néhány jobb sorsra érdemes szellemi és érzelmi tulajdonság össze-zavarodva veszik bele a képzelt szenvedélyű kihűlt hiperbolákba, a nevetségesen gáláns metafizika [értsd: homály – *a ford.*] meddő szófacsarásába. [...] Nincs ez másként a régi pikárdiai, normandiai és champagne-i költőink műveiben sem: ezek főként *fabliau*-kból állnak, igen szórakoztató mesék egy fajtájából, ahol azon hölgyeké és egyházfiké a főszerep, akik lépten-nyomon összeesküvést szőnek a szegény férjek becsülete ellen.³⁹

A trubadúrok és a *trouvères* költészete, illetve a déli és északi nyelvjárás (*langue d’oc* és *langue d’oil*) közötti ellentét nagyrészt egybeesik azzal a jóval mélyebb törésvonallal, melyet Joseph Bédier, a híres középkor-specialista ír majd le néhány évtizeddel később a *fabliau*-kat [versben elbeszélt széphistóriákat – *a ford.*] tárgyaló tanulmányában (1893).⁴⁰ Bédier két teljes ciklust állított egymással szembe:

az egyik, mely a *Roman de Renart*-ig, illetve a *Roman de la Rose*-ig vezethető vissza: ez a realista szellemiségű *fabliau*; a másik pedig a udvari lírai költészetig, Lancelot és Perceval le Gallois lovagregényeiig megy el: ez a kerekasztal idealista szelleme.⁴¹

Számos tudós (Bédier, Per Nykrog, valamint napjainkban Michel Zink) rákérdezett már arra, hogy a *fabliau* műfaja plebejus, polgári, esetleg arisztokratikus jellegű volt-e. Nykrog óta általánosan elfogadottnak látszik, hogy a *fabliau*-k egyfajta udvari bohózatok (*burlesque courtois*) voltak: olyan tanult és satirikus művek, melyeket egyaránt játszottak a várkastélyok, illetve a városi terek közönségének.⁴²

La satire en France au Moyen Âge [A satíra a középkori Franciaországban] című 1859-es könyvében Charles Lenient megállapította, hogy a nőgyűlölet és az antiklerikalizmus a *fabliau*-k két jellegzetes tulajdonságát képezte, ugyanakkor csodálatlanul adózott a műfaj tömörségének, mely oly távol állt a vég nélkül áradó udvari szerelmi költészettől.⁴³ Tömörség, hímsovinizmus és antiklerikalizmus: ez a három

39 „Les poésies des troubadours, [...] n’offrent, en général, que des lieux communs d’amour, ramage insipide, où quelques traits heureux d’esprit et de sentiment se perdent confondus, dans les froides hyperboles d’une passion souvent imaginaire, dans les vaines arguties d’une métaphysique ridiculement galante. [...] Il n’en est pas ainsi des productions de nos anciens poètes picards, normands et champenois: elles consistent principalement en *fabliaux*, espèce de contes fort plaisamment imaginés pour la plupart, où les femmes et les gens d’église jouent le premier rôle, et conspirent en cent façons contre l’honneur des pauvres maris.” Louis-Simon Auger: *Mélanges philosophiques et littéraires*, Paris: Ladvocat, 1828, 479.

40 Joseph Bédier: *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d’histoire littéraire du Moyen Âge* [A *fabliau*-k. Tanulmányok a középkor népi irodalmáról és irodalomtörténetéről], Paris: Champion, 1893.

41 „l’un, qui va des *fabliaux* au *Roman de Renart* et au *Roman de la Rose*: c’est l’esprit réaliste des *fabliaux*; l’autre, qui va des poésies lyriques courtoises au *roman de Lancelot* et de *Perceval le Gallois*: c’est l’esprit idéaliste de la Table Ronde.” Bédier: *Les fabliaux*, 371., idézi: Alain Corbellari: *Joseph Bédier écrivain et philologue* [Az író és filológus Joseph Bédier], Genf: Droz, 1997, 96.

42 Per Nykrog: *Les fabliaux*, København: Munkshgaard, 1956, 71. Lásd még: Michel Zink, *Le Moyen Âge et ses chansons, ou Un passé en trompe-l’œil* [A középkor dalai, avagy a szemfényvesztő múlt], Paris: Fallois, 1996.

43 Charles Lenient: *La satire en France au Moyen Âge*, [A satíra a középkori Franciaországban] Paris: Hachette, 1859, különösen a XXII. fejezet „Farce ou comédie bourgeoise” [Bohózat vagy polgári komédia], mely a nőekkel és a vallási rendek tagjaival foglalkozik.

tartozék az *Ory grófjában* is jelen van, mégpedig a *román*cban, a *vaudeville*-ben és az operában egyaránt. A spanyol Arturo Delgado kísérletet tett annak kiderítésére, hogy vajon az *Ory*-legenda nem egy középkori *fabliau*-ból származik-e, ám a legenda ma ismert formáját nem sikerült azonosítania a fennmaradt *fabliau*-kban.⁴⁴

A nőgyűlöletet és az antiklerikalizmust behatóan tanulmányozta Paul Sébillot francia néprajztudós, aki a 19. század végén éveket töltött legendák és közmondások felgyűjtésével Franciaország összes tartományában. *Folklore de France* című munkájában Sébillot felsorolja a papokat, szerzeteseket és apácákat övező bizalmatlanság különböző okait.⁴⁵ Megemlékezik a férfi kolostorokat a női zárdákkal összekötő alagutak legendájáról, és példákat ad az apácák fényűzése által kiváltott széles körű roszszallásra. Egy normandiai legenda szerint az apácák szellemeinek *saraband*okat kellett táncolniuk a pokolban, büntetésül amiatt, hogy életükben orgiákon vettek részt.⁴⁶ Ez lehet a forrása az *Ördög Róbert* (*Robert le diable*) híres apáca-jelenetének. Sébillot egyetért La Place azon állításával, miszerint *Ory* legendája Pikárdiából származik, de más variánsokat is említ: többek között egy béarni, illetőleg egy monferatói (Piemonte) dialektusban leírtat.⁴⁷ Az utóbbi változatban Carignan hercege az, aki bekérezkedik egy nő házába, hogy aztán annak a lányával háljon. Miután végül megkapja azt, amire vágyott, másnap reggel azt mondja háziasszonyának, hogy kétszítsen elő egy bölcst és hívjon dajkát, hisz lányát „nagy szerencse” érte.

Az összes ilyen mese, a La Place által kiadott *román*c is beleértve, egyazon archetípus különböző variánsaként értelmezhető. A variánsok nagy száma a történet földrajzi elterjedtségét mutatja, tanulmányozásuk pedig strukturalista módszert igényelne, mert a történeti szemléletmód jelen esetben korlátokba ütközik. Egy ilyen nagy corpusban ugyanis lehetetlen meghatározni, hogy melyik variáns a korábbi és hogyan hatott a többire.

Igaz, ezeket a történeteket csak a 19. század második felében jegyezték le, és kérdés, hogy népszerűségüknek volt-e valami köze Rossini operájának sikeréhez.⁴⁸

44 Arturo Delgado Cabrera: „La leyenda del Conde Ory: el problema de los orígenes y las fuentes literarias” [Ory gróf legendája: az eredet és az irodalmi források kérdése], *EPOS. Revista de Filología*, 7. (1991), 409–422.

45 Paul Sébillot, *Le folklore de France*, volume IV: *Le peuple et l'Histoire* [A folklór Franciaországban, 4. kötet: Az emberek és a történelem], Paris: Guilmoto, 1907, „Les gens d'église” [Az egyházi személyek], 230–272.

46 Uott, 260.

47 „La mounjo mourrinayro” [A vándorló apáca]. In: Justin Cénac-Moncaut: *Littérature populaire de la Gascogne. Contes, mystères, chansons historiques, satiriques, sentimentales, rondeaux recueillis dans l'Astarac, le Pardiac, le Béarn et le Bigorre* [Gascogne népi irodalma. Astaracban, Pardiában, Béarnban és Bigorre-ban gyűjtött mesék, misztériumok, históriák, szatirikus, érzelmes énekek és rondók], Paris: Dentu, 1868, 288–289.; „La monachetta” [A fiatal apáca]. In: Giuseppe Ferraro: *Canti popolari monferrini raccolti ed annotati*, Torino: Ermanno Loescher, 1870, 87–88.

48 „Hála Scribe-nek, és főleg Rossininek, jól ismerjük *Ory* grófjának kalandjait. Azt hiszem, azok a dalok, amelyek ezen varázslatos opera ötletét adták, stílusutánzatok, de valószínűleg néhány valóban régi mesére szereztek őket.” („Grâce à Scribe, à Rossini surtout, les aventures du comte Ory sont bien connues. Je crois que les couplets qui ont fourni l'idée de ce charmant opéra sont un pastiche; mais ils doivent remonter à quelque conte réellement ancien.”) Théodore Joseph Boudet Puymaigre: *Sur la poésie populaire en Sicile* [A szicíliai népi versekről], Metz: Rousseau-Pallez 1869, 12.

Ami éppenséggel lehetséges volna, de nem túlságosan valószínű. Bár képzett nemeseberek vetették papírra ezeket a népi emlékezetben, helyi tájszólásokban fennmaradt történeteket, a társadalom azon tagjai is ismerték őket, akik soha nem utaztak és soha nem láttak operaelőadásokat. A történetek népszerűsége a vallásos rendek tagjainak széles körben elfogadott reprezentációjával függ össze, másrészt az új 19. századi kiadások az operarajongókban is tudatosították a cselekmény történelmi és néprajzi hátterét.

Miután nagyon hasonló történetek más nyelvekben is cirkuláltak, a gall szellem azonosítása *Ory grófjának* legendájában ellentmondásnak, de legalábbis félreértésnek tűnhet. Taine, Sainte-Beuve és Lénient, akik eme szellem meghatározásán fáradoztak, valójában soha nem állították, hogy mindezt ne lehetne más nemzeteknél is fellelteni.⁴⁹ Ők egyszerűen csak nyugtázták, hogy ugyanazok az alapelemek fel-felbukkantak a francia irodalomtörténet különböző korszakaiban, és felvázolták a filiációt. Auger szavait idézve:

Végül, Rabelais, Regnier, La Fontaine, írónk közül épp azok, akiknél különösen ragyog a francia szellem, örömeiket lették a naiv szatírák ősi gyűjteményeiben, a szexuális huncutságok halhatatlan tárában; és bizony nem lehet összeszámolni azon csípős utalások és örömteli kifejezések garmadáját, amelyet onnan merítettek műveik felékesítésére.⁵⁰

Ezért aztán Auger nézetének visszaigazolását láttam abban, hogy rábukkan-tam az Ory-legenda egy korai, mindeddig ismeretlen előfordulására „Az ügyes hercegnő” (*Adroite princesse*) történetében, melyet 1697-ben Perrault adott ki a *Lúdanyó meséiben*:

[...] hiszen, asszonyom, nem tudom, kételkedik-e még Ön ebben, de ez a magát kolduszegénynek kiadó ember éppoly veszedelmes volt a kastélyban, mint Ory grófja, aki annak idején szökött apátnőnek álcázva jutott be a zárdába.⁵¹

Megállapítottuk, hogy Ory története nem *fabliau*-ból, és nem historikus anekdotából származik, s hogy kifejezetten nehéz az eredetét földrajzilag behatárolni. Mindez azonban nem akadályozta meg a közönséget abban, hogy a darab szereplői mögé történelmi személyeket képzeljen. De hát kikre is gondolhatott az 1820-as évek publikuma?

49 Lásd: Corbellari: i. m. 89.

50 Enfin, Rabelais, Regnier, La Fontaine, tous ceux de nos écrivains en qui brillent particulièrement l'esprit français, ont fait leurs délices „De tous ces vieux recueils de satires naïves, Des malices du sexe immortelles archives;” et l'on ne sauroit calculer la foule de traits piquants et d'expressions heureuses qu'ils y ont puisés pour l'embellissement de leurs ouvrages. Auger: i. m., VIII. fejezet: „Les troubadours, considérés comme sujets de romances, de poèmes, etc...” [A trubadúrok mint románok és poémák és a többi tárgyai], 480. A kétsoros vers idézet: Nicolas Boileau-Despréaux: *Dialogue, ou Satire X*, Paris: Thierry, 1694.

51 [...] car, madame, je ne sais si vous ne vous en doutez déjà; mais cette gueuse prétendue était aussi dangereuse dans le château que le fut le comte Ory dans le couvent où il entra, déguisé en abbesse fugitive. Charles Perrault: *Histoires, ou Contes du temps passé; Contes de ma mère l'oye* [Lúdanyó meséi], Paris: Barbin, 1697.

Az opera kritikai kiadásának elsődleges forrásaiban a grófnének nincs neve. Csak Cajani olasz fordításában jelenik meg *Adele*.⁵² A 11. század végén Hildebert tours-i érsek levélben fordult bizonyos *A. grófnéhez*, akit a 19. századi közreadók *Adèle grófné*-ként azonosítottak.⁵³ A levelek egyikében az érsek a határozott hölgy iránti csodálatának ad hangot, akinek oly sok a tennivalója keresztes hadjáratba vonult férje távolléte alatt: „Absentia mariti laboriosior tibi cura consulatus incubuit. Eam tamen et femina sic administras, et una, ut nec viro, nec precariis consiliis necesse sit adjuvari.”⁵⁴ Az egyik következő levélből kiderül, hogy a grófné zárdába vonult, és Hildebert felhívja a figyelmét az új helyzetben rá leselkedő lehetséges kísértésekre: az ördög munkájára.⁵⁵ Mindkét esetben nehéz nem gondolni az Ory cselekményére.

Hildebert leveleinek címzettje Adela, Chartres és Blois grófnéja volt (1067 k.–1137), akit Normandiai Adela néven ismertek, és aki II. István gróf felesége, illetve Hódító Vilmos lánya volt. A *III. Epistola* egyik lábjegyzetében ez áll:

Ista probabiliter esse videtur Adela, Stephani Blesensis comitis palatini uxor, cujus meminit Ordericus Vitalis *ecclesiast. Historiæ* lib. x, pag. 789, quæ, ut ait ipse, mulier erat sagax et animosa, quæ virum ignavum et timidum ad bellum sacrum anno sal. 1101 cum aliis principibus viris progredi suasit, et interim in ejus absentia Blesensem comitatum regendum in se strenue suscepit et sapienter administravit.⁵⁶

A hölgy nem volt közönséges. 1096-ban rávette férjét, menjen Palesztinába, csak azért, hogy ő egymagában vezethesse és igazgathassa a grófságot. Miután a gróf – Antiochia ostromából (1098) megszökve – hazatért a Szentföldről, az asszony jeges fogadtatásban részesítette, kijelentvén, felháborítónak tartja, hogy egy gyáva emberhez ment feleségül.⁵⁷ Erre a férfi 1101-ben másodszor is Palesztinába ment, ahol végül megölték,⁵⁸ a boldog(!) Adele pedig beállt apácának. Amennyiben az opera francia közönsége a grófnében tényleg Normandiai Adelét látta, az opera számos jelenete új megvilágításba került: a grófné frigid hárpia, míg Ory olyan érzéki, mindkét lábával a földön álló fickó, akivel könnyű azonosulni. Következésképpen a grófné első felvonásbeli panaszáriája nem más, mint az asszonyi önzés és képmutatás leleplezése.

52 [Ford. Giuseppe Cajani:] *Il conte Ory*. Firenze: Fantosini, 1832, 2.

53 *Sæculum XII Venerabilis Hildeberti primo cenomenensis episcopi deinde Turonensis archiepiscopi Opera omnia*. Ed. J. J. Bourassé, Paris: Migne, 1854.

54 *Epistola III*, melynek címzetteje: „A. comitissæ”, uott, 144–145.

55 *Epistola VI*, Adelæ comitissæ, uott., 149–153.

56 Uott.

57 *Gesta Francorum [et aliorum Hierosolimitanorum]*, 1099, Liber IX, xxvii: „Imprudens itaque Stephanus Carnotensis comes quem omnes nostri maiores elegerant ut esset ductor nostrorum, maxima finxit se deprimi infirmitate priusquam Antiochia esset capta, turpiterque recessit in aliud castrum, quod uocatur Alexandreta. Nos itaque cotidie prestolabamur eum quatinus subueniret nobis in adiutorio qui eramus inclusi in urbe, salutifero carentes auxilio. At ille postquam audiuit gentem Turcorum circumcingentem et obsidentem nos, latenter ascendit super proximam montaneam quae stabat prope Antiochiam uiditque innumerabilia tentoria, uehementique captus timore recessit, fugitque festinanter cum suo exercitu.”

58 1102-ben, a második Ramla-i ütközet idején.

Ebből a nézőpontból Ory már nem a lányokat megrontó gazember, hanem az életet élvezni képes, szabados viselkedésű férfiú, aki nem habozik akár szolgálatait is felajánlani, csak hogy enyhítse a nőket gyöttrő unalmat. De kire gondolhatott Ory figurájának láttán a közönség? Egy cikkben⁵⁹ („Le vert-galant”), melyet Pét-rus-Borel⁶⁰ 1814-ben közölt a *L'artiste* című folyóiratban, Ory és IV. Henrik francia király kerül egymás szomszédságába:

Párizs falai alatt [IV.] Henrik azt találta a legkényelmesebbnek, hogy megossa Marie de Beauvilliers Montmartre-i apátnővel annak celláját. Marie-t a jó Dulaure úr összetévesztette Claudine-nel, a Pont-aux-Dames apátnőjével, egy és ugyanazon személlyé vonva össze ezt a két nővért, akit (mindkét nőt) elcsábított volt Béarnais. Ez a Montmartre-i monostor szálláshelyként mindig nyitva állt a hadsereg urai számára, és a csinos apácák – apátnőjük példáját követve – minden kívánságukat teljesítették azoknak a nemesembereknek, akik Ory grófjához hasonlóan kopogtak a monostor kapuján. Amikor Henrik 1590-ben eltávozott Párizsból, a szép fejkendő [apáca] őt lovon követte, hogy gondját viselje és társaságot nyújtson neki.

Catherine de Verdun, egy jámbor Longchamp-i nő 22 éves volt, mikor IV. Henrik beleszeretett. A bőkezű király utóbb neki adta a vernoni Szent Lajos apátságot, helyesebben a perjel irányítása alatt álló kolostort. Ha hinni lehet Bassompierre visszaemlékezéseinek, amelyek azonban két külön szereplőként kezelik a vernoni kolostor úrnőjét és a jámbor longchamp-i nőt, ez az apáca igen különös módon tapasztalta meg királyi szeretőjének jóindulatát.⁶¹

IV. Henrik szeretőinek hosszú sorában Catherine de Verdunnek és Marie de Beauvilliers-nek a 25., illetve a 26. hely jutott. Ez a hosszúra nyúlt lista azonban soha nem tántorította el a franciákat attól, hogy szeressék és ideális királynak tart-sák Henriket. Ilyeténképpen létezik egy másik kapcsolat is a *Reïmsi utazás*, illetve az *Ory grófja* között. A IV. Henrik hódításait dicsőítő Rossini az *Ory grófjában* két-felvonásos operává bővítette azt, ami a *Viaggióban* még a mű végén megszólaló va-riációsorozat lezárására korlátozódott: a „Vive Henri IV” [Éljen IV. Henrik] dallam csodálatos kórus-adaptációját.

Németh G. István fordítása

59 A „vert galant” metafora jelentése nyilvánvaló a francia nyelvet uralóknak: az udvarló férfiasságát *implicite* egy frissen kisarjadt, tehát még zöld és növényi nedvekben dús faághoz hasonlítja. [A metafora első tagjának jelentése szó szerint: *zöld*, átvitt értelemben: *fiatalos*; a másodikik: *hódoló, udvarló – a ford.*]

60 A francia író Joseph-Pétras Borel d'Hauterive (1809–1859), akit Pétras-Borel néven, illetve *le Lycanthrope* [Vérfarkas] álnéven ismertek, egyike volt a párizsi bohém kör leghíresebb művészeinek.

61 „Sous les murs de Paris, Henri [IV] n'en trouva pas moins commode d'aller partager la cellule de l'abbesse de Montmartre, Marie de Beauvilliers, que ce bon M. Dulaure a confondue avec Claudine, abbesse de Pont-aux-Dames, ne faisant qu'une seule et même personne de ces deux sœurs, qui furent séduites toutes les deux par le Béarnais. Ce monastère de Montmartre était pour les seigneurs de l'armée une hôtellerie toujours ouverte, où les jolies nonnes, à l'exemple de leur abbesse, ne laissaient rien à désirer aux gentilshommes qui venaient, comme le comte Ory, cogner à l'huis du moutier. Lorsque Henri s'éloigna de Paris, en 1590, la belle embéguinée le suivit à cheval pour lui continuer ses soins particuliers et tenir avec lui la campagne. Catherine de Verdun, religieuse de Longchamp, avait vingt-deux ans lorsque Henri IV en devint amoureux. Le roi, plein de munificence, lui donna dans la suite l'abbaye ou plutôt le prieuré de Saint-Louis de Vernon. Si l'on doit s'en rapporter aux mémoires de Bassompierre, qui font du reste deux personnages de madame la prieure de Vernon et de la religieuse de Longchamps, cette nonne reconnut d'une étrange manière la bienveillance de son royal amant.” Mathurin François Lescuré, *Les amours de Henri IV* [IV. Henrik szerelmei], Paris: Faure, 1864, xxv.

ABSTRACT

DAMIEN COLAS

QUESTIONING THE FRENCHNESS OF *LE COMTE ORY*

To talk about the Frenchness of *Le comte Ory* might sound like provocation. Being basically a *rifacimento* of Rossini's *Viaggio*, Rossini's penultimate stage work belongs to the corpus of Italo-French operas. Yet there are three reasons for looking at *Le comte Ory* as an authentic French opera. Firstly, in the newly composed parts of the work, Rossini avoided the traditional features of the closed numbers typical of the Italian tradition by inserting recitatives inside the numbers and by merging closed numbers and subsequent recitatives, especially at the end of Act 2. Secondly, the French lines written by Scribe to fit the already composed music follow poetic patterns from the Middle Ages, of which the prosodic features were closer to Italian than Classical French. Last, the very choice of the legend of Ory is typical of the *troubadour* style that had been fashionable in Paris since the last decades of the 18th century, and it turns out that this particular legend was extremely popular back then, as witnessed by the variety of local variants that were published in the 19th century.

Damien Colas, musicologist, is a Directeur de recherche at the Centre national de la recherche scientifique. In 1998 he joined the Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (Paris), where he works on nineteenth-century opera. His research fields are Italian opera in France, vocal and orchestral performance traditions and musical philology. In 2007, he organized with Alessandro Di Profio an international conference about the relations between French and Italian opera, of which the proceedings were published by Mardaga in 2009, entitled *D'une scène à l'autre*. Forthcoming is his critical edition of *Le comte Ory* by Rossini, to be published by Bärenreiter.

Sieghart Döhring

A KOZMOPOLITA ESZTÉTIKA ÉS A NEMZETI ELKÖTELEZETTSÉG KÖZÖTT*

Giacomo Meyerbeer és porosz operája: Ein Feldlager in Schlesien

A kozmopolita *grand opéra* legfőbb képviselője mint egy porosz opera szerzője – ez az irritáló jelenség a létrejöttét egy szokatlan történelmi szituációnak köszönheti, amelyben az életrajzi, kulturális és politikai szálak egymással találkozni látszanak.¹ Giacomo Meyerbeer 1842-ben Berlinben, Gaspare Spontini utódaként egy porosz főzeneigazgató posztját foglalta el: a született berlini számára valójában kézenfekvő döntés, Meyerbeer azonban az általa provinciálisnak tartott szülővárosától már régen és tartósan elidegenedett, és Párizsban talált új művészi hazára. Az, hogy a megtisztelő állást egyáltalában betöltötte, barátja, Alexander von Humboldt fáradozásának köszönhető, aki igen szoros privát kapcsolatban állt a porosz királyi házzal, különösen az ifjú uralkodóval, IV. Frigyes Vilmosmal, és aki a Frigyes Vilmos 1840-es trónra lépése utáni kulturális fellendülést ki akarta használni arra, hogy nemzetközi hírvű művészeket és tudósokat kössön Berlinhez. Közéjük tartozott Mendelssohn és Meyerbeer is. Meyerbeert a *Hugenották* (1836) óta Európa haladó művészi köreiből egy új operatípusnak, a történelmi operának mint zenei eszmedrámának a megalkotójaként ünnepezték. Ő a berlini ajánlat elfogadását ter-

* Az MTA Zenetudományi Intézet *Opera és nemzet* címmel rendezett nemzetközi zenetudományi konferenciáján, 2010. október 29-én elhangzott „Zwischen kosmopolitischer Ästhetik und nationaler Verpflichtung. Giacomo Meyerbeer und seine Preußenoper: *Ein Feldlager in Schlesien*” című előadás írott változatának fordítása.

1 A *Feldlager* keletkezésének történeti és életrajzi hátteréhez ld. Heinz Becker: „Giacomo Meyerbeer und seine Vaterstadt Berlin”. In: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. Carl Dahlhaus (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 56), Regensburg 1980, 429-450; uő: „Es ist ein ernstes Lebensgeschäfft für mich. Zur Genese von Meyerbeers Preußenoper *Ein Feldlager in Schlesien*” [a továbbiakban: Becker: *Zur Genese*]. In: *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906-1996)*, hrsg. Klaus Hortschansky, Tutzing 1997, 41-63; Christoph Blitt: *Meyerbeers Ein Feldlager in Schlesien – eine Preußenoper?* [a továbbiakban: Blitt: *Feldlager*] (dissz. Universität Bayreuth 1998; kiad. előkészületben). Vö. e tanulmány szerzőjének összefoglaló írásait: „Meyerbeer – *Ein Feldlager in Schlesien* [...]”. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* [...], hrsg. Carl Dahlhaus, Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring [a továbbiakban: Döhring: *Ein Feldlager*], Bd. 4 (Werke: Massine – Piccinni), München-Zürich 1991, 140ff.; „Nationalismus contra Internationalismus”. In: *Apollini et Musis. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden*, hrsg. Georg Quander, Berlin, 1992, 93-115.

mészetesen soha nem tekintette kozmopolita művészetideáljától való eltávolodásnak: „Mivel a szívemben mindig Franciaországé vagyok, nem szeretném, ha úgy tűnne fel, mintha megfeledkeztem volna róla” – jelentette ki röviddel az állás betöltése után,² és következő nagy operái számára a bemutató színhelyéül most is egyedül Párizs jött szóba.

A főzeneigazgatói poszt elfoglalása után alig egy évvel, az 1843. augusztus 18-áról 19-ére virradó éjjel a Berliini Operaház – a II. Frigyes által építtetett, 1742-ben megnyitott Knobelsdorff-épület, a porosz főzeneigazgatók tevékenységének központi helyszíne – porig égett. A gyors újjáépítést célzó elhatározás hamar megszületett, és Meyerbeer tudta, hogy nem vonhatja ki magát a király megbízása, az új ház megnyitása alkalmából egy ünnepi opera megkomponálása alól. Magától értődő volt az is, hogy az új operának formai és tartalmi szempontból is meg kell felelnie a helynek és az alkalomnak; vagyis német nyelvű operának kell lennie, prózai dialógusokkal, német történelmi tárgyú szöveggel. Egy minden résztvevő számára fáradtságos időszak után, már 1844. december 7-én színre került az újjáépített házban az új mű, melynek librettóján (a darab egyetlen nyomtatott forrásán) ez a cím olvasható: „*Ein Feldlager in Schlesien*, Singspiel in drei Akten in Lebensbildern aus der Zeit Friedrich's des Großen von Ludwig Rellstab. In Musik gesetzt von Giacomo Meyerbeer.” [„*Tábor Sziléziában*, daljáték három felvonásban, életképekben Nagy Frigyes idejéből, Ludwig Rellstabtól. Megzenésítette Giacomo Meyerbeer.]³

Ami a mű létrehozása során, valamivel kevesebb, mint egy év alatt lejátszódott, azt annak idején a nyilvánosság felé csak töredékesen, és részben kifejezetten megtévesztő módon közvetítették. A titkolózás kiváltó oka Meyerbeernek az a meggyőződése volt, hogy Németországban nem lehet professzionális szintű együttműködésre képes szövegíró találni, s ezért elhatározta, hogy a szöveg megírását a nagy színházi tapasztalattal rendelkező párizsi Eugène Scribe-re bízta. Ennek azonban titokban kellett maradnia, mert a német kritikusok, ebben Meyerbeer biztos lehetett, egy francia librettista felkérését a porosz nemzeti operához sértésként fogták volna fel. Scribe-et tehát Meyerbeer szerződésileg kötelezte titoktartásra, és egy német „strómant” alkalmazott, aki az ünnepi opera hivatalos szövegírójaként szerepelt, ám valójában fordítóként és a szöveg versbe szedőjeként működött közre. A feladatot az író és kritikus Ludwig Rellstab vállalta, aki addig Meyerbeer-ellenzőként tüntette ki magát, most azonban készségesen állt át

2 „Car comme je suis toujours de coeur à la France, je ne veux pas avoir l'air de l'avoir oubliée”: Brief Meyerbeers an Louis Gouin vom 16. April 1843, in: Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher [a továbbiakban: *Meyerbeer: Briefwechsel*], hrsg. und kommentiert von Heinz Becker und Gudrun Becker, Bd. 3: 1837-1845, Berlin, 1975, 437.

3 Az 1844-ben (a kiadó feltüntetése nélkül) megjelent librettó [a továbbiakban: ősbemutató-librettó], ahogyan a címlapon is szerepel, csak az „áriákat és énekeket” tartalmazza, a prózai dialógusokat nem. Ezek egyetlen (kéziratos) forrása: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin: N. Mus. Nachl. 97, R/18 [csak az 1. felvonás]; N. Mus. Nachl. 97, R/22). Az opera zenéje két partitúra-másolatban maradt fenn: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin: N. Mus. ms. 10115/1-6; Library of Congress Washington: M 1500 M61 F4.



1. kép. Eduard Gärtner: Pillantás az Operaházra és az Unter den Lindenre (1845). A képen az újra felépített berlini Hofoperntheater látható, közvetlenül 1844-es megnyitása, vagyis a Feldlager bemutatója után

az anyagi előnyökkel kecsegtető másik oldalra. Csak Meyerbeer bizalmasainak kis köre, köztük Alexander von Humboldt tudta az igazi összefüggéseket, amelyek azonban a széles közönség számára rejtve maradtak, és csak az újabb kutatás tárta fel őket.⁴ Meyerbeer viszont elérte, amit akart: ahogyan korábbi operáinál megszokta, úgy ennél a „*piece de circonstances*”-nél [politikai tartalmú alkalmi darabnál] is kipróbált munkatársával, Scribe-bel dolgozhatott együtt, s az egész tervezési és kidolgozási folyamatot saját elképzelései szerint irányíthatta. És megszületett a mű, amely egy nemzeti opera formai követelményeinek ugyan tökéletesen megfelelt, tartalma azonban finoman megkérdőjelezi azt.

II. Frigyes porosz király, a nagy hadvezér és művészetpártoló tisztelete a 19. század elején valósággal kultikus jelleget öltött. Abban a korban, amikor az államot a pusztulás szélére sodró napóleoni háborúk sokkhatása után a poroszország újjászületett, Nagy Frigyes egy ideális Poroszország történelmi vezéralakja lett, akiben a hatalom és a jog, a katonai erő és a művészi fantázia együttesen volt jelen. Frigyesben Napóleon ellentétét látták. Napóleon személyiségében ugyan mindezek a tulajdonságok szintén együtt voltak, de a megvalósítás önmaga túlbecsülése miatt zátonyra futott. Frigyes hatása Poroszország határain túlra is elért, ő lett az uralkodó mintaképe egész Németország számára, amely a napóleoni háborúk után most kezdett nemzetté formálódni. A remények és várakozások felerősödtek az új porosz király, IV. Frigyes Vilmos (egy „szellemes, igazi humánus király”, ahogyan Meyerbeer Heinrich Heinével szemben⁵ nevezte) trónra lépésével, akitől

4 A Meyerbeer által szervezett „titkolozási akció” részleteit, a zeneszerző Eugène Scribe-bel, Alexander von Humboldttal és másokkal történt levélváltásának értékelését ld. Becker: *Zur Genese*.

5 Meyerbeer 1841. szeptember 21-én Heinéhez írt levelét ld. in: Meyerbeer. *Briefwechsel*, Bd. 3, 368.



2. kép. Adolph Menzel: Nagy Frigyes fuvolakoncertje Sanssouciban (1852)

mindenki a társadalmi és művészeti fellendülés új korszakának kezdetét várta. Növekvő számú – tudományos és népszerűsítő – értekezés, illetve művészi ábrázolás tanúsítja a Nagy Frigyes személye és Poroszország általa teremtett aranykora iránti élénk érdeklődést.

Nyilvánvaló volt a kapcsolat a nemzeti tradíció és egy olyan általános emberi utópia között, amely a Frigyes-anyagot operaszüzsékként Meyerbeer számára érdekessé tette. Scribe-et a zeneszerző olyan librettó elkészítésére kérte, amelynek a következőket kellett tartalmaznia: „Legalább 2 felvonás. 2 óra időtartam. – Tündérvilág. Színj., balett: Opera: Dessau induló. Müller Arnold – 7 éves háború. Hazafias. Fuvola – nem személyesen Frigyes.”⁶ Néhány nappal később pontosította: „A király ne jelenjen meg a színpadon, csak a fuvolája.”⁷ Frigyes színpadi távollétét mindig a cenzúra kívánságaként interpretálták, amelyhez a szerzőknek tartaniuk kellett magukat. Valójában a királyi ház tagjainak megjelenését a porosz színházakban ugyan szigorú feltételekhez kötötték, de kimondottan nem tiltották. Inkább Meyerbeer volt az, aki librettistájának ezt a megoldást előírta, s akinek kezdettől fogva tisztában kellett lennie a benne rejlő dramaturgiai lehetőségekkel. Azzal, hogy a király láthatatlan maradt, és nem szavakkal beszélt, hanem fuvolája által

6 Meyerbeer zsebnaptárának 1843. október 28-án kelt bejegyzései egy Scribe-hez írandó levélhez, ld. *Meyerbeer. Briefwechsel*, Bd. 3, 455.

7 Meyerbeer zsebnaptárának 1843 novemberében kelt bejegyzése, ld. *Meyerbeer. Briefwechsel*, Bd. 3, 464.

imaginárius hangon szólalt meg, reális személyből eszményi, szimbolikus figurává változott. Egyúttal célzás volt ez a történelmi Frigyes személyes tulajdonságaira: szenvedélyes zeneszeretetére, illetve zeneszerzői és fuvolajátékosai képességeire is. Franz Kugler *Nagy Frigyes története* [*Geschichte Friedrich des Großen*, 1840] című könyve, amely – mindenekelőtt a fiatal Adolph Menzel rajzai révén – gyorsan „népkönyvvé” avanszált, Frigyesnek ezt a vonását különösen előtérbe állítja: a fuvola egyenesen a király szellemi hatalmának attribútuma lesz. Meyerbeer operája felhasználta ezt a motívumot, és átvitte a színházba, ahonnan az újra visszahatott a képzőművészetre: Menzel 1850 körül keletkezett festménye, a „Nagy Frigyes fuvolakoncertje Sanssouci-ban”, ami Frigyes fuvolajáték közben, a műzsának hódoló udvari társaság középpontjában ábrázolja, a *Feldlager* III. felvonásának szellemét és atmoszféráját árasztja, mintegy vizualizálva annak művészi mondanivalóját.⁸

A librettó az első és a második sziléziai háború (1741–1745) ugyan drámaian kiszínezett, de hiteles epizódjait fűzi egybe lazán strukturált cselekménnyé. Ennek során az öreg Saldorf kapitány és családja megmenti a király életét, amiért az uralkodó a győztes csata után, hálája jeléül Saldorf két házasságából származó saját, illetve fogadott gyermekei között két házasságot hoz létre. A Saldorf családhoz tartozik a látnoki képességekkel rendelkező cigánylány, Vielka is, aki az opera végén dicsőséges jövőt jósol a porosz uralkodóháznak és a porosz népnek. A király megmentése körüli cselszövés uralja a Saldorf sziléziai házában játszódó I. felvonást; a *lieto fine* [happy end] helyszíne a Sanssouci királyi kastély, a középső felvonás pedig a „tábor”, ahová először a király elfogásának, majd nem sokkal ezután szerencsés kiszabadításának híre érkezik, melynek hallatán a katonák fellelkesülve indulnak a döntő csatába. Frigyes fuvolája kétszer szólal meg – az I., illetve a III. felvonásban –, és hangja mindkét alkalommal sikeres megmenekülést jelez. Az I. felvonásban magának a királynak, a III.-ban Saldorf halálra ítélt fiának megmenekülését, a királyi kegyelmet: „Szerencsét hoznak ezek a hangok”, így reagál Vielka, aki vőlegényét, Conradot arra kéri, hogy a király fuvolajátéka fölötti ujjongáshoz saját fuvolajátékával járuljon hozzá. Az eredmény a Jenny Lind számára komponált ária szopránra és két koncertáló fuvolára, amelyet Meyerbeer (rövidítve és redukált hangszerapparátussal) átvett az *Észak csillaga* [*L'Étoile du nord*] című operájába is, s amely virtuóz műsorszámként világhírű lett. Eredeti változatában, a *Feldlager*-ben természetesen sokkal több ennél, egy utópisztikus állam hangzó ideája, ahol a fegyverek a szeretetnek és a művészeteknek engedték át a hatalmat.

Sanssouci, a „porosz Árkádia”⁹ olyan fontos színhely volt Meyerbeer számára, hogy a kedvéért tudatosan eltért a történelmi tényektől – hiszen az operában ábrázolt események a két sziléziai háború idején történtek, akkor, amikor a Sanssouci

8 A Frigyes-kultuszhoz a 19. század képzőművészetében ld. többek között Andrea M. Kluxen: *Bild eines Königs. Friedrich der Große in der Graphik* (Aus dem Deutschen Adelsarchiv, Bd. 8), Limburg a. d. Lahn, ide: 160-202; Hubertus Kohle: *Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre*. Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte, Bd. 1, München-Berlin 2001, ide: 75-80.

9 Vö.: Döhring: *Ein Feldlager*, 142.

kastély még egyáltalán nem létezett, ezért a cselekményt áttette a hétéves háború (1756–1763) idejére. Miután a Sanssouci-felvonásban a távoli, ideális uralkodó képe fog megjelenni, az I. felvonás a polgárkirályt mutatja be, aki nemcsak bátor, hanem furfangos is – a két megjelenítés együttesen tanúsítja azt a széles spektrumú 19. századi Frigyes-recepciót, amely képes volt a különböző társadalmi elvárásoknak és politikai érdekeknek megfelelni. Meyerbeer a szöveggönyvbe a néphez kötődő Frigyes ábrázolásában is olyan jellegzetes hangsúlyokat helyezett el, amelyekkel zeneszerzőként azonosulni tudott. Ennek egyik példája Conrad I. felvonásbeli áriája, amelyben a fiatalember elmeséli találkozását a királlyal, aki a csata folyamán az ellenség elől egy híd alá rejtőzött. A librettó kéziratos verziójában szerepel egy ilyen mondat: „lent ült egy tiszt, / szigorúan hallgatásra intett.” A két sor közé Meyerbeer beírta a margóra: „egy agárral”¹⁰ – utalásként arra, hogy Frigyes igen kedvelte a kutyákat, mindenekelőtt az agarakat. A jelenet történetileg hiteles, Franz Kugler ugyanígy írja le. Meyerbeer, aki a szöveges forrásokban jól kiismerte magát, az általa hozzáfűzött szavak (közvetlenül ezután egy másik sort is beiktatott) megzenésítésekor karcsúsított zenekari hangzással gondoskodott arról, hogy a szöveg mindkét helyen jól érthető legyen. A művészet-, illetve kutyakedvelő Frigyes képe, akármennyire különbözik is egymástól, egyaránt antiheroikus.

A II. felvonás mozgalmas katonai tablója ugyan buzog a porosz nemzeti pátosztól és a király- és hazaszeretet kinyilvánításaitól, de az uralkodó képének nem ad új kontúrokat. Zeneileg a reprezentativitás kerül előtérbe, a Meyerbeer stílusára jellemző diszkurzív módon. A „romantikus ellenpont” végletekig kiélezett használata minden csúcspontnál nem az egyformaságot, hanem a kontrasztot célozza; a hatalmas vokális és instrumentális apparátusnak (két színpadi zenekarral) csodálatot kell keltenie, nem letaglóznia. Ez igaz a felvonás (ha ugyan nem az egész opera) legérdekesebb jelenetére is. A hadsereg különböző képviselőinek büszkeségtől dagadó bemutatkozása közepén a szerző egy seregnyi parasztot jelentet meg egy „ősz földműves” vezetésével, aki politikai „üzenetét” – és itt nem kevesebbről van szó – kétstrófás dalban hirdeti a katonáknak. Látszólag arról szól ez a dal, hogy a katonák mellett a parasztok is támogatják a királyt és a hazát; mindegyikük teszi a kötelességét – az egyik a háborúban, a másik békében. Mégis, a kettő közötti súlyelosztás kétséget ébreszt a frigyessi állam társadalmi harmóniája iránt:

Der Waffen Ruhm – dem Frieden groß're Ehre!
 Er reicht der Waffenthat den sanften Lohn;
 Ihr seid des Königs Schutz und tapfre Wehre,
 Wir schmücken ihm mit Gaben reich den Thron.

Ihr führt den Krieg, um Frieden zu erwerben,
 Er bringt allein der Welt das Glück und Heil,
 Seid Ihr bereit für's Vaterland zu sterben –
 Dafür zu leben, dass ist unser Theil!”

10 Az autográf bejegyzés az I. felvonás kéziratos librettójának 33. oldalán található [ld. a 3. lábjegyzetet].

*A fegyvereknek dicsőség – a békének nagyobb tisztesség!
Ő éri el a haditett szelíd jutalmát;
Ti vagytok a király oltalma és bátor védelme,
Mi ajándékokkal díszítjük fel trónját.*

*Ti vezetitek a háborút, hogy békét nyerjünk,
Csak a béke hozza el a világnak a boldogságot és az üdvöt,
Legyetek készek meghalni a hazáért –
Élni érte, az a mi osztályrészünk.*

Ezt azt jelenti, hogy bár a katona és a paraszt tevékenysége kiegészíti egymást, a kettő nem egyenértékű. Sokkal inkább a katonának kell segítenie a paraszt áldásos működését, mert egyedül ettől várható a világ „boldogsága és üdve”. Az „ősz földműves” dala zenei szempontból is egyedülálló az opera számai között: egy pastorelle, hangsúlyozottan egyszerű melodikával és kamarazenei hangszereléssel. Politikailag kényes tartalmát az ősbemutató közönsége teljes terjedelmében csak a librettó elolvasásakor ismerhette meg (ott mind a két strófát kinyomtatták, az elsőt idézőjelben); a színpadon csak a harmonikus második strófa hangzott el, amely a katona és a paraszt közös célját hangsúlyozza.¹¹ A további előadásokon ezt is, vagyis az egész dalt elhagyták. Teljes egészében megszólaltatva felkavaró hatása lett volna: az előtte és utána megjelenő militáns pompát új szellemi koordinátarendszerbe állítva lehetetlenné tette volna, hogy az emberek naivan és spontán módon azonosuljanak vele.

A nemzeti klisékkel szemben további, ha lehet, még erősebb támadást tartogat a zárójelenet, amelyben Vielka, a cigánylány a porosz királyi ház boldog jövőjét jósolja meg oly módon, hogy a jó szellemek védelme alatt alvó király gondolatait szavakra és képekre fordítja le. Ez utóbbit szó szerint kell érteni, az opera tulajdonképpeni befejezése után ugyanis még hat élőkép következik, amelyek a porosz történelmet ábrázolják egészen a jelenig, az újra felépített operaházig. A cigánylány – egy porosz operában különös – szerepeltetésének okát (eredetileg Zdenka lett volna a neve) egyesek abban látják, hogy Meyerbeer a mű palettáját talán valamilyen mágikus-egzotikus színnel akarta gazdagítani¹² (ezt a lehetőséget valóban maximálisan ki is használta). Már nem sokkal a darab kezdete után, Vielka első szólószámában (*Melodráma* és *Románc*) utalás történik a cigánylány látnoki képességeire, amelyeket meghalt anyjától kapott („haldokolva a fejemre tette a kezét”), és amelyeknek révén kapcsolatba kerülhetett a királlyal („Csodás alakok lebegnek körülöttem, amikor valami nemesre, nagyra gondolok, mint most királyunkra”). Ennek a jelenetnek a szövege és zenéje visszatér az opera végén, amikor Vielka megjósolja Poroszország jövőjét.¹³ Mindez zeneileg és dramaturgiailag igen fontos szerepet játszik, kiváltképp az anya-tematikával összefüggésben, ami Meyerbeer számára mindig fontos volt, és a zárójelenet megformálását természetesen az

11 Ősbemutató-librettó, 37 sk.

12 Ld. Becker: *Zur Genese*, 61.

13 Ősbemutató-librettó, 7. és 65 sk.

is befolyásolta, hogy a Vielkát alakító Jenny Lind még egy lehetőséget szeretett volna kapni fenomenális énekművészete bemutatására.

Bár ezek a magyarzatok önmagukban nem igazán meggyőzőek, mégis következetesnek bizonyulnak, ha egy eszme színpadi keretként értelmezzük őket. Vielka „víziójának” (ez a felirat áll a jelenet fölött) megszövegezése sokáig tartott, mert a szerzőknek tisztában kellett lenniük azzal, hogy egy porosz ünnepi opera szövegét, kiváltképp ezen az exponált helyen, egyenesen „hivatalos” dokumentumként fogják olvasni. (Az ősbemutatóra kinyomtatott librettóban még egy elvetett változat szerepel – nyilvánvalóan túl későn rögzült a végleges szövegezés, amit a vezénylő partitúrába írtak be utólag.) A szöveg a „Heil Dir, im Siegerkranz” („Üdv néked, győzelmi koszorúval ékes”) kezdetű porosz himnuszt (a későbbi császárhimnuszt) idézi, ám alapvető változtatásokkal:

„Heil Dir, im Sternenglanz,
Vater des Vaterland's
Heil König Dir!” –
[Palme und Lorbeerreis,
Des Friedens und Sieges Preis,
Schmückt nach der Kampfe heiß
Die Stirne Dir.
Noch höhern Lohnes Glück
Führt Dir das Weltgeschick
Waltend herbei.]
Das ganze Vaterland,
Stark durch der Eintracht Band,
Reicht sich die Bruderhand
Glücklich und frei!”

„Üdv néked, csillagfényes,
A haza atyja,
Üdv Néked, király!”
[Pálma és babérág,
A béke és a győzelem díja
Ékesíti a küzdelem után
homlokod.
Még nagyobb jutalom boldogságát
Hozza Neked
A világ sorsa.]
Az egész haza
Az egyetértés erős köteléke által
Testvéri kezét nyújt
Boldogan és szabadon!”¹⁴

A monarchista hódoló költemény nyelvi pompájában a Vormärz [az 1848-at megelőző korszak] politikai filozófiájából eredő társadalmi fejlődés eszméje tükröződik: háborúban és békében való működése révén a király ismeri a hazától a nemzetig („az egész hazáig”) vezető utat, s a nép egyetértéséből ered a szabadság. Az aktuális politikai helyzetre vonatkoztatva ez a szakasz nem jelenthet mást, mint az ifjú királyhoz (IV. Frigyes Vilmoshoz) intézett felszólítást az öreg király (II. Frigyes) álmának valóra váltására (a „szabad” az opera utolsó szava!). És Meyerbeer megzenésítése valósággal sulykolja ezt az üzenetet a hallgatóság fejébe, amikor a megelőző, pianissimo szakasz után (többször is szerepel a partitúrában, hogy itt „az egész zenekar a lehető leghalkabban játsszon”) a „szabad” szóra robban be a fortissimo.

Vajon felfedezte-e a közönség és a kritikusok köre a *Feldlagernek* a Vormärz szellemében fogant mögöttes mondanivalóját, s ha igen, hogyan regált rá? Habár a bemutatón Vielka szerepét Lind helyett (aki csak egy későbbi előadáson mutatko-

14 Partitúramásolat: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (N. Mus. ms. 10115/3, 82 v. – 90 v.).

zott be) a helyi Leopoldine Tuczek énekelte, a siker átütő volt. Az emberek megittasodtak a művészi és társasági események csillogásától. Ugyanilyen pozitív, bár lényegesen visszafogottabb volt a kritikai visszhang, és ha valamit kifogásoltak, az az állítólag elrajzolt Frigyes-kép volt, amin a hősi vonásokat hiányolták. A szemrehányások mindenesetre – a szövegíró személyét illető hivatalos közlést komolyan véve – Rellstab, és nem Meyerbeer felé irányultak.¹⁵ Az elkövetkező időkben a zeneszerző Berlinen kívül a *Feldlager*nek sem kinyomtatását, sem előadását nem engedélyezte; a mű fél évszázadig, 1894-ig szerepelt az udvari opera műsorán, ám egyre több húzással, épp a megértés szempontjából döntő helyeken. Ez a földműves dalán kívül érintette Vielka „víziójának” „csillagfényes”-versszakát is. A vezénylő partitúrába ezen a helyen egy új, 16 oldalas, tisztán hangszeres befejezés van betoldva, Meyerbeer kézírásával, a margón arra utaló megjegyzéssel, hogy ez a befejezés az 1860-as években volt használatban. Ami ebben az időben a *Feldlager*-ből még megmaradt, az az eredetinek pusztá kivonata volt, egy „katonai revü”, ami a reprezentatív igényeket mindenesetre ki tudta elégíteni.

Meyerbeer nem hitt a *Feldlager* színpadi utóéletében, és egész életében igyekezett a Berlinen kívüli előadásokat megakadályozni. Bécs számára 1847-ben, *Vielka* címmel egy Lind képére formált, mindenekelőtt a III. felvonásban mélyreható átdolgozást készített (Vielka haldoklásával a zárójelenetben), amelynek azonban a hamarosan bekövetkező politikai forrongás miatt a siker ellenére sem alakulhatott ki a városban helyi előadási tradíciója. A zeneszerző az 1850-es évek elején újabb átdolgozásba kezdett Párizs számára és Scribe új szövegére, ám annak ellenére, hogy egyes számokat felhasznált a *Feldlager*ből, végül teljesen új mű született, az *Észak csillaga* [*L'étoile du nord*]. A zenei eszmeszínház világtörténelmi perspektívájú darabjának, *A próféta* [*Le prophete*] című operának a megkomponálása után pedig Meyerbeer és a zenei világ is minden érdeklődését elvesztette a *Feldlager* behatároltan német tematikája iránt. Hogy a *Feldlager* mestermű-e, vagy csupán egy mester műve, ne firtassuk. Tudományos érdeklődésre azonban ez a kozmopolita szellemű porosz ünnepi opera a zenés színház eszmetörténetének kiemelkedő dokumentumaként mégiscsak számot tarthat.

Péteri Judit fordítása

15 A *Feldlager*-bemutató sajtóvisszhangjáról és az opera recepciójáról ld. Becker: *Zur Genese*, 60-63. Az ősbemutatóról további írásokat idéz Blitt: *Feldlager*.

ABSTRACT

SIEGHART DÖHRING

BETWEEN A COSMOPOLITAN AESTHETIC AND COMMITMENT TO THE NATION

Giacomo Meyerbeer and His Prussian Opera Ein Feldlager in Schlesien

The chief representative of cosmopolitan grand opéra as the composer of an opera for Prussia – this uncomfortable phenomenon owes its origin to an unusual historical situation. Giacomo Meyerbeer was invited to succeed Gaspare Spontini as the chief director of music in Berlin, the city of his birth, and he could not evade the honour of being commissioned to compose a festive opera for the re-opening of the Berlin Opera after its destruction in a fire, even though he considered Paris, now as before, to be his artistic home and the future headquarters of his work as a composer for the theatre. Together with his friend Alexander von Humboldt, who had very close ties to the Prussian royal house, in particular to the young King Friedrich Wilhelm IV, Meyerbeer sought and found a diplomatic solution which made it possible for him to fulfil his commission without too great an artistic compromise. He asked the skilled Parisian librettist Eugène Scribe to write a prose text in French, but to remain anonymous while the official librettist was advertised as Ludwig Rellstab, who translated the French into German, and put the words of the sung items into verse. Since Scribe here also worked strictly to the dramaturgical prescriptions of the composer, the resulting „Lebensbilder aus der Zeit Friedrichs des Großen” („Pictures from the time of Frederick the Great”, the subtitle of the work) pays homage to the king of Prussia as the patron of peace and the arts. Given this interpretation, which was inspired by contemporary literary and pictorial portraits of Friedrich II (by Franz Kugler and Adolph von Menzel), the confrontation with authority found in Meyerbeer's grand historical operas was here given new life in an unusual context, one which made the concept of the nation relative to a generalized ideal of humanity.

Sieghart Döhring studied Theology, Philosophy and Musicology at the University of Hamburg and at the Philipps-University of Marburg/Lahn. There he gained his doctorate in 1969 and became an assistant, a lecturer, and a professor at the Musikwissenschaftlichen Institut. From 1983 to 2006 he was head of the Forschungsinstitut für Musiktheater of the University of Bayreuth in Thurnau, and after his habilitation at the Technical University of Berlin he has been since 1987 also a head of department at the Lehrstuhl für Theaterwissenschaft at the University of Bayreuth, with special emphasis on musical theatre. From 1996 to 2000 he was president of the Gesellschaft für Theaterwissenschaft, and since 1996 president of the Europäischen Musiktheater-Akademie (EMA) and head of the Meyerbeer-Institut. The central area of his teaching and research is the history of European musical theatre.

Susan M. Filler

A JIDDIS OPERA MINT ZSIDÓ NEMZETI SZÍNHÁZ*

A 19. század végén Kelet-Európa zsidó közösségei támogatták a jiddis nyelvű zenés színház fejlődését. A *shtetl*beli, kisvárosi élet nehézségei – a nemzsidó szomszédoktól való elszigeteltség, az iskoláztatás korlátozott lehetőségei, a szegénység és a politikai elnyomás – ellenére a jiddis opera fontos kifejezője lett a zsidó nacionalizmusnak.

A zsidó nacionalizmus zenéjének más nemzeti zenei mozgalmakkal való örszevetése kockázatos vállalkozás, hiszen a zsidó diaszpóra élesen elvált az Osztrák–Magyar Monarchia és Oroszország nemzsidó közösségeinek hasonló törekvéseitől.¹ A zsidó közösségek népzenejével kapcsolatos első tudományos publikációk, amelyek alkalmasint a zsidó operára is hatást gyakoroltak, csupán az első világháború idején láttak napvilágot,² tehát jóval később, mint a magyar, cseh vagy orosz népzenevel kapcsolatos hasonló tanulmányok.³ A „zsidó zene” definiálásának módszertani problémája, amely már a 19. században felmerült, mind a mai napig vitát kavart a kutatók körében. Ráadásul a jiddis színpadi zenét a zsidó nemzeti

* Az MTA Zenetudományi Intézet *Opera és nemzet* címmel rendezett nemzetközi zenetudományi konferenciáján 2010. október 28-án elhangzott „Yiddish Opera as Jewish National Theatre” című előadás írott változatának fordítása. A jiddis illetve héber szavakat a cikk eredeti, angolos írásmódjával közöljük.

1 Bartók és Kodály a terepen gyűjtöttek népdalokat – a különféle kelet-európai etnikai csoportok zenei stílusának osztályozásakor azonban nem hivatkoztak egyetlen zsidó példára sem.

2 „1908-ban egy Zsidó Népzenei Társaság jött létre Pétervárot azzal a céllal, hogy népdalokat gyűjtse-nek, s azokat művészi formában feldolgozzák. Az alapítók és a munkatársak képzett muzsikusok voltak. Ez a társaság 1911-ben egy iskolai és otthoni használatra szánt dalgyűjteményt is közreadott. A kötet 62, szólóhangra és háromszólamú kórusra alkalmazott zsidó dalt közöl a célnak megfelelően egyszerű zongorakísérettel, valamint a német és orosz klasszikus repertoárból válogatott 23 dal is helyet kapott benne. [...] A társaság működése azonban a világháború kitörésével megszakadt. A békekötés után az eredeti csoport néhány tagjának kezdeményezésére Berlinben megalakult a Juwal Verlag für jüdische Musik, amely 1922-től kezdve számos művet jelentetett meg, köztük jó néhány népdalfeldolgozást is.” – Abraham Zvi Idelsohn: *Jewish Music in its Historical Development*. New York: Holt Rinehart & Winston, 1929; New York: Schocken Books, 1956, 463–464.

3 Az orosz nemzeti komponisták különösen az „Ötök” tagjainak műveiben nem csupán az orosz, de a közép-ázsiai és kaukázusi népzene hatása is megjelenik – leghangsúlyosabban éppen Alekszandr Borogyin esetében, aki félig grúz származású volt. Még a „kozropolita” orosz zeneszerzőknél is, mint Csajkovszkij vagy a zsidó származású Glier, kitapintható ez a fajta inspiráció. Ugyanekkorra Csehországban Dvořák és Smetana is az elsők között léptek hasonló útra, majd a 20. század elején Janáček és az első világháború utáni zeneszerző-generáció (köztük számos olyan művész, akiket később Terezinbe deportáltak) vitte tovább a tradíciót.

opera történetének keretében is értelmeznünk kell, különösen olyan, a jiddisül beszélő kelet-európai közösségeken kívül élő, asszimilált zsidó zeneszerzők műveivel összefüggésben, mint Franciaországban Meyerbeer, Halévy és Offenbach, a Monarchiában Goldmark Károly, Oroszországban pedig Alkszandr Szerov. E komponisták néhány zsidó témájú operája – így például Halévy *A zsidónője*,⁴ Szerov *Juditja*⁵ vagy Goldmark legnépszerűbb műve, a *Sába királynője*⁶ – modellül szolgált Abraham Goldfaden, „a jiddis színház atyja” számára.

Goldfaden nem kevesebb, mint 26 jiddis nyelvű színpadi művet írt, amelyek gyakran feltűntek Kelet-Európa, majd az Egyesült Államok színpadain az 1870-es évektől egészen a szerző 1908-ban New Yorkban bekövetkezett haláláig. Korai műveiben Goldfaden a zsinagógában hallott vallásos énekektől a zsidó, ukrán és román népdalokig sokféle forrásból merít.⁷ Azt is tudjuk, hogy jól ismerte Verdi, Meyerbeer és Halévy operáit, és aligha kétséges, hogy a németországi zsidónak született, de Párizsban működő Jacques Offenbach is hatással volt rá.⁸

Az „opera”, az „operett” és a „zenés színház” közötti határvonalak meghúzásának nehézsége vissza-visszatérő problémája az Európa és az Egyesült Államok színházi zenéjét kutató történészeknek. Lévén, hogy Goldfaden számos művében prózai dialógust használt, ezeket általában operetteknek vagy kísérőzenével ellátott színdaraboknak tekintik. Az efféle meghatározások azonban korántsem problémamentesek. A standard operarepertoárban szereplő számos mű – köztük Mozart *A varázsfuvolója* – ugyancsak énekhang és prózadialógus kombinációjára épül. A 19. századi Párizsban viszont a *grand opéra* és az *opéra comique* közötti mesterkelt különbségtétel volt érvényben, amely Gounod, Meyerbeer, Wagner, Halévy és Offenbach műveinek előadásait is befolyásolta, s amelynek nyomán a különféle produkciók különböző operaházakban kerültek színpadra. Offenbach példája különösen jól illusztrálja ezt, hiszen egy sor operettet komponált az egyik, s csupán egyetlen drámai operát – a *Hoffmann meséit* – a másik színház számára.

4 Halévy *A zsidónő* (1835) negyedik felvonásában egy eredeti zsidó dallamot is felhasznált. Gradenwitz ezen kívül a *Le Juif errand* (1852), a *Le Nabab* (1853) és a *Les Plagues du Nil* (1859) operákat említi a zeneszerző zsidó témák iránti érdeklődésének további példáiként. Halévy mindemellett egy *Noe* című operatörredéket is hátrahagyott, amelyet Georges Bizet fejezett be. Lásd Peter Gradenwitz: *The Music of Israel. From the Biblical Era to Modern Times*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996.

5 Alekszandr Szerov (1820–1871), aki maga is asszimilált zsidó volt, az apokrifákból merítette a történetet; az operát 1863-ban mutatták be Szentpétervárott.

6 A *Sába királynője* premierje 1875-ben volt Bécsben.

7 Goldfaden műveit részletesen tárgyalja Idelsohn: i. m. 447–453. További értékes információk találhatóak Goldfaden saját írásaiban, valamint a dalainak kiadásához Irene Heskes által fűzött kritikai jegyzetekben is. Lásd Abraham Goldfaden: *Oisgeklibene Shriftn* [Theatre-Music and Studies on the Jewish Literature.] Compiled by Yefim Yeshurin. Buenos Aires: Yoysef-Lifshits Fond fun der Literatur-Gezelshaft baym YIVO, 1963.

8 Offenbachot elsősorban színpadi kompozíciói révén ismerjük, de a kutatások ezenkívül feltárták hangszeres zenéjét, valamint számos zsidó liturgikus művét is, amelyekben a kölni zsinagóga kántoraként működő édesapja, Isaac Eberst von Offenbach példáját követte. Ezek közé tartozik a 113. zsoltár 1838-ból való feldolgozása, a *Widdui Mi-bene Ya'akob* (1842), valamint a pészahhoz kapcsolódó Haggada néhány részlete, amelyek megzenésítésén Offenbach Moritz Henlével együtt dolgozott.

Az operettet mindemellett többnyire a könnyű szórakozás körébe soroljuk – a műfajnak ezt az oldalát legjobban Johann Strauss, Lehár Ferenc és Gilbert & Sullivan művei domborítják ki. Goldfaden ugyan írt néhány vígjátékot is (a legismertebbek a *Di Beyde Kunilemls* és a *Shmendrig*), ezek a darabok azonban – csakúgy, mint Gound *Faustjának* vagy Lehár *A víg özvegyének* adaptációja⁹ – kivételesnek mondhatók az életműben, amely túlnyomórészt a zsidó történelemből vett komoly témákat dolgoz fel. Ezek közé tartozik a *Keynig Akhashverus* (a purim ünnep Eszter könyvében olvasható történetének dramatizálása), a *Bar Kochba* (amely egy, a rómaiak ellen kitört zsidó felkelés eseményein alapul), és Goldfaden legismertebb műve, a *Shulamith*. Ez utóbbi 25 számból áll; közülük a legnépszerűbb a *Rozhinkes mit mandeln*, amely egy jiddis népdal nyomán született.

Az 1880-as évektől kezdve jó néhány, a jiddis színpadhoz kötődő zeneszerző és előadó emigrált Kelet-Európából az Egyesült Államokba, köztük Goldfaden is. Az őt követő nemzedék legjelentősebb komponistái Joseph Rumshinsky, Abraham Ellstein, Alexander Olshanetsky és Sholom Secunda voltak.¹⁰ Goldfadenhez hasonlóan ők is jól ismerték a nyugat-európai opera hagyományait, a zsidó liturgikus és népzene, valamint nemzsidó szomszédjaik zenéjét is. A zsidó közösségeket befogadó New Yorkban és más amerikai városokban mindezekre a szerzőkre számukra addig ismeretlen stílusok is hatottak, melyek legfontosabbika, a dzsessz ellentmondásos szerephez jutott az opera műfajában. A dzsessz a ragtime-ből fejlődött ki, amit Scott Joplin és más fekete muzikusok honosítottak meg New Yorkban (maga Joplin *Treemonisha* címmel egy operát is írt, amelyet 1911-ben mutattak be).¹¹ Az első világháborút követően a dzsessz hatása olyan különböző zeneszerzők operáiban és zenekari műveiben vált kitapinthatóvá, mint Stravinsky, Ravel, Milhaud, Copland, Hindemith, Křenek és Lehár. Alighanem a Goldfaden követőinek zenéjében felbukkanó dzsesszhatás volt az előfutára a hangfelvételek első hőskorában írott filmzenéiknek, így például Ellstein a *Yidl mitn Fidl*hez (1936) készített partitúrájának is.

Joseph Rumshinskyt a „Yiddish Broadway”-ként is emlegetett Second Avenue-n működő National Theater arra szerződtette, hogy zenét komponáljon a jiddis nyelvű előadásokhoz. A színházat Boris Thomashevsky, egy befolyásos jiddis színházi dinasztia feje vezette; két legveszedelmesebb vetélytársa Maurice Schwartz és Jacob

9 Goldfaden jiddis nyelvű *Der Jidische Faustja* és *Di Tsigaynerbaronja* a legkorábbi ilyen adaptációk közé tartoznak. A későbbiekben többek között Gilbert és Sullivan művei is ismertté váltak ilyen formában.

10 A Goldfaden utáni zeneszerző-nemzedék tagjairól alig esik szó a szakirodalomban. Sem Olshanetskynek, sem Ellsteinnek nem írták meg az életrajzát, Rumshinskyról pedig csupán a *Dos Rumshinski-Bukh* szolgálat információival, amely saját írásai mellett életrajzi és kritikai tanulmányokat is tartalmaz: *Dos Rumshinski-Bukh*. Aroysgegebn li-khvod zeyn 50ten geburtstog. Redaktirt fun M. Osterovitsh [et alia]. Sekreter fun Redaktsie-kolegium S[holem] Perlmutter. New York: [k. n.], 1931. A Secundával kapcsolatos irodalomról lásd alább.

11 A *Treemonisha* előadása nem formális operaházi produkció volt, hanem csupán egy nyilvános próba. A partitúrát Joplin magánkiadásban jelentette meg 1911-ben. Néhány életrajzírója a zeneszerző egyre hanyatló egészségi állapotát, sőt 1917-ben bekövetkezett halálát is Joplin egy, a műhöz méltó előadásért vívott hiábavaló küzdelmével hozza összefüggésbe. Az elsődleges ok azonban kétségtelenül a neuroszifilisz volt.

Adler volt, akik maguk is dinasztiaalapítók lettek az amerikai színházi életben.¹² Amikor Thomashevsky és Rumshinsky összekülönbözött, s az utóbbi végül is Thomashevsky riválisainak ajánlotta fel szolgálatait,¹³ az impresszárió két fiatal zeneszerzőt – Sholom Secundát és George Gershwint – szerződtetett a színház további jiddis előadásaihoz. Secunda zsinagógai kántornak készülve még az Óvilágban kezdte meg zenei tanulmányait.¹⁴ A New Yorkban megtapasztalt pénzügyi nehézségek azonban tervei megváltoztatására bírták a korábban még felsőfokú zenei tanulmányokban reménykedő zeneszerzőt: Secunda hosszú éveken keresztül egyaránt komponált jiddis operákat a színház és liturgikus zenét a zsinagóga számára.¹⁵ Gershwin ugyanakkor a Tin Pan Alley gyűjtőnéven emlegetett kommersz zeneműkiadók számára írt dalokat, s amikor Thomashevsky szerződést ajánlott neki, zenei képzettsége egyértelműen elmaradt Secundáé mögött. Jóllehet Gershwin jiddisül beszélő bevándorlók gyermeke volt, ő maga sohasem zenésített meg jiddis szöveget (pedig jól ismerte Goldfaden zenéjét, és gyakran látogatott különféle előadásokat a Second Avenue-n).¹⁶ Mark Slobin feljegyezte, hogy Gershwin egy alkalommal belopózott Thomashevsky házába, amikor Rumshinsky a *Di Tsebrochene Fidelé*hez írott kísérőzenéjét játszotta,¹⁷ ami legalábbis Gershwin érdeklődéséről tanúskodik. Thomashevsky ajánlatának megvitatása után Gershwin és Secunda végül is külön utakon, de egy irányba indultak el: jóllehet kompozícióik alapjául nem azonos nyelvű szövegeket választottak, a '20-as évektől fogva írott vokális műveik öszszvetése arról tanúskodik, hogy lényegében egyazon stílusban komponáltak.¹⁸

-
- 12 Boris és Bessie Thomashevsky eredetileg előadóként jelentek meg a jiddis színpadon: miután az 1880-as években az Egyesült Államokba emigráltak, elsőként Goldfaden *Di Kishnefmakherin* című operájában léptek fel. Boris főként romantikus szerepekben vált ismertté, míg Bessie a drámára specializálódott. Az első világháború kitörésekor már a Second Avenue több színháza is a tulajdonukban volt, s számos előadóművész és zeneszerzőt foglalkoztattak. Két fiuk közül az egyik Ted Thomas volt, a karmester Michael Tilson Thomas édesapja. Boris unokahúga, Bella pedig Muni Weisenfreundhoz ment férjhez, aki ugyancsak jiddis nyelvű színészként, Paul Muni művésznévén vált ismertté.
- 13 Rumshinsky Goldfaden színpadi műveinek átdolgozójaként is nevet szerzett magának: a New Yorkban működő Hebrew Publishing Company 1911-ben az általa szerkesztett változatban adta ki a *Die Beyde Kunilems* és a *Shmendrig* kottáját. Rumshinsky és Sholom Secunda ádáz riválisok lettek.
- 14 Lásd Victoria Secunda: *Bei mir bist du schoen: the Life of Sholom Secunda*. Weston, Connecticut–New York: Magic Circle Press, 1982. A kötet szerzője Secunda menyje volt.
- 15 Secunda liturgikus, koncert- és kamarazenéjéről a legbőrségesebb információt Alfred Sendrey művéből nyerhetjük: *Bibliography of Jewish Music*. New York: Columbia University Press, 1951. Apósáról írott életrajzában Victoria Secunda számos hasznos információt közöl, Secunda műveinek tételes jegyzéke azonban nagy nyeresége volna a vonatkozó zenetudományi szakirodalomnak.
- 16 Lásd Charles Schwartz: *Gershwin. His Life and Music*. Indianapolis–New York: Bobbs-Merrill, 1973; illetve Jack Gottlieb: *Funny, it Doesn't Sound Jewish. How Yiddish Songs and Synagogue Melodies Influenced Tin Pan Alley, Broadway, and Hollywood*. Albany–New York: State University of New York–Library of Congress, 2004.
- 17 A fiatal Gershwinnnek a jiddis színpadi zene iránt táplált érdeklődéséről lásd Mark Slobin: „Some Intersections of Jews, Music, and Theater”. In: Sarah Blacher Cohen (ed.): *From Hester Street to Hollywood: the Jewish American Stage and Screen*. Bloomington: Indiana University Press, 1983; illetve Nahma Sandrow: *Yiddish Theater and American Theater*, uott.
- 18 Secunda és Gershwin később barátságot kötöttek, és alkalmanként együtt vacsoráztak egy-egy New York-i előadást követően. Victoria Secunda számos esetet említ, amikor Gershwin barátainak is bemutatta Secundát, szakmai sikereit a Thomashevsky ajánlatára közösen adott elutasító válaszuknak tulajdonítja.

Gershwin éppen ebben az időszakban tett egy lépést a Tin Pan Alleytől a Broadway felé, és az 1925-ben, a *Song of the Flame* filmhez írott *Vodka* című dal zenei nyelvezete igen közel áll ahhoz, amelyet Secunda is használt a *Bay mir bistu sheyn*-hez hasonló számokban (az utóbbit a *M'Ken Lebn Nor M'Lost Nit* című zenés komédia számára komponálta 1932-ben).

Charles Schwartz hívta fel a figyelmet arra a szerződésre, amely szerint Gershwin 1929-ben egy régi zsidó legendán alapuló operát tervezett írni *Dybbuk* címmel a Metropolitan Opera számára. Mikor azonban megtudta, hogy Olaszországban a nem zsidó származású Lodovico Rocca már korábban belevágott egy hasonló vállalkozásba, lemondott a tervről.¹⁹ Néhány évvel később Gershwin végül is egészen más operát írt, amely viszont – ha témájában nem is, de zenei stílusában egyértelműen – jiddis szövegeket megzenésítő elődeinek hatásáról árulkodik.

A Németországból kitelepült, ugyancsak zsidó származású Kurt Weill is a Gershwin és Secunda által használt zenei stílusban komponálta színpadi műveit. Weill egy zsinagógai kántor fia volt, akárcsak elődei közül Halévy és Offenbach, gyermekként tehát mindhármójuk napi gyakorisággal találkozott a zsidó liturgikus zenével. Német nyelvű színpadi műveiben – különösen a *Mahagonny városának tündöklése és bukása* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*) és a *Koldusopera* (*Die Dreigroschenoper*) címűekben – Weill ugyan felhasználta a dzsessz elemeit is, de sosem tévesztette szem elől zsidó örökségét. A nácik persze nem is engedték volna, hogy elfeledkezzen róla. Hitler propagandaminisztere, Paul Joseph Goebbels a zenei stílusárnyalatok iránt csekély érdeklődést tanúsítva jelentette ki, hogy

meglehetősen szabadon kell beszélnünk arról, vajon a német rádióknak kellene-e ügynevezett „dzsesszt” közvetítenie. Amennyiben a „dzsessz” olyan zenét jelent, amely egyáltalán nincs tekintettel a dallamra, sőt gúnyt űz belőle, és amelyben a ritmus többnyire a hangszerek csúf, fülünket sértő nyikorgásában nyilvánul meg, erre csakis tagadólag válaszolhatunk.²⁰

Weill nem sokkal Hitler hatalomra jutását követően, 1933 márciusában elhagyta Németországot. Párizsban komponálta meg *Der Kuhhandel* című operáját, amely Londonban *A Kingdom for a Cow* címmel került színre 1935-ben.²¹ Még ugyanebben az évben a zeneszerző továbbutazott New Yorkba, ahol végleg letelepedett. Operája angol változatát visszavonta, hogy utóbb visszatérjen a német eredetihez – a végső revízióra azonban számos egyéb elfoglaltsága miatt sosem került sor. A zene bizonyos részeit mégis felhasználta New Yorkban írott színpadi műveiben; köztük Juan egyik áriáját, amely a *Knickerbocker Holiday* című zenés komédia *September Song*jaként vált ismertté.

19 A szerződést közli Schwartz: *Gershwin*, 24. skk.

20 Lásd Roger Manvell–Heinrich Fraenkel: *Doctor Goebbels. His Life and Death*. London: Heinemann, 1960; New York: Skyhorse Publishing, 2010, 187.

21 A *Der Kuhhandel*t maga Weill mint Offenbach hatása alatt írott operettet emlegette. Valószínűleg azzal is tisztában volt, hogy Offenbach édesapja – a sajátjához hasonlóan – kántorként működött egy zsinagógában, s hogy ennélfogva zeneszerzőként mindkettőjükre hatással volt a zsidó liturgikus zene.

New Yorkba érkezését követően Weill több nyíltan zsidó színpadi művet komponált az amerikai közönség számára. Ezek közül az első azonban voltaképpen a *Der Kuhhandel* egy időben, Párizsban keletkezett: a *Der Weg der Verheißung*ot végül 1937-ben New Yorkban mutatták be *The Eternal Road* cím alatt. A szöveg írója az ugyancsak németországi zsidó Franz Werfel volt, aki a nácik elől menekülve 1940-ben maga is New Yorkba érkezett, s végül Kaliforniában telepedett le.²² Weillt a Broadwayn bemutatott színpadi művei tették híressé, amelyek – ha nem is tekintették őket operának – olyan szorosán kapcsolódtak a korábbi német műveiben használt operastílushoz, hogy a különféle műfajok közötti különbségtétel a nyelvtől függetlenül is problematikusnak tűnik. Ez a nehézség ráadásul nem csak Weill esetében jelentkezik: az 1920-as évek elején a New Yorkban bemutatott angol nyelvű színpadi művek alkotói – mindenekelőtt Sigmund Romberg és Jerome Kern – ugyanezen a finom határvonalon egyensúlyoztak olyan műveikben, mint a *The Student Prince*, a *The Desert Song* vagy a *Show Boat*.²³

A három csaknem egykorú zeneszerző (Secunda 1894-ben, Gershwin 1898-ban, Weill pedig 1900-ban született) három különböző nyelven írta operáit, de mindannyian egy olyan zenei stílussal jegyezték el magukat, amelyet a nácik mint „elfajzotat” utasítottak el. Gershwin és Weill ugyan nem szentelte színpadi művei zömét zsidó témáknak, mint Secunda, egy-egy olyan mű azonban, mint a *Porgy és Bess* (amelynek opera- és Broadway-változata is ismert)²⁴ mögöttes politikai jelentést is hordozott, amelyet a New York-i közönség zsidó tagjai bizonyára könnyen megfejtettek. Goldfaden stílusának Gershwinre gyakorolt hatása pedig félreérthetetlenül kitapintható a *Porgy és Bess* elején, a híres *Summertime*-ban. A nemzsidó zeneszerző, kritikus és örök zsémbelődő Virgil Thomson külön is felhívta a figyelmet a *Porgy és Bess* „gefiltefis” hangszerelésére – az efféle megjegyzések azonban Thomson kritikáinak visszatérő elemei voltak, így az askenázi ételkülönlegességre való utalás nem feltétlenül tekinthető a rejtett antiszemitizmus megnyilvánulásának.

Nem véletlen, hogy Weill angol nyelvű darabjait éppen Gershwinéihez hasonlították, aki alig hat hónappal a *The Eternal Road* bemutatója után hunyt el váratlanul. Az 1930-as és '40-es évek fordulóján Weill ráadásul többször is együttműködött Ira Gershwinnel, a zeneszerző bátyjával és librettistájával²⁵ – valószínű,

22 Franz Werfel életének erről a szakaszáról felesége, Alma önéletrajzában olvashatunk, amely angolul *And the Bridge is Love* címmel jelent meg (New York: Harcourt, Brace, 1958; németül két évvel később: *Mein Leben*. Frankfurt am Main: Fischer, 1960). Alma korábban a zeneszerző Gustav Mahler és az építész Walter Gropius felesége volt, valamint a festő Oskar Kokoschkával is viszonyt folytatott – a saját és életársai pályájáról írott beszámolóját természetesen kritikus szemmel kell olvasnunk. Lásd még Alexander L. Ringer: „Strangers in Strangers' Land. Werfel, Weill, and The Eternal Road”. In: Reinhold Brinkmann–Christoph Wolff (ed.): *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*. Berkeley, Los Angeles–London: University of California Press, 1999, 243–260.

23 Sigmund Romberg két leghíresebb művét, a *The Student Prince*-t és a *The Desert Song*ot 1924-ben, illetve 1926-ban mutatták be; Kern *Show Boat*jának premierje 1927-ben volt. Később valamennyi műből filmváltozat is készült.

24 A *Porgy és Bess* operaváltozatának kritikai kiadását Wayne Shirley készítette a Library of Congress égisze alatt.

25 Weill és Ira Gershwin együttműködésének legfontosabb gyümölcse a *Lady in the Dark* (1940) és a *The Firebrand of Florence* (1944).

hogy a testvére halálát csak nehezen feldolgozó Ira nem csupán szakmai, hanem éppannyira személyes okok miatt is fordult Weillhez.

Goldfaden és követőinek darabjai tehát megteremtették a maguk lojális közönségét a New York-i Lower East Side-on és más városok hasonló, bevándorolt zsidó közösségeiben is. Tevékenységük legjelentősebb kulturális hozadéka azonban az amerikai zsidó integráció elősegítése volt. A jiddis és angol nyelvű színházi produkciók egymás mellett éltek az első világháború alatt és azután is, amint azonban az előadók és közönségük tagjai egyaránt asszimilálódtak, az angol nyelvű darabok fokozatosan kiszorították a jiddis szövegűeket. Az 1930-as és '40-es évek során a Harmadik Birodalomban és a Szovjetunióban lezajló politikai változások ráadásul éppúgy számos jiddis nyelvű zsidó közösség felszámolásával fenyegettek, mint az angolul beszélő csoportok asszimilációja.

A jiddis színházi művek aranykora után keletkezett nemzeti zsidó operákat három kategóriába sorolhatjuk, amelyek egyszersmind a túlélés lehetséges módozatairól is tanúskodnak:

- zsidó témákat feldolgozó művek, például Arnold Schoenberg *Mózes és Áronja*²⁶
- „zsidó zenei stílusban” írott művek, például Osvaldo Golijov *Ainadamarja*²⁷
- zsidó témát zsidó zenei stílusban feldolgozó művek, melyek Wagner *Gesamtkunstwerk*-teóriájára reflektálnak, pl. Josef Tal *Amnon and Tamarja*²⁸

A második világháború utáni zeneszerző-generációk a zsidó nemzeti opera felé fordultak, s ezt a fordulatot korántsem csupán a korábbi jiddis művek, hanem a holokausztot követő politikai események is motiválták. Az első jelentős héber nyelvű operát, Marc Lavry *Dan the Guardj*át 1945-ben mutatták be,²⁹ még az izraeli állam megalapítása előtt. Abraham Ellstein *The Golemjének* angol nyelvű premierjére a New York City Operában került sor 1962-ben.³⁰ Egy másik zsidó legenda

26 Schoenberg 1928-ban, még Németországban fogott hozzá a *Mózes és Áron* komponálásához. Az Egyesült Államokba történő kivándorlásakor az első két felvonás már készen állt, a harmadiknak azonban 1951-ben bekövetkezett haláláig csupán a szövegét sikerült befejeznie.

27 Az *Ainadamarja* a Tanglewoodi Fesztivál keretében mutatták be 2003-ban. A következő két évben Golijov librettistája, David Henry Hwang és a rendező Peter Sellars közreműködésével alaposan átdolgozta a művet; a revideált változatot a Santa Fe Opera állította színpadra 2005-ben. Golijov művészetében meghatározó szerepet játszik a zsidó zenei múltban való elmélyedés a kelet-európai és dél-amerikai askenázi hagyományoktól egészen az izraeli szefárd zenéig. Ugyanakkor nehéz volna eldönteni, hogy operájának a spanyol polgárháborúban játszódó cselekménye vajon a spanyol zsidók történelmére reflektál-e.

28 Az 1958-ban bemutatott *Amnon and Tamar* csupán egy Tal Izraelben írott, a zsidó történelmet feldolgozó operái közül – hasonló művei még a *Saul at Endor*, az *Ashmeda'I* (1970), a *Massada 967* (1972) és a *Josef* (1995).

29 Lavry 1944-ben kezdett dolgozni a *Dan the Guardon*. A zsidók a második világháború alatt a Palesztinát az első világháború óta irányító, brit vezetésű kormányt támogatták.

30 Ellstein Prágába utazott, ahol a Gólem legendája egészen a 16. század – tehát az alak megalkotójának tekintett Jehuda Loew ben Bezalel rabbi működése – óta jelen volt. Prágai tartózkodása során Ellstein meglátogatta a zsidó negyedet és magát a zsinagógát is, ahol a legenda szerint a Gólem teste nyugszik. Nem sokkal az opera 1962-ben lezajlott bemutatója előtt a zeneszerző kijelentette, hogy a mű megírását már több mint 30 éve tervezte – nyitott kérdés azonban, hogy a zenét vajon csupán a megbízás kézhez vétele után kezdte komponálni, vagy talán már korábban.

nyomán a dibbuk alakját David Tamkin és Shulamith Ran is feldolgozta egy-egy angol nyelvű operában³¹ (sajnos nem tudhatjuk, ezek hogyan viszonyultak volna Gershwin végül elvetett, 1929-es operatervéhez). Hely hiányában csupán egyetlen további példát hozhatok egy zsidó komponista jiddis előfutárok hatása alatt született operájára. A Leonard Bernstein életművét feltáró tanulmányok már számos mű zsidó inspirációjára hívták fel a figyelmet a *West Side Story*tól és a *Chichester Psalms*-tól a *Miséig* és a *Jubilee Gamesig*.³² Ebben az összefüggésben talán kevésbé volnánk hajlamosak a *Candide* című operára is gondolni, amely Voltaire-nek az inkvizíció működését bemutató történetére épül – a téma ugyan obskúrussá tetszhet, de semmiképp sem volt előzmények nélkül való. Az egyik mellékszereplő – az öregasszony – *I am Easily Assimilated* kezdetű kóruskíséretes áriája olyan problémát érint, amely természetesen már Goldfaden idejében is intenzíven foglalkoztatta a zsidó bevándorlókat.

Talán ironikusnak hat, de az utóbbi időben számos országban megélenkült az érdeklődés a jiddis kultúra iránt – ez a zene területén mindenekelőtt a jiddis nyelvű operák felújításaiban és közreadásaiban ölt testet.³³ E generációkon keresztül elhanyagolt repertoár újjászületése nyilvánvalóan összefügg napjaink újraéledő európai és észak-amerikai nacionalizmusaival is. A tény pedig, hogy ez a repertoár együtt él az Izrael megalapítása óta született modern zsidó zenével, azt igazolja, hogy a zsidó nemzeti opera a zsidó történelem folyamatosságán alapul. Jóllehet a zsidó zene definícióját mindmáig nem sikerült megalkotni, a zsidó operát befolyásoló történeti hatások azonosítása fontos lépés e cél felé vezető úton.

Mikusi Balázs fordítása

-
- 31 Tamkin 1931-ben látott hozzá a *The Dybbuk* komponálásához, de a premierre csak 1951-ben került sor a New York City Operában. Shulamith Ran *Between Two Worlds: the Dybbuk* című operáját a chicagói Lyric Opera Center for American Artists mutatta be 1997-ben. Lodovico Rocca műve (amelynek hírért hallva Gershwin végül is visszaadta a Metropolitan Operától korábban kapott megbízást) a La Scalában szólalt meg először 1934-ben.
- 32 A *West Side Story* kezdete a nagyobb ünnepek idején a zsinagógában megszólaló sófár hangját idézi meg. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a sófárra vonatkozó történeti utalások főként a hangszer ősi, harci kürtként való felhasználásáról tanúskodnak, ami tökéletesen illik a bandák közötti erőszakot bemutató cselekményhez. A *Somewhere* szövege és zenéje Goldfaden zenei és szövegi prioritásainak – talán Gershwinen átszűr – hatásáról árulkodik.
- 33 Lásd Jacob Lateiner és Sigmund Mogulesko: *Dovid's Fidele*. New York: Hebrew Publishing Company, 1899. A művet Mark Slobin adta ismét közre kritikai kiadásban: *Yiddish Theater in America. David's Violin (1897) and Shloyme Gorgl (189-)*. New York: Garland Publishing, 1994.

ABSTRACT

SUSAN M. FILLER

YIDDISH OPERA AS JEWISH NATIONAL THEATRE

In the last decades of the nineteenth century, staged productions of opera in Yiddish became popular in the Jewish communities of Eastern Europe. The composers of these works were influenced by music in non-Jewish venues expressing the rise of political nationalism prior to the First World War. However, the works of Abraham Goldfaden (the „father of Yiddish theater”) were not the first Jewish-oriented stage spectacles; assimilated Jewish composers, including Serov, Halévy, Meyerbeer, Goldmark, Rubinstein and Offenbach, had contributed operas based on Jewish subject matter and exploring Jewish musical style as it was defined during that period.

Goldfaden and other composers brought their stage works to North America in the wake of Jewish immigration by the turn of the twentieth century. After Goldfaden’s death in 1908, composers of the next generation including Joseph Rumshinsky, Abraham Ellstein, Alexander Olshanetsky and Sholom Secunda contributed works of their own, often co-existing with Jewish composers of English productions including Sigmund Romberg, Jerome Kern and George Gershwin. The influence of these works (whether in Yiddish or English) is traceable to this day in the operatic and Broadway works of Shulamit Ran, Leonard Bernstein and Osvaldo Golijov, among others.

Susan M. Filler completed her doctoral dissertation at Northwestern University. She has contributed articles and reviews to such periodicals as *Journal of Musicological Research*, *Pendragon Review*, *Journal of the Central Conservatory of Music* [Beijing], *News About Mahler Research* [Vienna], *College Music Symposium*, *Music and Letters*, *Music Library Association Notes*, *Transversal* [Graz], and *Shofar*. She is the author of two editions of *Gustav and Alma Mahler: A Research and Information Guide* (Garland Publishing, 1989; Routledge, 2008), and co-edited *Essays in Honor of John F. Ohl: A Compendium of American Musicology* (Northwestern University Press, 2001). She has published essays in books from Salem Press, Northwestern University Press, Peter Lang, Indiana University Press, Ashgate Publishing and Creighton University Press. While continuing her long involvement with the lives and work of Gustav and Alma Mahler, she has branched out into the history of Jewish music. She has just begun compiling a critical catalogue of the works of Sholom Secunda.

Mikusi Balázs

MINERVA PÁRISI NŐKALAPJA ÉS AZ IMPERÁTOR FEKETE FRAKKJA*

August Adelburg és a kozmopolita nemzeti opera

August Adelburg neve aligha cseng ismerősen a 19. századi operatörténet kutatóinak fülében, és e tanulmánynak sem célja, hogy a zeneszerző életművét kiragadja a nagyjában-egészében megérdemelt feledés homályából. Dolgozatomban mindössze egyetlen kompozícióra, a *Zrínyi* című ötfelvonásos operára szeretném felhívni a figyelmet, amely egyéni hangon járult hozzá a 19. század közepén a „nemzeti stílus” körül kibontakozó szenvedélyes diskurzushoz, s ennek köszönhetően jó néhány, a mai operabarátok számára sem ismeretlen „nemzeti opera” esztétikai hátterére világíthat rá.

Az „Adelburg” felvett nemesi név, a komponista ugyanis egy eredetileg Abramovič nevet viselő, patinás horvát arisztokrata család sarja volt. Apja, Eduard Adelburg-Abramovič diplomáciai szolgálatot teljesített, emellett azonban tudósként is hírnevet szerzett mind az orientalisztika, mind a botanika területén. August édesapja első házasságából született 1830-ban a ma Isztambulhoz tartozó Perában – anyanyelve ennek megfelelően a görög volt, s egész élete során ezen a nyelven beszélt a legszívesebben. Hétéves korában kezdett hegedülni tanulni, szülei döntése nyomán azonban hamarosan Bécsbe költözött, hogy aztán tizenegy esztendőn át a híres Theresianumban folytassa tanulmányait. Ebben az időszakban a jó nevű Josef Maysedertől vett hegedűleckéket, Joachim Hoffmann-nál pedig a zeneszerzés alapjait is elsajátította, s végül – családja mélységes megbotránkozására – úgy döntött, nem lép a számára szülei által kijelölt diplomatapályára, hanem otthagyja az iskolát, hogy magát teljesen a zenének szentelhesse. 1854 októ-

* Az *Opera és nemzet* címmel Budapesten megrendezett nemzetközi zenetudományi konferencia keretében 2010. október 28-án elhangzott előadás kibővített változatának magyar fordítása. (A „Minerva’s Hat and the Emperor’s Tailcoat: August Adelburg’s Cosmopolitan ‘National Opera’ *Zrínyi*” című eredeti angol szöveg a *Studia musicologica* következő számában fog megjelenni.) Az idézetekben a korabeli források helyesírását követem, egy fontos kivétellel: a „Zrínyi” alak helyett mindvégig a ma szokásos „Zrínyi” formát használom. Hálával tartozom Domokos Máriának a „Zrínyi-riadó” dallamával kapcsolatos felvilágosításért, valamint Vjera Kataliničnak, aki az opera horvát kapcsolatainak felderítésében volt segítségemre (vö. 14. jegyzet).

berében családi ügyek szólították vissza Konstantinápolyba, ahol a vezető köröket is elkápráztatta hegedűjátékával – e sikereinek köszönhetően hamarosan utazó virtuózként koncertezett Bécsben, Lipcsében és Prágában, majd Párizsban, valamint Görögország, Svájc és Itália számos városában is.¹

Égész Európát átszelő utazásai során Adelburg gyakran vendégeskedett Pesten is, s végül egy itteni barátja, Vendelin Péter zongorakészítő mester Mária nevű lányát vette feleségül. A friggyel mintegy „tiszteletbeli magyarrá” avatott Adelburg igencsak zokon vette a *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* című kötetben kifejtett nézeteket a „cigányzene” eredetéről, és egy rövid esszével válaszolt Liszt (illetve Carolyne von Sayn-Wittgenstein) tévesnek tartott nézeteire. Az 1859 őszen, Alexander von Czeke előszavával kiadott vékonyka brosúra persze csupán egy lábjegyzetet érdemelne a „cigánykönyvvel” szembeni állásfoglalások hosszú sorában, jelen tanulmányban mégis érdemes részletesebben is szemügyre vennünk, Adelburg ugyanis ebben az esszében általánosságban is vizsgálja a „nemzeti zene” problémáját, s néhány évvel később éppen az itt kifejtett gondolatokhoz tér vissza a *Zrínyi*hez írott előszavában.

Adelburg mindenekelőtt leszögezi, hogy Liszt kötetének alaptézisét, miszerint a magyarok nemzeti zenéje voltaképp a cigányok szellemi tulajdona volna, maga a szerző sem gondolhatta komolyan.² Herder eszméit felelevenítve pedig azt is kifejti, hogy

minden nemzetnek, akár barbár, akár civilizált, megvan a maga jellegzetes, önálló zenei kifejezőmódja. A nemzeti zene a nemzeti költészettel együtt egy önmagába zárt, jellegzetesen eredeti nép legfontosabb szellemi sajátosságát képezi, amelynek révén ez a nép kiválik a többi közül, és amelyben feltűnően különbözik tőlük.³

E szabály alól természetesen a magyarok sem kivételek, és Adelburg furcsállja, miért akarja Liszt éppen az ő nemzeti muzsikájukat a cigányoknak tulajdonítani,

-
- 1 A fenti életrajzi adatok legfőbb forrása az a tanulmány, amely Adelburg 1855. december 16-án a lipcsei Gewandhausban adott hangversenyének beharangozójaként jelent meg Franz Brendel tollából a *Neue Zeitschrift für Musik* 1855. december 7-i számában. Az ifjú hegedűs-zeneszerző tehetségét meleg szavakkal méltató cikk egy példányát Adelburg a jelek szerint sokáig afféle ajánlólevélként hordta magával: az Ábrányi Kornél aláírásával a *Zenészetűi Lapok*ban (8. [1867–68], 615–619.) megjelent hasonló arcképvázlat egyértelműen Brendel szövege alapján készült. Adelburg ugyanakkor aligha őrizte hasonló ereklyeként az említett lipcsei hangverseny után kapott kritikákat. A *Neue Zeitschrift für Musik* beszámolója (1855. december 21., 282.) tapintatosan tompította Brendel előzetesen megfogalmazott, túlzottan lelkes proféciáit, a *The Musical World* 1856. január 5-i beszámolója (12.) viszont már kertelés nélkül tudósított a közönség óriási csalódásáról, miután Adelburg „puszta hegedűsnek” (*a mere fiddler*) bizonyult.
 - 2 August Ritter von Adelburg: *Entgegnung auf die von Dr. Franz Liszt in seinem Werke: „Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie” (Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn) aufgestellte Behauptung: dass es keine ungarische Nationalmusik, sondern bloss eine Musik der Zigeuner gibt.* Pest: Robert Lampel, 1859, 12. (A továbbiakban – Adelburg szóhasználatával is összhangban – a „cigánykönyv” szerzőjeként egyszerűen Lisztet említem, félretéve a Carolyne von Sayn-Wittgenstein társszerzői szerepével kapcsolatos közismert – jelen kontextusban azonban mellékes – fenntartásokat.)
 - 3 „Jede Nation, barbarisch oder civilisirt, eine ihr eigenthümliche, selbstständige Art und Weise des musikalischen Ausdruckes hat. Die National-Musik bildet mit der National-Poesie die wichtigsten geistigen Eigenthümlichkeiten eines in sich abgeschlossenen, typisch-originalen Volkes, wodurch sich dieses Volk von den übrigen Völkern auffallend sondert und unterscheidet.” Uott, 14.

hiszen a zenének minden országban megvan a maga „helyi színezete” (amelyre a szöveg nem a ma bevettnek számító, francia *couleur locale* kifejezéssel, hanem a német *Lokalfärbung* terminussal utal). Minthogy a Spanyolországban, Romániában vagy Törökországban élő cigányok ugyancsak spanyol, román, illetve török zenét játszanak, ennyi erővel amellet is érvelhetnénk, hogy voltaképpen e három nemzet zenéje is a cigányoktól ered – efféle hipotézisekkel mégsem állt elő senki. Ez pedig korántsem véletlen, hiszen Adelburg szerint éppen a cigány az, aki bizonyos értelemben kivételt képez az általános szabály alól: számára a zene nem a lélek legmélyebb rezdüléseinek tükré, hanem „puszta 'spekuláció'”; éppúgy a megélhetés egy módja, mint a kovácmesterség, amelyet kiváltképpen és leginkább keleten űz.”⁴ Ennélfogva a magyar zene minden kétséget kizáróan a magyarok szellemi tulajdona, s a cigányok csupán tőlük tanulták el azt.

Minthogy a Magyarországon ősidők óta meghonosodott cigány *olyannyira azonosult a magyar alaptermészettel*, hogy mondhatni, *maga is magyarrá lett*, a benne uralkodó zenei *utánzókostón* semmiképp sem vonhatta ki magát a nemzeti hatás alól. Éppígy a magyar cigányok többnyire csupán magyarul beszélnek, míg más országokban megvan a maguk sajátos idiómája – így hát a legkevésbé sem csodálkozhatunk azon, hogy [a cigány] ennek következtében *magyarul gondolkodik, érez és – magyarul zenél!*⁵

Miután leleplezte a cigányok próteuszi természetét, Adelburg a rendkívüli érényekkel büszkélkedhető magyarokat kezdi dicsérni, s érvelését egy szónoki kérdéssel nyomatékosítja: „Ez a nép szorult volna rá, hogy kóborló cigánybandáktól kolduljon egy kis zenét érzelmei kifejezéséhez? Különös!”⁶ Mindez annál is valószínűtlenebbnek tűnik, minthogy a cigányok nem alkotnak nemzetet – ám akkor hogyan is lehetne saját, önálló zenéjük? „Egy általános 'cigány művészet' [...] egyetlen, önmagába zárt, egyazon nyelvet beszélő, ugyanabban a birodalomban élő 'cigány nemzet' létét előfeltételezné.”⁷

Tanulmányának e pontján napnál világosabbá válik Adelburg gondolatmenetének politikai motivációja. Érvelése szerint a sajátosan magyar zenei stílus léte szorosán összefügg Magyarország mint állam közjogi státuszával, amely az 1848–49-es szabadságharc leverése után meglehetősen bizonytalanná vált. A Rákóczi-induló azonban a pillanatnyi ingatag helyzetben is félreérthetetlenül tanúsítja a magyarok

4 „Reine 'Spekulation', ein Nahrungszweig gleich dem Schmiedehandwerke, das er vorzugsweise und hauptsächlich im Oriente betreibt.” Uott, 17.

5 „Da nemlich der seit uralten Zeiten in Ungarn einheimisch gewordene Zigeuner *sich mit dem magyarischen Elemente also identificirt* hat, dass er, so zu sagen, *selbst Ungar geworden*, so konnte sein vorherrschendes musikalisches *Nachhaltungstalent* sich unmöglich dem nationalen Einflusse entziehen. Ebenso sprechen die ungarischen Zigeuner meistens nur ungarisch, während sie in anderen Ländern ihr eigenthümliches Idiom besitzen – und so ist's nicht im Geringsten zu bewundern, dass er in Folge dessen *magyarisch denkt, fühlt, und – magyarisch Musik macht!*” Uott, 19.

6 „Dies Volk hätte bei herumstreichenden Zigeunerbanden um ein klein wenig Musik zum Ausdrucke seiner Empfindungen zu betteln gebraucht? Seltsam!” Uott, 20.

7 „Eine allgemeine 'Zigeunerkunst' müsste [...] eine einzige, für sich abgeschlossene, dieselbe Sprache sprechende, dasselbe Reich bewohnende 'Zigeunernation' voraussetzen.” Uott, 21.

harci vitéségét, s a csárdás ugyancsak rendkívüli értékű, autochton kulturális teljesítmény – a nemzetnek tehát politikai tekintetben is feltétlenül újra meg kellene kapnia azt az önállóságot, amelyről zenéje oly egyértelműen tanúskodik.

A cigányoknak és a magyaroknak azonban mégis van egy fontos közös vonása: „Történetileg lényegében megállapítást nyert, hogy a magyarok tatár, tehát tisztán ázsiai eredetűek és származásúak.”⁸ Ez a tény pedig nagy jelentőséggel bír, lévén minden keleti nép zenéjében közös „valami egészen sajátos, monoton-melancholikus”⁹ vonás, amely elsősorban az akár negyedhangokat is befogadni képes, különleges hangnemekben nyilvánul meg (szemben a nyugati nemzetek alapvetően diatonikus skáláival). Igaz ugyan, hogy a magyar nép még a keletiek között is kivételesnek mondható, hiszen „a vérmérséklet élnétségét tekintve csaknem valamennyi ázsiai vérrokonán túltesz”.¹⁰ Az alapvető hasonlóságoknak köszönhetően azonban a cigányok – akik természetesen éppígy birtokában vannak a „tatár faj” archetipikus mentális jellemzőinek – a magyar zene konzseniális előadóinak bizonyulnak, s éppen ez a tény vezethette Lisztet arra a téves következtetésre, hogy ők volnának e muzsika valódi alkotói is.

Jóllehet az Adelburg esszéjéhez írott bevezetőben Alexander von Czeke arra hivatkozott, hogy a szerző nem magyar volta különös súlyt ad az írásában felsorakoztatott érveknek,¹¹ maga Adelburg éppenséggel egy érzelmes körmondatral zárja gondolatmenetét, arról biztosítván minden magyart, hogy nálánál „sohasem találhatnak ügyük lelkesebb hívére; keleti, izzó lélettől szikrázó nemzeti zenéjük nagyobb, együtt érzőbb tisztelőjére”.¹² Ez a zárógondolat pedig a jelek szerint több volt pusztá frázisnál, hiszen a magyarok iránt érzett nagyrebecsülését Adelburg alig kilenc évvel később egy, „a lovagias magyar nemzetnek, a hősök népének”¹³ ajánlott ötfelvonásos operában is kifejezésre juttatta, amely a nemzet egyik kiemelkedő hőroszának alakját idézi meg.¹⁴ Sőt, ezáltal voltaképpen az egész Zrínyi családot is,

8 „Es ist geschichtlich so ziemlich festgestellt, dass die Magyaren tartarischen, also reinasiatischen Ursprung's und Herkommens sind.” Uott, 24.

9 „[...] etwas so ganz Eigenthümliches, Monoton-Melancholisches”. Uott, 24.

10 „An Lebhaftigkeit des Temperamentes so ziemlich alle seine asiatischen Blutsverwandten übertrifft.” Uott, 25.

11 Uott, III. – Megjegyzendő, hogy Alexander von Czeke maga is a magyar zene szakértőjének számított egy tíz évvel korábbi tanulmánya folytán: „Über ungarische Musik und Zigeuner”. *Westermann's Illustrierte Deutsche Monatshefte*, 4. (1858), 588–597. Ez az írás hamarosan magyarul is megjelent Rózsáági Antal fordításában: „A magyar zene és a cigányok”. *Szépirodalmi Közlöny* 2. (1858), 154. sk.

12 „Einen begeisterteren Anhänger ihrer Sache, einen grösseren, sympathischeren Verehrer ihrer orientalischen, glühendes Leben sprühenden National-Musik finden sie nun und nimmermehr.” Adelburg: *Entgegnung*, 30.

13 Az ajánlás a zeneszerző a nyomtatott librettóhoz fűzött előszavának végén jelenik meg. Adelburg Ágost: *Zrínyi. Történelmi drámai zenekép öt felvonásban*. Pest: id. Poldini Ede, 1868, 15.

14 Ebben az összefüggésben fontos emlékeztetnünk, hogy Zrínyi Miklóst nem csupán a magyarok, de – Nikola Zrinski néven – a horvátok is nemzeti hősként tartják számon. Franjo Ksaver Kuhač egy tanulmányában ráadásul arról számolt be, hogy Adelburg először Zágrábban próbálta előadni operáját, az ottani színház azonban – megfelelő zenei társulat híján – kénytelen volt visszautasítani a művet. (Lásd „Abramovič August”. *Prosvjeta* 18/1. [1910], 9–11.; újraközlés: *Kolo* 8/4. [1998], 657–659.) Kuhač szerint Adelburg csak e kudarcot követően fordult a pesti Nemzeti Színházhoz, s ekkor bizonyos

(folytatása a következő oldalon)

amelynek több tagját mind a mai napig számon tartja a történelmi emlékezet. Egyikük, Zrínyi Miklós a pogány ellen harcolt a 16. század közepe táján, és Szigetvár török ostroma során halt hősi halált. Azonos nevű dédunokája egy évszázaddal később ugyancsak az Oszmán Birodalom terjeszkedésének próbálta útját állni, s dédapja emlékét a *Szigeti veszedelemben* örökítette meg. Ez utóbbi unokahúga, Zrínyi Ilona pedig elsősorban II. Rákóczi Ferenc édesanyjaként, illetve (I. Rákóczi Ferenc halálát követően) Thököly Imre feleségeként bukkan fel az általános iskolai történelemkönyvekben. Adelburg *Zrínyije* e három szimbolikus figura közül az elsővel foglalkozik – talán mert a szigetvári hős halálának (az opera bemutatója előtt két esztendővel ünnepelt) 300. évfordulója különösen magára vonta a zeneszerző figyelmét. Éppily fontos szempont lehetett azonban, hogy Theodor Körner 1812-ben bemutatott és utóbb Magyarországon is népszerűvé vált Zrínyi-drámája alkalmas kiindulópontul szolgált a librettó kidolgozásához.¹⁵

Adelburg operájának keletkezéstörténetéről viszonylag keveset tudunk, 1867 nyarán azonban az elbírálásra benyújtott partitúra már bizonyosan a pesti Nemzeti Színház igazgatójának asztalán feküdt. Egy július 3-án írott levelében a zeneszerző arra kérte Ábrányi Kornélt, hogy az eredetileg német nyelvű librettó magyar fordítását – amelyen Ábrányi korábban Adelburg feleségének kívánságára kezdett dolgozni – mihamarabb fejezze be.¹⁶ A zeneszerző emellett arra is emlé-

jelentek elhagyásával, egy kolo csárdásra cserélésével és hasonló praktikákkal erőteljesen „magyarosítania” kellett a művet, hogy az igazgatóság végül elfogadja azt. Egyéb bizonyíték híján Kuhač beszámolóját sajnos aligha vehetjük készpénznek: a *Zrínyi* „horvátságában” való hite elsősorban a maga nacionalista meggyőződésében gyökerezhetett, Kuhač előítéleteinek ismeretében pedig a vele folytatott beszélgetések során talán már maga Adelburg is kiszínezhette az opera keletkezéstörténetét, eképp igazolva magát honfitársa előtt. A *Zrínyi* egy kézirat partitúrája egyébként az 1827-ben alapított zágrábi „Musikverein” (*Hrvatski Glazbeni Zavod*) gyűjteményében is fennmaradt, a számomra fotó formájában hozzáférhető néhány kéziratoldal azonban azt sugallja, hogy az ebben szereplő műforma lényegében azonos a Pesten 1868-ban előadott változattal (amelyet az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára őriz ZBK 4/a jelzet alatt), s a zene nyilvánvalóan magyaros részletei éppenséggel cáfolni látszanak Kuhačnak az opera utólagos magyarosításával kapcsolatos feltevését. Ennek fényében a továbbiakban Adelburg művét kizárólag a magyar operatörténet kontextusában vizsgálom, a mű esetleges horvát gyökereinek vizsgálatát olyan kutatókra hagyva, akik valamilyen újabb forrás bevonásával talán igazolhatják Kuhač hipotézisét. Nagy hálával tartozom ugyanakkor Vjera Katalinićnak, amiért felhívta figyelmemet Kuhač cikkére, és készségesen hozzásegített, hogy az abban megfogalmazott állítások valóságtartalmát is felmérhessem.

- 15 Említésre érdemes, hogy a *Zrínyi*, amelyet sokan Körner legjobb drámájának tartanak, alig néhány évvel keletkezése után a magyar irodalmi körökben is közsímet lett. Szemere Pál már 1818-ban lefordította egy, a pesti Német Színházban tartott amatőr előadás kedvéért, három évvel később pedig a kolozsvári magyar színház is Körner drámájának előadásával nyitotta meg kapuit, immár Petrichevich Horváth Dániel magyarázásában tűzve műsorra a darabot. Szemere magyar változata ráadásul maga is afféle klasszikussá lett: miután 1826-ban nyomtatásban is megjelent az *Élet és Literatura* hasábjain, a szöveg számos későbbi drámafordítás számára szolgált mércéül, Kölcsey Ferenc pedig egész tanulmányt szentelt neki, amelyben a „tragikus” mint esztétikai kategória elméletét is részletesen kidolgozta. Az 1830-as évekre Körner drámája olyannyira szerves részévé vált a magyarországi irodalmi kánonnak, hogy Pesten még egy francia próza fordítása is megjelent Johann Nepomuk Millakovitch tollából: *Nicolas Zrinyi, banus de Croatie Dalmatie et Slavonie. Tragédie en cinq actes*. Pest: Trattner-Károlyi, 1835.

- 16 Adelburg levelét az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára őrzi: Fond XII/20, Ep. mus. 517.

keztette Ábrányit, hogy a szövegeknyvhöz írott bevezető esszéjének fordítására is számít – amely szűk egy esztendővel később valóban be is került az 1868. június 23-i bemutatóra megjelent librettófüzetbe.¹⁷ Jóllehet Adelburg operája több izgalmas zenei részlete folytán is érdemes lehet a figyelmünkre, elsősorban ez az esszé teszi a művet a „nemzeti opera” körüli korabeli diskurzus egyik legizgalmasabb dokumentumává. Adelburg többszöri ismétlésekkel hígított, kissé széteső szövegének lényegét a következőképpen foglalhatjuk össze.¹⁸

A költészet és a dal lehetséges legnemesebb feladata, hogy „nagy nemzetek és férfiak nemes és dicső tetteit” énekelje meg.¹⁹ Ez a tétel ráadásul napjainkban igazabb, mint valaha, hiszen

aki a népek nemzetiségi törekvését, vágját és küzdelmét – eme minden idők legmagasabb világfájdalmát – nem képes költői lényegében fölfogni, az nem értette át korát, s céltalanul foglalkozik a költészettel.²⁰

A valódi művésznek ugyanakkor magasabb szempontokat is figyelembe kell vennie:

A költő maga fölül áll minden nemzetiségi törekvés és műveleten; mint valódi világpolgár, azonosítja magát a nemzetek minden költészeti szépével, azok szerint szól hozzájuk és hat kedélyükre anélkül, hogy szorosán az egyik vagy a másikhoz tartoznék, mert ép a szép érvényreemelésé által tartozik mindegyikhez.²¹

Adelburg szerint a fenti tézis hatványozottan érvényes a zene esetében, lévén ez „azon világnyelv, mely egymáshoz fűzi a legkülönbözőbb világrészeket”.²² Mind-ebből pedig nem kevesebb következik, mint hogy az opera történetét oly hosszú időn át meghatározó nagy „nemzeti iskolák” ideje lejárt:

Nincs többé kizárólagos német, olasz és francia zene; a hangoknak csak egy kifejezési nyelve van, mely ugyan anyi dialektusra oszlik, ahány zenészeti nemzet van a világon; az az: minden nemzet, a dal és ének zenekifejezési nyelvébe a nemzeti költészet jellegét önti, azért kell, hogy ezentúl a drámai zeneköltő alakjait azok sajátlagos énekmodorához alkalmazkodó mód szerint jellemezze zenészetileg.²³

Konkrétabban fogalmazva:

Ha egy zeneköltő a magyar nemzet valamelyik történelmi mozzanatát olasz, a németét francia, a keletit pedig német zeneirányban eszményitené s ezáltal saját nemzetiségi

17 Lásd a 13. lábjegyzetet.

18 A zeneszerző bevezetőjének eredeti német szövege az Alexander von Czeke által szerkesztett bécsi hetilap, az *Aesthetische Rundschau* 1866. október elsejei, nyitószámában jelent meg. Minthogy jelen tanulmányban Adelburg esztétikai nézeteit a Zrínyi pesti előadásainak összefüggésében vizsgálom, a továbbiakban a bevezető szövegét Ábrányi magyar fordítása alapján idézem („Előszó 'Zrínyi' című történelmi drámai zeneképhez”), amelyet a *Zenészeti Lapok* – a nyomtatott librettóban való megjelenést jóval megelőzve – már 1867 szeptemberében közölt (789–792., 804–806., 819–823.).

19 Adelburg: *Előszó*, 789.

20 Uott, 789.

21 Uott, 789–790.

22 Uott, 790.

23 Uott, 790.

szűk körének határai közt keresné a kifejezési igazságot: ezzel körülbelül olyan nemzeti jellemzési badarságot követne el, mintha valaki Minerva fejére antik sisak helyett párisi nőkalapot illesztene s a római imperátorokat sagum helyett fekete frakkba öltöztetné!²⁴

Ez a gondolatmenet nyílt lázadás valamennyi német, olasz és francia zeneszerző ellen, aki „saját nemzeti zenészeti ruhájába öltözteti zenedrámája minden alakját és mozzanatait, bármelyik nemzetiség köréhez tartozzanak is azok”.²⁵ Ezt a visszás helyzetet azonban Adelburg szerint korántsem oldaná meg, ha a többi nép is ugyanebbe a hibába esne, s operáiban egyetlen, maga formálta nyelven jelenítene meg valamennyi szereplőt. A magyaroknak, araboknak, törököknek, görögöknek, szlávoknak természetesen ki kell alakítaniuk a maguk zenei dialektusát, nemzeti operáik azonban semmiképp sem szorítkozhatnak erre az egyetlen kifejezési módra:

Véleményem szerint egy zeneköltemény nem csak azért nevezhető nemzetinek, mert a nemzeties kifejezési mód korlátolt határait át nem lépheti s csak kizárólagosan nemzeti zenészeti külsőségeket állít előtérbe, továbbá nemcsak azért, hogy az ének, a dallam, kizárólagosan nemzeti typos szerint legyen idomitva oly végből, hogy a különleges nemzeti énekkifejezést néhány új dalformával gazdagítsa, elzárván ez által az ily alkotású mű általános fölfoghatási és élvezhetésének az útját. Ily korlátolt értelemben én részemről nem fogom fel a nemzeti dalmű eszméjét. A különféle nemzetek mind csak egyes részei a nagy egyetemes emberiségnek, s mind együttvéve segítenek alkotni a világtörténelmet. Azért, egyes nemzetek kiváló tettei s műveletei, melyek korszakot képezve az egész emberiségre befolyással vannak, általános emberiségi jelentőséggel is bírnak. Az emberiség külön családjainak jelesei nemcsak saját nemzetüké, de az egész emberiségé. Az emberiség szelleme magában hordja a kozmopolitismus fogalmát és terjeszkedését. Ugy szintén a drámai zenemű is mint műegész; vagy is: megtartja sajátos színezetét a nemzeti képnek, de ahol általános emberi érzületek húrjai rezzenek s lépnek előtérbe, minden helyi színezés túlságos vagy épen kizárólagos föltüntetésétől visszatartja magát, s az ily situatiokat az általánosult emberi érzemények és szenvedélyek hangján ecseteli. Szóval: nem a situatio külsőlegességére hanem az azt előidéző benső indokokra fekteti a súlyt.²⁶

Adelburg előszavának java a fentiekhez hasonló, általános esztétikai kérdéseket tárgyal, sok tekintetben a zene mint egy-egy nemzet legbensőbb kifejezési formájával kapcsolatos korábbi – már az 1859-es Liszt-esszéiben megfogalmazott – nézeteit fejlesztve tovább. Az utolsó néhány oldalt viszont magának a *Zrinyinek* szenteli a szerző, hangsúlyozva, hogy az elmondottaknak megfelelően ebben az operában „két népfaj zenészeti jellemzése vált földatommá, melyek zenészeti alapszínezetben rokonok ugyan egymással, de dallamkifejezési modorukra nézve egymástól mégis különböznek”.²⁷ Ez a megállapítás természetesen ismét csak a szerző egy korábbi tézisének eleveníti fel, mely szerint a „keleti” népek karaktere és zenéje sok te-

24 Uott, 806.

25 Uott, 805.

26 Uott, 791–792.

27 Uott, 821.

kintetben hasonló. Míg azonban a Liszt tézisei ellen érvelő könyvecskéjében Adelburg legfőbb célja annak indoklása volt, miért képesek a cigányok olyan idiomatikus tökéletességgel elbirtokolni a magyarok zenei anyanyelvét, ugyanez az érv a *Zrínyi* előszavában mintha pusztá apológiává laposodna, mellyel a szerző az operában felbukkanó két – egymással elvileg kontrasztáló – nemzeti stílus közötti elkerülhetetlen áthallásokat, kapcsolódási pontokat próbálná indokolni.

AZ OPERA VÁZLATOS CSELEKVÉNYE

1. *felvonás.* Szolimán török szultán táborában vagyunk Belgrád közelében. A janicsárok kórusát a török seregeket kísérő cigányok dala és tánca követi, majd a müezzín imára szólítja a hívőket. Szolimán a német csapatok megtámadását javasló hadvezéreinek tanácsát figyelmen kívül hagyva úgy dönt, előbb Szigetvár ostromát kezdi meg. Búcsút vesz háremhölgyeitől, és katonáit a Zrínyi parancsnoksága alatt álló vár ellen vezeti.

2. *felvonás.* Zrínyi feleségének, Évának és leányuknak, Ilonának a várban folytatott párbeszédéből megtudjuk, hogy a lány szíve apja egyik legderékabb vitézéért, Juranicsért dobog. Zrínyi kimenekítené szeretteit az ostromlott várból, ám Éva és Ilona osztozni akar a családfő sorsában. A felderítőútjáról visszatérő Juranics izgatottan számol be róla, hogy a török hadsereg már átkelt a Dráván, és gyorsan közeledik. Amikor engedélyt kér, hogy rajtaüthessen az ellenségen, Ilona kétségbeesett tiltakozása váratlanul mindenki előtt leleplezi a lány érzelmeit. Juranics megkéri Ilona kezét, és Zrínyi áldását is adja a frigyre – az örömtől repeső vitéz ezek után még inkább méltó akar lenni a lány kezére, s merészen kivágtat a várból, hogy meglepje a gyanútlan törököket.

3. *felvonás.* A magyarok felkészülnek az ostromra: a katonák a bor és a nők hatalmáról énekel dalból próbálnak erőt meríteni a harchoz. Zrínyi vezetésével megesküsznek, hogy utolsó csepp vérükig védik majd a várat. Ilona szerelmes ábrándokba merül, és jegyese remélt diadalára gondolva végül önkivületbe esik. Mikor a győzelmes Juranics visszatér, a lány fokról fokra nyeri vissza eszméletét, s végül szerelmi kettősben forrnak össze.

4. *felvonás.* Parancsnoki sátrában Szolimán türelmetlenül várja a remélt győzelemről szóló híreket, ehelyett azonban váratlanul a magyarok elől menekülő török csapatok rontanak be a színre. Az egyik magyar vitéz, Alapi ugyan fogságba esett, de a szultánnak semmi erővel sem sikerül árulásra bírnia: a hős végül egy janicsártól elragadott karddal leszúrja magát, utolsó szavaival is a törököket átkozva. A nagyvezír a magyarok táborába indul, hogy a béke feltételeiről tárgyaljon – távozása után nem sokkal a csalódott Szolimán meghal. Háremhölgyei úgy hiszik, csupán elaludt, és csábító dallamokkal próbálják megédesíteni álmát.

5. *felvonás.* Miután Szigetvár védőinek helyzete tarthatatlanná vált, Zrínyi a kitörés mellett dönt. A várba érkező nagyvezír korábban fogságba esett fiának sorsával próbálja zsarolni a várparancsnokot, de ő hajthatatlan marad: a magyarok kitűzik a halált jelző fekete lobogót, és lángba borítják házaikat. Ilona a pincében felhalmozott lőporos hordók között bolyong egy égő fáklyával a kezében. Juranics érkezik, hogy búcsút vegyen szerelmesétől, majd sietve visszatér bajtársai közé. Végre feltárul a kapu, és a magyar vitézek maroknyi csapata nekirent a török seregnek. Amint Zrínyi utolsó bajtársa is el-esik, Ilona jelenik meg a lőportorony erkélyén, és levegőbe repíti a várat. A záró apoteózis során a megdicsőült hősök árnyait látjuk a füstfelhőből az ég felé emelkedni.

Tempo giusto e rubato

Tenori

Üdv — So - li - mán nagy ha - tal - mu, oh nagy ha - tal - mu Sul - tá - tán

Bassi

1. kotta. Janicsárok kara az 1. felvonásból

Poco più moto

2. kotta. Balletto alla Zingarese az 1. felvonásból

Czi - gány é - let Te gyöngy é - let A sza - bad - ság Van te - vé - led.

3. kotta. Cigányok kara az 1. felvonásból

Összhangban Adelburg alaptézisével, mely szerint szereplőinek egyéni cselekedeteit általános emberi érzelmek határozzák meg, a *Zrinyi*ben a nemzeti stílusok legvilágosabb formájukban az individuumot háttérbe szorító tömegjelenetekben bukkanak fel. Az első felvonás kezdetén elhangzó janicsárokorus szépen példázza e kompozíciós stratégiát: az a-moll hangnem, a szűkített tercek és bővített szekundok hangsúlyos felbukkanása, valamint a cintányér és a nagydob ütései félreérthetetlen egzotikus atmoszférát teremtenek (1. kotta).²⁸ Dramaturgiai szempontból különösen érdekes, hogy a janicsárokort a törökökkel együtt vándorló cigányok táncjelenete követi:

28 Az itt következő kottapéldákban a zenekari szólamokat a Nemzeti Színházban a bemutató próbáin is használt, korabeli kéziratot zongorakivonat alapján közlöm (jelzete az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában: ZBK 4/b). Minthogy a zongorakivonat és a partitúra több helyütt csupán az opera eredeti német szövegét tartalmazza, az énekszólamok pedig hiányosak, a közölt részletek magyar szövegét egyes pontokon saját kútfőből – a nyomtatott librettót a kottához alkalmazva – adom meg.

A törökök és a magyarok közös „keleti” gyökerei folytán Adelburg csupán korlátozott lehetőségekkel rendelkezett a két néphez kapcsolódó (feltehetőleg elsősorban a tonalitást, illetve a skálákat magában foglaló) „zenészeti alapszínezet” különbségeinek bemutatására. A szükséges kontraszt így leginkább az eltérő „dallamkifejezési modorban” nyilvánulhat meg, amelyen Adelburg minden jel szerint a frázisok egymáshoz kapcsolódásának módját, illetve azok jellegzetes ritmusképleteit érti. Ami az első tényezőt illeti, érdemes felidézni, hogy amikor August Wilhelm Ambros a *Geschichte der Musik* nyitókötetében egy török dallamot is közölt Adelburg saját gyűjtéséből, a példához kapcsolódó kommentárban éppen a „kellemetlenül különös, vég és cél nélkül ide-oda tántorgó menetekre” hívta fel a figyelmet, amelyek félreérthetetlenül nem-európai jelleggel ruházzák fel a melódiát és – a 4. kottában bemutatott hegedűdallamhoz hasonlóan – tökéletesen kifejezik a passzivitásra hajló török nemzeti karaktert.²⁹ A ritmikai aspektus vizsgálatakor pedig elég egyetlen pillantást vetnünk a *Zrínyi* 3. felvonásának az ostromlott magyar táborban játszódó nyitójelentére: míg a magyar katona énekét kísérő hegedűdallamban (5. kotta) ugyanolyan bővített szekundok és dallamornamensek bukkannak fel, mint a műezzin korábbi meg-

5. kotta. Magyar katona dala a 3. felvonásból

szólásakor, a szabályos metrikus keret és főképp az élesen pontozott ritmusok pillanatnyi kétséget sem hagynak a szakasz magyar jellege felől. Ez a párhuzam értelem-szerűen leleplezi a két nép közös „zenészeti alapszínezetét” is; amikor azonban ugyan-

29 „Peinlich sonderbaren, ohne Ende und Ziel herumtaumelnden Gängen.” August Wilhelm Ambros: *Geschichte der Musik*, 1. Breslau: F. E. C. Leuckart, 1862, 111. Ambros a közölt dallam „céltalanságát” egyértelműen primitív vonásnak tekinti, s egy ponton (111–112.) ki is fakad, hogy „Egy nép, amelynek körében az ember nemzeti ének gyanánt ilyenféle dallamokat hall, még nagyon távol áll az európai kultúrától!” („Ein Volk, bei dem man Melodien dieser Art als Nationalgesänge zu hören bekommt, ist noch sehr weit von europäischer Cultur!”)

Andante maestoso

6. kotta. A 2. felvonás kezdete

ezen a pontozott ritmusok dúrban jelennek meg, a hallgató még magabiztosabban azonosíthatja a helyszínt – mint például a 2. felvonás kezdetén (6. kotta), amely ugyancsak a magyarok táborában játszódik. Az utóbbiból kibomló csárdásépizódznak ugyan – viszonylagos „modernsége” folytán – aligha van sok köze a keleti gyökerekhez, de értelemszerűen tovább erősíti a táncjelenet magyaros karakterét:

Allegro

Ku - pát e - lé, __ tölts bort be - lé Ku - pát e - lé, __ tölts bort be - lé

Az ád e - rőt, __ tö - rök ve - rőt, az ád e - rőt ád e - rőt

7. kotta. Csárdás karakterű kórusrészlet a 3. felvonásból

Moderato maestoso

Ha Zrí - nyi - por - ba hull s Szi - get - vár - rom - ba dül

ak - kor ha mar a né - me - tek - re tá - ma - dunk majd a

né - me - tek - re tá - ma - dunk a né - me - tek - re gyor - - - - san

8. kotta. Szolimán áriája az 1. felvonásból

Az Adelburg előszavában kifejtett elvekkel összhangban a dráma egyéni hősei egy „univerzálisabb” zenei nyelven szólalnak meg, amelyet leginkább a három hagyományos operastílus – az olasz, a francia és a német – egyfajta keverékeként értelmezhetünk. Amikor a török szultán, Szolimán azon mereng, miként tudná Zrínyi legyőzése után a német seregek ellenállását is megtörni, a bosszúáriák közismert toposzait veszi számba (8. kotta). De a legderékabb magyar vitéz, Juranics sem talál alkalmasabb módot Zrínyi lánya iránti érzelmeinek kifejezésére, mint hogy egy pillanatra valódi olasz tenorral változzék (9. kotta).

Maga Zrínyi ugyancsak a rettenthetetlen hősök nemzetközi nyelvét beszéli, egy személyéhez kapcsolódó, az opera folyamán többször visszatérő dallam azonban részben nemzeti hovatartozására is emlékeztet. Mint Adelburg az előszóban részletesen kifejti, „Zrínyi 'harci dalá'-nak, valamint az ahhoz énekelt szövegnek történelmi érdeke van s ama kor jellemzéséhez tartozik”³⁰ – a librettó pedig valóban idézőjelek között közli a vonatkozó szakaszt, amelyet Thaly Kálmán néhány

30 Adelburg: *Előszó*, 822–823.

Andante

Ne sirj, ne_ sirj sze - rel - mem, mél - tó csak így le szek rád, mél

tó csak így le-szek rád, ne sirj, ne_ sirj, sze - rel - mem, mél - tó csak így le - szek rád, mél -

tó — csak így le - szek — rád — 1 -

lon! csil - la - gom vagy te, ki fényt ló - velsz u - tam - - - ra

9. kotta. *Juránics áriája a 2. felvonásból*

ével korábban adott közre egy népszerű antológiában.³¹ Thaly szerkesztői kommentárja szerint a szöveg valószínűleg a törökök és a magyarok közötti utolsó háborúk idején keletkezhetett – annak a dallamnak az eredetére vonatkozóan azon-

31 Thaly Kálmán: *Régi Magyar Vitézi Énekek és Elegyes Dalok XVI-ik, XVII-ik és XVIII-ik századbeli eredeti kéziratokból*, 1. Pest: Lauffer, 1864, 322. Tekintettel Thaly szövegközléseinek kétes reputációjára, érdemes megemlítenünk, hogy a most tárgyalt szöveget szerkesztőként valóban egy korábbi kézirat forrásból vette át.

ban, amelyet Adelburg a szöveghez társít, és azzal egykorúnak vél, sajnos nincs történeti adatunk (10. kotta).³² Domokos Mária szíves felvilágosítása szerint ez a dallam egyáltalán nem rí ki a 19. század közepén népszerű magyar műdalok közül, s így minden valószínűség szerint maga is friss kompozíció lehet, amelyet alighanem a Thaly kötetében közölt szöveg nyomán írhatott Adelburg egyik kortársa. De ha valóban így van is, a zeneszerző szándéka kétségkívül egy Zrínyi személyéhez kapcsolódó történelmi relikvia megidézése volt – talán éppen azzal a céllal, hogy ismét bizonyítsa: a magyaroknak már a cigányokkal való termékeny zenei kapcsolat létrejötte előtt is megvolt a maguk autochton muzsikája.³³

Moderato maestoso

Trom - bi - ták - nak szőr - nyü ri - va - dá - sát Sip - nak
dob - nak hal - lom har - so - gá - sát. A vér - on - tó Mars - nak
hang - ja ez, nem más - nak Baj - no - ki éb - red - nek lár - má - já - ra
A csa - tá - ra, a csa - tá - ra, a csa - tá - ra.

10. kotta. Zrínyi riadója a 2. felvonásból

Az alaposan kidolgozott esztétikai háttér, a csábítóan egzotikus jelenetek és az autentikusnak vélt „Zrínyi-riadó” idézete ellenére Adelburg operájának az 1868. június 23-i bemutató után nem sikerült meggyökeresednie a Nemzeti Színház repertoárján.³⁴

32 Az opera cselekvényét bemutató írásában (*Zenészeti Lapok*, 8. [1867–68], 577–583, ide: 578.) Ábrányi arról is beszámol, hogy Adelburg alapos kutatásba kezdett a Zrínyi és társai által a kirohanás közben énekelt dallam azonosítására, s végül Horvátországban sikerült megtalálnia és lejegyeznie az eredeti „riadót”.

33 Adelburg *Entgegnungjához* írt előszavában (VIII.) Alexander von Czeke Mátray Gábor egy nemrégiben megjelent gyűjteményére hívta fel a figyelmet, mondván, Tinódi Lantos Sebestyén énekei kétségtelen bizonyítékai a magyar zenekultúra történelmi önállóságának. Vö. Mátray Gábor: *Történeti, bibliai és gúnyos magyar énekek dallamai a XVI. századból*. Pest: Emich Gusztáv, 1859, 65–139. – Talán éppen ez a gondolatmenet adta az ötletet Adelburgnak, hogy egy hasonlóan ősi magyar dallamot illeszen a partitúrájába. (Hogy a szövegre írott dallamot a zeneszerző valóban Horvátországban hallotta-e, vagy az Ábrányinál olvasható homályos utalás a zeneszerző ottani „gyűjtőútjára” pusztá álca lehetett, mai tudásunk szerint nem dönthető el.)

34 A későbbi előadásokra meglehetősen rendszertelen időközökben került sor 1868. június 27-én, augusztus 29-én és szeptember 22-én; 1869. január 5-én, február 23-án, november 13-án és 30-án; illetve 1870. február 19-én és október 4-én.

A kudarc okai korántsem kézenfekvők, hiszen a bemutató egyértelmű sikert aratott: Adelburgot már a műezsin első felvonásbeli éneke után – s később több más alkalommal is – a színpadra szólította a lelkes közönség. A kritikák sem voltak éppen barátságosak: a *Pester Lloyd* június 25-én egyenesen a műfaj korabeli termésének legjáva közé sorolta a *Zrínyit*, ugyanaznap számában pedig a *Pesti Napló* is meleg hangon méltatta a zene eredetiségét – jóllehet e dicséretet abban a dupla fenekű formában fogalmazva meg, hogy Adelburg muzsikája önmagában, egy operához alkalmas cselekmény nélkül is sikerre vitte a művet. A librettó gyengeségét más kritikusok is felpanaszolták: három nappal később a *Vasárnapi Újság* a jelenelek bármiféle koherens történet híján való egymás mellé sorjázását kárhóztatta, a *Fővárosi Lapok* 1869. február 25-i beszámolója pedig mindenekelőtt a mű hosszúságát hánytorgatta fel, amely elkerülhetetlenül kimerítette a közönséget. (Ezzel szemben ugyanezen folyóirat egy korábbi írásában Ábrányi Kornél éppen arra hivatkozva dicsérte a *Zrínyit*, hogy abban a „zeneileg illusztrált történelmi képek [...] közé nem vegyül semmi keresett színpadi intriga, vagy mesterkélt hatásadás” – a librettó fordítójának véleménye azonban természetesen a legkevésbé sem volt elfogulatlan, amint arról az Adelburg érdekében kifejtett folyamatos propaganda-hadjárata is tanúskodik.)³⁵

A drámai cselekvény hiánya elkerülhetetlenül még jobban kiélezte a már érintett másik problémát: az általános vélekedés szerint a *Zrínyi* – még az egyre kiterjedtebb húzásokot követően is – borzasztóan hosszúnak bizonyult mind egyes jeleneteiben, mind pedig egészében.³⁶ Az impozáns látványelemek természetesen valamelyest kárpótolhattak volna e gyengeségért, e tekintetben azonban a kritikusok véleménye igencsak megoszlott: míg *A hon* dicsérte a keleties jelmezeket, a török tábor díszleteit és a záróképet, s a *Vasárnapi Újság* is osztotta e véleményt, a *Pester Lloyd* kritikusa ugyanezeket a részleteket (néhány díszlet kivételével) ízléstelennek találta,³⁷ Ábrányi pedig kemény szavakkal vetette az igazgatóság szemére, hogy csupán az első felvonás török táborához készítették új díszleteket és jelmezeket, s így „a sultán sátorában olyan kopott diván volt, mintha a tandlmarkról hozták volna”.³⁸ Tekintettel arra, hogy – *A hon* imént idézett kritikája szerint – a Nemzeti Színház társulata alig volt képes megbirkózni Adelburg partitúrájának nehézségeivel, a tíz előadás, amelyet a *Zrínyi* a pesti színpadon 1868 júniusa és 1870 októbere között megért, nem is mondható kevésnek – még ha figyelmen kívül hagyjuk is a *Fővárosi Lapok*ban oly gonoszul felvetett pletykát, hogy a művet talán éppen Erkel Ferenc intrikája szorította volna ki a repertoárból, lévén Adelburg

35 *Fővárosi Lapok*, 1868. június 25. Ábrányi a *Zrínyi* érdekében szervezett sajtóhadjárata természetesen az általa szerkesztett *Zenészet*i *Lapok*ban valósult meg a legszemérmetlenebb formában: a folyóirat nem csupán Adelburgnak a librettóhoz írott előszavát (vö. 18. jegyzet) és a zeneszerző részletes életrajzát (vö. 1. jegyzet) közölte, hanem – kilenc nappal a premier előtt – a *Zrínyi* cselekvényének hosszadalmas bemutatását is (vö. 32. jegyzet).

36 A jelek szerint hasonló fenntartásaik lehettek az előadóknak is, a *Tenore 2^{do}* szólam egyik példányának a végén ugyanis a következő bejegyzés olvasható: *Hála az égnek, csak hogy már vége van!*

37 *A hon*, 1868. június 24.; *Vasárnapi Újság*, 1868. június 28.; *Pester Lloyd*, 1868. június 25.

38 *Zenészet*i *Lapok*, 8. (1867–68), 620.

tartós sikere veszélyeztethette volna az ő (hallgatólagos) privilégiumát a magyar történelmi opera művelésére.³⁹

Hogy Erkel valójában mit gondolt Adelburg operájáról, nem tudhatjuk: az a tény, hogy a Zrínyi előadásainak vezénylését helyettesére, Huber Károlyra hagyta, a mű iránti érdeklődés teljes hiányáról is tanúskodhat, de éppennyire hihető, hogy Erkel talán valóban nem szeretett volna személyesen hozzájárulni egy, az ő „operai felségterületére” merészkedő rivális sikeréhez. Maga a mű mindenestre talán mégsem hagyta egészen hidegen, s ezt feltételezve befejezésül hadd vessek fel egy hipotézist, amely szerint a Zrínyi Erkel következő operájának stílusára is döntő hatással lehetett, s így egyfajta „hiányzó láncszeme” a 19. század magyar operatörténetének.

Jóllehet Adelburg előszava elsősorban általános zenei és esztétikai kérdésekkel foglalkozik, érvelésének egy pontján meglehetősen nyíltan kapcsolódik a magyar nemzeti opera körüli korabeli diskurzushoz. A „tisza magyar” stílusú operáért írásában többször is sikra szálló Mosonyi Mihály 1861-ben fejezte be a *Szép Ilont*, amelyben nézeteinek gyakorlati megvalósítására tett kísérletet. A szakmai körökben türelmetlenül várt mű lényegében megbukott, a látványos kudarc ellenére azonban egy évvel később Erkel is színpadra vitte esztétikailag hasonló úton járó vígoperáját, a *Saroltát*. Ám a *Sarolta* sem aratott sikert, ezzel egyszer s mindenkorra hiteltelenné téve a „tisza magyar” stílusban írott opera gondolatát a korabeli közönség körében. Adelburg nyilvánvalóan erre a problémakörre utal, amikor (mint korábban már idéztem) úgy fogalmaz, hogy

véleményem szerint egy zeneköltemény nem csak azért nevezhető nemzetinek, mert a nemzeti kifejezési mód korlátolt határait át nem lépheti s csak kizárólagosan nemzeti zenészeti külsőségeket állít előtérbe, továbbá nemcsak azért, hogy az ének, a dallam, kizárólagosan nemzeti typus szerint legyen idomítva oly végből, hogy a különleges nemzeti énekkifejezést néhány új dalformával gazdagítsa, elzárván ez által az ily alkotású mű általános fölfoghatási és élvezhetésének az útját.⁴⁰

Adelburg Zrínyije ezzel a szűkkeblűen nemzeti felfogással szemben kínál alternatívát, hiszen az ő „kozmpopolita” operája két különböző nemzet zenei stílusát (sőt, harmadikként az „univerzális” operai nyelvezetet is) ötvözi egyetlen művön belül – nagyon is hasonlóan ahhoz, ahogyan az a *Brankovics Györgyben* történik, amelyen Erkel tudomásunk szerint éppen 1868-ban kezdett dolgozni (amikorra a Nemzeti Színház zenei vezetőjeként egészen biztosan meg kellett ismerkednie Adelburg operájával). Erkel persze némileg takarékosabban bánik a karakteresen nemzeti részletekkel, mint Adelburg, a helyszín azonban ezúttal is Magyarország déli határvidéke, az ellenség pedig természetesen a török – még ha a *Brankovicsban*

39 Mint már említettem (vö. 35. jegyzet), Ábrányi a *Fővárosi Lapokban* is beszámolólt közölt Adelburg operájáról, így kézenfekvőnek tűnik, hogy e folyóirat a Zrínyi iránt tanúsított kitüntetett érdeklődése, valamint a cikkek egyértelműen Adelburg-párti (és egyszersmind Erkel-ellenes) hangvétele ugyancsak az ő befolyását tükrözi.

40 Vö. 26. jegyzet.

nem csupán két, hanem három nemzeti stílus vegyül is egybe, s a magyarnak éppenséggel kisebb szerep jut, mint a szerbnek. Lehetséges, hogy Erkelnek éppen Adelburg Zrínyije – s még konkrétan: a librettó előszavában kifejtett esztétikai érvrendszer – adta az ihletet a háromféle stílus összekapcsolásához? Közvetlen bizonyíték híján e kérdést nyitva kell hagynunk, a *Brankovics* Erkel életművében elfoglalt különleges helye – ez ugyanis a zeneszerző egyetlen nem magyar környezetben játszó operája – mégis azt sugallja, hogy efféle külső inspirációra talán nagyon is szükség lehetett. S ha valóban így történt, a magyar zenetörténet kutatójának ismét eggyel több oka van, hogy ne feledkezzék meg August Adelburgról, a horvát arisztokratáról, aki egy fontos operát ajánlott „a lovagias magyar nemzetnek”, s egyszersmind legjelentősebb magyar zeneszerzőkortársa figyelmét is a „kozmpolita opera” új lehetőségei felé fordította.

ABSTRACT

BALÁZS MIKUSI

MINERVA'S PARISIAN LADY'S HAT AND THE EMPEROR'S BLACK TAILCOAT

August Adelburg's Cosmopolitan National Opera

Born to a Croatian father in Constantinople and educated in Vienna, August Adelburg (1830–1873) was a true cosmopolitan. His explicitly „national opera” about Miklós Zrínyi (c1508–1566), a Hungarian national hero of Croatian origins, was premiered in Hungarian translation on 23 June 1868 in the National Theater in Pest. The libretto (originally in German and adapted by the composer from Theodor Körner's drama) includes a preface that adumbrates a wholesale theory of cosmopolitanized national opera, as it were. Elaborating his views as expressed in his 1859 essay against Liszt's *On the Gypsies and their music in Hungary*, Adelburg insists that the hegemony of the three traditional musical styles – German, French and Italian – has become obsolete, since „the tones have a single expressive language, which is divided into as many dialects as there are musical nations in the world.” At the same time, he also considers the overly use of less „worn-out” national styles misguided, since letting each character sing in the same manner is like „putting a Parisian lady's hat, instead of an antique helmet, on Minerva's head, and dressing the Roman emperors in black tailcoat, rather than *sagum*.” Therefore, a truly up-to-date national opera must in fact be „cosmopolitan” (Adelburg himself uses the term) in its sensitive portrayal of each individual character.

Following a brief analysis of some of the most prominent „national” numbers of the work, I conclude by suggesting that Adelburg's ideas about „cosmopolitanizing the national” render his *Zrínyi* a kind of mediator between two outstanding Hungarian operas of the period: Mihály Mosonyi's „all-Hungarian” *Szép Ilon* (1861) and Ferenc Erkel's „cosmopolitan” *György Brankovics* (1874).

Balázs Mikusi holds a PhD from Cornell University (Ithaca, NY), and has been Head of Music at the National Széchényi Library, Budapest, since January 2009. Previously he studied musicology at the Liszt Academy of Music, and held Fulbright and DAAD fellowships, among others. His scholarly interests are wide-ranging, but vocal music from the 18th and 19th centuries plays a special role – he has published several articles about the music of Joseph Haydn (*Eighteenth Century Music, Journal of Musicological Research, Ad Parnassum, Studia Musicologica*) and Mozart (*The Musical Times, Mozart-Jahrbuch*), a study of Mendelssohn's „Scottish” tonality (*Nineteenth Century Music*), as well as an essay on Schumann's „exotic” works (*The Musical Times*). He is also author of a larger study on Bartók's Scarlatti reception (*Studia Musicologica*).

Richard Taruskin

A TÖMEG, A CSŐCSELÉK ÉS A NEMZET A BORISZ GODUNOVBAN

Mit gondolt Muszorgszkij, és számít-e az?

Az oroszoknak és nekünk, akik tanulmányozzuk őket, nem lehet okunk panaszra. A nemzeti kérdés kegyes volt hozzánk. Ez volt belépőjegyünk a zenetörténetbe. Néha rögeszmékhez és mániákhoz vezetett, amelyeknek hasznát vehettük. Az ember mégis megpróbál ellenállni. A nemzet ünneplése, az önazonosság megerősítése, a szolidaritás megnyilvánulásai a magunk fajtája iránt, „az identitás-kártya kijátékozása” és a hasonló gyakorlatok összességükben több kárt okoztak, mint amennyit használtak, és a zenetudományt gyakran tévútra vezették.¹ Több mint egy tu-cat évvel ezelőtt szakadt ki belőlem a kiáltás: „ha kritikai kérdésünk az, hogy ’mennyire orosz’, akkor akármi is a válasz a kérdésre, és akárhogyan értékeljük is a választ, gettóba zárjuk az orosz zeneszerzőket.”² Oroszországgal kapcsolatban semmi más nem volna érdekes, mint az, hogy mennyire orosz? Van valami más érdekesség is Grieggel kapcsolatban azon túl, hogy mennyire volt norvég? És tiltakozhatom bármilyen hevesen, egy „opera és nemzet” mottóval megrendezett konferencián csak ebben az összefüggésben szólalhatok meg. Ebben a keretben az

1 Az idézőjelben szereplő hivatkozás forrása: Susan McClary: „Playing the Identity Card of Grieg, Indians and Women”, *Nineteenth-Century Music*, XXXI. (2007–08), 217–227. Cikke eredetileg a „Music and Identity” című konferencia nyitóelőadása volt, amelyet a centenáriumi *Grieg 2007!* ünnepségsorozat keretében rendeztek Bergenben, Norvégiában, míg a jelen cikk az „Opera és nemzet” című konferencia bevezető előadása volt; ezt a konferenciát 2010 októberében rendezték Budapesten, Erkel Ferenc születésének 200. évfordulóján és legismertebb művének, a *Bánk Bán*nak a Magyar Állami Operaházban történő új színpadra állítása alkalmából. Míg McClary megerősítette annak az eseménynek a szellemét, amelyre meghívást kapott, én úgy döntöttem, hogy megkérdőjelezem azokat az előfeltevéseket, amelyeknek jegyében a budapesti konferenciát létrehozták. Írásomat részben az inspirálta, hogy választ adjak neki, illetve annak, amit cikkében regresszív romantikának tartok. [A budapesti konferencián Richard Taruskin előadása rövidített változatban hangzott el, jelen fordítás viszont a teljes szöveg alapján készült: „Crowd, Mob, and Nation in 'Boris Godunov': What Did Musorgsky Think, and Does It Matter?”, *The Journal of Musicology*, vol. 28, no. 2 (Spring 2011), 143-165. A tanulmány magyar fordítását a University of California Press szíves engedélyével közöljük. A szerk.]

2 Richard Taruskin: *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1997, xvii.

oroszok és tanulmányozóik mindig gettóban maradunk, bármennyire kevésbé szeretnénk is. Csajkovszkij állítása (aki ezt nem bizonygatta lépten-nyomon), illetve Tanyeejev (aki viszont igen), hogy tudniillik „nem-nacionalisták” is vannak, csak megerősíti azt, hogy a nemzeti jelleg a szabály, amihez mindent mérünk, és hogy Csajkovszkij és Tanyeejev a gettóban lakás bűnét azzal súlyosbítja, hogy nem jó gettólakó. Nincs menekvés senki számára, szegény Szergej Gyagilev számára sem, aki úgy számított, hogy az orosz egzotikumot (azaz a kívülről szemlélt orosz nacionalizmust) meglovagolva meghódíthatja a világot, majd a világháború után lemondott erről, és azáltal haladta meg, hogy rávette Stravinskyt a *Pulcinella* megzenésítésére, vagy Poulencet arra, hogy megírja a *Les biches*-t. Amikor Poulenc egy este Monte Carlóban találkozott Gyagilevvel, közölve vele, hogy éppen a *Petruska* előadására megy, Gyagilev grimaszt vágott és felkiáltott: „*Mais quel ennui!*”³ A történetben persze az az érdekes, hogy a háború után még mindig műsorán tartotta a *Petruskát* – és a *Tűzmadárt*, a *Seherezádét*, a *Le Festint* és még az újonnan megíratott *Nuit sur la Mont Chauve*-ot is –, és erre szükség is volt ahhoz, hogy talpon maradjon.

Mi tehát az újdonság ehhez képest? Ha a közkedveltségnek örvendő Walter Benjaminsnak igaza van, hogy „nem létezik olyan kulturális dokumentum, amely ne lenne egyszersmind a barbárság dokumentuma”, akkor nem létezik olyan ösztönző körülmény, amely ne jelentene korlátozást is egyben. Vannak azonban megfordítható paradoxonok; így az is igaz, hogy nincs olyan korlátozás, amely ne jelentene ugyanakkor ösztönzést is.

Ily módon, egyszerre ösztönözve és korlátozva, megragadom az alkalmat arra, hogy ne csupán kirohanást intézzek a nemzeti kérdés felvetése ellen, és ne csupán kihasználjam, de még bonyolítsam is. A bonyolítás olyasmi, amit Susan McClary kizárni látszik Griegnek és identitásának egyszerű feldicsérésével, amellyel erőteljesen (és szenvedélyesen) azonosítja magát, olyannyira, hogy szerrinte az egyszerű feldicsérés egyetlen alternatívája „annak finnyás elutasítása, hogy felvessük a Különbség kérdését, ami által elmulasztjuk a fősodorral való szembenézést, hegemoniájának megkérdőjelezését”.⁴ Azt hiszem, ennél jobbat is tehetünk. Az a kérdés, amely engem érdekel, nem az, hogy az opera játszik-e szerepet a nemzeti azonosság megteremtésében (válasz: igen), vagy hogy elválasztható-e a nemzeti azonosság megteremtésétől (válasz: nem, hacsak nem lehet máshol, mint a nemzeten belül előadni), hanem az, hogy ezt a szerepet hogyan játssza el az idők folyamán. Az opera – vagy egyes operák – és a nemzet viszonya lehet, hogy szükségszerű, de egyszersmind instabil is, és én szeretném nyomon követni ezt az elkerülhetetlen instabilitást egy olyan opera, Muszorgszkij *Borisz Godunovja* esetében, amelynek nemzeti jelentőségével kapcsolatban a legcsekélyebb kétely sem merült fel soha.

3 „Micsoda unalmas vacak!” Francis Poulenc: *My Friends and Myself*. Transl. by James Harding, London: Dobson, 1978, 127.

4 McClary: *Playing the Identity Card*, 226.

I.

Olyan operáról van szó, amely úgy viszonyul a nemzethez, hogy még csak nem is utal saját nemzetére. Ahogyan valamikor régen Joseph Kerman írta az *Opera és drámában*, egy olyan könyvben, amelynek szemmel látható célja az volt, hogy a lehető legtöbb híres operát kitagadja a kánonból, a *Borisz jó osztályzatot* érdemel, mivel az említésre sem méltó Puccini „*Turandotjával* ellentétben a *Borisz Godunov* tényleg szól valamiről: a királyságról, az alattvaló és az uralkodó közti viszonyról”.⁵ Kissé absztraktabbul fogalmazva: a legitimációról szól, más szóval nem csupán történelmi dráma, hanem olyan dráma, amely, több más korabeli orosz operához hasonlóan, a legsürgetőbb történelmi kérdések valamelyikét vetette fel. Nem mintha ebben bármi meglepő volna: Oroszországban, mint mindennütt másutt Európában, a 19. század a történetírás és egyben a nacionalizmus nagy évszázada volt. E két dolog ugyanazt jelenti, hiszen szimbiózisban éltek egymással. Ami ugyancsak nem meglepő, az az, hogy az orosz operarepertoár meghatározó darabjai (beleértve a komoly történelmi operák nagy részét) II. Sándor, a jobbágyfelszabadító cár uralkodása alatt keletkeztek, vagy legalábbis ekkor kezdtek megírásukhoz. (Muszorgszkij egész pályája az ő uralkodása idején zajlott, miután a komponista a cárral egy évben halt meg, sőt mindössze két héttel őutána.) Ebben a viszonylag liberális korszakban az orosz irodalmi élet soha nem látott virágzásnak indult, különösen a történelmi irányzat, hiszen egy időre még a cenzor is visszahúzódott, és helyt adott egy sereg történelmi iskola versengésének.

Nos, ez azért kicsit túlzás. A fő versengők száma három volt, az alábbiak szerint:

– a dinasztikus történetírók régi iskolája, amelyet Nyikolaj Mihajloviics Karamzin (1766–1826), az I. Sándor által kinevezett „Hivatalos Történész” hozott létre; az ő monumentális műve, *Az orosz állam története* 1818-tól kezdve tizenkét kötetben látott napvilágot (az utolsó kötet a halála után jelent meg), és ezzel lefektette a Hivatalos Nacionalizmus alapjait, amelyet 1835-ben Sándor öccse és utóda, I. Miklós nevében hirdettek meg, s amelynek értelmében a hazafiasság két alapvető oszlopa az ortodox hit (*pravoszlavije*) és az autokrácia (*szamogyerzsavije*);⁶

– egy neo-hegelianus, „államközpontú” iskola; ennek legkiemelkedőbb képviselője Szergej Szolovjov (1820–1879) volt, akinek befejezetlen, 29 kötetes műve, az *Oroszország története a legkorábbi időktől*, az egyetlen szerzőtől származó legátfogóbb, Karamzin felülmúlására törekvő Oroszország-történet 1851-ben kezdett megjelenni, és az 1774-es évig jutott el, amikor szerzőjének halála megakasztotta a publikálást. Szolovjov történelmi szemlélete ugyanúgy fölülről lefelé irányuló volt, mint a dinasztikus történészeké, ugyanakkor szigorúan teleologikus volt, amennyiben az erős és centralizált államot tekintette célnak, amelynek irányába hatott

5 Joseph Kerman: *Opera as Drama*. New York: Vintage Books, 1956, 256.

6 Lásd Nicholas Riasanovsky: *Nicholas I and Official Nationality in Russia, 1825–1855*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1959.

minden haladó gondolat vagy cselekedet, s szerinte a „nagy ember [...] mindig és mindenütt kielégíti a nemzet aktuális szükségleteit”;⁷

– egy rövid életű „népi” iskola, amely csak abban a rövid időszakban létezett, amikor II. Sándor lazuló cenzúrája kinyitott egy szűk ablakot; ez a történelem hatóerejéről szóló, „alulról fölfelé” szemléletű elméletet hirdetett, és legfőbb képviselője Nyikolaj Kosztomarov (1817–1885) volt, akit az orosz zene minden tanulmányozója ismer, ugyanis a *Borisz Godunov*ról kijelentette, hogy hamisítatlan „lap a történelemből”.⁸

A történész érdeklődése a korabeli opera iránt jellemző volt a korra – és a nemzetre. A *Borisz Godunov*, amely egy olyan Puskin-drámán alapul, melynek előadása 1870-ig be volt tiltva (noha kiadását engedélyezték), ugyancsak az említett szűk ablak eredménye volt. A zeneszerző lelkesen tanulmányozta a történelmet, s következő (befejezetlen) történeti operájában, a *Hovanscsinában* azt a példátlan megoldást alkalmazta, hogy a librettót közvetlenül az elsődleges forrásdokumentumok felhasználásával alkotta meg, ahelyett hogy valamely létező irodalmi feldolgozásból indult volna ki. Az orosz szellemtörténetnek ebben a pozitívista és optimista pillanatában a színházlátogató közönség és szellemi vezetői az operákat egészen komolyan a nemzeti történetírás részének tekinthették. A *Vesztnyik Jevropi* (Európai Kurír), az egyik legvastagabb, legendás történelmi és liberális véleménynyilvánító „vastag folyóirat” Kosztomarov és a művészeti publicista (és hivatásos könyvtáros) Vlagyimir Sztaszov közötti tudós eszmecsere-t közölte egy operaprodukció történeti hitelességéről. Ebben az esetben Alekszandr Szerovnak a 10. századi Kijevben játszódó *Rognyeda* című operájáról van szó. A folyóirat kiadója, Mihail Sztaszjulevics bevezetőt írt a vitához, amely mottóként állhatna a jelen írás fölött:

Néhány olvasónk meglepődhet azon, hogy „történeti krónikánk”-ban színházról és színpadi produkciókról esik szó, hiszen folyóiratunkat kifejezetten a történettudományak szenteljük. Efféle kételyek nem merülnek fel azonban olyan olvasók esetében, akik a színházra, hozzánk hasonlóan, nem léha szórakozásként gondolnak, hanem nagy jelentőséget tulajdonítanak neki az ember szellemi életének motiválásában és fejlesztésében, ami következésképpen hatással van a társadalmak történetére.⁹

Mindez annyira orosz! És valóban, az 1870-es években mindhárom említett történeti iskola megtestestült valamilyen fontos operában. Bármelyik opera, amely a Karamzint forrásként használó valamelyik író darabján alapult, akarva-nem akarva a dinasztikus felfogás szócsövénévé vált. A klasszikus példa Csajkovszkij korai operája, az *Opricsnyik* (1870–72). Ennek alapja Ivan Lazsecsnyikov (1792–1869) tragédiája egy fiatal nemesről, aki csatlakozik Rettegett Iván *opricsnyina* néven ismert magánhadseregéhez, hogy bosszút álljon anyján, aki ellene fordul, és kitagadja őt

7 Szergej Szolovjov: *Isztorija Rosszii v drevnyejsih vremen*, III. (ez az eredeti 5. és 6. kötetnek felel meg [Moszkva: K. Szoldatyenkov]), Moszkva: Izdatyelsztvo Moszkovszkogo Unyiverszityeta, 1963, 704.

8 Ez a kijelentés kétszer bukkan fel Vlagyimir Sztaszov írásaiban, aki fölтанúja volt (esetleg mástól hallotta): először Muszorgszkijt búcsúztató 1881-es gyászbeszédében (lásd Vlagyimir Vasziljevics Sztaszov: *Izbrannije szocsinyenyija*, Moszkva: Iszussztvo, 1952, II., 199), illetve, kissé eltérő fogalmazásban, a *Pamjatyi Muszorgszkogo* című, a zeneszerző halálának ötödik évfordulójára írt esszéjében: Sztaszov: i. m. III., 34.

amiatt, amit fia osztályárulásának tart; később elbocsátását kéri, hogy megházasodjon, s ez anyját, menyasszonyát és őt magát is kiteszi Iván önkényes, vérszomjas kegyetlenségének. A darab s ennek nyomán az opera tükrözi Karamzin kíméletlen ítéletét Ivánról (ami a zsarnokot követő és a Hivatalos Történeisztt alkalma-zó Romanovok dicsőségét van hivatva aláhúzni):

A Sors más keserves megpróbáltatásai közepette, a feudális rendszer szerencsétlenségén túl, a mongol ígán is túl, Oroszországnak egy önkényúr-hóhér rémuralmát kellett elviselnie. A nemzet az autokrácia iránti szeretetét megőrizve állt ellent neki, mert hitt abban, hogy Isten egyaránt küld rájuk pestist, földrengést és zsarnokokat; nem törte darabokra Iván vasjogarát, hanem huszonnégy esztendőn át elviselte gyötrelmeinek okozóját, pusztán imával és türelemmel felfegyverezve, hogy azután, jobb időkben, Nagy Péter és II. Katalin következék (a Történelem nem szívesen nevez meg élő személyeket).¹⁰

Az államközpontú felfogást elsősorban Rimszj-Korszakov operája, *A pszkovi lány* (1873) testesítette meg, amely egy költő, Lev Alekszandrovics Mej (1822–1862) darabján alapult.¹¹ A darab, a korszak pozitivista szemléletének megfelelően, tulajdonképpen egy történelmi rejtély megfejtésére vállalkozott: mi lehetett az oka, hogy Rettegett Iván, aki Oroszország tűzzel-vassal történő egyesítése során lerombolta a Hansa-szövetséghez tartozó Novgorod köztársasági kikötővárosát, ugyanakkor megkímélte Pszkovot, Novgorod republikánus testvérvárosát. Iván, aki úgy tűnik, olvasta mind Karamzint, mind pedig Szolovjovot, monológok során át mérlegeli saját különféle történelmi portréit. Egyik szövegében így összegezi a jellemével és uralkodásával kapcsolatos karamzini nézeteket: „Vérszomjas gazember, a bojárok és az érte rajongó jobbágyok üldözője, hóhérlegény, gyilkos, szörnyeteg!”¹² Ám egy másik híres helyen, fiához intézett szavaiban (egészen nyilvánvaló itt Puskin darabjából a fiától búcsúzó Borisz Godunov jelenetének hatása), melyeket Rimszj-Korszakov monológként zenésített meg, Mej Ivánja így ad számot indítékairól:

Csak az a királyság erős és nagyszerű,
Ahol a nép tudja:
Egyetlen uralkodója van, amint egy nyájnak
Is egy a pásztora. [...] Engedje meg a pásztor
A bojtárfiúknak, hogy az ő akaratuk érvényesüljön – s az egész nyáj odavész!
Farkasokra sincs szükség; ők maguk végzik el a gyilkolást,
És a kutyákra fogják a dolgot. [...]
Nem! Én úgy kívánok uralkodni,
Hogy Ruszt jogok védik, mint a páncél,
De megadja számomra Isten a bölcsességet és az erőt?

9 *Vesztnyik Jevropi*, I. (1866)/1., 84.

10 Nyikolaj Karamzin: *Isztorija goszudarsztva rosszizszkogo*, Szentpétervár: Izdatyelsztvo Jevgenyija Jevdokimova, 1892, IX., 273–274.

11 Mej összesen három darabot írt: kettőt Rettegett Iván életének epizódjairól – *A cár menyasszonya* (*Carszkaja nyeveszta*, 1849), a *Pszkovi lány* (*Pszkovityanka*, 1859) –, illetve egyet, a *Serviliát* (1853), amely az ókori Rómában játszódik. Rimszj-Korszakov mind a hármat megzenésítette.

12 L. A. Mej: *Pszkovityanka*, V. felvonás, 10. jelenet, in: uő: *Drami*. Moszkva: Szovjetszkij piszatyel, 1961, 194.

„Mennyire nevetséges ez az Ivan Vasziljevics, aki úgy számol be uralkodással kapcsolatos nézeteiről, mint Szolovjov úr, [...] egy csaknem kedves és gyengéd Ivan Vasziljevics ő”, vélekedett Apollon Grigorjev, egy rivális költő és drámaíró.¹³ A progresszívek azonban progresszívnek ítélték, hogy Mej beépítette művébe az éppen folyó történeti vitát, s a progresszív zenészek közé tartozott Rimszkij-Korszakov, de az a szobatársa is, akivel megosztotta legénylakását *A pszkovi lány* befejezése idején, olyasvalaki, aki akkoriban a saját történeti – vagy inkább történettudományi – operáján dolgozott.

1871 őszén Muszorgszkij a *Borisz Godunov* különböző verziói között volt. Az operát úgy, ahogy 1869–70-ben megírta, benyújtotta a Cári Színház igazgatóságának, amelynek operai bizottsága, mint közismert, 1871-ben azzal utasította vissza, hogy nincs benne primadonnaszerep. Az opera átírása során azonban a változtatások olyannyira túlmentek a bizottság által kívántakon, hogy kénytelenek vagyunk arra gondolni: az opera újragondolásának fő okai máshol rejtettek.¹⁴ Az egyik legnagyobb olyan változtatás, amelynek semmi köze sem volt a Cári Színház kívánságaihoz, a koronázási jelenet felcserélése volt egy másikkal. Ez a változtatás sokkal többet jelent zenei vagy dramaturgiai revíziónál. 180°-os irányváltoztatást jelent Karamzin „földről lefelé” történeti koncepciójától Kosztomarov legújabbban képviselt „alulról fölfelé” elképzeléseig. A *Borisz* két verziója voltaképpen a történettudomány területén akkoriban kibontakozó vitáknak megfelelően közvetlen vitában áll egymással – tanúságot téve az orosz szellemtörténet adott pillanatának egyedülálló jellegéről.

Karamzin nézetei Muszorgszkijhoz Puskin közvetítésével jutottak el. Az opera eredeti változata egy olyan időszakban keletkezett, amikor a komponista az opera és a prózai színház viszonyáról szigorú „realista” nézeteket vallott. Mégpedig Alekszandr Dargomizsszkijnak – „a zenei igazság nagy tanárának”, ahogyan Muszorgszkij két ízben is nevezte őt – híres kísérlete nyomán, ő ugyanis Puskin *Kővendégét* (az 1830-as négy „kis tragédia” egyikét) szó szerint, külön erre a célra készített librettó mellőzésével zenésítette meg. Muszorgszkij egy még radikálisabban realiztikus operát írt Gogol *Házasság (Zsenyitva)* című komédiája első felvonásának egyes jelenetei alapján, „kísérletet prózában komponált zenedrámára”, a prózai dráma követelményeinek semmiféle engedményt nem téve.

A *Borisz Godunov* eredeti librettója ilyesfajta non-librettó volt. Lényegében minden egyes szava Puskin drámájából származott – jöllehet miután a *Borisz Godunov* a *Kővendégtől* eltérően egész estét betöltő darab volt, a megzenésítés céljára rövidíteni kellett rajta, hiszen a zenei tempók rendszeren lényegesen lassabbak a pró-

13 Szocsinyenyija Ap. Grigorjeva, I., Szentpétervár, 1876, 515.

14 Az átírás átfogó értékelésére irányuló kísérlet: Richard Taruskin: „Musorgsky versus Musorgsky. The versions of Boris Godunov”. *Nineteenth-Century Music*, VIII. (1984–85), 91–118. és 245–272., újrakiadása: in: uő: *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*, Princeton: Princeton University Press, 1993, 201–299.; az orosz történetírás és az orosz történeti opera viszonyának még átfogóbb áttekintése: uő: „The Present in the Past. Russian Opera and Russian Historiography, circa 1870”, in: Malcolm H. Brown (ed.): *Russian and Soviet Music. Essays for Boris Schwarz*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984, 77–146.; újrakiadása: uő: *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*, 123–200.

zaiaknál. Muszorgszkij eljárása, amelynek során feltételezte, hogy a közönség jól ismeri a történeti cselekményt, a szemezgetés volt. Az első felvonást alkotó két jelenetet – a kolostorban játszódó „cellajelenetet”, amely elindítja az Ál-Dmitrij pályáját, és a „litván határon” játszódó jelenetet, amely e pálya alakulását mutatja be – nyilvánvalóan azért szemelte ki, mert erőteljes shakespeare-i kontrasztot alkotnak, s ez ideális megnyilvánulási lehetőséggel szolgált Muszorgszkij radikális módszerei számára. A cellajelenet magasztos idealizmusáról és szépséges ötös jambusairól volt nevezetes, míg a határon játszódó jelenet komikus prózai jelenet volt. Az egyiket *A kövendég*, a másikat a *Házasság* mintájára lehet megzenésíteni. Ami a többi részt illeti, a nyitójelenettől eltekintve, amelyben a tömeget a megválasztott cár iránti hódolatra kényszerítik, s amelynek a szövege Puskin első felvonásának második és harmadik színéből van összeollózva, Muszorgszkij egyszerűen kidobta mindazokat a jeleneteket, amelyekben a címszereplő nincs a színpadon, az eredeti huszonnégyből csupán hatot használva fel szövegkönyvéhez – egy olyan szövegkönyvhöz, amelyben Borisz Godunov jóval kiemelkedőbb szerepet játszik, mint Puskinnál, aki elsősorban a Trónkövetelő útját követi (és ily módon az irodalomtörténetből ismert „Demetrius-játék” típusába tartozik, amely a 17. század elejének spanyol és angol színházából ered¹⁵).

Egy (és csakis egy) jelenetben konfrontálódik Borisz a tömeggel. Puskin 19. jelenete („Tér a moszkvai székesegyház előtt”) az opera 1869-es verziójában a hatodik (utolsó előtti) jelenetnek felel meg: „Tér a Vaszilij Blazsennij székesegyház előtt Moszkvában”, vagyis a Vörös térről van szó. Puskin ezt Karamzin egy passzusára alapozta, amely nem az Ál-Dmitrij felemelkedésével, hanem Borisz elsőszülött fiának 1588-ban, Borisz cárrá koronázása előtt tíz évvel bekövetkezett halálával foglalkozott.

Godunov, [...] akinek abban az időben csak egy kiskorú gyermeke volt, meggondolatlanul magával vitte a fiút, jóllehet beteg volt, a Vaszilij Blazsennij templomba, nem hallgatva az orvosokra. A gyermek meghalt. Volt akkoriban Moszkvában egy istenes megszállott [*jurogyivij*], akit valódi vagy képzelt szentként tiszteltek. Anyaszült meztelenül járkált az utcákon a metsző hidegben ápolatlan, hosszú hajával, és a viszontagságokat megjósolva, ünnepélyesen megvádolta Boriszt. Borisz azonban békén hagyta és semmit sem ártott neki, akár azért, mert tartott a néptől, akár azért, mert elhitte, hogy szentről van szó. Ilyen *jurogyivijek*, szent együgyűek gyakran jelentek meg a fővárosban, vezeklőövet, *verigit* viselve. Joguk volt arra, hogy bárkit megfeddjének, akármilyen fontos személy volt, a szemükbe mondhatták, ha helytelenül cselekedtek. És a boltokból bármit elvihettek fizetés nélkül. A kereskedők ezt úgy köszönték meg nekik, mintha különös kegyben részesültek volna.¹⁶

15 Ennek példái között megtaláljuk Lope de Vega *El Gran Duque de Moscovia y Emperador Perseguido*, illetve John Fletcher *The Loyal Subject* című darabját. Lásd Erwin C. Brody: *The Demetrius Legend and Its Literary Treatment in the Age of the Baroque*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1972. Egy későbbi, Puskinnal egykorú, de általa nem ismert példa Schiller befejezetlenül maradt *Demetriusa*.

16 Nyikolaj Karamzin: *Isztorija goszudarsztva rosszizszkogo*, X., 169.

Puskin adaptációjában Borisz azért rendeztet egyházi szertartást, hogy kiátkozhassa a Trónkövetelőt. Mikor elhagyja a templomot, megszólítja a *jurogvivij*, és elpanaszolja Borisznak, hogy valamilyen sihederek elloptak tőle egy kopejkát, és a cárnak ugyanúgy meg kellene ölnie őket, ahogy a jog szerinti cárevicsset megölette. Borisz kéri a szent embert, hogy imádkozzon érte, de az visszautasítja. A jelenet a tömeg morgolódásával kezdődik, ami tudatlannak és apatikusnak mutatja a népet:

EGYIK EMBER: Kijön-e a cár hamarosan a templomból?

MÁSIK: A mise véget ért, most van a könyörgés.

ELSŐ: Mi? Őt már kiátkozták?

MÁSIK: Ott álltam a templomtornácon, s hallottam, amint a diakonus elüvöltötte:

Griska Otrepjev – anatóma!

ELSŐ: Csak átkozgassák! A cárevicsnek semmi köze ahhoz az Otrepjevhez.

MÁSIK: A cárevicsnek most éneklük a „Nyugodjék békével”-t.

ELSŐ: Nyugodjék békével – élőnek? Majd megkapják a magukét az istentelenek.

HARMADIK: Ha, micsoda zaj! Nem a cár az?

NEGYEDIK: Nem – az eszelős.¹⁷

Muszorgszkij ezeket a sorokat apróbb változtatásokkal, „realisztikus” kórusrecitativóként zenésítette meg. Ezt követi az *jurogvivij* és a gyerektolvajok epizódja, ami után a tömeg felkiált: „A Cár! Jó a Cár!” És Borisz a kíséretével kivonul a templomból, a sokaság pedig egy Muszorgszkij által összeüjtött szöveget énekelve kíséri a menetet:

A Krisztusra kérünk,
Ne hagyd árva néped!
Áraszd jószágod ránk,
Mert meghalunk éhen!
Adj nekünk kenyeret,
Adj nekünk ételt!
Ó, hallgass meg!

Ó, halljad!
Halljad! Cárunk!
Éhen pusztulunk!
Kenyeret nekünk!
Ételt! Ételt!
Kenyeret nekünk!
Krisztus nevében kérünk!

Muszorgszkij ezeket az egyszerű sorokat gyönyörűen zenésítette meg, inkább népies stílusban, mint recitativószerűen, s ilyen módon azt hangsúlyozta, hogy mennyire Karamzin tömegét jeleníti meg: egy alázatos, passzív, tehetetlen sokaságot, amely kizárólag testi szükségleteinek tudatában, és bizakodva tekint Cárjára, az ég küldöttjére, megváltást remélve. A tömeg úgy jelenik meg, mint aki balsorsát, ahogyan Karamzin mondaná, a zsarnokság iránt érzett szeretettel viseli. A tömeg nem vesz részt a *jurogvivij*jal zajló heves konfliktusban; ellenkezőleg, amikor a szent őrült gyilkossággal vádolja a „Cár-Heródest” – Muszorgszkij, nem pedig Puskin színpadi utasítása szerint –, rémülten szétozlik.

II

Petrográdból való elutazása előtt meglátogattam, és valami különöset tapasztaltam. Ez a valami mérföldkövet jelent Korszinka tehetségében. Megértette a zenedráma drámai lényegét. Ő, tehát Korszinka, kigondolt valami nagyszerű történetet a *vecse* kórusaival – éppen, amire szükség volt: én meg felkacagtam gyönyörűségemben.¹⁸

Korszinka Rimszkij-Korszakov neve volt, a *vecse* pedig *A pszkovi lánynak* az a jelenete, amely felidéri a pszkovi köztársaság tanácsának pánikhangulatban tartott ülését, amelyen megpróbáltak szembenézni Rettegett Iván várható támadásának perspektívájával. A jelenet belső szakadással végződik, és lázadók egy csoportjának a kiválásával, akik (az alkalmazkodni kész kormányzókkel ellentétben) erőszakos végzetnek néznek elébe. A belső ellentétek, illetve zenei ábrázolásuk Rimszkij-Korszakov által megtalált módja ragadta meg Muszorgszkij képzeletét. A jelenet végén a lázadók egy valóságos (lejegyzett) népdalt énekelve masíroznak el; a kormányzók szenvedélyes recitativóban könyörögnek nekik, hogy gondolják meg magukat, a város vészharangja riadóra szólít, és a rémületes cár vezérmotívuma mindent elborít. Ez a kontrapunktikus mutatvány, amely három „természetes” vagy életből ellesett műalkotást – egy gyakorlatilag érintetlen népdalt, az élő beszédet imitáló recitativót és mimetikus zenekari effektusokat – illeszt egymásba, úgy összegezve a realiztikus ideálokat, ahogyan akkoriban az Új Orosz Iskola (nálunk elterjedt nevén: az Ötök) reformszellemű zeneszerzői felfogták őket; Cezar Kjui pedig, a csoportnak az a tagja, akinek a zenéje visszavonhatatlanul feledésbe merült, noha a maga korában ő volt a leghíresebb tag, ugyanis nemcsak zeneszerző volt, hanem nagy és szigorú kritikus is, így üdvözölte a teljesítményt, saját mérceje szerint dicséretözönnel:

Az ember elfelejti, hogy színpadot lát, amelyen kórustagok jelenítenek meg egy több-kevesebb ügyességgel kialakított tömegjelenetet. A valóságot látjuk magunk előtt, az eleven népet, s mindezt páratlan, tartalmas zene kíséri elejétől végig. Ehhez hasonló tömegjelenetet nem találunk a meglévő operákban. Ha minden egyéb teljesen értéktelen volna is *A pszkovi lányban*, ez a *vecse*-jelenet önmagában is elég volna ahhoz, hogy jelentőséggel ruházza fel az operát a művészet történetében, előkelő helyet biztosítson számára a legjelentősebb operák sorában, szerzőjének pedig a legjobb operaszerzők között.¹⁹

Muszorgszkij valószínűleg viszketést érzett arra, hogy megpróbálja fölülmúlni ezt a jelenetet, és valószínűleg örült neki, hogy a Borisz Godunov első változatának visszautasítása ürügyet szolgáltatott neki ahhoz, hogy ezt megtegye. A Vaszili-jelenettel kapcsolatban egy különösen szédítő élményben volt része 1870 júliusában, egy hónappal azután, hogy lelkesedésének adott hangot Rimszkij *vecse*jével kapcsolatban. Egy Sztaszov Szentpétervár melletti dácsájában tartott összezejövetelen Muszorgszkij eljátszotta az opera első változatát, akkor még a befejezés és az

18 Muszorgszkij Nagyvezsda és Alekszandra Purgoldnak, 1870. június 18-án, in: *Muszorgszkij: Lityeratur-noje naszlegijje. I, red. Alekszandra Orlova i Mihail Pekelisz*, Moszkva: Muzika, 1971, 110.

19 Cezar Antonovics Kjui: *Izbrannije sztatyi*, Leningrád: Muzgiz, 1952, 221.

elvetés között őrlődve, és megdöbbenette, hogy még egy ilyen rokonszenvező, válogatott hallgatóság is félreértheti az opera műfaját és hangvételét, következőképpen jelentését. „Ami a *Borisz*-beli parasztokat illeti – írta Rimszkijnek –, egyesek komikusoknak (!) találták őket, míg mások tragédiát láttak bennük.”²⁰ Megértve, hogy hallgatóságának szemében – illetve fülében – kórusjeleneteinek prózarecitatívója menthetetlenül felidézte hagyományos kontextusát, és „komikusan” hatott, Muszorgszkijnak szembe kellett néznie a realista művészet egy addig fel nem ismert problémájával. Lehet, hogy már ebben a pillanatban, és nem a későbbi elutasítás következtében kapta az első lökést operája átdolgozásához. A szükséges revízióknak azáltal kellett tisztázni az opera műfaját, hogy elhatározó erővel állítja szembe a komikus és nem komikus karaktert, és a tragédiának megfelelő szintre emeli operájának hangvételét.

A realista, Puskinból eredő prózát a Vaszilij-jelenetben olyan saját szöveggel helyettesítette, amely tartalmazta Rimszkij *vecséjének* valamennyi elemét: a naturalisztikus recitativót (beleértve a kórusrecitativót); emellett pedig magával ragadó zenekari kíséretet, amely részben a színpadi mozgást jeleníti meg, valamint a kórus által megszólaltatott, különböző típusokhoz tartozó népdalt, a lakodalmas énekektől az epikus elbeszélő énekekig, vagyis bilinákig. Muszorgszkij továbbá egy „forradalmi” kórushoz (*Razguljalasz udal mologyeckaja*, „Mozdul már a nép”) is írt szöveget, amely egy terjedelmesebb és fejlettebb összefüggő szám létrejöttét teszi lehetővé, mint bármi, ami Rimszkijnél található. Mindez a Trónkövetelő színrelépésével végződik, akit a tömeg lelkesen üdvözöl, és a győzelemhez vezető útján kikísér a színpadról, magára hagyva a kopeklopási epizóddal a templomból kimentett *jurogyivijt*, hogy a Zűrzavarok Időszaka fölött siránkozzon.

A problémát az jelentette, hogy Puskin, akinek a koncepciójában nem szerepelt effajta szerepet játszó nép, nem szolgáltatott anyagot egy ilyen jelenethez. Mejj nyugtalan tömeget ábrázoló, Rimszkij által felhasznált jelenetét Puskin utolsó előtti jelenete közelíti meg leginkább, ahol a tömeg, miután a költő névrokonának, Puskin bojárnak a tirádája lázadásra készíti, az éppen *Borisz* tehetetlen fia által elfoglalt palota felé özönlik, azt kiabálva, hogy „Kötözd meg, fojtsd meg! Éljen Dmitrij! Taposd el Godunov fajtáját!”. Ez az epizód közvetlenül Karamzinra támaszkodik, és Muszorgszkij változtatás nélkül átvehette volna. Az ezt megelőző jelenetben Puskinnál ugyancsak megbújhat egy aprócska célzás a tömeg posztkaramzini viselkedésére, itt ugyanis Puskin bojár Baszmanov bojárral (a Trónkövetelő ügyének egy másik támogatójával) egyetértésben, bizakodva jósolja meg a győzelmet:

[...] erősek,

Tudod, miben vagyunk mi, Baszmanov?

Nem a sereg, nem a lengyel segítség,

A vélemény az, a nép véleménye!

Eszedben van Dmitrij diadala

És békés hódításai, midőn

Lövést se adva le, a városok

Mindenfelé meghódoltak neki,

S makacs vajdákat megkötött a nép.²¹

20 *Muszorgszkij: Lityeraturnoje naszlegyjije, I., 117.*

21 Áprily Lajos fordítása

Ez azonban minden, ami Puskinnál megtalálható – épp csak valami utalás, nem pedig szöveg, amelyre librettót lehet alapozni. A zárójelenet tulajdonképpeni első szikráját, azét, amelyet Muszorgszkij a Vaszilij-jelenet helyettesítésére írt, a Trónkövetelő útjának néhány sora csíholhatta ki belőle – e sorokat Muszorgszkij bele is foglalta éppen ebbe a jelenetbe: „Halljuk már, – Hogy Kromi felé tart... – Nagy haddal Moszkva ellen kél! – És tönkreverte már a büszke cári had!” Ám ez is messze van még a végső „kromi jelenettől” (*szcena nad Kromami*) vagy a „forradalmi jelenettől”, amelyet Muszorgszkij 1871 novemberében fejezett be, amikor közös lakást bérelt Rimszkij-Korszakovval (aki ugyanakkor a *vecset* hangszerelte, fordulatai tehát bizonyára mindennap megszólaltak a közös zongorán). A szövegbe foglalt sorok a Karamzin által részletesen leírt 1605-ös ostromra és elkeseredett harcokra utalnak, amelyek során az Ál-Dmitrij lengyel csapataihoz több száz doni kozák csatlakozott. Ők voltak azok, akik összekötötték és foglyul ejtették Hruscsov bojár (akinek nevét 1956 és 1964 között mind a színdarab, mind pedig az opera programfüzeteiből kihagyták, miután névrokona a Szovjetunió vezetője volt), akit Borisz azért küldött hozzájuk, hogy vezetőjük legyen a Trónkövetelő elleni harcban. Hruscsovot hadizsákmányként adták át Dmitrijnek Kromiban, ebben az Orjol közelében fekvő városban, Moszkvától mintegy 350 km-re dél-délnyugatra. Karamzin szerint ez volt a Trónkövetelő hadjáratának fordulópontja.

De vajon Karamzin beszámolója volt-e Muszorgszkij forrása? Sztaszov nekrológja szerint igen, sőt ketten együtt tervezték el ezt a színt. Valóban, Muszorgszkij kromi jelenetének legkorábbi nyomtatott librettójában lábjegyzetben utalások találhatók a Hivatalos Történetíróra. Alekszandra Orlova és Marija Snyeerszon azonban, akik vissza akarták keresni az idézeteket, arra jutottak, hogy a hivatkozások fikтивek, és a cenzor félrevezetését szolgálták, és ahhoz hasonló következtetést vontak le, mint jómagam Karamzin alapos átolvasása után: hogy „történeti munkájában lázadásról egyáltalán nem esik szó” – amint ez nem is lett volna várható.²² Az a pont, ahol Karamzin a legközelebb jut annak elismeréséhez, hogy „a nép” (*narod*) valamiféle aktív szerepet játszott Godunov bukásában, egyetlen epés megjegyzés:

A városokban, a falvakban és a főútvonalak mentén terjesztették Dmitrijnek az Oroszország lakosságához intézett kiáltványait, amelyek azt tudatták, hogy életben van, és hamarosan velük lesz. Az emberek csodálkoztak, nem tudták, hogy elhihetik-e mindezt. De a csavargók, a semmirekellők, az északi vidékeket régóta benépesítő útonállók ujjongtak: elérkezett az ő idejük. Némelyek közülük a Trónkövetelőhöz siettek Galíciába; mások Kijevbe igyekeztek, ahol [...] zászló hirdette, hogy hol lehet csatlakozni a népfölkeléshez.²³

Muszorgszkij biztosan olvasta ezt a részletet, és hatással volt rá, mert levelezésében folyton úgy hivatkozott a kromi jelenetre, mint „a csavargókra” (*brogyagi*). Karamzin azonban nem tett mást, mint hogy megnevezte őket; az ő csavargói

22 Alekszandra Orlova–Marija Snyeerszon: „After Pushkin and Karamzin”, in: *Muszorgsky. In Memoriam 1881–1981*. Ed. by Malcolm H. Brown, Ann Arbor: UMI Research Press, 1982, 253.

23 Nyikolaj Karamzin: *Isztorija goszudarsztva rosszizszkogo*, XI., 85.

anarchista elemek, akiket keményen bírálni kell, és kifejezetten meg kell különböztetni őket „a néptől”:

„Akik összefogtak Borisz ellen, azok nem a tömegek voltak, hanem a söpredék. A [lengyel] nemesség egy teljesen elhanyagolható része, királyuk védelmében [...] vagy a száműzött, Szamborban és Lvovban felbukkanó cáreviccsel kapcsolatos virtuskodás gondolatával hízelegve maguknak. Oda is csődült mindenféle éhes, félmeztelen csavargó, és fegyvereket követelt magának, nem a dicsőséges csata, hanem a fosztogatás és az előjogok kedvéért; ezeket Mniszek [a trónkövetelő támogatója és apósa] a jövő felé kacsintva nagylelkűen biztosította számukra.”²⁴

Muszorgszkij nem nyerhette inspirációját a Karamzin által leírt csőcseléktől. Habár maga is szigorúan ítélte meg a lázadó csőcseléket (amely hiszékenysége révén az átdolgozott opera tragikus hőségévé vált), szüksége volt egy olyan történészre, aki felvázolja azt az egyértelmű kapcsolatot, amelyet Karamzin nem volt hajlandó megteremteni az orosz vidék éhség generálta jognélkülisége és az Ál-Dmitrij sikeressége között. Annak érdekében, hogy megbízható történelmi megerősítést találjon egy, a Rimszkij *vecsjével* vetekedő kórusjelenethez, Muszorgszkijnek olyan történészre volt szüksége, aki a népet az események autentikus résztvevőjének tekintette a Zűrzavarok Időszakában, két orosz dinasztia között, nem pedig pusztán elszenvedőjének, mint a Karamzinhoz hasonló arisztokrata történészek vagy az olyan „államközpontúak” tették, mint Szolovjov.

Röviden szólva Kosztomarovra volt szüksége, és végül rá is talált az emberére. Kosztomarovnak a parasztságot idealizáló szemlélete szükségszerűen vezetett oda, hogy az író a népfelkelések specialistájává váljon. Első nagy sikere, a *Sztyenka Razin lázadása* (*Bunt Sztyenyki Razina*, 1859), a cenzúra II. Sándor korabeli liberalizálásának egyik legelső gyümölcse. A mű népszerűsége rendkívüli volt, és szerzőjét hőssé avatta. A hatvanas évek elején előadásai olyan nagy hatással voltak a szentpétervári egyetem hallgatóira, hogy az előadótermet zsúfolásig megtöltő hallgatók Kosztomarovot nem is egyszer a vállukon vitték ki a teremből.²⁵

Kosztomarov magnum opusa *A Zűrzavarok Időszaka a moszkvai államban a 17. század elején* (*Szmutnoje vremja moszkovszkogo goszudarsztva v nacsale XVII-ogo sztoletyija*) című munkája volt, amely először 1866-ban folytatásokban jelent meg az *Európai Kurírban*. Ez volt a legutolsó irányadó vélemény a témában a Borisz átdolgozásának idején. Narratívája 1604-ben kezdődik, abban az évben, amikor az Ál-Dmitrij győzelmet aratott Borisz Godunov erői felett. A történelmi színt felvázoló bevezetőjében, amely a tulajdonképpeni beszámolót megelőzi, Kosztomarov terjedelmes bekezdést írt, amelyben közvetlen összefüggésbe hozza az éhséglázadást a

²⁴ Uott, 84.

²⁵ Kosztomarov fogadtatásáról áttételesen tanúskodik Sztaszovnak 1863. május 17-én Balakirevhez intézett hisztérikus levele legelkeseredettebb ellenségének, Szerovnak *Judit* című operájáról: „Szerov egy csapásra, az első hangtól kezdődően Szentpétervár bálványa lett, éppen olyan bálvány, amilyen Kosztomarov volt az utóbbi időben.” Lásd M. A. Balakirev–V. V. Sztaszov: *Prepizska*, I, red. Anasztaziya Szergejevna Ljapunova, Moszkva: Muzika, 1970, 199.

Trónkövetelő sikereivel, ily módon megteremtve Muszorgszkij kromi jelenetének konceptuális magját:

Ha a régiek nem emlékeztek hasonló rettenetes éhínségre Oroszországban, nem emlékeztek olyan csavargó- és koldusseregre (*brogyazsnyicsesztvo*) sem, amilyen akkoriban megszokott volt. Az urak kipenderítették szolgálkait, amikor az élmezésük túlságosan megdrágult, és később, amikor a kenyér ára csökkent, vissza akarták szerezni őket. De korábbi jobbágyaik, ha sikerült túlélniük az éhínséget, már más gazdát találtak, vagy ráéreztek a vándorlás ízére – és nem akartak megint szolgálák lenni. A perek és bűnvádi eljárások sokasága folyt. Az üldözött szőkevények bandákba verődtek. Ezekhez a csavargókhoz jobbágyok serege csatlakozott, akik időközben tönkrement bojárrokhoz tartoztak. Borisz megtiltotta, hogy jobbágyoknak tekintsék őket, és ez ugyanolyan csapás volt számukra, mint a költözés tilalma a parasztok számára. Ha egyszer egy földesúr befogadta, ritka volt az olyan jobbágy, aki el akarta volna hagyni a jobbágy státust; gyakorlatilag mindannyian felszedték a sátorfájukat, hogy új helyet találjanak maguknak. Ezek a „bukott” jobbágyok időnként ezrével gyülekeztek. Miután megfosztották őket attól a jogtól, hogy birtokról birtokra vándoroljanak, rablóbandákhoz csatlakoztak, amelyek változó számban ütötték fel fejüket mindenütt. A legtöbb jobbágynek nem volt más lehetősége, hogy fenntartsa magát. Az egyetlen kivételt azok képezték, akik konyítottak valamit a kereskedéshez. Rengeteg menekült jött a nemesi udvarokból, kolostorokból, félreeső településekről. Ezek szerteszéjjel kóboroltak az éhínség idején, később pedig, amikor korábbi gazdáik kerestették őket, nem voltak képesek kivásárolni magukat, különösen, miután az éhínségnek annyi halálos áldozata volt. A túlélőkre hatalmas adót vetettek ki, mielőtt még meg tudták volna váltani kötelezettségeiket. Így próbáltak menekülni, átkozva kiszípolozóikat, a végrehajtók és feljebbvalók igazságtalanságait, hóhéraik erőszakos tetteit. Volt, aki Szibériába menekült, mások a Donhoz, ismét mások a Dnyeperhez. Sokan telepedtek le az ukrán síkságon, így szabadulva meg az állam által rájuk rótt kötelezettségektől. Az a tény, hogy Ukrajna északi része szerencsésen megmenekült a legszörnyűbb éhínségtől, az embereknek a térségben való rendkívüli koncentrációjához vezetett. A kormány intézkedéseket foganatosított a menekültek visszatelepítésére, ők pedig a maguk részéről készen álltak az ellenállásra. Természetesen az egész menekültnépesség elégedetlen volt a moszkvai hatóságokkal. Örömmel adták volna oda magukat bárkinek, aki Borisz ellen vezette volna őket, aki valamilyen előnyt biztosított volna a számukra. Ez nem azt jelenti, hogy ilyen vagy olyan politikai vagy társadalmi rend hívei lettek volna; a szenvedők hatalmas serege bármilyen új arc mellett szívesen elkötelezte magát abban a reményben, hogy az új rezsimben jobban mennek majd a dolgok, mint a régiben.²⁶

Tehát nem söpredék, hanem megsértett és megnyomorított emberek tömege, amellyel (a történésszel együtt) rokonszenvezni lehet. Hogy a nép cselekvő erővé válhat, amely, ha felkel, a cárokat is fenyegetheti, arra vonatkozóan fontoljuk meg Kosztomarov leírását Hlopka Koszopolij bandájáról (és cseréljük fel Baszmanov nevét a Hruscsovéval):

Hlopka nem szorítkozott országúti útonállásra; hatalmas bandájával egyenesen Moszkvába vonult, fenyegetőzve, hogy megsemmisíti a trónt, a bojárakat és mindazt, ami Oroszországban a hatalom által szentesített, hatalommal bíró, gazdag és zsarnoki volt.

26 Kosztomarov: *Szocsinyenyija N. I. Kosztomarova*, III. Szentpétervár: Tipografija M. M. Sztaszjulevicsa, 1903, 42–43.

1603 októberében Borisz csapatokat küldött ki a banda szétzúzására Ivan Fjodorovics Baszmanov *okolnyicsij* vezetésével. Még nem jártak messze Moszkvától, amikor Baszmanovra váratlanul „tolvajok” rontottak. A cár csapatait a bozótton át vezető ösvényről támadták meg. Baszmanov elesett.²⁷

Ami magát Hruscsovot illeti, a doni kozákok általi elfogásának és az Ál-Dmitrij mellé szegődésének történetét (az utóbbi Muszorgszkij kromi jelenetében a cselekmény része) Kosztomarov minden korábbi történésznél jóval részletesebben ismerteti:

Ide [a Dnyeper bal partjára, Kijev közelébe] jöttek el ismét Dmitrijhez a doni kozákok küldöttei, hogy biztosítsák őt szándékukról: a Don-medence egész független lakossága kész a csodálatosképpen megmenekült cárevicset szolgálni. Hűségük biztosítékaként lába elé helyezték Pjotr Hruscsov nemest, akit Borisz azzal küldött hozzájuk, hogy Dmitrij ellen hangolja őket. A fogoly, akit megbilincselve hoztak elő, csak akkor ismerte fel a Trónkövetelőt, amikor lábai elé lökték, s ekkor így szólt: „Most már látom, hogy te vagy a született, igazi cárevics. Arcvonásaid emlékeztetnek atyádéira, a nagy uralkodó, [Rettegett] Ivan Vasziljevics cár vonásaira. Bocsáss meg nekünk, Uram, és kegyelmezz nekünk. Tudatlanságunkban Boriszt szolgáltuk, de amikor látni fognak téged, mindannyian fel fognak ismerni.”²⁸

Kosztomarov végezetül elbeszél néhány olyan epizódot, amelyeket Muszorgszkij felhasznált a kromi jelenet gúnyolódó kórusának koncipiálásához. Ezek voltaképpen a Borisz halálát közvetlenül követő időszakkal kapcsolatosak, amikor fiát családjával együtt kitessekelték a palotából. Íme, két ilyen történet:

Időközben a folyó túlsaján még ott voltak azok, akik hűséget esküdtek Borisz özvegyének és fiának, ragaszkodni akartak esküjükhöz, és másokat is rávettek arra, hogy az egyház és az engedelmesség nevében ne váljanak árulóvá. Dmitrijt gyalázták és így kiáltottak: „Éljenek Borisz Fjodorovics gyermekei!” Azután Korela ezt kiabálta: „Üssétek őket, üssétek őket, de ne karddal, ne bottal, hanem rudakkal; üssétek őket, és mondjátok ezt: 'Nesze neked! Nesze neked! Eszedbe ne jusson velünk ujjat húzni!'” Ez tetszett az összesereglett fegyvereseknek, különösen a rjazanyiaknak. A Godunov-pártiakat szétkergették, s a Dmitrij-pártiak nevetve vadásztak rájuk, és ütötték őket, egyesek korbáccsal, mások botokkal vagy pusztá ökölrel.²⁹

[Borisz támogatóit] könyörtelenül kirabolták és kifosztották, a nép gyűlöletének tárgyait még ruháiktól is megfosztották, és azon a napon sokakat láttak – a szemtanúk szerint – úgy, hogy szemermüket, Ádám módjára, levelekkel fedték el. A csőcselék, amely hoszszan és sokat szenvedett, amelyet oly sokáig megaláztak, ujjongott ezen a napon, a nemesség és a gazdagok rovására élcelődtek, megfizettek nekik a korábbi megaláztatásokért. Még azok is, akik nem álltak a Godunovok mellé, sokat szenvedtek azon a napon; elég volt, ha valaki gazdag volt. Az általános fosztogatás és ivászat napnyugtáig tartott, azután mindenki aludt, mint akit agyonütöttek.³⁰

27 Uott, 43.

28 Uott, 83.

29 Uott, 117.

30 Uott, 127–128.

Amikor tehát Kosztomarov azt mondta Muszorgszkij *Boriszáról*, hogy az „egy lap a történelemből”, világos, hogy mire gondolt – egy lapra az ő történelméből. Hogy a kromi jelenetre gondolt, amely a revideált változat zárójelenete volt az eredeti előadásban, azt mondanunk sem kell. A különbség Kromi és az opera többi része között pontosan ugyanaz, mint a Karamzin és Kosztomarov közötti különbség.

De mond-e valamit ez a különbség Muszorgszkij politikai nézeteiről? Egyik bizalmasa, Alekszandra Molasz (sz. Purgold), Rimszkij-Korszakov sógornője, egy énekesnő, akinek Muszorgszkij a 60-as években több dalt dedikált, jóval később elmondta a fiatal Borisz Aszafjevnek, hogy „a kromi erdőben játszódó jelenet lehetése azzal függ össze, hogy Muszorgszkij a korszak uralkodó népies [*narogyicsesztvennij*] tendenciáival összhangban megváltoztatta a tragédia végkifejletét”.³¹ Ez megfelel a valóságnak, ám Aszafjev, aki akkorra a szovjet zenetudományi establishment hivatalos szócsöve lett, tendenciózusan hozzátette, hogy „Muszorgszkij itt pontosan azt tette meg, amit I. Miklós rendszere Puskinnek nem engedélyezett”.³² Muszorgszkij jelenete egy olyan történelmi vonalat követett, amely Puskin idejében még egyáltalán nem létezett, egészen a 60-as évekig. Az események Kosztomarov-féle interpretációja ugyanúgy vonta kétségbe Szolovjov „államközpontúságát”, ahogyan Szolovjov Karamzin abszolutizmusát, ami Puskin Zűrzavarok Időszakára vonatkozó nézeteinek forrása volt, sőt eredetileg Muszorgszkij nézeteié is.

Mindazonáltal túlságosan egyszerű volna az állítani, hogy a kromi jelenet Muszorgszkij saját megváltozott ideológiai elköteleződésének közvetlen kifejezése, sőt bizonyítéka, bármennyire vonzó volna is ez a liberális közvélemény számára (nem is beszélve a szovjet közvéleményről, amely ezt dogmaként hangoztatta).³³ Amikor az ősbemutató karmestere, Eduard Nápravník a próbán úgy meghúzta a jelenetet, hogy csak foszlányok maradtak belőle, Muszorgszkij beleegyezett ebbe, sőt meg is köszönte neki. (Leányának írott levelében Sztaszov kirohanást intézett ellene, értetlenségének adva hangot a zeneszerző „gyávasága, sekélyessége és kisorsúsága” fölött.)³⁴ Két és fél évvel később, 1876 októberében a Marinszkij Színház teljesen kihagyta ezt a jelenetet az operából (mondani sem kell: anélkül, hogy előzményéhez visszatértek volna, amit sohasem próbáltak és sohasem adtak elő). Sztaszov tiltakozásképpen azt süvöltözte, hogy „kasztrálták” az operát, és tanulmányértékű nekrológiájában azt állította, hogy a kromi jelenet elhagyása halálra sértette a zeneszerzőt, sőt a halálát is siettetette.³⁵ A zeneszerző egy másik közeli barátja, Arszenyij Golenyiscsev-Kutuzov gróf, éppen ellenkezőleg, a következőkről

31 Borisz Aszafjev: „'Borisz Godunov' Muszorgszkogo, kak muzikalnij szpektakl iz Puskina”; *Izbrannije Trudi*, III. Moszkva: Akagyemija nauk SZSZSZR, 1954, 132.

32 Uott, 137.

33 Jurij Nyikolajevics Tyulin–Alekszej Ivanovics Kangyinszkij, é. m.: „K izucsenyiju naszlegija M. P. Muszorgszkogo: szcena 'pod Kromami' v dramaturgii 'Borisza Godunova'”, *Szovetszkaja Muzika*, 1971/3., 90–114.

34 1874. február 2-án kelt levél, in: Sztaszov: *Pizma k rodnim*, I. k., 2. rész, Moszkva: Muzgiz, 1953, 209.

35 Sztaszov: „Urezki v 'Borisze Godunove' Muszorgszkogo (Pizmo v redakciju)”, *Novoje vremja*, 239. (1876. október 27.); újrak. in: Sztaszov: *Izbrannije szocsinenyija*, I., 278–279.; II., 199.

számol be emlékirataiban: „Muszorgszkij nem csupán hozzájárult a húzáshoz, hanem kifejezetten meg is volt elégedve vele.” Ezen megütközve Golenyiscsev-Kutu-zov a jelenet mellett érvelt; mire Muszorgszkij „szenvedélyesen kijelentette, hogy a teljes elhagyást nem csupán a színpad követelményei tették szükségessé, hanem szerzői lelkiismerete is”. „Ebben a felvonásban – folytatta –, életemben egyetlen egyszer, hazudtam az orosz néppel kapcsolatban. A bojár [Hruscsov] kigúnyolása – ez hamisítás, oroszokhoz méltatlan tulajdonság. A feldühödött nép lehet, hogy gyilkosságokra, kivégzésekre vetemedik, de nem gúnyolja ki áldozatát.”³⁶

Mi volt tehát a helyzet? Kosztomarovval vagy Karamzinnal értett-e egyet Muszorgszkij? Hogyan látta ő maga a Zűrzavarok Időszakát vagy Borisz legitimitásának kérdését? A rendelkezésre álló adatok, nagyrészt egymással vetélkedő memoárszerzők állításai, nem tesznek lehetővé határozott választ. Az opera keletkezéstörténete, mint már utaltam rá, az átdolgozásnak inkább a dramaturgiai, semmint a politikai ösztönzőire világít rá. A Vaszilij-jelenet felcserélése a kromi színnel kevésbé volt kapcsolatos a népiesség melletti valamiféle elköteleződéssel (ami végül is nem várható egy olyan köznemesi család tagjától, amely II. Sándor jobbagyfelfszabadítása következtében vesztette el a vagyonát), mint inkább azzal a szándékkal, hogy egyértelművé tegye az opera tragikus karakterét, illetve azzal a csodálattal, amelyet Rimszkij-Korszakov alapvetően „államközpontú” operájának, *A pszkovi lány*nak kórusdramaturgiája iránt érzett. Az államközpontúság elveivel összhangban Mej (és Rimszkij) zendülőinek rossz véget kellett érniük. A csöcselék akciója (implicit módon) a *Borisz Godunov*ban is rosszul végződik. Miután Kosztomarov hajlíthatatlan zendülőcsoportja kikíséri a Trónkövetelőt és lengyel kíséretét a színpadról, Puskin *jurogyivije*, aki az elvetett Vaszilij-jelenetből átkerült a kromiba, egyedül marad a színpadon, hogy elzümögje hibbant próféciaját Oroszország lehanyatlásáról: „Gore, gore, Ruszi, / placs, placs, russzkij ljud, / golodnij ljud!...” (Jaj neked, jaj neked, Oroszhon, / zokogj, zokogj, orosz nép, / éhes nép!...)

III.

Azzal, hogy Muszorgszkij a *jurogyivij* szerepét a Vaszilij-székesegyházból Kromiba helyezte át, gondoskodott arról, hogy a két jelenetet ne lehessen eljátszani ugyanabban az előadásban. Az egyiknek kifejezetten ki kell váltania a másikat. (Tulajdonképpen az volt a szándéka, hogy mindkettő ugyanazt a helyet – az utolsó előtti, Borisz halála előtt – foglalja el a jelenetek sorában, egészen addig, amíg Muszorgszkij – illetve inkább történész barátja, Vlagyimir Nyikolszkij – arra az ihletett gondolatra nem jutott, hogy az operát Krominak és a *jurogyivij* szívszorító jóslatának kell lezárnia.) Bármi lett légyen is azonban Muszorgszkij politikai és történettudományi meggyőződése, az nem kerülhette el a figyelmét, hogy a két jelenet ideológiailag épp olyan összeegyeztethetetlen, mint amennyire redundáns szövegében és zeneileg.

36 M. V. Ivanov-Boreckij (red.): *Muzikalnoje naszledszto: Szbornyik matyerialov po isztorii muzikalnoj kulturnoj v Rosszii*, Moszkva: Ogiz és Muzgiz, 1935, 20.

Hosszú időn keresztül senki sem érezte szükségesnek, hogy szembeállítsa őket egymással, abból az egyszerű okból kifolyólag, hogy a Vaszilij-jelenet kiadatlanul és elfeledve lapult a szentpétervári Muszorgszkij-archívumban, a Cári (később Állami) Közkönyvtárban. Ha nem számítjuk a Nyikolaj Rimszkij-Korszakov első ízben szerzője halála után, 1909-ben kiadott emlékirataiban³⁷ található pontatlan és kétértelmű futó utalást, akkor a jelenetre a közvélemény figyelmét első ízben Andrej Nyikolajevics Rimszkij-Korszakov, a zeneszerző zenetörténész fia, Sztaszov utódként a Könyvtár kéziratgyűjteményének vezetője hívta fel 1917-ben (az orosz zenetudományak nem a legsikeresebb évében) egy kis példányszámú tudományos folyóiratban, amelyet akkoriban szerkesztett.³⁸ Kilenc évvel később Oskar von Riesemann, egy Észtországban született és Németországban élő zenetörténész végre publikálta a Vaszilij-jelenetet saját, hibáktól hemzseggő közreadásában, Muszorgszkij-életrajzának függelékében. Két évvel ezután az opera teljes első verziója megjelent Pavel Lamm kiadásában, Pétervárott be is mutatták, és az orosz operáinyencek körében híveinek egész tábora alakult ki.

A Vaszilij-jelenet első nyilvános előadására valamivel korábban, 1927. január 18-án került sor, amikor a moszkvai Nagy Színház, Arij Mojszejevics Pazovszkij (1887–1935) karmester ösztönzésére felújította a *Borisz*t, mégpedig az opera Rimszkij-Korszakov-féle változatát kiegészítve az újonnan felfedezett színnel, olyan hamis hivatkozással, hogy azt korábban „a cenzor parancsára hagyták ki”. A jelenet Rimszkij-Korszakov briliáns stílusában történő meghangszerelésével Mihail Mihajlovics Ippolitov-Ivanovot (1859–1935), Rimszkij-Korszakov egykori tanítványát bízták meg, aki abban az időben vezényelt a színházban, miután Alekszandr Glazunov (Rimszkij-Korszakov legjelesebb egykori tanítványa, aki akkor még Oroszországban élt) nem vállalta a feladatot.³⁹ Hogy ez az előadás Kromit is tartalmazta-e a Vaszilij-szín mellett, az nem világos. A következő évben, mint Robert W. Oldani beszámol róla, „a Sztanyiszlavszkij-opera a jelek szerint mind a kromi, mind a Vaszilij-szín próbálta ugyanahhoz a produkcióhoz, bár úgynevezett ’technikai megfontolások’ végül Kromi kihagyását tették szükségessé, mert egy hosszabb szünet a mű befejezése előtt túlságosan elnyújtotta volna az előadást”.⁴⁰

A jól ismert, mindkét jelenetet tartalmazó, Borisz halálát zárójelbe tevő változat (a Vaszilij-szín Ippolitov-Ivanov verziójában) 1939-től vált kánonná a Szovjetunióban, amikor a szerző születésének centenáriumán a Bolsoj ünnepi produkcióban mutatta be a *Borisz Godunov*ot. A két jelenet elhelyezése az opera eredeti zárójelenele előtt és után valamelyest enyhített a redundanciájukon – de csak valamelyest. Minden okunk megvan annak feltételezésére, hogy a döntés mögött az a sztálini szemlélet állt, hogy opera a cári uralom illegitimitásának politikai illusztrációja, és a

37 Lásd Nikolai Rimsky-Korsakov: *My Musical Life*. Transl. by Judah A. Joffe, London: Eulenburg Books, 1974, 110.

38 Lásd Andrej Nyikolajevics Rimszkij-Korszakov: 'Borisz Godunov' M. P. Muszorgszkogo", *Muzikalnij szovremennyik*, 5–6. (1917. január–február), 108–167.

39 Lásd M. M. Ippolitov-Ivanov: 50 let russzkoj muziki v mojih vozspominanyijah. Moskva: Muzgiz, 1934, 146.

40 Prof. Oldani szíves szóbeli közlése.

propagandisztikus feladathoz minden egyes jelenetnek megvan a saját hozzátennivalója. Az elegyítés, amelyet Muszorgszkij sohasem tervezett, sőt – ő legalábbis így gondolta – lehetetlenné tett, logikailag teljesen indokolhatatlan volt.

Ugyanakkor mindkét jelenet izzóan hatásos zenei és drámai teljesítmény. Mindkettő könnyeket csal a hallgatóság szemébe, és a *jurogyivij* lamentációjának visszatérése (ami csak akkor visszatérés, ha mindkét színt játsszák) talán éppen a legzseniálisabb zenedrámái ötlet. Nem csoda, hogy az opera Moszkvában valószínűleg politikai célból kiagyalt verziója, amely a Szovjetunióban meghatározóvá vált, külföldön is népszerű lett a lemezeknek és egy sok helyen játszott filmnek köszönhetően (amelyben a *jurogyivij* szerepét mindkét jelenetben felejthetetlenül énekelte Ivan Kozlovskij), és életképes maradt nem csupán a posztsovjet Oroszországban, hanem Európában és Amerikában is. Az általam látott produkciók közül a Metropolitan Opera 1973-as előadása, amely David Lloyd-Jonesnak az Oxford University Pressnél megjelent kiadása alapján helyreállította Muszorgszkij saját hangszerelését, és ennek okán magát minden addiginál autentikusabbnak hirdette, illetve az 1992-es San Franciscó-i előadás egyaránt megtartotta mind a Vaszilij-, mind a Kromi-jelenetet, és ezáltal a Bolsoj által mindmáig alkalmazott megoldással zárójelbe tette Borisz halálának jelenetét. Egy 2010-es produkcióban Andrej Koncsalovszkij, a híres filmrendező a torinói Teatro Regióban mindkét jelenetet megtartotta, ugyanakkor (a jelenlegi, agresszív módon beavatkozó rendezői gyakorlattal összhangban) helyenként még szélsőségesebb módon eltért a kanonizált „forgatókönyvtől”. Továbbá, ahogyan a *New York Times*-ban (2010. október 13-án) beszámoltam róla, a Metropolitan Opera új produkciója ugyancsak zárójelbe tette a haláljelenetet a két tömegjelenet segítségével. A közönség (és a rendezők) hozzászóltak ahhoz, hogy mindkettőt előadják, és tökéletesen lehetségesnek tartják, hogy eltekintsünk a redundanciáktól és ellentmondásoktól.

És igazuk van! Bár a szerző nem így képzelte el, és látszólag nem hagyta jóvá (annak ellenére, hogy mindkét jelenet csak általa komponált anyagot tartalmaz), a darab így nagyszerűbb alkotás mindkét szerzői verziónál. Ha ez muzikológiai eretnenség, hozzuk ki belőle a lehető legtöbbet.⁴¹

És mégis: ha azt állítom, hogy a Borisz „túltelített” változata nagyszerűbb, mint a két szerzői verzió, elkerülhetetlenül felmerül a kérdés: milyen alapon nagyszerűbb? Ha a nagyságot modernista vagy akadémikus módon mérjük, a bel-

41 Van, aki már megtette. Válaszképpen a torinói programfüzetben megjelent esszémre, amelyből a jelen előadás központi gondolatát merítettem, egy felháborodott olasz blogger, akinek a felhasználói neve, Proslambanomenos, arra utal, hogy jól vagy egyenesen professzionális módon informált zenedudományi kérdésekben, a következő bejegyzést tette:

„Van legalábbis egy pont, amelyhez szilárdan ragaszkodnunk kell, nevezetesen Vaszilij és Kromi összeférhetlenségéhez. Az a technikai eljárás, amelyet Muszorgszkij a második változat megalkotásakor alkalmazott: nemcsak elhagyta a Vaszilijt, hanem megmentette belőle mindazt, ami hasznosnak tetszett (a Bolond epizódját) a Kromi megalkotása során. Ez pozitív bizonyítéka annak, hogy lehetetlen mindkét jelenetet megtartani. A dologban az a gyönyörű, hogy ezt a tényt – elméletben – elismerik olyan kiváló tudósok, mint Prof. Richard Taruskin, akinek a cikkével a Sala Regio programfüzete kezdődik. Kár, hogy a mi emberünk, mihelyt elismeri ennek a logikának az érvényességét, nem vesztegeti az időt, és kijelenti, hogy híve a két jelenet koegzisztenciájának. És miért? Mert a közönség így

ső egység vagy a forma eleganciája szemszögéből, akkor ez a verzió travesztia.⁴² Ha a nagyságot úgy mérjük, ahogy a közönség méri, nevezetesen azzal, hogy milyen hatást tesz ránk, akkor mestermű. A modernistáktól (és az akadémikus kritikusoktól, akik nagyjában-egészében helyből modernista elveket követnek), akik számára a művészet első számú alapelve az, hogy „a vevőnek soha sincs igaza”, nem várhatjuk el, hogy elfogadják a nagyság ilyesfajta definícióját, és pontosan ez az, amiben különbözöm tőlük (bár annak eldöntését, hogy ezt a különbséget premodernnek vagy posztmodernnek kell-e tekintenünk, szívesen hagyom másokra). Rokonszenvem, a közönség egyik tagjaként, a magamfajta felé irányul. Megakadályozza-e egy gonosz üzenet (mondjuk a sztálinizmus, amire már felhívtam a figyelmet, vagy Bach *János-passiójának* antiszemitizmusa, vagy Wagner német sovénizmusa) azt, hogy egy alkotás kivívja magának a remekmű státusát? Csak abban az esetben, ha létezne egy mindenkire nézve kötelező kritikai rendelet, amely kimondja, hogy a gonosz remekmű *contradictio in adjecto*, csak akkor kellene ezt az ellentmondást oly módon feloldani, hogy a művekről vagy bebizonyítjuk, hogy nem gonoszak, vagy bebizonyítjuk, hogy nem remekművek.

De ha preferenciám ellentmondani látszik is a zeneszerzőének, egy más értelemben szolidáris vagyok vele. Muszorgszkijnak a *Borisz Godunov* újrafogalmazása során bekövetkező látszólagos ideológiai és történeti színváltozása, mint kifejtetem, nem az operában ábrázolt események történelmi analízisére, hanem esztétikai és stilisztikai válságra vezethető vissza. Bármiféle politikai vagy ideológiai üzenet, amelyet Muszorgszkij kontrasztáló verziói alátámasztani látszanak, ily módon mellékterméke, nem pedig előfeltétele művészi teljesítményének. Számára a kromi csőcselék nem annyira a történelem szereplője volt, mint inkább zenedrámai eszköz (*prijem*, ahogy az orosz formalisták mondanák). Alkalmazásával nem a

szereti! Ennek a kijelentésnek a bizarrsága vetekszik a grandiozitásával. Mert ha ezt a logikát követjük, akkor, ha a közönségnek tetszik, a Beethoven-szimfóniák végtelen számú különféle verzióját adhatnánk elő, amelyeket a bonni zseni által hátrahagyott vázlatok, jegyzetek és elképzelések hegyéből állíthatunk össze. Micsoda hülyeség, az embernek tanszéke kell hogy legyen Berkeleyben ahhoz, hogy ilyesmikkel állhasson elő...” („Invece ci sarebbe un punto (almeno uno) da tenere ben fermo, poiché di una chiarezza incontestabile: l’incompatibilità fra SanBasilio e Kromy. Certificata proprio dal procedimento tecnico che Musorgski impiegò per costruire la sua seconda versione: eliminare SanBasilio e recuperare da esso ciò che gli tornava utile (la scenetta dell’Idiota) nella costruzione di Kromy. Ciò è la più chiara e convincente dimostrazione dell’impossibilità di coesistenza dei due quadri. E il bello è che – in teoria – ciò viene riconosciuto anche da eminenti studiosi. Come il prof. Richard Taruskin, un cui scritto apre il volumetto del programma di sala del Regio. Peccato che, subito dopo aver riconosciuto la validità dell’assunto logico, il nostro si affrettò a dichiararsi entusiasta della convivenza fra i due quadri. E in base a quale ragionamento? Che la cosa piace al pubblico! Grandiosa davvero, questa affermazione, pari alla sua bizzarra. Chè allora, visto che sicuramente al pubblico piacerebbero, si potrebbero presentare infinite versioni delle sinfonie di Beethoven, costruite recuperando la montagna di schizzi, appunti e idee che il genio di Bonn ci ha lasciato in eredità. Rob de matt, bisogna avere una cattedra a Berkeley per sfornare simili idee...”)
(<http://proslambanomenos.blogspot.com/2010/10/lurca-boris-torino.html>).

42 Így érveltem magam is, teljesen puritán módon, egy negyedszázaddal ezelőtt (*Muszorgsky versus Muszorgsky*, ld. a 14. lábjegyzetet), mielőtt meglett volna a bátorságom (és a biztonságos állásom) ahhoz, hogy a saját meggyőződésemet hangoztassam.

történelmi események valósághű ábrázolása volt a célja, hanem az, hogy „megvalósítsa a zenedráma drámai esszenciáját”, illetve hogy „nagyszerű történetet találjon ki”, ahogyan Rimszkij-Korszakov tette *A pszkovi lányban*. A cél az ábrázolás (vagy, Muszorgszkij szóhasználatával, a kitalálás) volt. A tömegek, a csőcselék, a nemzeti történészek pedig – eszközök.

Malina János fordítása

ABSTRACT

RICHARD TARUSKIN

CROWD, MOB, AND NATION IN BORIS GODUNOV

What Did Musorgsky Think, and Does It Matter?

When Musorgsky revised his opera *Boris Godunov* in 1871-72 as a condition for its eventual performance in 1874, he made many changes that went far beyond what the Imperial Theaters demanded of him. Among these changes was the composition of a crowd scene outside Moscow, in which the rebellious populace hails the Pretender, to replace a crowd scene at Red Square in which a submissive, hungry crowd beg Boris for bread. The original scene came, like the rest of the libretto, directly from Pushkin's eponymous play. The new scene reflected a new view of the historical events, and Musorgsky wrote his own text for it. The two scenes are ideologically at odds, particularly as regards their view of the Russian nation in relation to the Russian people. Moreover, the two scenes share the episode of the Holy Fool and the thieving boys, which Musorgsky transferred from the one score to the other. Obviously, Musorgsky regarded them as incompatible within a single production and thought he had made conflating them impossible. And yet, at the Bolshoy Theater in 1939, the two scenes were indeed played that way, inconsistencies and redundancies be damned. The Bolshoy production (which became widely known through recordings and film) might be written off, the way we tend to write off the art of the Stalinist era, as a politically motivated anomaly. But other productions, including one in San Francisco in 1992, and one that was mounted in 2010 at the Teatro Regio in Torino, have included both scenes without any such evident motivation, possibly because the Bolshoy production is now regarded by some as canonical. Is the historiographical contradiction involving our theme of Opera and Nation to be regarded as a blemish? If not, what considerations can be seen to outweigh it? Can Musorgsky's political ideas be deduced from the work in which we assume they are embodied? And if they can be, should they be regarded as an aspect of the work that performers need respect?

Richard Taruskin is Class of 1955 Professor of Music at the University of California at Berkeley, and the author of the *Oxford History of Western Music*. His publications on Russian music include monographs on Musorgsky and Stravinsky, and two collections of essays, *Defining Russia Musically* (1997) and *On Russian Music* (2009).

MŰHELYTANULMÁNY

Scholz Anna

ARTIKULÁCIÓ J. S. BACH HAT CSELLÓSZVITJÉBEN*

A források és a kritikai kiadások problematikája

2. rész

A közreadók döntései

A G-dúr Menuet I-hez hasonlóan a c-moll Sarabande (lásd az 1. kottát a 488–489. oldalon) is olyan tétel, melyben AMB és a két későbbi forrás ívei markánsan különböznek egymástól: C-ben és D-ben a páros kötések dominálnak, A-ban pedig az ütemek elején hosszabb, feltehetőleg négyhangos kötéseket látunk (B forrásban nem szerepel ez a tétel). A c-moll szvit azonban különleges helyzetben van a csellószvittek között, mivel ezt a művet Bach átírta lantra (g-moll szvit, BWV 995), és ennek a változatnak fennmaradt a szerzői kézírata (F).¹ Eppstein szerint – mivel átíratról van szó – ez az autográf csak „indirekt forrásértékkel” bír, mégis vitathatatlan, hogy a csellószvit másolatainak értelmezésekor a lantverzióban Bach által kiírt díszítések, további szólamok, ritmusvariánsok komoly segítséget nyújthatnak.²

Az artikulációs ívek mennyisége – a két hangszer artikulációs lehetőségeinek különbsége miatt – a lantszvitben a csellóváltozathoz képest igen csekély, de néhány esetben ezek az jelzések mégis fontos információval járulnak hozzá a csellószvit másolatainak megfejtéséhez. Ebben a Sarabande-ban például azt látjuk, hogy a lantszvit kézírata leginkább AMB másolatához hasonlít, C és D páros kötéseinek nincs benne nyoma. Ezenkívül a lantverzióban a két szólamra bontott lejegyzésmód sokat elárul az igen stilizált táncművet zenei tagolásáról. Érdekes, hogy a csellószvit forrásainak artikulációs ívei több helyen olyan hangokat is összekötnek, ame-

* A tanulmány 1. részét ld. *Magyar Zene* XLIX/3 (2011. aug.), 353.

1 F: Bibliothèque Royale Albert 1er, Brüsszel. Fonds Fétis 2910 (Ms. II 4085 Mus.). A lantverzió kottapírjának vízjelei megegyeznek AMB csellószvittekről készített másolatának vízjeleivel. Ebből arra lehet következtetni, hogy a két kézirat körülbelül ugyanabban az időben, 1727 és 1731 között készült. A lantszvit autográfiájában számos javítás arról tanúskodik, hogy Bach a csellószvitet ültette át lantra, vagyis, hogy a lantszvit a későbbi kompozíció. A javítások egy része például abból adódik, hogy a zeneszerző a c-moll csellószvit *scordatúra*s írásmódját g-mollba transzponálva, a cselló lehangolt a húrján megszólaló hangokat is véletlenül egy kvinttel feljebb írta, majd a hibás hangot egy szekundummal mélyebbre kellett javítania, általában a kottafej megnagyobbításával. Annak is többször szemtanúi lehetünk, hogy Bach valószínűleg a csellóverzió hangjait jegyezte le először a lantkottába, majd ezt megváltoztatva vagy törölve jutott el a lantváltozatban szereplő megoldáshoz (például a Gigue első ütemeiben).

2 NBA VI/2., 17.

lyek a lantverzióban külön szólamban szerepelnek. Ezt láthatjuk például a 11. és a 17. ütem végén, ahol azonban a csellóverzió hatalmas hangközugrást átfogó íve teljes legatót aligha eredményezhet, a kötés illúzióját csak a jól megzengetett basszushang által érhetjük el (ráadásul a lantváltozatban az alsó szólam hangjai nem nyolcadok, hanem mindig negyedek). Figyelemre méltó továbbá a lantverzió egyes ütemeiben az első nyolcad utáni szólamváltás (5., 6., 13., 14., 16. ütem), mely azért is szembetűnő, mivel a basszushangok egy oktávval mélyebben helyezkednek el. Ez a fajta tagolás a csellóverzió kézírataiban egyedül talán AMB-nél figyelhető meg (de nála is csak a 13–14. ütemben). A kiadásokban a közreadók a csellósztv megfelelő forrásait követik, és nem térnek ki a lantsztv sajátosságaira. A lantverzió bachi autográfjának jelentősége miatt azonban szerintem legalább a vitathatatlanul szerzői artikulációs megoldások említést érdemelnének a kritikai megjegyzések között.

A forrásokban a másolók változtatásai, javításai sokszor fontos kiegészítést jelentenek a kottaszöveg értelmezéséhez. A C-dúr Bourrée I. 21–22. ütemében (2. kotta a 491. oldalon) azt láthatjuk, hogy C forrás második másolója (mint fentebb említett-

A

C

1. kotta. c-moll Sarabande

F

Sarabande



A handwritten musical score for a piece titled "Sarabande". It consists of five staves of music. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The piece is written in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Beisswenger

A printed musical score for a piece titled "Beisswenger". It consists of four staves of music in bass clef. The key signature has two flats and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accidentals. Measure numbers 6, 12, and 17 are indicated at the start of their respective staves.

Leisinger

A printed musical score for a piece titled "Leisinger". It consists of four staves of music in bass clef. The key signature has two flats and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accidentals. Measure numbers 5, 11, and 16 are indicated at the start of their respective staves. A triple asterisk (***) is placed above the first measure of the first staff.

***) A: stets / always  bzw. / and  respectively

tem, a 12. ütem végéig más kezétől származik a kézirat) a valószínűleg elsőnek beírt, két nyolcadot összefogó kötések hármas kötéssé hosszabbítja meg. D forrás ugyanezen helyén, a három kötőív közül a másodikon szintén a hosszabbítás nyomait fedezhetjük fel. AMB kézírata ebben a két ütemben igen nehezen értelmezhető, és a két ütem között ráadásul sorváltás is található, mely nála – mint Beisswenger fent közölt hibajegyzékéből is kitűnik – az ütemeken átnyúló kötőívek esetén az ívek kettéosztását vagy kihagyását okozhatja. Kellner változata ezen a helyen a többi másolatétól eltérő, jól olvasható, egységes és a gyakorlatban is jól alkalmazható megoldást tartalmaz (minden négyes nyolcadcsoport első három hangját köti).

Természetesen sosem tudhatjuk biztosan, hogy a javításokra, változtatásokra miért került sor, azonban valószínűleg nem tévedünk, ha abból indulunk ki, hogy Bach korában ritkán fordulnak elő ütemrészekben vagy ütemvonalakon átnyúló ívek, és a másolók egy ilyen szokatlannak számító megoldást talán nehezebben tudtak értelmezni. Az is előfordulhatott persze, hogy mindkét későbbi másoló olyan mintapéldányból dolgozott, melyben szintén javítás szerepelt, és ezt másolta le szolgálai hűséggel.

A közreadók ezt a helyet a források sokfélesége ellenére meglepően egységesen dolgozzák fel. Eppstein és Beisswenger szerintem helyesen véli úgy, hogy „A” forrás mintapéldányában valószínűleg a C-ben és D-ben fennmaradt háromhangos kötés szerepelhetett, csak AMB ezt a korban különleges, ütemrészekben átnyúló formulát pontatlanul adja vissza. Így a csak AMB-n alapuló Beisswenger-kiadásba, valamint Eppstein I. szövegébe, mely A-t és B-t veszi figyelembe, olyan megoldás kerül, mely történetesen éppen a két későbbi forrásban látható. Érdekes, hogy Kellner teljesen plauzibilis (és a korban szokványosabb) verziója Eppsteinnél teljesen hiányzik, viszont különös módon éppen Vossnál jelenik meg. Valószínűnek tartom azonban, hogy ha Voss indoklást fűzött volna az ütemekhez, inkább AMB második, olvashatóbbik ívének analógián alapuló kiterjesztésére hivatkozott volna, mint B másolatra, hiszen kiadása elsősorban A-ra támaszkodik. A kiadásokban szereplő mindkét megoldás zenei és gyakorlati szempontból is megfelelő, hiszen a szekundlépések, illetve az akkordfelbontás szerepel egy ív alatt, és a súlyok lefelé vonásra esnek.

Az artikuláció mint a hangok tagolása, vagyis összetartozása és különállása nemcsak a kötőívek és staccato-jelek révén jelenhet meg a kottában, hanem az is sokat elárulhat, hogy mely hangok szerepelnek közös gerendán. A D-dúr Allemande (3. kotta a 492–493. oldalon) kézírataiban például a hangok gerendázása egybeesik a tétel 4/4-es alapülktetésével, mindössze két kivételtől eltekintve: a 15. és a 19. ütem első negyedén a másolók többsége kettébontja a gerendát.³

A kéziratokkal szemben a közreadók – Ulrich Leisingeren kívül – ettől némileg eltérő notációs megoldáshoz folyamodnak: az egy negyedre eső hangokat ugyan közös gerendán helyezik el, de a belső gerendarészeket nyolcadonként megszakítják. El-

3 A, C és D mindkét említett helyen kettébontja, B csak a 15. ütemben. A szvitek forrásaiban ez az Allemande a tempójelzéssel ellátott ritka tételek egyike: C és D forrásban *molto Adagio* feliratot, B-ben *Adagio* megjelölést kap.

A

15

22

B

18

C

20

D

20

Beisswenger

21

Voss

21

Eppstein I.

21

Leisinger

21

ismerem, hogy ez, különösen első olvasásra, áttekinthetőbb kottaképet eredményez, de összehatása mégis eltér a forrásokétól. Beisswenger, Voss, Eppstein és a Bärenreiter Urtext kiadás kottaképe egyrészt az összefogott negyedek helyett a szerintem kevésbé megfelelő nyolcados lüktetést közvetíti. Másrészt szerintem nem idegen a tétel franciás stílusától, hogy egyes díszítő futamokat, különösen azokat, amelyek például pontozott tizenhatod után következnek, kissé szabadon, a következő főhangra rávezetve adjunk elő. A nyolcadonként tagolt kottakép viszont ezt a zenei jellegzetességet sokkal kevésbé jeleníti meg, mint a kéziratok, és mint Leisinger megoldása.⁴

A hat szvit négy kéziratában mindössze két esetben fordul elő, hogy egy metrikai egységnél (vagyis négynél vagy hatnál) több tizenhatod kerül egy gerendára: a c-moll

The image displays two systems of handwritten musical notation for a piece titled '3. kotta. D-dúr Allemande'. System A consists of four staves labeled 1, 2', 5, and 7. The first staff begins with the word 'Allemande' written in cursive. System C consists of three staves labeled 1, 2, and 4'. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together, and includes various accidentals and dynamic markings such as 'p' and 'f'.

3. kotta. D-dúr Allemande

4 Figyelemreméltó, hogy a második ütem harmadik negyedéhez hasonló helyek (10. ü. első negyed, 11. ü. 4. negyed, 13. ü. 2. negyed, 15. ü. 1. negyed) AMB-nél (de majdnem mindegyik forrásban is) voltaképp helytelenül szerepelnek. Ezt a mai szemmel pontatlan kottaképet Leisinger, Voss és Beisswenger is a forrásokhoz hasonlóan adja vissza, de csak Beisswenger, Eppstein és a Bärenreiter-kiadás említi a kérdést kritikai megjegyzései között. A Bärenreiter értelmezése szerint ezeknél a negyedeknél a pontozás utáni három apró hang (hatvannegyed vagy százhuszonnyolcad) triolát jelent, és ezt minden esetben 3-as számmal jelzi is a kottaszövegben.

Beisswenger

Musical score for Beisswenger, measures 1-3. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of three staves. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second and third staves have a bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and a trill marked with [tr] in the second staff.

Leisinger

Molto adagio

Musical score for Leisinger, measures 1-3. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of three staves. The first staff has a bass clef. The music is marked 'Molto adagio'. It features a mix of eighth and sixteenth notes, with slurs and trills marked with tr in the first and second staves.

Bärenreiter Urtext

Musical score for Bärenreiter Urtext, measures 1-3b. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of three staves. The first staff has a treble clef. The second and third staves have a bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with slurs and trills marked with tr. The score includes various performance instructions such as 'B: -', 'E: -', 'B: tr', 'D: tr', 'C,E: tr', 'A: 3', 'B,C,D,E: 3', 'B,C,D: tr', and 'B: tr'. The third staff is labeled '3b'.

3. kotta (folytatás)

Prelúdium 23–24. ütemében (4a kotta) és az Esz-dúr Prelúdium 51. ütemében (4b kotta) a források túlnyomó többségében nyolc tizenhatod szerepel egy gerendán.⁵ A lejegyzésmód véleményem szerint nemcsak a nyolc-nyolc hang szoros zenei összetartozását jelzi, hanem további jelentést is hordoz. Mindkét tételben egy domináns megelőző, kadenciajellegű szakasról van szó, és a kotta összképe feltehetőleg ennek előadásmódját sugallja: kevesebb hangsúlyt és ennek eredményeként bizonyos fokú ritmikai szabadságot is.

Tekintve, hogy a források igen sok esetben különböznek egymástól, sajnálatosnak találok, hogy ez a másolatokban csaknem egységesen rögzített megoldás a csellóverzió egyik kritikai kiadásában sem jelenik meg. Mindkét említett területen mindegyik közreadó négyesével veszi a tizenhatodokat közös gerendára, így a kottaképből szerintem elvész a kéziratok által sugallt lendület. A kritikai megjegyzések között egyedül Leisinger említi a prelúdiumok különleges lejegyzésmódját.⁶

A két területet ezen túl még egy tény, mégpedig a lantszvit megfelelő szakaszának notációja is összekapcsolja (4c kotta). A lantverzió autográfjában ugyanis vára-

A

19'

23

B

22

C

20

23'

Eppstein I.

22

4a kotta. c-moll Prelúdium, 23–24. ütem

5 Egyedül B forrásból, az Esz-dúr Prelúdium esetén hiányoznak a hosszabb gerendák.

6 Leisinger, 21., 22.

A



B



C



D



Beisswenger



4b kotta. Esz-dúr Prelúdium, 51. ütem

F



4c kotta. g-moll lantszvit, Prelúdium, 23-24. ütem

kozásunkkal ellentétben nem a c-moll csellószvit nyolchangos kötőíveit láthatjuk, hanem az Esz-dúr Prelúdium igen hosszú, az egész zenei gondolatot egybefogó ívét. A két prelúdium ütemeit vizsgálva talán nem túlzás azt feltételezni, hogy egyazon szerzői szándék kétféle lejegyzéséről lehet szó: vagyis Bach az igen hosszú ívek leírásakor sem gondolt tagolatlan, artikulálatlan előadásmódra, csak az előadóra bízta a hangok megfelelő beosztásának megalkotását. A túl sok hangsúly elkerülésére, a túlzottan elaprózott tagolás helytelenségére pedig a tizenhatodik nyolcas gerendázásával is felhívta a figyelmet a csellóverzióban (a lantszvitből hiányzik ez a speciális megoldás). Ezek a hosszú ívek tehát inkább a zenei összetartozást jelölik, semmint a gyakorlatba közvetlenül és kötelezően átvihető artikulációt; azonban az sem zárható ki, hogy az ívek szó szerinti eljátszása is lehet akár stílusos megoldás. Azt is elképzelhetőnek tartom, hogy az Esz-dúr Prelúdiumban B forrás ívének első megszakítása talán a lehetséges vonóváltások közül az egyiket jeleníti meg (a második megszakítást valószínűleg csak a sorváltás okozza).

A közreadók az Esz-dúr Prelúdium esetében a megszakítás nélküli, hosszú ívet közlik, a c-moll Prelúdiumnál pedig a nyolchangos íveket.⁷ A két lejegyzésmód valószínű rokonsága miatt ez azt jelenti, hogy az Esz-dúr Prelúdium 49–51. ütemében a közreadók tulajdonképp nem kész vonást közölnek kiadásukban, hanem olyan artikulációs jeleket, melyek kidolgozása az előadóra vár.

A kritikai kiadásokat a gyakorló csellista szemével nézve nem nehéz észrevenni, hogy a közreadók artikulációs ívei, ha vonásként értelmezzük őket, sokszor szembekerülnek azzal a korban általánosan érvényes konvencióval, hogy a súlyos hangokat lefelé vonásra szokás játszani (ez a már említett *Abstrichregel*). Gondolhatnánk természetesen, hogy ezek a korban szokatlan vonások magától a szerzőtől erednek. Ám Georg von Dadelsen, a bachi artikuláció egyik legnevesebb kutatója a szólóhegedűre írott Bach-művek autográfja kapcsán megállapította, hogy „összhangban van egymással a szándékos, azaz a motívumokkal szorosan összekapcsolódó artikuláció, valamint a folyamatos vonóvezetés követelménye, mely egyszersmind a lefelé vonással kiemeli az ütemsúlyokat. Ez különösen igaz a gyors tételek esetén...”⁸ Vagyis a nagy gondal készített Bach-autográf tanúsága szerint az artikuláció mindig szervesen kapcsolódik a zenéhez, a motívumokhoz, de egyben a gyakorlati szempontoknak is maradéktalanul megfelel. Igen nagy valószínűséggel tehát a csellószvitekben sem kell olyan technikai megoldásokat alkalmaznunk, melyek a hangszerjáték korabeli konvencióinak, például a lefelé vonás szabályának radikálisan ellentmondanak.

Azt gondolom például, hogy a d-moll Allemande második ütemében szereplő akkordot (de valószínűleg már az ütem elejét is) kézenfekvő lefelé játszani (5. kotta). Viszont Voss és Eppstein I. szövegének artikulációs íveit lejátszva az akkord éppen

7 A c-moll Prelúdium esetén Beisswenger és Voss csak az AMB-nél megtalálható ívekre szorítkozik.

8 „Intendierte, das heisst mit den Motiven fest verbundene Artikulation und die Erfordernisse einer geläufigen Bogenführung, die im Abstrich zugleich die Taktschwerpunkte markiert, stimmen miteinander überein. Das gilt besonders für die schnellen Sätze...” G. Dadelsen: „Die Crux der Nebensache. Editorische und praktische Bemerkungen zu Bachs Artikulation.” *Bach Jahrbuch*, lxiv. (1978), 105.

A



B



C



D



Beisswenger



Voss



Eppstein I.



Eppstein II.



Leisinger



5. kotta. d-moll Allemande

felfelé vonásra esik. Beisswenger valószínűleg éppen a kívánt lefelé vonás miatt egészíti ki szaggatott ívvel az első ütem jelzéseit, és Ginzel is hasonlóan jár el instruktív kiadásában.⁹

Azt látjuk tehát, hogy a közreadók által kialakított kottakép ezen a helyen (és sok más hasonló esetben) nem játszható el közvetlenül, csak bizonyos kiegészítések után. Ilyen helyzetek azért állhatnak elő, mert a közreadók elsődleges célja a forrásokban, a források másolói számára mintaként szolgált kéziratokban, illetve amennyire lehetséges, az elveszett bachi autográfban lévő artikulációs jelek rekonstruálása. Tehát nem törekszenek részletesen kidolgozott artikulációs rendszer, azonnal alkalmazható vonás kialakítására. Ezért is jöhetett létre a Henle kiadványában az a tulajdonképp paradox megoldás, hogy Voss kritikai igénnyel létrehozott kottaszövegét a gyakorlat számára Ginzel kiegészíti, kidolgozza.

Ez a jelenség a forrásokra nézve is kérdéseket vet fel. Hogyan lehetséges, hogy a különös gonddal, valószínűleg a hegedűszólóra írott darabokhoz hasonló részletességgel kidolgozott bachi autográf rekonstrukciója során mégis hiányos kottakép jön létre? Természetesen nem lehetetlen, hogy a másolók által közvetített kottaszöveg hiányosan adja vissza az eredeti kottakép artikulációs jeleit. De az is előfordulhat, hogy a két korábbi forrás íveit már a 18. században sem érezték teljesnek, és részletesebben kidolgozták az artikulációt – ezt a verziót láthatjuk talán a két későbbi másolatban? Ma már nem tudunk megbizonyosodni afelől, hogy – mint Leisinger feltételezi – a két későbbi forrás valóban Bach elgondolását tükrözi-e. Azonban nem fér kétség ahhoz, hogy az A-t és/vagy B-t alapul vevő közreadások (Beisswenger, Voss, Eppstein I.) artikulációja kevésbé kidolgozott, mint a C-t és D-t feldolgozóké (Leisinger, Eppstein II.). És valószínűleg 18. századi szemmel nézve sem tekinthető helytelennek a korábbi források, illetve az ezek alapján készült kiadások artikulációs jeleinek a kiegészítése.

Eddigi példáinkból és a kiadások kritikai megjegyzéseiből is kiderül, hogy a közreadók sokszor egy vagy több jól olvasható motívum artikulációját ültetik át a zeneileg hasonló, ám rosszul olvasható vagy hiányosan lejegyzett részekre. Lehetetlen azonban egyezsége jutni, hogy egy-egy ütem transzponált változatát vagy díszített,

9 A csellószyvitek „itáliai stílusú,” azaz a lefelé vonás szabályától mentes vonozását helyesnek tartó Anner Bylsma javasolt artikulációját alább láthatjuk. (A. Bylsma: *Bach, The Fencing Master*, Basel: Bylsma Fencing Mail, 1998, 58.) Bylsma kiadványa, noha nélkülözi a tudományos alaposágot, hatalmas előadói tapasztalatát összegzi, mely széles körben ismert hangfelvételei fényében különösen figyelemre méltó. Meg kell azonban jegyezni, hogy Bylsma kötetében az artikulációról tett általános meglátások és a javasolt konkrét megoldások is a legtöbb közreadott kottától (így az általam tárgyalt kiadásoktól is) és a téma jeles szakértőinek véleményétől is gyökeresen különböznek.



netán variált ismétlését mikor tekintjük „hasonlónak,” és mikor nem. Sőt, felmerül az a lehetőség is, hogy Bach szándékosan artikulál rokon motívumokat különbözőképpen. A Bach-kéziratok és -művek alapos ismerői, az artikuláció témájában jelentős szakmunkák szerzői – a már idézett Georg von Dadelsen, illetve John Butt és Josef Fuchs – arra a következtetésre jutottak, hogy az artikuláció variálása átfogó mértékben sosem jellemző Bachra.¹⁰ Mint John Butt fogalmaz: a kéziratokból kiolvasható, hogy „Bach igenis törekedett a jelek következetességére. A következetes jelölések hatalmas túlsúlyban vannak a következetlenekhez képest.”¹¹ A közreadók részéről tehát az analóg részek artikulációjának bizonyos fokú egységesítése valóban jogos, viszont nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy az ilyen indokok bevonásával meghozott döntéseik minden esetben szükségszerűen szubjektívek.

Tekintsünk most át egy olyan tételt, melyben az analógián alapuló artikulációválasztás különösen nagy szerepet kap, mivel egy bizonyos motívumtípus vezérfonalként az egész tételen végighúzódik. A d-moll Prelúdiumnak arra a motívumára gondolok, mely rögtön a tétel első ütemében megjelenik, és fő jellemzője a második ütésen tetőző, kupolás dallamvonal. Ez a motívumtípus a tétel 63 üteméből 18-ban világosan jelen van: 1., 2., 3., 5., 7., 9., 10.* , 13., 15., 18., 19., 20., 25., 40., 42., 50., 55.* , 56.* ütem.¹²

A motívumtípus megkülönböztető jegye tehát az, hogy az ütem első negyedének dallamvonala felfelé ível, és az ütem legmagasabb hangja a második negyed elejére esik. A csúcsponttól való leereszkedés a második és harmadik negyeden nagymértékben variálódik, tehát az artikuláció kidolgozásakor a kiemelt ütemek témafejszerűen hasonló eleje érdemel elsősorban figyelmet. Mivel artikulációs szempontból fontos tényező a pontos ritmus, hozzá kell tennünk, hogy az ütemek közül négyben (1., 13., 40., 42.) az első ütésen két nyolcad, a többiben négy tizenhatod található.

A nyolcadokkal kezdődő ütemek esetében nem jelent problémát az artikuláció: a két nyolcadot kézenfekvő külön vonóval játszani, mint ahogy ezt a forrásokban és a modern kiadásokban is látjuk. De milyen artikulációs lehetőségekkel számoljunk a tizenhatodokkal kezdődő ütemekben? 1.) Páros kötés (2+2) egyetlenegyszer sem szerepel a forrásokban, ezért ezt a lehetőséget nem tartom elképzelhetőnek. 2.) A négy tizenhatod külön játsszása alkalmazható, de ez sem igazán valószínű eset, mivel a négy forrásban található összesen 56 ilyen ütem közül mindössze tíz szerepel kötőív nélkül. 3.) Kevésbé tartom elfogadhatónak azt a lehetőséget is, hogy két tizenhatodot kötve, kettőt pedig külön játsszunk – a forrásokban sincs erre utalás. 4.) Ha a négy tizenhatodot egy vonóra játsszuk, akkor ugyan az ütem ele-

10 Joseph R. Fuchs: *Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Johann Sebastian Bach*. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler Verlag, 1985; John A. Butt: *Bach Interpretation. Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

11 „Bach did aim at consistency of markings. The consistencies vastly outweigh the inconsistencies.” Butt: i. m. 131.

12 A felsorolt ütemek közül a dőlten szedettek azonos ritmusúak, a csillaggal jelölteket pedig a csoport távolabbi rokonának érzem. Még távolabbi a kapcsolata a többivel, ezért a felsorolásban nem kap helyet a 33–36. ütem, melyek említését csak a második ütés mint dallami csúcspont felé törekvő első négy tizenhatod indokolja. A kiemelt ütemek teljes forrásanyagát ld. az 1. táblázatban.

je és a második ütés különböző vonásirányba fog esni, de a forrásokból kiolvasható effajta szándék (D forrásban például ez az uralkodó jelölés). 5.) A 3+1-es vonás a legtöbb esetben szerintem azért nem a legmegfelelőbb, mert ezzel a rávezetés a második negyedre nem adódik teljesen természetesen, és a forrásokban is igen ritka a világosan erre utaló jelölés (talán A: 18., 20. C: 15., D: 20.). 6.) A második negyedre való dinamikai és gesztusbeli rávezetés sokkal jobban adja magát az 1+3-as vonással, amely A, B és C forrásban nagy számban megtalálható. Személy szerint gyakorlati és zenei előnyei, valamint a forrásokban való jelenléte miatt a tizennégy ütem többségében ezt a vonást, az 1+3-as kötést választanám. Mindazonáltal nem tartom lehetetlennek a váltakozást a négyes kötéssel és talán a külön játszott négy tizenhatossal sem, a 15. ütemben pedig valószínűleg a 3+1-es artikuláció a legmegfelelőbb a hangközök miatt.

A közreadók az analógián alapuló egységesítés különböző fokai mellett döntenek. Eppstein mindkét szövegében az összes esetben az 1+3-as kötést javasolja, de a jegyzetekben felveti, hogy a játékos választhat más megoldást is.¹³ Az 1+3-as megoldás mellett foglal állást Voss is, de kevésbé mereven: a 18–20. ütemben AMB jelöléseiből kiindulva 3+1-es kötést javasol (a 19. ütem íve, melyet feltehetőleg az analógia alapján pótol, természetesen zárójelbe kerül). Érdekes, hogy e tétel esetén a különböző források alapján dolgozó Leisinger és Beisswenger azonos álláspontra jut: mindketten a négy tizenhatod kötését javasolják kiadásukban. Leisinger nyilván a jól olvasható, egyértelműen így kötő D forrásból indul ki, Beisswenger pedig – számomra nem teljesen érthető módon – AMB igen homályos íveiből olvassa ki ezt a verziót. A jegyzetekben csupán az azonos ritmusú ütemek (a fenti felsorolásban dőlten szedve) analógiáját állapítja meg, és szükséztől indoklása szerint az ilyen ívek dominálnak az ütemek elején.¹⁴ Az értékelés teljességéhez hozzátartozik, hogy Leisinger és Beisswenger nem egységesítenek olyan mértékben, mint Eppstein. A 10., 25. és 50. ütemben például eltér megoldásuk: a 10.-ben Beisswenger, a 25.-ben Leisinger tér át az Eppstein által favorizált 1+3-as kötésre, az 55–56. ütemben pedig mindketten (az előző ütemre rákötött egy tizenhatod miatt) 1+3-as kötés mellett döntenek.

A közreadott kották sokfélesége mellett ebből a példából az is kitűnik, hogy a források változatossága egyik kiadásban sem jelenik meg teljes mértékben. Mind egyik kiadás egységesebb, mint bármelyik forrás, és a kiadásokból legtöbbször egyes ívek esetén egyáltalán nem lehet arra következtetni, hogy mi állt ott valójában a kéziratokban. A tárgyalt ütemekben a közreadók (részben feltételezett, részben általuk dokumentált) módszerével nagy vonalakban egyetértek, hiszen nem gondolom, hogy a bachi vonás annyira változatos, „következetlen” volna, mint ahogy azt

13 NBA VI/2., 46. Eppstein jegyzetei szerint csak az azonos ritmusú kilenc ütemet egységesíti, kifejezetten az analógia miatt, de az általam hasonlónak tekintett további öt ütemben is ugyanazt a vonást (1+3) javasolja. Ezenkívül források értelmezésének nehézségére utalva azt is kijelenti, hogy „[n]em tudjuk, hogy az autográfban melyik kötés szerepelt, illetve hogy ott az artikuláció tényleg egységes volt-e.” Szerinte a három elfogadható artikulációs variáns az 1+3-as, a 3+1-es és a négyhangos kötés.

14 Beisswenger, 83.

az egyes forrásokban láthatjuk. Azonban Eppstein teljes uniformizálását túlzottnak érzem; Beisswengernél pedig a forrás és az abból kiolvasott és a kottába majdnem teljesen egységesen beírt vonás közti kapcsolatot nem látom tisztán (lásd az 1. táblázatot az 502. oldalon).¹⁵

Konklúzió

Nem gondolom, hogy a néhány bemutatott példa alapján kimerítően választ tudunk adni második kiinduló kérdésünkre, hogy hogyan lehetséges a kritikai kiadások, illetve egyes megoldásaik közül jól választani. Sőt, reményeim szerint példám inkább további kérdések feltevésére és még számos összehasonlítás elvégzésére ösztönöznek. Annyit azonban sikerült talán érzékeltetnem, hogy a csellószvittek artikulációja esetében még a legkritikusabb, legtárgyilagósbab közreadó sem maradhat igazán háttérben, döntései a források minőségéből adódóan szükségszerűen igen szubjektívek. A közreadók beavatkozása talán – a másolatok tisztább kottaképéből adódóan – a C és D források alapján készült kottaszövegeknél (Leisinger, Eppstein II.), illetve Beisswenger kizárólag AMB másolatát feldolgozó kiadásában a legkisebb. Eppstein I. szövege és Voss kiadása esetében a beavatkozás mértéke jóval nagyobb, mivel – mint alapelveikben megfogalmazzák – több, egymástól különböző, ráadásul rosszul olvasható kézirat montírozásával, kiegészítésével hoznak létre egy ilyen formában sosem létezett szöveget.

A Bärenreiter Urtext a csellószvittek forráshelyzete által felvetett problémára más választ ad, mint a többi kiadás. Mintegy újraértelmezve az előadók és a kiadások viszonyát a fő problémát jelentő artikulációs íveket egyáltalán nem szerepeltetik a kiadásban; az előadó magukból a forrásokból kiindulva alakíthatja ki saját megoldását. A forráshelyzet bonyolultsága miatt szerintem a közreadók döntése nagyon is indokolt, és egy limitált (tájékozott, magasan képzett) felhasználói kör számára mással nem pótolható módon hasznos is.

A másik négy kritikai kiadás is átlagon felüli befektetést kíván az előadóktól: mint láthattuk, nem elég a kiadásokba került kötőíveket kész „vonásként” értelmezni, hanem elengedhetetlenül fontos a jelzések háttérrel is tisztában lenni, sőt helyenként akár önálló megoldások, kiegészítések is szükségesek. Éppen az első bemutatott példánk, a G-dúr Menuet I. kapcsán Eppstein a jegyzeteiben kijelenti, hogy megkísérel mindkét forráscsoportból következetes kottaszövegeket létrehozni, ám nyomatékosan kiemeli azt is, hogy „más artikulációs megoldások is lehetségesek, és a játékos maga is kísérletezhet velük.”¹⁶ Ha viszont az igényes előadó számára megkerülhetetlen a kísérletezés, a háttérismeret és a forrásokkal való összevetés, akkor már éppenséggel a Bärenreiter Urtext által vázolt utat követi, és a többi kritikai ki-

15 A d-moll Prelúdiumban az imént tárgyalt ütemeken kívül természetesen számos zenei párhuzam, szekvencia található, melyek artikulációs vizsgálata legalább ennyire érdekes és fontos (például: 14., 16. ü.; 21., 22. ü.; 26–29. ü.; 33–36. ü.; 45–47. ü.; 49., 53. ü.).

16 „...sei ausdrücklich betont, dass auch andere Lösungen möglich sind und dass der Spieler selbst experimentieren möge.” NBA VI/2., 42.

	A	B	C	D
1.				
2.				
3.				
5.				
7.				
9.				
10. *				
13.				
15.				
18.				
19.				
20.				
25.				
40.				
42.				
50.				
55. *				
56. *				

1. táblázat. A d-moll Prelúdium. A tárgyaló motívum típus előfordulásai a négy kéziratban.

adás csak annyiban lehet fontos számára, hogy egy Bach-kéziratokban járatos, felkészült zenetudós figyelemreméltó véleményét tudhatja meg belőlük. A kevésbé tájékozott felhasználók, például műkedvelő csellisták vagy fiatal növendékek részére pedig egy nehezen használható kritikai kiadásnál sokkal célszerűbb lehet egy korabeli előadói gyakorlaton alapuló instruktív kiadás tanulmányozása.

ABSTRACT

ANNA SCHOLZ

ARTICULATION IN BACH'S SIX SUITES FOR SOLO CELLO

Problems of the Sources and the Critical Editions

In 2000 four critical, urtext editions of the Bach Cello Suites were published: Egon Voss/Henle, Kirsten Beisswenger/Breitkopf, Ulrich Leisinger/Wiener Urtext, and Bettina Schwemer-Douglas Woodfull-Harris/Bärenreiter. Comparing them to each other and to the volumes of the Neue Bach Ausgabe (Hans Eppstein, 1988/91) it is very easy to discover the numerous and significant differences in the articulation marks. What causes the differences? And how is it possible to make a well-informed decision between the editions?

No autograph manuscript of the compositions survives, and the editors differ in their judgement of the importance of the four extant copies (by Anna Magdalena Bach, Johann Peter Kellner and by two anonymous copyists from the second half of the 18th century). This results in differing editorial principles: Voss and Beisswenger base their edition on AMB's copy, Leisinger on the two later manuscripts, while Eppstein prepares two texts: one based on the two earlier, the other on the later copies. But even the editions prepared based on mainly similar principles are not nearly identical: this is explained by the often very ambiguous articulation marks of the sources.

The editors for Bärenreiter give a radically different answer to the questions raised by the extant sources of the pieces: they decided to omit articulation marks entirely from their edition; users and performers are thus called upon to create their own version by studying the attached facsimiles. By examining a number of examples from the editions and the sources in detail, the article shows several types of problems encountered in the manuscripts and evaluates the answers given by the editors. The article is a summary of Anna Scholz's DLA dissertation (Budapest, 2008).

Anna Scholz studied cello at the Oberlin Conservatory (USA), and in the class of Tamás Koó at the Franz Liszt Academy (Budapest). In the latter institution, she studied musicology as well, and received a DLA degree in cello in 2008. Since 2003 she has been a member of the Hungarian State Opera Orchestra. She pursues a strong interest in historical performance: she started playing baroque cello with Catharina Meints at the Oberlin Conservatory and in 2006 she continued these studies with Herwig Tachezi in Vienna. Since 2003 she has been an active member of the Orfeo Orchestra, an ensemble that plays period instruments. She is the author of numerous CD-booklets for Hungaroton Label's „First Recording” series.

RECENZIO

Berlász Melinda:

MONOGRÁFIA AZ UGRÓS TÁNCOK DALLAMAIRÓL

*Paksa Katalin: Az ugrós táncok zenéje. Népzene-történeti áttekintés
Budapest: Zenetudományi Intézet – L'Harmattan, 2010*

A népzene-tudomány és a néptánc-tudomány együttműködésének figyelmet keltő új teljesítménye Paksa Katalin dallamtörténeti munkája az ugrós táncok zenéjének sajátosságairól. A Kárpát-medence egyik igen széles földrajzi elterjedtséggel, történeti múlttal és változatgazdagsággal rendelkező tánc típusának néptánc-tudományi vizsgálata már évtizedek óta foglalkoztatta a szaktudományt, azonban a tánczenei dallamok stiláris, tipológiai sajátosságainak és történeti összefüggéseinek kérdéskörére elsőként a jelen munka szerzője adott átfogó szemléletű, tudományos választ.

E nagyszabású, tartalmában és módszertanában is újdonságot teremtő monográfia teljesítette az ugrós tánczenével összefüggő dallamanyag stiláris elemzését, tipológiájának kidolgozását. A szerző, aki munkássága legjelentősebb publikációiban a magyar népzene történeti és stiláris alapkérdéseit vizsgálta, jelen munkájában is a történetiség és a dallamkutatás specifikus megközelítésével foglalkozott: széles körű forráskutatásainak eredményeként az ugrós táncdallamokat beillesztette a magyar népzene stílusrendjébe. Mintegy nyolcvan dallamtípus ugróstánc-kapcsolatát ismerte fel, amely eredmény a maga számszerű előzményeit tekintve közel háromszorosa annak a korábbi tudományos koncepciónak, amelyről Martin György hagyatékának vonatkozó feljegyzései tanúskodnak. Paksa Katalin eredményeinek számbavételekor a feltárt ismeretek újdonsága és aránya csupán a példa szintjén jelzi a népzene- és néptánc-hagyomány dallamtörténeti összefüggéseit. A mű tágabb értelemben vett tudománytörténeti jelentősége – túllépve a feltárt ismeretek közvetlen értékén – abban is megmutatkozik, hogy két önálló kutatásterület – a népzene-tudomány és a néptánc-tudomány – elméleti kapcsolatrendszerét a dallamtörténeti vizsgálatok terén bizonyossággá tette.

Kötetünknek az előkészületben lévő néptánc-kiadványokkal való kapcsolatáról Felföldi László előszava nyújt részletes tájékoztatást, melyből kiviláglik, hogy Paksa monográfiája egy három kötetre tervezett tánc-történeti sorozat első kötete, amely a maga tartalmi sajátossága által két további ugróstánc-kiadvány tematikáját is körvonalazza. Eszerint a háromkötetes forráskiadvány-sorozat egy táncpéldatárat közlő második, és egy táncokat közreadó harmadik kötettel válik majd teljessé. A könyv belső címlapján az is tudomásul szolgál, hogy e tánc-történeti forráskiadványok mindegyike *Az európai régi táncréteg* című átfogó tartalmú sorozat

körébe tartozik, melynek fent említett háromkötetes kiadványcsoportját *Ugrós monográfiákként* tartják számon.

A dallamtörténeti munka elrendezése, tartalmi felosztása világos, a használhatóság és az áttekinthetőség szempontjait követte. A kötet törzssanyagát alkotó dallamközlő rész, amely hét fejezetben mutatja be az ugróstánc-zene dallamtípusait és stílusait, egyre mélyülő, elemző szemléletmódot alkalmazva ismerteti a népzenei stílusok, típuscsaládok, dallamtípusok és egyes dallamok sajátosságait. A hét fejezet felsorolása követhetővé teszi az ugróstánc-dallamok történeti korszakait, stílárís csoportjait: 1. Az ereszkedő pentaton stílus és dallamköre, 2. Sirató stílusú dalok, 3. A Rákóczi és Tyukodi dallamcsalád, 4. Dúr jellegű, nyugat-európai eredetű dallamok, 5. Dallamok a népdal és mődal határán, 6. Népies mődalok, 7. Új stílusú dalok. A közzétett ugrós dallamok általános jellemzéseként a szerzői tanulmány megállapítását idézzük: többségük „vokális alapú, és lazán kapcsolódik táncalkalmakhoz. Énekes előadásban – egyénileg és közösségben – bármikor megszólalhatnak. Egyes tájakon a tánc elnevezését egyenesen a dalszövegből vette, amit a táncosok számára az ének nélküli instrumentális előadás is egyértelműen földéz.” (19.) A „tánczenét is 'tarka, szinte áttekinthetetlen szövevény'-ként jellemezhetjük, hiszen [...] bármilyen nyolcadmozgású, 2/4-es ütemű, negyed = 120 körüli tempójú, esztammal (esetleg gyors düvővel) kísért dallam megfelel ugrós táncolásához [...] A tánc- és zenei egységek illeszkedése általában alkalomszerű, illetőleg egy-egy dallam terjedelmének megfelelő [...] Kapcsolatukban „mégis megfigyelhetők bizonyos tendenciák és arányok, sőt történeti párhuzamosságok is, amelyek sokat elárulnak a tánc- és zenei hagyomány életéről. Ezért az ugrós táncok zenéjének vizsgálata során nem elégedhettünk meg a dallamok egyszerű áttekintésével, nem pusztán katalógust készítettünk, hanem a dallamokat stílárís és történeti összefüggésben vizsgáljuk.” (21.)

A dallamtár kialakítását szerteágazó, hosszás kutatómunka előzte meg, amely többnyire hangfelvételekre és helyszíni lejegyzésekre támaszkodott. A tánc kapcsolatra főként az adatközlők nyilatkozataiból következtetett a szerző. A rendelkezésre álló források alkalmasságáról szóló szerzői tájékoztatás arra is kitért, hogy a téma leghitelesebb forrásának vélt táncfilm anyag számos körülmény miatt a jelen munka gyakorlatában csak kis hányadában volt használható.

A *Tánc és zene* című bevezető tanulmányban Paksa Katalin a népzene tudomány és néptánc tudomány vizsgálati tárgyának és szempontjainak különbözőségét, illetve egymást kiegészítő sajátosságait kísérte nyomon, és elmélyült figyelmet szentelt mindazon kiadványoknak és publikációknak, melyek tartalmi, módszertani előzményül szolgálhattak készülő munkájához. A legközvetlenebb példának Martin György *Magyar tánc típusok és táncdialektusok* című, összefoglaló művét (1970) tekintette, különösen az annak tánczenei példatárában közzétett „ugrós karakterű” kísérő dallamokat. További, módszertani útmutatásként utalt még Martin Györgynek mintegy fél évszázaddal korábban készült, ugrós dallamokra vonatkozó kéziratára is, különösen a zenei stílusok szerinti csoportosításra. (Martin régi és új stílusú dallamokat, illetve népies mődalhoz kapcsolódó zenét különböztetett meg.) Az ugróstánc-dallamokat a típusvizsgálatot alátámasztó legfontosabb

népzenei kiadványokkal – *A Magyar Népzene Tára* Dallamtípusok című köteteivel,¹ a *Típuskatalógussal*² és a *Népzenei típusrenddel*³ – egybevetve vizsgálta a szerző.

A közzétett dallamok kottáinak kiválasztásakor számos tartalmi szempont érvényesült. A szerző többek között figyelmet fordított a gyakorlatban élő *táncnevek* sokféleségének bemutatására, és kellően hangsúlyozta a különféle *táncdialektusok* képviselését is.⁴ A variálás lehetőségeit jól tükröző előadásmódok (énekelt, dúdolt, hangszeren játszott) összehasonlításával is foglalkozott, és a hangszeres kották instrumentális cifrázatainak bemutatásánál az élő népzenei gyakorlat kiegészítéseként történeti források példáira is hivatkozott. Mindezen szempontok érvényesítése mellett a kottás közlésekben sikeresen alakította ki a tárgyához szükséges részletességi szintet, és választotta ki a típusok jellemzéséhez szükséges megfelelő mennyiségű dallamot.

A több mint 200 oldalnyi dallamközlést követően a feltárt ismeretek összefoglalását adja a *Dialektus-vonások, metrikai jegyek* című zárófejezet. Az ugrós táncok földrajzi elterjedtségét tekintve Paksa megállapította, hogy a dallamanyag a nyugati dialektusban (Somogy, Zala, Baranya, Nyugat-Tolna, Szlavónia) a leggazdagabb és a legváltozatosabb, főként a régi, pentaton dallamok tekintetében, de a többi népzenei stílus képviselésében is. Hasonló stílárius változatosságot mutatott be a Duna mentén is (Sárköz, Mezőföld, Bácskai Duna-mente), ahol a műdalok és az új stílusú dalok némiképp gyakoribbak. A nyugat-dunántúli megyékben és a Felföld nyugati részén a régi dalok mellett meghatározó szerepet betöltő dúr jellegű dalokra hívta fel a figyelmet. Megállapította ugyanakkor, hogy a tiszai dialektusban az ugrós táncok aránya tánc történeti okokból nem közelíti meg a már említett dialektusokét. Az erdélyi dialektus további, történetileg-zeneileg differenciált képet mutat az ugrós dallamok tekintetében. Ehhez a földrajzi összképhez nyújt élményszerű mellékletet a kötethez csatolt CD zenei anyaga, amely a földrajzi elterjedtséget és a tájakhoz tartozó hangszeres előadásmódokat is jellemzően szemlélteti.

Nem lehet kellően hangsúlyozni a kötet koncepcióját kialakító szerzői igényeséget, amely nem elégedett meg a népzenei-néptánc tudományi könyv magyar nyelvű közlésével, hanem lehetőség szerint a tudományos fejezeteket és megállapításokat – Pokoly Judit fordításában – angol nyelven is közzétette.

A Bibliográfiát követő terjedelmes Függelék is a téma iránti tudományos elkötelezettségre utal. A kötet filológiai kiegészítését szolgálja egy táncjegyzék és egy szakbibliográfia, mely a nyomtatásban megjelent ugrós táncdallamokról ad számot Vavrincez András összeállításában. A mintegy 1200 kottát ismertető leírás az

1 *A Magyar Népzene Tára* VI–XII. kötetek. Budapest, Akadémiai Kiadó, Balassi Kiadó, 1973–2011.

2 Dobszay László–Szendrei Janka: *A magyar népdaltípusok katalógusa – stílusuk szerint rendezve*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988.

3 Népzenei gyűjtemény a Zenetudományi Intézet Népzenei Osztályán, amely mintegy 180.000 dallamot foglal magában.

4 A dallamok zenei tulajdonságainak nyomon követését szolgálják a Függelékben közzétett különféle szempontú mutatók.

1935–2005-ig terjedő időszak kiadványai alapján készült, kétéves filológiai kutatómunka eredményeként. A Függelékben közölt hat zenei szempontú mutatón kívül szövegmutató, táncnévmutató (Pálffy Gyula munkája), helynévmutató, térkép és a táncdialektusok mutatója zárja a kötetet. A gazdag, élménytadó fényképanyag a jeles munka méltó kiegészítése. A példamutató elődök (Martin György, Pesovár Ernő), a népzene- és néptáncutató kollegák (Olsvai Imre, Bereczky János, Pálffy Gyula és Szőkéné Károlyi Annamária) is hozzájárultak a mintaszerű kiadvány tudományos érdemeihez.

Több évtizedes tudományos tapasztalatának eredményeként Paksa Katalin monográfiája az ugrós táncok dallamtörténeti ismeretével gazdagította a néptáncirodalmat.