

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 5 VIKÁRIUS LÁSZLÓ
Ecce nomen domini és Isti sunt due olive
Stílus és szimbolika Guillaume Du Fay két „koronázási” motettájában
- 29 *Ecce nomen domini and Isti sunt due olive*
Questions of Style and Symbolism
in Du Fay’s Two „Coronation” Motets (Abstract)
- 30 FARKAS ZOLTÁN
 A toposztól a stílusig: a 18. századi kismesterek
 zenéjének elemzése – tanulságokkal
 2. rész
- 55 SOMFAI LÁSZLÓ
 Kritikai kiadás – megjegyzésekkel az előadónak
- 78 *Critical Edition with Notes for the Performer (Abstract)*
- 79 KUSZ VERONIKA
 Egy különös darab: Dohnányi *Burlettája*
- 90 *A Singular Piece: Dohnányi’s Burletta (Abstract)*
- 91 DALOS ANNA
 Kurtág, az elemezhetetlen
Analitikus utak az első, avantgárd korszak értelmezéséhez (1957–1962)
- 107 *Kurtág – the Composer whose Music Cannot be Analysed*
Analytical Ways towards the Interpretation of the First,
Avantgarde Period (1957–1962) (Abstract)
- 108 WATZATKA ÁGNES
 Egyházi énekek a népi emlékezetben: befogadás,
 transzformáció és újrakomponálás
- 119 *Congregational Hymns in the Memory of the Folk: assimilation,*
transformation and recomposition (Abstract)
- 120 Tartalomjegyzék 2011
- 123 Contents (Abstracts) 2011

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



*Nemzeti
Kulturális
Alap*

ARTISJUS ZENEI ALAPÍTVÁNY

TANULMÁNY

Vikárius László

ECCE NOMEN DOMINI ÉS ISTI SUNT DUE OLIVE

Stílus és szimbolika Guillaume Du Fay két „koronázási” motettájában *

Guillaume Du Fay (vlsz. 1397–1474)¹ izoritmikus motettái, a kor kitüntetett reprezentációs műfajának e mesterművei a kor más kompozícióihoz hasonlóan nagy zenei kéziratokban elszórva, datálatlanul maradtak fenn. Maguknak a kéziratoknak, illetve a bennük található egyes művek bejegyzésének sokszor valóságos dektív munkát igénylő datálása a legjobb esetben is csupán arról tudósít, mely időpontban létezett már biztosan (s volt még följegyzésre, megőrzésre méltónak ítélt) egy kompozíció (*terminus ante quem*) anélkül, hogy tényleges keletkezése ezáltal közelebbről meghatározhatóvá válna. A korabeli motetta, a kor műfaji hierarchiájában a chanson és a mise között álló *cantus mediocris*² sajátosságai közé tartozik azonban, hogy a kompozíciók meghatározott alkalomra íródtak, s a feltételezhető elhangzás eseményére rendszerint magukban a kompozíciókban találunk utalást. A 13. században megszületett műfaj e későbbi reprezentációs típusa tehát immár nem egy rendszeresen visszatérő, elvont *liturgikus alkalom*hoz, hanem kiemelkedő, és ha nem is egyszeri, de nem rendszeresen visszatérő, egyedi *társadalmi esemény*hez kapcsolódott. Guillaume de Machaut (1300–1377) legkorábbinak tartott motettája, a *Bone pastor Guillaume/Bone pastor, qui pastores/Bone pastor* Guillaume de Trie reimsi hercegérsek tiszteletére – nagy valószínűséggel beiktatására – íródhatott. Mind az alapul választott „Bone pastor” (Jó pásztor) (egyelőre azonosítat-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Műelemzés – ma” címmel rendezett VIII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. október 7-én elhangzott előadás tanulmányá átdolgozott változata.

1 Du Fay nevének írásmódja és három szótagú kiejtése (dü fá-i) ma elfogadottnak tekinthető. A komponista halálának időpontja jól ismert. A hagyományosan elfogadott születési évszám (1400) helyett a pályafutás korai állomásai alapján újabban az 1397-es évet tekintik valószínű születési dátumnak. Lásd Alejandro Enrique Planchart: „Du Fay, Guillaume”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001, Vol. 7., 647.; vö. Laurenz Lütteken: „Dufay”. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (a továbbiakban *MGG*), hrsg. Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 5.: Kassel: Bärenreiter, 2001, 1510. hasáb, bár a német enciklopédia megőrizte a név hagyományos írásmódját.

2 „Motetum est cantus mediocris cui verba cujusvis materiae, sed frequentius divinae supponuntur.” (A motetta közepes énekmű, melynek szövege bármilyen tematikájú lehet, de leggyakrabban vallásos.) Lásd Johannes Tinctoris: *Diffinitorium musicae*, s.v. „Motetum”: http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINDIF_TEXT.html (2012. március 26-i letöltés).

lan) tenor révén, mind a két ehhez komponált magasabb szólamban, az ugyancsak „Bone pastor” szavakkal kezdődő triplum és motetus is megszólítja a francia koronázóváros újonnan megválasztott egyházi vezetőjét.³ Az itáliai Venetóban működött Johannes Ciconia (cca. 1375–1412) Padovához kapcsolódó motettái közül több is püspökök tiszteletére, feltehetően ott is egyenesen beiktatásukra készült. Így például az 1406. március 8-án beiktatott Albane Michelének szól az *Albane misse celitus*, míg a *Petrum Marcello Venetum* Pietro Marcellónak íródott, kinek beiktatására három évvel később, 1409. november 16-án került sor.⁴ Mind a két motetta szövege megnevezi mind a püspököt, mind pedig a komponistát.⁵ Ciconia számos kompozíciójával együtt e két motetta is – pontos szerzőmegjelöléssel – a Bolognai kódexben⁶ (BL) maradt fenn, abban a terjedelmes kéziratban, amelybe a fiatal Guillaume Du Fay korai izoritmikus motettáit, e hagyomány közvetlen folytatóit is bejegyezték.

Du Fay ismert és hitelesnek tekintett 14 izoritmikus motettájából ötnek az esetében egyértelműnek tűnik, milyen konkrét eseményre íródott.⁷ Ugyanakkor lényegében valamennyi darabról megállapítható – vagy legalább valószínűsíthető –, hogy kinek a számára készülhetett, még ha a művek többségénél nem is egyértelmű, milyen konkrét esemény adhatta a kompozíció megrendelésének, komponálásának és előadásának alkalmát. Míg a motetták általában Du Fay mindenkori munkaadói, megbízói számára készültek, olykor éppen a motettákból következtetünk a komponista és a megbízó szükségszerű kapcsolatára. A Robert Auclou nevét akrosztichonban tartalmazó *Rite maiorem* motetta maga a legfontosabb bizonyíték (és tanú) a komponista és a versben megörökített Auclou, Louis Aleman bolognai pápai legátus titkára közötti kapcsolatra.⁸ A három legkorábbi számon tartott motetta – *Vasilissa ergo gaude*, *O gemma lux* és *Apostolo glorioso* – a Riminiben és Pesaró-

3 A motettához lásd Anne Walters Robertson: *Guillaume de Machaut and Reims: Context and Meaning in his Musical Works*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 53–68.

4 Lásd a közreadói bevezetőt a PMFC Ciconia-kötetéhez: *The Works of Johannes Ciconia*, ed. Margaret Bent and Anne Hallmark, Monaco: Éd. de l’Oiseau-Lyre, 1985 /Polyphonic Music of the Fifteenth Century, XXIV/, XII.; Ciconia életrajzi adataihoz lásd még Giuliano di Bacco–John Nadas–Margaret Bent: „Ciconia”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 5., 836–842.

5 Az előbbi 1. szólama „Albane, misse celitus...”, a 2. szólam „Albane, doctor maxime” megszólítással indul. Az utóbbi 1. szólama a püspök velencei származására utal: „Petrum Marcellum Venetum...”, 2. szólama „O Petre, antistes inclite...” szöveggel indul. A motetták vége pedig „...cum tuo Ciconia” („a te Ciconiáddal”), illetve „...qui melon istud edidit, / adesto tuo Ciconia” („...ki e dalt komponálta, / gyámolítsd Ciconiádat”) szöveggel utal a komponistára.

6 A Bolognai kódexet legújabban ugyancsak Margaret Bent vizsgálta. Ld. „Bologna, Q15”, MGG, Sachteil, 2. köt., 21995, 52–56. hasáb. A legfontosabb polifon kéziratok jegyzékét lásd a *Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon* (szerk. Carl Dahlhaus–Hans Heinrich Eggebrecht; magyar kiad. szerk. Boronkay Antal, I. köt., Budapest: Editio Musica, 1983) „Források” szócikkében.

7 Du Fay izoritmikus motettáinak a művekre vonatkozó legfontosabb adatokkal ellátott jegyzékét lásd e tanulmány függelékében.

8 Du Fay életének fontos szereplőit tömör függelékben mutatja be mind David Fallows (*Dufay*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1982, 243–258., ide: 244.), mind Peter Gülke (*Guillaume Du Fay*. Stuttgart–Kassel: Metzler–Bärenreiter, 2003, 492–504. ide: 492.).

ban uralkodó Malatesta családhoz köthető. Az ifjú Du Fay feltételezett jelenléte a konstanzi zsinaton (1414–1418), megismerkedése Carlo Malatesta da Riminivel és ezt követő szolgálata a Malatesta-udvarban, melynek zenei életéről, pesarói kórusáról mindössze egyetlen beadvány tájékoztat,⁹ elsősorban éppen e művek alapján valószínűsíthető. Az első ismert motetta, a *Vasilissa ergo gaude* kétségkívül Pandolfo Malatesta da Pesaro leányának, Cleofe Malatestának íródott II. Mánuel bizánci császár egyik fiával, II. Theodorosz (Tódor) Palaiologossal kötendő házassága alkalmából. Míg ezúttal nyilvánvaló a kompozíció megrendelésének oka, s legföljebb az a kérdés, hogy az eljegyzés, az eltérő vallású jegyesek házasságát lehetővé tévő ezüstsulla kihirdetése vagy maga az esküvő lehetett-e a mű konkrét elhangzásának alkalma, addig a görögországi pátrai (Patras) Szt. András-templomba szánt *Apostolo gloriosóra* vonatkozóan, a családi kapcsolat ismeretétől eltekintve, már keresni kell a zenemű megrendelésének és elhangzásának lehetséges alkalmát. Esetleg Pandolfo Malatesta, Cleofe bátyja érseki kinevezésére (1424) kell gondolnunk, vagy pedig a templom újra-szentelésére (1426)? Még bizonytalanabb az *O gemma lux* elhelyezése, bármily meggyőzően segít is a mű elemzése annak kimutatásában, hogy a motetta nyilvánvalóan a bari Szt. Miklós-templomhoz köthető.

Du Fay valamennyi motettája között a legismertebb, s egyúttal legegységelműbb datálással rendelkező mű a *Nuper rosarum flores / Terribilis est locus iste* négy-szólamú motetta, mely a firenzei Santa Maria del Fiore, vagyis a dóm Filippo Brunelleschi tervezte kupolájának elkészültét követő felszentelésen, 1436. március 25-én hangzott el a pápa celebrálta szertartás keretében.¹⁰ Du Faynak a pápai kórusban való részvétele (megszakításokkal 1428 és 1437 között) már egyértelműen dokumentált. A komponista neve, aki 1435/36-ban *magister capella*ként is szerepel, folyamatosan jelen van a pápai kórusra vonatkozó iratokban. V. Márton (Oddone Colonna, 1417–1431), majd pedig IV. Jenő (Gabriele Condulmer, 1431–1447) alatt szolgált. Az utóbbi, a firenzei dóm felszentelését is celebráló IV. Jenő személyéhez köthető a legtöbb ugyancsak meglehetősen bizonyossággal beazonosítható eseménnyel összefüggő további motetta, mindenekelött az a kettő, melyet „koronázási motettáknak” nevezhetünk, az *Ecclesie militantis* és a *Supremum est mortalibus*.

Ha „koronázási” motettáknak nevezzük e két művet, a valószínűnek tűnő, hasonló rituális-ceremoniális alkalomra hivatkozva az összehasonlítás lehetőségét vetjük fel. A nagyjelentőségű pápakoronázáshoz hasonlóképpen kiemelkedő rep-

9 Vö. Laurenz Lütteken: *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette. Gattungstraditionen und Werkcharakter an der Schwelle der Neuzeit*. Hamburg: K. D. Wagner, 1993, 217–222.

10 A *Nuper rosarum flores* a már említett monográfiákon túl is különösen gazdag saját irodalommal rendelkezik. Itt csupán néhány meghatározó, illetve újabb tanulmányt említek. Charles W. Warren: „Brunelleschi’s Dome and Dufay’s Motet”. *The Musical Quarterly* 59. (1973), 92–105.; Craig Wright: „Dufay’s *Nuper rosarum flores*, King Solomon’s Temple, and the Veneration of the Virgin”. *Journal of the American Musicological Society*, vol. XLVII/3. (Fall 1994), 395–441.; Marvin Trachtenberg: „Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay’s ‘Nuper Rosarum Flores’ and the Cathedral of Florence”. *Renaissance Quarterly*, 54/3. (Autumn, 2001), 740–775.

rezentációs aktusnak kellett lennie a luxemburgi Zsigmond (római, de egyúttal magyar király) német-római császárrá koronázása. A császárrá koronázás elvégzése az Ottó-kor óta pápai kiváltság. Hogy a császárkoronázás eseményét nagyszabású ünnepélyes előkészületek előzték meg, többek között Vasaritól is tudjuk, aki Donatello ez időre eső római útja kapcsán említi, miként kapott a szobrász ez alkalomból megbízásokat.¹¹

Bár a két motetta, ha feltehető funkciójukat elfogadjuk, nem szükségszerűen tartozik össze, mégis érdemes összevetnünk őket a viszonylagos időbeli közelség, az azonos környezetből, a pápától, illetve az ő udvarából származó megbízás és főként a két koronázási rituálé közötti hasonlóságok miatt.¹² Éppen az összehasonlítás révén válik feltűnővé, milyen rendkívül sokrétűen különböznek egymástól. Feltűnő mindenekelőtt már a két motetta elterjedtségében tapasztalható eltérés is. Míg az *Ecclesie militantis* unikális darab, mely tehát csak egyetlen forrásban, az egyik „Trienti” kódexben maradt fenn,¹³ addig a *Supremum est Du Fay*nak a legtöbb forrásban, összesen hat kéziratban megőrződött motettája.¹⁴

Ha ezekután először e két motetta szövegét tesszük vizsgálat tárgyává, azt látjuk, hogy nemcsak a feltételezhető hasonló ünnepi aktus kapcsolja össze a két művet, hanem éppen ellentétességük. Mintha egyenesen a „háború és béke” egymást feltételező kontrasztja határozná meg költői tartalmukat. Hogy az 1433-ban keletkezett (későbbi) *Supremum est mortalibus bonum pax* („Legfőbb jó a halandók számára a béke”) szövegkezdetű motetta kulcsszava a *béke*, aligha szorul részletes bizonyításra. Elegendő egy pillantást vetnünk szövegére, melynek 20 tisztszótagos verssorában a *pax* szó nominatívusi alakja vagy ablativusa, a *pace* („béke idején”) öszszesen nyolcszor fordul elő.¹⁵

11 Giorgio Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Válogatta Vayer Lajos, ford. Zsámboki Zoltán, Budapest: Helikon, 1978, 252.

12 Mindkét koronázási szertartást eredeti *ordók* alapján részletesen vizsgálja disszertációjában Lütteken: *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette*, 320–328.

13 Az ún. „Trienti” vagy „Tridenti” 87-es kódex (Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, Ms. 87), ff. 85v–86r és 95v–96r.

14 A Bolognai „BL” kódexben (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. Q 15), ff. 190v–191r; a Bolognai „BU” kódexben (Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 2216), pp. 56–57.; egy modenai kéziratban („ModB”, Modena, Bibl. Estense, Ms. a. X. 1, 11), ff. 66v–67r; a „Tr” 92-es kéziratban (Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, Ms. 92), ff. 32v–34r; egy müncheni kéziratban (München, Bayerische Staatsbibliothek, mus. Ms. 3232a), ff. 107v–109r; és egy koppenhágai töredéken (Koppenhága, Der Kongelige Bibliotek, Ms. 17, *olim* Musikhistorisk Museum 598). Vö. Lütteken táblázatát: *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette*, 496–497. A két bolognai forráshoz lásd még RISM BIV⁵, *Manuscripts de Musique polyphonique, XV^e et XVI^e siècles: Italie*. Catalogue par Nanie Bridgeman, München: G. Henle Verlag, 1991, 15–33. („BL”) és 89–94. („BU”).

15 A tanulmányban közölt versfordítások saját kísérleteim. Valamennyi motettaszöveggel részletesen foglalkozik, nyelvi és verstani elemzést adva Leofranc Holford-Strevens: „Du Fay the Poet? Problems in the Texts of His Motets”. *Early Music History*, 16. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 97–163. A *Supremum est* szövegét hasonló módon közli Julie E. Cumming is, bár ő még a változó menzúrájelek helyét és a tenor *talea*- és *color*-szakaszait is feltünteti a szöveg mellett, lásd *The Motet in the Age of Du Fay*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 158.

Supremum est mortalibus bonum
Pax, optimum summi Dei donum.
Pace vere legum praestantia
 Viget atque recti constantia.

Pace dies solutus et laetus,
 Nocte somnus trahitur quietus.
Pax docuit virginem ornare
 Auro comam crinesque nodare.

Pace rivi psallentes et aves
 Patent laeti, collesque suaves.
Pace dives pervadit viator
 Tutus arva incolit arator.

O sancta **pax**, diu expectata,
 Mortalibus tam dulcis, tam grata,
 Sis eterna, firma, sine fraude!
 Fidem tecum semper esse gaudet!

Et qui nobis, o **pax**, te dedere
 Possideant regnum sine fine:
 Sit noster hic pontifex aeternus
 EUGENIUS ET REX SIGISMUNDUS.
 Amen.

A legeslegfőbb jó halandók számára
 A **béke** az isten legszebb ajándéka.
Békében él ám a törvények ereje,
 S az igazságosság is rendíthetetlen.

Békében a nappal szabad és vidám,
 Éjszaka nyugodt álom száll miránk.
Béke tanítja a szüzet is arra
 Hogy haját ékítse, arannyal befonja,

Békében dalolnak források, madarak
 Lányak a völgyek, derűt árasztanak.
Békében célhoz ér a gazdag utazó,
 Bizton művelheti földjét a dolgozó.

Ó szent **Béke**, oly régóta várt, ah!,
 Halandóknak oly édes, oly drága,
 Légy örök, szilárd, csalástól mentes!
 Örvendjél, hogy bizodalmunk benned!

És, ó **Béke**, kitől kaptunk téged,
 A hatalom legyen mindig csak véle:
 Éljen hát a pápa, és vigyázzon miránk
 JENŐ ÉS [ÖVÉLE JÓ] ZSIGMOND KIRÁLY!
 Amen.

A páros rímelésű költemény négysoros versszakokba rendezhető. Az utolsó előtti versszak allegóriaként megszemélyesítve – legfőbb instanciaként, illetve jelen lévő szereplőként – még meg is szólítja a „szent Béké”-t, miközben a két ténylegesen jelen lévő notabilitás, maga a koronázó pápa és a császárrá koronázásra érkező Zsigmond király megszólítása – mintegy csattanóként – a vers zárósorára marad.

Ha a *Supremum est* a békéhez szóló himnusz, az *Ecclesie militantis* („A harcos egyház”) kezdetű, feltételezhetően két évvel korábban, 1431-ben, Jenő pápává koronázására komponált motetta mindjárt a legmagasabb – „triplum” – szólamának kezdőszavaival az egyház „harcos” szerepét állítja előtérbe. De nemcsak e kezdősor miatt kell a háborúra gondolnunk. A két tenor *cantus firmus*ra épülő, különösen komplex műbe a szerző még egy harmadik *cantus firmus* jellegű, s ebben az esetben szöveggel ellátott komponált énekszólamot iktatott. Ez teszi a művet valamennyi motetta között talán a legkülönlegesebbé, illetőleg a legösszetettebb szövetűvé. A jellegzetes középkori latin verselésű két fősől szólamhoz egy antikizáló disztichonpár járul a mű egyetlen forrásában „contratenor”-nak jelölt szólamban:

Bella canunt gentes querimur pater optime tempus
 expedit multos si cupis una dies
 numus et hora fluunt magnumque iter orbis agendum
 nec suus in toto noscitur orbe deus.

Háborúról szól a nép, s panaszoljuk, atyánk, a korunkat.

Egy nap megszabadít, kívánd csak, sokakat.

Pénn s az idő elvész, meg az út is hosszú előttünk,

És a világon már nincs Isten se nekik.

A nyugati egyházszakadást követő konciliarizmus zsinat és pápa közötti feszültségeinek időszakában (1418–1447) nem nehéz történelmi háttérrel keresni a vershez, bár a legvalószínűbb mégis, hogy benne az 1453-ban végül Konstantinápoly elestéhez vezető török fenyegetésre történő utalást kell látnunk.¹⁶ Ha részleteiben homályos is az epigramma pontos értelme, félreérthetetlen a békétlenségre való utalás a hangsúlyosan „háborúkat” (*Bella*) megidéző kezdőszóval. A szólam, ámbár középszólamról van szó, mérsékelt tempója, zárt melodikus formája következtében a szokásos *cantus firmus*okkal ellentétben a kompozíció szövetében mindvégig jól hallható.¹⁷ Ezáltal a műben, különösen annak „akusztikus” formájában igen fontos tagoló funkciót kap, három jól elkülöníthető szakaszra osztva a kompozíció főrészének folyamatát. Háromszori elhangzása két különböző menzúrajel alatt történik. Míg a két szélső szakasz a korszak jellegzetes, igen gyakori áthúzott menzúrajeleinek egyikét, az áthúzott kört, vagyis a *tempus perfectum diminutum*ot használja, a középrész úgynevezett *modus cum tempore* jel, C3, mely a hangértéket nem felére, hanem harmadára csökkenti.¹⁸ A mű mélyebb rétegét ugyanakkor a két „tenor”-ban megjelenő hagyományos liturgikus idézetként elhangzó *cantus firmus* határozza meg összesen hat izoritmikus szakaszban. A tenorok valamennyi izoritmikus szakaszban más menzúrajel alatt olvasandók (*1. faksimile*).¹⁹ Az epigramma elhangzására mindig két izoritmikus tenor-szakasz jut.

Mint a faksimile tenor szólamainak elején látható szünetek is jelzik, a mű izoritmika által meghatározott főrésze előtt a két felső szólam duettjéből alakuló hosszabb bevezető áll. A motetták jellegzetes duettszakaszai be is épülhetnek az izoritmia által meghatározott műstruktúrába, mint például a *Nuper rosarum* esetén, de gyakran elkülönülnek, mint itt is.²⁰ Ugyancsak jól leolvasható a tenor szó-

16 Így értelmezi Gülke: *Guillaume Du Fay*, 157–158.

17 Gülke is kiemeli a szólam különlegességét, jól követhető melodikus jellegét és a contratenor megnevezés problémáját: uo. 154–157.

18 A diminúciós menzúrajelekhez lásd Anna Maria Busse Berger: *Mensuration and Proportion Signs. Origins and Evolution*. Oxford: Clarendon Press, 1993, 120–163.

19 A három alapjel (*tempus imperfectum cum prolatione maiori*, *tempus imperfectum cum prolatione minori* és *tempus perfectum cum prolatione minori*) mindegyikét azonos jel követi áthúzva, vagyis diminúciós jelként, tehát a leírt értékek fele olyan hosszú ideig tartanak.

20 Vö. Lütteken: *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette*, 420., ahol az egyes motettákat a szerző épp ez alapján csoportosítja.



1. faksimile. Részlet az Ecclesie militantis kéziratából: a két tenor cantus firmus²¹

lamok eredeti lejegyzéséről, hogy a mű, ismét kilépve a zárt struktúrából, rövid – az átírás szerint mindössze kétütemnyi – zárószakasszal fejeződik be. Kisebb átfedésektől eltekintve a két felső szólam is követi az alapszerkezet diktálta tagolást, s nagyjából minden új tenor szakasznál új versszak indul. A kompozíció felépítését így szemléltethetjük:

[Tr]	<i>Ecclesie</i>	<i>Gabrielem</i>	<i>Quod</i>	<i>Certe</i>	<i>Dulcis</i>	<i>Ne nescius</i>	
[M]	<i>Sanctorum</i>	<i>Nam</i>	<i>Nec</i>	<i>Qui</i>	<i>Eja</i>	<i>Ad fulmentum</i>	
Ct		<i>Bella</i>		<i>Bella</i>		<i>Bella</i>	
T1		<i>Gabriel</i>	<i>Gabriel</i>	<i>Gabriel</i>	<i>Gabriel</i>	<i>Gabriel</i>	<i>Gabriel</i>
T2		<i>Ecce</i>	<i>Ecce</i>	<i>Ecce</i>	<i>Ecce</i>	<i>Ecce</i>	<i>Ecce</i>
Szakasz	Bevezető	I,1	II,1	III,1	IV,1	V,1	VI,1
Zárlat	a d	d	d	d	d	d	d d
Ütem	1	25–48	49–60	61–84	85–96	97–120	121–134

1. ábra. Az Ecclesie militantis formavázlata (a kezdőszavak utalnak az egyes szövegszakaszokra)

A szerkezetbe be nem ágyazott külön bevezetés és záróütemek, vagyis a keresztes szerkezet jellemzi a *Supremum est* motettát is, bármennyire különbözzék is egyébként az *Ecclesie militantis*tól. Alapszerkezetét amellettt ugyancsak hat izoritmikus tenor szakasz határozza meg, bár itt a tenor maga szabadon komponált szólam, s a kétszer elhangzó *color* mindegyikére három *taleaszakasz* esik. Ugyancsak jellemző különbség, hogy itt a menzúra csupán a darab középső szakaszára változik meg átmenetileg (ϕ3) az „O sancta pax” szövegsornál, hogy azután (a „Sit noster hic pontifex” szövegrésznél) ismét visszatérjem a *tempus perfectum diminutum* (ϕ). A *Supremum est* teljes formaszervezete így ábrázolható:

21 Vö. Guillaume Dufay: „O gemma, lux”. *Motets isorythmiques*, Huelgas-Ensemble, Paul Van Nevel CD-kiadvány (Harmonia Mundi, HMC 901700, 2000) kísérőfüzetét.

[Tr]	<i>Supremum</i>	<i>Pace</i>	<i>Pax</i>	<i>Patent</i>	<i>O sancta</i>	<i>Sis</i>	<i>Et qui</i>	<i>Sit</i>	<i>EUGEN</i>	[Amen]
<i>Fauxb.</i>										
[M]	<i>Supremum</i>	<i>Pace</i>	<i>Pax</i>	<i>Patent</i>	<i>O sancta</i>	<i>Sis</i>	<i>Et qui</i>	<i>Sit</i>	<i>EUGEN</i>	[Amen]
T								<i>Istí</i>		
Szakasz	Bevezető <i>Fb.</i>	I, 1a	II, 1b+ <i>Fb</i>	III, 1c	IV, 2a+ <i>Fb</i>	V, 2b	VI, 2c	c.f.	noéma	<i>Fauxb</i>
Zárlat	g d g	g	d	C	g	d	C	g	g D	g g
Ütem	1–10	11–25	26–40	41–55	56–71	72–85	86–100	101–6	107–9	110–120

2. ábra. A *Supremum est* formavázlata²²

A pápamotettát indítása mindjárt korábbi kompozíciókkal, mindenekelőtt az első ismert izoritmikus motettával kapcsolja össze. A *Vasilissa ergo gaude* kezdete olyan közel áll az *Ecclesie militantis*hoz, mintha az utóbbi szándékkal idézné az előbbi (1. kotta). Nemcsak a már említett, több motettával is közös duettindítás, mely mindkét motettánál egyformán imitációs szerkesztést mutat, adja a hasonlóságot. Szinte teljesen azonos az *a* hangról oktávot ereszkedő szólókezdés és az arra felelő primimitáció – még ha a menzúra nem is azonos, amit a két darab átírásának 6/8, illetve 3/4 ütemfajtája jelez. Mintha ennek az ereszkedő (meghajlást utánzó?) indító gesztusnak meghatározott jelentése, retorikai értéke volna.

1. kotta. Az *Ecclesie militantis* kezdete és a *Vasilissa ergo gaude* kezdete

A korábbi motetta megszólító, sőt fölszólító indítása, „Császárné tehát örvendj” meghatározni látszik a gesztus jelentését. Az ezen a ponton is már kétszövegű pápamotetta felső szolamának kezdete, ha kevésbé közvetlenül is, de ugyanakkor megszólítást és fölszólítást tartalmaz:

22 A formavázlaton *Fauxb.* és *Fb* egyaránt a *Fauxbourdon* helyett áll. Az izoritmikus tenor szakaszainak jelölésénél azt igyekeztem világossá tenni, hogy a *color* (a tenordallam) kétszer fut le, míg a *talea* (a ritmussor) minden dallamszakasz alatt háromszor, vagyis összesen hatszor. Besseler jelzőmódja, bár utal a hatszoros ritmuskurzusra, nem jelzi a két dallami lefutást: I,1; II,1; III,1; IV,1; V,1; VI,1, de Van régebbi kiadása pedig nem teszi világossá, hogy hatszor változatlanul halljuk a ritmussort, bár ugyanakkor jelzi a *color* két kurzusát: I,1; II,1; III,1; I,2; II,2; III,2.

Ecclesiae militantis,
Roma, sedes triumphantis
Patri sursum sidera
Tamen cleri resonantis
Laudem pontifici dantis
Promat voce libera.

A harcok egyháznak,
Róma, széke a diadalmasnak,
Az atyához csillagokkal,
Végre az éneklő klérusnak
Dicséretét a főpapnak
Hirdesse teli torokkal.

Az egyező hangfekvés, ambitus és hangkészlet ellenére a két motettakezdet között némi különbséget teremt a tonalitás. Heinrich Bessler kiadásában a *Vasilissa* az 1–2. tónusba, vagyis a D alaphangú dór modusba illeszkedik, míg az *Ecclesie militantis* kezdetén a közreadó logikus javaslata alapján az első szövegsor végén A-fríg zárlat alakul ki, vagyis 3–4. tónus kvinttel lejjebb, a-ra transzponált változata b-molle, illetőleg a „moll” hexachord használatával. Miután azonban az egyetlen kéziratban nincs egyértelmű iránymutatás a zárlat tonális hovatartozására, elképzelhető a b-rotundum nélkül, a felső szólamban véve alsó vezetőhangot a *musica ficta* elvei alapján, s így nem fríg jellegű a zárlatot hozva létre (2. kotta).²³ Ez utóbbi hangzásvilágában közelebb áll a *Vasilissa* egyértelműen d alaphangú kezdetéhez.

2. kotta. Az *Ecclesie militantis* kezdete kétféle tonális értelmezéssel

A *Supremum est* indítása a maga sajátos *fauxbourdon* szerkesztésével, melynél a lejegyzett s alapvetően párhuzamosan vezetett szólampárt belső szólam teszi dús hangzásúvá, élesen elüt a két korábbi motetta egymáshoz olyan közelálló indítástól. Érdemes ezt a részletet is mindjárt két eltérő, de egyaránt lehetséges tonális értelmezésben magunk előtt látnunk (3. kotta a 14. oldalon).²⁴

23 Az utóbbit választotta a Paul Van Nevel vezette Huelgas-Ensemble.

24 Paul Van Nevel együttesével ismét a „világosabb”, „derűsebb” hangzású második változatot énekelte.

Su - - - - pre - - - - mum est mor - ta - li - bus bo - - - - num

Su - - - - pre - - - - mum est mor - ta - li - bus bo - - - - num

Su - - - - pre - - - - mum est mor - ta - li - bus bo - - - - num

3. kotta. A Supremum est kezdete kétféle tonális értelmezéssel

A „béke”-motetta az indító dallami gesztust nyilvánvalóan tudatosan idézi föl a kompozíció további két fontos pontján: az „O sancta pax” szakasz kezdetén, valamint a zárómelizmánál, akár valóban „Amen”-ről van szó (ahogy Bessler kiegészítette közreadását), akár csak az utolsó szótág ékesítéséről.

Su - - - - pre - - - - mum est

O san - - - - cta pax,

A - - - -

4. kotta. A Supremum est kezdete, az „O sancta pax” szövegrész és a záró „Amen” eleje

A tenor szólamok – a *cantus firmus* – belépésének pillanata újabb szoros kapcsolatot teremt a korai Malatesta-motetta és a pápamotetta között. Ez az a pillanat, amikor a jelen lévő megszólított személy tényleges megnevezésére sor kerül: már a „Vasilissa” („császárné”) kezdő szó a jelenlévő menyasszonyhoz szól ugyan, de nevének elhangzása mégis a tenor (és a contratenor) belépésének pillanatára marad:

		[Cantus I, II]	Tenor
<i>Bevezető</i>	Vasilissa, ergo gaude Quia es digna omni laude,	Császárné, hát csak örvendjél, Méltó vagy, hogy dicsértessél,	
<i>Cantus firmus</i>	Cleophe, clara gestis A tuis de Malatestis, In Italia principibus magnis et nobilibus	Ó Cleophe, nemes tetteik A Malatestákat kitüntetik, Itália hercegei ők, Nagyok is és előkelők.	<i>Concupivit rex decorem tuum</i>

Eddig az első versszak. Az első sorpár esik a bevezetőre, s az izoritmikus fő-rész kezdetén áll a Cleophe név. A nevet még jobban kiemeli, hogy kivételesen közös a szövege a két azonos fekvésű felső szólamnak, melyek éppen azonos ambitusuk folytán az itáliai motettahagyomány két cantusának mondhatók, s nem a kicsit mélyebb, illetve kicsit magasabb fekvésű francia motetus, illetve triplum szólamnak. A Cleophe név elhangzását a belépő tenor liturgikus idézete „Concupivit rex decorem tuum” („Szépségedet a király kívánja”), a szüzek miséje (*Missa de virgine tantum*) Gradualéjának verzusából az („esküvői”) 45. zsoltár részlete kíséri.²⁵ (5a-b kotta a 16. oldalon)

Egészen hasonló szerkesztési elvet követ, csak éppen egy kivételesen komplex, ötszólamú és – elméletileg legalábbis – ötszövegű motettaszerkezetben az *Ecclesie militantis*. Az ugyancsak hatsoros (s ugyancsak 8, 8, 8, 7, 8, 7 szótagszámú), de a *Vasilissától* eltérő rímszerkezetű versszakokra épülő költemény teljes első strófája elhangzik a bevezetőben.²⁶ A név itt a második versszak kezdőszava lesz. A szövegszerkezet a contratenor nélkül:

<i>Superius I</i>		<i>Superius II</i>	
Gabrielem quem vocavit,	Gábornak (e név, mit kapott,	Nam torpens inertia	Hát a tétlenül levés,
Dum paternum crimen lavit,	Midón a bűn lemosatott	Longa quaerens otia	Az édes semmittevés
Baptismatis sumptio,	A keresztség-vételkor)	Nescivit Eugenium;	Jenő biz nem ismeri
Eugenium revocavit,	Most a Jenő név adatott	Sed iuris peritia	Hanem a jogismerés,
„Bonum genus” quod notavit,	– Hisz „jó családból”	Cum tota justitia	S teljes igazságtevés
Pontificis lectio.	A főpapválasztáskor.	Sunt ejus ingenium.	Szellemét ez jellemzi.

A „jó családból” való származás (*bonum genus*) szellemesen emlékeztet az *Eugenius* név görög jelentésére. Hogy a névadás és a rituális átnevezés milyen fontos aktus, nem kell hangsúlyoznom. Nyilvánvaló mindenestre, hogy a kétféle „kereszt”-név dicsérete a teljes második versszak tulajdonképpeni mondanivalója. E versszak indítása tehát – a *Vasilissa* „Cleophe”-szakaszához hasonlóan – az izorit-

25 A Károli-féle bibliafordításban található zsoltárfelirat szerint: „Dicséroró ének az Isten Felkentjére és annak menyasszonyára”.

26 A *Vasilissa* rímszerkezete aabbcc, míg az *Ecclesie militantisé* aabaab.

Con - cu - pi - - - - - vit rex
de - - - co - rem tu - - - - um,

5a kotta. Concupivit rex, *Graduale* (vö. Liber Usualis, 1230.)

Cle - - - o - phe, cla - ra ge - stis A tu - is de Ma -
Cle - - - o - phe, cla - ra ge - - - stis A tu - is de
Concupivit rex decorem tuum

la - - - te - stis,
Ma - la - te - stis, In

5b kotta. Vasilissa ergo gaude, *részlet, a cantus firmus belépése*

mikus szerkezet indítása is. Ezúttal azonban nem egy, hanem két tenorral van dolgunk, s mindkettő rövid – kivételesen rövid, *jelzésszerű* – liturgikus dallamidézet. Mindkettő azonos műfajból, egy-egy Magnificat-antifóna kezdetéről idéz. A mélyebb tenor szólam az *Ecce nomen domini* szöveget az egyházi év kezdetén álló első adventi vasárnap vesperásából idézi, s ezáltal alighanem a kezdetet, az új pápa uralmának kezdetét hangsúlyozza.²⁷ A második – magasabb – tenor viszont egy

27 Lütteken bizonyára joggal tulajdonít jelentőséget annak is, hogy az új pápa koronázásán mint új korszak kezdetén éppen adventi tétel az egyik *cantus firmus* forrása. Vö. Lütteken: *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette*, 377.

fontos Mária-ünnep, gyümölcstől Boldogasszony március 25-i ünnepe második vesperásából éppen csak az antifóna kezdőszavát idézi: „Gabriel”. Összeolvasva tehát: „Íme az Úr neve: Gábriel”.



6a kotta. Ecce nomen és Gabriel, két antifónakezdet (vö. Liber Usualis, 317. és 1417.)

Ecce nomen domini

6b kotta. Ecclesie, „Gabrielem/Ecce nomen”

A velencei származású Gabriele Condulmer (1383–1447), akinek megválasztására 1431. március 3-án, megkoronázására pedig alig egy héttel később, március

11-én került sor,²⁸ nemcsak a nyugati szkizmát követő, továbbra is zavaros időszak pápája volt, hanem az ő uralma alatt bontakozott ki erőteljesen a konciliarizmus, a zsinati mozgalom.²⁹ Még magában Rómában is akadtak hatalmas ellenségei: közvetlen hivatali elődjének, V. Márton pápának a családja, a Colonnák, kiknek kiváltságai és az előző pápa alatt szerzett birtokai ellen uralma kezdetén föllépett. Ennek volt köszönhető, hogy 1434-ben menekülni volt kénytelen, s a következő években Firenzében tudott csak berendezkedni. Eközben a hosszan ülésű s mind nagyobb jelentőségre szert tevő bázeli zsinattal (1431–1438/1443), mely a pápa tekintélye fölé kívánta helyezni a főpapi gyűlést, folyamatos volt konfliktusa. Éppen ezért vált különösen fontossá a zsinatokon nagy befolyással rendelkező Zsigmond szövetsége, kinek császárrá koronázására 1433. május 31-én, pünkösdvasárnap került sor a római Szent Péter-székesegyházban.³⁰

A Zsigmond koronázására írott darab olyannyira különbözik a pápakoronázásra írottól, hogy érdemes számba vennünk a főbb különbségeket. Az *Ecclesie militantis*, mint már hangsúlyoztam, ötszólamú, öt szöveggel, bár természetesen a két liturgikus tenor hangszernek szánt szólam (egyres mai előadásokon vokalizáló énekhang szólaltatja meg), s így mondhatni, csak a három felső szólam – köztük a már vizsgált szokatlan contratenor – van megszövegezve, de mindháromban különböző vers szerepel. Az ötszólamúságot, mint láttuk, kétszólamú (duett) szakasz vezeti be. Ezzel szemben a *Supremum est* szinte mindvégig háromszólamú, hisz kétszólamú szakaszai is háromszólamúak a *fauxbourdon* előírás következtében. E zenei gyorsítás először az 1420-as évek végétől dokumentálható forrásokban, legkorábban éppen Du Fay *Missa Sancti Iacobijában*. Ugyan a teljes motetta ugyancsak hat izoritmikus szakaszból áll, de tenor szólama nem liturgikus eredetű, hanem – a Ciconia-féle motetta hagyományához illeszkedve – szerkesztett, komponált tenor. A *color* – eltérően az *Ecclesie militantis* rövid cantus firmusaitól – három teljes talea-kurzusra terjed ki, s így a tenor dallama a hat ritmusszakasz alatt csak egyszer ismétlődik meg.

28 Feltűnő, hogy a darab komponálására, melynek szövege – a nagyszámú szövegproblémától függetlenül – olyan következetesen a IV. Jenőként trónra lépő Gabriele Condulmer nevére és személyére íródott, alig egy hete lehetett Du Faynak, amennyiben a mű valóban maga a koronázás alkalmával hangzott el. Vö. Lütteken: *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette*, 286.

29 Vö. Gergely Jenő: *A pápaság története*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1982, 172–176.

30 Korábban egy, a pápa és Zsigmond között 1433 áprilisában létrejött kisebb jelentőségű megállapodás aláírása („Viterbói béke”) számított a motetta előadása legvalószínűbb alkalmának. Akkor azonban nem került sor Zsigmond és a pápa találkozására. Lásd Fallows: *Dufay*, 34., aki Zsigmond – Filarete által is megörökített – Rómába történt bevonulását (1433. május 21.) gondolta a motetta elhangzásának alkalmaként beazonosíthatónak. Lütteken azonban meggyőzően érvelt a császárrá koronázás mellett. A koronázás részletes *ordójának* ismeretében tudjuk, hogy magán a koronázáson sem volt szabad a „császár” megjelölést alkalmazni a tényleges koronázás megtörténteig. Így a „király” megszólítás, melyet korábbi kutatók összeegyeztethetetlennek tartottak az 1433. május 31-i ceremóniával, számított egyedül helyesnek Zsigmond ünnepélyes fogadtatásakor a Szent Péter lépcsőjén, amikor az újabb feltételezések szerint a motetta elhangzására sor kerülhetett. Lásd Lütteken: *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette*, 291–292. és 320–324. A koronázás korabeli leírása olvasható az *Eberhard Windecke emlékirata Zsigmond királyról és koráról* című munkában, ford., sajtó alá rendezte stb. Skorka Renáta, Budapest: História, MTA Történettudományi Intézete, 2008, 258–259. Filarete bronzkapuján a császárkoronázást is megörökítette.

Mindehhez járul a *Supremum est* felső szólamainak közös szövege. Az egyszövegűség–sokszövegűség kontrasztja nemcsak különösen feltűnő különbség a két kompozíció között, de talán szimbolikus vagy tartalmi vonatkozása is lehet. Az egyszövegűséget már egy korábbi elemző is a *Supremum est* motetta központi gondolatával, a „béke” óhajtásával hozta összefüggésbe.³¹ Sőt még az akkoriban újdonságnak számító *fauxbourdon* szerkesztést is a béke „harmóniája” kifejezőjeként vélte értelmezhetőnek, antik és korai humanista hagyományra hivatkozva.³² A stilisztikai sokféleség, vagy a többféle műfaji típusból történő szabad merítés a kompozíció egyik különlegessége. Maga a *fauxbourdon* is más műfajokkal, így a himnusszal és a sequentiával kapcsolhatja össze.³³ A *Supremum est* sajátosan egyszerű, az *Ecclesie militantis*hoz képest szabadabb szerkezetén múlhat ugyanakkor, hogy benne feltűnően sok nehezen tagadható szövegkifejező, szövegfestő mozzanatot hallhatunk, melynek nyomát sem találjuk az *Ecclesie militantis* sűrű szövésű kompozíciójában. Így ékesíti haját a pasztorális jellegű szöveg idilli képsorában feltűnő leány:

Pax do - cu - it vir - gi - - - nem or - na - re
vir - gi - nem or - na - re

7. kotta. *Supremum est*, „Pax docuit...”, két, részben eltérő megoldással a szöveg-aláhelyezésre

A források, madarak, völgyek pedig lágyan le-föhlullámzó *fauxbourdon*ban szólalnak meg:

Fauxx bourdon

Pa - ce ri - vi psal - len - tes et a - - - - ves
Pa - ce ri - vi psal - len - tes et a - - - - ves

8. kotta. *Supremum est*, „Pace rivi...”

31 Willem Elders: „Humanism and Music in Early Renaissance”. In: *Kongressbericht IMS Berkeley 1977*, Kassel: Bärenreiter, 1981, 871–893.

32 Lütteken is a pápa és császár nehezen létrejött kiegyezésével hozza összefüggésbe a „súrlódásmentes harmóniá”-t, lásd *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette*, 412.

33 A *Supremum est* igen részletes és szellemes elemzése kiemelt helyet foglal el Julie E. Cumming munkájában, mely a korabeli motetta típusait és a típusok egymásra hatását vizsgálja. Lásd *The Motet in the Age of Du Fay*, 158–161.

A *Supremum est* motettaszövege, ahogy láttuk, megszólítja a Béke allegorikus alakját. A motetta szerkesztésében azonban a tényleges megszólítás a két jelen lévő főrangú személy nevének szövegbefoglalása. Ez, mint ismeretes, egy kiemelt, a motetta izoritmia által meghatározott formaszervezetéből is kiemelkedő, elkülönülő akkordikus szakaszban történik. A nevek hieratikus kiemelése jóval nyíltabb, mint Gabriele Condulmer (vagy korábban és egyszerűbben Cleofe Malatesta) megszólítása volt, mely sok szálon rejtve jelent meg a motetta szövegében. Vajon összefügg-e ez azzal, hogy nem csupán a megbízó személy, család (mint a Malatesták esetében), intézmény (a kúria) zárt körének, hanem egy kívülről érkező személynek (Zsigmond) is szól, s ezért bennfentes beavatottság nélkül, azonnal appericipiálható módon kell megtörténnie? Itt mindenesetre ünnepi fénybe állítva szólal meg a pápa és – a még királyként megszólított – Zsigmond („Eugenius et rex Sigismundus”) neve. A megnevezés mellett a rámutatás mozzanata ugyanakkor itt is rejtetten szövődik a kompozícióba. Közvetlenül az elemzők által gyakran *noémaként*³⁴ („gondolat”-ként, retorikailag kiemelt, kihangsúlyozott gondolatként) emlegetett homofon, akkordikus szakasz előtt a mindaddig szerkesztett tenor szólamra épülő motettában váratlanul (s már itt elhagyva az izoritmikus szerkezetet) egy *liturgikus* dallamidézet szólal meg.³⁵ Szövege a mű hat forrása közül egyben, a „BU” Bolognai kódexben a tenor szólam alá be is van írva: *Isti sunt due olive* („Ez a két olajfa”; 2. faksimile, 9. kotta).

A mindössze egyszer elhangzó tenoridézetet követő akkordsor koronás longákból áll. E sajátos lejegyzésmód, melyet olykor a Johannes de Grocheo által leírt *cantus coronatus* fogalmával hoznak összefüggésbe,³⁶ a 14. század óta ismert, s előadásmódja tisztázatlan. A hosszan tartott hangok mellett az improvizált díszítés lehetősége is fölmerül. Du Fay mindenesetre több miséjében alkalmazza egyes szavak, illetve nevek kiemelése céljából.

Maga a harmóniamenet cseppet sem véletlenszerű. Jól követhető, hogy a mű annyi helyére jellemző fauxbourdon helyett Du Fay a szextpárhuzamban vezetett szélső szólamokhoz a középszólamban nem a felső szólam kvartpárhuzamát rendeli. Ez az ugyancsak improvizálásra – *super librum* éneklésre – való technika a Guilelmus Monachus által leírt „ikerének”, a gymel stíluskörébe tartozik. Legtisz-

34 A *noémához* lásd a Brockhaus–Riemann lexikon szócikkét. Legfontosabb korai példái Machaut Miséjében találhatók, a Gloria két „Jesu Christe” és a Credo „ex Maria virgine” szakaszában. Du Fay is több miséjében alkalmazta, így például a korábban Missa sine nomineként számon tartott, ma – David Fallows elemzése nyomán – *Resvelliés vous* címmel beazonosított mise Gloria tételének ismét „Jesu Christe” szakaszában, mely az azonos című, e korai „paródia”-mise alapjául szolgáló ballade „Charles gentil” megszólítást tartalmazó részletéből vezethető le. A feltehetőleg 1423-ban keletkezett ballade-ban ünnepelt Charles nem más, mint Carlo Malatesta. Lásd Fallows: *Dufay*, 165–168.

35 Ahogy Lütteken szellemesen utal rá, a *cantus firmus* nélküli (vagy nem-liturgikus) izoritmikus tenort fölváltja a nem izoritmikus, liturgikus *cantus firmus*, lásd Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette, 407.

36 Grocheo sajátos módon nem a *cantus coronatus* leírásánál, hanem a *rondeau* (nála *rotunda* vagy *rotundella*) kapcsán említi, hogy „[e]zt is hosszan elnyújtva éneklék, mint a *cantus coronatus*”. Lásd Johannes de Grocheo: „A zenéről”. Ford. Fajcsék Magda, in: *Az égi és földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*, közr. Redl Károly. Budapest: Gondolat, 1988, 447.



2. faksimile. Részlet a *Supremum est* tenor szólamából (részlet a „BU” Bolognai kódexből)

9. kotta. *Supremum est*, a cantus firmus szakasz és az azt követő noéma

tább formában a „Sigismundus” megkomponálásánál látható, ahol a szextpárhuzamban haladó cantus-tenor szólampárhoz a contratenor a tenorhoz képest alsó tercet (a cantus alsó oktávja) és kvintet (a cantus alsó decimája) váltogat.³⁷

37 „In Gymel autem potest fieri contratenor, quia si Gymel accipiat consonantias sextas et octavas ad modum de Faulxbordon, tunc contratenor de Gymel potest ire sicut contratenor de Faulxbordon per tertias et quintas, vel potest assumere suam penultimam quintam bassam et suam antepenultimam tertiam bassam, sicut dictum est in praecedenti regula.” (Az ikerénekben alkothatsz contratenort, mivel ha az ikerének szext és oktáv konzonanciát ad *faulxbordon* módjára, akkor az ikerének a *faulxbordon* contratenorjához hasonlóan tercekben és kvintekben mehet, záróhangja pedig lehet alsó kvint, a contratenor utolsó előtti hangja pedig alsó terc, mint ahogy az előző szabályban mondtuk.) Lásd kiadását, *Guilielmi Monachi De preceptis artis musicae*. Ed. Albert Seay, *Corpus scriptorum de musica*, vol. 11. [Roma]: American Institute of Musicology, 1965, 40.

(http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/MONPREC_TEXT.html, 2012. április 1.)

A fermatás hangok pontos megszólaltatása, esetleges díszítése mellett azonban itt megint fölmerül, hogy a harmóniamenet tonálisan többféleképpen is értelmezhető:³⁸

The image displays two systems of musical notation for a three-part setting. Each system consists of three staves (Soprano, Alto, Tenor) with lyrics underneath. The lyrics are: "EU - GE - NI - US et rex SI - GIS - MUN - DUS!". The first system shows a specific tonal interpretation, while the second system shows an alternative interpretation, likely demonstrating how the same notes can be perceived as belonging to different tonal centers.

10. kotta. *Supremum est, a* „noéma” két lehetséges tonális értelmezéssel

Habár a motetta legkiemeltebb pontja a két név ünnepélyes elhangzása, az ezt előkészítő rövid *cantus firmus* szakasz, az egyszerre állami-politikai és szakrális eseményhez kapcsolódó polifon kompozíció egyetlen liturgikus utalását tartalmazó részlet dallamidézete a Szent János és Pál vértanú június 26-i ünnepének második vesperásából való. Az 1. tónusú Magnificat-antifóna elejét idézi a motetta alaphangnemébe, vagyis *g*-re, az úgynevezett confinalisra transzponálva. A szöveg a *Jelenések könyvéből* merít (az összehasonlító táblázatot és a 3. fakszimilét lásd a szemközti oldalon).

Az Úr trónusánál álló két olajfa természetesen a két koronás főre utal. Habár a liturgikus utalás a SS Giovanni e Paolo templomba,³⁹ illetve a vértanúk június 26-i ünnepére nyilván közvetlenebbül illene, valószínűleg pünkösdi ünnepétől sem idegen.⁴⁰ Ugyancsak a „BU” kódexben, melyben Du Fay kompozíciói kiemelt szerepet

38 Az előbbi a *Pro Cantione Antiqua* Bruno Turner vezetésével készült, Du Fay és Dunstable válogatott motettáit tartalmazó régi lemezfelvételen, míg az utóbbi a *Guillaume Dufay. Voyage en Italie, La Reverdie* (Arcana A317) CD-n hallható. A Paul Nevel dirigálta Huelgas-Ensemble felvételen sem felső (esz), sem alsó (cisz, illetve fisz) vezetőhangot nem használnak.

39 A római vértanúknak két híres templomuk ismert, egyik Rómában áll, a másik éppen Gabriele Condulmer városában, Velencében, s az utóbbi újjáépítése 1430-ban, nem sokkal a pápakoronázás előtt fejeződött be.

40 Lütteken az olajág és a galamb összetartozó békeszimbóluma miatt tekinti pünkösdhöz illőnek.

Supremum est, tenor

Isti sunt due olive Eugenius et rex Sigismundus

Ez a két olajfa, Jenő és Zsigmond király

Antifóna Szt. János és Pál június 26-i II. vesperására

Isti sunt duae olivae et duo candelabra lucentia ante
Dominum
habent potestatem claudere caelum nubibus et aperire
portas ejus
quia linguae eorum claves caeli factae sunt
(alleluia)

Ez a két olajfa és a két fénylő gyertyatartó
az Úr előtt
hatalmukban áll bezárni az eget felhőkkel és
megnyitni kapuját
mert az ő nyelvük az ég kulcsai lettek
(alleluia)

Jel. 11: 4, 6 (Károli)

4. **hii sunt duo olivae** et duo candelabra in conspectu
Domini terrae stantes [...]
6. hii habent potestatem claudendi caelum ne pluat
diebus prophetiae ipsorum [...]

4. **Ezek az a két olajfa**, és a két gyertyatartó,
a melyek a földnek Istene előtt állanak. [...]
6. Ezeknek van hatalmuk arra, hogy bezárják
az eget, hogy az ő prófétálásuknak idejében
eső ne legyen [...]

36 Pro pace. G. du fay. pro duobus magnis luminaribus mundi. —
 D uipre mus motetibus bonum pax optima sumus dei dona. Pax uero legum ista est
 uigilans recti constantia pax di es solutus a letibus. nocte soporatus evadit
 pax uero comitatus est uigilans recti constantia pax uero comitatus est

3. *faksimile*. Részlet a *Supremum est* egyik forrásából, a triplum szólam kezdete a címmel és szerzőnévvel (részlet a „BU” Bolognai kódexből)

kapnak,⁴¹ a darab feliratot is viseli: „Pro pace, pro duobus magnis luminaribus mundi” („A békéért, a világ két nagy csillagáért”), mely nemcsak a béke központi gondolatát emeli ki, hanem a két uralkodó szövetségét is (3. *faksimile*). A gregorián

41 A műfaji csoportokba rendezett kompozíciók között az egyes csoportokat rendszerint Du Fay-művek indítják, ld. Janet Palumbo-Lavery: „Bologna, Codex Bu”. In: *MGG, Sachteil*, Bd. 2., ²1995, 51. hasáb.

idézet tehát éppúgy rájuk mutat, s éppúgy nevük elhangzását készíti elő, mint az *Ecclesie militantis* tenorpárján megszólaló „Ecce nomen domini: Gabriel” szöveg-kompiláció. A gondolat tehát azonos, a zenei megvalósítás azonban figyelemre méltó módon eltérő.

Hogy a *Supremum est* mottetának ezen a pontján az egyszeri liturgikus dallam-idézet kiemelkedő jelentőségű, nem kétséges. Több-e a szerepe, mint rámutatás és hasonlat: olyan a két koronás fő, mint két virágzó (békehozó) olajfa – amikor is az olajfa, mint a felkenés olajának forrása, különösen ideillőnek tűnhet? Utal-e az idézet révén a teljes antifónára, s azon túl a két vértanú szent alakjára is, kik a legenda szerint Nagy Konstantin leányának szolgálatában álltak, s Julianus apostata alatt szenvedtek mártíriumot?⁴² Vagy inkább utal a liturgikus szöveg forrására, a *Jelenések könyvében* szereplő két tanúságtévő prófétára?

Akárhogyan is, a két „koronázási” motetta szövegének és kompozíciójának alkalomhoz rendeltsége igen átgondolt tervet követ. Az elemző hajlamos a képzőművészeti alkotások elemzésénél vizsgált „ikonográfiai program” jelenlétét érzékelni. A quattrocento – Du Fay korának – művészettörténete festők, szobrászok és építészek sokszor alkalmi megbízásának köszönhetően különböző dokumentumokra, levelekre, megrendelésekre támaszkodhat, amikor egyes műalkotások tervezésének és kivitelezésének folyamatát igyekszik megismerni.⁴³ A kórusénekes, esetleg karvezető komponista társadalmi helyzete, intézményi státusza és életvitele, a főúri vagy főpapi udvartartás *familiaris*aként eltért a művésztől. Így alkalmi külső megrendelések ellenére sem támaszkodhat a kutató ebből az időszakból egyes művekre vonatkozó írott szerződésekre, melyek elárulnák, milyen előírások alapján fogott egyáltalán a zeneszerző egy kompozíció elkészítéséhez.⁴⁴ Általában még azt sem tudjuk, az új kompozíció szövege mikor származott magától a zeneszerzőtől, s mikor a kórus, illetve az udvar más, literátus klerikusától. Esetenként van valószínűsége annak, hogy egyes komponisták, mint egy évszázaddal korábban a *költő* és zeneszerző Machaut,⁴⁵ maguk írták a megzenésítendő szöveget – avagy maguk zenésítették meg az általuk költött verset. Erre vallhat különleges esetekben a szerző önmegnevezése egyes művekben, mint amilyenek

42 Szent János és Pál vértanú történetét lásd a *Legenda aurea*ból készült válogatott magyar kiadásban: Jacobus de Voragine: *Legenda aurea*. Válogatta, az előszót etc. készítette Madas Edit, Budapest: Helikon Kiadó, 1990, 127–129.

43 Lásd ehhez a témához Michael Baxandal: *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet*. Ford. Falvai Mihály, Budapest: Corvina, 1986, 11–22.

44 A műpártolás korabeli rendszerét részletesebben kategorizálja Peter Burke: *Az olasz reneszánsz*. Ford. Bérczes Tibor, Budapest: Osiris, 1994, 100–101. Az általa említett öt kategória (házi rendszer, megrendelés, eladás, akadémia, szubvenció) közül a kórusénekes alapvető társadalmi helyzetét a házi rendszer határozta meg. A művészet és a zene közötti lényegi intézményi különbséggel – többek között Burke említett kategóriáiból kiindulva – Lütteken is foglalkozik: *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette*, 199–213.

45 Elisabeth Eva Leach új monográfiájának már címében és bevezetőjében is külön hangsúlyt helyez Machaut társadalmi szerepére, lásd *Guillaume de Machaut: Secretary, Poet, Musician*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2011, 1–2.

Ciconia említett motettái illetve Du Fay *Salve flos Tusce gentis/Vos nunc Etrusce/ Viri mendaces* motettája,⁴⁶ vagy híres késői négyszólamú *Ave regina* antifonájának tropus-betoldásai. Bizonyos esetekben a szerzők akár maguk választhatták ki a szimbolikus jelentőségű liturgikus dallami hivatkozásokat az idézett és zeneszerzői mesterfogások alkalmazásával feldolgozott *cantus firmus*ok révén, habár többnyire valószínűleg ebben is meghatározó szerep juthatott a megbízónak, illetve a megrendelők tanácsadójának. Esetenként persze továbbra is az alkalom, mindekelőtt a liturgikus vonatkozású alkalom (mint például egy templomszentelés) maga „diktálhatta” a kiválasztandó tenort.⁴⁷ Valószínű tehát, hogy amint a táblaképek, bronzkapuk és más képzőművészeti alkotások eltervezése és művészi „kivitelezése” nem egyetlen személy munkája, a zeneszerzés terén is – s nem csupán előadásánál – többszereplős társadalmi gyakorlattal kell számolnunk. A komplex programot tartalmazó szöveges zenei kompozíciók ugyanis feltételezik nemcsak a polifónia megszólaltatásához elengedhetetlen előadók együttesének (a kórusnak) meglétét, hanem az irodalmi formákban, a latin (francia) nyelvben és verselésben, a liturgiában és a bibliában elmélyült jártassággal rendelkező alkotó értelmiségi csoport (klerikusok) tagjainak együttműködését, és mindekelőtt a választékos műpártolói igény jelenlétét. A művekben megjelenő s a kései elemző számára megfejtendő szimbolika tehát sokszor aligha az általunk számon tartott zeneszerző választása, bármilyen szívesen tekintjük is a „művet” egészében és oszthatatlanul az ő kizárólagos szellemi teljesítményének. Du Fay egyetlen ismert levele, melyet Piero és Giovanni de’ Medicinek Firenzébe írt az 1450-es évek közepén, világossá teszi, mennyi külső tényezőtől és igénytől függött egy-egy mű létrejötte.⁴⁸

Bármilyen volt is a levéllel a szándéka, annyi nyilvánvaló, hogy a Mediciektől kapott támogatásért hálából s talán további támogatás reményében küldött nekik Du Fay a kompozícióiból néhányat, s ígerte meg, hogy továbbiakat is küld, illetve újabb műveiről („dolgairól”) is tájékoztatja majd őket. A levélben – mint ismeretes – négy konkrét művet is megemlít, a Konstantinápoly eleste után írott négy „Lamentáció”-ját, melyek állítása szerint „elég jók”. Közülük csupán egyetlenegy maradt fenn, a ténylegesen a nagyheti lamentáció dallamára írott *O très piteulx de tout espoir fontaine/Omnes amici eius* szövegkezdetű négyszólamú gyász-

46 A disztichonban írott verset megzenésítő *Salve flos tusce* motetusának zárósora: „Guillermus cecini natus et ipse Fay” (Guillaume énekelé, ki született Du Fay).

47 Lítteken a tenor szólam és szimbolika kapcsán vizsgálja valamennyi izoritmikus motetta *cantus firmus*-hivatkozását, a zeneszerző esetleges szerepét a dallamok kiválasztásában, lásd *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette*, 369–379.

48 Az újabban általában 1456-ra datált levelet Hans Kühner adta közre, „Ein unbekannter Brief von Guillaume Dufay”. *Acta Musicologica*, 11/3. (Jul.–Sep. 1939), 114–115. Angol fordítása megjelent Frank A. D’Accone tanulmányában: „The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century”. *Journal of the American Musicological Society*, XIV/3. (Fall 1961), 307–358. (ide: 318–319.). A levél faksimiléje hozzáférhető Fallows könyvében: *Dufay*, 18. kép. A levelet új átírásban és új angol fordításban közölte Holford-Strevens, *De Fay the Poet?*, 163–165. Én itt Kühner átírásából idézek. A teljes levél magyar fordítását a 2. függelékben közlöm.

kompozíció.⁴⁹ A levél ugyanakkor a kompozíciók keletkezésével kapcsolatban több fontos körülményt is sejtet, vagy egyenesen megad. Megtudjuk ugyanis, hogy az éppen megküldött „dalok” a szerzőnek urával (munkaadójával) a szavójai herceggel a francia királyi udvarnál tett látogatása alkalmával, udvari emberek kérésére (esetleg megrendelésére?) készültek: „[...] je me suis enhardy de vous envoyer aulcunes chansons les quelles ay faictes nagaires moy estant en France avoec monsieur de Savoye, a la requeste de aulcuns seigneurs de l’ostel du Roy.” („[...] vettem magamnak a bátorságot, hogy elküldjek néhány dalt, melyeket a királyi házhoz tartozó néhány úr kérésére készítettem újabban, amikor Szavója urával Franciaországban voltam.”). S azt is megtudjuk, hogy a Lamentációk szövegeit nem a zeneszerző írta, hanem Nápolyból⁵⁰ kapta őket: „Item j’ay fait cest an passé IIII lamentacions de Constantinoble, qui sont assés bonnes, dont les III sont a IIII voix, et me fures envoyés les parolles de Napples.” (Továbbá az elmúlt évben írtam négy Siralmat Konstantinápolyért, melyek elég jók: három közülük négyszólamú, és szövegüket Nápolyból kaptam.) Lehetett-e ez másképp a nagy ceremoniális alkalmakra készülő izoritmikus motetták esetén? Nem valószínű.⁵¹ Hogy ezekután vajon a stílus megválasztása, illetve olyan markánsan különböző stíluseszközök alkalmazása, mint ami az itt szembeállított két motettában megfigyelhető, mekkora részben volt a zeneszerző választása, ugyancsak kérdéses lehet. Így a szerencsés esetben ismert és megnyugtató módon beazonosított komponistához elsősorban a szerkesztést és a kompozíció zenei kidolgozását és művészi megformálását kapcsolhatjuk. Ez azonban éppen azt húzza alá, mennyire a maga komplexitásában, a kor sokrétű szellemi igényeinek és összefonódó szellemi teljesítményének eredményeként vizsgálendő a „mű”. A szöveges zenemű éppúgy, mint egy képzőművészeti alkotás.

49 Egyik forrásában található címőrlira szerint *Lamentatio Sanctae Matris Ecclesiae Constantinopolitanae*. E vegyes, francia és latin nyelvű motetta-chansont korábban szívesen hozták kapcsolatba a Jó Fülöp által a burgundi udvarban rendezett Fácánbankettel, mely egy keresztes hadjárat kezdeményezését célozta volna Konstantinápoly fölészabadítására. Lásd ehhez Szabolcsi Bence: *Régi muzsika kertje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1957, 39., valamint Johan Huizinga: *A középkor alkonya*. Ford. Szerb Antal, Budapest: Helikon, 1976, 71–72., 195–196.

50 Nápoly említése nem lehet véletlen, hiszen, mint Kühner megjegyzi, oda érkeztek az első konstantinápolyi menekültek, köztük bizánci költők és tudósok, lásd Kühner: *Ein unbekannter Brief von Guillaume Dufay*, 115.

51 A levélre Holford-Strevens is annak bizonyítására hivatkozik, hogy Du Fay ebben az esetben legalábbis egyértelműen kapott szöveget zenésített meg, lásd *De Fay the Poet?*, 98. Azzal a kérdéssel azonban, hogy a kompozíció meghatározó elemei, például a tenor megválasztása, kitől származhatnak, nem foglalkozik. Vö. Lütteken: *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette*, 339–340.

FÜGGELÉK

1. Du Fay izoritmikus motettái feltételezhető kronologikus sorrendben

<i>Szöveg</i>	<i>Szólamok</i>	<i>Keletkezés</i>	<i>Kiadás</i>
Vasilissa ergo gaude/Concupivit rex decorem tuum	4 ([S I, II], Ct, T)	1419, II. Theodorosz ezüstbullája tiszteletére vagy Cleofe Malatesta esküvője alkalmából	Van ^a II, 1 Bess. ^b I, 7
O gloriose Tyro/Divine pastus/Iste sanctus	4 ([S I, II], Ct, T)	1419, II. Theodorosz tiszteletére? (Lütteken)	Van II, 14 Bess. I, 12
O gemma lux et speculum/Sacer pastor/Beatus Nicolaus	4 ([S I, II], Ct, T)	1425/26? a Malatesta udvar zarándokútjára (Lütteken) ^f vagy ? (bari Szt. Miklós) (Planchart) ^d	Van II, 7 Bess. I, 9
Apostolo glorioso/Cum tua doctrina/Andreas	5 ([S I, II], Ct I, II, T)	1426, pátrai/Patras-i Szt. András templom újraszentelésére vagy 1424, Pandolfo Malatesta hercegérseki kinevezése (Planchart)	Van II, 3 Bess. I, 10
Rite maiorem Iacobum/Artibus summis/Ora pro nobis	4 ([S I, II], Ct, T)	1426/27? Robert Auclou-nak, Szt. Jakab tiszteletére	Van II, 6 Bess. I, 11
O sancte Sebastiane/O martyr Sebastiane/O quam mira/Gloria	4 ([S I, II], Ct, T)	1429? római pestis alkalmából? (Lütteken) vagy ? Szt. Sebestyén tiszteletére (Planchart)	Van II, 4 Bess. I, 8
Ecclesie militantis/Sanctorum arbitrio/Bella canunt/Ecce nomen Domini/Gabriel	5 ([S I, II], Ct, T I, II)	1431, IV. Jenő pápa koronázására, Róma, márc. 11.	Van, II, 13 Bess. I, 12
Balsamus et munda/Isti sunt agni novelli	4 ([S I, II], Ct, T)	1431, az „Isten báránya” („Agnus Dei”) medalion fölszentelésére, IV. Jenőnek, Róma, ápr. 7.	Van II, 2 Bess. I, 13
Supremum est mortalibus/Isti sunt due olive	3 ([Tr, M], T, fauxbourdon)	1433, Zsigmond király császárrá koronázása, Róma, máj. 31.	Van II, 5 Bess. I, 14
Nuper rosarum flores/Terribilis est locus iste	4 ([S I, II], T I, II)	1436, a S. Maria del Fiore dóm fölszentelésére, Firenze, márc. 25.	Van II, 11 Bess. I, 16
Salve flos tusce gentis/Vos nunc etruste/Viri mendaces	4 ([S I, II], T I, II)	1436? Firenze, IV. Jenő pápának? (Lütteken) vagy firenzei hölgyek dicséretére (Planchart)	Van, II, 10 Bess. I, 15
Magnam me gentes/Nexus amicicie/Hec est vera fraternitas	3 ([Tr, M], T)	1438, Bern és Fribourg közötti kölcsönös segélynyújtási egyezmény alkalmából (Lütteken) vagy Szavójai Lajos és Genf grófja, Fülöp közötti békeszerződés megkötésére (Planchart)	Van II, 12 Bess. I, 17

Moribus et genere/Virgo est electus	4 ([S I, II], T I, II)	1441/42?, 1451? a dijoni St. Chapelle számára (Lütteken) vagy 1442, Szt. János evangélista ünnepére, vlsz. bugundi János cambrai-i látogatásakor, 1442. jún.–aug. (Planchart)	Van II, 8 Bess. I, 19
Fulgens iubar ecclesie/Puerpera pura parens/Virgo post partum	4 ([S I, II], T I, II)	1442 után, Petrus du Castel számára egy relikvia ünnepre? (Lütteken) vagy 1447, gyertyaszentelő Boldogasszony ünnepére, Pierre de Ranchicourt kanonoki beiktatása alkalmából, Cambrai, febr. 2.? (Planchart)	Van II, 9 Bess. I, 18

- a Guglielmi Dufay [Guillaume Dufay]: *Opera omnia*. Ed. Guillaume de Van, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 1, Tom. 2, Motetti
- b Guillelmi Dufay [Guillaume Dufay]: *Opera omnia*. Ed. Heinrich Besseler, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 1, Tom. I, Motetti
- c Laurenz Lütteken: „Dufay”. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 5., Kassel: Bärenreiter, 2001, 1510–1550. hasáb (ide: 1523. hasáb); vö. uő: *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette*. Hamburg–Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1993, valamint Peter Gülke: *Guillame Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts*. Stuttgart–Kassel: Metzler–Bärenreiter, 2003
- d Alejandro Enrique Planchart: „Du Fay”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, London: Macmillan, 2001, 7., 647–664. (ide: 657–658.) Vö. Grove Music Online: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_works/grove/music/08268#S08268.14

2. Du Fay valószínűleg 1456-ban írt levele Piero és Giovanni de' Medicinek

Nagyméltóságú és nemes uraim, először is a legalázatosabban ajánlom magamat. Mivel jól tudom, hogy az éneklés (*chanterie*) mindig gyönyörködtette Önöket, és mivel ezenfelül azt hiszem, igényeik nem változtak, vettem magamnak a bátorságot, hogy elküldjek néhány dalt (*chansons*), melyeket a királyi házhoz tartozó néhány úr kérésére készítettem (*ay faites*) újabban, amikor Szavója urával Franciaországban voltam. Van néhány további is, melyeket egy későbbi alkalommal küldök el. Továbbá az elmúlt évben írtam négy Síralmat (*lamentacions*) Konstantinápolyért, melyek elég jók: három közülük négyyszólamú, és szövegüket (*les parolles*) Nápolyból kaptam. Nem tudom, megvannak-e ott ezek, ha nincsenek, kérem, tudassák, s én elküldöm Önöknek. Ezenkívül nagyon hálás vagyok Francesco Sachettinek (*Franchois Sachet*), itteni képviselőjünknek, ugyanis az elmúlt év folyamán szűkösködtem a római udvarban, és ő a lehető legnagyobb mértékben volt segítségemre, s a legnagyobb jóindulattal járt el, amiért nem szűnő hálámat szeretném, amennyire csak tudom, Önöknek kifejezni. Úgy értesültem, hogy most van néhány jó emberük a San Giovanni-beli kápolnájukban, és ezért, ha tetszik, szívesen értesíteném Önöket szerény dolgaimról (*de mes petites choses*) gyakrabban, mint ahogy korábban tettem. Ezt Antonio (*Anthoine*) [Squarcialupi], közös barátunk iránti tiszteletből is teszem, kinek, ha tetszik, kérem, szívből ajánljam engem. Nagyméltóságú és nemes uraim, ha volna bármi is, amit Önökért tehetek itt, kérem, tudassák és én jó szívvel teljesítem. A mi Urunk segítsen meg, Önöknek pedig adjon jó és hosszú életet, s a végén a paradicsomot. Íródott Genfben, február 22-én.

Alázatos káplánjuk és szerény szolgájuk
Guillaume Du Fay, cambrai-i kanonok

ABSTRACT

LÁSZLÓ VIKÁRIUS

ECCE NOMEN DOMINI AND ISTI SUNT DUO OLIVE:

Questions of Style and Symbolism in Du Fay's Two "Coronation" Motets

The article is an attempt at a comparative analysis of two significant isorhythmic motets by Guillaume Du Fay, *Ecclesie militantis/Sanctorum arbitrio/Bella canunt/Ecce nomen/Gabriel* (1431) and *Supremum est/Isti sunt* (1433). (The respective structures of the pieces are shown in Figures 1 and 2.) *Ecclesie militantis*, composed for Pope Eugene IV, probably for his coronation, is perhaps the most complex among the surviving fourteen motets of Du Fay (all listed in Appendix 1). *Supremum est*, based on a freely composed tenor with occasional fauxbourdon sections, was most probably composed for the coronation of Sigismund as Holy Roman Emperor in 1433. The two compositions seem to represent stylistic contrasts that might have something to do with their contrasting basic poetic themes, “war” in *Ecclesie* and “peace” in *Supremum est*. At the same time, however, both motets use liturgical quotations to bow before the addressee(s), Pope Eugene (born Gabriele Condulmer) in *Ecclesie* by a combination of the beginning of two antiphons that read “Ecce nomen Domini: Gabriel” and Pope Eugene together with the King Sigismund in *Supremum est* by referring to them through the antiphon “Isti sunt due olive.”. *Ecclesie* is also compared to Du Fay’s earliest known motet, *Vasilissa ergo gaude/Concupivit rex decorem*. (Music examples 2, 3 and 10 show different possible tonal interpretations of the same passages.) In support of the idea that the composer was probably provided with the text and that perhaps even the liturgical and theological references could have been prescribed or suggested to him Du Fay’s only known letter to Piero and Giovanni de’ Medici in Florence, is quoted, and also given here in Appendix 2 in the author’s Hungarian translation.

László Vikárius directs the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences and lectures at the Liszt University of Music in Budapest. His main field of research is centred on Bartók’s life, style and, especially, compositional sources. He has published articles in the *Bulgarian Musicology*, *Danish Yearbook of Musicology*, *Hungarian Quarterly*, *International Journal of Musicology*, *Magyar Zene*, *Musical Quarterly*, *Musicologica Istropolitana*, *Muzsika*, *Studia Musicologica* and *Studien zur Wertungsforschung*. His study *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* [Model and inspiration in Bartók’s musical thinking] was published in 1999 (Pécs: Jelenkor) and his most recent publications include the facsimile edition of Bartók’s autograph draft of *Duke Bluebeard’s Castle* (Budapest: Balassi Kiadó, 2006), available with commentary in English, Hungarian, German and French. He co-edited, with Vera Lampert, the *Somfai Fs* (Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2005), the revised English edition of Vera Lampert’s *Folk Music in Bartók’s Compositions* (Budapest: Helikon, 2008) and, with János Kárpáti and István Pávai, the CD-ROM *Bartók and Arab Folk Music* (Budapest: European Folklore Institute, 2006).

Farkas Zoltán

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

2. rész

Istvánffy és Werner kapcsolatára már az 1980-as évek közepén felfigyelt a zenetudomány. Először is Istvánffy feltűnően sokat másolt le Gregor Joseph Werner Esterházy-Kapellmeisternek, Haydn hivatali elődjének műveiből. A győri kottatár összesen 146 darabja viseli magán Istvánffy keze vonását, egyes kottákat részben vagy egészében ő másolt le, másokat címlappal látott el. E forráscsoportban meglepően tekintélyes a Werner-kompozíciók száma: összesen harmincöt darab (1. táblázat). Ekképp Werner a gyűjtemény legerősebben reprezentált komponistája abban a kottaanyagban, amellyel Istvánffy gazdagította a kottatárat. Istvánffy Werner himnuszainak két győri szólamkönyvébe jegyezte be két saját himnuszát (olyan ünnepekre, amelyekhez Werner sorozatai nem tartalmazznak darabokat),¹ és megkomponálta a hiányzó Gloria tételt az idősebb mester *Missa in contrapunctó-jához*.² Az említett Werner-művek győri forrásainak eme hagyományozódása és továbbélésének módja arra utal, hogy Istvánffy a saját műveit (vagy legalábbis azok egy részét) szinte csupán kiegészítésként fűzte hozzá a repertoár gerincét képező Werner-oeuvre-höz (1. táblázat).

Werner fennmaradt miséi közül hat tartozik a *stile antico* alfajába, amelyet a korabeli terminológia „alla capella”, „in contrapuncto” vagy „contrapunctata” névvel illet. Osztrák-magyar viszonylatban őt tekinthetjük e – nagybőjt és advent idején használt – misetípus legfontosabb képviselőjének. A *stile antico* misék előnyös oldaláról világítják meg Werner zeneszerzői portréját. Imitációláncainak témáit többnyire valóban a klasszikus vokális polifónia stíluseszménye hatja át, és feltűnő, hogy kontrapunktikus íráskészsége sokkal természetesebb, mint számos kor-

* A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszéke által szervezett „Kedd délutáni zenetudomány” sorozat keretében tartott 2010. december 14-i előadás szerkesztett, kibővített szövegének 2. része. A tanulmány 1. részét ld. *Magyar Zene*, XLIX/4. (2011. november) 396–406.

1 Lásd a Szent József ünnepére (*Te Joseph celebrent*) és a Péter-Pál napra (*Decora lux*) szóló himnuszokat; vö. Vavrincez Veronika tematikus jegyzékének 746–747. és 1515–1516. számával, in: Bárdos: *Győr zenéje...*, 419. és 540–542.

2 A győri forrásban Werner: *Coena Domini. Messa in contrapuncti a 4 voci obligati*. Lásd Vavrincez 1512/a és b, uott., 539.

Bárdos Győr Vavrinecz Tem. kat.	AMC jelzet	Mű címe	szóla- mok száma	Megjegyzés (az Istvánffy kezétől származó szólalmok, a forrás státusza a Werner-művek közt, hozzáadott Istvánffy-mű)
1504	W 64	Alma Redemptoris	7	
1505	W 65	Alma Redemptoris	10	
1506	W 66	Alma Redemptoris	10	
1507	W 67	Alma Redemptoris	7	
1508	W 68	Ave Regina	7	
1509	W 69	Ave Regina	7	
1510	W 70	Ave Regina	6	
1511	W 71	Ave Regina	7	
1512/a-b	W 82	Coena Domini. Messa in contrapuncti a 4 voci obligati, del Sigre Werner	10	= Missa in contrapuncto. A Gloria tétel Istvánffy műve
1515	W 74	Hymni del Sigre Werner	8	Valamennyi szólam Istvánffy kezetől; a végén: Istvánffy <i>Decora lux</i>
1516	W 75	Hymni de B Virgine...	8	Valamennyi szólam Istvánffy kezetől; a végén: Istvánffy <i>Te Joseph</i>
1517	W 76	Lytaniae Lauretanae	10	
1518	W 78	Lytaniae Lauretanae	10	
1519	W 77	Lytaniae Lauretanae	9	
1520	W 80	Lytaniae a CATB	10	
1521	W 81	Lytaniae Lauretanae	10	
1522	W 79	Lytaniae Lauretanae	10	
1523	W 83	Messa pacem deposcimus omnes	7	a mise unikális forrása; I. keze: címlap, VI. 1^{mo}, VI. 2^{do}
1526	W 85	Missa solitaria	8	a címlap Istvánffy kezétől
1527	W 87	Offertorium de Venerabili Sacramento	11	Valamennyi szólam Istvánffy kezetől
1528	W 88	Regina Coeli	7	
1529	W 89	Regina Coeli	11	
1530	W 90	Regina Coeli	11	
1531	W 91	Regina Coeli	10	
1532	W 92	Regina Coeli	9	
1533	W 93	Requiem a 4 voci	11	
1534	W 94	Requiem a 4 voci	10	
1537	W 99	Salve Regina	7	
1538	W 97	Salve Regina	7	
1539	W 98	Salve Regina	4	
1540	W 100	Te Deum	28	
1541	W 101	Te Deum	11	
1544	W 104	Vesperae de Domi	10	
deest	W 157	Missa Fiat pax in virtute tua	8	a címlap Istvánffy kezétől
Deest	W 159	Missa in minimis festis		a címlap Istvánffy kezétől

társáié.³ Kedvelt eszköze például ugyanazon témának hangsúlyos és hangsúlytalan ütemhelyen való (Marpurg terminológiája szerint *per arsin et thesin*) beléptetése,⁴ ami jótékonyan ellensúlyozza a metrikus lüktetés egyhangúságát (1a kotta a 38. oldalon).

Ez az eszköz olyan textúrát teremt, amely ritmikailag összetettebb bármely más Werner-kortárs *stile antico* műveinek textúrájánál. A *Missa in contrapuncto* némileg talán kevésbé sikerült alkotás, holott nagyon hasonló, szekvenciázó témára épül (1b kotta a 39. oldalon).

Istvánffy *stile antico* tétele a Wernertől tanult, kvartlépéssel induló témátípust mutatja be, majd az „in gloria” szövegrészhez társított motívum ellenpontként lép fel e témával szemben (2a kotta a 39. oldalon).

A Werner-miséhez készült Gloria tétel talán az egyetlen eset, amelyben Istvánffy, a tanítvány műve nem éri el a mintául választott kompozíció színvonalát, ugyanakkor e tétel megkomponálása jó iskolává vált számára. Mindez egyértelműen kiviláglik, ha az *alla capella* tételt összehasonlítjuk Istvánffy másik két miséjének Gloriájával. A *Messa dedicata al Patriarcha Santo Benedetto* Gloriájának „Cum sancto Spiritu” szakasza tulajdonképpen nem más, mint a *stile antico* tétel érettebb (s a concertáló stílus kereteibe illesztett) változata. A *Szent Benedek-misében* ugyanez a kvartlépéses, szekvenciázó téma jelenik meg, de már a kezdettől – ugyancsak Wernertől tanult módon – torlasztással, azaz szinkópás eltolással, a *per arsin et thesin* lehetőségében rejlő metrikus játékot kiaknázva. Az „in gloria”-val asszociált 2. téma vagy kontraszsubjektum is szoros rokonságban áll a *stile antico* mű megfelelő témájával (2b kotta a 40–41. oldalon).

Ha Istvánffy 1774-es *Dorothea-miséjét* is bevonjuk vizsgálódásaink körébe, a „Cum Sancto Spiritu” fuga szekvenciázó témájában szintén nem nehéz felfedezni a weneri előképet (2c kotta a 42–43. oldalon). Istvánffy itt – az idősebb mester példáját követve, sőt túlszárnyalva – már magába a témafejbe beépíti a szinkópás elcsúsztatás ritmikai izgalmát, amelynek végső konzekvenciáit is levonja a téma *per arsin et thesin* egymásra rétegződésének pillanatában. A hely az ütemsúllyal való játék magasrendű példája, amely túlmutat Werner kompozícióin, alapötlete mégis a kismartoni mestertől eredeztethető. Kijelenthetjük tehát, hogy Istvánffy az idősebb mester *stile antico* miséiben alkalmazott eszközöket továbbfejlesztette, és concertáló kontextusban is sikerrel használta.

Számtalan hasonló zenei párhuzam mutatja világosan Werner zenéjének Istvánffyra gyakorolt hatását. Werner két 1759-ben komponált miséjét, a g-moll *Missa Sancti Floriani Martyrist* és a d-moll *Missa Solitariát* szoros stiláris rokonság köti ösz-

3 David Wyn Jones – jóformán az egyetlen modern muzikológus, aki az utóbbi 20 évben részletes figyelmet szentelt egy Werner-misének – az 1756-os keltezésű *Missa contrapunctatát* sokkal leleményesebb, változatosabb kompozíciónak tartja, mint ifj. Georg Reutter 1744-es *Messa à 4 da capelláját*. Vö. David Wyn Jones: „Haydn’s *Missa sunt bona mixta malis* and the *capella tradition*”. In: uő (ed.): *Music in the eighteenth-century Austria*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 98–99.

4 Marpurg traktátusa, az *Abhandlung von der Fuge* (1753–54), amely Werner kontrapunktikus miséivel egy időben keletkezett, szintén így definiálja a *Fuga per arsin et thesin* fogalmát.

sze egymással. Legmeghatározóbb stíluselemük a fugatotechnika.⁵ (Mindkét mű megtalálható a győri székesegyház kottatárában, a *Missa Solitaria* Istvánffy másolatában.) E misék számos fugato szakaszának témái az instrumentális jellegű fúgátéma-típusba tartoznak, melyeket egyfelől a pathotyp dallamosság,⁶ másfelől a lendületesebb mozgásforma⁷ világosan megkülönböztet a stile antico fúgák vokális stílusától.

A *Szent Flórián-mise* Gloriájának „Amen” fugatója szoros párhuzamba állítható a *Solitaria-mise* „Cum Sancto Spiritu” szakaszával (3. és 4. kotta a 44. oldalon). Mindkettőben a hangsor 6. és felemelt 4. foka között feszülő szűkített terc felelős a zene pátoszáért. A *Solitaria-mise* „Cum Sancto Spiritu” fugatójában a pathotyp téma kiszélesített ritmusa még meggyőzőbb hatást kelt, a tétel feszültségét az átmenő hangokon gyakran előforduló kisszekund-disszonanciák is fokozzák.

Ugyanennek a tematikának, pátosznak és szerkesztésnek klasszikus példája az *Urbs Ierusalem* himnusz, ahol a téma nem torlasztásban jelenik meg (5. kotta a 45. oldalon).

Ha a három Werner-fugatóval összehasonlítjuk Istvánffy *Rorate coeli* introitusát, világosan látható, hogy a győri zeneszerző minden valószínűség szerint weneri mintákat követett a pathotyp tématoosz alkalmazásában (6. kotta a 46. oldalon). Jól érzékelhető, mennyivel gazdagabb Istvánffy zenéjének harmóniai nyelve, s mennyivel érzékenyebb a kontrapunktikus szólamok vezetése, a szólamoké, melyek a szekundúrlódások által „fogaskerek módjára egymásba marnak”, s a kontrapunktika valóban növeli a „tonális események” számát, ekként gazdagítván a zenei folyamatot.⁸

A két 1759-es Werner-mise fontos ihletője lehetett Istvánffy invenciójának, hiszen a tematikus hasonlóságok száma tovább bővíthető. Az elemző, aki szólamokból partitúrába írja Werner e két – instrumentális fugatóktól áthatott – miséjét, szinte úgy érzi, az Istvánffy-stílus forrásvidékén jár. A *Missa Solitaria* Sanctusának akklamációs témaindítása Istvánffy *Te Joseph celebrant* himnuszában bukkan fel újra (7. és 8. kotta a 47. és 48. oldalon).

Ezúttal sem tudom véka alá rejteni az értékítéletemet. Werner fúgája (melynek témája a 6. fok és az emelt 7. fok, a vezetőhang közötti szűkített szeptimmal némileg közhelyesebb, darabosabb, direkter, mint Istvánffy megoldása), már az első imitációlánc során kiüresedik: a 4. szólam belépésekor már csak kétszólamú

5 A szintén 1759-re datált *Missa Quasi vero* (A-Wgm A 428) tételeinek ugyancsak a fugatotechnika a meghatározó eleme, de pathotyp dallamosság nélkül.

6 A „pathotyp” fúgátéma Warren Kirkendale terminusa. Olyan moll fúgátémákat jelöl vele, amelyeknek mély fájdalom az affektusa, dallami építőeleme a moll skála első és ötödik foka közötti kvint, valamint az alsó vezetőhang és a skála hatodik foka közötti szűkített szeptimakkord. Részletesebben ld.: Kirkendale: *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music* (Revised and expanded second edition). Durham, N. C.: Duke University Press, 1979, 114–117.

7 A negyedértékű alapliktetés, az aprózóbb értékekre épülő – a félértékű hangtól tizenhatodig terjedő – ritmusskála, a pontozott ritmus gyakori használata stb.

8 A fogaskerek-hasonlat Dobszay László: *A zeneszerzői nagyság* című írásából származik. Ld. e tanulmány 1. részének 2. jegyzetét, 397.

a textúra. S csak egy újabb, immár torlasztásos imitációlánc új lendülete tudja továbbgördíteni a folyamatot. Istvánffynál a felugró kis szext, amely az *acclamatio* retorikus figurájával azonosítható, a szent (József) nevének említéséhez társulva nyer többletértelmet. Istvánffy ismét csak a szólamvezetés érzékenységevel múlja magasan felül modelljét. Dobszay fentebb említett esszéjének szavaival élve: „jobban megszenvedtetni az egyik szólammal a másikat. Az imitáció során együttállásba kerülő hangok rögzösebb útra viszik ugyan a tonalitás megragadását, de többet is tárnak fel e tonalitás belső világából.”

Werner *Solitaria*-miséjében az „*Et vitam venturi*” fugato oktávugrással induló témája mintha csak Istvánffy egyik offertoriumának kórusfúgáját előlegezné (*Offertorium de Sancta Cruce* – Choro: „*Per signum crucis*”, 9. és 10. kotta a 49. és 50. oldalon).

Ezúttal nem az Istvánffy-tétel magasabbrendűségét hangsúlyozom (annál kevésbé, mert meggyőződésem szerint ez a kórusfúga a szerző eléggé éretlen, talán korai próbálkozása). Mindenesetre feltűnő ugyanannak a fúgatémának az alkalmazása. Istvánffynál az oktávugrásos téma a leszállított 6. és az emelt negyedik fokkal, ismét egy szűk terccel kiélezett „fa”-„ri” lépéssel a hangsor 5. foka felé gravitál. Nota bene, a „*signum Crucis*” szavakra e zenei „*cru*” motívum alkalmazása nagyon is helyénvaló. Említést érdemel még, hogy a *rauschende Violinen* (rohanó hegedűk) figuratív kísérszólamai, valamint a független 5. szólam szintjére emelkedő basszus teszi a tételt modernebbé Werner archaikus írásmódjánál.

Szent Benedek-miséjében Istvánffy a Sanctus kezdetét egyfajta „kis harmóniai labirintus”-ként fogalmazta meg (13. kotta az 52. oldalon). Kiderül, hogy ezt az ötletét is Wernertől származtathatjuk. A *Missa Sancti Floriani* Sanctusának kezdete a Werner-mise legérzékenyebben harmonizált része. Ugyanez elmondható az Istvánffy kézírásában fennmaradt *Missa Panem deposcimus omnes* Sanctusának bevezető ütemeiről is (11–12. kotta az 51. oldalon). A harmóniai kétértelműség fenntartása, a tonális megállapodottság elodázása, a pillanat varázsának megszentelése s a rendkívüli, a semmihez sem fogható csoda szférája mint a Szentség kifejezője a három részlet közül ezúttal is Istvánffynál jelentkezik a legkifinomultabb módon.

Werner *Offertorium de Venerabili Sacramento* című művének áriájában közvetlen előképét ismerhetjük fel Istvánffy *Ave, o, crux* kezdetű áriájának, amely a Szent Kezest megtalálásának vagy felmagasztalásának ünnepére írt offertórium nyitótétele. A kismartoni plébániatemplom kottatárában fennmaradt Istvánffy-mű Werner hatását tükröző vonásaira már máshol is rámutattam.⁹ A Werner-offertórium *Sic sacrificium* áriája és az Istvánffy-tétel között azonban az eddig említetteknel szorosabb kapcsolat figyelhető meg, s e párhuzam oly erőteljes mértékű, hogy kijelenthetjük: Istvánffy ezt a Werner-áriát tekintette modelljének saját műve megkomponálásakor.

Werner és Istvánffy egyaránt tenor szólistára bízta az offertórium vokális „főszerepét”. Mindkét ária a moll alaphangnem által sugallt drámai affektussal kez-

9 Farkas Zoltán: „Istvánffy Benedek kismartoni offertóriumai és Szent Benedek miséje”. In: *Musicalia Danubiana* 19. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002, XXIII., XXV., illetve XXVII.

dődik. Werner esetében a témafej triolás figurája és a felfelé haladó gyors harmincketted-futam teremt markáns gesztust, míg Istvánffy a forte akkordok és a piano felfelé haladó hármashangzat-felbontás kontrasztjával alapozza meg a tétel drámai hangütését. (A dallamvonal vezetésében is feltűnő a két ritornellkezdet közötti rokonság.) (14a–b kotta az 52. oldalon).

Erőteljes hasonlóságot mutat a harmóniai menet is: mindkét szerző a kromatikusan ereszkedő basszussal ellensúlyozza a felfelé törő dallammozgást. Még árulkodóbb a ritornellek folytatásában egy kromatikával átszínezett fordulat (15a–b–c kotta az 53. oldalon). Érdemes megjegyeznünk, hogy míg Wernernél ez a kromatikus motívum a ritornell egyetlen mozzanata marad (10–12. ü.), addig Istvánffy megismétli a fordulatot (8–10., 10–12. ü.), s ezáltal mintegy nagyobb léptékbe helyezi. A két ária hasonló passzusainak összevetésekor általában azt tapasztaljuk, hogy Istvánffy – ismétlések által vagy más módon – nagyobb léptékben, szimmetrikus építkezésre törekedve használja fel a Wernertől tanult elemeket. Ez a különbség egyaránt utalhat arra, hogy Istvánffy – egy új generáció képviselőjeként – korszerűbb zenei nyelvet beszél, amely már a korai klasszika eszményét követi, de arra is, hogy a fiatalabb komponista fejlettebb formaérzékű, s e téren tehetségesebb volt mesterénél. A Werner-ária kromatikus szakaszának folytatása, mely a ritornell zárlatához vezet (13–15. ü.), egy másik Istvánffy-műben is visszacsend: a *Szent Benedek-mise* Glóriájának „Qui tollis” szakaszában a ritornell ugyanezzel a „kromatikával fűszerezett” dallamfordulattal él (15c kotta). Istvánffy itt is a motívum megismétlése által szélesíti ki a zenei folyamatot.

Ugyancsak a két tétel konkrét kapcsolatát bizonyítja a vokális szóló egyik jellegzetes dallami képlete (16a–b kotta az 53. oldalon). Werner az ária tenorszólójának mindjárt az elején felléptet egy bővített szekundot (C–Disz: „Sacri”-fíciium) és egy oktávugrást. Ugyanez a dallam zárja az Istvánffy-ária vokális szólójának első szakaszát (Esz–Fisz: passionis tempore), melyben a bővített szekundlépés és az oktávugrás egyaránt feltűnik.¹⁰

Werner és Istvánffy egyaránt rendkívül virtuóz feladatot bíz a tenoristára. A hosszú koloratúráknak nemcsak az áriákban betöltött formai helyei azonosak, de még szekvenciális szerkezetük is (17a–b kotta az 54. oldalon). Mindkét ária egy fermatával jelölt kadenciát is magába foglal, amikor az előadó nyilvánvalóan rögtönzéssel koronázta meg az igényes tétel előadását. Az énekhang kezelésének hasonlóságai felvetik a kérdést, hogy Werner és Istvánffy vajon nem ugyanannak a biztos technikájú énekesnek a számára komponálták-e virtuóz áriáikat. (Az *Ave, o crux* egyébiránt Istvánffy egyik legvirtuózabb vokális tétele – miséinek „Quoniam” teteleit leszámítva soha nem írt ennyire igényes énekszólómat. Míg a – feltételezhetően korábbi – *Szent Benedek-mise* tenoráriát léptet fel ezen a helyen, a bizonyosan Győrben komponált, 1774-es *Szent Dorottya-mise* „Quoniam”-ja altszólista szá-

10 A bővített szekund (vagy szűkített terc) nem funkcionális, színező jellegű használata szinte stílusjegyévé vált Wernernek, aki a modorosságig fokozta e dallamfordulat használatát. Vö. Farkas: i. m. XXV., 95. lábjegyzet.

mára íródott.) Ha Werner és Istvánffy valóban ugyanazon tenorista képességeinek ismeretében komponálta a szóban forgó áriákat, akkor ez talán az idősebb Joseph Dietzl lehetett, aki 1753 novembere és 1762 közt működött az Esterházy-együttes tenoristájaként.¹¹ (Ha feltételezésünk beigazolódik, ez újabb bizonyítékot szolgáltat arra, hogy Istvánffyt személyes kapcsolatok fűzték az Esterházy-udvar zenészeihez.)

Oly sok zenei példa után tegyük fel a kérdést, megéri-e az időt és a fáradságot két kismester zenéjének ilyen tüzetes összevetése? Nem tűnhet-e reménytelenül régmódi, pozitivista megközelítésnek tematikus és motivikus párhuzamok felfedezése „modell” és „követője” között? Való igaz, efféle témával nemigen lehet zajos feltűnést kelteni rangos zenetudományi konferenciákon. Mint Thomas Hochradner is megjegyzi, a legnagyobb mesterekre irányuló kutatások árnyékában mindazok, akik a másod- vagy harmadvonallal foglalkoznak, maguk is a másodrangú, kisebb képességű kutató gyanújába keverednek, s a zenetudomány szorgos hangyái vagy dolgozó méhei közt tartatnak számon.

Számomra mégis vonzó lehetőség, kihívás egy korábban ismeretlen zenei repertoárban egyéni zeneszerzőportrékat megrajzolni. S ha a toposzok keresgélésén és azonosításán túl folyvást szem előtt tartjuk a kvalitás kérdését is, feltámad az igény, hogy a „kismester” kategóriát differenciáljuk.¹² Figyelmünkre érdekes maga a folyamat is, ahogyan egy kismester idősebb kollégáinak mintái nyomán kialakítja saját idiómáját, s a tanult elemeket egy fokozatosan változó, korszerűbb zenei kontextushoz alakítja. S e vizsgálódás során – erényeik és fogyatékságaik feltárulásával – e zeneszerzők személyes ismerőseinkké válnak, s ez több mint elégséges jutalom a nehezen megfogható anyagba investált fáradozásért.

(A tanulmányhoz tartozó kottákat lásd a 38–54. oldalon).

11 Ulrich Tank: *Studien zur Esterházyischen Hofmusik von etwa 1621 bis 1790*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1981, 343.

12 Visszatérve javasolt kismester-kategóriáinkhoz: „útkészítő”-nek nevezhetnénk azt a komponistát, aki a mintaként használt toposzból magasabb minőséget hoz létre. Az „élősködő” pedig nem más, mint aki a mintaként használt toposzból nem hoz létre magasabb minőséget, sőt inkább „kiüresíti” azt.

In memoriam László Dobszay

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság
IX. tudományos konferenciája

2012. október 11–13. (csütörtök-péntek-szombat)
MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók Terme
Budapest I., Táncsics M. u. 7.

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság
a 2011-ben elhunyt Dobszay László emlékére konferenciát hirdet,
amelyen a nagy hatású zenetörténész kutatásaihoz kapcsolódó,
azokra reflektáló, azokat folytató előadások hangoznak majd el.

Jelentkezéseket várunk a teljes magyar zenetörténet,
a gregorián- és népzene kutatás, a Bartók-analitika, a bécsi klasszika
és a kortárs zene, valamint Dobszay László életművének
értékelése-értelmezése témakörében. A magyar nyelvű konferenciához
félnapos angol nyelvű ülészak társul, amelyen a nemzetközi
zenetudományi élet néhány kiemelkedő külföldi képviselője
tart Dobszay László emléke előtt tisztelgő előadást.

A konferencián húsz perces előadások fognak elhangozni.
A jelentkezéseket – amelyeknek egy csatolt fájlban tartalmazniuk kell
az előadás címét, egy maximum 250 szóból álló előzetes
tartalmi kivonatot – 2012. június 20-ig kérjük elküldeni
a konferencia szervezőihez. A jelentkezéseket a konferencia
programbizottsága július 10-ig elbírálja.

A konferencia szervezői:

Dalos Anna (dalos.anna@btk.mta.hu)
és Vikárius László (vikarius.laszlo@btk.mta.hu)

A programbizottság tagjai:

Farkas Zoltán, Kiss Gábor, Komlós Katalin, Papp Márta, Richter Pál,
Somfai László, Szendrei Janka, valamint a konferencia szervezői

Alla capella

Canto
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

Alto
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Tenore
Ky - ri - e e -

Basso
Ky - ri - e

Violone e Organo

5
- son, e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, -

Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, e -

lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e -

6 6

1a kotta. Werner: Missa contrapunctata – Kyrie

Alla capella
Moderato

C

A

T

B

Vlne e
Org.

e - lei - son, e - lei - son, e - lei - - - -
Ky - ri - - e e - - lei - - - - -
Ky - ri - - e e - lei - - son, e -

1b kotta. Werner: Missa in contrapuncto – Kyrie

95

100

C

A

T

B

- ste cum San - cto, San - - - - cto Spi - ri - tu a glori - a - De-i
- ste cum San - cto, San - cto - Spi - ri - tu cum San - cto
- ste cum San - cto, San - cto - Spi - ri - tu in glori - a - De-i
- ste cum San - cto, San - cto - Spi - ri - tu cum San - cto

105

C

A

T

B

Pa - - - - - tris in glori -
San - cto - Spi - ri - tu San - cto - Spi - ri - tu in glori -
Pa - - - - tris a glori - a - De-i Pa - - - tris cum
San - cto - Spi - ri - tu - San - cto - Spi - ri - tu in glori - a - De-i Pa - - - - tris

2a kotta. Istvánffy; Gloria Werner Missa in contrapuncto-jához (H-Gk: W. 1512/b) – Gloria, „Cum Sancto Spiritu”

265

Ob.I

Ob.II

Tr.I

Tr.II

Timp.

Vl.I

Vl.II

C
[Tutti]
Cum San - cto, San - - cto Spi - ri -

A
[Tutti]
Cum San - cto, San - cto, San - - - - cto—

T
[Tutti]
Cum San - cto, San - cto, San - - - - - cto Spi - ri - tu,

B
[Tutti]
Cum San - cto, San - cto, San - - - - eto Spi - ri - tu,

Basso
[Org.]
5 5 6 5 6 5 6

[senza Vlne]

2b kotta. Istvánffy: Messa dedicata al Patriarcha Santo Benedetto – Gloria, „Cum Sancto Spiritu”

tu in glo-ri - a, in glo-ri - a De - i Pa - - - tris.

Spi - ri - tu in glo-ri - a, in glo-ri - a De - i Pa - tris, in glo-ri - a

in glo-ri

in glo-ri - a,

5

[con Vlnce]

Ob. I-II

Tr. I-II

Trbn. I

Trbn. II

Timp.

VI. I

VI. II

S

A

T

B

Basso

[senza Vln.]

men, Cum San - cto, San -

In glo-ri-a De-i, glo-ri-a Dei Pa - - - - - tris. Cum San - cto, San -

Cum San - cto, San - cto, cum Sancto Spi-ri - - - tu, cum San - cto,

Cum San - cto,

5 6 5 6 [3]

2c kotta. Istvánffy: Sanctificabis Annum Quinquagesimum, vel Sanctae Dorotheae – Gloria,
„Cum Sancto Spiritu”

- - cto, San - cto, San - cto Spi - - ri - ti in glo - ri - a De - i,
 - - cto, San - cto, San - cto Spi - - ri - tu in
 San - cto, San - cto, San - cto Spi - ri - tu in
 San - cto, San - cto, San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i,
 [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3]

3. kotta. Werner: Missa Santi Floriani Martyris – Gloria, „Amen”

Soprano (S): A - - - - - men, a - - - - -

Alto (A): A - - - - - men, a - - - - -

Tenore (T): A - - - - - men, a - - - - -

Basso (B): A - - - - - men, a - - - - -

3. kotta. Werner: Missa Santi Floriani Martyris – Gloria, „Amen”

4. kotta. Werner: Missa Solitaria – Gloria, „Cum Sancto Spiritu”

Soprano (S): Cum, cum Sancto Spi - ri - tu, in Sancto Spi - ri - tu

Alto (A): Cum, cum Sancto Spi - ri - tu, cum Sancto Spi - ri - tu

Tenore (T): Pa - - tris a - - - - - men, a - - - - -
Cum, cum Sancto Spi - ri - tu — in glo - ri - a - - - - - men, a - - - - -

Basso (B): Cum, cum Sancto Spi - ri - tu cum Sancto Spi - ri - tu

4. kotta. Werner: Missa Solitaria – Gloria, „Cum Sancto Spiritu”

VI I
S

1. Urbs Ie - ru - sa - lem be - a - ta di - cta pa - cis vi - si - o, di - cta
 2. Por - tae ni - tent mar - ga - ri - tis a - dy - tis pa - ten - ti - bus, a - dy -
 3. Glo - ri - a et ho - nor De - o, us - que - qua - que Al - tis - si - mo, us - que -

VI II
A

1. Urbs Ie - ru - sa - lem be - a - ta di - cta pa -
 2. Por - tae ni - tent mar - ga - ri - tis a - dy - tis
 3. Glo - ri - a et ho - nor De - o, us - que - qua -

T

B

Org
Vlnc

[senza vlnc]

4

pa - cis vi - si - o, urbs Ie - ru - sa - lem be -
 tis pa - ten - ti - bus, por - tae ni - tent mar - ga -
 qua que Al tis - si - mo, glo - ri - a et ho - nor

- cis, di - cta pa - cis vi - si - o, pa - cis vi - si -
 - pa - ten - ti - bus, pa - ten - ti - bus, pa - ten - ti -
 - que Al - tis - si - mo, Al - tis - si - mo, Al - tis - si -

1. Urbs Ie - ru - sa - lem be - a - ta di - cta, be -
 2. Por - tae ni - tent mar - ga - ri - tis, ni - tent, a -
 3. Glo - ri - a et ho - nor De - o, De - o, Al -

[con vlnc]

5
4

4 3 6

5. kotta. Werner: Urbs Ierusalem – himnusz

Allegro moderato

VI.I

VI.II

C

A

T

B

Basso

Ro - ra - te coe - li de - su - per, et nubes plu - ant, ju - - stum, et nu - bes, nu - bes plu - ant ju -

Ro - ra - te coe - li de - su - per, et nubes plu - ant, plu - ant ju - -

Ro - - - ra - te coe - li de - su -

5 8 2^b 3[#] 3 4 5 6 3^b 6 5 5 2[#] — 3^b 4[#]
 4 3[#] 4 5 2 7^b 4

[senza vlne]

[con vlne]

6. kotta. Istvánffy: Rorate coeli

The image displays a musical score for the Sanctus movement, featuring six parts: VI. I, VI. II, S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The score is written on six staves. VI. I and VI. II are in treble clef. S, A, and T are in treble clef with a soprano, alto, and tenor clef sign respectively. B is in bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics 'San-ctus' are written below the vocal lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs, indicating a complex and expressive piece.

Andante

VI. I

VI. II

S

A

T

B

Vln e
Org.

1. Te Jo - - - seph ce - le - brent ag - mi - na -
2. No - - - - bis, sum - - ma Tri - as, par - ce pre -

1. Te Jo - - - seph ce - le - brent
2. No - - - - bis, sum - - ma Tri - as,

ce - le - brent ag - mi - na cæ - - - li - tum, te cun -
- ma Tri - as, par - ce pre - can - - - ti - bus, da Jo -

cæ - - - li - tum, te cun - - - ti re - - so - nent
can - - - ti - bus, da Jo - - seph me - - ri - tis

12

VI. I

VI. II

S

A

T

B

Org. c
Vln

Et vi - tam - ven - tu - ri sae - cu - li, a - cu - li, a - men

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - cu - li, a - men

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - cu - li, a - men

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - cu - li, a - men

9. kotta. Werner: *Missa Solitaria – Credo, „Et vitam venturi”*

Allegro

Violins I and II, Viola, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Organ, and Violoncello parts. The score includes dynamic markings such as *f* and *Tutti*. The lyrics are in Latin: *Per si - - - gnium cru - - - cis, cru - - - cis, in - i - mi - cis*. The organ part includes numerical figures like 6, 3, 4, 4#, 6, 3[1], 6, 6, 6, 8, 4, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 6.

10. kotta. Istvánffy: Offertorium de Sancta Cruce – „Per signum crucis” – Chorus

[Tutti]

C
San - - - - - ctus Dominus De - - us Sa - ba - oth.

A
[Tutti]
San - - - - - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

T
[Tutti]
San - - - - - ctus Do - minus De - us Sa - - - - ba - oth.

B
[Tutti]
San - - - - - ctus Do - - - - minus De - us Sa - - - - ba - oth.

13. kotta. Istvánffy: Messa dedicata al Patriarcha Santo Benedetto – Sanctus

Andantino

VI. I-II
Org. e
Vlne

Allegro moderato

VI. I
VI. II
Vla
Org. e
Vlne

14a–b kotta. Werner: Sic sacrificium és Istvánffy: Ave, o, crux összehasonlítása – tételkezdetek

(10)

VI. I
VI. II
Org. e
Vlne

(8)

VI. I-II
Vla
Org. e
Vlne

VI. I-II
Org. e
Vlne

15a–b–c kotta. Werner: Sic sacrificium, Istvánffy: Ave, o, crux, valamint Istvánffy: Szent Dorottya mise – „Qui tollis” összehasonlítása – kromatikus motívum

16

VI. I-II
Tenore
Org. e
Vlne

(37)

VI. I-II
Vla
Tenore
Org. e
Vlne

16a–b kotta. Werner: Sic sacrificium és Istvánffy: Ave, o, crux összehasonlítása – jellegzetes dallamfordulat bővített szekundával és oktávugrással

VI. I-II
Tenore
Org. e
Vlne

et dent. cae - te-ris, cae - - -

6
4 #

VI. I-II
Vla
Tenore
Org. e
Vlne

146

ad - au - ge. gra - - -

17a-b kotta. Werner: Sic sacrificium és Istvánffy: Ave, o, crux összehasonlítása – koloratúrák

Somfai László

KRITIKAI KIADÁS

MEGJEGYZÉSEKKEL AZ ELŐADÓNAK*

A kottairás vitathatatlanul egyfajta gyorsírás; leírója számára pontosabb információ, mint amit a kívülálló visszaolvasó megtud belőle. S bár nagyon kimunkált írásféleség, mégsem tökéletes, ha egyes, főként az előadás módját meghatározó, évszázadok óta használt jelekről mást tanulunk ma, mint amire azokat eredetileg használták; ha az ugyanahhoz a nemzedékhez tartozó komponisták azonos instrukcióra másféle jeleket használtak a múltban, s használnak napjainkban is.

Tagadhatatlan tény, hogy a II. világháború után megkezdett és részben még ma is befejezésre váró klasszikus kritikai összkiadások, noha az igényes muzsikusk világszerte belőlük tanulja a múltbéli zenét, mára sokoldalú bíráló kereszttüzébe kerültek, jó okkal. A tudományos kottakiadás filozófiája jelentősen megváltozott az 1950-es évek óta, miközben a megkezdett sorozatok közlésmódja csak árnyalatokban módosul. Az sem leplezhető, hogy a tudós közreadók szemében a kritikai kiadás kottaszövegének tévedhetetlensége, munkájuk támadhatatlansága előbbre való, mint az intelligens használó (az előadó) joggal felvetett kérdése-kétékedése. Így nem meglepő, hogy a tudományos kottakiadások elfogadása éppen a legjobb muzsikusk köreiből nem egyértelmű. Vannak, akik hajlandók repertoárjukat újratanulni a frissiben megjelent kritikai összkiadástól, míg mások csak az eredeti forrásokban bíznak, és inkább egyetlen, de hiteles korabeli kotta maguk szerkesztette fénymásolatából készülnek fel. Nem szabad, hogy ez Bartók zenéjével is megtörténjen, ha végre zöld utat kap művei kritikai összkiadásának megjelenése!

Meghatározó szerepük van az első kottaoldalt megelőző szöveges információknak, mert ezeket – ellentétben a részletes keletkezéstörténeti bevezetéssel, az aprólékos kritikai megjegyzésekkel – a legtöbb muzsikusk elolvassa. Példaként az egyik legkiválóbban szerkesztett tudományos összkiadás, a *Joseph Haydn Werke* (Henle) egyik zongoraszonáta-kötetéből a kottát megelőző egylapos, a kottaszöveg használójának szánt német nyelvű eligazítást ajánlom figyelmünkbe (1. ábra az 56. oldalon).¹ A muzsikusk pontos eligazítást kap a kerek és a szögletes zárójel

* Bővebb változata *Critical Edition with or without Notes for the Performer* címmel elhangzott a „Scholarly Research and Performance Practice in Bartók Studies: The Importance of the Dialogue” címmel rendezett nemzetközi zenetudományi kollokviumon (Szombathely, 2011. július 16–18.).

¹ *Joseph Haydn Werke, XVIII.: Klaviersonaten, Band 2.*, hrsg. von Georg Feder, München: Henle, 1970, X.

ZUR GESTALTUNG DER AUSGABE

Der Notentext wird soweit wie möglich den grundlegenden Hauptquellen entsprechend wiedergegeben, jedoch mit den für notwendig erachteten Berichtigungen und Ergänzungen.

Berichtigungen werden ebenso wie abweichende Lesarten und autographe Korrekturen in dem gesonderten Kritischen Bericht angeführt.

In runden Klammern stehen Ergänzungen (von Vortragszeichen, einzelnen Noten oder Pausen, Versetzungszeichen, Haltebögen, Verzierungen usw.), die sich zwar nicht in der jeweils grundlegenden Hauptquelle, aber in bedeutsamen Nebenquellen finden. Durch Analogie begründete oder musikalisch notwendige Ergänzungen, die sich in keiner der maßgeblichen Quellen finden, stehen in eckigen Klammern.

Ohne Klammern und ohne Anführung im Kritischen Bericht werden ergänzt:

Fehlende Akzidenzien a) vor der 1. Note eines Taktes, wenn sie eine Tonwiederholung darstellt, b) am Beginn einer neuen Zeile, wenn die Note übergehalten ist, c) vor der 2. Note eines Oktavsprungs oder vor einer der Noten eines Oktavgriffs;
ein fehlender Haltebogen bei Doppelgriffen oder Akkorden, wenn einer der Bögen vorhanden ist;
einzelne fehlende Staccatozeichen innerhalb einer flüchtig notierten Reihe von solchen.

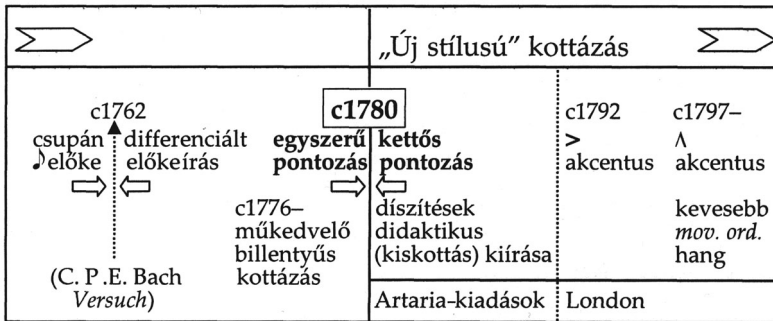
Gewisse Eigentümlichkeiten in der originalen Notierungsweise sind geändert:

Der Sopranschlüssel ist durch den Violinschlüssel ersetzt (siehe Kritischen Bericht);
die Schreibweise der Vortragszeichen ist normalisiert (siehe Kritischen Bericht);
der Arpeggiostrich ist durch das moderne Arpeggiozeichen ersetzt;
die Auf- oder Abwärtsstielung der Noten ist nach der heutigen Stichregel gehandhabt;
die Taktstriche sind statt nur durch die Systeme auch durch die Zwischenräume gezogen;
Notierungen wie ♯ | sind geändert zu ♯ | oder ähnlich, ♯ zu ♯ oder ♯; abgekürzte Schreibweisen („Faulenzer“ bei Wiederholungen einer Figur) sind aufgelöst;
nach heutiger Notierungsweise überflüssige Versetzungszeichen sind ausgelassen;
das vor einem Ornament stehende Versetzungszeichen ist über oder unter das Verzierungszeichen gesetzt, je nachdem es für die obere oder die untere Nebennote gilt;
dynamische Bezeichnungen, die auf dem gleichen Taktteil doppelt, beim oberen und beim unteren System stehen, sind einfach zwischen den Systemen gesetzt.

Im übrigen hält sich die vorliegende Ausgabe auch in der Notierungsart möglichst eng an das originale Notenbild. Das gilt namentlich für:

die Verteilung der Noten auf das obere und das untere System (mit geringfügigen Ausnahmen);
die Länge der Notenbalken (Abweichungen im Kritischen Bericht);
die getrennte Stielung der Noten bei Doppelgriffen, allerdings manchmal einerseits konsequenter als in der Vorlage durchgeführt und andererseits bei Akkorden und gemischt zwei- und dreistimmiger Führung sowie bei Oktavgängen vereinfacht;
die Staccato-Notierung (meistens Strich, manchmal Punkt);
die Vorschlagswerte, jedoch unter Ausgleich störender Inkongruenzen (siehe Kritischen Bericht);
die Bezeichnung der Triolen (Sextolen), jedoch mit sparsamen, eingeklammerten Ergänzungen und mit im Kritischen Bericht vermerkten Einsparungen.

használatáról, hogy mit nem tett zárójelbe a közreadó, milyen régies kottázási formákat modernizált, s hogy Haydn notációjának mely jellegzetességeit tartotta meg. Tudományos nézőpontból ez az információmennyiség a Kritikai megjegyzések fejezettel együtt (amely, sajnálatos módon, ebben az esetben több mint négy évtizeddel a kotta kiadása után sem jelent még meg) teljesen kielégítő. Ámbár a kotta olvasóját nem tájékoztatja arról, hogy ebben a kötetben, amely 1780 előtt és után írt szonátákat egyaránt tartalmaz, a muzsikusnak tudnia kellene egy nem lényegtelen kottázási problémáról: azt megelőzően, hogy a bécsi Artaria cégnél 1780-ban kezdetét vette a műkedvelőknek szánt dalok, szonáták és más darabok kiadása, Haydn soha nem írt kettős pontozásos ritmust (hiszen a profi muzsikusok tudták, hol, milyen stílusú darabokban kell éles pontozással játszani), azonban 1780-tól már használt kettős pontozást.²






2. ábra. Haydn kottázásának fejlődése: a meghatározó fordulatok

Talán kevésbé félvezető hiánya a citált szövegnek, de a kotta olvasóját informálná, ha megtudná, hogy e szonáták írásakor Haydn milyen jeleket használt a hangsúly kifejezésére. Londoni útjai előtt ugyanis csak kétfélet használt (az egyes hang feletti staccato vonást a kisebb, *fz* jelet az erős hangsúlyra); az e kettő közötti árnyalatra londoni kottázásában már felbukkan a fekvő marcato jel (>), sőt legutolsó partitúráiban még egy negyedik is, az ennél erősebb álló marcato („marcatissimo”) jel (^).³

2 További részletek Haydn-szonáta-könyvem revideált kiadásában: Somfai László: *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn*. Chicago–London: University of Chicago Press, 1995, 2010, 87–90.

3 Személyes tapasztalataimból el kell mondanom: amikor a kölni Joseph Haydn Institut tanácskozásain ezeket és hasonló kritikai megjegyzéseimet elmondtam, a főszerkesztő (G. Feder) válasza az volt, hogy korabeli dokumentum nem támasztja alá „elméletemet” – kivéve, természetesen hozzá, Haydn kottázása, annak teljes korabeli forrásanyaga. – A 2. ábra további notációs szakaszathatáraihoz: az 1762 tájáig tartó uniform nyolcadelőke-írás datálási szempontból fontos jelenségére Feder figyelt fel („Zur Datierung Haydnscher Werke”. In: *Hoboken Fs.*, Mainz: Schott’s Söhne, 1962), a C. P. E. Bach-könyv olvasásával való kapcsolatra Haydn-szonáta-könyvemben én mutattam rá; ugyanott tárgyaltam a díszítések jellel vagy kiskottás hangokkal történő írásának műfaji és kronológiai meghatározottságát.

Hogy most már voltaképpen témánkhoz közelítsünk, elsőként a Schoenberg–Bartók-notáció dichotómiáihoz, megemlítem Haydn és Mozart dinamikai jelhasználatának látszólagos ellentmondásait (3. ábra). Ezekre sem kettejük kritikai összkiadásaiból, sem lexikonok vagy könyvek idevágó fejezeteiből nem derül fény. A dinamikai alapjelek persze azonosak, igaz, plusz és mínusz mindkét oldalon akad. Vannak egyszerű nyelvi variánsok: *forzando* Haydn, *sforzando* Mozart olasz szóhasználatában, *diminuendo* Haydn, *decrescendo* Mozart kézírataiban. De például *mf* és *mezza voce* semmiképpen nem ugyanaz. Mozartnál a *mf* középerős dinamikát jelez (nem véletlenül olyan variánsokkal, mint például *mfp* – à la *fp*), Haydn *mezza voce* instrukciója ellenben egy ritkán használt, sajátos hangminőséget kérő jelzés (bár nem annyira különleges, de hasonló a *sotto voce* utasításhoz; természetesen mindkettő az énekléstől ihletett hangzásféleség).

	diminuendo		crescendo	
				
Haydn	calando			<i>fp</i> <i>fz</i> <i>ffz</i>
	perdendosi			<i>fp</i>
	sotto voce			molto <i>f</i> forte assai
	<i>pp</i>	<i>p</i>	m. v. mezza voce	<i>f</i> <i>ff</i>
Mozart	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i> <i>ff</i>
	sotto voce dolce		<i>mfp</i>	<i>fp</i> <i>sf</i> <i>rf</i>
				<i>fp</i> <i>sf</i> <i>rf</i> <i>sfp</i>
	decrescendo		crescendo	

3. ábra. Haydn és Mozart dinamikai jelhasználata

A 20. század első felének komponistái tisztában voltak azzal, hogy különleges-egyedi jeleiket magában a partitúrában – a kotta előtt vagy legalább lábjegyzetben – meg kell magyarázni, mint tették a Schoenberg-iskola mesterei a *Hauptstimme* és *Nebenstimme* jelzésével (több más kotta mellett például Alban Berg a *Lyrische Suite* Philharmonia zsebpartitúra-kiadásában); ahogyan Bartók leírta az ütőhangszerek kottázásában használt jeleit és rövidítéseit (az 1. zongoraverseny UE-kiadásában), a később róla elnevezett „Bartók-pizzicato”-t (például a 4. vonósnyégyes kispartitúrájában). A kritikai összkiadások ezeket a szövegeket természetesen átveszik. Schoenberg például részben eltérő hosszban és részletettséggel írta meg jelhasználatát 3. és 4. vonósnyégyeséhez (de néhány zongoraművéhez is), viszont nem írt hasonló szöveget 1–2. kvartettjéhez és más műfajú partitúrái többségéhez. Ezek a *Vorbemerkungen* szövegek (mintaként a 4. ábra a 4.

vonósnégyeshez írottat mutatja az *Arnold Schönberg: Sämtliche Werke* kritikai összkiadásból)⁴ rendkívül pontos és kifejező módon magyarázzák el a hangsúlyos és a hangsúlytalan hangok előadását; a kétféle staccato jelet; a tenuto jelet; a függőleges marcatót (^), ami nála nem dinamikai akcentus, hanem figyelmeztetés („*nicht fallen lassen!*” oft aber direkt: „*hervorheben!*”); és persze Schoenberg is, mint valamivel később Bartók, óvott a metronóminstrukciók szó szerinti követésétől. Bárcsak írt volna Bartók hasonlóan részletes instrukciókat nehéz partitúrái professzionista előadónak! Mellesleg zongorazenéjében Schoenberg a fel- és lefelé tört arpeggiók nyíllal végződő hullámvonalas jelzésével Bartók előtt járt,⁵ viszont az Op. 25-höz írt ujjrendmagyarázata⁶ tanúsítja, hogy az ujjrend és a pedálozás terén kettejük ideálja jelentősen eltérő volt.

1. H bedeutet: Hauptstimme } deren Ende durch 7 bezeichnet ist.
N bedeutet: Nebenstimme }

Diese Bezeichnungen bezwecken, die Spieler über die jeweilige Bedeutung ihrer Stimme aufzuklären und sie zu veranlassen, bei den unbezeichneten Stellen begleitend zurückzutreten.

2. ♯ und ♭ bedeutet: betont, wie ein guter Taktteil.
∪ bedeutet: unbetont, wie ein schlechter Taktteil.

3. In der Bezeichnung der kurzen Noten ist hier unterschieden zwischen harten, schweren, gestoßenen und leichten, elastischen, geworfenen (spiccato). Erstere sind durch ♯, letztere durch ∙ bezeichnet.

– ist als Längenzeichen verwendet (tenuto und portato). Wenn darüber das Betonungszeichen (♯) gesetzt ist (♭), so bedeutet das: betonen und verlängern; steht der Staccato-Punkt darüber (∪), so ist die Note gut auszuhalten (Verlängerung) und trotzdem durch eine kleine künstliche Pause, durch Absetzen, von der folgenden zu trennen (wie bei der Verkürzung).

^ bedeutet mindestens: „Nicht fallen lassen!“, oft aber direkt: „Hervorheben!“ (so sind insbesondere Auftakte bezeichnet).

4. Stschl. bedeutet: Stange (col legno) geschlagen,
Ststr. bedeutet: Stange (col legno) gestrichen.

5. Die Metronomzahlen sind nicht wörtlich zu nehmen, sondern bloß als Andeutung.

6. Triller immer ohne Nachschlag, Vorschläge als Auftakte und unbetont.

4. ábra. Schoenberg jelhasználat-magyarázata 4. vonósnégyeséhez

4 Arnold Schönberg: *Sämtliche Werke*, Abt. VI, Reihe A, Bd. 21, 58.

5 I. m., Abt. II, Reihe A, Bd. 4, 41.

6 „Es sind im allgemeinen hier diejenigen Fingersätze die bessern, welche die genaue Verwirklichung des Notenbildes ohne Zuhilfenahme des Pedals ermöglichen. Dagegen wird das Dämpferpedal oft gute Dienste leisten.“

Egyébiránt Schoenberg idézett (jel-) magyarázó szövegei nem említik az egyes hangok vagy frázisok elválasztására alkalmazott jeleket, noha használta a vessző formájú és (ritkábban) a V alakú jelet, míg Bartók a vessző formáját és a kis függőleges vonalat használta – és a muzsikus frusztrációja itt kezdődik. Bartók szerint ugyanis a vessző „nemcsak megszakítást jelent, hanem hozzáadott szünetet (*Luftpause*) is”, míg Schoenbergnél a vessző csupán elválasztás, viszont a V-alakú jel értelme *Luftpause*. Bartók nem csupán 1939. december 7-i levelében magyarázta el a Schoenberg-növendék Erwin Steinnek (aki ekkor már Londonban a Boosey & Hawkes szerkesztőjeként gondozta Bartók új partitúráinak megjelenését) a két jel értelmét angolul: „(comma) means not only an interruption, but also an additional rest (*Luftpause*); | means only an interruption (division of sound) without extra rest”. Az *Anna Magdalena Bach Notenbüchlein*-darabok válogatásához magyarul és németül írt előszavában, bár a zongoratanulás kezdetén állóknak szóló kissé didaktikus részletezéssel, már 1916-ban ugyanezt mondta (5. ábra). Ha a majdani Bartók-összkiadás szó nélkül hagyná ezt a jelhasználati konfliktust, a Bartókot és Schoenberget egyaránt játszó muzsikus, észelve a zavart, esetleg úgy dönt, hogy inkább kevésbé markánsan játsza Bartóknál az artikulációt – ami a lehető legrosszabb kompromisszum.

A | széjjelválasztó jelen kívül, mely csupán megszakítást jelent, még az erősebben széjjelválasztó ‚ (= comma) jelet is használjuk, amely nem csak megszakítást, hanem alig észrevehető megállást is jelent. Vagyis | -nál a szétválasztó hézag időbeli hossza az előtte levő hang értékéből veendő el, ‚ -nál ez a szétválasztó hézag megállás képében beékelendő az előtte és utána levő hang értéke közé (esetleg hozzájárul még az előtte levő hang megrövidítése által keletkezett hangzási szünet is).

5. ábra. Részlet az *Anna Magdalena Bach*-válogatáshoz írt Bartók-előszóból (1916)

A hosszúra nyúlt bevezetés után lássuk a Bartók kritikai összkiadás megoldását. Nem célszerű csupán utalni számos nyelven megjelent, amúgy sem könnyen hozzáférhető könyvekre-tanulmányokra; a legfontosabb információk benne lesznek az adott összkiadáskötetben. A középső, leghosszabb rész (a kottafőszöveg) és a harmadik rész (a csupán angolul megjelenő *Critical Commentaries*) mellett valamennyi összkiadáskötetben – a sorozati előszó és a kompozíció(k) keletkezéstörténetét-recepcióját feldolgozó bevezetés után – két fejezet található majd (magyarul és angolul): *Bartók kottázásáról / On Bartók's Notation*, illetve *Megjegyzések az előadónak / Notes for the Performer* címmel. A különböző kötetekben az előbbi szöveg részben azonos, részben, a tartalomtól függően, műfajspecifikus. A *Megjegyzések az előadónak* valamennyi kötetben egyedi: az adott kompozíciókra vonatkozó fontos, gyakorlati információk összefoglalása.

A *Bartók kottázásáról* fejezetet az 1–2. FÜGGELÉK példáival szemléltetem. Az első a hat vonósnégyest tartalmazó kötethez készült, a második az 1914–1920 között komponált zongoraművek *Bartók kottázásáról* fejezetének néhány részletét mutatja be. Ez a szöveg egy, a kottázás általános kérdéseit és a közreadói kiegészítések elveit összefoglaló bevezetés után részben minden kötetben azonos, részben műfajspecifikus alfejezetekben tárgyalja Bartók notációjának meghatározó jelenségeit:

29. kötet: 1–6. vonósnégyes

(Bevezetés)

1. Tempó, metronómszám, időtartam
2. Ütemvonal, hangsúlyozás
3. Tagolás
4. Hangsúlyjelek
5. Artikuláció
6. Staccatóval végződő kötőív
7. Tenuto, spiccato
8. Vonás, húr, ujjrend
9. Glissando, negyedhang, pizzicato
10. Vibrato
11. Ütemszámozás

38. kötet: Zongoraművek 1914–1920

(Bevezetés)

1. A szerzői hangfelvételek jelentőségéről
2. Pedáljelzés
3. Tagoló jel
4. Hangsúlyjelek
5. Artikuláció, billentés
6. Ujjrend
7. Tempó, metronómszám, időtartam
8. Közreadói kiegészítések, javítások

A Bartók kottázásáról szóló, függelékben közölt mindkét minta első bekezdése az adott kötet problematikájának döntő meghatározójára utal: hogy kvartettjeit Bartók három kiadónál, háromféle intenzitású szerkesztői segítség mellett jelentette meg; hogy zongoramuzsikája kottázásának részletezettsége terén két alapvető koncepció közül választott, de voltak kivételek (például *Improvizációk*).

A TEMPÓ, METRONÓMSZÁM, IDŐTARTAM természetesen minden Bartók-játékos első kérdései közé tartozik, e tekintetben világos eligazítást kell kapnia. A vonósnégyesek esetében három csoportra osztható a hat kompozíció; az 1914–1920 között írt zongoramuzsikával kapcsolatban a problémák két eredőre vezethetők vissza: a világháború alatt Bartóknak nem volt alkalmuk hangversenyeken kiérlelni új zongoraművei végleges tempóit és karaktereit, emellett számos durva metronómsajtóhibával jelentek meg az első kiadásokban (rossz MM-számok és rossz hangértékek egyaránt). Természetesen valamennyi műfaj előadónak szem előtt kell tartania Bartóknak azt az angolul írt megjegyzését, amely a (2.) Hegedűverseny zongorakivonatában jelent meg 1941-ben („It is not suggested that the durations should be exactly the same at each performance; both these and the metronomic indications are suggested only as a guide for the executants”). A tempó kapcsán a Bartók-játékosok választ várnak olyan alapvető kérdésekre is, mint a metronómutasítás és a durata vélt meg nem felelése; az esetenként nagyon magas MM-szám és a valóságos pulzálás diszkrepanciája; a nagyütemes írásmód jelenléte stb. Minden műfaj előadójának meghatározó ujjmutatások azok a nem magyar művészeknek (Max Rostalnak, Rudolf Kolischnak) írt Bartók-instrukciók, amelyek például a 4. vonósnégyes nyitótételében található *pesante* akkordok kicsit visszafogottabb tempójú előadására utalnak, s hogy a 4. és 5. vonósnégyes nyitótételében az ütemvonalak részben csupán „tájékoztató pontok”. Művei magyar előadóitól hasonlóan fontos és pontos leírt információkat nem kapunk, részben azért nem, mert próbáikon megbeszélhették kérdéseiket Bartókkal.⁷

⁷ Az összkiadás nem idéz olyan, a fiatalabb kvartettjátékosok köreiben terjedő történeteket-visszaemlékezéseket, amelyek például az 5. vonósnégyes Bartók jelenlétében zajlott 1936-os budapesti próbáira hivatkozva az Új Magyar Vonósnégyes-tag Koromzay Dénes vagy Végh Sándor elbeszélésein alapulnak.

Székely Zoltán egyes magyarázó visszaemlékezéseit azonban az összkiadás dokumentumértékűnek tekinti, mert ő kivételesen megbízható forrás, még akkor is, ha mondandója esetenként látszólag ellentétben áll más forrásokkal. Egy példa. Az *Anna Magdalena Bach Notenbüchlein* ifjú játékosainak írt, fentebb már idézett instrukcióiban Bartók a hangsúlyjeleket félreérthetetlenül így sorolta fel: *sf legerősebb kiemelés*, \wedge *még elég erős kiemelés*, $>$ *gyöngye kiemelés*. A Banffben tanító idős Székely Zoltán azonban, válaszolva a fiatal muzsikusok kérdésére, akik a vertikális, illetve horizontális jel különbségét firtatták, a fekvő $>$ jelet dinamikai hangsúlyként, míg az álló \wedge jelet pusztán agogikai hangsúlyként, zenei kiemelésként jellemezte.⁸ (Széljegyzet: 1. és 2. vonósnégyesében Schoenberg csupán a fekvő, 3. és 4. kvartettjében csupán az álló jelet használta – ám hogy ez pontosan miként értelmezendő, az legyen az ő partitúrái tolmácsolóinak problémája.) A Bartók-összkiadás utalni fog Székely magyarázatára, de hozzáfűzi: „Az azonban tény, hogy a vonósnégyesek kéziratának és korrektúralevonatainak javításai során Bartók nagyon sokszor változtatott fekvő $>$ jelet álló \wedge jelre, nyilvánvalóan fokozásként, erősebb hangsúlyként.”

A vonós hangszerekre írt műveket tartalmazó kötetek Bartók kottázásáról szóló fejezete kitér azokra a játékbeli sajátosságokra, amelyek Bartók kora és napjaink vonósjáték-ideálja között döntően megváltoztak (a vonókezelés s főként a vibrato), vagy amelyeket Bartók már életében is hangsúlyozandónak tartott (például, hogy a gyors non legato meneteket egyértelműen húron tartott vonóval játszandónak tartotta, s nem nagyon szerette a spiccatót). A zongoramű-kötetekben, túl a szerzői hangfelvételek jelentőségének méltatásán, például a pedáljelek kérdése külön figyelmet kap (a zárójelbe tett pedáljel nem opció, hanem figyelmeztetés: *nem senza pedal* játszandó az adott szakasz, hanem a zenei anyag karakterének megfelelő természetes pedálhasználattal).

A készülő összkiadás másik, a gyakorló muzsikusoknak szánt szövege, a Megjegyzések az előadónak a kötet egyes műveire vonatkozó lényegbevágó gyakorlati tudnivalókat közöl, alkalmanként utalva a kötet más fejezeteiben található, ott részletesebben kifejtett információkra. Ezeknek a megjegyzéseknek tartalmi tagolása még egy kötetben belül is különbözhet. Például a 4. vonósnégyes előadójának szóló szöveg az öttételes forma kialakulásának jelzése után (a IV. tétel, amely teljessé tette ennek az első 5 részes, szimmetrikus Bartók-nagyformának a kibontakozását, utólag készült, ami azonban nem legitimál egy esetleges 4 tételes „ősforma”-előadást). Az ARTIKULÁCIÓ KOTTÁZÁSA példát mutat abból a prímhegedűszólamból, amelyet az akkor még befejezetlen I. tételből Bartók Waldbauer Imrének kipróbálásra kiírt, s amelynek tanulságaként végül jóval több artikulációs jelet (tenutót, féltenutót stb.) írt be végleges kottaszövegébe. Ugyanitt A RITMUS ÉS ÜTEM KOTTÁZÁSA figyelmeztet az I. tétel Bartóknál ritkaságzámba vehető kottázására („az ütem-

8 „[A] purely agogic accent, a musical nuance”, Claude Kenneson: *Székely and Bartók: The Story of a Friendship*. Portland, Oregon: Amadeus, 1994, 404.

vonalak gyakran csak tájékozási pontok”, lásd az 1. FÜGGELÉK második pontját), míg a VIBRATO A III. TÉTELBEEN nem csupán bemutatja az utolsó pillanatban elvetett, különleges kottázással leírt ritmikus vibrálást,⁹ hanem állást foglal: „egy, a Bartók-stílusban otthonosan mozgó mai vonósnégyes muzsikusaik joga elolvasni, kipróbálni, esetleg hangversenyen is rekonstruálni azt, amit Bartók eredeti kottázása sugall”. A Bartók-pizzicato első lekottázásával kapcsolatos tudnivalók után a TEMPÓ, TEMPÓVÁLTOZÁSOK, IDŐTARTAM zárja a 4. vonósnégyes előadójának szóló megjegyzéseket, utalva a Max Rostalnak írt levél szövegére, s hogy Bartók hozzájárult a Pro Arte vonósnégyes hanglemezfelvételéhez (amely azonban nem valósult meg). Egyébiránt e Megjegyzésekben valamennyi Bartók életében készített vonósnégyes-hanglemez (1., 2., 5. kvartett) forrásértékéről információkat kap az összkiadáskötet használója.

Mintavételként a 3. FÜGGELÉK bemutatja egy zongoramű, a *Román népi táncok* előadójának szóló Megjegyzések szövegének nagyját. Ezt elolvasva a pianista tisztán láthat a különféle kiadásokban megjelenő tempók zűrzavarában; eligazítást kap, hogy a szerzői tempóértelmezés szempontjából miért nem egyenrangú forrás a komponálás évében rögzített fonográf-felvétel és a hangversenyeken már kikristályosodott forma hangrögzítése. A ritmust illetően Bartók előadása több tételben megvilágító erejű, mint például az 1. szám kezdőmotívumának összerántása, a 4. szám sajátos agogikája, az 5. szám ütemváltó hangsúlyozása (s hogy miért nem az eredeti paraszt előadás általa tudományosan leírt „shifted-rhythm”-stílusát követi Bartók). Az előadó tanácsot kap a szerzői előadás szövegvariánsainak opciójáról (ezek ossiaként az összkiadás kottájában megtalálhatók), a nem szokványos pedáljelzésekről, továbbá Bartók kétféle ujjrendjéről (a korábbi még a Liszt–Thomán-tradíciót őrzi, a revideált kiadásbeli ujjrend Bartók gyors pozícióváltásainak dokumentuma).

Aligha kétséges, hogy a Bartókkal még csak ismerkedő fiatal muzsikusi, de talán a Bartók-specialista pódiumművész is találni fog meglepő adatokat és használható javallatokat ebben a két szövegfejezetben. Vagyis a Bartók-összkiadás kötet szerkesztői vállalják a kockázatot: körültekintéssel és felelősségtudattal választaniuk kell a Bartók-kotta előadóinak joggal feltételezhető dilemmáira.

9 E vibrato-notáció kézirati stádiumait lásd Somfai László: *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1996, 271.

1. FÜGGELÉK

Bartók kottázásáról¹

Részletek az előkészületben lévő Bartók-összkiadás

1–6. vonósnegyes kötetének ideiglenes szövegéből

A hat vonósnegyes kottázása nem egységes. Túl azon, hogy 1908 és 1939 között Bartók notációja változott, fejlődött, kvartettjei három kiadónál jelentek meg. A Rózsavölgyi cégnél (1. vonósnegyes) nem volt kiadói szerkesztő, Bartók közvetlenül a metszővel állt kapcsolatban, ekkor azonban még tapasztalatlan közreadója volt saját zenéjének. A bécsi Universal Edition (2–5. vonósnegyes) jó belső szerkesztőkkel dolgozott, noha a korai években ezek esetenként beleszóltak Bartók notációjába (2. vonósnegyes). A Boosey & Hawkes cégnél (6. vonósnegyes) elsőrangú szerkesztőkre számíthatott. A három cég eltérő házi szabályzata és kottastílusa is hozzájárult a kvartettek nyomtatásban megjelent, nem teljesen egységes notációjához. Bartók zenéjének végső kottaszövege, különösen az előadási utasítások rétege a kiadás, a korrektúra, majd a már kinyomtatott kotta revideált új kiadása során folyamatosan fejlődött. Az 1. és a 2. vonósnegyesből azonban Bartók életében nem jelent meg javított második kiadás. (Az 1. kvartett speciális szövegproblémáiról lásd: Megjegyzések az előadónak.)

A kritikai összkiadás nem egységesíti Bartók glissando jeleit (hullámvonal vagy egyenes vonal) és húrjelzéseit (betű vagy római szám), valamint a legato ív végi staccato pont eltérő formáit (lásd alább). Továbbá nem egységesíti a tételcím és tempó esetenként eltérő tipográfiáját (lásd az 5., illetve a 4. és 6. vonósnegyest), hanem megtartja az elsőkiadás Bartók szándékát tükröző formáját. A kottahelyesírás legtöbb kérdésében azonban egységes elveket követ, illetve visszaállítja Bartók eredeti notációját:

METRONÓM. Az 1. kvartett kivételével a metronómszámot Bartók általában zárójel nélkül írta, a 3. vonósnegyestől kezdve az olasz tempójelzés és az MM-szám között vesszővel, például Allegro, ♩ = 110. Az UE cég szerkesztője a 2. vonósnegyesben zárójelbe tette az MM-számot, a 3. kvartettben elhagyta a vesszőt. A kritikai kiadás Bartók érett kori MM-jelölését alkalmazza a 2–3. kvartetten túl az 1. vonósnegyesben is. Esetenként, ha körülbelüli tempóról van szó, maga Bartók tette zárójelbe a metronómszámot, például Tempo I. (♩ = 132) az 5. vonósnegyesben (I, 25), ahol a nyitó Allegro tempója ♩ = 138–132.

CRESC./DIM.-VILLÁK. Bartók általában a hagyományosnál tágabb szögű villákat írt, és szeretett volna nyomtatásban is látni, továbbá az ütemvonalon át a céldinamikáig vezette a villát. A kritikai kiadás a kéziratokat követi, bár nyilvánvaló, hogy a nyomtatott kottakép csak részben tudja visszaadni Bartók villáinak árnyalatait, amelyek akár a szárazkon-gerendázaton át is követik a hangok menetének irányát.

1 A kihagyott részeket [...] jelzi; a kötet hivatkozásként említett további fejezeteinek (Megjegyzések az előadónak; Kritikai megjegyzések) szövegeit itt nem közöljük.

S miután a nyomtatott kotta képtelen olyan sűrű írású kottaképet produkálni, mint ahogyan Bartók írta kéziratait, a tágabb szögű villák végül is hosszabbra nyúlnak a modern kottaképben (<, illetve <=).

DINAMIKA. Az első három kvartettben Bartók még nem írt vesszőt a dinamikai jel és a kiegészítő karakterutasítás közé, a 4–6. vonósnegyesben már igen, például *p*, *poco marcato*. A kritikai kiadás ezt az elvet követi az 1–3.-ban is. Továbbá, Bartók későbbi kottázási stílusának megfelelően, pótolja a - - - kötőjeleket a *cresc.* vagy *dim.* és a céldinamika között a 2–3.-ban, valamint esetenként az egyébként zsúfolt dinamikájú 1. vonósnegyesben is.

TRIOLA stb. [...]

LEGATO ÍV ÉS TRILLA VAGY MÁS DÍSZÍTÉS. [...]

MÓDOSÍTÓJELEK. Az óvatossági módosítójelek kérdésében Bartók nem volt következetes. Vonósnegyeseiben soha nem alkalmazta a *Tizennégy bagatell* kiadásának bevezetésében 1908-ban leírt szigorú elveket (egy-egy módosítójel csupán egy ütemen át, csak a megadott oktávban érvényes; lásd az 1. vonósnegyes II, 65–68. ütemeit), és bizonyos rugalmassággal, kvartettenként részben eltérő elvek szerint írt óvatossági módosítójeleket (gyakran zárójelben), esetenként többet, máskor kevesebbet, mint a mai kottázási szokások tanácsolnák, de problémák alig adódnak. A szerkesztői kiegészítések kisebb méretűek, zárójel nélkül.

AZ INSTRUKCIÓK, JEGYZETEK NYELVE. [...]

1. TEMPÓ, METRONÓMSZÁM, IDŐTARTAM

A tempóra vonatkozó pontos instrukciók terén a hat vonósnegyes három csoportot alkot:

1–2. vonósnegyes: részben rossz MM-számokkal jelentek meg, és revideált kiadásukra csak Bartók halála után került sor;

3–4. vonósnegyes: jó MM-számokkal, de még időtartam-adatok nélkül jelentek meg;

5–6. vonósnegyes: már rész-időtartam-adatokkal ellátva jelentek meg.

Azonban a metronóm és a másodpercre megadott időtartam-adatok helyes értelmezéséhez Bartók valamennyi műve előadójának ismernie kell a (2.) Hegedűverseny hegedű-zongora kivonatában (1941) angolul megjelent szerzői *Note* szövegét:

Az időtartamok, amelyek tételrészenként és a tétel végén találhatók, egy konkrét előadás adatai. Nem azt jelentik, hogy az időtartamnak minden előadás alkalmával pontosan ugyanennyinek kell lennie; ezek éppúgy, mint a metronómutasítások, csupán az előadónak szánt útmutatók. De nekem jobbnak tűnik, ha pontos időtartamokat adok, nem pedig kerekített számokat.

További fontos tudnivalók Bartók tempóutasításairól:

a. Vonósnegyesei MM-számait Bartók általában próbákön ellenőrizte, és nemegyszer jelentősen változtatott a tervezett tempón (részletesebben: Megjegyzések az előadónak). Ehhez korábban asztali metronómot, később zseb-ingametronómot használt, továbbá stopperórát egy-egy konkrét előadás időtartamának méréséhez.

b. A korai UE-kiadások, köztük a 2. vonósnyégyes is (1920), súlyos MM-hibákkal jelentek meg, amelyeket Bartók utólag fedezett fel, és csak az 1930-as években javítottatott. Az 1. vonósnyégyes tempóit ugyancsak az 1930-as években revideálta („annak idején a MM-jelzéseket túlságosan felszínesen készítettem és [...] talán metronómom is rosszul működött”). A kritikai kiadás kottaszövegében a legutolsó, a hiteles tempók szerepelnek (az eredeti tempókról lásd: Megjegyzések az előadónak).

c. Az 1–4. vonósnyégyes kottájában nem szerepel a tételek időtartama (*durata / durée d'exécution*), Bartók legfeljebb az egész műre vonatkozóan adott gyakorlati célból körülbelüli összidőtartamot (kiadónak, jogvédő szervezetnek, műsorszerkesztőnek; lásd: Megjegyzések az előadónak). Az 5–6. kvartettben viszont kettős biztosítással rögzítette az időtartamot a kottában: a teljes tételén kívül részidőket is megadott. E két mű tempóinak hitelessége vitán felüli. Ugyanakkor tény, hogy a korabeli előadások és a Bartók halálát követő időszak meghatározó Bartók-tolmácsolásai esetenként valamivel hosszabbak voltak, mint amit a kotta megad (lásd: Megjegyzések az előadónak, 5. vonósnyégyes).

d. A MM-számok és az időtartam-adatok közötti állítólagos ellentmondások általában akkor keletkeznek, ha a kottát követő előadás túlzottan gépies tempójú, hiányoznak belőle azok a megfelelő méretű tempómozgások, ritenutók, formatakolások, rubatók, amelyek – túl a kottaszövegbe beírt tempóutasításokon – Bartók saját interpretációját jellemezték.

e. A MM-számhoz megadott hangérték nem szükségképpen jelenti azt, hogy a zene abban a ritmusban pulzál. Bartók pragmatikusan gondolkodott, és ha két lehetőség közül választhatott, inkább a rövidebb hangértékre adta meg a MM-számot. Az 1. vonósnyégyes revideálásakor a $\frac{3}{4}$ Allegretto tételben jó okkal cserélte le a $\downarrow = 46$ tempót $\downarrow = 138$ -ra. Éppen fordítva, a 2. vonósnyégyes túl lassú tempóinak javításakor a $\frac{3}{8}$ Moderato nyitótételben a $\downarrow = 138$ –150 tempót a folyékonyabb előadást sugalló $\downarrow = 60$ –56-ra korrigálta. A nagyon lassú pulzálás (például $\downarrow = 40$ –38 az 5. kvartett Adagio molto tételében) kifejezheti a javasolt tempókaraktert, de esetenként a „lassú” MM-szám egyszerűen a legkisebb közös többszörös (az 5. kvartett Alla bulgarese tételében Vivace $\downarrow \downarrow \downarrow = 46$). Nagyon magas MM-szám esetén (a 2. kvartett Allegro molto II. tételében $\downarrow = 192$ stb.) a zene, legalábbis részben, nem \downarrow , hanem \downarrow pulzálású. Az 5. vonósnyégyes kapcsán maga Bartók írta meg Rudolf Kolischnak, hogy a fináléban két-két ütem általában egy nagyütemként (*Grosstakt*) játszandó; a félreérthető ütemeket \square jellel kapcsolta össze.²

f. A metronómszám nélküli *Tempo I* vagy *a tempo* az eredeti tempóra utal. Bartók azonban elég gyakran, árnyalásként, egy kevéssel eltérő MM-számot rendelt a *Tempo I* vagy *a tempo* mellé.

g. Olyan esetekben, amikor „tól-ig” MM-számot adott, és az első szám a nagyobb (például 2. vonósnyégyes, I. tétel: $\downarrow = 60$ –56), Bartók valószínűleg a gyorsabb tempót tartotta jobbnak.

2 „Im allgemeinen bilden je 2 Takte einen Grosstakt; an einigen Stellen, wo diesbezüglich Missverständnisse entstehen könnten, gebrauche ich das zusammenfassende Zeichen \square .” Levél Rudolf Kolischnak, 1934. október 23.

h. Az egyes művek stílusa alapvetően meghatározza a tempó egyenletességét vagy rugalmasságát. Bartók instrukciója szerint amíg „az I. vonósnegyesben a tempónak mindig nagyon rugalmasnak kell lennie, a IV.-ben ez sokkal egyenletesebb, gépszerűbb (kivéve a III. tételben)”, lásd 1931-ben írt német nyelvű levelét Max Rostalnak.³ De még ha tempóutasítások nem is jelölik, bizonyos témákat-karaktereket kissé eltérő tempóban kell játszani, javasolta a 4. vonósnegyes nyitótételnek *pesante* akkordjaival kapcsolatban (I, 37–): ezeket „sokkal erőteljesebben lehet, illetve kell játszani, aminek következtében a tempó valamivel nyújtottabb lesz. Ezen a helyen (és hasonlókon) a tempóváltozásokat megadni zavaró lenne; a tempó úgyszólván magától változik, ha ezeknek a 'pesante' akkordoknak a jellegét helyesen fogjuk fel és adjuk vissza.”⁴

2. ÜTEMVONAL, HANGSÚLYOZÁS

Az *Auftakt* és a *guter Takteil* (a felütés és az ütemsúly) érzete meghatározóan fontos volt Bartóknak, ahogyan ezt saját műveiről készült hangfelvételei tanúsítják. Az ütemváltások és esetenként a szólamok közötti aszinkron ütemvonalak (például 3. vonósnegyes, *Seconda parte*, 291.) pontosan jelölik, hogyan képzelte Bartók az ütemsúlyokat. Ahol szükségesnek látta, ■ és ∨ vonásjelekkel fejezte ki a bonyolultabb helyek súlyviszonyait. Van azonban néhány kivétel. Az 5. vonósnegyes I. tételében alkalmazott szaggatott ütemvonalakkal kapcsolatban megírta a bemutatóra készülő Rudolf Kolischnak: „Miként a IV. kvartett 1. tételében, az ütemvonalak itt is gyakran csak tájékozási pontok; a félreértéseket elkerülendő sok helyen a ∷ jelet használom: ami a ∷ előtt áll, az *Auftakt* [felütés], ami utána, az *guter Takteil* [ütemsúly] (többszörre hangsúlyozott is).”⁵ Vagyis a 4. vonósnegyes I. tételében (tegyük hozzá: II. tételében is) az egységes ütembeosztás ellenére létező polimetriát az előadónak magának kell felfedeznie és értelmeznie.

A rövid előkék (♯) és kiskottás hangcsoporthoz súly előtt játszandók.

3. TAGOLÁS

Bartók különbséget tett kétféle tagoló jel között (angol nyelvű levele a Boosey & Hawkes szerkesztőjének, 1939. december 7.):

• (vessző) nem csak megszakítást jelent, hanem hozzáadott szünetet (Luftpause); a | jel csupán megszakítást jelent (a hangok szétválasztását), extra szünet nélkül.

3 „Während im I. Quartett das Tempo immer sehr elastisch sein soll, ist es im IV. viel gleichmässiger, maschinenmässiger (ausser im 3. Satz)”. 1931. november 6.

4 „... sollen z. B. die Akkorde im 37. Takte des 1. Satzes wuchtiger gespielt werden, wodurch das Tempo selbstverständlich um ein geringes gedehnt wird. Tempo-änderungen an dieser Stelle (und an ähnlichen) anzugeben wäre störend, das Tempo ändert sich sozusagen von selbst, wenn [man] den Character dieser 'pesante' Akkorde richtig erfasst und wiedergibt.” Uott.

5 „Wie im I. Satz des IV. Quartetts sind auch hier die Taktstriche sehr oft nur Orientierungszeichen; um Missverständnissen vorzubeugen, habe ich an vielen Stellen das Zeichen ∷ gebraucht: was vor ∷ steht, ist Auftakt, was nach ∷ steht, ist guter Takteil (meistens auch betont).” 1934. október 23.

A hozzáadott szünettel járó ♪ (vessző) már az 1. vonósnégyes előadásában is érvényes. Esetenként, imitációs menetben (mint például 5. vonósnégyes, V, 291.) a ♪ jel helyes előadása nem problémátlan, de nem sajtóhibáról van szó.

Az egyszerű vagy a *longa* szóval nyomatékosított korona (∩) meghatározatlan hosszúságú kitarást jelez. Koronáinak esetenként meglepő hosszáról a legmeggyőzőbb bizonyítékot Bartók saját felvételei adják. A *breve* jelzésű ∩ viszonylag ritka (például 2. vonósnégyes, I, 161.).

4. HANGSÚLYJELEK

A hangsúlyjelek fokozatait Bartók legrészletesebben 1916-ban, J. S. Bach: *Notenbüchlein für Anna Magdalena*-válogatásának közreadói előszavában jellemezte. Igaz ugyan, hogy ez az eligazítás a kezdőknek szól, és a Bartók-vonósnégyesek előadói csak közvetve használhatják, mindazonáltal ez a leghitelesebb forrásunk:

sf legerősebb kiemelés

∧ még elég erős kiemelés

> gyöngé kiemelés

- (a tenuto jele) *legato* menetek egyes hangjai fölött az illető hangnak gyöngéd, mintegy más színezéssel történő kiemelését jelenti.

Bartók hegedűs partnere, Székely Zoltán, próbáikra és hangversenyeikre visszaemlékezve a fekvő > jelet dinamikai hangsúlyként, míg az álló ∧ jelet pusztán agogikai hangsúlyként, zenei kiemelésként jellemezte.⁶ Az azonban tény, hogy a vonósnégyesek kéziratának és korrektúra-levonatainak javításai során Bartók nagyon sokszor változtatott fekvő > jelet álló ∧ jelre, nyilvánvalóan fokozásként, erősebb hangsúlyként. (A tenuto jelről lásd alább.)

5. ARTIKULÁCIÓ

Az alapvető artikulációs jelek értelmét Bartók a fent említett Bach-válogatás előszavában sorolta fel:

▼ éles staccato (staccatissimo, amellyel együtt jár bizonyos hangsúly és élesebb hangszín)

• rendes staccato (a hang pillanatnyi hangoztatásától majdnem a kotta értékének feléig történő hangoztatásig)

☰ portato (melynél a hangok majdnem a kotta értékének feléig hangoztatandók, és amellyel bizonyos különös színezés is járul)

⋮ a félrövidség jele (a hangok hangoztatása értékük felénél ne legyen rövidebb)

--- a tenuto jele (egyedül az azt jelenti, hogy az illető hangot teljes értékén át hangoztassuk; hangcsoportok minden egyes hangja fölött, jelentése az, hogy a hangokat, anélkül, hogy egymáshoz kötnők, lehetőleg teljes értékükön át hangoztassuk).

Bartók vonós szólamaiban egy-egy *legato* ív az egy vonásra játszandó hangokat jelöli. Bár ezt így sehol nem írta le, a vonósnégyeseiben (valamint egyéb vonós

6 Kenneson: i. m., 404.

műveiben) fellelhető kötések hosszának többszöri korrekciója, beleértve a próbákon használt kézírásos szólamok és a partitúra korrektúralevonatainak javításait is, azt tanúsítják, hogy Bartók a legato ívekkel vonáshosszat határozott meg, amely az adott tempóban és stílusban tökéletesen megfelelt elképzeléseinek.

6. STACCATÓVAL VÉGZŐDŐ KÖTŐÍV

Bár Bartók a staccatóval végződő kötést hosszú időn át a hagyományos formában (⤿) írta, az 1930-as évek második felében – vonósnegyesei közül következetesen már csupán a Hatodikban – a pontot vagy az ív végén kívülre, vagy azon belülre tette. A Boosey & Hawkes szerkesztőjének írt 1939. december 7-i angol levele szerint az egyik portatoszerű elválasztást jelent, a másik közösleges végstaccatót:

Vonós hangszereknél (a) ⤿ és (b) ⤿̇, illetve (a) ⤿̇ és (b) ⤿̇̇ jelentése különböző. Az (a) jelentése: az utolsó hang előtt megszakítás, a (b) jelentése: az utolsó hang rövidebben hangzik, de nincs elválasztva.

Az (a) formájú portatoszerű elválasztás már az 1. vonósnegyesben felbukkan, mint speciális vonásfajta (III, 5. sk.) A (b) formájú íven kívüli pont a 6. kvartett előtt ritka, bár az 5. vonósnegyes kéziratában (II, 26–31., 35–36.) Bartók már alkalmazta Bartók, továbbá amikor az 1940-es években Amerikában a 2. kvartettet revideálta, a II. tételben a végstaccatók egész sorát (II, 19–42., 80–102. stb.) íven kívüli pontra alakította át. A forráshelyzet azonban olyan, hogy a kritikai kiadás önkényesen nem egységesíti a hagyományos végstaccato (1., 3–5. vonósnegyes) és az íven kívüli pont (6. vonósnegyes) formát, jóllehet a ⤿̇ és ⤿̇̇ jelentése ugyanaz: a legato ível jelzett csoport utolsó hangja rövid.

7. TENUTO, SPICCATO

Az egykor Bartókkal muzsikáló zenészek visszaemlékezése szerint a tenuto, kivált egy hangon, nála nem csupán a teljes hangérték kitartását jelentette, hanem egy sajátos hangminőséget, agogikai kiemelést is egyben (hasonlóan a zongorista „tenuto billentés”-éhez). Székely Zoltán szerint a tenuto vonásokkal jelzett hangszorozatot nem felemelt, hanem a húron tartott vonóval kellett játszani.⁷

A gyors non legato menetek Bartóknál egyértelműen húron tartott vonóval játszandók. A zenekari Concerto punta d’arco mentéhez (V, 8. sk.) angol lábjegyzetet fűzött: „mindvégig nem spiccato (azaz legato)”. A 4. vonósnegyes igen gyors II. tétele kapcsán figyelmeztette Max Rostalt: „természetesen legato vonókezeléssel, *semmiképpen sem spiccato!*” Székely szerint a kötés nélküli hangszorozatot a húron tartott vonóval kell előadni, még ha húrvtáltások nehezítik is a menetet (például 5. vonósnegyes, I, 25. sk.). Rudolf Kolischnak az 5. vonósnegyes kapcsán ezt írta Bartók: „A spiccatót nem nagyon szeretem. Minden nem ⤿̇ jelzésű helyet többé-kevésbé fekvő vonóval kell játszani, többé-kevésbé elválasztva (vagy alig el-

7 Kenneson: Uott 406–407.

választva), a hely jellegétől függően. A (pontokkal) jelzett hangcsoportokat esetleg lehet spiccato játszani.”⁸

8. VONÁS, HÚR, UJJREND

Bartók, jóllehet nem volt vonósjátékos, tökéletesen ismerte a kora 20. századi vonósjáték lehetőségeit, kivált a magyar hegedűiskola stílusát, amelyet a vonásféleségek gazdag változatossága, a vibrato visszafogott, ízléses alkalmazása, ütem-súlyon természetes lefelé vonás stb. jellemezett. Ennek következtében a Bartók-vonósnégyesekben található \blacksquare és \blacktriangledown vonásokat, húrjelzéseket és esetenként felbukkanó ujjrendeket a kottaszöveg szerves részének, az elképzelt effektusok megvalósításához vezető eszközöknek kell tekintenünk. Ezek az ő instrukciói, amelyeket azonban ellenőriztetett számára megbízható muzikusokkal.

9. GLISSANDO, NEGYEDHANG, PIZZICATO

A vonósnégyesekre is érvényes Bartók utasítása, amely a *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* partitúrájában található:

Valamennyi [...] glissandót, vonósokon és üstdobon egyaránt, úgy kell játszani, hogy a kezdő hangmagasságot nyomban elhagyva lassú, egyenletes csúszás zajlik a kezdőhang teljes ritmusértéke alatt.

A glissando a 2. vonósnégyesben (II, 117.) ugyan még hullámvonal formájú, de a csúszás kezdőpontját illetően ugyanolyan pontos notáció, mint a már egyenes vonallal jelölt glissandóké a 3. vonósnégyestől kezdve. Az olyan speciális effektusokat, mint például a hozzáadott ujjrenddel lejegyzett *quasi gliss.* menetet (például 5. vonósnégyes, I, 17.) vagy a hozzávetőleges kezdésű gyors glissandót (például 5. vonósnégyes, V, 490. sk.) Bartók félreérthetetlenül kottázta, csakúgy, mint a negyedhangos, *Dorfmusikanten* típusú „elhangolt” előadást a 6. vonósnégyes *Burlettá*-jában.

Nem csupán a Bartók kitalálta úgynevezett „Bartók-pizz.”-nak, hanem általában a pizzicatónak sokféle helyes előadási árnyalata lehetséges. Bartók valószínűleg nem volt elégedett kora pizz.-játékával. A *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* kapcsán írta 1936. augusztus 31-én Paul Sachernek: „A szép pizz.-játék nagyon fontos (sajnos a legtöbb vonóshangszer-játékos ebben nem eléggé gyakorlott)”.

Két speciális pizzicato helyes előadását illetően: (a) a pizz. glissando (például 5. vonósnégyes, IV, 5–12.; 6. vonósnégyes, III, 103.) Székely állásfoglalása és az 5. kvartett 1941-es Kolisch kvartett hangfelvétele szerint egy ujjal, a záróhang külön megpendítése nélkül játszandó; (b) három vagy négy legato kötéses pizz. hangot (5. vonósnégyes, IV, 2–4.) külön ujjakkal, de egy megpendítéssel kell játszani.

8 „P. S. Spiccato liebe ich nicht sehr. Alle nicht mit \frown bezeichneten Stellen sollen mehr oder weniger mit liegenden Bogen gespielt werden, mehr oder weniger getrennt (oder kaum getrennt) je nach dem Character der Stelle. Die mit $\cdot\cdot\cdot\cdot$ (Punkten) bezeichneten Notengruppen können eventuell spiccato gespielt werden.” 1934. október 23.

10. VIBRATO

A *vibrato* és *non vibrato* instrukciók ritkák Bartók vonós szólamaiban. Pusztán jelenlétük beszédes bizonyosság, hogy Bartók ízlése szerint az állandó vibrálás nem szép. *Molto vibrato* és hullámvonal együttese *fff* hangerővel társítva különösen erős vibrálást kér a 3. vonósnégyes *Seconda* partjának végén. Azt gondoljuk, hogy Bartók elképzelése szerint a *leggero*, *semplice* stb. vagy *marcato* egyáltalán nem igényel vibratót. Még a *grazioso* és a *dolce* is jelentősen más, mint az *espressivo*, azaz diszkrét vibratóval játszandó. (A 4. vonósnégyes III. tételének *non vibrato* / *vibrato* váltakozásáról lásd: Megjegyzések az előadónak.) Néhány szakasz (például 2. vonósnégyes, III, 47. sk.) *non vibrato* előadási hagyományát dokumentumokkal nem tudjuk Bartóktól eredeztetni. Az azonban tény, hogy az 1. és 2. kvartett írásának idején a különlegesebb hangzások kifejezésére Bartók olasz instrukcióinak szókinccse még nem volt olyan gazdag, mint később (lásd például a *pp*, *senza colore* utasítást a 6. kvartettben, IV, 40.).

11. ÜTEMSZÁMOZÁS [...]

2. FÜGGELÉK

Bartók kottázásáról⁹

Részletek az előkészületben lévő Bartók-összkiadás
Zongoraművek 1914–1920 kötetének ideiglenes szövegéből

KOTTÁZÁSI STÍLUS. A kötetünkben szereplő kompozíciók kottázási stílusa nem egységes. Túl azon, hogy 1914 és 1920 között Bartók notációja változott-fejlődött, zongoraműveiben az előadási jelek részletezettsége tekintetében kétféle kottázási koncepcióval találkozunk:

- instruktív-kiadásszerű kottázás, a tanításban való felhasználásra alkalmas forma, általában oktávfogás nélkül, részletes előadási és pedálozási utasításokkal, ujjrenddel (kötetünkben: *Román kolinda-dallamok*, *Román népi táncok*, Szonatina);

- hangversenystílusú, kevésbé részletesen kidolgozott kottázás (legjellemzőbben: Szvit Op. 14); itt pedáljelzés vagy ujjrend általában csak akkor jelenik meg, ha az a faktúra vagy a billentés integráns eleme.

A két kottázási koncepció között azonban nincs éles határvonal. Ellentétben a *Tizenöt magyar parasztdal* hangversenystílusú notációjával, az ugyancsak népzenei anyagon alapuló *Improvizációk* kottáját például rendkívül részletesen berendezte Bartók. A kottázási stílus eltéréseihez hozzájárult, hogy a művek kottametszésének elkészítésekor a különböző kiadók eltérő mértékben avatkoztak bele Bartók notációjába. Egyébként Bartóknál a zenei szöveg, kivált az előadási utasítások rétege, a kottametszés korrigálása és a nyomtatott forma revideálása során folyamatosan alakult.

Kritikai összkiadásunk mindazonáltal egységességre, néhány vonatkozásban pedig az eredeti Bartók-notáció visszaadására törekszik: [...]

AZONOS NEVŰ ALTERÁLT HANGPÁROK. Bartók nem kétfelé húzott szárral és □ kapoccsal, hanem V vagy Y alakú szárral kottázta (például *Improvizációk* 5, utolsó ütem). A kapcsos formát az UE szerkesztője önkényesen írta elő a kottametszőnek. Kiadásunk visszaállítja az eredeti írásformát.

MÓDOSÍTÓJELEK. Bartók notációja nem egységes elvű. Részben több óvatossági módosítójelet írt, mint a mai kottahelyesírás szabályai javallanák, részben kevesebbet, bár valódi olvasási probléma alig akad. 1914–1920 közötti zongoraműveinek kottázásakor már jelentősen eltávolodott a *Bagatellek* előszavában 1908-ban leírt szigorú elvektől (a módosítójel csak az adott oktávban, egy ütemen belül érvényes), és az óvatossági módosítójelek tekintetében pragmatikusan, művenként másként gondolkodott. Az UE szerkesztője számos óvatossági módosítójelet szűrt





⁹ A kötet tartalma: *Román kolinda-dallamok*, *Román népi táncok*, Szonatina, Szvit Op. 14, *Tizenöt magyar parasztdal*, *Három magyar népdal*, Etűdök Op. 18, *Improvizációk* Op. 20 (és variáns-formáik). Az e szövegből kihagyott szakaszok részben megegyeznek az 1. FÜGGELÉK megfelelő szövegével.

be kottázásába, amelyeket Bartók elfogadott, és a korrektúralevonatban maga is hozzátett továbbiakat. Kiadásunk e tekintetben az Etűdök kivételével (itt lényegében visszaállítjuk a kézírásos metszőpéldány Bartók javasolta formáját) a szerző javította első kiadást követi. Óvatossági módosítójeleket általában nem pótlunk, akkor sem, ha a két tonális síkban mozgó kezek anyaga ezt elvben indokolná (például: *Improvizációk* VIII, 13–17. j. k.–b. k. e–eisz, 32–33.: gisz–g).

1. A SZERZŐI HANGFELVÉTELEK JELENTŐSÉGÉRŐL. Bartók egy idő után, mások játszottá Bartók-előadások ismeretében, meg volt győződve arról, hogy saját hanglemezfelvételei fontos részét alkotják a mű örökül hagyásának. A *gépzene* című tanulmányában 1937-ben ezt írta: „Kottairásunk tudvalevően többé-kevésbé fogyatékosan veti papírra a zeneszerző elképzelését, ezért csakugyan nagy a jelentősége annak, hogy vannak gépek, amelyekkel majdnem egészen pontosan meg lehet rögzíteni a zeneszerző minden szándékát és elképzelését”. A Szvit Op. 14 egyik utánnomásának előkészítésekor az első kottás lap aljára ezt a szöveget metszette: „Authentische Grammophon-Aufnahme (Vortrag des Komponisten): [Hiteles hanglemezfelvétele (a szerző előadása):] His Master’s Voice AN 468, 72–671/2” (1937. május 13-i levél az UE-nak). Idézett tanulmányának szövege így folytatódik: „Azonban: maga a zeneszerző, mikor művének előadójaként szerepel, sem adja elő minden esetben hajszálnyira egyformán a sajátmaga művét sem. Miért? Azért, mert él; azért mert az élőlény természetéhez tartozik az örök változékonyság.”

Az ellentmondás nem feloldhatatlan, fel lehet készülni a szerzői előadás primer forrásként való kezelésére. Ha csupán egyetlen felvétel létezik, a szándékoság és az esetlegesség valóban nehezen választható szét. Ugyanannak a műnek két vagy több Bartók-hangfelvételében megmutatókozó azonos (hasonló) eltérései azonban már a nyomtatott kottaszöveg revíziójának tekinthetők. Az anyag tanulmányozásában alapszabály a kronológia szigorú szem előtt tartása, hogy a bejátszás hogyan illeszkedik a kiadások és kiadásrevíziók kronológiájába.

Továbbá meghatározó a hangfelvétel műfaja: a stúdiófelvétel eredményét Bartók visszahallgathatta, a jobbik bejátszást választhatta, míg az élő hangversenyek rögzítését, rádiókoncertek amatőr felvételét nem ellenőrizhette. Bár hangfelvételeinek egy része többféle modern kiadásban hozzáférhető, a szükséges információk csak a magyar összkiadásban található meg: Somfai László–Kocsis Zoltán–Sebestyén János (szerk.): (LP kiadás:) *Bartók hangfelvételei. Centenáriumi összkiadás*, 1–2. album, Budapest, Hungaroton, 1981, LPX 12326–38; (CD kiadás:) *Bartók zongorázik 1920–1945*, Hungaroton, 1991, HCD 12326–31 és *Bartók-felvételek magánygyűjteményekből 1910–1944*, Hungaroton Classic, 1995, HCD 12334–37.

2. PEDÁLJELZÉS. 1908–1918 között Bartók a hagyományos  formánál jobban szerette a kapocs formájú  pedáljelet, amely pontosabban megjelölte a lenyomás és felengedés helyét, ki tudta fejezni a fokozatos felengedést  és a gyors fél-pedálváltásokat . Ezeket, elsősorban instruktív-kiadásszerű kottázásában, bőségesen használta. Az UE szerkesztője nem tartotta egyetemesen is-

mertnek a kapcsos formát, ezért az 1918-tól megjelenő Bartók-kottákban a kapcsos pedáljelet részben átalakították $\text{♩} - - - *$ vagy $\text{♩} — *$ típusúra, és csak kivételként (esetenként lábjegyzetbeli magyarázattal) jelent meg a ┌──┐ pedáljel. Az összkiadás azokban a művekben, amelyekhez a metszőpéldány fennmaradt, illetve annak formáját kézirat tanúsítja, visszaállítja Bartók eredeti pedáljeleit. Egyébként Bartók 1921-től írott műveinek kéziratában már a $\text{♩} *$ típusú pedáljelek dominálnak.

Félreértések forrása a zárójelbe tett (♩) vagy (*pedal*) utasítás. Nem alternatívát kínál, hanem figyelmeztetés: nem *senza pedal* előadásra, hanem a darabhoz illő természetes pedálhasználatra van szükség, amit a szerzői hangfelvételbejátszások is megerősítenek. Saját hangfelvételeinek tanúsága szerint Bartók bőségesen és sokféle árnyalattal pedálozott.

3. TAGOLÓ JEL [...]

4. HANGSÚLYJELEK [...]

5. ARTIKULÁCIÓ, BILLENTÉS [...]

6. UJJREND. Instrukatív-kiadásszerű kottázással megjelentetett műveinek (*Román kolinda-dallamok*, *Román népi táncok*, Szonatina) részletes ujjrendjeit Bartók elvben ugyan gyermekkézre szánta, de azok esetenként a hangsúlyozás árnyalatait is kifejezik. A művek revideálásakor az ujjrendeken is változtatott (például repetált hangok korábban ujjcserével, később egy ujjal). Kézkeresztezéseknél *sopra*, illetve *sotto* beírással jelezte, melyik kéz legyen felül. Koncertstílusú notációjában általában csak akkor van ujjrend, ha az speciális effektust jelöl (mint a Szvit 2. tételének végén az 1+2 perkusszív billentés). Ugyanakkor nehéz darabjainak némelyikében (kötetünkben: Etűdök, Szvit 3), valószínűleg Liszt mintáját követve, a kottaszöveg részének tekintette saját ujjrendjét, amely más kézfelépítésű, más technikájú pianistáknak alkalmanként talán nem az ideális ujjrend, de segít elképzelni Bartók előadását, megérteni nehéz állásokban a prioritásokat.

7. TEMPÓ, METRONÓMSZÁM, IDŐTARTAM [...]

8. KÖZREADÓI KIEGÉSZÍTÉSEK, JAVÍTÁSOK [...]

3. FÜGGELÉK

Megjegyzések az előadónak

Részletek az előkészületben lévő Bartók-összkiadás
Zongoraművek 1914–1920 kötetének ideiglenes szövegéből

Román népi táncok

NÉPZENEI FORRÁSOK, CÍMEK [...]

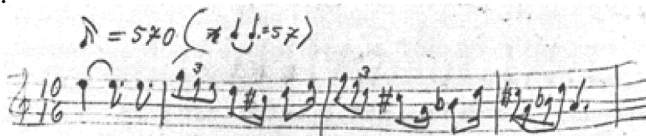
TEMPÓ

A Bartók életében megjelent kiadásokból többféle metronómszám és időtartam- adat ismert. Az összkiadás a mű zongoraváltozata szempontjából leghitelesebbnek az 1934-es revideált Universal Edition-kiadás adatait tekinti (lásd a vastag számokat). A későbbi, árnyalatnyival lassabb tempókat adó 1943-as revízió készítésekor Amerikában ez az UE-kiadás nem állt a zeneszerző rendelkezésére. Egy Boosey & Hawkes-kiadást javított, és olyan tempókat keresett, amelyek a szóló-zongora és a hegedű-zongora változatra vonatkozóan egyaránt megfelelőek; ő maga általában gyorsabb tempókat játszott. A hiteles metronómszámokat, illetve Bartók két fennmaradt szóló-zongora-előadásának mért MM-számait, összehasonlítva a kompozíció alapjául szolgáló román paraszttáncok tempóival, lásd alább.

A 4. szám tempója az elsőkiadásban *Molto moderato* ♩ = 100; az 1928-as UE *Musik der Zeit* gyűjtemény 5. kötetében, ahol az 1. és 4. román tánc külön megjelent, *Moderato* ♩ = 74 (ez szerepel a mű 1948 utáni UE-kiadásaiban is); a Bartók által revideált kiadásokban a *Moderato* megmaradt, de a MM-szám ♩ = 100, ez a helyes tempó. A nyomtatott és Bartók játszott időtartam-adatokat táblázatba foglaltuk. Az eltérő tempók értelmezésekor vegyük figyelembe, hogy a hangfelvételen megőrzött két Bartók-előadás nem egyenrangú forrás. Az 1915-ös házi fonográf-felvétel egy kiadatlan, hangversenyeken még nem kikristályosodott, friss műalakat rögzít, az 1927-es Welte-Licencee gépzongora-rögzítés már beérett előadást (lásd az 1. táblázatot a következő oldalon).

RITMUS

Hangfelvételein Bartók az 1. szám 1–5. (és hasonló) ütemeinek első két hangját ♪♪ helyett a paraszttáncbeli előadásban hallott ritmusra emlékeztetően rövidebben, ♪♪♪ vagy triola ♪♪♪-ként játssza (egyébként fogalmazványában is eredetileg triola ♪♪♪-ként kottázta). – A 4. számmal kapcsolatban egy volt növendékének, Engel Ivánnak leírta, hogy az eredeti paraszttánc üteme és ritmusa ez volt:



		Kotta			Bartók előadása		Paraszt- tánc
		1918 UE 1. kiad.	1934 UE rev. kiad.	1943 Amerikai rev. kiad.	1915 Fonográf	1927 Welte- Licensee	
I	Allegro moderato	80	104	100	c100	c100–102	92
II	Allegro	144	144	144	—*	c170–174	184
III	Andante	112	116	108	c104–108	c106–112	130–138
IV	Moderato	100	100	100	c92–94	c104–106	♩ 570
V	Allegro	152	152	146	c144	c160–170	145
VI	Allegro	152	152	146	c144–146	c166–170	138
	Più allegro	160	160	152	c172	172–176	160

*A felvételen nem hallható

Időtartam-adatok a kottaforrásokban (1934, 1943) ill. Bartók hangfelvételein (1915, 1927)

	1934	1943	1915	1927		
I	Allegro moderato	57"	58"	58"	55"	
II	Allegro	26"	25–26"	–*	27"	*Nem hallható
III	Andante	45"	45–46"	47"	48"	
IV	Moderato	35"	35–36"	38"	1'17"	**Ismétléssel
V	Allegro	31"	31"	33"	29"	
VI	Allegro	13"	13–14"	14"	12"	
	Più allegro	36"	36"	–***	36"	***34. ü.-től hiányzik

1. táblázat

Bár Bartók saját előadása nem követi a népzenei minta 10/16-os aszimmetrikus ütemét, jellegzetes ritmutorzításai e jelenség műzenei adaptációjaként értelmezhetők, mindenesetre nem táncos, hanem kantábilis, *espressivo* jelleggel. – Az 5. szám témája a kompozíció nyomtatott változatában $\frac{3}{4} \frac{3}{4} \frac{2}{4}$ ütemváltással jelent meg, és Bartók így is hangsúlyozza saját játékában (az 1915-ös otthoni fonográfba zongorázás még alig, az 1927-es Welte-Licensee papírtekercsen rögzített előadás azonban erőteljesen hangsúlyozza a 3+3+2 beosztást), noha az eredeti tánc úgy ismételtetett $3/\downarrow$ hosszúságú motívumokat, hogy az akcentusok $2/\downarrow$ -enként voltak (népzene tudományi munkáiban Bartók „*shifted*” *rhythm*-nek nevezte a jelenséget).¹⁰ Érdekes módon a kompozíció fogalmazványa (1915), valamint a paraszt-tánc kései lejegyzése (1930-as évek) végig $\frac{3}{4}$ ütemű.

10 *Rumanian Folk Music*, I. kötet 18d szám, illetve 45–46. oldal. Ezt Bartók csak kiadatlan román gyűjteményének rendezésekor ismerte fel. Helyszíni feljegyzésében (1910), a fonográf henger otthoni lejegyzésében és a bihari gyűjtemény 1913-as kiadásában a tánc még $\frac{3}{4} \frac{3}{4} \frac{2}{4}$ ütembeosztású.

SZÖVEGVARIÁNSOK BARTÓK ELŐADÁSÁBAN

1. szám. Ellentétben az 1915-ös bejátszással, 1927-es felvételén Bartók egy hangversenyen feltehetően már rögzült – a népi előadás rögtönzött cifrázásaira emlékeztető –, díszítettebb formát ad elő (előkéek, schleiferek betoldásával, „bokázó” figurával stb.); 2. szám: az ismétléskor Bartók oktávfogásokkal játssza a jobb kéz szólóamat; 4. szám: bár a kottában nincs kiírva (és 1915-ben még nem így játszott), 1927-es felvételén Bartók oktávfogásokkal dúsítva megismétli a 3–18. ütemet. Mindkét típusú változtatást a kottaszöveg részének, osszaszerű variáns formának tekinthetjük.

PEDÁL

A szokásos $\underline{\quad}$ pedáljel mellett a 6. számban a $\underline{\quad}\wedge\underline{\quad}$ jel is felbukkan (gyors fél-pedálváltások). A 4. szám elsőkiadásában Bartók $\underline{\quad}\underline{\quad}$ jeleket használt, ezt azonban az 1934-es revideált kiadásban lecserélte ‰ * jelekre, de általában $\text{‰} \text{‰} \text{‰}$ sorozatként, * feloldás nélkül. A $\text{‰} \text{‰} \text{‰}$ sorozat tulajdonképpen jobban kifejezi a javasolt előadást – talán a $\underline{\quad}\wedge\underline{\quad}$ jelhez hasonlót sugall –, ezért kritikai kiadásunk kivételesen mindkét formát a kottafőszövegben közli.

UJJREND

A 6. szám 54. ütem balkezének ()-ben lévő másik ujjrendje Bartók alternatív javaslat. A 3. és 5. tételben a normál számok az 1918-as elsőkiadásbeli változatot közlik, míg a zárójelben levők az 1934-es revízió ujjrendjei. (Az ujjrendek további eltéréseiről lásd a Kritikai megjegyzéseket.) [...]

ABSTRACT

LÁSZLÓ SOMFAI

CRITICAL EDITION WITH NOTES FOR THE PERFORMER

The concept of the *historisch-kritische Gesamtausgabe* series of the 1950s (the New Bach, Mozart, Haydn, etc., editions) is rightly questioned today. Not least because in making an impeccable text of a scholarly edition a certain self-defensive attitude on the part of editors has priority over the interests of the intelligent user; the text should be eternally valid, the editor does not wish to take the responsibility to answer justifiable questions of the performer. In the case of 20th century composers the source chain of a work from sketches to the printed and revised version(s) is not only much better documented than in the music of Baroque and Classical masters, but some composers (Schoenberg, etc.) explained their special use of performance instructions. In this respect Bartók is an intriguing and well-studied case, though performers are often misled by contradictory information or supposed authentic traditions. The forthcoming complete critical edition will provide in each volume – not within the Critical Commentaries but before the score – two texts: *On Bartók's Notation* (partly standard, partly genre-oriented basic information), and *Editorial Notes for the Performer* (on each composition of the volume). Samples appear in a three-part APPENDIX: (1) On Bartók's Notation (from the volume of String Quartets 1–6); (2) On Bartók's Notation (excerpts from the volume Works for Piano 1914–1920), (3) Notes for the Performer (from the *Rumanian Folk Dances* for piano).

László Somfai, former director of the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences; also professor emeritus at the F. Liszt University of Music in Budapest. His recent work on Bartók focuses on the thematic catalogue and the complete critical edition in preparation. Latest studies on Bartók include "Perfect Notation in Historical Context. The Case of Bartók's String Quartets" in *Studia Musicologica* 47/3–4 (2006), 293–309; "Desiderata Bartókiana: A Survey of Missing Links in Bartók Studies" in *International Journal of Musicology* 9: Bartók International Congress 2000 (Frankfurt/M: Lang, 2006), 385–420; "Az utolsó Bartók-partitúrák és a »klasszikus« stílus értelmezései" [Bartók's last works and the "classical" style] in *Magyar Zene* 47/1 (2009), 3–13; "»Romlott testem« és a »páva«-dallam. Széljegyzetek Bartók 1. vonósnégyesének egy témájáról" [Notes on the "Peacock" theme of Bartók's First Quartet] in *Magyar Zene* 48/2 (2010), 203–213.

Kusz Veronika

EGY KÜLÖNÖS DARAB: DOHNÁNYI *BURLETTÁJA**

A Dohnányi zeneszerzői életművével foglalkozó új publikációk rendszerint kötelességszerűen elszámolnak Vázsonyi Bálint 1971-es Dohnányi-könyvének utószavával, melyben a monográfus – bár ő maga nem vette vállára a zenei elemzés-értékelés problematikus feladatát – mintegy irányt szabott az őt követő kutatóknak, s felhívta a figyelmet Dohnányi zenéjének néhány jellegzetes, alaposabb vizsgálatot igénylő mozzanatára.¹ Igaz, a kutatás csak évtizedekkel Vázsonyi útravalója után indult el, az elemzők többé-kevésbé valóban azt tartották lényegesnek, amit a monográfus kiemelt: például a formálást, a tematikus rokonságokat vagy a hangszerelést. A ritmus, a metrum szempontja nem kapott sok figyelmet – s ez Dohnányi stílusát általában ismerve talán érthető is. Tanulmányomban most mégis egy ilyen elemzésre vállalkozom, ezzel is szemléltetve azt a meggyőződést, hogy egy analitikus munkának igyekeznie kell háttérbe szorítania a szerzővel, stílussal kapcsolatos előítéleteket, és érdemes elsősorban az adott műalkotás sajátos törvényeiből kiindulnia.

A *Burletta* az Op. 44-ként publikált *Three Singular Pieces* első kompozíciója. A sorozat 1951 májusában keletkezett, így Dohnányi első teljes egészében az Egyesült Államokban született opusza lett (első amerikai évében a zeneszerző a 2. hegedűverseny, Op. 43 III–IV. tételén, illetve opuszszám nélkül megjelent zongoraetűdőkön dolgozott). A címében játékoságot ígérő kompozíció hangzása nem tipikus az életműben.² Persze a teljes sorozat elnevezése is árulkodik arról, hogy a darabok valamiféle meglepetéssel szolgálhatnak, hiszen – ahogy Kiszely-Papp Deborah jelezte – a „singular” jelzőt nemcsak „különálló”-ként, hanem „különös”-ként, „furcsa”-ként is fordíthatjuk.³ Egy korabeli floridai kritikus némi naivitással,

* A tanulmány egy változata előadás formájában elhangzott a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Műelemzés – ma” címmel rendezett VIII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. október 7-én.

1 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971; Budapest: Nap Kiadó, ²2002. A zenéről szóló fejezet: „Dohnányi zenéjéről – vázlat”, 319–352.

2 Itt kell megjegyezni, hogy Dohnányi korábban egyetlen másik darabját címezte hasonlóan: a 2. szimfónia (Op. 40) scherzo tételét, mely *Burla* feliratot visel, és a zongora-*Burlettánál* súlyosabb, drámaibb hangvétellű.

3 Kiszely-Papp Deborah: „Zenekari és improvizációs elemek Dohnányi zongoramuzsikájában”. In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2004*, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005, 31–60., ide: 49.

mégis találóan így fogalmazott: „[Dohnányi] darabjai meglepően modernnek, staccatók voltak – teljesen mások, mint amire a floridai zenei világ ősz mesterétől számítanánk.”⁴ A Dohnányi zongora-oeuvre-jét rövid tanulmányban vizsgáló Milton Hallman is megállapította: a szerző a *Burlettában* „több diszsonanciát és bonyolultabb ritmikai szerkezeteket alkalmazott, mint bármely korábbi művében”.⁵ Hallman felvetette azt is, hogy Dohnányi talán a kortárs zene kifejezőmódjait utánozta, esetleg parodizálta ebben a sorozatban. A továbbiakban szeretném alaposabban körüljárni, hogy a hangzáson túl miben is ragadható meg e közeledés, s a szerzőnek miféle motivációi lehettek.

Dohnányi több zongoraművére jellemző, hogy valamiféle egyedi, szellemes ötlet köré szerveződik – hogy csak egyetlen példát említsek: az 1912-es *Három zongoradarab* (Op. 23) G–E–D–E alapmotívuma Galafrés Elsa és Dohnányi Ernő monogramjának felel meg, hirdelve, hogy a mű szerelmük kezdetén készült. A *Burletta* e sajátosságát szinte folyamatosan változó ütemmutatója jelenti. Erre természetesen többen felhívták már a figyelmet, maga a zeneszerző is így jellemezte darabját.⁶ A mű részletes elemzésére ez idáig nem került sor, de a korábbi leírások inkább azt hangsúlyozzák: a *Burletta* alapvetően az $\frac{5}{4}$ – $\frac{4}{4}$ – $\frac{3}{4}$ – $\frac{2}{4}$ metrumrendet követi,⁷ mely azonban olykor megtörik, így jön létre a darab sajátos aszimmetriája és kiszámíthatatlansága.⁸ S bár a kiszámíthatatlanság feltétlenül tudatos eleme a kompozíciónak, a továbbiakban éppen az ellenkezőjét, vagyis a változó ütemmuta-

-
- 4 „After the conservative tone of the first half of the program, the second half came in rather startling contrast. In it the pianist became the composer, whose compositions were surprisingly modern, staccato and entirely different from what one would expect of the grey-haired dean of the Florida music world.” N. n.: „Famed Pianist Wins Acclaim”. *The Palm Beach Post*, 1954. január 26.
- 5 „The *Burletta* is a scherzo-like piece in which Dohnányi used more dissonance and a greater complexity of rhythmic design than in any of his previous piano works. The *Nocturne* (No. 2) is titled ‘Cats on the Roof,’ and contains rather realistic imitations of the cries of the cats. The *Perpetuum Mobile* (No. 3) is a toccata with the piano treated in the modern percussive manner. Perhaps Dohnányi was satirizing contemporary idioms in these last pieces, or perhaps he was seriously assimilating new stylistic techniques.” Milton Hallman: „Ernő Dohnányi’s Solo Piano’ Works”. *Journal of the American Liszt Society*, vol. 17. (June 1985), 48–54., ide: 54.
- 6 „The *Burletta*, Opus 44. no. 1. composed May 1951 in Tallahassee (Florida) has a characteristic change of beat. $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$ and $\frac{2}{4}$.” Dohnányi levele Peter Andrynek (EMI), 1956. november 18. Florida State University (FSU): Dohnányi Collection, „McGlynn Letters”, 590–591.
- 7 Az $\frac{5}{4}$ -es motívum egységére Dohnányi önmagában is büszke volt: „It is Dohnányi’s claim, voiced with some pride, that he has constructed an uncrackable $\frac{5}{4}$ measure. Tschaikowsky wrote a whole movement in $\frac{5}{4}$ time, but the suspicion persist that the Russian misplaced his bar lines.” Paul Fontaine: „Dr. Dohnányi’s Recital One of Most Successful Ever Heard in Athens”. *The Athens Messenger*, 1954. március 1.
- 8 Vázsonyi például így fogalmaz: „Az Op. 44 első darabjának (*Burletta*) négytaktusos frázisai az $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$ és $\frac{2}{4}$ váltakozására épülnek, először a jelzett sorrendben, később különböző egymás mellé állításban.” Vázsonyi: i. m. 298. – Kiszely-Papp Deborah pedig a fentebb említett tanulmányában a következőképp ír: „Némelykor több ütemfajta is váltakozik: a *Három különös zongoradarab* (Op. 44) ‘*Burlettá*’-jában (No. 1) az $\frac{5}{4}$ mellett $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$ és $\frac{2}{4}$ is szerepel. Ám – jöllehet ez a metrikus rend uralkodik – itt is akad eltérés az ütemfajták sorrendjének szigorú ismétlődésétől: az egyenletes lejtést olykor egy-egy, több taktusra érvényes, új ütemmutató szakítja meg, míg máskor a fenti ütemrend fordul visszájára, így keltve egyfajta aszimmetria és kiszámíthatatlanság érzését.” Kiszely-Papp Deborah: i. m. 49.

tók szabályszerűségét (melynek alapja azonban nem az $5/4-4/4-3/4-2/4$ sorrend) és formaalkotó szerepét szeretném bizonyítani.

A *Burletta* nagyformája nem különleges: egyszerű háromrészes forma, melyben a főrészt fanyar, a *tritonus* hangközt hangsúlyozó tematika jellemzi (1. kotta a 82. oldalon), a középrész ezzel szemben kifejezetten melodikus. A mű szabályos háromtagúsága azonban szokatlan módon épül fel, és szokatlan elemekből áll. A legkisebb építőelemek pontosan egy-egy ütem terjedelműek. A négy legfontosabb motívum (*a*, *b*, *c*, *d*) mindjárt a darab legelején, egymás után megszólal. A középrész melodikus triótémáját nem számítva a kompozíció összesen tucatnyi ilyen motívumból áll, melyek szoros rokonságban vannak egymással (1. ábra a 83. oldalon). A rokonsági rendszer alapját elsősorban két zenei elem jelenléte adja: (1) egy – nagyrészt kromatikusan – ereszkedő motívum, (2) illetve az *a* és *b* motívumok ütemhatárán megjelenő *sforzato* felugrás. Jellemző variációs technika a szűkítés (azaz a motívum egy része egyszerűen elmarad, így lerövidül az ütem, lásd például *b* és *c* viszonyát), a bővítés (egy hosszabb ritmusérték vagy szünet beékelésével, lásd például *d*_(ütkör) és *f* viszonyát), és a dallammozgás – nem szigorú értelemben vett – tükrözése, ez utóbbi technika az *a-b-c-d* első elhangzása után rögtön meg is jelenik (*a_t-b_t-c_t-d_t*).

Mindeközben tehát négyféle metrum (5, 4, 3 és 2 negyed) váltja egymást, általában ütemről ütemre. Egyazon ütemmutató legfeljebb három taktuson át marad változatlan, de még két azonos metrumú ütem is ritka egymás után.⁹ Tézisem tehát, hogy a metrum változékonysága korántsem esetleges: a különböző ütemmutatóval rendelkező taktusok tervszerűen felépített egységekbe rendeződnek, ám lényeges, hogy a szabályosságot nem egyszerűen a darab elején szereplő $5/4-4/4-3/4-2/4$ sorrend jelenti.

Érdekes módon a változó metrum szerepe éppen a főrészként groteszk hangzásvilágától eltávolodó, lírai triótéma megszólalásánál tűnhet fel, amelyet Dohnányi szintén taktusról taktusra változó ütemmutatóval jegyzett le. Feltételezhetnénk, hogy a rugalmas metrika csupán egyfajta sajátos színt és lüktetést ad a melódiának. Csakhogy a szerző a dallam kánonban történő megjelentetésekor is megtartotta, és a belépések különbsége következtében ütköztette a két szólam metrumrendjét. A triótéma egyébként két változatban fordul elő: mindkét témaalak metrumszerkezete szimmetrikus rendet mutat (5-4-3-2-2-3-4-5 negyed, illetve 5-4-3-2-3-4-5 negyed), s ezt a rendet tehát mindegyik akkor is követi, amikor kánonban jelenik meg.

Más szabályok szerint alakul viszont a triót lezáró szakasz: metrumai csökkenő irányúak. Az eltérés nem véletlen, ez a szakasz ugyanis már a főrészhez vezet vissza, ahol szintén szabályozott az ütemmutatók változása, mégpedig ugyanígy, csökkenő sorban (5-4-3-2, 5-4-4-3-3-2, 5-4-3 kombinációk fordulnak elő). Miután az ily módon jól körülhatárolható egységekre bomló folyamat motivikailag is ennek megfelelően tagolódik, s az egységeknek a klasszikus formaelemektől jelen-

9 Az előbbi mindössze 2, az utóbbi 9 alkalommal fordul elő a 158 ütemes darabban.

A1

sf p

sf

f

A2

p

sf

f

B

sf p

f

sf

C

piu. sf

poco rit.

p

sf

The image shows a musical score for Dohnányi's Burletta, annotated with letters and arrows to indicate structural elements. The score is in 3/4 time and consists of several systems of piano and bass clef staves. The annotations include letters 'a' through 'g' and 'a_t', 'b_t', 'c_t', 'd_t' placed above or below notes, often with arrows indicating relationships between different parts of the music. A central system is highlighted with a grey background. A dashed box encloses the top right and bottom right systems. Arrows also point from the left side of the score towards the central system.

1. ábra

tősen eltér a felépítése, célszerűbbnek látszik az egységeket frázis vagy periódus helyett „sor”-nak nevezni. Ez a terminus természetesen nem a szeriális zene sorfogalmának kíván megfelelni, hanem csupán megkülönbözteti a *Burletta* sorait a hagyományos formai egységektől, másrészt utal arra, hogy variálódásuk módja különleges, például nagy szerepet kap benne a tükörfordítás elve.

Soroknak tehát a darab olyan építőelemeit nevezem, amelyek az ütemnyi motívumok és a formarészek szintje között helyezkednek el. A mű első négy ütemében felcsendülő, *a–b–c–d* elemeket tartalmazó alapsort nevezem *A1*-nek, az ezt követő, tükörfordításos motívumokat tartalmazó négyütemes egységet *A2*-nek. Az *A2*-t követő variáns lényege a bővülés, hiszen itt egy $\frac{4}{4}$ -es és egy $\frac{3}{4}$ -es, zenei anyagát tekintve ismerős elem ékelődik be, így lesz az alapsorból *a–b–a_t–c–d–d* (ezt

ü.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

Főréssz																																					
I																																					
II	F1' rész																																				
III	A1 sor			A2 sor			B sor			C sor			A1 sor			A2 sor			B sor			C sor															
IV	a	b	c	d	a _t	b _t	c _t	d _t	a	b	a _t	c	d	e	f	g	g	a	b	c	d	a _t	b _t	c _t	d _t	a	b	a _t	c	d	e	f	g	g			
met	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	4	3	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	4	3	2	5	4	3	2		
rum																																					

ü.	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70			
Főréssz (folyt.)																																					
I																																					
II	F1''																																				
III	D sor			E sor			F sor			A1 sor			A2 sor			B sor			C sor																		
IV	a	b _t	c _t	a	b _t	c _t	e	e	e	e	e	d	g	g	g	a	b	c	d	a _t	b _t	c _t	d _t	a	b	a _t	c	d	e	f	[x]						
m.	5	4	3	5	4	3	5	5	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	4	3	3	2	5	4	3	2			

ü.	71	73	75	77	79	81	83	85	87	89	91	93	95	97	99	101	103	105	107	108	109	111
Trió																						
I																						
II	triótéma (egy szólam)			közjáték G sor			triótéma (egy szólam)			közjáték G sor			triótéma (5-4-3-2-3-4[-5] negyed verzió, kánónban)			triótéma (5-4-3-2-3-4[-5] negyed verzió, kánónban)			közjáték H sor			
III	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	
IV	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a _{rv}	a	a	a _{rv}	a	a	a	a	a	a	a	
m.	5	4	3	2	2	3	4	5	4	3	3	4	5	4	3	2	3	4	5	4	3	2

ü.	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137
A főréssz rövidített visszatérése																								
I																								
II	[F1]																							
III	D sor			E sor			F sor			A1 sor			A2 sor											
IV	a	b _t	c _t	a	b _t	c _t	e	e	e	e	e	d	g	g	g	g	a	b	c	d	a _t	b _t	c _t	d _t
m.	5	4	3	5	4	3	5	5	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2

ü.	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158
Kóda																					
I																					
II/III																					
IV	a	b	d _t	a	c	d _t	d	d	e	f	-t	-	a _t	~b _t	~c	d _t	-t	-	e	f	
m.	5	4	3	4	3	4	3	2	5	4	3	4	5	4	3	2	3	4	5	4	3

2. ábra

B sorként jelöltem, de például a *D* sor szűkülés révén jön létre). A *Burletta* „sor”-alapú felépítésének jellemvonásait a következőképp összegezhetjük tehát: csökkenő (főrészt) vagy szimmetrikus (trió) metrumrenddel rendelkező sorok három-hat együtemes alapelemből állnak, s csak egy meghatározott körön belül variálódnak – több közülük az *A*-val jelölt alapsorral rokon (2. ábra).

Figyelemre méltó, hogy a sornak nevezett formai egységek úgy vezetnek végig a háromtagúságnak megfelelő hangnemi történéseken, hogy alig variálódnak. A fő-rész első szakasza az alaphangnemből, esz-mollból indulva cesz-mollba jut; a következő egység cesz-mollból visszakanyarodik az alaphangnembe, hogy onnan *b*-moll felé folytassa útját; a harmadik megjelenés hasonló tonális pillérekre építve végül esz-mollban marad. A modulációt a *B* sor hordozza, s mivel ez meglehetősen statikus, a hangnembváltás igen váratlanul történik meg: a különböző zárlatok előkészítése gyakorlatilag egyetlen ütemen múlik, a *B* sor utolsó taktusán (3. kotta). Ilyen hirtelen moduláció persze azért lehetséges egyáltalán, mert a darab harmóniai szempontból mindvégig meglehetősen bizonytalan, szándékoltan inkoherens. Dohnányi ezt hangsúlyozza, illetve használja ki, amikor szinte építőkockaként játszik a darab elemeivel, és szabadon tologatja őket más és más tonális síkokba. A formálási elvek e különös kettőssége – a kötöttség, mely ugyanakkor szinte improvizációszerű szabadságként hat – merész kirándulást jelent a szerző „késő romantikus” stílusán túlra (2. kotta a 86. oldalon).

Mivel Dohnányi más kései műveiben is tapasztalható bizonyos kísérletező hajlam, valószínűleg igazat adhatunk Hallmannek, aki úgy vélte, a szerző kortárs zenéhez való viszonya tükröződik a műben. A sorozat másik két darabjában ez kevésbé közvetlenül jelentkezik, talán inkább a 2. kompozíció, a „*Cats on the Roof*” alcímet viselő Noktürn esetében merülhet fel. Itt ugyanis a darab élén egy macskanyávogást utánzó motívum áll, mely a teljes zenei anyag „összejteként” funkcionál. Dohnányi mintha azt bizonyítaná ezzel: a zeneszerző mesterségbeli tudása még egy egyszerű hangutánzó effektusból is „szép”, melodikus, romantikus zenei szövetet tud kibontani.

Az idős komponista ritkán és többnyire csak nagyon óvatosan fogalmazta meg véleményét a kortárs, de tőle mégis távol álló zeneszerzési irányzatokról. Amikor azonban megtette, leginkább két fő ponttal kapcsolatban fejezte ki kételyeit. Az egyik az eredetiség elsődleges követelménye: „manapság a legkönnyebb dolog komponálni – írja visszaemlékezésében. – Ezek a komponisták csak egyre törekszenek: hogy originálisak legyenek.”¹⁰ A másik kifogásolt pont pedig, hogy az eredetiség érdekében sok zeneszerző nem a zenéből és saját természetes zenei tehetségéből indul ki (merthogy esetleg olyan nincs is neki), hanem különféle elvont technikák, kitalált rendszerek segítségével komponál. Egy amerikai interjúban például úgy fogalmazott: „a modern irányzat túlságosan spekulatív. Tudja, ha csak azért próbál az ember megalkotni valamit, mert az még nem létezett korábban – ha ez az egyetlen oka, hogy megcsinálja –, az eredmény nem lesz hosszú életű. Ezt a fajta komponá-

10 Dohnányi Ernő: *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr, 1962, 29.

11. ütem

f *p* *sf* *f* *ppii f*

[kadencia esz-mollban >>]

27. ütem

f *p* *sf* *f* *ppii f*

[kadencia b-mollban >>]

63. ütem

f *p* *sf* *f* *ppii f*

[kadencia esz-mollban >>]

lást én 'főiskolás stílusnak' nevezem".¹¹ A *Burletta* szigorú rendje – mely végső soron a darab előadásában mégiscsak rendetlenségként, káosz-ként hat – talán éppen ezeknek a gondolatoknak az eredménye, s persze kifigurázása. Ez a humor és groteskszerűség azonban főleg a szerző saját előadásában tud érvényesülni (jellemző például, ahogy az egyre csökkenő metrumú ütemsorokba Dohnányi még bele is siet, mintha folyvást előrebukfencezne). Abban a kivételesen szerencsés helyzetben vagyunk, hogy négy különböző Dohnányi-felvétel is létezik a műből: az 1952. március 21-i tallahassee-i (Florida), az 1954. február 28-i athensi (Ohio) és az 1955. november 16-i madisoni (Wisconsin) koncert amatőr felvétele, illetve egy lemezfelvétel 1956-ból, melyet két évvel később jelentetett meg a His Master's Voice.¹²

Persze a *Burletta* mögött általában a modern zenénél konkrétabb, s alighanem bensőségesebb inspirációt jelentő mintákat is sejthetünk: Bartók „Kicsit ázottan” burleszkjét – amely korábban Dohnányi zongorarepertoárján is szerepelt¹³ – és VI. vonósnégyesének *Burlettáját* (3. kotta a 88. oldalon). Főleg az utóbbira hasonlít kísértetiesen a Dohnányi-darab motívumkészlete (a zongoradarabbal való rokonság viszont inkább a hangzásban tűnik fel); de a főtéma mindhárom darabban előkés, *staccato*, hangismétlő, hangközsúrlódásokat tartalmazó anyag, s rokonság fedezhető fel az erre kontrasztként következő, melodikusabb szakaszban is, mely ráadásul Bartóknál is metrumváltásokat tartalmaz. Az összecsengés olyan erős, hogy valószínűleg tudatosságot kell feltételeznünk mögötte.

Vikárius László kutatásainak köszönhetően jól ismerjük Dohnányi és Bartók zenéjének kapcsolatát és a Dohnányi-hatást, illetve a Dohnányi-hatás elutasításának jelentőségét a fiatal Bartóknál.¹⁴ A feltételezés, hogy a hatás olykor az ellenkező irányban is érvényesülhetett, ráadásul az idős Dohnányi esetében, kevésbé tűnhet ésszerűnek. Pedig a jelenség nem egyedülálló: Dohnányi 2. zongoraversenyében például a keretező tételeket összekötő tématranszformáció, 2. hegedűversenyében az Intermezzo tétel tömörített visszatérésének koncepciója vagy a nyitótétel főtémájának bizonyos fordulatai kapcsán is felmerülhet Bartók neve, s a sort akár korábban keletkezett művekkel is folytathatnánk. Bartók és Dohnányi életrajzi kap-

11 „Twelve tone music is confined within a system, so it is dull. Music must be free, a composer must write from inspiration. I do not listen a great deal to what is called 'modern' music. I am not fond of machines, so I do not listen to many recordings. But I do not have to hear so much of it to know that the modern trend is too speculative. You see, if you are just trying to do something because that thing hasn't been done before – if that's the reason for doing it – the result will naturally not live long. I call this method of composition 'college style'.” Doris Reno: „Pianist Dohnanyi. A Serene Artist”, forrás és dátum nélkül.

12 A felvételek eredetije a Florida State University Dohnányi-hagyatékában található; digitalizált formában hozzáférhetőek a Zenetudományi Intézet Dohnányi Archívumában. A lemezfelvétel modern kiadásban is megjelent: *Dohnány plays Dohnányi. The Complete HMV Solo Piano Recordings, 1929-1956*, APR, 2004.

13 A következő hangversenyeken játszott: 1917. október 17. (Budapest), 1917. október 28. (Arad), 1917. december 5. (Budapest), 1919. február 15. (Budapest). Forrás: Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész: 1897–1921”. In: Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2005*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006, 63–150.

14 Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999, első sorban: 79–93.

Moderato $\text{♩} = 90$

VI. I. au talon *f* *ff* *f* *sf*

VI. II. au talon *f* *ff* *f*

Vla. au talon *f* *ff* *f*

Vlc. au talon *f* *ff* *f*

VI. I. *come sopra*

VI. II. *ff* *mf* *mf*

Vla. *sf* *mf* *mf*

Vlc. *sf* *mf* *mf*

IV

3. kotta

csolatairól számos adat áll rendelkezésünkre. Arról kevesebb információnk van – talán Bartók bizonyos fiatalkori leveleit leszámítva –, hogy legbelül mit tarthattak egymásról. Bartók halála után, tehát a *Burletta* keletkezésének idején Dohnányi mindenesetre bensőséges tisztelettel nyilatkozott pályatársáról, s amerikai interjúiban, valamint emlékiratában többször szóba hozta mint a kevés számára rokonszenves modern zeneszerző egyikét.¹⁵ Jellemző, hogy Dohnányi fentebb idézett, a

15 Lásd például: „Everything that is grand and great, I admire. [...] But the best of the moderns, I think, are Bartok and Stravinsky.” Betty Patterson: „Master Musician Joins FSU Faculty”. *Tallahassee Democrat*, 1949. november 6.; „Dr. Dohnanyi said his favorite composer is Bach, and his favorite moderns, Bela Bartok, Stravinsky, Prokofieff.” Carlo M. Sardella: „Noted Musician To Be Guest Artist Tonight”. *Evening Union*, 1953. április 9. – Bartók és Dohnányi kapcsolatáról általában lásd: Vázsonyi Bálint: „Adatok Bartók és Dohnányi kapcsolatához”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 245–256.

modern zeneszerzés eredetiség-hajhászásáról szóló sorai is a következőképp folytatódhatnak: „Milyen más Bartók originalitása! Ahogyan az szinte önmagától kibontakozott! [...] Bartók tudta, mit csinál. Neki megvolt a teljes felkészültsége, tudása és tehetsége. Ő új utat akart törni.”¹⁶ Mindezzel együtt is kérdéses, hogy miféle zenei hatásról lehet beszélni az adott szituációban. Nyilvánvalóan nem igazán mély, a gondolkodásmódot, az elemi zenei összetevőket meghatározó kapcsolatról van szó, inkább felszíni, hangzásbeli hasonlóságokról. Ezek célja sem több, mint gesztus, utalás. Ahhoz hasonlítható, ahogy Dohnányi több karaktervariáció-típusú művében szinte „álrühát” ölt, utánoz más szerzőket, és nem is feltétlenül paródia céljából. A jelenség részletesebb leírásához és értékeléséhez persze érdemes minél több művet bevonni az elemzésbe, s különösen figyelni kell Dohnányi jobb híján „magyaros”-nak nevezett, tehát nagyjából az 1920-as–1930-as éveket felölelő korszakára. A Bartók-hatás, vagy talán célszerűbb úgy nevezni, alkalmi Bartók-utánzás azonban mindenképpen szisztematikus vizsgálódásra érdemes területnek látszik Dohnányi zenéjében.

Visszatérve a tanulmány kiindulópontjához: a *Burletta* rendezett, mégis rendetlen metrumrendje, bizarr melodikája, sajátos építkezése és – nem utolsósorban – címe is arra utal, hogy a kompozíció: játék. Egy korabeli recenzió, Dohnányi jó barátja tudni vélte, hogy a szerző is „zenei tréfának” nevezte művét, hozzátéve, hogy a tréfát bárki érzi majd, aki megpróbálja eljátszani a darabot (nyilván a bonyolult metrumváltások miatt).¹⁷ Nem könnyű megítélni, hogy a különleges formálás és a fanyar, disszonáns hangzás többet jelent-e egy frappáns ötletnél, s átcsúszik-e az irónia mezsgyéjére. Mindenesetre nem alaptalan a feltételezés, hogy Dohnányi a darab spekulatív szervezettségét s a töredékes főrésznek a lírai közép-résszel való szembeállítását tréfának szánta, s a *Burletta* a rendszerek uralta komponálás finom karikatúrjaként értelmezendő. A feltételezett Bartók-inspirációval kapcsolatban azonban valószínűleg nem iróniáról van szó – ezt az is bizonyítja, hogy más, „komoly” Dohnányi-művekben is fellelhető Bartók zenéjének nyoma –, inkább úgy látszik: Dohnányi, ha már kortársai stílusát akarta felidézni valamilyen módon, akkor Bartók zenei nyelvét tekintette a legtermészetesebb mintának, s talán így emlékezett rá s vele együtt hazájára és saját múltjára is az emigráció meszszeségéből.

16 Dohnányi: *Búcsú és üzenet*, 29.

17 „The Baleta [sic] Opus 44, composed more recently is described by the composer as a 'musical joke'. The joke is on anyone who attempts to play it.” Paul Fontaine: „Dr. Dohnanyi's Recital One of Most Successful Ever Heard in Athens”. *The Athens Messenger*, 1954. március 1.

ABSTRACT

VERONIKA KUSZ

A SINGULAR PIECE: DOHNÁNYI'S *BURLETTA*

Bálint Vázsonyi, Dohnányi's first biographer, in a short epilogue to his book, pointed out some features, of the composer's musical style worthy of analysis. Though systematic research into Dohnányi started decades after Vázsonyi's monograph, the authors of later analytical studies seem to agree with Vázsonyi, since they regard the same aspects – e.g. mixed forms, thematic relationships, individual instrumentation – as the most important features of the composer's oeuvre. It is not surprising that rhythm has not come into the centre of interest. This study, however, intends to focus on rhythmical–metrical aspects in the analysis of a particular Dohnányi piece, showing that an analytical study should set out from the particular principles of a given musical work, and not from prejudice.

The *Burletta* (the first of the *Three Singular Pieces*, Op. 44) was composed in the last period of Dohnányi's life, and draws our attention by its strange, dissonant sound and continuously changing time signatures. Although in earlier publications the incidental nature and freedom of the time signatures were emphasized, this paper would like to show the opposite, i.e. the regularity and formal function of the changing time signatures. In addition, the study looks for the inspirations and models for the *singular* piece, briefly summarizing Dohnányi's relationship to his fellow composers.

Veronika Kusz (b. 1980, Kaposvár) studied musicology at the Liszt Academy of Music, Budapest (1998–2003, doctoral studies: 2003–2006). In the academic year 2005/2006 she was a Fulbright Fellow in the United States, conducting research in the American Dohnányi Collection (Florida State University, Tallahassee). She defended her Ph. D. thesis on Dohnányi's American years in 2010. She is currently a research fellow at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. She has published studies on Dohnányi and Pál Járdányi.

Dalos Anna

KURTÁG, AZ ELEMEZHETETLEN*

Analitikus utak az első, avantgárd korszak értelmezéséhez (1957–1962)

Balázs István 1986-ban fogalmazta meg a tézist, amely azóta a Kurtág Györgyről szóló közbeszéd visszatérő elemévé vált, miszerint a zeneszerző művei ellenállnak minden elemző megközelítésnek, vagyis hogy a kurtági művészet természetéből fakadóan elemezhetetlen.¹ Hogy valójában minden zene elemezhető, azt maga Balázs is felismerte: tanulmánya átdolgozott, bővített magyar nyelvű változatából már kihagyta ezt a vélekedését.² Ugyanakkor fenntartotta értelmezésének azon mozzanatát, mely szerint Kurtág művészetének megragadhatatlansága elsősorban az életmű hangsúlyosan morális természetéből fakad. Kurtág zenéje nem igazodik kész ideológiákhoz, az értékek új világát sem kívánja reprezentálni, inkább egy új-fajta, a kibontakozott személyiségre épülő értékiszisztémát kíván közvetíteni.³ Kurtág zenéjének tehát erkölcsi tartása van. Kétségtelen, hogy ez a fajta megközelítés nem tesz lehetővé szigorúan vett zenei analízist, mivel a komponista személynét és tanításként revelálódó feltételezett intencióját állítja a vizsgálódás középpontjába: a személyiség kisugárzása felülírja a művek zenei jellegzetességeit, a kompozíciók nem zenei jegyeket viselnek magukon, hanem humánus esztétikai tartalmakat. Ez az értelmezés eltakarja előlünk a zene tényleges tulajdonságait, és egyben lehetetlenné teszi az életmű kritikai értékelését is.

Habár a Kurtág-oeuvre etikai interpretációja – különösképpen a magyar zene-tudósok körében – a zeneszerzőről szóló szakmai diskurzus alapelemévé vált,⁴

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Műelemzés – ma” címmel rendezett VIII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. október 7-én elhangzott előadás bővített változata. A szerző a tanulmány írásakor Bolyai Kutatási Ösztöndíjban részesült. A kottapéldákat az Editio Musica Budapest szíves engedélyével közöljük.

1 István Balázs: „Fragmente über die Kunst György Kurtágs”. In: Friedrich Spangemacher (hrsg.): *György Kurtág. Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien* 5. Bonn: Boosey & Hawkes, 1986, 65–87., ide: 65.

2 Balázs István: „Kurtág”. In: Moldován Domokos (szerk.): *Tisztelet Kurtág Györgynek*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2006, 21–61.

3 Balázs: *Fragmente*, 70.

4 Az etikai Kurtág-értelmezés forrásait, eredetét vizsgálja Rachel Beckles Willson: *György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7. A 'Concerto' for Soprano and Piano*. Aldershot: Ashgate, 2004, 141–144.; illetve uő: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 122–126.

Króó György a magyar zeneszerzés 20. századi történetéről szóló összefoglaló munkájának megjelenése, azaz 1971 óta⁵ számos zenetörténész tett kísérletet arra, hogy Kurtág művészetének jellegzetességeit zenei tulajdonságokból kiindulva meghatározza. Vizsgálat tárgyává tették Kurtág első, az Op. 1-es vonósnyeggel kezdődő avantgárd periódusát is, és négy, jól körülhatárolható, bár egymással részben összefüggő kérdéskört jártak körül: Kurtág viszonyát a tradícióhoz, Kurtág dodekafónia-használatát, zenéjének gesztikus, nyelvi, illetve programatikus természetét, valamint a kisformák dominanciáját.

Az elemzők az első korszak kompozícióit – elsősorban az 1. vonósnyegyest – Webern és Bartók polaritásában látatják: eszerint Kurtág Weberntől vette át zenéjének tömörségét, gesztikus jellegét, míg Bartóktól a dallamformálást, a glissandók, pizzicatók, ostinatók alkalmazását, valamint a hídszerű formák iránti vonzalmát örökölte.⁶ Az elemzők többsége azonban utal arra is, hogy a Webern-befogadás Kurtág művészetében csak nagyon elvont formában ragadható meg.⁷ Tudjuk, hogy Ligeti György révén még párizsi útja előtt, 1957 elején Kurtág kezébe került a *die Reihe* Webern-émlékszáma,⁸ és hogy Párizsban számos Webern-kompozíciót másolt.⁹ A Boulez rendezte Domain Musical estjein hallhatta is az Op. 6-os *Hat darabot* nagyzenekarra, illetve a *Négy darabot* hegedűre és zongorára.¹⁰ A vonósnyegyes komponálásakor pedig saját maga számára elkészítette az Op. 21-es *Szimfónia Reihe*-táblázatát.¹¹ Ugyanakkor már Tobias Bleek felhívta a figyelmet arra, hogy – összevetve például Ligeti György Webern-recepciójának gazdag dokumentációjával – milyen csekély számúak a Kurtág Webern-befogadására vonatkozó konkrétumok.¹² Nem beszélve arról, milyen kevés hangzó élménye lehetett Kurtágnak 1957–1958 táján Webern műveiről – Tobias Bleek épp a hangzó élmények hiányával magyarázza a zeneszerző nyilatkozatait azzal kapcsolatban, hogy nem értette Webern kompozícióit.¹³ A két életmű között látványosan megmutatkozó különbségek vezethették az óvatosabb elemzőket arra, hogy elsősorban a két zeneszerző habitusának rokonságára hivatkozzanak. Már Kroó úgy fogalmaz, hogy a kettejük közötti nyilvánvaló lelki rokonság ellenére is elmondható: Kurtág világa sokkal tágasabb, mint Weberné,¹⁴ Jürg Stenzl pedig arra utal, hogy míg Webern-nél az alakzatok folyamatos transzformációja érdekében a hang, a hangzás mindig

5 Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.

6 Beckles Willson: *...Bornemisza...*, 49.

7 Stephen Walsh: „György Kurtág. An Outline Study I”. *Tempo*, 140. (1982. március), 11–21.

8 Tobias Bleek: *Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip. Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett Officium breve op. 28*. Saarbrücken: Pfau, 2010, 74.

9 A baseli Paul Sacher Stiftung gyűjteményében a következő másolatok találhatóak: Fünf Sätze for Streichquartett, Op. 5; Sechs Stücke für Orchester, Op. 6; Fünf Stücke für Orchester, Op. 10; Symphonie, Op. 21; Quartett, Op. 22; Streichquartett, Op. 28; Variationen für Orchester, Op. 30 – Bleek: i. m. 77.

10 Beckles Willson: *...Bornemisza...*, 33.

11 Bleek: i. m. 79–84.

12 Uott, 62.

13 Uott, 78.

14 Kroó: i. m. 133.

a zenei tervet szolgálja, addig Kurtágnál nincs folyamatos transzformáció, viszont a hang, a hangzás domináns szerepre tesz szert.¹⁵

Kurtág dodekafónia-használatáról részletes elemzést írt Simone Hohmaier,¹⁶ illetve Halász Péter.¹⁷ Mindketten az 1. vonósnégyes tizenkétfokúságát vizsgálták – bár sokáig úgy tűnt, hogy a *Bornemisza Péter mondásainak* I. tétele az első szigorúan dodekafon Kurtág-kompozíció¹⁸ –, és mindketten egyértelművé tették, hogy Kurtágnál a dodekafónia nem következetesen alkalmazott technika, azaz a sor nem válik egy-egy mű kizárólagos alapjává, inkább csak egy a sokféle felhasznált zeneszerzői eszköz közt.¹⁹ Tobias Bleek egyenesen azt állítja, hogy Kurtág ortodoxnak éppenséggel nem nevezhető dodekafónia-használatának nem is Webern a forrása. Végül arra a következtetésre jut, hogy Kurtág dodekafónia-értelmezésének kiindulópontja Hanns Jelinek 1952-ben megjelent tankönyve lehetett.²⁰

Az értelmezők általános megfigyelése, hogy Kurtág zenéje gesztikus zene, s benne a nyelv, a beszéd kerül előtérbe. Kroó úgy látja, a kompozíciókban nemcsak szótagok, szavak, kiáltások jelennek meg, de e szókincsből létrejön egy igazi szintaxis is.²¹ Rachel Beckles Willson Kurtág művészetének beszédszerű vonásait Ligeti hasonlóképpen nyelvi elemekre építő kompozícióival állítja párhuzamba – közülük az 1958-as *Artikulation* köztudomásúan nagy hatást gyakorolt Kurtágra és az 1. vonósnégyes keletkezésére –, s e párhuzam révén feltételezi egy jellegzetesen magyar új zenei idióma létezését, ugyanakkor e zenei nyelv alapvető tulajdonságaként épp a szintaxis nélküliséget határozza meg.²² Kurtág műveinek programatikus vonásai szintén e zene beszédszerűségével és gesztikus tartalmával függnek össze. Peter Hoffmann – Kurtág nyilatkozatai, illetve emlékezései alapján – az 1. vonósnégyes két szélső tételét Franz Kafka *Átváltozásának* egyes jeleneteivel kapcsolja össze, míg a középső tételeket Kurtág párizsi mindennapjainak visszhangjaként értelmezi.²³

15 Jürg Stenzl: „Aushorchen und Schweigen. György Kurtágs Anreicherung der Gewöhnlichen”. *Du*, 55/5. (1996. május), 32–34, ide: 33.

16 Simone Hohmaier: „Meine Muttersprache ist Bartók...” *Einfluß und Material in György Kurtágs „Quartetto per archi” op. 1 (1959)*. Saarbrücken: Pfau, 1997.

17 Péter Halász: „On Kurtág’s Dodecaphony”. *Studia Musicologica*, 43/3–4. (2002), 235–252.

18 Peter Hoffmann: „Post-Webernsche Musik? György Kurtágs Webern-Rezeption am Beispiel seines Streichquartetts Op. 28”. *Musiktheorie*, 7/2. (1992), 129–148, ide: 131.

19 Hohmaier: i. m. 79.; Halász: i. m. 237.

20 Bleek: i. m. 77., 116–117.; lásd ehhez még: Halász: i. m. 250.; Hanns Jelinek: *Anleitung zur Zwölftonkomposition. Erster Teil*. Wien: Universal Edition, 1952. Kurtág a második kötethez (*Anleitung zur Zwölftonkomposition. Zweiter Teil*. Wien: Universal Edition, 1958) csak annak megjelenése, azaz párizsi útja után juthatott hozzá.

21 Kroó: i. m. 135.

22 Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág*, 92–115. Maga Kurtág is többször hivatkozott az *Artikulation* jelentőségére zeneszerzői stílusváltásával kapcsolatban: „Miután visszatértem Magyarországra [...], én az op. 1-gyel elkezdtem új életemet, de eszményem, törekvésem ugyanaz maradt: valami hasonlót megfogalmazni az én nyelvemen, mint amit az *Artikulation* hallgatásakor Kölnben átéltem.” Kurtág György: „Laudáció a Siemens Alapítvány Díjátadó ünnepségén”. In: Varga Bálint András (közr.): *Kurtág György*. Ford. Petri György, Budapest: Holnap Kiadó, 2009 /A Magyar Zeneszerzés Mesterei/, 137.

23 Peter Hoffmann: „’Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht’. Zum Streichquartett op. 1 von György Kurtág”. *Die Musikforschung*, 44/1. (1991. január–március), 32–48.

Stephen Walsh szerint a Kurtág-formák rövidege is a gesztikus nyelvből ered,²⁴ mások viszont – például Stenzl²⁵ – Webernre vezetik vissza az aforisztikus formákat. Talán egy félreértett Kurtág-nyilatkozat következtében, de makacsul tartja magát az a nézet is, miszerint a zeneszerző ciklusai – de elsősorban az 1. vonósnyégyes – a bartóki hídforból eredeztethetők, annak ellenére, hogy minden esetben páros számú tételekből épülnek fel.²⁶ Fontos elvként mutatják be az elemzők Kurtág periodikus gondolkodásának alaptípusát, a kérdés-felelet párt, amely több kompozíciót is jellemez. Paradigmatikus példája az elsőként a *Bornemisza Péter mondásaiban* megfogalmazott *Virág az ember* (1. kotta), amelyre maga Kurtág is hivatkozik: az énekszólam első öt hangja kérdés-feleletszerűen periódussá formálódik (2+3 hang), s ezt egy háromhangos kóda zárja le.²⁷ Peter Hoffmann ebben a radikális zenei gondolkodás és a hagyomány megőrzése egyidejű szándékát véli felismerni.²⁸ Simone Hohmaier viszont a periodikus gondolkodás hátterében a Kurtág számára oly fontos kései Beethoven-vonósnyégyesek és az utolsó zongoraszonáták hatására mutat rá.²⁹

Vi - rág, vi - rág az em - ber.
 Blu - men die Men - schen, nur Blu - men.
 Flow - ers we are, frail flow - ers.

ppp

1. kotta. „Virág az ember”, Bornemisza Péter mondásai, III/3

Az előbb hivatkozott, egymásnak sokszor ellentmondó értelmezések mind abból indulnak ki, hogy Kurtág ez időszakban született alkotásai zeneszerzés-technikai szempontból rendkívüliek – a magyar és az európai zenetörténetben egyaránt. Míg a magyar zenetörténetben a nyugati új zene térfoglalásának páratlan dokumen-

24 Walsh: i. m. 15.

25 Stenzl: i. m. 33.

26 Hoffmann: *Die Kakerlake...*, 33.; Hohmaier: i. m. 37., 54., 78.; Kroó: i. m. 134. – A félreértés forrása: György Kurtág: „Werkeinführungen”. In: Ulrich Dibelius (hrsg.): *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmabuch der Salzburger Festspiele*, Zürich: Palladion, 1993, 72–86., ide: 72. Kurtág itt az 1. vonósnyégyesről írván úgy fogalmaz, hogy a darabban egy hídforma jön létre szimmetrikus megfelelésekkel, de Bartók 4. és 5. vonósnyégyesének konzekvenciái nélkül. Az Ulrich Dibelius közreadta önelemzéstől Kurtág utóbb elhatárolódott. Lásd ehhez Dibelius kiegészítését a kötetben: „Eine notwendige Zwischenbemerkung”, uott, 88.

27 Friedrich Spangemacher: „György Kurtág”. *Neue Zeitschrift für Musik*, 143/9. (1982. szeptember 15.–október 15.), 28–33., ide: 29.

28 Hoffmann arra hívja fel a figyelmet, hogy a *Vonósnyégyes* első hét üteme ugyanerre a periodikus elvre épül, sőt az egész kompozíció ezt az elvet követi. Hoffmann: *Die Kakerlake*, 35., 43.

29 Hohmaier: i. m. 21.

tumai,³⁰ európai szinten a radikális modernizmus ellenében létrejövő posztmodern zene születését reprezentálják.³¹ Abban azonban egyetértenek az elemzők, hogy technikai értelemben e darabok magas nívóról tanúskodnak: Kroó úgy fogalmaz, hogy ezekben a művekben Kurtág az új stílus és technika mestereként mutatkozik be,³² míg Tobias Bleek egyenesen Kurtágra vetíti ki a *die Reihe* Webern-émlékszámban megjelent, s Kurtág által minden bizonnyal olvasott Stockhausen-írás (*Zum 15. September 1955*) gondolatmenetét, miszerint Webernt nem lehet utánozni, de zenéjének nyelvi színvonala alá egyetlen kortárs zeneszerző sem mehet.³³

Vajon Kurtág első korszakának kompozíciói valóban elérik-e a Webern művészetében felismerni vélt nyelvi színvonalat? S ha igen, mit kell kezdenünk Kurtág azon nyilatkozataival, amelyekben rendre saját zeneszerzés-technikai tudásának korlátairól vall? „A zeneszerzés technikáját tulajdonképpen soha nem tudtam rendszeresen elsajátítani” – mondja.³⁴ Különösképpen figyelemreméltó, amit épp az első, avantgárd korszak nyitánya idején tanulmányozott Webern- és Stockhausen-partitúrákról, illetve az új zenéhez kapcsolódó olvasmányairól említ: az Ulrich Dibeliusnak adott interjúban arról beszél, hogy Webern műveinek analízise nagyon „megzavarta”,³⁵ Friedrich Spangemacher kérdésére válaszolva pedig arra utal, hogy a *Gruppen* partitúráját már az első oldal után nem tudta követni,³⁶ s hogy azokban a Boulez- és Stockhausen-tanulmányokban – köztük Stockhausen *...wie die Zeit vergeht...* című dolgozatában³⁷ –, amelyekre Ligeti hívta fel figyelmét, „pillanatok alatt” elveszett: „Nem értettem, hogy hogyan gondolják” – emlékezett.³⁸

Megszoktuk, hogy kétkedve fogadjuk az efféle szerzői megnyilvánulásokat: jobb esetben a komponista önbecsülésének hiányát dokumentálják, rosszabb esetben álszerénységét. Mégis felmerül a kérdés: vajon ha úgy nézünk az új Kurtág-életművet megnyitó első opuszokra, mint technikailag magas színvonalú alkotásokra, amelyek semmiféle zeneszerzés-technikai diszkrpanciától nem szenvednek, meg fogjuk-e érteni őket egyáltalán? Nem lehetséges-e, hogy Kurtág egyéni, minden mozzanatában az intertextualitásra épülő zenei nyelve éppen abból született meg, hogy elemzőivel ellentétben a zeneszerző felismerte: nem képes az ötvenes évek zenéjének Webern – pontosabban Stockhausen és Boulez – kijelölte nyelvi színvonalát elérni? S nem lehetséges-e, hogy az első opusszámmal ellátott Kurtág kompozíciók valójában inkább annak lenyomatai, amit a komponista 1957–58-ban

30 Kroó: i. m. 133.

31 Stenzl: i. m. 34.; Hoffmann: *Post-Webernsche Musik*, 130.; Bleek: i. m. 9–10.

32 Kroó: i. m. 132.

33 Bleek: i. m. 75.; Karlheinz Stockhausen: „Zum 15. September 1955”. In: Herbert Eimert (hrsg.): *Anton Webern. die Reihe 2*. Wien: Universal Edition, 1955, 42–44., ide: 43.

34 Varga Bálint András: „Három kérdés Kurtág Györgynek. 1982–1985”. In: Varga (közr.): i. m. 13.

35 Ulrich Dibelius: „Komponisten Portrait György Kurtág” In: uő (hrsg.): i. m. 88–94., ide: 90.

36 Friedrich Spangemacher: „Mit möglichst wenig Tönen möglichst viel sagen. Ein Gespräch mit dem Komponisten György Kurtág”. *Neue Zürcher Zeitung*, 124. (13. Juni 1998), 65.

37 Karlheinz Stockhausen: „...wie die Zeit vergeht...”. In: Herbert Eimert (hrsg.): *Musikalisches Handwerk. die Reihe III.*, Wien: Universal Edition, 1957, 13–42.

38 Varga Bálint András: „Kulcsszavak. Beszélgetés Kurtág Györggyel és Kurtág Mártával. Budapest, 2007. november 15–16., 2008. április 4–5.”. In: Varga (közr.): i. m. 79.

szerzett tapasztalataiból egyáltalán fel tudott dolgozni, másképp kifejezve: amit abból a saját, meglehetősen zárt tradíciója talaján állva meg tudott érteni?

Az első hat opusz negyven kompozíciója különböző apparátusokra készült.³⁹

- | |
|---|
| Op. 1 Vonósnégyes (1959) |
| Op. 2 Fúvósötös (1959) |
| Op. 3 Nyolc zongoradarab (1960) |
| Op. 4 Nyolc duó hegedűre és cimbalomra (1961) |
| Op. 5 Jelek brácsára (1961, rev. 1992) |
| Op. 6/c Szálkák cimbalomra (1962–1973) |
| Op. 7 Bornemisza Péter mondásai (1963–1968) |

1. táblázat

Feltűnő azonban, hogy a választott apparátusok többségénél milyen erőteljesen nyilvánul meg a műfaji tradicionalizmus: az első opusz egy vonósnégyes, vagyis Kurtág új korszakának nyitánya a zeneszerzés technikájának hagyományosan legnagyobb kihívást jelentő műfajához kapcsolódik. Az Op. 2 egy, az ötvenes évek magyar zenei praxisában fontos műfajt, a fúvósötöst reprezentálja, az Op. 3-as *Nyolc zongoradarab* viszont – miközben az új zene jellegzetes, semleges elnevezésű műfaját idézi meg – talán Kodály Op. 3-as *Tíz zongoradarab*jára is utal: Kurtágnál később sem ritkák az ilyen opusszám-allúziók.⁴⁰ Az első három ciklus tehát arra hívja fel a figyelmet, hogy a zeneszerző új életpályaszakaszának kezdetén nagy hagyományú műfajokban kívánja megmutatni művészetének újdonságait. A *Nyolc duó* és a *Szálkák* hangszerválasztásában (cimbalom) ugyanakkor a specifikusan nemzeti tradicionalizmus mutatkozik meg, bár a magyar zenei hagyományra való hivatkozás az Op. 2-ben és az Op. 3-ban is egyértelmű. Talán a brácsára írott *Jelek* hordozza a legkevesebb tradicionális elemet. Címadása elsősorban ön-életrajzi jellegű, hiszen Kurtág a párizsi hónapokban Marianne Stein hatására létrehozott műalkotásaival kapcsolatban fogalmazott úgy, hogy segítségükkel valójában „jeleket adott le” a külvilág számára.⁴¹ Ezzel magyarázható talán az is, hogy a *Jelek* – a *Szálkák*hoz hasonlóan – továbbélik saját életüket a későbbi Kurtág-oeuvre-ben, mi több: az életmű egyik alapképletét reprezentálják.⁴²

39 Tanulmányomban Kurtág első hat opuszának tételeit elemzem. Közülük az Op. 6-os *Szálkák* keletkezése 1962 és 1973 közé esik – Kurtág 1973-ban zárta le a ciklus cimbalomverzióját (Op. 6c), a zongoraváltozat 1978-ban készült (Op. 6d). Op. 6-ként Kurtág eredetileg egy *Cinque Merrycate* című gitár-ciklust kívánt közreadni (1962), e művét azonban visszavonta.

40 Például a *...quasi una fantasia...* és a *Kettősverseny* opusszáma – Op. 27/1 és 2 – közvetlenül utal Beethoven Op. 27-es zongoraszonáta-sorozatára: Op. 27 No. 1: *Quasi una fantasia*, Op. 27. No 2. *Holdfénysonáta* (Friedrich Spangemacher: „What is the Music?”. *Kompositionswerkstatt* György Kurtág. *Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik*. Saarbrücken: Pfau, 1996 /fragmen 14./, 19.), az Op. 28-as *Officium breve in memoriam Andrae Szervánszky* pedig Webern Op. 28-as Vonósnégyesére utal. Bleek: i. m. 156.

41 Varga: *Három kérdés...*, 15.

42 A *Jelek* a későbbi *Jelek, játékok, üzenetek* ciklusok kiindulópontjaként szolgált. Lásd ehhez Varga Bálint András műjegyzékét: Varga (közr.): i. m. 206–208.

A korábban megkomponált zenei alapanyagok újrafelhasználása azonban nemcsak a *Bornemisza Péter mondásait* követő időszak jellegzetes vonása. Tobias Bleek hívja fel a figyelmet arra, hogy Kurtág a Marianne Stein utasítására Párizsban komponált monstre zongoradarabját a későbbiekben – így már az első avantgárd periódusban is – rezervoárként használta.⁴³ A *Nyolc zongoradarab* utolsó három tétele például – amely egy variációsorozat részeként fogant meg – szintén a párizsi zongoradarab vázlatanyagából került át a későbbi ciklusba.⁴⁴ A három tétel érezhetően el is különül a *Nyolc zongoradarabon* belül, és különösképpen a VI. és VII. tétel szoros összetartozása egyértelmű. A VII. nemcsak variálja a VI.-at, de a két tétel attacca is kapcsolódik egymáshoz. Ráadásul Kurtág a VII. tételben nem adja meg az ütemmutatót, hanem a 3/4-es VI. tétel folytatásaként fogja fel a nyolcütemes kompozíciót. A variációs elvet erősíti a tematikus kapcsolat is: a VI. darab kis éles ritmusai a VII. tétel előkéiben köszönnek vissza. A VI. tételben a bal kéz utolsó ütembeli harminckettedei pedig a VII. tétel felütéseként funkcionálnak.⁴⁵ A VII. és VIII. tételt a könyöklős effektus kapcsolja össze: a VII. tétel könyöklős záróakkordja – akárcsak a VI. tétel éles ritmusa – úgy viselkedik, mint a schoenbergi „variáció motívuma,”⁴⁶ azaz az újabb variáció a korábbi variáció egyik motivikai eleméből bontakozik ki. A VIII. tétel befejezése ugyanakkor – különösképpen az előzmények ismeretében – rendkívüli mértékben meglepő: a Lisztre utaló, heroikus-banális lezárás stílárisan idegenül hat nemcsak az utolsó három tételen, de az egész cikluson belül is.

A VI. és a VII. tétel nem illeszkedik az első opuszok jellegzetes tételtípusai közé sem. A közel negyven tétel ugyanis öt alaptípusba sorolható.

GYORS			LASSÚ	
Agitato	Vivo	Risoluto	Éjszaka zenéje	Periodikus
Op. 1/1	Op. 1/3	Op. 1/2	Op. 1/4	Op. 2/1
Op. 2/2	Op. 2/3	Op. 1/5	Op. 2/4	Op. 2/6
Op. 2/8	Op. 3/5	Op. 3/1	Op. 2/5	Op. 2/7
Op. 3/8	Op. 4/6	Op. 4/3	Op. 3/2	Op. 3/3
Op. 4/2	Op. 4/8	Op. 5/2	Op. 4/4	Op. 3/4
Op. 5/1	Op. 5/4	Op. 5/6	Op. 5/3	Op. 4/2
Op. 6/1	Op. 6/3		Op. 6/4	Op. 4/5
				Op. 4/7
				Op. 5/5
				Op. 6/2

2. táblázat

43 Bleek: i. m. 88. Bleek a monstre zongoradarab, illetve a *Nyolc zongoradarab* és a *Fúvósötös* között közvetlen tematikus kapcsolatokat is ki tud mutatni.

44 Bleek: i. m. 95.

45 Rachel Beckles Willson utal arra, hogy a *Fúvósötös* VII. tételének utolsó kúrthangjai a VIII. tétel felütéseként hatnak (Beckles Willson: ...*Bornemisza*..., 50.) Annak ellenére azonban, hogy a két tétel attacca kapcsolódik össze, a két kúrthanghoz egy nyolcadnyi szünet is társul, így mégsem egyértelmű, hogy funkciójuk a felütés.

46 Arnold Schoenberg: *A zeneszerzés alapjai*. Ford. Tallián Tibor, Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 179–180.

A három gyors típus – ezeket a feltűnően gyakran visszatérő előadói utasítások alapján *Agitato*, *Vivo* és *Risoluto* típusként határoztam meg – sokszor átfedi egymást: az *Agitato* és a *Vivo* kétféle befejezéssel is véget érhet, egyrészt határozott lezárással, másrészt elerőtlenedéssel. De míg az *Agitato*-ban igen gyakran változnak a karakterek, a rendkívüli gyorsaságú *Vivó*-kban inkább az ostinatók és ismétlések kapnak teret.⁴⁷ A gyors zenei folyamatot gyakran aleatorikusan alakítja ki a zeneszerző.

A *Risoluto* tételekben viszont a ritmikus elem játszik kulcsfontosságú szerepet, s ezek a tételek mindig határozott lezárással rendelkeznek. A gyors tempó azonban egyik típusban sem állandó: feltűnő, hogy mindegyik tételt egyfajta tempóbeli lebegés jellemzi; olyan sok minden történik bennük, hogy a metrikus gondolkodás az ostinatók, az egyenletes mozgásformulák ellenére sem képes átvenni az irányítást. S habár Kurtág nagyrészt mindenhol használ ütemvonalakat – a negyvenből csak 11 tételben hagyja el ezeket, s kettőben keveri a kétféle írásmódot⁴⁸ –, hagyományos ütemmutatókkal alig találkozunk: Kurtág mindössze az alapegységet közli.

Az Op. 5-ös *Jelek* VI. tétele (*Risoluto*) igen egyszerű példája annak, miként épül fel egy ilyen gyors-feszés, ám metrikai értelemben mégis lebegő tétel (*2. kotta*).⁴⁹ Szünet és zenei történés váltja egymást benne. A zenei történés maga is mindig konstans, illetve változó elemeket használ: a mozgás mindig tizenhatodos, a megszólaló tizenhatodosok száma azonban mindig változik. Miközben a hol két-, hol háromszólamú struktúrában egy hang mindig orgonapontként viselkedik, ennek magassága és fekvése – még a hangzaton-akkordon belüli helye is – állandón változik. Változik a vonásnem, részben a dinamika, illetve a brácsa által felöltet hangterjedelem, mint ahogy a szünetek hossza is mindig más-más. A felhasznált zenei paraméterek igen egyszerűek, a hallgató legkésőbb a harmadik tizenhatodcsoport után rájön, mire megy ki a játék, azt azonban sohasem tudja előre, hogy a következőkben pontosan mi fog történni.

Kurtág formáinak nagy többsége egyébként éppen erre a kiszámíthatatlanságra – másképpen fogalmazva a hallgató elvárásaira és azok be nem teljesítésére – épít. A *Vonósnégyes* V. tétele például ostinatókat használ. A letétben mégsem szól mindig ugyanaz, hiszen a zenei folyamat állandó apró változásokon megy keresztül, miközben tehát mindig ugyanaz történik, valami mégis mindig módosul is. Ráadásul a szétírás folyamata is egyértelműen érzékelhető: a kezdet határozottságát a tétel végére töredezettség váltja fel. A tétel befejezése – e megkomponált töredezettség – hangsúlyos szerepre tesz szert: az alakzatot a kvartett nagy szünetekkel elválasztva ismételteti. A hallgató nem tudja megmondani, mikor ér véget a tétel, illetve meddig ismétlődik még a motívum. Így hozza létre Kurtág a végtele-

47 Előadási utasítása alapján a *Nyolc zongoradarab* utolsó tétele is a *Vivo*-típusba tartozik, mégpedig a határozott lezárású altípusba.

48 Ütemvonal nélküli tételek: Op. 2/II., V., Op. 3/V., Op. 4/I., II., III., IV., Op. 5/II., VI., Op. 6/II., IV. Kevert írásmódú tételek: Op. 2/VIII., Op. 3/I., II., IV., Op. 4/V., VI.

49 Kurtág 1992-ben revidálta a *Jelek* ciklusát; elemzésemhez az 1. kiadásban (1965) található eredeti verziót használtam.

Risoluta

f

pp cresc.

f *piu f* *ff*

Budapest: Bih. II.-V.

2. kotta. Jelek, Op. 5/VI. – részlet

nített befejezés egyik alaptípusát, amely későbbi kompozíciónak is visszatérő eleme lesz: a Truszova-ciklus Gavarila-tételének befejezése például még tematikai rokonságban is áll az 5. tétel nyitva hagyott lezárásával. E párhuzam jelzi, hogy Kurtág az első, avantgárd korszak alkotásaiban olyan megoldásokkal kísérletezik, amelyek később alapvetők lesznek életművében. Ennél azonban sokkal meghatározóbb a végtelenített befejezéstípus lényegi mozzanata, mégpedig az, hogy hallgatásakor a befogadó moccanni sem mer. Kurtág tehát műve megírásakor eleve számol a hallgatói reakcióval, mi több, eleve bele is komponálja darabjába azt.

A lassú tételek két típusa közül az egyik a magyar zeneszerzésben nagy hagyománnyal rendelkező „éjszaka zenéje” típus, amelyben Kurtág elsősorban a zajelemekre koncentrál, de népzeneire utaló dallamok is megjelennek benne. A *Vonósnygyes* IV. tételéről már eddig is köztudomású volt, hogy madárhangokat tartalmaz, s hogy Kurtág párizsi mindennapjaihoz, az általa megfigyelt tavaszi madáracsicsérgéshez kapcsolódik.⁵⁰ A madárhangok talán Messiaen-hommage-ként értékelhető felhasználása, illetve a zajelemek feldolgozása egyértelművé teszi, hogy Kurtág számára e típus egyfelől a hangszerelés megújításában játszik meghatározó szerepet, másfelől viszont improvizatív elemeknek is helyet ad, amennyiben az aleatoria lehetőségeit bontja ki. Közben a *Jelek* III. tétele – amelyben Kurtág, akárcsak Bartók *Az éjszaka zenéjében*, három szólamban írta le a brácsa játszánivalóját – kizárólag a zajelemekre koncentrál, a *Fúvósötös* és a *Nyolc duó* IV., illetve a *Szálkák* zárótétele a zajelemek és a dallam kombinációjára épít. A dallamok részben a ma-

50 Maga Kurtág utal erre a Varga Bálint Andrásnak adott interjújában: Varga: *Három kérdés...*, 14.

gyar népdalok négysoroságára alludálnak, részben viszont hangszeres népzenei fordulatokra hivatkoznak.

Aleatóriát Kurtág csak az első három opuszban alkalmazott,⁵¹ ezek közül az „éjszaka zenéje” típusba csupán egy mű tartozik. A *Fúvósötös* V. tételében mind az öt hangszer az előadó tempóválasztásának megfelelően, egymástól teljesen függetlenül szólaltatja meg a számára Kurtág által felajánlott dallamot. Eközben minden szólamnak megvan a maga fő jellegzetessége: a fuvola szólama kvartokból, kvintekből, a klarinét és a kürt az 1:3-as modellből, a fagott a kromatikus skálából építkezik, ám ezeket a kontrollált, formás dallammá összeálló elemeket a hallgató csupán zajként appercipálja, az oboa szólama itt is népzenei emlékeket ébreszt, régi stílusú, díszített magyar népdalok négysoros szerkezetére alludál.

A másik lassútétel-típus jellemzője, hogy benne az egyes zenei sorok periodikusan rendeződnek el, azaz klasszikus értelemben vett periódust, zenei mondatot vagy ezek bővített alakját adják ki. Legegyszerűbb példája a *Nyolc zongoradarab* III. tétele (3. kotta), amely kérdés–válasz–kérdés–válasz szerkezetként írható le.

3. kotta. *Nyolc zongoradarab*, Op. 3/III.

Ezek a szerkezetek additív formaként is meghatározhatók, ugyanis bővülésük egyik lehetséges formája épp az, hogy a periódusjellegű alapképletek az ismétlődések során mindig újra és újra bővülnek. Így például a *Nyolc duó* VII. tétele épp a forma folyamatos bővülése révén képes a monotónia, azaz az ismétlések, illetve az apró módosulások váltakozását bemutatni (4. kotta). A tétel ily módon miközben mindig ugyanazt mondja, mindig kicsit mást – többet – is mond: a befogadó minden meghallgatáskor egyre több információhoz jut. A VII. tétel tehát lassú tempója ellenére is ugyanazt a zeneszerzői koncepciót valósítja meg, mint a *Vonósnégyes* V. tétele: a kompozíció a hallgatói reakciók természetéből indul ki.

A periodikus formák jelentőségét egyébként interjúiban maga Kurtág is hangsúlyozza. A Friedrich Spangemachernek adott nyilatkozatából egyértelműen su-

51 Aleatorikus tételek: Op. 1/III., Op. 2/V., Op. 3/II., V.

The image shows two systems of musical notation for a piano and violin duo. The first system is marked 'Adagio' and 'ppp'. The piano part has a 5-fingered bass line, and the violin part has a 3-fingered treble line. The second system is marked 'poco' and 'rinf.'. The piano part continues with a 5-fingered bass line, and the violin part has a 3-fingered treble line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

4. kotta. Nyolc duó, Op. 4/III. – részlet

gáznak, mennyire elégedett volt a *Virág az ember* felépítésével: „Erre a darabra meglehetősen büszke vagyok, mert úgy tudtam kialakítani, hogy az első öt hang valami periódusszerűt, azaz egy kérdést és választ ad ki.”⁵² A kérdés és válasz szerkezeteket Varga Bálint András kérdésre válaszolva is így jellemezte: „Ez maga a periódus. A lehető legradicionálisabb gondolkodás.”⁵³ Kurtág megfogalmazásának legfeltűnőbb eleme, mennyire fontos számára, hogy művével egy hagyományos formai képlethez kapcsolódjon, még akkor is, ha a kérdés-felelet pár periódusként való meghatározása meglehetősen önkényesnek tűnik. Kurtág nyilvánvalóan elsősorban egyfajta periodikus gondolkodásra utal megfogalmazásával, ami zenéjének valóban alapvető eleme. A *Vonósnégyest* elemezve Péter Hoffmann figyelmeztet arra, hogy a nagyobb formák is ilyen kérdés-felelet párok láncolatából állnak össze, vagyis hogy az 1. tételben megmutatkozó periodikus rend a teljes kompozícióra kivetül.⁵⁴

E példák és idézetek egyértelművé teszik, hogy Kurtág meglehetősen hagyományos zenei elemekkel dolgozik: gondolkodása a kérdés-válasz, az ismétlés-variálás, a nyitottság-zártság, a dallam-kíséret és a szimmetria-aszimmetria párokra épül. Ezek az alapképletek azonban nagyfokú változatosságot mutatnak, és minden esetben oly módon kapcsolódnak egymáshoz, hogy egy tisztán követhető zenei eseménysort adjanak ki. Kurtág számára tehát a forma követhetősége elsődle-

52 „Ich bin ein bißchen stolz auf dieses Stück, denn ich habe es so gestalten können, daß die ersten fünf Töne schon etwas Periodenartiges, also eine Frage und eine Antwort ergeben.” Spangemacher: i. m. 12.

53 Varga: *Kulcsszavak*, 57.

54 Hoffmann: *Die Kakerlake*, 43. Különös egybeesés, hogy a *die Reihe* Webern-számában Leopold Spinner adott közre egy elemzést Webern Op. 24-es *Konzertje* II. tételének nyitó periódusáról. Lehetséges, hogy Kurtág periódusok iránti vonzalmának is ez lehetett egyik forrása. Leopold Spinner: „Analyse einer Periode. Konzert für 9 Instrumente, Op. 24, 2. Satz”. In: Eimert (hrsg.): i. m. 51–55.

ges szerepre tesz szert, sőt a zeneszerző mintha eleve úgy alakítaná ki a tételek szerkezetét, hogy kalkulál a hallgatói befogadás természetével. Mintha Kurtág a befogadó pozíciójából komponálná meg művét, arra törekszik, hogy darabját a hallgató feltételezett befogadói reakciójával számolva formálja meg. A zene időbeli lefolyását ily módon alapvetően meghatározza a befogadói tapasztalat. Kurtág alkotói pozíciója egybeolvad a befogadó pozíciójával.

Az a fajta zeneszerzői gondolkodásmód, amely a komponálásba bevonja a zenehallgatás praxisát, tehát amely már az írás pillanatában is számol a zenei eseményekre adott hallgatói reakciókkal, teljesen ismeretlen volt a magyar zeneszerzés történetében. Ugyanakkor a darmstadti kör komponistái, elsősorban Karlheinz Stockhausen érdeklődését már 1956 körül felkeltette. Kurtág minden bizonnyal olvasta a *die Reihe* Webern-émlékszámában megjelent *Struktur und Erlebniszeit* című Stockhausen-írást, amely Webern Op. 28-as *Vonósnégyesének* II. tétele alapján épp azt elemzi, hogy egy zeneszerző miként építheti be művébe a zenehallgatási konvenciókat, mint elvárás horizonatot, és miként használhatja fel a hallás eltérésekre, változásokra, meglepetésekre adott reakcióiról szóló tudását a komponálásban. Interjúiban Kurtág igen sokszor hivatkozik a hallás kontrolljára,⁵⁵ sőt használja is a „Hörerlebnis” kifejezést.⁵⁶ Még a Kurtág számára oly központi jelentőségű kérdés-válasz típusú periódusok forrása is Stockhausen írása lehetett, aki a zenei események lefolyását a „történik valami – nem történik semmi – megint történik valami” cselekménysorával írja le,⁵⁷ mint ahogy feltehetően azt az ötletet is Stockhausen Webern-elemzése adhatta Kurtágnak, hogy az 1. vonósnégyes első nyolc ütemét oly módon alakítsa ki, hogy minden zenei mozzanat más-más hangközt, hangmagasságot, effektust képviseljen.⁵⁸ Írásában Stockhausen természetesen a szeriális zeneszerzői gondolkodás apológiáját fogalmazza meg, hiszen benne Webernt különböző zenei paraméterekkel tudatosan dolgozó komponistaként mutatja be. Kurtág számára azonban – lévén 1957–58-ban még igen kevés hangzó tapasztalata lehetett Webern zenéjéről – Stockhausen dolgozatának nem ez a mozzanata vált kulcsfontosságúvá. Stockhausen elemzése egy olyan zeneszerzői gondolkodásmódra mutatott példát neki, amelyre támaszkodva el tudott szakadni korábbi, tradicionális alkotói praxisától. A formai folyamatok újszerű, a befogadó reakcióira épülő kialakítását Kurtág a modern zenei írásmód legjellegzetesebb elemeként értelmezte. Kurtág első, avantgárd periódusának alkotásai tehát valószínűleg sokkal kevésbé Webern-recepcióját dokumentálják, mint inkább azt a belteljesületlen vágyát, hogy a darmstadti új zene irányzataihoz kapcsolódjon.⁵⁹

55 Lásd ehhez Jürg Stenzl már hivatkozott tanulmányát: *Aushorchen und Schweigen*, 33. – Stenzl a „kisebb zenei részletek kifütleléséről” beszél; valamint Kurtág Varga Bálint Andrásnak, illetve Friedrich Spangemachernek adott nyilatkozatait: Varga: *Kulcsszavak*, 98.; Spangemacher: *Mit möglichst*, 50.

56 Spangemacher: i. h.

57 Karlheinz Stockhausen: „Struktur und Erlebniszeit”. In: Eimert (hrsg.): i. m. 69–79., ide: 69.

58 Uott, 70–72.

59 Maga Kurtág is megfogalmazta ezt: „nem éreztem, hogy ki vagyok zárva, de szívesen lettem volna jelen én is Darmstadtban”. Varga: *Kulcsszavak*, 80–81.

A párizsi tanulmányútján szerzett tapasztalatai vezették el egy második pályakezdéshez. Ezzel magyarázható, hogy addig írt legjelentősebb alkotását, a *Brácsaversenyt*, saját bevallása szerint nem merete megmutatni Pierre Bouleznek, akihez – muzsikusi barátai révén – eljuthatott volna.⁶⁰ Kurtág úgy hagyta el Párizst 1958-ban, hogy személyesen nem is találkozott a francia komponistával.⁶¹ Minden bizonnyal Ligeti közvetítő szerepe volt meghatározó abban, hogy Kurtág figyelme a darmstadti új zene – azaz kortársai-nemzedéktársai zenéje – felé fordult: maga a zeneszerző is úgy emlékezett, nagy hatást gyakorolt rá Ligeti kijelentése 1957-ben, miszerint nem lehet többé tonális zenét írni.⁶² A párizsi út és a hozzá kapcsolt kétnapos kölni vendégeskedés a rádió elektronikus stúdiójában Stockhausen és Ligeti társaságában ily módon a korábbi zeneszerzői írásmóddal való teljes szakítás és az új – *up-to-date* – zeneszerzői nyelv kialakításának lehetőségét teremtette meg Kurtág számára.

Darmstadti kortársaival kapcsolatos recepciójának forrásai mégsem tekinthetők gazdagnak. Nyilatkozataiban Kurtág általában ugyanazokra a mozzanatokra tér ki: utal arra, milyen fontos volt számára a Kölnben megismert *Gruppen*. A három zenekarra írott mű kapcsán 1993-as Ligeti-laudációjában külön megemlékezett „az Alban Berg-szerű hegedűkadenciákról, meg arról a részről, ahol drámai vad-sággal ütköznek és küzdenek egymással a rezek”.⁶³ És szenvedélyesen írt ugyanitt Ligeti kompozíciójának, az *Artikulation*nak értékeiről: „A történet sűrűsége, szókimondó közvetlensége, a finom egyensúly tragikum és humor között még későbbi fejlődéséhez mérve is túlszárnyalhatatlannak látszik.”⁶⁴ Egyik, Varga Bálint Andrásnak adott nyilatkozatában Boulez *II. Mallarmé-improvizációja* iránti vonzalmát is hangsúlyozza: „Megtanultam a 2. *Mallarmé-improvizációt* – különösen az eleje nagyon tetszett (az egy kérdés-feleletes játék) és felfedeztem, hogy ez a zene nem teljesen idegen számomra.”⁶⁵

Ezek a nyilatkozatok látványosan illusztrálják, milyen kevésbé csatlakozott Kurtág a darmstadti kör új zenei diskursusához. A számára modellértékű kompozícióknak mindig olyan elemeit emeli ki – az Alban Bergre emlékeztető hegedűkadenciák,⁶⁶ az egymással küzdő rezek,⁶⁷ a zenei történet sűrűsége, kérdés-felelet⁶⁸ –, amelyek valójában az ő művészetének alapelemei, míg a zeneművek háttérben

60 Spangemacher: *Mit möglichst...*, 65.

61 Uott.

62 Helena Winckelmann: „György Kurtág: 'Ich schreibe immer meine Autobiographie'”. *Schweizer Musikzeitung*, 4/6. (Juni 2001), 11–16., ide: 12. – Ligeti érzékelhetően erősen kívánta irányítani Kurtág új zenei orientációját: Kurtág emlékezése szerint Alfred Schleevel küldetett barátjának anyagokat. Varga: *Kulcsszavak*, 81.

63 Kurtág: *Laudáció...*, 137.

64 Uott.

65 Varga: *Kulcsszavak*, 78–79.

66 22. próbajel.

67 7. próbajel.

68 Minden bizonnyal az *Un dentelle s'abolit* hangszeres bevezetőjének (1–10. ütem) a vibrafon és zongora közti párbeszédéről van szó.

megbúvó zeneszerzés-technikai döntésekről, legyen szó szeriális, hangszerelés-technikai vagy éppen elektronikus zenei megfontolásokról,⁶⁹ amelyek a kortárs zene „nyelvi színvonalának” alapkritériumai, tudomást sem vett. Feltűnő, mennyire nem a beavatott szerialista, hanem a hétköznapi befogadó pozíciójából beszél e kompozíciókról, és megfogalmazásaiban e zenék gesztikus, beszédszerű tulajdonságait, illetve – Ligeti esetében – a történések sűrűségét, azaz a zenei töltelék- vagy kötőanyagok használatát elutasító attitűdöt emeli ki. Mindez azt is jelenti, hogy Kurtág újzene-recepciója az e zenéből számára appercipiálható elemekre épült.

A Kurtág által appercipiált elemek ugyanakkor gyakorta semmiféle kapcsolatban nem állnak a befogadott zenemű alkotójának szerzői intenciójával. Ezt támasztja alá Kurtág azon nyilatkozata is, amelyben a *Játékok* hommage-kompozícióinak jellegzetességeire utalva úgy fogalmazott, hogy „ha egy darab például Szabó Ferenc stílusára hasonlít, semmi sem akadályoz meg abban, hogy továbbírjam művem az ő stílusában”.⁷⁰ Az azonban, hogy miben is hasonlít egy adott Kurtág-darab a másik zeneszerző stílusára, itt nem válik egyértelművé: többnyire olyan zenei mozzanatokról van szó, amelyeket Kurtág az adott stílus jellemzőinek érez, miközben – mint azt Stockhausen, Boulez és Ligeti esetében láthattuk – az eredeti kompozícióban akár a teljesen mellékes mozzanat szerepét is játszhatja. Másutt maga Kurtág utal erre a jelenségre, amikor arra hivatkozik, hogy Webern hatása nem „a halláson keresztül, hanem a tanuláson, a kis részletek 'kihallgatásán' keresztül hatott”.⁷¹

Tobias Bleek hívja fel a figyelmet arra, hogy a Párizsban komponált *monstre zongoradarab* egyik, 1958. február 25-ére datált vázlatában a zeneszerző az „acciacatura a la Pousseur” szavakat jegyezte fel.⁷² Kurtág a *Domaine Musicale* négy héttel korábbi hangversenyén hallotta Pousseur 1955-ben komponált, *Quintette a la mémoire d'Anton Webern* című darabját, amely Webern Op. 22-es kvartettjének tizenkét hangú sorára, illetve az Op. 9-es bagatellekre hivatkozik⁷³ – a bagatellek I. tételéről írt részletes elemzést Pousseur a *die Reihe* Kurtág által is olvasott Webern-émlékszámban. Pousseur mindvégig 2/4-ben jegyzi le művét, ám e költött írásmód ellenére is egyértelmű, hogy egyik kompozíciós célja épp az, hogy eltávolodjon a hagyományos metrikus gondolkodástól. A zene lefolyása meglehető-

69 Stockhausen *Gruppen* című kompozíciójához lásd a szerző önelemzését: Karl H. Wörner: *Karlheinz Stockhausen. Werk + Wollen (1950–1962)*. Rodenkirchen/Rhein: P. J. Tonger, 1962, 15–16.; illetve Robin Maconie elemzését: *The Work of Karlheinz Stockhausen*. London: Oxford University Press, 1976, 106–114. – Boulez *Improvizációinak* hangszerelési tulajdonságaihoz lásd a komponista tanulmányát: „Wie arbeitet die Avantgarde?”. *Melos. Zeitschrift für neue Musik*, 27/10. (1961. október), 303. – Ligeti az *Artikulation* komponálását követően, 1958 és 1960 között három, ismertető funkciójú önelemzést is írt a műről: „Artikulation”, „Bemerkungen zu Artikulation” és „Über Artikulation”. In: György Ligeti: *Gesammelte Schriften*. Bd. 2. Hrsg. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007, 165–169. Az „Artikulation” című műismertetés magyar fordítása: Kerékfy Márton (közr., ford.): *Ligeti György válogott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi, 2010. 372–373.

70 Stenzl: i. m. 33.

71 Varga: *Három kérdés...*, 12.

72 Bleek: i. m. 87.

73 Uott, 88.

sen szabad: a zeneszerző a 2/4-es ütemeket hármas és ötös felosztással kombinálja, illetve 7:8-as, 5:4-es és triolás osztásokkal is él, miközben minden lehetséges ritmusképletet is felhasznál. Ráadásul az öt hangszer (B-klarinét, basszusklarinét, zongora, hegedű, cselló) sűrű kontrapunktikus szövetet hoz létre. Mindebből egy olyan töredezett zenei folyamat jön létre, amelyben a hangok szinte sohasem szólalnak meg egyszerre, inkább arpeggiószerűen követik egymást. Ezt az effektust nevezi Kurtág acciaccatúrának.

Kurtág feltehetően nem látta a Pousseur-kvintett partitúráját. E kompozícióról minden bizonnyal csak hangzó élménye lehetett – épp ellentétben a Webern-partitúrákkal. A *Fúvósötös II. tétele* (5. kotta) azonban egyértelművé teszi, hogy ő is kísérletet tett egy hasonló, töredezett-acciaccatúrás szerkezet létrehozására. Kurtág ütemvonalak nélkül írja le a zenei folyamatot, amelynek töredezettségét előkékekkel, illetve különféle ritmusképletek alkalmazásával teremti meg. Az egyszerre megszólaltatandó akkordokat szaggatott segédvonalakkal köti össze. Tehát míg kvintettjében Henri Pousseur abból indult ki, hogy Webern két kompozíciójának továbbgondolásával a kötött ütemmutató és a kötetlen metrumérzet technikáját dolgozza ki, tehát a rigorózus 2/4 és az ütemvonalak közé illesztve egy szabad struktúrát hozzon létre, Kurtág elsősorban a pousseuri végeredmény hangzási élményét akarta a maga módján újrafogalmazni. E hangzási élmény notációs megvalósítását azonban csak ütemvonal nélküli struktúrában tudta elképzelni.

5. kotta. Fúvósötös, Op. 2/II. – részlet

Varga Bálint András kérdésére, tudniillik hogy miként került az 1. vonósnégyes partitúrájába az „erstarren” utasítás, Kurtág kendőzetlenül így válaszolt: „Az a darmstadtiaktól loptam.”⁷⁴ E megfogalmazás nagyon árulkodó: egyértelművé vá-

74 Varga: *Kulcsszavak*, 56.

lik belőle, milyen erősen élt az új alkotói korszakát megnyitó Kurtágban a nyugati új zene utánzásának igénye. Másképpen fogalmazva Kurtág a darmstadti kör műveiben referenciapontokat keresett új stílusához, olyan jellegzetességeket, amelyek zenéjét eltávolítják a korábbi magyar zeneszerzői gyakorlattól, és közben újszerűvé teszik saját zenei nyelvét. Zenéjének alapelemei – mint például a kérdés-felelet párból épülő periódus vagy a hallgató reakcióinak beépítése a formai folyamat kialakításába – tehát egy tudatosan vállalt s ezért termékenynek bizonyuló félreértésből-félreértelmezésből születtek meg. A „lopás” gesztusa ily módon Kurtág poétikájának alapelvévé vált. Az életmű későbbi intertextualitásának is épp az a forrása, hogy a darmstadti új zene alkotói befogadásakor Kurtág György felismerte: korábbi szavaival immár nem lehetséges, hogy elmondja saját gondolatait. Életműve a megszólalás, a komponálás lehetetlenségének dokumentuma, művészete pedig épp azért vált intertextuálissá, mert azt a felismerést sugározza, hogy csak mások, akár félreértett szavaival-zenéjével lehetséges bármit is elmondani.

ABSTRACT

ANNA DALOS

KURTÁG – THE COMPOSER WHOSE MUSIC CANNOT BE ANALYSED

*Analytical Ways towards the Interpretation of the First, Avantgarde Period
(1957–1962)*

In 1986 István Balázs put forward his thesis, which has become a recurring element of the discourse surrounding György Kurtág's oeuvre, that his compositions resist every kind of analytical interpretation. My paper however attempts to present different ways which can lead to an understanding of Kurtág's music. The pieces written in Kurtág's first, avantgarde period beginning from his first String quartet (Op. 1, 1959) to the *Sayings of Péter Bornemisza* (Op. 7, 1963-68) function as a starting point for my investigation. While these two compositions have been analysed thoroughly, the pieces written between them – Wind Quintet (Op. 2, 1959), Eight Piano Pieces (Op. 3, 1960), Eight Duos (Op. 4, 1961), *Signs* (Op. 5, 1961), *Splinters* (Op. 6/c, d, 1962) – are almost neglected by analysts.

These early compositions however can be interpreted as preliminary studies for the whole of the composer's oeuvre. Eight piano pieces can be connected to the *Sayings of Péter Bornemisza*, while the tones of voice, characters and compositional devices of the other pieces return later, in the compositions of the 70s. Kurtág himself claimed connections between the pieces: he reworked *Splinters* in 1973 and *Signs* in 1992. This retrospective analytical method interprets Kurtág's oeuvre as a unit, in which the poetic principles are constant, and every new composition represents a new elaboration of these same principles. On the other hand these compositions can also be interpreted as documents of Kurtág's self-redefinition, as well as documents concealing traces of his study of up-to-date compositional techniques.

Anna Dalos (Budapest, 1973) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, from 1993 to 1998; between 1998 and 2002 she attended the Doctoral Programme in Musicology at the same institution. She spent a year on a German exchange (DAAD) scholarship at the Humboldt University, Berlin (1999-2000). She is currently working at the Musicological Institute of the Hungarian Academy of Sciences. She has been a lecturer on the DLA Program of the Franz Liszt Academy of Music since 2007, and a visiting lecturer at the International Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music, Kecskemét since 2010. Her research is focused on 20th century Hungarian music, and the history of composition and musicology in Hungary. She has published journal articles on these subjects, as well as short monographs on several Hungarian composers (Pál, Kadosa, György Kósa, Rudolf Maros). Her book on Zoltán Kodály's poetics was published in 2007 in Budapest.

Watzatka Ágnes

EGYHÁZI ÉNEKEK A NÉPI EMLÉKEZETBEN: BEFOGADÁS, TRANSZFORMÁCIÓ ÉS ÚJRAKOMPONÁLÁS*

A magyar népi kultúra más műzenei termékekhez hasonlóan az egyházi énekeket is befogadta. A népi énekesek által a hagyományos modorban, hagyományos hangképzéssel és díszítésekkel előadott egyházi énekek sokféle eltérést mutatnak az énekeskönyvekben található írott változatoktól: ritmikai, dallami és formai természetű eltéréseket. Az itt következő tanulmány ezeket az eltéréseket próbálja bemutatni, úgy, hogy törvényszerűségeket, összefüggéseket keres megnyilvánulásukban.

„Nemcsak zeneéletünk: egész kultúránk két, egymással alig összefüggő külön világra szakad. Egyfelől az idegenből kölcsönzött, fordított, onnan gyarapodó magaskultúra, másfelől a hagyományban gyökerező népkultúra. Egyik a másiktól nem igen akar tudni. Ámde igazi élet csak a kettő egyesüléséből terem” – hirdette Kodály 1933-ban *Néprajz és zenetörténet* című előadásában.

Ez a kettősség jellemezte egyházi énekünket is, amely több évszázadon át élt és terjedt a nép ajkán, miközben kottaismerő kántorok és papok néha lejegyezték és énekeskönyvbe foglalták, legtöbbször külföldről importált divatos énekekkel és saját szerzeményekkel együtt. Ugyanazokat a régi énekeket a maga módján énekelte az egyszerű falusi nép, amely saját hagyományaihoz igazította, és a „figuralista” városi kántor, aki saját korának divatja szerint cifrázta őket, vagy jobb-rosszabb harmóniai kíséretet komponált hozzájuk, kiterjedt futamokkal, skálákkal és más zenei közhelyekkel aláfestve a sorokat lezáró hangokat. A tizenkilencedik századi nyílt viták és beszámolók meghökkentő képet festenek a hazai katolikus énekgyakorlatról, amely arról tanúskodik, hogy ezt a kettősséget nem tudták, és alkalmadtán meg sem próbálták feloldani a műzenei tudásukra büszke és a tudatlan népet lenéző egyházzenesézek.

Kodály örömmel vette, ha gyűjtőútjain alanyai egyházi énekeket is énekeltek, és az 1920-as években, amikor az Országos Magyar Cecília Egyesület egy központi és egységes magyar katolikus egyházi énektár szerkesztésén dolgozott, ismétel-

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

ten figyelmeztette Harmat Artúrt és társait az egyházi énekek gyűjtésének fontosságára és a régi nyomtatott forrásokban található énekek népi gyakorlatban élő változataikkal való összevetésének szükségességére.¹

Erre a fontos munkára azonban csak az 1970-es években kerülhetett sor. Az összehasonlító vizsgálatnak jelentős előzményei voltak. 1958-ban tette közzé Csomasz Tóth Kálmán *A XVI. század magyar dallamai (Régi Magyar Dallamok Tára I.)* című művét, amelyben összegezte és rendszerezte a rendelkezésre álló írott források dallamanyagát. Papp Géza hasonló munkája: *A XVII. század énekelt dallamai (Régi Magyar Dallamok Tára II.)* 1970-ben jelent meg. Ekkorra már jelentős mennyiségű népi gyakorlatból gyűjtött régi világi és egyházi ének állt rendelkezésre Volly István, Vargyas Lajos, Veress Sándor, Lajtha László, Vikár László, Domokos Pál Péter, Kiss Lajos, Kallós Zoltán, Sárosi Bálint és még sok más népzene gyűjtő fáradozásának köszönhetően. Szabolcsi Bence elképzelése alapján és az ő kezdeményezésére alkotott munkacsoportot Rajeczky Benjamin, Szendrei Janka és Dobszay László azzal a céllal, hogy az írott dallamokhoz a megfelelő népi változatokat összegyűjtsék, és egy összehasonlító kiadványban közreadják.

Mivel az egyházi énekek terén a meglévő anyagok hiányosnak mutatkoztak, Szendrei Janka és Dobszay László kiegészítő gyűjtéseket végeztek. 1979-ben az Akadémiai Kiadónál jelent meg hármuk közös munkájaként a *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben* című kiadvány két kötetben, amelyből az első a dallamokat tartalmazza, a második a dallamok eredetét dokumentálja, és elemzéseket közöl. Ez a kiadvány szolgált kiindulópontul vizsgálataimhoz.

Az egy híján 600, írásos emlékből szereplő régi dallamból 160 dallam, az anyag bő egynegyede érte meg a huszadik századot. Ezekből 122, azaz több mint háromnegyed rész egyházi ének. Az egyes dallamokhoz igen különböző mennyiségű adat gyűlt össze. A szerkesztők általában nem közlik az összes adatot, hanem az egyes példák sokszor 2-3 vagy akár 8-10 hasonló felépítésű dallam helyett állnak.

Mivel a gyűjtött adatok mennyisége is tájékoztató jelleggel bír, a dallamokat három csoportba soroltam:

1. Egyetlen példával képviselt dallamok – összesen 32 ének, ezekből 9 egyetlen adat, a többi egymáshoz igen közel álló változatokat képvisel.

2. 2-5 példával képviselt dallamok – összesen 49 ének, itt általában csak egyes vidékeken elterjedt dallamokról van szó.

3. 6-nál több példával illusztrált dallamok, ezek az egész nyelvterületen általánosan elterjedt énekek, összesen 41 ének.

A továbbiakban példák alapján teszek kísérletet arra, hogy felvázoljam a népénekek néphagyományba való befogadásának fontosabb kérdéseit. A kottapéldákat a *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben* című kiadványból közlöm,

1 Harmat és társai nem zárkoztak el Kodály tanácsaitól, de nem álltak készen arra, hogy átfogó, évekig tartó gyűjtési munkát végezzenek. Az 1930-ban megjelent *Szent vagy, Uram!* alapvetően régi énekeskönyvekből átvett dallamalakokat közöl, csak kivételként szerepelnek benne népi gyakorlatból vett dallamok.

megtartva az ott szereplő számozást, amely egybeesik Csomasz-Tóth Kálmán (I) és Papp Géza (II) dallamszámozásaival.

Első példánk (I/146, lásd a 117–118. oldalon) az egész nyelvterületen elterjedt énekek csoportjából származik, amely a népi gyakorlatban élő egyházi énekek legjellemzőbb, mondhatni klasszikus csoportja. Az idetartozó énekek esetében az egyes változatok sok apró dallami és ritmikai eltérést mutatnak egymástól és az írott mintáktól, ugyanakkor a velük való azonosságuk teljesen nyilvánvaló. Általában azonos a dallamok formai felépítése, hangneme, harmóniai szerkezete, a kevés hangeltérésen túl az egyes sorok azonos regiszterben mozognak, azonos hangkészletet használnak.

Az itt álló tizenöt dallam körülbelül ötven adatot képvisel.

A gyűjtött dallamok két nagy csoportba oszlanak aszerint, hogy fokozatosan emelkedő sorral (c–h példák), vagy kvartra felugró sorral indítanak-e. További megoszlás figyelhető meg a refrén második sorának a kadenciájánál (utolsó előtti sor), amely részint a negyedik fokon, részint a második fokon zár, ritkábban az első vagy az ötödik fokon. Figyelemre méltó az utolsó példa, amely a második fokon záródik.

Az „Ave Maria gratia plena” dallam (II/30, lásd a 114–115. oldalon) német eredetű, és hazánkban is nagy népszerűségnek örvendett. A népi gyakorlatban feltűnő első és legszembetűnőbb eltérés a mintától a ritmusban jelentkezik: a jól kiritmizált tá-titi-tá-tá helyett a népi előadásban a rubato előadásmód érvényesül, jól elkülönült sorokkal.

A nép láthatóan nem kedveli az azonos hang ritmizált ismétlését, hanem a helyben topogó dallam elmozgatására törekszik, így a mintadallam számos hangismétléséből a népi változatokban alig találunk egy-kettőt. Ez magával vonja az ének és az egyes sorok ambitusának kiterjesztését is: a szekund ambitusú első sor a népi változatokban terc vagy kvart mértékűre tágul, a terc ambitusú második sor helyén a nép boltíves dallamot vagy ereszkedő pentachordot énekel, az emelkedő harmadik sor két változatban kvartról kvint ambitusúra tágul. Az utolsó, szép boltívesen megrajzolt sor is átalakítást szenved: az első három változatban megszüntetik benne a tercugrást, hogy fokozatos mozgás jöjjön létre, a további három változatban a boltíves dallamot ereszkedő heptachorddal cserélik le.

A népi előadásban a hetedik fok ingadozó magasságú, emelkedő irányban általában *fisz*, ereszkedő irányban *f*.

A következő énekkel kapcsolatban (II/107, lásd a 114–115. oldalon) csak hat adat állt rendelkezésre, ezekből a szerkesztők kettőt közöltek. Itt két sajátos jelenséget figyelhetünk meg. A „b” dallam úgy tűnik, hogy egy-egy hanggal folyton elcsúszik mintájától, mintha éneklője hibásan vagy felületesen sajátította volna el. Ez azért érdekes, mert az ének harmóniai vázát biztosító kadenciák is eltolódnak. A dallam egésze még így is közel áll az eredetihez, ezért az elcsúszások ellenére jól felismerhető marad.

A „c” dallam a „b”-hez hasonló módon kadenciázik, csak hogy a lineáris sorok helyett humorú-domború motívumokat alkalmaz teljes következetességgel. A két gyűjtött dallam azonos harmóniai váza tökéletesen felismerhetővé teszi rokonságukat.

A halotti szekvencia egyetlen közölt népénekváltozata (II/23 lásd a 113. oldalon) kevés és bizonytalan hitelességű adat képviselője. Itt úgy tűnik, nemcsak egy-egy belső kadencia kerül más hangra, hanem az egész éneket más hangnemben hallja az éneklő, fríg helyett ion hangsorban.

A következő példa (I/168, lásd a 116–117. oldalon) a harmóniai váz és a kadenciák döntő fontosságát illusztrálja akkor, amikor a dallam egyéb szempontokból szinte felismerhetetlenné válik. A „Vexilla regis” nagypénteki himnusz dallam Erdélyben, Moldvában és Bukovinában maradt fenn himnuszként, az ország más területein más egyházi szöveggel énekelik. Úgy tűnik, a gregorián dallam visszafogott, akár mozgó recitációként is felfogható haladása helyett a nép karakteresebb, széttagoltabb dallamvezetést kedvel. Az első sor fokozatos mozgása a népi gyakorlatban emelkedő, majd ereszkedő kvintugrásokká alakul. A második sorban jóformán minden változatban más megoldást láthatunk, egyetlen változat tartja meg a négyszeres hangismétlést, a többi elmozgatja a dallamot. A harmadik sor megoldása is eltérő, a „b–c” példák a mintát utánozzák, bár annak tercugrásait kikerülik, a „d” és „f” példa emelkedő hexachordot, az „e” példa ereszkedő hexachordot helyez ide. A negyedik sor hét példából ötben nagy ívű ereszkedő heptachord vagy hexachord.

Az úrnapi szekvencia itt közölt változatai (II/16, lásd a 113. oldalon) alig 10 adat helyett állnak, de bizonyára ennek a sokszorosát lehetne összegyűjteni, ugyanis egy általánosan elterjedt énekről van szó.

Aquinói Szent Tamás költeményének dallamát a nép gyakorlatilag a felismerhetetlenségig átdolgozta. A legjobban a „b” példa emlékeztet az eredeti dallamra, ez megőrizte az eredeti nyitómotívumot. Az első sor zárókadenciája azonban nem az alaphang, s a bonyolult és nehezen intonálható második sor helyett egyszerűen megismétlődik az első. A harmadik sor hasonlít az eredeti zárósorhoz, de hozzá egy további toldaléksor illeszkedik, így formailag is módosítva az éneket.

A következő példa elhagyta a kezdő kvartugrást, a harmadik sor kadenciáját is felemelve hozza, és csak a negyedik sorban érkezik az alaphangra. Az utolsó két példa az ének első két sorát a kvintről leereszkedő sorként indítja, így az éneknek teljes mértékben ereszkedő jellege lesz. Ez utóbbi változatok esetében tulajdonképp már csak a szöveg figyelmeztet minta és népi változat összetartozására.

Amint láthattuk, a népi gyakorlatban az egyházi énekek összetett változásokat szenvednek el. A legkevésbé és a legritkábban a forma módosul, ennek leggyakoribb példája a három sorosról négysorosra való kiegészítés az utolsó sor megismétlésével vagy egy új zárósor alkotásával. Hosszú, bonyolult versforma esetében a lerövidítéssel is találkozunk, ennek leggyakoribb formája a két különböző dallamú szakasszal váltakozva énekel ének esetében a második (bonyolultabb) szakasz elhagyása.

A legjellemzőbb és legáltalánosabb változás a ritmussal történik: ez népi előadásban mindig a beszéd ritmusához alkalmazkodó „rubato”. Hangdízítések hozzáadása megszokott és jellemző, ennek a módja az egyes vidékek általános éneklési hagyományaihoz igazodik.

A legérdekesebb és legösszetettebb jelenség a dallami-harmóniai változás, amely az egyszólamú éneklés esetében együttesen hat. Itt gyakran találkozunk egyszólamú változtatás mindkét irányával: kvart- vagy kvintugrás lebontása egyenle-

tes szekundmenetté, illetve skálaszerű mozgás ugrássá alakítása. Világosabb tendencia mutatkozik meg a boltíves dallamívek ereszkedő dallammá alakításában, illetve ismétlődő hangok elmozgatásában, tercugrások kitöltésében.

A dallam változtatásaiban lehetetlen egyértelmű, világosan meghatározható törvényszerűségeket találni. Az ereszkedő menetek preferálása, az ugrásokban a kvart- és kvintugrások használata a tercek, különösen az egymásra épülő tercek helyett világosan utal a magyar népdal általánosan megállapítható ismérveire.

A nép az új dallamot saját dallammintái kapcsán dekódolja és igyekszik elsajátítani. A legkönnyebben azt tudja befogadni, ami a leginkább hasonlít saját hangzási-felépítési struktúráihoz. Az egész ország területén elterjedt dallamok többsége középkori kanció, himnusz, szekvencia, divatos ének, azaz olyan modális műalkotás, amelynek hangneme, dallamszerkezete rokonítható a magyar népdaléval. Ezek az énekek számos, egymástól és az írott mintáktól kevésbé eltérő, vagy sok apró változást mutató, de jól felismerhető variánsban maradtak fenn.

A kevés adattal és szórványosan fennmaradt énekek többsége a magyar népi éneklési hagyományoktól jobban eltérő, az egyházi gyakorlatban azonban erősen meggyökerezett dallamokból áll. Ezeket a nép nehezebben fogadta be, ezért sokkal mélyebben és átfogóbban alakította át.

Az egyetlen adatban vagy kevés összefüggő adattal fennmaradt énekek közt jelentős eltérés mutatkozott katolikus és protestáns dallamok közt. A katolikus dallamok többnyire nagyobb számú próbóból eltérést tartalmaztak a mintától, a református dallamok között tizenegy, a mintával hangról hangra azonos példát találunk.

Ezeket a megállapításokat összegezve elmondhatjuk, hogy a dallami változtatás arányos a befogadás mértékével, azaz minél erőteljesebb eltéréseket mutat egy népi dallam műzenei mintájához képest, annál mélyebben meggyökerezett a népi hagyományban. Bármilyen logikai paradoxonnak is tűnik, a teljes átkomponálás nagyon mély befogadást jelez, mégpedig egy, a nép ízlésétől távol eső dallam esetében. A számára nagyon idegen, harmóniai-dallami struktúráihoz alig rokonítható dallamot ízelve a minta pregnáns, jól körvonalazott vonásait átveszi, a jellegtelegebb, nehezebben megjegyezhető vagy felfogható részeit saját készletéből egészíti ki. A hangról hangra azonos dallam viszont a valódi befogadás hiányának a jele.

Idekívánkozik egy magyarázat a tizenegy, hangról hangra azonosan gyűjtött református énekkel kapcsolatban. Úgy tűnik, az anyanyelvi egyházi éneknek más státusa volt a protestáns egyházakban, ahol az egyház hivatalos éneke volt, mint a katolikus egyházban, ahol a szabályozott latin énekhez képest másodrendű helyet foglalt el. A hivatalos szabályozás, az énekeskönyvekben való folyamatos jelenlét és az igen irigylésre és tiszteletre méltó énekegyelem őrizte meg a tizenegy református dallamot énekeskönyvi mintájával azonosan, és őrizi mindaddig, amíg az ének az énekeskönyvben és a templomi használatban állandó marad.

A katolikus egyházi ének viszonylagos szabályozatlansága és használatbeli szabadsága kedvezett az adaptációnak, a variációképzésnek, és a kedvelt énekekhez való szabad ragaszkodásnak. A népi gyűjtések során húsznál több olyan ének került elő, amely annak ellenére maradt használatban, hogy az elmúlt százötven évben kiadott hivatalos énekeskönyvek egyikében sem szerepelt. Az egyházi énekek

gyűjtése tehát jelentősnek bizonyult az énekeskönyvek forrásértékének megítélés szempontjából is.

Az egyházi énekek népi gyakorlatból való gyűjtése nemcsak tudományos szempontból jelentett nagy előrelépést, hanem az egyházi ének gyakorlatában is. A kötet készítésének tapasztalatai hasznossá váltak az új katolikus énekeskönyv, a Szent István Társulatnál 1985-ben megjelent és 9 kiadást megért *Éneklő egyház* szerkesztése során. Az új énektár a régi énekek többségét a népi gyűjtésekből előkerült legszebb változatok szerint, tudományos igénnyel közli. Ezzel még egy lépéssel közelebb kerültünk Kodály egykori víziójához: a magaskultúra és a népi kultúra egyesüléséből új élet születik.

II/23, a-b²

a) 

A' nap nagy ha - ragnak napja, porrá lesz vi - lág s' hamu - vá, Dá - vid Sy - bil - lá - val mondgya.

b) 

Napja Is - ten ha - ragjá - nak vé - gét ve - ti a vi - lág - nak E szavok a pró - fé - táknak.

II/16, a-e³

) 

Lauda Si - on Salva - to - rem Laud a Duce m & Pa - tro - rem In Hymnis & Canti - cis.

) 

♩ = 66
Dicsérd Si on megváltó - dat Ve - zé - redet pásztoro - dat Vig szívvel és é - nekkal Vig szívvel és é - nekkal.

) 

Rubato *♩* = 132
Dicsérd Si - jon megváltó - dat Vezé - ré - det pásztoro - dat Vig szívvel és é - nekkal Vig szívvel és é - nekkal.

1) 

Parlando *♩* = 66
Dicsérd Si on megváltó - dat Ve - zé - redet, fő - pa - podat Vig szívvel és é - nekkal Vig szívvel és é - nekkal.

) 

Dicsérd Si on megváltó - dat Ve - zé - redet pásztoro - dat Vig szívvel és é - nekkal Vig szívvel és é - nekkal.

2 a) *Cantus Catholici*, 1651; b) Kisnyom (Vas).

3 a) Szegedi Lénárt énekeskönyve, 1674; b) Csíkszentlélek (Csík); c) Józseffalva (Bukovina) – Bátaszék (Tolna); d) Márkháza (Nógrád); e) Galgahévíz (Pest–Pilis–Solt–Kiskun).

II/30, a-g⁴

a) →
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Így üd - vöz - lé An - gyal

Rubato $\text{♩} = 52$ $\text{♩} = 58$

b) →
Har - ma - toz - za - tok é - gi ma - go - sok! Té - ged - ő vár e - pedá - vé

c) →
Á - ve Má - ri - a gra - ti - a ple - na Így köszön - té an - gyal

Poco rubato $\text{♩} = \text{cca } 69$

d) →
Üd - vöz - légy szent szűz Tel - jes ma - laszt - tal Így kö - szön - té an - gyal

e) $\text{♩} = 126$ →
Üd - vöz - légy szent szűz Tel - jes ma - laszt - tal így köszön - té an - gyal

f) $\text{♩} = 69$ →
Üd - vöz - légy szent szűz Tel - jes ma - lasztal Így kö - szön - té an - gyal

Lento, poco rubato $\text{♩} = 56$

g) →
Is - ten Bá - rá - nya Bűn - nek ron - tó - ja Vedd el vét - ké - in - ket

II/107, a-b-c⁵

a) →
Há - lá - a - dá - sunkban ró - lad em - lé - ke - zünk, ke - gyelmes Is - te - niünk Te légy se - git - sé - giünk.

Parlando, rubato $\text{♩} = 112$

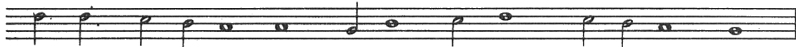
b) →
Sze - ret - lek szép Jé - zus, mert fő - löt - tébb jó vagy, Minden sze - re - tet - re bi - zony - méltó is vagy,

Poco rubato $\text{♩} = 100$

c) →
Vég - bu - csu - mat vé - szém vi - lá - gi hív - ság - tól, A nagy sar - col - ta - tó fáj - dal - mas kí - nok - tól.

4 A példák eredete: a) *Cantus catholici*, 1651; b) Istensegítség (Bukovina); c) Lövéte (Udvarhely); d) Barslédec (Bars); e) Váraszó (Heves); f) Beregsurány (Bereg); g) Pereg (Pest-Pilis-Solt-Kiskun).

5 A példák eredete: a) Bozóki 1797; b) Kiskőszeg (Baranya); c) Berhida (Veszprém).



a szép Szűz Ma - ri - at Chri - stus - nak vá - lasz - tott Any - nyát.



az em - bé - ré - ké - le - ke Gyűj - jél é - dős Ű - d - o - vó - zi - tónk.



a szép szűz Má - ri - át Krisztus - nak vá - lasz - tott any - ját.



A szép szűz Má - ri - át Krisztus - nak vá - lasz - tott any - ját.



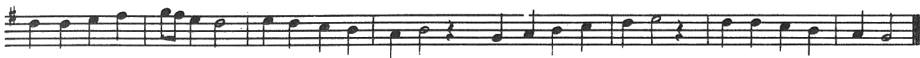
a szép szűz Má - ri - át Krisztus - nak vá - lasz - tott any - ját.



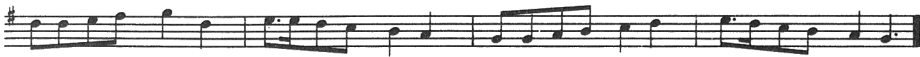
A szép szűz Má - ri - át Krisztus - nak vá - lasz - tott any - ját.



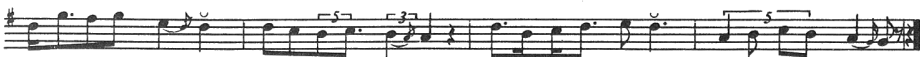
Áldd meg hí - ve - i - det: Ke - gyel - me - sen hal - gass min - ket.



Te nagy jó - vol - to - dért, Égig ma - gasz - ta - lunk. Há - lá - dat - lan szol - gák, mert az - zal tar - to - zunk.



Jó - vol - tod, ir - gal - mad bű - nöz - höz i - gén nagy. gyar - ló te - remtény - ved, hát en - gém el - né - hagyj!



Inná - ron még - va - lok mind - én - nyá - vá - já - m - tól, Me - lyek gyö - tőr - te - nek test - ben nyo - mo - rul - tul.

I/168, a-h⁶

a) →
Ve-xil-la Re-gis pro-de - unt Ful-get Cru-cis my - fte - ri - um

b) →
Le - ha - latt a i - J - zus vé - re Asz - szent ké - részt - fa tö - vi - re

c) *Rubato* →
Le - hul - lott a Jé - zus vé - re A szent ke - részt - fa tö - vé - re

d) *Rubato* →
Ad - jon Is - ten jó éj - sza - kát Küld - je hoz - zánk szent a - na - gya - lát

e) →
Ki - rá - lyi zás - lók lo - bog - nak Fény - lik tit - ka ke - részt - fá - nak

f) *Rubato* →
Ki - rá - lyi zás - lók lo - bog - nak Fém - lik tit - ka ke - részt - fá - nak

g) →
Ad - jon Is - te - na jó éj - sza - kát Küld - je hoz - zánk szent a - na - gya - lát

h) →
Ma szü - le - tett a mi U - runk Jé - zus Krisz - tus meg - vált - sá - gunk

6 a) *Cantus Cahtolici*, 1651; b) Diószén (Moldva); c) Kézdi-polyán (Háromszék); d) Lövete (Udvarhely); e) Józseffalva (Bukovina) – Bátaszék (Tolna); f) Csíkrákos (Csík); g) Kecel (Pest-Pilis-Solt-Kiskun); h) Putnok (Gömör és Hont).

Qua vi - ta mor - tem per - tu - lit & mor - te vi - tam pro - tu - lit

Az Úr Jé - zus szcént tes - té - ből Ó - ta mély - sé - gécs se - e - be - i - ből

Drá - ga - lá - tos szent tes - té - ről Ót mély - sé - ges se - be - i - ből

Ter - jesz - sze ránk szent ál - dá - sát Bá - to - rit - sa szí - vünk ál - mát

Kin az é - let meg - ö - le - tett Sha - lá - lá - val nyert é - le - tet

Mint az é - let meg - ö - le - tett Ha - lá - lá - val nyert é - le - tet

Te - jesz - sze rá - nk szent ál - dá - sát Bá - to - ries - cea szí - vünk ál - mát

Nem szü - le - tett pa - lo - tá - ba Csak egy ron - gyos is - tál - ló - ba

I/146, a-r⁷

a) Lásd - meg Ú - ram én ű - gye - met melly mélt - tat - lan ho - szút zen - ve - dek sé - rel - met.

b) Je - fus Chriftus Fel - tá - ma - da Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja

El - vö - vé ör - dög - nek ha - talmát Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja.

(folytatása a következő oldalon)

7 A példák eredete: a) Illyés: *Sóltári énekek*, 1693; b) *Eperjesi Gradual*, 1635; c) Lécped (Moldva); d) Lujzikalagor (Moldva); e) Zetelaka (Udvarhely); f) Istensegíts (Bukovina); g) Gajcsána (Moldva); h) József - falva (Bukovina); i) Erdőkövesd (Heves); j) Fáj (Abauj-Torna); k) Simonyifalva (Arad); l) Pereg (Pest - Pilis-Solt-Kiskun); m) Béd (Nyitra); n) Bajmok (Bács-Bodrog); o) Fertőszéplak (Sopron); p) Pusztacs család (Sopron); r) Dozmat (Vas). Részletes adatok a gyűjtésről (alany, időpont, gyűjtő) a *XVI-XVII. századi dallamaink... II. kötetében* található.

c) Fel-tá-madt Krisz - tus e na - pon, Á - lé - lu - ja, Há - la lé - gyen Az Is - ten - nek

d) *Rubato*
Fel-tá-madt Krisz - tus ez na - pon, Al - le - lu - ja, Há - lá lé - gyen Az Is - ten - nek.

e) Fel-tá-madt Krisz - tus e na - pon, Al - le - lu - ja, Há - la lé - gyen Az Is - ten - nek.

f) Fel-tá-madt Krisz - tus e na - pon, Al - le - lu - ja, Há - la lé - gyen Az Is - ten - nek.

g) $\text{♩} = 160$
Fel-tá-madt Krisz - tus ez na - ra, Al - lé - lu - ja, Há - lá lé - gyen Az Is - ten - nek.

h) Föl-tá-madt Krisz - tus e na - pon, Al - le - lu - ja, Há - la lé - gyen Az Is - ten - nek.

i) Föl-tá-madt Krisz - tus e na - pon, Al - le - lu - ja, Há - la lé - gyen - Az Is - ten - nek.

j) Fel-tá-madt Krisztus en na - pon, Á - le - lu - ja, Há - la lé - gyen Az Is - ten - nek.

k) *Parlando, rubato*
Fel-tá-madt Krisz - tus e na - pon, Al - le - lu - ja, Há - la lé - gyen Az Is - ten - nek.

l) Föl-tá-madt Krisz - tus e na - pon, Al - le - lu - ja, Há - la lé - gyen Az Is - ten - nek.

m) Fel-tá-madt Krisz - tus e na - pon, Al - le - lu - ja, Há - la le - gyen Az Is - ten - nek.

n) *Parlando, rubato*
Fel-tá-madt Krisz - tus e na - pon, Al - le - lu - ja, Há - la lé - gyen Az Is - ten - nek.

o) $\text{♩} = 84$
Fel - tá-madt Krisztus e na - pon, Al - le - lu - ja, Há - la le - gyen Az Is - ten - nek.

p) $\text{♩} = \text{cca } 108$
Fel-tá-madt Krisz - tus e na - pon, Al - le - lu - ja, Há - la le - gyen Az Is - ten - nek.

r) Fel-tá-madt Krisz - tus e na - pon, Al - le - lu - ja, Há - la le - gyen Az Is - ten - nek.

ABSTRACT

ÁGNES WATZATKA

CONGREGATIONAL HYMNS IN THE MEMORY OF THE FOLK: ASSIMILATION, TRANSFORMATION AND RECOMPOSITION

Similarly to other musical genres, congregational hymns were also assimilated by the folk and performed in the traditional folkloric manner, with specific ornamentation and singing technique. Compared to their printed versions, the congregational hymns collected among the folk show specific differences from small differences of several notes to the total recomposing of a melody. The least variations occur in the form of the songs. The most frequent change is the completion of a three-line strophe to a four-line one, or the reducing of a two strophe melody to its first and simpler strophe. The transformations of the rhythm concern every piece: the different rhythms of the songs are melt in a general rubato style, which follows the rhythm of the speech. The folkloric style ornamentation is applied regularly according to the general singing traditions of the different regions. The most interesting transformations concern the melody and the cadences. Larger intervals – fourth and fifth – are often decomposed to scale-like moving, but shorter scales can also be replaced by larger intervals. There is a consequent tendency to transform arching melodies into descending scales and repeated notes into a moving melody, to fill out the thirds with an intermediate note. One cannot establish clear rules for these transformations, however the use of fourth and fifth instead of thirds and the predilection for descending melodies are specific features of the Hungarian folk music. The folk tradition decodes a foreign melody on the basis of its own musical structures. The melodies which were collected in all the parts of the historic Hungary in many related variants were the best known pieces of the medieval repertoire: gregorian chants, fashionable songs. Melodies collected in few versions only in a few regions were attractive but difficult ones. Their few pregnant features were well assimilated, all the rest was recomposed by using familiar structures. Melodies collected in only one version, almost identical to the printed one seem to be melodies that could not be assimilated. Following the logic of these experiences, one can state that transformation is a characteristic feature of assimilation. A deeper assimilation leads to a thorough transformation, the deepest degree of which is a recomposition. By contrast, an almost unaltered melody shows a lack of its true assimilation. The musical examples are taken from the study “XVI-XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben” (The Hungarian melodies of the XVI-XVII. century in the memory of the folk) by Szendrei Janka, László Dobszay and Benjamin Rajeczky, Budapest 1979.

Ágnes Watzatka (1962) studied musicology at the George Dima Academy of Music in Cluj. She graduated 1985. She studied church music at the Liszt Ferenc Academy of Music, Budapest and theology at Pázmány Péter University, Budapest. Since 1992 she has been a member of the research team of the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre.