Magyar zene

1·2002

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XL. évfolyam, 1. szám *2002. február*

Tartalom

TANULMÁNY

3 KÁRPÁTI JÁNOS
A XL. évfolyam elé

7 ECKHARDT MÁRIA
Egy 19. századi orgonarepertórium

27 BOZÓ PÉTER
Liszt mint Bach-közreadó?

39 RENA CHARNIN MUELLER & DAVID BUTLER CANNATA
Liszt virraszt: *sub Cruce Domini*

47 RACHEL BECKLES WILLSON
Bolgár ritmus és eltestetlenedése
a Bornemisza Péter mondásaiban

59 MIKUSI BALÁZS
A pók és a méh
avagy hogyan kerül Mozart Haydn Évszakokjába?

73 PETHŐ CSILLA
„Spieln Zigeuner lustig Liedel"
A magyar szórakoztató zene és a cigányzenészek
külföldi recepciója a 19. században

81 HERMANN DANUSER
Biográfiaírás és zenei hermeneutika
A zenetudomány két tudományágának kapcsolatáról

RECENZIÓ

107 MESTERHÁZI MÁTÉ
„Symphonia hungarorum"
A „Magyarország zenekultúrájának ezer éve" című kiállítás katalógusa

111 BREUER JÁNOS
Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról
Magyar zenetörténeti tanulmányok
Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról
szerkesztette: Bónis Ferenc

121 ITTZÉS MIHÁLY
Művek, évek, alkalmak
Eősze László: Örökségünk Kodály
Válogatott tanulmányok

MEGJELENIK A

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM,
A FŐVÁROSI KÖZGYŰLÉS
KULTURÁLIS BIZOTTSÁGÁNAK ZENEI ALAPJA ÉS
A MAGYAR ZENEI TANÁCS TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2002/1

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András • Levelezési cím: Magyar Zene – Magyar Zenei Tanács, 1364 Budapest Pf. 47., telefon: (+36 1) 318 42 43, telefax (+36 1) 317 82 67 • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Kiadja a Magyar Zenei Tanács • Felelős kiadó: Csengery Adrienne • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 Bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön a Batthyány Kultur-Press Kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon Előfizetési díj egy évre 1 500.- forint. Egyes szám ára 375.- forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

Kárpáti János

A XL. ÉVFOLYAM ELÉ

Az 1834-ben indult *Neue Zeitschrift für Musik* és az 1844-ben indult *The Musical Times* másfél száznyi évfolyamaihoz vagy akár a tudományos igényű *Music & Letters* és *The Musical Quarterly* nyolcvanon felüli köteteihez képest negyven évfolyam talán nem olyan sok, hogy ünnepelni legyen érdemes. ám azok a lapok nagy hagyományú polgári kultúra környezetében jelentek meg, létüket szilárd alapok és többé-kevésbé állandó értékek biztosították.

Magyarországon azonban más volt a helyzet. Egy zenének szentelt újság jól működő zeneműkiadást, pezsgő koncertéletet, érett polgári közönséget igényelt, vagyis olyan környezetet, mely nálunk későn, buktatókkal, nemzeti konfrontációkkal jött létre. Ezért tekinthető hősiesnek Ábrányi Kornél merész vállalkozása, aki 1860-ban – nagyon kis létszámú írógárdával a háta mögött – megalapította a *Zenészeti Lapok*at, és 1876-ig, 16 évfolyamon keresztül fenn is tartotta, szinte a saját zsebéből. Persze ez nem tudományos lap volt, de értékét és jelentőségét az adja, hogy a zenei élet figyelésén kívül lerakta a magyar nyelvű zeneelmélet és zenetörténet alapjait, olyan segéderőkkel, mint Mosonyi Mihály, Bartalus István és Rózsavölgyi Gyula.

A magyar zenei folyóiratok a 20. században sem voltak hosszú életűek. A *Zeneközlöny* 1901-től tizennyolc, *A Zene* pedig 1909-től huszonhat évfolyamon keresztül szolgálta az érdeklődő közönséget, de nagyobb lélegzetű cikkek–tanulmányok közlésére nem vállalkozott. A Temesvárott megjelenő *Zenei Szemle* volt az első olyan magyar zenei lap, mely magasabb – mondhatnánk tudományos – igénnyel lépett fel, de csak 1917-től 1929-ig működött. A nyugat-európai „revue musicale" tükörfordításából fogalmazott címet azután Bartha Dénes is átvette, amikor Budapesten is létrehozta a *Magyar Zenei Szemlé*t az 1941–44-es években, majd Szabolcsival közösen ismét a *Zenei Szemlé*t az 1947–49-es években.

Amikor a hatalom 1948-ban a kommunista párt kezébe került, a marxista ideológia anyagilag is támogatott offenzívája egyszerre gyakorolt pozitív és negatív hatást a magyar zenetudomány kereteinek kialakulására. Miközben a szemléletet és a módszert szűkíteni próbálta, létrehozta a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Bizottságát és a Zeneakadémia Zenetudományi Tanszakát, valamint új folyóiratot is alapított, mely *Új Zenei Szemle* címmel a régit kívánta marxista szellemben folytatni. Az *Új Zenei Szemlé*nek hét évfolyama jelent meg 1950 és 1956 között először Maróthy János, majd Szelényi István szerkesztésében. Figyelme a zenei élet teljes spektrumára kiterjedt, havilapként szorgalmasan követte az új művek megjelené-

sét, a koncertéletet és a Magyar Zeneművészek Szövetségének rendezvényeit, politikai vitáit, de komoly tudományos közleményeknek is helyt adott abban a párt által tudatosan kialakított szellemben, mely Kodály és Szabolcsi tekintélyének felhasználásával Bartha Dénes, Gárdonyi Zoltán, Bárdos Lajos és még számos más nem marxista muzsikus közreműködését is tolerálta. Sok fontos adat vált ismertté erről a korszakról Péteri Lóránt levéltári anyagokra épülő, épp a közelmúltban megjelent tanulmányaiból (*Magyar Zene* 2000/2 és *Muzsika* 2002/1). Az *Új Zenei Szemle* utolsó számát 1956 októberében még kinyomták, de már nem jelent meg, a könyvtárak a tördelt korrektúra levonatait őrzik.

Kodály Zoltán 1957 decemberében betöltött 75. évének ünneplése nyújtott jó alkalmat egy új zenei havilap elindítására 1958 januárjában, *Muzsika* címmel, Asztalos Sándor szerkesztésében. 1960-ban pedig útjára indult a *Magyar Zene,* a Magyar Zeneművészek Szövetsége és a Zeneműkiadó Vállalat közös kiadásában. Sárai Tibor, a Szövetség főtitkára az új lap beköszöntőjében „az alkotói viták nyilvánossá tételében" és „a mai magyar zeneszerzés eredményeinek összefoglalásában" körvonalazta a lap célját. A zeneélet figyelésén túlmenően azonban az új folyóirat tudományos célokat is követett, amit jól reprezentált az első szám vezető tanulmánya Ujfalussy József tollából: „Hogyan kerülnek a magyarok Beethoven III. szimfóniájának utolsó tételébe?" Európai és magyar zenetörténet, zeneelmélet és zeneesztétika magas színvonalú szintézise mutatkozik meg benne, előrevetítve a lap zenetudományon belül is sokrétű irányultságát.

Az első két évfolyamot Raics István, a jó tollú és nyílt szívű zenekritikus szerkesztette, kinek munkásságát elsősorban kiváló műfordításai őrzik. Utána nyolc évfolyamon keresztül – 1962-től 1969-ig – Lózsy János, a *Népszabadság* zenekritikusa volt a felelős szerkesztő. Nagyon sokat köszönhet a *Magyar Zene* és rajta keresztül a magyar zenetudomány a Szabolcsi-növendék Breuer Jánosnak, aki a XI.-től a XXXVI. évfolyamig – 1970-től 1997-ig, közel három évtizeden keresztül – szerkesztette a lapot. Maga is sokat írt bele: az első harminchat évfolyam repertóriuma szerint 64 cikket és 131 recenziót. Ám ez nem azt jelenti, mint ha maga írta volna a lapot, mint Ábrányi Kornél tette sokszor, akit mindössze 4–5 segítő vett körül. Breuer és két elődje ugyanis a harminchat évfolyamban mintegy 450 magyar és külföldi szerző – zeneszerző, zenetudós, kritikus és előadóművész – írásait közölte.

Breuer cikkei és egyéb írásai egyébként mind arról tanúskodnak, hogy egész különleges ismerője ő a század magyar és német periodika-irodalmának, s ez tette alkalmassá arra, hogy szerkesztői munkájában magasfokú tudományos igényt érvényesítsen. Tulajdonképpen neki köszönhető, hogy a *Magyar Zene* valóban tudományos „Vierteljahrschrift"-té vált.

Az első harminchat évfolyam önmagában is jelentős periódusa, melyet Wilheim András foglalt össze repertóriumnak nevezett tartalomjegyzékében, 1996/97 határán bizonyos akadozással ért véget. Az 1995-ben esedékes XXXVI. évfolyam első száma 1996 márciusában, utolsó száma 1997 áprilisában jelent meg. A Magyar Zenei Tanács, mely a Zeneművészek Szövetsége jogutódjaként 1990 után is hűségesen látta el a kiadó feladatát, Breuer János nyugállományba vonulásakor bizonytalanná

vált. A *Magyar Zene* azonban újjászületett: a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság vállalta a lap szerkesztésének felelősségét, és Wilheim András bízta meg a szerkesztői munkával, a Magyar Zenei Tanács pedig megtartotta kiadói szerepét. Ismert jelenség a nemzetközi gyakorlatban, hogy tudományos társaságok folyóiratot jelentetnek meg, főképpen tudományos eredményeik közzététele céljából. így vált az indulásakor még vegyes tartalmú folyóiratból egyértelműen zenetudományi publikáció, mely nyitva áll a magyar zenetudósok valamennyi nemzedéke számára.

Az 1998-ban megkezdett XXXVII. évfolyam azonban még mindig nehézkesen folytatódott, és végül átnyúlt az 1999-es esztendőre, mert Wilheim András, aki saját tudományos és előadóművészi tevékenységét is folytatni kívánta, nehezen birkózott meg a szerkesztői feladatokkal. 1999 augusztusától, a XXXVII. évfolyam 3. számától kezdődően a Társaság Székely Andrást bízta meg a szerkesztői feladat ellátásával. Az ő szerkesztésével sikeresen jutott el folyóiratunk a most következő XL. évfolyamhoz.

Visszatérve kiinduló gondolatunkhoz azt állapíthatjuk meg, hogy ez a mi 40 évfolyamnyi folyamatosságunk bizony még távol áll a német, angol, francia lapok másfél évszázados hagyományaitól. Mégis, ez a negyven évfolyamban mérhető időszak – mely lényegében azonos léptékű a negyvenötödik évfolyamát jegyző *Muzsika* és a negyvenharmadikat jegyző *Studia Musicologica* létezésével –, a magyarországi zenei sajtó megszilárdulását és ugyanakkor célszerű munkamegosztását mutatja. Mint a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság elnöke örömmel állapítom meg lapunk folyamatosságát, és bízom abban, hogy megfelelő szponzorok segítségével a negyvenedik évfolyamon túl is folytatni tudjuk megjelentetését – legalább egy igazi évfordulóig, az „ötvenedikig" – és még azután is.

TANULMÁNYOK

Eckhardt Mária

EGY 19. SZÁZADI ORGONAREPERTÓRIUM

Sulyok Imre 90. születésnapjára tisztelettel és szeretettel

E tanulmány tárgya egy ritkán forgatott 19. századi gyűjtemény: *Gottschalg's Repertorium für Orgel, Harmonium oder Pedal-Flügel. Bearbeitet unter Revision und mit Beiträgen von Franz Liszt.* Julius Schuberth, a Lipcsében és New Yorkban működő kiadó 3 kötetet publikált e címmel *(lásd az 1. fakszimilét, az I. kötet címlapját)*, melyek mindegyike 12–12 füzetből állt; ezek nemcsak a kötetek részeként, hanem egyenként is kaphatók voltak. Az I. kötet (1–12. füzet) 1869-ben, a II. (13–24. füzet) pedig 1873-ban jelent meg; a III. kötet (25–36. füzet) előszavának keltezése: 1875. június, de valószínűleg csak 1877-ben nyomtatták ki, egyidejűleg az I. és II. kötet második kiadásával. A III. kötet tartalomjegyzéke további két tervezett kötet 12–12 füzetének



3455
I

A. W. Gottschalg's Repertorium

für

Orgel, Harmonium oder Pedal-Flügel.

Bearbeitet unter Revision und mit Beiträgen

von

FRANZ LISZT.

Heft 1.	**Bach, J. S.,**	a) Einleitung und Fuge a. d. Motette: „Ich hatte viel Bekümmerniss", b) Andante „Aus tiefer Noth", übertragen von Franz Liszt.	Pr. 20 Ngr.
„ 2.	**Bach, J. S.,**	a) Praeludium, b) Thema und Variation, c) Adagio aus einer Violinsonate, d) Praeludium u. Fuge, e) Orlandus Lassus, Regina coeli.	„ 25 Ngr.
„ 3.	**Beethoven, L. van,**	Andante aus der C-moll-Symphonie.	„ 15 Ngr.
„ 4.	**Beethoven, L. van,**	a) Largo aus der Sonate Op. 2, No. 2., b) „Bitten", geistliches Lied aus Op. 32., c) Andante und Variationen aus Op. 109.	„ 17½ Ngr.
„ 5.	**Chopin, Fr.,**	a) Trauermarsch aus Op. 23., b) Prelude No. 4, aus Op. 28., c) Prelude No. 9, aus Op. 28., d) Prelude No. 20, aus Op. 28., e) Nocturno No. 3, aus Op. 15.	„ 17½ Ngr.
„ 6.	**Händel, G. F.,**	Hallelujah! Schluss-Chor aus dem Messias.	„ 10 Ngr.
„ 7.	**Liszt, Franz,**	Einleitung, Fuge und Magnificat aus der Symphonie zu Dante's Divina Comedia	„ 17½ Ngr.
„ 8.	**Liszt, Franz,**	a) Andante religioso, b) **F. Mendelssohn-Bartholdy,** Andante (Der Abendsegen).	„ 10 Ngr.
„ 9.	**Mozart, W. A.,**	a) Einleitung, b) Andante aus der F-moll-Fantasie.	„ 12½ Ngr.
„ 10.	**Raff, Joachim,**	a) Winterruhe, b) Canon, c) Gelübde, d) Fern, aus Op. 55.	„ 12½ Ngr.
„ 11.	**Schubert, Franz,**	a) Litanei am Feste aller Seelen, b) Geistliches Lied: Vom Mitleiden Mariä, c) Geistliches Lied: Das Marienbild.	„ 7½ Ngr.
„ 12.	**Weber, C. M. v.,**	Fuga. **Hummel, N.,** Fughetta und Andante. **Spohr, L.,** Einleitung und Schluss-Chor	„ 20 Ngr.

Eigenthum der Verleger.

LEIPZIG. Felixstrasse 2. **J. SCHUBERTH & Co.** NEW-YORK. 820 Broadway.

Entered according to Act of Congress A. D. 1869 by J. Schuberth & Co. in the Clerks office of the Dist. Court of the southern Dist. of New-York.

1. fakszimile

Inhalts-Verzeichniss.

BAND I.

		Mk.	Pf.
Heft 1.	**Bach, J. S.,** a) Einleitung und Fuge a. d. Motette: „Ich hatte viel Bekümmerniss", b) Andante „Aus tiefer Noth", übertragen von Franz Liszt.	2	00
„ 2.	**Bach, J. S.,** a) Praeludium, b) Thema und Variation, c) Adagio aus einer Violinsonate, d) Praeludium und Fuge, e) Orlandus Lassus, Regina coeli.	2	50
„ 3.	**Beethoven, L. van,** Andante aus der C-moll-Symphonie.	1	50
„ 4.	**Beethoven, L. van,** a) Largo aus der Sonate Op. 2, No. 2., b) „Bitten", geistliches Lied aus Op. 32, c) Andante und Variationen aus Op. 109.	1	75
„ 5.	**Chopin, Fr.,** a) Trauermarsch aus Op. 35., b) Prélude No. 4, aus Op. 28., c) Prélude No. 9, aus Op. 28., d) Prélude No. 20, aus Op. 28., e) Nocturne No 3, aus Op. 15.	1	75
„ 6.	**Händel, G. F.,** Halleluja! Schluss-Chor aus dem Messias.	1	00
„ 7.	**Liszt, Franz,** Einleitung, Fuge und Magnificat aus der Symphonie zu Dante's Divina Comedia.	1	75
„ 8.	**Liszt, Franz,** a) Andante religioso, b) **F. Mendelssohn-Bartholdy,** Andante (Der Abendsegen)	1	00
„ 9.	**Mozart, W. A.,** a) Einleitung, b) Andante aus der F-moll-Fantasie.	1	25
„ 10.	**Raff, Joachim,** a) Einleitung, b) Canon, c) Gelübde, d) Fern, aus Op. 55.	1	25
„ 11.	**Schubert, Franz,** a) Litanei am Feste aller Seelen, b) Geistliches Lied: Vom Mitleiden Mariä, c) Geistliches Lied: Das Marienbild.	0	75
„ 12.	**Weber, C. M. v.,** Fuga, **Hummel, N.,** Fughetta und Andante, **Spohr, L.,** Einleitung und Schluss-Chor.	2	00

BAND II.

„ 13.	a) **Palestrina,** Ricercata, b) **Frescobaldi,** Passacaglia, Capriccio und Canzone, c) **Froberger,** Phantasie.	3	00
„ 14.	**Bach, J. S.,** Passacaglia und Fuga (Ricercata) a 6 voci.	2	50
„ 15.	**Bach, J. S.,** Arie, Kyrie und 2 Trio's.	2	50
„ 16.	**Beethoven, L. van,** a) Praeludium und Fuge aus der Missa solemnis, für Orgel, b) Adagio aus Op. 18, No. 1, für Violine, Violoncell und Orgel.	3	50
„ 17.	**Stehle, E.,** Fantasie über „O sanctissima".	2	25
„ 18.	a) **Lange, S. de,** Praeludium und Fuge, zum Concertvortrag, b) **Herzog,** Elegie.	2	00
„ 19.	a) **Voigtmann,** Concertstück, b) **Zopff,** 2 Choräle mit Figuration, Doppelfuge.	2	50
„ 20.	**Ritter, A.,** 5 Charakterstücke für Violine und Orgel.	2	50
„ 21.	**Liszt, Franz,** Orpheus, symphonische Dichtung.	1	75
„ 22.	**Liszt, Franz,** Einleitung zur Legende der heiligen Elisabeth; „Tu es Petrus" aus Christus; Offertorium aus der ungarischen Krönungs-Messe; Consolation.	2	00
„ 23.	**Liszt, Franz,** Offertorium und Benedictus aus der ungarischen Krönungs-Messe für Violine und Orgel.	2	00
„ 24.	**Liszt, Franz,** Praeludium und Fuge über den Namen B-A-C-H.	2	50

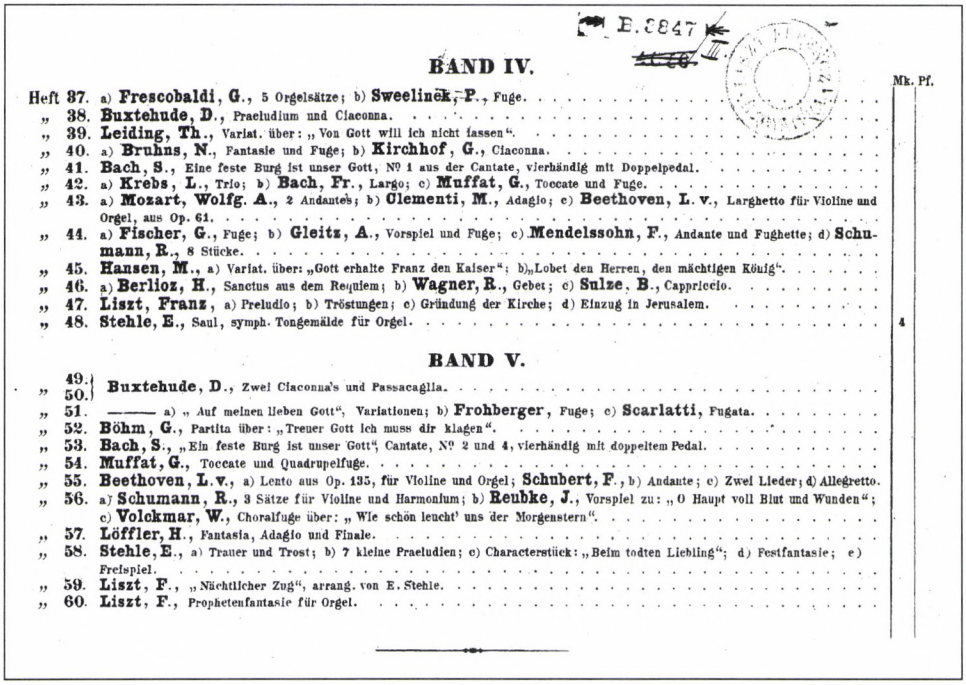
BAND III.

„ 25.	Vorwort. a) **Palestrina,** 2 Sätze, b) **Hasler, L.,** Fuge, c) **Frescobaldi, G.,** Toccata chromatica.	1	50
„ 26.	**Buxtehude, D.,** 2 Praeludien und Fugen.	2	00
„ 27.	a) **Pachelbel,** Ciaconna, b) **Dobenecker,** Toccata und Fuge.	2	25
„ 28.	**Böhm, G.,** Variationen über den Choral: „Wer nur den lieben Gott lässt walten".	1	00
„ 29.	a) **Händel, G. F.,** Fuge in E-moll, b) **Bach, J. S.,** Trio et Air.	1	75
„ 30.	**Walther, G.,** 13 Veränderungen über: „Herr Jesus Christ, dich zu uns wend".	3	00
„ 31.	a) **Pergolese,** Chor aus Stabat mater, b) **Bach, E.,** Cantabile, c) **Haydn, J.,** Largo, **Vogler, J.,** Praeludien.	2	00
„ 32.	**Schubert, Franz,** Andante con moto.	2	00
„ 33.	**„Weitzmanniana".**	2	00
„ 34.	**Löffler, H.,** Sonate über: „Allein Gott in der Höh sei Ehr".	2	50
„ 35.	a) **Löffler, H.,** Fantasia eroica, b) **Sulze, B.,** 2 Praeludien.	2	00
„ 36.	**Sulze, B.,** Concertvariationen über ein Thema aus Dr. Liszt's Christus.	2	50

2a fakszimile

tartalmát is felsorolja, így a teljes sorozat összesen 60 füzetből állt volna *(lásd a 2a-b fakszimilét, a III. kötetben megjelent, a teljes sorozatra vonatkozó tartalomjegyzéket fent és a szemközti oldalon).* A IV. és V. kötetből azonban egyetlen példányt sem ismerünk; minden jel arra mutat, hogy a tervek ellenére nem kerültek kiadásra.

Miért éppen ennek a feledésbe merült 19. századi gyűjteménynek a bemutatásával tisztelgünk Sulyok Imre zeneszerző és zenetudós, a Liszt-összkiadás egyik főszerkesztője és a máig aktív templomi orgonista születésnapján? Először is: fontos helyet foglal el ebben a sorozatban Liszt néhány eredeti kompozíciója, valamint több művének saját maga vagy tanítványai–barátai által készített átirata. E Liszt-művek és -átiratok némelyike itt jelent meg először, vagy éppen csupán e gyűjteményből ismeretes. Másodszor: mivel a címlap megfogalmazása szerint Liszt „revideálta" a Repertóriumot, tanulságos megvizsgálni a gyűjtemény összeállítását és a publikálás módját – hiszen igen valószínű, hogy a főszerkesztő Gottschalg figyelembe vette Liszt kívánságait és javaslatait. Harmadszor: érdemes reflektorfénybe állítanunk ezt a rendkívül ritka kiadványt, melyből tudomásunk szerint még a legnagyobb Liszt-nyomtatványanyaggal rendelkező gyűjteményekben (Weimarban, Washingtonban, Párizsban, Londonban) sem létezik teljes sorozat. Liszt budapesti hagyatékában, a Liszt Ferenc Emlékmúzeumban azonban mindhárom kötet első kiadása, az I. és II. kötet második kiadá-



E.8847

BAND IV.

Mk. Pf.

Heft 37. a) **Frescobaldi, G.**, 5 Orgelsätze; b) **Sweelinck, P.**, Fuge. . . . . .
„ 38. **Buxtehude, D.**, Praeludium und Ciaconna. . . . . .
„ 39. **Leiding, Th.**, Variat. über: „Von Gott will ich nicht lassen". . . . . .
„ 40. a) **Bruhns, N.**, Fantasie und Fuge; b) **Kirchhof, G.**, Ciaconna. . . . . .
„ 41. **Bach, S.**, Eine feste Burg ist unser Gott, Nº 1 aus der Cantate, vierhändig mit Doppelpedal. . . . . .
„ 42. a) **Krebs, L.**, Trio; b) **Bach, Fr.**, Largo; c) **Muffat, G.**, Toccate und Fuge. . . . . .
„ 43. a) **Mozart, Wolfg. A.**, 2 Andantes; b) **Clementi, M.**, Adagio; c) **Beethoven, L. v.**, Larghetto für Violine und Orgel, aus Op. 61. . . . . .
„ 44. a) **Fischer, G.**, Fuge; b) **Gleitz, A.**, Vorspiel und Fuge; c) **Mendelssohn, F.**, Andante und Fughette; d) **Schumann, R.**, 8 Stücke. 4
„ 45. **Hansen, M.**, a) Variat. über: „Gott erhalte Franz den Kaiser"; b) „Lobet den Herren, den mächtigen König". . . . . .
„ 46. a) **Berlioz, H.**, Sanctus aus dem Requiem; b) **Wagner, R.**, Gebet; c) **Sulze, B.**, Cappriccio. . . . . .
„ 47. **Liszt, Franz**, a) Preludio; b) Tröstungen; c) Gründung der Kirche; d) Einzug in Jerusalem. . . . . .
„ 48. **Stehle, E.**, Saul, symph. Tongemälde für Orgel. . . . . .

BAND V.

„ 49./50. **Buxtehude, D.**, Zwei Ciaconna's und Passacaglia. . . . . .
„ 51. ——— a) „Auf meinen lieben Gott", Variationen; b) **Frohberger**, Fuge; c) **Scarlatti**, Fugata. . . . . .
„ 52. **Böhm, G.**, Partita über: „Treuer Gott ich muss dir klagen". . . . . .
„ 53. **Bach, S.**, „Ein feste Burg ist unser Gott", Cantate, Nº 2 und 4, vierhändig mit doppeltem Pedal. . . . . .
„ 54. **Muffat, G.**, Toccate und Quadrupelfuge. . . . . .
„ 55. **Beethoven, L. v.**, a) Lento aus Op. 135, für Violine und Orgel; **Schubert, F.**, b) Andante; c) Zwei Lieder; d) Allegretto.
„ 56. a) **Schumann, R.**, 3 Sätze für Violine und Harmonium; b) **Reubke, J.**, Vorspiel zu: „O Haupt voll Blut und Wunden"; c) **Volckmar, W.**, Choralfuge über: „Wie schön leucht' uns der Morgenstern". . . . . .
„ 57. **Löffler, H.**, Fantasia, Adagio und Finale. . . . . .
„ 58. **Stehle, E.**, a) Trauer und Trost; b) 7 kleine Praeludien; c) Characterstück: „Beim todten Liebling"; d) Festfantasie; e) Freispiel. . . . . .
„ 59. **Liszt, F.**, „Nächtlicher Zug", arrang. von E. Stehle. . . . . .
„ 60. **Liszt, F.**, Prophetenfantasie für Orgel. . . . . .

2b fakszimile

sa és 11 önálló füzet is megtalálható. A három első kiadású kötet (Ms. mus. L.15/I–III) ráadásul számos kéziratos Liszt-bejegyzést tartalmaz, nemcsak a zeneszerző saját műveiben és átirataiban, hanem egyéb darabokban is. Meglepő módon ezeket a példányokat figyelmen kívül hagyták Liszt orgonaműveinek 20. századi összkiadásaiban, még a legmodernebb kritikai apparátussal ellátott Universal-összkiadásban is.[1] A Repertóriumnak azonban nemcsak ezek a Liszt által annotált példányai érdemelnek több figyelmet: maga a sorozat olyan eredeti műveket és átiratokat tartalmaz a 19. századból, amelyeknek reprint kiadása a mai orgonisták és harmóniumjátékosok repertoárját is értékes, legtöbbször könnyen játszható anyagokkal bővíthetné.

Vessünk először egy rövid pillantást a Repertórium főszerkesztőjére. Alexander Wilhelm Gottschalgot (1827–1908) ma elsősorban mint „Liszt Ferenc legendás kántorát" emlegetik,[2] neve szinte kizárólag Liszttel kapcsolatban merül fel. A maga korában azonban az egész thüringiai zeneélet rendkívül tevékeny és hasznos munkása volt; sokoldalúságát leginkább a mi Ábrányi Kornélunkéhoz hasonlíthatnánk (még ha tehetsége bizonnyal szerényebb volt is, mint Ábrányié). Hosszú élete folyamán

1 Martin Haselböck (hrsg.): *Franz Liszt, Sämtliche Orgelwerke, Bd. I-X.* (UE 17883–17892), Suppl. (UE 31260) Wien: Universal, 1984–1998.

2 Lásd a közreadó Carl Alfred René előszavát Alexander Wilhelm Gottschalg: *Franz Liszt in Weimar und seine letzten Lebensjahre. Erinnerungen und Tagebuchnotizen* című kötetében (Berlin: Glaue,1910, VII.). Liszt így nyilatkozott Gottschalgról: „Wenn ich selbst einmal zur Legende geworden bin, wird Gottschalg mit mir fortleben." („Ha jómagam egykor legendává válok, Gottschalg is tovább él majd velem.")

mindvégig Weimarban vagy Weimar környékén működött mint orgonista, kántor, zenetanár, zeneművek átírója, közreadója, szerkesztő, zenekritikus és zenei író.[3] Liszthez való viszonyát jól dokumentálják cikkei a *Neue Zeitschrift für Musik* hasábjain,[4] valamint hátrahagyott emlékezéseinek és naplójegyzeteinek 1910-ben könyv alakban megjelentetett postumus kiadása.[5] Gottschalg már jóval azt megelőzően is lelkesedett Liszt zenéjéért, hogy személyesen megismerkedtek volna. 1856-ban került Liszt tanítványi–baráti körébe, ekkor létrejött kapcsolatuk életre szólónak bizonyult. Gottschalg még idős korában sem átallotta szerény hallgatóként látogatni Liszt óráit a weimari Hofgärtnereiben. Liszt segített egyengetni Gottschalg pályáját, pártfogása jót tett a szerényebb képességű muzsikus hírnevének. Kapcsolatuk azonban az ő számára sem volt haszontalan: azt jelentette, hogy állandóan volt mellette egy orgonista, akivel megbeszélhette a hangszerrel kapcsolatos technikai kérdéseit. S bár néhány kivételtől eltekintve nem állíthatjuk, hogy Liszt kifejezetten Gottschalg számára komponálta volna orgonadarabjait, bizonyos, hogy e makacsul állhatatos orgonista tanítvány–barátnak szerepe volt abban, hogy egyes kisebb orgonadarabok, átiratok egyáltalán megszülettek. Ami pedig a legfontosabb: Gottschalg személyében Liszt megbízható másolót és korrektort talált, kiadói ügyekben gyakorlati segítséget, propagandistát – és hűséges barátot. Nem véletlen, hogy Weimarból való távozása, a római korszak idején Gottschalg volt az egyetlen weimari személy, akivel Liszt folyamatosan fenntartotta a kapcsolatot; az sem véletlen, hogy több orgonaművét nyomtatásban neki ajánlotta.[6] Utolsó életszakaszában, a „vie trifurquée", a „háromfelé szabdalt élet" idején pedig gyakran kérte kölcsön saját műveinek kiadásait Gottschalg gazdag kottatárából – esetleg éppen azokat a példányokat, amelyeket annak idején maga ajándékozott barátjának és segítőtársának. Ezért különösen érdemes figyelmet szentelni azoknak a Liszt-kottáknak, melyeknek egykori tulajdono-

3 Életének eddigi legrészletesebb leírását Michael Hinzenstern adta *(Amtsblatt der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Thüringen*, 37. Jg., Jena 10. Juni 1984, 108–112.) – 1842–47: a weimari Lehrerseminar (Tanárképző) hallgatója, Johann Gottlob Töpfer orgonistanövendéke. Rövid weimari tanítóskodás után 23 évig Tiefurtban kántortanító, 1859-től emellett még a weimari Präparandenschule (Tanítóképző iskola) elmélet- és orgonatanári tisztét is ellátja. 1865-től közel negyven éven át az *Urania* egyházzenei lap szerkesztője. 1870-től Töpfer utóda a weimari Lehrerseminarban; 1881-től Weimarban a Großherzogliche Musikschule (Nagyhercegi Zeneiskola) titkára, könyvtárosa és zenetörténet-tanára. Elnyerte a megtisztelő „udvari orgonista" címet is. Nemcsak mint zenei publicista, de mint hangszerszakértő (főként orgonák és harmóniumok specialistája) is közismert volt.

4 A legfontosabbak: *Dr. Franz Liszt als Orgelkomponist und Orgelspieler* (1899), *Dr. Franz Liszt und seine Beziehungen zu Tieffurth* (1903).

5 Lásd a 2. jegyzetet. A kötet Liszt 50 Gottschalghoz írott levelét is tartalmazza, melyeknek eredetijei a weimari Goethe–Schiller Archívumban (a továbbiakban: GSA) találhatók. A közölt leveleken kívül Lisztnek van még 34 további, kiadatlan levele is Gottschalghoz az említett gyűjteményben.

6 E művek: *Ave Maria von Arcadelt* (R. 401, S. 659, LW E14), *Evocation a la Chapelle Sixtine* (R. 400, S. 658, LW E15), *Variationen über „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen"* (R. 382, S. 673, LW E17), *Gebet/Preghiera* (R. 386, S. 265, LW E32). – A műjegyzékszámok jelzései: R. = Peter Raabe műjegyzéke, in: Peter Raabe: *Liszts Schaffen*. Stuttgart–Berlin: Cotta, 1931; 2. kiad. Felix Raabe pótlásaival: Tutzing: Schneider, 1968. – S. = Humphrey Searle műjegyzéke, in: *The New Grove*, Vol. 11, London–Washington–Hong Kong: Macmillan, 1980. – LW = Rena Charnin Mueller és Eckhardt Mária műjegyzéke, in: *The New Grove Second Edition*. Vol. 15. Oxford–Brighton–Suffolk–Taunton MA: Macmillan, 2001.

sa Gottschalg volt: nem ritkán Liszt keze nyomára bukkanunk bennük, vagy olyan Gottschalg-bejegyzésekre, melyeknek nyilvánvalóan Liszt volt a valódi forrása.[7]

Julius Ferdinand Georg Schuberth, a J. Schuberth & Co. zenei kiadócég alapítója (1804–1875) 1826-ban Hamburgban kezdte meg működését. Cégét 1832-ben Lipcsében, 1850-ben New Yorkban filiáléval is kibővítette. 1854-ben átadta a hamburgi vállalatot testvérének, Friedrichnek, s a továbbiakban teljesen a Lipcsében illetve New Yorkban működő zeneműkiadónak szentelte magát.[8] Schuberth már az 1840-es években is publikált Liszt-műveket,[9] személyes barátságuk azonban csak az 1850-es években, Liszt weimari karmestersége idején mélyült el, ekkor lett Julius Schuberth Liszt számára „Werther Herr""-ből „Geehrter Freund", akit jelentősebb weimari események alkalmával otthonában, az Altenburgban is szívesen látott.[10] Liszt és Schuberth levelezésének nagy része még ma is kiadatlan.[11] Igen tanulságos és tartalmas levelekről van szó, hiszen Schuberth teljes szívvel Liszt és a „Neudeutsche Schule" (Újnémet Iskola) szolgálatába szegődött. Szerepet vállalt az „Allgemeiner Deutscher Musikverein" (Általános Német Zeneegylet) vezetőségében; szívesen publikálta a legújabb irányzatokhoz tartozó, más kiadók által gyakran mellőzött szerzők műveit. Leginkább persze Liszt kompozícióit favorizálta, és nem csupán a zongoraműveket; ő adta ki a *Faust szimfónia*, a *Két epizód Lenau Faustjából* zenekari verziója, a *Koronázási mise* és a *Christus* partitúráit is, de nem riadt vissza például a Goethe-szövegekre írt kórusok, a *Helges Treue* melodráma, a *Gaudeamus igitur* humoreszk vagy a *Strassburgi harangok* kantáta kiadásától sem.[12] Az idők során Schu-

7 Az egykor Gottschalg tulajdonában volt kották legnagyobb része ma Weimarban, a Herzogin Anna Amalia Bibliothek Liszt-nyomtatványgyűjteményében, vagy – ha kéziratos másolatról vagy különösen sok kéziratos bejegyzést tartalmazó nyomtatványról van szó – a GSA Liszt-kézirat-gyűjteményében található. Elvétve azonban még Budapestre is került belőlük, részben a Zeneakadémiára (Liszt Múzeum, Ms. mus. L.56), részben az Országos Széchényi Könyvtárba (Zeneműtár, Mus. pr. 10.830).

8 Az életrajzi adatok forrása: William Barclay Squire és James Deaville: „Schuberth, Julius (Ferdinand Georg)" in: *The New Grove Second Edition*. Vol. 22.

9 Például az Auber *La Fiancée*-jára írt koncertfantáziát (R.116, S. 385, LW A12a), Beethoven *Szeptettjé*nek, valamint Gellert-dalainak zongoraátiratát (R. 127, S. 465, LW A69, illetve R. 122, S. 467, LW A70), a *God save the Queen*t (R. 98, S. 235, LW A76) vagy a *Petite valse favorite*-ot (R. 35, S. 212, LW A84a).

10 Meghívta például az 1857. szeptemberi Goethe-ünnepségekre is, ahol Schuberth jelen lehetett a *Faust szimfónia* és az *Ideálok* ősbemutatóján. A meghívólevelet lásd Hans Rudolf Jung: *Franz Liszt in seinen Briefen*. Berlin: Henschel Verlag,1987, Nr. 73, 153–154.

11 A GSA 39 levelet őriz, melyeket Liszt a cégtulajdonos Julius Schuberthnek írt (59/75, 1); ezekből Hans Rudolf Jung említett levélkötete négyet tartalmaz (Nr. 73, 82, 89, 126), s a jegyzetanyagban két hosszabb idézetet egy ötödikből is (375. és 377.). – La Mara magántulajdonból közöl további kettőt (*Franz Liszts Briefe Bd. VIII*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905, Nr. 126, 279). – Elszórtan található még másutt is néhány levél és szerződés, így például Budapesten is (lásd Eckhardt Mária: „Liszt, Gottschalg és Hetz. Dokumentumgyűjtemény az MTA Zenetudományi Intézet könyvtárában." In: *Zenetudományi dolgozatok* 1988, 286–287.) Ugyancsak a GSA-ban található még 9 levél és egy megbízásokat tartalmazó lap Julius Schuberth juniorhoz, valószínűleg az előző Julius unokaöccséhez, aki szintén a cégnél működött (59/75, 2). Ezek közül egy sem jelent meg nyomtatásban.

12 Schuberth önálló katalógust is jelentetett meg az általa kiadott Liszt-művekről: *Edition Schuberth. Franz Liszt* címmel (Leipzig: é. n.), egy példánya: Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, L. 464, Koll. 2. – A 145 számozott tételt tartalmazó katalógus nemcsak a kiadványok nagy számával, hanem sokféleségével is kitűnik.

berth buzgalma, sőt mohósága Liszttel kapcsolatban egyre nőtt; mindinkább magának akarta biztosítani a zeneszerző műveinek publikálását. Ez a tény főleg Schuberth és Gottschalg kiadatlan levelezéséből derül ki,[13] Gottschalg ugyanis gyakran vállalt közvetítő szerepet Liszt és kiadója között. Schubert meg szerette volna szerezni Liszt összegyűjtött írásainak *(Gesammelte Schriften)* kiadói jogát is – eredménytelenül. Sikerrel járt viszont a *Technische Studien* megvásárlásával, amelyért Liszt kivételesen igen magas összeget (5000 tallért) kért. Ez a 3 kötetes mű lett végül Liszt és a Schuberth cég kiváló kapcsolatának megrontója. A *Technische Studien* kéziratát Liszt tanítványával, az excentrikus Olga Janinával küldte el New Yorkba, s 1871. június 18-i levelében[14] arra kérte a kiadót, hogy a tiszteletdíj egy része fölötti rendelkezést engedje át növendékének, aki az Újvilágban próbálkozik a művészi érvényesüléssel. Schuberth egy jó évvel később panaszkodott Gottschalgnak, hogy képtelen megkapni a kéziratot, mivel Janina újabb és újabb követelésekkel áll elő: azt kívánja, hogy Schuberth szerezzen neki szerződést New Yorkban, amire a kiadó csak akkor lett volna hajlandó, ha előbb kézhez kapja Liszt kéziratát.[15] Az első két kötetet meg is kapta, de a harmadikat nem. Julius Schuberth dühöngött az ügy miatt, de saját jól felfogott érdekében, a Liszttel való kapcsolat megőrzéséért mindent lenyelt. Nem így az utódok, akik Julius Schuberth 1875. június 5-én bekövetkezett halála után gorombán követelték Liszttől a kéziratot, sőt perrel fenyegetőztek, s ezzel úgy magukra haragították a mestert, hogy a Repertórium további köteteinek publikálása késedelmet szenvedett, sőt félbeszakadt.[16] A *Technische Studien* harmadik kötetét a kiadó később sem kapta meg, így a cég csak Liszt halála után, 1886 végén, csonkán tudta kiadni a sorozatot.[17] A Repertórium IV. és V. kötetének kiadása pedig, úgy tűnik, végleg lekerült a napirendről.

Ez tehát a történet vége, most azonban térjünk vissza az elejére. Kinek az ötlete volt a Repertórium, Gottschalgé, Liszté vagy Schuberthé? Egyértelmű választ ugyan nem adhatunk, de vannak bizonyos támpontok, melyek alapján lehetséges következtetnünk.

Schuberth gyakran biztatta Lisztet mások műveinek közreadására.[18] Az 1860-as évek elején Schuberth és Liszt komolyan megvitatták egy olyan sorozat tervét, amely az újnémet iskola zongoramuzsikájából adott volna válogatást Liszt szerkesztésében, *„Am Clavier – Monaths-Hefte der Neudeutschen Schule unter Redaction von F. Liszt"* címmel. Fontolóra vették egy hasonló vokális sorozat tervét is *(„Lieder Cyclus der neudeutschen Schule")*. 1860. február 10-én kelt levelében Liszt megjelölte felté-

13 Kilenc levél a GSA gyűjteményében, 59/108, 8.

14 GSA 59/75, 1 Nr. 18.

15 GSA 59/108, 8 Nr. 4. Keltezése: 1872. aug. 17.

16 Gottschalg: *Franz Liszt in Weimar*, 39. levél, 116. Keltezése: 1875. december 1.

17 A *Technische Studien* (R. 7, S. 146, LW A242) teljes sorozata, az azóta előkerült 3. kötettel együtt csak 1983-ban jelent meg a budapesti Editio Musica kiadásában.

18 Így például Schuberth jelentette meg Field noktürnjeinek revideált kiadását Liszt előszavával. Azt is szerette volna, hogy Liszt írjon előszót Julius Reubke orgonaszonátájának 1870-es kiadásához, ez azonban nem valósult meg. (Schuberth levele Gottschalghoz, 1870. szept. 13, GSA 59/108, 8, Nr. 7.)

teleit, amelyeknek teljesítése esetén vállalkozott volna a sorozatszerkesztői feladatra: abszolút vétójogot kívánt gyakorolni, ha egy művet nem akart felvenni a sorozatba, ugyanakkor bizonyos általa megjelölt szerzők közreműködését elengedhetetlennek tartotta.[19] Bár e két „újnémet" sorozat végül nem valósult meg (Jung szerint feltehetőleg a „Neudeutsche Schule" iránti egyre hevesebb sajtótámadások miatt, amelyek kétségessé tették az üzleti sikert),[20] tervezésük önmagában véve is bizonyítja, hogy Liszt és Schuberth készek voltak együttműködni vegyes szerzőjű sorozatok kiadásában.

Az említett levelezés ismeretében is úgy gondolom, hogy a *Repertórium* gondolata inkább Gottschalg agyában született meg, mégpedig valószínűleg akkor, amikor Liszt és Schuberth a zongora- illetve vokális sorozatról tárgyaltak. Schuberth maga utalt erre 1860 elején Gottschalghoz intézett levelében: „Az Orgonaalbum ügyében egészen lassan akarunk haladni. Folytassa csak bátran a gyűjtést az Albumhoz, akár egy méhkirály!"[21]

Gottschalgnak más célja lehetett az orgonaalbummal, mint Lisztnek és Schuberthnek a másik két sorozattal: neki nem az volt a szándéka, hogy az Újnémet Iskola részére fórumot biztosítson. Csupán egy praktikus, nem liturgikus célú gyűjteményt szeretett volna kora orgonistáinak kezébe adni szép, könnyen játszható és legnagyobbrészt népszerű darabokkal. Ilyesfajta orgonagyűjtemény ritkaságnak számított akkoriban; a közkézen forgó gyűjteményes kötetek repertoárja nagyrészt korálelőjátékokból és korálfeldolgozásokból állt.

Az első, 1869-ben kinyomtatott kötetben egyetlen eredeti orgonamű sem szerepel. Valamennyi darab átdolgozás – vagy vokális művekből (kantátákból, oratóriumokból, dalokból, kórusművekből), vagy más hangszerekre (zongorára, hegedűre), sőt zenekarra írt darabokból. Az átdolgozó személye legtöbbször maga Gottschalg. A 12 füzet 33 hosszabb-rövidebb darabjában 22-szer az ő neve van megjelölve, 5-ször Liszté és 2-szer Karl Müller-Hartungé; valószínű, hogy azt a 4 kis tételt, amelyeknél semmiféle átdolgozó neve nem szerepel, szintén Gottschalg alkalmazta orgonára. Az átdolgozott darabok szerzői a legnagyobb, legismertebb mesterek közül kerülnek ki (Lasso, Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Chopin, Hummel, Spohr). A kiadás idején még élő zeneszerzőket mindössze Liszt és Raff művei képviselik.

---

19 „Die Hauptbedingung meiner Redaction bleibt wie bei dem »Pianoforte« von Hallberger mein absolutes Veto über die nicht aufzunehmenden Beiträge. Als unerläßliche Mitarbeiter bezeichne ich vorläufig: Bülow, Bronsart, L. Köhler, Weitzmann (verlangen Sie von Ihm ein paar seiner vortrefflichen Räthsel Canons), Rubinstein, Kullak, etc." GSA 59/75, 1, Nr. 9.

20 Hans Rudolf Jung: „Einige Lebens- und Schaffensprobleme Franz Liszts in den Jahren 1859 bis 1861 – dargestellt unter Verwendung unveröffentlichter Briefe des Komponisten." In: Serge Gut (kiad.:) *Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule. Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposions Eisenstadt 1983.* München–Salzburg: Katzbichler, 1986, 61–62.

21 „Mit dem Album f. d. Orgel wollen wir ganz langsam vorangehen. Sammeln Sie tapfer & tragen Sie z. Album wie ein Bienenkönig!" Keltezetlen levél, 1859 őszén vagy 1860 elején, GSA 59/108, 8 Nr. 1.

Az I. kötet esetében sajnos eddig nincs túl sok konkrét adatunk arra nézve, hogy Liszt mi módon működött közre a válogatás és a revízió munkájában. Annyi bizonyos, hogy a kötetben szereplő szerzők egyike ellen sem volt oka vétót emelni: valamennyien az általa nagyra becsült mesterek közé tartoztak. S mivel az 1861 vége óta Rómában élő Liszt 1867 nyarán Weimarban járt (a Wartburg 800 éves jubileumán előadták a *Szent Erzsébet legendáját*, s ezzel kapcsolatban a mester hosszabb időt töltött Németországban), módja volt személyesen is megbeszélni Gottschalggal a kötet tartalmát. Talán át is tudták együtt nézni a „méhkirály" addigra összegyűjtögetett anyagát,[22] és azt is megtárgyalták, hogy Liszt készen álló orgonadarabjaiból illetve orgonaátirataiból mi és mikor kerüljön be a Repertóriumba. Hogy Liszt saját orgonaműveinek sorsáról látogatása során tárgyalni akart Gottschalggal, arra nézve már van bizonyítékunk egy 1867. január 27-én Rómában kelt levélből: „Orgonára írt dolgaim kiadását személyesen beszéljük meg; szeretnék még egy pár Bach-átiratot csatolni, a »több mint komoly« variációkat pedig, amelyekre a »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« kantáta kromatikus motívuma csábított, egyelőre nem akarom megjelentetni."[23]

Gottschalg olyan művekkel indította a Repertóriumot, amelyek megadták a vállalkozás súlyát, és egyszersmind biztos sikert ígértek: Bach-művek Liszt-átirataival, amelyek itt jelentek meg először. Az I. kötet 1. füzetében szereplő mindkét Bach-átirat már rég készen állt. Az *Einleitung und Fuge a. d. Motette* [recte: Kantate] *»Ich hatte viel Bekümmernis«* első változata már 1860 végén megszületett; Liszt eredetileg az *Arnstädter Bach Orgel Album*ba szánta.[24] Mivel azonban ez a tervezett album sohasem jelent meg, Gottschalg felvette a „hálás darabot" a Repertórium nyitó füzetébe. A másik átirat, az *Andante »Aus tiefer Noth schrei ich zu dir«*, melynek komponálása talán egészen 1856-ig nyúlik vissza, de 1860-ra ez is biztosan készen állt, ugyancsak a Repertóriumban jelent meg először.[25]

Az 5. füzetben található Chopin-művek közül Liszt írta át az Op. 28, No. 4. e-moll és a No. 9. E-dúr prelűdöket. Ezek az átiratok 1862/63 körül, Rómában születtek, és itt jelentek meg először.[26]

---

22 Egyes művek, például a Mendelssohn-kórusmű felvételére maga Julius Schuberth adta az ötletet, lásd GSA 59/108, 8, Nr. 1.

23 „Über die Herausgabe meiner Orgelsachen besprechen wir uns mündlich; ich möchte gerne noch ein paar Bach-transcriptionen beifügen, und die Variationen »plus que sérieuses«, wozu mich das chromatische Motiv der Cantate »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« verleitet hat, einstweilen unveröffentlicht lassen." (Gottschalg: *Franz Liszt in Weimar*, 73.)

24 Lásd Gottschalgnak írt, 1860. okt. 28-i és 1862. nov. 15-i leveleit; Gottschalg: *Franz Liszt in Weimar*, 34. és 64.

25 Téves Raabe azon adata, mely szerint az *„Aus tiefer Noth"* (R. 402/1, S. 660/1, LW E5) és az *„Ich hatte viel Bekümmernis"* (R. 402/2, S. 660/2, LW E9) a Julius Klinkhardt által 1862-ben publikált *Schneider Jubel Album*ban jelent volna meg először. Az említett, Friedrich Wilhelm Schütze által szerkesztett *Jubel-Album für die Orgel. Dem Herrn Dr. Johann Schneider zu seinem 50jährigen Amtsjubiläum...* című album Liszttől az *Andante religioso* orgonaelőjátékot közli, amely a *Ce qu'on entend sur la montagne (Bergsymphonie)* témáján alapszik.

26 R. 404, S. 662, LW E16. A keletkezés dátuma Lina Ramann adata (Lina Ramann: *Franz Liszt als Künstler und Mensch*. 2. Bd. II. Abt., 356.)

A kötet 7. és 8. füzetében szereplő Liszt-művek a kinyomtatott feliratok szerint Gottschalg átiratai Liszt szimfonikus alkotásai nyomán. Eredetileg ezek sem a Repertórium számára íródtak. A 7. füzetben szereplő *Einleitung, Fuge und Magnificat aus der Symphonie zu Dante's Divina Commedia* már 1860 elejére elkészült, sőt Liszt maga revideálta, és új befejezéssel is ellátta.[27] Később azt javasolta, hogy Gottschalg, akinek neve nem szerepelt a Schneider-Album tervezett közreműködői között, ezzel az átdolgozással járuljon hozzá a reprezentatív gyűjteményhez.[28] Erre azonban nem került sor. Az átirat, melyet nyomtatott felirata ellenére nyilvánvalóan Gottschalg és Liszt közös munkájának kell tekintenünk,[29] végül először a Repertóriumban jelent meg.

Az 1. szimfonikus költemény, a *Ce qu'on entend sur la montagne (Bergsymphonie)* részletének orgonaátirata azonban, mint már korábban utaltunk rá (lásd a 25. jegyzetet), bekerült a Schneider-Albumba, mégpedig kizárólag Liszt neve alatt, *Andante religioso* címmel. A kis darab azonban olyan súlyos hibákkal jelent meg, hogy Liszt maga kérte Gottschalgot jóvátételre, hiszen eredetileg is azzal a feltétellel adta hozzájárulását a közléshez, hogy Gottschalg alaposan nézze át a korrektúrákat.[30] Sajnos, erre a kiadó nem nyújtott módot. A helyesbítésre tehát a Repertóriumban került sor. A javításokat Liszt a Schneider-Album egy példányába maga jegyezte be; ez a példány budapesti hagyatékában fennmaradt (Ms. mus. L. 73). Meglepő, hogy a Schneider-Albummal ellentétben a Repertórium ezt az átiratot is Gottschalg sajátjaként jegyzi.[31]

Az *Adagio religioso* félresikerült első kiadása után érthető, miért hangsúlyozta Liszt a Dante-átirat esetleges publikálásával kapcsolatban, hogy mindenképpen látni

---

27 A kézirat: GSA 60/Y 9. Idézzük Rena Charnin Mueller elemzését az American Liszt Society 1993. évi washingtoni konferenciáján elhangzott, kiadatlan előadásának kéziratából: „Az alap-kottaszöveg Gottschalg pontos átirata Liszt szimfonikus anyaga nyomán, mely az *Andante*val kezdődik és a *Magnificat* előtt fejeződik be. Gottschalg azonban bizonyára megmutatta kísérletét Lisztnek, aki nem bírta megállni, hogy egy kissé ne dolgozzék tovább az anyagon. Több hevenyészett vázlatot jegyzett föl a kézirat végére, ahol Gottschalg gondosan leírt Előszava állt. Először egy »Anfangs Takte« jelzésű *Adagió*val egészítette ki az átiratot, majd még további anyagokat toldott hozzá a tételből, valamint egy 4 ütemes vázlatot a fúgához. Képzelhető, milyen nehezen olvashatóvá vált Gottschalg kézirata; végül új másolatot kellett készítenie [GSA 60/Y 8. – E. M.], mely a Liszt által javasolt *Adagió*val kezdődött. Az Előszót Gottschalg ezúttal a kézirat elejére jegyezte le, és a teljes kéziratot 1860 februárra datálta. E kézirat utolsó oldala azonban egy különálló fólió, amely Liszt Dante-fúgájának újabb változatát tartalmazza egy 16 ütemes betoldással és egy visszautalással a *Magnificat*hoz – Gottschalg kézírásában. Ez a többszörösen átdolgozott változat jelent meg nyomtatásban."

28 „Es ist mir aufgefallen daß Ihr Nahme nicht unter den Mitarbeitern des Jubel Album[s] – Johann Schneider's – genannt ist. Wenn noch Zeit und Platz dazu vorhanden, könnten Sie vielleicht Ihr Arrangement der Fuge aus der Dante Sinfonie (mit dem Schluß den ich für Sie dazu componirt) beisteuern." Gottschalg: *Franz Liszt in Weimar*. 61. A levél keltezése: Róma, 1862. márc. 11.

29 Ezért adtunk neki (Raabéval és Searle-lel ellentétben) önálló számot az új műjegyzékben (LW E8).

30 „Ich bitte Sie nur, geehrter Freund, die Correctur genau durchzusehen, und etwaige Auslassungen oder Fehler im Manuscript sorgfältig zu berücksichtigen." Gottschalg: *Franz Liszt in Weimar*. 60. – keltezése: Róma, 1862. márc. 11. A hibás megjelenésről és jóvátételről: „Auch in dem Orgel-Vorspiel des Schneider Album sind ein paar große Fehler stehen geblieben. Wo möglich machen Sie sie wieder gut!" Uott, 68. – Keltezése: Róma, 1863. máj. 26.

31 Új műjegyzékünkben az átirat LW E12 számon van nyilvántartva, mint Gottschalg és Liszt közös átirata.

akarja az utolsó korrektúrákat.[32] A Repertórium I. kötetének nyomdai korrektúralevonata eddig nem került elő; Liszt és Gottschalg levelezésében sincs nyoma annak, hogy Liszt látta-e és mikor a levonatokat. (A budapesti példány javításai a megjelenés után keletkeztek; ennek magyarázatára később térek vissza.) Az előzmények után elképzelhetetlennek tartom, hogy Gottschalg megengedte volna magának Liszt mellőzését a kötet kiadás előtti utolsó revíziójakor. Talán 1869 elején, amikor Liszt két hónapig Weimarban tartózkodott, végezte el egyéb munkái között a Repertórium utolsó korrektúráinak átnézését is. A kötet csak az év második felében jelent meg. A Rómába visszatért Liszt 1869. június 15-én kérte Gottschalgot, hogy Kahnt útján küldje majd meg neki a Repertóriumot, s hogy esetleg külön füzetben, együtt is jelenjék meg a Dante-fúga és a Bergsymphonie-részlet.[33] Mint tudjuk, a „Separat-Heft"-ek megjelentek, de pontosan a kötet beosztása szerint – tehát a két Liszt-mű nem került egy füzetbe.

Egy évvel az I. kötet megjelenése után, 1870 nyarán Julius Schuberth kézhez kapta Gottschalgtól a II. kötet kéziratát, de átnézés után mindjárt vissza is küldte neki abból a célból, hogy Liszt is jóváhagyhassa a válogatást. „Liszt igen érzékeny ebben a tekintetben" – írja Schuberth, aki egyébként nagyon meg van elégedve Gottschalg válogatásával, de felhívja barátja figyelmét, hogy Lisztnek vannak kiadatlan orgonadarabjai, amelyeket szintén föl lehetne venni: ha Gottschalg megfelelő nyomatékkal kéri, Liszt bizonyára megküldi őket.[34] Schuberth rövid egymásutánban négy levelet is küld Gottschalgnak: igen felkavarták a politikai események (a pápai állam szorongatott helyzete az önállósuló olasz állam ellenében); reméli, hogy Liszt – aki éppen Magyarországon tartózkodik – nem térhet vissza Rómába, talán újra Weimarban telepszik le, s akkor ő (mármint Schuberth) szintén odamegy, hogy megvalósítsa nagy terveit... Mind a négy 1870. szeptemberi levélben szó esik a Repertórium II. kötetéről, de úgy, mint aminek a kiadása egyelőre nem sürgős. „Hiszen van még időnk. Tavasz előtt az orgonarepertórium nem kerül terítékre."[35] Tudjuk, hogy az ügy még későbbre tolódott: Liszt még 1873 áprilisában is csak arról adott hírt ifjabb Julius Schuberthnek (aki a cégfőnök idősb Julius Schuberth amerikai tartózkodásai idején Lipcsében az ügyeket vezette), hogy

32 1865. dec. 3-i levél, Gottschalg: *Franz Liszt in Weimar,* 81.

33 „Das Orgel-Repertorium senden sie mir durch Kahnt. Vielleicht wäre es zweckmässig die Dante Fuge und das Andante der Berg Symphonie in einem Heft, separat herauszugeben?" Gottschalg: *Franz Liszt in Weimar.* 90.

34 Az ide vonatkozó részletek Schuberth Gottschalghoz intézett kiadatlan leveléből (Salzungen, 1870. szept. 9.): „Dein Orgel Repertorium 2te Section ist in meinen Händen. Mit dem Stich übereile ich mich nicht [...] Die Manuskripte schicke ich dir selbstverständlich franco wieder zurück – weil du sagst daß solche (ganz vernünftig) erst Liszt zu unterbreiten sind. In dieser Beziehung ist Liszt sehr delicat. [...] Deine Auswahl f. d. Repertorium ist übrigens gut, recht gut. [...] übrigens weiß ich daß Liszt noch Orgelsachen liegen hat, drücke drauf – der schickt schon." GSA 59/108, 8 Nr. 6.

35 „Wir haben ja noch Zeit. Vor Frühjahr wird das Orgel Rep. nicht in Angriff genommen." GSA 59/108, 8 Nr. 9. Keltezése: Lipcse, 1870. szept. 28.

36 „Die Correcturen der 5 letzten Nummern (20- bis 24) von Gottschalg's »Orgel Repertorium«". GSA 59/75, 2 Nr. 10. Keltezése: Bécs, 1873. ápr. 7.

most küldi vissza Gottschalg orgonarepertóriuma utolsó öt számának (a 20–24. füzetnek) a korrektúráját.[36]

A II. kötet nyomdai korrektúralevonata, amelybe Liszt bejegyezte javításait, szerencsére fennmaradt. Ez Hollandiába, a Hágai Városi Múzeum könyvtárába került a néhai nagy Liszt-ikonográfus, Robert Bory gyűjteményéből.[37] A *B-A-C-H prelúdium és fúga* kivételével a Repertórium II. kötetében szereplő valamennyi mű Liszt által átnézett példánya megvan ebben a levonatban. Érdekes, hogy az anyag közreadását eredetileg más sorrendben tervezték. A kötetet Liszt *B-A-C-H*-darabja nyitotta volna, ezt követte volna a másik három Liszt-füzet (a végleges számozás szerinti Nr. 21–23, *lásd a 2a fakszimilét a 8. oldalon),* majd a Palestrina-füzettől kezdve folyamatosan a többi (Nr. 13–20), tehát Ritter hegedűre és orgonára írt karakterdarabjai zárták volna a kötetet. Nem tudjuk, hogy kinek az ötlete volt a sorrend megváltoztatása. Liszt ugyanis csak annyit kért, hogy cseréljék meg az ő *Koronázási miséjéből* hegedűre és orgonára átírt két tétel, a *Benedictus* és az *Offertorium* sorrendjét: „A szentmisében az Offertorium a Benedictus előtt jön – tehát ebben a kiadásban ki kellene javítani a Schuberth cég által korábban elkövetett hibát, és a Benedictusnak az Offertorium után kellene megjelennie."[38] A Schuberth-cég korábban elkövetett hibájára való utalás a két misetétel 1871-ben kiadott zongora- illetve hegedű-zongora verziójára vonatkozik, amelyeknél a sorrend valóban nem felel meg a misében felhangzó tételekének. Liszt kívánságát teljesítették; a Repertóriumban végül helyes sorrendben jelent meg a két darab.

A II. kötet több újdonsággal szolgál. Megjelennek az eredeti orgonaművek is, számarányuk mintegy 40 százalékot tesz ki; ugyanakkor az átírók sorában Gottschalg, Liszt és Müller-Hartung mellett új nevek bukkannak fel: Robert Schaab és Rudolf Palme. A kötetbe bekerült néhány hegedűre és orgonára írt darab is. A kortárs szerzők: Eduard Stehle, Samuel de Lange jr., Johann Georg Herzog, Julius Voigtmann, Hermann Zopff, Alexander Ritter művei négy teljes füzet anyagát teszik ki (Nr. 17–20). Érdekes, hogy ezek között két programcímekkel ellátott ciklus is szerepel: Stehle *Fantasie über „O sanctissima"*-ja és Ritter *5 Charakterstücke*-je. Stehle[39] Lisztnek dedikálta öttételes darabját, melynek tételcímeiből a liszti szimfonikus költemények „per aspera ad astra" felépítés-típusa rajzolódik ki: *„I. Sturm im Lebensmeer – Zug der Gnade – II. Frommes Stilleben – III. Flehen und Erlösung – IV. Triumph und Seligkeit"* (I. Vihar az élet tengerén – A kegyelem árja – II. Jámbor csendélet – III. Könyörgés és megváltás – IV. Diadal és üdvözülés). A korrektúralevonaton Liszt kéri

37 Den Hague, Gemeentemuseum, 60g4. Az utólag félbőrbe kötött kötet gerincét a következő felirat díszíti: „GOTTSCHALG'S / ORGEL / REPERTORIUM / von Liszt / corregirt [sic!]". A címlapra Gottschalg maga jegyezte fel: „Die Correkturen sind von Dr. Franz Liszt."

38 „Das Offertorium kommt in der heiligen Messe, vor dem Benedictus – folglich, sollte in dieser Auflage der früher begangene Fehler von der Firma Schuberth, gebessert werden, und das Benedictus nach dem Offertorium erscheinen. F. Liszt." (Feljegyzés a korrektúralevonaton.)

39 Johann Gustav Eduard Stehle (1839–1915) egyházkarnagy, zeneszerző, a német cecilianizmus svájci elterjesztője. Zenéjében megkísérelte a templomi használati zenében érvényesíteni a kor modern stíluselemeit is.

Gottschalgot, köszönje meg nevében Stehlének, hogy ezt a figyelemreméltó és kitűnő darabot neki ajánlotta.[40] Igen elégedett Lange *Praeludium und Fuge zum Concertvortrag* című darabjával is,[41] nem talál viszont dicsérő szavakat egykori weimari hegedűse és barátja, Alexander Ritter Op. 3-mal jelzett, vallásos ihletésű karakterdarabjaira.[42]

A korrektúralevonatban Liszt igen alaposan átnézte a régi mesterek darabjait is, és a Palestrina–Frescobaldi–Froberger füzethez egy „magán-megjegyzést" fűzött Gottschalg részére, amelynek szellemessége magyarul alig adható vissza:

> NB. (für Gottschalg, privatim). Die Phantasie des trefflichen Frohberger, ist viel geregelter und zahmer als das Capriccio von Frescobaldi, über dasselbe Thema: ut, re, mi, fa etc. – Frescobaldi war gewiss ein „Zukunfts-Wütherich".
> (A kitűnő Frohberger Fantáziája sokkal szabályosabb és szelídebb, mint Frescobaldi Capriccziója ugyanarra a témára: dó, ré, mi, fá stb. – Frescobaldi bizonnyal „dühöngő jövőmegszállott" volt.)

A „Zukunfts-Wütherich" nyilvánvalóan a „Zukunfts-Musiker" önironikus utalása, és aligha kétséges, hogy Liszt rokonszenve nem a „kitűnő", „szabályos és szelíd" Frobergeré. Itt kell megjegyeznünk, hogy Frescobaldi műveiről és azoknak esetleges felhasználhatóságáról Liszt és Gottschalg már 1866-ban leveleztek; e levelezésből azt is megtudjuk, hogy Liszt már weimari korszakának elején foglalkozott Frescobaldi darabjaival.[43]

A Repertórium II. kötetében feltűnik még az is, hogy a közreadók egyre több praktikus segítséget kívánnak nyújtani az előadóknak. Már az I. kötetben is voltak jelzések a regisztrálásra, a különböző manuálok használatára, a hangszínekre vonatkozólag – nem is beszélve a bőséges dinamikai jelekről és ujjrendekről. A II. kötetben Stehle nagy programdarabjánál és Zopff kettősfúgájánál, melyet a glogaui Ernst Fischer adott közre, „magyarázó előszó" egészíti ki az igen bőséges regisztrálási javaslatot. Romantikus mű előadására alkalmas, sokoldalú hangszert tételeznek fel, de hangsúlyozzák, hogy javaslataikat nem szükséges ortodox módon követni, hanem a legmegfelelőbb hatás elérése érdekében az egyes orgonák adottságaihoz kell alkalmazkodni. – Korrektúrái során Liszt szinte sohasem tett konkrét regisztrálási vagy manuálhasználati javaslatot; inkább hibás hangokat, ritmusokat, ésszerűtlen szólamvezetést javított, valamint dinamikát, ujjrendeket pótolt. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ne lettek volna elképzelései az orgonaszerűséget illetően. Saját E-dúr *Con-*

40 „Lieber Gottschalg, Wiederholen Sie gelegentlich Herrn G. E. Stehle meinen aufrichtigen Dank für die Widmung dieses merkwürdigen und vortrefflichen Stückes."

41 „Ein ausgezeichnetes Stück; – wird leicht die ihm gebührende Anerkennung und Verbreitung finden."

42 Alexander Ritter (1833–1896) a második koncertmester posztját töltötte be 1854–1856 között Weimarban. Felesége Franziska Wagner, Richard Wagner unokahúga volt. Ritter később karmesterként és zenei publicistaként is Liszt és a Neudeutsche Schule szolgálatába állította képességeit; mint zeneszerző, szimfonikus költeményeivel Liszt és Richard Strauss között foglal helyet. Mindez nem akadályozta meg Lisztet, hogy a Repertórium II. kötetébe felvett karakterdarabjait rossznak ítélje (lásd „Schlecht!" megjegyzését a budapesti példányban, Ms. mus. L. 15/2).

43 Gottschalg: *Franz Liszt in Weimar*, 82.

*solation*jának (Nr. 5) Gottschalg készítette átiratában például a számos hangjavítás között az egyiket így kommentálja: „ez a basszus nehézkes és túlságosan zongoraszerű az orgonán: jobb volna így... vagy ..."[44]

Liszt ezenkívül igen nagy súlyt fektetett az első látásra világos, könnyen leolvasható kottaképre. Jellemző az a hosszú, szintén „für Gottschalg, privatim" bevezetéssel ellátott megjegyzése, amelyet a nagy tekintélyű Gottlob Töpfer által feldolgozott Bach-passacaglia (14. füzet) levonatába beírt:

> NB. A mi nagyra becsült Töpferünknek ebben a feldolgozásában a két kéz elosztása alig van figyelembe véve: – (sok helyen nem tudni, mit kell jobb kézzel s mit a ballal játszani). Még jó orgonisták is nehezen fognak eligazodni rajta; kívánatos volna egy praktikus kiadás, sokkal több ujjrenddel és {-jellel stb.[45]

A Passacagliát követő Fúga (Ricercata) számos javítása után szellemes megjegyzéssel zárja korrektori mérgelődését:

> Ezt a számot több helyen 3 sorban kellene lejegyezni: Manuale és egy sor Pedál, s amint már korábban megjegyeztem, sok ujjrenddel kellene közvetíteni. Úgy, ahogy itt van kinyomtatva, ez a fúga egy olyan Ricercata, amelyben az orgonajátékosok ujjai hiába keresgélnek. Ha nem sajnálok magamtól néhány szabad órát Weimarban, leírom Magának ezt a Ricercatát, pontosan, ahogy helyesen játszani kell.[46]

Úgy látszik, Liszt talált néhány szabad órát, mert a kötetben végül (az eredetileg valóban igen zavaros kottakép helyett) a Pedal belépésétől kezdve 3 sorra írva, lényegesen áttekinthetőbben nyomtatták ki a bonyolult zenei anyagot.

Láthattuk, hogy Liszt figyelme a korrigálásnál egyáltalán nem korlátozódott saját darabjaira. Természetesen az utóbbiakat különös gonddal tekintette át. Az *Orpheus* orgonaverziója mellett nem szerepel átíró neve, tehát Liszt ezt az átiratot, melynek alapját Schaab munkája képezte, teljesen magáénak tekintette. Gottschalg is közreműködött a javítások tisztázásában, s Liszt többszörös javításai után még itt, a korrektúralevonatban is maradt bőven tennivaló.[47] Az *Orpheus*-orgonadarab a Repertóriumban jelent meg először, csakúgy, mint az *Einleitung zur Legende der heiligen Elisabeth*, melynek átírójaként Karl Müller-Hartung szerepel. Munkájával Liszt igen elégedett volt, s ezt a korrektúrában meg is jegyezte („NB. a Kiadónak: – ez az átirat mestermunka, amiért ismételten őszinte baráti köszönetet mondok Müller Hartung-

---

44 „dieser Bass ist schwerfällig und zu Claviermässig auf der Orgel; besser so ... oder ..."

45 „NB. In dieser Bearbeitung unseres verehrten Töpfers, ist die Eintheilung der beiden Hände kaum berücksichtigt: – (an vielen Stellen weiss man nicht, was mit der rechten und was mit der linken zu spielen). Selbst gute Orgelspieler werden sich schwer ausfinden; und wäre eine praktische Ausgabe (mit viel mehr Fingersätze[n] und { etc. wünschenswerth."

46 „Diese Nummer wäre an mehreren Stellen auf 3 Zeilen, Manuale, und eine Zeile Pedal, zu schreiben und wie ich früher bemerkte, mit vielen Fingersätzen zu vermitteln. So wie sie hier gedruckt, ist diese Fuga eine Ricercata woran die Finger der Orgelspieler vergebens suchen werden. Wenn ich einmal ein paar freie Stunden in Weimar mir gönne, schreibe ich Ihnen diese Ricercata, deutlich, spielgerecht." [Ricercare = keresni.]

47 LW E11 (Raabe és Searle nem számozza önállóan). A kéziratos forrás: GSA 60/Y 11 (Schaab, Liszt javításaival) és 60/Y 10 (tisztázat).

nak".)[48] Elégedettsége azonban nem akadályozta meg abban, hogy az átiratba számos javítást jegyezzen bele, így valójában itt is közös átiratról beszélhetünk.[49]

Egyértelműen és kizárólagosan magától Liszttől származik a *Tu es Petrus* és a *Koronázási mise* orgonára átírt *Offertoriuma*, valamint az *Offertorium* és a *Benedictus* hegedű–orgona verziója. A *Tu es Petrus aus dem Oratorium Christus*[50] itt jelent meg először, bár zenei anyaga rokonságban áll a korábban kiadott *Der Papsthymnus*éval (Erfurt: Körner, 1865). A *Koronázási mise* hegedűre és orgonára átírt két tételét maga Schuberth már 1871 végén publikálta,[51] az *Offertorium* szóló orgonaátirata[52] azonban a Repertóriumban jelent meg először. Érthető, hogy a korrektúralevonatban e műveknél kevés a javítás.

A kötetzáró nagy eredeti mű, a *Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H* előtörténete oly bonyolult és hosszú, hogy külön tanulmányt érdemelne. Itt csak azt jegyezzük meg, hogy ez az egyetlen darab, amely – bár valamennyi korábbi füzet címlapján szerepelt mint 24. füzet – nem volt bekötve a kötetbe (a nyomdai kolligátumba) Liszt budapesti kottatárának példányában, hanem külön volt mellékelve, és címlapja is eltér a többi füzetétől *(lásd a 3. fakszimilét a szemközti oldalon)*. Raabe szerint a *B-A-C-H Praeludium és Fúga* 2. orgonaverzióját Liszt 1870-ben készítette el, és ekkor Schuberth mindjárt ki is adta – a Repertóriumban.[53] Mint láttuk, az utóbbi állítás lehetetlen, hiszen Liszt 1873 áprilisában még javában dolgozott a II. kötet korrektúráin. Valószínű azonban, hogy a *B-A-C-H*-darab magánál a kötetnél valamivel korábban, önállóan megjelent. Erre vall az eltérő címlap, a korrektúralevonat hiánya a hágai kéziratban, és a többi füzet sorban következő lemezszámaitól való eltérés (I. kötet, Heft 1–12: 4637–4648 = 1969; B-A-C-H: 5039; II. kötet, Heft 1–23: 5050–5060 = 1873 második fele).[54] Valószínű, hogy ez a különösen jelentős mű 1872/1873 fordulóján vagy 1873 első felében jelent meg.

A Repertórium III. kötete elé (a korábbi kötetektől eltérően) Gottschalg hosszú előszót („Vorbemerkung") írt, Weimar, 1875. június 1-i keltezéssel. Ez az előszó valójában a további két tervezett kötetre is vonatkozik; megírása idején ezek nyilván szintén kiadásra készen álltak, sőt a IV. kötet utolsó darabja, Stehle *Saul*ja külön füzetként már kiadásra is került: ez az egyetlen mű a IV. és V. kötet tartalomjegyzékében *(lásd a 2b fakszimilét a 9. oldalon)*, amely mellett ármegjelölés is áll.[55]

48 „NB. für den Verleger – Diese übertragung ist ein Meisterstück wofür ich Müller Hartung, nochmals freundschaftlichst danke F. Liszt."

49 Műjegyzékünkben saját számot kapott: LW E25.

50 R. [391], S. 664, LW E19b.

51 R. 411a, S. 678, LW F3. Az Adolf Hofmeister által kiadott *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen* 1871/12. száma (280.) jelzi a *Benedictus u. Offertorium aus der ung. Krönungsmesse f. Vl. mit Orgel od. Harm.* megjelenését.

52 R. 411b, S. 667, LW E23.

53 R. 381, S. 260, LW E3 (2. verzió).

54 Hofmeister csupán a II. sorozat No.13–18 különálló füzetes kiadását jelenti 1873 októberében, 320.

55 Egy példánya Liszt bejegyzéseivel meg is található Liszt budapesti kottatárában (LH 5591). Az 5549. lemezszámú kiadványon nincs feltüntetve, hogy a Repertóriumhoz tartozó füzet lenne, de formátuma megfelel a sorozatának. Ugyanolyan esetről van tehát szó, mint a *B-A-C-H*-darabnál.



3. fakszimile

A „Vorbemerkung"-ban Gottschalg megfogalmaz néhány fontos szempontot, amelyeknek mint tendenciáknak jelenlétét már a II. kötetnél megállapítottuk, itt azonban fölerősödnek, és egyre tudatosabbá válnak.

1. A kötetek összetételében nő az eredeti művek aránya; most már az átiratok vannak kisebbségben.

2. A válogatás súlypontja az orgonaművészet korábbi nagy korszakaira (főleg Bach elődeire és körére), illetve a kortárs szerzők műveire kerül. A közreadók szándéka az, hogy a kötetek alkalmasak legyenek „historische Orgelkonzerte" műsorok összeállítására is.

3. Még inkább törekednek a kottaképnek a gyakorlati megvalósítást segítő egyszerűsítésére, s ezzel kapcsolatban bevezetik Liszt sok éve javasolt, s azóta Bernhard Sulze által a gyakorlatban is eredménnyel kipróbált új, egyszerűbb „Pedal-Applicatur"-ját. Ennek lényege az, hogy betűjelzések helyett a szárazással jelölik, mely hangok játszandók jobb vagy bal lábbal (az előbbiek szárai fölfelé, utóbbiaké lefelé vannak húzva).

4. Sulze saját műveiben és átirataiban részletes hangszerhasználati utasításokat ad a weimari Stadtkirche orgonájának megfelelően. Gottschalg szerint ez csak iránymutató a más hangszereken való megszólaltatáshoz, valamint „figyelemre méltó

hozzájárulás a modern orgona-hangszereléshez" („ein beachtenswerther Beitrag zur modernen Orgelinstrumentierung") – a korabeli német orgonahangzás-ideál felidézéséhez, tehetnénk ma hozzá. A többi darabnál csak a regisztrálás alapvető irányvonalait („die Grundzüge der Registrierung") adják meg.

Úgy látszik, a Repertórium III. kötetében Lisztnek mint zeneszerzőnek nem sok része volt. Műve vagy átirata nem is szerepel a kötetben; neve, zenéje csak a kötetzáró nagy Sulze-darabban (*Concertvariationen über ein Thema aus Dr. Liszt's Christus)* bukkan föl. Bizonyos azonban, hogy a válogatásban erősen érvényesültek az ő szempontjai. Mindenekelőtt a 33. füzet, a *Weitzmanniana* beiktatásakor egyértelmű ez. Köztudott, hogy Liszt mennyire lelkesedett Carl Friedrich Weitzmann „zenei rejtvényei" („musikalische Räthsel"), kánonjai, osztinátói iránt;[56] érdekes – és erre Gottschalg is büszkeséggel utal a „Vorbemerkung"-ban – hogy ezek között még négykezes orgonadarab is akad. Talán nem tévedünk, ha a Palestrina- és Hassler-darabok megjelenése mögött is Liszt inspirációját véljük felfedezni (már a II. kötetben is). Liszt számára meghatározó fontosságú volt Palestrina zenéje,[57] de Hassler műveivel is foglalkozott, s mindkettejük kórusait vezényelte az 1870-es években a budapesti Liszt-Egylet illetve a Budai Egyházzenei Egyesület élén. Ugyanakkor Buxtehude műveinek megjelenése – amelynek fontosságára Gottschalg a „Vorbemerkung"-ban külön is utal – ez ideig nem volt kapcsolatba hozható Liszttel; nem találtam utalást rá, hogy e szerző különösebben érdekelte volna.

A tervezett IV. és V. kötetben már ismét több Liszt-mű és -átirat kapott volna helyet. A 47. füzet 1. darabja *Preludio* címmel minden bizonnyal a *Strassburgi harangok (Die Glocken des Strassburger Münsters)* első részének, az *„Excelsior!"*-nak orgonaátirata lett volna.[58] A *Tröstungen* cím (a 47. füzet 2. száma) egyértelműen a *Consolations*-ra utal. A zongoraciklus 6 darabjából négynek ismerjük orgonaátiratát (a 3–6. számúaknak),[59] melyek közül kettő egyedül Liszt átirata, kettő pedig Gottschalg és Liszt közös munkája. A Nr. 4 átirata már 1867-ben megjelent a Töpfer-Albumban (Weimar: Kühn), a Nr. 5 pedig a Repertórium II. kötetének 22. füzetébe került bele. A Nr. 6-ot Gottschalg 1884-ben egy másik gyűjteményében, a *Historisches Album für Gesang, Pianoforte, Harmonium, Pedalflügel oder Orgel*ben jelentette meg. – A tervezett 47. füzet további két száma a *Christus* oratórium két részlete. A *Gründung der Kirche* bizonyára a II. kötetben már megjelent *Tu es Petrus* egy másik verziója lett volna (ebből a zenei anyagból orgonára három különböző letét

56 Lásd a 19. jegyzetet is.

57 A témához lásd legújabban: Domokos Zsuzsanna: „A Cappella Sistina tradíciójának hatása Liszt egyházzenei műveire", *Magyar Zene* 2001/4, 355–373; uő: „A Cappella Sixtina előadói gyakorlatának hatása Liszt egyházzenei műveire." *Magyar egyházzene* VIII (2000/2001), 319–336. (A hasonló címek két eltérő tanulmányt takarnak.)

58 R. 393, S. 666, LW E26. A kézirat fennmaradt, de (Raabe állításával ellentétben) Liszt életében nem jelent meg. Hogy ki akarták adni, azt az is bizonyítja, hogy ez a verzió fel van sorolva a kantáta négykezes zongorakivonatának címlapján, igaz, hogy ármegjelölés nélkül.

59 LW E22.

maradt fenn, s ebből kettőt nyomtattak ki).[60] Az *Einzug in Jerusalem* orgonafeldolgozása viszont sohasem jelent meg, és eddig kézirata sem került elő.

Az V. kötetben a két *Lenau-Faust epizód*ból a kevésbé ismert első darab, az *Éjjeli menet (Der nächtliche Zug)* Stehle által elkészített orgonaátirata képviselte volna Liszt művészetét. Nem tudunk róla, hogy ez az átirat valaha is megjelent volna. S végül a teljes sorozat befejező füzete Liszt egyik legnagyobb szabású orgonadarabjának, az *Ad nos, ad salutarem undam*nak, azaz a Meyerbeer *A próféta* című operájából vett témára komponált fantáziának új kiadása lett volna *(Prophetenfantasie für Orgel* címmel). A „Vorbemerkung"-ban Gottschalg külön köszönetet mond a mű eredeti kiadójának, Breitkopf & Härtelnek, hogy engedélyezték „Dr. Franz Liszt hatalmas fantáziája új feldolgozásának" felvételét a Repertóriumba.[61] Hogy az új feldolgozást maga a szerző készítette volna-e el, nem tudjuk: kézirata nem maradt fenn, a Liszt-levelezésben pedig nem találtunk rá utalást. Így az sem lehetetlen, hogy arról a rövidített, „zum Concertgebrauch eingerichtet", regisztrálási javaslatokkal ellátott feldolgozásról van szó, amelyet A. Eckart készített, s amely jóval később, 1885-ben Breitkopf & Härtelnél jelent meg.

A tervezett IV–V. kötet egyéb anyagával kapcsolatban érdemes még hozzáfűzni, hogy mind az eredeti művek, mind az átiratok szerzői között sok újabb, korábban nem szerepelt szerző bukkan föl (a régiek közül például Sweelinck, Bruhns, Muffat, – Liszt kortársai közül pedig Berlioz és Wagner). Érdekes, hogy csak ezekben a kötetekben kerültek volna sorra Schumann, Reubke és Volckmar művei, melyekről pedig Gottschalg már jóval korábban levelezett Schuberth-tal.[62]

Csak sajnálhatjuk, hogy a Repertórium IV. és V. kötete már nem jelenhetett meg, s így csonkán maradt ez a különleges kordokumentum, az orgonagyűjtemények között valóban egyedülálló sorozat.

Végezetül röviden szólnunk kell a Repertórium első kiadásának a budapesti Liszt-hagyatéki kottatárban található három kötetéről.

Mint említettem, e kötetekben Liszt számos fekete, piros és kék ceruzával írt bejegyzése található. Azt gondolhatnánk, hogy ezek talán a 2. kiadás előkészítését szolgálták volna – legalábbis az I. és II. kötet esetében (a III. kötetből – amelyben egyébként a Liszt-bejegyzések száma elenyészően csekély – nem ismerünk második kiadást.) Ez a feltételezés azonban nem felel meg a valóságnak.

Az I. és II. kötet új kiadása nem csupán annyiban tér el az első kiadástól, hogy elmarad az egyes füzetek önálló címlapja, és a mindig újra kezdődő lapszámozás helyett egy-egy kötetnek végigfutó lapszámozása van. Kijavítottak több hang- és rit-

60 Lásd LW E19. A harmadik, egyszerűsített változat, melynek kézirata a párizsi Bibliothèque Nationale tulajdona, kiadatlan. Nem biztos azonban, hogy ennek kiadását tervezték.

61 „...die neue Bearbeitung von Dr. Franz Liszt's gewaltiger Fantasie [...] in unser Repertorium aufzunehmen."

62 1860-ban Schuberth valójában Schumann-átiratokkal akarta indítani együttműködését Gottschalggal, lásd GSA 59/108, 8, Nr. 1–2.

mushibát is, itt-ott kissé módosították a letétet, kiegészítették az ujjrendeket és előadási utasításokat. Mindez azonban nem érte el azt a mértéket, hogy bármelyik darabot is újra kellett volna metszeni.

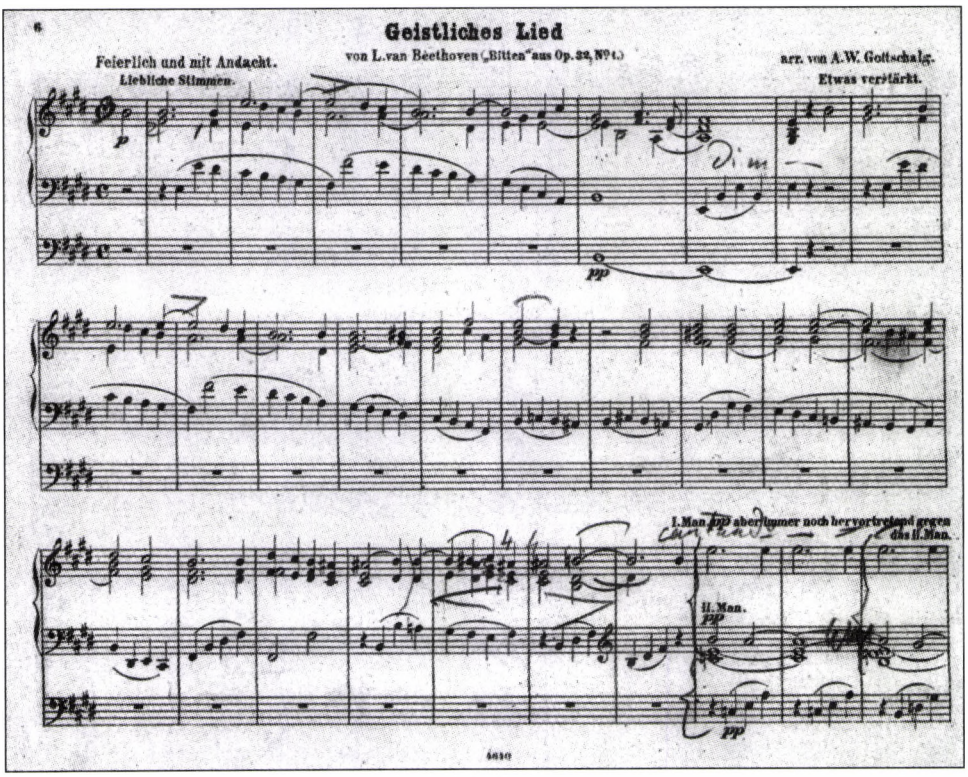
Ha egybevetjük a Liszt hagyatékában fennmaradt 1. és 2. kiadást, az I. kötetben találunk több olyan sajtóhiba-javítást, amelyeket Liszt beírt saját kötetébe, és a 2. kiadásban a hibát kijavították. Ennek ellenére szinte bizonyos, hogy a budapesti annotált példányok nem voltak a kiadónál, mert gyakori, hogy egy-egy végrehajtott javítás mellett több végrehajtatlan maradt. A II. kötet bejegyzéseit pedig egyetlenegyszer sem látjuk viszont kijavítva a 2. kiadásban!

Így azt kell feltételeznünk, hogy a 2. kiadáshoz szükséges javítások egy másik példányba lehettek bevezetve; valójában azonban azt sem tudjuk, hogy maga Liszt egyáltalán részt vett-e a 2. kiadás előtti revízióban. A budapesti köteteket inkább a tanár Liszt munkájával véljük összefüggésbe hozhatni.

Az 1875 őszén megnyílt Zeneakadémián csak az 1882/1883-as tanévben indult meg az orgona tanszak, miután az 1879-ben elkészült Sugár-úti épület hangversenytermében 1883. február 16-án felavatták az aradi Dangl Antal és Fia által épített 2 manuálos, 54 billentyűs, 22 regiszteres orgonát. 1883 március 2-án Liszt így írt Gottschalgnak: „Az Ön kitűnő »Orgona Repertóriuma« most tud itt érvényesülni, mióta a Magyar Királyi Zeneakadémia nagytermében felállítottak egy jó orgonát."[63] Liszt bizonyára saját példányait is a hallgatók rendelkezésére bocsátotta – tudjuk, hogy egész budapesti könyv- és kottatárát is a Zeneakadémiára hagyta; bizonyos kottáit és könyveit pedig nyilván már életében is használhatták a növendékek. De talán nem is kellett okvetlenül arra várni, hogy a Zeneakadémia orgonája felépüljön, és az orgona tanszak megkezdje működését. A Repertórium „orgonára, harmóniumra vagy pedálzongorára" írt és átírt műveket tartalmaz – Liszt lakásában pedig ott állt a bostoni Mason & Hamlin cég nagy koncertharmóniuma, a „Liszt Cabinet Organ", továbbá egy másik kétmanuálos hangszer, melynek egyik klaviatúrája pianínót, a másik harmóniumot szólaltatott meg, a „piano-orgue", a párizsi Erard és Alexandre cégek közös munkája.[64] Liszt, illetve növendékei nyilván e hangszereket is gyakran használták, s bár pedálbillentyűk egyiken sem voltak, a Repertórium számos darabját (némi módosítással) meg lehetett rajtuk szólaltatni. Még az sem lehetetlen, hogy Liszt olykor zongorán játszotta vagy játszatta a Repertórium bizonyos darabjait. A bejegyzések között vannak ugyanis olyanok, amelyeknél kifejezetten zongorapedálozási utasításokat lehet felfedezni (például a *Tu es Petrus* utolsó oldalán a II. kötetben). Másutt (mint Beethoven *Geistliches Lied „Bitten"*-jében, az I. kötet 4. füzetében; *ennek részlete látható a 4. fakszimilén a szemközti oldalon)* kapcso-

63 „Ihr vortreffliches »Orgel Repertorium« kommt zur Geltung jetzt, hierorts, seit eine gute Orgel in dem Saale der König. ungarischen Musik Akademie aufgestellt ist." Kiadatlan, GSA 59/67, Nr. 58.

64 A hangszerekről lásd Eckhardt Mária (szerk.:) *Liszt Ferenc Emlékmúzeum, Katalógus,* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1986; uő: ismertető Jandó Jenő *The Instruments of Liszt in the Budapest Liszt Ferenc Museum* című hanglemezéhez, illetve CD-jéhez (Hungaroton SLPD 31087, illetve HCD 31176).



4. fakszimile

lójelek próbálják úgy módosítani a Gottschalgtól származó letétet, hogy a mű a pedálbillentyűk nélkül is lejátszható legyen.

Összefoglalva: meggyőződésem, hogy a Repertórium budapesti köteteibe Liszt javításai a mindennapi használat során kerültek be. Hogy aztán még itt is előfordulnak – ha nem is túl gyakran – kifejezetten kompozíciós javítások is, az már Liszt zeneszerző alkatából következik. Tudjuk, szinte mániájává vált a javítás, változtatás, apróbb módosítások; ritkán érzett valamit olyan tökéletesnek, hogy ne akart volna rajta változtatni. Liszt hagyatéki kottatáráról készült annotált katalógusunk[65] részletesen felsorolja, hogy a Repertóriumban mely művekben milyen Liszt-bejegyzések találhatók. Ebből kitűnik, hogy Liszt saját művei, illetve átiratai közül az *Ich hatte viel Bekümmernis*, az *Aus tiefer Noth*, a *Tu es Petrus* és főként az *Offertorium aus der Ungarischen Krönungs-Messe* orgonaátirata tartalmaz bejegyzéseket. Ezeket, valamint a saját műveiből mások által készített átiratok javításait mind e művek közreadásánál, mind műjegyzékbeli kiértékelésüknél okvetlenül figyelembe kell venni.

65 Eckhardt Mária (szerk.:) *Liszt Ferenc hagyatéka a budapesti Zeneművészeti Főiskolán. II. Zeneművek.* Összeállították a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont munkatársai: Domokos Zsuzsanna, Éger Györgyi, Koffán Zsófia, Neumayer Katalin. Budapest: Zeneművészeti Főiskola (A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tudományos közleményei 3. Szerk. Kárpáti János), 1993.

ABSTRACT

MÁRIA ECKHARDT

AN ORGAN REPERTORY FROM THE 19TH CENTURY

The topic of the study written in honour of the Hungarian musicologist and composer Imre Sulyok is *Gottschalg's Repertorium für Orgel, Harmonium oder Pedal-Flügel. Bearbeitet unter Revision und mit Beiträgen von Franz Liszt,* a 3-volume collection published by J. Schuberth (Leipzig New York) in 1869, 1873 and ca 1877, a non-liturgical collection in which several works and transcriptions by Liszt were first published, and also some of his principles to select and edit other composers' works can be studied. After describing the relationship of the chief editor Alexander Wilhelm Gottschalg and the publisher Julius Schuberth to Liszt, and the history of the series originally planned for 5 volumes (5x12 fascicles), each volume is analysed according to its contents, publication methods and Liszt's participation. Volume 1 contains transcriptions, mainly from classical composers' works with J. S. Bach in the centre, transcribed by Gottschalg, Liszt and Carl Müller-Hartung, the only contemporary composers being Liszt and J. Raff. In this volume, Liszt's role can be traced mainly in his own works and transcriptions. Volume 2, of which the proofs corrected by Liszt have survived, has some 40% original works by contemporary composers, some of them being programmatic pieces for organ. Volume 3 (with Gottschalg's Preface from 1875 relating also to the planned but never published volumes 4 and 5) has even more original pieces, the authors' range is expanded towards less-known early and contemporary music, and Liszt's principles of the clear and practical notation (the new "Pedal-Applicatur") are exemplified in Bernhard Sulze's works and transcriptions. The latter, with detailed instructions according to the possibilities of the Weimar Stadtkirche, also allow to reconstruct the ideal sound of the German organ in the late 19th century.—The last section of the study calls attention to the 3 volumes of *Gottschalg's Repertorium* with Liszt's numerous handwritten corrections and additions which have survived in Liszt's Budapest library. The annotations are probably due to the fact that Liszt let the volumes being used at the Budapest Academy of Music.

Bozó Péter

LISZT MINT BACH-KÖZREADÓ?*

Sulyok Imrének, tisztelettel

Talán nem magától értetődő egy olyan szerzőről mint Bach-közreadóról beszélni, akinek a szó szoros értelmében vett Bach-közreadása nincs is. Mint azt látni fogjuk, szinte kizárt, hogy a Lisztnek tulajdonított Bach-közreadások valóban tőle származnának. Másfelől azonban a Bach orgonadarabjaiból készített Liszt-átiratok kottaképe igenis feljogosít arra, hogy e darabokat mint közreadásokat vizsgáljuk.

Első ilyen átiratait, Bach hat orgonára írt prelúdium és fúgájának zongoraátiratát Liszt 1852-ben jelentette meg a Peters kiadónál.[1] E darabok – mint arról August Göllerich naplójegyzetei tudósítanak – később gyakran szerepeltek tananyagként az idős Liszt zongoraóráin.[2] Göllerichtől azt is tudjuk, hogy az egyik tanóra alkalmával a mester a következőképpen nyilatkozott Bach-átiratainak közreadói elveiről:

> Egyetlen ***f***-t és ***p***-t sem adtam hozzá, mivel a nagy Bach semmit sem írt elő, s persze semmit sem volna szabad hozzáfűzni; ez bűn volna.[3]
> (Ich habe gar kein ***f*** und ***p*** angegeben, weil der grosse Bach nichts hinschrieb und man ja nicht etwas ihm hinzufügen dürfte; das wäre Versündigung.)

Liszt megjegyzésével első látásra egybevág a hat prelúdium és fúga kiadásának kottaképe *(1a kotta a 28. oldalon)*.

Az átiratok a Beethoven-szimfóniák átdolgozásaival rokoníthatók: a lehető legnagyobb hűséggel követik az eredeti szöveget. Az egyetlen gyakori, fontosabb változtatás a balkéz oktáv-kettőzése, ám ez sem önkényes hozzáadás: a pedálszólam tömör hangzását hivatott zongorán visszaadni. Ami pedig Liszt közreadói tevékenységét illeti, valóban puritán kottaképet látunk, olyannyira, hogy Burghard Schloemann egye-

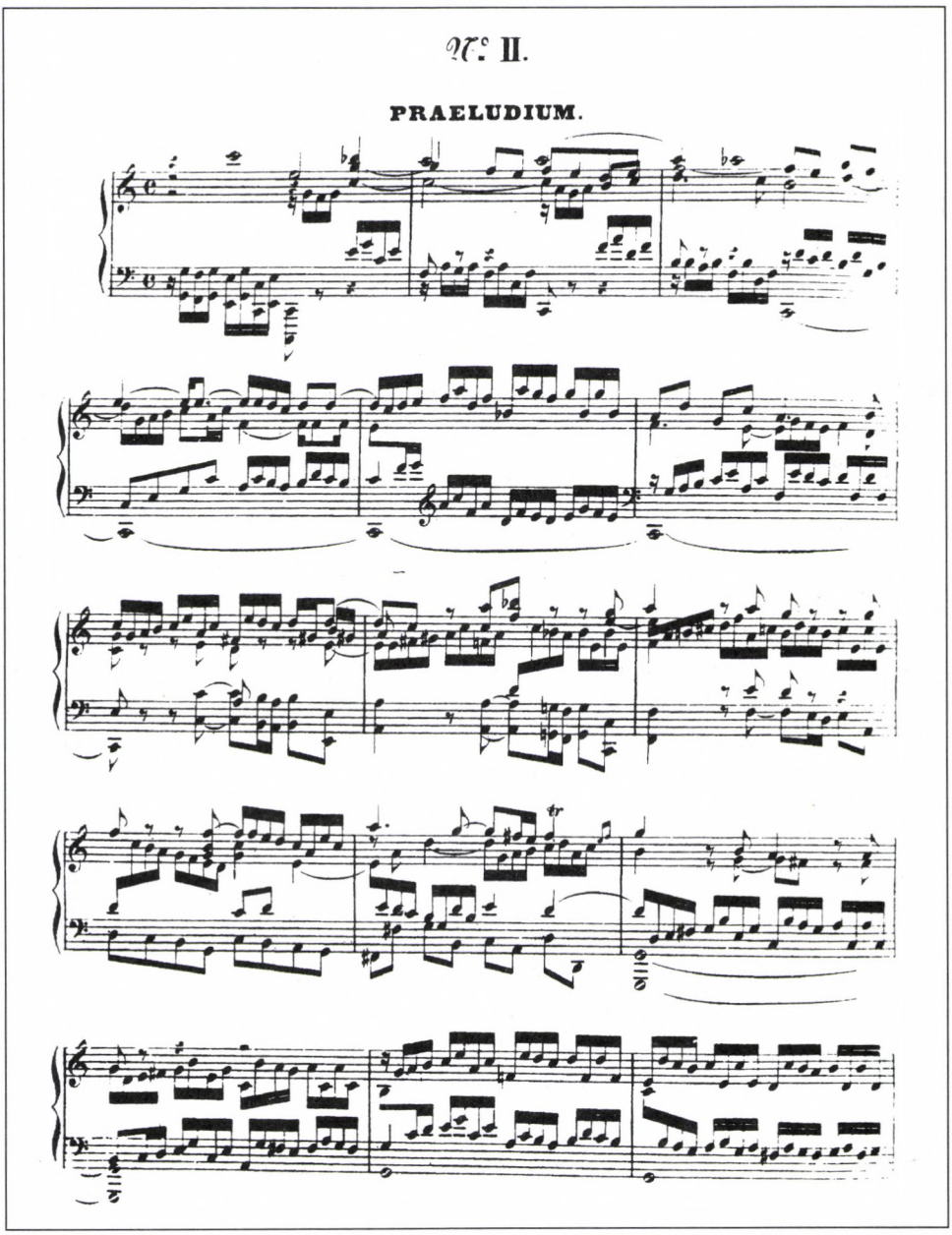
---

* E dolgozat előadás formában elhangzott 2001. november 23-án a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszaka fennállásának fél évszázados jubileuma tiszteletére rendezett tudományos ülésszakon, a Régi Zeneakadémia hangversenytermében. – Megírásához értékes ismereteket szerezhettem a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont megbízásából és támogatásával végzett weimari kutatómunkám során, amely támogatásért köszönettel tartozom Eckhardt Máriának, az intézmény igazgatónőjének.

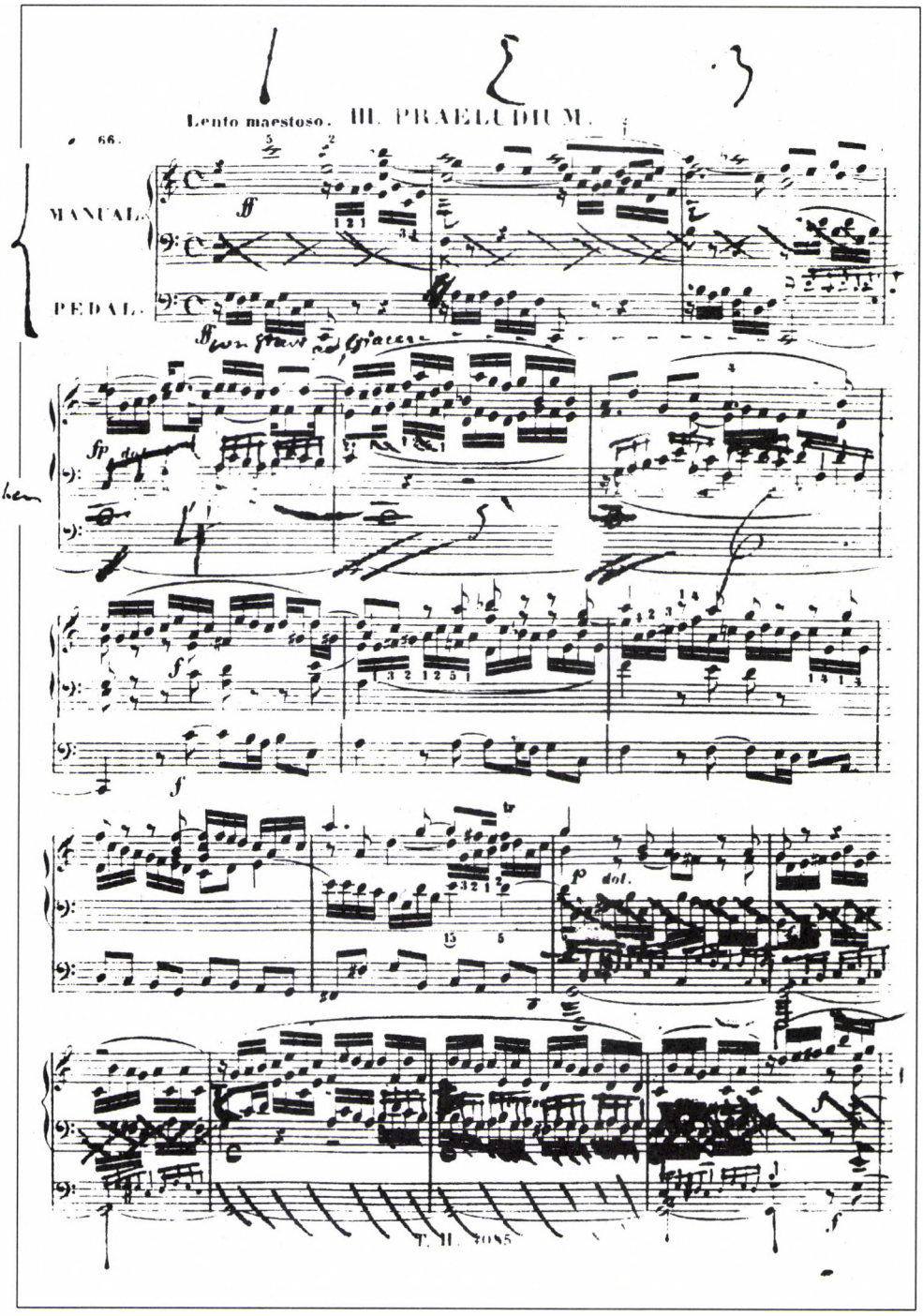
1 BWV 543, 545, 546, 547, 548, 544 = R 119, SW 462. In: *Neue Liszt-Ausgabe* (A továbbiakban: NLA) II/22. Budapest: EMB, 1997.

2 Göllerich 1884–1886 között volt Liszt tanítványa.

3 Wilhelm Jerger: *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886. Dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1975, 151.

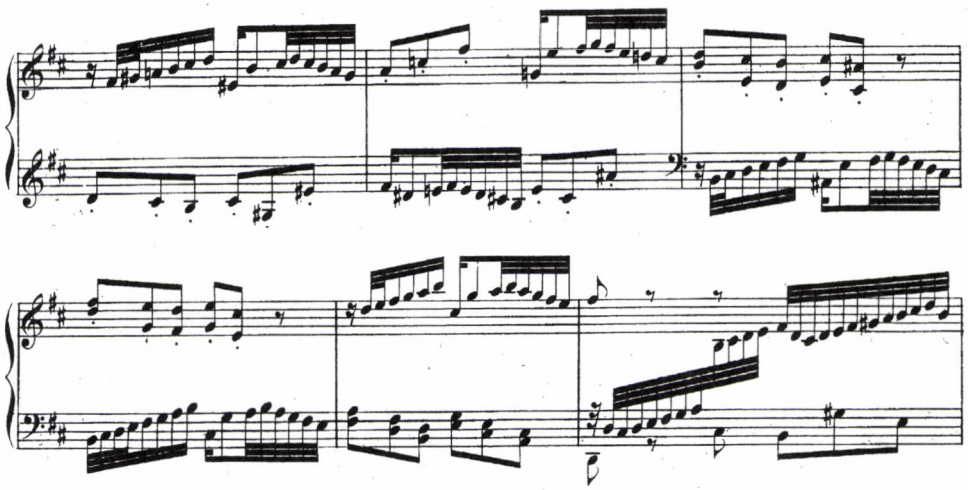


1a kotta. A C-dúr prelúdium (BWV 545) részlete Liszt kiadásában



1b kotta. A C-dúr prelúdium (BWV 545) részlete Liszt munkapéldányában

nesen urtext-kiadásként jellemzi azt.[4] Liszt a kottaszöveghez csupán ujjrendet ad hozzá, de e tekintetben is mértéktartó. Kiadásában nincsenek dinamikai jelek, s egy helytől eltekintve tempójelzések sem.[5] A h-moll prelúdium (BWV 544) hiteles staccato-pontjait kivéve artikulációs jeleket sem találunk a kottában:



2. kotta. A h-moll prelúdium (BWV 544) részlete Liszt átiratában

Ám ha a nyomtatott kiadást összevetjük az átiratok egyetlen fennmaradt autográfjával[6] *(1b kotta a 29. oldalon),* megállapíthatjuk: nem egyszerűen arról van szó, hogy Liszt tartózkodott a közreadói hozzátételektől, mint azt idézett megjegyzése sugallja, hanem tudatosan megtisztította azoktól a kottaszöveget. Az autográf szó idézőjelben értendő: Liszt az átiratok készítésekor az orgonadarabok egy nyomtatott kiadásába jegyezte be változtatásait. E nyomtatvány, Haslinger 1826-os instruktív kiadásának egy utánnyomása[7] sok közreadói hozzátételt tartalmaz: dinamikai és artikulációs jeleket, tempóelőírásokat, metronómjelzéseket. Ezek azonban Liszt kiadásában nem jelennek meg. Ezért Vikárius László, aki Mező Imrével együtt az átiratokat az új Liszt-Összkiadásban közreadta, a darabokhoz írt előszavában feltételezte, hogy Liszt forrásként nem csak a munkapéldányul szolgáló Haslinger-kiadást használta, hanem bizonyára ismert más, tudományos-kritikai jellegű kiadványokat, sőt talán korai kéziratos forrásokat, esetleg Bach-autográfokat is.[8] Vikári-

4 Burghard Schloemann: „Liszts Bach-Bearbeitungen." *Musik und Kirche* 86/3 (1986. május–június), 137.

5 Az egyetlen kivétel a BWV 545-ös C-dúr fúga „Allegro maestoso" felirata.

6 Ma a weimari Goethe- und Schiller-Archivban (a továbbiakban: D-WRgs) található, jelzete: 60/U 46.

7 *6 Präludien und Fugen von J. S. Bach.* Wien: T. Haslinger (lemezszám: 4085). A kiadványra és előzményeire vonatkozólag lásd: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke.* Serie IV, Band 5 und 6, Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen für Orgel. Kritischer Bericht, Teilband 2 von D. Kilian. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1979, 256–257.

8 NLA II/22, XIV–XV.

us lehetséges forrásként említi[9] Ferdinand Roitzsch és Friedrich Conrad Griepenkerl 1845-ös kritikai kiadását,[10] amely szintén a Peters kiadónál jelent meg, akárcsak Liszt átdolgozásai hat évvel később.

Az autográf és Göllerich idézete nyomán úgy tűnik tehát, hogy Liszt – Bach zenéje iránti tisztelettől és egyfajta autenticitás-igénytől vezérelve – gondos szövegkritikát végzett az átiratok megjelentetésekor. Egy másik tanítvány, Carl V. Lachmund visszaemlékezéseiben azonban egy Göllerichnek ellentmondó feljegyzést találunk. A szituáció, melyet Lachmund megörökített, a következő: egy növendék Bach a-moll prelúdium és fúgáját viszi zongoraórára, Liszt átiratában. A tanítvány előadása után Liszt maga ül a hangszerhez, és mutatja be, hogyan kell eljátszani a darabot. Előadását Lachmund így jellemzi:

> A mester a zongorához ült, hogy világossá tegye számunkra, milyen értelmezésben kívánja hallani a fúgát. Előadásában nem volt semmiféle régimódi ritmikus merevség, sem kifejezésbeli szárazság, ahogyan ezt a fúgát oly gyakran interpretálják, sokkal inkább teljes szabadságot érzékelhettünk, amikor a fúga egyetlen kadenciához hasonlóan lepergett.[11]
> (Der Meister setzte sich an den Flügel, um uns klarzumachen, wie er diese Fuge ausgelegt hören wollte. Da gab es keine altmodische Steifheit im Rhythmus und keine Trokkenheit im Ausdruck, wie diese Fuge öfters interpretiert wird, vielmehr nahm man alle Freiheit in der Ausführung wahr, als die Fuge gleich einer Kadenz dahinfloß.)

Játéka végeztével Liszt a következő instrukciókat adja a növendéknek:

> Két dolog van, amire mindig ügyelnünk kellene, valahányszor fúgát játszunk: játsszon úgy, mintha orgonán játszana, a billentyűket a lenyomás után ne tartsa le – s aztán játssza a témát minden ismétléskor ugyanolyan játékmódban és ugyanabban a ritmusban, ami azonban nem feltétlenül jelenti, hogy nem játszhatja tetszés szerint piano vagy forte.[12]
> (Es gibt zwei Dinge die man stets beachten sollte, wenn man eine Fuge spielt: spielen Sie so, wie wenn Sie auf einer Orgel spielten, halten Sie die Tasten nach deren Niederdrükken nicht nieder – und dann spielen Sie das Thema bei jeder Wiederholung in derselben Spielweise und im selben Rhythmus, was aber nicht heißen soll, daß Sie piano oder forte nicht nach Gefallen spielen sollen.)

Az idézet további részében agogikai finomságokat, több helyütt a tempó kiszélesítését javasolja. Lachmundban ezután érthető módon felvetődik a kérdés, miért nem rögzíti akkor ezeket az instrukciókat Liszt saját kiadása:

> Elcsodálkoztam, hogy fúga-kiadásában nem található egyetlen, a kifejezésre vonatkozó jel sem. Mikor sajnálatomat fejeztem ki emiatt, ezt mondta: „Tudja, inkább mellőzöm a kifejezésre vonatkozó előadási jeleket, nehogy okot adjak a kritikának arra, hogy Bach

9 Uott XV.

10 *Johann Sebastian Bach's Compositionen für die Orgel. Kritisch-korrekte Ausgabe von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch.* Band 2. Leipzig: Peters, 1844.

11 Karl von Lachmund: *Mein Leben mit Franz Liszt – Aus dem Tagebuch eines Liszt-Schülers.* Eschwege: G. E. Schroeder Verlag, 1970, 83. – Lachmund 1882–1884 között volt Liszt tanítványa.

12 Lachmund: i. m. 84. – Göllerichnél is találunk hasonló instrukciót. Az e-moll prelúdium és fúgával kapcsolatban Liszt következő utasítását rögzítette: „Fuge piano anfangen." (Jerger: i. m. 151.)

modernizálásáról kiáltozzon, és eleméssze ezért. A zongoristák így saját ízlésüket követhetik."[13]
(Ich wunderte mich, daß keine Ausdrucksmarke in seiner Einrichtung der Fuge zu finden war. Als ich das bedauerte, sagte er: „Wissen Sie, ich ziehe vor, Andeutungen über die Ausdrucksweise eher zu unterlassen, um der Kritik nicht Anlaß zu geben, über eine Modernisierung Bachs zu schreien und mich deshalb zu verschleunigen. Die Pianisten können da ihrem eigenen Geschmack folgen.")

E nyilatkozat egészen más fényben tünteti fel Lisztet, a közreadót. Ezek szerint kiadói döntéseit korántsem a nagymester kottaszövege iránti hűség motiválta volna, mint azt Göllerichnek állította, hanem a kritikától való félelem. Kérdés persze, hogy melyik közlésnek adhatunk hitelt.

A liszti Bach-recepcióról szerzett ismereteink alapján első látásra talán Lachmund közlésének igazsága mellett tudnánk érvelni. Valóban tudunk például egy kritikáról, amely Lisztet Bach-közreadásai miatt érte. Carl Ferdinand Becker 1842-ben, az *Allgemeine Musikalische Zeitung*ban közölte lesújtó bírálatát.[14] Az újságcikkben elmarasztalt kiadványok Heinrich Schlesingernél jelentek meg ugyanebben az évben, egy klasszikus szerzők billentyűs darabjait tartalmazó antológiában.[15] Liszt neve a sorozat hét füzetén szerepel, melyek valóban Bach-darabokat, nem pedig Liszt-átiratokat tartalmaznak.[16]

E közreadások korántsem olyan mértéktartóak és „filológiailag megalapozottak", mint a hat prelúdium és fúga egy évtizeddel későbbi kiadása. Nem szolgálhatnak azonban viszonyítási alapként, mivel hitelességük fölöttébb kétséges. Liszt nevének említése a kiadványokon (*exécutée / doigtée par Liszt* – előadta és ujjrenddel ellátta Liszt) valószínűleg csupán Schlesinger reklámfogása. A darabok valóban szerepeltek Liszt 1841–42-es berlini koncertjeinek programján, melyek szervezésében Schlesinger tevékeny szerepet vállalt,[17] ám eddigi ismereteink szerint nem található olyan dokumentum, mely Lisztnek a kiadásban való tényleges közreműködését igazolná. A füzetek tartalma inkább arról győz meg, hogy Schlesinger, az impresszárió a sikeres berlini koncertek nyomán támadt „lisztomániából" mint kiadó is hasznot akart húzni, lehetőleg minél gyorsabban. Ezért egyszerűen átvette Czerny egy korábbi Bach-kiadásának kottaszövegét.[18] Az a-moll fúga és a *Wohltemperiertes Klavier*

13 Lachmund: i. m. 84.

14 Idézi Michael Heinemann: *Die Bach-Rezeption von Franz Liszt.* Köln: Verlag Schewe, 1995, 74.

15 *Anthologie Classique. Collection des Pièces de Concert tirées des Oeuvres de Bach, Händel, Mozart, Scarlatti, Rameau, Couperin etc. pour le Piano seul – Mustersammlung classischer Präludien und Fugen usw.* Berlin: H. Schlesinger (lemezszám: S. 2662, 1–5).

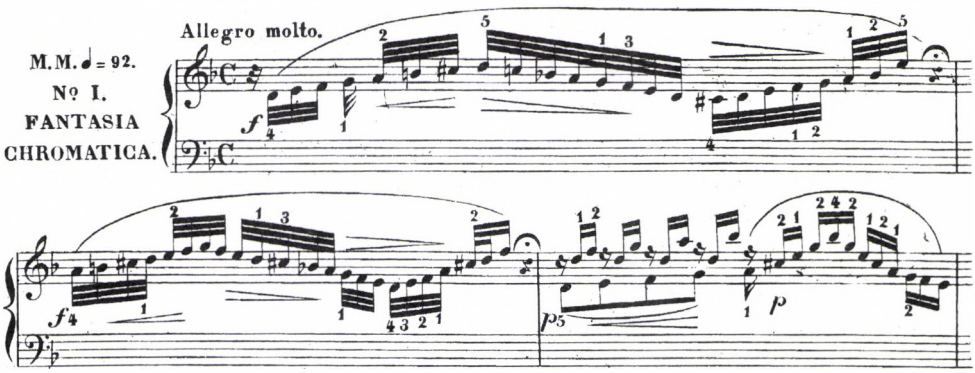
16 Ezek közül a 3., 4. és 5. füzet a *Wohltemperiertes Klavier* 3 prelúdium és fúgáját (cisz-moll – BWV 849, Cisz-dúr – BWV 872, cisz-moll – BWV 873), a *Kromatikus fantázia és fúgát* (BWV 903), valamint a BWV 944-es jegyzékszámú a-moll fúgát tartalmazza. Az 1. és 2. füzet egy Scarlatti- és egy Händel-kompozíció.

17 Heinemann: i. m. 70.

18 *Compositions pour le Piano-Forte sans et avec accompagnement par Jean Sebastien Bach. Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée et doigtée, ainsi que pourvue de notifications sur l'exécution et sur les mesures des temps d'après le Metronome de Maelzel, et accompagnée d'un préface par Charles Czerny. Oeuvres complets Liv. III.* Leipzig: Peters (Lemezszám: 2696).

három tételpárjának kottaképe egészében azonos Czerny 1837-es kiadásáéval. Csupán az ujjrendben találhatók apróbb változtatások, melyeket Schlesinger nyilván azért hajtott végre, hogy a kiadványt jogi értelemben sajátjának mondhassa.

Ennél figyelemre méltóbb eltérést csak a *Kromatikus fantázia és fúga*[19] esetében figyelhetünk meg, ahol a Schlesinger-kiadás kissé eltér Czerny olvasatától *(3a-b kotta)*.



3a kotta. A Kromatikus fantázia és fúga *(BWV 903) Liszt közreadásában*

Bár megtartja annak tempóelőírását, metronómjelzését elveti. Egyes dinamikai jelek meglehetős következetességgel egy fokkal alacsonyabb szintet képviselnek, mint Czernynél (***ff*** helyett ***f***, ***f*** helyett ***mf***). Az ujjrend azonban teljesen megegyezik.

A megjelentetés gyors tempójáról tanúskodnak Schlesinger nyomtatványainak sajtóhibái. A *Wohltemperiertes Klavier* II. kötetének Cisz-dúr tételpárját mind a kiadói katalógus,[20] mind pedig a kotta fedőlapja hibásan, cisz-moll hangneműként tünteti fel. Hasonló elírással találkozunk a II. kötet cisz-moll darabjának címadásában is, amely valójában háromszólamú, nem pedig öt, mint azt a felirat hirdeti. Alig hihető, hogy Liszt, aki máskülönben rendkívül gondosan korrektúrázott, elsiklott volna ilyen kiáltó sajtóhibák felett, ha valóban foglalkozik Schlesinger kiadványának revíziójával. S még egy, döntő érv Liszt közreműködésével szemben: 1877-es műjegyzéke, amely tételesen felsorolja közreadásait, nem említ Bach-műveket.[21]

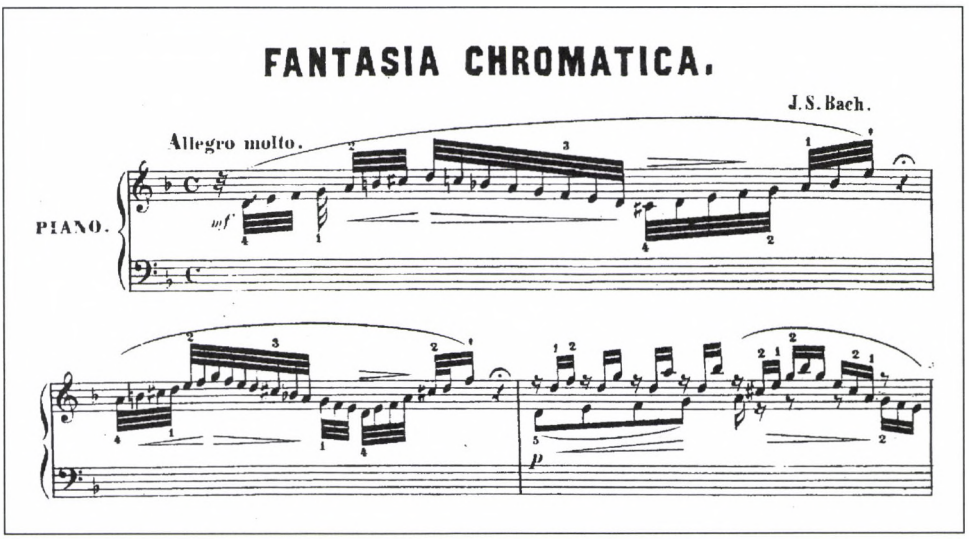
Ám még ha e közreadások szerzőségét el is vitatjuk tőle, e darabokat nyilvánosan játszotta,[22] és a kortársak beszámolói (Lachmund feljegyzéseihez hasonlóan) arról tanúskodnak, hogy meglehetős szabadsággal, sőt olykor talán szabadossággal interpretálta Bach zenéjét. Adolph Bernhard Marx például – éppen a *Kromatikus fantá-*

19 Itt mondok köszönetet Dolinszky Miklósnak, aki rendelkezésemre bocsátotta a kiadvány egy kópiáját.

20 *Verlags-Catalog der Schlesinger'schen Buch und Musikhandlung [Rob. Lienau] in Berlin. Erste Abtheilung.* Berlin: Schlesinger, 1870 [oldalszámozás nélkül].

21 *Thematisches Verzeichniss der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt. Neue vervollständigte Ausgabe.* Leipzig: Breitkopf & Härtel (lemezszám: 14.373), 127–130.

22 Amint azt többek között a virtuóz évek koncertrepertoárját rögzítő úgynevezett Programme générale (D-WRgs 59/Z 15) is tanúsítja.



3b kotta. A Kromatikus fantázia és fúga *(BWV 903) Czerny közreadásában*

zia és fúga előadása kapcsán – játékának túlságosan egzaltált volta ellen emelt kifogást.[23] Marx szerint Liszt a művet kétszer olyan gyorsan játszotta, mint az szokásban volt, a fúgában csaknem végig önkényesen oktávval kettőzte a basszust, s a lehető legváratlanabb pillanatokban sforzato hangokat játszott. Mindez megint csak éles ellentétben áll Göllerichnek tett nyilatkozatával.

De Lachmund feljegyzése sem fedi teljesen a valóságot. Eléggé valószínűtlennek tűnik, hogy Bach modernizálásának vádja miatt tartózkodott volna Liszt a közreadói hozzáadásoktól – az a Liszt, aki a modern zene élharcosaként évtizedeken át dacolt a konzervatív kritikával. Ha így lett volna, miért vette volna a bátorságot 1868-ban, hogy Bach g-moll fantázia és fúgájának átiratát[24] megjelentetve, ennek kottaszövegén jelentős közreadói hozzátételeket eszközöljön? *(4. kotta)*

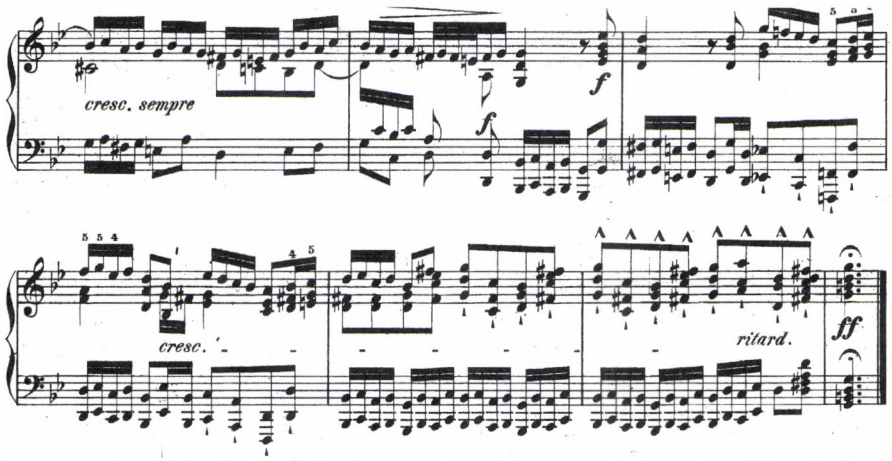
A darabhoz ossia-variánsokat írt, frazeáló, artikulációs, dinamikai és egyéb előadási jeleket adott, valamint sok pedáljelzéssel látta el azt. Tette ezt annak ellenére, hogy több leveléből kiderül: a g-moll fantázia és fúga átdolgozását a hat prelúdium és fúga folytatásának szánta.[25] Eljárását esetleg indokolhatnánk azzal, hogy a tételpárt először egy instruktív sorozatban, Lebert és Stark zongoraiskolájában jelentette meg. Az átirat szövege azonban már jóval a kiadás gondolata előtt készen állt. Liszt a darabot már 1860-ban lemásoltatta, Hans von Bülow számára; másolatában[26] még az első kiadás hozzáadásainál is tovább ment. Ebben ilyen „előadási utasítá-

23 Adolph Bernhard Marx: „Seb. Bachs chromatische Fantasie." *AMZ* 50 (1848), 37.

24 BWV 542 = R 120, SW 463.

25 *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow.* Herausgegeben von La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898, 294–296., 300.

26 Stargardt Kat. Nr. 492 (1950. dec. 28.), 32. (No. 143).



4. kotta. Bach g-moll fantázia és fúgájának (BWV 542) utolsó ütemei Liszt átiratában

sok" is szerepelnek: *schulmeisternd* („okítva, iskolamesterkedve"), *mit Galgenhumor* („akasztófahumorral"), *katzenjämmerlich* („másnaposan").

De akkor mi indította Lisztet arra 1852-ben, hogy Haslinger kiadásának hozzátételeitől megtisztítva adja közre Bach-átiratait? Úgy tűnik, eleinte nem állt szándékában ezt tenni. A munkája alapjául szolgáló kiadást ifjúkorától kezdve használta. Ezt 30-as évekbeli levelezésének több részlete dokumentálja.[27] A kotta azonban a 40-es évek végén már nem volt a birtokában, ezért egy levélben újabb példányt rendelt Carl Haslingertől, 1847 decemberében[28] – ez az a már említett nyomtatvány, amelyet munkapéldányként használt. Ha kezdettől szándékában állt volna filológiai szempontból hiteles szöveggel és szöveg alapján megjelentetni Bach-átiratait, miért Haslinger kiadását kérte meg 1847-ben, és miért ebbe dolgozott? Ami Griepenkerl és Roitzsch kritikai kiadását illeti, nem kétséges, hogy később Liszt ismerte ezt a kiadványt is. A weimari kotta- és könyvhagyatékáról készült antikváriumi katalógus (1887) említi a kiadás 2–3. kötetét[29] – éppen azt a kettőt, amely a prelúdium és fúgákat tartalmazza. A katalógus ár-adata alapján azonban valószínűsíthető, hogy ez csak a 70-es években került a tulajdonába.[30]

Liszt igen későn, már a hat prelúdium és fúga átiratának elkészülte után, egy külső tényező hatására gondolta meg magát. Erre utal az átiratok szövegében az a néhány hozzátétel, amely Haslinger kiadásából megmaradt, s amelynek nincsen

27 1836 márciusában anyjához írott, francia nyelvű levelében a kotta címét németül idézi, a szövegből az is kitűnik, hogy már régóta birtokában volt a kiadvány. Hamburger Klára: *Franz Liszt. Briefwechsel mit seiner Mutter.* Eisenstadt: Knad & Danck, 2000, 99. Egy másik, Adolphe Pictet-hez írt levél (1839. április) sajnos csak angol fordításban hozzáférhető: Adrian Williams: *Franz Liszt. Selected Letters.* Oxford: Clarendon Press, 1998, 105.

28 *Franz Liszts Briefe.* Herausgegeben von La Mara. Band I. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, 67.

29 Eckhardt Mária–Evelyn Liepsch: *Franz Liszts Weimarer Bibliothek.* Laaber: Laaber-Verlag, 1999, 23.

30 A katalógus a becsült ár mellett megadja a kotta eredeti árát is: „21 Mk". A márkát csak a német egység megvalósulása után vezették be.

előzménye a Griepenkerl–Roitzsch-féle kiadványban. A legszembeötlőbb a már említett egyetlen tempójelzés. Eléggé valószínűtlen, hogy ez szándékosan került volna át Liszt kiadásába, miközben az összes többit törölte. A munkapéldány a kopistának szóló számos instrukciót tartalmaz. Ám ezek egyike sem utasít Haslinger hozzáadásainak elhagyására. Liszt a kiadói hozzátételeket nem törölte a munkája alapjául szolgáló nyomtatványból, márpedig ha saját kiadásában kezdettől fogva nem kívánta szerepeltetni ezeket, kézenfekvő lett volna, hogyha nem másoltatja le őket a kopistával. Igen valószínű, hogy az elveszett másolat[31] még tartalmazta ezeket, és a kottaszöveg megtisztítását csak a metszői kéziraton hajtották végre. A megmaradt tempójelzést nyilván véletlenül nem törölték, így kerülhetett be az első kiadásba.

Hogy Liszt szándéka mikor változott meg, arra vonatkozólag a Breitkopf-levelezésben találunk nyomokat. Átiratait ugyanis eleinte Breitkopf és Härtelnél akarta publikálni.[32] A Bach-darabokat utoljára 1850. január 14-i levelében említi Härtelnek, s a kiadás végül Petersnél jelent meg. Mindez azt sejteti, valaki 1849–50 fordulóján meggyőzte Lisztet, hogy Haslinger kottaszövege nem autentikus, s hogy átdolgozását megtisztított szöveggel, Petersnél adja ki.

Ez a valaki feltételezésünk szerint nem más, mint a Liszt-kiadás előszavának szerzője, Siegfried Wilhelm Dehn professzor. Dehn zenetörténész volt,[33] és a berlini konzervatórium kontrapunkttanára – utóbbi minőségében neves tanítványokkal dicsekedhet: többek között Mihail Glinka, Peter Cornelius, Anton Rubinstein voltak növendékei. 1842-től a berlini Königliche Bibliothek zenei részlegének vezetője lett. E könyvtár, a mai Staatsbibliothek jogelődje, már a 19. században is az egyik legnagyobb Bach-korpusz lelőhelye volt. Dehn könyvtárosi működése idején (1842–1858) tovább gyarapította és rendezte a zenei részleg Bach-kéziratállományát. Keze alatt átment az egész akkori Bach-gyűjtemény, benne a Liszt által átírt hat orgonadarab több kéziratos forrása is. Dietrich Kilian az új Bach-összkiadás kritikai jegyzeteiben négy ilyen forrás előzéklapján is azonosította Dehn kézírását.[34] A Peters kiadóval és annak Bach-összkiadásával Dehn 1849-ben került kapcsolatba, amikor Griepenkerl halála után átvette a sorozat szerkesztését. Az ő közvetítésével került a céghez a BWV 544-es h-moll fúga autográfja. Liszthez írott leveleiből – amelyekből sajnos meglehetősen kevés maradt fenn – annyit mindenesetre megtudunk, hogy gyakran küldött Lisztnek régi zenetörténeti ritkaságokat, s még a megjelenés előtt látta Liszt kéziratát.[35] Lina Ramann életrajzi munkája szerint[36] Dehn volt Liszt munkájának fő ösztökélője, ő fedezte fel Liszt már kész kéziratait, s bírta rá azok kiadására. Figyelemre méltó Ramann eredeti megfogalmazása, mely szerint Dehn „aufstöberte die Manuskripte", vagyis felkutatta, napvilágra hozta a kéziratokat. Dehn valóban kutatott fel kéziratokat, ám ezek Bach, nem pedig Liszt kéziratai voltak. Ramann valószínűleg félreérthette Lisztet.

Úgy tűnik, Liszt Dehn hatására szembesült először azzal, mit tartalmaz egy Bach-kézirat, milyen is egy kritikai kiadás. Ez az élmény alapjaiban érintette a zeneműkiadással kapcsolatos álláspontját, ezt a hat prelúdium és fúga kiadása mellett az is mutatja, hogy az 50-es évek elején előfizetett a készülő Bach-összkiadásra, Breitkopfhoz írott leveleiben pedig Beethoven műveinek kritikai összkiadását sürgette.[37]

Beethovennel kapcsolatban később is fenntartotta új közreadói elveit, a kilenc szimfónia átiratát elkészültük után a Breitkopf-féle Beethoven-összkiadás partitúrái alapján revideálta. Bach zenéjének kiadására vonatkozó nézeteit azonban a 60-as években ismét újragondolta, mint azt a g-moll fantázia és fúga kiadása tanúsítja. Hogy miért, azt egy, a Jaëll házaspárhoz írott időskori levelében így fogalmazta meg:

> 1876-ban senkinek sincs többé joga ahhoz a kiváltsághoz, amellyel Bach és kortársai éltek, ahhoz, hogy műveiket teljesen csupaszon és mindennemű utasítás nélkül adják közre. Ezzel szemben mi, szegény és kontár alakok e tekintetben nem tehetünk mást, minthogy Beethoven és Chopin kiváló példáját követjük, akik aggályos gondot fordítottak arra, hogy az előadóknak számos jellel könnyítsék meg géniuszuk megértését.
> (En 1876, personne n'a plus le droit aux privilèges dont usaient Bach et ses contemporains de livrer leurs oeuvres au public toutes nues, sans indications quelconques. Nous autres, pauvres sires et gâte-métiers, nous n'avons qu'à suivre sous ce rapport l'illustrissime exemple de Beethoven et Chopin – lesquels mettaient un soin scrupuleux à faciliter par des signes très nombreux l'intelligence de leur génie aux exécutants.)[38]

Beethoven kidolgozott kottaszövegét Liszt tehát alkalmasnak találta arra, hogy urtextként adja ki. Bach „csupasz" kottáját azonban – egyetlen kivételtől, a hat prelúdium és fúgától eltekintve – nem.

---

31 Ennek létezésére az autográf befejezetlen volta mellett egy Joachim Raffhoz írott Liszt-levél (1850. október 26.) részletéből is következtethetünk: „Sobald Sie Zeit dazu finden, machen Sie sich an die Bach'schen 6 Pedal-Fugen und schreiben Sie bitte recht deutlich und breit." („Mihelyt ideje engedi, lásson hozzá a hat Bach-pedálfúgához, s írjon kérem jól olvashatóan és tágasan.") Helene Raff: „Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe." *Die Musik* I/1. (1901), 501.

32 Kiadatlan levelek (D-B Mus. Slg. Härtel Nr. 162, 166, 167), valamint *Franz Liszts Briefe.* Herausgegeben von La Mara. Band I. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, 83–85.

33 J. Warrack–J. Deaville: „Siegfried (Wilhelm) Dehn." In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2nd ed., Macmillan Publisher Limited, 2001, vol. 7, 140.

34 Lásd A2, A4, B6, B7, B8 források leírását: *NBA Kritischer Bericht* IV/5–6, 30–33., 35–40., 44–49.

35 *Franz Liszts Briefe.* Herausgegeben von La Mara. Bd. I. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, 85–86. – *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Liszt.* Herausgegeben von La Mara Bd. I. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895, 181–182., 199–200. – Ernst Burger: *Franz Liszt. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten.* München: List Verlag, 1986, 192.

36 Lina Ramann: *Franz Liszt als Künstler und Mensch.* Bd. II. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887, 157.

37 Oskar Haase: *Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1968, Bd. II/1, 156.

38 Jean Chantavoine: „Lettres inédites de Liszt." *Revue internationale de musique* 12 (1952), 31.

ABSTRACT

BOZÓ PÉTER

LISZT AS BACH-EDITOR?

It is little known that Liszt published his piano transcriptions of Bach's six preludes and fugues for organ as an urtext-like edition. But after what editorial and artistic principles did Liszt edit Bach's pieces in general? Are all the Bach-editions published under his name truly his works? What sources did he know? How and why did his editorial principles change? The study attempts to answer these questions on the basis of the autograph and printed musical sources and Liszt's correspondence.

Rena Charnin Mueller & David Butler Cannata

LISZT VIRRASZT: *SUB CRUCE DOMINI*

Sulyok Imre tiszteletére

Liszt mély vallásos meggyőződését ismerve nem meglepő, hogy 1876 és 1879 között egész sor meditációt komponált a Keresztút alapján. A Keresztút, a *Via Crucis*, más néven a *Stációk* cím azokra a képekre, faragványokra vagy domborművekre utal, amelyek Jézus kínszenvedését és halálát ábrázolják, és amelyek az óramutató járásával ellentétes irányban sorakozva a mai napig megtalálhatók a katolikus templomok falain. A *Via Crucis*, melynek eredeti célja az volt, hogy segítsen a hívőknek lelki zarándokút keretében átélni Jézus kínszenvedését, halálát és feltámadását, a jeruzsálemi *Via Dolorosa* útvonalát rekonstruálja. A hagyomány szerint a szertartást maga Szűz Mária teremtette meg azzal, hogy naponta felidézte halandó fiának utolsó óráit. A *Via Crucis* ma is népszerű péntekenként, főleg nagyböjt idején.

A századok során ez a szertartás a Ferenc-rendieknél különösen kedvelt volt: például 1520-ban X. Leó pápa száznapos bűnbocsánatot adott annak, aki végigjárta az antwerpeni ferences rendház stációit, majd később, 1686-ban XI. Ince pápa az egész ferences rendet felhatalmazta arra, hogy valamennyi templomukban stációkat alakítsanak ki. A *Via Crucis* annyira népszerű volt, hogy 1742-ben XIV. Benedek pápa minden papot arra buzdított, hogy templomaikban és imahelyeiken stációkat hozzanak létre. Ezzel együtt azonban meg kell említeni, hogy a Keresztút szertartása vidékenként igen eltérő volt. Változott például a stációk száma: míg egyes helyeken már egészen korán 14 volt – egyébként ennyi ma is –, néhol nem kevesebb, mint 37 stációt állítottak fel. A stációk rendjében is jelentős eltérések mutatkoztak: volt, ahol a történet elbeszélése a mai kezdőponttal, Jézus elítélésével indult, de akadtak olyan helyek is, amelyek a passiótörténet jóval korábbi pontján kezdődtek, például a „Krisztus az Olajfák hegyén" jelenettel. A mai sorrend – összesen 14 stáció, melyek közül az első Jézus Pilátus általi halálra ítélését, az utolsó pedig Jézus sírba tételét ábrázolja – csak a 19. században kezdett szabványossá válni. A 19. századi liturgiakutatók szinte egységesen mellőzik a *Via Crucis*t, egyszerűen azért, mert bár teológiailag valóban megalapozott, semmilyen szempontból sem tekinthető liturgikusnak. Például Innocentius Wapelhorst *Compendium Sacrae Liturgiae Juxta Ritum Romanum*-jának csak a későbbi kiadásaiban,[1] a *Benedictionibus Specialibus*[2] alcím alatt találunk

1 Neo-Eboraci, 1931, 593–595.

2 Különleges áldások

halvány utalást a *Via Crucis*ra, és ott is csak azért, mert meg kellett említenie azokat az egyházi rendeleteket, amelyek a 20. század kezdetén – vagyis jóval az után, hogy Liszt befejezte a maga *Via Crucis*át – erre a szertartásra vonatkoztak.

Voltak azért egységes jellemzők is, például az, hogy minden stációhoz saját ima vagy meditáció tartozik; hogy a legtöbb stációnak épületen belül kell lennie, és ha valamelyik stáció a szabadban van is, az elsőt és az utolsót mindenképpen épületen belül kell elhelyezni; hogy a történet képi ábrázolása egyszerű legyen (akár egy számozott fakereszt is megteszi); hogy az egyes stációk közötti távolságnak nem kell ugyanakkorának lennie (ez a könnyítés megoldotta az eltérő templomméretekből adódó nehézségeket), de valakinek (ez lehet akár csupán a pap is) végig *kell* mennie a stációkon; hogy szokássá vált a *Stabat Mater Dolorosa* egy-egy versszakának eléneklése stációról stációra haladva; továbbá hogy a szertartást kegyelem állapotában és megszakítás nélkül kell elvégezni (a misehallgatást vagy a szentségek felvételét, például a gyónást vagy az áldozást általában nem tekintették megszakításnak). 1858-ban IX. Pius elrendelte, hogy a kapcsolódó bűnbocsánatokat annyiszor nyerje el a hívő, ahányszor részt vesz a szertartásban – akár naponta többször is –, amivel jelentősen hozzájárult a *Via Crucis*-járás népszerűségének növekedéséhez. Az egyik legkedveltebb *Via Crucis* helyszín ma is a római Colosseum, melyet 1873-ban Liszt maga is végigjárt, amint arról Thérèse von Helldorfnak írott levelében be is számolt.

> Ha majd lehetőségem lesz rá, hogy ismét zenét írjak, befejezek egy „Via crucis"-t (Keresztutat), amelynek több stációját a római Colosseumban jegyeztem föl, meg a weimari „Hofgärtnerei"-ben. Az ilyesfajta kompozíció egyáltalán nem felel meg a közönségnek; én azonban mégis kiöntöm lelkemet a kereszt tövében.[3]

Azt is érdemes megemlíteni, hogy ezeket a szertartásokat a Colosseumban *mindig* Ferenc-rendi szerzetes vezette.

Ez az ájtatosság különösen közel állt Liszt szívéhez, és – csakúgy, mint szinte valamennyi műve esetében – zenei és ezúttal teológiai kommentárral is szolgált hozzá. Társa, Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegnő, aki tökéletesen tisztában volt azzal, hogy Liszt szándéka nem az, hogy egyszerűen elmondjon egy történetet, vagy felidézzen néhány képet, hanem hogy mély, megrázó érzelmeket előidéző zenét komponáljon, a szövegeket bibliai forrásokból állította össze számára. Mivel a szertartásnak nem volt szigorúan rögzített formája, Lisztnek módjában állt más himnuszokat is beleilleszteni a szerzeményébe; ehhez több korábbi egyházi művének témáit is felhasználta. Például a kiegészítésképpen beillesztett *Vexilla regis prodeunt* himnusz a szokásos *Stabat Mater* szekvencia mellett utal arra is, hogy Liszt szerint az egyházi év mely szakaszában időszerű előadni a művet. Venantius Fortunatus *Vexilla Regis* himnuszát 569. november 19-én, a Krisztus valódi keresztjének egy darabját Toursból Poitiers-ba kísérő menetben énekelték először, és még a 19. századi római brevi-

3 „Quand il me sera loisible de récrire de la Musique, j'achèverai une »Via crucis« (Chemin de la croix) dont j'ai noté plusieurs stations au Colysée de Rome, et aussi à la »Hofgärtnerei« de Weimar. Une telle composition ne convient nullement au public; néanmois mon âme s'exhale sous la croix." – Publikálatlan eredetije: Weimar Goethe und Schiller Archiv 59/68, 7, No. 54.

áriumban is szerepelt, de csak azon különleges alkalmakra, amikor a keresztet a megváltás jelképeként ünneplik, például május 3-án, a valódi kereszt megtalálásának ünnepén és szeptember 14-én, a kereszt felmagasztaltatásának ünnepén. Mindezeknél fontosabb, hogy a nagyböjt vége felé naponta éneklik, a feketevasárnapot megelőző szombattól nagycsütörtökig. Liszt kihasználta, hogy a szertartásban általában szerepel a *Stabat Mater*. Bár ezt az éneket a legtöbben a Hétfájdalmú Szűz ünnepének szekvenciájaként tartják nyilván (szeptember 15: figyeljük meg, milyen közel esik a kereszt felmagasztaltatásának fent említett ünnepéhez), nagyböjt idején is használatos, főleg a feketevasárnapot követő pénteken (vagyis egy naptári héttel nagypéntek előtt), a második vecsernye során. Tehát ha figyelembe vesszük a himnusz, a szekvencia és a *Via Crucis* mint szertartás nagyböjti vonatkozását, látható, hogy szerzeményét Liszt az egyházi naptáron belül kifejezetten a nagypéntekre szánta.

Amikor az 1870-es években e művén dolgozott, tökéletesen tisztában volt azzal, hogy ez a darab nem találkozik majd a korabeli szalonok ízlésével. 1873-ban azt írta egy barátjának: nem titok előtte, hogy egy ilyen szerzemény nemigen tarthat számot a nagyközönség érdeklődésére. De a komor darabok jól illettek a hangulatához. Egy sor balszerencsés esemény történt Magyarországon és Olaszországban élő közeli barátaival, és Liszt a maga körében egyre jobban elszigetelődött, főleg ami a műveit illeti. Több budapesti barátjával meglazult a kapcsolata, és szép lassan a generációja is kihalt: Széchényi Imrét kinevezték berlini nagykövetnek; Andrássy Gyulát külügyminiszterként Bécsbe helyezték; jó barátja, Augusz Antal 1878 nyarán elhunyt, ráadásul 1879-ben hosszas betegség után nagybátyja, Eduard, legmeghittebb családi tanácsadója is meghalt. Egy magyar hetilapban megjelent cikk éppolyan vitriolos hangon írt vallási témájú műveiről, mint amilyet nagy bécsi ellenlábasa, Eduard Hanslick használt:

> Lisztnek legnevezetesebb s örökké fennmaradó művei az ő magyar népdalokból s egyéb motívumokból alakított transcriptiói, míg nagyobb szabású munkái, mint az esztergomi mise, Erzsébet, Szt. Cäcilia stb. kevéssel fogják túlélni mesteröket.[4]

Lisztet ez a bírálat olyan súlyosan érintette, hogy így írt lányának, Cosimának:

> Te, drága Cosimám, jól tudod, hogy sokszor vádoltak igaztalanul hiúsággal, de ami gyarló műveimet illeti, a bűnöm inkább a túlzott szerénység. Annyira hitványnak találom őket! Ha mégis tovább folytatom a munkát, annak csakis az az oka, hogy belső szükségletem és a szakmai kötelességtudat erre kényszerít.[5]

Nem volt szerencsés ötlet ilyen levelet írni Cosimának: Richard Wagner többször is elmondta, hogy Liszt jobban tenné, ha vallásos művek helyett inkább szimfóniákat írna.

Liszt ennek ellenére nem adta fel, és 1878-ban tovább folytatta a *Via Crucis* komponálását. A művet 1879. február 26-án, hamvazószerdán fejezte be. Minden

4 Magyarország és a Nagyvilág. 1878. febr. 24. – Idézi: Legány Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon 1874–1886*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 95.

5 Franz Liszt. *Lettres à Cosima et à Daniela*. Présentées et annotées par Klára Hamburger. Liège: Mardaga, 1996, C97, 163.

erejét a munkára összpontosította: még új Erard zongoráján sem játszott a Villa d'Estében, hogy a zongorázás se vonja el figyelmét a komponálástól. Így lett ez a mű – Legány szavaival élve – Liszt saját keresztútja, kínjainak mélyen átélt története. Sallangmentes mestermű gyászról és vigaszról, mely formáját és szellemiségét tekintve igen közel áll eredeti, az ájtatossághoz kötődő rendeltetéséhez, melyet azonban éppen ennek rugalmasságánál fogva saját személyes céljainak megfelelően tudott alakítani. Személyes is volt egyben, és Liszt számára nagyon is e világból való: bár azt várnánk, hogy az egyes stációk neve latinul szerepeljen, Liszt a számára otthonosabb francia nyelvet választotta a latin nyelvű bibliai idézetek (Első stáció), a német korálszövegek (Hatodik stáció) és a Wagner *Parsifal*jából idézett egyetlen, talányos sor (Tizedik stáció) kiegészítésére.

1879. márciusának elejére a művet két változatban is lemásolták Lisztnek: az egyik szólóhangszer (zongora, illetve orgona), a másik zongora négykezes számára készült, Liszt pedig saját kezűleg készítette el a zongorával kísért vokális verzió kéziratát. A szerzőt azonban látszólag ekkor már nem érdekelte, hogy nyomtatásban is megjelenik-e a mű, mivel tudta, hogy annak nem lesz kedvező a fogadtatása. 1884-ig valamennyi kéziratot magánál tartotta, majd a *Via Crucis*t több más művével együtt elküldte a regensburgi Pustet kiadónak. Kísérőlevelében azt írta, hogy a honorárium kérdése másodlagos, és reményét fejezte ki, hogy a regensburgi Ceciliánus Társaság (mely már régóta bírálta egyházi műveit) méltányolja majd az erőfeszítéseit. A konzervatív ceciliánusok hatására Pustet azzal a kifogással küldte vissza a kétségkívül haladó szellemű műveket, hogy azok nem illenek a kiadó általános profiljába. (A végtelenül nemes lelkű Lisztet még e visszautasítás sem akadályozta meg abban, hogy lelkesen támogassa a Ceciliánus Társaság és az azon belül működő ellenségeinek tevékenységét). A *Via Crucis* végül csak 1936-ban, a lipcsei Breitkopf & Härtel összkiadásának *(Franz Liszts Musikalische Werke)* V/7. kötetében jelent meg nyomtatásban, és abban is csak a vokális változat. A zongora szóló-verzió 1980-ban látott napvilágot a budapesti Editio Musica *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* sorozatának I/10. kötetében.

Bár feliratai szerint a *Via Crucis* a keresztút tizennégy stációját jeleníti meg, ez a mű szavakon túli zene, és sokan úgy ítélik meg, hogy csaknem kilép a normális tonalitás köréből. Bár Liszt harmóniakészlete még mindig megegyezik a kései romantikáéval, és továbbra is dúr, moll, bővített és szűkített hármashangzatokban és szeptimakkordokban gondolkodik, bátran használja az akkordmenetek korábbi szabályait felrúgó folyamatokat, és késlelteti, sőt kerüli a feloldásnak még a látszatát is. A művet végigkísérő igen bizonytalan tonalitást e szokatlan harmóniák és a bővített hármashangzatok gyakori alkalmazása okozza. Néhány olyan motívum is felfedezhető, melyek az egész művön végigvonulnak.

Ezek egyike a tritonusz alkalmazása, valahányszor Jézus megszólal; ezt az eszközt Liszt a reneszánsz és barokk mesterektől örökölte, és hatásosan fejezi ki vele Jézus megnyilatkozásainak panaszosságát. Ezenkívül a *Stabat Mater*t és a *Vexilla Regis*t úgy ötvözi, hogy azok a mű fontosabb csomópontjaiban egységteremtő elemet alkotnak. (A *Vexilla Regis* első három hangja Liszt valamennyi kései művében gyakran

használt, a keresztet jelképező mottóvá vált.) Ha pedig megvizsgáljuk a Liszt által már a saját koráljai közé is beillesztett két német korál, az *O Haupt voll Blut und Wunden* és az *O Traurigkeit, o Herzeleid!* kompozíción belüli helyét, akkor kiderül, hogy Liszt megrendítő és egyedi kommentárt alkotott a passió elbeszéléséhez.

Liszt az egész művet keretbe foglalta a kereszt ikonjával azáltal, hogy a *Vexilla Regis*t a bevezető tételben és a Tizennegyedik stációban helyezte el. Ha ezt követően megvizsgáljuk, milyen gondosan helyezte el akár a kölcsön vett, akár a saját ihletéből született zenei anyagokat és a bibliai idézeteket, egy kifinomult, kétrészes szerkezet bontakozik ki előttünk.

Az első egység az Első stációtól az Ötödikig tart: Liszt előkészíti a később következő elbeszélést, az Első stáció címét (Jésus est condamné à mort – Jézust halálra ítélik) egy bibliai idézettel egészíti ki: *Innocens ego sum a sanguine justi hujus* (Ártatlan vagyok ez igaz embernek vérétől);[6] a Második stációban (Jésus est chargé de la croix – Jézus felveszi a keresztet) Liszt a kereszt súlyát és a világ megváltását sugalmazó zenét illeszt a *Vexilla regis* mellé (14. ütem); a Harmadik stációban (Jésus tombe pour la première fois – Jézus először esik el) először jelenik meg a *Stabat Mater,* és szembesülünk Jézus szenvedéseivel is; a Negyedik stációban (Jésus rencontre sa très sainte mère – Jézus találkozik szentséges anyjával) Liszt olyan motívumokat használ, melyek a Szent Szűz kínjait és panaszát illusztrálják; az Ötödik stációban pedig, amelyben Cirénei Simon segít Jézusnak a keresztet vinni (Simon la Cyrénéen aide Jésus à porter sa croix); Liszt a 36. ütemben felidézi a Második stáció keresztthordozásának zenei gesztusát. Ekkor Jézus elválik a kereszttől; Második és az Ötödik stáció kereszt-motívumai nem szerepelnek többé a műben. Az egy egységet alkotó, két szöveg nélküli tételt is tartalmazó első öt stáció elrendezése előrevetíti a második egység elrendezését is.

Liszt az egész mű keretét a *Vexilla Regis*szel hozta létre; a *Via Crucis* második részének pilléreit az alkotja, hogy mögöttes zenei tartalmát tekintve mind a Hatodik stáció (Sancta Veronica – Szent Veronika), mind a Tizenkettedik stáció (Jésus meurt sur la croix – Jézus meghal a kereszten) erőteljesen támaszkodik a német korál-hagyományra. A Hatodik stációban, amikor hosszan idéz az *O Haupt voll Blut und Wunden*ből, Liszt szívbe markoló eszközökkel idézi fel Veronika kendőjét, melyen megjelent Jézus arcának lenyomata, a Tizenkettedik stációban pedig a kimondhatatlan gyász hangulatát eleveníti meg az *O Traurigkeit, o Herzeleid!* segítségével. A mű második részében Liszt olyan képeket helyez el, amelyek az első részben elhangzottakra építenek: a Hetedik és a Kilencedik stációval (Jésus tombe pour la seconde fois – Jézus másodszor esik el és Jésus tombe pour la troisième fois – Jézus harmadszor esik el) Liszt a Harmadik stációra utal vissza a *Stabat Mater* további részleteinek felhasználásával, a Nyolcadik és a Tizedik stációban (Les femmes de Jérusalem – A jeruzsálemi asszonyok és Jésus est dépouillé de ses vêtements – Jézust megfosztják ruháitól) a Negyedik stációban hallott panaszt idézi vissza, azzal a különbséggel,

6 Máté 27:24.

hogy a zenei anyag most megfordítva hangzik el. A második rész elbeszélését Liszt gondosan kiválasztott bibliai idézeteivel teszi hangsúlyosabbá: Nyolcadik stáció: *Nolite flere super me, sed super vos ipsas flete et super filios vestros* (...ne sírjatok én rajtam, hanem ti magatokon sírjatok, és a ti magzataitokon.);[7] Tizenegyedik stáció: *Crucifige, crucifige!* (Feszítsd meg! Feszítsd meg őt!);[8] és főleg a Tizenkettedik stáció: *Eli, Eli, lamma Sabacthani?* (Én Istenem, én Istenem! Miért hagytál el engemet?),[9] *In manus tuas commendo spiritum meum.* (Atyám, a te kezeidbe teszem le az én lelkemet.),[10] *Consummatum est.* (Elvégeztetett!).[11] A Tizenharmadik stáció (Jésus est déposé de la croix – Jézust leveszik a keresztről) két okból is nevezetes, és mindkét ok a zenével kapcsolatos: amikor azt ábrázolja, hogy Jézus élettelen testét leveszik a keresztről, Liszt ismét feleleveníti a Negyedik stáció panasz-motívumát, mely most az eredeti megfogalmazás szerint tér vissza. Ehhez teszi hozzá a *Stabat Mater*re, vagyis a Szent Szűz szavakkal le nem írható gyászára vonatkozó, tisztán hangszeres utalást.

Ezek után az egész kompozícióban egyetlen, igen talányos sor marad, méghozzá az a megjegyzés, amelyet Liszt a Tizedik stáció zenéjének egyes szerzői kézirataira írt rá: „»Durch Mitleid wissend [der reine Tor«] Wagner: Parsifal".[12] Bár igaz, hogy August Göllerich észrevétele szerint Liszt számos találós kérdésének megfejtése Wagnernél keresendő („Wagner scheint zum Schlüssel vieler Lisztscher Rätsel geworden"),[13] valószínűleg sohasem fogjuk megtudni, vajon mi is volt Liszt szándéka ezzel az utalással (bár már sokan próbáltak valamilyen zenei kapcsolatot felfedezni a két mű között – mindhiába). A megoldás azonban lehet, hogy nem a zene, hanem a teológia területén keresendő. A passiótörténetnek a Tizedik stáció az a pontja, amelyben a ruhájától megfosztott, a durva és gúnyos tömeg otromba pillantásainak kitett Jézus tűnik balga szentnek (vagyis tiszta bolondnak). Talán Lisztnek az a szándéka, hogy a jobb latorhoz hasonlóan a részvéttől indíttatva mi is ott legyünk Jézussal a Paradicsomban ezen a napon. Az egészen bizonyos, hogy Wagner nem járult volna hozzá a *Parsifal* jelképeinek átvételéhez, főleg nem egy olyan műbe, amely ennyire közel áll a „papok hablatyolásához."[14] Azt azonban ne feledjük, hogy mégis Lisztnek szólt a *Parsifal* librettójának (1877) ajánlása, így Liszt kulturális és vallási környezetének minden ide kapcsolódó vonatkozását kihasználva megfogalmazta számunkra a Via Crucis szertartás valódi értelmét. Elvisz minket a kereszt tövéhez, ahol magunk is tanúi lehetünk az örök megváltás ígéretének.

---

7 Lukács 23:46.
8 Lukács 23:21.
9 Máté 27:46.
10 Lukács 23:46.
11 János 29:30.
12 A részvét bölcse, a balga szent.
13 A jelek szerint Wagner a kulcs Liszt számos rejtvényének megfejtéséhez. (Göllerich: *Liszt*, 39.)
14 Cosima naplója (II. 495) szerint Wagner így kommentálta Liszt *Christus*át 1872. június 7-én. – Cosima Wagner: *Die Tagebücher.* Ed. & komm. von Martin Gregor-Dellin & Dietrich Mack. München–Zürich: Piper, 1976, Band I, 530. Magyarul: Cosima Wagner: *Napló 1869–1883. Válogatás.* Válogatta Kroó György, fordította, a jegyzeteket és a mutatókat készítette Hamburger Klára. Budapest: Gondolat, 1983, 112.

Liszt zeneszerzői attitűdjének egyik legérdekesebb vonása, hogy a zenén kívüli hatások még a leghagyományosabb egyházzenei műveit is jelentős mértékben átjárják. Ez jellemző teljes életművére – hiszen Liszt, a romantika nagymestere még templomi szerzeményeiben sem tud (vagy akar) elszakadni azoktól az alkotói folyamatot megindító, programadó befolyásoktól, melyek egész pályája során ihletet adtak neki.

Fordította: Káldos Zsolt

ABSTRACT

RENA CHARNIN MUELLER & DAVID BUTLER CANNATA

LISZT WATCHES: *SUB CRUCE DOMINI*

Liszt began Via Crucis in 1878 for keyboard and he completed the composition 26 February 1879. He was aware that the piece did not suit the taste of the contemporary salons, but it was his intention to publish it eventually for either keyboard organ. The somber nature of the pieces suited his mood: a series of fateful events had overtaken many of his closest friends in Hungary and Italy, and Liszt found himself more and more isolated in his circle, particularly with respect to his oeuvre. He held on to the music until 1884, then sent Via Crucis, along with several other works, to the Regensburg publisher Pustet. But Pustet was under the influence of the conservative Cecilians, and he sent back the admittedly forward-looking music with the excuse that these works were not the kind they usually published! In the end, Via Crucis did not appear in print until 1936, in the 5th volume of the Collected Edition, and in the vocal version alone. The solo keyboard version was not published until 1980 in the New Liszt Edition.

Despite the inscriptions describing the 14 Stations f the Cross, Via Crucis is music beyond words, as Dezső Legány has said, and to many it seems almost beyond normal tonality, although this is not the case. Liszt's music utilizes a highly chromatic vocabulary that looks ahead to the 20th century, but one that is still within the confines of the 19th-century tonality. In the liner notes for his fine recording of the piano version of Via Crucis, Leslie Howard remarks: "Liszt seems to have imagined a procession around a church, stopping at each of the paintings or sculptures that so often depict the fourteen Stations of the Cross, and singing at each one–along with some kind of portative harmonium!" This observation highlights one of the most interesting aspects of Liszt's compositional attitude: the extent to which extra-musical influences inform even the most traditional of sacred constructs. For his master of Romantic expression, even in his church compositions, Liszt cannot–or will not–let go of the generative programmatic influences that had inspired him throughout his creative life.

Rachel Beckles Willson

BOLGÁR RITMUS ÉS TESTETLENNÉ VÁLÁSA *A BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI*BAN*

„Úgynevezett bolgár ritmusként" Bartók a délszláv népzenékben lelt, gyors, aszimmetrikus táncmetrumokat ismerte fel és azonosította.[1] Leírása szerint e metrum ötös vagy hetes csoportokra osztható. Bartók kutatása úttörő jelentőségű volt, de idővel óhatatlanul meghaladták. (Egyes állításait például még Bartók életében kiigazította Constantin Brăiloiu román népzenekutató.) Hogy amit „bolgár ritmusnak" nevezett, nemcsak Bulgáriára volt jellemző, ezt Bartók maga is hamar felismerte. Ugyanakkor újabban arra is rámutattak, hogy az általa leírt jellemzők még csak nem is a ritmikai típus legfontosabb vonásai.[2]

Az ötös és hetes metrumok váltakozását Bartókot követően számos magyar zeneszerző használta. Ezeket „bolgár ritmusoknak" nevezték, és a szimmetrikus időszerkezetek alternatíváiként alkalmazták. (Ilyen például Ligeti *Musica ricercatá*jának 8. darabja, de sok más példa is akad.) Úgy látom, a zeneszerzők azt nevezték „bolgárnak", amit Bartóktól tanultak, akár írásaiból, akár zenéjéből. Minthogy nem a népzenei folyóiratokban közölt szakcikkekre hivatkoztak, a „bolgár ritmus" számukra elsődlegesen a Bartók-recepció része volt.

Kurtág *Bornemisza Péter mondásai*, op. 7 című művében (1963–1968) visszatér egy ritmikai minta, amit a mű három kommentálója is „bolgárnak" nevez. Ezek egyike maga Kurtág, aki a vázlatokba bejegyezte azt a szándékát, hogy a mű kezdetének bolgár ritmusát vissza akarja hozni a végén.[3] A másik Várnai Péter aki a magyarországi bemutató programfüzetét írta.[4] A harmadik pedig Rados Ferenc, aki a *Bornemisza-mondások* tanításakor utalt erre 1992-ben Budapesten.[5] Jelen írásban

* A Balatonföldváron, a *Földvári Napok* keretében megtartott *Hommage à Kurtág* című tudományos konferencián, 2001. június 22-én angol nyelven elhangzott előadás részben átdolgozott változata.

1 „Az úgynevezett bolgár ritmus." in: Révész Dorrit (szerk.): *Írások a népzenéről és a népzenekutatásról I* = Bartók Béla Írásai 3. Budapest: Editio Musica 1999, 329–335.

2 A Bartók e ritmusnak szentelt kutatásairól szóló legfrissebb kommentárok egyike: Tim Rice: „Béla Bartók and Bulgarian Rhythm." in: E. Antokoletz–V. Fischer–B. Suchoff (szerk.): *Bartók Perspectives.* Oxford: OUP 2000, 196–212.

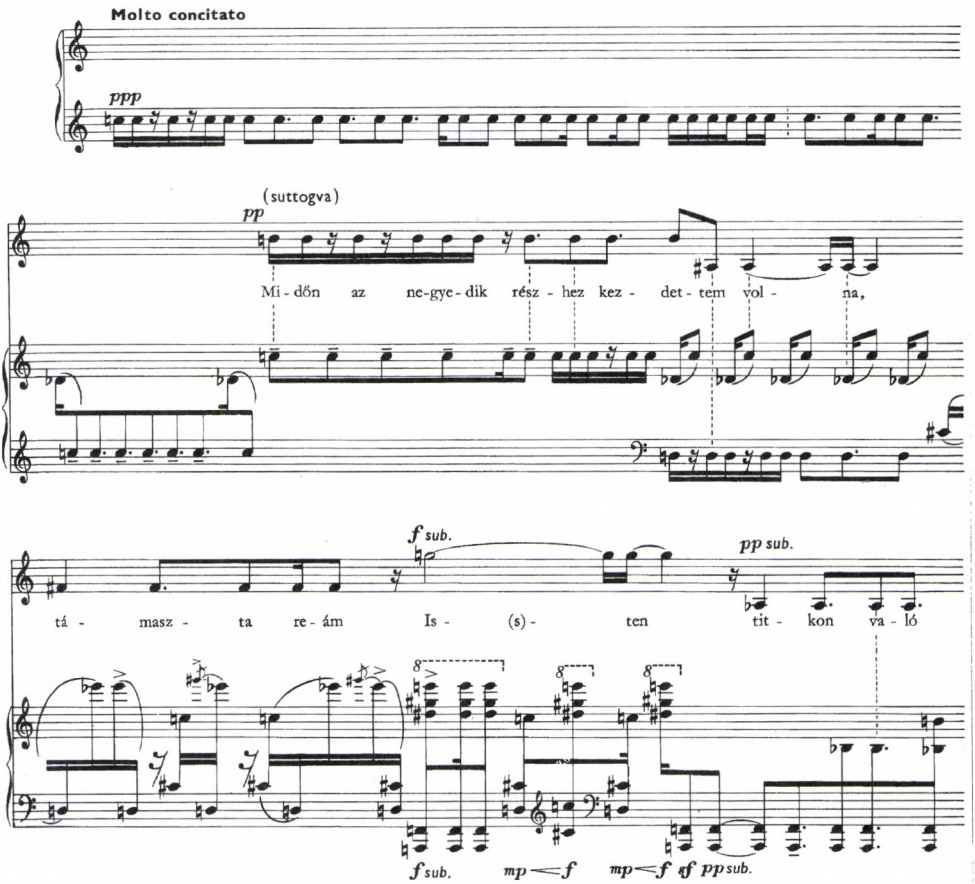
3 Kurtág gyűjtemény, Paul Sacher Alapítvány, Bázel, Vázlatok az opusz 7-hez. A *Tavasz* 4. tételének vázlataiban mindenütt találhatók utalások; lásd különösen azt a vázlatkönyvet (legutóbbi jelzete „k"), amelyben a *Tavasz* 4. tételének számos vázlata van egybegyűjtve.

4 *Filharmónia műsorfüzet*, Budapest: 1968/37, 20–21.

5 1992 és 1995 között Rados Ferencnél tanultam.

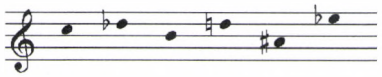
először a bolgár ritmus fő előfordulásait mutatom be Kurtág ciklusában; ezután ezeket az egyes helyeken énekelt szöveggel vetem egybe; majd felteszem a kérdést: mi a típus jelentősége a *Bornemisza-mondások*ban? Sugall-e jelképes értelmezést, vagy pusztán egy visszatérő, integráló ritmikai vonás?

Kurtág ciklusa négy részből áll: *Vallomás*, *Bűn*, *Halál* és *Tavasz*. Egyedül a *Vallomás* alkot megszakítatlan egészt, míg a többi három rövidebb, önálló tételek sorozatából áll. A *Vallomás* a zongora *c* hangismétléseinek sorával kezdődik, szabálytalan ritmikus egységekben, ötös és hetes csoportokban. Közvetlenül mielőtt a szoprán *h*-n belépne, a zongorában megszólal a *desz* is. Amikor az énekszólam leereszkedik *h*-ról *aisz*-ra, a zongora hozzáteszi a *d*-t. E hangok – bár különböző regiszterekbe szétosztva – tölcsérszerűen[6] kinyílnak, a hetes és ötös ritmuscsoportok átjárják a teljes textúrát.



1. kotta. Az I. rész („Vallomás") *kezdete*

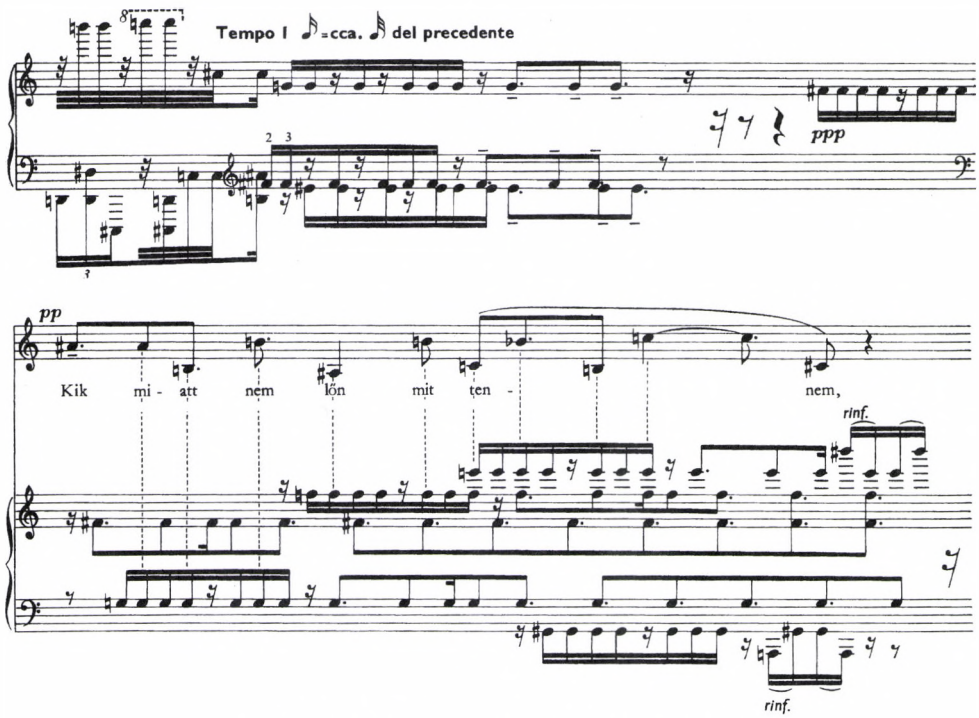
6 Itt és a megfelelő helyeken a szerző a *fan* (= legyező) szót használja. Ezt a magyar terminológiában meggyökeresedett *tölcsér* szóval helyettesítettem. (A fordító megjegyzése)



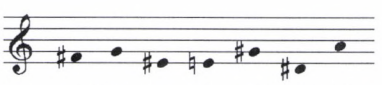
2. kotta. A hangmagasságok tölcsér-vázlata

A kezdet ritmusa Bartók „hiper-bolgár ritmusára" emlékeztet, azaz a típus leggyorsabb alakjára, amit Bartók utóbb román gyűjteményében ismert fel, és amelyben a metrum alapegysége még a szokásos bolgár ritmusú zenék 300–400 ütés/perc tempóját is felülmúlja, elérheti a 600 ütés/perc tempót is.

A *Vallomás* egészét jellemzi ez az egyenetlen ritmikai minta, bár figyelemreméltóan változó mértékben. A következő öt, verssorszerű szakasz mindegyike kapcsolatban áll az elsővel, mind a monoton ismétlés, mind hang-minták révén; a szerző a nyitó sor számos ritmuscsoportját is újból felhasználja. A komplex szövet, valamint a dinamikában és regiszterben való drámai elmozdulások mintha aláásnák ugyan a jelenlétét, de eljön aztán egy pont, ahol a módosított visszatérés beharangozza az utolsó versszakot. Ezen a ponton a zongora hangismétlései tölcsérszerűen, a *fisz*-ből kiindulva nyílnak ki, és meglehetős világosan visszhangozzák a kezdet ritmusképletét; végül a zongora utójátéka is a bevezetést idézi.

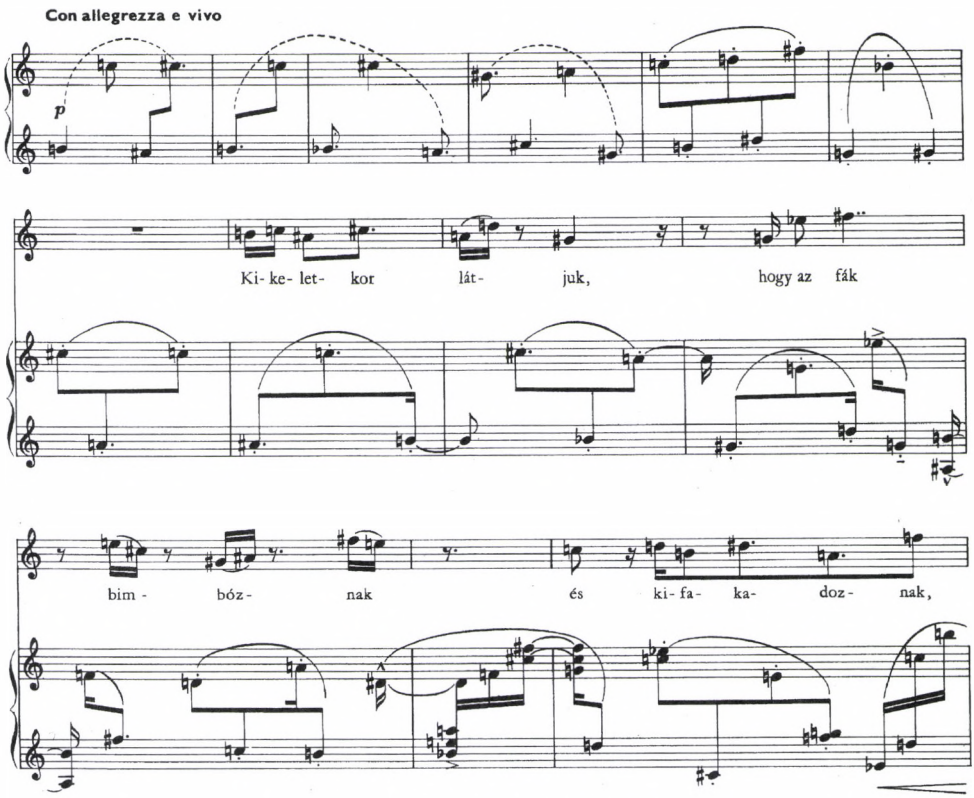


3. kotta. „Vallomás". *A tétel kezdetének visszaidézése*

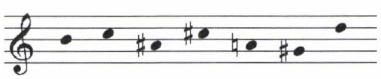


4. kotta. A hangmagasságok tölcsér-vázlata

Az egész ciklus utolsó tétele, vagyis a mű negyedik, *Tavasz* című részének negyedik tétele a bolgár ritmus és a tölcsér-ötlet nyugodtabb újraírását hozza. A zongora bevezetőjében szabálytalan ritmusmintákat hallunk, az egyszólamú dallam eloszlása a zongora két keze között a *Mikrokozmosz* 113. *(Bolgár ritmus)*, illetve 149. *(Hat tánc bolgár ritmusban*, 2.) darabjára emlékeztet. A zongoradallam és az énekszólam egyaránt a *h*-ból kiindulva tágul. Az ötletnek ez az oldottabb formája közelebb áll a Bartók használta bolgár ritmusokhoz, mint a *Vallomás* tételben mutatott változat.



5. kotta. „Tavasz". *A 4. tétel kezdete*

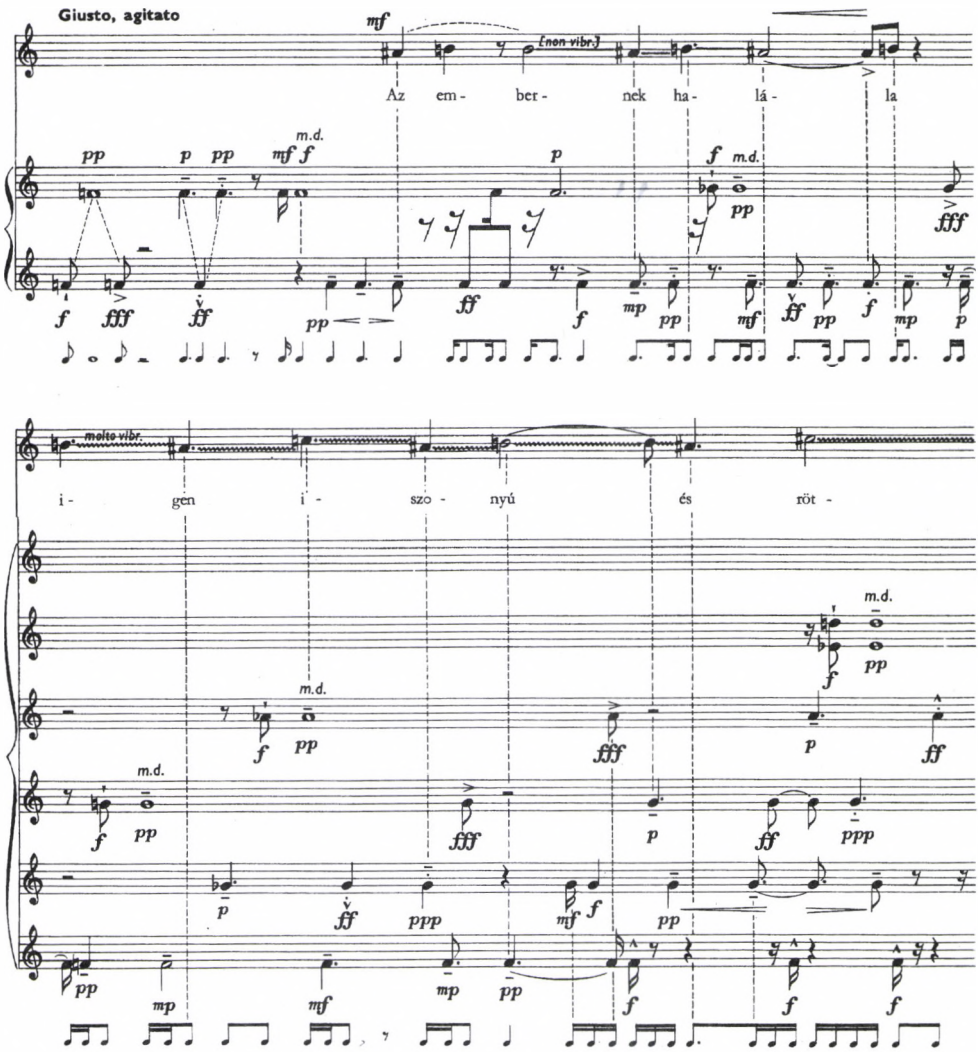


6. kotta. A hangmagasságok tölcsér-vázlata

A gondolat újra-megjelenése ívet von az egész ciklus fölé, de van még egy további előfordulása, amely a 3. rész, a *Halál* 4. tételében következik be. A zongora vezeti be a tételt ezúttal az *f* ismételgetésével, amelyhez fokozatosan csatlakoznak mindkét oldalról a szomszédos hangok, újfent tölcsért formálva *(kotta a szemközti oldalon)*.

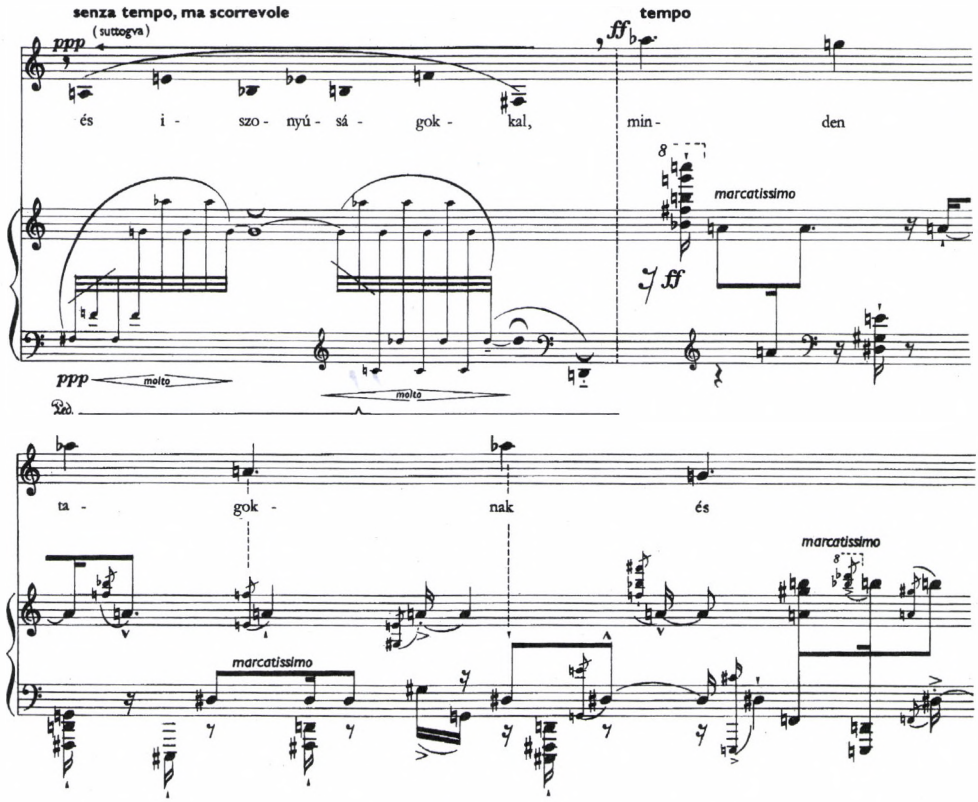
Bár azonos hangot ismételnek, a kezdő hangok megoszlanak a két kéz között. A hangismétlés egy egyenetlen ritmusértékekből álló sort fogalmaz meg, amelynek minden hangján más kifejezési és dinamikai jel áll. Amikor további hangok csatla-

koznak a hangismétléshez, az új belépések mindegyike megőrzi ezt a ritmikai, tagolási és dinamikai formulát. Ahogy egymásra rétegződnek és összevegyülnek az énekszólammal, új ritmikai minta keletkezik: ez szerepel a kotta alatt. A vegyülés néhány nem-bolgár, négyes csoportot is magában foglal, de sokat megtart az ötös és hetes osztásokból.



7. kotta. „Halál". *A 4. tétel kezdete.*

Ilyen egyenetlen ritmusképletek jellemzik a tétel jó részét, noha – akár a *Vallomás*ban – a regiszter és dinamika szélsőséges változásai mintha elhomályosítanák őket. A záró részben a három hangból álló csoportok ismét megkülönböztethetőkké válnak, visszaidézve a *Vallomás* ritmikai sejtjeit, amelyek hasonló módon tették magukat nyilvánvalóakká *(a kottát lásd a 49. oldalon).*



8. kotta. „Halál". *A 4. tétel, röviddel a tétel vége előtt.*

Az ezen tételek közti kapcsolatnak világos zenei szerepe van a ciklusban. Amint korábban már említettem, jól látszik a Kurtág-kéziratokból, hogy a *Tavasz* zárótételét a *Vallomás*ra utalva alakította ki. A *Tavasz* ritmusáról ezt írja: „akár a *Vallomás*", csak „oldottabb."[7] A *Halál* 4. tételének vázlataiból világos, hogy Kurtág itt is a *Vallomás*ból merített.

Nézzük most meg ezeknek a tételeknek a szövegét:

Vallomás
Midőn az negyedik részhez kezdettem volna,
támaszta reám Isten titkon való, ördögi kísérteteket;
azok rajtam lévén,
kényszerítettem írnom az ördögnek sokféle kísértetiről.
De oly iszonyúk jutának eszemben, hogy félve írnám
és sírván kérném az Istent, bízná másra az féle írásokat.
De hova inkább igyekeztem lenyomnom,
annyival inkább nőttön nőtt és öregbedett rajtam az sok kísirtet.
Kik miatt nem lőn mit tennem,

7 Lásd a 3. jegyzetet

hanem akaratom ellen is nagy pironkodva
ki kelleték ez világ láttára bocsátanom,
hogy azból, kinek szeme volna, úgy nézné undokságát,
mint egy baziliszkusz az tükörbe.

Halál
4. Az embernek halála igen iszonyú és röttenetes dolog.
Mert először sok betegséget, fájdalmat, lelki és testi töredelmet,
sok bút, bánatot, háborút és röttegést az emberre hozván,
végre az lelket az testtől nagy rémülésekkel és iszonyúságokkal,
minden tagoknak és inaknak fájdalmával elszakítja,
az testet döggé, büdössé, porrá és hamuvá teszi.

Tavasz
4. Kikeletkor látjuk, hogy az fák bimbóznak és kifakadoznak,
pázsitok, füvek virágok újulni kezdenek,
örülünk, tudván, hogy majd nyár fog lenni
az nagy fagyos, deres, havas, vizes, háborgó téli idő után
és eljő az nagy szép melegítő, megékesítő, zöldellítő, teremtő és éltető nyári idő,
kiben mindenek megújulnak, megelevenednek:
sok állatok, vadak, madarak, barmok, tyúkok, lúdak, borjúk, bárányok, sok szép kerti,
mezei, szőlői vetemények növekednek,
és újonnan ismét az megéhezett fázódott szegények megmelegíttetnek, éltettetnek...

A bolgár ritmusú tölcsér-gondolat különféle bemutatásai, összekapcsolva a szövegekkel, meglehetősen bonyodalmas helyzetet sugallnak. Kezdetben nagyon gyorsan mozgó formában találkozunk vele. Ez nyilván a bolgár típus leggyorsabb változata, a román népzenében felismert „hiper-bolgár", noha a ritmust itt már elválasztanám parasztzenei gyökereitől.[8] Hasznosabbnak tetszik a közös elvont zenei anyag megjelenéseinek ellentéteire figyelnünk, mintsem lehetséges közvetlen történeti forrásukat meghatároznunk. A *Vallomás* tempója mindenesetre az egész ciklusban szélsőségesnek mondható, és ez jól illik Bornemisza félelméhez, amikor szembesül rettenetes feladatával. A tétel középső részében a ritmus kevésbé érzékelhető, de visszatér, mihelyt Bornemisza ráébred, hogy nem térhet ki feladata elől: „Kik miatt nem lőn mit tennem, hanem akaratom ellen is nagy pironkodva ki kelleték ez világ láttára bocsátanom..." (A zongora egyhangú kopogását akár úgy is olvashatjuk, mint papíron sercegő íróeszköz, ha nem épp egy igazi 16. századi lúdtoll hangjának utánzását!)

A *Halál* 4. tételének szövegében megint a félelem szembeszökő. Ezúttal a halált megelőző testi szenvedéstől, amint ez a zenei szövetet átjáró hangsúlyokból és *sforzandó*kból kiderül. De az a rész, amelyben a bolgár ritmusú tölcsér megjelenik, nagyon rövid; noha a tétel használja ezt a ritmustípust, ez alig észrevehető; a kottában jelen van ugyan, de a hallható megvalósulásban szinte felismerhetetlen.

A *Tavasz* 4. tételének szövege egy idilli jelenetet és az újjászületés képét nyújtja. A bolgár tölcsért a tájékozott hallgató itt nagyobb eséllyel ismerheti fel, ez hasonlít legin-

8 Egyébként Rice vitatja, hogy Bartók megértette-e, hogy a gyors tempó a ritmikai típus egyik jellemzője.

kább Bartók *Mikrokozmosz*ára. A típus háromszori megjelenését tehát úgy értelmezhetjük, mint a szövegben megjelenő félelem, halál és újjászületés megtestesüléseit.

Most visszatérek magához a bolgár ritmushoz, és azt fogom megvizsgálni, milyen jelentések társulhattak hozzá, mióta Bartók először írt róla.

Legáltalánosabb értelemben a bolgár ritmus a népzene egy fajtája. Közelebbről egyfajta nem-magyar népzene (bár – mint már említettük – nem szükségképpen bolgár eredetű); továbbá táncritmus, amely egyúttal Bartókhoz, a népzenekutatóhoz és zeneszerzőhöz kötődik; e ritmus-jelenséget utóbb más szerzők is használták. Az eddig javasolt asszociációk közül a legérdekesebb az, amely Bartókhoz mint népzenekutatóhoz kapcsolódik, és amely Kurtág op. 7-jében a bolgár ritmusok körmönfont értelmezésre csábíthat.

A témáról szóló tanulmányában Bartók azt taglalja, milyen nehéz képzett zenészek számára a bolgár ritmus 5/16-át, 7/16-át és 9/16-át játszani, mert „számolni persze az ilyen rendkívül rövid 16-od értékre nem lehet; nincs az a nyelv, amelynek egyszerű számneveit ilyen gyors tempóban el lehetne mondani."[9] Ebben az esszében nemcsak a bolgár ritmus ritmikai természetéről ír Bartók, hanem szót ejt a zene és a test összekapcsolódásáról is. Ezt a kapcsolatot nehézség nélkül sajátították el a parasztok, akiknél a ritmus a falusi zenélés – ahogy Bartók mondja – „természetes fejlődéséből" fakadt. Bartók meg volt győződve arról, hogy a bolgár ritmusnak zeneoktatási értéke van, és ha a gyerekek idejében ráéreznének, később könnyebben kezelnék a modern partitúrák aszimmetriáit is. A bolgár népzenekutatónak, Raina Kacarovának arra a javaslatára hívja fel Bartók a figyelmet, amely a diákoknak számlálás helyett „a »ti« és »ri« szótagokat ajánlja: egy nyolcadra »tiri«-t, pontozott nyolcadra »tiriri«-t." Bartók maga úgy véli, hogy az »m-ta« szótagok is ugyanígy működhetnének. Ám legutolsó megjegyzése a legjelentősebb: javaslata szerint „gesztikulálás" is hasznosan helyettesíthetné a számlálást, azaz tanulási eszközül a ritmus koreografálását javasolja.

Ha ezt egybevetjük azzal, amit Kurtág mond a *Játékok* előszavában,[10] amelyben a gyermekiség spontaneitása, az előadó rögtönző kreatív folyamatai mellett érvel, nem nehéz belátni a kapcsolatot. Akárcsak Bartók, Kurtág is elutasítja a zenei tevékenység mechanikus, „tudatos" folyamatait. Mindketten felfedezőútra hívnak az intuíció szolgálatában, és ezzel a latens kritikával illetik a modern, intellektuális, automatizmuson alapuló tanulási folyamatokat. A *Játékok* e modern módszert hivatott kijavítani – akárcsak Bartók bolgár ritmusa.

Kurtágnak a *Játékok* előszavában megfogalmazott zenei eszménye akkor is nyilvánvalóvá válik, amikor darabjait előadásra készíti elő. A zenével való kapcsolata, úgy tetszik, a zene testté válására törekszik: egy-egy hangzást gyakran társít fizikai gesztushoz, olyan kapcsolatot hozva létre, amit a szemiológia indexikusnak nevez,

9 Bartók: i. m. 335.

10 *Játékok I–IV.* Budapest: Editio Musica, 1979, Jelmagyarázat, 1.

és amit egy fizikai folyamat *vált ki*. A *Játékok* darabjai ilyen indexikus elemeknek és kiterjesztéseiknek gyűjteményei. Az előadó feladata nyilvánvalóan az, hogy megleljе a gesztus kiindulópontját, hogy azt azután ismét testté tegye – nemcsak a hangzásban, hanem saját testében is.

Előadó és hang közelsége, sőt egysége akár az úgynevezett Sztanyiszlavszkij-módszerrel is párhuzamba állítható, amelyben az előadótól azt várják el, hogy „váljék" azzá a szereplővé, akit alakít. Ezt az átalakulást nem pusztán a lazán meghatározható „lélek" terminus írhatja le, hanem a test szerepére vonatkozó konkrét utalások is. Amikor Kurtág diákja voltam, egyszer eltévesztettem egy nagy ugrás célhangját a zongorán. Azt mondta nekem: „Nem tévesztheti el azt a hangot, mivel az ujja MAGA a *fisz*, már mielőtt útra kel." Kurtág a testet úgy fogja fel, mint nietzschei értelemben a szellem és lélek *helyét*, és nem megfordítva; ez megkapóan egybehangzik Bartók megfigyelésével a bolgár ritmusról.

Egy másféle szellemi hagyományból kiindulva Roland Barthes is a test kulcsfontosságú jelenlétét ismerte fel a zenében. *A hang magja* című esszéjében felidézi az éneklő hangot, az író kezet, az előadó végtagot mint olyan összetevőket, amelyek gyakran – hátrányukra – hiányoznak a zenei előadásokból.[11] A „mag", amit hiányol, „az anyanyelvén beszélő test anyagszerűsége."[12] Ehelyett a stílus, a szerkesztés, a tagolás makulátlan bemutatását figyelte meg, amely a lélegzés művészetén keresztül akár még a „lelket" is megszólíthatja, de elvesztette a „testét."[13] Fischer-Dieskau felvételein Barthes tüdőt ugyan hall, de nyelvet, hangrést, fogakat vagy orrot nem. Barthes gyászolja azt a kultúrát, amelyik elvette a társadalomtól a gyakorlati zene létrehozását, és felismerhető jelek dekódolásának folyamatára redukálta a zenehallgatást. Nem esik ez messze a személynek és a zenének attól a Bartók által eszményített egységétől, amit a parasztzenében ismert fel, és közel áll ahhoz is, ahogyan Kurtág a *Játékok*ban a zongorajáték gyakorlati oldalához, illetve általában a zenei előadáshoz közeledik.

Amint Bartók írja: a bolgár ritmus a testi jelenlétnek ezt a jelentését hordozza. Ha ezt a *Bornemisza Péter mondásai*nak értelmezésére alkalmazzuk, benne a test és a zene új kapcsolatát ismerhetjük fel. A *Tavasz* 4. tételében az újjászületés és a remény kontextusában a típus a legtáncszerűbb alakban fordul elő: az idilli jelenet a ciklus megoldását jelenti.

Ezzel szemben a *Halál* 4. tétele a tényleges fizikai halált ábrázolja, és a bolgár ritmus kezelését vizsgálva itt tárul fel az egyéb értelmezések lehetőségeinek legszélesebb spektruma. A táncgesztusoknak nincs reményük arra, hogy túléljék a tételt nyitó megszólalásukat. A zongorista egy rendkívül komplex kánonnal szembesül, a dinamikai és artikulációs jelzések voltaképpen mechanikusan következnek, mintegy eleve elrendeltek. A zongorista testi hozzájárulása – ha mást tartunk a gesztusok megértésének, mint a billentyűk lenyomogatását – ebben az esetben lehetetlennek

11 *Image, Music, Text*. London: 1977, 188.
12 Uott 182.
13 Uott 183.

tűnik. A mintát sem igen lehet hallani: túl sebesen halad, és a fölötte éneklő szoprán el is fedi.

További megfontolás tárgyát képezheti az a tény, hogy ez a tétel mintegy válaszul született Pendercki *Threnódia Hirosima áldozataiért* című művére, és merít is annak pointillizmusából és hangmasszáiból. Vajon a halál révén a test elvesztését fejezi-e ki Bornemisza szövege, Kurtág bolgár ritmusa és Penderecki művének címe? A zene testének elvesztését jelentené-e ez az avantgarde pointillizmus? Pontosan ilyen véleményként olvashatjuk, hogy Kurtág a test halálának pillanatában ismét ezt az anyagot használja. Az, hogy a bolgár ritmus mintázata még egyszer kihallhatóvá válik, mégpedig a szövegnek éppen abban a pillanatában, amikor a lélek megszabadul a testtől (ezt mutatta a 8. kotta), megint csak arra utal, hogy a bolgár ritmus a testtel kapcsolódik össze. Itt ismét hallhatóvá válik, de már töredezetten. Szakadozott, mintha rés nyílna rajta, amelyen át a lélek távozik. A *Vallomás* végén is visszatér a ritmusminta, azon a ponton, amikor Bornemisza újra eljegyzi magát az írás fizikai folyamatával, amit a kísértéstől gyötörve félbeszakított.

Még a *Bornemisza Péter mondásai* közegében is csak a tárgyalt jelenség egyes vonatkozásaira mutathattam rá. Nem beszélhettem például a hangmagasságok tölcsérszerű elrendezéséről, ami pedig mindegyik megjelenésének része. Lehet talán más olvasata is a ritmikai mintának, amit – abban a törekvésemben, hogy magyar jellegzetességekkel foglalkozzam – nem vizsgáltam. A bolgár ritmus behelyezhető például az additív ritmusok szélesebb kategóriájába is, amit Messiaen dolgozott ki. Kurtág 1957–1958-as párizsi tartózkodása idején látogatta Messiaen óráit, és korabeli vázlatai bizonyítják, hogy oly módon kísérletezett additív és megfordítható ritmusképletekkel, amelyek nem okvetlenül utalnak bolgár mintákra.[14]

Kurtág bolgár ritmusa tehát nem mentes más típusoktól, amelyekkel összehasonlítható lehet. Nem jelent közvetlen választ Bartókra, hiszen a bolgár ritmus már bekerült a háború utáni zenébe, és más utalások közegében is vizsgálható. Bizonyosan nem lehet a bolgár ritmusnak egyetlen, kizárólagos jelentést tulajdonítani, mindazonáltal Bartók és a háború utáni repertoár hasznos és kifinomult „érintkezési pontja" marad. Jelenléte a *Bornemisza Péter mondásai*ban lehetővé teszi, hogy – ahogyan ezt a szöveg is kifejezi – a test felbomlásának és újjászületésének jelzéseként olvassuk.

Fordította: Schiller Mariann
A fordítást az eredetivel egybevetette: Halász Péter

14 Kurtág gyűjtemény, Paul Sacher Alapítvány, Bázel, vázlatok a zongorára írt *Stück*höz (1957).

ABSTRACT

Rachel Beckles Willson

BULGARIAN RHYTHM AND ITS DISEMBODIMENT IN KURTÁG'S *THE SAYINGS OF PÉTER BORNEMISZA* OP. 7

In his essay, "The So-Called Bulgarian Rhythm", Bartók expounded a folk rhythmic "type" which presented difficulties for Western-trained classical musicians in its rapidly shifting and non-metric temporal divisions. He suggested that performers would be well-advised to replace counting with mnemonic figures or bodily gestures, implicitly invoking the Western separation of musical learning from spontaneous corporeal engagement, as opposed to the idealised union observed in folk music. Bulgarian Rhythm, whether encountered in this essay or in Bartók's compositions, became a useful source of inspiration for later composers seeking to free themselves from metric rhythmic groupings.

The appearance of certain rhythmic types within Kurtág's opus 7 song cycle *The sayings of Péter Bornemisza* (1963–1968), which have been termed "Bulgarian" by a number of commentators. This essay proposes that the shifting modes of presentation of these types may express the "loss and regaining of body" analogous to that described in the text. These characteristics are not only audible, but also effect the performing body's physical engagement with the music.

Mikusi Balázs

A PÓK ÉS A MÉH*

avagy hogyan kerül Mozart Haydn Évszakok*jába?*

> *Akik elmélyedtek a tudományokban, vagy empirikusok voltak, vagy dogmatikusok. Az empirikusok egyre csak gyűjtenek, mint a hangya, és felélik, amit gyűjtöttek; a racionalisták önmagukból szőnek fonalat, akár a pók. Pedig a méh választja kettejük között a helyes utat, mert a kert és a mező virágaiból hordja össze anyagát, de saját képességeinek megfelelően alakítja át, és rendezi el.*
>
> Francis Bacon[1]

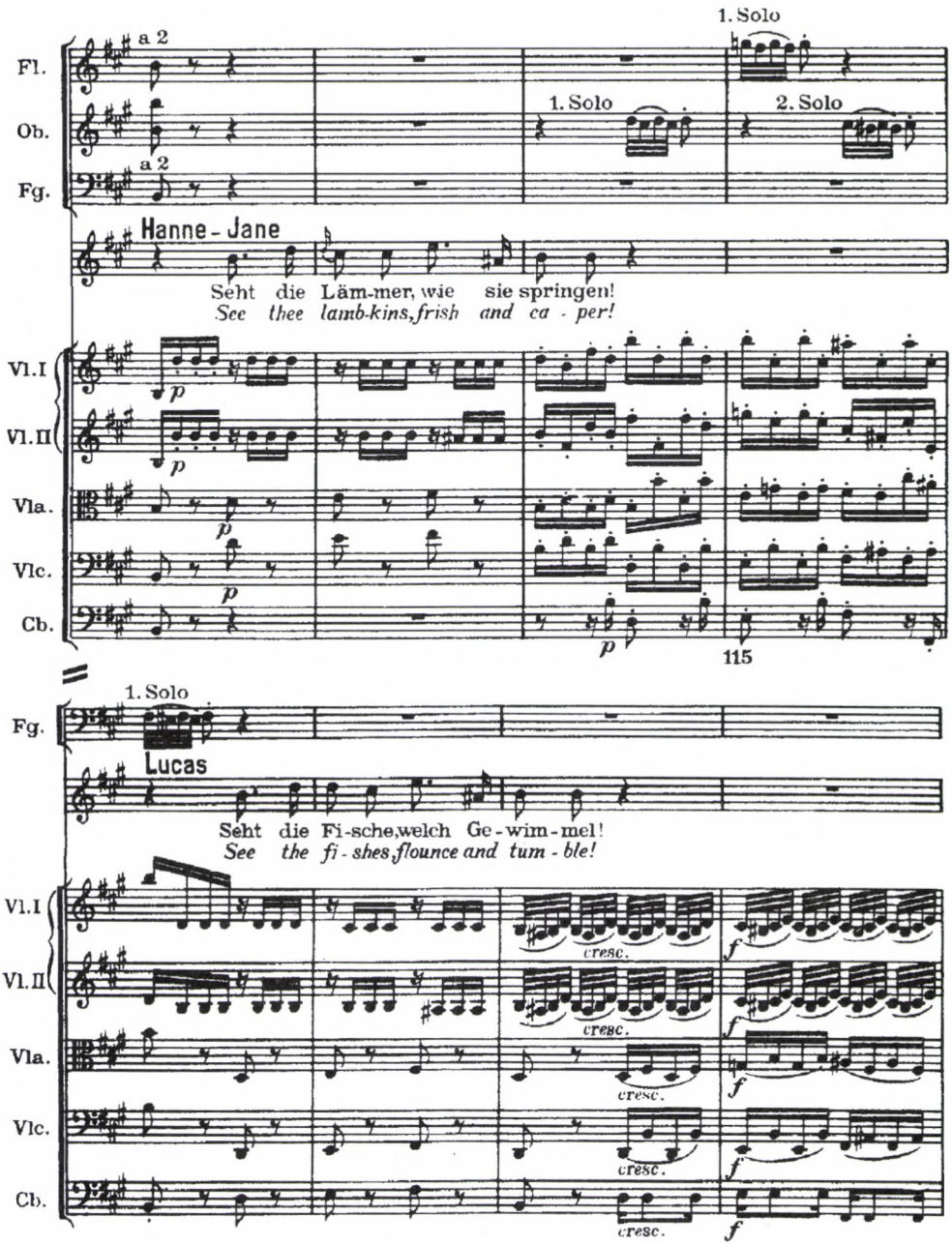
Néhány évvel ezelőtt, immár kottával a kézben hallgatva újra Haydn *Évszakok*ját, egy furcsa egybeesésre lettem figyelmes. A Tavaszt záró *Freudenlied* egy nevezetes részletében, amikor Hanne és Lukas rendre a bárányokat, a halakat, a méheket és a madarakat említi, a méhek ábrázolásakor a zenekar jól kihallható legfelső (fuvola-) szólamában a dó-re-fá-mi motívum jelenik meg – az a motívum, amelyet ma többnyire Mozart amolyan „névjegyeként" szoktunk emlegetni *(1. kotta a 60–61. oldalon).*

Az egyezés persze véletlen is lehet, hiszen a vonósok harminckettedeinek és a fafúvók szextoláinak ütközése már önmagában is legalább olyan érzékletesen festi a méhek zsongását, mint a vonósok váratlanul felugró, majd lehuppanó staccatói a bárányok ugrándozását, a hegedűk egyetlen nagy hullámmá olvadó harminckettedfigurációi a halak nyüzsgését, vagy épp az első hegedű felcsapó s játékosan újra alászálló skálamenete a madarak könnyed röptét. De talán mégsem puszta véletlennel állunk szemben: lehet, hogy Haydn nagyon is tudatosan – még ha csupán játékos ötletként is – emelte ki épp e négy hangot a méhek említésekor. Hogy e kérdést megválaszolhassuk, először két másikat kell feltennünk. Az első, hogy e négy hang már Haydn, illetve a kétszáz évvel ezelőtt, 1801. április 24-én tartott bemutató közönsége számára is Mozartra való utalásként hathatott-e – vagy itt csupán a mai hallgató történetietlen belehallásáról van szó. A második pedig, hogy ha a motívumnak a méhekkel való összekapcsolása szándékos, vajon mit jelenthet ez az utalás.

---

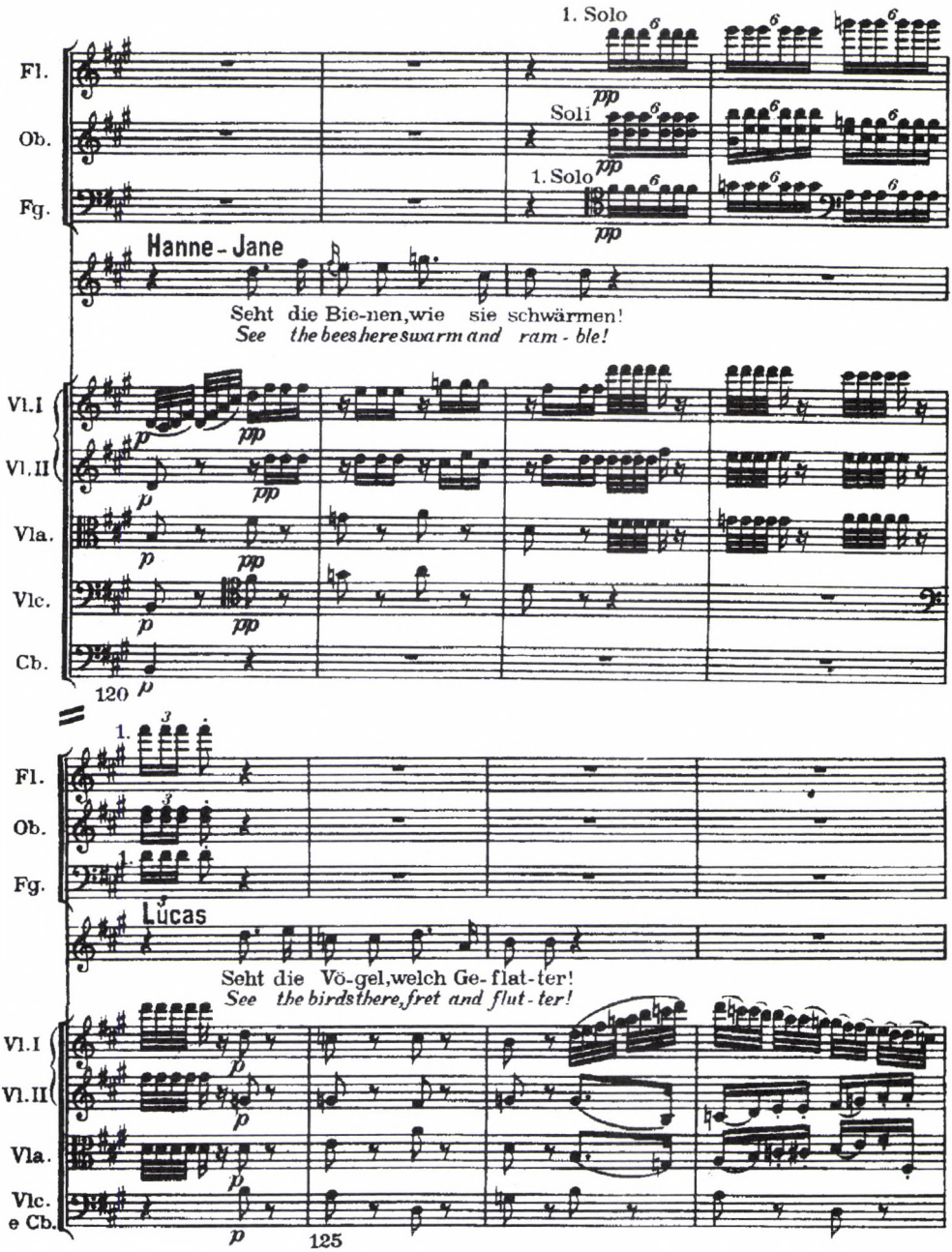
* Elhangzott 2001. november 23-án a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszaka fennállásának fél évszázados jubileuma tiszteletére rendezett tudományos ülésszakon, a Régi Zeneakadémia hangversenytermében.

1 Francis Bacon: *Novum organum.* Ford.: Csatlós János. Budapest: Nippon, 1995, 64.



1. kotta. Joseph Haydn: Évszakok – Freudenlied (No.8), 112–127. ütem

Ami az első kérdést illeti, szinte bizonyos, hogy a korabeli közönség e motívum általános „névjegy" funkciójáról még mit sem tudhatott, hiszen ennek igazi kultusza csak a huszadik század közepén, Hermann Abert Mozart-monográfiájának és főként Alexander Hyatt King (a motívumot immár más zeneszerzők műveiben is felkutató)



*Mozart in retrospect*jének megjelenése után bontakozott ki.[2] Otto Jahn alapvető, és végre a teljes életművet áttekintő Mozart-könyvének megjelenéséig maga az az F-dúr (a három évvel utóbb megjelent Köchel-katalógusban 192-es számot kapott) Missa brevis

2 Hermann Abert: *W. A. Mozart.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1955, I. 310. Alexander Hyatt King: *Mozart in retrospect: Studies in criticism and bibliography.* London: Oxford University Press, 1956, 262–263.

is jószerével ismeretlen maradt, amelynek Credo-tétele – pontosabban annak a *Jupiter*-szimfónia finálejával való nyilvánvaló rokonsága – mindenfajta későbbi kutatásnak ihletője lett.[3]

Ha azonban ezt az általános „névjegy" funkciót kronológiai okból el kell is vitatnunk a motívum *Évszakok*beli megjelenésétől, épp a *Jupiter*-szimfóniára (és ezen keresztül, közvetve, természetesen Mozartra) való utalás feltételezése már 1800 táján is megengedhetőnek tűnik. Hogy maga Haydn ismerte a szimfóniát, közvetlen dokumentum híján is bizonyosra vehető, hisz Tovey – szerintem teljes joggal – a 98. szimfónia Adagiójában a *Jupiter* lassú tételének emlékeit véli felismerni,[4] s többnyire a 95. szimfónia finálejának fúga-elemeit is e Mozart-műre való utalásként emlegeti az irodalom.[5] Mozart három utolsó szimfóniájának kéziratos szólamai ráadásul az Esterházy-együttes kottatárában is megvoltak, bár – mint Robbins Landon megjegyzi – „ezeket aligha szerezhették be 1788–90 között [vagyis közvetlenül a művek keletkezése után], mert a zenekarban nem voltak klarinétok és trombiták, és a K. 543-at [Esz-dúr] egyáltalán nem tudták volna játszani, a K. 551-et *[Jupiter]* pedig csak a trombitaszólamok elhagyásával."[6] Landon gondolatmenete persze csak e három szimfónia Haydn Londonban komponált műveire való lehetséges hatását igyekszik tisztázni, s így semmiképp sem cáfolja, hogy akár ekkor, akár az *Évszakok* komponálásáig eltelt következő években Haydnnak számos egyéb alkalma lehetett megismerkedni Mozart művével, amely egyébként 1793-ban már nyomtatásban is megjelent.[7]

A konkrétan Haydn személyére vonatkozó adatok felkutatásánál azonban sokkal tanulságosabb a korabeli közönség reakciójának megismerése, mely legkézenfekvőbb módon a szimfónia két ragadványnevében nyilvánult meg. Mozart utolsó szimfóniájának ma használatos *„Jupiter"* mellékneve, amennyire tudjuk, Angliából, a Haydn-életrajzokból oly jól ismert Johann Peter Salomontól ered, s használata a 19. század első évtizedeiben még csupán a szigetországra korlátozódott.[8] E szinte költőien általános angol terminussal szemben a német nyelvterületen az analitikusabb szemlélet érvényesült, és a szimfóniát egyszerűen a zárótétel fúgája alapján kezdték

3 Otto Jahn: *W. A. Mozart*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1859, I. 235, 475. A motívum általa ismert további előfordulásait Jahn a *Jupiter*-szimfónia elemzésekor sorolja fel (IV. 136).

4 Donald Francis Tovey: *Essays in musical analysis. Volume I. Symphonies*. London: Oxford University Press, 1935, 153–154.

5 H. C. Robbins Landon: *Haydn in England 1791–1795*. (= *Haydn: Chronicle and Work*, Vol. 3) London: Thames and Hudson, 1976, 517. Neal Zaslaw: *Mozart's symphonies: context, performance, reception*. Oxford: Clarendon Press, 1989, 442.

6 „The Esterházy band owned MS. copies of Mozart's last three symphonies, but they can scarcely have been acquired in 1788–90 because there were no clarinets and no trumpets in the band and they could not have played K. 543 at all, and K. 551 only by leaving out the trumpet parts." Landon: i. m. 552.

7 Lásd Robbins Landon előszavát az új Mozart-összkiadás vonatkozó kötetében *(Serie IV, Werkgruppe 11, Band 9)*. A g-moll szimfónia egy évvel később, az Esz-dúr pedig 1797-ben jelent meg – a *Jupiter*hez hasonlóan természetesen nem partitúra, csupán zenekari szólamok formájában.

8 A *Jupiter* név eredetéről és elterjedéséről: A. Hyatt King: i. m. Appendix 3.

azonosítani.[9] A mű Köchel jegyzékében *Symphonie mit der Schlussfuge* néven szerepel,[10] s 1828-as Mozart-életrajzában Georg Nikolaus von Nissen is *seine grosse Symphonie C mit der Schlussfuge* jellemzéssel említi, hozzátéve, hogy az „a legelső minden szimfóniák között".[11] A terminus azonban legalább két évtizeddel még ennél is korábbi: a lipcsei *Allgemeine Musikalische Zeitung* már 1808-ban a *klassische Mozartsche aus C dur mit der Schlußfuge* leírással utal a *Jupiter*re.[12] S ha kifejezetten a *mit der Schlussfuge* formával az *Évszakok* keletkezésének idején még nem találkozhatunk is, két korabeli forrás mégis tanúsítja, hogy a zárótétel kontrapunktikus bravúrja már az akkori közönség számára is a mű legemlékezetesebb vonása volt. Az imént idézett *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1798-as első száma „Z." monogram mögé rejtőző (de bizonyára Zelterrel azonos) szerzőjének értékelése szerint:

> Haydn egy az újabbak és legszebbek közül való szimfóniájának [95.] fináléjába egy fúgát komponált; Mozart is ezt tette borzalmas C-dúr szimfóniájában, ahol köztudottan kissé túlzásba viszi a dolgot.[13]

Franz Niemetschek ugyancsak 1798-ban, tehát az Évszakok komponálásának megkezdése előtti esztendőben megjelent Mozart-könyvecskéjében *in C mit der Fuge im letzten Stück* jellemzéssel azonosítja a szimfóniát.[14] Bármily alapossággal tárja is fel tehát a zenetörténet a hangszeres zene fúgafinéléinak a barokk óta töretlen folyamatosságát, nyilvánvaló, hogy az 1790-es évek közönsége – s ezt a látott lipcsei és prágai példa nyomán bizonyára a bécsiekről is feltehetjük – különlegességként emlékezett Mozart utolsó szimfóniájának finéléjára. A *Jupiter* már ekkor nevezetes, s legkivált éppen zárótétele folytán nevezetes és annak alapján azonosított műként élt a zenei köztudatban. A négyhangos indítómotívum felidézése tehát, úgy tűnik, alkalmas lehetett – ha talán még nem is általánosságban Mozart, de legalábbis – e szimfónia megidézésére.

Ami ezek után a második kérdést illeti, tehát hogy mit jelenthet e négy hangnak éppen a méhekkel való összekapcsolása, a lehetséges válaszok áttekintéséhez egy pillanatra el kell hagynunk a szűken vett zenetörténet területét. Cesare Ripa *Iconologia* című műve, mely első ízben 1593-ban jelent meg, de az 1603-as, immár illusztrált második kiadás után mintegy két évszázadon át a festők és szobrászok leg-

9 A 94. szimfónia kétféle elnevezése, az angol „Meglepetés" *(Surprise)* és a németből a magyarba is átkerült „Üstdob(ütés)" *(Mit dem Paukenschlag)* ugyanerről a szemléletbeli különbségről tanúskodik.

10 Ludwig Ritter von Köchel: *Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozart's.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862, 436.

11 „... ist wohl die erste aller Symphonieen." Georg Nikolaus von Nissen: *Biographie W. A. Mozart's.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1828, 157.

12 *Allgemeine Musikalische Zeitung* 10 (1808) 495. Idézi: Stefan Kunze: *Sinfonie in C-Dur KV 551. Jupiter-Sinfonie.* München: Wilhelm Fink Verlag, 1988, 88.

13 „Haydn brachte in einer seiner neuern und schönsten Symfonieen aus C, in den Schlußsatz eine Fuge; Mozart that das auch in seiner furchtbaren Symfonie aus C dur, worin er's bekanntlich ein wenig arg macht." *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1 (1798) 153–155. Az írást számos szerző idézi; a leghosszabban, eredeti nyelven: Warren Kirkendale: *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik.* Tutzing: Hans Schneider, 1966, 226–227.

14 Franz Niemtschek [sic]: *Leben des Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart.* Prag: Herreische Buchhandlung, 1798, 75.

fontosabb jelképszótára maradt, öt többé-kevésbé különböző jelentéssel említi a méhek ábrázolását.[15] A *Fuga popolare*, vagyis tömeges menekülés, a méhkas kifüstölésekor keletkező zűrzavarral jeleníthető meg; az *Adulatione*, a hízelgés, ábrázolására pedig az a tulajdonságuk teszi alkalmassá a méheket, hogy „szájukban mézet hordanak, ám titokban éles fullánkot rejtegetnek." Sokkal kedvezőbb képet kapunk viszont a méhek munkájára utaló allegóriákból. Az *Industria*, az iparkodás, legjobb ábrázolása például: „Nő, nagy mesterséggel csipkézett és hímzett öltözékben. Jobbjában méhkast tartson, bal kezét pedig teherhordó eszközön nyugtassa. Álljon mezítláb, s fején Plutos szobrocskáját tartsa." E szorgos munkálkodás pedig meg is termi a maga gyümölcsét, hisz az *Eta dell'oro*, az aranykor, allegóriája Ripa szerint: „Szép leányka egy bükkfa vagy olajfa árnyékában állva. A fán nagy méhraj legyen, s lássék, hogy az általuk készített méhkasból bőven csorog a méz. A leányka haja szőke legyen, akár az arany." A méhek munkájáról kialakított igen pozitív képet azonban végül némileg beárnyékolja, hogy a *Furto*, a lopás, is mint „könnyed ruhába öltözött ifjú" ábrázolandó, akinek „ruháját méhek lepik el". Az ok ezúttal kevésbé nyilvánvaló, s mintha maga Ripa is zavarba jönne: „A méheket talán azért festik ruhájukra, mert ezek mindenfelől mézet rabolnak össze, hogy aztán tulajdon házukban halmozzák fel; vagy talán utalásképpen egyfajta hamis méhre, amelyet a latinok *fucus*nak vagy heremméhnek neveznek, s amely csakis a más fáradságával készített mézen élősködik."

Az első két jelentést *Évszakok*beli példánk értelmezésekor gyorsan kizárhatjuk: a *Fuga popolare* pánikjának sem a zenében, sem a szövegben nincs nyoma, míg a „hízelgés" jelentésnek a motívummal való párosítása nem tűnik értelmesnek – hacsak nem feltételezzük, hogy Haydn feleségének Mozarttal kapcsolatos vádjai, miszerint az becsmérlőleg nyilatkozott volna az épp Londonban időző Haydnról, utóbb más forrásból is megerősítést nyertek.[16] Hasonlóan keveset látszik mondani az „iparkodás" és a négy hang összekapcsolása; az „aranykor" a *Jupiter*-szimfóniával való megjelenítésének gondolata pedig – bármily csábítónak tetszhet is a zenetörténész számára – anakronisztikusnak tűnik.

Az imént ötödikként említett „lopás" jelentés azonban mintha közelebb vinne célunkhoz – különösen, mivel e hasonlat zenével kapcsolatos alkalmazására egy korabeli, s bizonyára mind Mozart, mind Haydn számára ismert példát is hozhatunk. A bécsi Burgtheater 1789. február 27-én mutatta be Lorenzo da Ponte *L' Ape Musicale*, tehát *„A zenei méh"*, vagy inkább *„A muzikális méh"* című commedia per musicáját.[17]

---

15 Cesare Ripa: *Iconologia*. Ford.: Sajó Tamás. Budapest: Balassi, 1997. Az idézendő ötféle említés rendre: 222, 24, 285, 174, 227.

16 „Die meinige schrieb mir, allein ich kan es nicht glauben, daß Mozart mich sehr herab setzen solte. Ich verzeiche es Ihm." Joseph Haydn: *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Hrsg.: Dénes Bartha. Kassel / Basel: Bärenreiter, 1965, 263.

17 Az eredetileg kétfelvonásos darabot 1791-ben, immár háromfelvonásosként fel is újították, majd 1792-ben Trieszben szintén három, s végül 1830-ban New Yorkban egyetlen felvonásban került színre (természetesen nem azonos zenével). Rövid bevezető tanulmánnyal mind a négy változat szövegkönyvét fakszimilében közli: Mariane Maymone Siniscalchi: *L' Ape Musicale di Lorenzo da Ponte*. Roma: Il Ventaglio, 1988.

Mint azt a da Ponte (tehát nem a zeneszerző, hanem a szövegíró) alapján történt azonosításból sejthetjük, a *L' Ape Musicale* pasticcio,[18] amely, némi önirónia val, egy pasticcio keletkezésének folyamatát állítja színpadra. Mindjárt az első felvonás kezdetén Bonario, a szeretetre méltó poéta, két énekes virtuózt, Farinellát és Capricciót igyekszik rábírni a még csak tervbe vett darabban való közreműködésre. Hogy pontosan miféle műre is gondolt, egy nyolcsorossal világítja meg:

Com' Ape ingegnosa
Sui lucidi albori
Dai teneri fiori
Sa il mele succhiar
Cosi da un tesoro
Di musiche note
Coll' arte si puote
Il meglio cavar.[19]

Vagyis, prózai fordításban: „Amint a találékony méh virradatkor a zsenge virágokból ki tudja szürcsölni a mézet, éppúgy lehet a zenei hangok kincsestárából tudással a legjobbat kinyerni." Da Ponte persze, lévén maga is érdekelt, kifejezetten „lopásról" nem ejt szót – inkább a közönség fantáziájára bízza, hogy „a zenei hangok kincsestárának" sikeres kiaknázásához a puszta „ügyesség" vagy a valódi „művészet" értelmében vett *arte* segít-e hozzá. A Ripa *Furtó*jával való lényegi azonosság mégis nyilvánvaló: a méh gátlástalanul eltulajdonítja más munkájának gyümölcsét, hogy a maga művébe illessze azt.

S ha erre a szimbólumra gondolva térünk ismét vissza az *Évszakok* partitúrájához, maga a jel, a négy hang, egészen új értelmet nyerhet. A *Jupiter*-szimfónia fináléjának indító motívuma ugyanis természetesen nem Mozart egyéni leleménye: egy régi vándormotívummal állunk szemben, melynek eredetét Abert a harmadik tónusú Magnificat- vagy Gloria-intonációban,[20] Susan Wollenberg a *Lucis creator* himnusz kezdetében,[21] A. Peter Brown pedig különböző Alleluia-dallamokban vélte felfedezni,[22] s amely aztán különféle változataiban (King már említett listájának tanúsága szerint) többek között Palestrina, Alessandro Scarlatti, Händel és Bach műveiben is megjelenik – sőt Fux *Gradus ad Parnassum*ában egyenesen cantus firmusként szerepel.[23] Mozart azonban korántsem pusztán átvette e motívumot, de egyben új minőséggé is formálta azt, mikor – az addig uralkodó szakrális jelentéstartalmat alig-

18 A nyomtatott libretto szerint az első bécsi változatban Anfossi, Cimarosa, Gassman, Gazzaniga, Giordani, Martin y Soler, Mombelli, Mozart, Paisiello, Piccinni, Salieri és Tarchi műveiből vett részletek szólaltak meg. Mozarttól egyetlen számként – az eredetitől alig eltérő szöveggel (mint például *Napoli è un po lontano*) – Don Giovanni és Zerlina duettje szerepelt. A *Wiener Zeitung* március 28-i és április 4-i számaiban (tehát a bemutató után) megjelent hirdetések azonban immár két Mozart-ária kottáját is megvételre ajánlják a *L' Ape Musicale* 2. felvonásából: *Voi che sapete che cosa è amor* (No. 2), illetve *Non più andrai farfallone amoroso* (No. 7).

19 Maymone Siniscalchi: i. m. 119.

20 Abert, uott.

21 Susan Wollenberg: „The Jupiter theme: new light on its creation." *The Musical Times.* Vol. 116 (1975 September) 781–783.

22 Egy egyszerűen „Eighteenth-Century Traditions" címmel jelölt forrásra hivatkozva idézi: Elaine Sisman: *Mozart: The 'Jupiter' Symphony.* Cambridge University Press, 1993, 96.

23 Ellwood Derr: „A deeper examination of Mozart's 1–2–4–3 theme and its strategic deployment." *In Theory Only* 8 (1985) 5–45.

ha megtagadva ugyan, de – egyértelműen világi mű, egy szimfónia, zárótételében, s az e műfajban eléggé szokatlan fúgált feldolgozásban idézte fel újra. Michael Haydnnak az 1780-as évek közepén írott, valódi fúgafinálékkal végződő öt szimfóniáját ugyan gyakran szokták e tétel mintaképeiként emlegetni,[24] de e kérdésben inkább Neal Zaslaw-nak kell igazat adnunk, aki szerint „ezek a konvencionális fúgált tételek aligha szolgálhattak közvetlen modellül Mozart eredeti eljárásaihoz, még ha általánosságban az ilyen tételekről való gondolkodásra késztethették is."[25] A *Jupiter*-szimfónia zárótétele, a maga szonátaformát fúgával keresztező egyedi szerkezetével, Mozart saját, a korban rendkívüli újítása – egyidejűleg pedig egy hosszú kontrapunkt-hagyomány megkoronázása és – jelképesen szólva – „mézzé édesítése" is.

Bármily rendkívüli azonban a *Jupiter*-szimfónia fináléja, mégsem egészen előzmény nélkül való. A lehetséges modellt viszont semmiképp sem az említett, kronológiai szempontból kézenfekvően közeli Michael Haydn-szimfóniákban, hanem a báty, Joseph Haydn 1763-ban komponált (s a Mandyczewski-féle jegyzékbe később 13-as számmal felvett) D–dúr szimfóniájában kell keresnünk. E szimfónia fináléjának a *Jupiter*éhez való hasonlóságára már Abert felhívta a figyelmet,[26] s ha a konkrét megvalósulás – épp negyed századnyi eltéréssel komponált művek esetén aligha meglepő módon – jelentősen eltér is, az alapötlet hasonlósága nyilvánvaló *(2. kotta a szemközti oldalon)*.

E fináléról Daniel Heartz a következő jellemzést adja:

> Amennyire komoly felvetésnek tűnik a vonósok e híres egészhangos témája, a fúvósok, szinte gúnyolódva, kétütemes jubilációban törnek ki, mely átfedi a téma negyedik ütemét. Így a négyütemes Credo-téma ötütemes komédiává változik. A párbeszéd még mulatságosabb lesz, mikor a vonósok beadják a derekukat, és megismétlik a fúvósok anyagát, mintha azt mondanák: „Jól van, legyen ahogy ti akarjátok!" Haydn az egész tétel során e két nézőponttal, a komikussal és a komollyal bűvészkedik, sikerrel tartva egyensúlyban őket egészen az elkerülhetetlen végső strettóig, ahol a kontrapunktikus elem jut uralomra. Itt az embernek erőt kell vennie magán, hogy elkerülje az összehasonlítást azzal, amit Mozart tesz ugyanezen a helyen ugyanezzel a témával. Haydn szimfóniája is remekmű, talán eddigi legnagyobb szimfonikus alkotása.[27]

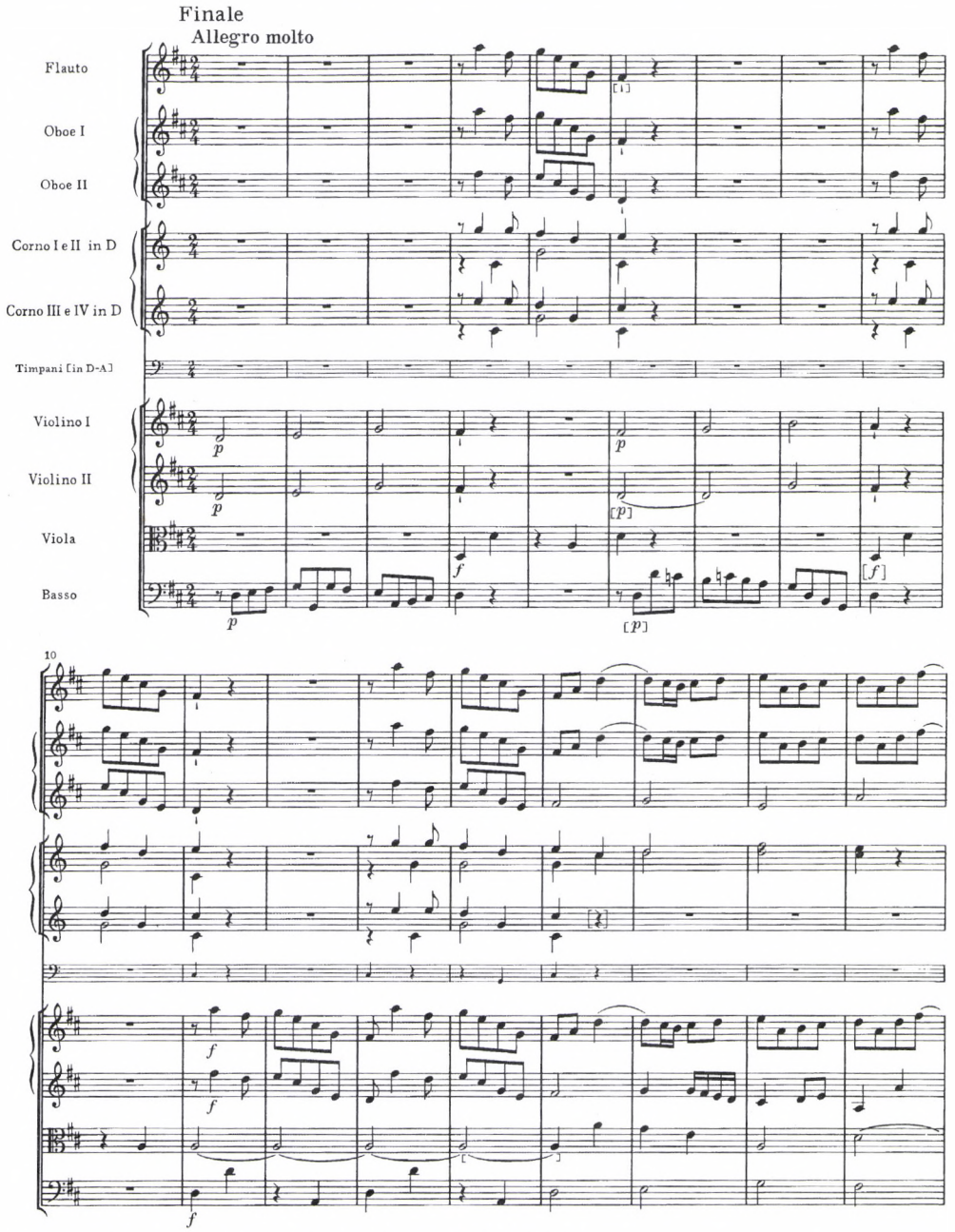
---

24 Abert: i. m. I. 288. Kirkendale: i. m. 68, 195. Peter Gülke: *„Triumph der neuen Tonkunst": Mozarts späte Sinfonien und ihr Umfeld.* Kassel: Bärenreiter / Stuttgart und Weimar: Metzler, 1998, 155.

25 „These conventional fugal movements can hardly have served as direct models for Mozart's original procedures, even if they may, in a general way, have set him thinking about such movements." Zaslaw: i.m. 541.

26 Abert: i. m. I. 310.

27 „As serious a proposition as this famous whole-note theme in the strings seems to be, the winds erupt, as if in mockery, with their two measures of jubilation, which overlap the fourth measure of the theme. Thus the four-measure Credo theme is turned into a five-measure comedy. The dialogue becomes even funnier when the strings give in and repeat the wind figures, as if to say, „All right, have it your way." Haydn juggles both aspects, comic and serious, throughout the movement, keeping them in balance successfully until the inevitable final stretto, where the contrapuntal element comes to dominate. Here one must make an effort of the will to avoid comparison with what Mozart does in the same place with the same theme. Haydn's symphony is a masterpiece too, perhaps his greatest symphonic work to date." Daniel Heartz: *Haydn, Mozart and the Viennese school 1740–80.* New York / London: Norton, 1995, 279.

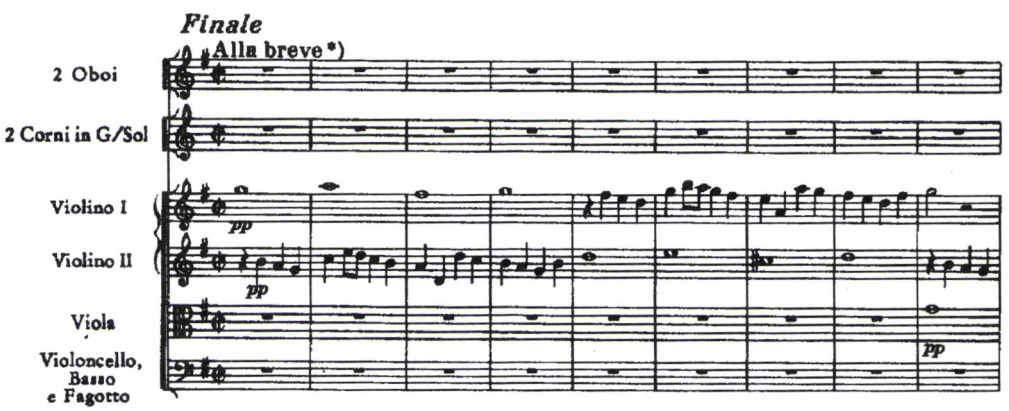


2. kotta. Joseph Haydn: 13. (D-dúr) szimfónia – a 4. tétel kezdete

Heartz leírása a finálé mindkét, mostani gondolatmenetünk szempontjából lényeges, vonását kiemeli. Az egyik, hogy e tételben – ha bizonyára más jelentéssel is, de – éppúgy a „gáláns", illetve a „tanult stílus" olyan tudatos szembeállításával, s egyben kombinációjával, találkozunk, mint a *Jupiter* fináléjában. Ez az egybeesés ugyan lehet a véletlen műve is, de a négyhangos téma azonossága mégis azt sugall-

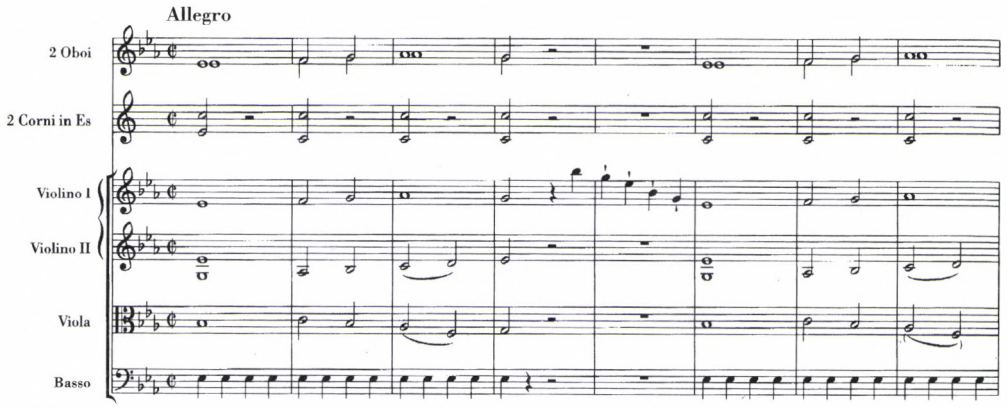
ja, hogy az idősebb mester e szimfóniája – ha valószínűleg csupán egy vele való korábbi találkozás emlékének formájában is, de – Mozart legfontosabb ihlető forrása lehetett. A Michael Haydn fúgafináléival való feltételezett megismerkedése, ha valóban „általánosságban az ilyen tételekről való gondolkodásra késztette" a zeneszerzőt, talán csupán e régebbi emlék – az általa már korábban is felhasznált témafej és a „gáláns", illetve „tanult stílus" kontrasztját egy szonátaforma keretei között megvalósító szimfóniafinálé ötletének – felelevenítésére korlátozódott.

Heartz másik fontos megállapítása, hogy Haydn szimfóniája – a finálénak a *Jupiter* zárótételével való természetszerű összemérhetetlensége ellenére – maga is „remekmű, [Haydn] talán eddigi legnagyobb szimfonikus alkotása". Sőt, tehetjük hozzá, épp a zárótétel nem is csupán önmagában álló remekmű, hanem – a *Jupiter* finálejának a Mozart-életműben betöltött szerepéhez hasonlóan – egy hosszabb fejlődési folyamat megkoronázása, egy már korábban is felvetett formai elképzelés érett megvalósulása. A 13. szimfónia megírásának évében (1763), jelezve a zeneszerzőnek a fúgált finálé iránt megélénkült érdeklődését, a 40-es számú, F-dúr szimfóniát egy „Allegro, Fuga" felirattal ellátott tétel zárja. De már néhány évvel korábban, a 3., G-dúr szimfóniában is egyfajta homofon szakaszokkal fellazított, s ráadásul négy egészhangos témára épülő fúgafinálével találkozhatunk.

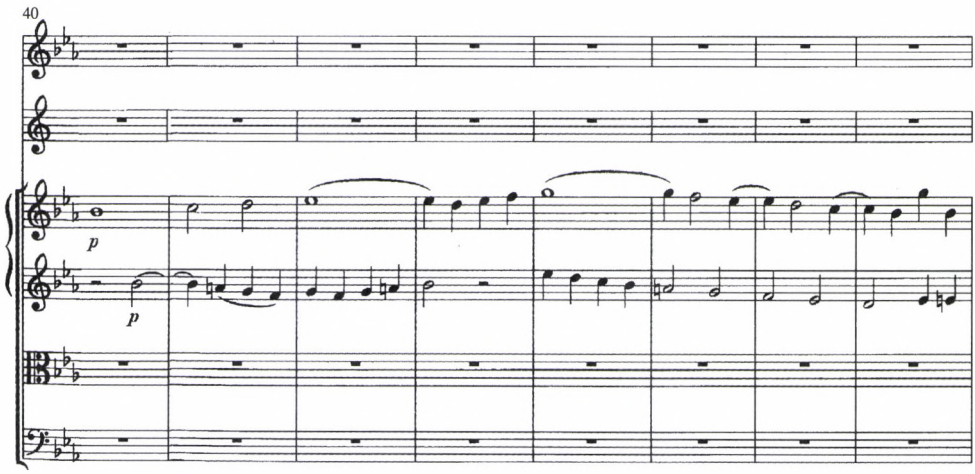


3. kotta. Joseph Haydn: 3. (G-dúr) szimfónia – a 4. tétel kezdete

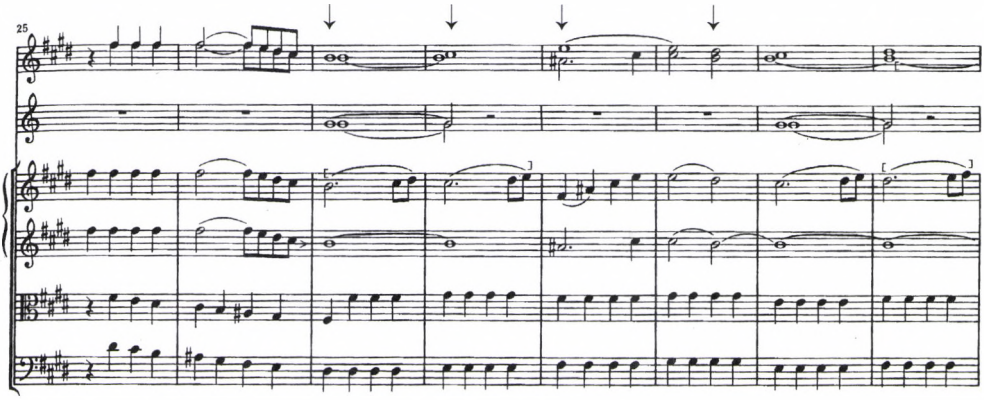
Az ugyanekkortájt írott 11. szimfónia második (Allegro) tételének nyitóütemeiben pedig *(4a kotta a szemközti oldalon)* a 13. szimfónia finálejának egy másfajta előképére ismerünk: a széles ívűnek induló – egyetlen átmenőhangtól eltekintve a 13. szimfóniabelivel azonos – témát már itt is mintha „ötütemes komédiává" akarná változtatni a hegedűk rácsapó fricskája. Sőt, az expozíció 40. ütemétől *(4b kotta a szemközti oldalon)* a nyitómotívumhoz „tanult" ellenpontszólam is járul, tovább erősítve a két tétel rokonságát. S e rövid példatár végére talán immár joggal állíthatjuk az ugyancsak 1763-ban keletkezett 12. szimfónia nyitótételének néhány ütemét *(5. kotta a szemközti oldalon)*, illusztrálandó, hogy innentől fogva szinte már csak elhatározás kérdése volna, hogy Haydn életművében is megalkossuk e nevezetes négyhangos



4a kotta. Joseph Haydn: 11. (Esz-dúr) szimfónia – a 2. tétel indítótémája



4b kotta. Joseph Haydn: 11. (Esz-dúr) szimfónia – 2. tétel, 40–47. ütem



5. kotta. Joseph Haydn: 12. (E-dúr) szimfónia – 1. tétel, 25–32. ütem

motívum – Mozarttal kapcsolatban már oly részletesen kidolgozott – külön mitológiáját.[28]

Hogy Mozart valóban ismerte-e Haydn 13. szimfóniáját, természetesen nem tudhatjuk. Tény mindenesetre, hogy e mű bő esztendővel korábbi a K. 16-os Esz-dúr szimfóniánál, amelyben a négyhangos motívum először jelenik meg Mozartnál – nem szólva a négy hang kontrapunktikus mozarti alkalmazásairól, az F-dúr Missa brevisről, illetve a *Jupiter*-szimfóniáról, melyektől egy bő évtized, illetve kerek negyedszázad választja el. Tény az is, hogy Haydn művének mintegy harminc korabeli másolatát ismerjük a német, osztrák, cseh és itáliai területről (sőt, Párizsban 1777–78 táján nyomtatásban is megjelent), tehát Mozartnak számos alkalma lehetett találkozni vele.[29] Ha szükségképpen szubjektívebb megítélés alá esik is, de mégis tény továbbá, hogy e D-dúr szimfónia fontos állomás Haydn művészi pályáján, s a finálé különleges formai alapötletét – mely ráadásul, mint láthattuk, egy őt már régebb óta foglalkoztató probléma megoldását jelentette – joggal tekinthette saját újításának. És tény végül az is, hogy a 13. szimfónia autográf kéziratában, amely egészen haláláig a zeneszerző birtokában maradt, ismeretlen kéz a „quam" szót, a latin nyelv hasonlító szócskáját írta a finálé kezdete fölé.[30]

E sok tény között pedig talán megfér egy apró feltételezés: Haydn bizonyára valóban a maga korábbi D-dúr szimfóniájára ismert a *Jupiter* fináléját hallva, s talán ezt a baráti plágiumot viszonozta – alighanem inkább csak önmagának szánt, apró tréfaként – a más munkájának gyümölcsét oly könnyű szívvel eltulajdonító méhek, és az, immár úgy tűnik, örökre és elválaszthatatlanul Mozart utolsó szimfóniájához kötődött négy hang összekapcsolásával.

De ha nem fogadnánk is el e hipotézist, s az *Évszakok* említett részletének Mozart-allúzióját hajlamosak volnánk pusztán a mai hallgató illúziójának tekinteni – magáról a hasonlatról kár volna végképp lemondanunk. Mozart, a méh: gyönyörű kép, s talán legtömörebb jellemzése egy rövidre szabott, de hihetetlenül változatos zeneszerzői pályának, melynek kezdetén egy kivételes csodagyerek egész Európát bejárva hordja össze a kor zenéjének valamennyi műfaját és stílusát a maga végtelen felvevőképességűnek tűnő művészetébe, hogy aztán – a salzburgi, majd bécsi „kaptárba" visszatérve – mégis a saját, összetéveszthetetlen zamatú mézét nyerje belőlük.

S ha Mozart a méh, kétség sem férhet hozzá, hogy Haydn – legalábbis Bacon idézett alkotói tipológiájának értelmében – a pók. A pók, akinek „önmagából kellett hálót szőnie", vagyis, mint maga panaszolta: „eredetivé kellett válnia",[31] hisz herce-

28 Gülke (i. m. 209) a motívumnak a 47., illetve az 52. szimfónia kezdetén való megjelenését említi – előbbit egyben, Daniel Heartzhoz hasonlóan (i. m. 361), magyarázatul arra is, miért állhatott e mű különösen közel az incipitjét egy papírra feljegyző Mozarthoz.

29 Lásd Jürgen Braun és Sonja Gerlach forrásbemutatását és -értékelését a *Joseph Haydn Werke* vonatkozó kötetének (*Reihe I, Band 3*) 216–219. oldalain.

30 Az autográf az OSzK zenei gyűjteményében található Ms. Mus. I. 24 szám alatt.

31 „Ich war von der Welt abgesondert, niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irremachen und quälen, und so mußte ich original werden." Idézi: Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Hrsg.: Karl-Heinz Köhler. Leipzig: Reclam, 1975, 28.

gi gazdája ragaszkodása folytán majd' hatvan esztendős koráig alig szabadulhatott Eszterháza és Kismarton egyre szűkösebbnek érzett világából. A tudós Bacon tehát, ami a zenét illeti, tévedett: a művészi alkotásban nem feltétlenül a méh járja az egyedül helyes utat; sőt épp a „klasszikus stílus" nagy aranykorát csak együtt teremthették meg – Haydn, a pók, és Mozart, a méh.

Számos kortársukat viszont, akik e két óriás eredményeit szorgosan egymásra hordva, de azt a maguk tehetségével mézzé nem édesítve alkották műveiket – mint a hangya –, mára szem elől tévesztettük.

ABSTRACT

BALÁZS MIKUSI

THE SPIDER AND THE BEE

HOW DID MOZART GET INTO HAYDN'S SEASONS?

The famous doh–ray–fah–me motive, generally considered to be a kind of "calling card" of Mozart, appears is the *Freudenlied* (No.8) of Haydn's Seasons at a very special moment—when the composer is portraying the bees. In this paper I propose that this apparent "coincidence" could well be intentional and meaningful.

Quotations from contemporary writings document that the finale of Mozart's "Jupiter" symphony attracted special attention already in the 1790s. Consequently, such a conspicuous reference to its opening motive could be able to call this movement (and through that, naturally, Mozart himself) to one's mind. On the other hand, an overview of the possible meanings attached to bees in 17th- and 18th-century iconography (based on Cesare Ripa's *Iconologia*, 1593) suggests that Haydn might have thought of bees primarily as thieves—Lorenzo da Ponte's pasticcio, *L' Ape Musicale* ("The Musical Bee", 1789), with which most probably both Mozart and Haydn were familiar, also refers to the bee in this sense. To connect these recognitions, we may assume that Haydn considered Mozart's use of a mixed fugal/sonata form in the finale of the "Jupiter" as a "borrowing" of his own idea from the finale of Symphony No.13 (1763) which was a well-known enough work to let us suspect Mozart's having heard it at some stage.

This association of Mozart with the bee may be augmented to a general characterization of his creative work: the bee gathers "raw material" from several sources ("flowers"), but produces its own, unmistakably personal "honey" of it. (This interpretation of the bee's creative type is taken from Francis Bacon's *Novum Organum*, which—contrary to most other authors—allots mere gathering without impersonation to the ant.) Bacon's third creative type is that of the spider's, which creates totally on its own without using foreign material—this is evidently Haydn's way, who "had to become original" in his isolation at Eszterháza.

Pethő Csilla

»SPIELN ZIGEUNER LUSTIG LIEDEL«*

A magyar szórakoztató zene és a cigányzenészek külföldi recepciója a 19. században

A 19. századi magyar szórakoztató és tánczenei repertoár létezése és a mindennapi életben játszott szerepe, az 1800-as évek e napról napra újjászületõ, élõ tradíciója elképzelhetetlen lett volna a zene elsõ számú elõadói, a cigányzenészek nélkül. Mûködésük nemcsak a hazai zenei életben volt döntõ jelentõségû: „barna zenészeink" a verbunkos-, csárdás- és népies mûdal-repertoár külföldi népszerûsítésében is úttörõ szerepet vállaltak. A 18. század végén és a rákövetkezõ évtizedekben még ritkábban, alkalmanként lépte át egy-egy zenekar a magyar nyelvterület határait. Ez alól talán csak Bihari János – és a vele fellépõ zenésztársulat – volt kivétel, aki több ízben megfordult Bécsben, s ezen kívül, amint id. Ábrányi Kornél megjegyzi *A magyar zene a 19-ik században* címû munkájában, „Lengyel-, Oláh-, Szerb- s Horvátországba" is eljutott. Az 1840-es évektõl kezdve azonban fokozatosan megnõ azoknak a sajtótudósításoknak a száma, amelyek a cigányzenészek külföldi fellépéseirõl adnak hírt. Kitûnik belõlük, hogy a magyarországi cigányzenekarok eleinte Bécsben és német területeken, késõbb észak-olasz városokban, Párizsban, Londonban, majd Oroszországban, sõt a tengerentúlon, Amerikában is nagy népszerûségre tettek szert turnéik során. A legnevesebb elõadók közül többen váltak rendszeresen utazó zenei követekké, így például a Dobozy Károly-féle banda, Sárközy József, Farkas Miska, Kálozdi Jancsi, Vörös Jancsi, Kecskeméti Károly, Patikárius Ferkó, Rácz Pál és együtteseik, s a korabeli írásos dokumentumok tanúsága szerint a várt anyagi és mûvészi siker sohasem maradt el.

Hogyan tudott ez a speciális zenekultúra idegen környezetben is divattá válni? Melyek voltak a zenének s az elõadásmódnak azon vonásai, amelyek nemcsak egzotikus jellegüknél fogva hatottak a külföldi, jobbára nyugat-európai közönségre, hanem visszhangra és igazolásra találtak a kor romantikus mûvészet-felfogásában is? Azaz, másképpen fogalmazva a kérdést: hogyan akarta hallani, milyen jelentéssel ruházta fel az akkori befogadó a számára ismeretlen vagy szokatlan zenei nyelvet, és hogyan illesztette be értékrendjébe azt az egyedi zenei jelenséget, amelyet a le-

* Elhangzott 2001. november 23-án a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszaka fennállásának fél évszázados jubileuma tiszteletére rendezett tudományos ülésszakon, a Régi Zeneakadémia hangversenytermében.

egyszerűsítő és félreértésre is okot adó „cigányzene" terminussal jelölünk, s amelynek lényege, hogy az előadó és az általa közvetített muzsika egymástól el nem idegeníthető, egységes esztétikai entitás?

Maga a csárdás kétségkívül olyan jelenség, amely elsősorban nem zenei kvalitásával, hanem impulzív jellegével ragadta meg a közönséget. Ezt a mozzanatot több korabeli beszámoló kiemeli, mint a siker egyik okát. Feltűnőek a hasonló leírások, amelyek arra utalnak, hogy a csárdás egészen közvetlen módon hatott a hallgatóság érzékeire. Sárköziék 1855-ös heiligenstadti vendégszerepléséről szólva a *Magyar Sajtó* tudósítója „lelkesen játszott magyarról", „tüzes csárdásról" beszél, „mely a vendégeket a pezsgő bornál is jobban kimelegíti, s kezüket és lábukat szüntelen mozgásban tartja."[1] Kilenc évvel később szinte ugyanerről számol be a *Vasárnapi újság* (a helyszín ezúttal München, az együttes Vörös Jancsié):

> ... a csárdást különösen kedvelik, és csak látná Ön, szerkesztő ur, [...] mily élénken kezd az arc kiderülni, midőn ráhuzzák a „frisset" és minő élénk testmozgásba jönnek még az öregek is.[2]

A csárdás fokozatos tempóépítkezése és az előadók szuggesztív játéka, úgy tűnik, már-már arra ösztönözte a közönséget, hogy az elhangzott zenét ne kívülről szemlélje, hanem funkciójának megfelelően vegyen részt benne. A temperamentum átsugárzásának e közvetlensége a cigányzenészek játékának olyan jellemzője lehetett, amely nagy hatást gyakorolt a mindenkori hallgatóra. Egyúttal pedig arra ösztönözte a befogadót, hogy a magyar zenéhez a tüzes, temperamentumos karaktert társítsa, mi több, valamiféle euforikus lelkesültséget, amely, mint később láthatjuk, túlhangsúlyozása révén hamis sztereotípiába torkollik. A magyar karakterisztikumnak ez azonban csak az egyik oldala; legalább annyira lényegesek azok a vonások, amelyeket a lipcsei *Allgemeine Musikalische Zeitung* hasábjain még 1800-ban Heinrich Klein fogalmaz meg, a magyar zenét részletesen bemutató cikkében.

> A magyar büszke, mint a spanyol, és a föld első nemzetei közé sorolja magát. Ezt a büszkeséget főként méltóságteljes tartásával és határozott, kemény lépéseivel juttatja kifejezésre [...] A magyar továbbá igen tüzes természetű, és hősnek született [...] Jellemének ezen vonásai szinte minden népdalban és nemzeti táncban tetten érhetők. Mindezek büszkeségét táplálják: ritmusaik és dallamaik bizonyos testtartásokat és lépéseket engednek, s kívánnak is meg – olyan tartásokat és lépéseket, amelyek e büszkeség pontos kifejezését szolgálják.
>
> (Der Ungar ist wie die Spanier, stolz und dünkt sich zur ersten Nation auf dem Erdboden zu gehören. Vorzüglich aber äussert er diesen Stolz durch seine majestätische Stellung, und durch seinen gesezten, festen Schritt [...] Ferner ist der Ungar von Natur sehr feurig und zum Helden geschaffen [...] Diesem Zuge aus seinem Charakter sind nun alle Volkslieder und Volkstänze angemessen. Alle nähren seinen Stolz, indem ihre Rhythmen Stellungen und Schritte erlauben, ihre Melodien sie verlangen – Stellungen und Schritte, welche ganz der Abdruck jenes Stolzes sind.)[3]

1 *Magyar Sajtó*, 1855. július 6., 1.évf. No. 5., 2.
2 *Vasárnapi újság*, 1864. július 31., 11.évf. No. 31., 314.
3 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1800. május 28., 2.évf. No. 35., 613–614.

Míg a lipcsei tanulmány a nemzeti zene és tánc heroikus jellegét emeli ki, addig a mainzi *Cäcilia* című zenei szaklap egy 1826-ból származó írása (Joseph Krüchten szignóval) azt jegyzi meg, hogy

> Magyarország nemzeti zenéje nemcsak a német, hanem a többi európai nép zenéjétől is eltér. Jellemzője a komor hangvétel; még a tánczenében is, amely rendszerint igen komolyan kezdődik, és a leggyorsabb tempóban végződik. De még ez utolsó szakaszban is tetten érhető a komor hangzás.
> (...Ungarns *Nationalmusik* nicht nur von der teutschen, sondern auch von der Musik aller andern europäischen Völker verschieden. Ihr Charakter ist *Trauer;* ja, selbst in der Tanzmusik, die gewönlich sehr ernst beginnt, und im geschwindesten Tempo endet, sind sogar in diesem letzteren noch Trauer-Anklänge hörbar.)[4]

A vad, büszke és hősies vagy a búskomor, sírva vigadó magyar toposza később elválaszthatatlanul összeforr a külföldi befogadó magyar zenéről alkotott elképzeléseivel. A másik végponton a „csárdás-kisangyalom"-féle mulatozás is jelen van, mint lehetséges alternatíva vagy komplementer hangulati sík. Ezek a szélsőségek, amelyek egyfelől ténylegesen benne rejlettek a zenei nyelvben, másfelől megerősítést kaptak a sajátos előadásmód révén, a romantika századának zenei ízlésvilágától korántsem álltak távol. Nem véletlen tehát, ha a korabeli közönséghez utat talált ez a speciális kifejezési mód és az az erőteljes érzelmi hullámzás, amely a cigányok által játszott zenéből áradt.

A cigányzenészek játéka bizonyos értelemben tükrözte a zenében kifejeződő ellentéteket. Számtalan színpadias elemet tartalmazott, és a legkevésbé sem volt mentes a látványos virtuozitástól. A nyugati közönség szemében minden bizonnyal ilyen mutatványnak számított a kotta nélküli játék is, amelyet szinte minden tudósító a zenei rátermettség és egyfajta különös zenei tehetség megnyilvánulásaként értékelt. Bizonyos előadásbeli manírok is hozzátartoztak a produkcióhoz, mintegy a hatás kedvéért. Szemléletesen írja le 1845-ben egy névtelen visszaemlékező az *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* hasábjain Bihari – egyébként míves és művészi – játékával kapcsolatban a következőket:

> Nem létezett pompásabb dolog az emberismerő számára, mint a cigány [értsd: Bihari] színpadias arckifejezése és előre kiszámított magatartása, ahogy elringatta magát a hangokkal, ahogy a vonót rezegtette, a fejét lehajtotta, és a szemével az ég felé révedezett, mintha teljesen feloldódna a harmóniában.
> (Nichts köstlicher aber für den Menschenkenner, als die theatralischen Geberden und die wohlberechnete Taktik des Zigeuners, wie er sich mit den Tönen wiegte, den Bogen zittern, das Haupt sinken ließ, die Augen verdrehte und völlig in Harmonien aufzulösen schien.)[5]

Az előre kiszámított gesztusokra nyilvánvalóan nem azért volt szükség, mert a mindenkori cigányzenész enélkül nem érezte volna muzsikálását igaznak; ez a speciális és némileg egzaltált előadói magatartás – mint az idézetből kitűnik – ele-

4 *Cäcilia,* 1826. Fünfter Band, No.20., 299.
5 *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung,* 1845. december 6., 5. évf. No. 146., 586.

get tett a közönség tetszésének és elvárásainak. A hallgatóság elkápráztatásához természetesen mindig hozzájárult a virtuóz hangszerkezelés is. Ez még a felületes szemlélőt is azonnal magával ragadta; a cigányzenészt nemegyszer el is csábította virtuozitása csillogtatásának lehetősége, mi több, manipulálta is közönségét a siker kedvéért.

> A bámulás legnagyobb tárgya a czimbalom, minden darab után a közönség ellepi az állványt a hol a zenészek ülnek, mindegyik látni akarja azon hangszert, a melyből a játszó a legnagyobb biztossággal és ügyességgel tud oly szép hangokat kicsalni, mindamellett, hogy tüzes szemeit játékközben a nagyszámmal össze jött közönségen legelteti. – A köztetszési nyilatkozás tegnap este magas fokát érte el, midőn a czimbalmos egy szép sólót a legnagyobb ügyességgel játszott el, a mi a derék játszónak roppant tapsvihart, háromszori kihívást, virágbokrétát és számos kézszorítást jövedelmezett.[6]

Ez a virtuozitás valóban egyfajta szemfényvesztő bűvészmutatvány volt; a képesség azonban, hogy ilyet is tudnak, a cigányzenészeket nem gátolta meg abban, hogy egy másik pillanatban, egy másik darab előadásakor, vagy akár a virtuóz felszín alatt a kifejezés teljes skáláját bejárva, művészetük legjavát adják. Ez derül ki azokból a kritikákból és leírásokból, amelyek arra tesznek kísérletet, hogy a cigányok előadásmódjának egyik leglényegesebb jellegzetességét ragadják meg, amely nem más, mint a szenvedélyes és kifejező, érzelemgazdag játék. Liszt egy 1851-ben kelt, Prileszky Tádéhoz címzett magánlevélben így ír erről:

> Az öreg Biharitól kezdve [...] a párizsi – kolozsvári – és Dobozy-cigányokig, minél többször hallottam e különleges Rhapszodoszokat [...] annál inkább szükségét éreztem annak, hogy újra halljam őket és hogy valami módon megmámorosodjam igéző lelkesültségüktől. Komor dallamaik, naiv és túláradó kellemük, izzó ritmusaik – ennek az oly mély hatást gyakorló stílusnak merész színezete, féktelensége –, vad energiából születő ostorcsapásaik, kihívó kacérságra sarkalló gesztusaik, felszökkenéseiktől és fantáziájuk bő áradása; E tomboló és győzedelmes hév; emez örömkitörések, az eredetiségükben, szeszélyességükben s olykor iróniájukban is fenséges hangsúlyok; – E „mégis-művészetnek" a cigányokban megtestesülő géniusza [...] sokkal nagyszerűbb annál, hogysem sikerülne szavakba öntenem, és sehol máshol nem található meg, mint az ő Lassúikban és Friskáikban...
> (Depuis le vieux Bihary [...] jusqu'aux *Pariser*, – *Clausenburger*, – et *Dobozy* Zigeuner etc etc, plus j'entendis ces etranges *Rhapsodes* [...] et plus je me sentais le besoin de les réentendre, et de m'enivrer en quelque sorte à leur fascinante exaltation. Leurs sombres mélopées, leur grace naïve et exubérante, leurs rythmes incandescens, – Le tour hardi et l'allure indomptée de ce style si impressif, – ses coups de fouets d'une sauvage énergie, et ses éperonnemens d'une si agaçante coquetterie; – ses soubresauts et ces *luxes* ruisselans de la fantaisie; Cette verve triomphante et effrénée; ces hen[n]issemens de joie, ces accens sublimes d'originalité, de caprice et d'ironie parfois; – Tout ce génie de *l'art quand même*, personnifié dans les Zigeuner [...] beaucoup mieux que je ne réussirais à le dire, est à jamais irrétrouvable ailleurs que dans leurs Lassan et Friska...)[7]

6 Lásd a 2. lábjegyzetet.

7 Eckhardt Mária–Cornelia Knotik: *Franz Liszt und sein Kreis in Briefen und Dokumenten aus den Beständen des Burgenländischen Landesmuseums*. Eisenstadt: Burgenländischen Landesmuseum, 1983, 12.

A cigányzenészek játéka, amely örömöt és bánatot, szenvedélyeket közvetített a kor befogadója számára, magasabb művészi szinten is létjogosultságot nyert. A zenei jelenség ily módon különleges kétarcúságra tett szert: egyfelől profanizálódott és popularizálódott, hiszen a külföldi szórakoztatóipar, az éttermi, kávéházi zenélés fellendülésével üzleti tényezővé vált (s ez magyarázza a közönségcsalogató fogásokat), másfelől – sajátos módon eleget téve a romantikus érzelem-esztétika ideáljának – képes volt idealizált színben, mintegy „alternatív művészetként" megjelenni.

Ez a kifejezés már csak azért is helytállónak tűnik, mert a korabeli dokumentumokból kiolvasható, hogy a befogadó értékelése szerint – ellentétben a nyugati zenekultúrával, amely tanult ismeretekre épült, és intézményesedett – a cigány művészete ösztönös művészet volt, amely mintegy természeti jelenségként funkcionált, és megfoghatatlan, titokzatos jellege miatt bizonyos értelemben fölötte állt az úgymond magas zenekultúrának. A cigányzenész tehát megtestesítette az „ösztönös zseni" romantikus prototípusát is, függetlenül attól, hogy a század derekán már semmiképpen sem volt az. Sárosi Bálint mutat rá, hogy a cigányzenészek a növekvő igényekhez alkalmazkodva, elsősorban cseh és német zenészek segítségével bővítették zenei tudásukat, főképp a harmonizálás és a hangszerelés terén.[8] A legtehetségesebbek – Kálozdi Jancsi, Sárközi Ferenc vagy Erdélyi Náci – hangszertudásukat a bécsi konzervatóriumban tökéletesítették.[9] Annál inkább figyelemre méltó, hogy mindezek ellenére meg tudták őrizni hagyományban gyökerező játékuk eredetiségét.

A cigány muzsikusok improvizáló készsége nagyban hozzájárult ahhoz, hogy előadásmódjuk a külföldi hallgatóban az ösztönösség érzetét keltse. Olyan aspektusa volt ez művészetüknek, amely a pillanatban születő zene élményével ajándékozta meg a közönséget. Ahogy a Biharira emlékező bécsi cikkben olvashatjuk:

> ...Bihari arca felragyogott, a szeme csillogni kezdett [...] valami különlegesre lehetett számítani. Olyankor az ember nem tudta, min ámuljon inkább: a primást jellemző ötletgazdagságon, a pillanat kínálta gondolatok gyors megformálásán, a legédesebb gyengédségtől a lendületes bravúrig mindent magába foglaló kifejezés változatosságán, a tökéletes technikán, vagy – azon az ügyességen, pontosságon és figyelemre méltó zenei ösztönön, amely a kísérő hangszerjátékosokat jellemezte; akik pusztán hallás után begyakorolva, igen gyakran előkészület nélkül, azonnal tudták követni [Bihari] váratlan fordulatait, ötleteit, a legmeglepőbb, tempó- és hangnemváltásokat, mintha csak együtt lélegeznének vele.
> (...verklärte sich Bihari's Antlitz, das Auge gewann Glanz [...] so konnte man Auserordentliches erwarten. Man wußte dann nicht, was man mehr bewundern sollte: die Erfindungsgabe, die rasche Conception der auf die Situation berechnetet Gedanken, den Wechsel von süßesten Schmelz und schwunghafter Bravour des Ausdrucks, die technische Vollendung des Vorgeigers, oder – die Gewandtheit, Präcision und den merkwürdigen Musikinstinkt der begleitenden Instrumentenführer, welche bloß nach dem Gehör eingeübt, sehr oft, ohne darauf vorbereitet zu sein, urplötzlich auf seine Intentionen und Wendungen eingingen und bei den überraschendsten übergängen zu anderen Tempos und Tonarten ihm dahin sonder Bedenken und Anstoß folgten, als wären sie Glieder seines Leibes.)[10]

8 Sárosi Bálint: *Cigányzene*... Budapest: Gondolat, 1971, 125.
9 Uott: 126.
10 Lásd az 5. lábjegyzetet.

Ennek a játékstílusnak köszönhetően vált a cigányzenész előadásmód szabaddá, spontánná, élővé. A szabad játékmód a belülről fakadó expresszivitással és érzelmi töltéssel párosulva olyan produkciót hozott létre, amely szórakoztató funkcióján túl eleget tett a kor művészet-ideáljának is. Annak az ideálnak, amely a zseniálisat és az eredetit helyezte az érdeklődés középpontjába, s amely elvárta, hogy a művész a közönséggel közvetlen módon kommunikáljon. Erről tanúskodik az a francia tudósítás, amely a *Vasárnapi újság Francia ítélet a magyar zenéről* című cikkének forrása, s amely Patikárius Ferkóék fellépéséről számol be az 1867-es párizsi világkiállításon:

> ...ugy játszanak mint éreznek, és ebből áll egész mesterségök. Szeretik a zenét, mivel egy tanító sem unatta meg velök. Nem játszanak nagy bajjal betanult zenedarabokat, de hangjaikkal sírnak, gondolnak, álmodoznak, énekelnek, mint más emberek könnyel vagy gondolattal. A zene bálványuk, örömük, költészetök, szavok, hatalmok, mindenök, ezért fejezhetik ki oly helyesen. Ők Apolló törvényes fiai, míg más müvészek csak igyekezőbb vagy tunyább tanítványai.[11]

„Apolló törvényes fiai" vagy ahogy egy három évvel korábbi beszámoló jellemzi a cigányzenészeket (Vörös Jancsi zenekarát), az „isten kegyelméből" játszó zenészek (Musiker von Gottes Gnaden)[12] eredetiségüket mindezen túlmenően annak is köszönhetik, hogy a nyugat szemében művészetük egyúttal népi – vagy inkább népies? – alkotásként is funkcionál. Nem véletlen, hogy 1864-ben, Vörös Jancsiék előadásával kapcsolatban a *Fränkischer Kurier* tudósítója a játék „merész valódisága", „ékesszólása" és meggyőző volta mellett ezt a mozzanatot is kiemeli.

> Egy darab népélet merül fel előttünk [...] a hol csupa öröm és vidámság üté fel sátorát s a hallgató csaknem kedvet érez neki vetkőzni.[13]

A zenekar játékában az író felfedezi, abba belehallja az idilli „Volkstümlichkeit" megjelenését is. E túlzóan romantizált, a romantikára jellemző nép-ideál gondolata nemcsak azért figyelemre méltó, mert valóban lényeges dolgot árul el arról a csárdás- illetve műdal-repertoárról, amelytől polgári közegbe ágyazódva nem állt távol a „népet" hasonló színben feltüntetni, hanem egyúttal azért, mert sokat elárul a befogadónak és korának népiesség-értelmezéséről is. A nép, amely után a polgáriasult közeg szentimentálisan vágyódik, még vonzóbb lehet, ha földrajzilag, kulturálisan, de legfőképpen egzotikus jellegénél fogva az elérhetőség határain kívül esik. Akkor még könnyebb elképzelni, hogy az a világ csupa vidámság, és – legalább gondolatban – alternatívát kínál a mindennapi élethez képest. S hogy mindez akár hamis csárdás-romantikához is vezethet, mit sem számít: a cigányzene nyugati recepciójának végletei között ennek az olcsóságában is megragadó jelenségnek ugyanúgy megvan a helye és létjogosultsága, akárcsak annak az idealizált képnek, amely néha talán túl is értékeli a cigányzenész művészetének jelentőségét. Már-már emblematikus annak a dalbetétnek a szövege, amely Carl Binder *Der letzte Zwanziger* című zenés darabjából való, s az *Ungarisches Trinklied* feliratot viseli. A verbális toposzok,

11 *Vasárnapi újság*, 1869. február 14., 16. évf. No. 7., 92.
12 *Vasárnapi újság*, 1864. augusztus 28., 11. évf. No. 35., 359.
13 A *Vasárnapi újság* fordítása. Lásd uott.

amelyek a magyaros miliő megteremtésére törekszenek, ugyanúgy hatnak benne, mint egy *style hongrois*-darabban az egymásra halmozott, jellegzetesen magyaros zenei elemek.

Ungarland, du schönes Land,
hei! wie sehn' ich mich nach dir,
dort gibts munt're Czikos-Mandel,
Czikos nur gefallen mir,
Auf der Pusta wohlgeborgen
lebt der Czikos ohne Sorgen,
kennt kein Kummer, der ihn quälet,
Pusta ist sein' ganze Welt,
trinkt Tokayer, der gibt Feuer,
hoch! der echte Ungarwein.

Sitzt der Czikos in der Schenke
muss nach altem Ungarbrauch
spieln Zigeuner lustig Liedel,
heissa, Geig'n und Zimbal auch,
und das braune Ungarmadl
dreht dabei sich als wie Radl,
springt so hoch, ja, akurat,
als wie Rosserl auf der Had,
trinkt Tokayer, der gibt Feuer,
hoch! der echte Ungarwein.

A 19. századi írásos dokumentumok sokszínűen tárják elénk a cigányzenészek által képviselt zenei jelenség nyugati értékelését. Arról tanúskodnak, hogy a kor közönsége – több generáción keresztül – kiépítette magának azt a viszonyrendszert, amelyben az összes magyar zenére vonatkoztatott sztereotípiájának és asszociációjának többé-kevésbé jól körülhatárolható helye van. A cigány muzsikus és az általa játszott, „anyanyelvi" zene – azaz nem a divatból megtanult külföldi repertoár – a nyugati közönség számára az ösztönös és eredeti művészetet testesítette meg, amely, szemben a tanult művészettel, igazabbnak és szabadabbnak tűnt. Idillikus menekülési lehetőséget is kínáló népi ideált állított polgáriasodott befogadója elé, nem kevés egzotikus zamattal fűszerezve. A zene szenvedélyeket keltett, lehangolt vagy felvidított. Az eszményi kép azonban, amely többnyire a romantika esztétikájában gyökerezett, paradox módon akármikor visszájára fordulhatott: népi ideálból hamis népiesség, gazdag előadói stílusból üres virtuozitás, művészetből populáris–triviális szórakoztatás válhatott. Csak a közönségen múlt, hogyan hallotta, hogyan akarta hallani az elé tárt zenét: a cigányzenész mindig ehhez alkalmazkodott.

ABSTRACT

CSILLA PETHŐ

»SPIELN ZIGEUNER LUSTIG LIEDEL«

The western reception of hungarian popular music and of the gipsy musicians in the 19. century

During the 19th century, Hungarian popular music acquired rising recognition and acclaim in the countries of western Europe. This newfound enthusiasm, aroused by the (verbunkos) style, and also the (czardas) pieces, resulted in the distinctive success of Gypsy music ensembles, the archetypal performers of this unique repertoire. Critics and accounts from period newspapers and musical journals are helpful in informing us of their concerts outside of Hungary. Furthermore, these documents enable us to better assess the reception of Hungarian Gypsy music in western Europe, and also the particular interpretation of this music attributed to Gypsy performers. The following article attempts to illustrate the most important elements of this distinctively (Hungarian) phenomenon, to propose reasons its rising popularity in the west, and finally, to prove that the associations conjured up by this exotic music, as well as the stereotypical image of Hungarian music in western culture, take root in the romantic attitude towards musical perception of the 19. century, where the interposition of emotions is of the utmost importance.

Hermann Danuser

BIOGRÁFIAÍRÁS ÉS ZENEI HERMENEUTIKA*

A zenetudomány két tudományágának kapcsolatáról

Az életrajzírást köztudomásúlag a 18. század közepe óta tartják számon a zenetörténetírás egyik műfajaként,[1] a hermeneutikát pedig a 19. század elejétől, zenetudományi diszciplínaként azonban mindkettő szűk évszázaddal később fejlődött ki, a biográfiaírás Giuseppe Bainival (1828) és Carl von Winterfelddel (1834), a hermeneutika pedig Hermann Kretzschmarral (1902). Ez idő alatt a két tudományág sokrétűen összefonódott, és eredményesen kapcsolódott be a biográfiaírás és a hermeneutika általános fejlődésébe is – ugyan a történettudomány, illetve a filológia és a teológia diszciplínájaként a zenetudományhoz képest mindkettő jóval régebbi és elterjedtebb is, legfontosabb vonásaik legújabb kori történetükben mégis fedik egymást. A zenetudomány körülbelül két évtizede megélénkült érdeklődése a hermeneutika iránt például – hogy csak Karl Heinrich Ehrenforth *Verstehen und Auslegen* című munkájára[2] és a Carl Dahlhaus által 1975-ben kiadott kötetre utaljak[3] – elsősorban Hans-Georg Gadamer *Igazság és módszer* című,[4] a filozófia határán messze túl-

---

* A tanulmány eredeti formájában „Biographie und Hermeneutik" címen, német nyelven jelent meg: Josef Kuckertz–Helga de la Motte Haber– Christian Martin Schmidt–Wilhelm Seidel (szerk.): *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan.* Laaber: Laaber, 1990, 571–601. – A fordítást a szerző és a Laaber Verlag szíves hozzájárulásával közöljük.

1 Vö. Wolfgang Ruf „Biographik" szócikkével, in: *Brockhaus–Riemann-Musiklexikon.* (Szerk.:) Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht. Wiesbaden–Mainz: 1978, 1. kötet, 144.

2 Karl Heinrich Ehrenforth: *Verstehen und Auslegen. Die hermeneutische Grundlagen einer Lehre von der didaktischen Interpretation der Musik.* (Schriftenreihe zur Musikpädagogik, szerk. Richard Jacoby, 1. kötet), Frankfurt am Main: 1971.

3 *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik.* (Szerk.): Carl Dahlhaus. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 43. kötet), Regensburg: 1975.

4 Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.* Tübingen: [2]1965. Magyar fordításban: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata.* Ford.: Bonyhai Gábor. Budapest: 1984 – *a ford.* – A hermeneutikáról szóló gazdag irodalomból, amely Gadamer művéhez kritikailag kapcsolódva jelent meg, e helyen csak néhányat emelek ki: a Poétika és Hermeneutika kutatócsoport időközben majdnem tucatnyi kötetét, amelyek a müncheni Wilhelm Fink kiadónál jelentek meg; továbbá egyes munkákat: *Hermeneutik und Ideologiekritik.* Karl-Otto Apel és mások írásai. (Szerk.): Jürgen Habermas és mások. Frankfurt am Main: 1971; Peter Szondi: *Einführung in die literarische Hermeneutik.* (Szerk.): Jean Pollack és Helen Stierlin. Frankfurt am Main: 1975; *Philosophische Hermeneutik.* (Szerk.): Hans-Georg Gadamer és Gottfried Boehm. Frankfurt am Main: 1976; Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik.* Frankfurt am Main: 1982. – Részletek magyarul: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok.* Budapest: Osiris, 1997. – *a ford.*; Christoph Hubig: *Handlung – Identität – Verstehen. Von der Handlungstheorie zur Geisteswissenschaft.* Weinheim és Basel: 1985.

mutató műve hatásának köszönhető, amely nélkül a zenetudomány saját, a század első felében virágzó hermeneutikai múltjára (Hermann Kretzschmar, Arnold Schering, Gustav Becking, Hermann Zenck) – tudománytörténetének egy olyan korszakára, amely a maga részéről Wilhelm Dilthey meghatározó hatása nélkül elképzelhető sem lenne – nem is emlékezett volna.

A 20. század zenetudományának központi paradigmáiban: a fenomenológiában, a strukturalizmusban, a problématörténeti tájékozódású zenei analízisben mindenesetre „mű" és „élet" között alapvető hiátus keletkezett, és végül a Gadamer-recepció is a biográfiaírás és a hermeneutika közötti elidegenüléshez vezetett, mégpedig oly módon, hogy a két diszciplína eredetileg kiegészítő jellegű viszonya egymással szembenálló viszonyba fordult át. Mivel a biográfiaírás a *bioszt*, a zeneszerző életét olyan formában mutatja be, mint ami elmúlt, s a komponista halálával véglegesen lezárult, a hermeneutika viszont az *ergont*, az önmagában zárt műalkotást értelmezi, amely ahelyett, hogy a múlt részévé válna, esztétikai szempontból mindig képes a megújulásra, és értelme a szerző halálakor elvileg meginduló hatástörténetben bontakozik ki, a két diszciplína tárgya és módszere alapjában véve különbözik egymástól. Szembenállásukat az újabb hermeneutika azon alapelve is megerősíti, amely szerint egy műalkotás történeti genezise és esztétikai érvénye, keletkezése és immanens tartalma között áthidalhatatlan szakadék tátong. Dahlhaus számára ez a premissza volt az a döntő érv, amellyel egy 1975-ös glosszájában kétségbe vonta a zeneszerző-biográfia műfajának létjogosultságát, mert ezzel megmutathatta, hogy – eltekintve attól a biográfiaírási szemlélettől, amely a zeneszerző-életrajzban a morális példa, a patrióta lelkesedés és a művészetvallás elragadtatásának instanciáját látja – „a zeneművek életrajzba ágyazása az interpretáció számára még ott is irreleváns, ahol ez rekonstruálhatónak tűnik".[5]

Valóban meglepő (és akár a dahlhausi tézis jogosságának bizonyítékaként is értelmezhető), hogy a provokáció nem váltotta ki a biográfiaírók hangos ellenállását. Az ok talán – amellett, hogy a 20. század zenetudományában a hangsúly az életrajzírásról jelentősen áttolódott a műelemzésre és -értelmezésre – abban keresendő, hogy a muzsikus-életrajzok megállíthatatlanul növekvő tömege, amelynek publicisztikai valósága, úgy tűnik, a legitimitásával kapcsolatban felmerülő kétségeket csírájában elfojtja, fonák helyzetbe kerül e biográfiaírói gyakorlat meglehetősen fejletlen elméleti állapota folytán, főképp ha azzal szembesülünk, milyen meggondolkodtatón különbözik elsősorban a történet- és az irodalomtudomány kivételesen gazdag életrajzi irodalmától.[6] Ahol nem kell elméleti pozíciókat védelmezni, ott visszhang nélkül marad még a legdrasztikusabb ítélet is. Az utóbbi időben ugyan a marxista zenetudomány részéről olyan elképzelések fogalmazódtak meg, amelyek szerint a zeneszerző-életrajz nem más, mint egy közvetítő instancia a „műalkotás" és a „társadalom" között – többek között ez derült ki az 1977-ben a kelet-berlini Beethoven-kongresszus keretei között megtartott szimpóziumon[7] és 1981-ben, a groß-kochbergi kastélyban szervezett, „Műalkotás és életrajz" témájú nemzetközi ülésszakon[8] –, és elgondolkodtatóak azok az előadások is, amelyeket Reinhold Brinkmann, Christoph Wolff és Hans-Joachim Schulze tartott az 1978-as marburgi Bach-ünnepség szimpóziumán.[9]

Nagyra becsült berlini kollégánk, Rudolf Stephan 65. születésnapja ad most örömteli alkalmat arra, hogy a zenetudomány e két diszciplínájának vitatott viszonyáról egy olyan tanulmányt adjunk közre,[10] amelyben a történeti rekonstrukció, reményeink szerint, lehetőséget nyújt az aktuális nézőpontok újragondolására. Elsősorban azért ajánljuk e tanulmányt az ünnepeltnek, akihez a szerzőt évek óta szoros szakmai és emberi szálak fűzik, és akinek döntő impulzusokat köszönhet a zenetudományi reflexiók terén, mert Rudolf Stephan, korunk egyetlen más zenetudósához sem hasonlítható módon, a zeneszerző életrealitásainak szuverén figyelembevételével a zenei műalkotások megismerését oly módon segítette elő, hogy miközben önállóan megőrizte a művek fiziognómiáját, mint a kutatás *telosát*, a biográfia tükrében még differenciáltabban és gazdagabban tette felismerhetővé azt.

5 Carl Dahlhaus: „Wozu noch Biographien?" In: *Melos/NZ* 1 (1975), 82.

6 Bőséges bibliográfiája folytán is első helyen utalnék Helmut Scheuer könyvére: *Biographie. Studien zur Funktion und Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart: 1979. További említésre méltó munkák: Jan Romein: *Die Biographie. Einführung in ihre Geschichte und ihre Problematik*. Bern: 1948; Roy Pascal: *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*. Stuttgart: 1965; Reinhold Grimm és Josef Hermand (szerk.): *Vom Anderen und vom Selbst. Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie*. Königstein/Ts.: 1982; Hartmann Leitner, *Lebenslauf und Identität. Die kulturelle Konstruktion von Zeit in der Biographie*. Frankfurt–New York: 1982; Gerhart Graevenitz: „Geschichte aus dem Geist des Nekrologs. Zur Begründung der Biographie im 19. Jahrhundert." In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 54 (1980), 105. skk; *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. (Szerk.): James Olney. Princeton N. J.: 1980; *Autobiography. Towards a Poetics of Experience*. (Szerk.): Janet Varner Gunn. Philadelphia: 1982.

7 Vö. a *Kunstwerk und Biographie* című, Harry Goldschmindt referetumára támaszkodó kerekasztal-beszélgetéssel. In: *Beethoven-Kongreßbericht Berlin 1977*. (Szerk.): Harry Goldschmidt és mások. Leipzig: 1978, 435. skk

8 A Harry Goldschmidt, Georg Knepler és Konrad Niemann által vezetett kollokviumról Ludwig Finscher számolt be: *Die Musikforschung* 34 (1981), 470. – Az ülésről szóló beszámoló *Komponisten auf Werk und Leben befragt. Ein Kolloquium* címmel jelent meg. (Szerk.): Harry Goldschmidt és mások. Leipzig: 1985. Egy utalás található az USA-ban, a Rutgers Universityn 1984-ben tartott *Biography and the Work of Art: The Case of Mozart* című szimpóziumra: *19th-Century Music* XI. évf., 2 füzet, 2.

9 *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philips-Universität Marburg*. (Szerk.): Reinhold Brinkmann. Kassel: 1981. – Ebben Reinhold Brinkmann: „Kleine Einleitung von außen." 11. skk; Christoph Wolff: „Probleme und Neuansätze der Bach-Biographik." 21. skk; Hans-Joachim Schulze: „Über die »unvermeidlichen Lücken« in Bachs Lebensbeschreibung." 32. skk.

10 Jelen tanulmány, amelyet a szerző mint összefüggő szöveget képzel el, két, különböző időszakban keletkezett: az első rész – ide tartozik az I–III. és az V. szakasz – egy olyan referátum szövegét tartalmazza, amelyet a szerző a Richard Jakoby által vezetett *Werkimmanenz und Lebensgeschichte* című szimpóziumon tartott 1985 áprilisának elején Ludwigshafenben a 16. Szövetségi Iskolai Zenei Hetek keretében, s amely megjelent az *Arbeit – Freizeit – Fest. Brauchen wir eine andere Schule?* című kongresszusi beszámolóban a Német Iskolai Zenetanárok Szövetségének megbízásából. (Szerk.): Karl Heinrich Ehrenfort, Mainz: 1986, 58. skk. Köszönettel tartozom a mainzi B. Schott's Söhne kiadónak, hogy engedélyezte a szöveg csekély változtatásokkal történő újrapublikálását. A második, később írt, s eddig meg nem jelent részt – a IV. szakaszt – a szerző előadás formájában olvasta fel 1986 és 1990 között a hamburgi Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaftennek, a freiburgi és a würzburgi egyetem zenetudományi tanszékének, valamint a Stanford University, a Brandeis University és a Cornell University zenei tanszékének hallgatósága előtt. A szerző ezúton is szeretné szívből megköszönni kollégái meghívásait.

I.

Tekintetbe véve azokat a mélyreható változásokat, amelyek a történelem folyamán meghatározták az életrajzírás, és éppígy a hermeneutika módszerét és tárgyát, eleve értelmetlen volna a két diszciplína között olyan kapcsolatot rekonstruálni, amely időn kívüli érvényességgel, s minden zeneszerző, illetve műtípus számára megfelelő jelentőséggel bírna. Figyelembe véve azonban azt a tényt, hogy mindkét diszciplína a megismerés szándéka és a megjelenítési forma szempontjából a zenetudomány területén kívül eső modellek felé tájékozódik, mégis lehetségesnek tűnik egy olyan elnagyolt áttekintés, amelyben három történeti lépcsőfokot mutatunk be, amelyekben a biográfiaírás és a hermeneutika párhuzamossága ideáltípusként ragadható meg.

Születésekor, a 18. században a zenei életrajzírás, a kor általános biográfiaírási gyakorlatának megfelelően magában foglalta a muzsikus külső életútjának túlnyomórészt tömören megfogalmazott vázlatát, különös tekintettel szakmai pályafutására, amelyet anekdotákkal egészítettek ki. Ezek – Plutarkhosz régi példáját követve – a megfestett személy egyéniségét voltak hivatottak megvilágítani, továbbá, mint a Bach-életrajz Marchand-anekdotája mutatja, az emberkép modellfunkcióit az alakuló nemzeti öntudat irányába tágították ki. Az életrajz dicsőítő írásokból, nekrológokból (mint például Johann Friedrich Agricola és Carl Philipp Emanuel Bach J. S. Bachról írott nekrológja, 1754), életrajzi vázlatok gyűjteményéből (mint például Johann Mattheson *Grundlage einer Ehren-Pforte* című írása, 1740) és felvilágosító zeneszerző-életrajzokból (mint például John Mainwaring névtelenül megjelent *Memiors of the Late G. F. Händel* című munkája, 1760) állt. Ezekben a főként összefoglaló jellegű, mindazonáltal értékes életábrázolásokban érthető módon alig találunk kezdeményezéseket a művek hermeneutikai értelmezésére, habár a fontos művek felsorolását mindig tartalmazzák. Ahogyan az élettörténetnek az akkori zenekultúra intézményekhez és hivatalokhoz szorosan kötődő szakmai stációi az olvasó számára az egyedi életrajzi leírástól függetlenül is érthetők voltak, úgy az egyes mű megértése is ahhoz a tradíció és a műfajszisztéma által meghatározott előzetes tudáshoz kapcsolódott, amely az uralkodó esztétika premisszáiból kiindulva a részletekig hatoló zenei értelmezést általában feleslegessé tette. Hogy mégis a hermeneutika kezdeteiről, sőt máris az élet és a mű megértéséről beszélhetünk, az abból ered, hogy a külső életrajz és a művek egyszerű felsorolása megfelel egymásnak, s itt, éppúgy, mint ott, lemond a közölt „adatok" interpretációjáról.

A biográfiaírás nagy korszaka – ennek tekinthetjük a 19. századot – a 18. század utolsó harmadában a Johann Gottfried Herder és Johann Wolfgang Goethe nevéhez fűződő változással kezdődött. Herder, a külső élettörténetre irányuló életrajzírást kritizálva a belsőre, a személyiség egyediségére, a „lélekre" való koncentrálást kívánta meg, s a külsőt csak mint a belső közönséges „visszfényét" értelmezte.[11] Goethe pe-

11 Johann Gottfried Herder: „Vom Erkennen und Empfinden." In: *Sämtliche Werke.* Közr.: B. Suphan., Berlin: 1877–1913, 2. kötet, 255. és 8. kötet, 183. Az idézet forrása: Scheuer: i. m. (lásd a 6. lábjegyzetet), 18.

dig a *Költészet és valóság* első részének előszavában felállította az individuum és a világ, az ember és saját korszak-történetének életkörülményei közötti kölcsönös viszony híressé vált követelményét:

> Az életrajzírás legfőbb feladatának ugyanis azt látom, hogy az egyént kora viszonyai közt ábrázolja, megmutassa, miben gátolja, miben segíti őt a nagy egész, hogyan alakítja ki magában mindezek hatására a világról s az emberről alkotott képét, s hogyan tükrözi ezt ismét vissza, ha művész, költő vagy író. Ehhez pedig alig megvalósítható, mégis elengedhetetlen feltétel, hogy az egyén ismerje magát és századát – magát, amennyiben minden körülmények között változatlan maradt, századát pedig mint olyan erőt, amely a hajlandót s az ellenkezőt egyaránt magával ragadja, meghatározza, átalakítja, olyannyira, hogy bízvást kimondhatjuk, mind egyéniségünkben, mind hatásunkban kivétel nélkül egészen másokká leszünk, ha tíz esztendővel előbb vagy később születünk.[12]

Sajátos vizsgálat tárgyát képezhetné a kérdés tisztázása, hogy a filológiai alapozású zenetudományi életrajzírás a 19. század második felében keletkezett, úttörő jelentőségű művei – Otto Jahn Mozart- (1856–59) és Friedrich Chrysander töredékben maradt Händel-biográfiájától (1858–67) Philipp Spitta Bach-életrajzáig (1873–80) – koncepciójukban és megjelenítésmódjukban mennyiben esnek egybe, vagy a specifikus tárgyból kifolyólag mennyiben térnek el a kor zenén kívüli biográfiaírásától, mégpedig elsődlegesen a szellem- és kultúratörténeti, nem pedig a történeti–politikai életrajzoktól. Annál inkább érdemes ezzel foglalkozni, mivel Helmut Scheuer habilitációs munkájának[13] köszönhetően olyan használható alapmunkával rendelkezünk, amelyre egy összehasonlító tanulmány hivatkozhat. Mindenesetre nem kérdéses, hogy a muzsikus-életrajzírók szeme előtt a fejlődésregény irodalmi modellje állt, amelyben az élettörténet mint harmonikusan, logikusan összefüggő egész, mint teljes, a kezdetektől a végig vivő folyamat jelenik meg. Mindezt nem lehetett elérni a rendelkezésre álló tények célzott szelekciója és interpretációja, „esztétikai kohézió" és „narratív összhang megteremtése"[14] nélkül. Ezek a regényben kifejlesztett elbeszélés-technikák, amelyek lehetővé teszik, hogy az olvasó az esztétikai illúzió segítségével azonosuljon a megfestett hőssel, kétségtelenül felelősek voltak a kései 19. század és ezt követően a 20. század muzsikus-biográfiaírásának rendkívüli fellendüléséért. Minderre alapvetően érvényes az, amit 1858-ban a művészet- és irodalomtörténész Hermann Grimm fogalmazott meg: „minden ember, mihelyt meghalt, valójában a szentek fényességét nyeri el, és zilált léte szemünk előtt harmonikus produktummá változik."[15] Ez a premissza a legnyomatékosabban Jahn romantikusan átszellemített Mozart-képében tűnik szembe, de a Jahn könyvét alapvetően átdolgozó Hermann Abert (1919–21) is hangsúlyozta lipcsei székfoglaló előadásában, a mindmáig meg nem haladott *Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie*

12 Goethe: *Werke.* Közr.: Paul Stapf. 4. kötet, Berlin és Darmstadt: 1959, 11. – Magyar fordítás: Goethe: *Költészet és valóság.* Ford.: Szőllősy Klára. Budapest: 1982, 9.

13 Scheuer: *Biographie...* i. m. (lásd a 6. lábjegyzetet).

14 Uott 44. skk.

15 Idézi Scheuer: i. m. 84.

című munkájában (1920), „hogy a művész minden egyes megnyilatkozásáról csak az tud érdemben szólni, aki korábban azt a maga teljességében átélte",[16] és Diltheyre hivatkozva „a művész mint egység megéléséről"[17] beszélt. Az életrajzírás ezen irányvonalaiban világos párhuzamok mutatkoznak meg a zenei hermeneutikával.

Még ha Hermann Kretzschmar azon fáradozott is, hogy „saját" tudományágát mint régóta tiszteletre méltót mutassa be, s ezért eredetét a reneszánsz korba vezette vissza, mégsem ismerte félre azt a körülményt, hogy a hermeneutika központi előfeltétele a zeneesztétikai paradigmaváltáshoz 1800 körül[18] kapcsolódó tisztán hangszeres zene létrejöttével teremtődött meg. Csak a bécsi klasszika nagy hangszeres zenei formáinak megjelenésével vált szükségessé, hogy a zenét „magyarázzák," mint ahogy egyébként a „zeneértés" terminus is ekkor jelent meg.[19] Anélkül hogy belemélyednénk a 19. századi hermeneutika történetébe, meg kell jegyeznünk, hogy Kretzschmar három publicisztikai területet különböztetett meg, amelyekben a hermeneutika létrejött: a zenei folyóiratokat, mint például a Rochlitz által kiadott *Allgemeine Musikalische Zeitung*ot (amelyben Hoffmann Beethoven-recenziói jelentek meg), a zenész-életrajzokat, amelyek „a hermeneutika alkalmazásával [...] Winterfeld és Jahn óta új jelleget, új értéket" nyertek[20] és a napi sajtót, amelyet elsőként Drezdában Carl Maria von Weber és Richard Wagner alkalmazott haszonnal. A biográfiaírással való párhuzam tehát arra épül, hogy még azon hangszeres művek zeneesztétikája számára is, amelyeknek értelmezéséhez a hermeneutikára volt szükség, konstitutív jelentőséggel bírtak a részletekből álló sokféleséget harmonikus összefüggéssé szervező egész és egyes kategóriái.

Az „organikus fejlesztés" ideája e feladatnál azt a szerepet játszotta, hogy megalapozza annak a zenei formának motivikus–tematikus összefüggését, amelynek kifejezésszerű vagy „hangulattartalmi" kapcsolatait a hermeneutika világítja meg, s ez legalább annyira fontos feladat, mint az az életrajzírói szándék, hogy a zeneszerző életstációinak egymásutánját egy koherens, belülről motivált élettörténetként ábrázolja. E párhuzam előfeltétele elsősorban az, hogy mindkét diszciplínában alkotó elemmé vált az individuális alanyról kialakított elképzelés, az életrajzban a nagy ember, akinek személyes élet- és alkotástörténete van elbeszélve, a hermeneutikában pedig magának a zenének az esztétikai alanya, amely az expresszív réteg hordozó instanciájaként arra szolgál, hogy kifejezze a zene önmagában összefüggő pályáját.[21]

16 Hermann Abert: „Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie." In: *Gesammelte Schriften und Vorträge.* Közr.: Friedrich Blume. Halle: 1929. Utánnyomás Tutzing: 1968, 562. skk. Az idézett hely: 573.

17 Abert: i. m. 574.

18 Ehhez lásd: Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik.* Kassel: 1978, 7. skk.

19 Lásd Frieder Zaminer: „Über die Herkunft des Ausdrucks »Musik verstehen«." In: *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption.* (Szerk.): Peter Faltin és Hans-Peter Reinecke. Köln: 1973, 314. skk.

20 Hermann Kretzschmar: „Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik (1902)." In: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbücher der Musikbibliothek Peters.* Leipzig: 1911; utánnyomás: 1973, 177. skk.

21 Ehhez lásd a szerző tanulmányát: „Symphonisches Subjekt und Form in Berlioz' Harold en Italie." In: *Melos/NZ* 3 (1977), 203. skk.

A filológiai–archiváriusi kutatás és a fejlődésregény modellje felé tájékozódó megjelenési forma között lévő feszültségmezőn állva a 19. században mind az életrajzírásnak, mind pedig a történetírásnak feltették a kérdést: tudomány-e inkább vagy művészet? Illetve: mennyiben kapcsolódik össze a két komponens? A 20. században e feszültség megmaradt – ezért állította fel Ernst Bücken és André Maurois 1929-ben az „életrajzírás mint műalkotás"[22] követelményét –, sőt ellentétté mélyült, és ez két új, egymástól teljesen különböző biográfia-típust eredményezett.

Az egyik ág, a „tudományos", a zeneszerző életének (és művének) összes elérhető kortársi forrására koncentrál, és az úgynevezett „dokumentum-biográfia" formájában, amelynek példáival Mozart, Bach vagy Schubert esetében találkozhatunk,[23] alapmunkákkal szolgál, amelyek az adott zeneszerző minden későbbi életrajza számára elengedhetetlenek. Mégis kétséges, hogy ez a típus, amely a filológiai–történeti igazságot akarja ránk hagyományozni, miközben szigorúan lemond mindenféle irodalmi megjelenítési formáról, és a dokumentumokat kronológiai rendben állítja elénk, s ezeket kommentárokkal világítja meg, a legszigorúbb értelemben biográfiának tekinthető-e, s nem inkább az életrajz első lépcsőfokának. Ahogyan a partitúra a lehető legkifogástalanabb filológiai alakban, a forráskritika eredményeként egy mű hermeneutikai értelmezésének csak egyik előfeltételét jeleníti meg, éppúgy az életrajzi munkának előfeltétele, nem pedig eredménye a dokumentum-gyűjtemény. Akármennyire tükröződik is ebben a dokumentarista célkitűzésben egy olyan magától értetődő tudomány képzete, amely a 19. századi biográfiaírás irodalmi követelményeit felmondta, és a történetiség, a tényszerűség minden „művészi igénytől" megszabadult tisztaságát kívánta megőrizni, az életrajzírás, egyébként hasonlóan a hermeneutikához, semmilyen *relatio directá*val nem rendelkezik tárgyához. Egyik diszciplína sem elégedhet meg az „adatok" bemutatásával: a „tények" értelmében inkább interpretálnia kell őket.[24] A tények értelmezésével azonban az életrajzírásba elvileg még akkor is bekerül egy szubjektív mozzanat, a fikció mozzanata, ha a szerző arra törekszik, hogy elkerüljön mindenféle szépírói allűrt.

A másik ág, a „művészi," amely ilyen formában csak rövid ideje van jelen a zenei biográfiaírásban, szintén nem másra támaszkodik, mint arra, hogy az életrajz megkerülhetetlen „fikcionalitását" egy új, nyitott, s ennélfogva egészen más módon juttatja érvényre, mint ahogyan ez a 19. század biográfiaírása számára lehetséges

22 André Maurois: „Die Biographie als Kunstwerk." In: *Die neue Rundschau* 40 (1929), 232. skk. Lásd továbbá: Paul Kendall: *The Art of Biography.* London: 1965; Walther Vetter: „Geist und Gestalt der musikalischen Biographie (1957)." In: *Mythos – Melos – Musica. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte.* 2. sorozat. Leipzig: 1961, 87. skk.

23 *Bach-Dokumente.* Közr.: Bach-Archiv Leipzig (Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke függeléke), három kötet. Leipzig és Kassel: 1963, 1969 és 1972. – *Mozart. Die Dokumente seines Lebens.* Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch. Kassel: 1961 (Mozart, Wolfgang Amadeus, Neue Ausgabe sämtlicher Werke függeléke; Közr.: Internationale Stiftung Mozarteum, 10. sorozat, 34. műcsoport. Kassel: 1955–). – *Schubert.* Otto Erich Deutsch, Kassel 1964 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Közr. Internationale Schubert-Gesellschaft függeléke, 8. sorozat. Kassel 1964–).

24 Az adat és a tény közötti különbségről lásd Carl Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte.* Köln: 1977, 57. skk.

volt (amely, mint ezt Henry-Louis de La Grange monumentális Mahler-életrajza mutatja, egészen a jelenig tovább él). Ahogyan ez utóbbi irodalmi előképeként a fejlődésregényt választotta, úgy a kortársi életrajzírás – némi késéssel – a modern regény elbeszélő elveihez fordult, amennyiben *métier*-je számára Joyce-ból, Brochból, Musilból stb. vont le következtetéseket. Feladták az „organikus egész" narratív ideálját, amely illúziót keltő eszközökkel kísérli meg elrejteni az olvasó szeme elől az életleírás fikcionalitását, és a töredékesség, a diszkontinuitás azon elveivel helyettesítették, amelyek lehetővé teszik, hogy a szerzőt és az olvasót a perspektíva-törés segítségével bevonják az életrajzi diskurzusba. Hogy a zenészbiográfia most is az életrajzírás mindenre kiterjedő tendenciájának része, az bizonyítja, hogy ezt a modern típust, legalábbis mostanáig, nem zenetudósok, hanem írók képviselték: Wolfgang Hildesheimer,[25] Dieter Kühn,[26] Hans J. Fröhlich.[27] Hildesheimer például a kollázsszerűen sorakozó elrendezéssel, a mindig kétkedve és kérdésekkel megfogalmazott érvelési struktúrával hívja fel újra és újra az olvasó figyelmét arra, hogy sohasem fog sikerülni a Mozart-titkot, a zeneszerző személyisége, világa és művészete közötti kapcsolatokat feltárni. Hildesheimernél, de még inkább Kühnnél egyértelmű a szándék, hogy kifelé fordítsa a biográfia műfajában már a kezdetektől adott, de különbözőképpen hangsúlyozott jelenre történő vonatkoztatást – nem az olvasó morális nevelésének és az olvasóközönség nemzeti tudatépítésének korábbi célzatával, hanem inkább azért, hogy az életrajzi ábrázolásban a narratív formát követve megmutatkozzék szerzői érdeklődése. Mindemellett az *Ich Wolkenstein. Eine Biographie* cím – Oswald önjellemzéséből kiindulva – semmiképpen sem célozza meg a szerző szeles–naiv azonosulását történeti tárgyával, hanem sokkal inkább azt mutatja be, hogy éppen egy olyan élettörténetnél, mint például Oswald von Wolkensteiné a 14. és 15. század fordulóján, igen nehezen valósítható meg egy olyan életrajz, amely kizárólag a ránk maradt tényekre támaszkodik, hacsak a szerző a korszak kultúrtörténetéből nem vezet le hipotéziseket arra vonatkozólag, hogy részleteiben hogyan is folyhatott volna le Wolkenstein élete. Az ilyen gyér forráshelyzetnél kivált elengedhetetlen kiegészítéseket, ellentétben azzal, ahogyan ez az életrajz mint műalkotás" jelszó esetében szokásos volt, nem beismerés nélkül veszik át a szerzők, abból a célból, hogy ne zavarják az élettörténet folyamatos előrehaladását, hanem épp ellenkezőleg, szerzői hipotézisként tudatosan kerülnek az előtérbe, hogy a jelen és a múlt „összeolvasztása," a szerző Kühné és művének tárgyáé, Wolkensteiné az olvasó számára is láthatóvá legyen.

És itt megint párhuzam mutatkozik az életrajzírás és a hermeneutika között. Mert ahogyan a hermeneutika az új zene fejlődésétől ösztönözve foglalkozni kezdett azzal a kollázs, a montázs, a töredék elvei alapján komponált zenével, amely szembefordult az organikus műalkotás eszméjével, éppen így szükségesnek tűnt számá-

25 Wolfgang Hildesheimer: *Mozart.* Frankfurt am Main: 1977. – Magyar fordítása: Wolfgang Hildesheimer: *Mozart.* Ford.: Györffy Miklós. Budapest: 1985.

26 Dieter Kühn: *Ich Wolkenstein. Eine Biographie.,* Frankfurt am Main: ^{2}1980.

27 Hans J. Fröhlich: *Schubert.* München–Wien: ^{2}1978.

ra, hogy a modern regény narratív struktúráira támaszkodjék, hogy az efféle zene elfogadható értelmezéséhez jusson. És hogy ebből az alapállásból az új nézőpontot alkalmazni lehetett régebbi zenére is, elsősorban a manierista megjelenési formákra, azt példaszerűen dokumentálja Theodor W. Adorno Mahler-monográfiája,[28] mégpedig anélkül, hogy a szerző arra kényszerülne, hogy önmagát „hermeneutának" tartsa. Az organikus fejlődés kategóriájának feladása, s ezen felül a múlt és a jelen horizontjának hangsúlyos összeolvasztása tehát, amit Gadamer az „objektivista" historizmus felbomlása után a megértés alapelvévé emelt,[29] az életrajzírásban és a hermeneutikában is egyértelmű párhuzamosság formájában jutott érvényre.

II.

Ha igaz, hogy az „»Élet« és »Mű« fejezet, a pozitivista kutatás és a formai zenei elemzés" 20. században bekövetkezett „szétválása az életrajzírás belülről kiinduló felbomlásához" vezetett – miként ezt Carl Dahlhaus 1975-ben megfogalmazta[30] –, mivel ezáltal fel kellett adni a hermeneutika biográfiaírási módszerének központi premisszáját, vagyis hogy a műveket a szerző életéből kíséreljük meg megérteni és értelmezni, akkor esetleg hasznos lehet annak a két megoldásnak a vizsgálata, amelyet Paul Bekker, még a kifejezés hagyományos esztétikájának előfeltevéséből kiindulva javasolt Beethoven[31] (1911) és Wagner[32] (1924) esetében. A Beethoven-könyvben Bekker teljesen kettéválasztja az életutat és a művet – e kettéválasztásnak megfelel az írás két könyvre való felosztása is –, de amikor éles különbséget tesz „Beethoven, az ember" és „Beethoven, a zeneköltő" között, mindkét részt Beethoven, az életrajzi személy kategóriája alá rendeli. Az előbbi megjelenési forma a külső és a belső élettörténetre vonatkozik, az utóbbi pedig a művészi alkotásra. Miközben *Geist und Gestalt der musikalischen Biographie* című tanulmányában (1957) egy későbbi életrajzíró, Walther Vetter[33] az ember (az élet instanciája) és az alkotó (a mű instanciája) közötti különbségtételt a „személyiség egysége" jegyében eleve harmonikusan összekapcsolja, Bekker, éppen Beethoven esetében, teljességgel az ember és a művész közötti diszkrepanciából indul ki. A második kiadáshoz (1912) írott előszavában éppen e különbségtétel problematikájába bonyolódik bele, amikor azokra a kritikus hangokra válaszol, amelyek szemére vetették: „túlságosan röviden és naturálisan írta le Beethoven életét", vagyis hogy a zeneszerző empirikus személyének a hermeneutika hagyományos biográfiaírási módszeréből kihagyhatatlan idealizálását mellőzte, vagy legalábbis kevéssé foglalkozott vele:

> Azon a véleményen vagyok, hogy Beethoven, az ember és a zeneköltő két egymással mindenképpen egyenértékű jelenség. Úgy fogom fel őket, mint egy személyiség két egymást kiegészítő, de bizonyos vonatkozásban meglehetősen különböző megnyilatkozását,

28 Theodor W. Adorno: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik.* Frankfurt am Main: 1960.
29 Hans-Georg Gadamer: i. m. (lásd a 4. lábjegyzetet), 258. skk.
30 Carl Dahlhaus: Wozu... i. m. (lásd az 5. lábjegyzetet), 82.
31 Paul Bekker: *Beethoven.* Berlin: 1911.
32 Uő: *Wagner. Das Leben im Werke.* Berlin–Leipzig: 1924.
33 Walther Vetter: i. m. (lásd a 22. lábjegyzetet).

mégpedig olyanét, aki művészetében életét korrigálja. Mivel ez a művészet a megmaradót, míg az élet a mulandót jeleníti meg, nincs szükségem sem arra, hogy tétovázzak, amikor az ember életrajzát, ellentétben műveivel, csak röviden foglalom össze [...], sem pedig arra, hogy féljek attól, hogy az élet és a mű közötti ellentmondásokra alkalomadtán rámutassak [...]. Ezért tűnik számomra célszerűnek, hogy elválasszam az emberről alkotott képet a zeneköltőétől, s ne akarjak olyan azonosságot kimutatni, amely nem létezik – és nem is létezhet.[34]

A zeneköltő kategóriája lehetővé teszi Bekker számára, hogy írásának terjedelmes második könyvében a hermeneutikát mint az életrajzírás egyik specifikus formáját szorgalmazza. Az interpretáció mozzanata, amely egyébként még Hermann Abertet is arra ösztönözte, hogy az életrajzírót az előadóművésszel hasonlítsa össze – „mert ez utóbbi sem az »igazi« Beethovent állítja elénk, hanem a beethoveni lényeget, átszűrve saját, eredendően másféle természetű individuumán"[35] –, arra csábítja Bekkert, hogy közvetlenül vesse össze a hermeneutikus mű-biográfust az előadóművésszel:

Arra törekedtem, hogy annak az előadónak a szempontját kövessem, aki saját személyes érzéseiből kiindulva interpretálja Beethovent. Csak a kifejezés eszköze volt más, amivel hozzáláttam, nem a zongora, nem a zenekar, nem az emberi hang, hanem az írott szó. A szavak segítségével csak és kizárólag erre a művészi reprodukcióra koncentráltam.[36]

E könyvről írott recenziójában August Halm rosszmájúan dicsőítette az életrajzot, amelyben Bekker Beethovent, az embert vázolta fel, míg a zenei–hermeneutikai részt kritizálta.[37] Valójában a zeneköltő kategóriának az a legfőbb baja, hogy vele Bekker – Beethovennel, a történeti személlyel szembeállítva – egy elsődlegesen esztétikai kategóriát vezet be, amelyet azonban mégsem szabadít meg a történeti implikációktól, mégpedig azért nem, mert a mű zenei lefolyása, esztétikai „léte" [Sein] mellett a kompozíciótörténeti genezist, az alkotói „folyamatot" [Werden] is felvázolja. A hermeneutikai nyelvi struktúra ráadásul azáltal is zavaros lesz, hogy Bekker a zenei kifejezés „intencionális" megjelenítéséből törésmentesen vált át az „objektív" ábrázolásmódba, mint például a 8. szimfónia leírásakor:

Míg a zeneköltő itt [a Menüettben] a felismerhetetlenné tétel komikumával hat, a Finéléban egy szempillantás alatt eldobja álarcát. A lélek kimondhatatlan derűjéből felbuzgó szabad nevetés, a humor önmagában [...] átalakítja a hangokat [...]. Az első, titokzatosan kuncogó témától kezdve, a zengőn bevágódó cisz-en keresztül [...] egészen a kóda táncforgatagáig [...] – milyen áttekinthetetlen gazdagsága a jelenségeknek, mennyi megszámlálhatatlan kincse a páratlan humornak![38]

Bekker kategorikus különbséget tesz ember és zeneköltő között, mégpedig annak a kísérletnek a jegyében, hogy elválassza egymástól a tényleges, az emberi élet-

34 Paul Bekker: *Beethoven*: i. m. Berlin: ^{2}1912. Oldalszámozás nélküli előszó.

35 Hermann Abert: i. m. (lásd a 16. lábjegyzetet), 588.

36 Paul Bekker: *Beethoven*. i. m. Az 1. kiadás oldalszámozás nélküli előszava.

37 Újrapublikálva in: August Halm: *Von Form und Sinn der Musik. Gesammelte Aufsätze*. Közr.: Siegfried Schmalzriedt. Wiesbaden: 1978, 170. skk.

38 Bekker: *Beethoven*. i. m. 263. skk.

hez kötődő és a metaforikusan a műhöz kötődő életrajzot, ám ez az eljárás – anélkül hogy élet és mű között lapos egyszerűsítésekkel élne – inkább a nehézségeket hozza a felszínre, ahelyett hogy legyőzné őket. Wagner-könyvét e nehézségekből levont következtetésként értékelhetjük. A Beethoven-könyv alapvető kétrészességét elhagyja, s habár az életrajzi személy, az ember és a művész kettős dimenzióját a továbbiakban is elkülöníti, a Beethoven esetében eleve adott elvi egyenetlenség helyett Bekker itt az élet, az írások és a művek harmóniáját feltételezi, ami egyébként is Wagner saját alkotói szándékán alapul. Mivel Bekker kizárt minden kölcsönhatást az individuum és a világ között, amit Goethe, mint említettem, az életrajzi ábrázolás feladatává tűzött ki, és ehelyett Wagnert mint mitikusan felmagasztosított szubjektumot fogta fel, aki nemcsak saját műveit, hanem saját életét is „megalkotta", könyvével sokkal inkább, mint bárhol másutt, a George-kör mítosz-, illetve legendateremtő életrajzírásához közelítette a zenei biográfiaírást, anélkül hogy Ernst Bertrammal vagy Friedrich Gundolffal teljes egészében egyetértett volna. A könyv alcíme *(Élet a műben)* ugyanis egyáltalán nem utal a művek olyasfajta életrajzi megfejtésére, amilyennel mondjuk a marxista megközelítés dekódolja a zenét Wagner külső élettörténete és annak társadalmi összefüggése fényében. Épp ellenkezőleg, a kifejezés művészi vágya az az elsődleges hatóerő, amelynek a művek éppúgy következményei, mint az azokat lehetővé tevő élet. Wagner, az ember nem más, mint a zeneköltő funkciója, az élettörténet biográfiája pedig a mű mitográfiájában megőrizve jelenik meg:

> Az ilyen élet nem sors, nem tragikum a szó közvetlen értelmében, hanem a sors és a tragikum kihasználása az alkotás érdekében. A kifejezések megjelenítője a lényének törvényében mélyen rejlő szükségszerűségekből kiindulva akként alakítja életének menetét és eseményeit, ahogyan azokra szüksége van, ha el akar jutni produktív erejének felszabadításához. Csak amennyiben így él, lesz képes arra, hogy produktív legyen; csak amennyiben produktív lesz, lesz képes arra, hogy éljen. [...] Az élet a zenéhez hasonló módon eszköze a kifejezésnek, mindkettő egymást szolgálja.[39]

Hogy milyen pontosan fordította Bekker a visszájára a marxista tézist, amely szerint a társadalmi „lét" meghatározza az individuális „tudatot", bizonyítja egy megfogalmazása a *Trisztán és Izolda* kapcsán, egy olyan kijelentés, amely egyidejűleg magában foglalja az élet és művészet kapcsolatáról kialakult közhelyszerű biografikus elképzelések drasztikus kifordítását: „Wagner akkor találkozott Mathilde Wesendonckkal, amikor alkotóvágya által kényszeríttetve szüksége volt rá."[40]

A zenei hermeneutika számára Bekker felvetése ahhoz a koncepcionális következményhez vezetett, hogy a műveket, habár elsődlegesen tematizáltak, nem mint egészet kell kezelni, hanem az alkotói kronológiában elfoglalt helyüknek megfelelően, legalábbis ami a *Siegfried* II. és III. felvonása közötti nagy hiátust illeti (anélkül hogy a mű alkotásfolyamatában beálló számos szünet olyan szigorúan betartott kro-

39 Uő: *Wagner...*: i. m. 16.
40 Uott 322.

nologikus elvet hozna létre, amely másrészről mégis a hermeneutika felbomlásához vezetne). Bekker Wagner-könyve minden problematikussága ellenére is alkalmas arra, hogy az életrajzírás és a hermeneutika kapcsolatának nehézségeit illusztrálja.

III.

Ezek a nehézségek azt a kérdést is érintik, mennyiben lehet a zeneművet életrajzi forrásként értékelni. Harry Goldschmidt marxista zenetudománya erre azt a választ adta, hogy „a műalkotás az életrajzi dokumentum egzisztenciális funkciójából nem engedhető szabadon".[41] Ezt a tézist csak visszautasítani lehet. Az igazi műalkotásnak ugyanis, éppen ellenkezőleg, az a meghatározó jellegzetessége, hogy az előbb megnevezett funkciót *nem* tölti be. Mert míg egy mű életrajzírói szemlélete valóban a történeti megközelítés lehetőségét hordozza magában, a zenemű konstitutív tartozéka az, hogy átlépi az életrajzi dimenziót, és csak akkor válik igazán műalkotássá, amikor a zeneszerző életétől való igazi függés alól felszabadul. A marxista tájékozódású hermeneutikai életrajzírás módszertanilag elbizonytalanodik, mert meg kell állapítania, hogy ugyan egy sor olyan mű létezik, amelyekben a külső élettörténet eseményei bizonyíthatóan összefüggnek a keletkezéstörténettel – mint például Schönberg monodrámája, az *Erwartung* és ennek kapcsolata a Gerstl-tragédiával –, de jóval nagyobb számú mű esetében ez az összefüggés nem áll fenn. S mivel még az efféle életrajzírásnak is be kell ismernie, hogy egy kompozíció hangulata nem vezethető le a szerző pillanatnyi pszichikai állapotából – mert másképp hogyan lehetne lehetséges, hogy Beethoven az op. 130-as B-dúr vonósnégyes derűs zárótételét csak egy hónappal unokaöccse őt mélyen megrázó öngyilkossági kísérlete után komponálta? –, kényszerítve érzi magát, hogy különbséget tegyen „az aktuális életrajzi háttér" és az „akkumulált életrajzi élményalap" között, „amelyben az elmúlt, az elfelejtett éppúgy aktualizálódik, mint az elfojtott".[42] Akármilyen differenciált is a személyiségpszichológia, az emberi szellem döntési szabadságának dimenzióját, mint a művészeti produkció egyik előfeltételét nem szabad eltüntetni. Ezért van igaza Wolfgang Hildesheimernek, amikor hangsúlyozza:

> Mozart reakciót életkörülményeire és lelkiállapotaira, miként azok a dokumentumokból kiolvashatók, nem világítja meg az életmű. Ellenkezőleg: homályba merülnek, éspedig olykor Mozart maga ködösíti el őket akaratlanul, de rendszeresen.[43]

A műalkotás mint az életrajz forrása? Ha eltekintünk attól a tautologikus esettől, hogy ez csak akkor adott, amikor az életrajz tárgyköre a zeneszerző alkotására is kiterjed, és ezáltal közvetlenül érintkezik a hermeneutikával, akkor a kérdés aszerint differenciálható, hogy a „külső" vagy a „belső" életrajz áll az érdeklődés középpontjában.

Egy művet a zeneszerző külső élettörténete forrásának értelmében vizsgálni akkor tűnik elsődlegesen fontosnak, amikor más, biztos források csak gyéren állnak

41 Harry Goldschmidt: i. m. (lásd a 7. lábjegyzetet), 440.

42 Uott 444.

43 Wolfgang Hildesheimer: i. m., 8.– A szakaszt a magyar fordítás alapján idézem (lásd a 25. lábjegyzetet) – *a ford.*

rendelkezésre, vagy teljesen hiányoznak. Így például a középkori és reneszánsz zene állami és dedikációs motettáinak szövege gyakran szolgál pótolhatatlan bizonyítékként életrajzi tényekhez. Mi történne Machaut életrajzával a *Voir dit* nélkül, és mi Oswald von Wolkensteinéval, ha nem lennének meg dalainak szövegei, például az 1414-ben keletkezett *Es fuegt sich* szövegű dala második strófájának életrajzi beszámolója? Természetesen itt az is nyilvánvalóvá válik, hogy a műalkotások, amennyiben más dokumentumok által nincsenek alátámasztva, szerzőjük külső élettörténetének megjelenítéséhez csak bizonytalan forrásként szolgálhatnak, hiszen a szabad alkotás vagy a költői–zeneszerzői konvenciókra való támaszkodás elvi lehetősége is bennük rejlik.

Ellentétben a „külső" élettörténettel, amelynek rekonstrukciójakor a tények–dokumentumok területén mozgunk, a „belső" biográfia problémája, amennyiben a műre támaszkodva íródik, a művészetelmélet és a zenefilozófia legnehezebb kérdéseihez vezet. Amennyiben a zene megértéséhez hozzá tartozik azoknak a gondolkodásformáknak a megértése is, amelyeknek alapján létrejött, akkor a hermeneutika nem tekinthet el a 19. és a korai 20. század mindenütt elfogadott, alapvető nézetek közé számító meggyőződésétől, hogy zenéjében a zeneszerző saját Énjét fejezi ki. Ezt a magától értetődést két idézettel támasztjuk alá.

Gustav Mahler 1893 nyarán, miközben tovább dolgozott a II. szimfónián, így nyilatkozott Natalie Bauer-Lechnernek:

> Két szimfóniám kimeríti egész életem tartalmát; amit leraktam benne, azt megtapasztaltam és megszenvedtem, hangokba öltöztetett valóság és költészet. S ha volna olyan, aki tudná, hogyan kell olvasni, annak életem nyitott könyv lenne.[44]

Bartók Béla 1909. február 3-án a következőket írta későbbi feleségének, Ziegler Mártának:

> Azelőtt nem hittem, míg magamon nem tapasztaltam, hogy valakinek művei tulajdonképpen életrajznál pontosabban jelölik meg életének nevezetes eseményeit, irányító szenvedélyeit.[45]

Bevonhatók-e e tanúbizonyságokba foglalt gondolatok egy olyan zenei hermeneutika programjába, amely elég teherbíró ahhoz, hogy a művet mint a zeneszerző „belső" életrajzának forrását használja fel? Egyelőre kételkedünk benne. Mert mi máshoz jutottunk így el, mint Bekker kétes biztonságú „zeneköltő"-kategóriájához. A nehézségek mindazoknak ismerősek lesznek, akik kísérletet tesznek arra, hogy rekonstruálják a Mahler szimfonizmusa számára releváns „belső program" kategóriáját. Mert mind a „belső programot", mind pedig a „belső életrajzot" magának az au-

44 Herbert Killian: *Gustav Mahler. In Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner.* Hamburg: 1984, 26.– V. ö. továbbá Bernd Sponheuer egy nemrég megjelent tanulmányával: „Musikalisches Kunstwerk und Biographie. Vorwiegend methodische Überlegungen mit einem Ausblick auf Mahler." In: *Musik und Bildung* 21 (1989), 4. skk.

45 Idézi németül Batta András: „Bartók und die Programmusik." In: *Programmusik. Studien zu Begriff und Geschichte einer umstrittener Gattung.* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, szerk. Constantin Floros, 6. kötet), Laaber: 1983, 174. – A Bartók-levelet a magyar eredeti alapján idézem – *a ford. Bartók Béla levelei.* (Szerk.): Demény János. Budapest: 1976, 145.

tonóm zenének a dimenzióiként kell felfognunk, amelyeket, ellentétben a külső programmal vagy a külső életrajzzal, metaforákkal vagy puszta analógiákkal lehetetlen a verbális nyelv szintjén megfogalmazni – mint ahogy ezt Mahlernél Adorno (természetesen egy másik ismeretelméleti követelményből kiindulva) a zenei formatörvény, a neurotikus lélek és az ellentmondásos társadalom párhuzamosságában feltételezi.[46]

IV.

Az életrajzi tájékozódású zenei hermeneutika lehetőségeinek és határainak figyelembe vételével most azt a kérdést szeretnénk taglalni, hogy az életrajz – vagy az életrajzi elem – mennyiben tekinthető hermeneutikai forrásnak. A problémahalmazt három nézőpontból szeretném vizsgálni, mégpedig keletkezéstörténeti, műesztétikai és hatástörténeti aspektusból, s mindegyiket egy 19. századi zeneszerző példáján: a hatástörténetet Beethovenen, a keletkezéstörténetet Berliozon és a műesztétikát Smetana 1. vonósnégyesén. Mindenekelőtt két megjegyzést szeretnék előrebocsátani: egyrészt a három előbb megnevezett nézőpont elválasztásába a tudatos, tiszta érvelés céljából egyezünk bele, annak ellenére, hogy a három terület végül is – legalábbis hatástörténeti perspektívából – összetartozik; másrészt Smetana műve esetében mindenképpen kivételről van szó, amennyiben az életrajz – a programzene problémáival szorosan összekapcsolódva – a zenei formaanalízis számára kétségtelenül relevanciát mutat fel, de semmiképpen sem egy paradigmáról, amely egy általános életrajzon alapuló értelmezési módszert kell hogy igazoljon.

1. Jóllehet a minket foglalkoztató problematika történeti szempontból elvileg egészen addig visszavezethető, amíg egy életrajzilag megragadható szerző és egy műkarakterrel rendelkező, általa komponált alkotás áll előttünk – tehát a késő középkorig –, kivételes fontosságra mégis csak a 18. század utolsó harmadában, a *Sturm und Drang* kifejezés-eszményével tett szert. Teljes történeti súlyát azonban csak akkor érte el, amikor a kifejezés vágyához a komplex zenei művek komponálásának éppen ilyen erőteljes képessége párosult: Ludwig van Beethoven személyében és művében. Nála, és első ízben nála, jutott érvényre az autonómia elve, személyében éppúgy, mint művében. Megszabadulva a hivatalok kötelékétől és az idegenektől kapott meghatározott megbízások teljesítésétől, Beethoven kizárólag a saját maga által megszabott művészi alkotás érdekében használta fel a nemesi mecénások nagyvonalúságát és a feltörekvő nyilvános koncert- és publikációs lehetőségeket. Független művészként úgy formálta meg zenéjét, kiváltképp a hangszerest, hogy az, éppen esztétikai autonómiája révén, úgy hasson, mint a zeneszerzői személyiség kifejezése. Hatástörténetileg mindez azt jelenti, hogy Beethoven személyiségének jellege, élesen körvonalazott individualitása és zenéjének arculata, a maga újszerű strukturális, formai és kifejező minőségével, nehezen elkülöníthető módon csúszik egymásba. Egyfelől azért, mert a személy, amikor az ifjú Beethoven 1792-ben, Bécsben már olyan öntu-

46 Theodor W. Adorno: i. m. passim.

datosan lépett színre, mintha már „Beethoven" lenne, vagyis mintha már annak az életműnek a birtokosa lenne, amely majd csak később fogja meghatározni zenetörténeti rangját, megelőlegezte a művet, másrészt viszont azért, mert a mű, mondjuk amikor E. T. A. Hoffmann analitikus módon Beethoven zenéjében olyan kifejező minőségeket fedezett fel, amelyeket egy romantikus Beethoven-kép értelmében átvittek a személyre, a szerző vonásaira mutatott rá.[47] Éppen ezért sorolhatta Hans Heinrich Eggebrecht az „élményzene," az „élet és mű egysége" jelszó mellett a bőségesen dokumentált Beethoven-hatástörténeti recepció állandó elemeihez azt a meggyőződést, hogy ebben a zenében „életrajzi tartalom" rejlik.[48] Mindez megerősítené August Wilhelm Ambros tézisét is, mely szerint Beethovennél, éppúgy mint Goethénél, az élet a mű kommentárja, és fordítva, a mű az élet kommentárja.[49] S valóban még egy olyan szerző is, mint Paul Bekker, aki 1911-es monográfiájában, mint ezt az előbb kifejtettük, „a mű és az élet egységének" előfelvetését Beethovennél nyomatékosan visszautasítja, és megkísérli élesen elválasztani az élettörténettől a műelemzést, zenei hermeneutikájának nyelvében messzemenően a „zeneköltő" Beethoven életrajzilag ránk hagyományozott toposzaihoz nyúl vissza. Amikor az olyan határozókra gondolunk, mint „akaratosan", „energikusan", „erőteljesen–koncentráltan", világossá válik, hogy a kifejezés esztétikájának előfelvetéséből következően mennyire egymásba csúsznak a Beethoven-hatástörténetben a személyiség és a zene rétegei. Ez az ambivalencia azokhoz a maradandó mozzanatokhoz tartozik, amelyeket Beethoven-mítoszként tartunk számon,[50] s amelyek a zenetudomány törekvéseivel olyan nehézségeket állítanak szembe, mint például azt, hogy különbséget tegyen a zene karaktere és a zeneszerző karaktere között, és hogy ez utóbbit a történeti–életrajzi kutatás, előbbit pedig a műelemzés segítségével pontosítsa.

Richard Wagner 1870-ben keletkezett „Beethoven"-írásának az op. 131-es ciszmoll vonósnégyesről szóló életrajzi értelmezése,[51] amelyet egyébként érdemes lenne összevetni az ugyanerről a műről 1854-ben készített programjegyzetével,[52] egy – feltétlenül különleges – példa arra, hogy a 19. század Beethoven-interpretációjában miként lépnek fel egymás mellett, sőt miként csúsznak egybe a műre, illetve a személyre vonatkozó meghatározások. Wagner célja ezzel a vázlattal nem az volt, hogy a vonósnégyest mint egyedi műalkotást értse meg, még kevésbé az, hogy Beethoven „valós" életrajzából merített tények alapján felvilágosítást nyerjen a műről. Vagyis itt nem az életrajz volt a hermeneutika eszköze, hanem éppen fordítva, a hermeneutika szolgált arra, hogy az „eszmei" életrajz – egy „igazi beethoveni hétköz-

47 Lásd: Arnold Schmitz: *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik.* Berlin: 1927.

48 Lásd Eggebrecht tanulmányát: *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption.* 1972, 41. és passim.

49 A. W. Ambros: „Das ethische und religiöse Moment in Beethoven." In: *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart.* Leipzig: 1865, 9. Idézi Eggebrecht: i. m. 25.

50 Lásd Rainer Cadenbach (szerk.): *Mythos Beethoven.* Laaber: 1986.

51 Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen.* 9. kötet. Leipzig: ^{4}1907, 72. skk. A következő idézetek az op. 131-nek szentelt, a 96. oldalon található passzusból származnak; a továbbiakban nem adatolom őket.

52 Lásd Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen.* 11/12. kötet. Leipzig: ^{6}1912, 350.

nap" – vázlatát rekonstruálja a „zene és a művészet természetéről szóló felvilágosítás" céljából, amit – így Wagner – „a legbiztosabban az ihletett muzsikus megfigyelésével valósíthatunk meg". A vonósnégyes harmadik és negyedik tételéről így ír:

> S mindez olyan, mintha művészetének tudatában a mester (a rövid, átvezető Allegro moderatóval) hozzáfogna varázsló munkájához; ezt a csak nála fellelhető varázslásból újjáéledő erőt azért éppen egy kellemmel teli alakzat elbűvölésén gyakorolja (Andante 2/4), hogy őt, a bensőséges ártatlanság boldog tanúját az általa rábocsátott örök fény fénytörésein keresztül mindig új, hallatlan változással bájolja el.

Láthatjuk: a zeneszerző személyét egyfelől a varázsló romantikus toposzával mitizálja, másfelől viszont a nagy középső variációs tétel zenéjét úgy írja le, hogy a kompozíció, a téma zenei karakteréből kiindulva („kellemmel teli alakzat," „a bensőséges ártatlanság boldog tanúja"), a hermeneutikai nyelv segítségével valóban mint a „varázsló munkája" jelenik meg. Wagner értelmezésében ily módon két réteg, a személyre és a zenére vonatkozó, nyilvánvalóan kettéválik, de közben mindig egymásba is kapcsolódik. És éppen ezért fűzi eszmei életrajz-kísérletéhez kritikusan a következő mondatot: „Lehetetlen Beethovent, az embert akármilyen megfigyelésre támaszkodva rögzíteni anélkül, hogy értelmezéséhez Beethovent, a csodálatos muzsikust azonnal be ne vonjuk."

Mindeközben a hatás-, illetve recepciótörténetben nemcsak egy recepciós tárgy áll rendelkezésünkre – jelen esetben tehát Beethoven és az ő cisz-moll vonósnégyese –, hanem mindig egy recepciós alany is, aki saját „elváráshorizontját", tudatosan vagy öntudatlanul, bevonja az interpretáció aktusába. Wagner vázlata, akármennyire is a romantikus Beethoven-értelmezés hagyományán belül olvasható, olyan kontextusba illeszkedik, amely lényegesen túlmutat Beethovenen. A kísérlet, hogy Schopenhauer zenefilozófiájának fáradságos elsajátítása közben egy jelentős mű segítségével Schopenhauer álomteóriájának fényében egy eszmei kompozíciós folyamatot példázzon, az idős Wagner zenei gondolkodásának bizonyítéka, amely a „Beethoven"-írásban végül is arra irányul, hogy a zenedráma megváltozott koncepcióját alapozza meg. Ezzel egyidejűleg azonban olyan dokumentum is, amely az életrajzi tájékozódású zenei hermeneutika hatástörténeti dimenziójának problémáját hatásosan felfedi.

2. A biográfiaírás jelentőségének, mint művészettudományi módszernek ott kellene a legkevésbé vitathatónak lennie, ahol – ellentétben a mű érvényesülésével, illetve hatásával – a figyelem előterében annak keletkezése áll. Az életrajzi valóság, amelyről zeneszerzők esetében beszélhetünk, élet- és művészettörténeti elemekből áll össze, pontosabban fogalmazva az élet totalitásának művészeten kívüli és művészeti mozzanataiból. Az író Arno Schmidt, tekintettel a művész életvalóságának e kettős struktúrájára, velősen „élményszint 1."-ről és „élményszint 2."-ről beszélt.[53]

53 Idézi Werner Morlang: „»Wu Hi, der bin ich!!!« Zu einer biographischen Dokumentation über Arno Schmidt." In: *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 260, 1986. november 8/9., 66.

Hogy milyen súlyozást kell mindamellett alkalmaznunk a művészeten kívüli valóságszint és a művészet valóságszintje között, az általánosságban és előzetesen nem dönthető el, inkább a biográfiaíró szabad mérlegelésére van hagyva. Míg az életrajzírást a zenei hermeneutika figyelembevételével tárgyaljuk, egy zeneszerző élete elsődlegesen alkotóművészetét tekintetbe véve érdekes, vagyis annak a kérdésnek a nézőpontjából, hogy a részben adott, részben a zeneszerző által kialakított életkörülmények mennyiben ragadhatók meg mint művészi produkciójának specifikus előfeltételei. Ily módon az életformát, amelyhez hozzátartozik a krízisek legyőzése is, a zeneszerző-életrajz keretei között a munkamódszer közvetlen formájaként lehetne rekonstruálni.

De a munkamódszer közvetlen, tényleges formája, maguknak a műveknek a létrehozása is hozzátartozik az életrajzírás tárgyköréhez, és éppen ennek kutatása válhat a műértelmezés egyik fontos, néha pótolhatatlan segédeszközévé. Természetesen a kompozíciós folyamat ismeretéből nem várhatunk közvetlen felvilágosítást a mű művészi karakterére nézve – nem adhatjuk fel a genezis és az esztétikai érvény közötti kategorikus különbségtételt mint a szükséges zenei hermeneutika követelményét –, ám sok esetben útmutatót nyújt a mély műismerethez, nevezetesen mint a zenei poétika ama meghatározó ismérve, amely egy mű jellegzetes szabályrendszerének alapjául szolgál.

Életforma és munkamódszer, a kompozíció genezisének közvetett és közvetlen formája Hector Berlioz *Fantasztikus szimfóniá*jában egészen kivételes módon egymásra vonatkoztatva, sőt egymásba szövődve jelenik meg. Az ír színésznő, Harriet Smithson iránti romantikus–elképzelt, ám éppen ezért annál erősebben átélt szerelme, amelybe Berlioz az 1827–1828-as párizsi évad alatt egy angol színtársulat Shakespeare-előadásainak alkalmából esett, ez az eleinte viszonzatlan szerelem, amely inkább szólt Ophelia és Júlia megjelenítőjének, mint a magánszemélynek, nem maradt meg a művészi alkotás puszta ösztönzőjének, amely a mű objektiválódásakor elillan. A fiatal Berlioznak ez a romantikusan fiktív, erőteljesen irodalmi módon kialakított életformája sokkal inkább a zenei műfelfogás tartóoszlopává alakult át, úgy is mondhatjuk, hogy a már régebb óta vágyott „composition instrumentale immense"[54] abban a pillanatban vált megvalósíthatóvá számára (és ténylegesen is az 1830 februárja és áprilisa közötti rövid időszakban valósult meg), amikor felmerült benne az ötlet, hogy a szimfónia és az opera műfajelemeinek összekapcsolásával egy új típusú művet, egy „drame instrumental"-t alkosson, amelynek az „Épisode de la vie d'un artiste" alcímet adta. Mert Berlioz kettős „idée fixe" koncepciója nem más, mint a romantikus életforma transzformációja egy zenei műideába, amely a művész tudatában a vágyódó, de sikertelen szerelmes képének és egy meghatározott, a mű folyamatában lényegileg változatlan dallamnak feloldhatatlan összekapcsolásából jön létre, s mint ami a zene szimfonikus alanyát a program segítségével

54 Berlioz 1829 februárjától kezdődően többször is így nyilatkozott tervéről. Idézi: Wolfgang Dömling: *Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke.* Stuttgart: 1979, 11. – E szakasz érvelése nagyrészt Dömling kitűnő munkájára támaszkodik.

jelöli ki.[55] A viszonzatlan szerelemről és azokról a bizonytalanul váltakozó szenvedélyekről, a Chateaubriand-i „Vague des passions"-ról szerzett tapasztalatok, amelyekről a zeneszerző 1830 februárjában apjához írt levelében beszél,[56] átalakultak a *Fantasztikus szimfónia* dramaturgiai és expresszív rétegeivé, és mint a mű egyik mozzanatát, az utasításoknak köszönhetően a verbális program is megőrizte ezeket.

A zeneszerzői munka viszont Berlioz számára olyan úttá vált, amely lehetővé tette, hogy leépítse e romantikus életformának nyomasztóan felduzzadt szenvedését. Wolfgang Dömling joggal beszél a „kitörő katarzis"[57] eseményéről, utalva arra is, hogy a kompozíció befejeztével Harriet Smithson hosszabb időre eltűnt Berlioz látóköréből, egészen addig, amíg a mű második előadásán, 1832 decemberében újból meg nem jelent, és a következő év őszén a zeneszerző felesége lett. A források által igazolt elképzelés, amely szerint Berlioz bosszút állt Smithsonon,[58] amikor a szimfónia ötödik tételének álomképében szerelmét kurtizánná és boszorkánnyá formálta át, zenetörténeti szempontból egyidejűleg – és elsődlegesen – olyan eszköz, amelynek segítségével a művet a sokk esztétikájának jegyében egy újfajta, groteszk–parodisztikus finálével zárhatja, s amely Berlioz hírnevét mint a francia romantika vezető alakjáét is megerősítette.

Mégis teljesen félrevezető lenne, ha az élet- és műtörténeti mozzanatok előbb felvázolt kölcsönös összefüggését két sík szerves egymásba kapcsolódásának értelmében próbálnánk interpretálni. Amilyen kevéssé zárta le Berlioz véglegesen a mű komponálását és a program megfogalmazását 1830 áprilisának közepén, amikor barátjával, Humbert Ferrand-nal levélben közölte a darab befejezését – a (részben lényegi) revíziók még évekig elhúzódtak –, legalább olyan kevéssé fogott hozzá éppen akkor, amikor a már említett műötlet 1830 elején eszébe jutott. Mint a későbbiekben is oly gyakran, inkább korábbi műveihez nyúlt vissza, és bevonta ezeket az új műkoncepcióba. Az idée fixe dallama köztudottan az 1828-as *Herminie* kantáta 2. áriájából származik, a negyedik tételt teljes egészében a töredékben maradt *Les Francs-juges* operából vette át, új befejezéssel látta el, s mint *Marche au supplice*-t illesztette be a szimfónia ciklikus szövetébe. De ami a mű esztétikai érvényét illeti, a program, bármelyik verziójában, a keletkezés körülményeitől való bizonyos eltávolodásként hat, mivel Berlioz nem életrajzként, hanem „egy művész életéből vett jelenetekként" fogalmazta meg.

3. Miután a problémát, amelyből kiindultunk, a hatás- és keletkezéstörténet oldaláról teljes tömörségében megvilágítottuk, most a műesztétikához fordulhatunk mint olyan területhez, amelyben az életrajzi tájékozódású zenei hermeneutika központi, ámbár problematikus és ellentmondásosan értékelt feladatterületét ismerhet-

55 Lásd a szerző a 21. lábjegyzetben említett tanulmányát.

56 Hector Berlioz: *Correspondance générale.* Közr.: P. Citron. 1. kötet. Paris: 1972, 310. skk; lásd még Dömling: i. m. 16. skk.

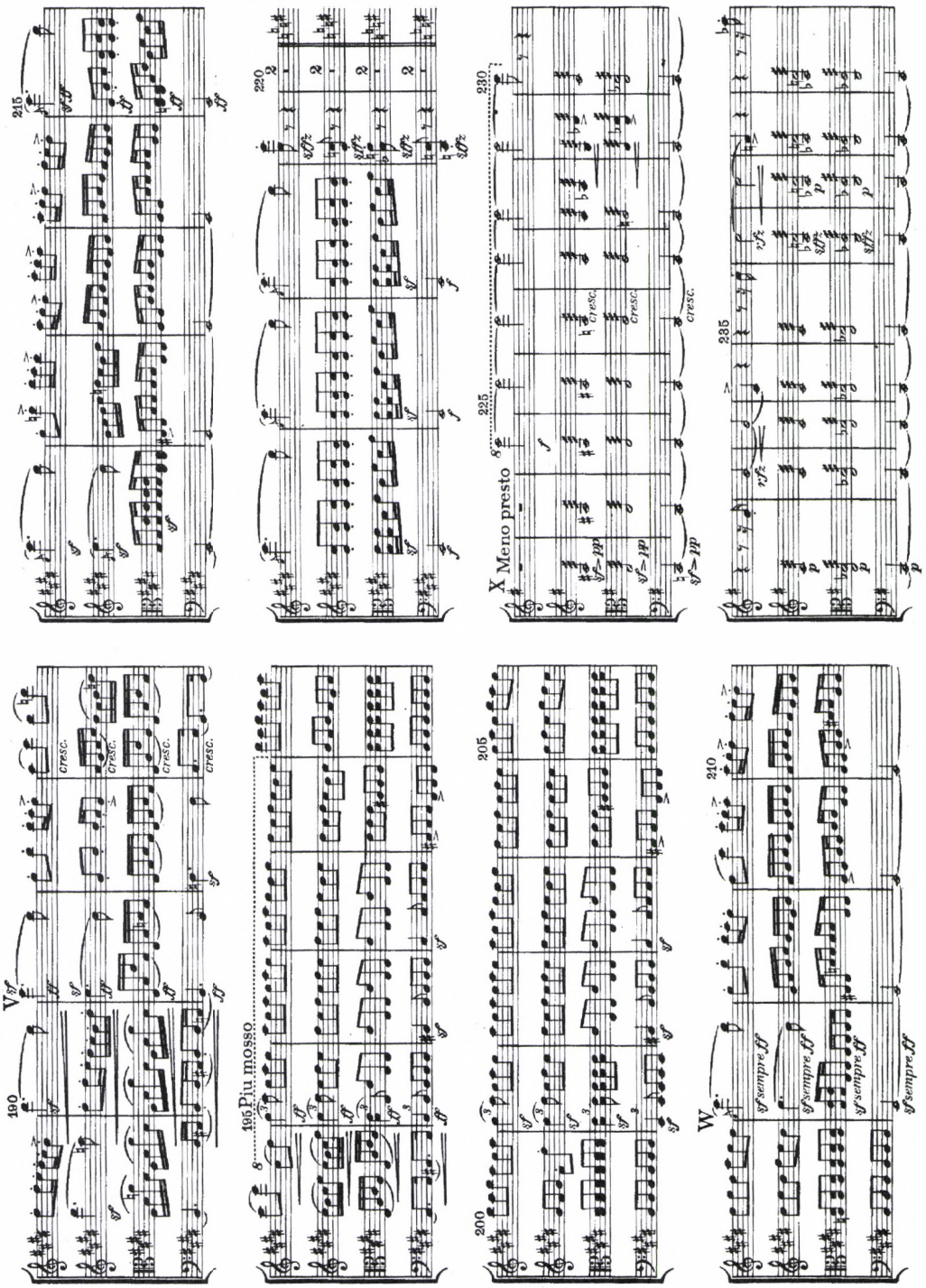
57 Dömling: i. m. 12.

58 Idézi Dömling: i. m. 15.

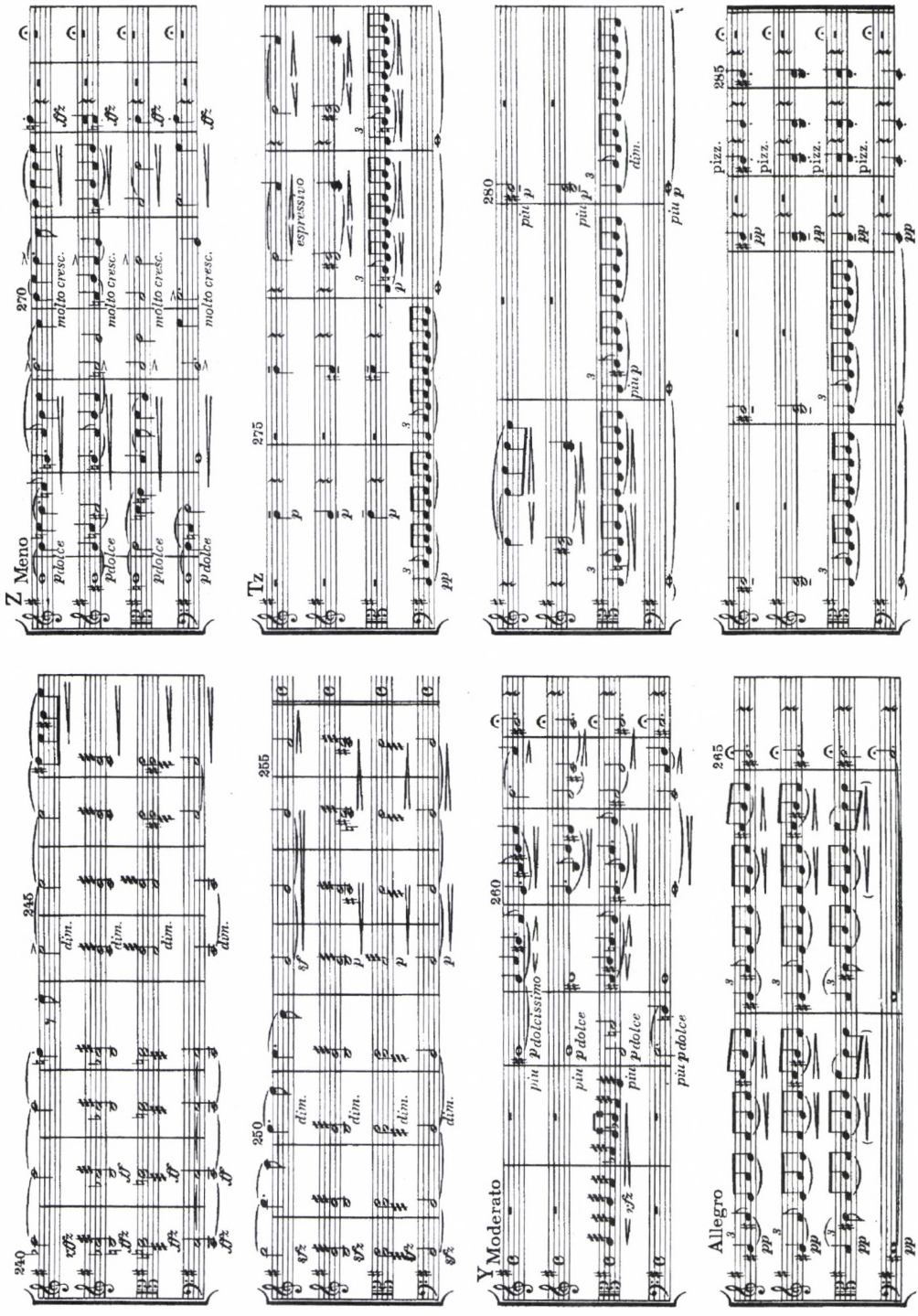
jük fel. Példaként szolgáljon egy olyan mű, amelynek esztétikai érvényessége egyfelől a szerző explicit életrajzi utalását foglalja magában, másfelől olyan műfajhoz tartozik, amely az autonóm hangszeres zenében az immanens-harmonikus formai gondolkodás terén kivételesen magas követelményt állít fel: Bedřich Smetana 1., e-moll vonósnégyesét (1876), amelynek alcíme *Életemből.*

A személyes-privát, vallomásszerű szüzsét kamaraműként alakította ki, épp ellenkezőleg, mint a *Hazám* nemzeti jellegű szüzséit, amelyek egy zenekari ciklus alapjául szolgáltak. A műfaj formai hagyományát követő mű négytételes váza (szonátaformájú első tétel, Scherzo – polka – trióval, lassú tétel és Vivace-finálé szonátaformában) lehetővé teszi, hogy felismerjük: a programzenei alapozásra, ami nem alapvető újdonság a vonósnégyes történetében,[59] sokkal inkább a történés tartalom-esztétikai pontosítása végett volt szükség, és kevésbé azért, hogy egy újfajta (és másképpen nem érthető) formai koncepciót kívülről motiváljon. A zenei elemzés és a rá támaszkodó hermeneutikai értelmezés egészen a mű végéig ténylegesen nem ütközik más nehézségekbe, mint azokba, amelyeket e zene interpetációjánál akkor is tisztázni kell (és kellene), ha a cím önéletrajzi utalása hiányozna. A befejezés előtt röviddel: az utolsó tétel kódájában azonban, ahol a zene, úgy tűnik, più mosso (195.) közelít a túláradó befejezés felé, hirtelen – azáltal, hogy az E-dúr tonika váratlanul egy mellékdomináns szeptimakkorddal a nápolyi II. fokra vált át, és ezt generálpauza követi – minden összeomlik, ami a zenei forma immanenciáját és a *lieto fine* kifejezéstartalom folyamatosságát abrupt módon robbantja szét. Ezt tervszerűen megkomponált rendetlenség, egy, a fúgából levezethető zene követi. A zene lefolyását a Meno presto szakítja meg, amelyhez három további, különböző tempójú szakasz kapcsolódik. A harmónia is instabil, a Meno presto szakasz enharmonikus kétértelműségre támaszkodva a domináns szeptimakkordot *(c-e-g-b)* és a bővített kvintszext akkordot *(c-e-g-aisz)* váltogatja – előbbi f-moll felé vezet (236.), utóbbi az alaphangnem e-moll/dúr kadenciális kvartszext akkordjához (248.) –, a későbbi szakaszokban E-dúrból Fisz-dúrba, majd G-dúron keresztül váratlanul C-dúrba modulál, míg végül az utolsó zárlat (274.) az e-moll/dúr tonikai régiójába vezet vissza. Ezen

59 Egy sor olyan vonósnégyes-kompozíció van, amelyik életrajzi eseményt dolgoz fel tartalomesztétikai értelemben: Felix Mendelssohn-Bartholdy f-moll kvartettje, op. 80 (nővérének, Fannynak halálára); Smetanánál az itt tárgyalt vonósnégyesen kívül a 2., d-moll vonósnégyes és a g-moll zongorástrió (lányának halálára); továbbá Pjotr Csajkovszkij 3., esz-moll vonósnégyese és Hugo Wolf d-moll, *Entbehren sollst du, sollst entbehren* alcímű vonósnégyese. A szerző köszönettel tartozik dr. Wulf Konoldnak (Hamburg), amiért felhívta figyelmét e művekre. A „zenei életrajz" és a „zenébe foglalt életképek" itt tárgyalt témájával kapcsolatban utalnunk kell még Hirschbach és Raff műveire. Hirschbach három, Robert Schumann által recenzeált vonósnégyese a harmincas évek végén keletkezett, s később *Lebensbilder in einem Cyclus von Quartetten* címmel jelent meg anélkül, hogy a programatikus elemek a tételek szabályos elrendezését módosítanák; lásd Paul Griffith: *The String Quartet.* London: 1983, 119. skk. És ellentétben Smetana 1. vonósnégyesének önéletrajzi szüzséjével, amely úgy tűnik, beváltja Dilthey értelmezés-premisszáját a „tartósan rögzített életmegnyilvánulás"-ról a zene területén, Joachim Raff 2. vonósnégyese, op. 192 (1874), amely Griffith szerint (i. m. 125.) az első egyértelműen programra komponált kamarazenemű, eltér attól: a négytételes mű a *Die schöne Müllerin* címet viseli, és a molnárlány életét négy stációban, egészen az esküvő előtti legénybúcsúig zenésíti meg.



Bedřich Smetana: 1., e-moll vonósnégyes (Életemből – 1876), a IV. tétel vége


Z Meno
Tz
Y Moderato
Allegro
molto cresc.
espressivo
dim.
piu p dolce
piu p dolcissimo
pizz.

felül az első tételre történő visszautalások következményeként a tematikában is a folytonosság hiánya tűnik fel: a 232. ütemben felhangzik az első tétel energikus, lefelé ugró kvintje is, a 258. ütemtől pedig – a finálé anyagával váltakozva – a melléktéma-terület kontrasztáló dolce-témája. Az előző tételek és az egész mű lefolyásában megalapozott zenei–kompozitorikus szabályrendszer mégis a Meno presto kezdő ütemeiben (222.) törik szét legdrasztikusabban, ahol a zene szintaktikus összetartozása a vándorló, kromatikus menetükben zenei kórleírásra utaló középszólamokban mozdulatlan felületként függesztődik fel; a vonósnégyes szövete végül azáltal bomlik fel, hogy az első hegedű a szólamok szövedékéből teljesen eloldódva éles négyvonalas *e*-t intonál. Itt, ennél a meglepő eseménynél, amelyet szerkezetileg mindenképpen előkészített a főmotívummal összekapcsolódó, háromvonalas *e* figyelemfelhívó megjelenése, úgy tűnik, a zenei hermeneutika arra kényszerül, hogy az életrajzra utalja magát.

Csak a negyedik tétel önéletrajzi programja teszi lehetővé, hogy ezt a befejezést, amely formaesztétikai szempontból nem interpretálható következetesen minden további nélkül, a tartalomesztétika szintjén megértsük. Smetana így fogalmazta ezt meg barátjának, Josef Srb-Debrnovnak írott 1878. április 12-i levelében:

> A nemzeti zenében rejlő elementáris erőnek felismerése, és a megjárt út eredményei feletti öröm egészen addig a pillanatig, amikor ennek folytatását a végzetes katasztrófa: a süketség kezdete hirtelen megtörte, egy örömteli jövő távlata, egy kis reménysugár, hogy mégiscsak jóra fordulhat még minden – ez a hangulat, szembeállítva életem első szakaszaival, fájdalmas érzésnek enged utat.[60]

Mivel ily módon a program nem ad végső információt a dologról, hanem maga is interpretációt igényel, az életrajzi és az esztétikai rétegek közötti kapcsolat messzebb terjed ki az érvelés azon pontjánál, amelynél, úgy tűnik, a zenei forma immanenciáját megzavarná egy életrajzi–tartalmi mozzanat. Hiszen a mű kontextusában az első hegedű magas *e*-je elkülönülő, hirtelen kívülről behatoló, ikon-szerű esemény, éppen úgy, mint Smetana életében az a négyvonalas oktávban megszólaló Asz-dúr szextakkord, amelyet a vérbajban megbetegedett zeneszerző süketségének kezdetén, 1874 nyarán minden este hat és hét között mint zavaró, éles fütyülést hallott belülről, s amelyet, mivel semmi javulást nem tapasztalt, a „sors hangjaként" értelmezett, amely életének tragikus fordulatát szimbolizálta. Másfelől azonban Smetana hallászavarának zenén kívüli, sőt zenével ellentétes ténye a kompozícióban zenei ténnyé átformálódva jelenik meg, amely az *e* tonikához kapcsolódó

60 *Smetana in Briefen und Erinnerungen:* Közr.: František Bartoš. Német ford.: Alfred Schebek, Prága: 1954, 230. Eltekintve Brian Large monográfiájától: *Smetana.* London: 1970, 317. skk, a vizsgálódásba bevontam még: Lev S. Ginzburg: „O interpretaci Smetanova kvartetu e-moll »Z mého života« Pokus o srovnávači analýzu." In: *Hudebni veda* 11 (1974), 304. skk; továbbá Karel Janeček: *Smetanova komorní hudba. Kompoziční výklad:* 153. skk, amelyben a programról Smetana másik két megfogalmazását – 1879. július 21-én Fr. A. Urbánek és 1880. november 19-én a hamburgi koncertmester, Otto Kopécky számára – is közli, s össze is veti őket (i. m. 222. skk). A szerző hálásan köszöni Petr Chrastinának (Hannover), hogy e terjedelmes tanulmány fontos szakaszait cseh nyelvről lefordította számára németre.

záró kadencia keretében megszólaló szabályszerűen lehetséges disszonáns akkord részeként (a tonika, 207–218.; bő kvintszext, 219–247.; domináns, 248–255. modellt követve) semmiképpen sem nélkülözi a zenei összhangot. Valójában e bomlási folyamat, összevetve a 20. század új zenéje által feltárt lehetőségekkel, csak részleges marad. A mű, a megkomponált elkalandozás merészsége ellenére, a befejezéskor visszatér a teljes zártsághoz. Az utalás az első tétel tematikus anyagára is kétségtelenül annak a romantikus formahagyománynak a része, amelyben a zeneszerzők ezzel az eljárással a tételek ciklikus szerveződésének egységét kívánják elérni. Sőt tekintetbe véve a kvintugrásos motívum szerkezetileg rokon, ám csak ideiglenes megjelenését az első tétel végén, azt is mondhatjuk, hogy a mű tematikus eljárása a finálében csak ezzel az első tételre mutató gesztussal jut el a megnyugtató megoldáshoz.

Ha ezt az elemző tényállást Smetana program-magyarázatára vonatkoztatjuk, akkor – és csak akkor – mutatkozik meg, milyen szorosan kapcsolódik egybe a mű önéletrajzi és zenei–konstruktív rétege. Az első tétellel *(Ifjúkorom rajongása a művészet iránt)* kapcsolatban írja Smetana, hogy a mű kezdetén felhangzó kvintugrásos motívum már előre figyelmeztet a zeneszerzőre váró sorsra, amely végül – a süketséget jelző – hangban (négyvonalas *e*) teljesül be. A feltételezett összefüggés nem szerkezetileg, motívumrokonság segítségével valósul meg kompozitorikusan, hanem kontextuálisan, amennyiben a kvintugrásos motívum a finálé kódájában közvetlenül a „sorshang", a négyvonalas *e* után, ugyanannak a harmóniai szerkezetnek keretében tér vissza. Míg a finálében a zene folyamatosságának felrobbantása egyértelműen lehetővé teszi a visszautalást az első tételre és a mű tematikus összekapcsolását, addig az önmagában zárt egész kategóriája egy, a 19. század második felében a vonósnégyes műkaraktere szempontjából megkerülhetetlen kategória, a zenei forma magasabb szintjén jut érvényre. És ha Smetana program-magyarázatát önéletrajzi szövegként olvassuk, akkor az élettörténet stációinak sorszerű összefüggéseire épülő, a műben is megjelenő eszme hasonló funkciót tölt be, amennyiben – a 19. századi életrajzírás tanulmányunk elején felvázolt premisszáinak megfelelve – életének a tragikus egység fájdalmas, de mindenképpen identitásteremtő értelmét kölcsönzi. Hogy az életet és a művet itt az analóg eszme segítségével értelmezi és formálja meg, az a mű esztétikai sikerültsége szempontjából is döntő jelentőségű.

Tekintetbe véve a műesztétikát, a határok, amelyeket egy életrajzi tájékozódású zenei hermeneutika számára határozunk meg, a programhoz nem kötött hangszeres zene esetében bizonyára szűkebbek, ám ebben az esetben az efféle megközelítés lehetősége nemcsak mint szükséges mutatkozik meg – hiszen elemzésünk megmutatta, hogy a mű összhangja a zenei forma autonóm síkján is bizonyítható –, hanem inkább mint olyan kívánalom, amelyet figyelembe kell vennie annak, aki Smetana *Életemből* című vonósnégyesét teljes egészében meg akarja érteni. A zenei hermeneutika itt csak az életrajzon keresztül érheti el teljesen célját, pontosabban: csak így kerülhet közelebb céljához, mivel a műalkotás megértése, mint tudjuk, egy végtelen és soha be nem fejezhető feladat.

V.

E 19. századi példák vizsgálata után, amelyek mellé a 20. század zenéjének olyan műveit illeszthetjük, mint Leoš Janáček vonósnégyese, a *Bizalmas levelek*, Alban Berg *Lírikus szvit*je, vagy Mauricio Kagel *Szent Bach-passió*ja, befejezésül azt a kérdést kell föltennünk, milyen helyi értéket tulajdoníthatunk ma a hermeneutika biográfiai módszerének. Fejtegetéseink megmutatták, hogy a hermeneutikának, ha ezt a módszert mint általánosan érvényeset ismerik el (mint ahogy ezt több oldalról is követelik),[61] el kellene temetnie legszebb célkitűzéseit, amennyiben úgy kívánja megérteni a művészetet, hogy közben nem válik semmiféle leegyszerűsítő érvelésmód áldozatává, és a zenei analízis aktuális állásához is hű marad. Mégis vannak esetek, amikor az életrajzi tények ismerete nemcsak hogy kívánatos, de a mű csorbítatlan megértéséhez éppenséggel elkerülhetetlen, mégpedig mindannyiszor, valahányszor csak – az autonóm zene területén – az életrajzi elemet mint szüzsét vagy alapanyagot oly módon vonják be az életrajzírásba, hogy az az esztétika (és nem csak a genezis!) a szerző által is tanúsított részének számít.

Grundlagen der Musikgeschichte című történettudományi munkájában Carl Dahlhaus a biografikus módszer céljaként határozza meg, hogy a zenét mint az élet teljességének részét kell fölfognunk, s az *ergon*t az *energeiá*ból, a valóságot az őt megelőző lehetőségekből, egy mű érvényét geneziséből kell megértenünk.[62] E két premisszából kiindulva két olyan területet különíthetünk el, ahol az életrajzírás a hermeneutika elengedhetetlen segédtudományának mutatkozik, amennyiben nem akar e két terület a történelmietlen, kontextus nélküli strukturalizmus állapotába visszahullani.

Az autonóm zene esetében meghatározó, hogy a zenei poétikát olyan, a zeneszerző által részben tudatosan létrehozott, részben öntudatlanul a tradícióból átvett, illetve újonnan megteremtett szabályozó szisztémaként rekonstruáljuk, amely egy mű alapjaként szolgál. Még ha a mű keletkezéséből esztétikai érvénye tekintetében semmiféle közvetlen felvilágosításra sem számíthatunk, ez akkor sem jelenti azt, hogy a genezisről való ismereteink megnehezítenék, sőt mi több, lehetetlenné tennék az esztétikával egyenértékű megértést. Épp ellenkezőleg, számtalan olyan példa kínálkozik, amely világossá teszi, milyen nagy, gyakran mással nem is helyettesíthető segítséget nyújt a mű megértéséhez a komponálás folyamatának ismerete. Aki tudja, hogy vokális műveinek írásakor Gustav Mahler az alkotás folyamatának még legutolsó stádiumaiban is módosított a verbális szövegalakon – például a *Dal a Földről Búcsú* tételében, amikor felismerte, hogy az eredeti szöveg a megkomponált zenei–lírikus kifejezéstartalomnak már nem felel meg[63] –, az ennek a zenének a hermeneu-

61 A nem marxista zenetudomány részéről talán a legszívósabban a hamburgi egyetem tanára, Constantin Floros. Lásd az ő háromkötetes könyvét: *Gustav Mahler.* 1. és 2. kötet. Wiesbaden: 1977; 3. kötet. Wiesbaden: 1985; valamint *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik.* Wiesbaden: 1980.

62 Carl Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte.* Köln: 1977, 132. skk. Vö. e tanulmány szerzőjének munkájával: „Kann Poetik die Biographik retten?" In: *Melos/NZ* 1 (1975), 286. skk.

63 Lásd Rudolf Stephan (szerk.): *Gustav Mahler. Werk und Interpretation. Autographe, Partituren, Dokumente.* Köln: 1979, 43.

tikai értelmezésekor eleve nem abból a téves előfeltételből fog kiindulni, hogy itt egy olyan versmegzenésítésről van szó, mint mondjuk Hugo Wolf esetében. Vagy aki, hogy egy másik példával szolgáljunk, tudja, hogy Hanns Eisler op. 69-es, öttételes *Kamaraszimfóniáját*, amelynek nyomtatott partitúrája nem zárja ki, hogy a mű közvetlen műfajtörténeti kapcsolatban állhat tanárának, Schönbergnek op. 9-es *Első kamaraszimfóniájával*, valójában változtatások nélkül egy olyan filmzenéből vette át,[64] amelynél Eisler arra törekedett, hogy összekapcsolja az „autonóm" komponálás követelményét a zene és a kép egymásutánjának pontos–egyidejű egybeesésével, az a szerkezeti és formai elemzésben éppúgy, mint a mű arra épülő hermeneutikája tekintetében is más, sokkal találóbb premisszákat tesz magáévá, mint ha az általános értelemben vett autonóm mű téves feltevéséből indulna ki. Ez a funkcionális zenéből autonómmá való, Eislerre jellemző átértelmezés olyan másik területre vezet át minket, ahol a biográfiai módszer fontossága mutatkozik meg a hermeneutikában.

Ha ugyanis a hermeneutika kibővíti alkalmazási tartományának eredeti területét, a bécsi klasszika óta született autonóm hangszeres zenét, és alapvetően minden műzenét, így azt is magába foglalja, amely a sajátos funkciókövetelmények feltételeinek eleget téve jött létre, akkor az életrajz helyi értékét is egészen más nézőpontból fogjuk vizsgálni, mint ahogy ez a 19. (és részben a 20.) század autonóm műzenéjének minden bizonnyal centrális, ám történetileg mégis különleges esetében érvényre jut. Mivel az életrajzírás a zenészek élet- és munkakörülményeit aprólékos történeti rekonstrukció segítségével vizsgálja, a zenetudománynak csakúgy, mint eddig mindig, integráns része. Mindenhol, ahol az emberi cselekedet zenetörténeti jelentőséggel bír – az intézménytörténetnél, az előadói gyakorlatnál, a műfajtörténetnél, a zenei hagyomány mindegyik területén – szükség van a biográfiára. Ha hozzájárul ahhoz, hogy kitágítsa és pontosítsa ismereteinket azon külső és belső, zeneileg specifikus és kulturálisan általános körülményekről, amelyek között zenét hoznak létre, szólaltatnak meg és hagyományoznak tovább, akkor hozzásegít a művek mélyebb megértéséhez is. Mert igaz, ha tudjuk ugyan, hogy egyáltalán milyen külső feltételek között komponálnak műveket, attól még nem tudjuk azt, miért lettek olyanok, amilyenek – mindig lesz olyan titkot fedő fátyol, amelyet nem tudunk fellebbenteni –, de mégis jobb lehetőségünk lesz arra, hogy egyediségüket egy, vagy akár több más zenei műfaj példáival való összehasonlításban megragadjuk.

Ezt ismerte fel az idős Dilthey. Egyfelől a *Das musikalische Verstehen* című töredékében aláhúzta a zenei hermeneutika biográfiai módszerének körülhatárolt érvényességi területét, amikor kiemelte az életrajzi élmény és a zene közötti áthidalhatatlan szakadékot: „az élmény és a zene esetében nem beszélhetünk kettősségről, kettős világról, az egyik szférából a másikba való átültetésről".[65] Másfelől viszont, a

64 A *Frontier Films White Flood* című filmjéről van szó (rendezte: Osgood Field), amelynek zenéjét Eisler a Film Music Project keretei között komponálta.

65 Wilhelm Dilthey: *Gesammelte Schriften*. 7. kötet. Stuttgart: 1958, 222. Lásd még Adolf Nowak: „Dilthey und die musikalische Hermeneutik." In: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. (Szerk.): Carl Dahlhaus (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 43. kötet). Regensburg: 1975, 20. skk.

Die Entstehung der Hermeneutik című értekezésében (1900) a műalkotásból kiindulva úgy bővítette ki az egész és az egyes kölcsönös viszonyában álló hermeneutikai kör elvét, hogy a mű és a biografikus-élettörténeti kontextus közötti, előbb felvázolt kapcsolatok a hermeneutika feladataként lettek megfoghatók:

> Itt jut érvényre mármost minden értelmezőművészet központi nehézsége. Az egyes szavakból és azok kapcsolataiból a mű egészét kell megérteni, ámde az egyes megértése már előfeltételezi az egész megértését. Ez a kör megismétlődik az egyes műnek szerzője szellemiségéhez és fejlődéséhez való viszonyában, és ugyanígy visszatér ennek az egyes műnek az irodalmi műfajához való viszonyában.[66]

A megértés körmozgása vonatkozik a zenei műalkotásra is. És a szavak, amelyekkel Dilthey fejtegetéseinek ezen szakaszát zárja – „... így minden megértés mindig csak relatív marad és sohasem zárható le. Individuum est ineffabile"[67] –, minden megszorítás nélkül ugyanennyire érvényesek a biográfiaírásra és a zenei hermeneutikára is. A zenetudomány e két diszciplínája konvergenciáiban és divergenciáiban még ma is feszültséggel teli módon, egymásra vonatkoztatva jelenik meg előttünk.

Fordította: Dalos Anna

66 Wilhelm Dilthey: *Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Erste Hälfte. Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften.* (Gesammelte Schriften, 5. kötet) Stuttgart: 1957, 330. A magyar fordítás forrása: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban.* Ford.: Erdélyi Ágnes. Budapest: 1972, 491. – *a ford.*

67 Uott (magyar ford.) i. m. 492.

Hermann Danuser

BIOGRAPHIE UND HERMENEUTIK

Das deutsche Original: Hermann Danuser: Biographie und Hermeneutik erschien in: Josef Kuckertz–Helga de la Motte Haber–Christian Martin Schmidt–Wilhelm Seidel (Red.): Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan. Laaber: Laaber, 1990, 571–601. – Unsere Mitteilung mit freundlicher Genehmigung des Autors und des Laaber-Verlags.

RECENZIÓ

Mesterházi Máté

»SYMPHONIA HUNGARORUM«

A „Magyarország zenekultúrájának ezer éve" című kiállítás katalógusa

Symphonia Hungarorum – a magyarok szimfóniája? Ha a „symphonia" szó általános, középkori értelmét, „együtthangzás" jelentését vesszük, akkor sokszorosan indokolt és sokatmondó címe volt ez a millenniumi ünnepségsorozat egyik legsikeresebb, tudományos szempontból is legkiemelkedőbb eseményének. A Budapesti Történeti Múzeum, az Országos Széchényi Könyvtár, a Magyar Nemzeti Múzeum és – nem utolsó sorban – a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság (MZZT) rendezésében létrejött, számtalan bel- és külföldi gyűjtemény kincseivel ékesített, nagyszabású kiállítást nem kevésbé attraktív katalógus kísérte; maradandó értékű kiadvány, mely nem csupán szépségében, képzőművészeti igényességében (tervező: MURÁNYI ZSUZSA) haladja meg ősképét, a Keresztury Dezső–Vécsey Jenő–Falvy Zoltán-jegyezte – máskülönben elévülhetetlen érdemű – *A magyar zenetörténet képeskönyvét*.[1] A két kötet egyebekben is tanulságos összehasonlításokra nyújt alkalmat, s ezek természetesen számot adnak nemcsak a nyomdatechnika fejlődéséről, hanem egész történetszemléletünk s abban zenetörténet-írásunk elmúlt évtizedekben megtett útjáról is.

Az új kiadvány a kiállítási katalógusok hagyományos szerepénél jóval többet vállal: betölti a *magyarországi zenetörténet új kézikönyvének* feladatát is (Kereszturyék munkája annak idején bevallottan Szabolcsi Bence klasszikus művére, az akkor friss *Magyar zenetörténet kézikönyvére*[2] támaszkodott). A „Symphonia Hungarorum" egyenletesen magas tudományos színvonala annak a KÁRPÁTI JÁNOSnak a szerkesztői–szerzői munkáját dicséri, aki egyben a kiállítás rendezője is volt. A kötetével azonos című Kárpáti-tanulmány a Szent Gellért-legenda nevezetes epizódjában a magyar zene Európában való megjelenésének szimbólumát látja és láttatja: filológiai körültekintéssel ábrázolja e – több forrásból, de alapvetően két változatban ismert – derűs jelenetben a keresztény vallás (a hittérítő Gellért püspök), a magas zenei műveltség (a Gellért által ironikus értelemben használt „symphonia" szó) és a „pogány" gyökerű, spontán magyar zenei kifejezés (a kézimalom zúgásához társuló munkadal) találkozását.

1 Budapest: Magvető, 1960.
2 Budapest: Magyar Kórus, 1947.

Ez, a magyar sajátosságot megörökítő, de immáron a nyugati kultúrával is számot vető momentum a voltaképpeni kiindulópontja azoknak a tanulmányoknak, amelyeknek – tárgyuknál fogva – módjukban áll hangsúlyozni a magyarországi zene Európával való konformitását. *Zenetörténetek a régi Magyarországról*, olvassuk TALLIÁN TIBOR tollából a kötetet bevezető, fölényes szellemi munícióval ellátott esszétanulmány címét, s a többes szám itt nem (csupán) a történész szerzők – az egyes témák legkiválóbb ismerőinek – széles panorámájára utal. Tallián a soknépiség (multietnicitás) gazdagságáról s a hagyomány „ábrázolhatatlan, de elképzelhető" egységéről beszél, miközben egy-egy gondolatának újszerű (vagy éppen régiszerű?) megfogalmazása a szó jó értelmében provokál: *„...úr és paraszt* valaha művelődési és társadalmi összhangban találkozott *a magyar élet egységében"*, olvassuk némileg idegenkedve a fiatal Bartókra hivatkozó mondatot, s már-már vitáznánk vele, ha a rákövetkező – a legkorszerűbb ismereteket közvetítő – tanulmányokban nem lelnénk újra és újra e művelődési egységnek nagyon is elképzelhető nyomát. Míg például DOBSZAY LÁSZLÓ *(Magyar Gregoriánum)* állítása szerint a gregorián kódexek mellett középkori zenekultúránk másik nagy tanúja a népzene „középkori hagyatéka", addig FERENCZI ILONA *(A reformáció és az ellenreformáció korszakának zenéje)* arra mutat rá, hogy a 17. századi dallamok több évszázados, változatokban gazdag életét a 20. századi népzenei gyűjtésekből is megismerhetjük. (Az úgynevezett *graduál*ok török kori, átmentő funkcióját, vagy a ferences-rendieknek az anyanyelvi egyházi ének megteremtésében játszott szerepét nemcsak Ferenczi, hanem már Dobszay is hangsúlyozza.) S ugyanígy: amíg PAPP GÉZA *(A török hódoltság krónikásai)* a 16. századi – már nyomtatás által is terjedő – énekköltészet hagyományainak folytatását a kuruc költészetben látja, addig FELFÖLDI LÁSZLÓ *(Magyar táncok – az ungarescától a csárdásig)* a hajdútánc 16–17. századi népszerűségének okát a társadalmi rétegek török hódoltság okozta, kényszerű közeledésében véli fölfedezni (szemben a későbbi verbunkossal és csárdással, amelyek nemzeti jellegében – mint Felföldi s később Sárosi Bálint is írja – immáron a társadalom elitrétegeinek tudatos irányító ambíciója jelentkezik).

Persze, amint előbbi eszmefuttatásához Tallián Tibor gyorsan hozzáteszi, a nyugatias–városi és az ősi–paraszti kultúra Bartók által konstatált elkülönülése tényleg csak történelmi mértékkel mérve volt viszonylag új keletűnek nevezhető: „az úgynevezett magas műveltség és művészet Európában a középkor óta... bizonyos értelemben mindig és mindenütt idegen volt", s valójában erről szól SZ. FARKAS MÁRTA is *(Emlékek a középkor és a reneszánsz udvari zenéjéből)*, amikor a Zsigmond-, Mátyás-, Jagelló-kor budai capelláját az európai élvonalban helyezi el; erről beszél KIRÁLY PÉTER is *(Egy nemzetközi virtuóz Magyarországról: Valentin Bakfark)*, midőn Bakfark „itáliai orientációjú, de a franko–flamand vokális zenében gyökeredző" lantstílusának sikereit főként a keleti végeken (Lengyelország, Königsberg, Erdély) regisztrálja; s ugyancsak erről vall MALINA JÁNOS *(Az Esterházy hercegi udvar zenéje)*, amikor a „Pompakedvelő" Miklóst *fel*váltó Antal herceg főispáni „igényességére" példaként a Haydn-zenekart *ki*váltó cigánybandát említi...

„Nem a [nemzeti] irány, hanem a kvalitás volt e korszak legfőbb szükséglete" – idézi Dobszayt FARKAS ZOLTÁN *(A magyarországi városok zenéje a 18. században)*, de

azt is mondhatnánk: nem a kiemelkedő hang, hanem a korszerű, nemzetközi köznyelv volt a nyiladozó polgári zenekultúra igénye. Az egyénieskedő 19. század azután feloszlatta az Istvánffyak, Zimmermannok és Druschetzkyk „közös hadseregét" (Tallián). Mint a katalógus bevezetőjének többször idézett szerzője hangsúlyozza, a világ „hírhedett zenésze", a zseniális Liszt szabadon választotta magának a nemzetiségét („Pestet 1838-ban elborította a jeges ár, és lett magyar zenetörténet"); a kismester tehetségű Michael Brandnak viszont ugyanő már ajánlotta: váljék nevében-stílusában magyarrá, ha ki akar lépni a jelentéktelenségből. Brand–Mosonyi Mihály, a zeneszerző és zeneíró, aki „Liszt szívéhez valamennyi magyar komponista közül a legközelebb állt" (Eckhardt Mária: *Liszt Ferenc a magyar zene útján),* a *Zenészeti Lapok* hasábjain „a magyar műzene megújulásának egyik lehetséges mintájaként" Wagner műveit propagálta (Szerző Katalin: *Zenei élet a dualizmus korában);* Erkel Ferenc ezzel egy időben, mondhatni, fordított utat járt be, s azzal, hogy „Wagner romantikus operáit az utolsó lehetséges pillanatig távol tartotta a pesti színpadtól... valójában saját operai uralmának sírját ásta meg" (Tallián Tibor: *Nemzeti Színház, nemzeti opera).* Tanulságul szolgálhat ez – mutatis mutandis – a korszerű zenedrámajátszás ellen berzenkedő, némely mai operai uraknak...

Hogy az 1800 körüli magyar „nemesség korszerű nemzeti kultúrát igénylő öntudatosabb részének és a nagyrészt idegenből (leginkább németekből) asszimilált csekély számú polgárságnak" nem volt lehetősége – „a történelmi előzmények miatt" – az akkor aktuális minta, a bécsi klasszicizmus követésére, az Sárosi Bálint kristálytiszta gondolatmenetének egyik premisszája *(Cigányzenészek – magyar népies zene).* Maradtak a verbunkost, csárdást, magyar nótát játszó cigányok, akik számára „az elmúlt évszázadokban a zene az érvényesülésnek szinte egyetlen lehetősége volt... A 19. század elejére zenélésük öntudatlanul is szoros kapcsolatba került a magyar nemzeti mozgalommal, és végig a század folyamán ők azok, kiknek zenészi közreműködésére a nemzetet képviselő nemesség és polgárság jó- és balsorsban egyaránt igényt tart." Ugyanezt a *nemzetteremtő* funkciót tölti be e stílus színpadi megfelelője, a népszínmű is, amely – mint Batta András írja – a túlnyomórészt idegen, főként német ajkú polgárokból álló városi lakosságot „volt hivatva magyar nyelvre és érzésre tanítani" *(A Monarchia osztrák–magyar operettje).*

A parasztzene 1900 körüli felfedezése is „a nemzeti identitás keresésének volt a melléktermékе", jegyzi meg Sebő Ferenc *(A parasztmuzsika felfedezése),* aki hangsúlyozza: „sokan úgy gondolták (köztük Kodály Zoltán is), hogy a modern magyar polgári kultúra szerves kiépítése csak az e gyökerekhez való kapcsolódás, az örökölt ismeretek meghaladásának útján lehetséges". (Sebő tanulmányának nagy előnye, hogy a parasztzene fölfedezését napjainkig nyomon követi, s annak szociokulturális jelentőségét a ma embere számára is megfogalmazni próbálja. Kár, bár részben érthető, hogy például a legendás gregorián-lemezsorozat karnagyai, Dobszay László és Szendrei Janka, saját témájukkal kapcsolatban ugyanerre a kísérletre nem vállalkoztak.) Eősze László Kodályt „nemcsak művészete, hanem egész tevékenysége alapján is a nemzeti alkotóművészet eszményi megvalósítójának" tekinti *(Nemzeti jelleg – egyetemes érték: Kodály Zoltán),* míg Somfai László higgadtan megelégszik annyi-

val, hogy leszögezze: a Bartókénál nagyobb nemzetközi sikert „nemzeti elkötelezettségű életművel magyar alkotó" nem aratott *(A 20. század legnagyobbjai között: Bartók Béla)*. „Ha valaki saját hazájában nem próféta, másutt sem az", idézi Eősze Kodályt, miközben BATTA ANDRÁS takaros kis tanulmányt kerekít azoknak a seregéről, akik „más-más motivációtól hajtva", de emigrációba kényszerültek *(Magyar művészek itthon és a nagyvilágban)*. S hogy „a Bartók és Kodály utáni legjelentősebb magyar zeneszerzők – akár külföldi, akár hazai pályát választottak – életműve akkor is magyar, ha egyikben-másikban az anyaföldből sarjadás szándéka nem jelenik meg demonstratív módon", azt Batta nyilván csak a mondatfűzés szépségéért írja le, s nem a közelmúlt (átmeneti?) kultúrpolitikai értékzavarainak nyomasztó hatása alatt.

Még szerencse, hogy a 21. századba átlépő magyar zenekultúra „gazdagságának fényét" a kiállítás és katalógusa „épp csak felvillantani tudja" (Kárpáti János: „Előszó"), jegyezhetnénk meg maliciózusan, ha nem nyúlhatnánk vissza ismét Tallián Tibor eszmefuttatásához; ahhoz a bartóki eszményhez, amely megkísérli e zenetörténet*ek*re bomlani akaró, csonka 20. századot – valóban a magyar zenekultúra „eddigi útjának legmagasabb pontját" (Kárpáti) – a népek testvérré válásának *zenei* programjával artikulálni: „az újra integrált Magyarország utópiájában".

Az impozáns kötetet – melyre a magyar muzikológus társadalom a néhány apróbb hiba ellenére is méltán lehet büszke – a szakavatott tárgyleírásokon kívül irodalomjegyzék és a kiállítás audio–video programjának listája teszi teljessé (utóbbit SZÉKELY ANDRÁS, illetve BÁRSONY ÁGNES szerkesztette). További értéket képvisel KABA MELINDA informatív áttekintése azokról a leletekről, amelyek tanúsítják, hogy már a honfoglalás előtt is szólt zene a Kárpát-medencében.

Breuer János

ERKEL FERENCRŐL, KODÁLY ZOLTÁNRÓL ÉS KORUKRÓL

Magyar Zenetörténeti Tanulmányok
Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról
Szerkesztette: Bónis Ferenc
Püski, Budapest 2001

A *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok* (a továbbiakban MZT) 8. kötete Bónis Ferenc kimeríthetetlen tudományszervező energiáinak, szerkesztő–közreadói leleményének legújabb dokumentuma. Az általa 1968-ban elindított sorozat negyedik kötete (1977) után elakadt; szerencsére csupán elakadni látszott, mivel a szerkesztő másfél évtizednyi kényszerszünet után felélesztette s folytatja a ciklust az első kötetek megjelenésének ütemében. Időközben jelentősen megnőtt a civilszféra jelentősége, az MZT 8. huszonhat tanulmánya a Magyar Erkel, illetve Kodály Társaság által rendezett konferenciák előadásaként hangzott el. A szerkesztői előszó szerint a 26 közlemény válogatás a referátumokból.

A zenetörténeti kronológia okán került az Erkel-témakör élére Bónis Ferenc munkája: *Hunyadi-opera a XVII. századból* (9–25.). A dolgozat témája opera vagy zenés iskoladráma Bibertől. Bemutató: 1688, Salzburg. Zenéjéből semmi nem maradt fenn, műsorfüzetét a salzburgi egyetemi könyvtárban találta meg a kutató. A nyomtatvány librettót nem, tartalmi kivonatot és „szereposztást" azonban közöl. Színpadán 123 (!) közreműködő lépett fel. A kétnyelvű, latin–német tartalmi kivonat kétoldalnyi facsimiléjén (14–15.) a „hungarisch", „Hungarn" fordulat mellett már-már elszólásértékű sajtóhiba „Hungerland", azaz Éhségország. Ha a buffó-jeleneteket kiemeljük a tartalomból, feltűnő az Erkel-operával való rokonság. Bónis közli a közös gyökeret, Bonfini történetírásának a Hunyadiakkal foglakozó passzusait.

Tallián Tibor mint egy európaközi kutatás résztvevője *(Operazenekarok a 18–19. században) A Nemzeti Színház zenekara Erkel Ferenc idejében* címmel közöl rendkívül jelentős adatokat (26–41.), lényegében az 1860-as évekig, Richter János korszakáig. Zene- és szociológiatörténet a fennmaradt, számomra mindeddig ismeretlen dokumentumok tükrében. Az adott korra vonatkozóan a szociológia quasi segédtudományból az esztétika–zenehistória helyettes diszciplínájává, mondhatnám, főtémájává rukkol elő. Mert azt nem tudhatjuk meg soha, mi és hogyan szólt a mai Múzeum körút és Rákóczi út sarkán a teátrum zenekari árkából – már ha volt árok egyáltalán

–, hanem a zenekar szerény létszáma már önmagában is beszédes zenei információ; még beszédesebb mindaz, amit ma a szakszervezet, a zenekari bizottságok hatáskörébe utalnánk. Ilyesmiről Erkel színházi zenekara persze nem álmodhatott. Bérharcról, a hangszeresek ergonómiájáról annál inkább. Kívánt több fizetést, jobb bútorzatot (székek–pultok stb.), a kótának fényt adó, egészségromboló légszeszlámpások cseréjét, „a művelt világ minden nagyobb és kisebb színházainak zenekaraiban szokásos olaj világítást" (32.). A légszesz (nyelvújítási gyümölcs, asszonynevén gáz – bár gondolnának ezzel a mai nyelvtörvényezők) nem vezetéken–csövön jöve, sem palackban, hanem bőrtömlőben, ahonnét szivároghatott a méreg. Ennek tulajdonították a zenekar tagjai a feltűnően nagy mortalitást és az őket ért sok súlyos betegséget.

A Nemzeti Színházba „a zenészek, mivel a zeneconservatórium nem szolgáltat elég alkalmas egyéneket – többnyire külföldről jönnek", idézi Tallián Orczy Bódog színházi intendánsnak a 70-es évek elején írt naplóját (27.). Ha nem jönnek – jellemzően a Habsburg-birodalom más tájairól –, Pesten, majd Budapesten aligha lett volna működőképes zenekultúránk a 19. század végéig, sőt tovább.

A hiánygazdálkodás még így sem volt teljesen kiküszöbölhető. A Nemzeti 1842-es működési szabályzata kötelezte a zenekar tagjait, hogy bármi általuk elsajátított hangszeren játsszanak; a fuvolás Doppler fivérek, ha kellett, oboáztak, s még a 80-as években is ajánlkozott egy egy személyben nagybőgős *és* harsonás (31.). (Megjegyzem: e hiány olyannyira örökletes volt, hogy zeneiskoláink többsége még 1943-ban sem tartott fenn fúvós tanszakot. Miskolcon, Szegeden sem. Ahol mégis, ott jellemzően egyetlen tanár oktatott minden fafúvót, egy másik a teljes rézfúvó családot.)

Sziklavári Károly alapvető filológiai kutatásokat ad közre *Erkel-művek keletkezése nyomában* címmel (49–73.). Vázlatok, hangszerelési próbák, utólagos betoldások–korrekciók nyolc operához (közöttük a *Hunyadi László*hoz és a *Bánk bán*hoz) a gyulai Erkel-múzeum kincsei. Sziklavári Erkel Ferenc műhelyének működését rekonstruálja, beleértve a segítő kezek, Erkel Gyula vagy Doppler Ferenc hozzájárulását. Amennyire ez olvasmány útján megismerhető egyáltalán, precíziós filológiai alapmunkát adott közre a nyomolvasó. Csupán azt sajnálom, hogy kottát nem. Alighanem az MZT 8. terjedelmének nagy részét kitöltötte volna a források hangjegyes közlése. Kiváltképp, hogy mellékjük kívánkozott volna a végleges alak is, hiszen még a két repertoáropera Erkel-partitúráját is kevesen ismerik, még kevesebben az *Erzsébet* vagy a *Sarolta* vezérkönyvét.

Sz. Szerző Katalin a *Wiener Allgemeine Musikzeitung* 1841–48 közötti évjárataink a pianista–karmester–zeneszerző Erkellel foglakozó tudósításait–kritikáit tekinti át (79–90.). Valóban feltűnő, mint vált a lap a kezdetben barátságos–elismerő hangból 1846 után támadó–gyalázkodó tónusra. Bemutatóján, 1844-ben még lelkesen méltatja a *Hunyadi László*t, 1847-ben már élesen támadja ugyanezt a művet. Szerző kimutatja: a bécsi hangváltás politikai döntés következménye, zenében sem tűrhető rebellió a *Vormärz* sűrűsödő hónapjaiban. A Bécsben tolerálható határt Berlioz lépte át 1846 februárjában pesti vendégszereplésével – benne a Rákóczi-indulóval. Feltűnő, mennyire különböznek a *Wiener Allgemeine*... Berlioz-tudósításai a hazai lapok beszámolóitól.

D. NAGY ANDRÁS *(Erkel Ferenc családi környezete Gyulán)* lényegében Az Erkel-család krónikája című könyvének[1] információit foglalja össze s egészíti ki (74–79.). NÉMETH AMADÉ, ki évtizedeken át kutatta a 19. század elfelejtett magyar operairodalmát, posztumusz munkájában *(Erkel Ferenc helye kora nemzetközi operairodalmában)* a *Bátori Máriától* tekinti át a zeneszerzőt ért francia–német–olasz operai hatásokat (41–68.).

Erkel Ferenc korát, más-más aspektusból, valamennyi említett tanulmány megjeleníti. Kortársaiét ketten. BÓNIS FERENC *(Monotematika Liszt Esztergomi miséjében;* 91–94.) újólag felhívja a figyelmet a Liszt–Mosonyi kapcsolatra. Érzékletes kottapéldákon ábrázolja a mise monotematikus szerkezetét, amelyre Liszt-kalauzában már Hamburger Klára is utalt.[2] KASSAI ISTVÁN – egyedülálló jelensége napjaink magyar zenekultúrájának, koncertező zongoraművész és zenetörténész egy személyben – nem csupán játssza, elemzi is Erkel, Mosonyi elfeledett műveit (Ami a zenei praxist illeti az utóbbi életművének szinte teljes egésze elfeledett.) Szerényen az *Adalékok a Mosonyi-kutatáshoz* címet adta publikációjának (95–106.). Széljegyzetei tömérdek új információval, felfedezéssel szolgálnak. Talál eddig ismeretlen művet, a *Szózat* zongoraátiratát, megnézi apróra, mit javított Liszt az *Esztergomi mise* Mosonyi készítette négykezes zongoraletétjén – hogy csak két példát említsek.

Kodály Zoltánról és a népzenéről – az MZT 8. terjedelmének mintegy kétharmadát e gyűjtőcímen adta közre a szerkesztő. Kroó György, Kovács János – in memoriam – ők ketten, Castor és Pollux legalább fél évszázadon át, a túlvilágról üzentek forrásvizsgálataik által. Időnap előtti távozásuk ma még felmérhetetlen vesztesége a szilárdan megalapozott Kodály-filológiának (is).

KROÓ GYÖRGY *(Kodály: Szerenád, op. 12.* 109–127.) a kamarazenei termés zárókövéül szolgált Trió teljes vázlatanyagát, forrásláncát idézi–elemzi, 1905-től (!). Mélységesen igaza van, amikor a Trió I. tétele jelentékeny részének végigkomponált vázlatát látva szinte felkiált–figyelmeztet: ábrándkép Kodállyal kapcsolatosan a Zeusz fejéből Pallas Athénéként kipattanó kompozíció (113.). Magam, a Szerenád vázlataival most ismerkedő lévén, más művek keletkezéstörténetére vonatkozó szerény információk alapján csak megerősíthetem, valóban ábrándkép Kodály, a zenei gyorsíró. Ő nem írt szonátát a vonaton – mint teszem azt Hindemith –, Berlin és Majnafrankfurt között. Kroó György kimutatja, hogy a vázlatok alapján az op. 12 négytételes elrendezése is felmerült, miként az is, hogy lassú tétel zárja a kompozíciót. A két gyors által végül közrefogott lassú címe a vázlaton *Dialogo*, ami hiányzik a „VI. 1921" dátummal megjelent kispartitúrából.[3] A genezist rögzítő skiccekben viszont nyoma sincs az utóbb férfi–nő kapcsolatra vonatkoztatott, merőben szokatlan előadói utasításoknak (kacagva, közömbösen, nyugtalanul, kétségbeesetten). Kodály ugyan *homo novus* a bécsi kiadónál, mégsem valószínű, hogy a kiadó embere bármit változtatott volna a szerzői kéziraton. A Druckvorlage „mondhatná el", mi történt itt valójában.

1 Gyula: 1992.
2 Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 189–190.
3 Wien: Universal-Edition Nr. 6654

Kovács János *Kodály trió- és kvartettvázlatait* kereste (128–132.), de írása első mondatába alcímet rejtett: „Problémák és tapasztalatok Kodály vázlatkönyveivel kapcsolatban" (128.). A 20 fennmaradt, archivált vázlatkönyv közül egyet (Ms. mus. 281/N–14) vizsgált a Kodály-Archívum anyagából, mivel a szórványos dátumbejegyzések – mint közli – „1913 és 1920 között jelölik ki az időbeli határokat". Gondolom – megkérdezni, sajnos, nem tudom már – e dátumok ismeretében kereste e vázlatkönyvben a II. vonósnégyes és az op. 12 kompozíciós munkafázisának nyomait. Valószínűleg Kroó György kutatómunkájával egyidejűleg, ám azt nem ismerve. Vizsgált anyagában egyetlen részletét találta meg a *Szerenád*nak, viszont az előadás nyomtatásra berendezett változatában hivatkozik Kroó eredményeire. (129., 131.)

Kiegészíteném a vázlatkönyvbe bejegyzett dátumok sorát. Kodály a kottáskönyv[4] előzékére tartalomjegyzéket írt, és sorrendben negyedikként jegyzi fel a *Nausikaa* című dalt. Ennek azonban ismerjük a pontos keletkezési idejét: 1907. július 6. Nagyszombat. Ezt Szabolcsi Bence közölte a nála őrzött kézirat alapján. Kodály tartalomjegyzékének meglepetése, hogy a *Hegyi éjszakák* egy korábbi munkafázisban vegyeskarként szerepel.

Kodály színpadával két dolgozat foglalkozik. Kovács János *(Pacsirtaszó. Kodály első színpadi kísérőzenéjének sorsa és utóélete.* 133–141.) a zeneszerző első nyilvánosan előadott színpadi zenéjét rekonstruálja. (Az Eötvös Collegium farsangjaira írt zenés pamfletek zárt körben hangzottak el!) A Nemzeti Színházban 1917-ben bemutatott Móricz Zsigmond-színmű zeneszámait Kovács több forrásból kísérli meg helyreállítani. Megakadt szemem a kísérőzenében feldolgozott Rákóczi-indulón, amely forradalmi vízióként lesz majd nagy jelenete az 1948-ban bemutatott s „nagy hamarsággal" betiltott *Cinka Panná*nak. Részletesen tárgyalja Kovács János a megbukott színdarabból átmentett, tovább élt zeneszámokat.

> Alighanem túlzás lenne Kodálynak ezt az első színházi munkáját ... olyasvalaminek tekinteni, ami közvetlen előképe lehetne Kodály későbbi diadalmas színpadi műveinek ... Mégsem ejteném el egészen a feltételezést, hogy az ötletadó első impulzust a későbbi nagy daljátékokhoz a Pacsirtaszó színházi tapasztalataiból eredeztessük. (136.)

– summázza Kovács János.

Bónis Ferenc *(Kodály Zoltán két Háry János kompozíciója.* 142–159.) egyrészt tömören összefoglalja a daljáték és a zenekari szvit keletkezésére vonatkozó ismereteinket, másrészt finom megfigyelések sorával gazdagítja zeneképünket. Például: a *Tiszán innen, Dunán túl* hangszeres foglalatáról kimutatja, hogy hatással volt/lehetett rá a népdal Bartók által majd' húsz évvel korábban készített zongorakíséretes feldolgozás. Bartók hatása Kodályra... azt hiszem először olvasunk erről. Teljesen új információ, hogy az Intermezzo főrésze szerényebb hangszerelésben, de cimbalommal, Csokonai *Dorottyá*jának befejezetlen kísérőzenéjébe került (volna), mint *Magyar tánc* – kevesebb hangszínnel, de az ismert ritmizálásban. Vajon melyik színház rendelte s mikor? Bónis facsimile-próbát is közöl: a *Magyar tánc* első kéziratoldalát (149.).

4 V. ö. Szabolcsi Bence: „Három ismeretlen Kodály-dalról." *Muzsika* 1970. augusztus, 1–3.

Az idestova fél évszázada Kodályt kutató s kortársaink között e roppant témakörben feltétlenül doyennek számító EŐSZE LÁSZLÓ előtti tisztelgés *Kodály Weöres-kórusai – Weöres Kodály-versei* előadásának[5] újraközlése. Az MZT 8. szövegkörnyezetében természetesen további értékekkel gazdagodik e rendkívül alapos összefoglalás. *Kodály és a magyar nyelv* című tanulmányában (178–184.) Eősze a Galántán megélt gyermekkorig visszavezetve ábrázolja Kodály, a gyomirtó nyelvkertész fáradhatatlan javító tevékenységét. Könyveinek margóján vitázik nyelvhelyesség-ügyben neves nyelvészekkel és irodalomtörténészekkel is. A germanizmusokat átmeneti eredménnyel irtotta. Hanem az élőbeszéd magyarítására a *Jó magyar ejtés*-versenyek sem voltak sugárzó hatással. Hasztalan tétette ki kóruskottáira, akár pótlólag is a zárt ë fölé a két pontot, mégsem ejti, aki nem hozza magával szülőföldjéről. (Hogy mit szólna fogyatékos beszédű színészeinkhez, nem tudhatom, sem azt, hogy mit napjaink angol hódítása hallatán.)

KECSKEMÉTI ISTVÁN, *a* Kodály-alapkutatás intézménye már csak papíron üzenhetett *(Kodály egyetlen németnyelvű kórusműve.* 169–178.). Az ismert angol, francia, latin, olasz után német kórusmű bukkant elő a Kodály Archívumból: férfikar Ferdinand Gregorovius *A magyarok éneke a világosi fegyverletétel után* című, 1849-ből való versére. Kecskeméti kimutatja: a két tenor, bariton, basszus szólamot tartalmazó mű anyaga a *Zrínyi szózatá*éval rokon, s az idő tájt is keletkezett. „Teljesen be nem fejezte, nyilvánosságra nem hozta, megmaradt kései kísérletnek ..." (173.)

Roppant apparátus birtokában Bereczky János (185–201.) mintegy kibontja, a teljesség igényével felépíti és tudományosan értékeli a finn Paavo Helistö korábbi, Kodály Zoltán és Ilmari Krohn című vázlatszerű referátumát (MZT 5. 53–57.). A cím Kodály-idézet: ...Ilmari Krohn volt legjobb ösztönzőnk és példaképünk. A finn kutató nyilván nem ismerhette a magyar zenefolklorisztika nagyjainak valamennyi írását, tehát nem is adhatott ily átfogó képet. Azt lehetett tudni, régtől, hogy Krohn találmánya az egyvonalas g-finàliszra rendezendő dallamanyag, azt nem, hogy ő alternatív megoldásnak ajánlotta a tonalitás szerinti elrendezést is. Ez a magyar anyagra nem volt adaptálható. Új információ, hogy Krohn a dallamok ritmikáját is rendezőelvnek tekintette. Ezzel bizonyos mértékig rokon elgondolás a Bartók-rend szótagszám koncepciója. Végképp nem tudható, hogy Kodály finnből fordított – vagy fordíttatott – Krohn szövegeket (végtére dánul is olvasott, nem zárnám ki, hogy a finnel is elboldogult valamelyest). Ha jól olvasom Bereczkyt, Járdányi népzene-rendezési tervében is van nyoma Bartók–Kodály folklórprofesszorának.

TARI LUJZA húszegynehány éve foglalkozik intenzíven Kodály hangszeres népzenei gyűjtésével. Munkálkodásának becses eredménye (Kodály teljes hangszeres folklórgyűjtésének dallamanyagával) az MZT 8-cal szinte egyidejűleg jelent meg. Dolgozata, a *Népi fúvóshangszer-hatások Kodály Zoltán műveiben* (202–221.) referátumnyi terjedelemben jellemző példákon mutatja be a népi klarinét, furulya, fakürt, natúr-

5 Nemzetközi Kodály-konferencia, 1997. – Első kiadása: Eősze László: *Örökségünk Kodály.* Budapest: Osiris, 2000, 103–114.

trombita, duda hatását. Való igaz: „(...) a zeneszerző Kodályra – talán nem túlzó a jelző – rendkívüli mértékben hatottak a fúvós hangszerek." (203.) Hanem azzal vitatkoznék, hogy

> (...) a fiatal Kodálynál (...) a sok fúvóst foglalkoztató nagyméretű zenekar alkalmazásában ismerhető fel a német romantikus zene hatása. Fúvós hangszerekkel nagy együttessé duzzasztott zenekart alkalmazott Kodály az 1906-ban komponált Nyári estében." (Uott.)

Fuvola, oboa, angolkürt *egy*, klarinét, fagott *kettő*. Három kürt már Beethovennél *(Eroica* stb.) Függetlenül attól, hogy Kodály a végleges műalak kidolgozásánál egy kürtszólamot megszüntetett, önmagában az instrumentárium is szembefordul Mahler, Reger, Strauss – és hozzáteszem: Berlioz – hangszerelésének roppant apparátusával. Az áttört, kamarazeneszerű faktúra még inkább. Megjegyzem: a *Karácsonyi pásztortánc* (209–210.) furulya hatású hangszere a kotta főszövegében „Fl. picc". Alternatív lehetőségként jegyzetben utal Kodály: „Lehet furulya is". Az iskolai kórusok egyébként piccolo játékost is csupán felnőtt szakzenészek közt találtak volna, mivel a szélesebb körű zeneoktatásban a fúvós hangszerek még nem nyertek polgárjogot. Kottából játszó furulyásra meg 1935-ben éppenséggel sehol sem tehettek szert. A *Háry Furulyázó huszár*-tételében is fuvola helyettesíti a népi hangszert, s ezen Kodály később sem igazított, mikor már lett volna furulyás is. Említést, esetleg kottaidézetet érdemelt volna a klarinétra írt *Hívogató tábortűzhöz* (1930), mint egyetlen önálló fúvós szólókompozíció a zeneszerző életművében. S egy utolsó észrevétel: a *Balett-zene* – Tari írja róla: „A kottát mindeddig nem állt módomban tanulmányozni" (221.) – 1936-ban az Universal-Editionnál megjelent, s a partitúrából van példány az országban, nem is egy.

Zeneszerző-kortársak – ahogy Kodály látta őket. Ittzés Mihály olvasatában (222–232.). Sok ezer oldalnyi nyomtatott forrásból rekonstruálja Ittzés mit fogadott örömmel s mit elutasítóan Kodály. Az első csoportból csupán De Falla maradt ki, a másodikból Sosztakovics (bár véle, nyomorult élete ismeretében Kodály cseppet sem kategorikus). Tudtuk persze eddig is, mennyire ellenállt az újgermán nyomulásnak, s hogy keresett–talált szövetségest a franciákban, majd az angolokban, vagy éppen Enescuban. Mégis teljesen más a hatása, ha egybegyűjtve látjuk, hogyan ítélte meg a múlt század irányzatait. Ironikusan fogadta az 50-es évektől kibontakozó avantgarde műveit, de az teljesen távol állt tőle – hamisak az ide vágó legendák –, hogy gátolja bármi neki nem kedves zene hazai előadását. Sohasem felejtem el azt a majd' négy évtizeddel ezelőtti estét, amikor Kodály és Szabolcsi Bence maximális koncentrációval és érdeklődéssel hallgatta Arnold Schoenberg *Mózes és Áron* operájának lemezfelvételét az országban fellelhető egyetlen partitúrába mélyedve.

Falvy Zoltán, nagy idők tanúja, idegen nyelvű zenetudományi folyóiratunk alapítójának állít emléket *(Kodály, a Studia Musicologica főszerkesztője.* 233–236.). Ma már, szerencsére, legfeljebb a korombeliek emlékeznek arra, mekkora jelentősége volt a világnyelveken publikálás lehetőségének, annak, hogy a nyomtatott szó útlevél nélkül utazhatott.

Paksa Katalin közel évszázadnyi zenefolklorisztika-történetet ír meg *(Kodály Zoltán és a Magyar Népzene Tára.* 237–257.) Már tíz kötet – még csak annyi; mondhatnám a félig üres vagy félig teli pohár analógiájára. Érezni, mi küzdelem, olykor már-

már reménytelen évtizednyi harc előzte meg a *Gyermekjátékok*-kötet (1951.) megjelenését. Paksa látóköre sokkalta szélesebb a tíz lexikonkötetnyi MNT-nál. De nem is lehetne a monumentumot tudós készítőinek munkája, megannyi megpróbáltatása nélkül hitelesen ábrázolni. Kiegészíteném gondolatmenetét.

> Az MNT első öt kötete ... bizonyos szempontból kényszer szülte „kitérő" volt. Az ötvenes évek elején tisztán zenei rendben gondolkodni egyet jelentett volna a „nyugatias formalizmussal". (243.)

Az Új Zenei Szemle 1950. június–augusztusi számából (I. évf. 1–2–3.) kiolvasható, mi egyfelől a tudós álláspont (Járdányi, Kerényi, Vargyas), mi a szűkmarkú, vad politikáé (nem írok nevet), s mi a szakmaiságot tisztelő miniszteriális kollégáé (Ujfalussy). A politika, mivel az úgynevezett – zenére sohasem konkretizált – szocialista realizmusban tartalmában szocialista, formájában nemzeti műalkotásokat szorgalmazott, sőt követelt, a teljes népdalanyag gyors megjelenésétől várta a formai kritérium teljesülését. Valami kozmikus türelmetlenség nyilvánult meg a zenefolkloristák, kiváltképp pedig a fekete bárány Kodály iránt. A hatalom oldaláról lehetett volna tisztán zenei rendben gondolkodni, de nem a tudomány felől. Eltelik még jó tíz év, mire a Járdányi-rend elkészül, s újabb tíz a MNT VI-ig. Az alkalomhoz kötött dallamok vallásra, keresztény ünnepekre utaló szövegeit azonban valóban cenzúrázták volna (242; 254.), ha nem védelmezi őket Kodály tekintélye. Az iskolai énekeskönyvek bizony alaposan cenzúrázott népdalanyaggal jelentek meg, miközben Kodály–Ádám tankönyveit bezúzták.

Úgy látszik, máig fájó, neuralgikus pont a Zenetudományi Intézet és a Népzenekutató Csoport 1973-ban történt összevonása. (248., 253–256.). A presztízsszempontok legalábbis érthetők, miként az is igaz, hogy „a kádári korszak művelődéspolitikája számára a Népzenekutató Csoport túlságosan nemzetinek és a kommunista párt ideológiájától és hatalmi viszonyaitól – legalábbis szellemében – veszélyesen függetlennek tűnt" (248.). Emlékszem jól, milyen kemény elbírálásban részesült a táncház-mozgalom, mint nacionalista jelenség. Emlékszem másfelől a hiteles MTA-forrásból származó információra, mely szerint a Csoportnál nem voltak felleltározva a népzenei támlapok. Kodály 1965-ben 20 tudományos munkatársról szólt; Paksa tudatja 1997-ben tízen voltak, heten maradtak 2000-re. Azt hiszem, ez nem csak egyszerű matematika vagy szűkkeblű személyzeti téma. Az alapító atyákat követő – 1965-ben még aktív – tudósnemzedék tagjaiból mára ketten élnek; Kodály zeneakadémiai neveltjei mind túl vannak a 70-en. Hogy külső kényszerből-e vagy kellő számú jelentkező híján szűnt-e meg Kodály népzenekutató fakultása a Zenetudományi Tanszakon 1957-ben, nem tudom. Sem azt, hogy átadta volna-e a tanítást. (Leginkább Járdányi lehetett volna zeneakadémiai utódja, mivel ő a népzene kötelező – becenevén mellék – tárgyat is tudományosan tanította, nem törődvén azzal, értik-e, amit magyaráz, vagy sem. De hát őt 1959-ben kiűzték a Zeneakadémiáról.) 1957 óta tehát képzés nincs, azt meg ismét csak nem tudom, állnak-e hosszú sorban zenefolkloristának ajánlkozók a Zenetudományi Intézet kapujában. Tudom viszont azt, hogy a fiatalabb kutatók nagyobb része iskolai énektanárképzőkből verbuválódott, nem is feltétlenül zeneakadémiai tanulmányok után.

Érdekelne továbbá, ha nem egyesítik az Intézetet és a Csoportot, Rajeczky neveltjei – Dobszay and Co. – kétlakiak lennének-e, dupla állással, vagy alkalmilag túráznának a magyar középkor (és más korok) meg a zenefolklór között. Az nyilván száraz pénzügyi kérdés (is), hogy az MNT újabb kötetei milyen időközökben jelenhetnek meg, miként a mindenkori létszám is inkább gazdasági kérdés és a kínálkozó szakértői „felhozatal" függvénye, semmint a Zenetudományi Intézet szakmai szándékainak tükröre.

Más népek zenéje Kodály életművében (257–264.) – Olsvai Imre a teljességre nem, a sokszínűségre annál inkább igényt formált. Megjelenik tizenegy nép zenéje (népzenéje), további kilenc dallama–verse, nem-magyar zeneszerzők megannyi dallama (erről Ittzés Mihály több részletet ad közre *Kodály énekgyakorlatai* című tanulmányában).[6] Világos, népzene- és zenetudomány kart karba öltve működőképes. Olsvai bemutatja 15 nép zenéjének kodályi átvételét, nem titkolva, hogy ismerte, akár használta további tízegynehány nemzet dallamait. „Van-e hát Kodályhoz fogható gyűjtő és kutató, nevelő és alkotó szellem?" (265.) Nincs!

Nem tudok kérdezni–felelni, hozzátenni sem Almási István *Néhai Csoma Ferenc, esztényi prímás* című írásához (265–275.), amely a 20. század első felében tevékeny hegedűsről szól, még kevésbé Szenik Ilonának, a kolozsvári zenefolklorisztika nagyasszonyának közleményéhez *(Az ereszkedő kvintelés sajátságos alakzata a román népzenében.* 276–279.). A vajdasági Bodor Anikó *Az elutasított régi népdalkincs visszaszármaztatásának jelentősége* címen értekezik, meg nem feledkezve Kiss Lajos délvidéki gyűjtéseinek értékéről (280–283.). „A ma élő népzene spontán megnyilatkozásai meglehetősen züllöttek." (281.). Bizony, dél felől, ha nem tévedek Újvidékről jöve kazettán a lakodalmas rock névre hallgató akusztikai képződmény. Bodor írása csupa panasz, tekintsen bár az iskolára, vagy a szórakozó ifjakra. (Szlovákiából e kötetnek közreműködője nem akadt.)

1950 tavaszán nálunk járt Vlagyimir Zaharov „zeneszerző", a Pjatnyitszkij-együttes (kórus) művészeti vezetője, házi komponistája. Ő írta az énekkar repertoárján szereplő „népdalok" többségét. Népzenekutatóinkkal találkozván nem hitte el, hogy a magyar népdal egyszólamú. „Keressenek buzgóbban az elvtársak, majd megtalálják a többszólamúságot" – tanácsolta a perplex hazai élgárdának. (Magam épp érettségire voltam készülőben; szem- és fültanú, Sárai Tibor mondotta el e mulatságos történetet.) Szabó Csaba, aki Zaharov tanácsát aligha hallotta, *Vokális többszólamúság a magyar népzenében* című tanulmánya szerint (284–289.) kipótolta a hiányt. Keveredik benne késő középkori egyházi zene, deák-többszólamúság és Erkel *Himnusz*ának valami kontár-kántor készítette kórusos letétje a parasztzenével. Énekelt dudakvintek Bartók gyűjtésében Felsőiregről, heterofónia, különféle helyekről. Hanem amíg nem tudni, hogy a több mint 100.000 népdalunk közül darabra hány, helyileg hol és, ami a hatást illeti, miként vált többszólamúvá, addig a felfedezés értékelése komoly nehézségekbe ütközik. Hadd emlékeztessek arra, mily tömegű bizonyítékot

6 In: *22 zenei írás.* Kecskemét: Kodály Intézet, 1999, 97–120.

kellett Kodály íróasztalára tenni ahhoz, hogy hitelesnek fogadja el, amit lát, nem egyedi, nem véletlenszerű, hanem népzenei idiómánknak szerves része.

BERLÁSZ MELINDA, aki egyszer, reményeim szerint inkább előbb, mint utóbb nyomdába adja részpublikációiban készülő teljes Veress Sándor monográfiáját, ezúttal a zeneszerző népzenei írásait elemzi (300–307.) 1999-ben végzett legújabb kutatásainak felhasználásával. Megrendítően szép, teljes, igaz tanulmány. Olvastán megerősödhetünk ama meggyőződésünkben, hogy zenefolklorisztikánknak négy klaszszikusa, életkori különbözőségeikkel egyetemben: Bartók, Kodály, Lajtha, Veress. Tán nem szükséges részleteznem, mit köszönhetünk új ismeretben Berlásznak, a két „ifjabb" kutatójának.

Ittzés Mihály

MŰVEK, ÉVEK, ALKALMAK

Eősze László: Örökségünk Kodály
Válogatott tanulmányok
Budapest: Osiris, 2000

Eősze László közel fél évszázada hűséges és elhivatott szolgája a Kodály-kutatásnak. Mostani tanulmánygyűjteményének címét akár egyes szám első személyben is fogalmazhatta volna, a maga zenetörténészi–zenetudományi életművének is annyira központi témája Kodály Zoltán életének és munkásságának kutatása, dokumentálása, értelmezése, elemzése. Elég talán három, az életpálya és az életmű egészét áttekintő kisebb-nagyobb kötetére emlékeztetni (1956, 1967, 1977), vagy a *Kodály Zoltán élete képekben és dokumentumokban* című, több kiadást megért albumára (először 1971-ben jelent meg, bár volt egy kisebb formátumú és szűkebb tartalmú előzménye 1957-ben). Első életrajzi könyve és a képeskönyv is több idegen nyelven megjelent. Így tehát nemcsak a hazai, hanem a nemzetközi szakirodalomban is etalont jelentenek Eősze László ezen munkái. (Talán nem is zárójelben, hanem csupa nagybetűvel s felkiáltójellel kellene megjegyezni: itt lenne az ideje, hogy mindkétféle könyvnek új, bővített kiadása jelenjen meg. Szerencsére az utóbbi két évtized alatt a szerző saját munkája és mások kutatói buzgalma is felszínre hozott olyan eredményeket, amelyek kínálják és igénylik a teljesebb Kodály-képbe való beillesztésüket.)

Eősze Kodály-könyvei sorában jelen kis kötet „műfaját" tekintve újdonságnak számít: ez az első önálló tanulmánygyűjteménye. Hogy Eősze László műhelyében új meg új Kodály-dolgozatok készültek, azt hosszú évekig csak konferencia-előadásaiból, illetve folyóirat-közlésekből vagy többszerzős kötetekből tudhattuk. Az új könyv jobbára ezeket a szétszórt, esetleg még meg sem jelent, legfeljebb valahol – konferencián, kiállításmegnyitón, szoboravatáskor – elhangzott beszédeket tartalmazza. Némelyiküket idegen nyelvű eredeti után újrafogalmazva tette a szerző a magyar közönség számára is hozzáférhetővé. Eősze rövid *Vallomás*a a kötet élén részben épp a műfaji sokféleség kérdését taglalja. Tudniillik, hogy sem hangversenykalauznak, sem pedig egyvégtében olvasandó könyvnek nem szánta munkáját.

> Csupán 1954 és 1999 közt készült tanulmányaim, cikkeim, előadásaim továbbgondolásra, akár vitára is késztető válogatása – természetesen „szerkesztett" (olykor kiegészített, máskor rövidített) formában – a huszonegyedik század számára.

– állapítja meg az „előszóban".

Egyetérthetünk a szerzővel: a kötetbe felvett írások önállóan (is) megállják a helyüket. Némelyik írás alkalmas tájékozódásra a Kodály-életmű egésze szempontjából részletkérdésnek tekinthető témákban, míg másokban, olykor viszonylag rövid terjedelemben is, átfogó képet akar s tud adni Eősze László a Kodály-örökség roppant gazdagságáról. Tanulságos azért egyvégtében is elolvasni a húsz írást. Elsősorban abból a szempontból, hogy így – részben éppen a kisebb átfedések miatt – egyértelműen kirajzolódik, mit tart legfontosabbnak a szerző Kodály hármas – zeneszerzői, népzenekutatói és pedagógiai – életművében; mi az, amit mindenképpen fel kell mutatni, hogy lássuk, mit végzett, milyen szolgálatot tett a magyar kultúrának Kodály; s hogy éppen az életmű belső tartalma és külső formája miatt: Kodály mindnyájunk öröksége, nemcsak a zene, hanem az egész magyar kultúra elidegeníthetetlen része.

Már az előbbi, futó „műfaji" utalásokból is kitűnhetett, hogy abban az értelemben is vegyes tartalmú–formájú Eősze László gyűjteménye, hogy különböző közönségnek szánta őket. Nagyszabású tanulmányok, szakmai közönségnek szánt referátumok éppúgy belekerültek a válogatásba, mint ünnepi beszédek és közművelődési célú írások. Ez a különbségtétel azonban nem jelent egyszersmind minőségi különbséget. Közönségét mindig egyenrangú partnerként kezeli, legfeljebb a szélesebb hallgatóságnak vagy olvasóközönségnek szánt dolgozat a szakmabeli számára több evidenciát s kevesebb új megállapítást, újszerű gondolatot tartalmaz. Mégis ezekben az írásokban is találunk egy-egy eredeti megközelítést vagy figyelemre méltó, szentencia jellegű megfogalmazást. Természetesen ha valamilyen jeles alkalomra vállalt feladat hívta életre a szöveget, akkor a mondanivaló hangsúlyait is meghatározta az ok. Példa lehet erre *A pozsonyi Kodály-kiállítás megnyitója* (1998).

Az egész életművét áttekintő, vándorkiállításnak szánt húsz tabló tartalmát a tervezés során Eősze maga határozta meg, így igazán belülről ismerte annak koncepcióját. Erre a vezérfonalra azonban csak a beszéd végén utal. Fontosabb volt, hogy az adott helyen és alkalommal az életpálya helyi vonatkozásait emelje ki, megkockáztatva még azt a kandidátusi disszertációjában is felvetett gondolatot, hogy a nagyszombati gimnazista Kodály hallhatta Bartókot és Dohnányit zongorázni már pozsonyi diákkorukban. (Azt mindenesetre meggyőzően tárta fel a nagyobb dolgozat, hogy volt közös amatőr muzsikus ismerőse a későbbi barátoknak, fegyvertársaknak, s bár soha egyikük sem beszélt erről a nyilvánosság előtt, nem lehetetlen, hogy hallottak egymásról számos évvel személyes megismerkedésük előtt.) A kiemelésre méltó másik tényként Kodály szemléletének nyitottságát, a más népek művészete iránti érdeklődését, a közös népzenei anyagok kapocs-jellegének hangsúlyozását említette.

Egy-egy „alkalmi" megnyilvánulást is méltónak talált szerzőnk, hogy Kodály életművét, műveiben és tetteiben megnyilvánuló örökségét a mával szembesítse. A *Hévízi szoboravató*ban (1996) vállalkozott például erre. Egyrészt Kodály világhírét, pedagógiájának nemzetközi méltánylását szembesíti a hazai kétkedők és elveit elhanyagolók vélekedésével; másrészt a kodályi életmű elsődlegesen nemzeti irányultságát lényegében a globalizációs (tév)eszmékkel ütközteti részletesebb kifejtés nélkül is lényegbevágóan. Egy idézettel Kodály eszmevilágának valós időszerűségét emeli

ki: „...a legmagasabb fokú magyarság mindig a legmagasabb európaisággal járt együtt, és ez természetes!"

Mintegy a szembesítés a célja, a figyelemfelhívás mellett a *Köztünk élő Kodály* című, összefoglaló igényű, a művelt, de nem muzsikus nagyközönségnek szóló dolgozatnak is. Eredeti formájában – nagyon is jellemző módon – a Szellemi Védegyletben elhangzott előadás volt 1998-ban. A Kodály-életmű megítélésének nagyon is valós problémáit érinti. Nem hátrál meg a többször, hol balról, hol jobbról érkező politikai színezetű támadások rövid számbavételétől, illetve értékelésétől sem. Ezen túl az egyik hibát a túlzott pedagógiai beállításban ismeri fel, melynek kialakulásáért, Eősze szerint, a bírálók mellett Kodály feltétlen hívei is felelősek. A másik: művészetének „maradisága". Pontosabban az, hogy annak ítéltetik sokak által, mert magatartását maradiságnak vélték, vélik – holott „csak" a hagyomány kontinuitásának megőrzéséről van szó. A szerző összegzését e kérdésről egyetértéssel idézhetem:

> A hagyományőrző szemlélet tehát, ami Kodály életútjának második felében érvényesül, voltaképp egy újfajta, mondhatnánk „modern" konzervativizmus – hiszen a régi és új értékek egybeötvözésével a jövőt kívánja építeni.

Eősze László Kodály-tanulmányainak egyik központi gondolata tehát az életmű mai (és jövőbeli) érvényessége. A másik pedig egysége és egyetemessége. Ezt a kettős gondolatkört is több írásban fejtegeti. Egy 1977-es római előadásnak pedig egyenesen a címe hívja fel a figyelmünket a *kodályi életmű egységé*re, mert „...sokrétű tevékenységének mindegyik ága egymással állandó kölcsönhatásban van, egymást mindvégig erősíti". Azt mondhatnánk erre, hogy – legalább is szakmai körökben – ez eléggé tudott és elfogadott tény. Mégis hasznosnak, fontosnak értékelhetjük, hogy újra meg újra figyelmeztetünk erre, még ha az egyenlők között első helyre tesszük a komponista működését, Kodályra magára vonatkozóan is elfogadva az e könyvben is idézett megállapítását, hogy az alkotó ember, a zeneszerző „énje legjobb részét teszi le" műveibe. Ez persze nem azt jelenti, hogy Kodály Zoltán esetében a népzenetudós vagy a zenepedagógus alacsonyabb rendű vagy kevésbé értékes lenne. Nem, csak más. S nála termékeny együttélésben jelentkezik a sokoldalúság. Ezt hangsúlyozza Eősze nem egy írása.

A legutóbbi Kodály-hivatkozás a *Budavári Te Deum*ról szóló összegező–elemző tanulmányból való. Így visszafelé haladva a nagyobb fejezeteken, az *Évről, évre* című után, emeljünk ki néhány gondolatot a *Műről műre* című első részből is. Több tanulmány foglalkozik a kórusművekkel. A *Jézus és a kufárok* motetta nemcsak egy egész művet tárgyaló dolgozat témája, hanem a „fordítás–ferdítés" problémáját taglaló vizsgálódásnak is. A reflektorfény a *„Traduttori – tradutori"?* című eszmefuttatásban a magyar szövegek idegenbe ültetésének hol tragikus, hol meg komikus eredményére, a feladat hiánytalan megoldásának lehetetlenségére hívja fel a figyelmet. (Vajon ellenkező irányú fordítások esetében nem hasonló-e a következtetés? Kodály is azt tartotta, hogy a fordítás lehetetlenség, énekeljünk hát eredeti nyelven!)

Új felfedezésekkel ékes a Kodály és Weöres Sándor együttműködését az adott időszakban lehető teljességgel áttekintő fejezet 1997-ből. Első közlés volta külön is méltóvá teszi figyelmünkre.

A *Kodály Zoltán örök ifjúsága – Az utolsó nagy alkotások* című dolgozat többek között arra vállalkozik, hogy felhívja a figyelmünket a méltatlanul ritkán játszott *Szimfóniára*, annak mély értelmű, költői lassú tételére, mintegy visszahelyezve jogaiba az életmű egészében.

Utoljára hagytuk e részből az indító tanulmányt, terjedelmében és sokrétűségében az egész kötet legnagyobb szabású írását, mely eredetileg a szerző kandidátusi disszertációja volt. (Először a *Magyar Zene* közölte 1989-ben.) Már a címe is jelzi átfogó igényét: *A századforduló eszmei áramlatainak hatása Kodály zeneszerzői egyéniségének kibontakozására*. Sorra veszi a dolgozat a zenei, a tudományos műhelyeket, amelyekben Kodály megfordult (Zeneakadémia, Eötvös kollégium); áttekintést ad a korszak budapesti szellemi–művészeti életének a zeneszerző fejlődése szempontjából fontos eseményeiről, személyiségeiről. A disszertáció szerzőjét különösen a képzőművészet kérdéseiben jártasnak mutatják be a felvonultatott meggyőző összevetések és életrajzi vonatkozású adatok. Külön fejezetben tárgyalja a termékenyen ütköző falusi és külföldi tapasztalatok jelentőségét, s természetesen nagy teret szentel az alkotásokban leszűrődő eredmény bemutatásának.

Az ifjú Kodály zeneszerzői világa értékelésekor az egyik fontos kérdés a kompozícióknak a népzenéhez való viszonya. Az összevetés során többek között megállapítja, hogy – Bartókkal ellentétben – a népdalfeldolgozás és a népdal témájú mű nem a korai periódusra, hanem éppen az érett mesterre jellemző, hisz jobbára csak a *Psalmus hungaricus* után vált központi „műfajjá" Kodálynál. Eősze László úgy véli, hogy „késett a népdalfeldolgozások – dalok, kórusok – gazdag aratása: a tudósnak előbb el kellett végeznie az elméleti alapvetést". Vagyis „a művész igényelte az anyag mélyreható elemzését, a teljes »pentaton frazeológia« feltárását, hogy azonosulni tudjon vele".

Azt gondolom, ez csak az egyik, szűkebben zenei ok lehetett. Ismerve a fiatal Kodály néhány megjegyzését emberkerülő természetéről, zárkózottságáról, aztán tudva, hogy zeneszerzői működése első két évtizedében szinte kizárólag kamaraművek szerzője és a magánélet dalosa, azt kell gondolnom: a negyvenéves kora táján őt ért élmények egész szemléletét gyökeresen megváltoztatták, közösségivé tették. Ami korábban legfeljebb csírájában volt meg szökkent a húszas évek közepére szárba. Ez a belső szemléletváltás tette őt igazán a közösség hangjának szószólójává. Igaz, ez már nem az ifjú Kodály világa, tehát kívül esik Eősze László dolgozatának időhatárain.

Ismertetésünk végére hagytuk a záró egységet. Címe: *Az örök társak*, s természetesen Kodály és Bartók kapcsolódó bemutatására vállalkozik, két közleményben. Az egyik nemzetközi szakmai, főleg zenepedagógus közönségnek szánt áttekintés 1989-ből; a másik az új kötet egyik fő nyeresége: könnyebben hozzáférhetővé teszi a két barát és munkatárs lehető teljességgel felsorakoztatott levelezését egészen az utolsó, a háborús körülmények és Bartók halála által félbeszakított kapcsolat szinte tragikus felhangú dokumentumaiig.

Eősze László *Örökségünk Kodály* című kötetének címlapján Petri Lajos két portrészobra látható: az egyik elmosódottabban, „impresszionisztikus" reprodukcióban,

félig a háttérben a pályakezdő ifjú Kodályt mutatja, a másik a nyolcvan esztendős, bölcsessége teljébe jutott, összegező mestert. Akik a mai generációkból még/már ismerhették, közvetlen élményként ezt a képet őrizhetik magukban. De vajon merev szoborképet őrzünk-e? Sokszor mondják, s nem éppen a legnagyobb jóindulattal: Kodályt hódolói már életében szoborrá merevítették. Eősze László kötetbe foglalt húsz tanulmánya éppen ez ellen a tévképzet ellen akar hatni: minden sorával azt bizonyítja, hogy Kodály öröksége élő örökség, akár ha némelyeket vitára indít is, de még inkább, ha a magyar kultúra, a nemzet jövőjéért tettekre sarkalló példa. A könyv szerzője személyében is egyértelműen ez utóbbi mellett tesz hitet.

375,-

Magyar zene

2·2002

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XL. évfolyam, 2. szám *2002. május*

Tartalom

TANULMÁNY

129 BÜKY VIRÁG
Cunto de li cunti
Egy népszerű 16. századi dal története

147 KUSZ VERONIKA
Johann Georg Lickl (1769–1843) vonósnégyesei

163 PAPP MÁRTA
Saul a négyzeten
Muszorgszkij saját átdolgozásairól – egy korai dal ürügyén

175 PINTÉR CSILLA MÁRIA
A ritmus autonómiájának kérdései Bartók írásaiban

191 DALOS ANNA
„Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus" –
egy fogalom elméleti forrásairól

201 PÉTERI LÓRÁNT
A „szovjet zene" Magyarországon:
Ilja Golovin Budapestre érkezik

213 FARKAS ZOLTÁN
Egy Hölderlin-toposz útja

FORRÁS

237 LÁSZLÓ FERENC
A kalotadámosi korálkönyv (1838)

MEGJELENIK A

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM,
A FŐVÁROSI KÖZGYŰLÉS KULTURÁLIS BIZOTTSÁGÁNAK
ZENEI ALAPJA ÉS AZ ARTISJUS ZENEI ALAPÍTVÁNY
TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2002/2

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András • Levelezési cím: Magyar Zene – Magyar Zenei Tanács, 1364 Budapest Pf. 47., telefon: (+36 1) 318 42 43, telefax (+36 1) 317 82 67 • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Kiadja a Magyar Zenei Tanács • Felelős kiadó: Csengery Adrienne • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 Bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön a Batthyány Kultur-Press Kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon Előfizetési díj egy évre 1 500.- forint. Egyes szám ára 375.- forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TANULMÁNY

Büky Virág

CUNTO DE LI CUNTI

*Egy népszerű 16. századi dal története**

A címben megidézett *Cunto de li cunti* („A mesék meséje") Giambattista Basile 1634–1636 között megjelent műve, 50 népmese művészi feldolgozása; a meséket az *Ezeregyéjszaka* mintájára, egy kerettörténet tartja össze. Noha a műben számtalan utalást találunk a korabeli zenére, e mesék és bizonyos népszerű dalok között, amint látni fogjuk, mélyebben gyökerező és messzebbre mutató összefüggés is van.

A 16. század közepén, a commedia dell' arte dél-itáliai típusa váratlanul egész Itália területén nagy népszerűségre tett szert, s frissítő hatása nemcsak a műfaj észak-itáliai formájában idézett elő jelentős változásokat, hanem a zenében (elsősorban a szórakoztató használati zenei műfajok körében) is érvényesült. Ennek a délről jövő divathullámnak köszönhető ugyanis a népszerű dal, a *villanesca alla napolitana* és más vele rokonságban álló műfajok széles körű elterjedése. Ez utóbbiak közé tartoztak a villanesca-gyűjteményekben közreadott, dramatikus vonásokat hordozó dalok, a greghesca, a tedesca, a mascherata, a giustiniana és a moresca, melyek közül számunkra az utolsóként említett moresca a legfontosabb. Az elnevezést már a 14. századtól kezdve ismerték Itáliában, és többféle műfaj jelölésére is használták. Így neveztek egy Európa-szerte elterjedt és a karneváli időszakban járt kardtáncot, amely a mórok és a keresztények csatáját elevenítette fel. Maga a moresca szó a táncok szereplőinek egyik csoportjára, a mórokra utal. A 15–16. században pedig ebből a hagyományból nőtt ki az ugyancsak morescának nevezett színpadi tánc, amelyben szintén két csoport harcol egymással, de ezekben a csatákban már történelmi, mitológiai vagy allegorikus alakok vesznek részt.[1]

* E dolgozat előadás formájában elhangzott 2001. november 24-én a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszaka fennállásának fél évszázados jubileuma tiszteletére rendezett tudományos ülésszakon, a Régi Zeneakadémia hangversenytermében.

1 Bővebben lásd még: Paul Nettl: *The Story of Dance Music.* New York: Philosophical Library, 1947, 82–61., 250; Paolo Toschi: *Le origini del teatro italiano.* Torino: Einaudi, 1955, 437–500; Vályi Rózsi: *A táncművészet története.* Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 85–95. és 119–132; Gino Tani: *Storia della danza. Dalle origini ai giorni nostri.* 3 vols. Firenze: Olschki, 1983, 348–355. és 432–439; Roberto Lorenzetti (ed.): *La moresca nell' area mediterranea.* Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1991; Alessandro Pontremoli: „La danza negli spettacoli dal Medioevo alla fine del Seicento." In: *L'arte della danza e del balletto. Musica in scena, storia dello spettacolo musicale.* Edited by Alberto Basso. Torino: UTET, 1995, Vol. 5, 3–36;

(a lábjegyzet folytatása a 130. oldalon)

A vokális morescák az 1550-es évek közepe táján publikált villanesca-gyűjteményekben tűntek fel először,[2] és a századfordulóig folyamatosan jelen voltak a népszerű dalokat tartalmazó kiadványok repertoárján. A továbbiakban említendő tételek az 1570-es évek elejéről való *villotta alla napolitana*... gyűjteményekből származnak, amelyek egy 1560-as évek táján közreadott népszerű kiadványsorozat utánnyomásai.

[6]1571 *Il secondo libro delle villotte alla napoletana de diversi con due moresche ... A tre voci* – Venezia, figliuoli di Alessandro Gardano = [13]1560, [12]1562, [6]1566
Chi chilichi ?
Canta Giorgia

[17]1567 *Il terzo libro delle villotte alla napoletana de diversi con due Moresche ... A tre voci* – Venezia, A. Gardano = [14]1560, [13]1562
Catalina, apra finestra
O Lucia, miau, miau

[7]1571 *Il quarto libro delle villotte alla napoletana de diversi con due Moresche ... A tre voci* – Venezia, figliuoli di A. Gardano = [14]1562
Tichi toche
Ha Lucia

A vokális morescák nem azonosak a morescának nevezett táncokkal. Ezek a darabok ugyanis szerelmi témájú, gyakori párbeszédes formájuk miatt dramatikusnak mondható dalok, amelyekben egy Giorgia nevezetű néger rabszolga udvarol a dal női szereplőjének, Luciának. Alapjában véve mindegyik darab ugyanarról szól: hogyan tudja az egyik szereplő rávenni a másikat arra, hogy vágyait csillapítsa. A sze-

Monika Woitas: „Schwerttanz." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. 8, edited by Ludwig Finscher, Kassel etc.: Bärenreiter, 1998, 1207–1214; Alen Brown: „Moresca." In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, Vol. 12, 572–573; Ingrid Brainard–Julia Sutton: „Dance." In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, Vol. 5, 183–190; Uő: „Dance." In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, second edition, Vol. 6, 883–893.

2 A legkorábbi fennmaradt gyűjtemény, amelynek repertoárján vokális morescák is szerepelnek *Secondo libro delle Muse A tre voci Canzoni, Moresche di diversi Autori...* címen 1555-ben jelent meg Antonio Barre közreadásában (Roma: Barre, 1555). (Alfred Einstein: *The Italian Madrigal*. Vol. 1. Princeton: University Press, 1971, 369.)

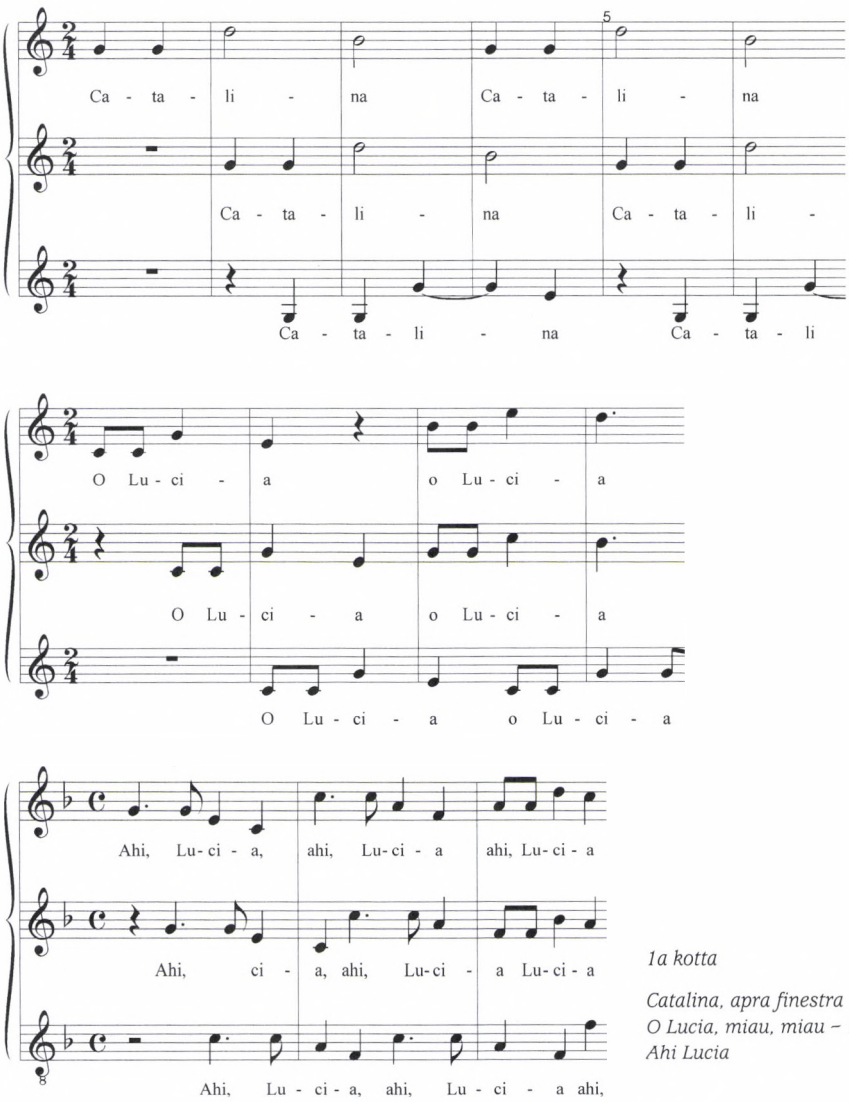
replők alacsonyabb társadalmi réteghez tartoznak, és szövegük egy nehezen érthető dialektust használ, amelyben a nápolyi nyelvjárás különféle más vidékekről származó tájszavakkal keveredik.

A darabok szövegében és zenéjében több közös vonást találunk. Mindegyikükre jellemző a refrén és stanzák váltakozására emlékeztető felépítés, amelyben azonban az egyes formarészek csak lazán kapcsolódnak egymáshoz, mintha minden egyes rész más-más forrásból származna. Főként a refrénsoroknak mondható részek ütnek el környezetüktől, amelyekben hol értelmetlen szavak, szótagok recitációját, hol valamely, feltételezhetően más műből vett idézetet vagy egy más műfajra jellemző fordulatot hallunk. Ez utóbbira példa a *Canta Giorgia, siamo siamo bernaguala* refrénje, amely a karneváli dalok jellegzetes *noi siamo...* indítására emlékeztet.

Ugyanakkor a quodlibetszerű szétszabdaltság mellett figyelemre méltó, hogy néhány jellegzetes szövegfordulat (kisebb-nagyobb változtatásokkal) több műben is megjelenik. Az egyes darabok szorosabb összetartozását sejtető legfontosabb kapcsolat azonban a versekben elbeszélt történetek közti rejtett, tartalmi összefüggés. Előfordul ugyanis, hogy az egyik darabban csak homályosan felvázolt cselekményt a másik szövege részletezi. Ilyen kiegészítő viszonyban áll egymással a *Canta Giorgia* és az *Ahi Lucia* szövege. Lucia férjhezmenetele mindkét versben szóba kerül. Míg azonban a *Canta Giorgiá*ban csak egy rövid, homályos utalást hallhatunk erre, addig az *Ahi Luciá*ból egyértelmű információkat kapunk, és még a vőlegény nevét (Giorgia) is megtudjuk. A *Catalina* és az *O Lucia* esetében a megcsalást és megcsalatást illetően látunk ehhez hasonló, finom összefüggéseket, amit a nevek következetlen használata némileg elhomályosít. Az *O Luciá*ban Giorgia Luciát, a néger rabszolgalányt vádolja hűtlenséggel, Catalina viszont azt veti lovagja szemére, hogy egy néger rabszolgalánnyal csalta meg *(lásd a Függeléket)*.

Zeneileg is számos jellegzetesség kapcsolja össze a darabokat. Általános jellemzőként a háromszólamú, dalszerű textúrát, a dúr hexachordban mozgó dallamosságot, az egyszerű, szinte csak alapakkordokból álló kísérőharmóniákat emelhetjük ki, ritmusukat tekintve pedig a szöveghordozó ritmusérték szüntelen változását. A dallamalkotással kapcsolatban külön meg kell említenünk, hogy a felső szólam amellett, hogy kis ambitusban mozog, gyakran – némileg a ráolvasások, regölések tónusára emlékeztetően – makacsul, több ütemen keresztül ismételget egyetlen dallamfordulatot. A szövegben látottakhoz hasonlóan a darabok zenéjére is jellemző a laza, quodlibetszerű szerkesztés, és a szövegfordulatok mintájára a zenében is találunk olyan dallamfordulatokat, amelyek több darabban is megjelenhetnek *(1a-b kottapélda a 132–133. oldalon)*.

A fenti sajátosságok egyrészt egy szájhagyományból, másrészt egy magasabb szintű kultúrából eredeztethető alakító munkáról árulkodnak. Az előbbire utalnak a több darabban is megismétlődő szövegfordulatok, az egyes versek közt fellelhető tartalmi összefüggések és a szöveg laza, a quodlibetekre emlékeztető felépítése. A cselekmény egyes mozzanatai (így a *Chi chilichi* elején elhangzó madárdal, ugyanitt Martina ébresztgetése vagy a majd minden darab cselekményében megjelenő többszöri kérés–elutasítás, majd végül beleegyezés fordulat) és a szöveg mesterkéltebb

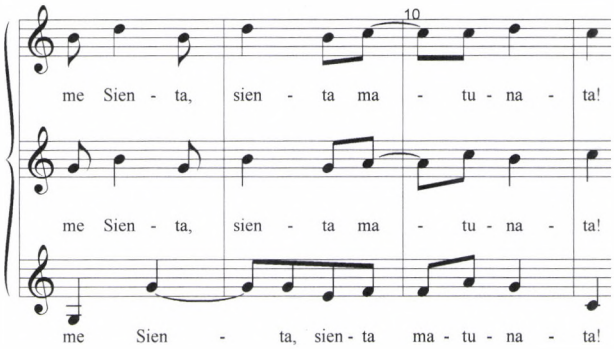


1a kotta

Catalina, apra finestra
O Lucia, miau, miau – 1. rész
Ahi Lucia

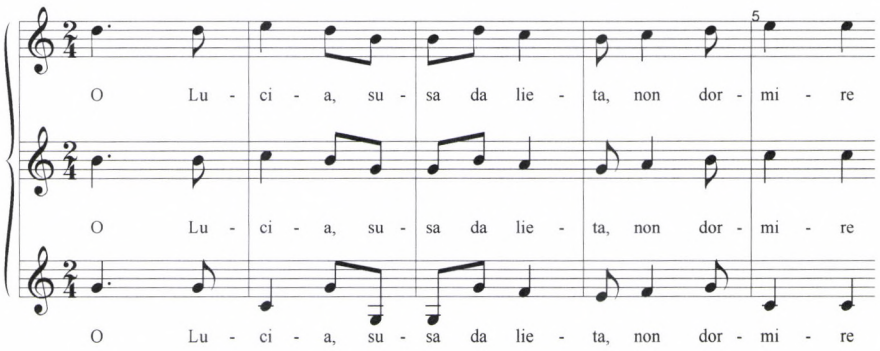
sorai (mint a *Catalina, apra finestrá*ban a *voss' amore mi fa morire* szövegsor) viszont tudatos kompozíciós munkára és nagy valószínűséggel a lovagi líra hangsúlyosan erotikus műfajainak (contrasto, hajnalnóta) hatására mutatnak.

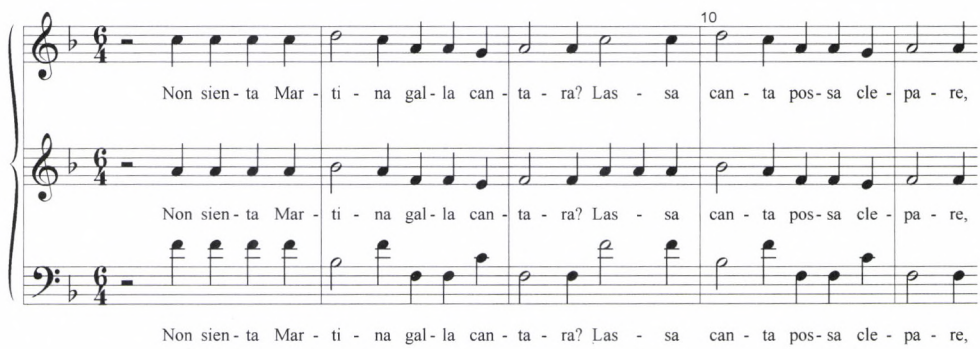
Hasonló kettősség jellemzi a darabok zenéjét is. A dallamalkotás módja, a szöveghordozó ritmusérték állandó változása, a funkció szerint differenciált sztereotip zenei fordulatok használata, az ütempárokba rendezett motívumok és a füzérforma egy rögzített formában nem létező zenekultúrával való kapcsolatra utalnak, miközben a refrénes szerkezet vagy a szabályos (dux–comes belépésekből felépülő) imitációk tudatos kompozíciós munkát sejtetnek.



1b kotta

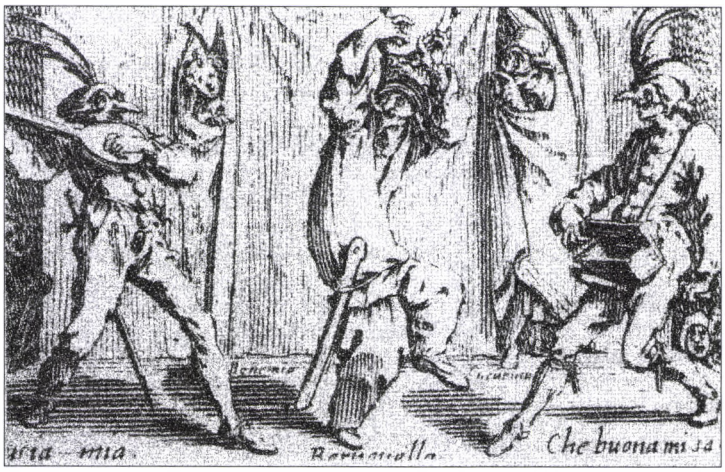
O Lucia, miau, miau – 1. rész
O Lucia, miau, miau – 2. rész
Chi chilichi





A szájhagyományos életmódra vonatkozó megállapításunkat további szövegbeli és zenei párhuzamokkal is sikerült alátámasztanunk. A szövegi párhuzamok között elsőként egy bresciai komponista, Grammatico del Metallo 1592-ben közreadott canzonetta-kötetének[3] *Alla lappia camocan* című morescáját említjük *(lásd a Függeléket)*. A szöveget olvasva azonnal szembetűnik egyes fordulatok, illetve a szövegek tartalmának hasonlósága az előzőekben ismertetett darabokkal. Metallo

3 Grammatico Del Metallo: *Villanelle alla Napolitana a tre voci con una moresca...* Velence: Vincenti, 1592.



1. kép

műveinek szövege a *Chi chilichi* kivételével kapcsolatba hozható valamennyi morescánkkal. Tartalmát tekintve a *Canta Giorgia* és az *Ahi Lucia* áll hozzá a legközelebb. Giorgia mind a három szövegben jó hírt hoz a lánynak, mi több, Metallónál a Giorgia által hozott üzenet egy új elemmel is kiegészül: kiderül, hogy a fiú Granadából jön, és a híreket a királyuk *(l' ha mandato nostra re)* küldte. Szerenádja a *Tichi toche* refrénjére emlékeztet, olyannyira, hogy még a szolmizációs szótagokkal való játék is megjelenik benne (a 10. szövegsor, *sola mi fa morire*: megöl engem).

További szövegi és zenei párhuzamokat figyelhetünk meg Lassus 1581-ben közreadott villanella-kötetének[4] morescáiban is, ezek a művek ugyanis megdöbbentően hasonlítanak az 1560-as években megjelent villotta-gyűjtemények darabjaihoz. Szövegük – néhány apró eltéréstől eltekintve – szinte szó szerint megegyezik az 1560-as, háromszólamú morescákéval, s ehhez hasonlóan zenéjük is minden lényeges ponton, minden lényeges vonatkozásban egybevág az 1560-ban közreadott kompozíciókkal. Mintha csak egy előre rögzített mintát követne, azonos a művek hangneme, a művekben előforduló modulációk helye és iránya, azonos a metrum, a ritmus és a textúra, továbbá azonos a művek felépítése, és azonos helyen (azonos szövegrészhez kapcsolódva) történnek a metrum vagy a textúra változásai is. Lassus kompozícióiban is együtt élnek az általánosan ismert fordulatok és a tudatos kompozíciós munka jeleit magukon viselő elemek. A fontosabb formai tagolópontokon a háromszólamú verzióból *(1a-b kotta)* már ismert sztereotip fordulatokat találjuk, míg a kevésbé kötött területeken az egyéni megoldások kerülnek előtérbe.

A moresca-szövegeket néhány vonásuk egy szélesebb, több műfajt is magába foglaló hagyománykörbe vonja. Vizsgálódásaink során néhány, a vokális moresca egy-egy szövegtöredékét idéző, írásos és ikonográfiai dokumentum ráirányította a figyelmet a műfaj szoros kapcsolatára a vásári komédiások előadásaival. Pontosan ilyen produkcióról kapunk hírt Giambattista del Tufo *Ritratto o modello delle grandezze, delizie*

4 Orlandus Lassus: *Libro de villanelle, moresche et altre canzoni, 4–6–8 v.* Paris: Le Roy et Ballard, 1581.

2. kép



e meraviglie della nobilissima città di Napoli (1588)[5] címen megjelent művéből, amelyben Tufo a nápolyi karneváli ünnepségek eseményeiről ad leírást. Visszaemlékezéseinek egyik részletében az utcákat elárasztó jelmezes felvonulók mellett a vásári komédiások előadásairól is olvashatunk, és a maskarások szövegeinek végén a vokális morescák egyik jellegzetes fordulatára ismerünk.

Ugyancsak a nápolyi commedia szereplőtípusai jelennek meg Jacque Callot 1620–1622 táján készült *Balli di Sfessania* című metszetsorozatán *(lásd az 1–2. képet)*. Különös figyelmet érdemel a sorozat fedőlapja *(1. kép)*. Ezen három maschera szerepel, akiknek a figurája alatt ismét a vokális morescákból is ismert szövegtöredékekkel találkozhatunk. A kép bal szélén elhelyezkedő szereplő alá a *Lucia mia* szöveg került. Mellette, a táncoló figura alatt egy a *Bernagualáva*l rokon szó, a *Bernovalla* olvasható, a kép jobb szélén elhelyezkedő alak képe alatt a *Che buona mi sa* szavakat láthatjuk, s végül, de nem utolsósorban a három előbbi szereplő mögött, a *Chi chilichi*ből ismerős *Cucurucu* felirat utal a háttérben elhelyezkedő, kakasszót imitáló színészre.

A morescák zeneileg is szerteágazó kapcsolatokkal rendelkeznek, s szerkezetüket vagy zenei nyelvüket tekintve elsősorban a villanesca nápolyi típusával mutatnak sok hasonlóságot.

A szöveg erőteljes érzékisége és a fekete bőrű szereplők jelenléte a moresca gyökereit még mélyebbre, a kereszténység előtti korokba vezeti vissza. Bizonyosan nem véletlen, hogy a morescát eredetileg a karnevál folyamán adták elő, hiszen a karneváli szokások – a sokszor féktelen kicsapongásokig fajuló vigasságok, az álarcos, maszkos felvonulások vagy a különféle farsangi játékok – mindegyikében ott találjuk a pogány termékenységvarázsló rítusok egy-egy elemét.

5 Giambattista del Tufo: „Ritratto o modello delle grandezze delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli, [...]" kéziratos másolat: Nápoly, Biblioteca Nazionale, XIII.C.96, Calogerno Tagliareni (ed.) Nápoly: 1959, 100. – Lásd: Adolf Sandberger: „Vorwort." In: *Orlando de Lassus: Sämtliche Werke.* Vol. 10. Leipzig: 1898, XIII–XIV. – Elena Ferrari-Barassi: „La tradizione della moresca e uno sconosciuto ballo del Cinque-Seicento." *Rivista Italiana di Musicologia* 5 (1970), 51–53. – Donna G. Cardamone: *The* canzone villanesca alla napolitana *and related forms, 1537–1570.* 2 vols. Michigan: UMI Research Press, 1981, 273–274. 108. jegyzet.

Ezek a rítusok kétféle funkciót tölthetnek be: a termékenység fokozása mellett a bajelhárítás is a feladataik közé tartozik. Az előbbit rituális násszal vagy varázserejű szavakkal, mondókákkal, a rossz erők legyőzését pedig két (a jó és a rossz erőket szimbolizáló) csoport megütközésével próbálták befolyásolni. Minden valószínűség szerint a vokális morescák fekete arcú mór szereplői is ezeknek a sötét, alvilági hatalmaknak megszemélyesítői, és szókimondó szövegük a termékenység fokozására szolgáló varázsigékből származik. Ez az a pont, ahol a bevezetőben említett moresca tánc és a vokális moresca kapcsolatba hozható egymással, hiszen ez a tánc is a jó és a rossz küzdelmét szimbolizálja.

Ezekhez a moresca-szövegekben megidézett mélyebb rétegekhez (ha nem még mélyebbre) egy nem mindennapi kerülő úton, Basile – előadásunk elején említett – meséjén át is eljuthatunk. A *Lo cunto de li cunti* (1634, 1636) vagy közismertebb nevén a *Pentamerone* (ebben a formájában először az 1674-es kiadásban) a morescák nyelvezetéhez hasonlóan nápolyi dialektusban készült, és szövegében több, a vokális morescákból már ismerős fordulattal is találkozhatunk.

A történet két főszereplője egy királylány, Zoza és a néger rabszolgalány, Lucia. A mese elején egy öregasszony azt jósolja Zozának, hogy sohasem megy férjhez, hacsak nem találja meg Tadeót, Caporotondo hercegét. Zoza útnak indul és hosszas bolyongás után talál rá Tadeóra. A királyfi felravatalozva, halálos álomba merülve fekszik. Lábainál egy amfora, az amforán pedig egy felirat, amelyből megtudjuk, hogy a királyfi csak akkor szabadul az átok alól, ha egy lány könnyeivel teletölti a ravatal előtt elhelyezett amforát. Zoza megpróbálja teljesíteni a feladatot, de még mielőtt az amfora megtelne elalszik. Ekkor egy néger rabszolgalány, Lucia foglalja el Zoza helyét, befejezi az amfora megtöltését, és az újjáéledő királyfi felesége lesz.

Zoza mindent megpróbál, hogy visszaszerezze vőlegényét. Mesterkedéseinek következtében Luciát álmatlanság gyötri. Tadeo, hogy megvigasztalja Luciát, mesemondókat hívat, akik öt napon át szórakoztatják a lányt. Az utolsó napon az utolsó mesemondó megbetegszik és helyét Zoza veszi át. A lány saját történetét meséli el, s ezzel leleplezi Luciát. Ezután a rabszolgalányt megbüntetik és Zoza Tadeo felesége lesz.[6]

A mese és a moresca-szövegtípus rokonsága teljesen nyilvánvaló. Először is a morescák két főszereplője, Giorgia és Lucia a *Pentamerone* kerettörténetének két negatív hőse. Továbbá a morescák szövegéből nem nehéz egy Tadeo és Zoza meséjéhez hasonló, összefüggő történet körvonalait kihámozni. Giorgia, aki Basile meséjében Lucia jegyese, az *O Luciá*ban a lány hűtlenségére panaszkodik (hiszen a *Pentamerone* meséje szerint először Lucia lesz Tadeo felesége). Ugyanakkor több ízben is utal Luciával kötendő házasságára *(Canta Giorgia, Ahi Lucia)*. A *Chi chilichi*ben pedig Martina felébresztése mintha a halálosan alvó Tadeo felélesztésének groteszk válto-

6 Elena Ferrari-Barassi: i. m. Bővebben: Salvatore S. Nigro: „Lo cunto de li cunti di Giovan Battista Basile." In: *Dalle origini al Cinquecento. Letteratura italiana, Le opere.* Vol. 1. Edited by Alberto Asor Rosa, Roberto Antonelli, Torino: Einaudi, 1992, 867–891.

zata lenne. Mindent egybevéve, a mesét és a versek szövegét összevetve úgy tűnik, hogy a morescákban megfogalmazott történetben mint egy görbe tükörben elevenedik meg előttünk Tadeo és Zoza meséje.

Ezt az összefüggést még hihetőbbé teszi a mese széles körű elterjedtsége. Az Italo Calvino[7] közreadásában megjelent *Il palazzo dell' omo morto* című velencei népmese nemcsak a cselekményt, hanem a szereplőket illetően is feltűnően hasonlít Zoza meséjéhez. A mesében szereplő királylány vőlegénye, az „Omo morto" (halott ember) szintén elátkozott királyfi. Őt virrasztással kell megváltani. A próbát ez a királylány sem állja ki. Helyét egy néger rabszolgalány foglalja el, akitől csak a mese végére sikerül visszaszereznie a vőlegényét.

Vajon mire szolgálhat, és milyen további jelentéssel bírhat a mesékben és a dalokban egy néger rabszolgalány szerepeltetése? Lucia feketeségére részben magyarázatot ad a történetekben játszott negatív szerepe, a fekete szín azonban ennél lényegesen több jelentést is hordoz. Kifejezi a lány természetfölötti képességeit, a sötét, démoni erőkkel való bensőséges viszonyát. A néger rabszolgalány kapcsolata az alvilági hatalmakkal a népmesékből egyértelműen kiderül. Ő az, aki az elátkozott királyfit – ahogyan azt a velencei változat ki is mondja –, a „halott embert" életre kelti. Teszi ezt – noha a mese erről nem beszél – nyilván az alvilági hatalmaktól nyert varázserő révén.

A léleknek ugyanehhez a sötét, alvilággal érintkező tartományához tartozik a vokális morescák szövegében – vagy akár az előbb ismertetett rítusokban – megnyilvánuló érzékiség. Magától értetődő tehát, hogy ezt az ismeretlen erőt ez esetben is a néger rabszolgalány alakjával társítják. A sötét bőrű ember az európai szemében idegen. Az idegennek pedig félelmetes, démonikus tulajdonságai, varázsereje van, és szerencsétlenséget hozhat a közösségre.

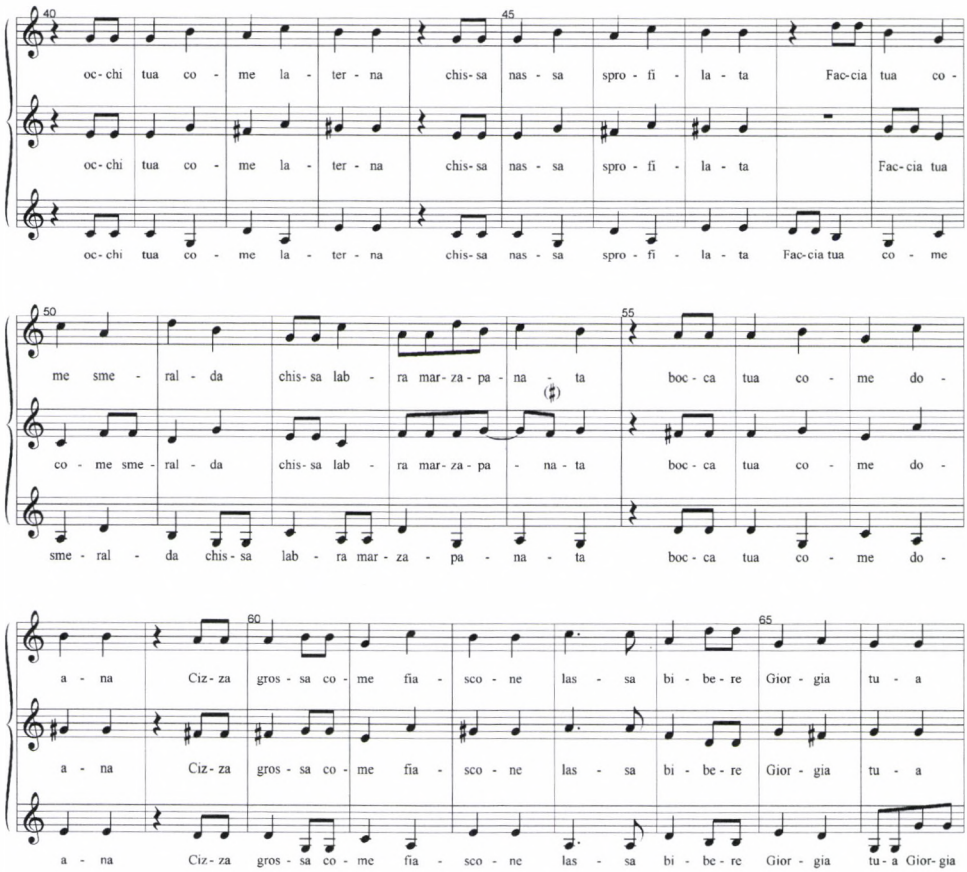
Ez az ismeretlennel szemben érzett szorongás a szöveg kényes szituációiban megjelenő halandzsa-refrénekben is tetten érhető. Nagyon valószínű, hogy ezek olyan szavak elrejtésére szolgáltak, amelyek a primitív gondolkodás szerint varázserővel rendelkeztek. Elmosásukban, halandzsa-szövegbe rejtésükben, vagyis elhallgatásukban valójában a szavak varázserejétől való félelem jut kifejezésre.

Tanulmányunk végén még egy kérdésre szeretnénk választ kapni: tükröződik-e ez a rítusokkal való kapcsolat a morescák zenéjében?

A zenei elemzés során azonnal szembetűnik, hogy ezeknek a szövegeknek a dallama rendkívül primitív, és leginkább a gyermekdalok, illetve a szokásdallamok melodikájára emlékeztet. Ehhez a rejtett mágikus töltéssel rendelkező szöveghez igen jól illik az egyetlen dallammagból kibomló vagy egyetlen dallamfordulatot ráolvasásszerű makacssággal ismételgető felső szólam. A gyermekdalok, szokásdallamok és az ősi rítusok kapcsolata pedig közismert. Nem elképzelhetetlen tehát, hogy

7 Italo Calvino: *Fiabe Italiane* Vol. 1. Torino: Einaudi, 1974, 108–112.

a *Chi chilichi*-ben Martina felébresztésének vagy tettekre sarkallásának recitációszerű dallamában, esetleg a *Catalina*... II. részének középső szakaszában *(2. kotta)* – ahol Giorgia szinte kézzelfoghatóan realisztikus megfogalmazásban sorolja fel Catalina bájait –, a szüntelenül ismétlődő dallamfordulatokban a ráolvasások, a megbabonázás, megigézés gesztusát kell látnunk.



2. kotta. Catalina, apra finestra – 2. rész

Függelék

Chichilichi?*

Chi chilichi,
Cucurucu!
Uh, scontienta; uh, beschina,
uh, sportunata me Lucia!

Kikiliki,
Kukuruku!
ó én boldogtalan; ó én nyomorult,
ó én szerencsétlen!

Non sienta Martina galla cantara?
Lassa canta possa clepare
Porca te, piscia sia cicata

Martina, nem hallod a kakaskukorékolást?
Hadd kukorékoljon, (felőlem) akár meg is dögölhet.
Te disznó, összepisálod magad

Ia dormuta tu scitata.
Ba con dia, ba con dia,
non bo piu per namolata
Tutta notte tu dormuta,
Mai a me tu basciata
Cucurucu!
Che papa la sagna,
Metter' ucelli entr' a gaiola
Cucurucu,

Én alszom, te ébren vagy.
Menj a fenébe,
nem akarlak többé szeretőmnek
Egész éjjel aludtál,
s még csak meg sem csókoltál.
Kukuruku!
A papa majd tudja,
Hogyan tegyünk madarat a kalitkába
Kukuruku,

Leua da loco, Piglia zampogna,
Va sonando per chissa cantua,
Lirum, li

Kelj csak fel, Ragadd meg a dudát,
S játsszad rajta ezt a dalt,
Lirum, li

Lassa carumpa canella,
Lassa Martina
Lassa Lucia,
U madonna, aticilum barbuni
U, macera catutuni
Sona son' e non gli dare,
Lirum, li

Hagyd, te balfácán,
Hagyd Martina...
Hagyd Lucia,
Uh asszony,
? ?
Játssz, játssz, ne törődj vele
Lirum, li

La mogliere del pecoraro
sette pecor a no' danaro
Se ce fusse caroso mio
Cinco pecor' a no carlino
Alza la gamba, madonna Lucia,
Stiendi la mano, piglia zampogna
Sautano poco con Mastro Martino

Pásztornak felesége,
hét birkáért egy dénárt (adok),
Ha a kedvesem lennél
Öt birkáért egy carlinót (adnék)
Emeld fel a lábad Lucia asszony,
Nyújtsd a kezed, ragadd meg a dudát
Ugorj egyet Martino mesterrel

---

* Ezúton szeretnék köszönetet mondani Király Erzsébetnek a morescaszövegek értelmezésében nyújtott segítségéért.

Canta Giorgia, canta

Canta Giorgia, canta	Énekelj, Giorgia, énekelj,
che bede namolata!	ha megpillantod a kedvesed
Giorgia non pote cantar!	Giorgia nem tud énekelni!
Che sta murta, passionata	Tán csak nem halt bele a szerelembe?
Tutta negra sta storduta	Minden néger megrémül
Quando bede gente ianca	Ha fehér embert lát
Canta Giorgia, canta!	Énekelj, Giorgia énekelj!
Alla cura che de cua,	Ennek a kis popsikának
Siamo, siamo bernaguala	?
Pamini Lucia, Pamini!	?
Che patrona vol francare	mert a gazdasszony fel akar szabadítani
Vo dar' marit', oime	és férjhez akar adni
Piglia, piglia gente lurma,	Fogd meg az embereket,
Che vol far gonell' a tia	akik fel akarják emelni a szoknyád
A ti culum corachi bischine	?
A Regina ti mai gara	?
Tinche tinc, Tinche tinc	Tinke tink, Tinke tink
Messer dorma, dorma	Uram aludj, aludj,
Parino sotto lieto,	a párocska az ágy alatt
Madonna gamb' in collo	az asszony lába a nyakában
Messer grida, grida,	az úr kiált, kiált
Madonna fuia, fuia	az asszony szalad, szalad
Parin sona zampogna,	a párja dudán játszik
Armare Re io, io, gua, gua!	?

Catalina, apra finestra

Catalina, apra finestra	Katalina, nyisd ki az ablakot,
se voi senta Giorgia cantara;	ha hallani akarod Giorgia énekét
se tu non sent' a me sonara,	ha (meg)hallgatod (azt), amit zenélek
passa tutta fantanasia.	minden gondod elmúlik
Ja te priega cora mia,	Kérlek téged szívecském,
Non volere scorucciare	Ne légy durcás
Perchè Giorgia vol cantara,	Mert Giorgia énekelni akar,
Per passare fantanasia,	Hogy elűzzön minden gondot,
Spetta loco non partuta,	Várj csak és el ne menj,
quant accordo questa liuta,	amíg felhangolom ezt a lantot,
tron, tron, tron, tron, tirin, tron	tron, tron, tron, tron, tirin, tron
Andar a Valenza	Menjünk Valenzába
Gia calagia	?
Scincina bacu	?
Sana lagua	?
affaci' un poco, quissa pertusa!	Dugd már ki egy kicsit azt a likat!
Lassa via un poc' a tia,	(és) hagyj egy kis helyet (az ablakon)
voglio cant' una canzona,	énekelni akarok egy dalt
Come fusse tamborina,	Mintha tamburin lenne,
Hu, a te bella,	ó, neked te szépség,
Hu a te mania,	ó neked te szeszélyes
hu a te canazza!	ó neked te szuka!
zuccara mia!	cukorfalatkám!
Chissa capilla come latte,	Ez a haj, mint a tej,
fronte luce come crescere	ragyogó homlok(od), mint a hamu
Occhi tua come lanterna,	Szemeid, mint a lámpások
Chissa nassa sprofilata	Ez a lapos orr
Faccia tua come smeralda,	Az arcod, mint a smaragd
Chissa labra marzapanata,	Ezek a marcipán(os) ajkak
Bocca tua come duana,	A szád, mint a nagykapu
Cizza grossa come fiascona,	A vastag hájad, mint a borosflaskó
lassa biber' a Giorgia tua,	engedd, hogy Giorgiád igyon belőle
bella infanta!	(te) szép gyermek!
Vostr' amore mi fa morire	Az ön szerelme megöl engem
Tutta la notte la galla canta;	egész éjjel kukorékol a kakas;
Giorgia mia non puo dormire;	(s) Giorgiám nem tudott aludni;
ma la francisca possa venire	Francisca azonban eljöhet
come na ladra, figlia de cane	mint egy tolvaj, a kutyafajzat
Tira va trasse, bibe la broda	sompolyog, megy, belép megitta a moslékot
come gatta nigra	mint egy fekete macska
Poi che tu non voi facciare,	Mivel te nem akarsz kihajolni,
jo di qua voglio par tutta	én kihajolok
Su, schiava ladra, cana musata,	Eridj, te tolvaj rabszolga, kutyapofájú
diriet' a porta,	az ajtó mögött,
nistillingo	nisztillingo
madonna trovata	egy asszonyt találtak
nistillingo	nisztillingo
con Giorgi' abracciata,	Giorgia karjaiban
nistillingo	nisztillingo
nistillingo, nistillingo...	nisztillingo, nisztillingo...

O Lucia, miau, miau

O Lucia, miau, miau,
tu non gabbi chiù a me
Sienta, sienat matunata!
O musuta
licca pignata,
cula caccata!
Chi è chissa billanazza,
come gatta chiama me?
Giorgia tua sportunata
Che vol tanto ben a te!
Ia ti prega, cula mia,
Lassa passar bizzaria,
Ch' aia, statua marmorata,
Perchè l'altra tu trovata
Che non vole ben a te

Ó Lucia, miau, miau,
nem csapsz be többé
Figyelj csak, figyelj az énekemre
kis pofám
te szaros seggű
lábas nyaló
Ki ez a goromba fráter
aki, mint egy macska hívogat engem
A te szerencsétlen Giorgiád
aki nagyon szeret téged
Kérlek, popsikám,
hagyd már abba a szeszélyeskedést
(Talán) márványszobornak képzeled magad
Mert egy másikat találtál
aki nem szeret téged

Secunda parte

O Lucia, susa da lieta,
Sienta Giorgia bella cantare
Con zampogna e tanmorina
Per voler far cantarata,
O Lucia in zuccarata,
Perchè pur stai corruzzata?
Miau, miau, grata malata!
Va cuccina,
licca pignata,
cula caccata!
Sienta, sienta matunata
Giorgia tua vol cantara
Che vol tanto ben a te

Második rész

Ó Lucia, kelj fel az ágyból,
(és) hallgasd, (hogy) Giorgia mily szépen énekel
dudával és dobbal
így akar éjjeli zenét adni
ó Lucia, cukorfalat
Mégis durcás vagy?
Miau, miau, rühös macska
Menj a konyhába,
te szaros seggű
lábas nyaló
Figyelj, csak figyelj a dalra
A te Giorgiád énekelni akar,
mert nagyon szeret téged

Tichi toche

Tichi toche tichi toch	Tiki toke tiki tok
O patalesse zoia mia	ó én végzetes örömöm
Apri porta carcio sola tua	Nyisd ki az ajtót a te egyetlen kedvesednek
Apri pressa cula mia	Nyisd ki gyorsan popsikám
Se voi senta matinata	Ha hallani akarod azt a dalt,
Gente nigra ho cantata	amit a fekete emberek énekeltek
La sol fa re mi	La so fa re mi
Ut re mi fa sol la	ut re mi fa so la
mi na chi chi chi na ca che	mi na ki ki ki na ka ke
Se tu voi ben a te	Ha jót akarsz magadnak1
Caccia cap' a sa pertusa	Dugd ki egy kicsit azt a likat
Senti bella cantarata	(S) hallgasd a szép éjjeli éneket
ut re mi fa sol la	ut re mi fa so la
calia lanza cilum celundini	?
parmini parmini zolfanata	?
cia musata	(te) moszlim
licca pignata	te szaros pofájú
cula pazzata	szőrös seggű
musa caccata	lábas nyaló
ut re mi fa sol la	ut re mi fa so la

Ahi Lucia

Ahi Lucia,	Ah, Lucia
bona cosa io dic' a tia:	jó hírt mondok neked:
che patrona fatta franca	hogy az úrnő felszabadított
Et vo bella maritare	És férjhez akar adni szépségem
Giorgia tua vo' pigliare,	A te Giorgiádhoz akar adni,
tutta negra v' invitare	minden négert meg akar hívni
nott' e giorno vo' sonare	éjjel nappal zenélni akar
tambililili...	tambililili
Lucia,	Lucia,
poi che Dio n' av' in tata	miután az Isten megsegített
gente nigra vo' cantare	minden fekete ember énekelni akar
core mia ascoltare,	figyelj rám szívecském,
apri bocca e non dormire	válaszolj, ne aludj
gente nigra vol cantare	a fekete emberek énekelni akarnak
Acqua madonna al foca,	Vizet asszonyom a tűzre,
che arda tutta	mert elégek egészen
E tu pigliat' a gioco,	S te (csak) játéknak vetted
Jo grido sempre, haime,	Én szüntelenül kiáltozom, ó jaj nekem,
et tu non sentuta	és te nem hallottad meg
et voce mia tutta fatta rocca	és a hangom teljesen berekedt
Acqua madonn' al foca,	Vizet asszonyom a tűzre,
che ciminera, ard' e mi fuiuta cocha	amely, mint egy kémény, lángol és füstöl, drágám

Grammatico del Metallo:
A la lappia camocan

A la lappia camocan,
a la lappia gramini.
Ia te prega, cora mia,
lassa passà fantanasia!
Sussa letta, non dormira:
apra l'occhia, se voia sentira
Giorgia tua bella cantare,
ca te fa la matronata:
Sol fa mi re,
sola re mi fa morire;
do re mi fa sola.
Giorgia tua s'è scurugiata,
chè tu non voi bene a mia.
Ia te pregha, core mia,
lassa passà fantanasia:
ch' è benuta de Granata,
che te porta bona nova.
Senta poca, ti vo' dire,
l' ha mandata nostra re:
gente negra, longh' e corta,
siamo franchi, in bona fe.
E tu non voi bene a me,
che te canta zorfanata:
Mi fa re sol la, mi fa la sol fa
do re mi re sol fa do re,
mi re sola mi fa sol,
sola sol mi fa, sol fa sol.
T' haver fatta zorfanata,
Bernagualla!

A te? (színű ?) arcodra,
a te ? (színű ?) ajkadra.
Kérlek téged, szívem,
hogy ne szeszélyeskedj!
Kelj fel, ne aludj:
nyisd ki a szemed, ha hallani akarod
ahogyan a te Giorgiád énekel,
énekel neked egy mattinátát:
Sol fa mi re,
egyedül csak te vagy, akiért meghalok,
do re mi fa (csak teérted)
A te Giorgiád elbátortalanodott,
mert te nem szeretsz engem.
Kérlek téged szívecském,
hagyd abba a szeszélyeskedést:
mert megjött a granadai,
aki jó hírt hoz neked.
Figyelj csak egy kicsit, elmondja neked,
amit a királyunk üzent:
fekete emberek, kicsik és nagyok,
igaz hitű nemesek vagyunk.
És te nem szeretsz engem,
aki szolmizálva énekel neked:
Mi fa re sol la, mi fa la sol fa
do re mi re sol fa do re,
mi re sola mi fa sol,
sola sol mi fa, sol fa sol.
Aki neked szolmizált
?

ABSTRACT

VIRÁG BÜKY*

CUNTO DE LI CUNTI

The History of a Popular Song in the 16th Century

The earliest sources of popular Italian vocal music make their appearance at the end of the 15th century. Within this repertoire, there is a group that is always well distinguished by its special dramatic character. These songs include short scenes, dialogues and monologues performed by stock characters familiar from the commedia dell' arte.

During the 16th century this special song type, variously designated as greghesca, tedesca, mascherata or moresca, finds its way into collections under the general title of *Canzoni villanesce alla napolitana*. Among the various genres published in these collections the vocal moresca was perhaps the most important.

The term moresca was known as early as the 14th century, and was used to mark a dance of exotic character, which often took the form of a stylized battle between Moors and Christians. Later, in the course of the 15–16th centuries the dance was performed in *intermedii* between the acts of courtly dramatic entertainments.

Similarly, the Moors, Lucia and Giorgia or Martina, are the protagonists the vocal moresca, of the topic of this article. Both its text and its music were significantly influenced by various other genres. The text, in which an amorous dialogue between Giorgia and Lucia takes place, has a language, which is a peculiar mixture of dialectal words derived from the lower, popular genres and learned idioms of courtly poetry. In a similar way, the music is a mixture of the elements coming from the villanesca, canzonetta and the peculiarities of the dance songs.

First, the present article lists all the genres, which has made their influence on either the text or the music of the vocal moresca. After this, an attempt is made to answer the intriguing question whether, beyond the similarity of the characters, there are other possible links between the moresca dance and the vocal moresca? Finally, striking similarities between *Cunto de li cunti*, a tale by Giambattista Basile (1634–1636), alluded to in the title, and the song type are discussed.

* *Virág Büky* graduated in musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest in 2002 with the thesis *A vokális moresca. Egy népszerű műfaj a 16. század végi Itáliában.* [*The Moresca Vocale. A popular genre in late 16th century Italy*]. At present she is a postgraduate in musicology at the Budapest Academy (with the topic for a PhD diss., *Bartók and exoticism of the turn of the 20th century*) and she also work at the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.

Kusz Veronika

JOHANN GEORG LICKL (1769–1843) VONÓSNÉGYESEI*

Az osztrák származású zeneszerző, Johann Georg Lickl 1807-től haláláig, 1843-ig töltötte be a pécsi székesegyház karigazgatói tisztét.[1] Ez a több mint három évtized a dóm zenei életének egyik fényes korszakát jelentette, Lickl ugyanis a források szerint igen sokoldalú zenész és kiváló hangszerjátékos volt.

> Ő hol orgonista, majd hegedűs és gordonkás, azután tenorista, de basszista is, ahogy a szükség megkívánja.[2]

Francois-Joseph Fétis kitűnő orgonajátékosként említi lexikonában,[3] Hermann Mendel pedig a komponista és zongoratanár Lickről ír.[4] Mindezen túl Lickl termékeny zeneszerzőként is működött, pécsi évei alatt közel 150 misét, misetételt és egyéb kisebb egyházi művet komponált.[5] További magyar zenetörténeti jelentőségét az adja, hogy 1811-ben az ő kezdeményezésére alakult meg, és kezdte működését a pécsi *Tonkünstler und Choralisten-Gesellschaft*, egy a zenészek özvegyeinek és árváinak támogatását ellátó, a korabeli Magyarországon a maga nemében egyedülálló intézmény.

Ismeretes, hogy Lickl a káptalannal kötött szerződéses kötelezettségén fölül is írt zeneműveket. Szkladányi említést tesz egy 1827-ből származó számláról, mely két offertórium és egy vesperás komponálásáért járó jutalom átvételéről tanúskodik.[6] A szerző maga is hivatkozik kötelességen túl komponált műveire egy kérelmében, melyet 1833-ban írt a káptalannak.

---

* E dolgozat előadás formájában elhangzott 2001. november 23-án a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszaka fennállásának fél évszázados jubileuma tiszteletére rendezett tudományos ülésszakon, a Régi Zeneakadémia hangversenytermében.

1 Johann Georg Lickl életrajzi adatainak forrása: Szkladányi Péter: „Lickl György, a pécsi székesegyház zeneszerzője és karnagya." *Baranyai Helytörténetírás*. Pécs: 1979.

2 Idézi a pécsi Káptalani Levéltár dokumentumából (magyar nyelven) Szkladányi: i. m. 43.

3 „trefflicher Orgelspieler." – François-Joseph Fétis: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Deuxième édition. Paris: Librairie de firmin Didot frères, 1863, tome cinquième, 317.

4 „[...] s'est fait connaître à Vienne comme compositeur et professeur de piano." Hermann Mendel: „Lickl (Jean-Georges)." In: *Musikalisches Conversations-Lexikon*. Berlin: Robert Oppenheim, 1876, Sechster Band, 298.

5 Lásd a Szkladányi Péter által Lickl Pécsett keletkezett műveiről készített tematikus műjegyzéket. Szkladányi: i. m. 79–93.

6 Lásd Szkladányi: i. m. 38.

> Már több éve a szerződésen fölül számtalan misét, offertóriumot, gradualét, requiemet, liberát és himnuszokat komponáltam részben a kórus, részben a templom használatára.[7]

Valószínű, hogy a szerződésen fölüli darabok szinte kizárólag egyházi művek voltak, hiszen a dóm kottatárában egyáltalán nem, Lickl nagyrészt Alexander Weinmann által összeállított,[8] nyomtatásban megjelent művei sorában pedig csak elvétve találkozunk világi kompozícióval 1807 után. Mindezt azért lényeges kiemelnünk, mert a pécsi szolgálatot megelőzően Lickl több mint 20 évig, 1785-től 1807-ig Bécsben működött, ahol viszont az egyházi darabok mellett számos operát, zongora- és kamaraművet írt. 1793 és 1802 között Schikaneder színháza, a Theater auf den Wieden és további bécsi színházak összesen 10 operáját és Singspieljét mutatták be. Sok kompozíciója nyomtatásban is megjelent neves bécsi kiadóknál, például az Artaria & Comp., a Cappi & Diabelli, a Chemische Druckerey és a Joseph Eder & Comp. zeneműkiadóknál. S bár műveiről a kritikusok általában nem szóltak túlzott elragadtatottsággal, Ernst Ludwig Gerber mégis így méltatja lexikonában:

> Lickl olyan ma élő bécsi zeneművész, akit kiadott művei száma alapján alkalmasint a legkedveltebbek közé sorolhatunk.[9]

Gerberhez hasonlóan a későbbi 19–20. századi, nem magyar lexikonok[10] is főként bécsi, azon belül elsősorban operaszerzői munkásságára koncentrálnak, s magyar zenetörténeti jelentőségét – érthető módon – nem hangsúlyozzák. Lickl bécsi és pécsi működése, illetve annak felmérése és értékelése közt tehát valóságos szakadék van, holott teljes képet csak akkor kaphatunk életművéről, ha azonos súlyt fektetünk operáinak, kamarazenei műveinek, illetve egyházi kompozícióinak megismerésére.

E dolgozat tárgya, Lickl három vonósnégyese *(Trois grands quatuors concertans)* még Bécsben keletkezett, és az offenbachi André kiadónál jelent meg nyomtatásban. A nyomtatványt, melynek példányai a RISM szerint a wertheimi Fürstlich Löwenstein'sche Bibliothek, a Fürstlich Sayn-Wittgenstein-Berleburgsche Bibliothek, az Uppsala Universitetsbiblioteket, valamint a londoni British Library gyűjteményében lelhetők fel,[11] nem állt módomban megtekinteni. Több tényező is bizonyossá teszi azonban, hogy az elemzés alapjául használt, a keszthelyi Helikon könyvtárból származó kéziratos szólamanyagban fennmaradt kvartettek azonosak az Andrénál meg-

---

7 Idézi Szkladányi: i. m. 49.

8 Alexander Weinmann: „Magyar muzsika a bécsi zeneműpiacon (1770–1850). Kiegészítő közlemény." In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére.* Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 13–28.

9 „Lickl ein jetzt lebender Tonkünstler zu Wien, den man nach der Anzahl seiner herausgegebenen Werke wohl zu den beliebten zahlen kann." – Ernst Ludwig Gerber: *Lexikon der Tonkünstler.* Leipzig: A. Kühnel, 1813, III. Band, 231.

10 Eric Blom (ed.): *Grove's Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan & Co Ltd, 1954, volume V. – Robert Eitner: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900–1904, 6. Band. – Fétis: i. m. – Mendel: i. m. – Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan Publishers Limited, 1980, volume 10.

11 Karlheinz Schlager (ed.): *Répertoire International des Sources Musicales. Einzeldrucke vor 1800.* Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter, 1975, Band 5.

jelent művekkel. Jelenlegi tudomásunk szerint ugyanis Lickl nem komponált több vonósnégyest, s a három kvartett hangneme és cikluson belüli sorrendje a nyomtatott és a kéziratos forrásban egymással megegyezik (1. d-moll, 2. G-dúr, 3. c-moll). Ezenkívül mind a kéziraton, mind pedig a RISM címleírásában azonos írásmódot figyelhetünk meg: mindkét esetben a *concertants* szó *concertans* alakváltozata jelenik meg. A három kvartett az *oeuvre 1* számot kapta, ez azonban korántsem nyújt biztos támaszt a mű pontos keletkezési dátumának meghatározásához. Lickl opus-számozása ugyanis meglehetősen zavaros képet mutat, különösen az alacsonyabb sorszámok esetében, s aligha segít a művek kronológiájának felállításában. 1800-ig *opus, oeuvre* és *numero* jelöléseket is használ, s a különböző megnevezések mellé rendelt számok közt átfedéseket találunk. Az *oeuvre 1* számmal jelölt, általunk tárgyalt három kvartett mellett például *Nr 1* jelzést kapott egy 1796-ra datálható, a Joseph Eder & Comp. zeneműkiadó által megjelentetett kompozíció, az *Une Sonate pour le Clavecin ou Piano Forte avec l'accomp. d'une Flûte ou Violon oblige;* továbbá *№ 1* jelzés tartozik a Musikalisches Magazinnál 1795-ben publikált, zongorára, hegedűre és csellóra írt *Une Sonate*-hoz is. (Ez utóbbihoz csatlakozik ugyanennél a kiadónál két hasonló apparátusra komponált szonáta is, *№ 2* és *№ 3* megjelöléssel.) Az 1798-ban a Joseph Eder & Comp. kiadónál megjelent *Trois Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle* az *op. V* számot kapta, ugyanakkor *op. 5*-tel jelölték az Artaria által kiadott *Trois Sonates pour piano seul* című kompozíciót is. Feltételezhetjük, hogy bizonyos kiadók egymástól függetlenül saját számozási rendet követtek, ám kevés adatunk van ahhoz, hogy ezt biztosan állítsuk – hiszen sok mű számozás nélkül jelent meg, ugyanakkor bizonyos számok minden listáról kimaradtak. Az Eder & Comp. által kiadott művek közt például Weinmann összesen 16 Lickl-kompozíciót sorol fel.[12] Ebből héthez nem tartozik szám, a többi pedig időrendben a következő jelzéseket kapta: № 1 (1796), op. V (1798), № 4 (1799), op. 10 (1799), op. 15 (1800), op. 18 (nincs datálva), op. 23/№ 1–3 (1806). Ha a datálás kérdésének megválaszolásához más kiindulópontot választunk, azt feltételezhetjük, hogy a kvartettek Johann Anton André (1775–1842) idejében jelentek meg. Ő ugyanis 1799-ben, ugyanabban az évben, amikor apja, Johann [Jean] André (1741–1799) halála után átvette a kiadó irányítását, üzleti úton járt Bécsben, hogy „[...] megismerkedjék a legkiválóbb németországi zenészekkel",[13] tehát 1799-ben találkozhatott Ickllel is, akinek akkortájt elkészült vonósnégyeseit talán még az évben vagy hamarosan kinyomtatta.

További kérdéseket vet fel a francia címadás ténye. Lickl kiadótól, műfajtól és megjelenési évtől függetlenül látta el kompozícióit német, olasz, francia, illetve az egyházi műveket olykor latin címmel – nagyjából azonos arányban. A kvartettek esetében azonban talán mégis kielégítő lehet az a magyarázat, hogy a francia cím a francia származású és érdekeltségű, bár német nyelvterületen működő André kiadóra és a francia eredetű quatuor concertant műfajra utal.

12 Weinmann: i. m. 19–21.

13 „[...] he owed »the acquaintance of the foremost musicians of Germany« [...]" Idézi: Wolfgang Plath: „André." In: Sadie: i. m. volume 1, 403.

A három vonósnégyes mindegyike négy tételes: a nagyszabású saroktételek a második helyen álló lassú tételt és az azt követő menüettet fogják közre. A menüett-tételek mellett szonátaformát, rondót, variációs és *Fuga* feliratú tételt is találunk, így a három kvartett 12 tételét akár Lickl formaalkotási módja, mesterségbeli tudása, kamarazenei stílusa tömör összegzésének is tekinthetjük. Az egyes tételekben különböző mértékben kerülnek előtérbe a *quatuor concertant* alapvető műfaji jellemzői, azaz a koncertáló szerep szólamok közti megosztása és a szólamok vagy szólampárok zenei anyagának dialogizáló szerkesztésmódja.[14] Azt is megfigyelhetjük továbbá, hogy a lassú tételekben egy szólam kiemelése dominál (vagyis maga a koncertálás elve), a szonátaformájú tételekben és a rondóban viszont a quatuor concertant másik fő jellemzője, a dialogizáló szerkesztésmód érvényesül inkább. A menüettek a többi tétellel ellentétben egyáltalán nem mutatják a quatuor concertant műfaji sajátosságait, ezen túl azonban mindegyik jól felépített kompozíció, a szerző sok humorral alkalmaz bennük hemiolákat, mixtúrákat, témafordításokat, váratlan modulációkat és különböző formai érdekességeket. A továbbiakban az elemzésre választott tételek egyéni formai jellegzetességeit és a quatuor concertant műfaj sajátosságainak jelenlétét fogom vizsgálni, hogy teljes partitúra és hangfelvétel nélkül is viszonylag megragadható képet adhassak a kvartettek stílusáról, értékéről s a kortárs kamarazenei kompozíciók közt elfoglalt helyéről.

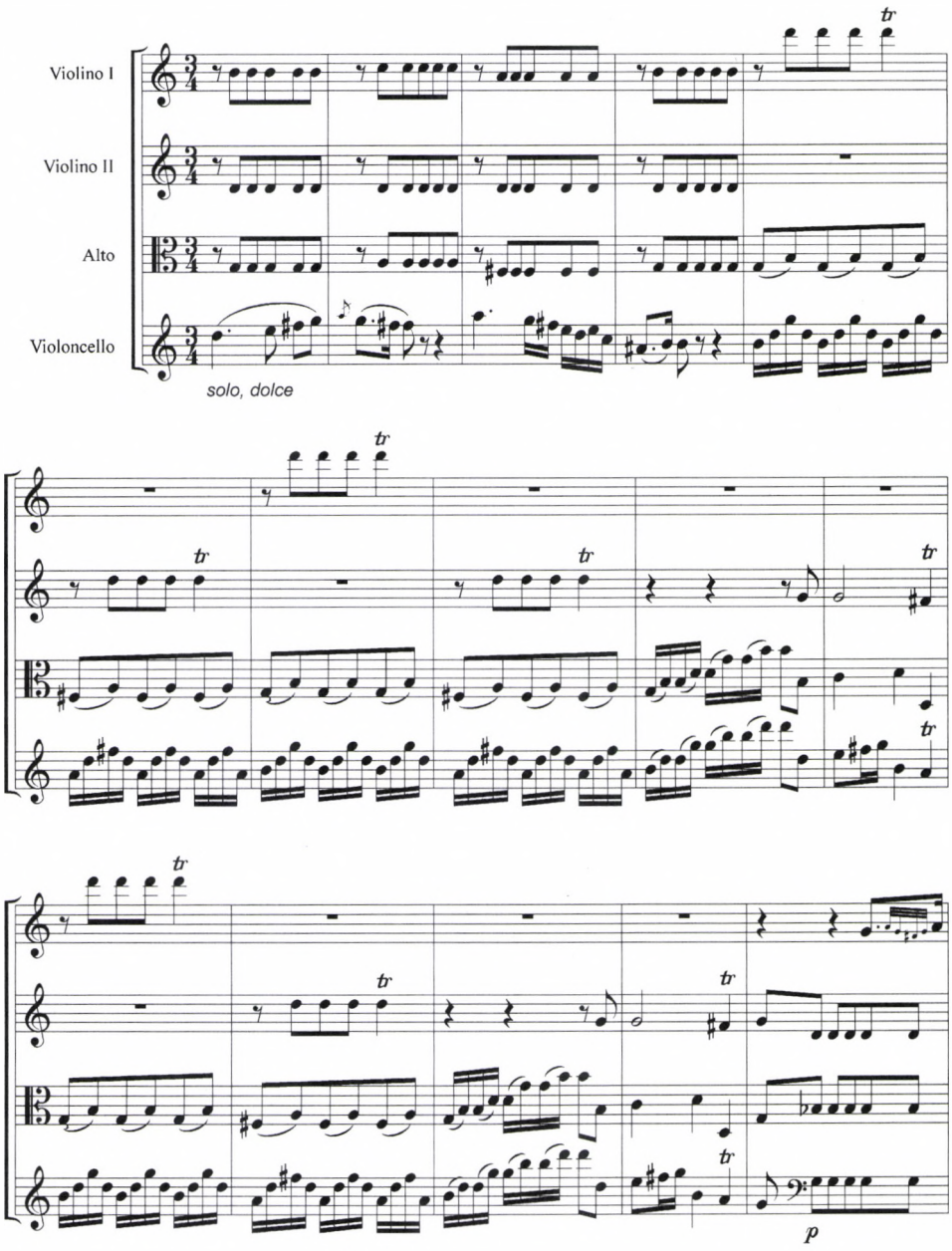
A G-dúr kvartett lassú tétele kidolgozás nélküli szonátaforma, melyben a különböző karakterek és zenei anyagok közvetlen egymás mellé állítása drámai sodrású zenei történést valósít meg. Magára a quatuor concertant műfajra is jellemző, hogy a szólamdialógusok, illetve az egyes szólamok dominanciáját hangsúlyozó szakaszok sorolása által szinte drámai szerkezetet képes létrehozni.[15] Mivel Lickl bécsi működése során elsősorban operaszerzőként tevékenykedett, valószínű, hogy a koncertáló kamarazenei műfajok iránt megmutatkozó érdeklődése részben a drámai, illetve drámai jellegű műfajokhoz való vonzódásából ered. Amint azt pécsi tevékenysége révén is tudjuk, Lickl Mozartot tekintette ideáljának. Szkladányi többször is hangsúlyozza monográfiájában, hogy Lickl igen jelentős szerepet játszott a magyarországi Mozart-kultusz megteremtésében.[16] Röviddel Pécsre érkezése után tervbe vette, hogy megszólaltatja Mozart összes zenekari miséjét, s ezt nagyrészt meg is valósította. Pécsi működése idején egy esztendő sem múlt el Mozart-kompozíció előadása nélkül. A Mozart-oeuvre hatása azonban már Bécsben töltött évei alatt megfigyelhető. *Der Zauberpfeil oder Das Kabinett der Wahrheit* (1793) című, Schikaneder szövegére írt két felvonásos operájának megszületése bizonyítja, hogy *A varázsfuvola* különösen nagy hatással volt művészi fejlődésére. Éppen ezért talán nem túl nagy merészség a G-dúr kvartett 2. tételének 28–35. ütemében *Varázsfuvola*-utalást, a tűz- és vízpróba jelenetének megidézését sejtenünk. Az említett szakaszban az 1. hegedű addigi vezető szerepe átmenetileg megszűnik, és rövid dialógus kezdődik a két fölső szólam közt,

14 Lásd Janet M Levy: „Quatuor concertant." In: Sadie: i. m., volume 15, 500–501.

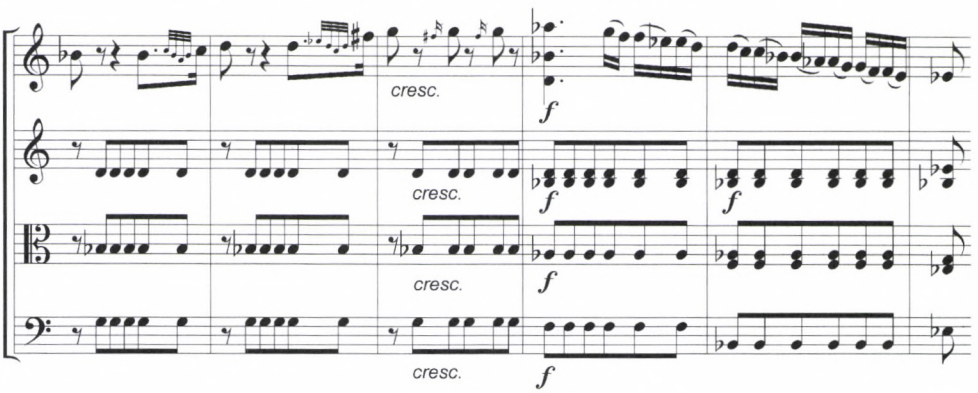
15 Lásd Levy: i. m.

16 Lásd Szkladányi: i. m. 27., 37., 75.

amit Tamino és Pamina párbeszédével azonosíthatunk (28– 35. ütem). A főhősök indulását az 1. hegedű 42. ütemében megszólaló motívum jelzi, mely erősen emlékeztet mozarti mintájára. Az emberfeletti erőpróbát a távoli hangnemekig eljutó modulációs lánc (Esz-dúr, H-dúr, e-moll, d-moll) szimbolizálhatja a kvartettben *(1. kotta).*



1. kotta. Johann Georg Lickl: G-dúr vonósnégyes – *2. tétel, 28-48. ütem (folytatása a következő oldalon)*

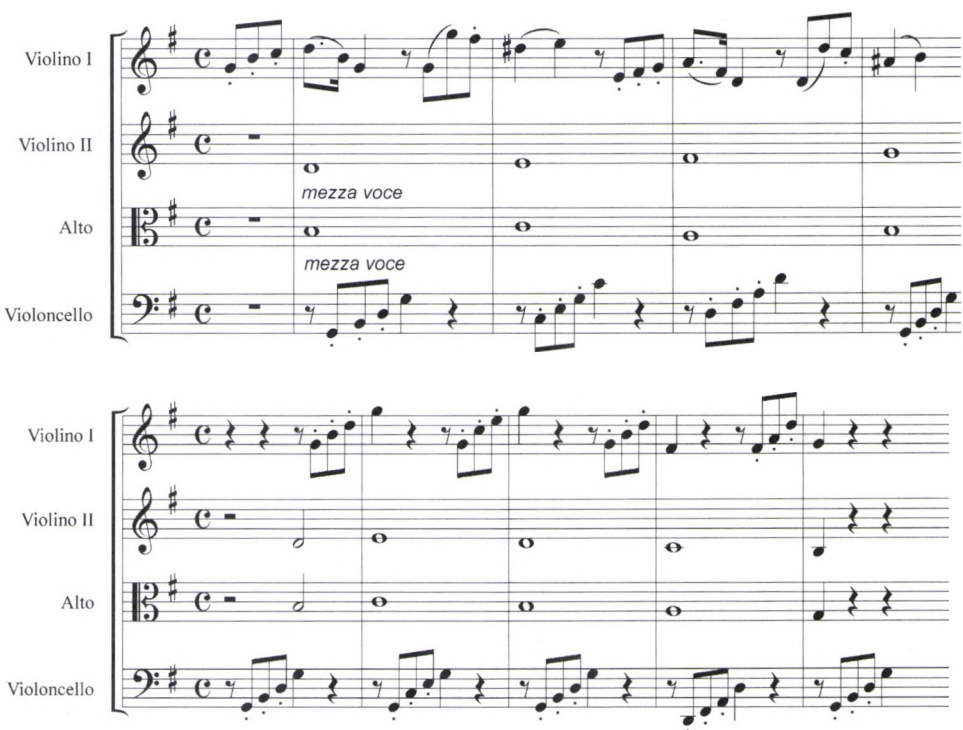


A quatuor concertant műfaji sajátosságait leginkább a c-moll kvartett variációs lassú tétele mutatja, hiszen ez a forma különösen sok teret ad a koncertáló szerkesztésmódnak. A koncertáló kamarazenei műfajok egyik neves képviselője, Giovanni Giuseppe Cambini (1746–1825) például minden esetben variációs formát választott a 2., egyben záró tételeknek 3 koncertáló vonóstriójában *(Trois trios concertants*, F-dúr, B-dúr, Esz-dúr). Nála a három zárótételből egy variációs lassú tétel, egy rondó és variációs forma ötvözete, egy pedig menüett variációkkal. A Cambini-triókhoz hasonlóan Licklnél is az egyes variációkban következetesen más-más szólam válik főszereplővé. A teljes forma koncepciója szintén igen átgondolt. Az első koncertáló szólam a brácsáé, majd az egyre magasabb szólamok fokozatosan gyorsuló ritmusértékekkel töltik ki a téma harmóniavázát, hogy aztán a negyedik variációban végül a legmélyebb szólam, a cselló játssza a szólót, s mutasson be az addigi dallamhangkörülíró illetve harmónia-kitöltő figurációk után viszonylag önálló zenei anyagot, új témát. Az utolsó variációban végül az addig elkülönülő szólamokat a szerző imitációs szerkesztéssel foglalja egységbe.

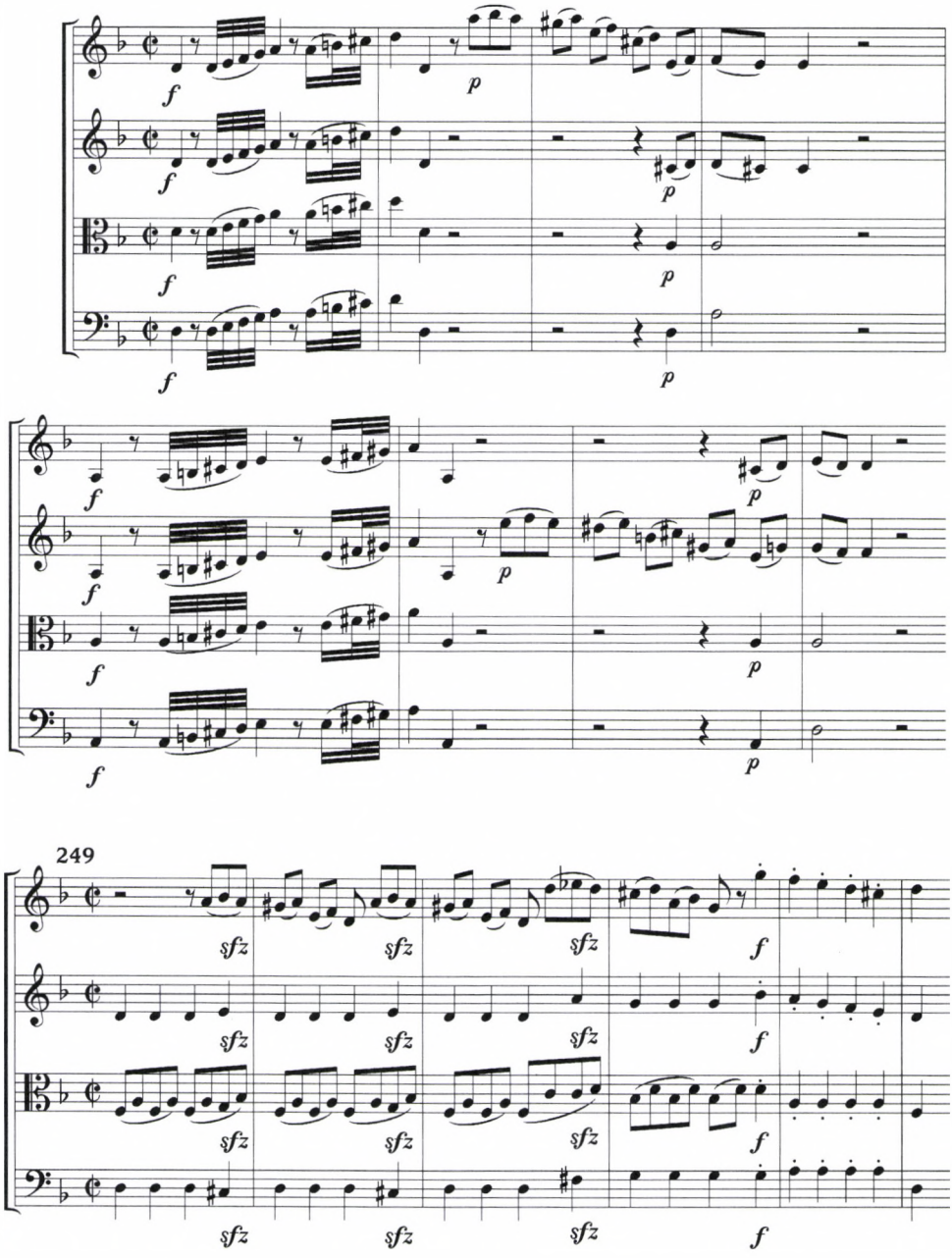
Amint azt föntebb már említettük, a szonátaformájú tételekben és a rondóban a dialogizálás lép előtérbe, s az egyes szólamok kiemelésének elve az átvezető részekbe szorul. A dialógusban, ami – hasonlóan például Anton Stamitz (1750–1796) műveihez – általában csak a második tématerületen kezdődik, leggyakrabban a két hegedű vesz részt. A többi szólam főként a kidolgozásban jut megkülönböztetett szerephez, s ott is leginkább a hosszú szekvenciák alkalmával. Licklnél ugyanakkor a szólamok dialogizáló szerkesztése Stamitzcal ellentétben nem alapvető szervező erő. A lickli szonátaforma lényegét sokkal inkább az expozícióban bemutatott témacsoportok szembeállítása és a valódi drámai feszültséget elérő kidolgozási rész adja, ezért elmondhatjuk, hogy kvartettjei koncepciójukat és szervezettségüket tekintve túllépnek a quatuor concertant szerényebb keretein. A pregnáns 1. téma lehet önmagában is kétarcú, kontraszttal teli (például d-moll / IV. tétel) és egységes zenei anyag is (például G-dúr / I. tétel). Az új hangnemben megszólaló 2. téma elsősorban ritmikai sajátosságaival, az 1. témához képest lelassuló mozgásával (például G-dúr / I. tétel) vagy új ritmusérték behozatalával (például c-moll / I. tétel) ellentételezi a tonikai szakaszt.

A zárótéma és a főtéma közt gyakran nyilvánvaló vagy rejtettebb kapcsolatot fedezhetünk fel. A G-dúr kvartett nyitótételében például a főtéma kísérőfigurája növekedik zárótémává *(2a kotta)*. A d-moll kvartett 4. tételében a zárótéma a kétarcú főtéma egyik motívumából származik *(2b kotta a 154. oldalon)*, csakúgy, mint a c-moll nyitótétele esetében, ahol azonban az összefüggés kevésbé egyértelmű *(2c kotta a 155. oldalon)*. Az expozíciók további sajátossága, hogy a szerző terjedelmes átvezető részeket iktat be, melyek gyakran még a kidolgozás előtti területeken távoli hangnemekbe modulálnak. Erre a d-moll kvartett nyitótételében találjuk a legszélsőségesebb példát. Itt ugyanis a kilencvenegy ütemes expozíció 23. ütemében a már elért parallel hangnemből (F-dúrból) hosszú, terjengős moduláció vezet annak dominánsába (C-dúrba). Onnan G-dúron át D-dúrba érkezik, majd ezt a modulációt visszafelé is megismétli, hogy a 63. ütemben ismét megérkezzék F-dúrba, s megszólaljon végre a 2. téma. Egyszóval az expozíció csaknem felét egy tematikus és hangnemi szempontból tulajdonképpen redundáns szakasz teszi ki.

A kidolgozás minden esetben nagy kiterjedésű és jelentős. Az első téma anyagának fölidézésével indul, majd motivikus fejlesztéssel folytatódik. Példát találunk motívumok kiterjesztésére *(3a kotta a 156. oldalon)* és tördelésére *(3b kotta a 157. oldalon)*, összeolvasztására *(3c kotta a 158. oldalon)*, s két esetben új téma is megjelenik



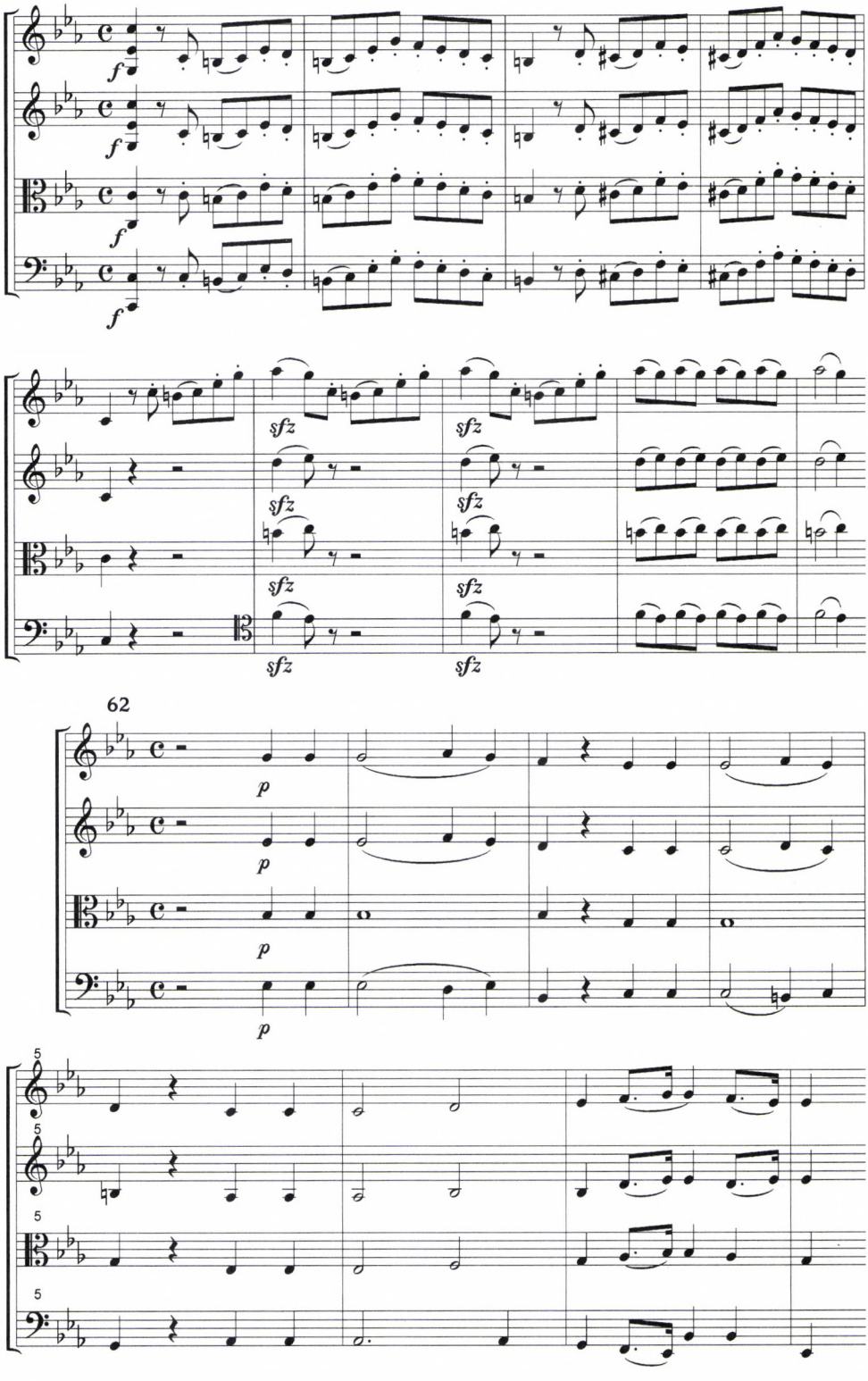
2a kotta. Johann Georg Lickl: G-dúr vonósnégyes – *1. tétel, 1-4. és 241-245. ütem*

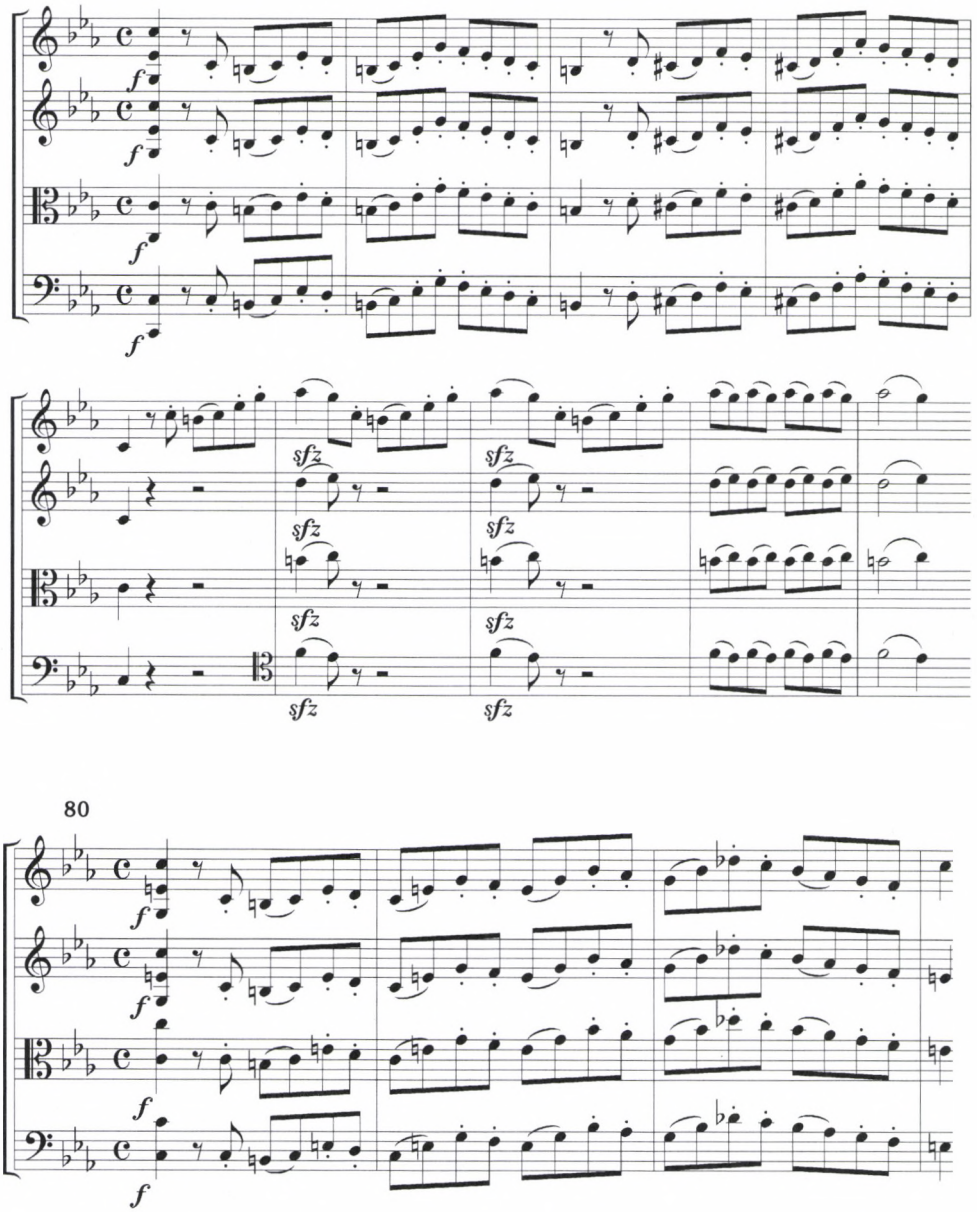


2b kotta. Johann Georg Lickl: d-moll vonósnégyes – *4. tétel, 1-8. ütem (fent) és 249-254. ütem*

2c kotta. Johann Georg Lickl: c-moll vonósnégyes – *1. tétel, 1-9. és 62-69. ütem*

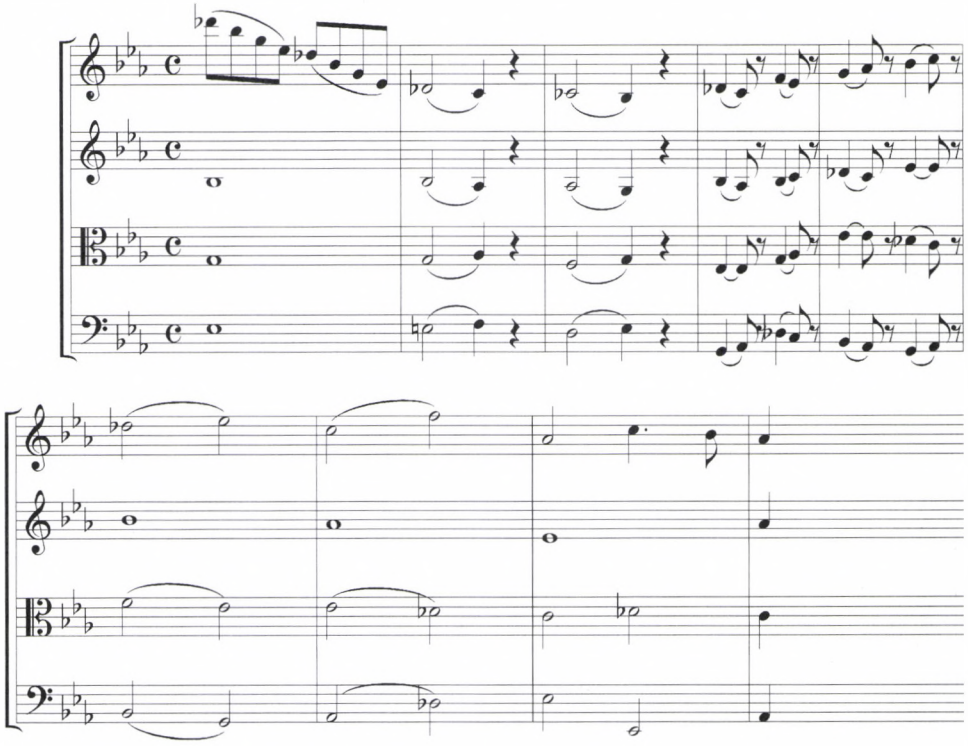
→


f
sfz
62
p
5



3a kotta. Johann Georg Lickl: c-moll vonósnégyes – *1. tétel, 1–9. ütem (fent) és a 80–83. ütem*

(c-moll / 1. tétel, G-dúr/1. tétel). A kidolgozási rész második fele általában kevésbé intenzív: a zenei történés általában egy szekvenciás moduláló sorra redukálódik. A modulációs szakasz zenei anyaga leggyakrabban a második téma mechanikus, dialogizáló ismételgetéséből áll. Az expozícióhoz hasonlóan itt is találkozunk a kitűzött hangnemet elérő, majd elkerülő kissé céltalan modulációs folyamattal, melynek kö-

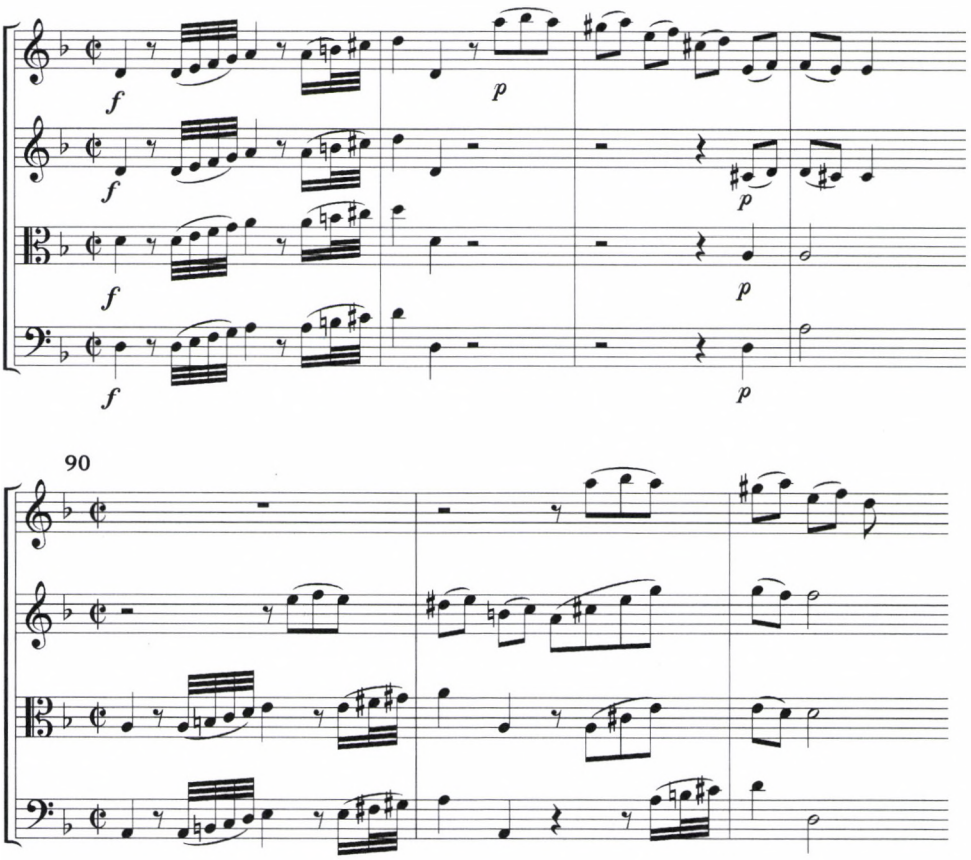


3b kotta. Johann Georg Lickl: c-moll vonósnégyes – *1. tétel, 92–100. ütem*

vetkeztében a zene igen távoli hangnemekbe is eljuthat. A c-moll kvartett fináléjában például lassú modulációs sor indul a 240. ütemtől, melyben nyolc ütemenként kvetkeznek egymásra a kvintenként emelkedő hangnemek (A-dúr, D-dúr, G-dúr, C-dúr). A célhangnem elérése (C-dúr, 264. ütem) után a folyamat megtorpanás nélkül folytatódik, s végül csak F-dúr, B-dúr és Esz-dúr érintésével kanyarodik vissza a repríz hangnemébe *(4. kotta a 159. oldalon).*

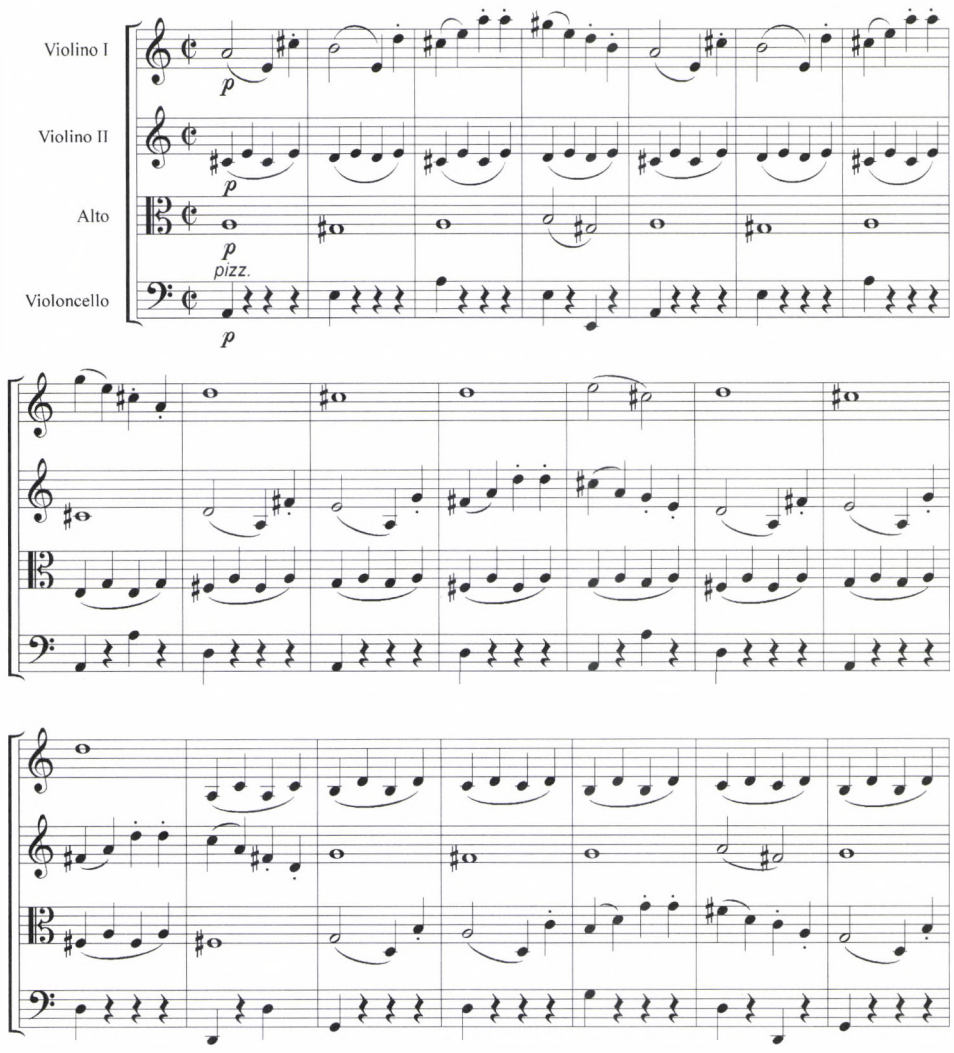
A repríz viszonylag rövid, kódát egyik tétel sem tartalmaz. A főtéma ismétlésének elhagyásán, néhány hangszerelési változtatáson és egy-két ütemes átvezető motívumok módosításán túl a repríz az expozíció szó szerinti ismétlése – természetesen a megfelelő hangnemi változtatásokkal. Maga a hangnemi rend azonban a lickli rekapituláció egyik legérdekesebb pontja. A c-moll kvartett nyitótétele maggiorében zár, a G-dúr 1. tétele és a d-moll fináléja pedig szubdomináns reprízt tartalmaz, melyben nincs szükség a melléktéma szakasz átalakítására az expozícióhoz képest, így sor kerülhet az expozíció anyagának még pontosabb, már-már gépies ismétlésére. Ezen belül még sajátosabb a G-dúr kvartett nyitótételének esete, mert itt a kidolgozásban közvetlenül a szubdomináns repríz előtt megjelenik a 2. téma az alaphangnemben, így a rekapitulációra háruló hangnemi feloldás már jóval az erre hivatott formaszakasz előtt megtörténik.

A c-moll vonósnégyes zárótételének, azaz a teljes ciklus fináléjának formája mind közül a legkülönlegesebb. A tétel a *Fuga* címet kapta, ami, úgy tűnik, már ön-



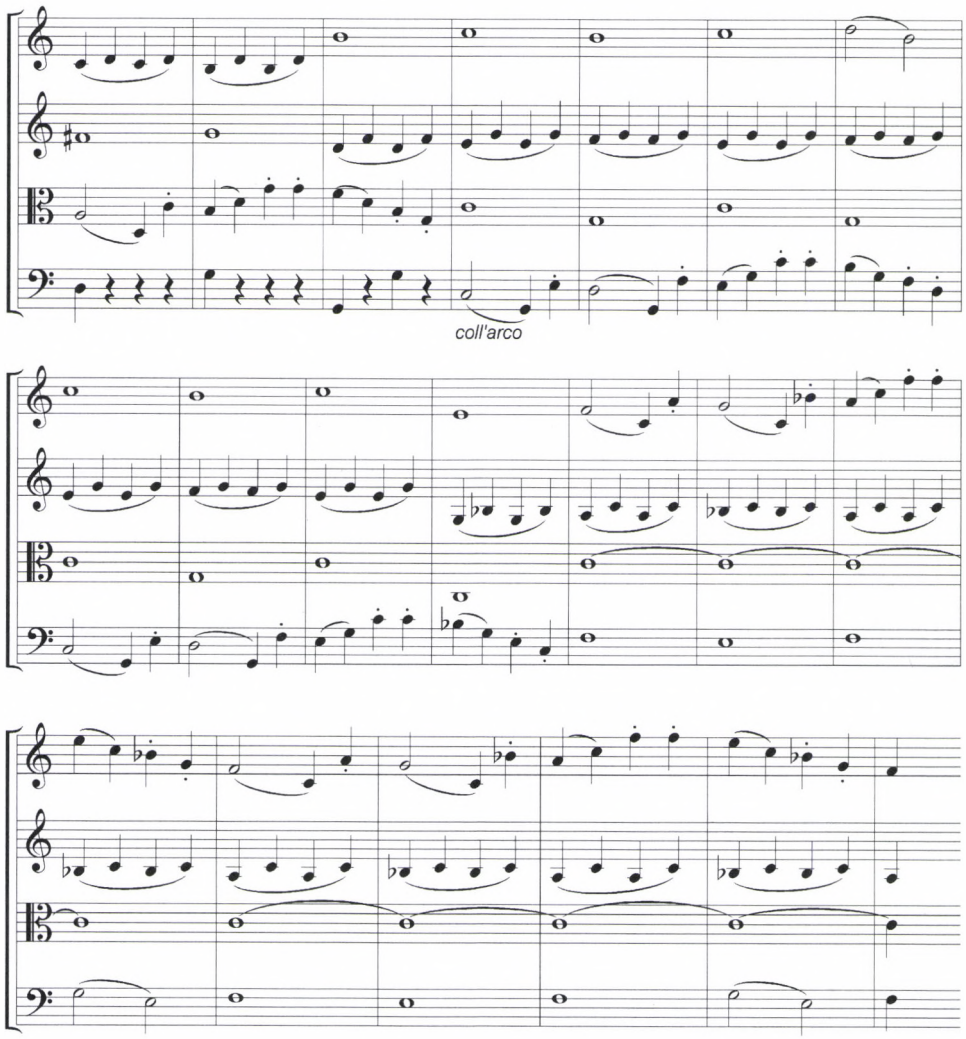
3c kotta. Johann Georg Lickl: d-moll vonósnégyes – *4. tétel, 1–4. és 90-92. ütem*

magában szemben áll a quatuor concertant elvével, mely szerint egy adott pillanatban egyetlen szólam áll a középpontban, s a többi alárendelt szerepet játszik. Valójában azonban a teljes tétel nem fúga. Lickl nem egykori tanára, Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809) quatuor en fugue-jeit, s nem is a haydni Nap-kvartettek (op. 20) szigorú szerkesztésű zárófúgáit tekinti mintának. A polifon szerkesztésmódot a szonátaformával ötvözi, mint ahogy azt Mozart tette például a Haydnnak ajánlott G-dúr vonósnégyesében (K. 387) vagy a *Jupiter-szimfónia* (K. 551) fináléjában. A G-dúr kvartettre (K. 387) való utalás már a tétel kezdetekor nyilvánvalóvá válik, hiszen Lickl fúgatémája a Mozart-téma minore variánsa, ráadásul a tételek előrehaladtával mindkét szerzőnél előfordul mindkét (maggiore és minore) változata *(5. kotta a 161. oldalon)*. Lickl nem a kész formát, hanem csak a formaalkotás elvét veszi át, így saját lehetőségeihez mérten a mozartihoz hasonló invencióval alkotja meg a tétel szerkezetét. A fúgatéma és ellenszólamai a szonátaforma fő szerkezeti egységeinek kezdőpontjain: az expozíció, a kidolgozás és a repríz elején jelennek meg. Az ellenpontos szakasz minden felbukkanásakor egyre bonyolultabb alakot ölt: először csak kétszólamú (fúgatéma és egy ellenszólam), másodszor már négyszólamú ugyan, de



4. kotta. Johann Georg Lickl: c-moll vonósnégyes – *4. tétel, 240-280. ütem (folytatása a 160. oldalon)*

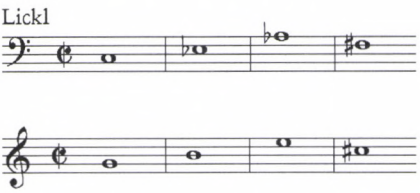
nem szabályos fúga, hanem egyszerű szekvencia (egy-egy fúgatéma és a hozzájuk tartozó egy-egy ellenszólam kánonban), s végül harmadszorra – ha csak pár ütem erejéig is, de – megszólal a valódi négyszólamú fúga. A tétel további formai érdekességeket rejt magában, például hogy a zárótéma valójában a fúgatéma homofon feldolgozása, s hogy a „double return" elmarad, vagyis az expozíció témái a legváratlanabb hangnemekben térnek vissza, a megcélzott C-dúr pedig csak a másodlagos kidolgozási szakaszt követően, alig valamivel a tétel befejezése előtt jelenik meg. Jól példázza a föntebb már említett kontrasztra való törekvést a fúgaszakasz s a belőle kibomló, kánonban mozgó 1. téma illetve a dallam és kíséret szigorú elkülönítésén alapuló 2. téma szembeállítása. Ebben a tételben tehát Lickl sajátosan átértelmezte



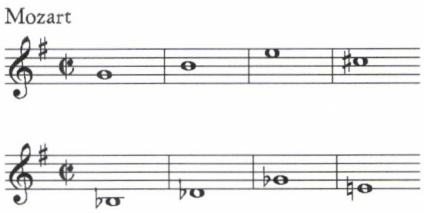
4. kotta. Johann Georg Lickl: c-moll vonósnégyes – *4. tétel, 240-280. ütem (folytatás)*

a quatuor concertant műfaj sajátosságait, s összeegyeztette azokat az imitációs szerkesztésmód különböző formáival.

Mindebből azt láthattuk, hogy a Bécsben működő Johann Georg Lickl ha nem is az első- vagy akár második vonalbeli komponisták színvonalán, de a környezetére nyitott kismester alkalmazkodóképességével írta meg kvartettjeit. Művei jellemzőek a 18. század utolsó évtizedének bécsi, európai zenéjére. A négytételes szerkezet, a szonátaforma, s azon belül a kidolgozás jelentőségének hangsúlyozása invenciójában természetesen nem hasonlítható az érett Haydn- és Mozart vonósnégyesekhez, de tudatosságában mindenképpen azokhoz közelít. Ennek fényében igen nehéz elfogadnunk, hogy Lickl Magyarországra kerülve egyre inkább elvesztette kapcsolatát



5a kotta. Johann Georg Lickl: c-moll vonósnégyes – *4. tétel, 1-4. és 113-116. ütem. A fúgatéma kezdete mollban és dúrban.*



5b kotta. Wolfgang Amadeus Mozart: G-dúr vonósnégyes *(K.387) – 4. tétel, 1-4. és 143-146. ütem. A fúgatéma dúrban és mollban.*

a bécsi zenei élettel. Publikált műveinek sora 1812 körül gyakorlatilag megszakad, a székesegyház zenekarának repertoárját nem bővíti Mozartnál későbbi szerzőkkel,[17] s ő maga sem komponál világi művet. Szkladányi arra is rámutat, hogy súlyos anyagi, magánéleti gondokkal küzdött, s kapcsolata feletteseivel sem volt zavartalan, ám ez nem lehet elég magyarázat elzárkózására, s a világi zenétől való elfordulására. Hasonló sorsú, külföldről Magyarországra települt kortárs zeneszerzőknél, például Joseph Bengrafnál, Anton Zimmermann-nál nem tapasztalható efféle fordulat. Így valószínű, hogy mindezt a sajátos pécsi történelmi helyzettel hozhatjuk összefüggésbe. Bárdos Kornéltól[18] tudjuk ugyanis, hogy Pécs 17–18. századi hányatott sorsa miatt még kevésbé lehetett helyszíne virágzó zenekultúrának, mint a többi magyar város. Lickl választás előtt állt: vagy visszatér Bécsbe, vagy alkalmazkodik a pécsi körülményekhez, s ezáltal életművével hozzájárul a 18–19. századi magyarországi zenei élet Európához való fölzárkóztatásához. Semmi sem szimbolizálja jobban Lickl szerepét, sorsát, életművének értékét, mint hogy a halála után mintegy 10 évvel, 1852-ben emelt művészi kidolgozottságú, gazdagon díszített, 6 méter magas síremlékét[19] a 20. század elején, 1903-ban lebontották, s darabjait pécsi utcák, terek megépítéséhez használták fel.

17 Uott 53.

18 Bárdos Kornél: *Pécs zenéje a 18. században.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976.

19 Leírását lásd Szkladányi: i. m. 73–74.

ABSTRACT

VERONIKA KUSZ*

THE STRING-QUARTES OF JOHANN GEORG LICKL (1769–1843)

The composer Johann Georg Lickl, who was Austrian by origin, served as a chorus master in the cathedral of Pécs from1807 to his death. As a versatile musician and a productive composer of sacred music he must be considered as one of the most outstanding figures of the Hungarian history of music of the early 19th century. Evaluating his oeuvre, however, it should not be forgotten, that before his arrival to Pécs he had been a famous and popular composer of chamber music and opera in Vienna. This study presents his three string quartets (*Trois quatuor concertans*, composed c.1799), which are composed with good sense of musical form, with consciousness and with much adaptability of a well-trained master. Unfortunately, after 1807 he completely lost his relationship with the Viennese musical life, and did not compose operas and pieces of chamber music any more.

* *Veronika Kusz* (1980) learned music and completed her secondary schooling in Kaposvár. At present she is a fourth-year student of musicology at Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest.

Papp Márta

SAUL A NÉGYZETEN

*Muszorgszkij saját átdolgozásairól – egy korai dal ürügyén**

Modeszt Muszorgszkij zenéjének kutatói és elemzői számára megkerülhetetlen az átdolgozások kérdése, nemcsak a művek utóéletét, a számtalan Rimszkij-Korszakov-féle és egyéb átdolgozást tekintve, hanem az eredeti életművön *belül* is. A kompozíciók javítgatására és átdolgozására való hajlam lehet alkati adottság, kialakulhat a zeneszerzői képzés során. Muszorgszkij alkatilag is, tanulmányaiból eredően is a zeneszerzők átdolgozó fajtájához tartozott. Egy ifjabb pályatárs, Nyikolaj Kompanyejszkij leírása szerint „Muszorgszkij mindig kívülről adta elő műveit, minden egyes alkalommal kisebb-nagyobb változtatásokkal, és egyáltalán nem úgy, ahogy leírta őket."[1] Sejthető ebből az emlékezésből és egyéb dokumentumokból is, hogy a leírt verziókon túl több *hangzó*, a kortársak által ismert, de az utókorra nem maradt műváltozat is létezett. A többféle hangzó verziót eredményező gyakori előadások a kisebb-nagyobb nyilvánosság körében természetes velejárói voltak a Balakirev-kör, és tágabb értelemben a 19. századi orosz intelligencia sajátos együttmuzsikálási gyakorlatának.

Ami Muszorgszkij zeneszerzés-tanulmányait illeti: „óráiról" Balakirevnél eléggé pontos képet adnak a zeneszerzői kör tagjainak fennmaradt levelei és emlékezései. A dokumentumok tanúsága szerint Balakirev tanárként és a kör vezetőjeként nem az elméleti magyarázatok, hanem az azonnali gyakorlati javítás híve volt: tanítványai stílusgyakorlataiban és önálló kompozícióiban teljes ütemek, sőt szakaszok származnak Balakirevtől. Muszorgszkij öt éven keresztül, 1858 és 1863 között vetette alá magát tiltakozás és lázadás nélkül Balakirev zsarnoki irányításának, és javította ki, írta át darabjait, illetve azok részleteit mestere instrukciói alapján. A „zsarnoki irányítás" kifejezés, mellyel Rimszkij-Korszakov jellemezte Balakirev tanári módszerét memoárjaiban,[2] nem jelentett okvetlenül rossz irányítást. Az irány helyességét

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság 1997. október 4-én rendezett *A 19. század zenéje* tematikájú konferenciáján elhangzott előadás szerkesztett és átdolgozott változata.

1 (Összeállította:) V. Jakovlev: «Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников». In (szerk.:) Ju. Keldis és V. Jakovlev: *М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. 1881–1931.* Moszkva–Leningrád: 1932, 110. Magyarul in: (Összeállította és fordította Bojti János és Papp Márta:) *Modeszt Muszorgszkij. Levelek, dokumentumok, emlékezések.* Budapest: Kávé, 1997, 443.

2 Nyikolaj Rimszkij-Korszakov: *Летопись моей музикальной жизни.* 8. kiadás: Moszkva: 1980, 30. Magyarul: *Muzsikus életem krónikája.* Fordította: Legány Dezső. Budapest: Zeneműkiadó, 1974, 25.

több korai Muszorgszkij-dal átformálása tanúsítja. Különösen figyelemre méltó az 1857-es első dal, a *Hol vagy, csillagocska* esete: a darab végső, feltehetőleg már az 1860-as évek közepén készült változata valóságos metamorfózison esett át, melyben Balakirev szellemi–zenei befolyása alapvető szerepet játszhatott.[3]

Hogy egy-egy első megfogalmazás nem a definitív forma, hogy javítani kell rajta, hogy keresni kell jobb, tökéletesebb megoldásokat, 1863 után, sőt az 1870-es években is gyakorlat maradt Muszorgszkij műhelyében. Többféle praktikus oka is lehetett annak, hogy a zeneszerző újra hozzányúlt egy-egy korábbi kompozíciójához. Elsősorban a kiadás lehetősége késztette csaknem minden esetben a darab gondos átfésülésére, nemritkán gyökeres átdolgozására, de az is a mű újrafogalmazására indíthatta, ha egy-egy énekes kópiát kért tőle valamelyik daláról, vagy ha valamely korábbi művét ajánlással, esetleg új ajánlással ellátva másolta le és dolgozta át. A *Borisz Godunov* nagyarányú átdolgozását tekintve úgy tűnik, Muszorgszkij szinte várt az alkalomra – a színházi bizottság elutasítására –, hogy visszatérjen operájához és folytassa, tökéletesítse azt.

Az első, második és sokadik verziókat összehasonlítva Muszorgszkij átdolgozói tevékenysége nagyon sokszínűnek mutatkozik: az egyszerű technikai jellegű javításoktól a nagy horderejű, esztétikai megfontolásokból végzett átformálásokig igen sokfajta variáns található. Íme, két példa a két végletre. Pusztán technikai javítás *A klaszszikus* című parodisztikus dalában egy kevéssé szerencsés szólamvezetés kiigazítása *(1a-b kotta a 165. oldalon).*

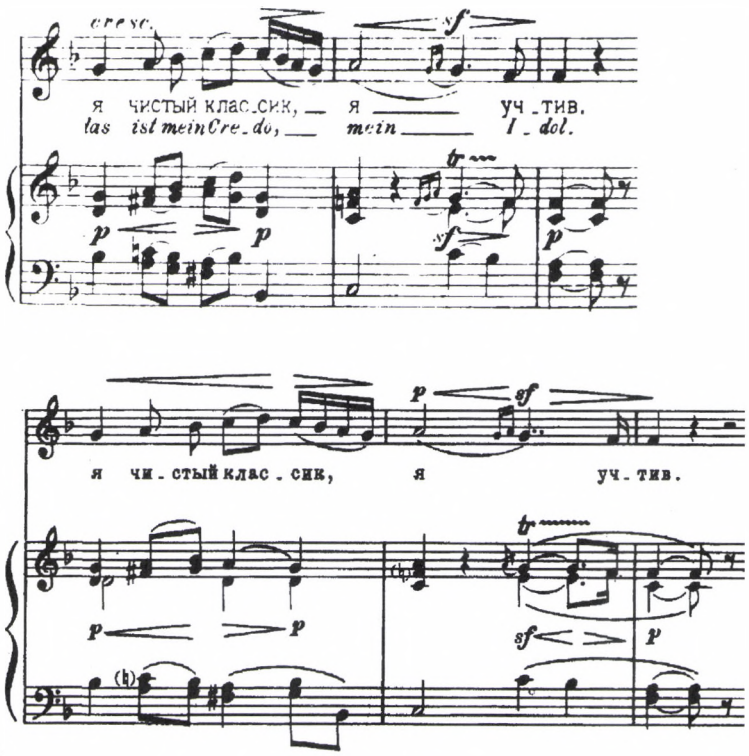
A *Borisz Godunov* cári lakosztályban játszódó jelenetének kezdetén Kszenyija egészen más siratót kapott az átdolgozásnál: az első verzió zeneileg nagyon merész és komplikált polimodális dallamát a második szerzői verzióban könnyebben felfogható, „fülbemászóbb" egyszerű dór dallam váltotta fel *(2. kotta a 165. oldalon).*

A Pavel Kozlov fordította Byron versre készült *Saul király* viszonylag korai kompozíció. Első megfogalmazása a nagy Muszorgszkij-dalok keletkezése előtt két-három évvel, 1863-ban készült *Saul dala a csata előtt* címmel. Autográfja a fiatalkori dalok rejtélyes eredetű, fél évszázadon át lappangó párizsi kéziratában található,[4] első kiadása 1923-ban jelent meg Párizsban. Az átdolgozott verzió autográfját a moszkvai Glinka Múzeumban őrzik.[5] Ez utóbbi még Muszorgszkij életében, 1871-ben megjelent nyomtatásban a szentpétervári Besszel kiadónál. A második verzió keletkezése nem határozható meg pontosan. Muszorgszkij ugyan az átdolgozott kéziratra is gondosan ráírta, azaz átmásolta az első verzióról az 1863-as dátumot, ez azonban ugyanolyan megtévesztő, mint sok más mű átdolgozott verziójának szerzői datálása, mely – gyakran hónapra–napra – megegyezik az első verzió datálásával. A *Saul király* ese-

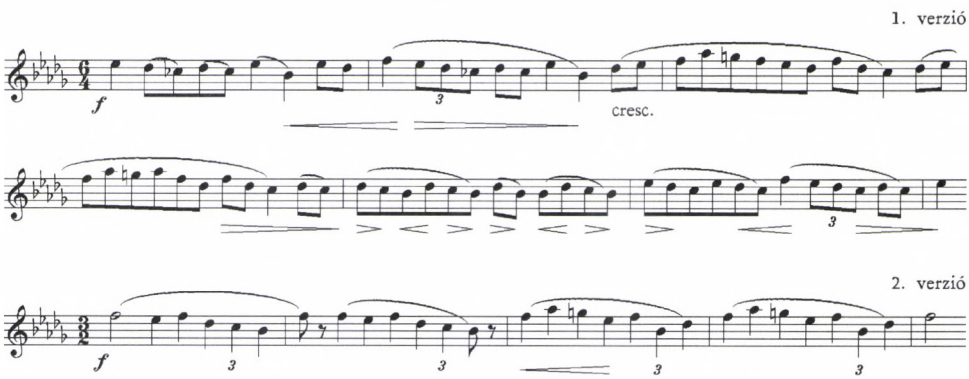
3 Lásd Richard Taruskin: »"Little Star": An Etude in Folk Style«. In: (szerk.:) Malcolm H. Brown: *Musorgsky. In Memoriam 1881–1981.* Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982. Magyarul: »„Csillagocska" – etűd népi stílusban«. Fordította: Vajda Júlia. *Magyar Zene* 2000/4, 345–370.

4 A Muszorgszkij által az 1860-as évek közepén lemásolt, beköttetett és *Юные годы (Ifjúi évek)* címfelirattal ellátott füzet rejtélyes módon Párizsban bukkant fel az 1900-as években. Jelenleg a párizsi Conservatoire tulajdonaként a Bibliotèque Nationale-ban őrzik (Ms 6966).

5 Государственный музей музыкалной культуры имени М. И. Глинки, 70. fond, 36. szám.



1a-b kotta: A klasszikus – 1. és 2. verzió



2. kotta: Borisz Godunov – 1. és 2. verzió

tében csaknem bizonyos, hogy a második verzió még nem készült el akkor, amikor a zeneszerző az 1860-as évek közepén gondosan lemásolta és összefűzte – feltehetően kiadás céljából – ifjúkori daltermésének javát, hisz a dal első verziója szerepel a párizsi kéziratban. Az akkor 26-27 éves Muszorgszkij a *Saul király*t ebben a formájában ítélte méltónak arra, hogy nyilvánosság elé bocsássa, és nem rajta múlott, hogy

a párizsi kéziratba foglalt *Ifjúi évek* dalai akkor nem jelentek meg. Amikor néhány évvel később a szentpétervári Besszel kiadónál lehetőség támadt néhány dalának kiadására, újra elővette a *Saul*t, s akkor, 31-32 évesen, a kéziratot erőteljesen átformálva nyújtotta át kiadójának. (Lehetséges persze, hogy létezett és eltűnt vagy lappang egy „nulladik" verzió is, amelyből a másolat készült az *Ifjúi évek* gyűjteménybe, majd az átdolgozás Besszelnek.)

A *Sault királyt* Muszorgszkij magas fekvésű hangra komponálta, mint dalainak többségét és nagy ciklusait is. Mivel Muszorgszkij dalai és ciklusai még ma is jórészt basszusénekesek repertoárján szerepelnek, transzponálva, nem lehet eléggé hangsúlyozni az eredeti magas hangfekvés, illetve hangszín tényét. A *Saul* első verziójának hangneme *esz-moll*. A különleges hangnem kiválasztása nagyon is tudatos lehetett: az *esz-moll*nak sajátos ethosza van Muszorgszkij életművében, hasonlóképpen tragikus, komor jelleget hordoz, mint az *esz-moll* az európai zenei hagyomány hangnem-jelentéskörében. A szövegből kirajzolódó tragikus szituációnak megfelel a komor hangnem. A bibliai Saul király helyzete némileg hasonlatos Borisz cáréhoz, akinek törvényes uralma veszélybe kerül és akit ezért balsejtelmek gyötörnek. Saul, Izrael első királya nem tudja elfogadtatni magát Istennel, sejti, sőt tudja a filiszteusokkal vívott végső csata előtt, hogy ő lesz a vesztes. Dallá komponált szónoklata diadalmas és gyújtó akar lenni, trombitaszignál és harangozás vezeti be, ám *esz*-mollban énekel. A második verzió *cisz-moll*ja egész hangnyi transzpozíció lefelé, aminek gyaníthatólag praktikus oka van: a zeneszerző az énekszólamot kényelmesebb hangfekvésbe kívánta tenni, mentesíteni akarta az előadót az *asz*-ok, *a*-k és *b*-k éneklésétől. A hangnem különbsége majdhogynem elhanyagolható a dal két verziójának óriási eltérései mellett. Muszorgszkij az átdolgozásban a szituáció tragikumát más eszközökkel teremtette meg.

Feltűnő mindenekelőtt a szöveg megváltoztatása az átdolgozáskor. Az első verzió harmadik strófájában a fiához forduló Saul alternatívaként beszél győzelemről vagy halálról. A Muszorgszkij által átírt szövegváltozatban, talányos módon ugyan, de csaknem egyértelműen a vesztes csatáról, a halálról, a „szörnyű utolsó óráról" van szó. *(A két verzió szövege a 167. oldalon.*[6])

Ami a zenei megvalósítást illeti: szinte csak a kezdet trombitaszerű szignálzenéje azonos a dal két verziójában, a folytatás a 3. ütemtől gyökeresen más. Az első verzióban a bevezető szignált különleges harangozás-akkordok követik *(3. kotta a 167. oldalon).*

Ez az első megkomponált harangozás-zene Muszorgszkij életművében s a *Saul király*ban is kizárólag az első verzió kezdetén hangzik el. Az akkordok hangtartománya az egészhangú skálába illeszkedik, sajátos nagyszekund–nagyterc kivágatot alkot: *cesz–esz–f–bebé*. Alakilag a klasszikus összhangzattan bővített terckvart akkordja, funkcionálisan egy neutrális, semmire sem oldódó, önmagában ható színelem, amely azután ilyen formában más Muszorgszkij-művekben is felbukkan, egészen

6 A tanulmány szerzőjének nyersfordítása.

Első változat

Ó, vezérek! Ha sorsom úgy hozza,
hogy az istenáldotta nép előtt
halok meg a csatában,
halok meg a csatában,
ne zavarodjatok meg!
Bátrabban menjetek a csatába!
Hadd ismerje meg az ellenség
kardunk erejét, kardunk erejét.

Te, ki íjamat s pajzsomat hordozod,
ha katonáim megfutamodnak az ellenségtől,
ha katonáim megfutamodnak az ellenségtől,
ó, ne engedd megélnem azt a végzetes
pillanatot,
haljak meg inkább kardod által!

Ó, fiam, örökösöm!
A győzelem vár minket!
Hidd el, eljő számunkra a diadal csodás
pillanata,
hidd el, a dicsőséggel újra felragyog
koszorúnk,
vagy veled együtt, harcosokként,
a végzetünkkel,
találkozunk a végzetünkkel!

Második változat

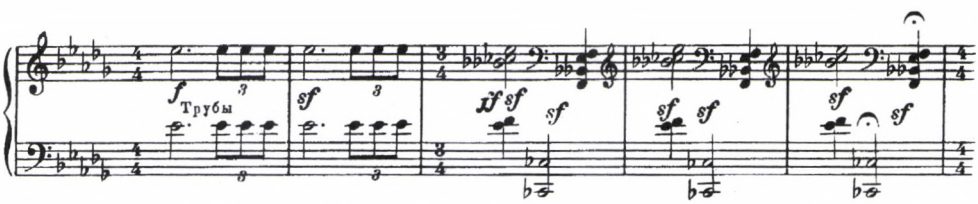
Ó, vezérek! Ha sorsom úgy hozza,
hogy az istenáldotta nép előtt
kell dicstelenül meghalnom,

ne zavarodjatok meg!
Bátrabban menjetek a csatába!
Hadd ismerje meg az ellenség kardunk erejét,
súlyos kardunk erejét.

Te, ki íjamat s pajzsomat hordozod,
ha katonáimat a homályos félelem legyőzi,
ha meginognak és megfutamodnak az ellenség elől,
ó, ne engedd megélnem azt a végzetes
pillanatot,
haljak meg inkább a kezed által!

Ó, fiam, örökösöm!
A csatába hívó szó a dombokon át ideszállt,
és lakoma vár ránk, véres lakoma.

Látod-e, koszorúnk felragyogott
a dicsőségben,
s a megingó tábor fölött megvillant
az ellenség kardja.
Ó, fiam, akkor eljött utolsó, szörnyű óránk!

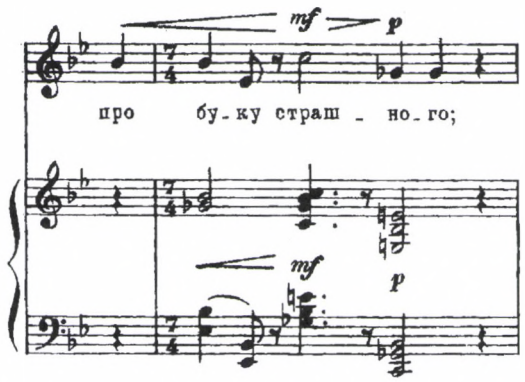


3. kotta

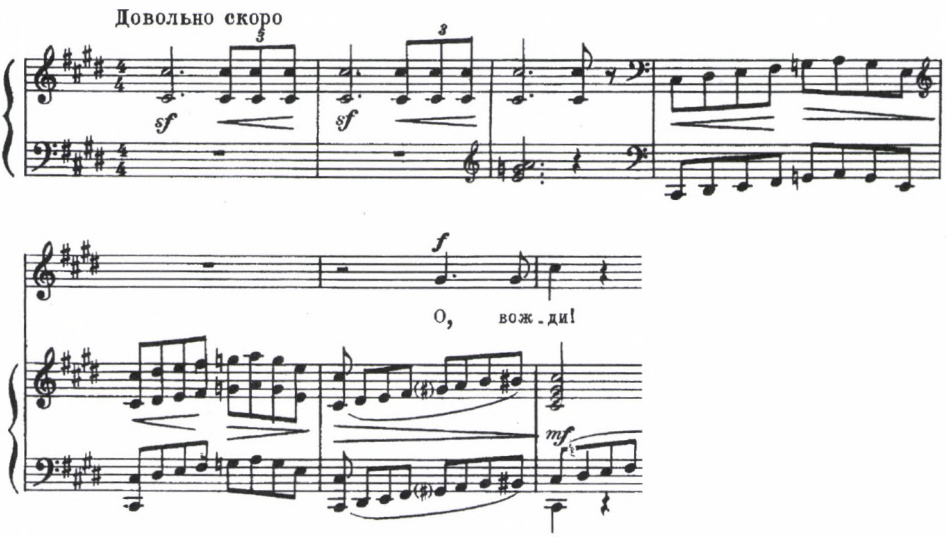
különböző jelentéstartalmakkal; a *Gyermekszoba* ciklus első dalában például a gyereket riogató mumus névjegye ez az akkord *(4. kotta a 168. oldalon)*.

A *Saul király* második verziójának kezdetén a szignál utolsó hangjához másfajta akkord társul, amelynek skálamenetté kiterített, kiegészített változata jelenik meg a következő két ütemben *(5. kotta a 168. oldalon)*.

Ez is modell-skála, az egészhang-félhang lépésekből épülő, úgynevezett 1:2-es modell kivágata; az akkord ennek négy hangjából áll, s látszólag – klasszikus összhangzattanbeli emlékeink szerint – egy *a* alapú négyeshangzat kvintszext felrakása: *cisz–e–g–a*. Amennyiben ez lenne, *D*-dúr hangzatra oldódna, a muszorgszkiji *cisz–e–g–a* oldási iránya azonban a *cisz*-moll tonikai alapakkord.



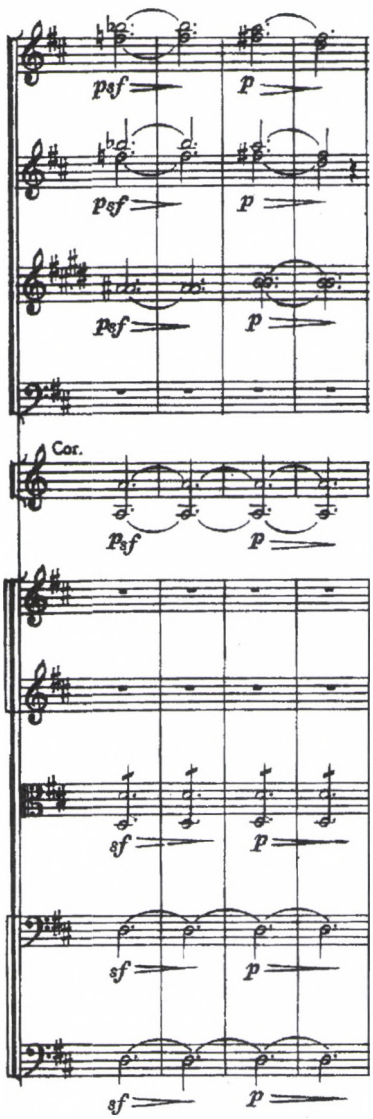
4. kotta: A gyermekszoba – No. 1



5. kotta

Ennek a jellegzetes hangzatnak nagy szerepe van Muszorgszkij egyéb műveiben is. Különös, majdhogynem misztikus módon egy fiatalkori és egy érettkori kompozícióban, az életmű két, egymástól tizenhat év távolságban lévő pontján hangról hangra ugyanúgy jelenik meg: az egyik darab az 1858-as keletkezésű zenekari *B-dúr scherzo* triójának középrésze, a másik az 1874-es *Napfény nélkül* dalsorozat második dalának kezdete *(6a-b kotta a szemközti oldalon)*.

A *Saul király* második verziójában hallott akkordváltás játszódik itt is le, tág felrakásban, szétdobott hangokkal, *D*-dúr hangnemben. Az alapjában véve egyszerű akkordváltás töltése, nagy belső feszültséget indukáló hatása egyrészt abban rejlik hogy az első akkord nem arra oldódik, ami a klasszikában megszokott, másrészt abban, hogy az akkord az alaphármas kvinthangjának a kétirányú szétfeszítéséből



6a kotta: B-dúr scherzo – Trió

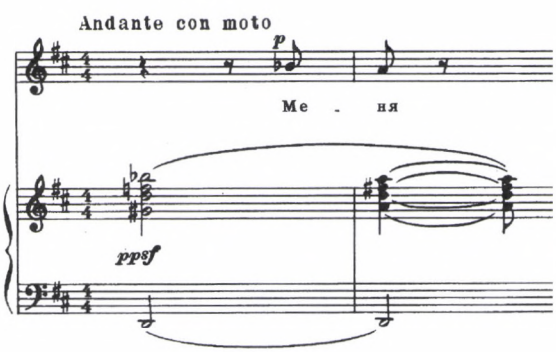
6b kotta (lent): Napfény nélkül – No. 2

származik, melynek oldódása óriási energiakisülést jelent. A hangzatváltás néhány további jellegzetes felbukkanása az életműben: az *Egy kiállítás képei* zongoraciklus *Catacombae* tételének misztikus akkordsorában a legerősebb töltésű akkordként (Rimszkij-Korszakov kiadásában „ki van javítva" ez a hangzat), *A halál dalai és táncai* dalciklus *Trepak* tételében a fagyhalál felé „táncoló" parasztocska vizionálásakor, a *Hovanscsina* I. felvonásában a sztrelecek rémtetteinek elbeszélésekor *(7a-b-c kotta a 170. oldalon)*.

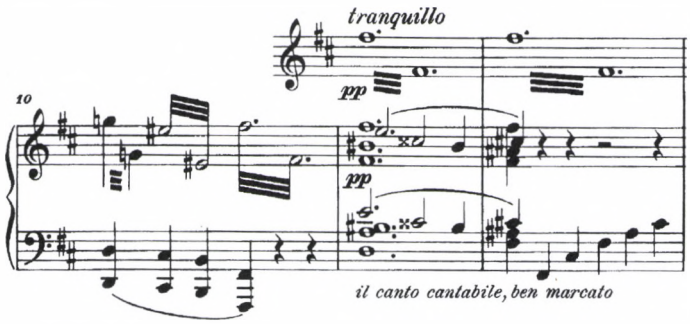
Ha e sajátos muszorgszkiji hangzatváltás jelentését keressük, olyan fogalmakat lehet sorolni, mint zavarodottság, elveszettség, valami megfoghatatlan rettenet, enyészet, pusztulás, halál...

Az esztétika ingoványos területéről térjünk azonban vissza a *Saul király* zenéjéhez. A dal három strófáját mindkét verzióban a szignálmotívum indítja, a folytatás az első verzióban más és más, a második verzióban viszont mindig a már ismert 1:2-es modell, illetve a jellegzetes muszorgszkiji hangzat variánsa. Ez az akkord a második strófa kezdetén poláris fordulatot vesz *(8. kotta a 170. oldalon)*.

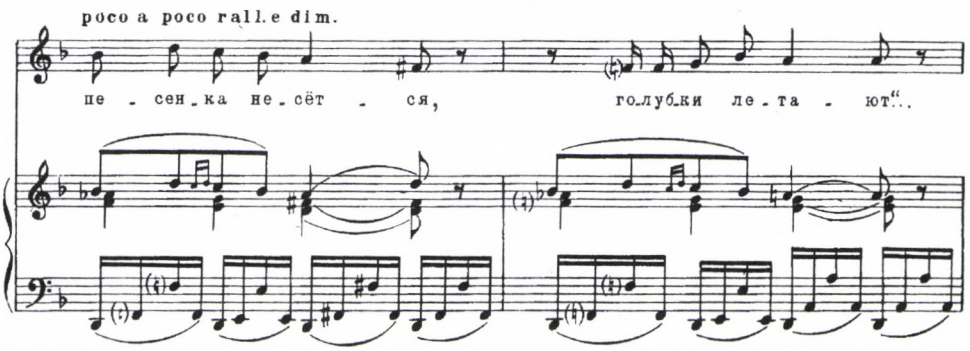
E fénytöréses akkordváltásból születik majd harmóniailag a *Borisz Godunov* harangozászenéje; a híres megkomponált harangozásnak tehát kétfajta előzménye is szerepel a *Saul király* első, illetve második verziójában.



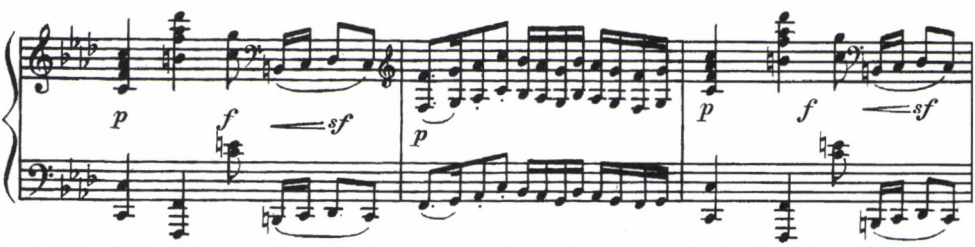
Ami az egyes strófák zenéjét illeti, az olyanfajta teljes harmóniai megújítás, amely az átdolgozásnál az énekszólam első frázisának kíséretében tűnik fel, kivételnek mondható: a második verzióban az első verzió modális jellegű harmóniasorából merészen csengő neomodális váltások lesznek *(9a-b kotta a 171. oldalon)*.



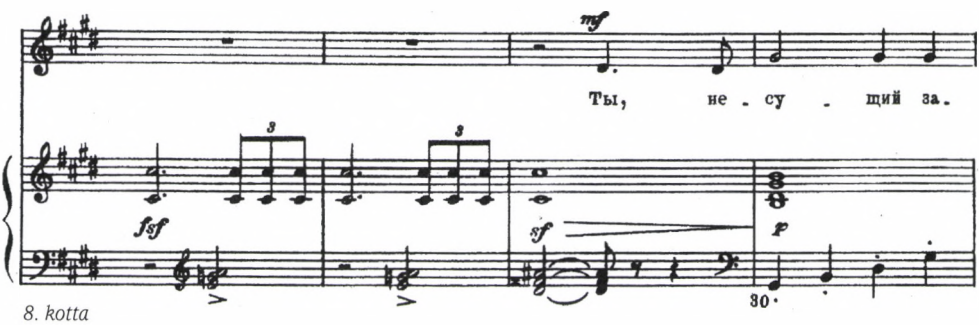
7a kotta: Egy kiállítás képei



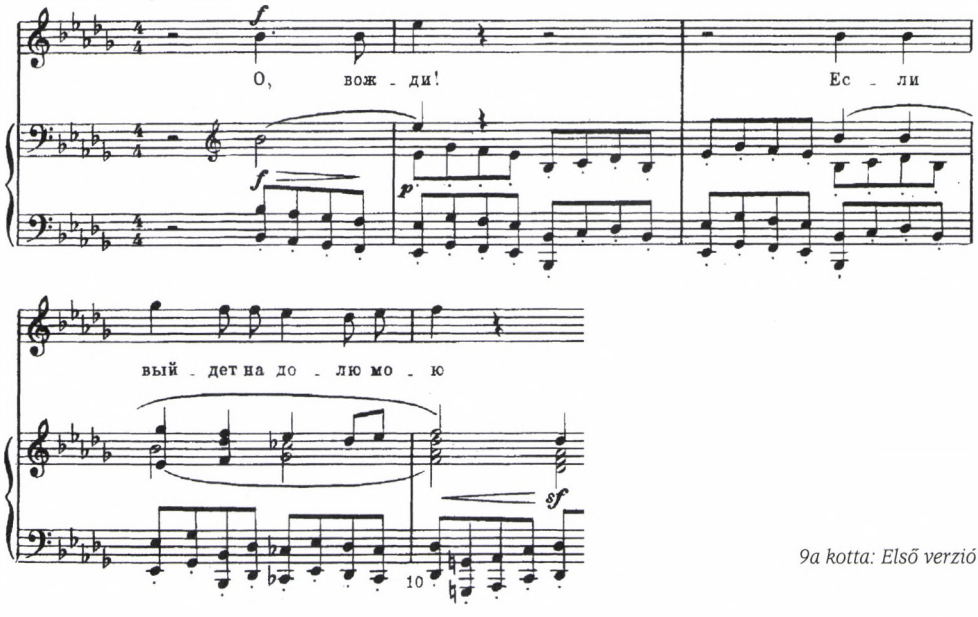
7b kotta: A halál dalai és táncai – No. 3



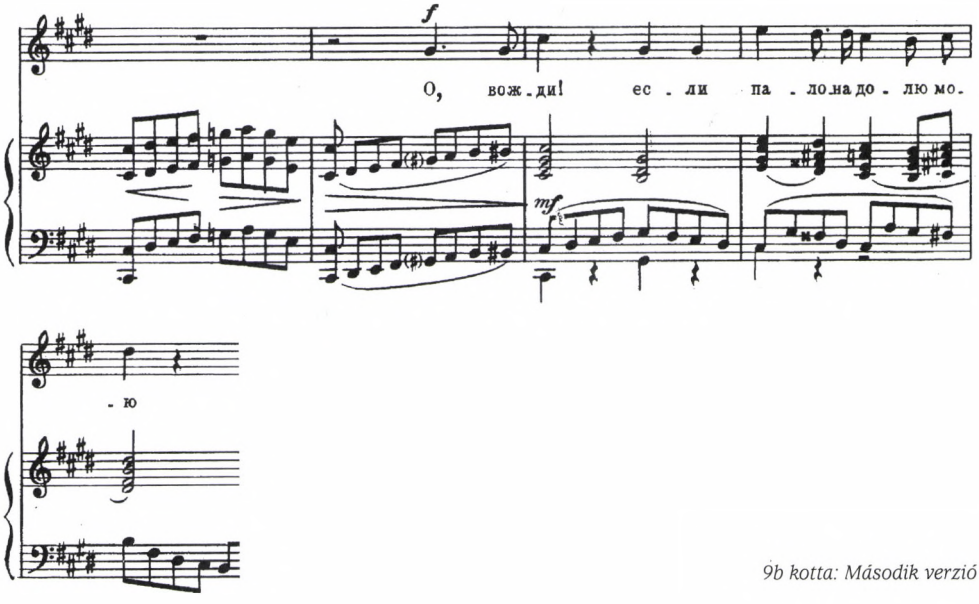
7c kotta: Hovanscsina



8. kotta



9a kotta: Első verzió

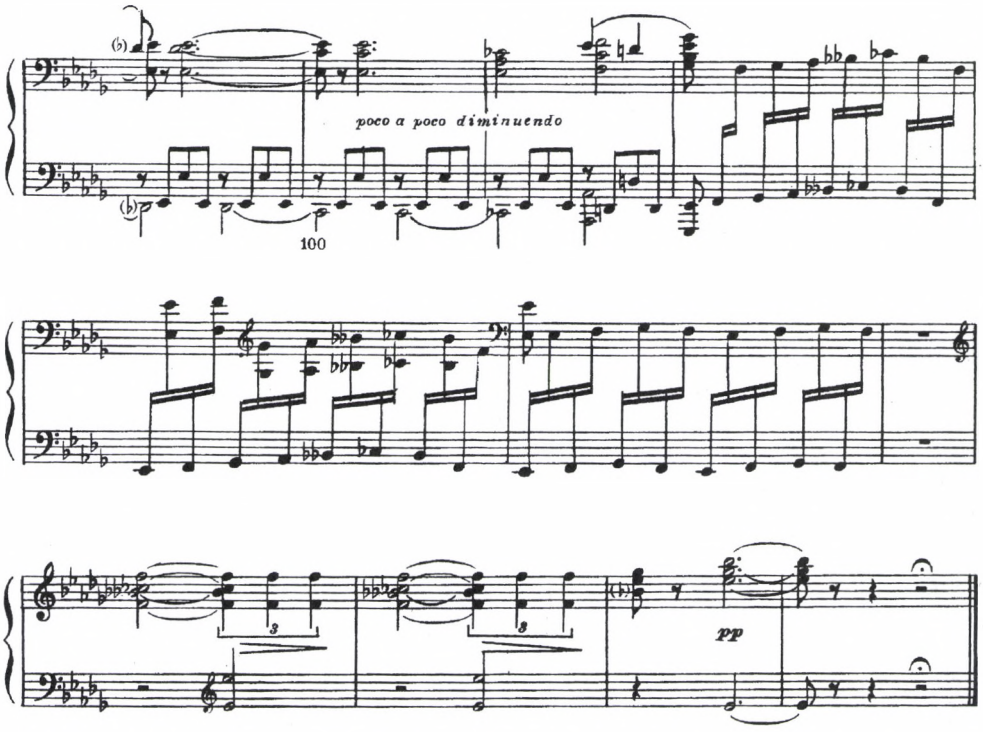


9b kotta: Második verzió

Az átdolgozás jellege azonban inkább fordított: az első verzió szélsőségeit, szabálytalanságait Muszorgszkij lenyesegeti, simább, szabályosabb, kiegyensúlyozottabb gesztusokat formál, a szövegi–zenei ismétlődések, bővítmények egy részét kihúzásra ítéli (az első verzió 109 ütemével szemben a második verzió mindössze 82 ütemes), az énekszólam nagy kilengéseit kiegyenlíti, a deklamáló, ágáló töredezett dallamokból csaknem szabályos periódusokat kerekít, a zongoraszólam szélsőséges

ambitust bejáró, technikailag nehéz meneteit megszelídíti. A teljes dal *zenei folyamata* koncentráltabbá, egységesebbé, szabályosabb lüktetésűvé, és ezáltal könnyebben felfoghatóvá, másrészt kontrasztgazdagabbá, zeneileg–drámailag minden bizonnyal hatásosabbá válik. Az átdolgozás tendenciája nagyon emlékeztet a későbbi nagy mű, a *Borisz Godunov* átdolgozásának fő elveire.

A *Saul király* első verziójának zongoraepilógusa meglepetéseket tartalmaz. Az utolsó hét ütemben új mozzanatot, új zenei elemet hallunk, ami nem más, mint a második verzió 1:2-es modellje *(10. kotta)*.



10. kotta

Az alkotói gondolkodás szinte tetten érhető: a dal első megfogalmazásának befejezésekor Muszorgszkij rátalált egy zenei eszközre, amelyet a dal átdolgozásakor már alapanyagként, keretként, a strófák közti ritornellként használt, eldobva – könnyű vagy nehéz szívvel – az első verzióba kigondolt izgalmas zenéket. Hasonló ez megint ahhoz az alkotói folyamathoz, amely a *Borisz Godunov* átdolgozásakor lejátszódott: a *Borisz* első szerzői verziójának záróképében, Borisz halálának jelenetében Muszorgszkij rátalált egy olyan zenedrámai ábrázolásmódra, amelynek kamatoztatásával azután gyökeresen átdolgozta a Szobajelenetet és az opera egyéb részleteit, és kihúzta a Vaszilij Blazsennij székesegyház előtt játszódó jelenetet.

E fiatalkori dal, a *Saul király* két szerzői verziójában tehát, mint makkban a tölgy – hogy Csajkovszkij Glinka zenekari művére alkalmazott szép hasonlatával éljek –

megtalálható a Muszorgszkij-féle átdolgozásmód esszenciája. S leszűrhető az a tanulság is, hogy a Muszorgszkij-művek szerzői változatai esetében nem szabad elkönyvelnünk az első megfogalmazásokat kevéssé jelentős, kezdetleges, csak a kutató számára érdekes műalakoknak. A *Saul király* első verziója ugyanúgy méltó a mindenkori előadók és közönség figyelmére, mint az úgynevezett „ős-Borisz".

ABSTRACT

Márta Papp*

SAUL SQUARED

On Musorgsky Own Revisions – in Relation to an Early Song

Modest Musorgsky had a predilection for revising earlier works. *King Saul*, a remarkable song from his *Youthful Years* collection, is a case in point. The revisions *Saul* underwent mirrors those, on a much larger scale of course, of *Boris Godunov.* Indeed, the ominous intuitions of Byron's King and Pushkin's Boris also demonstrate similarities. *Saul* is the first of his compositions where Musorgsky recreates the peeling of bells, and among the first to use the characteristic „Musorgsky chord": this time is an unusual form. In the first version of the song, it appears in the postlude only. In the second revised version, it provides the basic material.

* *Márta Papp* (1948) studied musicology 1969–74 at the Liszt Ferenc Academy of Music Budapest with Bence Szabolcsi, György Kroó, László Somfai. 1972– editor of the Hungarian Radio, 1982– professor of the Liszt Ferenc Academy of Music. Main theme: Russian music.

Pintér Csilla Mária

A RITMUS AUTONÓMIÁJÁNAK KÉRDÉSEI BARTÓK ÍRÁSAIBAN*

A zenei ritmus és ritmusfogalom huszadik századi újjászületésének alapfeltétele kétségkívül a zenei időfolyamatnak az egyenletes ütemmetrikától történő eloldódása volt. A 18. és 19. század zenéjét szabályozó, szigorú metrikai rendszertől független, a dallami és harmóniai folyamatokkal egyenrangú ritmika megszületésének zenetörténeti fordulópontját Hermann Danuser – Stravinsky és Schönberg zenéjének kölcsönhatásából kiindulva, a disszonancia emancipációjával összefüggésben – a *Tavaszi áldozat* keletkezési évszámában jelöli meg.[1] A Stravinsky időkezelésének radikalizmusát a ritmikai emancipáció kizárólagos gyújtópontjának tekintő felfogás nem elszigetelt álláspont a 20. század zenéjének ritmuselméletében. Az 1980-ban megjelent Grove Lexikon *Ritmus* szócikkében a *20. század* című fejezet szerzője, Jonathan Harvey is mindenekelőtt a *Danse sacrale*-ra hivatkozik, amikor az autonóm zenei ritmus színrelépését illusztrálja, és bár Bartók művei közül *A fából faragott királyfit* és *A csodálatos mandarint* is az önálló, a zenei szerkezet előterében működő ritmikának legkorábban teret adó kompozíciók közé sorolja, ritmikai újszerűségüket közvetlenül a *Sacre* és a *Petruska* hatásának tulajdonítja.[2] A legújabb Grove Lexikon Bartók szócikkében Malcolm Gillies is Stravinskyra utal a ritmus emancipációjával kapcsolatban,[3] és hasonlóképpen elgondolkoztató, hogy a *Ritmus* szócikk szerzője, Justin London mindössze egyetlen alkalommal, a *Mikrokosmos* váltakozó, de szabályosan visszatérő nagyütemeket képző metrumaival összefüggésben említi Bartók nevét.[4] Úgy tűnik, a 20. századi zene ritmuselméletének látóterét egészen betölti az a jól ismert tétel, amely szerint Schönberg a disszonancia, Stravinsky a ritmus emancipátora.

---

* E dolgozat előadás formában elhangzott 2001. november 24-én a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszaka fennállásának fél évszázados jubileuma tiszteletére rendezett tudományos ülésszakon, a Régi Zeneakadémia hangversenytermében.
Bartók írásainak, nyilatkozatainak az előadás szövegében említett vagy elemzett részleteit az érintett témakörök sorrendjében, címszavak szerint csoportosítva a Függelékben közöljük, rájuk a főszövegben vastagon szedett, zárójeles számokkal hivatkozunk.

1 Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts.* Laaber: Laaber-Verlag, 1984, 67.

2 Walther Dürr–Walter Gerstenberg–Jonathan Harvey: „Rhythm." In Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*/15. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, 819.

3 Malcolm Gillies: „Bartók." In Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition*/2. London: 2001, 807.

4 Justin London: „Rhythm". Uott, Vol. 21, 285.

Annak igazolásaképpen, hogy Bartókot zeneszerzői pályája kezdeteitől foglalkoztatták a ritmus lényegi megújításának lehetőségei, és hogy a ritmikai emancipáció *locus classicus*ának bemutatóját évekkel megelőzően feloldotta az izokrón metrikai rendszer kereteit, elég, ha emlékezetünkbe idézzük a *Második szvit* első, második vagy negyedik tételének ütemváltozásait, a *Bagatellek* repetíciós vagy ostinato-szerkezeteit, a *Három burleszk* – Kodály kifejezésével – „szúrós ritmikáját",[5] az opera parlando-deklamációját vagy akár az *Első szvit* zárótételének metrumváltásait.

Bartók első érett kori alkotóperiódusának kompozícióiban mindaz a három ritmikai jelenség megtalálható, amely alapvetően járult hozzá a ritmus huszadik századi megújulásához: aperiodikus ütemváltozás, parlando–rubato és ostinato. Elsősorban ezekre a ritmusjelenségekre gondolhatott Kodály, amikor 1921-ben *Revue Musicale*-beli cikkében Bartók első érett alkotókorszakával kapcsolatban a ritmus újjászületéséről írt.[6]

Hogy mindezek ellenére Bartóknak a ritmika megújításában betöltött szerepét Stravinsky és Messiaen újításai mellett a zeneelmélet- és zenetörténetírás másodlagosnak tekinti, egyrészt arra vezethető vissza, hogy a ritmus elemzése magának a Bartók-kutatásnak is meglehetősen elhanyagolt területe, másfelől viszont rávilágít arra, hogy Bartók ritmusalkotói elvei a huszadik századi nyugat-európai zene legfontosabb ritmuskompozíciós irányzataitól valóban jelentős eltérést mutatnak, és azoktól különböző ritmusszemléletben gyökereznek.

Megragadhatók-e Bartók ritmusértelmezésének alapelvei a zeneszerző írásaiban? Felfejthetők-e bennük a ritmus tágabb és szorosabb értelemben vett emancipációjára, részint a zene dallami, harmóniai összetevőivel szembeni autonómiájára, részint metrumhoz fűződő új viszonyára utaló szálak? Mi a ritmus szerepe Bartók alkotói önmeghatározásában?

Önmagáról és az új zenéről papírra vetett írásai között egyetlenegy alapvetően a ritmus témájának szentelt tanulmányt, pontosabban vitairatot találunk, Percy Grainger *Melody versus Rhythm* című cikkére adott válaszát,[7] s amint köztudott, Harvard-előadásai közül a sorra már nem kerülő negyedik felolvasás lett volna az egyetlen alkalom, amelynek során zenéje ritmikai sajátosságairól részletesebben nyilatkozott volna. Az előadás kéziratos fogalmazványa[8] a népzene ritmusjelenségeinek tárgyalása közben szakadt meg, így Bartók saját ritmusalkotói eljárásairól közvetlenül nem tudósít. A népzene hatásának témáját kifejtő vagy érintő írásokban is meglehetősen ritkán esik szó ritmikai összefüggésekről. Bartók a népzenei ritmika és saját

5 Kodály Zoltán: „Bartók Béla." In: Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés* 2. Budapest: Zeneműkiadó, 1974, (a továbbiakban: *Visszatekintés/2*) 430.

6 Uott 429.

7 Bartók Béla: „Válasz Percy Graingernek." In: Szőllősy András (szerk.): *Bartók Béla Összegyűjtött Írásai*, I. Budapest: Zeneműkiadó, 1967, 646–647.

8 Bartók Béla: „Harvard-előadások, IV." In Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai, 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989, (a továbbiakban *BBI/1)* 178–81.

zenéje kapcsolatára általánosságban három alkalommal utal, konkrét ritmikai párhuzamról nyolc kompozíciójával kapcsolatban tesz említést **(1)**.

Ezzel szemben népzenetudományi munkáiban pusztán terjedelmüknél fogva is kiváltságos helyet foglalnak el a ritmusleírások, a ritmikai szempontú elemzések és rendszerezések, amelyek beszédes dokumentumai a ritmus népzenei alapokon történő megújítási lehetőségeinek. Már a legkorábbi, az 1910-es években keletkezett népzenei dolgozatok is több olyan ritmusjelenségről tudósítanak, amelyek ösztönzőivé válhattak a zene egészének szövetébe önálló és erős szálként fonódó ritmikai struktúrák megteremtésének: parlando–rubato előadásmód, rögtönzött tempómódosulások, rubato dallam feszes kísérőritmushoz kapcsolása, poliritmika, ritmuseltolódások, szabályos ütembeosztás nélküli tempo giusto, táncszók vagy hangszín-különbséggel létrehozott ritmusképletek. Az említett és az ezekhez hasonló ritmuskompozíciós lehetőségekben azonban még nem jut szóhoz Bartók saját ritmusfelfogása, amelyről inkább a népzenei ritmusstruktúrák jellemzésének módja árulkodik. A ritmust a zene dallami és harmóniai összetevőivel egyértelműen azonos rangúnak tekintő szemléletmód mutatkozik meg abban, hogy Bartók 1917-ben, a Biskra-vidéki arabok népzenéjéről írott tanulmányában két kísérő ritmusmotívum váltakozását disszonancia és feloldása jelenségével állítja párhuzamba, a harmóniai folyamatok működéstörvényeit a ritmus területére vonatkoztatva **(2)**. Az elgondolás Messiaen ritmusalkotói elveit vetíti előre.

Bartók népzenei dolgozatait, monográfiáit, valamint az új, ezen belül saját zenéjével kapcsolatos írásait együtt vizsgálva a ritmusleírások terjedelembeli eltérésein túl egy másik, a ritmus emancipációjának kérdésével összefüggésbe hozható ellentmondás is érzékelhető. Az új zenéről szóló írások ritmussal kapcsolatos megállapításainak legfőbb jellemző vonása, hogy bennük a ritmus rendszerint nem önállóan, hanem más zenei összetevőkkel összefüggésben jelenik meg, ami Bartók gondolkodásmódjában a ritmusnak a zene többi alkotóelemével való különösen szoros kapcsolatát jelzi. A népzenei tematikájú írásoknak a ritmust a zenei kontextus egészéből kiemelő elemzései és gyakran elsődlegesen ritmikai szempontú rendszerezései viszont éppen a ritmus autonómiájáról tanúskodnak. A ritmusnak a zene többi alkotóelemétől való elválaszthatatlansága, ugyanakkor dallamtól, harmóniától, formától, hangszíntől való bizonyos mértékű függetlensége: e kettősségben rejlik Bartók ritmusszemléletének egyik legfontosabb sajátossága.

„A zenei alapfogalmak lényegéhez tartozik, hogy sokértelműek."[9] Carl Dahlhaus kijelentése a zenei ritmusfogalomra különösképpen érvényes: a ritmus egyfelől összegző gyűjtőfogalom, amely a zenei időstruktúra valamennyi összetevőjét magában foglalja, és részint kiegészítő, részint kontrasztot képező terminusként funkcionál a dallam és a harmónia mellett vagy velük szemben; másfelől a ritmus a ritmikának pusztán egyetlen, főként az akcentusrend és időtartam-alakzatok meghatározta részmozzanatait jelölő terminus is, amely elválasztható a zenei időfolyamat olyan

9 Carl Dahlhaus: „Was ist musikalischer Rhythmus?" In: *Probleme des musiktheoretischen Unterrichts.* Berlin: Verlag Merseburger, 1967, 16.

jellemzőitől mint a metrum, a mérőütés és az ütem. Mindezeknek megfelelően a ritmus autonómiájára utaló jeleket Bartók írásaiban is kettős értelemben kell keresnünk: ritmus és metrum, tágabb értelemben ritmus, dallam és harmónia viszonylatának vonatkozásában.

Bartók írásaiban egyetlen alkalommal, 1914-ben a *Cântece poporale din comitatul Bihor* című könyvéről megjelent bírálatra adott válaszában határozta meg a ritmus fogalmát:

> Ritmus alatt ti. különféle hosszúságú hangjegyértékeknek értelmes képletekké való csoportosulását értjük.[10]

A meghatározás első látásra egyszerű. Összetettsége és különössége azonban nem abban áll, amit benne Bartók mond, hanem abban, amit nem. Szót sem ejt a 18. és 19. század ritmikáját lényegileg meghatározó metrumról, taktusról és akcentusról, de még a ritmusfogalom körülírását a kezdetektől napjainkig meghatározó periodicitás elvének említését is elkerüli. Annak ellenére, hogy az idő tagolásának elvére helyezi a hangsúlyt, definíciója feltűnően szabad és tágas. Az időalakzatok ritmikussá szerveződésének egyetlen kritériuma a végtelen sugarú jelentéskört rajzoló *értelmes* jelző.

Bartók ritmusdefiníciójának eredetéről keveset tudunk, mint ahogy általában keveset tudunk arról is, hogy tanulmányai során mikor és milyen vonatkozásban kerültek előtérbe a ritmika kérdései. Tudjuk, zongorajátékának kezdettől fogva személyes ismertetőjegye volt erőteljes ritmikája. Zeneszerzés-dolgozatai azonban nem tudósítanak ritmikai kérdésekről, lényeges ritmikai módosításokat nem tartalmaznak. Ami bizonyos, hogy jellegzetes ritmusképleteket bőséggel tárgyaltak Molnár Géza *A magyar zene elmélete* címmel folytatódó zeneakadémiai előadásain, ám az előadássorozat nyomtatásban megjelent változatában Bartókétól gyökeresen eltérő elvekből kiinduló ritmusértelmezést találunk.[11] A korabeli ritmuselméleti munkákban sem találkozunk Bartókéhoz hasonlóan tágas ritmusmegközelítéssel. Annak jelentősége, hogy Bartók ritmusdefiníciója nem vezethető vissza a kor ritmuselméletére, akkor mutatkozik meg igazán, ha figyelembe vesszük, hogy feltehetőleg ismerte kora legjelentősebb ritmuselméleti munkáit. Könyvtárában megtalálható Kodály 1906-ban írt disszertációja *A magyar népdal strófaszerkezetéről,*[12] amely tartalmazza a korabeli ritmuselmélet annotált bibliográfiáját. Az egykori ritmikai szakirodalom lapjain azonban hiába keressük Bartók definíciójának modelljét. Ami azonban kétségbevonhatatlanul hatással lehetett Bartók ritmusértelmezésére, az Kodály dolgozatának szemléletmódja. Kodály tanulmányában fontosnak tartja leírni azt a magától értetődő, de a ritmus és ritmusfogalom huszadik századi megújulása szempontjából mégis perdöntő jelentőségű gondolatot, hogy „a tisztán zenei elemnek nem lényege az

10 Bartók Béla: „Megjegyzések a román népzenéről." In: Lampert Vera (közr.), Révész Dorrit (szerk.): *BBI/3. Írások a népzenéről és a népzenekutatásról.* Budapest: Editio Musica, 1999, 339.

11 Molnár Géza: *A magyar zene elmélete.* Budapest: Pesti könyvnyomda részvény-társaság, 1904, 7.

12 Kodály Zoltán: „A magyar népdal strófaszerkezete." In: *Visszatekintés/2*, 14–46.

egyenletes ritmus".[13] Megállapításával Kodály éppen azokat a perifériára szorított ritmusjelenségeket vonja a ritmikai kutatás látóhatárába, amelyeket az ütemritmikának elkötelezett 18. és 19. századi ritmuselmélet hajlamos volt figyelmen kívül hagyni vagy egyenesen ritmustalannak nevezni. Kodály ritmusértelmezésének ez a zárójelbe tett megjegyzés az alapja. Ebből kiindulva hangsúlyozza a magyar népdalstrófa-szerkezetek változatosságát, változékonyságát és „szabad ritmus iránt való nagy hajlandóságát."[14] Ritmikus szabadság és változatosság Bartók írásainak is többször visszatérő fogalmai **(3).** Rendszerint azon ritka alkalmakkor jelennek meg, amikor nyilvánvalóan vagy vélhetően zenei gondolkodásmódját meghatározó jelenségként, ritmusalkotói képzeletét inspiráló forrásként utal a népzenei ritmika számára legfontosabb sajátosságaira.

Bartók és Kodály ritmusértelmezésének másik fontos alapelve, hogy ritmikai elemzéseik, rendszerezéseik során mindig az eleven előadásra támaszkodtak. Feltehetőleg a népzenével való közvetlen kapcsolat vezette őket arra a felismerésre, hogy a ritmusra mint élő folyamatra tekintsenek. Kodály írja említett dolgozatában:

> A népdaltanulmány, elsősorban a ritmikai csak énekelt dalokon alapulhat. A modern ritmika álláspontjára helyezkedünk, papirosanalízis helyett az eleven előadást vesszük alapul.[15]

Kodály álláspontjának korszerűségét igazolja, hogy a kutatás tárgyának az eleven előadást tekintő ritmusszemlélet, legalábbis a műzene ritmustanában csak a húszas évek második felében mutatkozott meg.

1928-ban jelent meg Gustav Becking ritmuselméleti munkája, amely új megvilágításba helyezte a ritmus fogalmát. Becking ritmusértelmezése egybecseng Kodály ritmusról megfogalmazott szavaival:

> *„Was Lebendig's" soll hier „erkannt und beschrieben" werden: musikalischer* rhythmos, *lebendiger Fluß im Tonkunstwerk.*[16]
>
> („Valami élőt" kell „megismernünk és jellemeznünk": a zenei ritmust, zenei műalkotások élő folyamatát.)[17]

Az új ritmusértelmezésből fakadó felismeréseket Becking visszamenőleg alkalmazta a 18. és 19. század zenéjére. Ritmusfelfogásának egy másik saroktétele a ritmus kottaírásunkkal való rögzíthetetlensége. A zene időbeli mozzanatainak lejegyezhetetlensége Bartók írásainak is vissza-visszatérő gondolata **(4).** Első ízben 1911-ben *A hangszeres zene folklórja Magyarországon* című népzenei dolgozatában a rögtönzött tempómódosulásokkal kapcsolatban írt a népzenei ritmika rögzíthetőségének kérdésességéről. A Philip Heseltine lapja számára a népzene hatásáról 1920 decem-

13 Uott 16.
14 Uott 43.
15 Uott 14.
16 Gustav Becking: *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle.* Augsburg: Benno Filser, 1928, 7.
17 A jelen tanulmány szerzőjének fordítása.

berében írott tanulmányban is a ritmika ütemekbe nem foglalható, csak az eleven előadásban érzékelhető lényegére hívta fel a figyelmet.

Amikor Bartók ritmikus szabadságról beszél, mindig emlékeztet arra, hogy az ütemmetrikától való eloldódás nemcsak parlando–rubato dallamok sajátja, hanem giusto dallamokban is megmutatkozhat. A metrika és az ütemmutatók szeszélyes–szabad váltakozásában éppúgy, mint látszólagos kötöttségben, a ritmikai alakzatoknak az ütemmetrikát felfüggeszteni képes változatlan ismétlődéseiben, az ostinatókban.

Bartók ritmussal kapcsolatos írásos megnyilatkozásai elárulják, hogy a zenei időalakzatok különféle összetevői közül leginkább a metrika lehetőségei, főként az egyenletes ütemmetrika fellazítására törekvő ritmuskompozíciós eljárások foglalkoztatták. Negyedik Harvard-előadásában elsősorban a népzenei ritmika metrikus szabadságára hívja fel a figyelmet, és a feszes ritmus jellemzése során is az ütemváltozásokat hangsúlyozza **(5).** Figyelemre méltó, hogy kézírásos fogalmazványában lehetséges műzenei párhuzamként saját kompozíciói közül az 1905-ben komponált *Első* és az 1905 és 1907 között keletkezett *Második szvit*et is feljegyezte. Későbbi művei közül a *Táncszvit*et és a *Zene húroshanszerekre, ütőkre és celestára* első tételét említi, míg a más országok komponistáinak művei közül választott példa nála is Stravinsky *Sacre du printemps*-jának *Danse sacrale*-ja.

Stravinsky zenéjében a ritmikai emancipációs folyamat legfontosabb kiindulópontja azonban nem az ütemváltozás, hanem az ostinato alkalmazása volt. Bartók írásaiban, éppen Stravinsky zenéjével kapcsolatban feltűnően magas az ostinato technikára történő utalások száma **(6).** Első pillantásra talán különösnek hat, hogy az ostinatót, ami elsősorban a formát érintő szerkesztőelv, ritmuskompozíciós eljárásnak tekintjük. Ennek oka egyfelől az, hogy a makacs és szándékos ismételgetés elvére épülő kompozíciós technika ritmikus karaktere rendkívül erős, ami különösen az együtt jelentkező dallami és ritmikai ostinato esetében észlelhető; ennek során a ritmikus elemet mindig erősebbnek érezzük a dallami, esetleg harmóniai összetevőkhöz képest. Másfelől a metrikai folyamatokkal szemben semlegessé váló ostinato a zene időviszonyait jelentős mértékben és sajátosan ambivalens módon meghatározó ritmusjelenségként is értelmezhető: úgy teszi mozdulatlanná a zene belső időfolyamatát, hogy közben mégis folyamatosság érzetét kelti.

Áramlás és tartam időérzetet kioltó kettőssége jellemzi a Bartók által önálló tanulmányban[18] ismertetett bolgár ritmust is, amelynek önértékű, elsődleges szervezőelvként működő metruma oldott, de erőteljes ostinatóként funkcionál, akkor is, ha fölötte a ritmusképletek módosulnak. A bolgár ritmus zenei szövegösszefüggésen belüli autonómiájának lényege azonban nem abban áll, hogy aszimmetrikus időalakzatokból épül fel, még csak nem is esetleges ütemváltozásaiban, hanem abban, hogy ostinato benyomását kelti. Az ostinatóban megvalósul a zene két időbeli szervező elvének, a ritmikai és formai elemnek az egysége. Benne a ritmus a formához hasonlóan nagy súlyú időbeli rendező elvvé válik.

18 Bartók Béla: „Az úgynevezett bolgár ritmus." *BBI/3*, 329–35.

Ritmus és forma Bartók zeneszerzői világában sem állnak távol egymástól. A Harvard-előadások kézírásos vázlatából megállapítható, hogy a negyedik felolvasás címe Bartók eredeti elgondolása szerint *Ritmus, forma* lett volna.[19] Később Bartók a formai problémákat tárgyaló előadást önálló, ötödik felolvasásként illesztette a sorozatba. A 4. előadás címében a *forma* szót áthúzta, helyére *ütős effektus* került. A javítássorozat elsődleges célja feltehetőleg mind a ritmus, mind a forma témájának jelentősebb súlyú, részletesebb, külön-külön előadásban történő kifejtése volt. Bartók eredeti szándékában azonban kifejezésre jut ritmus és forma szoros összetartozása és egymásrautaltsága.

A 4. Harvard-előadás *ütős effektus* kiegészítést tartalmazó második címváltozata pedig arról tanúskodik, hogy Bartók a ritmust mint dallam nélküli zenei jelenséget is számon tartotta, azaz a ritmikát bizonyos értelemben zenei individuumnak tekintette, amint azt Percy Graingernek adott válaszában meg is fogalmazta: „Melódia ritmus nélkül elképzelhetetlen, noha ritmust melódia nélkül el lehet képzelni."[20]

A ritmika önállósulására a teljes zenei szövegösszefüggésen belül népzenei gyűjtőútjain is korán felfigyelt. Gyakran és részletesen írt a dallamtól elszakadó táncszókról „amilyeneket tánc közben szoktak rendesen melódia nélkül, de azért erős ritmusban kurjongatni".[21] A jelenséget 1911-ben keletkezett *A hangszeres zene folklórja Magyarországon* című írásában érzékletesen *ritmusban beszélő hang*nak nevezi **(7).** Nem szabad azonban elfeledkeznünk arról, hogy mindezek ellenére a ritmus autonómiája a komponista számára sohasem a kizárólag ritmikus, vagyis a dallami és harmóniai elemeket egészen kiiktató zenét jelentette, hanem a ritmusnak a teljes zenei kontextuson belüli önállóságát, más zenei alkotóelemekkel való egyenrangúságát, de nem egyeduralmát. A kizárólag ütőhangszerekre komponált zenétől való idegenkedéséről első Harvard-előadásában beszélt **(8).** Előadásában a dallamot nélkülöző ritmikus zenét a szavak jelentését vagy magukat a szavakat is kiiktató, egyedül a hangzásra épülő ritmikus költészettel állította párhuzamba. A hasonlat szó szerinti értelmében Bartók számára a kizárólag ritmikus zene nemcsak egyhangú, de jelentés nélküli is. Bartók a ritmust önmagában nem tartotta a teljes – dallami és ritmikai – zenei kontextussal egyenrangúnak, ami azonban nem zárja ki a ritmikus elem jelentős súlyát, akár elsődlegességét a zenei szövegösszefüggés sokszínűségén belül. Mindezt megerősíti a Denijs Dillével 1937-ben folytatott beszélgetése, amikor Bartók a hangszerelésre vonatkozó kérdéssel kapcsolatban nemcsak hangszerelés és melodika, de hangszerelés és ritmika összefüggését is külön megemlíti **(9a).** Hasonlóképpen melodikus és ritmikus zenei folyamatok egyenrangúságát és egységét hangsúlyozza Percy Grainger tanulmányára adott válaszában **(9b),** amelyet éppen a harmóniai és melodikus zenei folyamatokat egyenrangú fontossággal kiegészítő ritmika védelmében fogalmazott meg.

19 Lásd ezzel kapcsolatban Tallián Tibor jegyzetét a *BBI/1 Harvard-előadások* című fejezetéhez. *BBI/1,* 181.

20 Vesd össze: 7. lábjegyzet.

21 Bartók Béla: „A magyar nép hangszerei." *BBI/3,* 75.

Bármilyen keveset szólt is ritmuskompozíciós elveiről, bármennyire befejezetlenül maradt is egyetlen ritmikai témájú előadásának fogalmazványa, Bartók írásos megnyilatkozásainak minden ritmussal kapcsolatos megállapításában kifejeződik a ritmus lényegi megújítására törekvő alkotói szándék, és még ha kimondatlanul maradt is, írásaiban kirajzolódik az a zeneszerzői önmeghatározás, amellyel Olivier Messiaen oly szívesen és gyakran jellemezte önmagát: „Zeneszerző vagyok és ritmusteremtő."

Függelék

1. Bartók a népzene és saját zenéje ritmikájának kapcsolatáról

a. Az itt közölt számokat a cikk elején említett ipolysági kanásztülök- és dudaverseny alkalmával gyűjtöttem. Zeneileg akármilyen egyszerűek is, itt-ott mutatkozó különösebb ritmusképleteik még használhatók is lehetnek.[1]

b. Megemlítem még a népdalok szinte hihetetlen ritmikus változatosságát. Parlando-rubato dallamainkban a legmegkapóbb ritmikus szabadságot találjuk. Sőt a kötött táncritmusú dallamokban is a legsajátságosabb ritmuskombinációk akadnak. Magától értődik, hogy ezek a körülmények új ritmikus lehetőségek útját mutatták meg nekünk.[2]

c. Az „Este a székelyeknél" c. zongoraművem 2 témája székely pentaton dallamokat imitál. Az első melódia a székely parlando–rubato 8-szótagú sorokból álló dallamokat utánozza; nem teljesen híven, mert a 3. és 4. sor melódiavonalában van valami sajátságos fordulat, ami zenefolklore-szakember előtt gyanússá tenné a népi eredetet. A második melódia egy székely tánclépésszerű dallam nagyjából való utánzása; annyira nem hű a mintához, hogy a szakértő első pillantásra láthatja: ez *nem* lehet semmiképpen sem székely népi eredetű dallam.

Másik példa népdalimitációkra „Tánc-suite" című zenekari művem. Ez 6 kisebbszabású táncszerű tételből áll, melyek közül az egyik, a ritornell – mint a neve is mutatja – leitmotivszerűen többször visszatér. Valamennyi tétel tematikus anyaga parasztzene-imitáció. Mert az egész műnek az volt a célja: valami ideális elképzelésű parasztzenefélét, azt mondhatnám: valami költött parasztzenefélét egymás mellé sorakoztatni, még pedig úgy, hogy a mű egyes tételei bizonyos határozott zenei típusokat mutassanak be. – Mintául mindenféle nemzetiség parasztzenéje szolgált: magyar, oláh, szlovák, még arab is; sőt itt-ott ezeknek a fajtáknak kereszteződése is. – Így pl. az I. tétel 1. témájának melodikája a primitívebb arab népzenére emlékeztet, ritmusa viszont keleteurópai népzenére.[3]

1 *A hangszeres zene folklórja Magyarországon.* 1911. *BBI/3,* 63.
2 *Magyar népzene és új magyar zene.* 1928. *BBI/1,* 135.
3 *A népi zene hatása a mai műzenére.* (Kéziratos fogalmazvány). 1931. *BBI/1,* 249.

d. *So, the start for the creation of the 'New' Hungarian art music was given, first by a thorough knowledge of the devices of old and contemporary Western art music: for the technique of composition; and, second, by the newly-discovered rural music – material of incomparable beauty and perfection: for the spirit of our works to be created.*

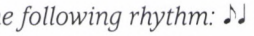
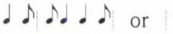
Scores of aspects could be distinguished and quoted in regard to the influence exerted on us by this material; for instance, tonality, melody, rhythm, and even structural influence.[4]

e. *So, we had three sources of rhythm to draw from. First, the* parlando–rubato *rhythm; second, the normal rigid rhythm with occasional changes of measure; and third, the 'dotted' rhythm.*

As for the parlando–rubato *rhythm, it could mostly be used in vocal-solo works. [...]*

What mostly interested us in the rigid rhythm kind were the changes of measure. I had fully exploited these possibilities already in my earliest works, and later perhaps even with some exaggeration.[5]

f. *Our third and perhaps most important rhythmic source is the 'dotted' rhythm. This rhythm, although of vocal origin, can be transferred into purely instrumental music, and it is amply used there by us.*

A softer variety of it is the following rhythm:  or 

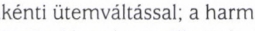
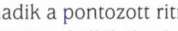
I used this rhythm, for instance, in my sixth string quartet.[6]

4 Harvard Lectures. 1943. *Essays,* 363. – Bartók 2. Harvard-előadásának idézett részlete Tallián Tibor fordításában: „Így hát az új magyar műzene megteremtéséhez az indítást a következő tényezők adták: először a zeneszerzés technikája terén a régi és kortársi nyugati műzene eszközeinek beható ismerete; másodszor az újonnan felfedezett parasztzene: ez a hasonlíthatatlan szépségű és tökéletességű anyag, amelyből műveink szelleme táplálkozhatott. Ami ennek az anyagnak a ránk gyakorolt hatását illeti, annak tucatnyi módozatát különböztethetnénk meg és idézhetnénk, például a tonalitás, a dallamosság, a ritmika terén, sőt még a formálásban is." *(BBI/1,* 169.)

A Harvard-előadásokból angol nyelven idézett részletek az *Essays* kötetben közreadott szöveget, a magyar fordítások annak kéziratos fogalmazványát követik.

5 Harvard Lectures. 1943. *Essays,* 385–386. – A 4. Harvard-előadás idézett részletei Tallián Tibor fordításában: „Tehát három ritmikai forrásból meríthettünk. Az első a parlando–rubato ritmus; a második a közönséges feszes ritmus esetenkénti ütemváltással; a harmadik a pontozott ritmus. A parlando–rubato ritmust leginkább vokális szólóművekben használhattuk. *(Kékszakállúból néhány példa)* [...]

A feszes ritmusfajtában leginkább az ütemváltások érdekeltek bennünket. Már legkorábbi műveimben messzemenően kiaknáztam ezeket a lehetőségeket, később talán bizonyos fokig túlzásba is vittem. *(milyen példák? I. suite? II. suite? későbbiek? tánc-suite,* [Zene] *Húros hangsz*[erekre]*)" (BBI/1,* 179., 184.)

6 Harvard Lectures. 1943. *Essays,* 389. – A 4. Harvard-előadás idézett részlete Tallián Tibor fordításában: „Harmadik és talán legfontosabb ritmikai forrásunk a »pontozott« ritmus. Ez a ritmus, bár vokális eredetű, átvihető a tisztán hangszeres zenébe, és ott bőségesen használjuk is. *(Fából faragott* [királyfi] *Erdőtánc, még mi? Este a székelyek*[nél] *2. téma)* Ennek lágyabb változata a következő ritmus:  vagy  Ezt a ritmust például felhasználtam 6. vonósnégyesemben (példa I. tétel 2. téma; III. tétel trio)." *(BBI/1,* 180., 184.)

2. „Ritmikai disszonancia"

A 2. ritmusnak – amely mint önálló kísérő ritmus sohasem szerepel – sajátságos ünnepi karaktere van, mintha belépte bizonyos feszültségbe hozná a hallgatót, amely csak a főritmus visszatérte után szűnik meg; ez szinte úgy hat, mint akkordok egymásutánjában egy disszonáns feloldása.[7]

3. Ritmikus szabadság és változatosság

a. *Denn der weit überwiegende und gerade wertvollere Teil des gewonnenen Melodienschatzes ist in den Kirchentonarten, resp. in altgriechischen und gewissen noch primitiven (namentlich pentatonischen) Tonarten gehalten und zeigt außerdem mannigfaltigste und freieste Rhythmusgebilde und Taktwechsel sowohl im* rubato *als auch im* tempo giusto *Vortrag.*[8]

b. *Denn der weitaus überwiegende und gerade wertvollere Teil des gewonnenen Melodienschatzes ist in den alten Kirchentonarten, respektive in altgriechischen und gewissen noch primitiveren (namentlich pentatonischen) Tonarten gehalten, und zeigt außerdem mannigfaltigste und freieste rhythmische Gebilde und Taktwechsel sowohl im* Rubato- *als auch im* Tempo giusto-*Vortrag.*[9]

Lásd még az **1a** szöveget.

4. A ritmus rögzíthetetlensége

a. A hangszereken előadott dallamokat a jó parasztmuzsikusok annyira kicifrázzák, a cifrázatok és a tempó módosulásai annyira rögtönzöttek, tehát minden újabb és újabb megismétlésnél változók, hogy lekottázásuk, ha nem is lehetetlenség, de legalábbis roppant hosszadalmas.[10]

b. *Bei der Aufzeichnung geht gerade dasjenige der Bauernmusik zu grunde, durch das sie befähigt ist dem Musiker Erlebniss zu reichen. Die starre Notenschrift kann unmöglich die feineren Nuancen in Rhythmik, in der Intonation, im Gleiten der Töne – kurzgesagt all das pulsierende Leben der Bauernmusik wiedergeben. Die Aufzeichnung einer Bauernmelodie ist sozusagen ein sinnbildliches Zeichen derselben: wer niemals dieselbe oder ähnlich geartete verwandte Melodien in lebender Gestalt, d. h. vom Bauernmunde gehört hat, der wird bloss durch Ablesen der Noten Zeichen von derselben niemals ein richtiges Bild bekommen.*[11]

c. A mai népzenekutatás már mellőzhetetlen föltételnek tekinti a fonográffal vagy gramofonnal való gyűjtést. Tudományos szempontból tulajdonképpen csak *az* igazán hiteles anyag, amiről fölvétel is készült. Legyen bármilyen ügyes is a lejegyző, bizonyos apróbb finomságokat (futólagosan elsuhanó hangokat, csúszásokat, az értékviszonyokat legapróbb részletekig menve) nem jegyezhet le egészen pontosan, már

csak azért sem, mert ezek az – első tekintetre imponderábiliáknak látszó – apróságok előadásról előadásra változnak.[12]

5. Ütemváltozás

a. *What mostly interested us in the rigid rhythm kind were the changes of measure. I had fully exploited these possibilities already in my earliest works, and later perhaps even with some exaggeration.*

But composers of other countries also used the same device, though in a different manner. It seems that the trend toward frequent changes of measure is one of the internationally characteristic features of the twentieth century. Conductors and orchestras of forty and thirty years ago did not very much like the idea. Now, however, they are already accustomed to it, and even such extremely difficult pieces as the last part of Sacre *do not give them too much trouble. Now, it is just this work by Stravinsky where you find plenty of the most characteristic changes of measure.*[13]

Lásd még ezzel kapcsolatban **1e, 3a, 3b** szöveget.

---

7 *A Biskra-vidéki arabok népzenéje.* 1917. *(BBI/3,* 94.)

8 „Biographische Skizzen moderner Musiker XXIX. Béla Bartók (Selbstbiographie)." *Musikpädagogische Zeitschrift* VIII, 11–12 (1918 november–december), 97–99. Közreadja: Denijs Dille: „Bartóks Selbstbiographie aus dem Jahre 1918." *(DocB* II, 113.) – Várnai Péter (Kristóf Károly fordításának felhasználásával készült) magyar fordításában: „A feltárt dallamkincs túlnyomó és éppen legértékesebb része ugyanis a régi egyházi, ill. ógörög és még primitívebb (pentatonikus) hangnemekben mozog, azonkívül a legváltozatosabb és legszabadabb ritmikus alakulatokban és ütemváltozásokban gazdag, úgy a *rubato*, mint a *tempo giusto* előadásban." *(BBI/1* 28.)

9 „Béla Bartók, Selbstbiographie." *Musikblätter des Anbruch III, 5* (1921, 1. Märzheft, Sonderheft Béla Bartók), 87–90. Közreadja: Denijs Dille: „Bartóks Selbstbiographie aus dem Jahre 1921." *(DocB* II, 118.) – Bartók 1923-as fordítása: „Mert a gyűjtés útján nyert dallamkincs túlnyomó és éppen legértékesebb része a régi egyházi hangnemekben, vagyis a görög és bizonyos még primitívebb (pentatonikus) hangnemekben mozog, azonkívül a legváltozatosabb és legszabadabb ritmikus alakulatot és ütemváltozást mutatja úgy a *rubato*, mint a *tempo giusto* előadásban." *(BBI/1,* 32.)

10 *A hangszeres zene folklórja Magyarországon.* 1911 *(BBI/3,* 46.)

11 Németül fogalmazott tanulmány – 1921. Közreadja: Somfai László: „Vierzehn Bartók-Schriften." *(DocB* V, 96) – Tallián Tibor fordítása: „A dallam lejegyzésekor éppen az semmisül meg, ami a parasztzenét élményszerűvé teszi a zenész számára. A merev hangjegyírás képtelen a parasztzene ritmusának, hangvételének, díszítésének árnyalatait, egyszóval a parasztzene lüktető életét visszaadni. A parasztzene lejegyzése csupán annak csontváza; aki soha nem hallotta a dallamot vagy rokonát élő alakjában, vagyis parasztok szájából, az a hangjegyekből soha nem alkothat róla hű képet." *(A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében. BBI/1,* 110).

12 *Miért és hogyan gyűjtsünk népzenét?* 1935. *BBI/3,* 279.

13 Harvard Lectures. 1943. *Essays,* 386. – A 4. Harvard-előadás idézett részlete Tallián Tibor fordításában: „A feszes ritmusfajtában leginkább az ütemváltások érdekeltek bennünket. Már legkorábbi műveimben messzemenően kiaknáztam ezeket a lehetőségeket, később talán bizonyos fokig túlzásba is vittem. *(milyen példák? I. suite? II. suite? későbbiek? tánc-suite,* [Zene] *Hűros hangsz*[erekre]*)* De más országok komponistái is használták ezt az eszközt, bár más módon. Úgy látszik, a gyakori ütemváltásra való hajlam egyike a XX. század nemzetközileg jellemző vonásainak. Harminc-negyven évvel ezelőtt a karmesterek és zenekarok nem nagyon örvendtek ennek. Most azonban már hozzászoktak, s még olyan nagyon nehéz helyek sem okoznak nekik túl nagy gondot, mint a Sacre utolsó része. Éppen Stravinskynak ebben a művében igen sok jellegzetes ütemváltás található." *(BBI/1,* 179–180.)

6. Ostinato

a. Beethoven nyilvánvalóan dudásoktól hallhatta ezt a témát talán éppen Nyugat-Magyarországon; dudazenére vall mindenesetre az egyik ütem ostinatószerű nyolcszori megismétlése mindjárt a tétel elején.[14]

b. Feltűnő egyébként, hogy Stravinsky úgynevezett „oroszos" periódusában, a „Sacre du Printemps"-tól kezdve, nemigen használ zárt formájú – 3, 4 vagy több sorra tagolt – dallamokat, hanem ehelyett 2-3 ütemes motívumokkal dolgozik, úgy, hogy ezeket „ostinato"-szerűen egyre ismétli. Ilyen rövid, folyton ismétlődő primitív motívumok nagyon jellemzőek egyébként az orosz zene bizonyos kategóriájára. Nálunk a dudazenéből, az araboknál a paraszti tánczenéből ismert ez a szerkesztési mód. Talán része van a tematikus anyag primitív szerkezetének is abban, hogy Stravinsky műveinek fölépítése olyan sajátságosan darabos, mondhatnám, mozaikszerű, abban a régebbi periódusában.

Másrészt valami egészen különös, lázasan izgató és felkorbácsoló hatása van ilyen primitív motívumok folytonos ismétlődésének, már magában az ilyenfajta népzenében is. Százszorosan fokozódik ez a hatás, ha olyan ezermester, mint Stravinsky, a súlyviszonyok legprecízebb mérlegelésével torlasztja egymásba ezeket az önmagukat hajszoló motívum-komplexumokat.[15]

c. *Vielmehr liegt es an der Hand, daß Beethoven dieses Thema von kroatischen Dorfmusikanten, wahrscheinlich auf der Sackpfeife vorgetragen, im Ödenburger Komitat gehört hat. Dies scheint auch der Orgelpunkt f–c zu beweisen, ferner die mehrfache Wiederholung eines eintaktigen Motivs am Anfang des ersten Satzes. Derartige Ostinato-Wiederholungen von einem ein- oder zweitaktigen Motiv hört man sogar heutzutage von Sackpfeifenspielern in Ungarn und in den angrenzenden Gebieten.*[16]

d. *Now, almost all the motives (for instance of* Sacre*) seem to be Russian peasant music motives or their excellent imitations. And the harmonies into which they are inserted are marvellously suitable for the creation of a kind of apotheosis of the Russian rural music. But, despite of the quite incredible novelty displayed throughout, the aforementioned bases as original starting points remain recognisable. Even the origin of the*

14 *A népi zene hatása a mai műzenére.* 1931. *(BBI/1,* 140.)

15 Uott 144.

16 „Volksmusik und ihre Bedeutung für die neuzeitliche Komposition." *Mitteilungen der Österreichischen Musiklehrerschaft* 1932, 2 (március–április), 6–10., 3 (május–június) 5–10. *(BBI/1,* 253). Németül fogalmazott előadás. – Fábián Imre fordítása: „Sokkal kézenfekvőbb, hogy Beethoven ezt a témát, valószínűleg dudán megszólaltatva, horvát falusi muzsikusoktól hallotta Sopron megyében. Ezt látszik bizonyítani az f–c orgonapont is, továbbá az első tétel elején egy együtemes motívum többszöri megismétlése. Egy- vagy kétütemes motívumok ilyen ostinato-ismétléseit gyakran hallhatjuk még manapság is dudásoktól Magyarországon vagy a vele szomszédos vidékeken." *(A népzene és jelentősége az újkori zeneszerzésben. BBI/1,* 151.)

rough-grained, brittle, and jerky musical structure, backed by ostinatos, which is so completely different from any structural proceeding of the past, may be sought in the short-breathed Russian peasant motives. For these, as we have seen, consist of four, two, or even one bar.[17]

e. *Die Durchführung besteht, nach einer kurzen Ueberleitung mit übereinanderliegenden Quartschichten, im wesentlichen aus drei Abschnitten. Deren ersten verwendet, in E stehend, das zweite Thema der Hauptthemengruppe als Ostinatomotiv, über dem die imitatorische Verarbeitung des ersten Themas der Hauptgruppe in Gestalt eines Zwischensatzes vor sich geht.*[18]

7. „Ritmusban beszélő hang"

A legények sok helyen táncban a muzsika ritmusa szerint mondogatnak afféle pajkos, 2-soros verses kiszólásokat, de csak szóval (a székelyeknél: táncszó, Kalotaszeg vidékén: csujogatás, a románoknál: chiuituri vagy strigături). Talán nálunk Nagymagyarországon is így volt ez, azzal a különbséggel, hogy a ritmusban beszélő hang önkéntelenül a zene hangjaihoz simult: énekelni kezdett.[19]

8. Kizárólag ritmikus zene

A third concept, of composers other than Weisshaus, is to eliminate sounds of determined pitch from music. Or, in other words to write pieces for percussion instruments alone. This idea seems to have been propagated mostly in this [United States] country; in fact I have seen whole programmes made up only of percussion music. However interesting the use of rhythmic and other devices, I think it is nevertheless a rather monotonous experience for the listener to sit through a programme made up exclusively of percussion music. This is

17 Harvard Lectures. 1943. *Essays,* 360. – Az 1. Harvard-előadás idézett részlete Tallián Tibor fordításában: „Mármost, például a Sacre szinte valamennyi motívuma orosz parasztzenei motívumnak, vagy parasztmotívum kiváló utánzatának tűnik. A harmóniák pedig, amelyekbe a motívumok beilleszkednek, csodálatosan alkalmasak rá, hogy megteremtsék az orosz parasztzene egyfajta apoteózisát. De a szinte hihetetlen újszerűség ellenére, ami lépten-nyomon megmutatkozik, a fent említett eredeti kiindulópontok felismerhetők maradnak. Még a darabos, töredezett és szaggatott, ostinatókra épülő zenei szerkezet forrását is, amely oly tökéletesen különbözik a múlt minden szerkesztési eljárásától, a rövidlélegzetű orosz paraszti motívumokban kereshetjük. Mert ezek, mint láttuk, négy, kettő vagy éppen egyetlen ütemből állnak." *(BBI/1,* 166.)

18 „Béla Bartók über sein neues Werk." *National Zeitung* (Basel) 1938. január 13. (Bartók németül fogalmazott ismertetőjének első kiadása.) *(BBI/1,* 226.) – Sz. Keményfy Éva fordításának módosított változata: „A kidolgozás egymásra helyezett kvartrétegekből alakított rövid átvezetés után lényegében három részből áll. Az első rész, E-ben, a főtémacsoport második témáját használja fel ostinato motívumként, e fölött a főtémacsoport első témájának feldolgozása folyik, imitációs betétszakaszok formájában." (*Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre. BBI/1,* 81.)

19 *A hangszeres zene folklórja Magyarországon.* 1911. *BBI/3,* 57.

my feeling despite my high personal interest in the exploitation of percussion instruments in various new ways. However, I can very well accept the idea of writing music exclusevily for percussion instruments as an accompaniment for dance performance. In this case the dance is the primary, the leading factor, and the percussive noises arranged in systematic order are only accessories. I repeat, to have percussion music only as a means in itself, without other musical background, seems to me somehow exaggerated, and the results monotonous.

Similar tendencies have appeared in literature, especially in poetry, where rhythm and the contrast or similarity of word sounds (or, I would say, the musical harmonies produced by words) are sometimes more important factors than word sense. A further development has been the use of words which have meaning in themselves as individual units, but are at the same time senseless from the contextual viewpoint. These experiments finally lead to the complete elimination of words and the exclusive use of single vowels and occasional consonants.[20]

20 Harvard Lectures. 1943. *Essays,* 356–7. – Az 1. Harvard-előadás idézett részlete Tallián Tibor fordításában: „Egy harmadik ötlet szerint (ez nem Weisshausé, hanem másoké) a zenéből ki kell küszöbölni a határozott magasságú hangokat, és csakis határozatlan hangmagasságokat kell használni; más szóval kizárólag ütőhangszerekre kell komponálni. Ezt az eszmét főleg Amerikában terjesztették; számos zeneszerző írt ilyen műveket, láttam kizárólag ütőszenéből összeállított műsorokat is. Bármily érdekes ritmikai és más fogásokat használnak is, mégis úgy vélem, kizárólag ilyen zene hallgatása hosszasabban elég egyhangú. Így érzem, annak ellenére, hogy személy szerint nagyon érdekel az ütőhangszerek különféle újszerű lehetőségeinek kiaknázása. – Tökéletesen elfogadhatónak tartom a kizárólag ütőhangszerekre írott zenét, ha táncprodukciók kíséretére szolgál. Ebben az esetben a tánc az elsődleges, meghatározó tényező, a rendszerbe foglalt ütőszörejek pedig csak járulékok. De az ütőszene használatát öncélú eszközként, egyéb zenei háttér nélkül túlzásnak tartom, az eredményt pedig egyhangúnak.

Hasonló törekvések jelentkeztek az irodalomban is, kivált a költészetben. A költészetben persze a ritmus, a szavak hangzásának ellentétei vagy hasonlóságai, mondhatnám, a szavak zenei harmóniái, néha fontosabb tényezők, mint a szavak értelme. Ám később olyan kísérletek jelentkeztek, melyekben a szavaknak önmagukban volt ugyan jelentésük, de a belőlük összeálló szöveg értelmetlen maradt. E kísérletek végül a szavak teljes kiiktatásához, és egyes magánhangzók – alkalmilag mássalhangzók – kizárólagos használatához vezettek." *(BBI/1,* 163–164.)

21 „Interview de Béla Bartók par Denijs Dille. (1937)" In Denijs Dille: *Béla Bartók. Regard sur le passé.* 28. – Ujfalussy József fordítása: „D. – És hangszerelését inspirálták nemzeti elemek? B. – *Úgy gondolom, nem. Mindig világosságra törekedtem, meg akartam valósítani melodikus elképzeléseimet* s ki akartam domborítani a ritmikát." [A tanulmány írójának kiemelése.] („Bartók Béla és Denijs Dille beszélgetése." – 1937. In: Ujfalussy József (összeáll.): *Bartók breviárium.* Budapest: Zeneműkiadó, 1974, 479.)

22 Válasz Percy Grainger *Melody versus Rhythm* című tanulmányára; kéziratos német nyelvű fogalmazvány. – 1934. *(Blev,* 398.) – Demény Jánosné Benedict Edna fordítása: „[...] az emberiség természeténél fogva ugyanolyan mértékben kívánja és látja szükségét a »melodikus« és a »ritmikus« zenének. Én mindkét fajtát egyenjogúnak érzem, és a legtökéletesebb zenei műnek azt a művet tekintem, amely mind a két fajtát egybefoglalja. És ilyen mű, tudomásom és érzésem szerint J. S. Bach életműve." *(Blev,* 399–400.)

9. Ritmus és dallam egyenrangúsága

a. Denijs Dille: *Et votre orchestration, s'est-elle inspirée de l'élément national?* Béla Bartók: *Je pense que non, j'ai toujours voulu être clair, mettre en valeur mes intentions mélodiques, donner du relief aux rythmes.*[21]

b. [...] *die Menschheit von Natur und aus in gleichen Masse sowohl die „melodious" als die „rhythmic" Musik begehrt und benötigt. Ich fühle die Gleichberechtigung beider Arten und als das vollkommenste musikalische Werk betrachte ich jenes Werk, welches beide Arten zusammenfast. Und dieses Werk ist meines Wissens und meinem Gefühle nach, J. S. Bach's Werk.*[22]

A függelékben rövidítve idézett irodalom

BBA *Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet Bartók Archívuma*

BBI/1 *Bartók Béla írásai. 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról.* Közreadja Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, é. n. [1989].

BBI/3 *Bartók Béla írásai. 3. Írások a népzenéről és a népzenekutatásról.* Közreadja Lampert Vera; lektorálta és szerkesztette Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, é. n. [1999].

Blev. *Bartók Béla levelei.* Szerkesztette Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

DocB *Ducumenta Bartokiana,* Heft I–IV, herausgegeben von Denijs Dille, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964–1970; Heft V. herausgegeben von László Somfai, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977.

Essays *Béla Bartók Essays.* Selected and edited by Benjamin Suchoff. London: Faber, 1976.

ABSTRACT

Csilla Mária Pintér*

QUESTIONS OF THE AUTONOMY OF RHYTHM IN BARTÓK'S WRITINGS

Studying Bartók's writings focusing on new music and his essays on folk music side by side, it is astonishing how different are the proportions and emphasis of the presence of the main components of music in the two types of the writings appear. This difference is particularly significant from the point of view of rhythm. In the writings on folk music the description of rhythmical and metrical structures have a privileged place; in his other articles and interviews he hardly spoke about rhythm and metre. Nevertheless, in spite of the fact, that the rhythmic aspect of his composition had never been analized in detail in the essays and lectures, his studies show that for him basic features of rhythm and the most important rhythmical procedures were the *freedom* and *variety*, the *changing metre*, the *polyrhythm* and *ostinato*. These phenomena are closely connected with the emancipation of rhythm in the Western music, which process started with the appearance of the autonomous rhythmical structures at the beginning of the 20th century. As a result of this examination of Bartók's writings it becomes obvious that for Bartók the rhythm was not an entirely independent component of music, nevertheless his thoughts sheds light on the significant role of rhythm in the composer's compositional thinking and on it's important place in his self-definition as a composer.

* *Csilla Mária Pintér* graduated in musicology at Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest in 1999 with the thesis *Reflexió és kontempláció Messiaen zenéjében – "Vingt regards sur l'Enfant-Jésus"* [Reflection and Contemplation in the Music of Messiaen – "Vingt regards sur l'Enfant-Jésus"] At present she is postgraduate in musicology at the Budapest Academy (with the topic for a PhD diss., *The Rhythm of Bartók's Music).*

Dalos Anna

»FOLKLORISZTIKUS NEMZETI KLASSZICIZMUS« – EGY FOGALOM ELMÉLETI FORRÁSAIRÓL*

1966 novemberében az *Österreichische Musikzeitschrift* magyar számmal lépett a közönség elé, amelyben Ujfalussy József publikált egy összefoglaló tanulmányt a 20. század első felének magyar zenetörténetéről.[1] Írásában Ujfalussy folklorisztikus nemzeti klasszicizmusként határozta meg a harmincas évek második felétől az ötvenes évek közepéig tartó korszak zenei stílusát. E fogalom az 1966-os cikk megjelenése után a 20. századi magyar zenetörténet kérdéseit tárgyaló mindegyik összefoglalásban szerepelt, Kroó György könyvében *(A magyar zeneszerzés 25 éve)*[2] éppúgy, mint az 1980-as *New Grove* Kárpáti János készítette *Magyarország* szócikkében.[3] Legutóbb, 1999-ben a Frankfurti Könyvvásárra készült 20. századi magyar zenetörténetében Tallián Tibor használta a kifejezést.[4] A fogalom mögött megbúvó stílus jellegzetességeit – népdaltematika, a diatónia uralma, harmóniai konzervativizmus, a bécsi klasszika, azon belül is elsősorban Mozart formáinak és hangszerelésének követése – is hasonlóképpen írták le az elemzők, mint ahogy a stílus közvetlen modelljeként is ugyanazokat az alkotásokat: a fiatal Kodály kamaraműveit (elsősorban a *Triószerenád*ot) és a kései Bartók-kompozíciókat (a *Hegedűversenyt*, a *Divertimentót*, a *Concertót* és a *3. zongoraversenyt*) jelölték meg. Ezek a modellek a stíluseszmény műfaji kereteit is meghatározták: szerenádok, divertimentók és versenyművek fémjelezték e korszakot.

A fogalom eredetét az előbb felsorolt elemzések homályban hagyják. A leírásokból csupán az derül ki, hogy a stíluseszmény létrejöttében Kodály Zoltán – komponistaként és zeneszerzés-tanárként egyaránt – aktív szerepet vállalt. Kodály írásai-

* E dolgozat előadás formájában elhangzott 2001. november 24-én a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszaka fennállásának fél évszázados jubileuma tiszteletére rendezett tudományos ülésszakon, a Régi Zeneakadémia hangversenytermében.

1 József Ujfalussy: „Ein Vorwort zum Zeitgenössischen ungarischen Musikschaffen." *Österreischische Musikzeitschrift* XXI/11 (1966. november): 615–619. Magyar fordítása: „Előszó a mai magyar alkotóművészethez." *Magyar Zene* VIII/3 (1967. június): 227–230.

2 Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve.* Budapest: Zeneműkiadó, 1970.

3 Kárpáti János: „Hungary. 20th Century." In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 8.* Ed.: Stanley Sadie. London: McMillan, 1980, 799–801. A cikk 2000-ben megjelent revideált változatában Berlász Melinda és Halász Péter is alkalmazza a kifejezést: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 11.* Ed.: Stanley Sadie. London: MacMillan, 2000, 853–856.

4 Tallián Tibor: *Musik in Ungarn. Zeiten, Schicksale, Werke.* Budapest: Frankfurt 99' Kht., 1999.

ban mégis csupán egyetlenegyszer találkozunk a nemzeti klasszicizmus kifejezéssel, mégpedig a magyar népzenéről szóló, 1935-ben keletkezett, s először 1937-ben napvilágot látott nagy tanulmány *Néphagyomány és zenekultúra* című fejezetében:

> Ha nemzeti klasszicizmus annyi, mint egy nemzet lelkét tökéletes formában kifejezni: akkor eddig klasszikus magyar zenét másban, mint a néphagyomány néhány ezer dallamában nem találunk. Ez egyelőre a legtökéletesebb zenei kifejezése a nemzeti léleknek. Nemzeti és nemcsak népi, mert valaha az egész nemzeté volt, és ha szerves zenekultúrát akarunk, minél előbb újra azzá kell válnia.[5]

A gondolat, hogy a klasszikus magyar zene mindeddig csak a népzenében testesülhetett meg, már jóval korábban, Kodály a magyar népdal művészi jelentőségét bemutató 1929-es tanulmányában megjelent.[6] Akkor szinte pontosan ugyanígy fogalmazott („A magyar népdal a par excellence klasszikus magyar zene"),[7] de még nem csatlakozott értelmezéséhez a nemzeti klasszicizmus fogalma. A harmincas évek második felére azonban a kérdés nyilvánvalóan időszerűvé vált számára – ezt bizonyítja *Népzene és műzene* című, 1941-es előadása is,[8] amelyben arról értekezik, hogy a klasszicizmusok egyszerűsödését, tisztulását mindig a népzenei hatás segíti elő. Előadásának egy korábbi szakasza azt is megvilágítja, milyen kontextuson belül kell értelmeznünk írásaiban a nemzeti klasszicizmus fogalmának megjelenését:

> Még a legnagyobb mesterek kezdőalkotásai is csak utánzatok, elődeik műveitől sokszor alig különböznek. Mondhatjuk: „variánsokat" írnak, nem új műveket. [...] A művészettörténeti iskolák, csoportok, követők serege azt jelenti, amit a népzene terén a variáns.[9]

Kodály a harmincas évek második felében feltehetően érzékelte: tanítványi köre megerősödött. Követőivel nem feltétlenül értett mindenben egyet, vagy legalábbis nem tekintette egyformán értékesnek kísérleteiket. Előadásában használt hasonlatát népzenei szemléletmódjának tükrében kell értelmeznünk. Kodály szerint ugyanis mindegyik népdalnak létezik egy klasszikus alakja, ideális formája, amely kiemelkedik a kevésbé tökéletes, kevésbé mintaszerű variánsok közül. A szóhasználattól – és talán az ideától – való elhatárolódását jelzi a *Magyar népzene* tanulmányból előbb idézett első mondatának első szava is („Ha nemzeti klasszicizmus annyi, mint egy nemzet lelkét tökéletes formában kifejezni..."). Ez az egyszerre megengedő-kétségbevonó „Ha" azonban nemcsak azt mutatja: a nemzeti klasszicizmus fogalma nem Kodálytól származik, hanem azt is, hogy amikor felveti-alkalmazza, akkor reflektál a témáról folyó korabeli magyar diskurzusra.

---

5 Kodály Zoltán: „A magyar népzene." In: uő: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok III.* Közr.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 292–372. Ide: 371–372.

6 Kodály Zoltán: „A magyar népdal művészi jelentősége." In: uő: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I.* Közr.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1974, 33–35.

7 Uott 35.

8 Kodály Zoltán: „Népzene és műzene." In: uő: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II.* Közr.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1974, 261–267. Ide: 266.

9 Uott 264.

A húszas–harmincas évek Kodály-apologétáinak írásait vizsgálva szembetűnik, hogy Kodályt jóval megelőzve foglalkoztak a klasszicizmus eszméjével. Kodály műveiről szóló első írásában, a *Musikblätter des Anbruch* 1922. novemberi számában megjelent, *Kodály Zoltán hangszeres zenéje* címet viselő tanulmányában is használja a kifejezést az ifjú Szabolcsi Bence.[10] Miközben olyan, dőlt betűvel kiemelt szavak segítségével, mint „a népiség közelsége", „a forma felfedezése", „a teljesség megteremtése" és „a kísérletezés elutasítása", leírja Kodály új klasszicizmusának jellegzetességeit, Ferruccio Busoni egyik írására utalva amellett kardoskodik, hogy Kodály művészete egyszerre régi és új. E hivatkozás egy rendkívül fontos kapcsolatra világít rá, hiszen Szabolcsi, a lipcsei diák közvetlen közelből tapasztalhatta meg a húszas évek elejének legfontosabb, kortárs zenét érintő esztétikai vitáját.

Ferruccio Busoni 1920. február 9-én a *Frankfurter Zeitung* hasábjain *Junge Klassizität* címmel nyílt levélben kelt a zenekritikus Paul Bekker védelmére, aki néhány nappal azelőtt Busoni egy korábbi ellenfelének, Hans Pfitznernek írását *(Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz)* támadta meg *Impotenz oder Potenz* címmel.[11] Busoni levele egyaránt tartalmazta a junge Klassizität (ifjú klasszicizmus) illetve a neue Klassizität (új klasszicizmus) kifejezéseket. Scott Messing[12] arra hívja fel a figyelmet, hogy Busoni valójában különbséget tett a két terminus között. Szóhasználatában a neue Klassizität csupán régi formák utánzását jelentette, míg a junge Klassizität ennél jóval többet: egy olyan új klasszikus stílust, amely már túljutott a kísérletezéseken; amelyben az erőteljes, egységes formák és a zene horizontális elemei (a dallam és az ellenpont) dominálnak, s amely elfordul a bonyolult, kromatikára épülő harmóniáktól. A kortársak azonban nem vették figyelembe e megkülönböztetést, s így vált – Busoni nagy bosszúságára – új jelszóvá a neue Klassizität. A *Musikblätter des Anbruch* 1921. januári száma nemcsak hogy újrapublikálta Busoni levelét, hanem dupla számot szentelt a témának.[13] Nem véletlen tehát, hogy másfél

10 Szabolcsi Bence: „Kodály Zoltán hangszeres zenéje." In: uő: *Bartókról és Kodályról.* Közr.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1987, 5–8.

11 Ferruccio Busoni: „Junge Klassizität." In: uő: *Von der Macht der Töne. Ausgewählte Schriften.* Leipzig: Reclam, 1983, 113–118. Busoni levele 1920. február 7-én jelent meg. Bekker cikke a *Frankfurter Zeitung* 1920. január 15–16-iki számában látott napvilágot.

12 Scott Messing: *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic.* Studies in Musicology, No. 101. Ann Arbor/London: UMI Research Press, 1988, 65–72. Az új klasszicizmus, az ifjú klasszicizmus és a neoklasszicizmus kifejezés alakváltásairól részletesen ír Markus Bandur a Hans Heinrich Eggebrecht szerkesztésében megjelenő *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*-ban; Stuttgart: Franz Steiner, folyamatosan. Arra is felhívja a figyelmet, hogy a Klassizität és a Klassizismus szavakat – azonos jelentésük folytán – a korban szinonimaként használták. A Neue Klassizität kifejezést először Egon Wellesz alkalmazta Neue Klassizismus formában, *Maurice Ravel* című cikkében, a *Musikblätter des Anbruch* 1920. októberi számában, 546. 1996-ban a Paul Sacher Stiftung konferenciát szentelt az új klasszicizmus témájának, amelynek anyaga Hermann Danuser szerkesztésében jelent meg: *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts.* Winterthur: Amadeus, 1997.

13 *Musikblätter des Anbruch* III/1–2 (1921. január). A dupla számról részletesen ír Scott Messing: i. m. 71–72.

évvel később ugyanennek a folyóiratnak a hasábjain Szabolcsi is hallatni akarta hangját a vitában.[14]

A későbbi Szabolcsi-írásokban csak nagyon ritkán jelenik meg az új klasszicizmus kifejezés. Valószínűleg azért, mert – mint ezt Scott Messing leírja – az európai zeneélet nagyon hamar azonosította az új klasszicizmust Stravinsky neoklasszikus korszakával,[15] amellyel Szabolcsi éppúgy, mint Tóth Aladár és Molnár Antal, élesen szembehelyezkedett. Már *A zene története* utolsó fejezetének *(A megkötő mozgalom)*[16] beosztása is jelzi ezt: míg az első alfejezet neoklasszikus szerzők munkásságát mutatja be, addig Kodály és Bartók műveit egy olyan külön alfejezet tárgyalja, amelyben meg sem jelenik az új klasszicizmus kifejezés. Szabolcsi írásaiban egyébként csak egy helyen találtam utalást magyar zenei klasszicizmusra, mégpedig a *Kodály Zoltán ünnepe* című, 1933. januárjában, a *Magyar Szemlé*ben megjelent tanulmányban:

> [...] fel kell ismernünk, hogy a Kodállyal megjelent magyar zenei klasszicizmus a magyar gondolatnak ez a népi szellemtől inspirált, egyetemessé tágult zenei megnyilatkozása, mellyel a magyarság a maga meghamisítatlan s legmélyebb mivoltában először lép be a zenélő emberiség világközösségébe – ez a zene valóban megtette a lehetetlent, valóban egyenrangúvá nőtt a nyugati zenekultúrákkal.[17]

A mondat kulcsszavai (egyetemesség, a zenélő emberiség világközössége, a nyugati kultúrával való egyenrangúság) jelzik, miféle klasszicizmusra gondolt Szabolcsi. Mint más írásaiból is kiderül, számára Kodály Haydn, Mozart és Beethoven értelmében tekinthető nagy, klasszikus szerzőnek. A jelző tehát nála nem egy stílusra, stílusirányzatra utalt, hanem a zeneszerzői nagyságra, az alkotások jelentőségére, értékére és arra az antikvitás-ideálra, amelynek jegyében s amelyhez méltón ezek a művek megfogantak. Ebből a szemléletből táplálkozik még az *Úton Kodályhoz* kései, az illúziókon immár túljutott nagyesszéje is, amelyben Homérosz Nausikaája – Szabolcsi értelmezésében a görög szellemnek s az ókor klasszikus szépségeszményének szimbóluma – vezérmotívumként vonul végig Kodály életén.[18]

Tóth Aladár Kodályról és Kodály tevékenységéről szóló kritikáiban, írásaiban nem találtam meg a klasszicizmus kifejezést. A Szabolcsiéhoz hasonló értelemben azonban – Kodály kórusműveinek értékelésekor – sűrűn használja a klasszikus jelzőt. Ko-

14 Busoni neve egyébként nem volt ismeretlen Magyarországon. Zongoraművészként – az MTA Zenetudományi Intézet Magyar zenetörténeti osztályának hangverseny-katalógusa szerint – kétszer lépett fel Budapesten, 1905. január 15-én, és 1909. március 12-én. Kompozíciói, elsősorban Bach-átiratai gyakran szólaltak meg zongora-hangversenyeken. 1920-ban pedig, Kenessei Sándor fordításában, megjelent egyik legfontosabb tanulmánya is: *Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához* Budapest: Atheneum, 1920.

15 Messing: i. m. 74.

16 Szabolcsi Bence: *A zene története.* Budapest: Kossuth kiadó, 1999, 354–360.

17 Uő: „Kodály Zoltán ünnepe." In: Uő. *Bartókról és Kodályról.* Közr.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1987, 113–116. Ide: 116.

18 Uő: „Úton Kodályhoz." In: i. m. 372–404.

dály zenéjének klasszikus jellegét – ez derül ki legalább is Kodály Zoltán költői világáról szóló 1942-es tanulmányából[19] – elsődlegesen a kórusművekben ragadta meg. E kompozíciók elemzésekor arra mutatott rá, hogy Kodály zeneszerzői, tanári, népművelői és népzenetudósi munkássága, tehát egész tevékenysége az ókori görögöknél megszülető klasszika-eszményben gyökerezik. Míg tehát Szabolcsinál a fiatal Kodály dalai és kamaraművei – elsősorban, mint Kroó György Szabolcsi-monográfiájából tudjuk, a *Triószerenád*[20] – testesítették meg a klasszikus ideált, addig Tóth Aladárnál a kóruskompozíciók. Abban azonban mindketten egyetértettek, hogy Kodály művével elérkezett a magyar zenetörténet első aranykora.

Ellentétes álláspontot képviselt Molnár Antal, aki 1917 és 1947 között – eltekintve Kodály- és Bartók-műveket elemző írásaitól – összesen hét tanulmányt, előadást és könyvet szentelt az európai kortárs és az új magyar zene kérdéseinek. 1917. december 12-én a Társadalomtudományi Társaság Szabad Iskolájában tartott előadást *Európa zenéje a háború előtt* címmel.[21] 1925-ben a Révai kiadónál jelent meg *Az új zene* című könyve,[22] ezt követte 1926-ban a Dante Kiadónál *Az új magyar zene* című munkája,[23] s 1927-ben a *Bevezetés a zenekultúrába*.[24] 1929. március 1-jén *Bevezetés a mai muzsikába* címen tartott előadást a Magyar Kultúrszövetségben.[25] 1937-ben jelent meg *A ma zenéje* című ismeretterjesztő munkája.[26] Összefoglaló írásainak sorát 1947-ben *Az új muzsika szelleme* című könyv zárja.[27] Tanulmányaiban a nemzeti klasszicizmus kifejezés mellett megtaláltam a klasszika, az új klasszicizmus, az ifjú klasszicizmus, a népnemzeti klasszicizmus és a neoklasszicizmus kifejezést is – e szavakat Molnár Antal szinonimaként használja, ami arra utal, hogy nem alakított ki szisztematikus terminológiát.

Mint Molnár Antal zeneesztétikai szemléletéről szóló tanulmányában Ujfalussy József kimutatta, Molnár új zenéről szóló írásait „messianisztikus várakozás" jellemzi.[28] Egy olyan új klasszicizmus eljövetelét várta, amely az új ember, az új társadalom kollektivizmusra épülő szellemiségét képviseli. Bartók és Kodály – mint a *Bevezetés a zenekultúrába* kettejük összehasonlításának szentelt fejezetéből kitűnik – „az új művészi korszak első hírnökei, kik persze még csak próbálkoznak, kísérleteznek és így törekszenek fölépíteni az új ember formareprezentációját. Ők az eljövendő

19 Tóth Aladár: „Kodály Zoltán költői világa énekkari szerzeményeinek tükrében." In: uő: *Válogatott zenekritikák 1934–1939*. Közr.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1968, 580–620.

20 Kroó György: *Szabolcsi Bence I. rész*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994, 134.

21 Molnár Antal: *Európa zenéje a háború előtt*. A Társadalomtudományi Társaság Szabad Iskolájában 1917. december 12-én tartott előadás. Különlenyomat a *Huszadik Század* 1918. márciusi számából.

22 Uő: *Az új zene. A zeneművészet legújabb irányának ismertetése kultúretikai megvilágításban*. Budapest: Révai, é.n. [1925].

23 Uő: *Az új magyar zene*. Budapest: Dante könyvkiadó, 1926.

24 Uő: *Bevezetés a zenekultúrába*. Budapest: Dante könyvkiadó, é.n. [1927].

25 Uő: *Bevezetés a mai muzsikába*. Budapest: a szerző kiadása, 1929.

26 Uő: *A ma zenéje*. Budapest: Somló Béla, 1937.

27 Uő: *Az új muzsika szelleme*. Budapest: Dante könyvkiadó, é.n. [1947].

28 Ujfalussy József: „Molnár Antal zeneesztétikai szemlélete." *Zenetudományi dolgozatok* (1999), 305–310, ide: 310.

klasszicizmus zászlóbontói, előhírnökei. [...] Nem a novátorok maguk a nagy klaszszikusok, hanem csak utódaik, a beteljesítők válhatnak azzá.[29] Molnár tehát a nemzeti klasszicizmus eszméjét egy eljövendő, új stílusirányzat jelszavává formálta át. Ez a stílusirányzat – az 1937-es *A ma zenéje* című kötet szerint[30] – hasonlóan Haydn, Mozart és Beethoven „német népnemzeti klasszicizmusához" a népzene és az „általános európai humanizmus" összekapcsolásával fog létrejönni.

A két kezdeményező: Bartók és Kodály alkotói személyisége Molnár interpretációjában mégis alapvetően különbözik egymástól. Éppen ezért összehasonlításukra az 1925-ös *Az új zene* című könyvében többször is megragadja az alkalmat. Végső konklúzióként azt a megfigyelést fogalmazza meg, hogy a két zeneszerző a klasszicizmust elindító, forradalmi művészek zenei kísérleteiben is két, egymással ellenkező irányt követ: Bartók – akár a forma rovására is – az új kor tartalmi elemeit kívánja megteremteni, míg Kodály az új formát hozza létre a jövő zenei anyagának megálmodása nélkül. Molnár Antal szerint: „Kettejük egyesítése volna a művészet lehető legmagasabb rendű teljesítménye".[31]

A két zeneszerző jelentőségének értékelése mindazonáltal Molnárnál idővel módosult. 1925-ben *Az új zené*ben Kodály – konzervatív harmóniavilága ellenére is – a formálás terén még előbbre tart, mint Bartók. Az opusz 7-es hegedű–cselló *Duó*ban, az opusz 8-as *Cselló-szólószonáta*ban és az opusz 10-es II. vonósnégyesben – mint Molnár leírja – Kodály a beethoveni formaelveket olvasztotta egybe a romantika kifejezőeszközeivel, az ősi magyar zenei nyelvvel és az új kontrapunktika szellemével; vagyis csupa stabil elemre épített, s ezért sikerülhetett neki az új stílus kialakulásának már e korai stádiumában klasszikus műveket alkotni.[32] 1947-ben azonban – Bartók utolsó alkotói korszakának ismeretében – már módosítja szemléletét, s a *Divertimento*ban látja „az új beszédmód egyik formai tetőpontját."[33] Az értékelés megváltozásának oka azonban nemcsak a kései Bartók-művek klasszicista vonásaiban keresendő, hanem abban is, hogy Molnár – talán már a harmincas évek második felétől – fokozatosan eltávolodott Kodálytól. Elidegenedését – Ujfalussy szavával: szkepticizmusát[34] – jelzi, hogy 1947-es könyvének főhőse már nem Kodály, hanem Bartók, mint ahogy a nemzeti klasszicizmus eszméje is háttérbe szorul benne.

Ennek ellenére éppen az 1947-es könyv tanúskodik legszembetűnőbben arról, hogy Molnár Antal nemzeti klasszicizmusa milyen közel áll Busoni ifjú klasszicizmusához. Mestere műveinek értékelésekor Molnár úgy fogalmaz, hogy Kodálynál „valósul meg legtisztábban az az »ifjú klasszicizmus«, amelyről Busoni jósolgatott".[35] Ezen felül a nyilvánvaló szemléletbeli rokonságra utal a két klasszicizmus-ideál stílusjel-

29 Molnár Antal: *Bevezetés a zenekultúrába*, 96–97.
30 Uő: *A ma zenéje*, 31–32.
31 Uő: *Az új zene*, 159.
32 Uott 243., 249.
33 Uő: *Az új muzsika szelleme*, 98.
34 Ujfalussy József: i. m. 310.
35 Molnár Antal: *Az új muzsika szelleme*, 118.

legzetességeinek hasonlósága. Miként Busoninál, úgy Molnárnál sem követ az eljövendő új stílus formai sablonokat, hanem „a művészi anyag és művészi forma teljes harmóniájára" támaszkodva jön létre, „olyan alapon, hogy a forma egészének eszméje rendezi az anyagot."[36] Az új ellenpont és a dallamosság dominanciája mellett a harmóniai gondolkodás fókuszába Molnárnál is az egyszerű, kromatikát kerülő, vagy csak színező funkciót betöltő akkordkezelés, valamint a diatónia kerül. A Molnár-féle nemzeti klasszicizmus egyéni színezetét a népzene őserejére építő kollektív szellemiség adja.

Írásaiban többször is hangsúlyozza: Bartók és Kodály – különbözőségeik ellenére – abban mégiscsak hasonlítanak, hogy mindketten mélyen etikus művészetet hoznak létre, ellentétben például Stravinskyval, akinek neoklasszikus kompozíciói – már az 1925-ös *Az új zene* tanúsága szerint is – „erkölcstelen, vagy legalább is az erkölccsel szemben indifferens" alkotások.[37] Az etika szó használatának gyakorisága Molnár írásaiban arra vall, hogy ez esztétikai szemléletének egyik kulcsfogalma – mégsem definiálja egyértelműen. A Molnár Antal-féle alkotói etika mibenléte leginkább a mindegyik írásán végigvonuló ellentétpár: romantika és klasszika szembeállításában ragadható meg. A romantikus korok erkölcstelenek, mert a széthullást, a felbomlást és az individualizmust testesítik meg, míg a klasszikus korok erkölcsösek, mert az összefogásra, az univerzalitásra, a szintézisre és a közösségi érzésre építenek. Az eljövendő új művészetnek pedig – legalábbis így véli Molnár Antal – ilyen közösségi művészetté kell válnia. S mivel a kollektivitás ma már csak a népzenében ragadható meg, az új klasszicizmusnak a népzenéből, a népzene szellemiségével való azonosulásból kell megszületnie.[38]

Az 1927-es *Bevezetés a zenekultúrába* még egy olyan elemet tartalmaz, amely Molnár nemzeti klasszicizmusának egyéni vonására hívja fel a figyelmet. Molnár úgy látja: a húszas évek fiatalsága választani akar a tiszta klasszikus Mozart és a már romantika felé hajló, irodalmias Beethoven között, s Molnár számára az is nyilvánvaló, hogy „az a fiatalság, melynek ma történelmi feladata, hogy az új klasszicizmust előteremtse, érzésében Mozart mellett fog dönteni".[39] 1921 novemberében megjelent, Szabolcsi Bence korai Mozart-esszéjéről írt recenziójában Molnár Antal pontosan ezekkel a szavakkal szállt szembe pályatársa idealizált Mozart-portréjával, s hangsúlyozta, hogy habár a Mozart-stílus az eljövendő új klasszicizmus kialakulásának mindenképpen egyik kiindulópontja, a Szabolcsi által elutasított Beethoven nem tökéletlenebb Mozartnál, csupán csak más.[40] Ujfalussy József is utal arra, hogy Molnár esztétikai szemléletében Beethoven kompozíciói testesítik meg a műalkotás ideális típusát.[41] A 20. századi zenéről szóló írások nagyobb része is alátámasztja ezt a megfigyelést: Kodály műveit például többször is Beethoven alkotásaival veti össze,

36 Uő: *Bevezetés a mai muzsikába*, 17.
37 Uő: *Az új zene*, 203.
38 I. m. 36., 93; *A ma zenéje*, 31–32.
39 Uő: *Bevezetés a zenekultúrába*, 195.
40 Molnár Antal kritikáját Kroó György idézi Szabolcsi Bencéről szóló monográfiájában: i. m. 136.

*A ma zenéjé*ben pedig kijelenti, hogy Kodály „Beethoven óta az első és máig hamisítatlan klasszikus stílusú szerző."[42]

Szőllősy András két írása – az *Erdélyi Helikon*ban, 1942-ben megjelent *Kodály klasszicizmusa* című tanulmány[43] és az 1943-as Kodály-disszertáció bevezetője[44] – igazolja, hogy Molnár Antalnak éppen ez az elképzelése hullott termékeny talajra. Szőllősy a formai gondolkodás és a múlthoz fűződő viszony szempontjából veti össze Beethoven és Kodály művészetét, s éppen a dallamképzés terén, a wagneri jó ember – Beethovennél, Kodálynál egyaránt megjelenő – melódiájában véli felfedezni a közvetlen kapcsolatot kettejük között.[45] Ezen felül – Molnár Antal elveit követve – összefoglalja, és szisztematikus formában lefekteti a népzenének, a magyar zenei múltnak, a nyugati klasszikus formáknak (Beethoven formáinak) és a Debussy-féle harmóniavilágnak egyesítéséből létrejövő nemzeti klasszicizmus alapelveit.[46] Kodifikációs kísérlete után azonban e fogalomról több mint húsz évig nem esik szó a magyar zenetörténet-írásban.[47] Ezzel magyarázható, hogy amikor a hatvanas évek második felében a folklorisztikus nemzeti klasszicizmus újra a zeneélet közbeszédének tárgyává válik, a fogalom jelentése – a két évtizedes amnézia következtében – módosul.

Ennek legszembetűnőbb jele a folklorisztikus jelző megjelenése, amelyre Kodály első elemzőinél nem találtam példát. Maga a nemzeti klasszicizmus kifejezés viszont éppúgy, mint a hozzá tapadó stílus jellegzetességeinek meghatározása, több forrásból táplálkozik. Az előbbi (a nemzeti klasszicizmus) Molnár Antal és az ő nyomába lépő Szőllősy András szóhasználatából származik, bár az átvételben szerepet játszhatott az is, hogy a kifejezés – mint láthattuk, nem feltétlenül pozitív értelmezésben – Kodálynál is előfordul. Az utóbbi (a stílus jellegzetességeinek meghatározása) átveszi, és az új stílusra szabja a Kodály-zene karakterisztikumainak Szabolcsi-, Molnár- és Szőllősy-féle leírását, a forma és hangszerelés mozarti ideája szempontjából azonban Szabolcsi elképzeléseit tekinti mintának. Az így megszülető folklorisztikus nemzeti klasszicizmus fogalom elsődleges feladata pedig az volt, hogy a magyar zeneszerzés ötvenes évekbeli fájdalmas tapasztalatainak birtokában, attól részben elhatárolódva, ám mégis a történeti kontextusba való helyezés igényével jellemezze a 20. századi magyar zenetörténet meghatározó korszakának stílusát.

41 Ujfalussy József: i. m. 306–307.
42 Molnár Antal: *A ma zenéje*, 12.
43 Szőllősy András: „Kodály klasszicizmusa." *Erdélyi helikon* 15/12 (1942. december): 749–756.
44 Uő: *Kodály művészete*. Budapest: Pósa Károly, 1943.
45 Uő: *Kodály klasszicizmusa*, 752.
46 Uő: *Kodály művészete*, 19.
47 Kivételt képez Mihály András „Bartók Béla és az utána következő nemzedék" című cikke (*Zenei szemle* III/1, 1949. március, 2–15.), amely hangsúlyozza, hogy Bartók „a népi klasszicizmusért küzdött" (10).

ABSTRACT

ANNA DALOS*

FOLKLORISTIC NATIONAL CLASSICISM – ABOUT THE THEORETICAL SOURCES OF A CONCEPT

The stylistic mainstream of Hungarian music from the late 1930's to the 1950's was defined from the 1960's by Hungarian musicology as folkloristic national classicism. The present study makes an attempt to explore the sources of the concept's formation. Though from the 1960's it was connected with Zoltán Kodály's name and compositions, it seems probable from his essays written in the 1930's that he took a dim view of the stylistic concept. Most likely it was Bence Szabolcsi, Aladár Tóth, Antal Molnár and András Szőllősy, the first theorists of Kodály's music, who, referring to Ferruccio Busoni's *Junge Klassizität* from 1920, shaped the concept. The most important role in its formation was played by Antal Molnár, who devoted seven studies and books to the interpretation of the new music between 1917 and 1947. In his writings he argued that this kind of classicism would be born in the future, and regarded Bartók and Kodály as the forerunners of the new style. The main features of Molnár's folkloristic national classicism are diatonic harmony, melodic style, new counterpoint and ethics.

* *Anna Dalos* (1973) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, between 1993 and 1998; from 1998 she attends the Doctoral Program in Musicology of the same institution. She spent a year with a DAAD scholarship at Humboldt University, Berlin (1999–2000). Her research field is the 20th century Hungarian music: she wrote monographs about Hungarian Composers (György Kósa, Rudolf Maros) and she is working on a PhD dissertation about Zoltán Kodály's poetics.

Péteri Lóránt

A »SZOVJET ZENE« MAGYARORSZÁGON: ILJA GOLOVIN BUDAPESTRE ÉRKEZIK*

A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1950 júniusában plenáris ülést tartott, amelyen Dmitrij Sosztakovics *Dal az erdőről* című kantátáját vitatták meg. A mű, amely nem sokkal a zeneszerzőre lesújtó 1948-as pártbírálat után született, szüzséjében a sztálini természetátalakítási programnak állít emlékművet. Mihály Andrásnak a Zeneművészek Szövetsége vitáján elhangzott szavai mottóként kínálkoznak írásunkhoz:

> legjobban az fogott meg a darabban, hogy milyen nagy dolog a Bolsevik Párt, hogy nem csak a természetet tudja megváltoztatni, hanem a zeneszerzőket is, ami a legnehezebb dolog.[1]

Diktatúrák működésének hajlamosak vagyunk nagyobb tervszerűséget tulajdonítani, mint amekkorával azok valójában rendelkeztek. Nehéz például megbarátkoznunk azzal a gondolattal, hogy a Szovjetunióban 1948-ban bizonyos belpolitikai döntéseket anélkül hoztak meg, hogy mérlegelték volna várható hatásukat az érdekszféra országaiban. Márpedig a Szovjetunió Kommunista Pártja Központi Bizottságának 1948-as zenei határozata[2] meglehetősen előnytelennek bizonyult a kelet-közép-

---

* Jelen dolgozat első változata angol nyelvű előadásként a Masaryk Egyetem Zenetudományi Intézete (Brno) által szervezett, *A szocialista realizmus és a zene: antimodernizmus és avantgarde* című nemzetközi konferencián (2001. október 1–3.) hangzott el. Ezen a konferencián a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával vettem részt. A szöveg kis változtatással, magyarul elhangzott 2001. november 24-én a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszaka fennállásának fél évszázados jubileuma tiszteletére rendezett tudományos ülésszakon, a Régi Zeneakadémia hangversenytermében. – Szeretnék ehelyütt köszönetet mondani a Magyar Országos Levéltár valamint az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet munkatársainak munkámhoz nyújtott szíves segítségükért. Különösen hálás vagyok Füle Péternek, az OSZMI munkatársának a „munkakörin" messze túlmenő együttműködéséért.

1 Magyar Országos Levéltár (továbbiakban: MOL) P 2146 (XVIII-I-15) (= Magyar Zeneművészek Szövetsége iratai) /62/ Plenáris ülések 1949–50. Jegyzőkönyv az 1950. évi június hó 7-én tartott VI. teljes ülésről.

2 Az SZK(b)P KB határozata V. Muragyeli *A nagy barátság* című operájáról. 1948. február 10. A határozat szövegét magyarul a *Szabad Nép* 1948. február 17-i és az *Új Szó* 1948. február 19-i száma közölte. A határozat a vezető szovjet zeneszerzők népellenességéről szólva egyebek mellett kimondta: *„Ez az irány leginkább* Sosztakovics, Prokofjev, Hacsaturján, Sebálin, Popov, Mjaszkovszkij *stb. műveiben nyert teljes kifejezést, akiknek zenéjében leginkább szembeszöknek a formalisztikus elfajulások, antidemokratikus tendenciák, amelyek idegenek a szovjet nép művészi ízlése számára. Zenéjük jellemző vonása, hogy eltérnek a klasszikus zene alapelveitől, atonalitást, disszonanciát, és diszharmóniát vezetve be, mintha ez a* »haladást«, *az* »újítást« *jelentené a zenei formák fejlődésében. Tagadják a zenei művek ilyen legfontosabb alapjait, mint a melódia,* s lelkesednek a zűrzavaros, betegesen ideges társításokért; átváltoztatva e zenét kakofóniává, hangok kaotikus halmazává. Ez a zene erősen a mai európai és amerikai modern polgári zene lelkiségét tükrözi: az igazi zeneművészet teljes zsákutcáját." (A részlet a *Szabad Nép*ben megjelent fordításból származik. A kiemelések a *Szabad Nép* közléséből erednek.)

(a lábjegyzet folytatása a 202. oldalon)

európai régióban néhány hónappal később már vehemensen képviselt kulturális blokk-építő ambíciók szempontjából. Erre utal mindenesetre a zenei határozat magyarországi fogadtatása.[3] A magyar zeneélet véleményformálói meglehetősen eltérően nyilatkoztak a Zsdanov vezette szovjet kultúrpolitika (a „zsdanovscsina") eme utolsó aktusáról. De jó részük osztotta azt a meggyőződést, hogy a magyar zeneszerzőket, akik – úgymond – Bartók és Kodály klasszikus hagyományban gyökerező és népzene által inspirált stílusára építenek, nem érhetné a „népellenesség" vádja – amellyel a határozat az érintett szovjet komponistákat illette. A magyar folklorisztikus nemzeti klasszicizmus és a zsdanovi esztétika átfedéseire utalva tehát mintegy előre megkérdőjelezték egy esetleges szovjet kulturális intervenció értelmét.[4] Mihály András – ekkoriban az MKP Zenei Bizottságának elnöke – pedig odáig ment, hogy kijelentette: egyáltalán nem biztos, hogy a zenei határozat követelményeinek megfelelő *„teremtő zenei géniusz éppen szovjet földön tűnik fel."*[5] A határozatból tehát, amely elítélte a szovjet zene legjelentősebb képviselőit, a magyar zene a maga egyéb forrásokból is táplálkozó felsőbbrendűségi tudatához merített újabb ösztönzést.[6]

Megjegyzendő, hogy e ponton a magyar fordítás finomítja az eredeti szöveg naturalizmusát. Az utóbbiban ugyanis az utolsó mondat úgy hangzott: *„Ebből a zenéből erősen árad a bűze Európa és Amerika kortárs, modernista, burzsoá zenéjének, amely a polgári kultúra rothadását, a totális tagadást és a zeneművészet zsákutcáját tükrözi."* (A határozat angol fordítása és közreadása: George S. Counts és Nucia Lodge: *The Country of the Blind: The Soviet System of Mind Control*. Boston: Houghton Mifflin, 1949. Újraközli: Andrey Olkhovsky: *Music Under the Soviets: The Agony of an Art*. New York: Frederick A. Praeger, 1955. 280–285; idézet: 282.) A határozat, illetve Zsdanov programadó beszédei és az azok nyomán született szovjet zenei publicisztikai termékek a kárhoztatott „formalista", „naturalista", „kozmopolita" zenei stílussal a klasszikus hagyományon, a népzenén és az arra épülő vokális műfajokon, valamint a 19. századi nemzeti hagyományon alapuló, és ily módon „tartalmas", „realista", a néppel szerves kapcsolatban álló, a néphez szóló zeneművészet követelményét szegezték szembe. (Lásd például A. A. Zsdanov: „Felszólalás a szovjet zenei szakemberek tanácskozásán a SZK(b)P Központi Bizottságában" [1948]. In uő: *A művészet és filozófia kérdéseiről*. Budapest: Szikra, 1949, 57–83.)

3 Ennek ismertetésére, interpretációjára lásd: Maróthy János: *Zene, forradalom, szocializmus. Szabó Ferenc útja*. Budapest: Magvető, 1975, 512–519; részletesebben, több idézettel: Breuer János: *Negyven év magyar zenekultúrája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985, 148–157; valamint új megközelítésben: Danielle Fosler-Lussier: *The Transition to Communism and the Legacy of Béla Bartók in Hungary, 1945–1956*. PhD disszertáció. University of California, Berkeley: 1999.

4 Szervánszky Endre a zenei határozat által meghatározott normatívákat elemezve arra jutott: *„A múlt századi orosz zene hagyományainak átvétele a mai haladó művészetbe csak olyképpen értelmezhető, hogy ennek a régi művészetnek az irányelveit (népzenei alap, mély érzelmi tartalom, egyszerű formaszerkezet) vegye át a mai zeneszerző. Úgy véljük, oly módon, ahogy például* Kodály *Zoltán a modern zene kaotikus hangzásvilágában* Palestrina *művészetének tanulmányozásával rendet teremtett.* [...] *Vagy például* Bartók *művészeténél, ahol állandóan ott érezzük* Bach *és* Beethoven *művészetének formálási elveit."* („Formalizmus, hagyomány, népzene." *Szabad Nép*, 1948. február 22.) Vargyas Lajos a zsdanovi esztétika folklorisztikus klasszicista ideáljáról szólva megállapította: *„[...] nálunk ebben a konstruktív irányban haladt a zeneélet, ebbe állítja bele az új nemzedéket a nevelés, ezt támogatja a kritika, és ehhez van hozzászokva a közönség. Ez az irány nálunk hivatalos közreműködés nélkül, sőt annak ellenére, a zenész-társadalom és a közönség kölcsönös egymásra hatásával jutott uralomra. Ugyanazt akarja a szovjet határozat most hivatalos közreműködéssel egyengetni."* („Zene és közösség." *Válasz* 1948. (VIII.) 336–343; Idézet: 339.)

A határozat magyarországi hatásának diszfunkcionalitásáról tanúskodik az a látszólag konformista, de a maga módján meglehetősen kínos kérdés is, amelyet egy fiatal muzsikus tett fel a Magyar Zeneművészek Szövetsége egy 1950-es plenáris ülésén Anatolij Novikovnak, a moszkvai Rádiókórus vezetőjének:

> A Szovjetunióban, ahol 30 éve építik a szocializmust, ahol a nép közül kerülnek ki a zeneszerzők, hogy lehet, hogy mégis eltolódtak a formalizmus felé? Hogyan lehetne ezt nálunk elkerülni?

Novikov árulkodón kitérő felelete így hangzott:

Mihály András úgy vélte: *„Bartók és Kodály éppen ennek az irányzatnak* [Schönbergének] *ellenhatásaképpen hirdette meg azt a zenei törekvést, mely a népzenéhez való visszanyúlással próbál utat találni a közönséghez. Önáluk a magyar, Stravinskynél az orosz népdal, Hindemithnél a német korális dallam egyaránt ezt a szándékot jelzik: vissza a fantázia korlátlan szabadságának hideg ürességéből a közös nyelv, az érzelmi, eszmei közösség meleg, emberi, önkéntes korlátai közé. A művészet szabadságának elve így is sértetlen marad, csak kibővül és úgy szól, hogy mindent szabad leírni, de csak azt érdemes, aminek köze van a való élethez és körülöttünk, velünk együttélő embermilliókhoz. A Bolsevik Párt Központi Vezetősége* [sic!] *joggal kívánja ennek az elvnek az alkalmazását, fokozottabb mértékben azoktól a komponistáktól, akiknek hazájuk, minden más országot felülmúlva, korlátlan anyagi és erkölcsi támogatást nyújt munkájuk elvégzéséhez."* („Harc a formalizmus ellen." *Fórum*, 1948. március III/3. 237.)

Ujfalussy József megfogalmazása szerint: *„Végül is a* [szovjet zenei határozatról szóló] *ankétok és sajtóhangok sorát azzal a megnyugvással zárhatjuk, hogy nekünk magyaroknak ugyanezt az utat mutatták meg Bartók és Kodály és hála a két nagy művész működésének, a magyar és a keleteurópai népzenében az újabb magyar zenei termelés olyan szilárd alapot talált a legszínvonalasabb műzene kivirágoztatására, ami lassanként az egész világot, sőt többet mondunk: az egész magyarságot meghódítja."* („Zene." *Új Szántás*, 1948. április II/4. 240.)

Velük ellentétben Szabolcsi Bence reflexiója alig utalt erre az átfedésre. Miközben viszont Mihály, Szervánszky és Vargyas magától értődően vette át a „formalizmus" terminus használatát a határozatból, Szabolcsi arra hívta fel a figyelmet: ez a kifejezés *„mellyel a határozat egyes mai irányokat megbélyegez, fogalmilag teljesen tisztázatlan, tehát minden szűklátókörű szekta, minden személyes indulat, minden gyávaság visszaélhet vele."* (Az *Új Világ* 1948. június 18-i számában megjelent írást egészében újraközli Kroó György: *Szabolcsi Bence*. Budapest: 1994. 521–523.)

5 Mihály A.: i. m. 238.

6 Szervánszky a határozatnál árnyaltabban, de annak szellemében mondott ítéletet a szovjet szerzőkről: *„Valóban, ez a vád* [ti. a népzenei alapok hiányának vádja] *jogos* Sosztakoviccsal *szemben, akinek zenéjében a népzene hatásának nyoma sincs és művészete a nyugat-európai utóromantikus zene késői hajtása.* Prokofjev *esetében más a helyzet. Nála a nagy orosz klasszikusok (Glinka, Borodin, Csajkovszkij, Muszorgszkij) népzenéből kiinduló művészetének hagyománya elevenebben él, de ez a hatás már távoli és bár Prokofjev nagy tehetség, művészete mégsem mentes az intellektuális vonásoktól.* Mjaszkovszkij *zenéjében a népzene leghalványabb hatása sem mutatható ki, típusa ő az akadémikus, formalisztikus zeneszerzőnek."* (I. m.) Vargyas hangot adott szkepticizmusának a szovjet zeneszerzők „megújulási" készségével kapcsolatban: *„Kérdés persze, hogy pályájukon annyira előrehaladt szerzők, mint Prokofjev vagy Sosztakovics, ma már sikeresen állíthatók-e át arra, hogy népi muzsikából alakítsanak ki nemzeti stílust, s hogy megszokott technikájukat és szerzői modorukat kereséssel és elmélyüléssel átalakítsák?"* (i. m.) Mihály András úgy fogalmazott ezzel kapcsolatban: *„A Bolsevik Párt zenei határozata nem felületes szórakoztató tömegzenét kér a zeneszerzőktől, hanem a mai kor érzésvilágának megfelelő, gazdag, mély és kifejezési formájukban adekvát alkotásokat. Tegyük mindjárt hozzá, hogy ez a követelmény a legnagyobb, amit zeneszerző elé állítani lehet és teljesítése nemcsak jószándék, vagy nagy tehetség (mely tulajdonságok Sosztakovicsban és főleg Prokofjevben föltétlenül megtalálhatók), de zsenialitás kérdése."* (I. m. 238.)

A kérdés második részére azzal válaszolok, hogy Sosztakovics 1936-ban írta meg azt a művet, amely ellen a határozat 1948-ban született meg. A magyaroktól függ, hogy ne engedjék, hogy náluk is olyan soká legyen formalista zene.[7]

Novikov csúsztatása nyilvánvaló. Összemossa Sosztakovics 1936-os megbírálását a több mint tíz évvel későbbi zenei határozattal, miközben szándékosan megfeledkezik arról, hogy a két határpont között írt Sosztakovics-művek közül nem egyet ünnepeltek a a szovjet zene diadalaként. Igyekezete érthető: a kérdés nagyon érzékeny pontot érint. Nevezetesen azt, hogy a „szovjet zene" nem történeti–esztétikai kategória, hanem olyan konstrukció, amelyet a politikai–hatalmi diskurzus periodikusan újradefiniál. Konstrukció, amelynek kaleidoszkópszerűen variált stilisztikai értéktételezésénél talán még fontosabb, hogy a zenészek meg ne feledkezzenek magáról a tényről: valakiknek hatalmukban áll forgatni a kaleidoszkópot és a benne látottak alapján újra meghúzni a határt igazak és hamisak, jó és rossz zene között. Az 1948-as zenei határozat mindenesetre a figyelmesebb magyar zenészek előtt ezt a helyzetet kellőképpen felfedhette.

Mindez talán nem a legszerencsésebben készítette elő a szovjet zenei expanzió néhány hónappal későbbi magyarországi jelentkezését. 1949 februárjában rendezték meg először Budapesten a Szovjet Kultúra Hónapját.[8] A politikai hatalom által meghatározott közbeszéd ekkor honosított meg a zeneéletben is egy, a szovjet–ma-

7 A kérdező a jegyzőkönyvben „Brayer"-ként említve. Feltehetően Breuer Jánosról van szó. MOL P 2146 (XVIII-I-15)/62/ Plenáris ülések 1949–50. Jegyzőkönyv Anatolij Novikov előadásáról a Zeneművészek Szövetsége 1950. február 18-án tartott plenáris ülésén. – Erről az ülésről értékelő jelleggel számol be egy jelentés, amely a Szövetség elnöksége számára készült. Valószínűnek látszik, hogy többek között éppen Breuer felszólalására utalnak az alábbiakban: *„A Novikov-ülésre a MSZT* [Magyar-Szovjet Művelődési Társaság] *utasítására meghívtunk kb. 200 zenekari, énekkari tagot, a Zeneakadémia ifjúságát. A feltett, néhol ügyetlen kérdések azonban megmutatták, hogy nem helyes idegeneket beengedni ilyen fontos ülésekre s így* Zaharov *elvtárs előadására már csak tagságunk részére, valamint a Bartók Béla Szövetség által javasolt karnagyok részére ment ki meghívó."* A Magyar Zeneművészek Szövetsége Elnökségének Iratai (Az eredeti dokumentumok fénymásolatai a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében). Jelentés a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1950. január 26-tól március 27-ig terjedő időre eső működéséről.

8 *A Zenei Szemle* 1949. évi 1. száma tudósított ennek zenei vonatkozású eseményeiről. A résztvevők között szerepelt – szovjet előadóművészek mellett – Mihail Csulaki, a Szovjet Zeneszerzők Szövetsége egyik titkára. Csulakit a következő években további szovjet zenész–zeneideológus delegátusok követték (1950: Anatolij Novikov; Vlagyimir Zaharov; 1951: Tyihon Hrennyikov; Jurij Saporin; Kiril Molcsanov), de magyar zenei delegátusok is ellátogattak tanulmányútra a Szovjetunióba (1950: Székely Endre; 1951: Ujfalussy József; Sándor Frigyes). A delegációkról szóló beszámolók, a korabeli zenei sajtó (az *Új Zenei Szemle)* és a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1949–1951 közötti tevékenysége, diskurzusai alapján kirajzolódnak azok a területek, ahol a szovjet expanzió megnyilvánult.

Csulaki 1949 februárjában előadást tartott a Zeneakadémián, amiben igen részletesen ismertette a Szovjet Zeneszerzők Szövetségének szervezeti felépítését. Néhány hónappal később, 1949 októberében alakult meg a Magyar Zeneművészek Szövetsége. A multifunkcionális, korporációs szervezet Alapszabálya az elvi célok között 25%-os terjedelmi aránnyal szerepeltette a Szovjetunióról való példavételt, illetve a szovjet és népi demokratikus államok zeneéletével való kapcsolattartást. Az MZSz működésének egyes mutatói arra utalnak, hogy ezeket a célokat valamelyest komolyan is vették. A megalakulástól 1951 végéig tartott tizenegy plenáris ülés közül mindössze egy olyan volt, amely nem a szovjet zenével, illetve a szovjet zenei szisztémával foglalkozott volna. A szervezet hivatalos lapja – az egyetlen korabeli zenei folyóirat, az *Új Zenei Szemle* – 1950-es összterjedelméből 23%-ot foglalt el a szovjet tematika, illetve a szovjet szerzőktől fordított cikkanyag. Ez az adat annál inkább beszédes, ha meg-

gyar kulturális kapcsolatokra vonatkozó alapvető tételt. Eszerint az a kimeríthetetlen tapasztalati tőke, amelyet a Szovjetunió több évtized alatt a szocialista kultúra építésében felhalmozott, az ilyen kultúra kialakításába újonnan belefogó országok számára nélkülözhetetlen.[9] Ez az axióma persze ellentmondásban volt azzal a ténnyel, hogy a szovjet zeneszerzésben éppen 1948-ban láthatólag radikálisan szakítani kellett az addigi praxissal. Az a cél, hogy a zenei határozatot valamely szerves, spontán fejlődés eredményének láttassák, egyeseket jelentős retorikai teljesítményekre sarkallt. Vlagyimir Zaharov, a Pjatnyitckij Együttes vezetője 1950-es budapesti látogatása során kifejtette: a zenei határozat meghozatalát az indokolta, hogy a nép levelekkel ostromolta a Zeneszerzők Szövetségét, és tiltakozott az akkori zene ellen. A határozat nem is születhetett volna a pártapparátus kezdeményezésére, hiszen: „Az a véleményünk, hogy adminisztratív metódusokkal a művészetet irányítani nem lehet."[10] Szabó Ferenc, a magyar zenei élet nagy moszkovitája, a Zeneművészek Szövetségének ügyvezető elnöke, majd később párttitkára ingerülten hadakozott ama vélekedés ellen, hogy a szovjet zene mint sajátos minőség tulajdonképpen csak 1948-tól létezne. Azt bizonygatta – alkalmasint nem túl meggyőzően –, hogy Sosztakovics 1948-ban írt *Dal az erdőről* című kantátájának stílusa mögött nem elég egyszerűen a zenei határozat aktuális követelményeit látni:

---

fontoljuk, hogy a magyar folyóirat elődje, a *Zenei Szemle* 1947-es és 1948-as évfolyamában a szovjet tematika terjedelmi aránya mindössze 3, illetve 2 %-os volt. Ezekben az években viszont a *Zenei Szemle* rendszeresen közölt tudósításokat a nemzetközi (európai és amerikai) zeneéletről, emellett ugyancsak rendszeresen közölte szakcikkek fordításait a nyugati zenetudományi folyóiratokból – ez utóbbi teljesen eltűnt, az előbbi pedig elsorvadt az *Új Zenei Szemlé*ben. E helyütt nem foglalkozhatunk részletesen a szovjet műfaji és sajátos előadói formációkat illető preferenciák érvényesítésével. Arra is csak utalunk, hogy a hazai gyakorlatban meghonosodott, zárt „népzene" definíció fellazítása az egyik igen jelentős ideológiai célja volt a szovjet delegátusoknak.

9 Székely Endre 1950-ben Révai József népművelési miniszterre hivatkozott, hogy elméleti keretet adjon a Szovjetunióban szerzett tapasztalatai összefoglalásának: *„Révai elvtárs cikke azzal kezdődik, hogy megmagyarázza, miért kell a magyar művészeknek, a magyar kultúra fejlesztőinek a szovjet kultúrából példát, tanítást venni. Elmondja, hogy szinte már közhelyszámba megy nálunk, hogy a gazdasági építéssel szemben kulturális téren vagyunk elmaradva és ennek az elmaradásnak a felszámolása szempontjából van rendkívüli jelentősége annak, hogy nem kell mindent magunknak a saját tapasztalatunk árán hosszú éveken keresztül kimunkálva megtanulnunk, hanem módunkban van egy már kifejlett szocialista kultúrához folyamodni példáért és tanításért. Elmondja Révai elvtárs, hogy a szovjet kultúrától nem ad hoc, nem tervszerűtlenül, hanem folyamatosan és állandóan kell tanulnunk, hogy szocialista kultúránkat minél gyorsabban kialakíthassuk.* [...] *Vannak, akik azt mondják és így próbálnak kibújni a szovjet kultúrától való tanulás alól – mondja Révai elvtárs – hogy nekünk nem kell senkitől sem tanulnunk, sem nyugattól, sem kelettől. Nekünk a magunk kultúráját kell továbbfejlesztenünk, ez a mi feladatunk. Révai elvtárs megállapítja, hogy ez nem egyéb, mint soviniszta álláspont, sovinizmus, amely mögött valójában a nyugat pártolása, a mai nyugati kultúrának pártolása, a nemzeti jelszavak mögött tulajdonképpen egy kozmopolita álláspont bújik meg. Megállapítja, hogy valóban nekünk igen nagy mértékben kell támaszkodnunk nemzeti hagyományainkra, de nemzeti hagyományaink önmagukban nem szolgáltatnak még új példát arra, hogy hogyan kell a szocialista magyar kultúrát építeni. A szovjet kultúra ezzel szemben kész példákat szolgáltat arra, hogy hogyan kell a magyar kultúrából szocialista magyar kultúrát teremteni, ezért új példákért a szovjet kultúrához kell folyamodnunk."* MOL P 2146 (XVIII-I-15)/62/ Plenáris ülések 1949–50. Székely Endre előadása a Szovjetunióban szerzett tapasztalatairól a Zeneművészek Szövetségének 1950. május 30-án, a Művészetek Házában tartott ülésén

10 MOL P 2146 (XVIII-I-15)/62/ Plenáris ülések 1949–50. Jegyzőkönyv Vlagyimir Zaharov elvtárs előadásáról.

[...] nem tudta volna Sosztakovics ezt a művet megcsinálni, ha nem lett volna előtte is szovjet zene.[11]

Viszont Szabó egy másik alkalommal, ugyancsak 1950-ben, mintha elszólná magát. Ekkor a zenei határozatnak három okát nevezte meg:

Lehet, hogy túlságosan megrekedt egy helyen a szovjet zene, de nem ez volt a dolog döntő része. Megrekedt a vezetés, új, friss emberek nem kerültek be, új, friss zeneszerzők nem tűntek fel. Ez is oka volt ennek a kritikának, de nem ez volt a döntő oka. A döntő ok az volt, hogy 1948 táján lépett a szovjet társadalom a kommunizmus alapjai lerakásának útjára.[12]

Elszólásról a másodikként említett okkal kapcsolatban beszélnék. Szabó akaratlanul is azt a vélekedést fejezi ki, hogy a határozat esztétikai motívumai tulajdonképpen csak apropót szolgáltattak a zenei élet formális és informális kapcsolatrendszerének megbolygatására (azaz tisztogatásra), és ezáltal a terület ellenőrizhetővé tételére. Ezen az elszóláson nem segített a „kommunizmus alapjaira" való utalás sem.

Talán nem túlzás azt állítanunk, hogy 1949 elejétől a magyar zenei közbeszédben komoly verbális küzdelem folyt azért, hogy a szovjet zenei határozat számára új kontextust teremtsenek. A kulturális blokk építésének propagátorai azt hangsúlyozták, hogy a szovjet intézmények jelenlegi formájukban szocialista nemzedékek tapasztalatát összegzik. A hatalmi diskurzus célja tehát az volt, hogy ebbe a sajátos organikus fikcióba illessze be a legalábbis első ránézésre sokak számára radikálisnak, *tabula rasát* teremtőnek tűnő zenei határozatot. Ebben a fáradságos munkában, mint láthattuk, magyar zeneideológusok mellett fontos szerepet kaptak az 1949–1950-ben nagy számban Magyarországra érkező szovjet kulturális delegátusok. A továbbiakban azonban az új kontextus megteremtésére tett kísérletek egy sajátos médiumáról, nevezetesen egy színházi előadásról szeretnék beszélni.

A háromszoros állami díjas Szergej Vlagyimirovics Mihalkov[13] drámáját, az *Ilja Golovint* 1950-ben mutatták be a moszkvai Művész Színházban.[14] A darab a negyvenes évek végének Szovjetuniójában játszódik.[15] A címszereplő, az ötvenéves Golovin ünnepelt zeneszerző, akinek IV. szimfóniáját osztatlan elismeréssel fogadta a szovjet és a nemzetközi kritika. Ám egyszer csak megjelenik a *Pravdá*ban a *Formalista tünetek zenei életünkben* című cikk, amely keményen elítéli Golovin érthetetlenné és öncélúvá vált zenéjét. Golovin alkotói válságba keveredik, egy évig nem képes komponálni. Csak elmélkedik és olvas, többek között Lenint és Sztálint. Mint később elmondja: a dolgok gyökeréig akart hatolni, megérteni végre mindent. Aztán be is következik a megvilágosodás. Golovin rájön: a művésznek „ismerni kell az életet, meg

11 MOL P 2146 (XVIII-I-15)/62/ Plenáris ülések 1949–50. Jegyzőkönyv az 1950. évi június hó 7-én tartott VI. teljes ülésről.

12 MOL P 2146 (XVIII-I-15)/62/ IV. szakosztály ülései, 1949–50. A Magyar Zeneművészek Szövetsége vitaestje. 1950. december 28.

13 Mihalkov írta – El-Regisztannal közösen – a szovjet himnusz szövegét 1943-ban.

14 Poltorackij recenziójának (Izvesztyija, 1950. január 8.) magyar fordítása. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (továbbiakban: OSZMI).

15 Mihalkov: *Ilja Golovin*. Fordította: Neményi Ottó. Gépirat. OSZMI: Q 2364

kell látni mindazt, ami új. Az embert kell meglátni, a mi új emberünket." Golovin visszatér a szovjet komponisták közösségébe, részt vesz egy nemzetközi békekongresszuson, végül ígéretet tesz arra: V. szimfóniája a Szabadság és az Alkotás nevében buzdít majd hősi tettekre az Erőszak és a Háború ellen.

A három felvonásra osztott cselekmény fázisaiban nem nehéz tetten érnünk az Arnold van Gennep által leírt[16] „átmeneti rítus" (rites de passage) stációit. A rítus egyik legfőbb funkciója, hogy a beavatandó személy identitását megváltoztassa. Az új identitás megszerzésével a jelölt alkalmassá válik arra, hogy a társadalomba reintegrálhassa magát. A rítus első fázisában a transzformálódó személy elszigetelődik mindennapi életétől, és elidegenedik az őt körülvevő társadalmi miliőtől (I. felvonás: Golovin környezetének bemutatása. A felvonás végén Golovin tudomást szerez a pravdabeli cikkről). A következő a liminalitás (határátlépés) fázisa. A beavatandó személy minden megszokott viszonyítási pontot elveszít, teljesen új, elrettentő és felemelő titkokba avattatik be. (II. felvonás: Golovin hallgatása és magába fordulása. A felvonás végén egy katonatiszt elmeséli Golovinnak, hogy egyik régi melódiájához szovjet katonák szöveget költöttek, és azt énekelték a Nagy Honvédő Háborúban.) Az utolsó a „betagozódás" fázisa. A beavatott személy visszatérhet a társadalomba, új identitásának megfelelő helyet foglalva el. (III. felvonás: Golovin a békekongresszuson). Ebben a keretben már meglehetősen könnyen tudjuk értelmezni a többi szereplő funkcióját is. E funkciókat itt az egyszerűség kedvéért az európai zenetörténet klasszikus beavatási históriája, *A varázsfuvola* szereplőinek nevével azonosítjuk.[17]

Golovin helyzete ambivalens: sarastrói korban járja végig Tamino beavatási útját (beleértve a hallgatás próbáját). Ez alighanem a szovjet szüzséből következő specialitás, amint az is, hogy a beavatást vezető mester, Sarastro szerepét egy fiatalember, Bazsov építésvezető tölti be. Bazsov az, aki a Pravda cikkét eljuttatja a zeneszerző nyaralójába, és ugyancsak ő az, aki az említett vezérőrnagyot, Roszlijt elhozza Golovinékhoz. Bazsov Tamino módjára nyeri el Golovin komoly és felelősségtudattól áthatott leányának, Lizának a kezét (Pamina). Ám végül sarastrói módon vonul vissza: a kötelesség Közép-Ázsiába szólítja. Roszlij vezérőrnagy és bajtársai minden kétséget kizáróan a *három ifjú* szerepét töltik be a rítusban (noha nem léghajón, hanem tankon érkeznek, amelynek reflektorai vakító fénnyel világítanak be Golovinék házába). Roszlij szabatosan megfogalmazott tételekben avatja be Golovint az üdvözítő új rendbe. Ő az, aki kimondja: a nemzeti hagyományra, a népdalra és tömegdalra, a klasszikus formákra alapozva kell komponálni ahhoz, hogy a nép érzéseit és küzdel-

16 Arnold van Gennep 1908-ban jelentette meg *Les Rites de passage* című tanulmányát. Erre hivatkozik: Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Ford.: Kiss Gabriella. Pécs: Jelenkor, 2001, 11. Az itt következő megközelítési kísérlet metódusához – Tallián Tibor alább hivatkozott írásai mellett – Fischer-Lichte munkájától kaptunk értékes impulzusokat (különösképpen: *„Színház és identitás. A színház mint a »határátlépés« tere?"* című fejezet, 7–18.)

17 Ehhez Tallián Tibor Wagner- és Mozart-tanulmányaiból merítettünk inspirációt („Alter Frager" in: Papp Márta (szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok Kroó György tiszteletére*. h. n.: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996. 108–128; „Circumcisio cordis. Varázsfuvola–üveggyöngyjáték I–II." *Muzsika*, 1991. december, 6–12; 1992. január, 9–18.)

meit kifejezhessük – hogy a népnek, a mai embereknek komponáljunk. Szemére veti Golovinnak, hogy nem nemzeti zenét komponált, hanem „eszperantót", márpedig az ilyen zene csak a gyökértelen embereknek szól, nem pedig a szovjet hazafiaknak. Roszlij egy társával elénekli Golovinnak az említett katonanótát, a *Golovinszkaját*: ez ragadja ki Golovint már-már halálvágyba hajló apátiájából.

Mondani sem kell, hogy a régi létmód képviselői, a régi identitás megszemélyesített erői is megjelennek a színpadon. Zalisajev, a zenekritikus apológiáival elsorvasztja Golovinban a jó kommunistára jellemző önkritikát. A *Pravda* bírálata után viszont elhatárolódik a zeneszerzőtől. Opportunista alakjában nem nehéz felismernünk Monostatost. Golovin második felesége, Alevtyina Ivanovna a maga anyáskodásával és férje művészete iránti nőiesen túljátszott rajongásával ugyancsak egy hamis realitás hálóját szövi a komponista köré (Éj királynője).[18] Amint az ismeretes, Tamino fennkölt beavatási útjával párhuzamosan lezajlik egy komikus figura kissé komolytalan beavatási processzusa is. Papageno alakját Mihalkov sem nélkülözheti. Fjodor – Golovin fia – festőművész. Az enyhén léha fiatalember javíthatatlan „formalistának" tűnik. Egymás után festi képeit, amelyek kivétel nélkül pipacsokat ábrázolnak, különböző kompozíciókban. Akárcsak Papagenóra, úgy Fjodorra sem hatnak különösebben a világmegváltó eszmék, de egy nő kedvéért ő is hajlamos bizonyos változásokra. Első portréján Maját, a fiú szerelmére meglehetős nyíltsággal pályázó balettáncosnőt örökíti meg (azaz Papagénát). A darab vége felé pedig szégyenlősen, de mégis büszkén vallja be apjának, hogy egy tankot ábrázoló festményen dolgozik.[19]

---

18 Alevtyina Ivanovna még a későbbi budapesti bemutató sokat tapasztalt nézőit is képes volt megtéveszteni. Az előadás után rendezett ankéton Török Ernőné kissé tanácstalanul állapította meg: *„Nem értettem még a művész feleségének játékát. Nem derült ki, ellenség-e, vagy nem...?"* MOL P 2146/62/ Plenáris ülések 1951/Ankét Mihalkov *Ilja Golovin* című színdarabjával kapcsolatban 1951. január 7-én. Kivonatos jegyzőkönyv.

19 A korabeli recepció számára korán sem volt egyértelmű, hogy a „szocreál" beavatási szertartásban megtűrhetők-e a Papagenók. A moszkvai premier recenzense így írt erről: *„A szerző előnyös oldalairól is igyekszik Fjodort bemutatni. Mégis csak tehetséges művész, szerető szívű fiú. Liza barátnője, Maja szereti Fjodort. Azt mondják, hogy Fjodor is szereti őt. De Fjodor ezen előnyös vonásait sem Sz. Mihalkovnak, sem J. L. Leonidovnak, a színésznek nem sikerült bemutatni. Egy fiatal léhűtő áll előttünk. Ez a felnőtt korú fiúcska nyilvánvalóan atyja pénzéből él, semmi hasznosat nem csinál és a néző természetesen ellenszenvet érez iránta."* (Poltorackij: i. m.)

A budapesti előadás egyik festőművész nézőjében olyasfajta kétely ébredt fel Fjodorral kapcsolatban, amely némileg rímel Breuer korábban idézett kérdésfelvetésére: *„Nem értem, hogyan lehet ez a fiatal festő ilyen, mert ha öreg művészről volna szó, úgy ezt megérteném, de ilyen fiatalnál ez érthetetlen.* [...] *az ötven éves Golovinnál* [...] *sem egészen hihető, hiszen a Szovjetunióban már 33 esztendeje építik a szocializmust, ott tehát nem lehetnek ennyire tájékozatlanok a szovjet emberek, a szocialista emberek. A festő sem távolodhat el olyan messzire a szovjet néptől, mint amilyen távol áll attól ez a fiatalember. Nem távolodhat el olyan messzire a néptől, mint ahogyan messzire volt a magyar művész a régi reakciós világban a magyar néptől.* [...] *Egyébként meg kell jegyeznem, hogy a festő alakja jól meg van rajzolva és mint ilyen jól is van ábrázolva. Sőt én még Maja alakját is megértem, mert bizony, mi festők, furcsa emberek vagyunk szerelmi téren is és tényleg úgy van, hogy nem tudunk udvarolni, jobb, ha a nők nekünk udvarolnak."* (Forgó Mihály felszólalása. MOL P 2146/62/ Plenáris ülések 1951/Ankét Mihalkov *Ilja Golovin* című színdarabjával kapcsolatban 1951. január 7-én. Kivonatos jegyzőkönyv.)

Tamino a maga beavatási útján elbukna, ha nem lennének segítőtársai. Hogy ezt felismerje, az éppenséggel beavatóinak egyik legfőbb ambíciója. Tamino tudomásul veszi, hogy az egyén egymagában gyenge és kiszolgáltatott az ellenséges hatalmaknak – céljához csak a Papi Rend hospitalizációjával juthat el.[20] Golovint ugyancsak jótékony erők segítik az átmeneti rítus nehéz pontjain. Hogy milyen hatalmat testesítenek meg e társak – Bazsov és Roszlij –, arra megnyugtató választ kaphatunk a mű korabeli recepciójának tanulmányozásával. Az Izvesztyija recenzense az Ilja Golovin üzenetét így foglalta össze:

> Szovjet hazánkban a Párt és a nép gondosan segíti elő a tehetségek fejlődését. Országunkban az élet áthághatatlan törvényévé vált, hogy figyelemmel és érdeklődéssel fordulnak minden egyes ember felé, aki a termelés, a tudomány és művészet terén alkotó tehetségről tesz tanúságot. Ugyanez a tény azonban egyszersmind vitathatatlan jogot ad a Pártnak és a népnek, hogy szigorú bírálatban részesítse minden – mégoly nagyon tehetséges, nagyon nagy érdemeket szerzett – ember hibáit és eltévelyedéseit is.[21]

Nem teljesen öncélúan igyekeztünk megvilágítani az *Ilja Golovin* „szocialista realista" szüzséje mögött felsejlő rituális szerkezetet és hangsúlyozni abban az identitás megváltozásának szerepét. Amikor ugyanis a darab eljutott Budapestre, az átélés és értelmezés révén egyes magyar zeneszerzők mintegy maguk is végigjárták Golovin útját, és erről tanúságot is tettek. Tekintettel arra, hogy mindezt direkt erre a célra elkülönített térben és időben, többedmagukkal és szervezett formában hajtották végre, aktusukat nyugodtan tekinthetjük rituálisnak. Ez a rítus mindenesetre sajátos fejezete volt annak a diskurzusnak, amelynek tárgya – mint emlékszünk – az 1948-as szovjet zenei határozat új kontextusának megteremtése, végső soron pedig a Szovjet Zene mibenlétének meghatározása volt. A rituális elem, amelyet a színházi előadás – az identitásváltás *par excellence* terepe – hozott magával, mindenesetre unikum volt ebben a diskurzusban. Méghozzá olyan unikum, amelyhez a résztvevőknek az elkövetkező évekre nézve tanácsos volt alaposan hozzászokniuk.

Az *Ilja Golovin*t még a szovjet ősbemutató évében, 1950-ben vitte színre a budapesti Madách Színház, Pártos Géza rendezésében. A magyar bemutatót valahonnan nagyon sürgethették. Egy jól értesült recenzens azt írta:

> Indokolható okai vannak annak, hogy a dráma viszonylag kevés próbával és így nem elég felkészüléssel jutott el a bemutatóig.[22]

Ilyen körülmények között érthető, hogy a közönség nagy többsége nem mutatott kitörő lelkesedést. Egyes megfigyelők nehezményezték, hogy a nézőkön éppen a „legfontosabb problémák" exponálásakor, például Roszlij vezérőrnagy érkezésekor

20 Tallián: „Alter Frager" i. m. 117.

21 Poltorackij: i. m. Hasonlóan fogalmazott a budapesti előadás recenzense, öntudatlanul is kiemelve a darab beavatási rítus-dramaturgiáját: *„A szovjet embernek drága a művészet, a szovjet ember előtt hatalmas érték a haladó művész. A szovjet társadalom nem hagyja magára egyetlen tehetséges tagját sem.* Keményen megbírálja és szeretettel felemeli. [Kiemelés tőlem: P. L.]" Gombos László: „Ilja Golovin – Mihalkov drámájának bemutatója a Madách Színházban." *Színház és Mozi*, 1950. XII. (III/52.) 17.

22 Uott 7–9.

vett erőt köhögési roham.[23] Ez a magatartás azonban csak a profán többséget jellemezte. A megjelenítés kezdetlegessége[24] a publikum kiválasztottjainak szeme elől nem rejthette el a lényegi tartalmakat. Ők – zeneszerzők, festőművészek és színházi emberek – később elvonultak, hogy saját interpretációs körüket maguk közt alakítsák ki.

Az *Ilja Golovin*-előadást megtárgyaló ankétra 1951 legelején került sor, a Magyar Zeneművészek Szövetsége és a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség szervezésében.[25] Az elnök tisztét betöltő Kadosa Pál vitaindítójában biztos kézzel kapcsolta a darab értelmezését az 1948-as szovjet zenei határozatról szóló diskurzushoz. Egyúttal példát adott arra, hogy a darabban látott identitástranszformációt miként lehet önmagunkban tükröztetni.

> [...] voltak itt nálunk olyanok, akiket zeneszerzői múltjuk és főleg a Szovjetuniótól való kényszerű elzártságuk oda vezetett, hogy kedvezőtlenül reagáltak [a határozatra]. Én magam is kedvezőtlenül reagáltam, mert nem értettem meg azonnal a határozat jelentőségét. Az Ilja Golovin előadása kapcsán tehát ráismertem a magam régebbi problémáira."

Mihály András és Székely Endre – utóbbi is a zeneélet vezető kommunista személyisége – azt hangsúlyozták, hogy a Madách Színházban szerzett *élményt* teljesen felesleges színielőadás mivoltában értékelni. Székely számára ennél sokkal fontosabb volt, hogy

> [...] a darabnak a témája teljesen ráül a mi zenei életünkre. Azt hiszem, hogy nem csak egy-két, de igen sok zeneszerző ismert reá ebben a darabban a maga problémájára, a maga hibáira. [...] Amikor Golovin kijelenti, s így az író igazat ad neki, hogy ő parancsszóra nem tud zenét írni: bevallom, magamra gondoltam.

Mihály András ugyan ilyesfajta személyes megérintettségről nem szólt, de alighanem az ő metamorfózisa volt az egyik legfájdalmasabb. Mihály, mint emlékszünk, a zenei határozat kapcsán 1948-ban implicite a magyar zenének a szovjetet meghaladó teljesítményeire utalt. Ugyanekkor együtt emlegette Bartókot, Stravinskyt és Hindemithet mint a népi-nemzeti hagyományokból táplálkozó zeneszerzőket. Most az *Ilja Golovin* vitájában ő képviselte leghevesebben azt az álláspontot, hogy a darabot a kozmopolitizmus és a szovjet hazafiság küzdelmének kontextusában kell elhelyezni. Mihály valószínűleg éppen ezekben a napokban fogalmazta a Párthoz inté-

23 Szabados Piroska megállapítása. MOL P 2146/62/ Plenáris ülések 1951/Ankét Mihalkov *Ilja Golovin* című színdarabjával kapcsolatban 1951. január 7-én. Kivonatos jegyzőkönyv.

24 Az előadást szcenikai szempontból bíráló Háy Károly László felvetette: *„A darabban kétszer fordul elő, hogy ebédre, illetőleg vacsorára készülnek és megterítenek hat személyre. Jelen van hat személy és a szobában van két szék, amit oda tesznek az asztalhoz. Ismerem én a Madách Színház lehetőségeit, hogy mennyire probléma ott szinte minden köpőcsésze, ugyanakkor mégis azt mondom, hogy ezt is meg kellene valahogyan oldani, ha másképp nem, összecsukható kerti székekkel, (Derültség) amiket elkezdenek behordani a kerti bejárat felől, egyet így behoznak, s akkor már le is mehet a függöny, mert tudnám, hogy le fog tudni ülni az asztal mellé az a hat ember."* (Idézett forrás.)

25 Uott.

zett terjedelmes önkritikáját, amelyben többek között részletesen kitért a szovjet zenével kapcsolatos korábbi vélekedéseire is.

A darabot érthető módon megpróbálták többen kulcsdrámaként értelmezni. Kadosa Golovinban Sosztakovicsra ismert, esetleg Hacsaturjánra. Meglehetősen élénk párbeszéd alakult ki egy – itt eddig nem említett – mellékszereplőről, Melnyikovról. Ez az a fiatal zeneszerző, akinek társaságában Golovin részt vesz a békekonferencián (III. felvonás). Melnyikov Székely Endrében határozottan felidézte Tyihon Hrennyikov alakját (Hrennyikov 1948-ban lett a Szovjet Zeneszerzők Szövetségének főtitkára). Székely örömmel nyugtázta, hogy a Melnyikovot alakító ifjú színész, Darvas Iván még testtartásában is Hrennyikovra emlékeztetett. Mihály ezzel szemben úgy vélte: függetlenül attól, hogy hasonlít-e Hrennyikovra, Darvas túl sovány, túl sápadt és túl elcsigázott ahhoz, hogy az új zenei irány erejét képviselje a Golovint alakító Pécsi Sándor robusztus, életerős alakjával szemben.[26]

Így keveredtek össze egyre menthetetlenebbül az 1948-as szovjet zenei közéletnek, az *Ilja Golovin* budapesti előadásának és a magyar kommunista zeneszerzők belső konfliktusainak képei ebben a meglehetősen lehangoló vitában. A vita résztvevői, a zenei realizmus elvi elkötelezettjei talán észre sem vették, hogy úgy viselkednek, mint a nagy barokk Theatrum Mundi résztvevői. Tudat alatt elfogadták, hogy a dolgok „realitásának" kérdése mindig másodlagos és eldönthetetlen. A Melnyikovot alakító Darvasban felismerni vélték Hrennyikovot. Ilja Golovinról, egy gyenge drámá[27] vázlatszerű alakjáról pedig ugyanolyan komolysággal és ugyanazt a terminológiát alkalmazva, ugyanazokat a tanulságokat levonva vitatkoztak, mint néhány hónappal korábban Sosztakovicsról és kantátájáról. A létező személyiség, a létező életmű tehát egyáltalán nem volt feltétele a „szovjet zenéről" való beszédnek. Maszkokról (mint Sosztakovics kantátája) és gólemekről (mint Ilja Golovin) alkottak véleményt e diskurzus résztvevői. Így természetesen a legtávolabbra kerültek az arcoktól és a személyiségektől. Ez a magatartásuk mindenesetre azzal a reménnyel kecsegtethetett, hogy a szovjet zenéről, illetve zenei határozatról szóló diskurzus hamarosan *végső* és *megnyugtató* megoldást nyer. Hogy ez miért nem történt mégsem egészen így, az már egy másik írás tárgyát képezhetné.

26 Uott.

27 A moszkvai bemutató már idézett kritikája is kénytelen volt megállapítani: *„Mihalkov darabjáról nem mondhatjuk, hogy túl sok benne a cselekmény. De a mű magasztos és nemes eszméje segítségével a színház mégis jelentős, politikailag éles előadást tudott nyújtani."* (Poltorackij: i. m.)

ABSTRACT

LÓRÁNT PÉTERI*

„Soviet Music" in Hungary. Ilya Golovin Reaches Budapest

Based on archival sources, this paper offers an examination of the reception of „Soviet Music" as a discoursive construct in Hungary after 1948. The Soviet music resolution 1948, by criticizing the foremost Soviet musicians and by demanding classicizing, folkloristic aesthetic tendencies in music, had a dysfunctional effect on Hungary and reinforced a feeling of superiority in Hungarian music. These developments were hardly the happiest way to prepare for a Soviet musical expansion into Hungary a few months later. Advocates of a cultural bloc underlined how Soviet institutions in their current form summarized the experience of socialist generations. To many, the music resolution appeared radical, a blank slate, which had to be fitted into this curious organic fiction. One of the attempts to place the Soviet music resolution in a new context, was through the curious medium of a theatratical performance.

The play *Ilya Golovin*, by Sergei Mihalkov was staged in Budapest in 1950, the year of its world premiere in the Soviet Union. It is set in the Soviet Union at the and of the 1940s. The protagonist is a celebrated Soviet composer, whose music has become formalist. Because of a criticism in *Pravda* Golovin sinks into a creative crisis. A year after he returns to the society. This paper analyses the subject matter of the play as a socialist-realist *rite of passage* comparing it with that of *The Magic Flute*. When the play reached Budapest, some Hungarian composers were taken by their experience and interpretation of it along a path similar to Golovin's, and bore witness to this. So the conference on the production of *Ilya Golovin* organized by the Hungarian Composers' Association and the Hungarian Drama and Cinema Association can be interpreted here as a secondary theatrical-ritual act.

* *Lóránt Péteri* is studying musicology and history at the Franz Liszt Academy of Music and at the L. Eötvös University in Budapest. Among his publications in Hungarian journals are *„Contributions to the History of the Institution of Hungarian Research in Musicology, 1947-1969"* (2000) and *„Late Meeting"*, an article on the reception of Mahler's music in Hungary (2001).

Farkas Zoltán

EGY HÖLDERLIN-TOPOSZ ÚTJA*

Vándormotívumok Kurtág György műveiben

„Az ember [...] *időnként vissza-visszatér egy azonos anyaghoz, hogy feltérképezze a benne rejlő új lehetőségeket"* – vallotta be Kurtág Varga Bálint Andrásnak a '80-as évek első felében készült beszélgetésben.[1] Életművében – Halász Péter megfogalmazása szerint –

> nemcsak stiláris elemek, de konkrét hangütések, akár egyes dallamok vagy motívumok műről műre vándorolhatnak. [...] Az újrafogalmazott gondolatok keresik a helyüket, miközben a stiláris tér fokozatosan megváltozik körülöttük.[2]

Az alábbiakban ezt a folyamatot vizsgálom, egy olyan zenei anyag útját kísérve, amely Hölderlin nevéhez kapcsolódott Kurtág művészetében. Valójában nem is egy, hanem két „Hölderlin-toposzról" van szó, amelyek azonban nyilvánvaló rokonságban állnak egymással.[3] Miközben a műről műre vándorló motívumok és textúrák nyomába szegődöm, a változatlanul átvett vagy újrafogalmazott s „helyét kereső" zenei gondolat alakváltásait szeretném a figyelem középpontjába állítani. Elsősorban arra keresem a választ, hogyan változik a Hölderlin-toposz szerepe az egyes egyedi kompozíciók formájában és dramaturgiájában.

A *Négy dal Pilinszky János verseire Op. 11* harmadik darabja Pilinszky Kurtágnak ajánlott, *Hölderlin* című versének megzenésítése. Pilinszky elképesztő intenzitású három sorba sűríti Hölderlin sorsát és költészetének summáját:

---

* A Balatonföldváron, a *Földvári Napok* keretében megtartott *Hommage à Kurtág* című tudományos konferencián 2001. június 22-én angol nyelven elhangzott előadás részben átdolgozott változata.

1 Varga Bálint András: *3 kérdés, 82 zeneszerző*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 212.

2 Halász Péter: „Kurtág-töredékek". In: *Holmi* VII/2 (1995. február), 156., 163.

3 E vissza-visszatérő zenei gondolat leírásakor terminológiai nehézségekbe ütközünk. A szerző eredetileg „Hölderlin-motívum"-nak nevezte vizsgálatának tárgyát, ez a meghatározás azonban nem teljesen pontos, és – különösen idegen nyelvre fordítva – meglehetősen félrevezető. Helyénvalóbbnak tűnik egy sajátos textúráról vagy egy jellegzetes (kis szekundok és kis nónák által meghatározott) hangközszerkezetről beszélni. Másfelől a két „toposz" szoros kapcsolata azt mutatja, hogy mindegyikük ugyanahhoz az „intonáció"-hoz tartozik, hogy ehhez a – B. V. Aszafjev által bevezetett és a szovjet (s ennek nyomán a korábbi magyar) zeneesztétikában használatos – fogalommal éljünk. Szeretném köszönetemet kifejezni Stephen Blumnak és Halász Péternek a terminológiával kapcsolatos hasznos megjegyzéseikért.

December hője, nyarak jégverése,
Drótvégre csomózott madár,
mi nem voltam én? Boldogan halok.

Az 1975. január 7-re datált dal egyik leágazása vagy előzménye a *Tanulmány a „Hölderlin"-hez* című négykezes zongoradarab a *Játékok* IV. kötetéből *(1. és 2a-b-c kotta a 215–217. oldalon).*

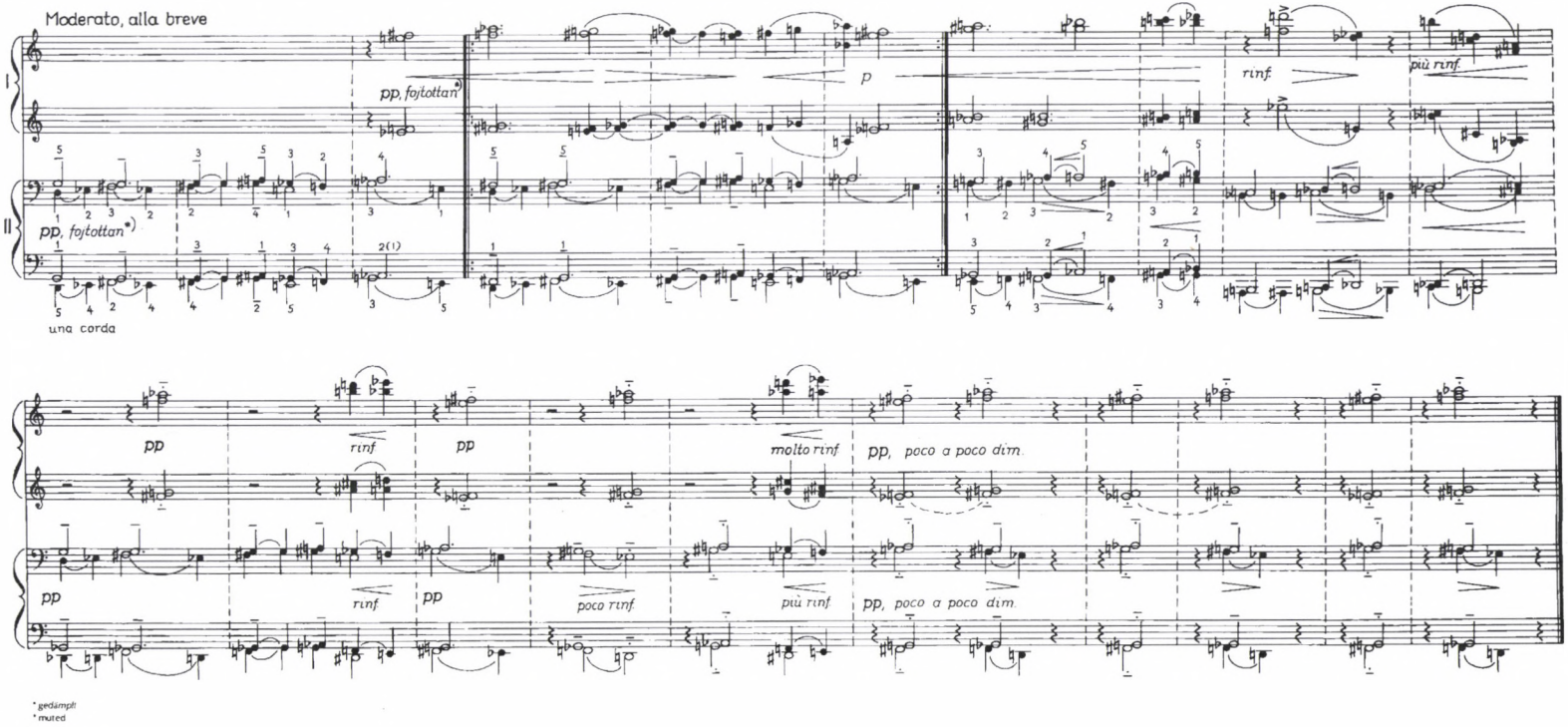
Mindkét darabot az összepréselt, valósággal gúzsba kötött szólamok polifóniája jellemzi. A zenei szövet egyes szólamai erővonalakként hatnak. A hangzást a kis szekundok, kis nónák és nagy szeptimek érdes súrlódása határozza meg. Az elfojtott indulat Kurtág előadói utasításában is megjelenik: „fojtottan" *(muted/gedämpft).* Talán nem járunk tévúton, ha a darab vibráló feszültségében a Hölderlint idéző versben megfogalmazott szenvedés zenei tükörképét látjuk. A zongora négykezes-darab folyamatában a zenei szövet egyre sűrűbbé válik, amikor a 2. játékos balkéz-szólama egy kis szekunddal lejjebb csúszik, s a két kéz kisnóna párhuzamban szólaltatja meg a motívumot.[4] A Pilinszky-dal következetesebben ragaszkodik egy megismételt, központi jelentőségű hanghoz (a brácsaszólam kis *g*-jéhez), mint a zongoradarab. Ez az állandóan ismétlődő, „tuba"- vagy „tenor"-hang, mely a 3 + 2 tizenhatodos egységek pulzálása által egyfajta aszimmetrikus bolgár ritmus képletét alkotja, megszállott jelleget kölcsönöz a kompozíciónak *(lásd a 2b kotta kiskottás sorát a 216. oldalon).* Eltérő a két darab befejezése is: a *Tanulmány* – mint csupán „pozíciógyakorlat" – a zenei anyag széttöredezésével és leépülésével fejeződik be. A folyvást fokozódó intenzitású dalban viszont a csúcspont után *pianissimo* kóda következik, mely a szöveg utolsó mondatának csattanóját juttatja érvényre: *„Boldogan halok" (lásd a 2c kottát).*

A két említett művel azonban nem zárult le e Hölderlin-motívum története. Kurtág csaknem másfél évtized után visszatért a négykezes darabhoz és 1988 januárjában revideálta azt, *Vázlat a Hölderlinhez* címen. Általában ezt az új verziót – amelyik a *Játékok* eddig még nem publikált, VII. füzetének része – hallhatjuk a Kurtág házaspár zongoraestjein *(3. kotta a 219–221. oldalon).*

Jelen keretek között nincs mód a két verzió részletes összehasonlítására, mindössze annyit szeretnék leszögezni, hogy a II. változat térben és időben kiterjeszti az eredeti mű léptékét. Kurtág egy kvarttal lejjebb transzponálta a motívumot, a megismétlődő szakasz második elhangzásakor összeereszti a két transzpozíciós réteget: az 1. zongorista az eredeti verzió magasságában, a 2. zongorista pedig az alsó kvarttranszpozícióban szólaltatja meg anyagát. A mű dinamikai csúcspontja kiszélesedik és bővül, s a reprízszerű második rész ugyancsak tágabb kereteket kap a zongora klaviatúrájának maximális kihasználása, a 2. játékos balkéz-szólamának mély akkordjai, „harangkondulásai" által, s a leépítés folyamata is részletesebben bontakozik ki.

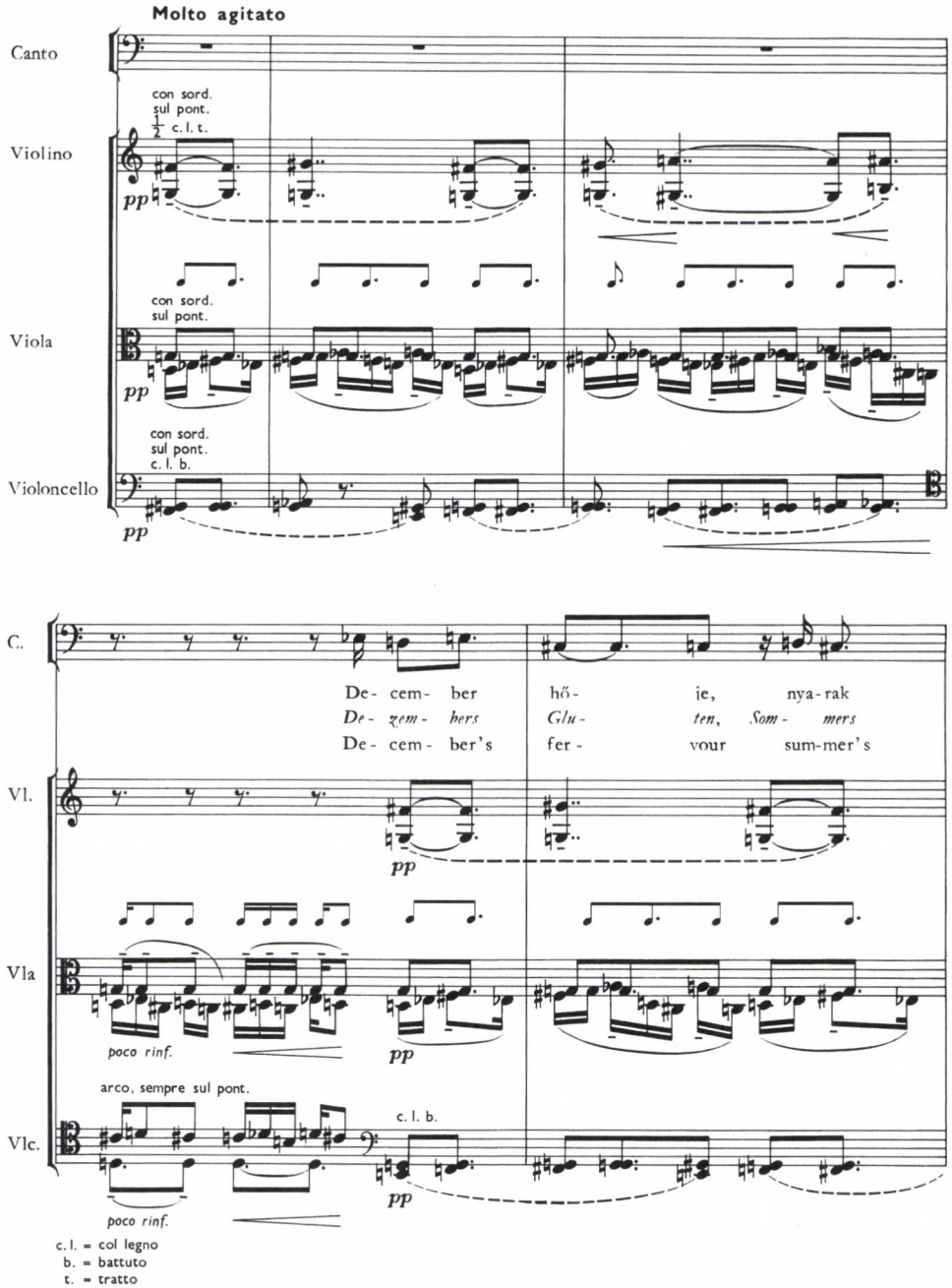
4 Csalog Gábor, Kurtág műveinek avatott előadója egymaga szokta megszólaltani az eredetileg négykezes kompozíciót. Ez az előadói tett: a szinte lejátszhatatlan anyaggal való küzdelem, s a vállalkozás „őrült" volta jelentősen növeli a darab feszültségét, és maradéktalanul összhangban áll Kurtág szándékaival.

Tanulmány a „Hölderlin"-hez (pozíciógyakorlat)

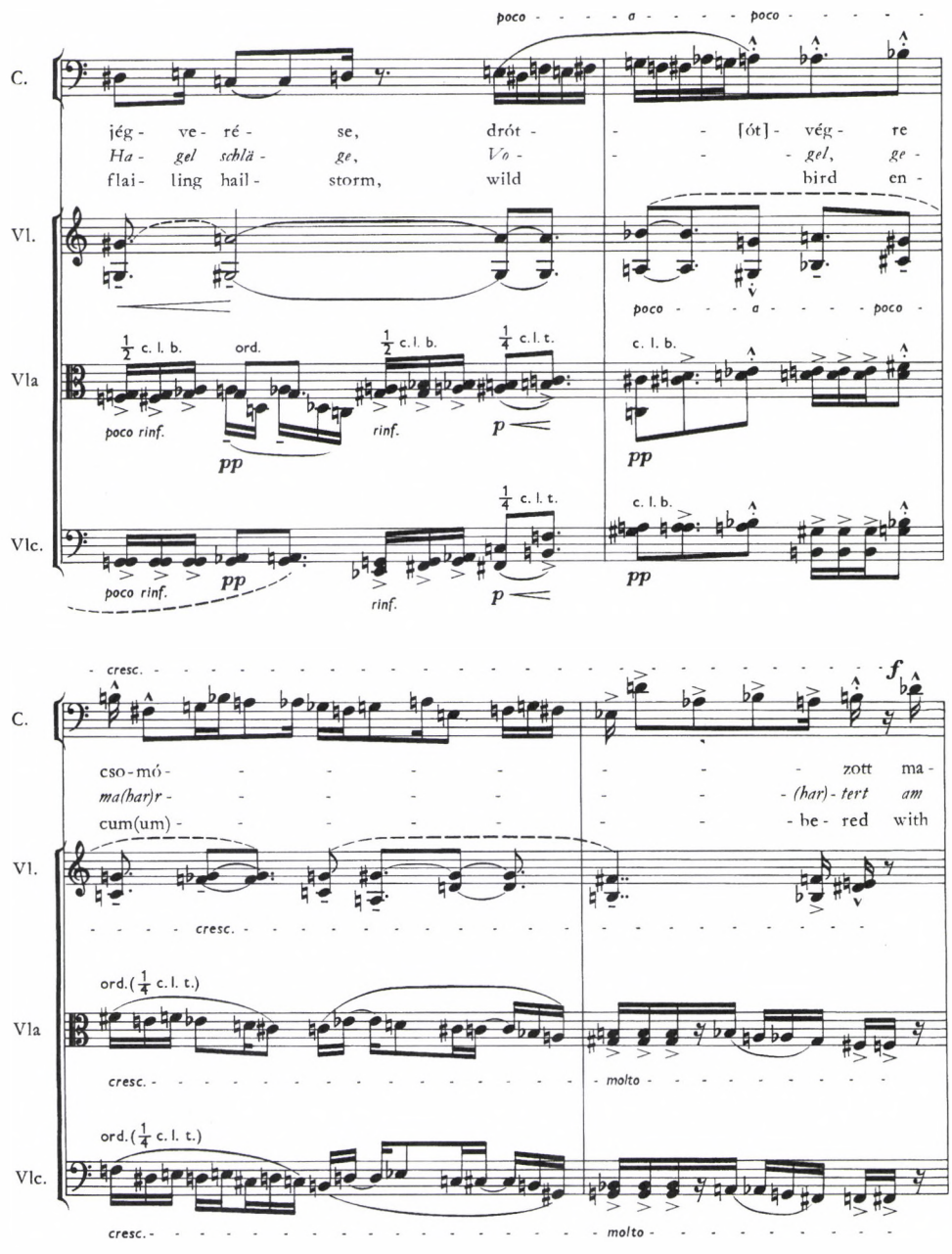


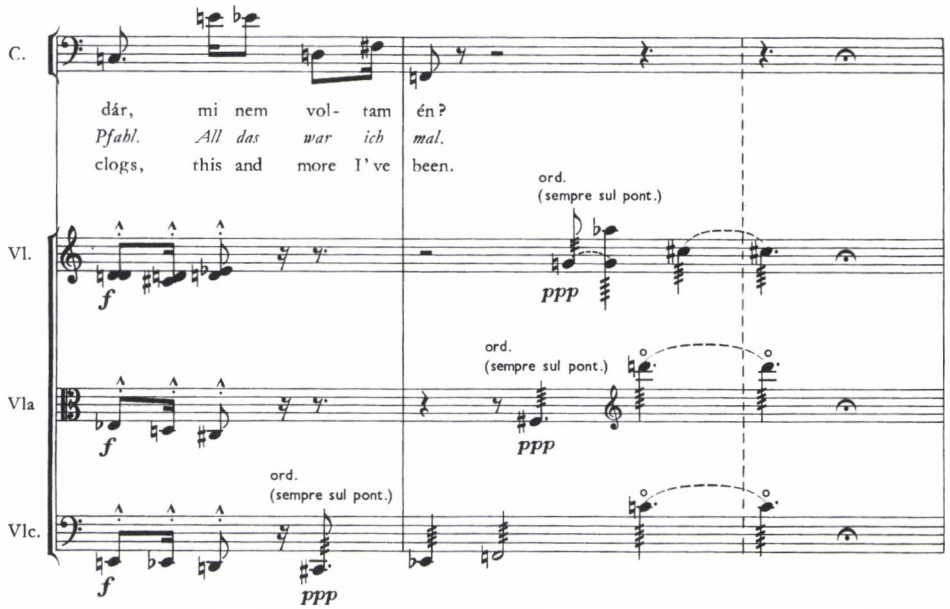
1. kotta: Tanulmány a Hölderlinhez *a* Játékok *IV. füzetéből*
(Kurtág György műveit az Editio Musica szíves engedélyével idézzük.)

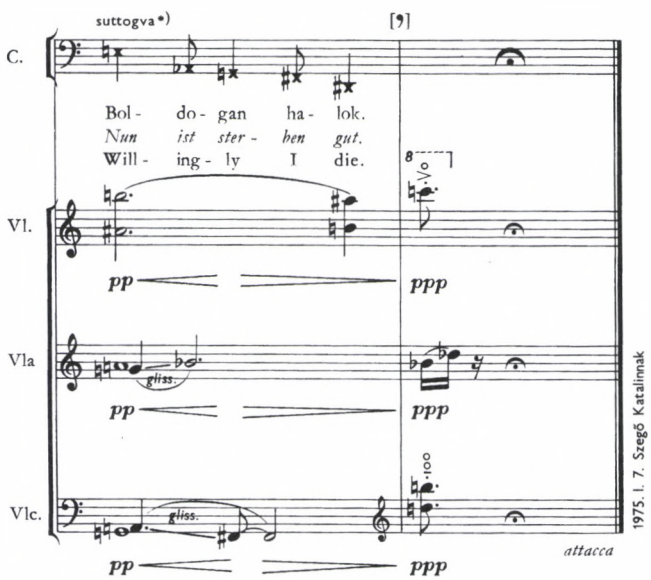
HÖLDERLIN



2a kotta: „Hölderlin" – Négy dal Pilinszky János verseire, Op. 11.


poco - - - - a - - - - poco - - - -
C.
jég - ve - ré - se, drót - - - - [ót] - vég - re
Ha - gel schlä - ge, Vo - - - - gel, ge -
flai - ling hail - storm, wild bird en -
Vl.
poco - - - - a - - - - poco -
Vla
½ c. l. b.
ord.
½ c. l. b.
¼ c. l. t.
c. l. b.
poco rinf.
rinf.
p
pp
Vlc.
¼ c. l. t.
c. l. b.
poco rinf.
rinf.
pp
p
cresc. - - - -

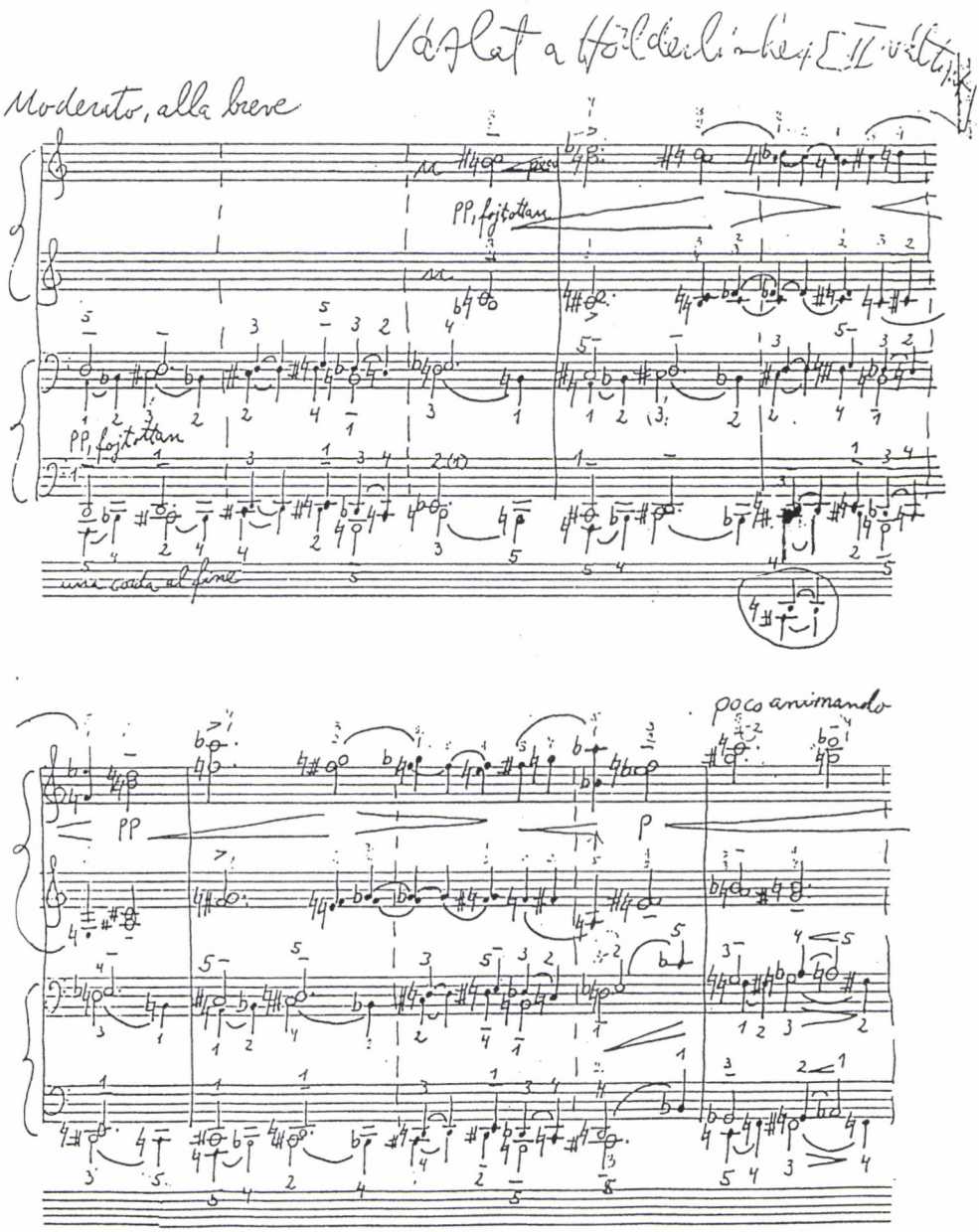




*) flüsternd

*) whispered

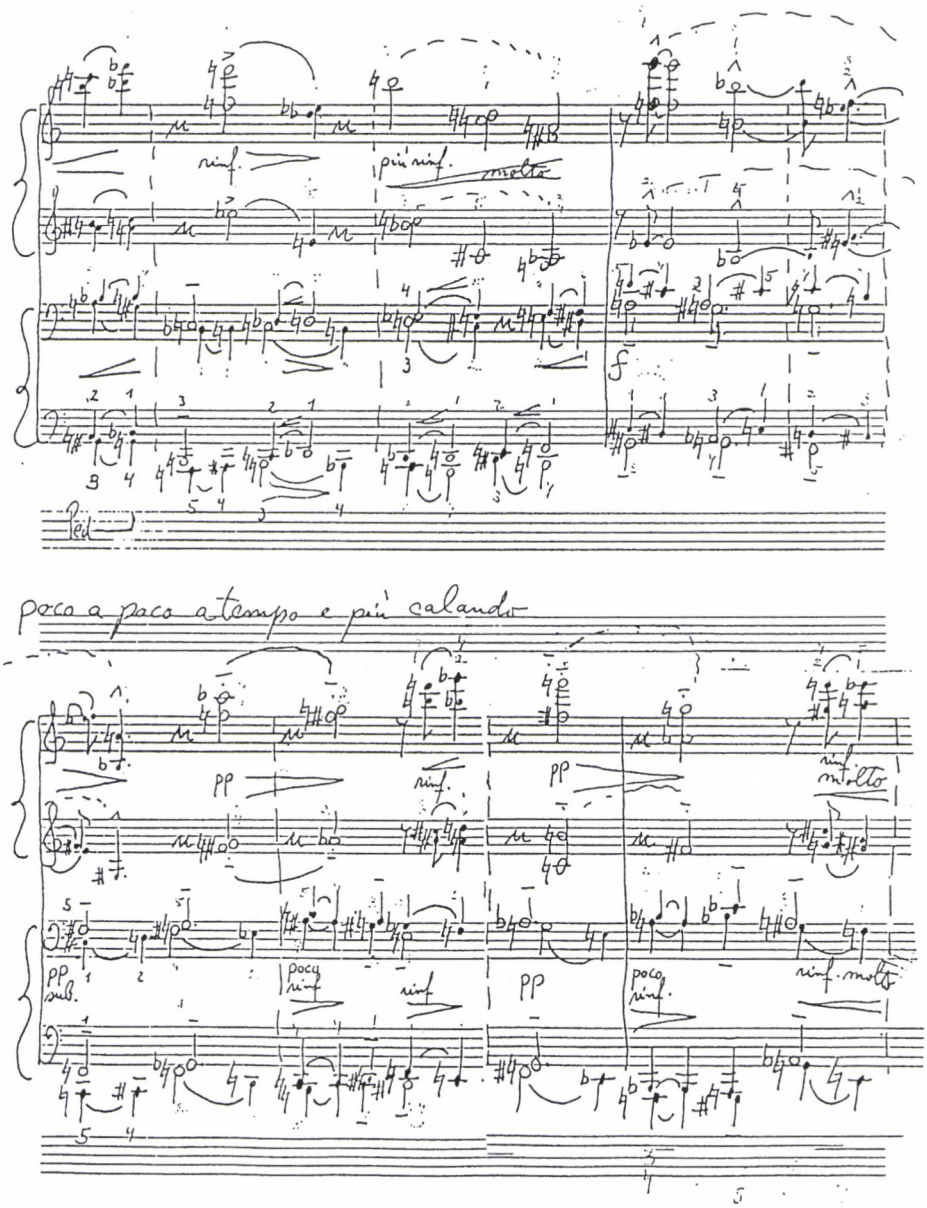
2b kotta: „Hölderlin" – Négy dal Pilinszky János verseire, Op. 11. *(befejezés)*



3. kotta: Vázlat a „Hölderlin"-hez, 2. változat, Játékok *VII. füzet* *(folytatása a 220. oldalon)*

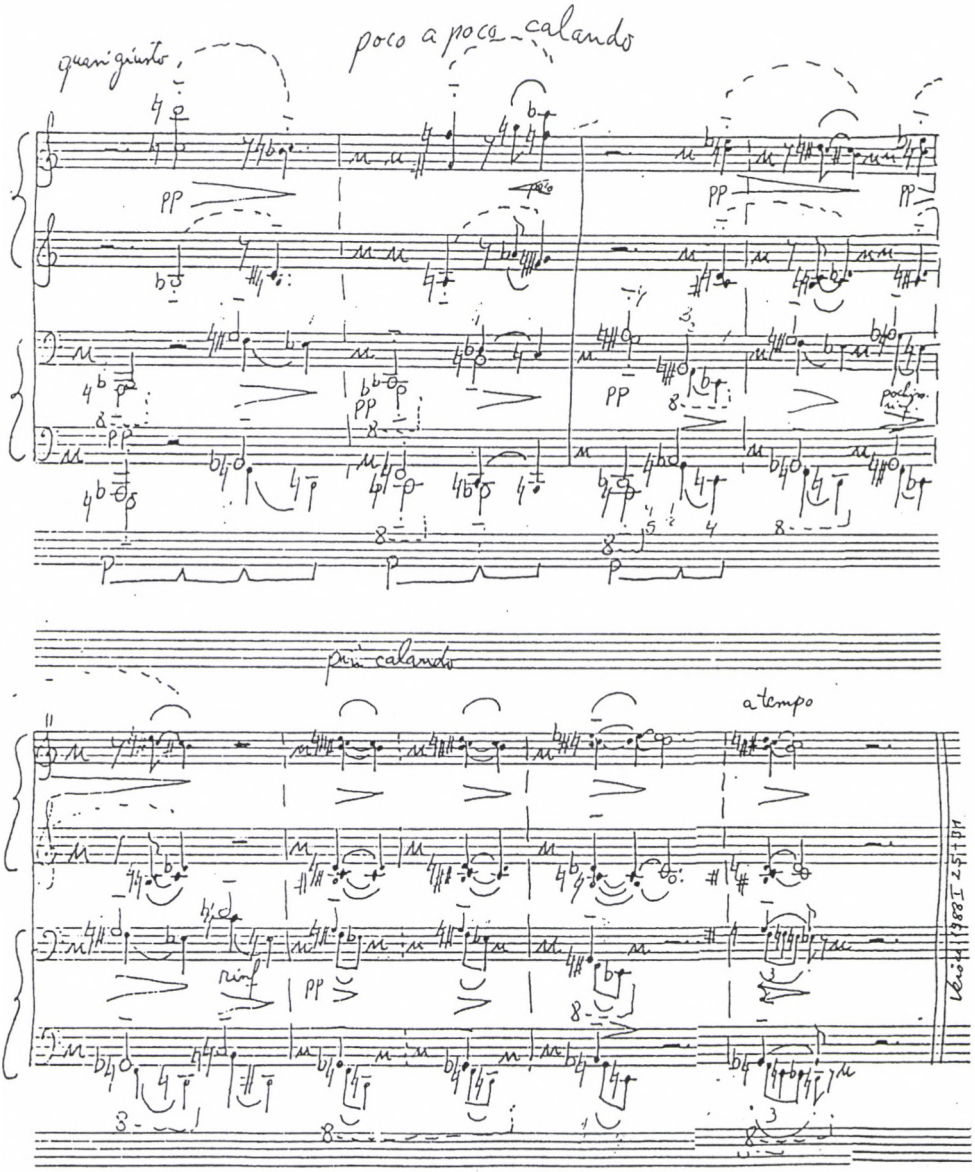
Mindez igazolja Kurtág 1986-ban mondott szavait: a II. változat valóban mélyebben tárja fel az anyagban szunnyadó lehetőségeket.

A három fent említett példa mindegyike homogén zenei folyamat, melyet a Hölderlin-toposz kizárólagossága jellemez, s az egyes darabok különbsége leginkább a befejezésben vagy a darab dimenzióinak kitágításában testesül meg, így a három tétel



3. kotta: Vázlat a „Hölderlin"-hez, 2. változat, Játékok *VII. füzet (folytatás)*

valójában egymás variánsának tekinthető. A másik Hölderlin-motívum azonban, amelynek útját – jelen tanulmány fő témájaként – figyelemmel kísérem, három olyan műben jelenik meg, amelynek esztétikai autonómiája, önállósága vitathatatlan, hiszen anyaguk nem homogén, mivel a Hölderlin-toposz csupán egyike a formaalkotó elemeknek. Maga a forma esetleg épp a Hölderlin-motívum idegen anyaggal való ütköztetése, konfrontációja által bontakozik ki.



3. kotta: Vázlat a „Hölderlin"-hez, 2. változat, Játékok *VII. füzet (befejezés)*

Ez a másik Hölderlinnel asszociálható zenei gondolat az énekhangra és zongorára komponált *Három régi felirat Op. 25.* második darabjának, a *Székelymángorló*nak vázlatai között fogalmazódott meg először.[5] A toposz a zongoraszólam textúrájában bukkan fel a vokális szólam kíséreteként, illetve köz- és utójátékként[6] *(4a-b-c kotta a szemközti oldalon).*

Ugyanez a zenei anyag tűnik fel a *Játékok* V. füzetének *Előhang egy Bálint-kiállításhoz* című darabjában, 1981–1982-ben. Feltűnő az a hasonlóság, amely a Pilinszky-dallal és a négykezes zongoradarabbal rokonítja a zenei anyagot. Erről a szoros kapcsolatról árulkodik a kis szekundok (kis nónák és nagy szeptimek) egyeduralma, a „leláncolt", görcsösen egymásba kapaszkodó, vagy egymáshoz préselt szólamokból kialakuló textúra, és a *Molto agitato* előadói utasítás, amely már a Pilinszky-dal kottájában is feltűnt *(5. kotta a 224–225. oldalon).*

A korábban bemutatott tételekhez képest új vonás viszont, hogy a kompozíció dinamikai skáláját hirtelen, drasztikus váltások tagolják, s a hangerő „amplitúdója" tölcsérszerűen tágul. Az *Előhang egy Bálint-kiállításhoz* utolsó szakasza teljesen elhagyja a Hölderlin-motívumot, és egy idézetszerű utalással oldja fel annak feszültségét. A *tempo di „alla danza tedesca"* Beethoven Op. 130-as B-dúr vonósnégyesének 4. tételére hivatkozik, töredékesen megidézve a német tánc témafejét.

Amiképpen a *Játékok* IV. füzetének négykezese a Pilinszky-dal előtanulmányául szolgál, ugyanúgy az *Előhang* sem más, mint egy 1992 januárjában befejezett kamaramű, az Op. 32-es, két basszetkürtre és két zongorára írt *Lebenslauf* (Életút) első megfogalmazása, előképe.

Míg az *Előhang egy Bálint kiállításhoz* nem tartalmaz Hölderlinre való verbális hivatkozást, a *Lebenslauf* már címét is egy Hölderlin-verstől kölcsönzi, s e vers utolsó strófájának kezdősora („Alles prüfe der Mensch...") mottóként is megjelenik. A strófa egészében így hangzik:

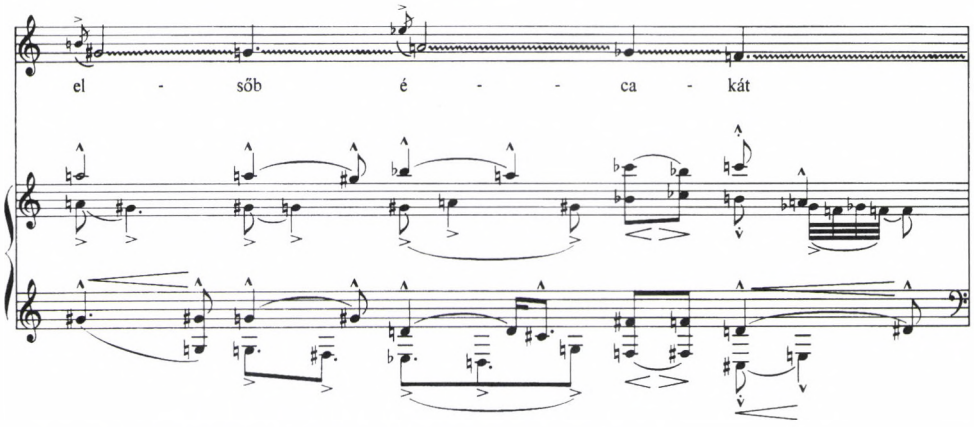
Alles prüfe der Mensch, sagen die Himmlischen,
Daß er, kräftig genährt, danken für alles lern,
Und verstehe die Freiheit,
Aufzubrechen, wohin er will.

Éljen át, aki él, szólnak az égiek,
mindent, s érte erőt nyerve, tanulja meg
a hálát, s oda merjen
menni, merre kívánkozik.
Rónay György fordítása

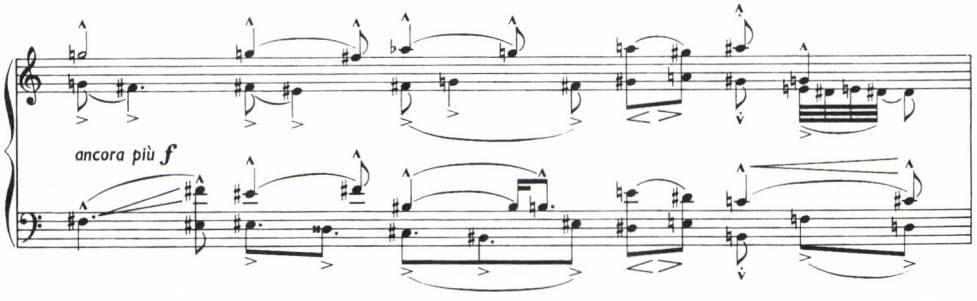
Aligha tagadható, hogy a Pilinszky-vers hátterében fölsejlő Hölderlin-kép és a *Lebenslauf* gondolati tartalma ugyanaz: „mindent végigélni – fenékig üríteni a szenvedés keserű poharát". Kurtág zenéjének karakterét szavakkal aligha lehetne pontosabban megragadni.

5 A mű végleges változata 1987-ben készült el, de a kompozíciós munka előzetes fázisai egészen 1967-ig nyúlnak vissza. A nyomtatásban megjelent változat végén Kurtág részletesen fel is tüntette – mintegy a mű küzdelmes születésének dokumentumaként – a kompozíciós munka különböző fázisait: „Előmunkálatok: 1967/1968/1971/1974/1982/1984".

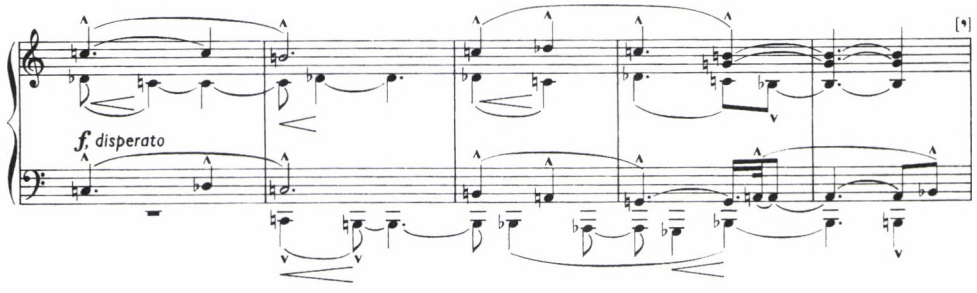
6 Ezúton mondok köszönetet Rachel Beckles Willsonnak, aki fölhívta a figyelmemet, hogy ez a kompozíció ugyancsak a „Hölderlin-toposz" egyik reprezentánsa, mivel a mű eredetileg nem szerepelt példáim között.



4a kotta: Székelymángorló 1792 – *Három régi felirat, Op. 25. II. tétel*



4b kotta: Székelymángorló 1792 – *Három régi felirat, Op. 25. II. tétel*

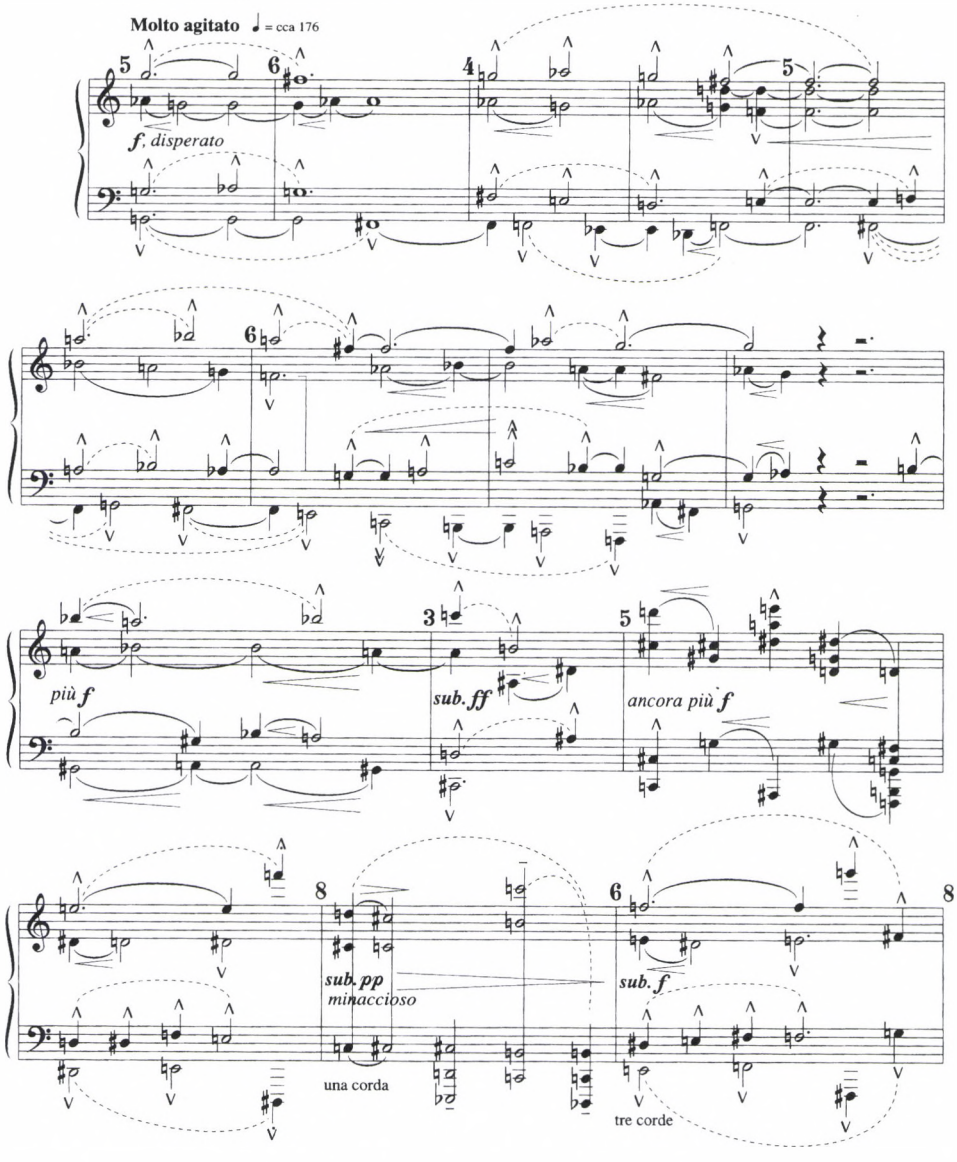


4c kotta: Székelymángorló 1792 – *Három régi felirat, Op. 25. II. tétel*

Valamennyi eddigi példánk azt mutatta, hogy a Hölderlin-motívum legmarkánsabb tulajdonsága a kisszekund-súrlódás, a zenei szövet egyre sűrűbbé válása. Kurtág e tekintetben az *Életút*ban teszi meg a végső lépést, a szélsőségekig hatolván. Nemcsak hogy folyamatos kisszekund-párhuzamokban bontakoztatja ki anyagát, de a 2. zongorát egy negyedhanggal mélyebbre hangoltatja, egészen egyedi hangzásvilágot teremtvén ezáltal *(6. kotta a 226–227. oldalon).*

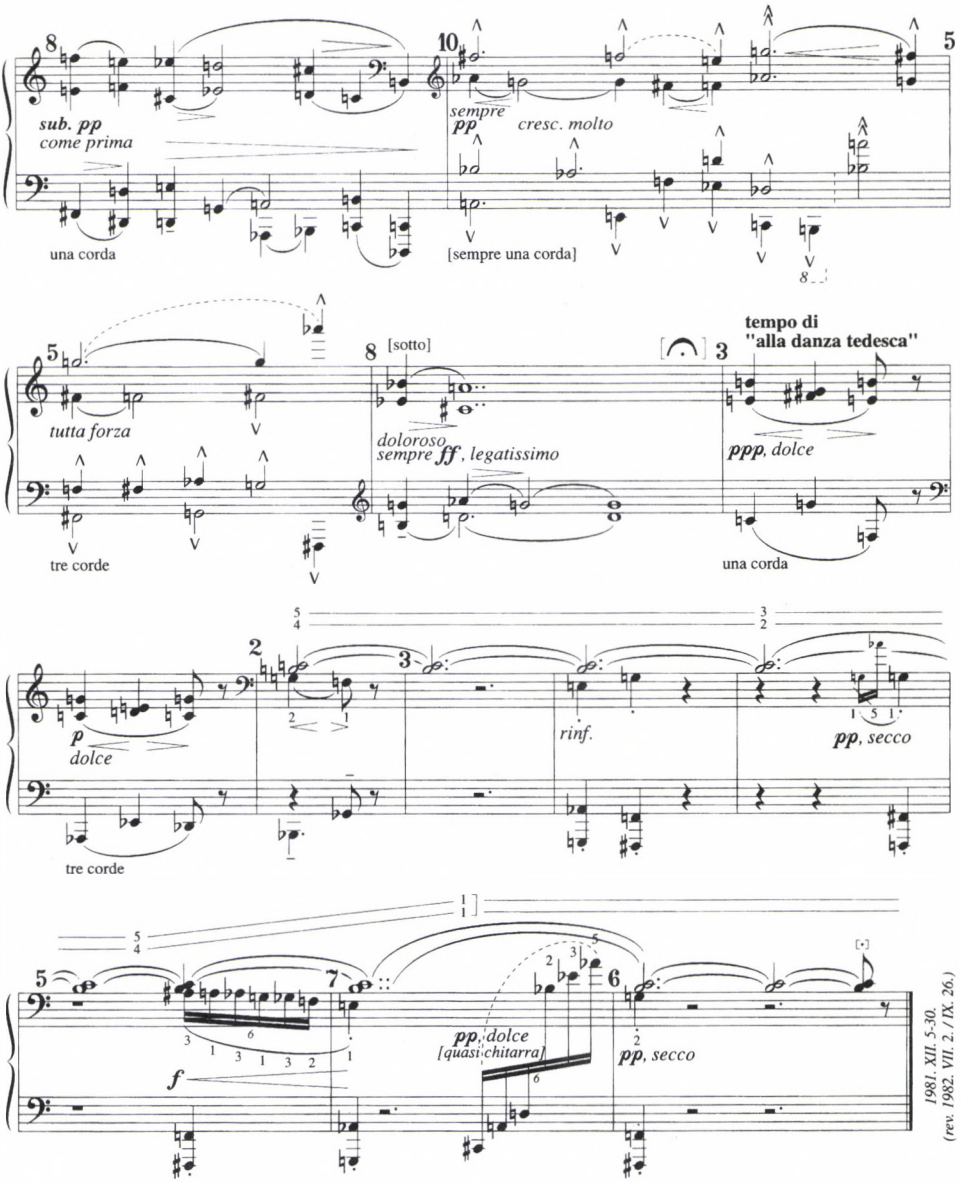
A negyedhangos elhangolás és a szekundpárhuzamban mozgó szólamok szorosra font szálainak következménye, hogy az erőteljesen polifon szövet linearitását nem vékonyan metszett vonalakként, hanem puha pasztellkrétával felvitt vastag sávokként érzékeljük. Csakhogy ezek a vastagabb vonalak önmagukban is izzanak, lüktetnek, nyugtalanítóan vibrálnak, az élet feszültségét hordozzák: Van Gogh képeiről sugárzik ilyen izzó érzés. A negyedhangos elhangolás másik következménye, hogy a lefelé

Előhang egy Bálint-kiállításhoz

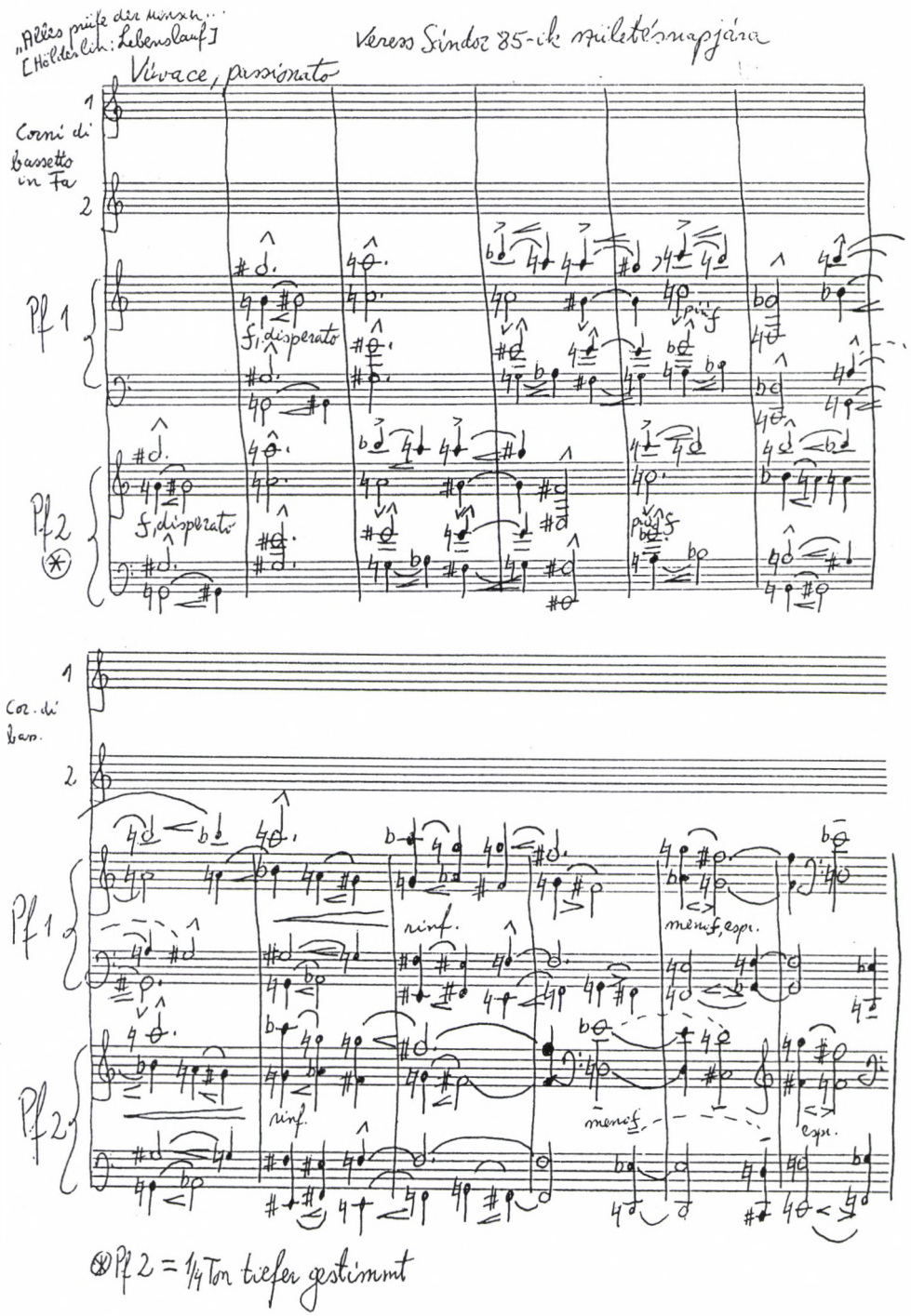


5. kotta: Előhang egy Bálint-kiállításhoz, Játékok *V. füzet (befejezése a 225. oldalon)*

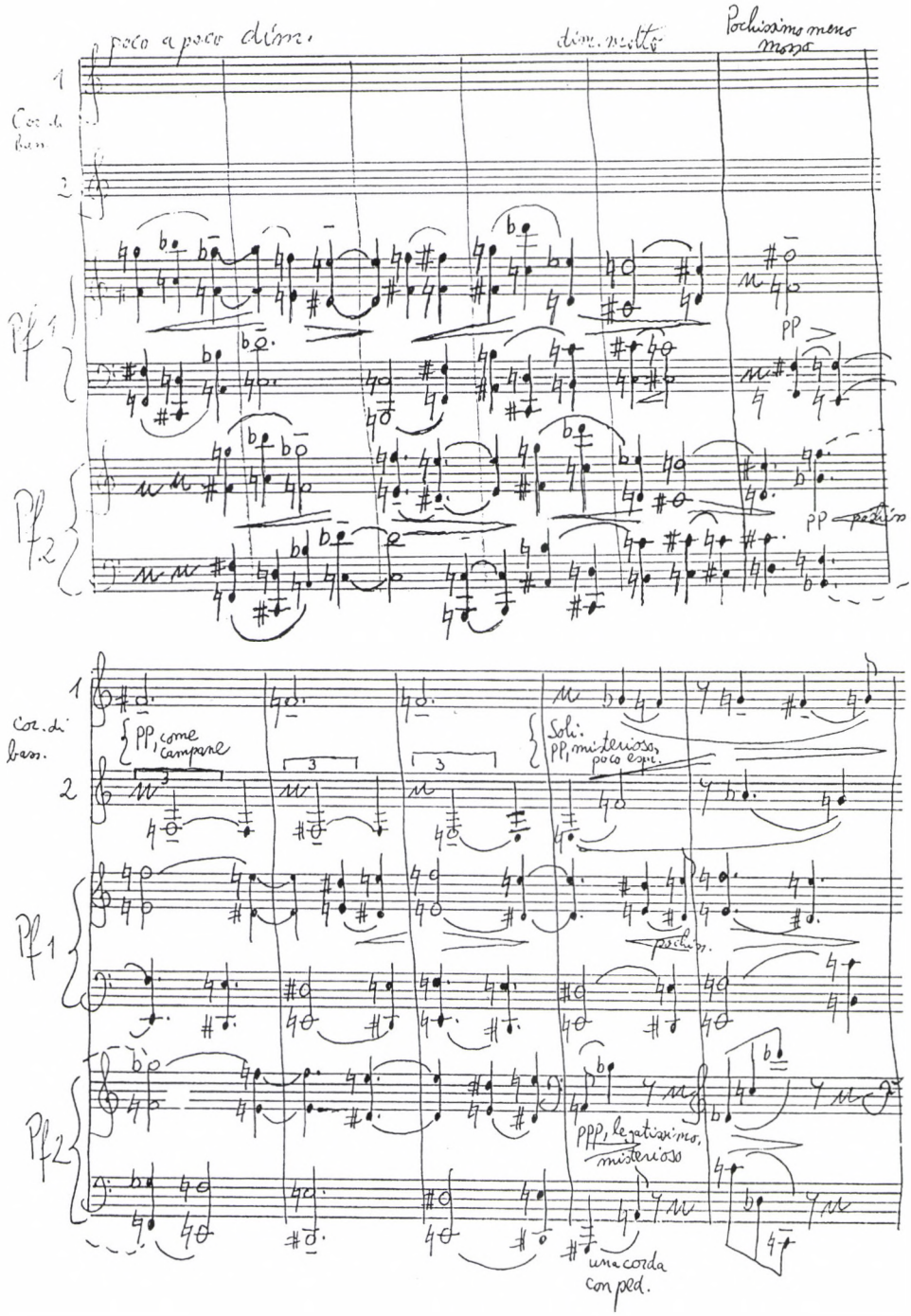
engedett második zongora miatt az egész hangzás lefelé gravitál, mint hogyha valami erő a mélység felé húzná. Az elhangolás végeredménye paradox: világos, erőteljes vonalak, ugyanakkor foltszerű elmosódottság, keménység és puhaság együttes jelenléte. Az 5. kottapélda a mű kezdetét mutatja: a szerkesztés döbbenetes szigorát, a két zongora kánonjának görcsösen egymásba kapaszkodó, egymáshoz préselt szólamait. A kánon következetességét csak pillanatnyi torlasztások bírálják felül. Az



5. kotta: Előhang egy Bálint-kiállításhoz, Játékok *V. füzet (befejezés)*



6. kotta: Lebenslauf *(Életút), Op. 32. (folytatás a szemközti oldalon)*



6. kotta: Lebenslauf *(Életút), Op. 32. (folytatás)*

aszketikus fegyelem újabb paradoxont rejt: a fájdalomtól kétségbeesett ember képét, akit azonban kétségbeesése nem tántorít el attól, hogy fájdalmát az utolsó cseppig végigélje.

Ha a kompozíció formáját áttekintjük *(lásd az 1. ábrát a szemközti oldalon)*, kiderül, hogy az *Életút* mintegy kétharmad része nem más, mint a hangos, *disperato, passionato* Hölderlin-toposz és egy lágyan hangszerelt *Allegro innocente* kolinda-dallam ütköztetése. Ebben a dichotomikus formában a Hölderlin-motívum – a kis szekund és a kis nóna felségterülete – képviseli a negatív pólust, míg a kolinda-szakaszokban – a pozitív póluson – a nagy szekund uralkodik a dallamban és a harmóniákban egyaránt. A kis szekund uralta szakaszokra jutnak a dinamikai csúcspontok, a távolról hangzó kolindának pedig a feloldás szerepe jut a kétféle anyag párharcában, s a kolinda-szakaszok tartogatják a jelentőségteljes elhallgatásokat és a „negatív csúcspontokat". Hadd emlékeztessek rá, hogy a szélsőséges dinamikai szintek szembeállítása már az *Előhang egy Bálint kiállításhoz* című zongoradarabban is benne rejlett, az *Életút*ban azonban óriási léptékűvé növekszik, és formaalkotó szerepre emelkedik.

A kis és nagy szekundok harca után, a kompozíció kétharmadánál (a C formarészben) új zenei gondolat jelentkezik: a kisszekund óriási lépésekben mozgó, ellentétes irányú basszetkürt nónákká szélesül. A kóda egyetlen gesztus erejéig felidézi a kis- és nagyszekund birodalmának, a Hölderlin-motívumnak és a kolindának szembeállítását, végül a kolinda emlékképszerű felidézésének adja a szót. A kompozíció spirituális üzenete az alábbi két mozzanatban ragadható meg: egyfelől a Hölderlin-versben összefonódó kín és rend, a hálára megtanító szenvedés zenei megjelenítésében, másfelől a „kolinda" megidézésében, mely a szépségért való küzdelem célja, sőt maga a szenvedés által kivívott szépség, amely viszont elnyerése pillanatában már csak emlék.[7]

Az *Előhang*ban és a *Lebenslauf*ban megismert Hölderlin-motívum vándorlásának ez idáig utolsó állomása Kurtág első igazi nagyzenekari kompozíciója, a *Sztélé* Op. 33.

A Berlini Filharmonikusoknak és Claudio Abbadónak ajánlott, 1994-ben keletkezett kompozíció egyfajta óriási gyűjtőmedenceként fogad magába korábbi Kurtág-darabokat: akár szinte változatlanul hagyva, akár óriásivá dimenzionálva, vagy épp gyökeresen újraértelmezve őket. A *Sztélé* mindhárom tétele előzményekre tekint vissza, amint azt az alábbi táblázat mutatja *(lásd a 2. ábrát a 230. oldalon)*.

A mű hangütése, egy – a teljes zenekar hangterjedelmében felrakott – *G*-oktávtorony a zenekar konvencionális kezelését ígéri, a beethoveni–brahmsi–bruckneri hagyomány jegyében.

---

7 A kolindák formája és dallamstílusa megkülönböztetett szerepet játszik mind Kurtág, mind Ligeti György művészetében. A magyar olvasót aligha szükséges figyelmeztetnünk arra, hogy e jelenség mögött Bartók ihlető példája nyilván éppúgy tetten érhető, mint a két komponista erdélyi gyökerei és a román népzenében való jártassága. Mindenesetre figyelemre méltó, hogy amikor Demény János egy beszélgetés során szóvá tette a „kolindák" gyakori előfordulását Kurtág és Ligeti műveiben, a zeneszerzők helyeslően reagáltak: „Mi tulajdonképpen mindig kolindákat írunk." Demény János szíves szóbeli közlése.

formarész:	A	B	A	B	A	C	C[variáns]	CODA: a	b	B
uralkodó hangköz:	kis szekund (kis nóna)	nagy szekund	kis szekund (kis nóna)	nagy szekund	kis szekund (kis nóna)	kis szekund kis nóna nagy szeptim	kis szekund minor ninth nagy szeptim	kis szekund	nagy szekund	nagy szekund
karakter, tempo:	*disperato, passionato, vivace*	*Allegretto innocente, dolce, semplice*	*Tempo I plötzlich wild und leiden-schaftlich*	*Allegretto innocente, dolce, espressivo (lontano)*	*subito mosso, feroce, disperato, marcatissimo*	*„...with sad serenity" Lento, mit innigster Empfindung*	*[„...with sad serenity" Lento, mit innigster Empfindung]*	*Mosso, secco*	*Allegretto, dolce*	*dolcissimo, lontano, sempre più tranquillo al fine*
jelentős „esemény":	19. ü.: basszet-kürtök belépése come campane 38. ü.: 1. csúcspont	KOLINDA 1 basszet-kürtök	58–61. ü.: az 1. basszetkürt kromatikus menete	KOLINDA 2a 2. zongora KOLINDA 2b basszetkürt 72–75. ü.: „megfagyott pillanat", negatív csúcspont	82-84. ü.: 2. csúcspont	94. ü.: a két zongora magára marad, majd generálpauza: a negatív csúcspontra rímelő pillanat	a két basszetkürt szólamcseréje, díszített variáns parlando, népzenei díszítés	az A anyag sűrített felidézése basszet-kürtök	a B anyag sűrített felidézése 1–2. zongora KOLINDA 3	KOLINDA 4 basszet-kürtök
dinamika:	*f – ppp – ff*	*p*	*subito ff – pppp – ff*	*sub. ppp–pppp appena sentito*	*f – tutta forza*	*pp – ppp*	*pp – ppp „noch zarter"*	*mp*	*p*	*ppp*
ütem:	1–18 /19–40	40–52	53–61	62–66/66–75	76–84	85–97	98–110	111, 112–4	115–116	117–124

1. ábra. Kurtág: Lebenslauf (Életút), Op 32. Formai áttekintés

Székelymángorló *Három régi felirat* énekhangra és zongorára, Op. 25.	→ *Előhang egy kiállításhoz* Játékok V. füzet	→ *Lebenslauf* [Életút] Op. 32.	→ ΣΤΗΛΗ (Sztélé) Op. 33. I. *Adagio*
		Jelenetek egy regényből Op. 19/XIV, valamint Lebenslauf Op. 32.	→ ΣΤΗΛΗ (Sztélé) Op. 33. II. *Lamentoso–* *disperato,* *con moto*
		Mihály András *emlékére* Játékok VI. füzet	→ ΣΤΗΛΗ (Sztélé) Op. 33. III. *Molto sostenuto*

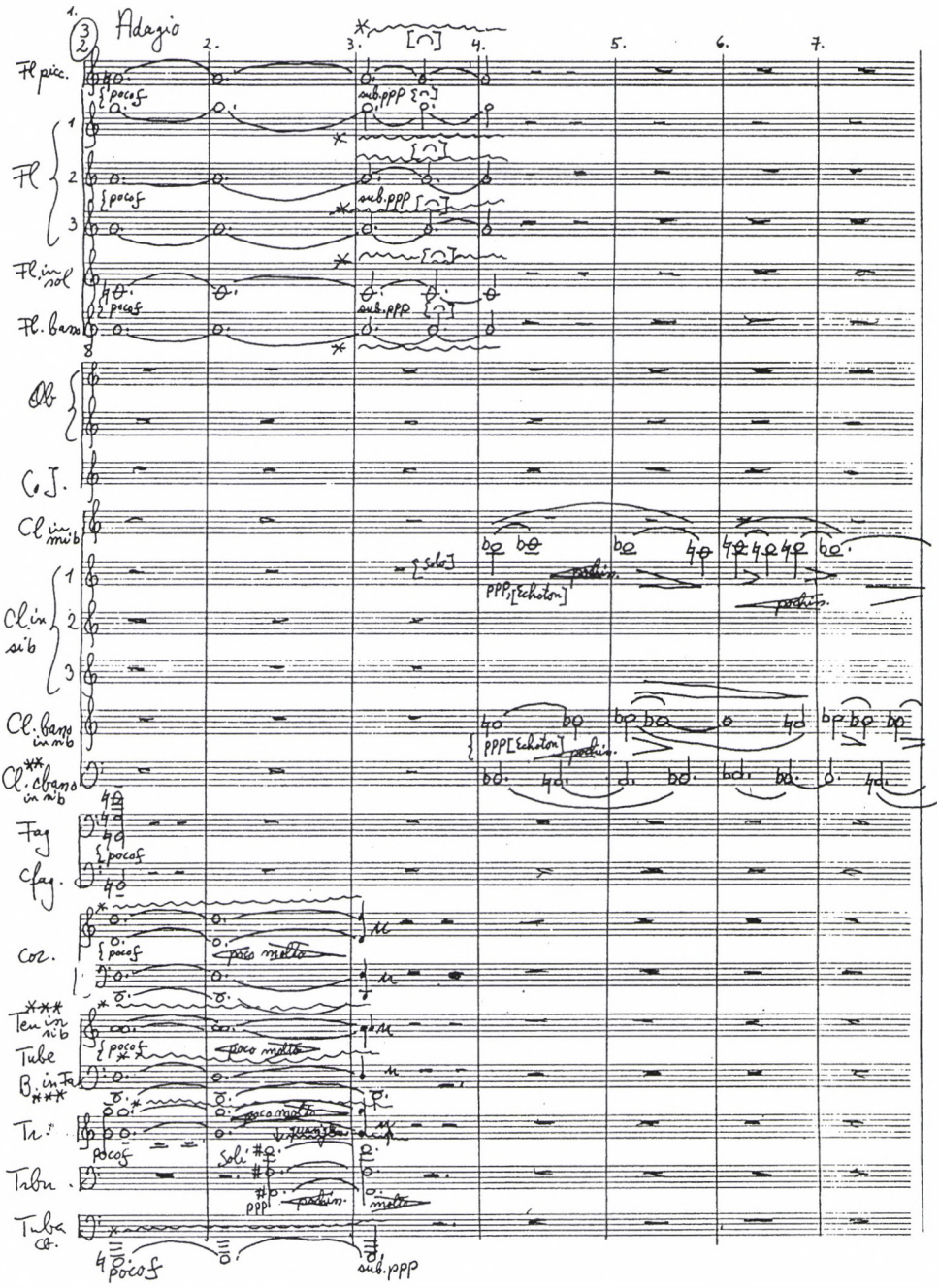
2. ábra: a Sztélé Op. 33. előzményei

Ám ezek a magabiztos bruckneri oktávtornyok már a második ütemben elcsúsznak, szétmállanak a lassú *glissandó*k által. „Fluktuirende Intonation" – írja elő Kurtág a partitúrában, és ezáltal egyszerre megteremti azt a nyugtalanítóan vibráló akusztikus teret, amelyet az *Életút*ban a 2. zongora negyedhangos elhangolása által hozott létre. Mintha egy világos kontúrú kép hirtelen elmosódna. A Bruckner „reincarnációját ígérő" hagyományos tónus, majd ezen ígéret visszavonása után szólal meg az *Életút*ból ismerős, Hölderlinhez asszociált zenei anyag. E kisszekundokból szőtt textúra immár nem változatlanul, nem idézetként vagy csupán kisebb módosulásokon átesve foglalja el helyét az új kontextusban, hanem lényegi változáson menve keresztül. Az *Életút* antagonisztikusan kétpólusú világában ez a kisszekund-matéria képviselte a disszonanciát, az agresszivitást, a *disperato, passionato* karaktert, a gyötrelmes kínt. A *Sztélé* partitúrájában a görcsös mozgás meglassúdik, s csöndes, reménytelen panasszá szelídül. Az első tétel formája nem más, mint a Hölderlin-motívum végigvonulása a zenekar tömbszerűen kezelt hangszercsoportjain *(7. kotta a 231–232. oldalon)*

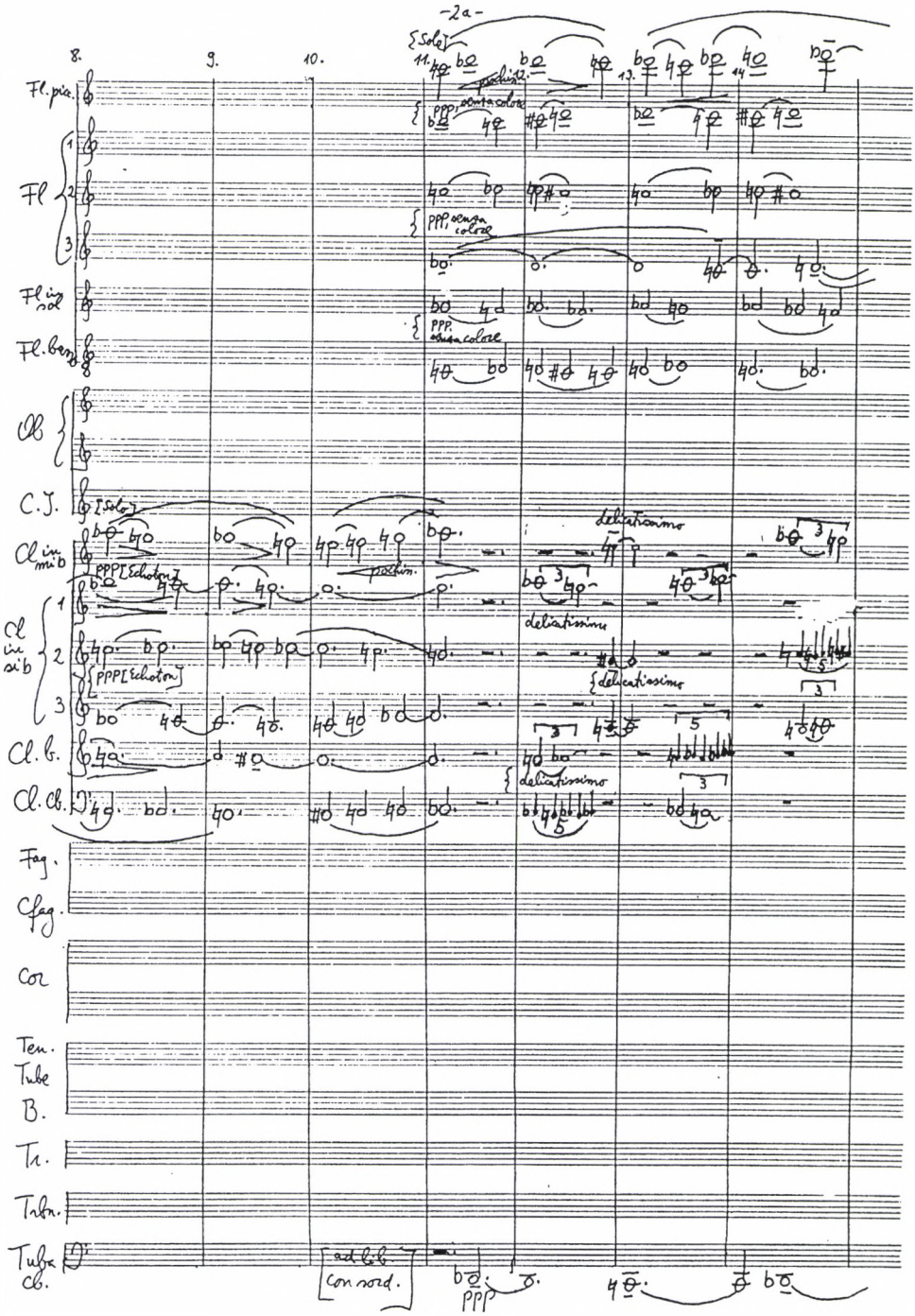
Először a klarinétkaron, majd az ugyancsak népes fuvolacsaládon, végül a vonósokon is megszólal, miközben komplex ritmikájú kíséret és a klarinétok – ugyancsak az *Életút*ból ismerős – girlandjai járulnak hozzá. A kamaradarabban a kolinda-dallam képviselte azt a diatonikus, harmonikus világot, amely megválthatja a kis szekundok szenvedését, a *Sztélé*ben viszont a Wagner-tubák kvartettjén felhangzó bruckneri akkordmenet *(Feierlich, Hommage à Bruckner)* tölt be hasonló funkciót, bár korántsem olyan megnyugtató egyértelműséggel, mint a kolinda, hanem csupán távoli emlékképként.[8]

Érdekes, hogy a vad kitörést, amelyet az *Életút*ban a Hölderlin-motívum hordozott, Kurtág most a II. tételre tartogatja (a tempójelzés árulkodó: *Lamentoso, disperato,*

8 Nota bene, a Wagner tubák akkordsorának nagyterces bővített akkordjainak is meg van az előzménye az *Előhang egy Bálint kiállításhoz* című zongoradarabban.



7. kotta: Sztélé, Op. 33. – *az I. tétel eleje (folytatása a 232. oldalon)*



7. kotta: Sztélé, Op. 33. – *az I. tétel eleje (folytatás)*

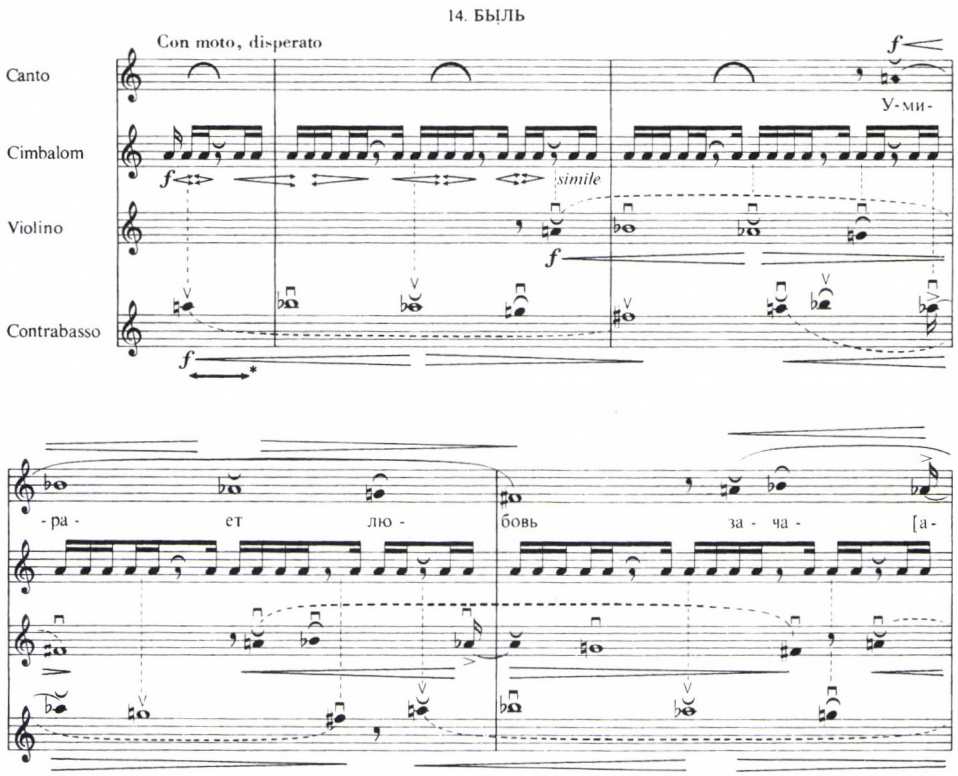
con moto. Nicht zu schnell, aber wild, gehetzt, ungeduldig.) Ezúttal tehát ugyanazon elemek átszerkesztéséről, az egész dramaturgia gyökeres újragondolásáról van szó. Ez a *lamento* a *Jelenetek egy regényből* XIV. darabjának öthangos motívumát fejleszti tovább monumentális pokoljárás-jelenetté. Ám a dalból vett motívum ugyanakkor a Hölderlin-anyag rokona is: polimodális kromatikájával azt a benyomást kelti, mintha a Hölderlin-textúrából kiemelt egyik szólam lenne. A rézfúvós és ütőhangszerek hoquetus-szólamainak lándzsadöfései közepette most hosszú, kromatikus kiáltássá formálódnak a kis szekundok, s a kín-dallam feszültségét még torlasztások is fokozzák *(8-9. kotta a 234–235. oldalon).*

A középtétel első nagy csúcspontja erősen emlékeztet az *Életút* első felcsattanására, csakhogy amíg a kamaradarabban a drámai csúcspontot a „gyógyírt hozó" kolinda követi, a *Sztélé*ben a kisszekund-szőttes panasza szólal meg a váratlanul támadt csöndben. Ettől kezdve a gyász e két aspektusa: a kromatikus dallam üvöltése és a Hölderlin-motívum csöndes, de reménytelen kétségbeesése egymás ellenpontjaként szólal meg. A *Sztélé* II. tétele nyilvánvalóan ugyanazt a dramaturgiai szerepet tölti be, mint az *Op. 27. Nr. 2* alias *Kettősverseny* középtétele, vagy a *Grabstein für Stephan* brutális középrésze.[9]

A Hölderlin-motívumok műről műre vándorló útja Kurtág alkotói módszerének egyik legjellemzőbb sajátosságára: életművének körkörösen kibontakozó, szervesen kifejlő jellegére mutat rá.[10] A korábban megfogalmazott zenei gondolat újbóli felbukkanása sohasem az invenció hiányából fakadó önismétlés. Az újrafogalmazott vagy új kontextusba helyezett tételek nem érvénytelenítik az előző verziókat. Csupán azt jelzik, hogy egy kompozíció befejezése Kurtág számára nem jelenti az anyaggal való foglalatosság végét. Pályája során hosszú, keserves, de eredményes harcot folytatott a *res facta*, a zárt kompozíció megteremtéséért, ugyanakkor soha nem mondott le a változtatás lehetőségétől. A változás a komponista számára a zenei gondolat eleven állapotát, magát az „életet" jelenti. Ez a töretlen elevenség, ez az életszerűség jelentős mértékben hozzájárul ahhoz, hogy Kurtág György napjaink egyik „legélőbb", legfontosabb komponistája számunkra.

9 Feltűnő, hogy mindhárom említett kompozíció egy – a zenetörténeti hagyományból merített – „emlék"-kel szembesíti a Hölderlin-toposzt. Az *Előhang egy Bálint kiállításhoz* című zongoradarabban a Beethoven-kvartett emléke *(tempo di „alla danza tedesca")*, az *Életút*ban a „kolinda-dallam", a *Sztélé*ben pedig a Brucknert idéző Wagner-tubák kórusa tölti be ezt a dramaturgiai funkciót.

10 A szerző jelen tanulmány befejezése után jutott arra a felismerésre, hogy az általa tárgyalt zenei anyag általánosabban jelen lévő Kurtág életművében, hogysem egyszerűen „Hölderlin-toposznak" nevezhetnénk. Amint Friedemann Sallis tanulmánya is mutatja, az úgynevezett *Nagy sirató*, az *Hommage à R. Sch. Op. 15d* zárótétele: az *Abschied*, valamint az altfuvolára, harsonára, gitárra, hárfára és zongorára komponált *Grabstein für Stephan* 6. tételéhez készült vázlatok egytől egyig rokon vonásokat mutatnak a Hölderlin-anyaggal. (Lásd Friedemann Sallis: „Kurtág György Hommage à R. Sch. (Op. 15d) című művének genealógiájáról". In *Magyar Zene* XXXIX. évf. 4. szám [2001. november], 383–393.) Szükségesnek látszik tehát, hogy ezt a *lamento*-toposzt Kurtág életművében szélesebb kontextusban is megvizsgáljuk. Azonban a feladat meghaladja jelen tanulmány kereteit.



8. kotta: Jelenetek egy regényből, Op. 19. – *a XIV. tétel kezdete*

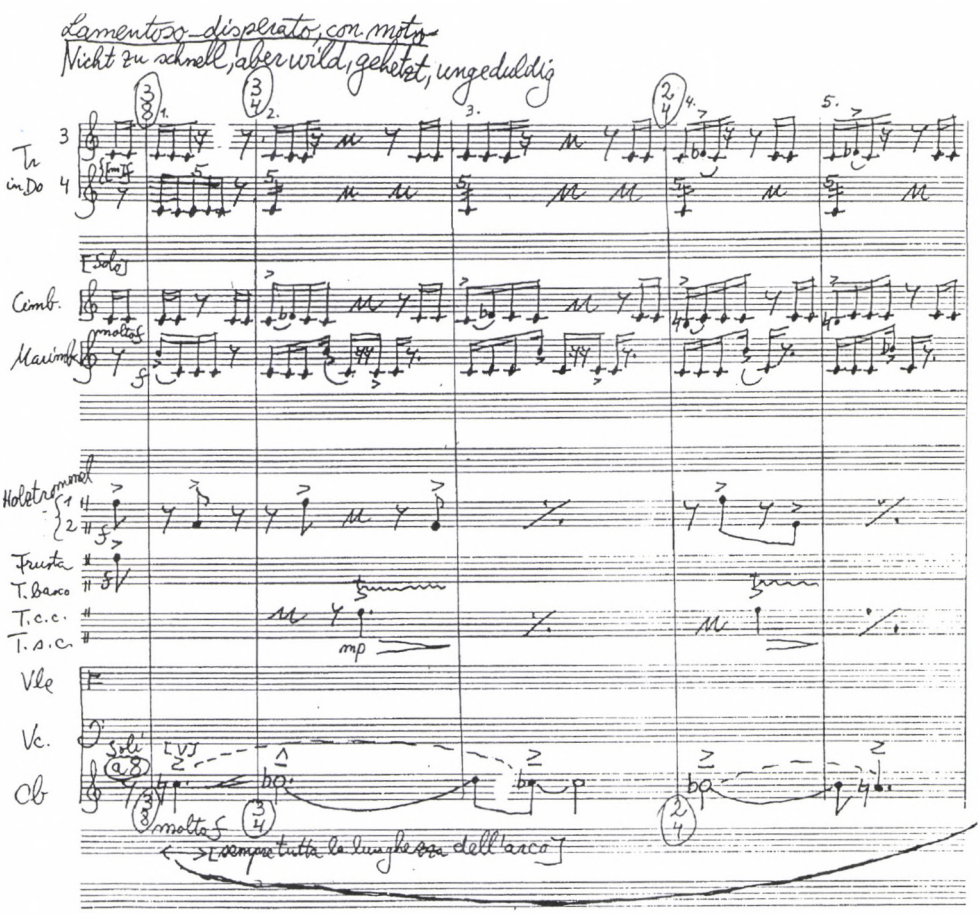
ABSTRACT

ZOLTÁN FARKAS*

THE PATH OF A HÖLDERLIN TOPOS

Wandering Ideas in Kurtág's Compositions

The recurrence of certain musical ideas from piece to piece can be considered as one of the main characteristic features of Kurtág's music. These recurring ideas create a web between the different groups of compositions which should span over even more decades in his oeuvre. This essay follows the path of two musical materials which are associated with Hölderlin's name in Kurtág's music and at the same time, are closely connected with each other. The members of the first group of compositions examined ('*Hölderlin*' the 3rd out of *Four Songs to János Pilinszky's Poems*, op. 11, – *Study to 'Hölderlin"*, *Játékok* IV, – *Sketch to Hölderlin, Játékok* VII) are



9. kotta: Sztélé, Op. 33. – *az II. tétel eleje*

homogeneous pieces characterized by the exclusiveness of the Hölderlin-topos. The three compositions can be considered as variants of each other. The members of the other group (The *Székely Mangle,* Nr. 2 out of *Three Old Inscriptions – Preface to a Bálint Exhibition, Játékok* V – *Lebenslauf* op. 32 and the 1st movement of *Stele* op. 33) however, are aesthetically autonomous, independent works and the Hölderlin-topos is only one of their formal constituents. The musical form itself develops from the confrontation of the topos with a new material. This essay tries to find an answer to the question how the role of the Hölderlin topos changes in the form and dramaturgy of each individual composition.

---

* *Zoltán Farkas* (*1964) studied musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest. He works at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. His main fields of research are 18th century church music (composed in Hungary) and contemporary music.

OMAGGIO A SZŐLLŐSY

FÖLDVÁRI NAPOK

2002. június 19–23.

Bajor Gizi Közösségi Ház, Balatonföldvár

ZENETUDOMÁNYI KONFERENCIA – június 20–23.

Előadók:

Kárpáti János • Wilheim András • Farkas Zoltán • Szesztay Zsolt • Szénási Ferenc
Enzo Restagno • Simone Fontanelli

KONCERTEK – június 19–22.

Liszt Ferenc Kamarazenekar • Debreceni Bárdos Leánykar / Szesztay Zsolt • Csalog Gábor
Déri György • Eckhardt Gábor • Fejérvári János • Gyöngyössy Zoltán
Horn András • Jónás Krisztina • Intermoduláció Kamaraegyüttes / Tihanyi László
Simone Fontanelli • Voces Aequales • Ewald Rézfúvósötös • Perényi Miklós
Kelemen Barnabás • Bujtor Balázs • Kokas Katalin • Rohmann Ditta

KONOK TAMÁS KIÁLLÍTÁSA – megnyitó: június 19. 17.00
A **BALÁZS BÉLA STÚDIÓ** KISFILMJEI – június 20. 22.00
ESTERHÁZY PÉTER FELOLVASÓESTJE – június 21. 22.00

A Földvári Napok rendezvénysorozat tanárok részére 30 órás akkreditált továbbképzésként működik június 19-től 23-ig. A továbbképzésre jelentkezés és további információ: Magyar Zeneiskolák és Művészeti Iskolák Szövetsége (Budapest 1221 Anna u. 1/3. Tel./Fax: 229-1115)

JELENTKEZÉS, RÉSZLETES INFORMÁCIÓ

Zeneakadémia Jegypénztár, VI. Liszt Ferenc tér 8., tel.: 342-0179
Strém Koncert Kft. 1133 Kárpát u. 42. Tel./fax: 239-1134
Június 19-től: **Bajor Gizi Közösségi Ház**,
Balatonföldvár, Kőröshegyi út 1. Tel.: (84) 340-916

Részvételi díj 5 napra 20 000 Ft
Zenetanárok és diákok ösztöndíjat igényelhetnek

FORRÁS

László Ferenc

A KALOTADÁMOSI KORÁLKÖNYV (1838)

Az alábbiakban egy jelentős zenetörténeti forrást ismertetek. Pillanatig se tévessze meg az olvasót, hogy dolgozatom olyan tények megvilágításával kezdődik, amelyek inkább egy önéletrajz kezdetére vallanak! Ezek a tények szorosan összefüggenek a tárggyal.

Édesanyám, özvegy László Dezsőné okleveles kántortanító. Évtizedeken át volt a kolozsvár-belvárosi református egyházközség kántora. A Gondviselés hosszú élettel ajándékozta meg, emlékezőképessége azonban az utóbbi esztendőkben kórosan megromlott. Nem tud már számot adni annak a birtokában levő zenetörténeti ereklyének a közelebbi eredetéről, amelyet bemutatok. Mivel a környék számos falusi egyházközsége számára képzett ki kántorokat, hihető, hogy valamelyik tanítványa ajándékozta meg vele. Ez azonban csak föltevés.

A lelet ismertetését az teszi időszerűvé, hogy hallom, népzenetudósok és zenetörténészek – magyar nyelvterületen Richter Pál és Pávai István, a honi németeknél Franz Metz, s talán mások is – újabban módszeresen kutatják falusi kántorok egyházzenei gyakorlatát. Tisztában vagyok munkájuk tudományos jelentőségével, várom eredményeik közlését. Leletem, mely az erdélyi – közelebbről: a kalotaszegi – református kántori gyakorlat kezdeteire utal, szorosan kapcsolódik kutatási témájukhoz.

Kalotadámos (román nevén Domoşu) Bánffyhunyadtól mintegy 5 km-rel délre fekvő helység, Dámos nevű patakja a Sebes-Körösbe ömlik. Közigazgatásilag Kalotaszentkirály község faluja, református egyháza Jákótelke társegyházközségeként a Kalotaszegi Egyházmegye része. Méra (Mera), amelyről alább érintőlegesen lesz szó, Nádas menti falu Kisbács községben. Néprajzi szempontból szintén kalotaszegi település, egyházigazgatásilag azonban a Kolozsvári Egyházmegyéhez tartozik. A két falu közötti távolság mintegy 50 km a kocsiúton.

A *Kalotadámosi korálkönyv* kis alakú, amolyan zsebbe való kéziratos könyvecske. Lapjainak magassága 11 cm, szélessége 18,8 cm, fedelének méretei 11,3x19 cm. Félbőrkötésének alapanyaga márványmintás papírral bevont karton. Nemcsak a gerincet fedi bőr, hanem a sarkokat is. A könyv 54 levele sárgásbarna, illetve halványzöld árnyalatú merített papír. Az alak kicsinysége miatt a vízjel csak töredékesen látható itt-ott, sajnos csak lapszéleken. Nem sikerült kielégítően „összeolvasnom". Az oldalak számozása egységes és valamivel halványabb a kézírások színénél. A szöveg nagy része barna tintaírás. Tamás Dániel színvonalas kézírása gyakorlott kezű, ki-

egyensúlyozott, határozott, fejlett szépérzékű írástudóra vall. Ha egy személyben a helyi iskola tanítója is volt, amit csaknem biztosra vehetünk, jó kézben lehettek idejében a dámosi iskolásgyermekek. A más kéztől származó, fekete tintával, illetve ceruzával bevezetett szövegrészekre alább külön figyelmeztetek.

Íme a tartalom futólagos áttekintése:

0^{v} (az első fedél belső oldala). *TAMÁS DÁNIELÉ | Ao 1838 Die 21^{dik} Februarii.* Alatta ceruzával: *Folytatja unokája | Tamás Gyula | Méra 1900 évbe.* Valaki egy összeadási műveletet is felírt erre az oldalra. Az oszlop első tétele valószínűleg *3 for*[int], ami az első világháború előttre (vagy még inkább az 1872-es valutatörvény kibocsátása s ennek értelmében a korona bevezetése előttre) vall. (A végeredmény pedig arra, hogy az illető nem nagyon tudott összeadni.) A „8" számnév jellegzetes írásmódja sugallja a föltevést, hogy e számítás annak a műve, akit alább „a második kéz"-ként említek.

1^{r}. – Számozatlan oldal. *Kótás Könyv. | Mely magába foglalja Orgonai fogások | szerént ki-dolgozva | a' | Ditséreteket és 'Soltárokat. | Damoson 1838^{ba}.* – Ezen az oldalon is van egy ceruzával bevezetett, halványan látszó számítás:

1905
1838
0077

Valaki (föltehetőleg akkori tulajdonosa, Tamás Gyula) 1905-ben ezzel a kivonással állapította meg, hogy hány éves a könyvecske.

1^{v}. – Számozatlan oldal. *Ujj Notájú Énekek | az ujj 'Soltárból.* –

2^{r}–5^{v}. – 1.– 8. számozású oldalak, az 5^{v} (8.) számozott, de beíratlan.

6^{r}–20^{v}. – 11.–40. számozású oldalak; eddig tart az egységesen sárgásbarna papír.

21^{r}–24^{v}. – 47.(!)–54. számozású oldalak. (Nyilvánvaló tehát, hogy a számozás után valaki eltávolított három lapot.) A 21^{r} főcíme: *Halotti énekek.* A papír zöldes árnyalatú. Az írás ugyanaz.

25^{r-v}. – 55.–56. számozású oldalak. A zöldes papír ugyanaz. Más, rosszabb minőségű kézírás.

26^{r}–41^{v}. – Ugyanaz a zöldes papír, az első kézírás. A 26^{r} számozása 59. (!), egyébként beíratlan. (Az 57.–58. számozású lapot eltávolították.) A 26^{v} szövege: *'Soltárok.* Az oldalszámozás folyamatos 90.-ig (41^{v}.).

42^{r}–46^{v}. – 91.–100. számozású oldalak, alapanyaguk ismét a sárgásbarnába játszó merített papír, az első leíró munkája. A 46^{r} alján: *Vége.* –

47^{r-v}. – Oldalszámozása 101.–102., ugyanaz a papír, a második kézírás.

48^{r}. – Ugyanaz a papír, ugyanaz az írás. Oldalszámozása 103.

48^{v}. – Más, újabb, oldalszámozás nélküli papír, az eredetire ráragasztva. A második írás (vagy egy annál újabb és még gyengébb minőségű harmadik?). Fekete tinta, ceruzás módosítások.

49^{r}–54^{v}. – A zöldesebb papír, a második kézírás. Oldalszámozás: 107.–116., majd egy számozatlan lap.

55^{r}. – A hátsó kötéstábla belső oldala, számozatlan, a második kézírás.

A könyv állapota gondos, de hosszas használatra vall. Alig van beszakadt lapja, de a papír elzsírosodottsága helyenként oly mérvű, hogy nehezíti az olvasást. A bőrsarkok csaknem teljesen lekoptak.

Közlöm a teljes tartalomjegyzéket, egyes darabokhoz fűzött megjegyzések kíséretében.

2^{r}. – *Ínvok:* [sic!] *I., Te rollad zeng ditséretünk.* – *35^{dik} 'Solt.*[ár] *Not.*[ája]. A lap alján ceruzával bevezetett utójáték, melynek csak első három hangja olvasható ki teljes biztonsággal.

2^{v}. – *IV., – Ístennel* [sic!] *járni lakozni.* – 7 hangnyi ceruzás utójáték.

3^{r}. – *V., Nem vagyunk mi magunkéi.* –

3^{v}. – *XXX., Nagy Isten téged imád.* – *(:Im artzunkra:)* Számos fekete tintával bevezetett módosítás.

4^{r}. – *XXXIV., – Minden hato le borulva.* –

4^{v}. – *XXXV., – Légy csendes szivvel és békével.* –

5^{r}. – CCXVII., *Száljon áldás rád az égből.* –

5^{v}. –

6^{r}. – *Uram Isten sies.* –

6^{v}. – *Adj békességet Ur I*[ste]*n.* – *Örök I*[ste]*n ki szere:* – 6 hangnyi ceruzás utójáték.

7^{r}. – *Istennek Sz:*[ent] *Fia:* –

7^{v}. – *Szükölködünk.* –

8^{r}. – *Szükölködünk.* – Az előbbi Á-dúr után itt C-dúrban. 6 hangnyi ceruzás utójáték.

8^{v}. – *Atya, Fiu, Sz.*[ent] *Lelek.* – 6 hangnyi ceruzás utójáték.

9^{r}. – *Könyörülj rajtunk.* – 6 hangnyi ceruzás utójáték.

9^{v}. – *Ha te meg nem tartasz.* – 6 hangnyi ceruzás utójáték.

10^{r}. – *El bé mégyünk nagy öröm:*[mel] – 6 hangnyi ceruzás utójáték.

10^{v}. – *Örül mi szivünk:* – 6 hangnyi ceruzás utójáték.

11^{r}. – *Szivem megalázván:* – 6 hangnyi ceruzás utójáték.

11^{v}. – *Krisztus ki vagy nap és világ.* –

12^{r}. – *Küldé az Ur Isten:* –

12^{v}. – *Krisztus Urunknak áldott szül:*[etésén] –

13^{r}. – *Légy örökké áldott Israel Istene.* –

13^{v}. – *Szivünk vigsággal ma bé tölt.*–

14^{r}. – *Az Istennek Sz:*[ent] *angyala.* –

14^{v}. – *Jer minyájan örüljünk.* –

15^{r}. – *Ez esztendöt meg áldjad.* – 6 hangnyi ceruzás utójáték.

15^{v}. – *Nékünk születék mennyei király.* –

16^{r}. – *Mennyei király születék.* –

16^{v}. – *Krisztus ma fel támada.* –

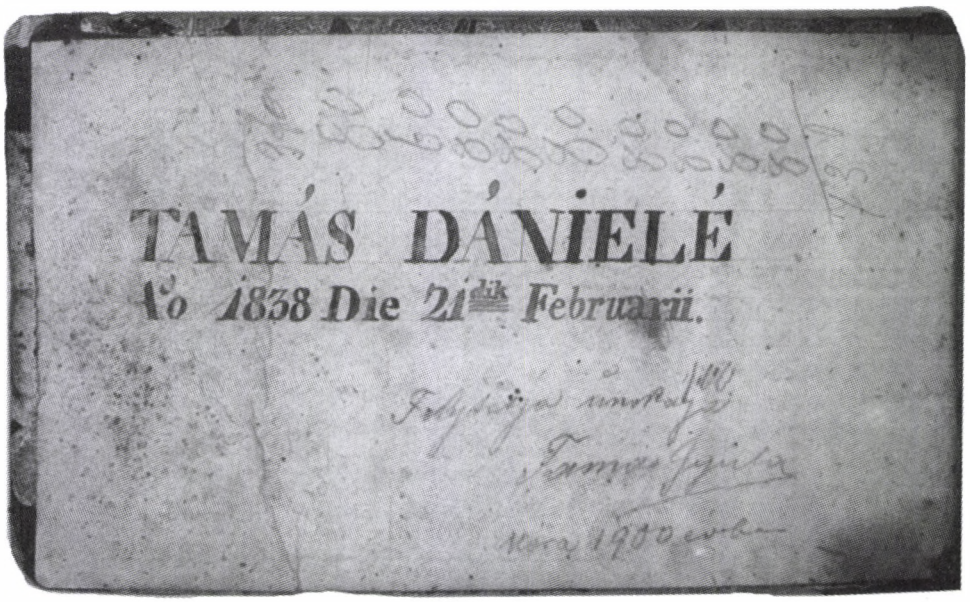
17^{r}. – *Emlekezzünk* [sic!] *ez napon.* –

17^{v}. – *A Pünköstnek jeles napján.* –

18^{r}. – *Ur Isten irgalmaz nékem.* – Az F-dúr darab után a lapközépen: *G. böl.*–, majd következik ugyanaz a darab G-dúrban. A második sor azonban nem mindvégig transzponálás, részben új összhangosítás.

18v. – *Ne szály perbe én velem.* – Javítás az első hang fölött.
19r. – *En Istenem.* –
19v. – *Seregeknek hatalmas nagy királya.* –
20r. – *Ditsöült helyeken mennyei Parad.*[icsomban] –
20v. – *Mondjatok ditséretet.* – A lap bal szélén függőleges, alulról felfelé haladó ceruzás aláírás: *Sámat Leinád* („Tamás Dániel" szavankénti rákmenetben).
21r. – *Halotti Enekek.* – *Mulando ez élet.* –
21v. – *Krisztus én életemnek.* – *Te vagy rem:*[énysége] –
22r. – *Elvégeztem immár páljafutásom.* –
22v. – *Mint a ro'sa melyet sért a.* – Ceruzás módosítás.
23r. – *Mi minyájan, csak el enyészünk:* –
23v. – *Krisztus az én életem.* –
24r. – *Serkeny fel már ember méjj álm:*[odból]
24v. – *Oh fajdalom.* –
25r. – *Krisztus én életemnek.* – Két ceruzás módosítás.
25v. – *Mi minyájan – Eböl és Fböl.* – A két összhangosítás azonos. Az *E*, illetve az *F* hangnév kezdőhangot jelöl, nem hangnemjelzése a – kvinten kezdődő, tercen végződő – dúrdallamnak!
26r. –
26v. – *'Soltárok.* –
27r. – *A ki nem jár hitlenek tanáts:*[án] – *I. 'Solt:* –
27v. – *Ur Isten az én imádságom.* – *V.* – 6 hangnyi ceruzás utójáték.
28r. – *Oh Felséges Ur mi kegyes:* – *VIII.* –
28v. – *Ditsérlek téged Ur Isten.* – *IX.* –
29r. – *Tarts meg engemet oh én Ist:*[enem] – *XVI.* – A C-dúr darab után a második kéztől származó bejegyzés: *felsö D8 bol is jo.* –
29v. – *Az egek beszéllik.* – *XIX.* – 6 hangnyi ceruzás utójáték.
30r. – *Az Ur énnékem örizö Pász:*[torom] – *XXIII.* – Számos módosítás, tintával is, ceruzával is; a lap alján 6 hangnyi ceruzás utójáték.
30v. – *Az Ur bir ez egész földel.* – *XXIV.* –
31r. – *Szivemet hozzád emelem.* – *XXV.* – 6 hangnyi ceruzás utójáték.
31v. – *Légy itélöm Uram.* – *XXVI.* –
32r. – *Hozzád kiáltok kegyes Uram. XXVIII.* – Idegen kéz ceruzával beírt egy másik szöveget. Nem sikerült kibetűznöm.
32v. – *Ditsérlek Uram tégedet.* – *XXX.* – 6 hangnyi ceruzás utójáték.
33r. – *Nosza Istent félö Sz:*[ent] *hivek.* – *XXXIII.* – 6 hangnyi ceruzás utójáték.
33v. – *Mindenkoron áldom.* – *XXXIV.* –
34r. – *Haragodnak nagy voltában. XXXVIII.* – ceruzás módosítás, 6 hangnyi ceruzás utójáték.
34v. – *Mint a szép hives patakra.* – *XLII.* – 6 hangnyi ceruzás utójáték.
35r. – *Az erös Isten Uraknak Ura.* – *L.* –
35v. – *Kiáltásom hald meg I*[ste]*n.* – *LXI.* – A felső bal sarokban a második kéztől származó, bizonytalan olvasatú bejegyzés, talán: *ezt nem kel.*

36r. – *A' Sionnak hegyen Ur I*[ste]*n.* – *LXV.* – 6 hangnyi ceruzás utójáték.
36v. – *Örvendj egész föld az I*[ste]*nnek.* – *LXVI.* –
37r. – *Dicsérünk Téged Isten.* – *LXXV.* – 6 hangnyi ceruzás utójáték.
37v. – *Az Istenhez az én szómat.* – *LXXVII.*– Felső bal sarokban megjegyzés: *ábol.* 6 hangnyi ceruzás utójáték.
38r. – *Örvendezzetek.* – *LXXXI.* – 6 hangnyi ceruzás utójáték.
38v. – *Oh Seregeknek Istene.* – *LXXXIV.* – 6 hangnyi ceruzás utójáték.
39r. – *Az Urnak irgalmát örökké:* – *LXXXIX.* –
39v. – *Te benned bíztunk eleitöl:* – *XC.* – Javítások az összhangosításban.
40r. – *Ekes dolog ditsérni.* – *XCLL.* – Felső bal sarokban ceruzás megjegyzés: *H8 bol is.*
40v. – *E földön ti minden népek.* – *C.* –
41r. – *Mindenek elötte irgalmasságrol.* – *CI.* –
41v. – *Áldjad Lelkem Uradat Istenedet.* – *CIII.* –
42r. – *Adjatok hálát az I*[ste]*nnek.* – *CV.* – 6 hangnyi ceruzás utójáték.
42v. – *Az oly emberek nyilván boldogok.* – *CXIX.* –
43r. – *Te hozzád telyes szivböl.* – *CXXX.* –
43v. – *Áldjátok az Ur nevét.* – *CXXXV.* –
44r. – *Ditsérjétek az Urat.* – *CXXXVI.* –
44v. – *Ditsér téged telyes Szivem.* – *CXXXVIII.*
45r. – *Te hozzád kiáltok Ur I*[ste]*n.* – *CXLI.* – 6 hangnyi ceruzás utójáték.
45v. – *Halgasd meg Uram kérésemet.* – *CXLIII.* –
46r. – *Áldjad én Lelkem az Urat.* – *CXLVI.* –
46v. – *Ditsérjétek az Urat.* – *CL.* – A lap alján: *Vége.* –
47r. – *Aki a Felséges Urnak XCI*
47v. – *Ékes dolog ditsérni. XCII*
48r. – *Az Ur országol. XCIX*
48v. – *Ur Isten az én imád*[ságom] *V.* Fekete tinta, ceruzás módosítások.
49r. – *Atyafiju Sz:*[ent] *Lélek* [B-dúrban]
49v. – *Atyafiju Sz:*[ent] *Lélek* [Á-dúrban]
50r. – *Szivemet hozzád emelem:* – *XXV.* Az elhalványult tintaírást ceruzával megerősítették.
50v. – *Ditsérlek Uram tégedett.*
51r. – *Ditsér téged telyes Szivem. IXXX8:* [sic!]
51v. – *Az oly Emberek.* – *CXIX.*
52r. – *Ditsérünk téged Isten*
52v. – *Szivünk vigsággal ma.* –
53r. – *A Sionnak hegyén Ur Isten LXV*
54v. – *Kiáltásom hald meg Isten*[.] A lap alján ceruzával: *Tamás Dániel tulajdona 1876 évében* | *Tamás Dániel*
55r. – *Az Istenhez az én szomat.* Ceruzás módosítások.
55v. – *Tehozzád kiáltok Ur Isten! CXXI.* [D-dúrban]
56r. – *Te hozzád kiáltok Ur Isten* [F-dúrban] A lap alján négy sor kiolvashatatlan szöveg ceruzával.



A kalotadámosi korálkönyv első gyűjtőcíme – *Ujj Notájú Énekek az ujj 'Soltárból.* – könnyen értelmezhető. Az erdélyi református egyház 1833-as széki zsinata énekügyi bizottságot hozott létre s bízott meg egy új énekeskönyv kidolgozásával. Az 1777-es kolozsvári énekeskönyvet felváltó kiadványt 1837 decemberének utolsó napján zárták le, 1838-ban, *Megújított énekeskönyv az erdélyi nagyfejedelemségbeli evangelico-reformata Anyaszentegyház használatára* címmel hagyta el a nyomdát. Az utókor himnológusai egybehangzóan silánynak tartják. Akadt, aki szerint „éneklésünket tönkretette", más bírálója „éneklésünk mélypontjá"-t látja benne.[1] Ismereteim szerint hét kiadást ért meg (Kolozsvár, 1838, 1854, 1867, 1885, 1890, 1899, 1906), amin „legalább hét" értendő. Seprődi János 1908-ban kelt énekeskönyve is, amely 1911-ben már harmadszor jelent meg, voltaképpen ennek a bővített kiadása, így az erdélyi reformátusság az 1923-as, Nagy Károly püspök előszavával kiadott, ma is használatos énekeskönyv elterjedéséig használta. Ezt „az 1837. (1838.) évi kolozsvári énekeskönyv"-et nevezi Tamás Dániel „az ujj 'Soltár"-nak. A kéziratos korálkönyv tükrözi az új énekeskönyv felosztását: (1) Invocatiók, dicséretek, (2) Temetési énekek (ezek szükségszerűen újdonságok az 1777-es énekeskönyvhöz képest, mivel abban nem voltak temetési énekek), (3) Zsoltárok. Első 47 darabja – 37 invokáció, illetve dicséret és 10 temetési ének (utóbbiak közül kettő a „második kéz" bejegyzése az üresen hagyott lapokra) – nincs benne az 1777-esben. Ebből arra következtetünk, hogy a kalotadámosi kántornak azelőtt is volt korálkönyve, azt 1838 után is használta, s ezt a könyvecskét pótlásnak szánta. Nincs rá magyarázatom, hogy milyen szempontok alapján válogathatta hozzá a következő rész 40 zsoltárdallamát, mivel ezek nem voltak újak, hiszen az 1777-es énekeskönyvben megvolt mind a

1 Benkő András: *Mondjatok dicséretet*. Kolozsvár: Erdélyi Református Egyházkerület, 2000, 50.



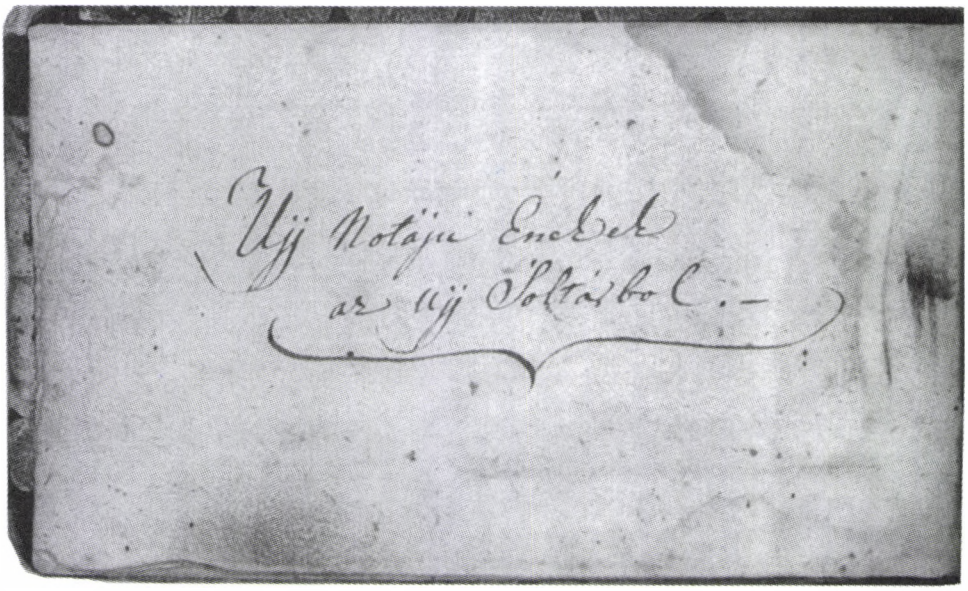
százötven zsoltár, a megfelelő „frantziai nótákkal" egyetemben. Tamás Dániel válogatása olyan zsoltárdallamokat is tartalmaz, amelyeket az 1837-es (1838-as) énekeskönyv szerkesztői kivetettek! A „második kéz" bevezette pótlások részben zsoltárok, részben dicséretek, esetleges sorrendben.

A kalotadámosi korálkönyv kimagaslóan érdekes és értékes egyházzenetörténeti dokumentum, amennyiben egy olyan korszak református egyházzenei gyakorlatának megismeréséhez segít hozzá, amelyről igen keveset tudunk. Ismeretes, hogy a református egyház sokáig ellenezte az orgona istentiszteleti használatát. Kivételnek számított az olyan egyházközség, amely a katolikusoktól „örökölt" templomból nem dobta ki a hangszert. 1753-ban, Sepsiszentgyörgyön emeltek először orgonát magyar református templomban. (Valószínűleg szász hatásra.) A zsinatok ezt eltévelyedésnek tartották.

> Fájlalva szemléljük a Háromszéki Kommunitásban, hogy az orgonával való éneklést a sepsiszentgyörgyi ekkla introducalván, más Ekklésiákat is megigézett, és már mind a négy Traktusokban az orgonák szaporodni kezdettek

– mondta ki a bögözi zsinat 1761-ben, és az orgona további térhódítását gáncsoló (ha nem is kimondottan tiltó) intézkedések mellett afelől is rendelkezett, hogy a régi, hangszerjátékhoz nem értő kántorokat akkor se szabadjon állásukból elbocsátani, ha egyházközségük orgonát vásárol. Az orgona a rosszallás ellenére is terjedt – és egyes iskolamesterek is igyekeztek kezelését elsajátítani. 1800 és 1818 között mintegy 150 új orgonával gazdagodtak az erdélyi református gyülekezetek. Ebben az időszakban, 1813-ban jutott hangszerhez a kalotadámosi gyülekezet is.[2]

2 E bekezdés legtöbb adatának forrása: Dávid István: *Műemlék orgonák Erdélyben.* Kolozsvár–Budapest: Polis–Balassi, 1996, 19–20., 86–87. Sepsiszentgyörgy elsőségét kijelenti Csomasz Tóth Kálmán: „Korálkönyveink száz éves története". *Egyházzene*, új folyam, II. [V.] évf., 3–4. füzet, Budapest, 1959, 248.

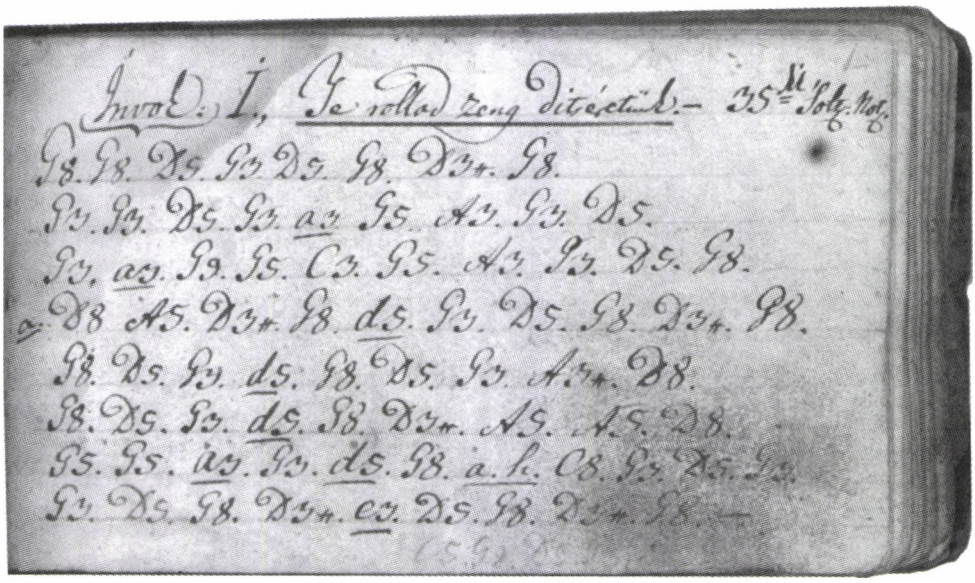


Az orgonakíséretes gyülekezeti éneklés elterjedése csak 1848-ban vezetett el az első református korálkönyv kiadásához. (Összehasonlításul: az erdélyi szászok evangélikus egyháza 1823-ban adta ki első négyszólamú korálkönyvét.) Az 1821-es születésű debreceni orgonista–kántor és főiskolai énektanár, Szotyori Nagy Károly munkája. Pesten nyomták, de a kolozsvári *Megújított énekeskönyv* dallamait tartalmazza négyszólamú kórus- illetve orgonaletétben. Szotyori Nagy Bécsben, Drezdában és Lipcsében képzett zenész volt, úttörő munkájában a magyar reformátusság amúgy felzárkózott az európai gyakorlat színvonalához.[3] A kalotadámosi korálkönyv mindössze évtizeddel előzte meg, de – mint csak kétszólamú és a hangmagasságokat hangjegyek helyett betűkkel és számokkal, a ritmust pedig egyáltalán nem jelölő orgonaletétek gyűjteménye – egy sokkal kezdetlegesebb egyházzenei és kottázási gyakorlatról tanúskodik. Ismereteim szerint az összmagyar reformátusság egyetlen ismert kéziratos korálkönyve az első orgonaépítések és a legkorábbi korálkönyvkiadás között eltelt évtizedekből.

Tamás Dániel[4] kottázása tabulatúraírás, annak is az elképzelhető legegyszerűbb változata. Nagybetűkkel jelöli a basszushangokat: C, D, E, F, G, A, B, H, C. A betűk melletti szám jelzi a basszus és a felső szólam közötti hangközt, amely oktáv, tiszta kvint vagy terc: 8, 5 vagy 3. Például a C8. G5. C3. D3. C5. F3. C5. F8. sor diszkantja *c d e f g á g f,* s amikor H5.-öt látunk, a felső hang nem *f,* hanem *fisz.* Ez a kottázás egyetlen módosítójelet ismer, mely két függőleges és egy azokat metsző, vízszintes vonalkából álló s a 20. század mikrotonális zenéjében a negyedhangnyi módosítást

3 Csomasz Tóth: i. m. 249.

4 Nem tudok arról, hogy Tamás Dániel valakitől másolta volna ezt a korálkönyvet, ezért föltevésszerűen egészében neki tulajdonítom, mintha ő is „komponálta" volna.



jelölő „félkereszthez" (╫) hasonlít. Ha ez a jel *f, c* vagy *g* hangra utaló szám után van (D3╫., A3╫. vagy E3╫.), az *fiszre, ciszre*, illetve *giszre* módosul, ha h-ra utaló számot követ (G3╫.), *b*-re. Szemléletes az *á–c* terclépés kitöltése fölfelé *h*-val, lefelé *b*-vel: D5. D5. g3. C8. g3╫. D5. G8. (6ʳ; az aláhúzások és a kisbetűk magyarázatát lásd pár sorral alább). Mi sem jellemzőbb Tamás Dánielre, mint az, hogy a lépegetést a szomszédhangokon tartja természetes dallamvezetésnek. Tercnél vagy annál is nagyobb dallamlépésnél olykor ~ (tilde) jellel figyelmeztet a „kivételre". Példa: C8. ~ C5. ~ C5. ~ C8. ~ C3. G5. C8. (3ʳ). Sokkal gyakrabban hidalja át az ilyen *horror vacuit* átfutó hanggal–hangokkal, melyeket aláhúzással különböztet meg a főhangoktól. Ezekből kiderül, hogy a *fis, cis, gis* hangelnevezéseket is ismeri, sőt hogy ez utóbbi kivételesen az *ászt* is jelezheti, mint például ebben a kromatikus menetben: C8. h.a.gis. G8 (7ʳ). A kisbetűs díszítés nagyritkán nem hangközök szekundlépésekkel való áthidalása, mint például a következő, két dallamsornyi idézet közepén: G3. F3. C5. F8. e.d.cis. | D5. D5. g3. C8. g3╫. D5. G8. (6ʳ). A 3ᵛ lapon egy négy átfutó hangot felsorakoztató képletet is találunk: D8. cis.h.a.g. D3╫. A 29ᵛ lap négy hangból álló díszítése körbejárja a célhangot és – *horribile dictu* – terclépést is tartalmaz: G5. c.h.g.fis. G8. Nem tudhatjuk, hogy mindeme díszítések játszása közben a balkéz szünetelt-e, vagy kitartotta a megelőző hangot. Az egyedülálló átfutó hanghoz mindig saját basszushang is járul, amelyet Tamás Dániel kisbetűvel ír és csakúgy aláhúz, mint a basszushanggal nem alátámasztott átfutó hangokat. (Lásd az előbbi példákban is.) Két vagy három ilyen alátámasztott mellékhang is követheti egymást, mint például a 9ᵛ-n, ahol a kíséretes szekundlépegetés a rákövetkező főhangot írja körül: D3╫. e3.d5.g3. D5. E3. H5. E8. Rendkívüli a dallam szekundlépését bonyolító, kíséretes közbelépés ennek a sornak a vége felé: F8. C5. F3. C5. f3. G3╫. F3. C5. f8. c3. F8. (5ʳ). Ennél is különösebb a *recto tono* ilyetén körülírása: D5. D5. g3. c8. g3. D5.

G8. (6r). Mindezek azonban puszta szabályerősítő kivételek. Ezek a díszítő hangok zömmel a szekundnál nagyobb dallamhangközök kitöltésére szolgálnak. A sor elejére kitett a., illetve f. azt mutatja, hogy az alsó vagy a fölső regiszterben kezdődik-e a sor; utóbbi „fen.[nebb]" formában is előfordul. (A korálkönyv végigolvasása során az a meggyőződés alakult ki bennem, hogy ezek az utasítások jóval gyakoribbak is lehetnének! Aki a dallamot nem ismeri eleve, sokszor tanácstalan a sorkezdőhang fekvését illetőleg.) A „Repet.[álandó] elöl.[ről]", a „Rep. ez [a sor]", illetve a „Repet: a két utolsó rend[et]:" utasítás (4r, 5r) az ismétlőjel szerepét játssza; renden itt sor értendő. A dallamok általában soronként vannak leírva. Amikor a dallamsorvég nem esik egybe a grafikai sorvéggel, Tamás Dániel kétféleképpen jár el: vagy a dallamsorvégen tesz ki elválasztójelet, amely egy mindkét végén rövid függőleges vonalkával lezárt gondolatjelhez hasonlít (nem tudom idenyomtatni; például 6r), vagy a grafikai sorvégen és sorkezdeten is kitett = jellel figyelmeztet arra, hogy a dallamsor folytonossága csak helyszűke miatt szakadt meg (13r).

Ezzel ki is merült a könyv jelrendszerének ismertetése.

Ami a függőleges hangviszonyokat illeti, említettem már, hogy ez a kétszólamú szerkesztés csak három hangközt ismer, a tercet, a kvintet és az oktávot. Így egy-egy hanghoz legfennebb három kísérőhang járulhat. Elméletben. Valójában is előfordul ugyan, hogy a dallamok első foka a tonika hármashangzat oktávja vagy a szubdominánsa kvintje, az 5. fok a dominánshang oktávja vagy a tonikahang kvintje, a 4. fok is hol a SD-alap oktávja, hol a II. fok terce, de ezek a leleményes inkább kivételek, mint valamely szabályok követése. Egyetlen darabban leltem egyazon hang három értelmezésére: a 6r-n a dórdallam 2. foka hol oktáv, hol kvint, hol terc. Tamás Dániel általában nem törekszik változatosságra. Van egypár igényesebb megoldása is a hangismétlések kísérésére (például: D8. e.fis. G8. C5. G8 és D5. g3. C8. A3. E5. ugyanabban a darabban; 6r), az ő felfogásában azonban a dallamhangok nagyobbik részéhez a legkülönbözőbb helyzetekben is ugyanaz a basszushang illik. A „második kéz" pedig nála is merevebb e tekintetben. A reformátusok himnuszának tartott *Tebenned bíztunk* első sorában (39v) az 1838-as összhangosítás D5. A8. G5. ternóval kezdődik. A „második kezet" zavarhatta az első két szótag hangzatváltása: akkurátusan A8. A8.-ra változtatta elődjének találmányát. Ugyanebben a sorban Tamás Dánielnél feltűnik az á-moll dominánsára következő tonikahangnak a VI. fok terceként való harmonizálása, egy – szemléletünkben – iskolás álzárlat: F3. A belejavító „második kéz" A8-ra „egyneműsítette" a – szerinte – kirívó fordulatot. „Második kéz" az *Az úr énnékem* (30r) első sorában is irtotta a mellékfokos kíséretet; egymás alá írom Tamás Dániel összövegét és utódja beavatkozásainak eredményét:

```
     !  !              !     !
A8. F3. F3. A5. A5. d3. C5 F3. E5 F3. E3♯. A8.
A8. D5.D5. A5. A5. d3.C5. A8. Es. A8. E3♯. A8.
```

Az utójátékok nagy többsége ezt a sort alkalmazza a mindenkori hangnemre: IV5 I8 V5 I3 V5 I8. Az egyetlen hétszótagúban mellékfok is van: G3 A3 G5 A3 G3 D5

G8 (megmagyarázhatatlanul G-dúrban az F-dúr darab után; 2^{v}). Bár az utójátékokat ceruzával írták, valamennyi Tamás Dániel kezére vall.

Fölvetődik a kérdés, hogy Tamás Dániel valóban két szólamban játszotta-e a könyv tartalmát. Merthogy letétje egy négyszólamú összhangosítás szélső szólamainak a rögzítése is lehet. Határozott válaszom nincs erre a kérdésre, de sokkal valószínűbbnek tartom az *ad litteram*, kétszólamú megszólaltatást. (Ami persze nem zárja ki, hogy ne feltételezzem: a záróhangoknál például alighanem hozzáadta az oktávhoz a tercet és a kvintet is.) Épp ebben, a letétek „szerény, de tisztességes" kétszólamúságában látom a lelet kivételes művelődéstörténeti értékét. Említettem, hogy a *Kalotadámosi korálkönyv* keltekor a magyar református egyházban az orgona még alig lépett volt ki a megtűrtség státuszából. Az iskolamesterek java ekkoriban kezdett áttérni a hagyományos énekvezéri gyakorlatról az orgonázó–énekelő kántor munkakörére – ki-ki a maga legjobb tudása szerint. Elképzelhetetlen állapotok! Mai fül számára alighanem elviselhetetlen volna az a hangzavar, amelyet akkoriban „suszterbasszus" s még ki tudja milyen más címen összezúgathattak a korálkísérés mikéntjét keresgélő kántorok. Ebből a hangzavarból, amelyről egyelőre csak képzeleti képünk van, s az bizony fölöttébb negatív, pozitívumként emelkedik ki a kalotadámosi Tamás Dániel kisigényű, mert csak kétszólamú, de átgondolt, szabatos, egyfajta stílusegységet megcélzó s azt meg is valósító orgonakísérete. A ma hagyományosnak tekintett négyszólamú kíséret akkor még a jövő zenéje volt nálunk. A kalotadámosi kántor figyelemre méltó lépést tett e jövő irányába.

Ami a megharmonizálások kivitelezését illeti, megkockáztatok egy esztétikai minősítést: ha létezik egyáltalán – a naiv festészet mintájára – naiv zeneszerzés, ez a korálkönyv azt példázza.

A lelet a dallamtörténészeket is érdekelheti. Szemünk láttára – fülünk hallatára! – jelennek meg itt azok a jellegzetes erdélyi hajlítások, amelyek bizony nem nemes hagyományunk, hanem hosszan tartó, folyamatos dallamromlás eredményei. Csomasz Tóth Kálmán már 1950-ben megállapította, hogy ebben elsőként a *Megújított énekeskönyv* vétkes, amelynek ritmikája és prozódiája érthetetlen és természetellenes.[5] Abban is sok a hajlítás, de Tamás Dánielnél annál is több van. Korálkönyvében írásos bizonyítékot hagyott hátra arról, hogy a sajnálatos dallamromlás módszeres dallamrontás következménye volt: lám, a zsinat szakemberei s nyomukban a kántorok tudatosan, programszerűen töltötték ki a dicséret- és zsoltárdallamok terc- és kvártlépéseit. Tamás Dániel ráadásul teljesen eltekintett a ritmus jelzésétől, amit viszont – micsoda paradoxon! – alighanem meg kell köszönnünk neki, mivel a *Megújított énekeskönyv* ritmikája olyan szörnyűséges, hogy annál a szótagoló parlando sem rosszabb. (Csak egy példa: a *Tebenned bíztunk eleitől fogva* a nyomtatott énekes-

5 Csomasz Tóth Kálmán: *A református gyülekezeti éneklés.* Budapest: Refomátus Egyetemes Konvent, 1950, 182.

könyvben kecses menüett-té van benne átmódolva.) Az új, egységes *Magyar református énekeskönyv* bevezetése is kötelez arra, hogy szembenézzünk ezzel az áldatlan hagyománnyal. (Erdélyben 1999-ben adták ki, egyelőre nem sok gyülekezet használja.) Református kántorok új nemzedékei kell hogy elfeledtessék gyülekezeteinkkel a zsinat, valamint Tamás Dániel és kántortársai meghonosította, dallam- és ritmusrontó hajlításokat.

A kalotadámosi korálkönyv írójáról mindössze egy életrajzi adatot tudunk biztosan: 1838-ban szolgálatban volt. Nincs támpontunk arra, hogy ki volt a „második kéz". Föltételezhető, hogy a 20^{v}-n és az 53^{v}-n – utóbbin 1876-es dátummal – aláíró Tamás Dániel az első tulajdonos fia volt, a címoldalt 1900-ban aláíró Tamás Gyula mérai kántor apja. A könyv tehát három nemzedéken át szolgálhatott, a 20. század elején is, amikorra persze az egyházzenei közgyakorlat rég meghaladta volt a színvonalát.

Befejezésül szükségesnek tartom megjegyezni, hogy Tamás Dániel kottaírása nem azonos a híres–hírhedt erdélyi „lúkottával", amely nem két-, hanem négyszólamú letétet jelenít meg betűkkel és számokkal, és lényegesen későbbi (1856-ban jelentette meg Bothos István „nyugalmazott hivatalnok és műkedvelő" *Az Orgonálás mesterségének gyakorlati megtanulására vezető Népszerű Utasítás és a Kolozsvártt 1838-ban megújítva kiadott evang. reform. Énekeskönyvbeli Dicséretek és zsoltárok közbe- és utójátékokkal ezen mód szerint letéve* címmel; lásd Csomasz Tóth Kálmán már idézett, 1970-es tanulmányának 250–253. lapjait). De közvetlen előfutára volt. Az is lehet, hogy ihletője.

Nem csekély vonakodással adom ki kezemből ezt a közleményt. Nagy hátrány a kutató számára, ha egyedülálló leletet tár fel, melyet nincs mivel összemérnie. Magabiztosabban vinném a nyilvánosság elé, ha az lett volna a feladatom, hogy megállapítsam, miben más ez a kéziratos korálkönyv a többihez képest, amelyeket az 1848-at megelőző időszakból eddig feltártak. Csak az ezutáni kutatások eredményei mutatják majd meg, hogy a ritka leletre és Tamásék kántori gyakorlatára vonatkozó észrevételeim helytállóak-e s hogyha igen, kiterjeszthetők-e Kalotaszeg s azon túl Erdély református kántorainak akkori gyakorlatára, esetleg akár az egész korabeli magyar nyelvterületre is.

ABSTRACT

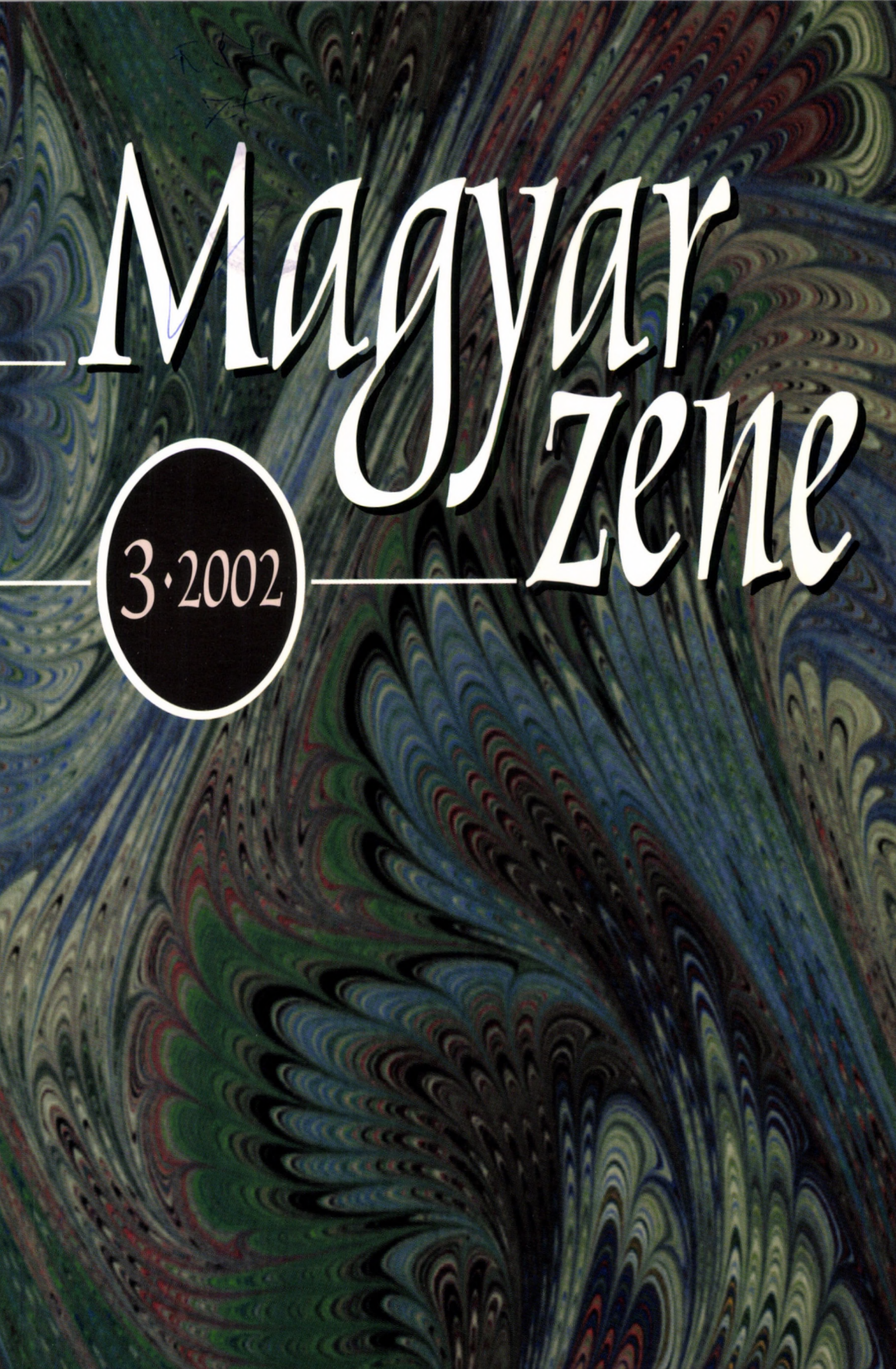
FERENC LÁSZLÓ*

THE ORGAN TABLATURE FROM KALOTADÁMOS (1838)

For a long time, the use of the organ was prohibited in Calvinist churches. The first organ to be built and used in a Hungarian Reformed church is dated back to 1753. Four-part organ settings for the use of Hungarian Calvinists have been published for the first time in 1848. The handwritten organ tablature of Kalotadámos (today: Domoşu, in Romania) dated 1838 is the only document presently known that gives us an approximate insight to this period of transition between 1753 and 1848 from the exclusively vocally led singing to the practice of the organ playing cantor. The cantor of the village of Kalotadámos conducted and accompanied the singing congregation with a two-part organ setting, the two parts being played in octaves, third and fifth intervals. The Kalotadámos notation is a most simple tablature, in which capital letters (C, D, E, F, G, A, B, H) are assigned to the bass part and Arabic numerals (3, 5, 8) denominate the descant part related to it. The rhythm was not noted. The organ tablature has been used by three generations of cantors, as far as into the first decade of the 20th century.

* *Ferenc László* was born on May 8, 1937 in Kolozsvár (Cluj, Romania). He graduated as a flute artist from his native city's music academy. He performed as a flute artist until 1971. Since 1965 he teaches Chamber Music (1965–70: Music High School, Cluj; 1970–1990: Music Academy, Bucharest; since 1990 at the Gheorghe Dima Music Academy, Cluj). He publishes musicology papers since 1953, mostly in Hungarian and Romanian. More significant book titles: *Zenei ügyelet. Publicisztikai írások. 1971–1974* (Musical Watch. Journalistic Writings 1971–1974, in Hungarian), Bucharest 1976; *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok* (Béla Bartók. Studies and Testimonies, in Hungarian), Bucharest 1980; *A százegyedik év. Bartókról, Enescuról, Kodályról* (The Year 101. On Bartók, Enescu and Kodály, in Hungarian), Bucharest, 1984; *Bartók Béla. Studii, comunicări şi eseuri* (Béla Bartók. Studies, Communications, Essays, in Romanian); *Zenén innen, zenén túl. Publicisztikai írások* (Before Music, Beyond Music. Journalistic Writings, in Hungarian), Bucharest, 1985; *Klavír és koboz. Tények, értelmezések és föltevések Liszt Ferenc 1846–47-es hangversenyútjával kapcsolatban* (Piano and Kobsa. Facts, Interpretations and Suppositions on the 1846–47 Concert Tour of Ferenc Liszt, in Hungarian), Bucharest, 1989; *Gen, specie şi formă în muzica de flaut a lui J. S. Bach* (Genre, Species and Form in J. S. Bach's Flute Music, in Romanian), Bucharest 1989; *Béla Bartók şi lumea noastră. Aşa cum a fost* (Béla Bartók and Our World. The Way It Was, in Romanian), Cluj, 1995. The title of his doctoral thesis to be published: *Béla Bartók şi muzica populară a românilor din Banat şi Transilvania* (Béla Bartók and the folk music of Romanians from Banat and Transylvania), Cluj, 2001.

375,-


Magyar
Zene
3·2002

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XL. évfolyam, 3. szám *2002. augusztus*

Tartalom

MEGEMLÉKEZÉS

253 WALDBAUER IVÁN
Gombosi Ottó (1902–1955)
Egy tanítvány visszaemlékezései

TANULMÁNY

263 TAMÁS KATALIN
Opera buffa-analízis
Javaslatok a magyar terminológiához

271 GURMAI ÉVA
Johann Baptist Henneberg–Emanuel Schikaneder–Szerelemhegyi András: *Csörgősapka*

279 NÉMETH G. ISTVÁN
A másik Ruzitska operája
Ruzitska György–Christian Heyser:
Alonso oder Die Wege des Verhängnisses

291 PAPP MONIKA
Nyíregyháza műzenei emlékei a 19. századból
Szénfy Gusztáv és más „kismesterek" működése
Szabolcs megye körzetében

301 GYÖNGYÖSI SZILVIA
Joseffy Rafael és New York

313 PÁVAI RÉKA
Hunyad megyei adatközlők Budapesten
Bartók Béla 1914-es előadása

327 SZABÓ BALÁZS
„A mélypont ünnepélye"
Pilinszky és a zene

339 STACHÓ LÁSZLÓ
Zenetudomány és lélektan: egymásra tekintve

RECENZIÓ

355 CSENGERY KRISTÓF
Egy hiányzó láncszem
Péterfy Jenő zenekritikái
Összeállította, a szöveget gondozta
és a jegyzeteket írta Wilheim András

361 BREUER JÁNOS
„Mit játszik a nép hangszerein?"
Tari Lujza:
Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA,
NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM,
A FŐVÁROSI KÖZGYŰLÉS KULTURÁLIS BIZOTTSÁGÁNAK
ZENEI ALAPJA ÉS AZ ARTISJUS ZENEI ALAPÍTVÁNY
TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2002/3

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András • Levelezési cím: Magyar Zene – Magyar Zenei Tanács, 1364 Budapest Pf. 47., telefon: (+36 1) 318 42 43, telefax (+36 1) 317 82 67 • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Kiadja a Magyar Zenei Tanács • Felelős kiadó: Csengery Adrienne • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 Bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön a Batthyány Kultur-Press Kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon Előfizetési díj egy évre 1 500.- forint. Egyes szám ára 375.- forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

MEGEMLÉKEZÉS

Waldbauer Iván

GOMBOSI OTTÓ (1902–1955)

Egy tanítvány visszaemlékezései *

„Muzikológiában nincs elintézett ügy" – hallottuk tanárunktól, Gombosi Ottótól, ahányszor csak kellett. A problémát, ha az csakugyan probléma – például hogyan kell tabulatúrát hangjegykottára fordítani, vagy hogyan kell régi zenét modern notációba átírni, vagy akár az is, hogy mi szerepe van valamiféle tonális harmóniának a reneszánsz zenei gondolkozásában (úgy tudjuk, ugye, hogy a reneszánsz a modális polifónia fénykora volt) – szóval minden efféle problémát az elejétől kezdve kell újra alaposan átgondolni. Most, amikor születésének századik évfordulója alkalmából visszatekintek Gombosi pályájára, úgy tűnik, hogy ez a nonkonformista vezérelv volt az, ami az elmúlt század talán legeredetibb és legszélesebb érdeklődési körű zenetudósát a legnagyobbak közé emelte – annak ellenére, hogy korai halála miatt elmaradtak a nagy összefoglaló művek, a sok izgalmas új gondolat szisztematikus kifejtése.

Pályáját és élettörténetét együtt kell nyomon követni, mert nála az élet és a munka egy volt. Életének első része a privilégium, második része a küzdelem jegyében folyt, a nap csak a végén sütött ki újra. Gombosi Ottó művelt, nagypolgári zsidó családba született Budapesten, 1902. október 23-án. A liberalizmus adott dolog volt, a jómódot apja, József kereskedelmi tehetsége biztosította, az intellektuális légkör anyjának, Bogyó Erzsébetnek, a nagy matematikus Bogyó Sámuel zongorista leányának volt teremtménye. A négy Gombosi fiú iskolán kívüli nevelése, a nyelvekben, de az irodalomban, zenében és a művészetek többi ágában is az ő kezében volt. Aki csak valaki volt ezeken a területeken, az megfordult a Gombosi házban. Kétségkívül neki tulajdonítható, hogy Ottó és öccse, György már gyerekkoruktól kezdve a zene-

* Sokaknak tartozom hálával, akik segítettek ennek a visszaemlékezésnek a megírásában. Első helyen áll ezek között Laurence Libin, a New York-i *Metropolitan Museum of Arts* hangszer-gyűjteményének kurátora, aki elküldte nekem Gombosi levelezéséről szóló tanulmányát, és hozzájárult, hogy ezt a kitűnő írást liberálisan használjam. Tőle származik sok, különösen az 1930-as évekkel kezdődő életrajzi adat, és ezek nélkülözhetetlennek bizonyultak számomra. Tanulmánya egy, a közeljövőben kiadandó és még titokban tartott *Festschrift*ben fog megjelenni. A többi közvetlen vagy közvetett segítőnek alfabetikus névsora: (néhai) Howard M. Brown; Murray Baines; Bathia Churgin; Frank D'Accone; Victoria Glaser; Dr. Peter Gombosi; James Haar; Daniel Heartz; Imogen Horsley; David G. Hughes; Owen Jander; Earnest Mead; Leonard B. Meyer; Lawrence Moe; (néhai) Claude Palisca; (néhai) Paul Revitt; H. Colin Slim; Milos Velimirovic; John M. Ward; Victor F. Yellin. Mindnyájuknak hálás köszönet érte.

tudományi, illetve művészettörténeti pályára aspiráltak. Zongorára is először ő tanította Ottót, aztán a Fodor Zenedébe küldte zongorára és elméletre a nagy (és sajnos szintén túl fiatalon meghalt) Kovács Sándorhoz, tudomásom szerint az első magyarországi muzikológiai doktorhoz. A Fodorban Ottó Ferand (Freund) Ernőnek is növendéke volt. Még gimnáziumba járt, amikor elkezdett zeneszerzést tanulni Weiner Leónál és Siklós Albertnél a Zeneakadémián. Ennél jobb mesterekre aligha tehetett szert akkoriban egy magyar fiatalember.

De abban az időben nem volt zenetudományi tanszék Magyarországon. Berlinbe megy hát 1921-ben, ahol az egyetemen Johannes Wolf, Curt Sachs, és Erich von Hornbostel növendéke lesz, melléktárgyai művészettörténet és filozófia. A modern muzikológia e három alapító nagy mestere hamarosan barátjává fogadja Ottót, és barátság fűzi sok kiváló kortárs kollégához is. A névsor hosszú, most csak Leo Schrade, Manfred Bukofzer, és Hans Albrecht nevét említem. Ennek az első berlini korszaknak átütő sikere a még 1925 januárjában benyújtott doktori értekezés, egy stíluskritikai tanulmány Jakob Obrechtről. „Ein Wurf", telitalálat, mondta a könyvről Johannes Wolf, aki éppen akkor fejezte be az Obrecht-összkiadást. Két dolog van ebben a műben, ami megkaphatta a mestert, ahogy megkapja a mai olvasót is. Az egyik a terjedelmes függelék, amelyben Gombosi Obrecht elődeinek és kortársainak számos kompozícióját adja ki modern átírásában – az efféle összehasonlító stúdium akkor metodológiai áttörést jelentett –, a másik a ragyogó érvelés, amely a legalaposabb kutatás által felvetett kérdéseket végül is intuitív módon mindig magára a zenére vezeti vissza, maga mögött hagyva nem egy tudós könyvtárosi mentalitását. Ez különben ismertetőjegye Gombosi minden további munkájának. A könyvet még abban az évben kiadja a lipcsei Breitkopf és Härtel cég.

Nemigen van megfelelő elhelyezkedési lehetőség az alig huszonkét éves fiatalember számára Németországban, visszatér Budapestre. Produkál napi zenekritikát, de fontosabb dolga, Szabolcsi Bencével és még néhány kollégával együtt, a zenetudomány magyarországi meghonosítása. Szakfolyóiratot indít 1926-ban *Crescendo* címmel, és szerkeszti azt három éven át. A magas színvonalú lap egyik főfeladata síkra szállni a kortársi zenéért. Gombosi lelkesedése különösen Bartók művészete, de általában az etnomuzikológiai kutatás iránt elkíséri egész életén át. De közben kutat régi zenében, sok magyar vonatkozású tárgyban is. Ezeknek egyik eredménye a Thomas Stoltzerről szóló tanulmánya. 1926 nyarán Párizsban hallgatja André Pirro előadásait, itt ismerkedik meg Geneviere Thibault-val, a későbbi Comtesse de Chambure-ral, a *Société de Musique d'Autrefoi* alapítójával. 1927-ben már mint jól ismert tudós vesz részt Bécsben az *International Musicological Society* (IMS) első konferenciáján. De tanulmányainak java része nem itthon hanem német szaklapokban jelenik meg, 1928-ban a *Crescendó*nak is meg kell szűnnie, a magántudósi pálya nem sok anyagi sikerrel kecsegtet szülőhazájában. Még elvállalja, és fényesen megvalósítja a készülő Szabolcsi–Tóth *Zenei Lexikon* azon cikkeinek megírását, amelyek a németalföldi és régi angol zenét, a 15–16. század mestereit és a középkor zene elméletét tárgyalják, de 1929-ben elhatározza, hogy visszaköltözik Berlinbe, ahol az efféle munkából mégis könnyebben le-

het megélni. Az 1931–1932-ben megjelenő *Zenei Lexikon* már mint berlini lakost tartja számon. A magyar olvasó számára a *Crescendó*ban és a Lexikonban megjelent cikkeknek különleges jelentősége van. Noha egy-egy részlet már elavult, példás képviselői maradnak műfajuknak, és ugyanakkor Gombosi elegáns gondolkozásmódjának és üdítően zsargonmentes stílusának. Talán szabad ehhez hozzátennem egy személyes emléket. Még 1932-ben, kilencéves koromban hallottam a vacsoraasztal fölött, amint meglehetősen szigorú kritikusok, mint Lajtha László, Tóth Aladár, és apám, Waldbauer Imre nem győzték eleget dicsérni a „nagyszerű Bogyó unokát".

A második berlini korszakban ott folytatja, ahol Pesten abbahagyta. Napi kritika mellett előadások, tanulmányok, recenziók sora kerül ki keze alól. A megtiszteltetések sem maradnak el: tagjává választja a Holland Királyi Zenetudományi Társaság, és főmunkatársává teszi az *Acta Musicologica*, az IMS folyóirata (1954-ig). Részt vesz értekezleteken, többek közt az IMS-nek az angliai Cambridge-ben tartott konferenciáján, ahol megismerkedik későbbi feleségével, a kitűnő baseli hegedűssel és régi vonós hangszerek játékosával, Annie Tschoppal. E néhány év két, a jövőre nézve legfontosabb eseménye a Stoltzer-kiadás[1] és vitája Leo Schradéval a lantzene átírásáról.[2] Schrade az úgynevezett diplomatikus átírás híve, úgy tartja, hogy ez áll legközelebb az eredeti forráshoz. Átiratai tehát, mint a tabulatúráé is, pusztán a hangok és akkordok kezdeti pontját jelzik, időtartalmukat nem határozzák meg. Gombosi ezzel szemben – szokásos muzikális gondolkodásmódjával és azon az alapon, hogy minden átírás szükségképpen interpretáció – a zenei szöveg ellenpontos megfejtését ajánlja. A vita meglehetősen éles, de magas szinten folyik, a két tudós személyes viszonyát nem érinti. Azóta sokan szóltak hozzá a kérdéshez, és hetven év távlatából úgy tűnik, hogy a szakvélemény Gombosi nézetei felé hajlik – nem kis részben saját későbbi kiadásainak hatására. De egy harmadik esemény a privilégium korszakának végét jelenti. Gombosi magántanári habilitációjára készül, a terv azonban az 1933-as január politikai fejleményeinek esik áldozatául. Hitler Németországában nincs helye többé Gombosinak, és sokaknak tanárai és kollégái közül.

A hátralévő európai évek, 1939-ig, nem kedveznek a nagyobb műveknek, az alkalom kevés, Gombosi életkörülményei hányatottak. Mégis produkál két nagyobb művet ebben az időben, és megírja azokat a tanulmányait, amelyek talán legnagyobb és mindenesetre legelismertebb sikerének szolgálnak alapjául. A nagyobb művek egyikét, *Bakfark Bálint élete és művei (1507–1576)*[3] című monográfiáját magyarul és németül írja, kiadása egybeesik Gombosinak a Római Magyar Intézetben – Borromini csodálatos épületében – való tartózkodásával. Az életrajzi rész, noha sok adatot meghaladott már az idő, kulturális és történelmi távlatával ma is izgalmas olvasmány, de a könyv legmaradandóbb része Bakfark ellenpontos fantáziáinak közlé-

1 Thomas Stoltzer: „Sämtliche lateinische Hymnen und Psalmen". *Denkmähler der Deutschen Tonkunst* 45. kötetében, Hans Albrecht és Gombosi Ottó gondozásában, 1931.

2 *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 14, 1931–1932, 185., 375.

3 Budapest: *Musicologia Hungarica* 2, 1935.

se, interpretáló átírásban. Másik nagy művét: *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik,*[4] már mint svájci lakos írja. Rómából Baselba, a régi zene egyik centrumába költözik, itt még meghívottként az egyetemen is előad. A *Tonarten* részben válasz mesterének, Curt Sachsnak idevágó műveire, részben az azokban kifejezett gondolatok jelentékeny továbbfejlesztése, a problémák, ha talán nem is végleges, de ez ideig leghaladottabb megoldása. Minthogy a görög–római világ majd egy évezredéből rengeteg elméleti értekezés maradt fenn, de alig egy maroknyi dallam, a könyv tanúsítja írójának nemcsak hatalmas régészeti és általános műveltségét, de a Bogyó unoka örökölt matematikai problémamegoldó készségét is. A könyv szélesebb körű elterjesztése sajnos bizonyos nyomdaköltségek kapcsán felmerülő nehézségek miatt megfeneklik. Szerencsére néhány, a közzétételt részben megelőző, részben követő cikkben, köztük *New Light on Ancient Greek Musik* című, első angol nyelvű amerikai előadásában[5] Gombosi maga foglalja össze ragyogóan a könyv fő pontjait, így közvetlen szakmai hatása nem túl sokáig késlekedik.

Ezeken a könyveken kívül az utolsó európai évek legfontosabb fejleménye két jellegzetes Gombosi-téma első felmerülése, a reneszánsz táncai, tánczenéje, és általában népszerű zenéje – ugyancsak eredetileg egy Sachs inspirálta témakör. Kezdve az olaszul írt „Italia, patria del basso ostinato" című tanulmányával[6] dolgozatok és alaposan végigkutatott és átgondolt recenziók egész sorában tárgyalja nemcsak a tánczenét és az abban található osztinátó technika implikációit, de vizsgálja a korabeli táncmesterek írásait is. A Baselben 1936-ban tartott 14. nemzetközi művészettörténeti kongresszus alkalmából rekonstruálja a reneszánsz udvari táncainak koreográfiáját és zenéjét – a zenét a Schola Cantorum adja elő, amelyben Annie Tschopp is játszik –, eljárását élvezetes programjegyzetekben (1936. szeptember 4.) magyarázza. A korai zene előadási gyakorlata élete végéig érdeklődési körének középpontjában marad. Túlzás nélkül mondható, hogy ezek a tanulmányok és azok, amelyek ezeket követik Amerikában, valamint a tanítványok és követők későbbi munkája gyökeresen átformálják a zenetudomány reneszánszról alkotott képét. Világossá válik, hogy a barokk korszak akkordokban gondolkozó nyelve és kedvelt variációs technikája, ha nem is maga a teljes barokk szellem, már ott található a 16. század és talán még korábbi évek népszerű zenéjében.

Az amerikai évek jól kezdődnek, keservesen folytatódnak, és csak hét év után fordulnak ismét jobbra. A nagy Gustave Reese, az AMS (American Musicological Society) az időbeli titkára hívja meg Gombosit, hogy a már említett 1939-es New York-i kongresszuson adjon elő a régi görög zenéről, még némi anyagi támogatást is tud szerezni. De éppen amikor Gombosiék hajója New York felé indul, kitör a második világháború. Noha Gombosiék az utat eredetileg csak hat-nyolc hétre tervezik, rész-

4 Kopenhága: Einar Munksgaard, 1939.

5 *Papers Read at the International Congress of Musicology.* [1939]. New York: Music Educators National Conference for the American Musicological Society, 1944, 168.

6 *La Rassegna Musicale* 7, 1934, 14.

ben az előadás átütő sikere és az igen szívélyes New York-i fogadtatás, részben az egyre sötétedő európai helyzet arra készteti a házaspárt, hogy az Egyesült Államokban próbáljon meg elhelyezkedni. Úgy tűnik, hogy ez a gondolat már korábban, még Svájcban, felmerült. A fennmaradt levelezési anyag – ennek részleteit a közeljövőben fogjuk nyomtatásban is megismerni – élénk képet fest erről a kálváriáról. Gustave Reese, néhány új amerikai barát és kolléga, és persze a már az Államokban élő régi európai kollégák, köztük Curt Sachs és Láng Pál, megteszik, amit megtehetnek, de ez idő tájt nem nagy a kereslet Amerikában zenetudósok iránt. Az erőfeszítések erkölcsi sikere nagy, néhány hasznos új kapcsolat is kiépül, de az anyagi siker elenyésző: egy-két játék-alkalomra Anne számára és néhány Ottótól származó szerényen vagy egyáltalán nem dotált cikkre és előadásra korlátozódik. Gombosi híre egyre nő, de az évet csak a Carl Schurz Emlékalapítvány égisze alatt működő Oberlaender Trust támogatásával és egy tisztelők által garantált bankkölcsön segítségével tudják átvészelni.

Végre 1940 őszén nagy nehezen kap egy kisfizetésű tanári állást Seattle-ben, Washington állam egyetemén. Berlin és Basel után Seattle nem éppen az intellektuális professziók Mekkája, de Gombosi óriási energiával veti bele magát új egyetemi szerepkörébe – csak azért, hogy állását 1942-ben elveszítse. Az egyetem a háború nyomása alatt ezen a nyáron hirtelen megszünteti a zenei szak úgynevezett *graduate* (magasabb fokú) tagozatát, Gombosiék, akik már először egy, később két gyerek szülei, ismét saját leleményükre vannak utalva a mindennapi kenyér megszerzésében. Anne már korábban játszik különböző együttesekben, és tanít is, Ottó rövid ideig tetőfedő, később, majd négy éven át a Seattle-i *Star* című újság kihordását szervezi. Néha, az iskolai szünetek idején, amikor meg-megcsappan az újságos gyerekek száma, a lapot maga hordja ki. Közben fáradhatatlanul írja érdekesebbnél érdesebb dolgozatait. A Seattle-ben szerzett tanítványok és barátok egyhangúlag bizonyítják, hogy soha panaszt nem hallottak tőle.

A békeidők beálltával újra gyarapszik az egyetemisták száma, Gombosi pályája végre elkezd felfelé ívelni. 1946 őszén East Lansingben, a meglehetősen magas nívójú Michigan State College-ban tud tisztességes állást szerezni. A hely egyik vonzereje, hogy közel van a chicagói könyvtárakhoz. Az 1948/1949-es évre megkap egy nagy tiszteletben álló Guggenheim-ösztöndíjat, így dolgozhat olasz könyvtárakban és kutathatja a reneszánsz bizonyos népszerű zenei alakulatait és azoknak szerepét az angol és amerikai hagyományban. 1949–1951-ben a kiváló Chicago Universityn tanít a híres Newbery Library szomszédságában. Végül 1951-ben a cambridge-i Harvard egyetem hívja meg Amerika egyik legnagyobb presztízsű zenetudományi tanszékére. Ezek az állások és megtiszteltetések talán később jöttek a kelleténél, a sok herce-hurca megviselte egészségét, de bizonyos, hogy halála túl korán jött 1955. február 17-én, második házasságának alig hatodik hónapjában.

Az amerikai évek termése minden nehézség ellenére nagyon tekintélyes. Sok hosszabb-rövidebb tanulmánya és recenziója mellett több nagyobb tervvel is foglalkozik, ezeknek javarésze azonban torzó marad, közöttük a nagyszerűen induló Bartók-könyv is, amelyet huszonegy évvel ezelőtt méltatott Somfai László *A Major*

Unfinished Work on Bartók című cikkében.[7] Egyetlen nagyobb művét sikerült befejeznie, a gyönyörűen illusztrált és így művészettörténeti szempontból is fontos Capirola lantkézirat mintaszerű kiadását: *Compositione di meser Vincenzo Capirola, Lute-Book circa 1517.*[8] A könyv posztumusz megjelenése régi tisztelője, Geneviève Thibault erőfeszítéseinek eredménye, jelentőségére később még visszatérek. A rövidebb dolgozatokban újonnan felmerülő sok témakörből csak kettőt szeretnék itt kiemelni. Lelkesedéssel veti magát bele az amerikai népszerű zene kutatásába. A téma új, de bizonyos tekintetben ugyanakkor a régebbi népszerű reneszánsz zene témájának folytatása. *Stephen Foster and Gregory Walker* című cikkében[9] például meggyőzően mutatja ki, hogy az a népszerű stílus, amely Foster műveinek alaprétegét képezi, többé-kevésbé egyenes leszármazottja a *passamezzo modernó*nak, a 16. század egyik legelterjedtebb I–IV–I–V– / –I–IV–I–V–I osztinátó akkordsorozatának. Az efféle felfedezés csak olyan tudósé lehet, aki számára a tárgy nemcsak könyvtári adat, hanem élő–hangzó zene, és – talán hozzátehetem – olyan tudósé, aki Bartók és Kodály folklorisztikáján nőtt fel.

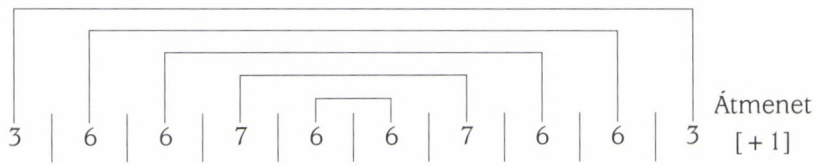
Szeretném Gombosi pályájának áttekintését a másik új témán végezni. Ez talán a legérdekesebb, a jövő szempontjából jó néhányunk szerint legtöbbet ígérő, de eddig csak kevésbé kiaknázott felfedezése a késő középkori és reneszánsz zene ritmikus–metrikus szerkezetét illetően. Az alapgondolat legelőször Machaut miséjének két új kiadásáról írt nagyszabású recenziójában lát napvilágot.[10] Miután néhány lapon ismerteti a két kiadás fő vonásait, a hátralévő sokkal hosszabb részben magára a zenére tér. Kimutatja, hogy a misében is és Machaut izoritmikus motettáiban is az izoritmikus szerkesztésen messze túlmenő matematikai arányok és szimmetriák alkotják a zenei forma lényegét – ez is csak a Bogyó unoka felfedezése lehet. Módszerének *punctum saliens*e, lényege az ütemvonalaknak kizárólag a zenei percepción alapuló használata, nem követi az eddig általánosan elfogadott gyakorlatot, amely modern kiadásban ütemvonallal vagy legalábbis úgynevezett *Mensurstrich*hel jelzi a régi menzurális teória számoló egységeit. (Tudjuk: a régi zenében ütemvonal nincsen.) Minthogy a 14. század úgynevezett egyházi stílusában (az „egyházi" itt félrevezető kifejezés, csak a stílus korábbi eredetére utal, a motetták maguk rendesen világi funkciókra készülnek) a zenei hangsúly aránylag kevéssé problematikus, Gombosi eljárása nem túlságosan kihívó, a tanulmányt csodálattal és úgyszólván vita nélkül fogadja a szakma. Hadd álljon itt ízelítőnek egyetlenegy példa. *(Ábra a 259. oldalon.)*

A hátralévő években egyéb tervei mellett ez a probléma izgatja legszenvedélyesebben Gombosi képzelőerejét. Nemcsak a Machaut-mise és motetták ilyenforma átírását készíti el – ezek a lényegükben befejezett kéziratok mai napig várnak arra, hogy egy vállalkozó szellemű tudós vegye őket kezébe – hanem megkísérli ennek a

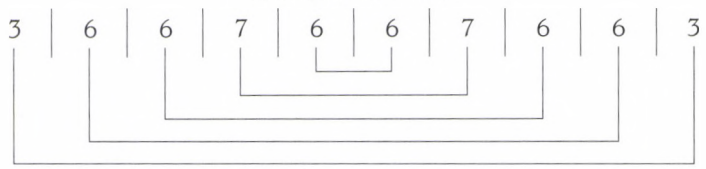
7 *New Hungarian Quarterly* 22/82, Summer 1981, 91.
8 Neully-sur Seine: Société de Musique d'Autrefois, 1955.
9 *Musical Quarterly* 30, 1944, 133.
10 „Machaut's Messe Notre-Dame." *Musical Quarterly* 36/2, April 1950, 204.

Guillaume de Machaut, J'ay tant mon cuer – Lasse! je suis – Ego moriar
A motetta metrikus szerkezete Gombosi nyomán

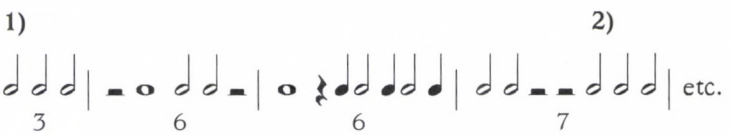
I. Longa értékek (𝅗𝅥):



II. Brevis értékek:



Az ismétlődő tenor *talea* ritmusa longákban:



formaelvnek, *mutatis mutandis*, a 15. és 16. század zenéjére való kiterjesztését. Az 1952/1953-as harvardi szeminárium növendékei, köztük magam is, résztvevői és ámuló tanúi voltunk sok megdöbbentő sikernek – de a módszer nehézségeinek is. Ennek a későbbi kornak folyamatos, a szólamok között és a szólamokon belül állandóan váltakozó metrikus egységei, és a hangsúlyokat majdnem teljesen eltüntető ritmikus–metrikus stílusa gyakran követel szubjektív ítéletet. Ez Gombosit nem zavarja, mert jól ismeri korának művészettörténeti írásait, amelyekben van helye az efféle szubjektivitásnak, de a későbben kifejlődött és ezért kevésbé magabiztos zenetudományi diszciplína művelői közül sokakat elriaszt. Gombosi eléggé óvatos, hogy a *Capirola*-könyvön kívül ő maga csak egyetlenegy ilyen teljesen újszerű átírást tesz közzé, Francesco da Milano egy lant-*ricercaréját* vagy fantáziáját.[11] A *Capirola*-könyv, egyéb érdemein felül, jó választás a módszer nagyobb szabású bemutatására, mert jórészt tánc- és tánczeneszerű zenét tartalmaz, amelyben az ütembeosztás sok tekintetben adva van. Így Gombosi interpretatív ütemezése aránylag kevés alkalmat

11 „A la recherche de la forme dans la musique de la Renaissance: Francesco da Milano." *La musique instrumentale de la Renaissance*. Jean Jacquot gondozásában, Párizs: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1955, 165.

nyújt szemöldökök felhúzására és homlokok ráncolására. Előszavában mondja,[12] hogy hite szerint: „ezek az átiratok a zene természetes folyását tükrözik". Véleményem szerint ennél jóval többet adnak: lehetővé teszik, hogy az olvasó egyetlen pillantással átlássa az egyes darabok teljes zenei szerkezetét. Aki reneszánsz polifóniát csak mechanikusan ütemezett kiadásokból és előadásokból ismer, az – Gombosi sokat emlegetett diktuma szerint – abban a helyzetben van, mint a természetbúvár, aki az oroszlánt az állatkerti ketrec rácsain keresztül tanulmányozza, és megállapítja, hogy az oroszlán csíkos állat. Gombosi korrektívái ezt és sok más efféle tévhitet csak a jövőben fogják eloszlatni.

Mi a Gombosi újraütemező módszerének jelenlegi hatása? Van már némi foganatja, legalább is tanítványai körében. Daniel Heartz saját lantkönyvében[13] ott folytatja, ahol Gombosi abbahagyta. H. Colin Slim tovább megy. Mondja (magánközlésben), hogy egy előadásában Stravinsky *Babel* című kantátájának egy férfikórusa szerkezetét ezzel a módszerrel világítja meg csodáló közönsége számára. Magam is ezt tettem egy cikkemben, nemcsak néhány reneszánsz darabbal, hanem Haydn op. 20-as *D-dúr kvartet*jének kezdetével is. De még a néhai Howard M. Brown, akinek kevesebb bizalma volt a módszer formaelemző képességének megvalósíthatóságában, pusztán muzikális szempontból nagyra tartja. Magánközlésben mondta, hogy *Collegium Musicum*a legtöbb darabjának előadását ilyen módon készíti elő, ha nem is írásban, legalábbis mentálisan. Hogy a jövő mit hoz, nem tudjuk. De tudjuk, ugye, hogy a muzikológiában nincs elintézett ügy.

Milyen ember volt Gombosi, milyen tanár? Egy szóval: nagyszerű! De talán megengedhető, hogy mielőtt a túlélők tanúbizonyságát idézném, saját ismeretségünkön kezdjem. Tudtunk egymás létezéséről már korábban is, de csak 1951 késő őszén került sor arra, hogy új, Boston környékéhez tartozó lexingtoni házában meglátogassam. Egy vasárnap délutáni tea nem a legjobb alkalom szakmai beszélgetésre – persze Bartókon kívül –, de feleségem valahogy mégis felhozta, hogy én a New England Conservatoryban növendékeimmel a 16. századi ellenpontról szóló stúdiumok közben a kétszólamú Lasso-motettákat olyan sajátkezű másolatból énekeltettem, amelyből az ütemvonalakat kiküszöböltem. Ottónak sem kellett több. Arra a tíz percre, amíg feleségeink a teaholmival foglalkoztak, bevitt dolgozószobájába, szenvedélyes izgalommal magyarázta saját, újonnan készült Josquin-átiratait. Nem fejezhettük be, várt a tea, de a vizit végén meghívott, hogy harvardi stúdiójában folytassuk a diskurzust. A lelkesedésnek ezt a fokát én eddig csak komponistáknál tapasztaltam. Ez a második látogatás, amelyről mind a ketten későn kerültünk haza vacsorára, számomra döntő jelentőségű volt. Zongoratanára lettem a két idősebb Gombosi gyereknek, de talán fontosabb, hogy 1952 őszétől a Harvardon kezdtem zenetudományt tanulni. Ottó mindig kész volt tanítványait barátjává fogadni – azt

12 I. m. XXIIII.

13 *Preludes, Chansons and Dances for Lute, Published by Pierre Attainguant, Paris 1529–1530.* Neully-sur-Seine: 1964.

hiszem, ez minden nagy tanár legbiztosabb ismertetőjele –, de személyes kapcsolatunk a következő nyáron vált igazán szorossá. A tanév végeztével infarktust kapott. A kórházból kijövén nemhivatalos menyasszonyával, későbbi második feleségével, Marilyn Purnell kollégámmal együtt a lábadozás idejére mihozzánk költözött, és ez megismétlődött a következő nyáron is. Sokat tanultam a Harvard-professzor tanításából, de összehasonlíthatatlanul többet a sok nyílt, meleg, és közvetlen beszélgetésből és vitából. Mindennél jobban szerette, ha ellentmondtak neki. Annyi bizonyos, hogy amikor 1955 februárjában az Oregon állambeli Reed College-ban – ezt az állást is ő szerezte nekem, mikor megtudtuk, hogy feleségem várandós – hírét vettük halálának, a nagy barát elvesztése volt az igazi nagy csapás.

A kortársak és utódok mind ilyenformán gondolkoznak róla. Ha kritikái gyakran élesek voltak, ezt a kritizáltak, köztük Sachs, Schrade, és Bukofzer sohasem vették zokon. A két utóbbi különben, Gombosival együtt, annak a generációnak voltak utolsó képviselői, akik még átlátták a kor zenetudományának egész horizontját, otthon voltak minden ágában. A mendemonda, hogy Schrade és Gombosi között a viszony feszült volt, egyszerűen a Harvard–Yale rivalizálásnak ostoba meséje. Részt vehettem a két tudós intim és humorteli beszélgetésében, amelyik Schrade azon harvardi előadása után folyt, amelyre Gombosi hívta meg. Évfolyamtársam, Milos Velimirovic, aki később Schradénak a Yale-en lett kollégája, ezt megerősíti. Szerinte Schrade, „ez a két lábon járó enciklopédia", mindig melegen és a legnagyobb tisztelettel beszélt régi kollégájáról. A mester, Curt Sachs, a *Journal of the American Musicological Society* számára írt Gombosi-nekrológjában csodálja kérdező, élénken ikonoklasztikus szellemét. Ugyanezt teszi ékesszólóan berlini évfolyamtársa, Hans Albrecht a *Musikforschung*ban és a *Musik in Geschichte und Gegenwart* számára írt cikkében. És természetesen így emlékszik rá vissza nagy tanítványa és a Seattle-i idők óta tán legközelebbi amerikai barátja, John M. Ward, az *Acta Musicologica* lapjain.

Ezek a hivatalos jellegű írások azonban nem tükrözhetik megfelelően Gombosi közvetlen, játszi szellemét. Nem említhetik bőségesen folyó spontán szójátékait – ezt különben magam sem tehetem, mert ezek, néha három vagy négy nyelvűek lévén, lefordíthatatlanok – és ellenállhatatlan iróniáját, többnyire öniróniáját, amelyek nélkül nem volt elképzelhető a vele való együttlét, sem az osztályteremben, sem azon kívül. Ha tanítványai közül néhányan itt vagy ott összejövünk, nincs se vége, se hossza a Gombosi-történeteknek. Szeretném visszaemlékezésemet régi tanáromról ezek közül néhány szemelvénnyel befejezni.

Idejével és energiájával való bőkezűségéről tesznek tanúságot Lawrence Moe és Victoria Glaser: egy-egy szeminárium rendesen valamelyik Harvard Square körüli kávézóban végződött, viták és viccelődések közepette. Itt hallhattuk meglepő véleményeinek legtöbbjét.

H. Colin Slim arra emlékszik, hogy Gombosi Reese reneszánsz-könyvének még bekötetlen kefelevonatát lobogtatva jelentette ki: „ez a könyv fontosabb akármiféle Brahms-életrajznál" – pedig tudtuk, hogy jól ismerte és szerette a klasszikus–romantikus repertoárt.

Milos Velimirovic a liberális humanitásától van elragadtatva: mint „szerb szomszédot" mutatja be egy hangverseny szünetében a körülállóknak a Jugoszláviából frissen érkezett fiatalembert.

Két kis történet az ortodoxiáról és a pedantériáról: Earnest Mead kollégámnak mondja egy szemináriumon után: „szép, szép a Bach-zene hűséges előadása csembalón, de ha csak hűséges, én inkább Edwin Fischer inspirált zongorázását hallgatom". A másodikat Howard Brown jelenti. Modális teória alapján kifogásolja néhány kolléga Gombosi egy-egy tonális harmónián nyugvó ütemvonalát egy Sandrin-chansonban. Gombosi válasza: „Hé srácok" *(yousguys)* – a kollokviális angolt a Seattle-i újságos fiúktól tanulta –, „ti azt hiszitek, hogy voltak Newton előtt olyanok, akik úgy képzelték, hogy az alma felfelé is eshetik?"

John Ward a tekintélytisztelet dolgában idézi Gombosit: „újat csak a tanáraink vállán állva mondhatunk. A tanár csak abban reménykedhet, hogy a tanítvány nem lesz túl nehéz".

Két kis történet a vizsgákról való véleményéről. Velimirovic meglátogatja, hogy doktori szóbelije felől aggodalmaskodjék. Gombosi vállát vonogatja, és elmeséli neki saját szóbelije történetét. Johannes Wolf szobájában van, és Wolf kihúz rengeteg papírja közül egy fényképet. Gombosi felismeri, hogy ez azt a sírkövet ábrázolja, amelybe Szeikilosz lamentuma van belevésve. Ennek egy részére véletlenül jól emlékszik Arnold Schering szemináriumából. Elkezdi énekelni, mintha a görög notációt olvasná. Éppen mikor odaér, ahol már nem emlékszik, Wolf félbeszakítja: *genug,* és ad neki egy másik fényképet, Monteverdi *Orfeó*jának címlapját. „Mit mondjak erről, Tanár úr, hogy helytelen a dátum?" Wolf visszaveszi a fényképet: „Elmehet. Átment." A másik Leonard B. Meyer doktori szóbelijének története, Chicagóban. Gombosi tagja a bizottságnak. A kérdezősködést egy szociológus kezdi, folytatódik a többi bizottsági taggal, utoljára Gombosira kerül a sor. Ő Helmholznak a zenei akusztikáról formált elméletéről akar vitát provokálni. „De Ottó" szakítja félbe Meyer, „Helmholz ezt nem így gondolta." „Tényleg?" mondja Gombosi határozott, de barátságos hangon, „hát akkor vége a vizsgának." Meyer ezt tipikusnak tartja, idézem szószerint: „Ha Ottónak igaza volt, ragyogóan volt igaza, és ha szakértelmének határain kívül találta magát, kétséges álláspontját minden további nélkül és kecsesen adta fel."

Végezetül egy magyaroknak szóló személyes észrevételt szeretnék hozzátenni a fentiekhez. Engem Gombosi Ottó, a szójátékok és irónia szeretetével, és azon túl is, Karinthy Frigyesre emlékeztet. Mindkettőjüket a nagy művek csekély száma ellenére a legnagyobb között tartjuk számon!

Oberlin, Ohio, 2002. június 16.

TANULMÁNY

Tamás Katalin

OPERA BUFFA-ANALÍZIS – JAVASLATOK A MAGYAR TERMINOLÓGIÁHOZ*

Terminológiát alkotni nehéz, ugyanakkor néha elkerülhetetlen feladat. A korszakok, műfajok többségénél ez nem okoz problémát, hiszen az elemzés szempontjai, eszközei már évtizedek óta használatosak. Azonban jóval nehezebb a helyzet akkor, ha az adott műfajnál használandó analízis módszere és eszköztára most van kialakulóban, illetve átalakulóban – mint például a 18. századi vígopera esetében. Ilyenkor az elemző már a munka megkezdése előtt problémákba ütközik. El kell döntenie például: használja-e a más nyelvekben meghonosodni látszó szakkifejezéseket, elnevezéseket, vagy inkább lefordítsa azokat saját nyelvére, hogy a szavak mögött rejtőző tartalmat, asszociációkat is pontosan érzékeltetni tudja. A különböző szerzők által használt többféle terminológiai rendszer összehasonlítása, esetleges vegyítése vagy akár a legjobban tetsző kiválasztása is olyan feladatot jelent, amelyet még az érdemi munka megkezdése előtt el kell végezni. Jelen dolgozat egy ilyen gondolkodási folyamat eredményeként született. Szeretném azonban előre hangsúlyozni: meghatározásaim csak javaslatok, és természetesen nem az egyetlen lehetséges vagy elfogadható megoldást jelentik.

Az operaelemzés metodikai problémái az 1980-as évek közepén kerültek a kutatók figyelmének előterébe, a Carolyn Abbate és Roger Parker szerkesztésében megjelent *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*[1] című tanulmánykötet révén. A könyv annak a vitaindító konferenciának az előadásait tartalmazza, amelyet 1984-ben tartottak a Cornell Universityn. A rendezvényen az úgynevezett régi vagy hagyományos elemzés hívei mellett olyan kutatók is bemutatták módszerüket, akik következetesen elhatárolták magukat azoktól a több generáción keresztül elfogadott hagyományos elemzési metódusoktól, amelyek kiindulópontként a hangszeres zene formai és esztétikai kategóriáit használták (ilyen például az operaáriák esetében a szonátaforma alkalmazása). Ők egy teljesen új, az opera sajátos jellemzőit követke-

* Jelen dolgozat előadás formájában a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen a Zenetudományi Tanszak fennállásának fél évszázados jubileuma tiszteletére rendezett tudományos ülésszakon hangzott el 2001. november 23-án.

1 (Ed.) Carolyn Abbate and Roger Parker: *Analyzing Opera: Verdi And Wagner.* Berkeley: University of California Press, 1989.

zetesebben szem előtt tartó elemzési rendszer kidolgozását sürgették. A „reformerek" álláspontját a kötet két szerkesztője a következőképpen fogalmazta meg a kiadvány előszavában:

> Az opera nemcsak zene, hanem egy olyan műfaj is, amely a költészettel és a drámai történéssel együtt létezik. Ez a kapcsolat teszi egyénivé és speciálissá, tehát alapvetően mássá, mint amilyen a hangszeres zene. Azok, akik a hangszeres zenéből indulnak ki, zavarba ejtőnek érezhetik az operát, és gyakran nem is jó úton közelednek hozzá... Analizálni egy operát nemcsak zenei analízist jelent, hanem a szöveggel és a drámával való egyidejű, ugyanolyan figyelemmel történő foglalkozást is. Az opera-elemzés emellett megkísérli megfogalmazni, mitől és miért különleges a színpadi zene, tehát megpróbálja megnevezni azokat a sajátosságokat is, amelyek a hangszeres zenétől megkülönböztetik.[2]

Bár a konferencia fő témája a 19. századi opera volt, az ott elhangzott gondolatok termékenyítően hatottak a műfaj korábbi történetének kutatóira is; közülük először James Webster jelentette meg hozzászólását a *19th Century Music* hasábjain, *To Understand Verdi and Wagner, We Must Understand Mozart*[3] címmel.

Az azóta eltelt tizenöt évben ezek az újító nézetek széles körben elfogadottá váltak mind a 18., mind a 19. századi színpadi műfajokat kutatók körében. Az elemzések célja, mélysége, végeredménye természetesen minden elemzőnél különbözik, de a kiindulási pont azonos. Ez pedig a következő: az opera, mint minden színpadi alkotás, alapvetően drámai műfaj, tehát nemcsak a zenén keresztül lehet és kell megközelíteni. Ugyanolyan jelentőséggel bír a szövegkönyv, a cselekmény, a szereplők és a színpadi megjelenés is. Különösen igaz ez a 18. századi operára, ahol a zeneszerző mellett a darab létrehozásában nem csak a szövegkönyv írója, hanem a rendező, az előadás impresszáriója, sőt még maguk az énekesek is részt vettek.

Szintén közös vonásként jelenik meg a 18. századi opera kutatóinál az a gondolat, mely szerint az opera csak a korra jellemző rendkívül erős műfaji konvenciók kontextusának ismeretében értelmezhető és elemezhető. Egy operaáriát nem lehet csak a zenei forma tekintetében elemezni, hanem, mint Webster mondja: interpretálni kell, tehát olyan alkotóelemeket is figyelembe kell venni, mint a szereplő karaktere, társadalmi helyzete, vagy éppen az a szituáció és lelkiállapot, amelyben az ária megszólal.

---

2 Abbate–Parker: i. m. 3–4. – „For opera is not music alone; it lives in association with poetry and dramatic action, an association that has made it idiosyncratic and special, certainly different in fundamental ways from instrumental music. Those whose analytic staple is nonoperatic music may feel buffed by opera and may deal with it in inappropriate ways;... »Analyzing opera«... should mean not »only analyzing music« but simultaneously engaging, with equal sophistication, the poetry and drama. Analysis of opera might also attempt to characterize the ways that music in opera is unique; that is, to address the idiosyncrasies that set operatic music apart from the instrumental music that has shaped our notions of analysis."

3 James Webster: „To Understand Verdi and Wagner, We Must Understand Mozart." *19th-Century Music* XI/2. (Fall 1987), 175–193. – A szerző további tanulmánya a témakörben: James Webster: „Understanding Opera Buffa: Analysis = Interpretation." In: *Opera Buffa in Mozart's Vienna*. Ed. Mary Hunter and James Webster. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Előadásomban az utóbbi 15 évben írt könyvek és tanulmányok közül két olyan, az opera buffa műfajával foglalkozó szerző írásait veszem alapul, akik a modern opera buffa-analízis, azon belül is az áriaelemzés megteremtőinek számítanak. Elméletét James Webster 1991-ben megjelent, Mozart áriáit vizsgáló tanulmányában[4] publikálta. Metódusa – amit ő *több vegyértékű* („multivalent") analízisnek hív – az eddig elmondottakkal összhangban nemcsak formai analízisre épül, hanem a szövegek elemzése mellett a korabeli konvenciók hálózatát is feltérképezi és ezek ismeretében különböző ária-típusokat különít el.

Ugyanerre a végeredményre jutott 1998-ban megjelent *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna*[5] című könyvében Mary Hunter. Munkája alapjául azonban a Mozart-operáknál jóval nagyobb repertoár szolgált: az 1770 és 1790 között Bécsben bemutatott vígoperák csoportja. Az áriák elemzése a könyv negyedik fejezetét alkotja, a benne található típusok pedig nagyon hasonlítanak a Webster által kidolgozott rendszerhez.

Tanulmányomban a modern analízis ezen egyetlen – de mind Webster, mind Hunter által nagyon fontosnak tartott – elemére térek csak ki, tehát megpróbálom a hazai irodalomban eddig még nem használt típus-meghatározások magyar megfelelőjét megtalálni, helyenként az eredeti elnevezés megtartásával, más helyeken fordításával, esetleg helyettesítésével.

Az operaáriák típus szerinti megkülönböztetése nem új keletű: a módszert már a 18. században is használták, noha meglehetősen sok változatban. A 18. század végén a típusok meghatározásánál az elméletírók leginkább az énekszólam dallami és deklamatorikus jellemzőit vették alapul. Így különböztette meg például John Brown 1789-ben írt *Letters upon the Poetry and Music of the Italian Opera*[6] című könyvében a következő öt alaptípust: az aria cantabilét, az aria di portamentót, az aria di mezzo caratterét, az aria parlantét és az aria di bravurát. A típusok, és a típusokra jellemző alapérzelem, mint amilyen a gyengédség, méltóság, komolyság, izgatottság és vágy az elkápráztatásra más szerzőknél is megjelenik: például Johann Christmann 1789-ben kiadott *Elementarbuch der Tonkunst*[7] című művében. Christmann három alaptípusa a Browntól már ismert aria di bravura, az aria di strepito (amely meghatározásában nagyon hasonlít Brown aria parlantéjára), illetve a mindenféle érzelemkifejezést takaró, igen széles értelmezési lehetőségű aria d'espressione.

A 20. századi irodalom kevésbé következetes, mint 18. századi őse. Az egyes áriatípusok meghatározása nem ugyanazon elvek szerint történik, szinte minden el-

4 James Webster: „The Analysis of Mozart's Arias." In: *Mozart Studies*. Ed. Cliff Eisen. Oxford: Clarendon Press, 1991, 101–199.

5 Mary Hunter: *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

6 *Letters upon the Poetry and Music of the Italian Opera: Addressed to a Friend. By the Late Mr. John Brown, Painter*. Edinburgh: Bell and Bradfute, 1789.

7 Johann Christmann: *Elementarbuch der Tonkunst zum Unterricht beim Clavier für Lehrende und Lernende*. Ed. Heinrich-Philipp-Carl Bossler. Speier: Endter, 1782–89. – Mindkettőt idézi Hunter: *The culture...*: i. m. 96.

fogadott kategória alapja más és más. A szakirodalomban leggyakrabban olvasható buffa és seria ária elnevezés nemcsak a dallamvonal, a dallami építkezés sajátosságait veszi alapul, hanem a szereplők jellemére, társadalmi státuszára és kifejezésmódjára is utal. A rondò köztudottan formai besorolás eredménye, habár, mint John Platoff megállapítja,[8] a zeneszerzők és a hallgatók is gyakran asszociálnak róla drámailag fontos szereplőre vagy eseményre, előkelő, nemes külső és belső tulajdonságokra. A cavatina szintén formailag határozható meg legkönnyebben, de minden tanulmányban említésre kerül drámai funkciója is.

Webster és Hunter áriatípusainak lényege, hogy valamennyi ugyanazon alapra épül: a szereplők származása, szerepe és jelleme, a tempó, metrum és fráziségítkezés kombinációiból kialakuló úgynevezett „ritmikai toposzok" és a különböző drámai szituációkhoz tartozó hangnemi, stílusbeli és hangszerelési konvenciók határozzák meg őket.

Kategóriáinak sorát Hunter a műfaj legtipikusabb áriafajtájával kezdi: az úgynevezett *buffa áriával*. Előadóját és mondanivalóját tekintve ez a típus kimondottan reprezentatív: mindig a primo buffo uomo énekli, aki általában középosztálybeli vagy falusi származású férfi főszereplő, és hangfajának – mivel a basszus szerep a seria operákból teljességgel hiányzik – a vígopera egyszemélyes képviselőjeként lép színpadra. Mondanivalója mindig komikus, vagy azért, mert kigúnyol másokat, vagy mert félreért egy szituációt. Szintén gyakran előforduló szituáció – mint Hunter észrevételezi –, hogy a szereplő olyan hatalommal kérkedik, melyet jogosulatlanul birtokol, illetve megingathatatlan bizonyossággal jelent ki valamit, amelyről már az ária előadásának pillanatában tudjuk, hogy nem igaz. A buffa ária nagyon fontos jellemzője a sok túlzás, a már-már az artikulátlanság határát súroló szertelenség – mintha a szereplő nem tudna vagy nem akarna az elfogadható beszédnormák határain belül maradni. Ez a típus zenei jellemzői alapján is elkülöníthető: szinte mindig 4/4-es és általában egyszerű, kétrészes forma – az első rész rövid, kétütemes frázisokból építkezik, míg a második egy zenei és cselekménybeli csúcspont irányába halad. A buffa ária emellett vokális anyagában is jellegzetes, hiszen ez az egyetlen típus, ahol a cselekmény eseményei, illetve a szereplő gesztusai fontosabbak, mint a vokális képességek hangsúlyozása, vagy éppen a „szép" dallam – éppen ez az, ami az opera buffát az opera seriától megkülönbözteti.

Mindezek figyelembevételével a *buffa ária* terminus leszűkítését erre a csoportra rendkívül találónak érzem, s a hozzá kapcsolódó képzettársítások miatt úgy gondolom, magyar fordítása nem is szükséges.

Hunter második típusa az előbb említett buffa ária női megfelelője, amit ő *serva* illetve *contadina áriának* hív. Webster terminológiájában ez a csoport a *female buffa aria* nevet kapta – ez természetesen jóval nagyobb kategóriát jelent, mint Hunteré. Hogy mégis ez előbbi elnevezés mellett tenném le voksomat, egyrészt Hunter meg-

8 John Platoff: „The Buffa Aria in Mozart's Vienna." *Cambridge Opera Journal* 2 (1990), 99–120.

győző szocio-dramatikai magyarázatának köszönhető[9] (ez Hunter saját meghatározása!), másrészt annak, hogy az olasz szavakhoz sokkal határozottabb asszociációk társulnak.

Hunter szerint a serva/contadina ária annak ellenére, hogy ez az egyetlen típus, amit az alacsonyabb származású női szereplők énekelnek, határozott különbségeket mutat a buffa áriával szemben, nemcsak zeneileg, hanem mondanivaló és kifejezés tekintetében is.[10] Míg a buffo basszus a szövegben szereplő morális vagy társadalmi mondanivalót leplezetlen gúnnyal adja elő, és sokszor belebonyolódik abba, amit mondani akar, a szolgálólányok és hasonló társadalmi osztályba tartozó társaik nagyon is tudatosak, tisztában vannak vele, hogy „nézik őket", áriáik hangvétele ezért mindig többértelmű. Egy szolgálólány ritkán válik nevetségessé, érzelmileg viszont gyakran föléemelkedik párjának – ebből a szempontból tehát valóban nem állítható párhuzamba a két típus.

Terminológiai szempontból jóval problematikusabb a következő három, angol elnevezést kapott típus, melyekhez nem társíthatunk olyan egyértelműen szereplő- vagy jellemtípusokat, mint az előzőekhez.

A Webster által *noble* vagy *heroic ariá*-nak, Hunternél *statement of nobility*nek nevezett kategóriába elsősorban természetesen a magasabb származású, esetleg arisztokrata szereplők megnyilatkozásai tartoznak. A rang mellett másik fontos jellemzője ezeknek az áriáknak, hogy megszólaltatásuknál a szereplő minden esetben bemutatkozik, vagy jellemzi önmagát. Hunter megfigyelése szerint az áriák többsége az opera elején, a szereplők első áriájaként hangzik el. Az előző két típussal – tehát a buffa áriával és a serva/contadina áriával – szemben azonban a szereplők neme itt nem játszik szerepet, sőt, egyfajta személytelen, emelkedett hangvétel uralkodik bennük. Feltűnő emellett az érzelmek teljes hiánya, a retorikai eszköztár szigorú, következetes használata és a formarészek világos tagolása, tehát minden, ami merevvé tehet egy zárt számot – nem véletlen, hogy a paródia áriák nagy része pontosan ezt a típust figurázza ki.

A megfelelő magyar kifejezésnek, úgy gondolom, ezt a merevséget kellene valamilyen módon kifejeznie, ugyanúgy, mint az angolban a statement szó. Több megoldás is kínálkozik erre, a legegyszerűbb hősi ária vagy nemesi ária elnevezéstől a meglehetősen extrém kaszt áriáig és osztály áriáig, a célnak azonban véleményem szerint legjobban a *rang ária* kifejezés felelne meg, amely egyszerre sugall magas társadalmi státust és ennek tudatában lévő, kicsit merev személyiséget.

A dühöt, gyűlöletet, őrjöngést kifejező ária típusa már a 18. századi forrásokban is megjelenik, jóllehet kizárólag opera seriák alkotóelemeként és igen különböző elnevezésekkel, mint például aria agitata, aria di strepito, aria di smania vagy aria infuriata. Hunter ezeket *rage* vagy *aristocratic rage ariá*nak nevezi, és önálló típusként kezeli, ellentétben Websterrel, aki másodlagos jelentőségűnek tartja, és a legkü-

9 Hunter: *The Culture*...: i. m. 126–137.

10 A contadina ária hangneme általában C-dúr, F-dúr, vagy G-dúr, ütemmutatója 2/4, esetleg 6/8.

lönbözőbb érzelmi megnyilatkozásokat tartalmazó csoportokba sorolja. Valóban problematikus kategóriáról van szó: a régi, aria agitata értelemben vett típus ugyanis igen ritkán jelenik meg az opera buffa repertoárban. Ha mégis szükség van ilyen érzelmeket kifejező zenére, a hagyományos típus általában valami mássá alakul: nemesi származású szereplő esetén inkább csak büszkeséget, gőgöt fejez ki, alacsonyabb rangúaknál komikumba torkollik. Ennek ellenére érdemes valamilyen magyar megfelelőt keresni ennek az ária-típusnak is, hiszen Mozart Elettrája és Haydn Armidája mellett „háziasított" változatával például Dittersdorf középosztálybeli, mezzo carattere szereplőinél is találkozhatunk.

A rage szó dühöt, haragot jelent magyarul, ezek jelzőként való használata azonban, mint például a düh ária elnevezés esetében nevetséges végeredményt hoz. Szintén nem túl meggyőző az indulat ária vagy őrjöngés ária sem, ezért javaslatom az, hogy a már bevált *aria agitata* elnevezést lehetne használni helyette.

Utoljára, de nem utolsósorban a különböző érzelmeket kifejező áriatípust kell még megemlítenem, amelyik mindkét szerzőnél önálló kategóriát alkot: Webster a 18. században is használt *aria d'affetto* kifejezést alkalmazza rá, Hunter viszont a harmadik típusra visszautalva *sentimental statement*nek illetve *sentimental ariának* nevezi. Az ebbe a csoportba tartozó áriák témája általában a szerelem, a még be nem teljesült vagy az éppen beteljesülő éppúgy, mint a reménytelen vagy visszautasított, előadója pedig bárki lehet a szolgálólánytól az arisztokrata dámáig, bár az áriák többsége nobilis szerepkörhöz kötődik. A darabok rendszerint rövidek, lassú tempójúak és páros üteműek, kidolgozott, de koloratúrákat nem tartalmazó énekszólammal. Hunter a csoportnak több altípusát is megkülönbözteti, közöttük a már említett, rendszerint két- vagy háromrészes rondòt, a kétrészes „ál-rondòt" és a cavatinát. Webster ez utóbbiak közül a rondòt külön kategóriának tekinti.

E típus magyar megfelelője logikusan az érzelmi, vagy érzelmes ária, esetleg a szentimentális ária lenne, ezek az elnevezések azonban nem teljesen takarják az angol sentimental szó jelentését, így – más megoldás nem lévén – talán érdemes a Webster által használt *aria d'affettót* alkalmazni azzal a megjegyzéssel, hogy ez nála sokkal szűkebb jelentéssel bír. Másik megoldás lehet a sentimental statementből kiindulva *érzelmi állásfoglalás*ként jellemezni a típust, felvállalva a szókapcsolat által sugallt magasabb társadalmi osztályt.

Természetesen mindezen típusbesorolások csak kis részét képezik a modern opera buffa-analízis kelléktárának. Felismerésük, használatuk mégis nélkülözhetetlen, hiszen az egyes típusokhoz kapcsolódó konvenciók kapcsolatrendszerének megismerése – akár egyetlen szerző életművén belül, akár egy jóval nagyobb repertoárt alapul véve – feltétlenül fontos a mű minél teljesebb megértéséhez.

ABSTRACT

KATALIN TAMÁS*

OPERA BUFFA ANALYSIS

Suggestions to the Hungarian Terminology

In recent years a new method of analysis has appeared in the English-language international opera buffa research: a method that bases on the characteristics of 18th-century operas instead of using the terminology and ideas of instrumental music. This study focuses on a very important detail of the method: the types of the opera buffa arias and makes an attempt to find the most suitable Hungarian technical terms to them.

* Katalin Tamás was born in Szeged in 1974. She received her degree on the musicology faculty of the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest in 1998 with a study on the Masses of Johann Nepomuk Fuchs. From 1996 to 1998, she worked for the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Since 1998, she has been teacher at the Dániel Berzsenyi Teachers Training College in Szombathely. She was a Zoltán Kodály Scholarship holder in 1999, 2000 and 2002. Currently, she participates in the PhD program of the Music University. Her thesis: Italian language operas of Karl Ditters von Dittersdorf.

Gurmai Éva

JOHANN BAPTIST HENNEBERG–EMANUEL SCHIKANEDER–SZERELEMHEGYI ANDRÁS: *CSÖRGŐSAPKA**

A magyar nyelvű polgári színjátszás 1792-től 1796-ig terjedő első időszakában bemutatott énekes játékai közül csak egyetlen mű partitúrája maradt fenn, a legtovább és legtöbbet játszott *Csörgősapkáé*.[1] Mivel ez volt az énekes repertoár legnépszerűbb darabja, érdemes vizsgálat tárgyává tenni annak ellenére, hogy nem magyar szerző alkotása. Keletkezéstörténetének, kulturális hovatartozásának feltérképezése, zenei elemzése hozzásegít bennünket korabeli zenés színházi tradíciónk pontosabb megértéséhez. A *Csörgősapkát* 1795. június 6-án tűzte műsorára a pesti Rondellában a Kelemen László vezette Magyar Színjátszó Társaság. Ez volt a negyedik a magyar nyelven bemutatott énekes játékok sorában. A legelső zenés színdarab Chudy József *Pikko herceg és Jutka Perzsi*je volt, melyet 1793. május 6-tól rendszeresen játszottak.[2] A mű sikere indokolttá tette egy újabb énekes játék bemutatását, ami nem is váratott sokáig magára. 1793. szeptember 27-én került színre *A magokhitt filozófusok*, olasz opera buffa Paisiello zenéjére.[3] A magyar szöveget Holberg német fordítása alapján – *Die eingebildeten Philosophen* – Szerelemhegyi (Liebenberger) András készítette.

Ugyancsak Szerelemhegyi ültette át magyar nyelvre Schikaneder: *Die Lyranten* című librettóját, amely a repertoáron következő zenés játék alapjául szolgált.[4] *Lantosok, vagy víg nyomorúság* címmel mutatták be december 18-án. Az első Nemzeti Színjátszó Társulat zenés műsorához csatlakozott végül, de nem utolsósorban 1795. június 6-án a *Csörgősapka*, szintén Szerelemhegyi magyar szövegével.

---

* E dolgozat előadás formájában elhangzott 2001. november 23-án a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszaka fennállásának fél évszázados jubileuma tiszteletére rendezett tudományos ülésszakon, a Régi Zeneakadémia hangversenytermében.

1 OSzK Zeneműtár. Jelzete: Népszínház 197.

2 Chudy József–Philipp Hafner–Szalkay Antal: *Pikkó herceg és Jutka Perzsi* (Evakathel und Prinz Schnudi).

3 Giovanni Paisiello–Szerelemhegyi András: *Magokhitt filozófusok* (Il filosofi immaginari). Gyakori a *Magokkal elhitetett filozófusok* címváltozat.

4 Reimann Ferenc–Emanuel Schikaneder–Szerelemhegyi András: *A lantosok, vagy víg nyomorúság* (Die Lyranten, oder das lustige Elend). – Szövegkönyve megtalálható az OSzK Színháztörténeti tárában. *A lantosok, vagy-is: A víg nyomorúság*. Víg énekes játék 3 felv. Szabadon ford.: Szerelemhegyi András. Pest: Landerer ny., 1793. – Jelzete: MM 18.780.

Az énekes műfaj megjelenése a magyarok színpadán kihívást jelentett a német társulattal ekkor közös vezetés alatt működő együttesnek. Szerelemhegyi András áldásos tevékenysége folytán egyre szaporodtak a zenés produkciók. Szerelemhegyi András neve először a zenekari tagok listáján tűnt fel a magyar színjátszó társulatnál, s a *Pikkó herceg* bemutatója körüli munkákban csatlakozott a társulathoz. Felbukkanását ugyanolyan homály fedi, mint későbbi életét. Sokoldalú, gyakorlott, képzett muzsikusként mutatkozott be. Bayer József családi hagyomány alapján azt feltételezi, hogy Szerelemhegyi azonos egy Liebenberger nevű közkedvelt bécsi színésszel, akiről ott később utcát is elneveztek.[5] Ez azonban egyelőre még csak egy tisztázandó feltevés .

Fontos tény azonban, hogy a Kelemen László vezette társulat programja követte a német színészet műsorpolitikáját. Eredeti magyar művek hiányában elsősorban fordításokra hagyatkoztak. A bemutatott zenés színdarabok főleg a német színház műsorán szereplő sikeres produkciókon alapultak, s ezek a magyaroknál is a legnagyobb kasszasikereket aratták. Közülük is kimagaslik népszerűségével a *Csörgősapka*, mely közel fél évszázados pályafutása során a Pesti Magyar Színházig is eljutott 1839-ben. A vándortársulatok még évtizedekig repertoáron tartották. Zenei anyaga az évek során átalakult, gyakran betétekkel, más művekből átvett számokkal gyarapították az eredeti kompozíciót. Ez a zenei változtatás megfelelt a korabeli gyakorlatnak, s nyomon követhető a zenekari szólamanyagból, mely 20-30 évvel fiatalabb, mint a vizsgált partitúra.

A darab Schikaneder-librettóra született, német címe: *Der Wohltätige Derwisch oder die Schellenkappe*. Műfaja a kor népszerű varázsoperája, a magyar fordításban így szerepel: „Egy víg Babonás Énekes Játék."[6] A mű keletkezési ideje a Schneider Operalexikon[7] szerint 1792. David Buch, az iowai Northern Egyetem professzora kutatásai alapján a keletkezés dátumát egy évvel korábbra tette.[8] Erről szóló tanulmánya a *Cambridge Opera Journal*ban jelent meg *Mozart and the Theater auf der Wieden: New Attributions and Perspectives* címmel 1997-ben. Nemsokára látni fogjuk, mennyire fontos ez a helyreigazítás. Bepillantva a *Csörgősapka* partitúrájába, felettébb Mozart-közeli zene hangjai csendülnek ki belőle.

Ahhoz, hogy megértsük a mű és az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában található partitúra jelentőségét, egy időre színtársulatot kell váltanunk és figyelmünket a bécsi Theater auf der Wiedenre, azon belül is Emanuel Schikaneder színtársulatára kell irányítanunk.

Schikaneder 1789-től bérelte a színházat, ezt megelőzően vándortársulatával különböző városokban játszott. Tevékenysége nagyban hozzájárult az operajátszás népszerűsítéséhez és terjesztéséhez. Pest-Budán is az ő vendégjátéka alkalmával

5 Bayer József: *A Nemzeti Játékszín története I–III.* Budapest: 1897. I. kötet 199.

6 A „varázs", „varázsló" szó a nyelvújítás eredménye, azt helyettesítette korábban a „babonás" szó.

7 Hans Schneider: *Operlexikon III.* Tutzing, 1975, 1320.

8 David J. Buch: „Mozart and the Theater auf der Wieden: New Attributions and Perspectives." In: *Cambridge Opera Journal* 9, 3, Cambridge: University Press, 1997, 195–232.

szólalt meg a legelső opera a Rondellában, 1784-ben. Ez Salieri *La scuola di gelosi* című művének német nyelvű előadása volt *Die Schule der Eifersüchtigen* címmel.[9]

Schikaneder a Theater auf der Wiedenbe érett operatársulattal s gazdag repertoárral érkezett. A kültelki színház nagy néptömegeket vonzó profilja azonban némileg megváltozott, és egy speciális operai műfajt helyezett előtérbe. Ez nem volt más, mint a főként tündérmeséken alapuló varázsopera. Mire 1791 szeptemberében bemutatatták Mozart *A varázsfuvoláját*, a társulat két hasonló tematikájú és zenei stílusú művet is színre vitt már, mindkettőt Schikaneder librettójára. A történeteket Christoph Martin Wieland: *Dschinnistan, oder auserlesende Feen- und Geistermärchen* című gyűjteményéből merítette Schikaneder. 1790 szeptemberében mutatták be a *Der Stein der Weisen* című operát, 1791 tavaszán pedig a *Wohltätige Derwisch*t. Mindkét műnél több zeneszerzőt tüntet fel a szakirodalom. A *Der Stein der Weisen*nél öt név olvasható: Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Baptist Henneberg, Franz Xaver Gerl, Benedict Schack és maga Schikaneder. A Wiednertheater fiatal zeneszerzői gárdája immáron Mozarttal együttműködve teremtette meg azt a zenei stílust, melynek koronája *A varázsfuvola* volt. A három kompozíció között szövegben és zenében is számos kapcsolat mutatkozik, nemcsak a stílus, hanem dallami egyezés szintjén is. A fent említett társszerzők *A varázsfuvolá*ban közreműködők is voltak. Henneberg vezette a próbákat, és dirigált a harmadik előadástól, Schack volt az első Tamino, Gerl az első Sarastro, Schickaneder pedig Papageno.

A *Wohltätige Derwisch* bemutatójának pontos időpontját nem ismerjük. David Buch két fontos érvvel támasztotta alá említett tanulmányában az 1791. tavaszi bemutató eshetőségét. A *Wiener Zeitung* 1791. április 9. számában hirdetést tett közzé, mely szerint megjelentek ének-zongorára a *Wohltätige Derwisch* legnépszerűbb tételei.[10] A gyakorlat azt mutatta, hogy a sikeres operabemutatók után 5-6 héttel jelent meg azok zenei anyaga a kottaárusoknál. Ezen kívül Buch professzor egy 1791-es datálású zenei kéziratát találta meg az Österreichische Nationalbibliothek színházi gyűjteményében.[11] A népszerű *Csörgősapka* tehát *A varázsfuvola* közvetlen elődjének tekinthető.

Ezt a művet is több szerzőhöz kapcsolja a szakirodalom. A Schneider Operalexikon cím szerinti felosztásában Franz Xaver Gerl és Benedict Schack szerepelnek alkotókként,[12] ugyanúgy a *The New Grove Dictionary* szócikkeiben a *Csörgősapka* több szerzőnél is szerepel: Henneberg, Gerl és Schack, valamint Wenzel Müller nevénél is jelezve közreműködésüket. Buch nem tartja kizártnak Mozart társszerzőségét sem. A fentieket figyelembe véve nagy jelentőséggel bír a Széchényi Könyvtárban őrzött partitúra értékelése, valamint egybevetése a mű többi kéziratos forrásával.

A pest-budai német és magyar színlapok sajnos nem tüntettek fel zeneszerzőt – ami alól a *Csörgősapka* sem kivétel –, csak a szövegírót, illetve a magyar fordítót jelzik.

9 Az olasz és más nyelvű operákat a 18. század utolsó harmadától a német színészet saját anyanyelven adta elő.

10 Buch: i. m. 229.

11 Jelzete: 698.427 A. Th 239 203.

12 I. m. xxx.

A zeneszerző neve a színházi zsebkönyvekben és a korabeli sajtóban sem szerepel. Az OSzK birtokában lévő partitúra azonban egyértelműen Johann Baptist Henneberget nevezi meg komponistaként. Címlapján a következő olvasható:

> Die Schellen-kappe oder der wohltätige Derwisch, eine Oper in 3 Aufzügen von Herrn Emanuel Schikaneder. In Musik gesetzt von Herrn Johann Henneberg, Kappelmeister im k. k. [kaiserliches und königliches] priviligierten Theater auf den Wieden.

A címlap tehát megnevezi a bemutató helyszínét és a szerzőt egyaránt. Henneberg 1790-től volt az említett színház karmestere.[13]

Több érv is szól amellett, hogy a *Csörgősapka* partitúrájának zenei anyaga azonos azzal, amit 1795-ben műsorára tűzött a Kelemen-féle színtársulat. Az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában fennmaradt Szerelemhegyi kézírásával az általa fordított szövegkönyv. A kötet gr. Széchényi hagyatékából került a könyvtár gyűjteményébe. A Széchényi Könyvtárban lévő partitúra eredetileg német szöveggel íródott, a magyar szöveggel utólag más tolla egészítette ki.[14] A partitúra szövege pontosan megegyezik Szerelemhegyi librettójával, ezzel szemben egy 1822-ben másolt szövegkönyv eltér ettől.[15] A vezérkönyv korát a benne található vízjel *(lásd alább)* alapján is a 18. század végére tehetjük. Ez a vízjel pontosan megegyezik *A varázsfuvola*nak a Zeneműtár gyűjteményében őrzött, szakmai körökben nagy feltűnést keltő partitúrájában találhatóval, amelyről a laboratóriumi vizsgálat kimutatta, hogy a rajta lévő dátummal azonos időből, 1796-ból származik. Az értékes kézirat 1995-ben került a Zeneműtár birtokába és a szakma látókörébe. Papírja mindkét műnek bécsi eredetű, a vízjelkatalógus szerint 1788-tól gyártották.[16] A 18–19. századi magyar operai kottaanyagunkban sem ez a vízjel, sem pedig a kopisták nem fordulnak többet elő. Valószínű tehát, hogy nem a helybéli muzsikusok műhelyéből származnak e partitúrák, és még valószínűbb, hogy bécsi eredetűek.



13 1804-től Kismartonban Esterházy II. Miklós karmestere.

14 Ez hasonló Szerelemhegyi kézírásához. Az írásszakértői hitelesítés folyamatban van.

15 OSzK Színháztörténeti Tár, jelzete: C5. Az eltérés alapvetően a szöveg korszerűbb nyelvre való áthelyezéséből adódik; az OSzK példányában a mű elején egy új kórustételt találunk, amely az eredetiben nincs (itt is ki van húzva), s a kezdő duett versei prózává vannak alakítva stb.

16 Georg Eineder: *The ancient paper-mills of the former Austro-Hungarian empire and their Watermarks.* Hilversum: 1960.

17 Buch: i. m. 201.

18 A művet nem mutatták be magyar nyelven, bemutatóját talán csak tervezhették. A színtársulat hamarosan feloszlott. A *Waldmänner* beleillett volna a *Csörgősapka* utáni folytatásba.



Peſten.

Ma Hetfön Szeptembernek 28-dik Nap. 1795.

Szabad Kir. Peſten-Városának Játék-Színnyében

A Nemzeti Játſzó Társaság

fog elö-adni:

Egy Vig Babonás Enekes Játékot Három Felvonásokban illyen Tzim alatt

A' TSORGÖ SAPKA

Sikaneder után a' Nemzeti Játékſzinre alkalmaztatta
Szerelemhegyi András Ur.

A' Játſzó Személyek:

Havas Al-Földi Hertzeg mint Szarándok	-	Rózsa Márton.
Szofráno ennek Fia - - - -		Láng János.
Abukaf egy hatalmas Babonás - - -		Sehy Ferentz.
Zenomida, ennek Leánya - - -		Ernyi Iſſ. Aſſz.
Mandolino, egy Halász - - -		Ernyi Mihály.
Ennek Felesége - - - -		Rehák Iſſ. Aſſz.
Dajra	Zenomida Rab-Szolgálói - -	Liptay L. Aſz.
Xulma		Bagolyi L. Aſſz.
Peruzima		Gáhy L. Aſſz.
Gebul	Szarandokok. - - - -	Varsányi Ferentz.
Kadirlik		Papp Gábor.
Higino		Bagolyi Antal.
Ajdánlik		Peſthy Láſzló.
Majmon, egy Rab ſzolga - - -		Pataki Benedek.

Több Szarándokok, Fegyveres Szeretsenyek, és Török Jantsárok.

A' Bérlet (Abonnement), *és Oſztalék* (Loge) *Billétek, mindenkor a' Játék Napján találtatnak Peſten a' T. Nemes Vármegye Házában Modrovics János Kantzelliſta Urnál, a' Társaság Kaſſza Tiſztyénél.*

A' mindenkori bé-menetelnek ára.

Egy Oſztalék 4 ſzemélyekre - - - -	fl. 3.	xr.
Zárt ſzék egy ſzemélyre - - - -	—	40.
Nemes Oſztály - - - - -	—	34.
Második Oſztály - - - - -	—	17.
Harmadik Oſztály - - - - -	—	7.

Kezedete léſzen 7 órakor; Vége pedik 9 órakor.

Az 1795-ös pesti előadás színlapja

Bizonyítást nyert, hogy a Széchényi könyvtárbéli *A varázsfuvola* a Theater auf der Wieden kopista műhelyében készült, másolóként Kaspar Weiss szignálta.[17] Ugyanebből a műhelyből származik a budapesti Operaház „bánya" jelzetű gyűjteményében található másik Henneberg-opera partitúrája is, a *Waldmänneré*, melynek kopistái is pontosan megegyeznek *A varázsfuvola* partitúrájában szereplőkkel.[18]

Végül, de nem utolsósorban álljon itt egy korabeli újságcikk, mely szintén amellett szól, hogy zenei anyagunk a bécsivel azonosnak tekinthető.

> Pestről Nov. 30-dikánn. Tegnap. Tsörgős-Sapka nevezetű Víg-énekes-játékkal múlatta a Magyar Teátromi Társaság Hallgatóit, kik olly számmal vóltak, hogy dugva tele vólt a Teátrom: de valóban úgy is kitettek magokért, a Magyar Játszók, hogy játtzásoknak semmivel se hágott eleibe, az a német játtzása ezen Darabnak, mellyen én személly szerént jelen vóltam Bétsben.[19]

Ha jelen esetben más, a bécsitől eltérő, főleg ha magyarosabb zenét hallott volna a tudósító, bizonyára nem hagyta volna említés nélkül.

A zenei anyag egybevetése a bécsi forrásával még hátra van, ennek eredménye sok kérdést eldönthet. David Buch tanulmánya alapján – melyben egy 1791-es és egy 1793-as forrás leírását közli – úgy tűnik: partitúránk az előzőnél több, az utóbbinál kevesebb zenei anyagot tartalmaz.[20] A tételek elrendezése és hangnemei megegyeznek a tanulmányban közöltekkel. Nem lenne idegen azonban a korabeli gyakorlattól, ha a zeneileg képzett Szerelemhegyi az együttes lehetőségeihez és képességeihez igazította, történetesen új zenei anyaggal látta volna el új szövegkönyvét. E lehetőséget még csábítóbbá teszi az a tény, hogy a színházi zenekar első embere ekkor Csermák Antal volt, aki a színházi iratok levéltári gyűjteményében található számlák szerint a *Csörgősapka* szólamaiban másolóként is közreműködött.[21] A magyar szöveges partitúra azonban inkább a népszerű Mozart-stílust követő zenei átvétel mellett szól, magyaros zenei anyagot ez a korabeli anyag nem tartalmaz.

A partitúra kíséretében fennmaradt néhány hangszeres és énekes szólam. Ezek jelenlegi tapasztalataim szerint az 1820/30-as évekből származnak. Zenéjük megegyezik a partitúráéval. Az egyik hegedűstimm azonban néhány áriát új tétellel vált ki. A nyomtatott szövegkönyvben a II. felvonás 2. jelenete előtt ceruzás bejegyzés található, mely tánc beiktatását jelzi. A partitúrában ez nem szerepel. Összeillesztve a szólamokat hangulatos verbunkos zene bontakozik ki a hangjegyekből.

S most lássuk magát a művet. Vajon mi tette ennyire népszerűvé? A szövegkönyv öt szereplő énekes szólamára ad lehetőséget. A Zarándok (máshol Dervis) – basszus, Sofrano, a fia – tenor, Zenomida – szoprán, Mandolino, a Halász – bariton, s Mandolina, a felesége – szoprán szerep. A történet *A varázsfuvoláéhoz* közeli. Fontos elem benne a jók és a rosszak szembenállása. A jó oldalon a Zarándok harcol fiáért, aki esztelen szerelmével a vesztébe rohanna, mert e szerelem nem másra irányul, mint

19 *Magyar hírmondó*, 1795. december 8. 46. szám. II. 763–64.

20 Buch: i. m. 204.

21 Pest Megyei Levéltár Színházi iratok gyűjteménye, 1. Doboz. 1795/26.

a tündér Zenomidára. Zenomida és apja, Abukáf varázserővel bírnak, és el akarják Sofranót veszejteni. A Zarándok álruhában férkőzik fia kegyeibe, mert úgy gondolja, apjaként ez nem lenne lehetséges; saját halálhírét kelti, így Sofrano halottnak vélt apja követeként cselekszik. Kincseket ad fiának: egy erszényt és egy dobocskát. Az erszény, ha kell, megtelik pénzzel, a dob megütésekor tüstént megjelenik egy hadsereg a bajbajutott segítségére.

A Dervis alakja Sarastróhoz áll közel, Sofrano Tamino megfelelője. Papageno és Papagena itt nem más, mint Mandolino és Mandolina. A Halászné azonban csöppet sem olyan hű társa férjének, mint Papagena, és Zenomida cinkosa lesz. Mandolino itt is próbatételre kényszerül, akár Papageno. Rá azonban nem a hallgatást róják, hanem három napig nem lenne szabad ennie. Természetesen ő sem tudja kiállni ezt a próbát. Azonban neki is jut egy segítség, mégpedig a csörgősapka. Ha megrázza, nyomban 12 dervis lép elő a semmiből szolgálatára.[22] Sofrano, a hősszerelmes küzd Zenomida kegyeiért, aki csak játszik vele, és közben ellopja kincseit. Végül a Zarándok célja elérésének érdekében mérgezett gyümölccsel zavarja meg ellenségeit, ami igen érdekesen fejti ki hatását. Aki eszik belőle, annak éktelen orr nő az arcára. Mandolino az első, aki a csalétket megdézsmálja, de bohósága miatt megkönyörülnek rajta. Nem úgy Zenomidának és a Halásznénak, akik elnyerve gonoszságaikért méltó büntetésüket, az opera végén nagy orrok tulajdonosai lesznek.

A zeneszámok legtöbbjét áriák és duettek alkotják. Ouverture, öt ária, négy duett, két derviskórus, egy acconpagnato recitativo, négy zenekari tétel – főleg törökös muzsikával – és egy zárókórus duettel található a partitúrában. Az áriák és duettek legtöbbje da capós felépítésű, a végén kis koloratúrával vagy strettával. A dervis-kórusok halandzsaszövege homofón, szillabikus. A törökös muzsika gazdag hangzását hangszerelése, a rézfúvósok, cintányér, triangulum, török dob alkalmazása teszi még színesebbé. Zenomida románcában „clavicembalo" is helyet kap a kíséretben.

A zenei stílus közelsége is minduntalan analóg mozarti helyekre emlékeztet. Álljon itt néhány példa ennek illusztrálására.

Három erőteljes C-dúr akkord után indul a pergő, törökös muzsikájú nyitány. Az álruhában szereplő apa (mint Zarándok) méltóságteljes F-dúr dallamai az első, Sofranóval énekelt duettben Sarastrót idézik, Sofrano és Zenomida lírai kettőse Pamina és Tamino szerelmes párbeszédét. Mandolino és felesége népszerűvé vált duettje Papageno és Papagena vidám, bohókás, csipkelődő tónusának megfelelője. Feltűnő a 15. számú derviskórus pa-pa-pa szótagjának gyakori ismételgetése. A 14. jelenetben, Don Giovanni kőszobor-jelenetéhez hasonló karakterű muzsikában fedi fel az atya kilétét fia előtt. Súlyos, félelmet keltő, pontozott ritmusú c-moll zenei bevezető után halljuk a „Sofrano!" felkiáltást, majd folytatódik: „Fiam, atyád beszél véled".

A történet bája mellett zenei egyszerűségében is látjuk a darab népszerűségének okát. Előadót próbáló nagyáriákat nem találunk e műben, technikailag kevésbé kép-

22 A bűvös csengettyű ötlete bizonyára innen származik.

zett énekes is megbirkózhat a szólamok legtöbbjével. Mivel a mű bemutatásához csak két női és három férfi énekes-színész szükséges, kisebb társulatok is be tudták tanulni. Az előadás színvonalához azonban a jó zenekar és a megfelelő létszámú kórus egyaránt hozzátartozott, aminek előállítása legalább olyan nagy gond volt, mint az énekes-színészek szerződtetése. A magyar vándorszínészet társulatai gyakran mostoha körülmények között voltak kénytelenek zenés darabot műsorra tűzni. Kivételes helyzete volt az Erdélyi, majd Kassai Énekes Társaságnak az 1820/30-as években, amelyek operajátszásra specializálódtak, és a legjobb személyi feltételekkel rendelkeztek. A magyar nyelvű operajátszás felvirágoztatása az ő tevékenységükhöz fűződött. Ez együtt járt a repertoár korszerűsítésével, bővítésével is. Ekkor jelentek meg Auber, Bellini, Donizetti, Mozart, Rossini, Weber népszerű operái a magyar nyelvű repertoárban. A legelső műsorrétegből lassanként a legtöbb mű lecserélődött újabb, modernebb kompozíciókra, kivéve a *Csörgősapkát*, mely páratlanul hosszú pályát futott be. Kelemen László színtársulatának feloszlása után az opera 1804. március 15-én tűnt fel ismét Kolozsvárott, s lett továbbra is állandó repertoárdarabja az énekes műveket műsorra tűző társulatoknak.

A fentieket együttvéve megállapíthatjuk, hogy a *Csörgősapka* olyan kulturális érték, melynek stílusa a bécsi klasszikában s még inkább Mozart zenei világában gyökerezik. Örvendetes, hogy az idő próbáját egy ilyen kulturális környezetből származó mű állta legtovább, s ha hihetjük, hogy előadására alkalmasak voltak a magyar társulatok, úgy azok zenei színvonaláról is biztatóbb képet alkothatunk.

ABSTRACT

ÉVA GURMAI*

J. B. HENNEBERG–E. SCHIKANEDER–A. SZERELEMHEGYI: CSÖRGŐSAPKA (FOOL'S CAP)

This article examines the cultural remains of the connections between the Hungarian professional dramatic art and the theater lead by Vienna in the early 19th century. The oldest musical score, which has turned up for not a long time in the Music Collection of the National Széchényi Library, is the *Csörgősapka* from Johann Baptist Henneberg, translated by András Szerelemhegyi and it was played from 1795 by the „Nemzeti Színjátszó Társaság". The connections of this pice lead to Mozart's composing circle, society of Schikaneder, the Theater auf der Wieden. *Csörgősapka* was the most popular and the mostly played piece of the Hungarian musical act, in its first 50 years.

* Born in Bekescsaba. Passed her final examination at the Béla Bartók Secondary Music School in her home town, afterwards earned her degree at the Ferenc Liszt Music College Debrecen, Faculty of Music Theory Teacher in 1988. Continued her studies at the Faculty of Musicology of the Ferenc Liszt Academy of Music, where she obtained her degree as musicologist and music literature teacher in 1999. From autum 2000, she is a scholar of the Doctoral Programm in Musicology of the Ferenc Liszt University of Music. Her field of reseach is the history of Hungarian opera in the 19th century.

Németh G. István

A MÁSIK RUZITSKA OPERÁJA

Ruzitska György–Christian Heyser: Alonso oder Die Wege des Verhängnisses*

A magyar zenetörténetben tájékozott olvasó, ha Ruzitska-operáról hall, biztosan Ruzitska József művére, a *Béla futásá*ra, az 1822-ben Kolozsvárott bemutatott történelmi tárgyú és magyar zenei elemeket is tartalmazó operára gondol. Szintén Kolozsvárott, pár évvel később, 1825 és 1828 között azonban egy másik Ruzitska is írt operát, méghozzá a *Béla futásá*tól témaválasztásában és stílusában meglehetősen eltérő művet. Fölmerül a kérdés, ki is voltaképpen ez a másik Ruzitska, akit a puszta névrokonság ráadásul még Ruzitska Ignáchoz, a *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* című kiadvány szerkesztő-komponistájához is köt.

Georg Ružitska[1] Bécsben született 1789-ben egy morva származású zenészcsaládban. Önéletrajzában, melyet Lakatos István publikált,[2] leírja, hogy édesapja, Wenzel Ruzitska a Burgtheater angolkürt-szólistája volt.[3] Fiának zenei neveléséhez a család tagjain kívül a Ruzitska-házban megforduló olyan muzsikusok is hozzájárultak, mint a Mozart-famulus Franz Xaver Süssmayr, Wenzel Müller, a bécsi daljátékok ünnepelt zeneszerzője és Franz Krommer, aki később a pécsi székesegyház regens chorija lett. Ruzitska később Placidus páternél és Gelinek abbénál tanult zeneszer-

---

* E dolgozat előadás formájában elhangzott 2001. november 23-án a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszaka fennállásának fél évszázados jubileuma tiszteletére rendezett tudományos ülésszakon, a Régi Zeneakadémia hangversenytermében. – Ezúton is meg szeretném köszönni a Papp Márta által képviselt *Pro Musicologia Hungarica* Alapítványnak, hogy az elmúlt három évben hathatósan támogatta Ruzitska György zenei hagyatékára irányuló kutatásaimat.

1 Nevének ezt az ortográfiáját maga a szerző használta a Wass Imre grófnak ajánlott *Bevezetés, változatok és finale fuvolára és zongorára Op. 23* című művének kéziratában (a mű jegyzékszáma **VII:11**). Néhány az 1810-es és 1820-as években keletkezett kompozíciót, az *Herbier musicalt* **(IV:5),** valamint a két – valószínűleg saját használatra – gordonkára és zenekarra írott szerzeményét **(VI:1, 2)** mint *G. Ružiczka* írta alá. – Ruzitska műveinek jegyzékét e tanulmány szerzője állította össze 2000-ben *Ruzitska György zenei kéziratai az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában* címen (szövegszerkesztett kézirat).

2 Ruzitksa 1856-ban németül papírra vetett önéletrajz-töredékét Lakatos István több ízben is közreadta. Lakatos István (szerk.): „Egy erdélyi muzsikus vallomásai." *Erdélyi Ritkaságok*. Kolozsvár: Minerva, 1940, 1944. A továbbiakban azonban egy későbbi kötetre hivatkozom: Ruzitksa György: „Vázlatok életemből." In: Lakatos István (szerk.): *Kolozsvári magyar muzsikusok emlékvilága. Szemelvények a XIX. század zenei írásaiból.* Bukarest: Kriterion, 1973.

3 Valószínűleg azonos azzal a Václav (Wenzel) Růžičkával, akit Maurice J. E. Brown mint *„visiting music master"*-t említ, aki Josef von Spaun diákzenekarát vezényelte, mely együttesben többek között az ifjú Franz Schubert is muzsikált. Vö. Maurice J. E. Brown: *Schubert, Franz (Peter)* szócikk, első bekezdés: *Background and childhood.* In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan, 1980.

zést, közben fiúszopránként énekelt Schikaneder altwiedeni színházában. A józsefvárosi piarista templomban pedig Joseph Haydn-misében működött közre orgonistaként a szerző vezénylete alatt.

A császárvárosban megalapozott zenei műveltségével felvértezve Ruzitska 1810-ben a periférián próbált szerencsét – két bátyjához hasonlóan, akik Ypsilanti Konstantin herceg bukaresti zenekarának voltak tagjai 1808-tól 1813-ig. Wenzel zongorát is tanított,[4] Franz pedig később katonazenekar alapítására kapott megbízást Moldvában, 1834-ben pedig megjelentette az első román dallamokat tartalmazó zongoradarab-gyűjtemények egyikét.[5] Ruzitska György tehát idősebb fivéreinek példáját követte, amikor 1810-ben Bánffy János báró erdélyi, szilágynagyfalusi birtokára szegődött zenetanítónak. 1819-től haláláig, 1869-ig pedagógusként, komponistaként, kamara- és egyházzenészként Kolozsvár zenei életének szolgálatába szegődött.

Sokoldalú zeneszerzői tevékenységéből ez alkalommal zenés színpadi munkásságának felvázolása kínálkozik. Korai, Bécsben keletkezett színpadi műveiről csak önéletrajzából szerezhetünk tudomást:

> Egyetemi hallgató koromban kezdtem a Josephstadt-i színháznak Mayer Károly igazgató vígjátékaihoz dalokat és énekeket szerezni. (...) Első teljes művem egy balett volt, melyet nagy sikerrel játszottak.[6]

Bécsben komponált műveiről jelenleg ez minden információ. Többet tudunk azonban kolozsvári munkásságáról. Ismeretes, hogy Déryné Széppataki Róza 1823-tól 1827-ig tartó kolozsvári szerződésének köszönhetően a város operajátszása felvirágzott. Arról sajnos nincs pontos képünk, hogy az akkortájt már ott élő Ruzitska Györgyöt milyen szálak fűzték az operaszínpadhoz. 1822-ben még Ruzitska József volt a társulat karmestere, majd miután 1823-ban Itáliába távozott, Heinisch József látta el ezt a tisztet. Tudjuk viszont, hogy 1821-ben a Farkas utcai kőszínház megnyitásakor Ruzitska György *Zrínyi-nyitány*a[7] hangzott fel, s ez a kolozsvári zenés színpad és Ruzitska kapcsolatát tekintve fontos adalék.

Az *Alonso*nak, Ruzitska egyetlen operájának forráshelyzete biztató: a partitúrát, a librettót és a hangszeres szólamok többségét az Országos Széchenyi Könyvtárban őrzik. A kéziratok további mintegy félszáz Ruzitska-autográffal együtt a kolozsvári örökösök tulajdonából kerültek a fővárosi intézmény jogelődjéhez 1911-ben.[8] A nyi-

---

4 George Breazul román zenetörténész feltételesen neki tulajdonít egy 1819-es kéziratos zongoraiskolát. Vö. Octavian Lazăr Cosma: *Hronicul muzicii româneşti* 2. kötet *(1784–1823)* Bukarest: Ed. Muzicală, 1974, 54.

5 O. L. Cosma: i. m. 3. kötet 69. oldalán közli a címlap fotókópiáját: *„Musique orientale, 42 chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs, traduits, arrangés (...) par François Rouschitzki, publié dans la litographie de l'Abeille à Jassy à 1834".*

6 Lakatos: i. m. 51.

7 Lakatos: i. m. 10. A zenekari változat jegyzékszáma **V:2**, a négykezes zongoraátiraté pedig **Függ. I:2.**

8 „A Nemzeti Muzeum könytára igazgatójának buzgólkodása folytán Ruzitska György utódai az ő zenei hagyatékát követésre méltó hazafias önzetlenséggel a Magyar Nemzeti Muzemnak (...) ajándékozták." írja D'Isoz Kálmán *Ruzitska György* című előadásában. D'Isoz Kálmán: „Ruzitska György." In: *A Zene. Tudományos és művészeti havi folyóirat* V/1 (1913. január): 5.

tány munkapéldánya[9] és valamennyi zenekari szólama a Kolozsvári Zeneakadémia könyvtárában található. Végül fennmaradt a nyitánynak még egy kései autográf forrása is: egy 1864-ben készült négykezes zongoraátirat, amely 1954-ben került az OSzK Zeneműtárába Cherubini *Vízhordó*-nyitányának, Erkel *Bátori Mária*-nyitányának Ruzitska-féle átiratával és a *Bátori*-nyitány egy Erkel által Ruzitskának dedikált példányával együtt.

Az elmúlt fél évszázad magyar zenei és színházi lexikonai közül nem is egy[10] úgy tudja, hogy az *Alonsót* 1829-ben előadták a pesti német színházban. Ennek ellenére a korábbi források alapján valószínűsíthető, hogy a bemutatóra nem került sor. D'Isoz Kálmán 1913-ban így ír az *Alonsóról*:[11]

> ezt a művét a pesti német színház 1829-ben elő is akarta adni, de közbejött akadályok miatt a dolog abbamaradt.

Bartalus István zenetörténész, Ruzitska egykori kolozsvári növendéke 1864-ben – Ruzitska halála előtt 5 évvel – az *Ország Tükre* című pesti lapban hosszabb köszöntőt közöl, melyből az is kiderül, mi volt az előadást meghiúsító akadály. Szerinte az *Alonsót*

> 1829-ben adni akarták Pesten, a német-szinházban, de Fischer első bassista eltávozta miatt abban maradt.[12]

Ezt a tényállást igazolja a pesti német színház 1828/1829-es zsebkönyve, ahonnét megtudjuk, hogy August Fischer szerződését megszegve lépett ki a társulatból *(Herr Fischer A. ist contractwidrig ausgetreten).* A korabeli pesti német újságok az *Alonsóról* nem írnak, pedig Fischer August basszistát még Bécsbe menetele után is sűrűn emlegetik. Végül a kottaanyag „érintetlensége", hogy tudniillik nincsenek utólag bejegyzett előadási utasítások, szintén arra utal, hogy az *Alonso* nem került színpadra. Amennyiben az előadás a basszus-szólista eltávozása miatt maradt el, valószínű, hogy az erdélyi szerzőpáros és Fedor Grimm pesti színigazgató között tárgyalások folytak. A pesti német színház archívumának megsemmisülése azonban gátat szab a további kutatásnak.

A szövegkönyvírót, Christian Heysert, az erdélyi német irodalomtörténet[13] a 19. század első harmadának jelentős irodalmár egyéniségeként tartja számon. Jénában tanult teológiát, 1828-ig szülővárosa, Brassó lelkipásztora volt, majd Bécsben hunyt el

9 Vö. Németh István Csaba: *Ein Klausenburger Autograph von Georg Ruzitska. Die Ouverture zur Oper Alonso. Handschriftbeschreibung.* A Kolozsvári Zeneakadémia és az IME (Institut für deutsche Musikkultur im östlichen Europa, Bonn) 2001-es pályázatára készült, megjelenés előtt álló kéziratleírás.

10 Ruzitska György szócikkek In: Szabolcsi Bence–Tóth Aladár : *Zenei Lexikon.* Dr. Bartha Dénes (szerk.) Budapest: Zeneműkiadó, 1965; Brockhaus–Riemann: *Zenei Lexikon.* Budapest: Zeneműkiadó, 1970; *Magyar Színházművészeti Lexikon.* Budapest: Akadémiai kiadó, 1994.

11 D'Isoz: i. m. 8.

12 *Az Ország Tükre. Budapesti képes közlöny* III/3 Pest, 1864. január 21., 26.

13 Heyser életrajzi adatainak és munkássága értékelésének forrása Joseph Trausch: *Schriftsteller-Lexikon der Siebenbürgischer Deutschen.* II. kötet. Bécs: Böhlau Verlag, 1983 (az 1870-ben Brassóban megjelent első kiadás változatlan utánnyomása), illetve Joachim Wittstock-Stephan Sienerth (szerk.): *Die deutsche Literatur Siebenbürgens von den Anfängen bis 1848.* München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, 1999.

1839-ben, mint az alsó-ausztriai evangélikus egyházak szuperintendánsa. Míg Ruzitska a kolozsvári intézményesített zenei élet kialakításában szerzett érdemeket, Heyser irodalmi tevékenysége elsősorban az erdélyi autochton német nyelvű színjátszás megteremtésére irányult. Az 1810-es évek derekán a brassói színjátszó egyesület létrejötténél bábáskodott. A nagyszebeni hivatásos színtársulat által 1825-ben bemutatott *Hans Benkner oder Die lebendig Begrabene* című drámáját a kortársak „erstes siebenbürgisch-sächsisches Nationalschauspiel"-nek tartották (a darab később Pestre is eljutott). Míg Heyser gondolati lírája az általa fordított Seneca és a német klasszikus költészet hatását tükrözi, nyolc drámájára és két librettójára Zacharias Werner fatalista rémdrámája és a fiatal Grillparzerre is ható bécsi szerzők, Heinrich Joseph von Collin és Joseph von Hormayr romantikus hazafias sorsdrámái nyomták rá bélyegüket.

Az *Alonso avagy a végzet útjai* című 1824-ben készült szövegkönyv története a következő: a herceg (bariton) győztesen tér vissza abból az ütközetből, amelyet a hódító Prosperóval vívott (Prospero: prózai szerep). Győzelmét Alonsónak köszönheti, akinek felajánlja egyetlen lányát, Bellát (Alonso: tenor, Bella: szoprán szerep). Alonso azonban mindenkinek meglepetést szerezve visszautasítja a herceg megtisztelő ajánlatát, késznek mutatkozik önnön boldogságát feláldozni, hiszen Bella kezére pályázik Prospero is, akinek ellenséges serege túlerőben van. A herceg tanácsosai, Mendozza (tenor) és Alvaro (basszus) nem nézik jó szemmel a jött-ment idegen, Alonso felemelkedését, átpártolnak Prosperóhoz. A herceg apai érzelmeivel küzdve tanácsosai nyomására végül úgy dönt, Prosperóhoz adja lányát, ezzel országáért cserébe feláldozza lánya boldogságát. A cselekmény mélypontja ezután következik: Prospero követével, Gomezzel (szintén prózai szerep) újabb választhelyzet elé állítja a herceget: csak akkor hajlandó nőül venni Bellát, ha zálogul riválisát, Alonsót is kiszolgáltatják majd neki. Ezt azonban a herceg már nem fogadja el, hadat üzen Prosperónak. Prospero viszont Elvira (Bella kísérőnője: mezzoszoprán) közreműködésével, pontosabban: árulásával elrabolja Bellát és Alonsót. A fogságban Bella kegyelmet kér Alonsónak. Prospero megtagadja ezt a kérelmet, és le akarja szúrni Alonsót, aki azonban gyűrűjéről ikertestvérét ismeri fel Prosperóban. A konfliktus feloldása: Prospero zsoldosait legyőzi a herceg csapata, Prosperót természetfölötti segédlettel maga a herceg öli meg. Olivardo, a cselekményt *deus ex machina*szerűen kedvezőre fordító titokzatos szereplő (basszus) elbeszéléséből derül ki, hogy Alonsót, a másodszülöttet édesanyja annak idején eltávolíttatta az udvarból, mert születésekor testvérgyilkosságot jósoltak. A dölyfös Prospero maga rohant vesztébe, ellenben Alonso állhatatossága meglágyította a sors dühét, egybekelhet Bellával.

Feltételezhető, hogy a spanyol környezetben játszódó történet egy koraromantikus (vagy még inkább: aranyszázadbeli) spanyol dráma adaptációja. A kor gyakorlatából kiindulva azonban sokkal valószínűbb, hogy Heyser nem közvetlenül egy spanyol színdarabot adaptált, hanem bécsi, esetleg pesti közvetítéssel talált rá a témára. Amíg a mintául szolgáló művet nem ismerjük, az is elképzelhető, hogy Heyser saját kútfőből merítette librettóját, vagy legalábbis saját szájíze szerint erősen átdolgozott egy eredeti művet. Feltűnő ugyanis hogy az *Alonso* egyes motívumai mennyire közel állnak a már említett *Hans Benkner oder Die lebendig Begrabene* című drámájához.

Benkner bíró családi és társadalmi pozíciója (Diderot drámaelméletnek kulcsfogalmával élve: *condition*-ja) ugyanolyan dilemma forrása, mint a herceg belső vívódása. Ugyancsak közös vonás az ellenség váratlan elbukása, bár mindkét motívum-átfedés túlmutat Heyser életművén, a *Schicksaltragödie* jellegzetes eszköztárának része.

Az *Alonso* műfaji megjelölése a partitúra címlapján: *Ernsthafte Oper in 3 Aufzügen*. Komoly, patetikus hangvételű, moralizáló szüzséje a szabad akarat és a predesztináció kérdését taglalja. A címszereplő erkölcsi tartásának köszönheti, hogy – Heyser alcímét idézve – *a sors, a végzet útjairól* győztesen tér vissza, amennyiben fátuma, hogy tulajdon testvére kezétől vész el, nem teljesül be. Ugyanakkor a cselekmény másik alapélménye – az áldozat, az önfeláldozás és végül a szabadulás – a *szabadító opera* jellegzetes alaphelyzetére támaszkodik: a zsarnok Prospero már-már elhatalmasodna áldozatai fölött, mikor váratlanul fordulattal, Olivardo közbelépésével, az ártatlanul szenvedők megmenekülnek.

Az opera értékelésénél nyilván figyelembe kell venni, hogy olyan közegben készült, ahol a színjátszás és főleg a zenés színpad még csak a hőskorát élte. Elsősorban az opera zenetörténeti értéke jelentős, különösen ha figyelembe vesszük, hogy eszközeit megpróbálta a korabeli divatokhoz igazítani, a tervezett bemutató idején, 1829-ben korszerű alkotásnak számított. A *New Grove* operasorozatában Bónis Ferenc[14] így ír az *Alonsó*ról:

> Ebben a korai művében Ruzitska még a bécsi klasszikus mesterek hagyományához zárkózott fel, a magyar nemzeti zene befolyása, mely későbbi műveiben jelentős, hiányzik ebből a partitúrából.

Zárt számaival, prózai dialógusaival és prózai szereplőivel az *Alonso* a Singspiel műfaji hagyományába illeszkedik, de a francia *opéra comique* hatása is nyilvánvaló, sőt további Ruzitska-művekkel is dokumentálható.[15] Megjegyzendő, hogy az *opéra comique*-szerzők, Grétry, Méhul, Boieldieu és Cherubini operái műsoron voltak Kolozsvárott az 1820-as években.[16] De az 1810-ig Bécsben élő és 1814-ben Bánffy bárót a városba elkísérő Ruzitska hallhatta Beethoven *Fidelió*jának 1805-ös első, 1806-as második, sőt az 1814-ben bemutatott harmadik változatát is.

Az *Alonsó*ban a cselekmény legfontosabb helyein prózai és hangszeres kísérettel énekelt részletek váltakoznak. Ruzitska rövid melodramatikus szakaszokat ír, úgy, hogy közben nem mond le a recitatívóról. Hasonlóképpen jár el Grétry a *Oroszlánszívű Richárd* című szabadító operájában, ahol csak egy központi helyen ír melodrá-

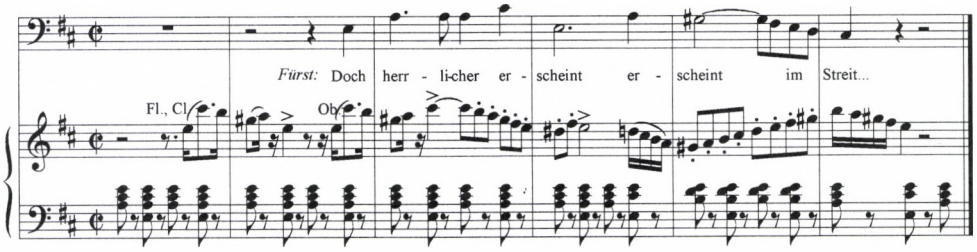
14 Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillan, 1992.

15 A műfaj egyik mesterének, Nicolas Isouard-nak *Joconde* című operájához írott nyitányából, melyet a párizsi *Opéra-Comique* 1814-ben mutatott be, Ruzitska 1820-ban zongoraátiratot készített. Az átirat műjegyzékszáma **Függ. I:12**. Továbbá Ruzitksa *Herbier musical* című gyűjteményében négyszólamú vegyeskar található *„Lied compon[iert] von Blondel Musikmeister Richard des 3ten K: v: England"* címmel, ami egyértelműen Grétry *Oroszlánszívű Richárd*jára utal.

16 Rossini- és Weber-operák mellett műsoron volt Grétry: *Raoul, a kékszakáll;* Dalayrac: *Két szó vagy a rettenetes éjszaka;* Méhul: *Kincsások, József és testvérei;* Boieldieu: *Béniowski, Párizsi János;* Cherubini: *A párizsi Vízhordó*. vö. Bartha Dénes: „Erdély zenetörténete." Különlenyomat a *Történelmi Erdély*-ből. Budapest: 1936.

mát és Cherubini is *A vízhordó*ban, valamint még jó pár Kolozsvárott is játszott *opéra comique*-szerző. De francia hatásra írt melodrámát Beethoven a *Fidelio* börtön-jelenetében és Weber *A bűvös vadász* Farkasszakadék-jelenetében.

Az *Alonso* németsége nem jár együtt egy a Weberéhez hasonló olasz-opera ellenességgel. Dallamvilágán érződik, hogy Rossini nagy sikereinek időszakában készült. Mindezt a helyenként olaszos melodika mellett konkrét szövegutalás is bizonyítja. Az első kottapéldán látható részleten a fúvós szólók egy Rossini-dallamot, *Az olasz nő Algírban* nyitányának melléktémáját idézik.



1. kotta: No. 4. A herceg áriája

Heyser főhősei, a herceg és lánya, Bella, illetve Prospero egytől egyig arisztokraták. A címszereplő is, bár ez csak a darab végén derül ki. A mellékszereplők: Bella megbízhatatlan dajkája, Elvira és a két tanácsos, Mendozza és Alvaro. A Rossz zenés képviselője a két áruló (valójában egyetlen megkettőzött figura, hisz Prospero kizárólag prózában nyilvánul meg). Az együttesekben így kettejüknek az a szerepe, hogy ellensúlyozzák a másik tábor képviselőit. Példa erre az első felvonás kvintettje, ahol mikor már minden szereplő énekel, a herceg, Bella és Alonso széles ívű dallamossága és a *félre* intrikáló árulók rövid közbevetett szitkozódásai révén zeneileg is elkülönül a két tábor.

Beethoven *Fidelió*jának arányaira emlékeztet, hogy Bella 5 áriát énekel Alonso egyetlen *Recitativo ed Ariá*jával szemben. Ezek közül, bár csak betétdal, kiemelkedik Bella obligát klarinétkíséretes E-dúr románca, melyben a feláldozásra váró hercegkisasszony pasztorális környezetbe[17] vágyik. Hogy ábrándja milyen távol esik a drámai valóságtól, azt a szólóklarinét aszimmetrikusan közbeszúrt ütemei mutatják, melyeket Bella, mintegy kényszernek engedelmeskedve vesz át.

Az *Alonso* nyitánya potpourri-nyitány, az opera egyes témáit felhasználva utólag készült.[18] A 26 zárt számból a szerző beillesztette – és ezáltal mintegy rangsorolta – zenéjének bizonyos részleteit a nyitányba, nyilván azt tartotta szem előtt, hogy a nyitány az opera egészénél nagyobb eséllyel juthatott és jutott is el a közönséghez.[19]

17 Az idilli természetképpel kapcsolatban megjegyzendő, hogy Ruzitska az 1810-es évek elején Bánffy báróné ösztönzésére franciául tanult, Voltaire-t és Rousseau-t olvasott Szilágynagyfalun. Vö. Lakatos: i. m. 57. sk.

18 A meglévő forrásanyag keltezése ennek valamelyest ellentmond: a nyitány 1826. aug. 30-i keltezésű, szemben a benne felhasznált zártszámok 1827-es datálásával. A forrásokból nyert kép azonban nem teljes: Ruzitska hagyatékából vázlatok nem, csak tisztázatok maradtak fenn.

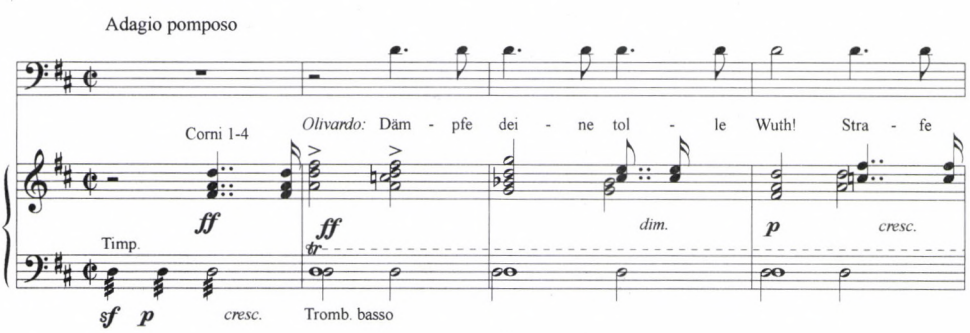
19 Bár nincs rá irodalmi utalás, a nyitány Kolozsvárott őrzött szólamait minden bizonnyal használták.

Az operából a nyitányba átvett témák felvillantása tanulságos lehet, mert jelen szűk keretek között a *pars pro toto* elv alapján betekintést nyújt a teljes operába. Másrészt a nyitányban felidézett zenék sorrendje, narratívája is figyelmet érdemel, hiszen a zeneszerző sajátos dramaturgiai eszközeivel, a librettistától függetlenül, mintegy szavak nélkül mondja el a történetet, miközben a kontraszt és a meglepetés esztétikai követelményét is szem előtt tartja.

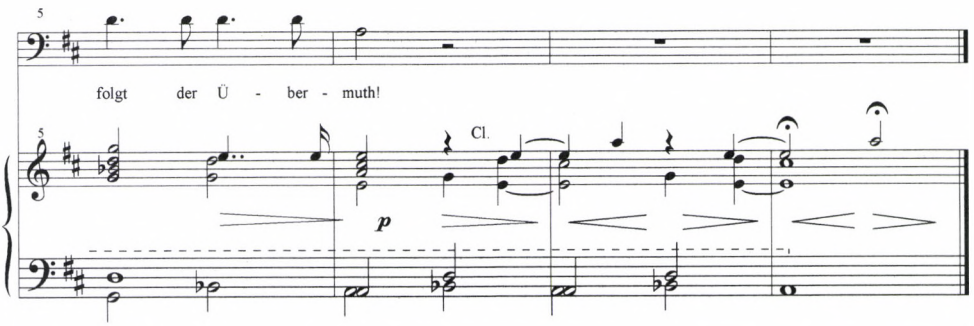
A lassú szakasszal, majd a főtéma megelőlegezésével bevezetett nyitány olyan szonátaforma, amelynek nincs kidolgozási szakasza, és amelyben a melléktéma helyére a visszatérésben új anyag kerül. Ez a szerkezet általában és különösen az átvezetések – domináns orgonapont fölött emelkedő kromatikus tercmenetek – hasonlítanak a feljebb (lábjegyzetben) már említett Isouard-nyitányra. A vissza- és átvezetések valamelyest összefüggnek Mendozza és Alvaro szólamával, ahonnan – az *opéra comique* műfaji konvencióinak megfelelően – nem hiányoznak az intrikusi szerepkör jellegzetes kromatikus menetei. Az alábbi táblázat azt mutatja, hogy a nyitány egyes formarészei az opera melyik zárt számában találhatók meg.

Bevezetés:	Adagio pomposo	No. 20. Olivardo
Expozíció:	Főtéma	No. 24. Olivardo
	Melléktéma	No. 10. Finale 1mo
		No. 16. Quartetto
		No. 25. Finale 3^{io}
Repríz:	Főtéma	No. 24. Olivardo
	Átvezetés	No. 16. Gomez távozik
	Melléktéma, kóda	No. 18. Finale 2do

A nyitány rövid lassú bevezetése *attacca* kapcsolódik az opera első jelenetébe, egy megmentőért könyörgő, a Bach-stílust idéző d-moll kóruskorálba. Ez a franciásan kettőspontozott ritmusú *Adagio pomposo* a *coup de théâtre,* Olivardo váratlan megjelenésének pillanatában csendül fel. Olivardo tartott hangon recitál, a sorsot irányító sötét hatalmakat invokálva megfélemlíti Prosperót.

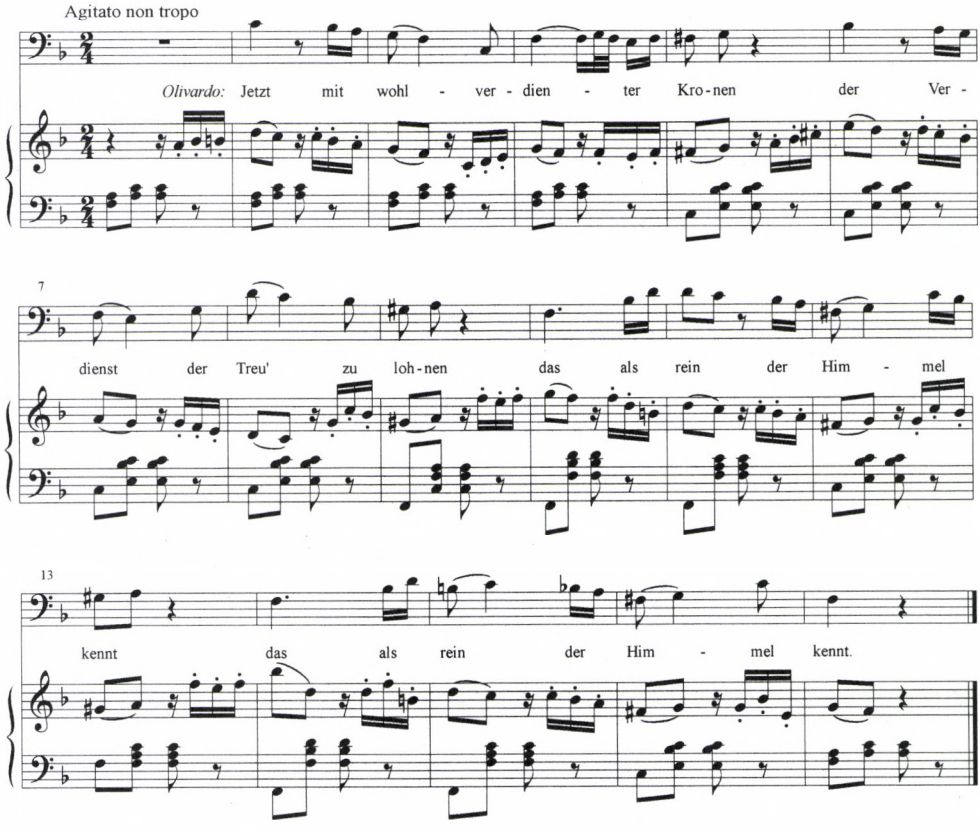


2. kotta: No. 20. Olivardo (folytatása a 286. oldalon)

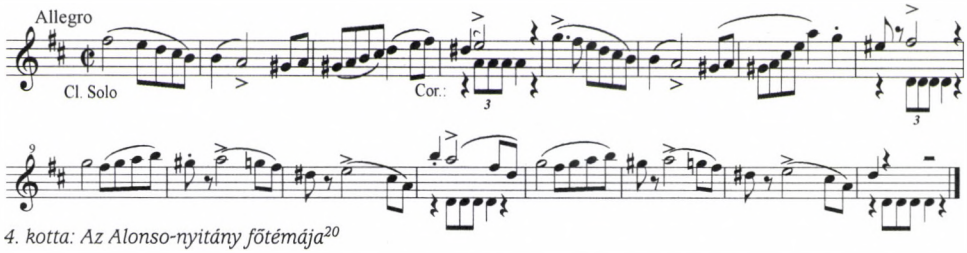


2. kotta: No. 20. Olivardo (folytatás)

A bevezetésben megelőlegezett főtéma a többi átvétellel ellentétben nem azonos alakban, hanem dallamvariánsként került a nyitányba, miközben harmóniai és négysoros periodikus szerkezetét megőrizte. Az operában Olivardo énekli ezt a szárnyaló, az erkölcsök megjutalmazását kinyilatkoztató risorgimento hangú vonóskíséretes dallamot.

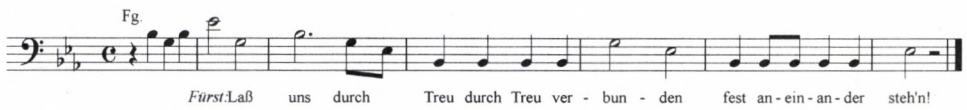


3. kotta: No. 24. Olivardo



4. kotta: Az Alonso-nyitány főtémája[20]

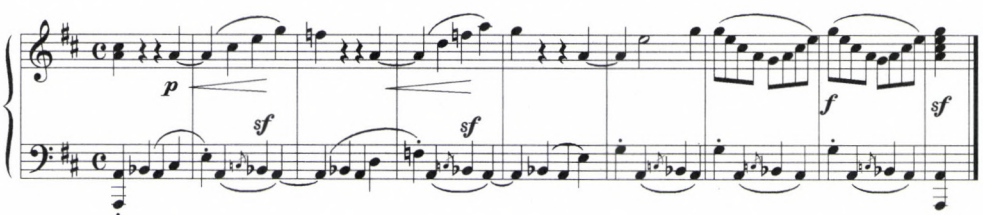
A nyitány melléktémáját adó fanfárdallam egységesítő dramaturgiai eszközként három együttesben is feltűnik. Az opéra comique-mintákat követő *Alonso* zenei jellemzésének fontos eszköze, hogy Ruzitska különböző helyzetekben, más-más szereplők szájába adja ugyanazt a dallamanyagot, ezáltal dramaturgiailag értelmezhető motivikus kapcsolatrendszert teremt. Ez a markáns fanfártéma csak az egyik szála az operát átszövő motívum-hálónak.[21]



5. kotta: No. 10. A herceg (és Alonso)

A dallam variánsával a harmadik felvonás finaléjában Olivardo fogalmazza meg a történet erkölcsi tanulságát. A második felvonás négyesének csúcspontján valamennyi szereplő ezzel a témával fejezi ki meglehetősen eltérő mondanivalóját: Mendozza és Alvaro, a két áruló szembeszegül a herceggel, amiért nem fogadta el Prospero feltételeit, majd Alonso jelzi, eljutott az áldozat felvállalásáig. A fanfártéma végigkíséri az első felvonás finaléját is, ahol a herceg megakadályozza, hogy Alonsót tőrbe csalják, majd – amint a fenti kottapéldán látszik – Alonsóhoz fűződő baráti, apai kapcsolatának ad hangot.

A rekapitulációban az átvezetés, egy orgonapontról fellépő, fokozatosan táguló basszusmotívum a 2. felvonás négyeséből származik.



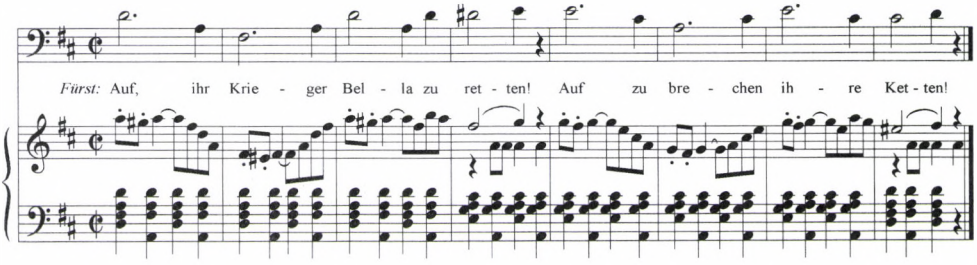
6. kotta: No. 16. Zenekari tutti

20 A kottapéldából hiányzik az akkordikus vonóskíséret.

21 Bella második felvonásbeli többszakaszos áriájában (No. 17) a herceg hős-áriájának tematikáját idézi az első felvonásból. A második felvonás elején, amikor Bella és Alonso egy-egy nagyáriában jut el az önfeláldozás vállalásáig, meggyőződésüket ugyanazzal a dallamanyaggal fejezik ki. Ezek az eszközök potenciálisan benne rejlettek Heyser szimmetriákra épülő librettójában. Túlmutat viszont a szövegkönyvön, hogy az a tercskála-motívum, amellyel az első számban az ostromlott város népe könyörög a megmentőért, később a leleplezett árulók szólamában is megtalálható.

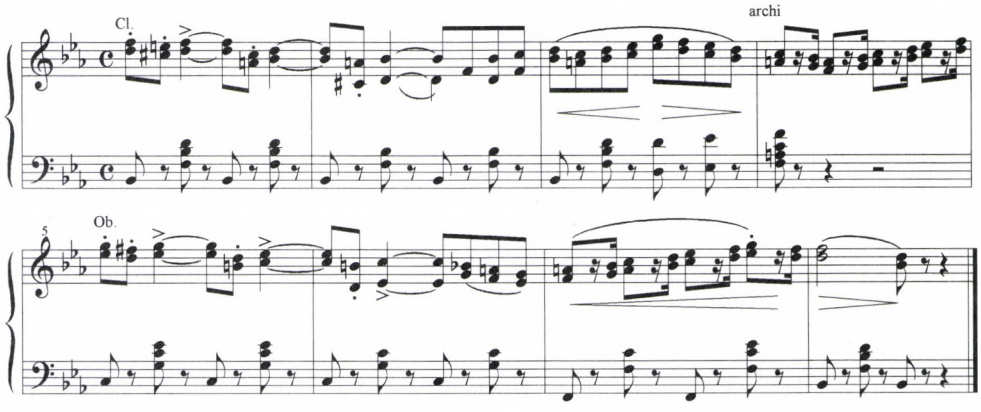
A szimmetrikusan felépített cselekménynek ez az a pillanata, amikor a történések közvetlenül a mélypont után átlendülnek a *lieto fine* felé tartó pályára. A herceg visszautasítja Prospero követeléseit, és így Prospero követe, Gomez dühödt arccal távozni kényszerül abban a hatásszünetben, amelyet a zenekar ezzel a motívummal vezet fel. Ez az a pillanat melyben a herceg felelős döntése megfogan, és amelyben a rossz fél először hátrál meg.

Végül a reprízben a melléktéma-területre, egészen a nyitány végéig, a 2. felvonás fináléjának győzedelmes lezárása került, melyben a herceg az elrabolt Bella és Alonso kiszabadítására buzdítja embereit.



7. kotta: No. 17. A herceg (Alvaro, Mendozza, kórus)

A zenekari anyag ismétlését (ez látható a kottapéldán) Ruzitska alsó váltóhangokkal és hangsúly-eltolásokkal variálta. Érdemes megjegyezni, hogy ez a variált alak melléktéma-típusként a Zrínyi-nyitányban is megjelenik, ott azonban nemes–magyaros karakterrel felruházva:



8. kotta: A Zrínyi-nyitány melléktémája (jegyzékszáma ***V:2****, illetve* ***Függ. I:2)***

A nyitány programját tehát így lehetne rekonstruálni: a bevezetés Olivardo *deus ex machina*-szerű közbeavatkozását idézi, a főtéma ismét az ő dallamát, azt, amelyben a szerencsés végkifejletet énekli meg. Az expozíció melléktémája aztán már nem csak Olivardo szájából hangzik el, a fanfártémát Mendozza és Alvaro is ének-

li, és persze az Alonsót védelmező herceg. Majd a főtéma visszatérése, tehát egy megismételt Olivardo-momentum után az a jelenet következik, amelyben a herceg határozott fellépésének köszönhetően Prospero követe meghátrál. Végül a nyitány a harcosait lelkesítő herceget idézi. A lassú–gyors szerkezet tehát nem egyszerűen a rabságot követő ujjongó szabadulásélményt ábrázolja. Az utolsó szó jogán nem a cselekmény tényleges fordulatát előidéző Olivardót szólaltatja meg, hanem az herceg állásfoglalását prezentálja. Ez azt jelenti, hogy Ruzitska nyitánya – Heyser librettójával némiképp szembehelyezkedve – nem a sors által eleve meghatározott cselekményszálat emeli ki, hanem a fátum ellen forduló halandó cselekedetét. Nem a megszabadulásra, hanem a megszabadításra utal.

ABSTRACT

István Németh G.*

AN OPERA BY THE OTHER RUZITSKA

György Ruzitska–Christian Heyser:
Alonso oder die Wege des Verhängnisses

In 1822 József Ruzitska wrote in Kolozsvár (Cluj) *Béla futása (Bela's Flucht),* generally considered to be the foundation of Hungarian national opera. A few years later, in 1828 in the same town, György Ruzitska (born 1789 in Vienna, died 1869 in Kolozsvár) completed the opera *Alonso* which was intended for performance on the stage of the *Städtisches Theater* in Pest. However the performance never took place because of the departure of the singer August Fischer, in spite of his contract.

György Ruzitska's *Alonso*, based on a libretto by the Transylvanian German author Christian Heyser, is a rescue opera which joins together the traditions of the Singspiel and opéra comique, at the same time showing the melodic influence of the contemporary Italian opera composer Rossini. This paper presents a biography of the composer focusing on his production of musical stage works including the early Vienna period. The opera is presented mainly through the extracts employed in the overture, and rearranged by the composer according to a specific narrative strategy which, if compared with the libretto, suggests the dominance of human resoluteness and action versus a priori determined fate.

* István Németh G. (b.1978) completed his secondary school studies at the music section of the Art Secondary School in Sepsiszentgyörgy. At present he is a fourth-year student of musicology at both the Ferenc Liszt University of Music in Budapest and the Gh. Dima Academy of Music in Kolozsvár.

Papp Monika

NYÍREGYHÁZA MŰZENEI EMLÉKEI A 19. SZÁZADBÓL

*Szénfy Gusztáv és más „kismesterek" működése Szabolcs megye körzetében**

Csak jó színvonalú, fővárosi rangú együttesek remélhettek osztatlan sikert a 19. század vidéki zenei életében, ahol a (prózai és zenés) színpadi műveknek privilégiumai voltak. Elsősorban az úgynevezett színházi városok (Szeged, Debrecen, Kolozsvár, Arad, Temesvár) számíthattak a nagyobb együttesek versengésére, azonban a nagyvárosok árnyékában a kisebb települések is hamar otthont adtak a színtársulatoknak. A Debrecen mellett fiatalnak számító Nyíregyháza zenei életében a színpad szerepe meghatározó. Bár a települést gróf Károlyi Gyula 1753–1754-ben szervezte újjá, a zenével, zenéléssel kapcsolatos első kézzelfogható adatok csak a 19. század közepéről maradtak ránk. Azonban a ránk maradt adatok a város zenei gyakorlatának gazdagságáról árulkodnak: egyházi és iskolai zenélésekről, cigány muzsikusok és serházi kocsmák „zenés vigasságairól", dalárdákról és színházi előadásokról kapunk képet. Krúdy Gyula szerint ez a Nyíregyháza a cigánymuzsikusok (főleg Benczi Gyula) muzsikálása alatt alakult „érzelmes, dalos, sőt szentimentális várossá". Krúdy idejében mondták még rejtélyesnek a Sóstót, kalandosnak a Bujtost,[1] vagyis ekkor formálódott ki az a világ, amelyet a korabeli regényekből ismerünk.

A nyírturai vidék földszeretetéből származó névválasztásnak köszönhetően, a Szabolcsi név maga is értékteremtővé vált, lévén viselője a magyar zenetörténet egyik legnagyobb alakja. Szabolcsi Bence, édesapjára visszaemlékezve, a táj és a zene összetartozásának gondolatát őrzi:

> Közel 60 esztendővel ezelőtt elvitt az ő nyírségi szülőföldjére, hogy lássam, merről jöttem. Ott történt, hogy egy öreg parasztasszony és egy zsidó kántor olyan megrázó keleti siratódallamokkal leptek meg, hogy máig nem tudom őket elfeledni.

* Elhangzott 2001. november 23-án a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszaka fennállásának fél évszázados jubileuma tiszteletére rendezett tudományos ülésszakon, a Régi Zeneakadémia hangversenytermében.

1 A Sóstó és a Bujtos Nyíregyháza zöldövezetben (erdő, lápvilág) fekvő, sok anekdotában felemlegetett peremterületei.

A magyar színjátszás, a magyar nyelv népszerűsítésnek fontos feladatát magára vállalva, kezdetektől fogva zenei gyakorlattal élt együtt. A Pesti Német Színházak előnyével nem vetekedhetett, azonban a zenés darabok népszerűbb műfajával alkalom nyílt a felzárkózásra. Lelkes és elhivatott színészek tették fel életüket erre az ügyre és vitték sikerre a magyar színjátszást. Eddigi adatok szerint[2] 1829 tavaszán érkeztek először vándorszínészek Nyíregyházára Balla Károly „nemzeti színművész" igazgatósága alatt. Valószínűleg sikerük lehetett, mert a későbbiekben is még visszajárogattak.[3] 1834-ben újabb vándortársulatot találunk Nyíregyházán, még a műsorukat is ismerjük:[4] Kisfaludy Károly: *Kérők,*[5] *Hajótörést szenvedők,*[6] Körner: *Zrínyi,*[7] *Ördögűző,*[8] *Két magyar kapitány, avagy a magyarok áldomása Pannonia meghódításáért,*[9] valamint *A politikus csizmadia.*[10] A város kulturális életére elég nagy befolyással volt a mindenkori politika, ami aztán a Demjén Mihály igazgató által irányított 1835-ös színielőadás reménytelen bukásához vezetett.[11] (A Demjén társulat tagja volt Egressi is, azonban betegsége a nyíregyházi fellépésben megakadályozta.) Az 1844-es év mindenképpen kitüntetett szerepet játszik a város kulturális életében. Ehhez az évhez szokás kötni a műkedvelőkből alakult színtársulat létrejöttét, ez a dátum azonban a jelenlegi adatok birtokában nem helytálló,[12] mivel a társaság alapító tagjainak visszaemlékezése szerint 12 évvel korábban, 1832-ben hozták létre a társulatot. Az 1844-es évre az általános zenei föllendülés jellemző. A Pesti Divatlap hasábjai értékes információkkal szolgálnak Nyíregyháza zenei életével kapcsolatban. Tudósítanak egy előadásról, mely egy születendő új műfaj, a népszínmű első darabjának tekinthető. *A szökött katona* című népszínművet 1843. november 25-én mutatták be a Nemzeti Színházban (szöveg: Szerdahelyi József, zene: Ellenbogen Adolf), és 1844. március 24-én, vagyis négy hónappal később (!) a szabolcsi város falain belül is előadták. Az újság lapjain kívül találunk adatot a nyíregyházi előadással kapcsolatban az Országos Széchényi Könyvtár (OSzK) Zeneműtárának népszínházi anyagában. *A szökött katona* Leszkay András

2 Lásd Pándy Lajos: „Nyírségi Thália." In: *A porba hullott gyöngyszem Nyíregyháza.* Nyíregyháza: 1995.)
3 Uo.
4 Halomhegyi Pál kritikája az előadásokról: *Honművész* 1834, 95.
5 Bemutató: 1834. okt. 30.
6 Teljes címe: *Hajótörést szenvedők, vagy az atyai részrehajlás.* Bemutató: 1834. nov. 2.
7 Teljes címe: *Zrinyi Miklós halála.* Bemutató: 1834. nov. 5. (Erről már a *Honművész* 1834, 101. számában olvashatunk.)
8 Teljes címe: *Ördögűző Fábián („multalságos játék").* (*Honművész* 1834, 104.)
9 Bemutató: 1834. nov. 8. – A darab műfaji meghatározása már a korabeli kritikákban is nehézségeket okozott: színpadi mű „karénekkel", a játék végén „tableau" képekkel. Leginkább egy pantomimszerű táncjáték lehetett, amely még külön címet is viselt: *Kinizsinek a Kenyérmezején törökökön nyert diadala.* A leírása pedig: „A játékot bevégzi[k...] több mozdulatokban midőn a nagy hős három holt törökkel a holttestek halmain táncol." – Halomhegyi Pál semmi másnak, mint „keveset érő egyveleg (quodlibet)"-nek titulálja a darabot, és megjegyzi, hogy Dugonits *Aurórák* című munkájából, és más Bajza-színdarabokból egybeszerkesztett igyekezetről van szó.
10 Bemutató: 1834. nov. 9. („víg darab, bohóságokkal.")
11 A bukás többek között a császári-királyi gyász miatt történt. (Szabolcs–Szatmár–Bereg Megyei Levéltár 102/b, 103/23, 1835:18.)
12 Tóth Sándor: *Zenei élet Nyíregyházán a XIX. században.* Nyíregyháza: 2000.

színigazgató kottatárából származó szólamanyagából, zenészek ceruzás évszám- és a helységnév-bejegyzéseiből értesülünk egy későbbi előadásról, 1888-ból, amelyik valószínűleg egy sorozat része lehetett, mivel a szomszédos Debrecen városra vonatkozó partitúra-bejegyzések szerint az előadás 1888-ben, '89-ben és '90-ben is megvalósult. A Nemzeti Színházban 1843. július 27-én adták elő az új műfaj egy másik korai darabját, amely öt hónappal a bemutató után a nyíregyházi közönség előtt szintén elhangzik. A színmű ráadásul a korabeli darabok egyik legjobbika, melynek szövegét Szigligeti Ede, zenéjét pedig Szerdahelyi József és Erkel Ferenc állította össze. A *Pesti Divatlap* akkori segédszerkesztője, Petőfi Sándor így ír az eseményről egy évvel később:

> Nyíregyházán múlt évi télelő 29-én műkedvelők által a város kezelése alatt lévő kisdedóvó intézet tőkéjének gyarapítására Szigligeti Zsidója adatott elő. E szép irányú működést a közönség közméltánylata kíséré; legnagyobb tetszésben részesíté Lizi képviselőjét, K. S. kisasszonyt,[13] kinek gyönyörű csengő hangja, tiszta s folyó előadása által ezen, különben is háládatos szerep fölötte érdekessé tételék. Férfiak közt legnagyobb tetszést nyert D'Orby marqvis szerepében K. L.[14] Tiszta jövedelem 200 vft, a derék műkedvelők ezen célra húsvétig kétszer lépendnek színpadra.

A *Pesti Divatlap* továbbra is tudósít az ígért előadásokról.[15]

Az OSzK népszínházi anyagában több Nyíregyházára vonatkozó adatot találunk. A katalógusok és adattárak hozzávetőlegesen 17-20 „vidám dalműről", népszínműről, a későbbiekben operettről tesznek említést. Azonban (a fent említett népszínműveken kívül) újabb adatok teszik nyilvánvalóvá a vidéki színjátszás vonzerejét. A leghíresebb népszínművek közül a szólamanyagában található bejegyzések szerint a *Vén bakkancsos*[16] (zene: Bognár Ignác) 1881-ben és a *Viola, az alföldi haramia* (zenéjét Bognár Ignác és Erkel Gyula állította össze) 1900-ban szólalt meg Nyíregyházán.

Az 1881-es év fontos állomás a város állandó színpadának műsorrendjében. Krecsányi Ignác, a debreceni színház igazgatója ebben az évben szerződött Nyíregyházára.[17] „Dráma, vígjáték, népszínmű és operette fixumos színtársulatával és nyolc személyből álló zenekarával" vitt színre valóban mindenféle műfajt: prózai és zenés darabokat egyaránt. Néhányat említve: *A legény bolondja* Erkel Elek zenéjével, *Vid és pogány magyarok* Szerdahelyi zenéjével, Offenbach: *Orpheusz a pokolban* és *Szép*

13 Valószínűleg Kollmann Sámuel (Szénfy Gusztáv édesapja) egyik lánya lehetett. Vilma és Julianna ugyanis tagja volt a műkedvelő színjátszó társulatnak.

14 Kralovánszky László, Kralovánszky Mór őrnagy és naturalista dalszerző fia.

15 Pesti Divatlap 1845, 4.

16 Teljes címe: *A vén bakkancsos és fia a huszár.*

17 Debrecen, 1881. dec. 17. „Alólírott, jelenleg debreceni városi színház igazgatója. Jövő 1882.ik évi május hó 1-étől ugyanez évi június hó 1-éig, debreceni dráma, vígjáték, népszínmű és operette fixumos színtársulatommal és nyolc személyből álló zenekarommal együtt Nyíregyházára óhajtanék menni, és a városban lévő nyári színkörben előadásaim sorozatát megnyitni. Miért is másolatban csatolt színigazgatói engedélyem alapján tisztelettel kérem a tekintetes városi tanácsot, miszerint nekem a fent meghatározott időre a városban lévő nyári színkörben színielőadások tarthatására szóló engedélyt megadni kegyeskedjék, s nehogy a közönség áldozatkészsége kimeríttessék, előttem a városba más színtársulatot bebocsátani ne méltóztassék. Alázatos kérelmemet a tekintetes városi tanácsnak nagybecsű figyelmébe ajánlva, hódoló tisztelettel vagyok alázatos szolgája."

Heléna, J. Strauss: *Indigó király és Fantasca a rablóvezérnő,*[18] de megszólalt Roderich: *Hamupipőkéje,*[19] Dumas: *Az idegen nő* című színműve és Hubay Jenő *Cremonai hegedűs*[20] című két felvonásos operája. A kis zenekar[21] és zenei szempontból képzetlen énekesek nagy feladatot vállaltak magukra. E nagy tettnek azonban többnyire súlyos anyagi vonzatai voltak. Kisebb vidéki együttesek nem tudtak önálló énekes társulatot, csak énekes színészeket foglalkoztatni. Éppen ezért előadók és közönség szinte nemzeti hőstettként élték meg a darabok színrevitelét, olykor még a városatyák vagy a közönség anyagi hozzájárulása is segített az „igaz magyar darabok" előadatásában. A népszínművek különleges, csak e századra vonatkoztatható mozgalma, alapvetően a magyar nyelvért folytatott „missziós törekvés" egyik megnyilvánulása, népszerűsítő és erkölcsi tanulsággal bíró tulajdonságai pedig elvitathatatlanok. A feladatra legalkalmasabb formai eszköz a könnyen érthető, énekelhető, megjegyezhető, sajátos én- és haza-tudatot gerjesztő/erősítő népies műdal. A korszak nem vizsgálható ennek a zenének a figyelembevétele nélkül. A népszínmű sikere speciális helyzetében rejlik: a nóták többsége már a népszínműbe való bekerülése előtt „hódított", hiszen a városi közönség hétköznapi gyakorlatából ismerte és szerette őket. A közönség így a *saját nótáján*, a saját életén keresztül élhette meg szereplőinek történetét. A mindenkori Miskák és Boriskák öröme és bánata az övék is volt, s ez tette ezeket a darabokat valóban a *nép színművévé*. (A népdal és a népies műdal problémájára most nem térnék ki, mivel esetünkben csak az a tényező fontos, hogy a két műfaj átjárhatóvá válik: népdalt mindig is alkalmaztak népszínműben, a műdal típusa pedig folyamatosan válik a népzene szerves részévé.)

Nyíregyháza város a 19. század elejétől több ponton is bekapcsolódik a népies műdalvilág áramkörébe. Híres cigányprímásai és az általuk vezetett cigánybandák hosszú időn keresztül meghatározó színfoltjai voltak a városnak. Dombi Tóni és zenekara mellett Dombi Marczi neve említendő, aki gazdag, nemes nyíregyházi családoknak volt állandó zenésze. Megítélésükre jellemző, hogy a nevezetesebb ünnepekre, rendezvényekre, még I. Ferenc és V. Ferdinánd koronázási ünnepségére is meghívták őket. Egy másik, Gömör megyéből elszármazott cigányprímás is hamar méltóságra tett szert: Bunkó Ferenc keresett zenésznek számított, akit kortársai Bihari után a legjobb prímásnak tartottak. 14 éves korában Nyírtassról Nyíregyházára telepedett át Benczi Bertalan cigányprímás, akinek a fia Benczi Gyula Európa-szerte híres zenész lett.

Visszább lépve az 1848/1949-es eseményekre Nyíregyháza nem csak a politikai, de a zenei életében is gyökeres változásokon ment keresztül. A lakosság „lelkes és hazafias tetteken fáradozott". Önkéntesek álltak a honvédségbe (a verbuválás eddig némiképp nehezebben ment, bár verbunkos zenében és táncmulatságokban nem volt hiány), '49 januárjától a Sóstói Gyógyfürdőn tábori kórház működött. Lábadozók

18 Eredetileg: *Indigo und die vierzig Räuber.*
19 Eredetileg: *Aschenbrödel.*
20 Eredetileg: *Le luthier de Crémone.*
21 Később alkalmi és rövidebb ideig a társaság keretén belül működő zenészekkel növekszik a zenekar létszáma.

találhattak itt nemcsak testi, hanem lelki menedéket is, mivel a fürdő melletti vendégfogadóban reggeltől estig szólt a lelkesítő, újult erőt adó cigányzene. 1849. július 29–30-án Görgey serege itt szállt meg. Görgey tábori hegedűse, Reményi Ede szintén a táborban volt, nótáit, első kézből kapott, akár a csatatérről hozott dallamait hallhatták a nyíregyháziak. A sereg névsorában a város zenei élete szempontjából igen fontos nevekre lehetünk figyelmesek.[22] A Szénfy testvéreket, Ábrányi Kornélt,[23] sőt Szabolcsi Bence nagyapját és annak legidősebb fiát a szabolcsi őrsereg önkénteseként találjuk Nyíregyházán. A világosi fegyverletétel után a „vidító zenére" nagyobb szükség volt, mint valaha. Sok híres prímás zenekarával koncertkörutakon próbál vigaszt nyújtani. Nyíregyháza ilyen szempontból a környék kiemelkedő zenei műhelye. A leghíresebbek közül Fátyol Károly, Salamon János és Gönczi Károly muzsikáltak a helybelieknek. (Igaz, némelyek, például Gönczy nemcsak a maga jószántából, hanem mivel Világos után bandájának kényszerűségből fel kellett oszlania.)[24] Az elnyomás alatti időben gyanúsnak ítéltek minden nótát, kesergőt, és jelenteni kellett minden nyilvános előadást, de még kocsmai zenélést is.[25] Talán jogos volt a félelem, hiszen az ellenállási dalok szinte kódolva jönnek létre. Csak egy példát említenék: a színpadról elhangzott *A szép juhász* című népszínműben a Kossuth-nóta is, természetesen átszövegesítve, szerelmes szövegváltozattal[26] buzdított, hiszen mindenki tudta az eredetijét. A nyilvános szereplések helyett Nyíregyháza meghatározó szellemi alakjai is átmenetileg elnémultak vagy visszahúzódtak.

A cigányzenélés mellett Nyíregyháza egy egyedülállóan lelkes zenészt tudhatott a magáénak, akit akár a hangversenyélet szervezése, a zenei gyűjtőmunka, a zeneszerzés, akár a zenetanári–tanítói szakma területén ki lehet emelni. Édesapja még a Kollmann nevet viselte, ez az 1840-es évekbeli magyarosítást követően a Szénfy családnévre módosult.

Szénfy Gusztáv zenetörténeti megítélése meglehetősen elhanyagolt. Bár Major Ervin méltatása: „Egressy Béni és Szénfy Gusztáv voltak a 40-es évek legjelentékenyebb dalkomponistái"[27] elismerő, azonban életének még fel nem térképezett mozzanatai értékelésre várnak. Azonban az elvitathatatlan, hogy ő az 1840-es éveknek meghatározó személyisége volt. Az első meglepetést az 1845-ös *Pesti Divatlap* mellékletében publikált *A rab hazának fia*[28] című Petőfi-megzenésítése keltette, amelynek verssorai egy évszázaddal később Kodály feldolgozásában hallhatók. Az apai tanácsra Eperjesen jogot tanult, a zene iránt gyermekkorától fogékony Szénfyt 1844-ben Pes-

22 Vö. Tóth: i. m.

23 Ábrányi a vámospércsi pihenőt a Szentgyörgyábrányban lakó szülei meglátogatására fordította.

24 Lásd: Markó Miklós: *Cigányzenészek albuma*. Budapest: 1896, 47–48.

25 A „veszélyes tevékenységet folytató" nemzeti színészeket, zenészeket a mindenkori helytartóság rendeletekkel szabályozta. Benczit 1856. dec. 30-án kelt rendeletben „szoros rendőri felügyelet alá" helyezték, így engedély nélkül sehol sem léphetett fel nyilvánosan. (Szabolcs–Szatmár–Bereg Megyei Levéltár V. B. 163. 3/126. 11:1865.)

26 „Árva vagyok, árva lettem / boldogtalannak születtem, / Mert attól elrekesztettem, / akit igazán szerettem, akit szerettem." (tenor, basszus, kórus).

27 Major Ervin: *Fejezetek a magyar zene történetéből*. Budapest: 1967, 171.

28 Az ekkor még nehézkes prozódiai megoldása ellenére a próbálkozás figyelemre méltó.

ten találjuk. A Pilvax Kávéház látogatója, Petőfi barátja[29] szorgalmas dalköltő. A *Pesti Divatlap*ban egyre-másra jelennek meg – a jellegzetesen lelkes hangvételű – esztétikai cikkei a művészet fontosságáról, mindenhatóságáról.[30]

A várva várt új műfajt, a népszínművet 1843-ban a Nemzeti Színház igazgatója által kihirdetett pályázata hívja életre:

> Egy, a népéletből merített minden aljasságtól ment, jó irányú látványos színműért, mely által a köznép a színházba édesgettetvén, ízlése nemesbítessék, melyben a nézőnek egyszersmind szabad mező engedtetik díszítmények, ruházatok s minden egyéb költségek kiállításával, de természetesen arányos belső tartalmasság mellett, színműve hatását emelni.[31]

A pályázatra beküldött darabok között jeligésen ott szerepel Jókai Mór és Szénfy Gusztáv népszínműve: *A két gyám*. A nyertes darab – Ney Ferenc *Kalandor* című műve – a bemutató alkalmából csúfosan megbukott. Cikkek áradata próbál ugyanakkor a Jókai–Szénfy szerzőpáros mellett kiállni és színre vitetni a művet. Azonban ellenzője is akad bőven. A fiatal Jókai–Szénfy kettős darabját végül is nagy nehezen színre viszik, a várt hatás mégis elmarad. Nincs bukás, de siker sem, a lapok egy része egykedvűen nyilatkozik az előadásról, más része végül is dicséri a próbálkozást. Mi az oka vajon a hűvös fogadtatásnak? Jókai maga később bevallja, hogy bár van a darabban jó jellemábrázoló erő, de kohézióval még nem rendelkezik.

Az OSzK Zeneműtárában az eddig elveszettként számon tartott partitúra-kézirat[32] ceruzás datálása szerint 1846-ból való. A fönnmaradt zenei anyagból kiderül a szerző népszínmű-szerkesztői jártassága. Az egyszerű melodikájú és ritmusképletű dallamokat (különösebb kirívó ötlet nélkül) a zenekari átvezetőkkel tisztességes darabbá dolgozta egybe, amivel méltó párja lehetett Jókainak. A népszínmű gyakorlata szerint a dalok betétdalként cserélhetők voltak, népszerűségük szerint több színműben is alkalmazták őket. Példaként említhető a *Hegedűszó, furulyaszó, czimbalom* című Egressy-műdal, mely *A két gyám* mellett az 1850-es *A szép juhász,* illetve az 1851-es *Viola, az alföldi haramia* című népszínművek betétdalaiként is megtalálható. Szénfy *A szerelem, a szerelem* című dala vagy még legalább egy tucat műdal jóformán a kor összes fontos népszínművében megjelenik. Az ilyen „átjátszások" teszik lehetővé a műfaj hajlékonyságát, sikerességét, de egyben ez vezet majd a népszínmű műfajának leáldozásához is.

Szénfy zeneszerzői arculata a népies dalmű sajátos világában értelmezhető. Fönnmaradt darabjai egy-két kivétellel[33] (mai terminológiával élve) népies műdal jellegűek. Ez illik bele a korszellem diktálta miliőbe.

---

29 Kapcsolatukat egy dolgozatában is megörökítette. OSzK Kézirattár: *Egy Lantos küzdelmei*. (Módosított változata *Egy műutazás* című munkájában jelenik meg.)

30 *Pesti Divatlap* (1846), *Vasárnapi újság* (1855), *Zenészeti Lapok* (1857–1865).

31 A *Szózat* és a *Himnusz* pályázatát is kiíró Bartay Endrének (a Nemzeti Színház igazgatója) az *Athenaeum*ban megjelent felhívása.

32 MM 12. 337/1.

33 Néhány korai műve: *Az éji dal, Honvágy, Emlék Bellinire, Sebastopol Qvadrille, Blaue Augen,* melyek a német romantika képviselői.

A 19. századi nyíregyházi zeneszerzők közül hadd említsek még néhányat, akiknek életműve szintén a magyar népies dalok termését gyarapítja. Szénfy Gyula (Gusztáv testvére) annyiban különbözik bátyjától, hogy ő inkább zongorista lévén csárdásokban és „mazurokban" azonosult a szabadságharc eszméjével. Kralovánszky Mór (róla a Petőfi-cikkben találtunk fentebb említést) szintén jogi végzettségű, a '48-as időkben önkéntes, és műdalai közül egy-egy megjelenik később népszínművekben is. Fönnmaradtak műdal-kéziratok, -kották Jóna Gézától, Risztdorfer Elzától, Benczi Gyulától (Krúdy jelzőjével a „cigányherceg"-től) és más szerzőktől is.

Szénfy rendszerező és kutató hajlama pesti tartózkodása alatt fejlődött ki egészen. A rendszeres, megalapozott zenei tanulmányokat nélkülöző fiatalembert a magyar zene mibenléte foglalkoztatja. A kérdés, hogy mi is a magyar zene, miben különbözik a német vagy olasz zenétől, milyen jellegzetességeit tarthatjuk a magunkénak – a korszak számos zeneszerzőjét érdekelte. Erkel Ferenc is azt a bizonyos „magyar stylt" kereste, amelyik méltó a magyar témák magszólaltatására. A sorba beállt Mosonyi Mihály és a Szent-Györgyábrányi (ma nyírábrányi) születésű id. Ábrányi Kornél is.

A pesti környezetben magyar Schubertnek nevezett fiatal Szénfy nagy fordulaton megy keresztül. Lemond a könnyű dicsőségről, megszűnik dalszerzőnek és elméleti, esztétikai tárgyú publicistának lenni. Rájön, hogy azzal nem szolgálja igazán a magyar zene ügyét, ha továbbra is autodidakta módon, úgynevezett naturalista zeneszerzőként működik. 11 év hallgatás következik. Visszamegy Nyíregyházára, és hivatalt vállal, közben tanul, és megpróbál tanulmányai szerint eligazodni a magyar zenére vonatkozó elméletekben.[34] 1855-ben szólal meg ismét: a *Pesti Napló* és a *Magyar Sajtó* lesz megnyilvánulásainak színtere. Szinte megelőlegzi id. Ábrányi Kornél 1893-as „magán- és oktatási czélra" szánt könyvének előszavát.

> Boldog-boldogtalan, hivatott és nem hivatott, magyar és idegen érzelmű, tanult és kontár: mind kezébe veszi, gyúrja és faragja, áztatja és szárítja. [...] *[mármint a magyar zenét]*. Olyan Csáky-szalmája lett, melyből a cséplő ostor már csak a legritkább esetben ver ki egy-egy egészséges magot. [...] Akik magyar zenét írnak [...] száz közül alig van egy, a ki teljesen tisztában lenne annak mellőzhetetlen sajátosságaival...

Szénfy szerint a zenészek minden megalapozott cél nélkül írnak és válogatnak *népdalokat*, azonban

> legjobb volna pedig az illetőknek a zenével s zenészettel, nem különben segédtudományaival alaposan, általában megismerkedni, – azután nemzeti zenénket ítészileg elővéve meghatározni, mi hát az az igazi magyar nemzeti zenészet? – Hiszen egy évtizeddel azelőtt én is adtam jelét annak, hogy van bennem némi adomány a zeneköltészethez, mint a nép száján forgó népdalaim néhánya tanúsít [...] azonban [...] feltettem magamban, hogy addig, míg működésem helyes voltáról meg nem győződtem, egy árva hanggal sem fogom szaporítani a tévutakat...

34 Életének ez a szakasza (ez idáig) kevésbé dokumentálható.

További írásaiból kiderül, hogy a zeneszerzés területén a szöveg, a verselés és a zene közötti szoros összefüggést tekintette alapelvnek.[35] Céljai megvalósítása érdekében korát meghaladva népdalgyűjtő munkába kezd. A Tudományos Akadémiától sajnos a többszörösen kért segélyt nem kapta meg,[36] így még nem tisztázott, hogyan jutott el erdélyi gyűjtőútjára. A munkáról leginkább Ábrányi közléseiből értesülünk:[37]

> közel 2000 különböző nemzetiségű népdalt gyűjtött össze, s azok egybehasonlításából vonta le azt a rendszert, amely szerinte alapját képezi a magyar népdaloknak.

A gyűjtésről, a népdalok megítélésére vonatkozóan Szénfy írásain kívül Dessewffy Emil[38] grófhoz írott levelében[39] találunk némi részletezést. E szerint három részre bontaná a népdalokat: 1. ó, vagy tisztán keleti szelleműek; 2. vegyes rendszerűek; 3. új rendszerűek. (Tanulságos lenne összevetni a Bartók–Kodály-rendszerezéssel.) Kézirata azonban mind a mai napig nem került elő,[40] pedig nem lenne érdektelen megtudni, mit is tekintett tulajdonképpen népdalnak, mi volt a gyűjtés rendszerének lényege. A *Magyar Sajtó* lapjain több írást[41] tesz közzé a népdalról, de mindez csak a gyűjtött anyaggal együtt lenne igazán értelmezhető. A Tudományos Akadémia előtt végül is kifejti – korához képest haladó – gondolatait, miszerint a verbunkos, a magyar nóta és a csárdás nem azonos a magyar népzenével.

Sohasem sikerül magát elismertetnie, noha támogatója mindig akad. Elvitathatatlan azonban a műdal és a zeneoktatás terén kifejtett lelkiismeretes ténykedése. Zongoraoktatási módszertankönyvet ír, Nyíregyháza egyházi ének-gyakorlatával foglalkozik, dalárdát és hangversenyeket szervez, és rendszeresen tanít. Példaértékű, ahogy nyíregyházi pályatársait segíti, támogatja. Sokat köszönhet Szénfy támogatásának a főleg az egyházi zene területén tevékenykedő Gáspáry János, Nagy Lajos és a dalköltő Kralovánszky Mór.

Szénfy a korszak nagy alakjainak figyelmét sem kerülte el. Ábrányin kívül Lisztre, Erkelre és Mosonyira is hatással van. Liszt maga is megemlékezik a magyar zenéről, a nagy port kavaró *A cigányok és zenéjük Magyarországon* című (1859, magyarul: 1861) írásában. Szénfy sok tekintetben már akkor ellentétes megállapításokra jutott;

---

35 *Nemzetiség a zenében.* III. 50. sz. (1863.)

36 A Tudományos Akadémia tagjai működésében némileg korlátozzák. Brassai Sámuellel és Mátray Gáborral szemben többször kritikai észrevételeket tesz, ez valószínűleg megterhelte kapcsolatukat, ami közrejátszhatott munkásságának elbírálásban. 1852-ben két szerző is kiadásra ajánlotta volna énekgyűjteményeit, de a Kisfaludy Társaság (ahol szintén Mátray szava döntött) nem engedélyezte a nyomtatást, pedig – majd egy évszázad múltán – Kodály külön tanulmányban foglalkozik e dalok jelentőségével. Lásd: Kodály Zoltán: „A magyar zenei folklore 110 év előtt." *Magyarság – tudomány* 1943, 3–4. sz.

37 *Magyar zene a 19-dik században.* Budapest: 1900, 285.

38 A Magyar Tudós Társaság elnöke.

39 *Magyar Sajtó* 1856. május 25.

40 Egyes feltételezések szerint Erdélyben keresendő.

41 *Magyar népdalróli balítéletek* (1856. aug. 9.), *Mi a népdal?* (1857. aug. 13.), A *népdalról* (1858. nov. 4.), *Még valamit a népdalról* (1858. dec. 16.).

álláspontja persze nem választható el a korszakra jellemző, a Liszt-cikk által a magyarságában megsértett öntudatának megnyilvánulásától, s még a Liszt-tanulmány magyar nyelvű megjelenése előtt felkérte a szerzőt, hogy változtassa meg annak címét, vagy munkájában ne a „magyar nemzeti zenét" ismertesse.[42]

Mosonyi is őszinte méltatója volt.

> Van egy érdemdús fia hazánknak, [Szénfy Gusztáv,] ki élte feladatául tűzte ki a magyar dal s zene lényegét, sajátságait alaposan tanulmányozni s biztos, elvont szabályokra fektetni. [...] Volt alkalmunk e mű [mármint *A magyar zene sajátosságairól*] szerzőjével érintkezni, s őszintén bevalljuk: a legbiztosabb legtalálóbb útmutatásokat nyertünk tőle a magyar zene fejlesztési lényegére nézve.[43]

De még ennél is tovább megy. Leírja, hogy Szénfy műve egyenesen egyik legfontosabb alkotásának, az 1861-ben komponált *Szép Ilonka*[44] című dalművének inspirálójává vált!

> Ennek [mármint a Szénfy-cikknek] következtében tettünk kísérletet, [...] lehetséges-e oly magyar dalművet írni, mely tisztán a magyar zene elemeiből legyen alkotva. Ily célból keletkezett Szép Ilon című dalművem.

– írja a *Zenészeti Lapok* Szénfyvel foglalkozó cikkének lábjegyzetében.[45] (A *Szép Ilonkával* újabb lehetőség nyílik az elmélet és gyakorlat közötti kapcsolat feltárására, mivel az elveszettnek hitt dalmű szólamanyaga nemrégiben előkerült.)[46]

A 19. századi Nyíregyháza műzenei emlékeinek megteremtői és alkalmazói révén a színpadi zene (főleg a népszínművek) és a népies műdalok jellegzetesen „dalos és szentimentális" közeget építettek ki a mindennapi zenei életben, a házi muzsikálásokban és a dalárdai gyakorlatban. Vagyis a város zenei hagyománya, a „kismesterek", a „naturalista zenészek" ténykedésére épül. Nyíregyháza és környéke ilyen zenészek, zeneszerzők által, a Szénfyk és Ábrányi Kornélok munkáján keresztül kapcsolódik be az ország zenekultúrájába.

42 Szénfy Gusztáv: „Liszt a czigány zenéről." *Pesti Napló* 1859. szept. 14.

43 *Zenészeti Lapok* III. 15. sz. (1863).

44 Bemutatóját 1861-ben Erkel Ferec vezényelte a Nemzeti Színházban.

45 *Zenészeti Lapok* III. 15. sz. (1863) 117.

46 Az Opera Könyvtár „bányájában" Gurmai Éva találta meg a szólamfüzeteket. Ezekből a partitúra is rekonstruálható.

ABSTRACT

MONIKA PAPP*

KUNSTMUSIKALISCHE DENKMÄLER VON NYÍREGYHÁZA IM 19. JAHRHUNDERT

Das Wirken Gustav Szénfy's und anderer „kleiner Meisters" im Gebiet des Komitats Szabolcs

Das Theaterspiel, das auch der Verbreitung der ungarischen Sprache dienen sollte, spielte im Musikleben der Provinz im 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle. Ein Teil der Theatergruppen war in seiner Zusammensetzung weniger für die Aufführung von Opern oder Dramen eingerichtet, sondern bemühte sich in erster Linie darum, das „neue Genre", das „leichter verdauliche" *Volksstück* zielgerichteter einzusetzen. Infolge ihres städtischen Bewußtseins wünschten und produzierten die Städte der Provinz selbst die Dorfromantik. Auf diese Weise konnte es geschehen, daß der Vortrag eines Stückes und die Besiegung der damit verbundenen Schwierigkeiten beinahe zur patriotischen Pflicht wurde.

Die Stadt Nyíregyháza verfügt vom 19. Jahrhundert an über lebendige musikalische Traditionen, in denen das Theaterspiel einen bedeutenden Platz einnimmt. Diese Zeit kann nicht ohne die „kleinen Meister", die sogenannten naturalistischen Musiker untersucht werden. Gusztáv Szénfy, Komponist und Musiker in Nyíregyháza, ist in verschiedener Hinsicht erwähnenswert. Er hat hervorragende Leistungen auf den Gebieten der Organisation des Konzertlebens, der musikalischen Sammlerarbeit, der Komposition und des Musikunterrichtes hervorgebracht. Zudem sind die Großen seiner Zeit auf ihn aufmerksam geworden. Neben Ábrányi hatte er Einfluß auf Liszt, Erkel und Mosonyi. Auch sein einziges (lange Zeit verloren geglaubtes) Volksstück *„Zwei Vormünder" (Két gyám)* (Text: Mór Jókai) ist ein gutes Beispiel für das charakteristischste Moment der zeitgenössischen Theaterpraxis: das Auswechseln der Liedeinlagen. Dieser „Wechsel" der Gattungen machten das Volksstück flexibel und erfolgreich, führten aber auch zu seinem relativ baldigen Verschwinden.

* Monika Papp, geboren 1976 in Debrecen, Grundschule und Gymnasium in Nyíregyháza, musikalisches Hochschulstudium und Diplom an der Budapester Franz-Liszt-Universität für Musik (Diplomarbeit im Fach Musikwissenschaft, Thema: *Musikalische Denkmälen in Volksstücken. 1843–1875.)* Seit 1999 Lehrerin an der Budapester Theologischen Hochschule John Wesley und an der Pädagogischen Hochschule György Bessenyei in Nyíregyháza, organisiert seit 1999 jährlich eine zwölfteilige Konzertreihe in Békásmegyer. Im Juli 2001 Zulassung zur Phd-Ausbildung im Fach Musikwissenschaft. – Dieser Vortrag ist eine Vorstudie für das Material der Konferenz, die zum 50-jährigen Jubileum des Faches Musikwissenschaft veranstaltet wird.

Gyöngyösi Szilvia

JOSEFFY RAFAEL ÉS NEW YORK*

Liszt Ferenc legtehetségesebb, magyar származású zongorista növendékei közül Joseffy Rafael, Korbay Ferenc és Ravasz Ilona művészi pályája az itthoni és európai sikereket követően a tengerentúlon, Amerikában folytatódott. Legkorábban a pozsonyi születésű ének- és zongoraművész, zeneszerző Korbay Ferenc, Liszt keresztfia került Amerikába, ahol 1871-től mint ének- és zongoratanár nagy ismertségre tett szert. Ravasz Ilona tíz évvel később, 1882 tavaszától hangversenyezett New Yorkban, Chicagóban és Bostonban. A két művész 1884 nyarán házasságot kötött, majd New Yorkban zeneiskolát nyitott, amely nagy hírnévnek örvendett és keresett intézménnyé vált.[1] Joseffy Rafael 1879 tavaszán–nyarán érkezett Amerikába, és elsősorban mint zongoraművész és zongoratanár futott be nagy karriert.

Joseffy 1852. július 3-án, a Pozsony melletti Hunfalun született. Gyermekéveit szülőhelyén, valamint Pozsonyban és Miskolcon töltötte. Valószínűleg ez utóbbi városban kezdett zongorázni tanulni.[2] Később a család Budapestre költözött, ahol Joseffy Rafael zenei tanulmányait Bräuer Ferenc irányította.[3] A lipcsei konzervatóriumban elsősorban Ernst Ferdinand Wenzel növendéke volt, de úgy tűnik, hogy Moschelesnél is tanult, majd Berlinben Carl Tausig tanítványa lett.[4] Ott először 1870-ben lépett színpadra nyilvános koncert keretében, itthoni bemutatkozására azonban már két évvel korábban, 1868. december 29-én és pár nappal később, 1869. január 10-én sor került az Európa Szálló dísztermében. Liszttől a *Campanellát*, a *Pesti karnevált*, a Mendelssohn *Szentivánéji álom*-átiratot, Chopintől egy etűdöt és az *Asz-dúr*

---

* A dolgozat része a szerző *Liszt Ferenc magyar zongorista-zeneszerző tanítványai* címmel készülő PhD disszertációjának. Előadás formában 2001. november 23-án, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszak fennállásának fél évszázados jubileuma tiszteletére rendezett tudományos ülésszakon hangzott el, a Régi Zeneakadémia hangversenytermében.

1 Ravasz Ilona (1851–1922) Bostonban Reményi Ede kamarapartnereként is fellépett. Korbay Ferenc (1846–1913) 1894 körül a londoni Királyi Zeneakadémián kapott tanári állást, és ekkor végleg áttelepült Európába.

2 Charles Hopkins szócikke szerint: *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. Edited by Stanley Sadie, Second Edition, London 2001, Volume 13., 216.

3 Bräuer Seraphin Ferenc (1799–1871) zenész és jogász. Rövid ideig J. N. Hummeltől tanult. 1833-tól templomi karnagy, majd a pesti Hangászegylet alelnökeként tevékenykedett. Tanítványa volt Stephen Heller. Lásd: *Pallas Nagy Lexikona* (16 kötet). Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., 1893, 3. kötet, 661.

4 Lipcsében 1866-ban, Berlinben 1868 és 1870 között tanult.

balladát játszotta. A korabeli zenei folyóiratok koncerthírei Joseffyt mint Tausig legkiválóbb tehetségű tanítványát említik.[5] A Vigadóban egy év múlva lépett színpadra, ekkor Liszttől a *Manók táncát*, a *Tarantellát*, Chopin *e-moll zongoraversenyét*, Scarlatti egyik szonátáját és Schumann *Kreisleriánáját* adta elő.[6] Ez utóbbi koncert évében, 1869-ben, 16 évesen már Liszt tanítványa volt Weimarban. Liszt 1869. március 16-án kelt levelében dicsérte: „a kis Joseffy azon az úton halad, hogy második Tausig legyen belőle".[7] Nem tudjuk, Joseffy mennyi ideig maradt Weimarban, és tanult Lisztől. Az bizonyos, hogy ezt követően már a saját útját járta, az 1870-es években Bécsben telepedett le, koncertezett és tanított. Európa-szerte feltűnő sikerrel szerepelt, így például 1871. októberében Koppenhágában,[8] később Triestben,[9] Stuttgartban,[10] Münchenben,[11] 1878 novemberében pedig Lipcsében a Gewandhausban.[12] Joseffy szólóestjein az egész koncertprogramot köztes számok nélkül adta elő (a kor bevett gyakorlatával ellentétben, nem működött közre vendégművész egy-egy műsorszámmal), ebben mesterének, Lisztnek példáját követte.

Az 1874-es év folyamán egyik hangversenyén jelen volt Hanslick is. Kritikájában kiemelte Joseffy minden tekintetben képzett, a legkisebb hangjegyig kifinomított technikáját, a nyugodt kéztartással, erőfeszítés nélkül, a csukló könnyed mozgásával elért világos frazírozást. Ugyanakkor keményen bírálta:

> [...] De a költészet kincse, amely főként a Schumann karakterdarabokban rejlik, meglehetősen kidomborítatlan maradt. [...] Schumann egyik legszellemesebb kis költeményét, a Traumeswirren fantáziadarabot Joseffy úgy játszotta, mint egy etűdöt. [...] Hasonlóképpen kezelte Schumann pompás D-dúr Novellettjét (op. 21. Nr. 4): mi csupán a báltermet látjuk, a szív történetét, a novellát azonban nem, amely ott lejátszódik. [...] Kevés mai zongorista van, akinek finom és ragyogóan kidolgozott technikája nagyobb csodálatra késztetne, mint Joseffyé, de azok is kevesen vannak, akik mindemellett ennyire hidegen hagynának.[13]

---

5 *Zenészeti Lapok* (továbbiakban *ZenL)* IX/11. Pest, 1868. dec. 13., 175.

6 *ZenL* X/12. 1869. dec. 19. A Chopin-zongoraversenyt 2. zongorán Telbisz Jenő kísérte. Legányi Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon 1869–1873.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 255.

7 La Mara: *Franz Liszts Briefe.* Band VI. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902, 192. levél: „[...] et Joseffy est en passe de devenir un second Tausig [...]". A Weimarban töltött időszakról Budapesten nem találtam konkrét adatokat, a helyszíni kutatás hozhat még eredményeket.

8 *Allgemeine musikalische Zeitung* (továbbiakban *AmZ)* VI/44, 46. Leipzig 1871. nov. 1., 15. – Mdlle Orgeni, Wilhelmi és Joseffy koncertje október 10-én.

9 *AmZ* XII/48, Leipzig,1877. nov. 28. Sivori és Joseffy koncerje.

10 *AmZ* XIII/23, Leipzig, 1878. jún. 5. Joseffy koncertje (1878. május 12-én).

11 *AmZ* XIII/25, Leipzig, 1878. jún. 19. A hangverseny szintén májusban.

12 *AmZ* XIII/49, Leipzig,1878. dec. 4.

13 E. Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870–1885.* Berlin: 1886, 125–126.: „Aber der Schatz von Poesie, der namentlich in Schumanns Charakterstücken liegt, blieb so ziemlich ungehoben. [...] Das Phantasienstück »Traumeswirren«, eine der sinnigsten kleinen Dichtungen Schumanns, spielte Herr Joseffy wie eine Etude. [...] Ähnlich behandelte er die herrliche D-dur-Novellette von Schumann (Nr. 4 aus op. 21): wir sahen bloß den Ballsaal, aber nicht die Herzensgeschichte, die Novelle, die sich darin abspielt. [...] Es giebt heute wenige Pianisten, deren fein und glänzend ausgearbeitete Technik uns größere Bewunderung abzwänge, als die Joseffys, aber auch wenige, die uns dabei so kalt lassen."

Joseffy többször visszatért hangversenyezni Magyarországra: 1875. november 26-án a Vigadó kistermében rendezett hangversenyt, melyen Krancsevich Dragomir, az akkor nagyhírű Krancsevich Vonósnégyes primáriusa működött közre.[14] Három év múlva a Vigadó nagytermében a Filharmóniai Társaság hangversenyén Chopin *e-moll zongoraversenyét* adta elő, az est karmestere Erkel Sándor volt.[15] Valamikor 1878 végén, 1879 elején Miskolcon is szerepelt. A kiváló technikájú, briliáns játékú művész hangversenyén jelen volt a későbbi Gobbi- és Liszt-tanítvány, Forster Stefánia. E koncertélmény hatására döntötte el, hogy ő is zongoraművész lesz.

Joseffy művészi karrierje 1879 tavaszán–nyarán Amerikában folytatódott. Elutazását megelőző búcsúhangversenyére 1879. március 12-én került sor a Vigadó kistermében. A Pesti jótékony nőegylet javára rendezett koncerten Beethoven-, Bach-, Schubert-, Schumann-, Chopin- és Rubinstein-műveket adott elő.[16]

1879. október 14-i New York-i debütálásáról a kor egyik jelentős amerikai zenei folyóirata, a bostoni kiadású *Dwight's Journal of Music* adott hírt *Mr. Rafael Joseffy's debut in New York, Hungarian pianist at Chickering Hall* címmel.[17] A zsúfolásig megtelt koncertteremben Joseffy technikailag biztos és végtelenül kecses játékával nagy sikert aratott.[18]

Debütálását követően decemberben Chopin-programmal lépett föl,[19] a következő évben pedig Liszt-estet tartott.[20] Koncertjeit a Metropolitan Hallban és a Steinway Hallban rendezte.[21] Nemcsak New Yorkban, hanem több más amerikai városban is szerepelt: így Bostonban (itt Bach *Kromatikus Fantázia és Fúgá*ja, valamint Beethoven op. 53. *Szonátá*ja volt műsorán), valamint Chicagóban és Milwaukee-ban is.[22]

New York-i fellépéseiről, sikereiről az itthoni zenei sajtó is beszámolt. A *Zenelap* 1888-ban és 1890-ben is tudósított szerepléseiről, és arról, hogy „főként Chopin előadóként keltett feltűnést".[23]

14 Krancsevich Dragomir hegedűművész (1847–1929), a budapesti Opera hangversenymestere (1873–1901), a Krancsevich–Pinkusz–Sabathiel–Bürger vonósnégyes primáriusa. A koncert műsora az Országos Széchényi Könyvtár (OSzK) Színháztörténeti Tárának színlapgyűjteményében található: „Joseffy II-ik hangversenye" címmel. *A teljes koncertprogram a 304. oldalon látható.*

15 1878. XI. 27. – Az OSzK Színháztörténeti Tárának színlapgyűjteménye; Csuka Béla: *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A Filharmóniai Társaság emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából.* Budapest: Filharmóniai Társaság, 1943. A teljes műsor: Schumann: *Manfréd-nyitány* Op. 115; Chopin: *e-moll zongoraverseny;* Fuchs Robert: *Szerenád vonószenekarra* C-dúr; Berlioz: *Fantasztikus szimfónia.*

16 Az OSzK Színháztörténeti Tárának színlapgyűjteménye; Kereszty István: „A fővárosi hangversenyek története 1919-ig." In Molnár Imre (szerk.:) *A magyar muzsika könyve.* Budapest: Merkantil Nyomda, 1936, 224.

17 *Dwight's Journal of Music* vol. XXXIX. No. 1005. 1879. okt. 25. – A lap kiadója John Sullivan Dwight.

18 Brachvogel Udo levele ismeretlenhez. Isoz Kálmán: *A Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtárának címjegyzéke VI. Zenei kéziratok, I. kötet, Zenei levelek.* Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum, 1924, 128.

19 1879. december 22. *Dwight's Journal of Music* vol. XL. No. 1011. 1880. jan. 17.

20 1880. március 15. *Dwight's Journal of Music* vol. XL. No. 1016. 1880. márc. 27.

21 1880. december. 20, Theodore Thomas-szal és zenekarával lépett fel. Theodor Thomas (1835–1905) német származású amerikai karmester. New Yorkban önálló zenekarával lett ismert, később a New York-i Filharmonikusok, a Cincinatti konzervatórium és az American Opera Company élén állt.

22 1879. okt.–nov., 1879. nov.–dec.

23 *Zenelap* (továbbiakban *ZL*) III/7. 1888. március 15., 55.

Pénteken, november 26-án este 7½ órakor

a vigadó kis termében

JOSEFFY R.

zongora-művész

II-ik hangversenye.

MŰSOROZAT:

I. Beethoven Kreutzer Sonata zongorára és hegedüre.
(Hegedű Krancsevics D. ur).

II. a) Bach Fuga (lágy A).
b) „ Gavotte.
c) Scarlatti-Tausig Sonata.
d) „ „ Vivacissimo.
e) Schumann Warum?
f) „ Vogel als Prophet.
g) „ Novelette.
h) „ Toccata.

III. a) Chopin Két tanulmány (kemény dur lágy f)
b) „ Mazurka.
c) „ Berceuse.
d) Schubert Menuett.
e) Mendelssohn Fonódal. (Dal szó nélkül).
f) Paganini-Liszt Campanella.

IV. Liszt Tarantella (»Venezia és Nápoli«-ból).

Krancsevics D. ur szivességből müködik közre.

A Bösendorfer-féle zongora Chmel és fia raktárából való.

Hely-árak: Körszék 3 frt. Számozott szék 2 frt. Bemenet 1 frtért kaphatók: Rózsavölgyi és társánál, Kristóftér 4. sz., valamint a hangverseny napján este a pénztárnál.

☞ A hangversenynek ama t. cz. látogatói, kik akkor érkeznek, midőn az előadás már kezdetét vette, tisztelettel kéretnek a terembe való lépést vagy ülőhelyeik elfoglalását a hallgatóság érdekében addig késleltetni, mig a megkezdett darab vagy egyik tétele végett ért.

Budapesten, 1875. Fanda és Frohna könyvnyomdájából. (Váczi-utcza 16. sz.)



Joseffy Amerikában nemcsak mint zongoraművész lett sikeres és ismert, hanem zongoratanárként is hírnévre tett szert. A *Dwight's Journal of Music* 1880. szeptember 25-i száma „Joseffy, professor of piano" címmel jelentetett meg róla írást. Ekkor a *New York College of Music*ban tanított. Néhány évvel később, 1888-tól 1906-ig a New York-i nemzeti konzervatóriumban működött, s mint az intézmény egyik legkeresettebb zongoratanára jelentős szerepet játszott az amerikai zeneoktatásban.[24] Ezt igazolják az alábbi sajtóközlemény-szemelvények is. A *The Musical Times* 1893. április 1-i számában egy *Raphael Joseffy on problems in American art* című írás jelent meg, egy év múlva pedig az *Illustrated American Does It Pay to Study Music* címmel közölt egy cikket.[25] Az utóbbi tanulmány tartalmaz egy Joseffyvel készített interjút is, melynek a zenei nevelés a tárgya. A téma felvetésének háttérben az állt, hogy az amerikai diákok külföldre, a tengeren túlra szándékoztak menni zenét tanulni, annak ellenére, hogy kiváló tanárok álltak rendelkezésre hazájukban is. A cikk írója, James Creelman, a National Conservatory akkori két kiváló tanárával, Antonin Dvořákkal és Joseffyvel kapcsolatban hangsúlyozta, hogy

> ha Dvořák Prágában élne, akkor [mi amerikaiak] mindannyian megőrülnénk azért, hogy nála tanulhassunk. Ugyanakkor hozzuk csak New Yorkba, és lám, nekünk egy kevésbé képzett emberhez kell mennünk Európába. Ugyanígy: ha Joseffy Stuttgartban lenne, az összes fiatal [amerikai] zongorista szeretne az ő irányításával tanulni; ám mivel New Yorkban van: a fiatal zongoristák külföldre akarnak menni.[26]

A zenei neveléssel kapcsolatban Joseffy a következőképpen fogalmazott:

> Valóban megpróbálunk egy zenetanárgárdát kifejleszteni, és fontos, hogy ezeknek a képzése alapos legyen. Olyan tanárokat akarunk képezni, akik nem csupán csak Gottschalk zenéjét tanítják majd, hanem megpróbálnak növendékeikben tiszteletet ébreszteni olyan zeneszerzők iránt, mint például Schubert. Jó tanárokat és jó előadóművészeket szeretnénk az Egyesült Államok minden államában. És így Amerika bizonyos értelemben felszabadul a külföldi hatás alól. Nagyon fontos, hogy az amerikaiak megtanulják kitalálni azt, mi az, ami otthon elérhető, mielőtt a külföldre menés gondolatát fontolgatnák. Ebben az országban az emberek, úgy látszik, alig fogják fel, hogy egy olyan ember, mint Dr. Dvořák, Európa gigantikus alakja, akit minden ország legkiválóbb zenészei az évszázad egyik legnagyobb emberének tartanak. Nem lenne meglepő számomra, ha arról hallanék, hogy külföldi diákok folyamodnak engedélyért, hogy nála itt, New Yorkban tanulhassanak. Biztosak lehetnek abban, hogy ha a Nemzeti Konzervatórium tananyaga és tantestülete nem lenne méltó a munkára, amelyet Dr. Dvořák elvállalt, akkor nem marad-

24 A New York-i nemzeti konzervatóriumot Jeannette Thurber alapította 1885-ben. 1892 és 1895 között Antonin Dvořák volt az igazgatója. A párizsi konzervatóriumhoz hasonlóan, a szegényebb növendékeknek tandíjmentes oktatást biztosított.

25 1894. augusztus 4-én jelent meg a cikk az *Illustrated American* hasábjain (kiadója James Creelman). Újból közli Diane Paige és Michael Beckerman: „Does It Still Pay to Study Music." *The Musical Quarterly* 81/1, Spring 1997, 64–80.

26 „Let Dr. Dvořák live in Prague, and we are all mad to study under him. Bring him to New York, and lo, we must go to some inferior mind in Europe. If Rafael Joseffy were at Stuttgart, it would be the ambition of every youthful pianist in the country to study under his direction; but he actually lives in New York, and so the youthful pianist wants to go abroad." – Diane Paige és Michael Beckerman: i. h. 66.

na Amerikában. Nem szeretnék saját konzervatóriumi munkámra hivatkozni, mert személyem meglehetősen jól ismert az amerikaiak előtt, azonban azt kell mondanom, hogy jó néhány zongoristát képezünk, és én minden privát munkámat feladtam azért, mert meg vagyok győződve arról, hogy amire elköteleztük magunkat, igazán nemzeti.[27]

Milyen privát munkát adott fel Joseffy azért, hogy minden erejét és idejét a tanításnak szentelje? A sajtóbeszámolók alapján tudjuk, hogy koncerteken továbbra is fellépett. Az előadóművészet mellett azonban fiatal korától kezdve a zenei alkotóművészet, a komponálás is része volt életének. A kutatás jelenlegi állása alapján valószínűsíthető, hogy kompozíciói 1895 előtt keletkeztek. Műveinek nyomtatott kiadása itthon a budapesti Liszt-hagyatékban, a Zeneakadémia Központi Könyvtárában és Zenetörténeti Kutatókönyvtárában, valamint az Országos Széchényi Könyvtárban érhető el. Az általam összeállított – a kutatás jelenlegi állapotának megfelelő, feltehetően még nem végleges műjegyzéket az áttekinthetőség megkönnyítéséért a szemközti oldalon táblázatos formában közlöm.

Az Országos Széchényi Könyvtárban lévő kis zongoradarab, az A-dúr *Romanze* valószínűleg fiatalkori kompozíció. Szintén korai mű a Liszt-hagyatékban található *Neun Lieder*. A kilenc német szövegű, zongorakíséretes dal 1870 tavaszán Weimarban már készen lehetett, ugyanis Liszt májusban kelt, Joseffynek írt válaszlevelében dicséri a dalokban rejlő finom harmóniai folyamatot és az érzelmek nem szokványos kifejezésmódját. Emellett megjelölte az írásbeli hibákat és kétértelműségeket, amelyekről alkalomadtán majd személyesen beszél.[28] A *Neun Lieder*en kívül zongoradarabok, úgymint a három *Tanz-Arabeske* és a *Valse-Etude* is a Liszt-hagyaték dokumentumai. Ez utóbbi kis szalondarab inkább valcer, mint etűd, Chopin egyik keringőjével rokon.

A *Zwei Etuden für Pianoforte* második darabja a Zeneakadémia Kutatókönyvtárának tulajdona. Ezt az A-dúr hangnemű, jobbkezes non legato terc- illetve szext-etűdöt Joseffy Lisztnek ajánlotta.[29]

Chopin Op. 10. Gesz-dúr, úgynevezett „feketebillentyűs" etűdjének átirata, a *2nd Concert Study* 1882 körül keletkezhetett. Joseffy az eredeti mű szerkezetét megtartva, itt-ott martellátóval tűzdelt, váltott kezes virtuóz etűdöt készített az eredeti kompozí-

27 Uott: „We are really trying to develop a race of music teachers, and it is necessary that their education should be sound. We want to educate teachers who will not simply teach Gottschalk's music, but will try to cultivate in their pupils an appreciation of composers like Schubert. We want good teachers and good performers in every State of the Union. Then America will be, in a sense, emancipated from foreign influence. It is very important that Americans shall learn to find out what they have at home before they consider the question of going abroad. The people of this country scarcely seem to realize that a man like Dr. Dvořák is a gigantic figure in Europe, that the most distinguished musicians of all countries regard him as one of the great men of the century. It would not surprise me to hear that foreign students had applied for permission to study under him in New York. You may be quite sure that if the curriculum and faculity of the National Conservatory were not worthy of the work he has undertaken, Dr. Dvořák would not remain in America. I would rather not refer to my own work in the conservatory because my personality is pretty well known to Americans, but I will say that we are developing a good many fine pianists and I have given up all my private work because I have confidence that the task we are engaged in is truly national."

28 La Mara: *Franz Liszts Briefe.* VIII. kötet, 180. levél.

29 Az első etűdről nincs információnk.

Műjegyzék

Műcím	Hely	App.	Kiadó	Hely, idő
Budapest				
Romanze	OSZK	zg	R. Seitz	Leipzig, Weimar
Neun Lieder No. 1–9.	LH	én + zg	C. F. Kahnt	Leipzig, é.n.
Tanz-Arabeske [für Klavier] No. 1–3. Heft 1–3.	LH	zg	F. Schreiber (No.1), Spina (No. 2–3)	Wien–Hamburg, é. n.
Valse-Etude. Morceau de salon pour piano	LH	zg	C. F. Kahnt	Leipzig, é. n.
Zwei Etuden für Pianoforte No. 2.	LKK	zg	A. Cranz	Hamburg
Chopin-művek átiratai				
2nd Concert Study after Chopin	LH	zg	G. Schirmer	New York, é. n.
Concertstudie über den Des-dur Walzer von Chopin	OSZK ZAK	zg	Rózsavölgyi és Társa	Bp., 1954.
Liszt-művek átiratai				
Fantasie über ungarische Volksmelodien, R. 458.	ZAK	2 zg	G. Schirmer	N. Y., c. 1909.
Liszt Concert No. 1. in E flat major, R. 455.	ZAK	2 zg	G. Schirmer	N. Y., c. 1904.
Liszt Concerto No. 2. A major, R. 456.	ZAK	2 zg	G. Schirmer	N. Y., c. 1904.
Közreadás, zongoraiskola				
Études for the piano	ZAK	zg	G. Schirmer	N. Y., c. 1901.
Schule des höheren Klavierspiels (übungen)	ZAK	zg	Universal	Wien, c. 1902.
New York Public Library Catalog				
Musical library owned by J. R.	P. Libr			New York? 19—
Selections (Sketches) / R. Joseffy	P. Libr		Kézirat	[19—?]
Pastorello	P. Libr	fuv + vzkar	Kézirat	[c. 1890]
Galop: Scène de bal	P. Libr	zg	J. O. v. Prochazka	N. Y., 1884.
Abendlied	P. Libr	vzkar/átir.	o/Arr.	[1887]
Átiratok				
Bach: Sonaten und Partiten (BWV 1006, E Major Prelude)	P. Libr	zg		c. 1895.
Liszt Concerto No. 2. A major, R. 456.	P. Libr	2 zg	G. Schirmer	N. Y., c. 1904.
Joseffy közreadásai				
Four concert-pieces/Chopin	P. Libr	zg + zkar	G. Schirmer	N. Y., c. 1945.
Liszt: Rhapsodies hongroises No. 1–15	P. Libr	zg	G. Schirmer	N. Y., c. 1914–1938.
Liszt: Rhapsodies hongroises No. 15	P. Libr	zg	G. Schirmer	N. Y., c. 1902.
Chopin–Liszt: Chant polonais, no. 5.	P. Libr	zg	G. Schirmer	N. Y., 1909.
Schubert–Liszt: Schwanengesang	P. Libr	zg	E. Schuberth	N. Y., c 1889.

cióból. Egy másik Chopin-mű, a Desz-dúr keringő átiratával *(Concertstudie über den Des-dur Walzer von Chopin)* kapcsolatos az a történet, mely szerint Altschul Rezső, a cseh származású, szintén Liszt-tanítvány zongoraművész plágiummal vádolta Joseffyt. A vita eldöntésére a Breitkopf & Härtel kiadó Lisztet kérte fel, aki 1871. november 22-i levelében a következőképpen válaszolt:

> Hogy az Altschul és Joseffy urak közötti plagizálás kérdésében igazságosan lehessen dönteni először össze kellene hasonlítani a két vitázó kéziratát. Altschul volt olyan kedves, hogy múlt télen előjátszotta nekem a Desz-dúr valcer terc- és szext-verzióját, míg a másik, a *kérdéses*, Joseffytől számomra ismeretlen. Ha ön helyesnek tartja, hogy mindkét verziót megküldje nekem, úgy szívesen véleményt mondok.
>
> Egyelőre csupán annyit szeretnék megjegyezni, hogy a változatos terc- és szextlépések – föl, le, jobbra, balra, keresztezve vagy megosztva stb. – a Chopin-valcer különféle terc–szext-átiratait teszi lehetővé, következésképpen Joseffy egész ártalmatlan virtuóz vadász kedvében lelőhette *saját* madarát még magának Altschulnak a vadászterületén is. Hogy azonban van-e *két madár*, azt majd a „Corpus delicti"-nek kell bizonyítania.[30]

A plagizálással kapcsolatban kutatásom során nem találtam olyan bizonyítékot, amelynek alapján a kérdés eldönthető volna.

A Zeneakadémia központi könyvtárában három Liszt-kompozíció, a *Fantasie über ungarische Volksmelodien* (R. 458), valamint az *Esz-dúr* és az *A-dúr zongoraverseny* Joseffy által készített kétzongorás átirata található.

Az a feltételezés, hogy a budapesti nyomtatott anyagon kívül máshol is létezhetnek Joseffyvel kapcsolatos fontos dokumentumok, a kutatás során igazolódott. A New York Public Library katalógus-leírásai alapján elmondható, hogy állományuk legalább olyan gazdag, mint az itthoni. Három kéziratot is birtokolnak:

1. Joseffy zenei könyvtárát (*Musical library owned by J. R.*): a 61 oldal terjedelmű gyűjtemény zongoradarabokat, zenekari szólamokat és partitúrákat, kamarazenét és ének-zongora kivonatokat tartalmaz; a dokumentum borítóján Joseffy portréja látható.

2. Vázlatokat (*Selections (Sketches)*: hangszeres és német nyelvű vokális darabok vázlatai kb. 250 oldal terjedelemben.

3. Az 1890 körül keletkezett, fuvolára és vonószenekarra komponált *Pastorellót*; a partitúra Joseffy kézirata, a szólamok kopistától származnak.

---

30 La Mara: *Franz Liszts Briefe.* II. kötet, 113. levél: „Um die Plagiats-Frage zwischen den Herren Altschul und Joseffy gerechterweise zu entscheiden, müsste man vorerst die Manuscripte der beiden Streitenden vergleichen. Altschul hatte die Freundlichkeit, mir im vorigen Winter seine Terzen- und Sexten-*Version* des Walzers (Des-dur) von Chopin vorzuspielen; die andere, *fragliche* von Joseffy ist mir unbekannt. Erscheint es Ihnen angemessen, mir biede Versionen zu senden, so stelle ich Ihnen bereitwilligst meine Ansicht zur Verfügung. Einstweilen sei blos bemerkt, dass die mannigfaltigen Terzen- und Sexten-Gänge – nach oben, unten, rechts, links, oder gekreuzt, zertheilt, etc. etc. – verschiedene Terz-Sexten-Transscriptionen des Chopin-Walzers zulassen, und folglich Herr Joseffy, in ganz harmloser Virtuosen-Jagdlust, *seinen* Vogel abschiessen konnte, selbst im Revier des Herrn Altschul. Ob aber *zwei Vögel* vorhanden sind, soll das »Corpus delicti« beweisen. [...]"

A Public Library nyomtatott állományában további két Joseffy-kompozíció szerepel: Carl Lachmund gyűjteményéből való a Lachmundnak ajánlott és Joseffy aláírásával ellátott, 1884-ben megjelent zongoradarab, a *Galop: scène de bal.* A másik, az eredetileg kíséretes dal, vagy szólózongora előadásra szánt *Abendlied* vonószenekari átirata, amelyet Gustav Hinricks készített 1887-ben.[31] Joseffy New York-i két átirata közül a Liszt *A-dúr zongoraverseny* kétzongorás átirata a budapestivel azonos kiadású, a másik egy Bach-átirat: az *E-dúr Partita* Preludium tétele.

A *The New Grove* lexikon 2001-es kiadása szerint – melynek Joseffy szócikke Baker életrajzi lexikona nyomán készült, s a korábbi Grove-kiadásokba még nem került bele – Joseffy sokkal ismertebb volt kiadásai, illetve közreadásai révén; példaként 15 kötetes Chopin-kiadását, valamint Czerny, Henselt, és Moscheles etűdjeinek instruktív kiadását említi.[32] Egy ilyen etűd-kötet a budapesti Zeneakadémia könyvtárában is megtalálható. A New York Public Libraryban Joseffy alábbi közreadásai találhatók:

1. Négy Chopin koncert-darab zongoraszólama – *Four concert-pieces for the piano*, nevezetesen: az op. 2 *Là ci darem la mano* [Variációk]; az op. 13 *Polonéz-Fantázia;* az op. 14 *Krakowiak, Nagy koncert rondó*; valamint az op. 22 *Nagy polonéz és Andante spianato,* melyeket Joseffy revideált és ujjrenddel látott el.[33]

2. Liszt művei közül 15 magyar rapszódia – köztük a 15. Joseffy ujjrendjével – és két Liszt-átirat: Chopin No. 5 *Chant polonaise*[34] és Schubert *Schwanengesang*jából a 11. dal, a *Liebesbotschaft*, ennek borítóján a „From the repertoire of Rafael Joseffy" felirat olvasható.[35]

A Baker által Joseffynek tulajdonított karakterdarabok – *Die Mühle; Romance sans paroles; Souvenir d'Amerique; Mazurka-Fantasie; Spinnlied* – forrásait és kottáját sem a budapesti intézményekben, sem a New York-i katalógusban nem sikerült megtalálni. A kutatás jelenlegi állása alapján ezeket elveszett–kérdéses műveknek tekintjük.

Joseffy zongorapedagógiai munkája *School of Advanced Piano Playing* címmel 1892-ben jelent meg, e mű bécsi kiadása *(Schule des höheren Klavierspiels)* a budapesti Zeneakadémia könyvtárában található.[36]

---

31 G. Hinricks (1850–1942) német származású karmester. 1870-től az USA-ban telepedett le. Philadelphiában operatársaságot szervez, 1903–1908 a New York-i Metropolitan karmestere.

32 *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, lásd a 2. jegyzetet.

33 A könyvtár katalógusleírása: Là ci darem la mano op. 2; Grande fantasie sur themes polonais op. 13; Krakowiak. Grand rondo de concert op. 14; Grande polonaise brillante. Précédé d'un Andante spianato op. 22.

34 Chopin op. 74 műve: 6 Chants polonais, [6 dal zongorakísérettel] /no. 5: *Gdzie luti* [There where she loves].

35 A könyvtár tulajdonában van még Rubin Goldmark Joseffynek ajánlott zongoranégyese.

36 Valószínűleg egyetlen magyar származású tanítványa Vécsei Dezső József (1882–?) zongoraművész volt, aki Budapesti tanulmányai után Emil Sauer növendéke lett a bécsi konzervatóriumban, 1915-ig turnézott Európa-szerte. Később Amerikába települt, Hollywoodban zongoratanárként működött, dalokat és zongoraműveket is komponált. Lásd: Dunkel Norbert: *A világ urai. Visszaemlékezések és intimitások világhírű művészek életéből, számos ismeretlen levéllel.* Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, é. n., 143–144. – Dunkel 1926 telén New-Yorkban újra találkozott vele.

Joseffy szerette a kalandos életet, szenvedélyes biliárd- és kártyajátékos hírében állt. Állítólag szerződéseit nem mindig tartotta be, a fogadásokon nem jelent meg időben, különösen, ha kártyapartit vesztett. Mégis újra hívták, elnézték könnyelműségeit, mert ha zongorázott, óriási hatással volt a közönségre.[37] Életét 1915. június 25-én fejezte be New Yorkban.

Joseffy művészpályája, életműve a legtehetségesebb zongorista Liszt-növendékek – Siposs Antal, Aggházy Károly, Juhász Aladár, Gobbi Henrik, Thomán István, Szendy Árpád – életútjához, zeneszerzői munkájához hasonlóan csaknem teljesen a múlt homályába veszett. A Liszt szellemiségét itthon és külföldön továbbvivő, egykor nagyhírű, a zenei élet több területén is kiválóan helytállt művészek újrafelfedezése, megismerése műveik és művészetük tanulmányozása által lehet teljes, és csak így kerülhetnek zenetörténetünkben a méltó helyükre.

37 Dunkel: i. m. 143–144.

ABSTRACT

Szilvia Gyöngyösi*

RAPHAEL JOSEFFY AND NEW YORK

One of the most talented Hungarian pianist students of Franz Liszt was Raphael Joseffy (1852–1915). He studied at Moscheles in Leipzig, at C. Tausig in Berlin and from 1869 in Weimar, under direction of Franz Liszt. From the early 1870's he settled in Vienna. Allover Europe gave successful concerts, which were documented in the contemporary musical periodicals in Hungary and in abroad too.

After his farewell-concert in Budapest (12 March, 1879) Joseffy's artistic carrier continued in the United States of America. Beside his pianist success he became famous as piano teacher as well. He taught in the National Conservatory in New York (the director was A. Dvořak) and played important role in the American music-education.

More over he was active as composer too. He was composing probably before 1895. The works to be found in Hungary in Budapest and in America in New York. The pieces are mainly for piano and there are own compositions, transcriptions of Liszt's and Chopin's works and works among them, which were edited, revised and fingered by Joseffy.

* Started her music studies at the Zoltán Kodály State Music School in Kazincbarcika, continued in Miskolc at the Béla Bartók Secondary Music School on piano faculty. She made final exam in 1988, then she was admitted to the Ferenc Liszt Music College, Teacher Training Institute in Miskolc, where as a student of Margit Selmeczi-Kincses earned her degree, and received certificates of Chamber Artist, and Piano, Singing and Solfeggio Teacher.

Parallel to her studies she taught piano in Kazincbarcika, and between 1990– 1994 she was working as correpetiteur (piano-accompaniment) at the Béla Bartók Secondary Music School and at the Ferenc Liszt Music College in Miskolc. Since 1994 she is piano and music literature teacher at the Leó Weiner Secondary Music School and State Music School in Budapest.

In 1994 she was admitted to the Ferenc Liszt Academy of Music, to the Faculty of Musicology. Her teachers (among others) were: György Kroó, László Somfai, Tibor Tallián. Received degree as musicologist and music literature teacher in 1999. Her diploma work was „Etudes and Schools. The development of technique of piano playing from Clementi to Bartók."

Since 1999, as a student of Doctoral Program of the Ferenc Liszt University of Music, she has been working on her dissertation on the art careers, creative works and teaching activities of the Hungarian pianist-composer students of Ferenc Liszt. Her adviser is Mária Eckhardt, Director of the Liszt Museum and Research Center in Budapest.

She has been holder of Zoltán Kodály Scholarship in 2000, 2001, 2002. In 2002 she was also awarded with academic research scholarship from Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD).

Pávai Réka

HUNYAD MEGYEI ADATKÖZLŐK BUDAPESTEN

*Bartók Béla 1914-es előadása**

Közel 90 évvel ezelőtt zajlott az a fontos, a maga nemében egyedülállónak nevezhető esemény, melynek előkészületeit homály fedi, lezajlása tisztázatlan, körülötte kérdések, problémák merülnek fel.

Mint ismeretes, Bartók 1913 decemberében, a karácsonyi szünidőben, a román népzene gyűjtésének immár negyedik évében Hunyad vármegyébe – az Erdőségbe és Hátszegre – indult gyűjteni. A már megjelent bihari kötet rendszerezésének eredményeit leszűrendő, valamint a készülő máramarosi gyűjtemény szempontjából is[1] igen fontos volt számára egy még feltáratlan terület zenéjének tanulmányozása, majd egy tudományos érvényességgel bíró, román dallamosztályozási rendszer felállítása és az addigi román dallam-összehasonlító munka kibővítése.

A 10-12 napig tartó gyűjtőút során 454 hangszeres és énekes dallamot vett fel a következő tíz faluból: Lelesz, Óhábasibisel, Nuksora, Paucsinesd, Malomvíz, Feresd, Gyalár, Várhely, Szocset és Cserbel.[2] Mint egyik leveléből is kiderül, sűrített, szinte 24 órás munkájának eredménye volt ez a termés:

> Hogy micsoda arányban megy a gyűjtés azt a következő számok mutatják: eddig 110 henger; tegnapelőtt 4-től tegnap 5-ig szakadatlanul gyűjtöttem a 12–8-ig tartó éjjeli pihenőt meg ebédidőt kivéve; ez alatt 30 henger fogyott el 100 dallamnak.[3]

Helytálló Szegő Júlia megállapítása: Bartók ilyen mértékben végzett intenzív munkáját az illető román vidék népzenei gazdagsága tette lehetővé, ami nem utolsósorban arra késztette, hogy tökéletesítse gyűjtési technikáját. A román népzene gyűjtésének és kutatásának egy új állomására érkezett a magyar folklórkutató, hiszen a dél-erdélyi román népzene egy addig ismeretlen aldialektusával, nevezetesen a fríg zárlatossal találta magát szemben. Az anyag egy tetemes részét az egyik leg-

* E dolgozat előadás formájában elhangzott 2001. november 23-án a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszaka fennállásának fél évszázados jubileuma tiszteletére rendezett tudományos ülésszakon, a Régi Zeneakadémia hangversenytermében.

1 Lásd: Bartók Béla: *Cântece poporale româneşti din comitatul Bihor (Ungaria).* Bukarest: 1913, (371 dallam), valamint a tíz év múlva napvilágot látott *Volkmusik der Rumänen von Maramureş.* Sammelbande für Vergleichende Musikwissenschaft, IV. kötet. München: 1923, (339 dallam).

2 Román nevük: Lelese, Ohaba–Şibişel, Nucşoara, Păucineşti, Râu-de-Mori, Feregi, Ghelar, Grădişte, Socet és Cerbăl.

3 ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 225.

zártabb községben, Cserbelben[4] felvett dallamok képezik. 1951. november 4-én – Onişan (Oneşean) Petru a bukaresti Folklór Intézet által készített gyűjtés alkalmával mesélte Corneliu Bărbulescunak:

> 1913-ban jött hozzánk Cerbalba Pestről egy tanár. Letelepedett a községházán, valami gépfélivel, valami olyan vót mint egy patefon. Vót rajta egy hosszú nagy bőrszájú tölcsér. Elkezd az az úr kérdezősködni a községben, kérdi a jegyzőt is, lennének-e olyanok, akik a legjobban tudják az énekeket, karácsonyi kántálásokat, meg kurjongatást a táncba. [...] Kurjongattunk egy-egy talpalávalót és mondtunk verset is. [...] a tanár oda tette a patefont egy nagy asztalra, pont a szoba közepibe, mi meg körültáncoltuk. Aztán odaírta a tanár az összes verset, amit mondtunk, meg a csimpolyázást úgy, ahogy mifelénk csimpolyáznak.[5]

Egy ezt követő interjú során Onişan (Oneşean) Petru egy újabb gyűjtést idéz fel, amelyen számunkra ismeretlen gyűjtők – „valami tanár egy társával, meg egy naccságával vagy kisasszonnyal együtt" – vettek részt. Az Onişan által 1945-re datált terepmunka célja minden valószínűség szerint Bartók adatközlőinek felkeresése, valamint az 1913-ban végzett munka folytatása volt.[6]

A Cserbelben gyűjtött dallamok száma 97, amiből 42 hangszeres, 55 énekes dallam – ebből 17 kolinda –, valamint hangzó anyagként nem rögzített, csak a helyszínen lejegyzett formában található 8 énekes dallam (ebből 3 kolinda). Ez utóbbi okát nem tudjuk biztosan, feltételezhetően nem volt már üres henger. A gyűjtött dallamokat 13 név szerint említett és több név nélkül szereplő adatközlő énekelte és játszotta Bartók fonográfhengereire.[7] László Ferenc szerint az adatközlő nevét helyettesítő *egy* vagy *két legény* megnevezés nagy valószínűséggel Miron Drăgota és/vagy Lazăr Lăscuş nevére utal, hiszen 1914 tavaszán, Budapesten énekes dallamokat is gyűjtött tőlük Bartók.[8] A helyszínen fonográffelvételek készültek – szám szerint 89 –, melyeket a Néprajzi Múzeumba helyezésük óta 3315-től folyamatosan számoztak 3361-ig. Ezekből 25 hengeren Lazăr Lăscuş, „a legjobb dudajátékos"[9] duda- és furulyajátéka hallható. A múzeumi számozás nem minden esetben mérvadó a gyűjtések kronológiáját illetően. A lejegyzéseken nagy általánosságban nincs pontos dátum, az egyetlen, ami megjelenik, a december 21-e. László Ferenc feltételezése alapján Bartók dec. 20-23-ig tartózkodott Cserbelen és a következő képen osztotta be a 47 hengert: 20-án 11 henger, 21-én 13-14 henger, 22-én 14-13 henger, 23-án 9 henger.[10]

---

4 A magyarul még *Csirbel*ként is ismert község román neve *Cerbăl*. Bartóknál a *Ciărbăl* névváltozat minden valószínűség szerint a helybeli román nyelvjárás szerinti ejtés fonetikus alakja.

5 Szegő Júlia: *Bartók Béla a népdalkutató*. Bukarest: Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1955, 324–325.

6 Az eseményről nem rendelkezünk bővebb információval. Feltételezhetően egy bukaresti, esetleg kolozsvári népzenekutató lehetett a szóban forgó „tanár". (Szegő Júlia: i. m. 326–327.)

7 Miron Drăgota (18), Pătruţa Chendereş (38), Iosif Costa (42), Mărie Costa (15), Susana Costa (16), Vasile Costa (50), Solomie Farcaş (16), Petru Flocan Ciupercă (55), Saveta Flocan (19), Domenica Ianc (28), Lazăr Lăscuş (18), Mărie Nedela (17), Petru Oneşean (24), valamint fiatal lányok és legények.

8 László Ferenc: *Bartók Béla*. Bukarest: Kriterion, 1985, 103.

9 Bartók Béla: *Rumanian Folk Musik 1 – Instrumental melodies*. (Benjamin Suchoff szerk.). Hague: Nijhoff, 1967, (a továbbiakban *RFM/1*) 51.

10 László Ferenc: i. m. 101.

Ebben az időben újult fel Bartók kapcsolata Solymossy Sándorral, a Magyar Néprajzi Társaság főtitkárával, aki 1912 novemberében felkérte Bartókot, hogy tartson előadást a Társaságnál. Már ekkor felvetődött Bartókban az élő adatközlőkkel való előadás-illusztrálás gondolata. Solymossy felkérésére reagálva ezt írta:

> Nagyon szívesen vállalkozom a dologra... [...] csak úgy volna értelme az egésznek, ha bemutatnánk egy hontmegyei tülkös-dudást, meg egy szentesi tekerőst. [...] Amennyiben a Társaság szeretné ezt a bemutatást megcsinálni, legjobb volna erre valamely februári, legfeljebb januári napot már most kitűzni.[11]

Nem véletlen, hogy Bartók hangszeres adatközlőket javasolt, hiszen ekkortájt, 1911/12-ben jelentek meg első hangszeres publikációi az *Ethnographiá*ban.[12] Sajnálatos módon eddig nem került elő Solymossy levele, amely igazolná az előadás-felkérés gondolatának megszületését. Egyéb, az előadás megtartását igazoló dokumentum hiányában feltételezhetően Bartók 1913 februárjára tervezett, magyar népi hangszerekről tartandó értekezése eddig ismeretlen okok miatt elmaradt. Az *Ethnographia* sem közölt erre vonatkozó beszámolót vagy jegyzőkönyvi kivonatot.

A meghiúsult előadás gondolata 1914 februárjában ismét felvetődött, amint az Bartók és Solymossy levelezéséből is kitűnik. Ezt írta Bartók 1914. február 13-án:

> A cserbeli jegyző levelét sajnos csak pénteken d. u. kaptam meg. Arról értesít, hogy
> 1) Az ottani községi hajdu (aki magyarul is, irni olvasni is tud) nélkül nem akarnak, nem mernek utra kelni az atyafiak.
> 2) Egy asszony egyedül nem jön, csak másodmagával. [...]
> Az is csak előnyére válik a dolognak, hogy később történik meg. Addig azt amit most Karácsonykor Hunyadban gyűjtöttem, lejegyezhetem, osztályozhatom és így kellően előkészülve sokkal alaposabban tárgyalhatok a témáról.

Ekkor fogalmazódott meg benne a gondolat, hogy a Hunyad megyében gyűjtött közel száz dallam, valamint a román népzene gyűjtése során szerzett korábbi tapasztalatok alapján elkészítse a táj zenei sajátosságainak tudományos összefoglalását.

A Magyar Néprajzi Társaság keretében tartandó előadást, mint azt fennebb olvastuk, élő példákkal kívánta alátámasztani. Az adatközlők kihozatala is külön gondot jelentett Bartóknak, anyagi szempontból korlátozott számuk pedig a bemutatás tökéletesebbé tételét gátoló tényező volt, hiszen: „ha mind az ötöt le lehetne hozatni [...] teljesebb képet tudnék nyújtani az ottani zenélésről".[13] Azért akarta adatközlőkkel illusztrálni mondandóját, mert a fonográfhengerek lehallgatása szerinte unalmas és színtelen lett volna, nem egyenértékű az élő előadással. Ugyanakkor az előadás második felében a gyűjtőmunka technikai oldalára is rá kívánta irányítani a figyelmet.

A szervezés részét képezte egy hozzáértő közönség kialakítása, mert Bartók pontosan tudta, hogy előadásának súlya sokkal nagyobb és fontosabb, semhogy csak pusztán laikus érdeklődők hallgassák meg azt. „Kérek ösmerőseim részére 70

11 Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 194.

12 „A magyar nép hangszerei I. (A kanásztülök)" és „A magyar nép hangszerei II. (A duda)." In: *Ethnographia* 1911, XXII. évfolyam, 5. füzet; 1912, XXIII. évfolyam, 2. füzet.

13 Demény: i. m. 216.

jegyet" írja március elején Solymossynak, majd egy következő levelében 80-ra javítja az igényelt meghívók számát.

Az előkészületek sikeresen zajlottak, és bár anyagi gondok így is maradtak, Bartók kiharcolta 5 cserbeli adatközlő kiutaztatását Budapestre. Így két asszony (Mărie Costa, 15 éves, Susana Costa, 16 éves), egy dudás (Lazăr Lăscuş, 18 éves) és egy furulyás (Miron Drăgota, 18 éves), valamint a helybeli hajdú érkezett az eseményre. Az *Ethnographia* márciusi számában azt olvashatjuk, hogy mind az öten, vagyis a hajdú is aktív szereplője volt az előadásnak:

> a) A hunyadmegyei oláhok tájzenéje az ott még dívó duda bemutatásával. A hozzávaló tánc- és zenei illusztrációt a hunyadmegyei Cserbel község egy csimpolyása, egy furulyása, egy énekese és két énekes asszonya szolgáltatta.[14]

A *Bartók írások* nemrégiben megjelent harmadik kötete tévesnek ítéli meg a négy helyett öt személyt felsorakoztató folyóiratbeli információt. A cáfolat tárgyát Bartók egy 1914. március eleji keltezésű levele képezi, melyben ez áll:

> A program szövegezésében jó volna megemlíteni, hogy: „A hunyadmegyei Cserbel falu egy csimpolyása (dudása), egy furulyása és 2 énekes asszony fogják a zenei illusztrációkat szolgáltatni."[15]

Bár konkrét bizonyítékkal nem rendelkezünk, minden valószínűség szerint Bartók öt adatközlőt szólaltatott meg. Emellett szól az előadás fogadtatásával kapcsolatos, a későbbiekben idézett interjúrészlet is (lásd a 35. lábjegyzetet). Az történhetett ugyanis, hogy ha már eljött velük a hajdú – mint a román hatóság képviselője – Bartók bizonyára őt is megénekeltette vagy megtáncoltatta.

Mint ismeretes, Bartók *A hunyadi román nép zenedialektusa* című tanulmánya 1914 márciusában jelent meg, immár az előadás után.[16] Ha összevetjük a tanulmány szövegét az előadás-forma nemrégiben közölt, *Bartók írásai 3*-ban[17] megjelent fogalmazványával, arra a következtetésre jutunk, hogy a „bemutatásra váró kisebb hunyadi terület" kezdetű bekezdésig, vagyis több mint a feléig a két írás megegyezik. Mint maga Bartók is írja fent említett tanulmányában: „a hunyadi dialektusnak ezen leírása alkalmával nem terjeszkedhettünk ki a doina-dallamokon kívül másik négy dallamosztály ismertetésére."[18] Az előadás szövege ennyiben tér el a tanulmányétól, hiszen a bemutatás tárgyát a cserbeli, Bartók által egymástól jól elkülönített műfaj képezte. Így a román népzenei dialektusok felvázolása után beszélt a kolin-

14 *Ethnographia* 1914, XXV. évfolyam, 2. füzet 127. Mint ismeretes a címet Bartók eredetileg így javasolta: „A hunyad megyei románok táj-zenéje (zenedialektusa) az ott még használatban levő duda bemutatásával".

15 Demény: i. m. 218.

16 *Ethnographia* 1914; majd 1920 márciusában németül: „Der Musikdialekt der Rumänen von Hunyad" címmel (*Zeitschrift für Musikwissenschaft* II. évfolyam, 6. szám, 352–360.); végül 1936-ban románul, Constantin Brăiloiu fordításában a *Muzică şi poezie* 4. számában. Egy évvel később, 1937-ben újra megjelenik Bartók *Scrieri mărunte despre muzica românească* című munkájában.

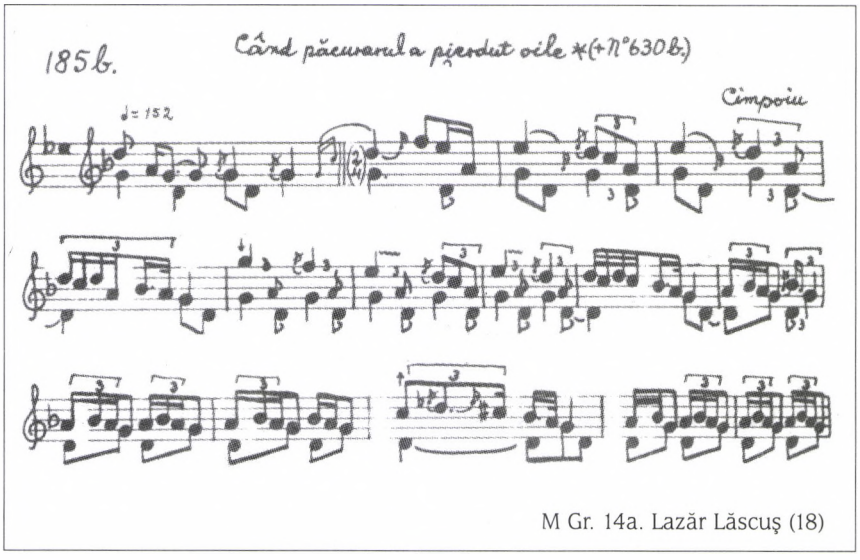
17 *Bartók Béla írásai 3. Írások a népzenéről és a népzenekutatásról.* Közreadja: Lampert Vera, lektorálta és szerkesztette: Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, 1999 (a továbbiakban *BBI/3*) 76. illetve 80.

18 Szőllősy András (szerk.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 469.

dákról, siratóról (románul bocet), lakodalmas énekekről, doináról (tulajdonképpeni dalokról) és végül, de nem utolsósorban a tánczenéről. Ez utóbbinak kiemelt helyet szentelt, két fajtájáról – régebbi forma és újabb, zárt forma – és a táncszók használatáról külön beszélt, párhuzamot vonva a bihari és máramarosi dialektusokkal. Tette mindezt bemutatva természetesen a „mulatságos hangszer" (vagyis a duda) szerkezetét és annak elterjedtségét is.

Két évvel korábbi írásában már írt a dudáról, annak felépítéséről és előfordulásáról a magyar népzenében, és megállapította, hogy „a duda alakja eléggé ismert".[19] 1914. március 18-án részletesen be is mutatta a cserbeli dudát, amiről tudni kell, hogy a vidékre jellemzően kettős síppal ellátott hangszer, részeinek helyi elnevezésével: cărabă (kettős síp), dârloni (bordó vagy gorgó), ghizăile (dallamlyukak) és lili (bolha- vagy váltólyuk).[20]

Lazăr Lăscuş kettős sípú dudájának váltósípja (kontrasípja) a bordó pedáljának két oktávval magasabban lévő oktávjával és terciadecimájával („oktáv-kvint"– Bartók) váltakozott. A budapesti felvételek lejegyzésében nem találjuk meg a pedál hangját, azon egyszerű okból kifolyólag, hogy a nagyon mély hangok nem rögzültek a fonográfhengerre. Jóval később, 1956-ban, Tiberiu Alexandru a román népi hangszerekről szóló könyvében[21] újraközölt egy Bartók által 1914-ben felvett dudás dallamlejegyzést *(A pásztor elvesztette juhait),*[22] de a már kiegészített változatban, vagyis a pedálhanggal együtt, eredeti hangmagasságban *(lásd alább).*



M Gr. 14a. Lazăr Lăscuş (18)

19 *Ethnographia* 1912, XXIII. évfolym, 2. füzet 110.

20 „A leírt kettős síptól eltérő szerkezet előfordulásáról magyarok közt csak kivételesen tudunk." (Sárosi Bálint: *Hangszerek a magyar néphagyományban.* Budapest: Planétás, 1998, 103.) A románoknál mindkettő használatos, persze vidékenként változó.

21 Tiberiu Alexandru: *Instrumentele muzicale ale poporului român.* Bukarest: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1956, 215.

22 *RFM/1,* 185 b számú dallamlejegyzés.

Ide kapcsolódik a hangzó anyag felvételi helyének és idejének problémája. A budapesti előadás második felében Bartók bemutatta, miképp készülnek a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztálya számára a népzene és népének fonográf- és gramofonfelvételei.[23]

Később így nyilatkozott egy Futó András által készített interjúban a felvevőgépek fontosságáról:[24]

> Ma az elérhető legnagyobb pontosságra törekszünk. Éppen ezért a dallamok lerögzítésénél az ember szerepét a lehető legkisebbre igyekszünk leszállítani. Amit csak lehet, géppel intézünk el. Érthető is. Az emberi lejegyzés soha olyan pontos nem lehet, mint a gépi lerögzítés. Mind a hangszeres, mind az énekelt népi zenében egyaránt leküzdhetetlen dallami és ritmikai nehézségek jelentkeznek a legképzettebb és leggyakorlottabb zenészgyűjtő számára is. [...] Ezeknek a nehézségeknek a kikerülése céljából a komoly népzenegyűjtők rendesen fonográfot, viaszhengeres Edison-féle fonográfot visznek magukkal. [...] A gramofon persze sokkal tisztább és erősebb felvételt ad, de nehezen kezelhető, súlyos és drága. S nálunk ez sokat számít ...[25]

Ugyanebben az évben jelenik meg népzenegyűjtési „módszertana", a *Miért és hogyan gyűjtsünk népzenét?*, melyben a fentiekhez hasonló a véleménye. A felvevőgépek fontosságának felismerésében nem kis szerepe volt Bartók 1934-es bukaresti látogatásának. A román népzene archiválása Constantin Brăiloiu vezetésével magasabb szinten állt, és korszerűbb eszközökkel rendelkezett, mint a magyarországi. A különbség abban mutatkozott meg, hogy a magyar népzenekutatás

> a fonográf alkalmazásában szerzett elsőbbsége ellenére késve élt a gramofon igénybe vételének lehetőségével.[26]

1914 márciusában tehát egyaránt készültek fonográf- és gramofon-felvételek. A népzenekutatás kiemelkedően fontos pillanata volt ez, több szempontból is, hiszen ezek voltak az első Budapesten készült, ugyanakkor Bartók által is elsőként felvett népzenei gramofonfelvételek, s egyben az első román népzenei lemezfelvételek.[27] A gramofonlemezek esetében pontosan tudjuk, hogy a felvételek 1914. március 18-án készültek Budapesten. Áttanulmányozva a Múzeum tulajdonában levő lemezeket kiderült, hogy a gyűjtemény nem teljes, hiányzik a 2-es, 4-es és 6-os számú lemez, valamint a 11., 12. és 17. tartalma nem található meg lejegyzett formában. A 8. lemezre felvett kolindákat lejegyezte ugyan Bartók, de László Ferenc véleménye szerint nem tartotta érdemesnek bevenni kolindakötetébe,[28] mert négy már meglévő kolinda variánsai. A frankfurti rádióban tartott 1933. január 22-i, a román népzenéről

---

23 *Ethnographia* 1914, 127.

24 Első megjelenési helye: *Magyar Dal* XLI. 1. 1936. január, 6–7.

25 Wilheim András: *Beszélgetések Bartókkal*. Budapest: Kijárat, 2000, 157–158.

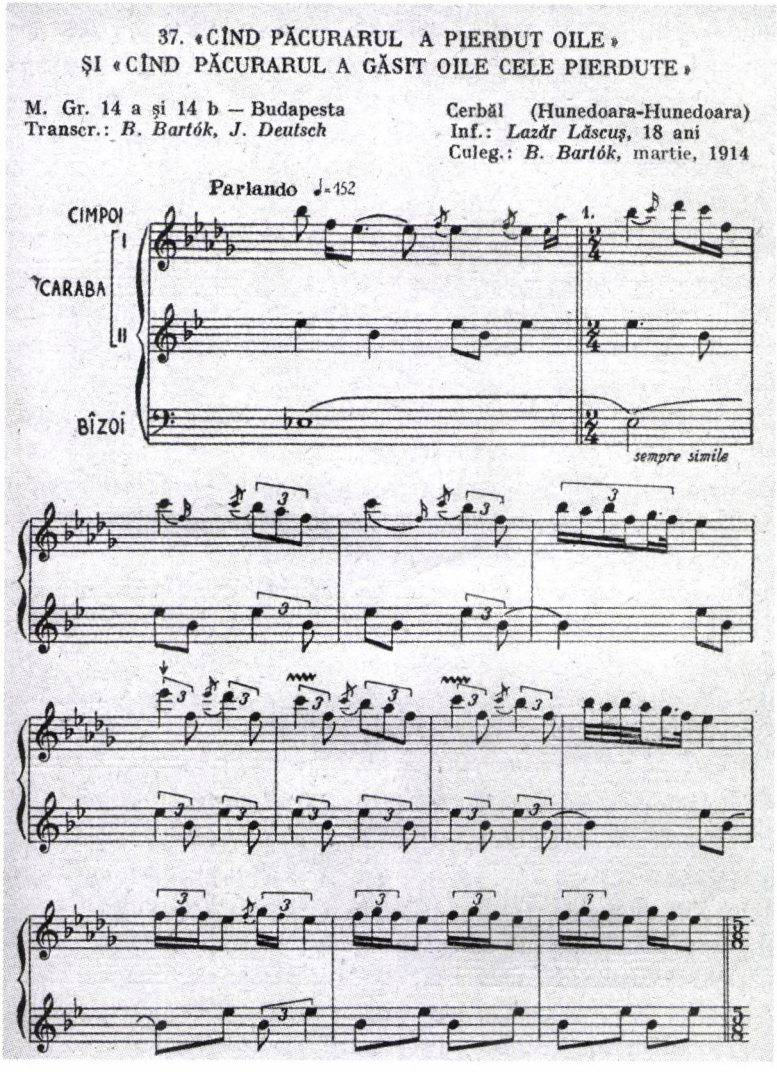
26 Pávai István: „Népzenei gyűjtemény". In: *A Néprajzi Múzeum Gyűjteményei*. Budapest: Néprajzi Múzeum, 2000, 840.

27 Természetesen maga az előadás is egyedülálló eseménynek számított akkor, hiszen az első élő adatközlőkkel illusztrált értekezés volt Magyarországon, ráadásul egy olyan terület népzenéjéről, amelyről Bartók ugyanabban a hónapban tanulmányt jelentetett meg.

28 Bartók Béla: *Melodien der rumänischen Colinden (Weihnachtslieder)*. Wien: Universal, 1935.

szóló előadásában részletesen elemezte a kolindákat is, példának a 8. gramofonlemezen hallható dallamokat használva fel.[29]

Elírás is történt, ugyanis két lejegyzett dallam alatt szerepel az M. Gr. 9 a jelzet,[30] holott a 9. lemezen csak a *Rumanian Folk Music 2.* kötetének[31] 427 b számú lejegyzése található egy másik, M. Gr. 9 b jelzetű doina kíséretében (*RFM/2*: 275 o számú). Nem lehet tudni, hogy a dallamnak létezik-e hangzó változata, vagy elveszett *(lásd alább).*



29 Az előadás szövege „Rumänische Volksmusik" címmel a *Schweizerische Sängerzeitung* XXIII. évfolyamának 17., 18. és 19. számában jelent meg 1933 őszén.

30 A Néprajzi Múzeumba bekerült hangzó anyagokat M. F. (= múzeumi fonográf) illetve M. Gr. (= múzeumi gramofonlemez) jelöléssel látták el.

31 Bartók Béla: *Rumanian Folk Music 2 – Vocal melodies.* (Benjamin Suchoff szerk.). Hague: Nijhoff, 1967, (a továbbiakban *RFM/2*).

A budapesti fonográffelvételekkel kapcsolatban is sok a tisztáznivaló. Az első – vagy ha nem is első, de már 1914-es – felvétel a 3525-ös számot viseli, és sorban azt követik a többiek egészen 3532b-ig, majd még egy későbbi szám: 3692,[32] összesen kilenc henger. A hangzó anyag 99%-a (19 dallam) hangszeres román népzene, csupán egyetlen énekes dallam található, az *RFM/2* 79 d számú. Lazăr Lăscuş hét dudás dallamát rögzítette Bartók, míg Miron Drăgota, a „legjobb furulyás"13 táncdallamot játszott fonográfra. A lejegyzések alapos átvizsgálása során kiderült, hogy kilenc dallam esetében 1913 decembere jelenik meg gyűjtési időpontként. Feltehetjük a kérdést: nem mindegyik felvétel készült Budapesten? Ugyanakkor miért ebben a számsorban, 164 más helységbeli gyűjtés után kaptak helyet, és nem a 3315–3361-ig terjedőben? Arról is van tudomásunk, hogy a felvételeket nem valamennyit számozták időrendi sorrendben. László Ferenc egy további lehetőségnek tartja, hogy Bartók utólag, emlékezetből írta bejegyzéseit, amelyek így téves információt szolgáltathatnak. Ismerve azonban Bartók nagyon aprólékos és precíz munkáját, ez utóbbit kevésbé tartom valószínűnek. Az mindenképpen bizonyos, hogy a 3531 b hengeren található *RFM/1* 621-as számú keltezése nem lehet 1913., mert előtte és utána, ugyanazon a hengeren 1914-ben felvett dallamok találhatók *(lásd a táblázatban, a 323. oldalon).*

További probléma, hogy a gramofonlemezek felvételei nem azonosak a budapesti fonográfokéival, holott minden bizonnyal készültek párhuzamos (egyszerre fonográffal és gramofonnal is készített) felvételek, éppen a technikai eszközök különbözőségének érzékeltetésére. A titok nyitja talán az elveszett gramofonlemezekben kereshető, hiszen nem ismerjük azok tartalmát.

Tisztázatlan az előadás első felében hangzó példaként szolgált dallamok csoportja. A *BBI/3*-ban közölt fogalmazvány jegyzetei kilenc énekes dallam *RFM*-számát sorolják fel, melyek feltételezhetően dallampéldák lehettek (79 d, 137 b, 230, 275 o, 325 e, 348 b, 620, 639 a, 665 r),[33] a hangszeresekről azonban nem kapunk hozzávetőleges adatokat sem.

A rendkívüli eseménynek számító előadás közvetlenül megrendezése után és még évekkel később is sok újságírót valamint zenei szakembert késztetett írásos véleménynyilvánításra. A megjelent cikkek, főként az interjúk azonban szerkesztettek voltak. Mivel nem rögzítették a beszélgetést, ezekben nem mindig olvashatták, olvashatjuk híven Bartók szavait, csak azok hozzávetőleges tartalmát. Ez kisebb-nagyobb mértékben szubjektív színezetet adott az írásoknak. Nagy vonalakban nézve azonban elég jól körvonalazódik, hogy mikor és mekkora tetszést, illetve nemtetszést váltott ki a bemutatott téma. Lássuk tehát a legfontosabbakat.

A Bartók-előadás pozitív visszhangja nem volt meglepő, mert egyedi és többszörösen összetett fontosságú eseményt méltatott:

32 Valami okból kifolyólag ez a henger lemaradt a többitől. Valószínűleg később másolták erre a szalagra.
33 *BBI/3* 405.

Román Muzsika az Akadémiában. Bartók Béla előadása.

A Néprajzi Társaság mai felolvasó estéjén, román népzene tanulmányainak eredményét ismertette Bartók. A román „zenedialektusokat", amint ő nevezi. Az ő gondolata volt a nyelvtudomány módszerét átvinni a népzenei anyagra és megállapította a magyarországi románság öt különböző népdal-dialektusát, melyeket részletesen jellemzett. Ezzel igazán nagy ajándékot adott Romániának, ahol egyáltalában nem volt még rendszeres népdalgyűjtés, nemhogy annak valamilyen feldolgozása. [...] Megállapította a román népdal ötféle dallam-fajtáját, melyek mind különböző alkalmak tradicionális nótái. Mindezekből pedig két fiatal szép fáta énekelt mutatóban néhányat. Népi viseletük teljes hímzésdíszében jelentek meg a pesti urak és hölgyek egyhangú eleganciájának közepében és nagyobb, melegebb sikert arattak sok neves hangversenyénekesnőnél. Furulya is szólt, csimpolya is szólt, táncoltak is, énekeltek is rá a románok. [...] Nyilvánvaló, hogy Bartókék munkája – eltekintve annak zenetudományi értékétől – igazi kultúrcselekedet, volt. És, amikor ma ez a kultúrcselekedet ilyen közvetlenül illusztrálódott, önkéntelenül arra gondolhatott a közönség, amire mi egyre gondolunk, hogy milyen harmónia lehetne ebben az osztályban, ha a sok alacsonyrendű politikai szempont helyett, magasabb kulturális szempontból igyekeznének elintézni a nemzetiségi kérdést.[34]

Az előadás negatív visszhangja csak évekkel később, 1920-ban robbant ki, hiszen Bartók objektív tudományossága összeférhetetlen volt az akkori politikai helyzettel. Ezt írta Sereghy Elemér az 1914-es előadásra és burkoltan Bartók román népzenegyűjtő munkájára is reagálva:

Eltekintve attól, hogy a mi szempontunkból mennyire időszerűtlen ma román kultúrkérdést tárgyalni, hiszen egyik legfontosabb fegyverünk az a kultúrfölény, melyet a románokkal szemben az egész világ elismer, – Bartók cikke olyan tendenciózus anyagokat halmoz egymásra, melyek fölött aligha lehet napirendre térnünk. [...] Vajon mi történt Bartókkal, aki három év előtt magyarnak vallotta még a román és a szlovák népdalokat is, hogy ma minden erdélyi nótánkat román eredetre akarja visszavezetni? Kívánatos volna, ha a kultuszminiszter alkalmat adna Bartóknak még szabadsága lejárta előtt, hogy nemzetiségi hovatartozása felől világosabban nyilatkozzék.

...elsősorban nem a cikk tartalma fontos, hanem a közlés időpontjának kiválasztása, ami hazafias szempontból nemcsak hiba, hanem súlyos bűn volt...[35]

A cikk megjelenését követő második napon Hubay Jenő a következőket nyilatkozta ugyanerről a hat évvel korábbi eseményről, a hazafiatlanság vádjával illetve a magyar népzenekutatót:

...a román népzenéről szóló cikkének egy német folyóiratban való megjelentetését most szerfölött időszerűtlennek, sőt szerencsétlennek tartom. [...] egyáltalában nem csodálkozom, hogy Bartóknak vigyázatlan eljárása igen széles körökben hazafiatlanság látszatát keltette.[36]

Bartók csak később, amikor már a tudományos kérdések tisztázását időszerűnek látta, válaszolt a támadásokra:

34 *Világ* 1914. III. 19.

35 Sereghy Elemér: „Bartók Béla a román »kultúra« szolgálatában". In: Szőllősy András (összeáll.): *Bartók Béla válogatott zenei írásai*. Budapest: Magyar Kórus, 1948, 97–98.

36 Hubay Jenő: „A Bartók-ügyről". In: *Szózat* 1920. május 25. In: Szegő Júlia, i. m. 143.

> Ki hazafiatlan? Az-e, aki a magyar népzene megismerése körül több, mint egy évtized óta fáradságot nem ismer, vagy inkább az, aki ezt a munkát közönnyel, sőt ellenségeskedéssel és hamis vádaskodással fogadja? Kérdem végül: aki tudatlanságból, rosszakaratból vagy félrevezetési szándékkal egy, a magyarság ügyét szolgáló cikkből a hazafiatlanság vádját meri kovácsolni, nem inkább az-e a „kútmérgező?"[37]

Az 1924. október 9–20-ig tartó, ötödik romániai hangversenykörútja során – melynek állomásai: Arad, Temesvár, Nagyvárad, Kolozsvár, Brassó, Bukarest – több kolozsvári lap is felelevenítette Bartók 1914-ben tartott előadását. Így az *Înfrăţirea* 1924. október 15-én (a kolozsvári hangverseny napján) éppen a *Világ* című napilap tíz évvel korábbi cikkére támaszkodva, egy interjú keretében hozta szóba az eseményt.[38] Néhány nap múlva (október 18-án) az *Ellenzék*ben *Román muzsika 1914-ben a budapesti Akadémián* címmel jelent meg az a „régi korokat és régi szellemet" idéző írás, melynek záró mondatai így hangzottak:

> Ma 1924-et írunk és e tíz év alatt sok mindent megtanultunk, átéltünk és átvéreztünk. A hatalmon levő mai urak figyelmébe ajánljuk ezt az írást. Sokat lehetne tanulni belőle. Sőt: illik is.[39]

Bartók egy Corneliu Codarceával készült interjú során így nyilatkozott a riporter kérdésére:

> – Olvasta Ön az *Înfrăţirea*ában a budapesti Világ című újságban 1914 tavaszán megjelent cikk[40] fordítását?
> – Az Önök cikke életem legszebb napjait elevenítette fel. Sohasem fogom elfelejteni azt a jelenetet, amikor öt román – nők és férfiak – a legelőkelőbb budapesti társaságban jelent meg a Vajdahunyad vidékiek igen szép népviseletében, dojnákat énekelnek, táncoltak, furulyáztak és dudán játszottak.
> A budapesti közönség lelkesen tapsolt. A román népdal az első pillanatban megnyerte a magyar értelmiségiek tetszését.
> Ez azt bizonyítja, hogy az igazi művészet a legmegfelelőbb eszköz a népek testvériségének valóra váltására s egy nép lelkületének megértésére.[41]

A háború alatt és után elkallódott vagy örökre elveszett dokumentumok éreztetik hiányukat. A megválaszolatlan kérdések egyelőre csak fantáziánk mozgatói, de bízzunk benne, hogy találunk még választ rájuk, és kiteljesedhet a fenti kép.

37 Bartók válasza Hubay Jenőnek. *Szózat*, 1920. május 26. *Bartók Béla válogatott zenei írásai* (lásd 35. lábjegyzet), 100–101.

38 Benkő András: *Bartók Béla romániai hangversenyei*. Bukarest: Kriterion, 1970, 77.

39 Idézi: Demény János: „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei" In: Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok III*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1955, 443.

40 „Román muzsika az Akadémiában. Bartók Béla előadása." *Világ* 1914. március 19. Újraközölte Demény János a *Zenetudományi Tanulmányok III*.-ban, 442–443.

41 Wilheim András: i. m. 53.

Budapesti fonográffelvételek jegyzéke (1914)

MF	L. sz.	RFM	Adatközlő	Felvétel ideje	Szövegkezdet (cím)	Műfaj	Előadásmód
3525	115422	I / 591	Lazăr Lăscuş (18) analfabéta	1914. márc.		de danţ	duda
3526a	115423	I / 557	Lazăr Lăscuş (18) analfabéta	1914. márc.		de doi	duda
3526b	115423	I / 547	Lazăr Lăscuş (18) analfabéta	1914. márc.		de doi	duda
3527a*	115424	I / 712	Lazăr Lăscuş (18) analfabéta	1914. márc.		cântec	duda
3527b**	115424	I / 698 c	Lazăr Lăscuş (18) analfabéta	1914. márc.		cântec	duda
3528a	115425	I / 108	Miron Drăgota (18) analfabéta	1913. dec.		de doi	furulya
3528b	115425	I / 447	Miron Drăgota (18) analfabéta	1913. dec.		de doi	furulya
3528c	115425	I / 584	Miron Drăgota (18) analfabéta	1914. márc.		de doi	furulya
3529a	115426	I / 468	Miron Drăgota (18) analfabéta	1913. dec.		de doi	furulya
3529b	115426	I / 34 a	Miron Drăgota (18) analfabéta	1913. dec.		de doi	furulya
3529c	115426	I / 34 b	Miron Drăgota (18) analfabéta	1913. dec.		de doi	furulya
3530a	115427	I / 72 a	Miron Drăgota (18) analfabéta	1913. dec.		de danţ	furulya
3530b	115427	I / 72 b	Miron Drăgota (18) analfabéta	1913. dec.		de danţ	furulya
3530c	115427	I / 47	Miron Drăgota (18) analfabéta	1913. dec.		de danţ	furulya
3531a	115428	I / 50 a	Miron Drăgota (18) analfabéta	1914. márc.		ardeleana	furulya
3531b***	115428	I / 621	Miron Drăgota (18) analfabéta	1914. márc.		ţigăneasca	furulya
3531c	115428	I / 698 a	Miron Drăgota (18) analfabéta	1914. márc.		Un cântec	furulya
3532a	115429	I / 698 b	Miron Drăgota (18) analfabéta	1914. márc.	Amikor a juhász elvesztette a juhait		furulya
3532b	115429	II / 79d	Mărie Costa (15) Susana Costa (16)	1914. márc.	Badea cătră ne-o... (töredékes szöveg)		ének
3692		I / 634	Lazăr Lăscuş (18) analfabéta	1914. márc.			duda

* *Cf. Vol. II. nr. 193*
** *Cf. Vol. II. nr. 79*
*** *Az RFM-ben 1913 dec. szerepel*

Budapesti gramofonfelvételek jegyzéke (1914)

M. Gr.	L. sz.	RFM	Adatközlő	Felvétel ideje	Szövegkezdet	„Cím"	Műfaj	Előadásmód	Megjegyzések
1.	111936/b	I / 592	Lazăr Lăscuş (18) analfabéta	1914. március			de danţ	duda	
3.	111938/c	I / 635	Lazăr Lăscuş (18) analfabéta	1914. március				duda	
5a.	111940/c	II / 137b	Mărie Costa (15) Susana Costa (16)	1914. március 18.	Mândrel'e m'or cumpătatu			ének	
5b.	111940/c	II / 230	Mărie Costa (15) Susana Costa (16)	1914. március 18.	Şi-ai gândit, bad'eo, gânditu			ének	
5c.	111940/c	II / 130b	Mărie Costa (15) Susana Costa (16)	1914. március 18.	Măi, băd'iţă, ot'ii teii			ének	
7a	111942/c	II / 325e	Mărie Costa (15) Susana Costa (16)	1914. március 18.	Mă uitai d'in deal în susu			ének	
7b.	111942/c	II / 348b	Mărie Costa (15) Susana Costa (16)	1914. március 18.	Doamne, dragu mi era, mă			ének	
8a.	111943/b	–	Lazăr Lăscuş (18) és Miron Drăgota (18) analfabéták	1914. március 18.			colindă	ének	*
8b.	111943/b	–	Lazăr Lăscuş (18) és Miron Drăgota (18) analfabéták	1914. március 18.			colindă	ének	*
8c.	111943/b	–	Lazăr Lăscuş (18) és Miron Drăgota (18) analfabéták	1914. március 18.			colindă	ének	*
8d.	111943/b	–	Lazăr Lăscuş (18) és Miron Drăgota (18) analfabéták	1914. március 18.			colindă	ének	*
?	111944/b	II / 325f	Mărie Costa (15) Susana Costa (16)	1914. március 18.	Cucul'e, pasărie sură		doina	ének	hibás lemezszám
9a.	111944/b	II / 427b	Mărie Costa (15) Susana Costa (16)	1914. március 18.	Cucul'e, pasărie sură		doina	ének	

9b.	111944/b	II / 275o	Mărie Costa (15) Susana Costa (16)	1914. március 18.	Ce-i bad'e, d'e nu mai viniu	doina	ének	
10.	111945/c	I / 560	Lazăr Lăscuş (18) analfabéta	1914. március		de doi	duda	
11.	111946/b	–	[Miron Drăgota (18) analfabéta]	1914. március 18.		de danţ	furulya	törött lemez
12.	111947/c	–	[Miron Drăgota (18) analfabéta]	1914. március 18.		de doi	furulya	törött lemez
13a.	–	II / 639a	Mărie Costa (15) Susana Costa (16)	1914. március 18..	Cet'ină d'e bradu	a bradului	ének	
13b	–	II / 620	Mărie Costa (15) Susana Costa (16)	1914. március 18.	Dragu mieu Şi Pătru mieu	de glăsit	ének	
13c.	–	II / 665r	Mărie Costa (15) Susana Costa (16)	1914. március 18.	Soacră marie, ieşi afară	a miresei	ének	
14a.	111949/c	I / 185b	Lazăr Lăscuş (18) analfabéta	1914. március		Amikor a juhász megtalálta a juhait	duda	törött lemez
14b.	111949/c	I / 630b	Lazăr Lăscuş (18) analfabéta	1914. március		Amikor a juhász elvesztette a juhait	duda	törött lemez
14c.	111949/c	I / 185a	egy fiú (Miron Drăgota)	1914. március		Amikor a juhász elvesztette a juhait	furulya	törött lemez
14d.	111949/c	I / 630c	egy fiú	1914. március		Amikor a juhász megtalálta a juhait	furulya	törött lemez
15a.	111950/c	I / 607	Lazăr Lăscuş (18) analfabéta	1914. március		ardeleana	duda	
15b.	111950/c	I / 50b	egy fiú (Miron Drăgota)	1914. március		ardeleana	furulya	
15c.	111950/c	I / 717	egy fiú (Miron Drăgota)	1914. március		un cântec	furulya	Cf. Vol. II. nr. 213
16a.	111951/c	I / 636	Lazăr Lăscuş (18) analfabéta	1914. március		táncszók, tánc	duda, klarinét	
17.	–	–		1914. március			klarinét	

** nem található az RFM/IV-ben*

ABSTRACT

RÉKA PÁVAI*

INVITED PERFORMERS FROM HUNYAD COUNTY IN BUDAPEST

Bartók's 1914 dissertation

Béla Bartók's presentation held on 18th March, 1914 is considered a crucial moment in the history of Hungarian folk music researches. As the second part of the dissertation illustrated by folklore performers invited from Hunyad county (Romania), Bartók presented the procedures of making a phonograph and a gramophone recording, furthermore pointing to the differences in the sound quality of the two different recording technologies.

According to the present bibliography on this subject, a merely obscure image can be created about the preparatory works and the course of Bartók's dissertation. The present essay concentrates its view on the possible answers to the unclarified parts of the issue. The author treats with primary importance the contents of the gramophone records and the phonograph cylinders, as well as the problems rosen around the publishing of the recorded tunes and the material collected during the December of 1913. However, among the initial questions to which this essay searches the answers, some may remain forever without explanation.

Szabó Balázs

»A MÉLYPONT ÜNNEPÉLYE«

*Pilinszky és a zene**

In memoriam Pilinszky János (1921–1981)

Pilinszky és a zene kapcsolatáról sokan írtak–nyilatkoztak az elmúlt években[1] – másként fogalmazva, de mindig e tárgyilagos megállapítás szellemében: a költő életében, elsősorban annak utolsó két évtizedében a muzsika nagy szerepet játszott. Szerepet – vagy szerepeket? Ihlető forrás vagy a mindennapok könyörtelenségében vergődő lélek menekvésének végpontja – egy-egy oldala csupán annak a jelenségnek, amelyet Pilinszky János zenének nevezett.

Ez a kapcsolat ugyanakkor művész és művészet, másképpen minőségek üzenetté váló találkozása is – találkozás, melyet a minőség jelenléte a személyesből közüggyé emel. Hogy mit jelent Bach *János-passió*ja, Chopin valamely balladája, Richter vagy Kocsis zongorajátéka Pilinszkynek, a zenehallgatónak, végső soron másra nem tartozó magánvélemény – de hogy mit mond róluk Pilinszky János, a magyar szellemtörténet egyik legnagyobbja, megfontolásra méltó és megkerülhetetlen. A mindig vitatható saját vélekedés mögött ugyanis itt vitathatatlan súlyával egy nagy életmű áll, melynek sajátos összetettsége a költő és a zene kapcsolatát az *egész* szempontjából avatja kivételes jelentőségűvé.

Pilinszky zenéiről szólva sokkalta többről, a teljes Pilinszky-jelenségről is beszélni kell és lehet.

Pilinszky életművében – s nem is elsősorban lírájában – számos helyen találni zenével kapcsolatos megnyilatkozásokat. Az utóbbi idők kutatásai egyre határozottabban hívták fel a figyelmet arra, hogy művének egészében mind az *Új Ember* katolikus hetilap kötelékében végzett publicisztikai tevékenysége, mind a vele készített interjúk gyűjteménye a korábbiakban rájuk irányulónál sokkal nagyobb figyelmet érdemel:[2] ezek a cikkek és beszélgetések ugyanis gyakran a későbbi versek vagy színművek

* A 2001. november 23-án, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszéke által a Zenetudományi Tanszak fennállásának fél évszázados jubileuma tiszteletére rendezett tudományos ülésszakon elhangzott előadás átdolgozott változata.

1 A teljesség igénye nélkül: Czigány 43–50. és Tüskés 248–255. (A lábjegyzetekben rövidítésekkel jelzett irodalom könyvészeti adatait lásd a tanulmány végén.)

2 Vö. Radnóti Sándor véleménye, in: *Merre, hogyan?* 32., illetve Domokos Mátyás: „Pilinszky prózában". In: *Merre, hogyan?* 163–172., valamint Jelenits 253–260.

alapjául szolgáló élményanyag első megfogalmazásait rejtik, számos esetben a líra végletes sűrítettségében tömörített, a sokszoros áttételek mögött eltűnő, nehezen értelmezhető gondolatmenetek gondos és részletező kibontásával.

Zenei témájú írásai–nyilatkozatai e hangsúlyozottan személyes háttér miatt nem tekinthetők hivatásos szintű zeneesztétikai alapvetéseknek – erre Pilinszky egyébként soha nem is törekedett. Bach *János-passió*járól 1963. április 21-én írott cikkében így fogalmazott:

> Nem vagyok zeneesztéta, amit leírok, a tegnap hallott János-passió hatása alatt írom, szabadon, ahogy zenében tájékozatlan elmémben megfogan.[3]

Ugyanakkor mondandója teljes félreértéséhez vezethet, ha e kijelentésébe belekapaszkodva írásait–beszélgetéseit bevallott tájékozatlansága miatt a szakember számára végül csupán mellékes jelentőségű élményanyag közreadásának tekintjük. Hét évvel később ugyanis, 1970. december 1-én, egy Czigány Györggyel készített rádióbeszélgetésben (miután feltárta a zenéhez nagy belső ellenállások leküzdésén át vezető útjának rejtett állomásait) a két nyilatkozat között eltelt években folytatott állandó zenehallgatásra utalva már jóval árnyaltabban határozta meg időközben módosult álláspontját:

> Úgyhogy ma azért, ha nem is értek a zenéhez, de hogy a zene bizonyos pillanatai mit jelentenek, és hova juthatott el a zene, milyen régiókba tudott behatolni, arról azért van némi képem.[4]

Majdnem egy évtizeddel később, 1979. október 17-én Szigeti István mikrofonja előtt pedig egyenesen elgondolkodtató súllyal szögezte le:

> A zene számomra több mint az irodalom, és több mint a filozófia.[5]

E három, az életút egymást követő szakaszát–állapotát megvilágító nyilatkozat alapján minden kétséget kizáróan kijelenthető: a zenei tárgyú írások és beszélgetések nemhogy nem mellékes jelentőségűek, ellenkezőleg, állandóan növekvő súlyúak, általános érvényűek, és egyenesen a Pilinszky-életmű központi kérdéseihez vezetnek – mert lehetőséget teremtenek arra, hogy zeneszerzők és remekműveik kapcsán válaszokat fogalmazzon meg reájuk.

Pilinszky világát sajátos törvények működtetik és kormányozzák: szűk határok között, ámde annál nagyobb mélységekbe hatolva mindig egy nullpontra vonatkoztatja és fejezi ki magát. Ez az állandósult, jelképpé vált szellemi mozdulat a Pilinszky-jelenségnek – az életművet külső jegyeiben is meghatározva és összetéveszthetetlenül egyénivé avatva – szilárd belső egységet kölcsönöz. Ez az egység természetesen nem jöhetne létre, ha a személyiség és a világkép, a dolgok érzékelésének sajátos összeol-

3 Publicisztika 303.
4 Beszélgetések 73. és Beszélgetések 200–201.
5 Beszélgetések 202.

vadása ezt egyfelől nem tenné lehetővé, másfelől nem követelné meg; jelenléte ugyanakkor egy kezdetben mellékesen jelentkező, egyre nagyobb erővel érvényesülő, végül uralkodóvá váló benyomást tesz olvasójára: egyes problémaköröket kiemelt jelentőséggel kezelve arra a kétségtelenül nem alaptalan felismerésre vezeti, hogy Pilinszky bármilyen témáról szól, lényegében mindig ugyanarról a néhány dologról beszél.

Ez a tényszerű megállapítás igaz is, meg nem is. Igaz abban az értelemben, hogy a Pilinszky gondolkodását meghatározó erővonalak végigkövetése után az őt leginkább foglalkoztató problémák tömegéből valóban kiemelkedik néhány olyan gondolati mag, melynek vonzása maga köré rendezi világának egyéb területeit. Kevésbé helytálló viszont az értelmezésüket elkerülhetetlenül követő felismerés fényében: e pontok vizsgálata a tétellé merevítő egyszerűsítés alól az utolsó–döntő pillanatban mindig kivonó, gazdag belső rétegezettségüket tárja fel.

Mármost tagadhatatlan: az, hogy az életműben ilyen állandó vonatkoztatási pontok határozhatók meg, az elemző számára csábító lehetőségeket kínál bizonyos mértékben öncélú szellemi műveletek elvégzésére – ezeknek a gondolati magoknak az erőtereiben tetszőleges számú és hosszúságú gondolatsort lehet Pilinszky-idézetekből abban a biztos tudatban összeállítani, hogy azok hosszabb-rövidebb úton át végül mindig valamely központi jelentőségű axióma-Rómába fognak vezetni. Emiatt viszont egyetlen, például a zenéről vallott nézeteit teljes egészében és végérvényesen felölelő gondolatmenet aligha fogalmazható meg: más idézetekkel más ösvényen ugyan, de ugyanabba a célba érkezne az elemző.

Ez, a személyiségére jellemző, önmaga kijelölte szűk körökben tájékozódó érdeklődés – jellege miatt elkerülhetetlenül – megnyilatkozásain félreismerhetetlen, előítéletektől–elfogultságoktól sem mentes, rendszerezetlen és sok szempontból hiányos ismeretanyagra utaló jegyeket hagy. Ismét a zenére vonatkoztatva: a publicisztikában, a beszélgetésekben és a levelezésben sohasem a zenetörténet egészéről, hanem számára ilyen-olyan okból fontos zeneszerzőkről esik csupán szó. Olyan komponistákról, akiknek élete és műve Pilinszky számára az események hátterében állandón hangzó cantus firmusszá, mozdíthatatlan viszonyítási pontokat kínáló kánonná vált.

A *Pilinszky kánona* című Radnóti Sándor-tanulmány[6] a következőképpen határozza meg a *kánon* fogalmát:

> Azt hiszem, hogy mindenki, aki részese egy kultúrának, bizonyos katalógussal rendelkezik, azoknak az olvasmányoknak, műveknek, kulturális látványoknak, jelentős alkotásoknak a katalógusával, amelyek fontosak számára, s amelyeknek érvényességet igényel az egész kultúrában, sőt, amellyel azonosítja azt a kultúrát, amelyet a sajátjának tekint.[7]

Más szempontot érvényesít meghatározásában Szegedy Maszák Mihály:

> Az időbeliségből kiindulva a kánont elvárások intézményesedett nyelvtanának lehet nevezni. Olyan értelmező eljárások rendszerének, amelyek segítségével egy közösség fenntarthatja saját értékeit.[8]

6 Merre, hogyan? 31–34.
7 Merre, hogyan? 31.
8 Szegedy 78.

Melyek azok az alkotók és művek, akik és amelyek Pilinszky katalógusában helyet kapnak, melyekkel szemben elvárásokkal lép fel, melyeket értelmez? E tekintetben ő maga helyezett el számos útjelzőt. Radnóti Miklósról szóló, az *Élet és Irodalom*ban 1974. november 2-án megjelent rövid tanulmányában a következőket írja:

> Vannak bizonyos alkotók, akik számomra egyszerű szóvá, szótári szavakká váltak. Nem irodalom- vagy kultúratörténeti nevekké. Számomra fű, fa, tenger vagy pitypang ugyanúgy szó, behelyettesíthetetlen megnevezés, mint Mozart, Hölderlin, Bach, Dosztojevszkij vagy Leonardo. Az, hogy ki tudom mondani és le tudom írni, hogy *fa*, ugyanolyan rejtélyes és egyetemes „valami", mint amikor módomban áll *kimondani*: Mozart, Platón, Novalis.
>
> Szótári szóvá válni csak valami egyszeri, kihagyhatatlan és behelyettesíthetetlen képes. Valaki vagy valami. Mindegy.[9]

Az idézett listát néhány névvel még tovább lehet bővíteni. A filozófusok közül mindenek előtt Simone Weill, majd Pascal, Kierkegaard, aztán két kortárs színházteremtő művész: Grotowski és Robert Wilson nevével. A magyar irodalom nagyjai közül Vörösmarty, Arany, Németh László és József Attila, a világirodalomból E. Brontë, a kortársak közül Camus, kisebb mértékben Beckett, angol fordítója, Ted Hughes és annak felesége, Sylvia Plath, valamint Pierre Emmanuel és Gabriel Marcel érdemel említést. Mi dönti el, hogy ki kerüljön be ebbe az „igazak szövetségé"-be?[10] Radnóti Sándor mondja:

> [...] az a nagyság, amely megengedi, hogy e listába bekerüljenek ezek a nevek, ugyanakkor a kicsinységgel azonos. Az emberi kultúra legjelentősebb alakjai, „világmodellek", de ugyanakkor „új mezítelenségi fokra" jutnak el és e nagy redukció révén válnak kicsinnyé.[11]

Pilinszky számára ezek az alkotók többet jelentenek, mint a szoros értelemben vett művészi nagyság megtestesüléseit: esetükben olyan emberi-szellemi minőségekről, olyan példának tekintett életutakról van szó, melyekhez (miközben értelmezi őket) állandóan hozzámérheti a magáét. Ugyanakkor, az „elvárások" szempontjából érdeklődése furcsán egyoldalú: választott mestereinek csak azokat az üzeneteit látszik érzékelni, melyek egybecsengenek saját mondanivalójával – mint ahogy (számos visszaemlékezés tanúsága szerint)[12] a vele folytatott beszélgetésekben is elsősorban önmagára figyelt.

Ugyanebből a sajátos alapállásból közeledett a zenetörténet halhatatlanjaihoz is. Mindenekelőtt Bachhoz, aztán Mozarthoz, Schuberthez, Bartókhoz, Chopinhez és Beethovenhez – a zenei „igazak szövetségét" ők alkották Pilinszky számára. Ezt a kört a *minőség* alapján választotta ki magának, hiszen mint mondta:

> A minőségekről tudjuk, hogy egyedül ők nem zárják ki egymást. Az, hogy megértem Bachot, elmélyíti Beethoven-ismeretemet is.[13]

9 Publicisztika 731–732.
10 Radnóti Sándor kifejezése, vö. Merre, hogyan? 33.
11 Merre, hogyan? 33.
12 Vö. in memoriam 34., 53.
13 Beszélgetések 160.

Kánonjának összetettségére jellemzően ugyanakkor, s az eddigiek után talán nem meglepő módon a „számomra fontos" engesztelhetetlenül követelő igénye vezette további zenei tájékozódásában is – hasonlóan az irodalom vagy a filozófia előbb felsorolt nagyságaihoz fűződő kapcsolatához, e kitüntetett életműveket sem egységükben ragadta meg, hanem időszerű mondanivalója vonzásának engedve tovább válogatott bennük.

A zenei „igazak szövetségéből" Pilinszky számára vitathatatlanul Bach volt az első az egyenlők között. Talán róla írt a legtöbbet és a legtöbbfélét: kritikát, meditációt, kurta naplójegyzetet. Ezektől az írásoktól induló olvasója azonban – mintegy a labirintus kijelölte útnak akaratlan is engedelmeskedve – ismét és ismét, elkerülhetetlenül Pilinszky világának tartóoszlopainál találja magát. A most következő, több forrás alapján összeállított gondolatmenet ezért, ha tárgyszerűen mindig visszatér is hozzá, nemcsak a költő Bach művészetéről, illetve általában a zenéről vallott nézeteinek, hanem teljes személyiségét és művét meghatározó alapelveknek is hordozója.

A várakozás szentsége című, 1975-ben írott esszéjében a következőket írja a *János-passió*ról:

> A felületen az ember köznapi életét mindenkor könyörtelenül meghatározza az idő három – múlt, jelen és jövő –, látszatra összebékíthetetlen fázisa. A felületen igen. De nem a mélyben. Ott, a mélyben mindig is tudta az emberiség, hogy tér és idő mechanikus határait képes elmosni a minőség, a jóság, a szépség és az igazság ereje. Elég, ha a nagy drámákra vagy a nagy zeneművekre gondolunk, melyek titokzatos módon attól nagyok, hogy többek közt alkalmat adnak arra is, hogy a *jövőre emlékezzünk* és a *múltra várakozzunk*.
>
> A minőség ideje időtlen. Mikor Bach passióját hallgatjuk: *honnét* szól ez a zene? A múltból? A jelenből? A jövőből? Egy bizonyos: mérhetetlenül több, mint kegyeletes megemlékezés, és sokkalta több, mint reménykedő utópia. *Egyszerre szól mindenfelől.*[14]

Az életmű belső egységének bizonyítéka: a következő idézet 12 évvel az előbb olvasott *előtt* keletkezett, mégis annak folytatásaként hat. Ismét csak a *János-passió* kapcsán másfelől, esztétikai, egyben filozófiai alapállásból kiindulva közelít ahhoz a mélyben rejtőző lényeghez, amelyet az előbb az idő függvényében értelmezett,[15] hogy meditációjának végén ugyanahhoz a célhoz, az időtlenséghez érkezhessen:

> Ebben a zenében, eszközeiben, nincs semmi romantika, semmi nosztalgia, semmi árnyék, feleselő dialektika. Semmi keresés: csupa találat! Semmi feleselés: csupán a *centrum* sodrása, a *központ* ereje, lüktetése. Mennyország-érv ez a zene, bizonyítéka annak, hogy ellentétek nélkül is van élet, sőt, az ellentétek nélküli életnek lendülete a leghatalmasabb, a „legizgalmasabb". [...] Örökös *megérkezés* ez a muzsika, s ezért nincs benne semmi szorongás, ezért merészel örökké útra kelni. Ahogy Szent Ágoston gondolta az öröklétet: örök útbanlét Istenhez. Bach zenéje is: amit elhagy, azt sem veszítheti el. A *„centrum zenéje"* örökös birtoklás és dicsőséges szegénység egyszerre.

14 Publicisztika 750–751.

15 De érdemes felfigyelni rá, hogy azonnal a térbe is átvetítette: „Egyszerre szól mindenfelől."

Másik csodája: a fenséges és az intim állandó jelenléte. Változásuk se változatosságot jelent, hanem azonosulást. Ahogy az egy helyben haladó mű is a legszédületesebb íveket írja le, s a legszertelenebb variációk is ugyanarról szólnak. [...] Romantikusan kereső szívünkre induláskor jótékony borogatás a zene, aztán van egy pillanat, mikor elunjuk, kételkedni kezdünk jogosultságában. De Bach nem tágít: e pillanatnyi holtpont után jön el az ő ellenállhatatlan dicsősége. De ez a dicsőség már nem is az övé. Mire a passió zárókórusa fölzeng, magát a Fiú által megdicsőített Atyát idézi, *vitális* Isten-érv e zene. A végén vagyunk a legbefogadóbbak, a harmadik órában a legfrissebbek. Pedig lényegében az egész mű végig ugyanarról szól, ugyanarról egyre forróbban, egyre időtlenebbül, egyre időtlenebb frissességgel, hogy amit az első ütemeiben már közölt velünk, az az utolsókban váljék vadonatújjá. Most már akár abba is hagyhatja: örökké folytatódik bennünk dallama. Megérkeztünk az öröklét zsengéire.[16]

Mi ez az időtlenséggel jellemzett, mozdulatlan központ, mely köré a passió zenéje szerveződik? A Bach-élmény leírása ezen a ponton közvetlenül Pilinszky világának egyik alapelvéhez vezeti az olvasót. Mit ért Pilinszky centrumon?

A bizonyosságra való törekvés – úgy tűnik – az ember nagy és kötelező iskolája. Az örök bizonytalanság elfogadása viszont mintha az ember örök nagy próbája lenne. Szépen mutatja ezt a hős példája. Hősiessége egyenes arányban nő tettének nagyságával és sikerének bizonytalanságával. [...]

S ez a „nullpont" valami módon benne van minden igaz cselekedetünkben, gondolatunkban, munkánkban, mintegy kiengesztelésül eredendő bukásunknak, személyes eltévelyedésünknek. Ez az a bizonyos „nehéz óra", aminek átélése nélkül nincs igazi öröm, nincs igazi alkotás. Mondják, a hosszútávfutónál is van egy bizonyos „0-pont", amikor tagjai halálosan elnehezednek, de amit ha sikerül legyőznie, egyszeriben mintha ellenállás nélküli közegben találná magát. Ezentúl mintha szél emelné, s már nem is ő, hanem a pálya futna alóla. A futásába beépült vereség röpíti előre.

Az ember elkezd valamit, aztán belebukik, s ha mégis megkapja a befejezés ajándékát, az már tökéletesen ingyenes. Az ember történetének, legalábbis valódi történetének ez az alaptörvénye, alapstruktúrája. Személyes erőfeszítés, majd a holtpont kétségbeejtő magányossága, s ha igen: a „befejeztetett" vagy az „elvégeztetett" kegyelmének ingyenessége.[17]

Maár Gyula készítette televíziós interjújában, 1978. október 16-án, a világ megismerésére mint filozófiai problémára vonatkozóan feltett kérdésre válaszolva így magyarázta tovább előbb lefektetett tételét:

Tehát nem lefogalmazom a világot... megfogalmazom, hanem... valamiféleképpen megismétlem a keletkezést. Nem én ismétlem meg, az ismétli meg önmagát, ugye azzal a régi fordulattal, hogy a mű akkor kezdődik, amikor önmagát kezdi írni... ez ugyanaz. Na most itt... és ha egyszer elindul ez a sarjadás egy művön belül, akkor majdnem jó – és ez most ellene mond annak, amit idáig elmondtam –, majdnem jó, hogy előtte én írtam, én fogalmaztam, mert a hirtelen föllépő keletkezés vagy sarjadás – tehát, amikor a mű önmagát kezdi írni – visszavetül és megváltja a megfogalmazott anyagot.[18]

16 Publicisztika 303–304.

17 Publicisztika 672.

18 CD-ROM, vö. Beszélgetések 172. A televíziós riport szövege a Beszélgetések kötetben – a fogalmazás esetlegességeit kiküszöbölendő – javításokkal jelent meg. Jelen dolgozatban a CD-ROM, illetve a televíziós felvétel alapján Pilinszky gondolatait betűhíven, ott elhangzott formájukban közlöm.

Az emberi erőfeszítéstől függetlenül „önmagát író mű" gondolata az alkotó feladatát az állandóan a mélypontra irányuló, a tudatos gondolkodás béklyóit levető, türelmes és elmélyült figyelemben jelöli meg. 1976-ban, az *Egy lírikus naplójából* című esszéjében Pilinszky így írja le ezt az állapotot:

> A nagy művész legfőbb feladata, hogy újra és újra semmit se tudjon. Csak akkor képes megismételni azt a rendkívüli monológot, amit a csecsemő folytat egy-egy különálló tárggyal az összefüggések mindennemű könnyítése nélkül.
> Egy gyerek monológja a világ szüntelen keletkezésével érintkezik, míg a felnőttek menthetetlenül az összefüggések okos, könnyítő, de kétségtelenül másodrendű szintjén igyekeznek bármit is elhelyezni és megérteni. A fölnőttség – ha ugyan sikeresnek nevezhető – a konstrukciók táguló körében él. Egy csecsemő önmagában néz meg mindent, s így, ha nincs is áttekintése, a keletkezésről mérhetetlenül többet tud, mint mi, akik beszélni tudunk már a világ legalábbis helyi struktúráiról. A tudás a mienk; a gügyögés az övék, de amíg egy művész – legyen bár a megértés és az összefüggések embere – csakugyan művész, újra és újra semmit se kíván tudni, s intellektusával újra és újra arra a zérópontra kívánkozik vissza, amikor a ceruzát egyedül érdemes kézbe venni.[19]

Hogy mi a *semmi*, s e fogalom elfogadott jelentésének önmagában ellentmondva hogyan lehet mégis gondolati síkon megragadni és leképezni azt – ez a kibékíthetetlen ellentéteket egyetlen mozdulattal összemarkoló, egyben feloldó gesztus Pilinszky költészetének egyszerre jelképe és megértésének kulcsa, ugyanakkor az előbb vázolt művészi feladat gyakorlati megoldásának is programja:

> Mondjuk, a költői munka, szerintem, az egyszerre rendkívül passzív, abszolút passzív és abszolút aktív... a vadász, amely hihetetlenül aktív figyelem és várakozás és semmittevés. De akkor, amikor a vad megjelenik, abban a pillanatban a koncentrálás maximuma. Na most ez körülbelül az, ami a gondolkodásé is: az igazi gondolkodás az a *semmire koncentrál* – tudniillik mindaddig, amíg tudod még, hogy mire koncentrálsz, addig *ismert* dologra koncentrálsz. Tehát csak a problémát szűkíted–szűkíted mindaddig, amíg már nem tudsz semmit. És akkor a semmire koncentrálsz. Tehát az igazi gondolkodás az a semmit se gondolás, *de* egy problematika közepébe érve, és ott megragadva a semmit. Na most, ebből a semmiből vagy kijön a felelet – tehát az a fajta összegezés, amit nem tudnál a részletekből összerakni –, vagy nem. Ez a vadász esélye...[20]

A „problematika közepében" a vihar szemeként helyet foglaló „semmit nem tudás" itt tehát helyzetéből fakadóan tulajdonképpen *docta ignorantiát*, tudós tudatlanságot jelent; a részletekből összerakhatatlan egész gondolata, illetve a várakozásban váratlanul és kegyelemszerűen megjelenő felelet azonnali és közvetlen kimondására való törekvés pedig Pilinszky esztétikájának kettős alapköve. Ez az összefüggés alakítja alkotói módszerét:

> Mit lehetne itt... itt, itt nagyon nehéz. Nézd, ha – nagyon primitív szinten – például egy író leírja azt, hogy „fa" – ikszen leírják, mindenki tudja ezt a szót, hogy „fa" –, ha pontosan látja, illetőleg érzékeli azt a fát, amit leír, csak így, hogy „fa", akkor az a papíron megjele-

19 Publicisztika 754–755., vö. Beszélgetések 139–142.
20 CD-ROM, vö. Beszélgetések 171.

nik. Ha nem, akkor nem. Na most van egyfajta... ez az a bizonyos misztikus pozíció, hogy tulajdonképpen leírás és megközelítések nélkül, az egyszerű kimondás a legelemibb, és aztán már a részletezés abból... ebből az elemi magból nyeri az erejét. Nem pedig egy... nem pedig egy gazdagsággal megközelíteni a mozdulatlan magját a dolognak.[21]

Az alkotás folyamata tehát egyszerre kétirányú – egyszerre törekszik a centrum felé, és indul ki belőle: a semmiben megjelenő s a figyelem által megragadott lényeg közvetlenül néven neveztetik, kimondatik – az Ige pedig testté lesz.

A *János-passió*ról szóló, kiindulópontul választott írásban váratlanul disszonánsan szólal meg a következő mondat:

Romantikusan kereső szívünkre induláskor jótékony borogatás a zene, aztán van egy pillanat, mikor elunjuk, kételkedni kezdünk jogosultságában.[22]

Az unalom fogalmának értelmezésével tizenhárom évvel később, 1976-ban, előbb már szintén idézett esszéjében Pilinszky még egy lényeges elemmel gazdagítja a saját remekmű-kánonát, új megvilágításba helyezve a mű – szerzőjének emberi gyarlóságait utólag igazoló–megváltó – valódi megszületésének eszméjét:

Kamaszkorom egyik legzavaróbb élménye volt, hogy a nagy regények unalmasak. Később – még mielőtt botfülemmel Bachot fölfedeztem volna – rájöttem, hogy a remekművek nem unalom előttiek, hanem unalmon túliak. [...] Ma már azt is tudom, hogy nincs remekmű, amibe az alkotó bukása ne volna „beépítve". Ez ugyanis a művészetben a realizálhatatlan halál megfelelője. A legkülönb lángelme is csak addig alkot, amíg művészi és emberi bukása bele nem épül művébe. Attól kezdve – anélkül, hogy keze nyoma eltűnne – a mű kezdi írni önmagát, s ez oly előre-hátra minőségi változás, ami nélkül a mesterek is csak eminens diákok maradnának.

A baj ma nem is itt van. A művek szinte kivétel nélkül unalmon inneniek, túl „csupaszok", túl „merészek", vagy egyszerűen túl „hangosak" és „meglepőek" ahhoz, hogy belemerészkedjenek abba a zónába, ahol Tolsztoj, Racine, Dosztojevszkij, de főként Bach oly természetesen elidőzött. És akkor tettek egy lépést, amire a monoton eső, az élő szív és annyi minden mellett legpéldásabban talán a tenger képes. Nincs szabadság és nincs igazi nagyság az unalmon túli közlések nélkül.[23]

Az unalmon túli művészet legfontosabb példája Pilinszky számára tehát Bach zenéje. Visszatérve az előbb idézett részletben olvasott tenger-példára, nem véletlen, hogy 1972. augusztus 15-én, a *Kedves lemezeim* című rádióműsorban a következőt mondotta vele kapcsolatban:

Bach számomra valahogy túl van a művészeten. Bachhal szemben olyan dilettáns vagyok, mint az életemmel vagy a természettel szemben. Olyan dilettáns, mint a tengerrel szemben.[24]

21 CD-ROM, vö. Beszélgetések 170. és Beszélgetések 188.
22 Publicisztika 304.
23 Publicisztika 754.
24 Beszélgetések 112.

Bach személyének ez a művészeten túl volta a végelszámolásnál, e hosszú útja végén céljába futó gondolatmenet lezárásának pillanatában viszont már az ember erénye lesz, s nem az alkotóé, s egészen más szinten is kerül értékelésre: a kánonnak, annak az életformának tökéletes megvalósulásaként, mely immár végérvényesen és visszavonhatatlanul hazaérkezett a mélypontba, s közvetlenül kifejezte azt. A lényeget, melynek felismerése és közvetítése – írjon bár verset, színművet vagy cikket, szóljon bármilyen témáról, akár a zenéről – Pilinszky János életének és művének is legfontosabb feladata és üzenete volt.

> Bach evangéliumi művész volt. Senki alkotó nem közelítette meg úgy e fogalmat, mint ő. [...] A lehető legmélyebbre ereszkedett alá mindazért, ami elveszett. A „mélypontra". Minden kottafejét odaküldte, mégis egyetlen kottafeje sem maradt profán. Művészete a „mélypont ünnepélye".
>
> Erős hit, és még erősebb szeretet kellett ehhez. Az a fajta legnagyobb erő, mely eleve megadta magát a legnagyobb gyengédségnek. [...] Korunk, mely a „l'art pour l'art" egyoldalú szépségkeresése után (mely ezzel épp az autentikus szépséget vesztette el) jelenleg a „diagnózis a diagnózisért" egyoldalúságára hajlamos, s épp ebben válik egyre szembeszökőbben romantikussá és pontatlanná – fokozódó szomjúsággal csodálja a már-már titokzatosnak tűnő bachi mélységet és boldogságot. Örökös alászállását a szív szakadékába és örökös megérkezését az atyai házba.
>
> Irigyelnünk kellene művészetét, de mert tökéletes, csak szeretnünk lehet.[25]

25 Publicisztika 462.

Felhasznált irodalom, az alkalmazott rövidítések jegyzékével

Pilinszky János. *Összes versei*, Hafner Zoltán szerk. (Budapest: Osiris Kiadó, 1999)

Pilinszky János. *Szépprózа*, Hafner Zoltán szerk. (Budapest: Osiris Kiadó, 1998)

Publicisztika — Pilinszky János. *Publicisztikai írások*, Hafner Zoltán szerk. (Budapest: Osiris Kiadó, 1999)

Pilinszky János. *Összegyűjtött levelei*, Hafner Zoltán szerk. (Budapest: Osiris Kiadó, 1997)

Beszélgetések — Pilinszky János összegyűjtött művei – *Beszélgetések*, Hafner Zoltán szerk. (Budapest: Századvég Kiadó, 1994)

Pilinszky János összegyűjtött művei – *Naplók, töredékek*, Hafner Zoltán szerk. (Budapest: Osiris Kiadó, 1995)

CD-ROM — Pilinszky János művei. Hafner Zoltán szerk. (CD Multimédia–Europress Hungary, 1997)

Czigány — Czigány György. *Vándorévek* (Miskolc: Felsőmagyarország Kiadó, 2001) 43–56.

in memoriam — *in memoriam Pilinszky János*, Bogyay Katalin szerk. (Budapest: Officina Nova, 1990)

Jelenits — Jelenits István. *Az ének varázsa* (Budapest: Új Ember, 2000) 234–332.

Merre, hogyan? — *„Merre, hogyan?" – Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, Tasi József szerk. (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997)

Németh László. *Homályból homályba. Életrajzi írások. 2. kötet* (Budapest: Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977)

Radnóti Sándor. „A szenvedő misztikus (Misztika és líra összefüggése)" In: *OPUS Irodalomelméleti tanulmányok 7.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981)

Senkiföldjén – in memoriam Pilinszky János, Hafner Zoltán szerk. (Budapest: Nap Kiadó, 2000)

Szegedy — Szegedy-Maszák Mihály. „A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban" In: *„Minta a szőnyegen" A műértelmezés esélyei* (Budapest: Balassi Kiadó, 1995) 76–89.

Szegedy-Maszák Mihály. „A kánonok szerepe az összehasonlító kutatásban" In: *„Minta a szőnyegen" A műértelmezés esélyei* (Budapest: Balassi Kiadó, 1995) 95–116.

Tüskés — Tüskés Tibor. *Pilinszky János alkotásai és vallomásai tükrében* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1986)

Varga Bálint András. „Kocsis-fesztivál Karlsruhében" In: *Muzsika 1985/12* 7–9.

Váczi Tamás. „Mennyibe kerül kétszázötven kiló paradicsom? – Beszélgetés Kocsis Zoltánnal" In: *Muzsika* 1986/2 24–26.

ABSTRACT

BALÁZS SZABÓ*

»DAS FEST DES TIEFPUNKTES«

Pilinszky und die Musik

Die Abhandlung hat den Zweck, um die eigenartige Verbindung, die den Dichter János Pilinszky (1921–1981) zu der Musik knüpfte, aus einem besonderen Gesichtspunkt zu interpretieren.

Die Elemente, die Pilinszky's dichterische Welt errichten, sind miteinander aufs engste verbunden. Deshalb versucht die folgende Abhandlung auf Grund von den über Bach geschriebenen musikalischen Schriften und Interviews Pilinszky's den Gedankengang zusammenstellen, der nicht nur seine musikalische Denkweise charakterisiert, sondern die Grundprinzipien, die seine Weltanschauung und seine Lyrik bestimmen, auch demonstrieren kann.

* Balázs Szabó geboren 1970 in Székesfehérvár. Studien der Musik (Violine und Kammermusik) bei Csaba Pothof in Győr 1989–1993. 1993– Unterrichtstätigkeit in der Hermann László Musikschule in Székesfehérvár. 1995–2000 Studium der Musikwissenschaft in Budapest bei György Kroó, László Somfai, Tibor Tallián, László Dobszay. Seit 2000 arbeitet er an seiner Doktorarbeit bei László Somfai. 2001 und 2002 erhielt er das Zoltán Kodály Stipendium.

Stachó László

ZENETUDOMÁNY ÉS LÉLEKTAN: EGYMÁSRA TEKINTVE*

„A muzsika nem csupán érintőlegesen viszonyul az elme működéséhez. Nemcsak a tudás valamilyen rögzíthető formáját jelöli a zenei gyakorlatokról vagy egyes zeneművekről. A zene lényege a tudás és annak aktív használata – a zene kogníció: az elme működésének megnyilvánulása."

(„Music is not a phenomenon that merely tangents cognition, dealing with some overt forms of knowledge about *musical practices or musical works of art. Knowledge and knowing are the nucleus of music the phenomenon; music is cognition.")* Mauri Kaipainen (1994)[1]

Maróthy János emlékének

A zene és a zenélés számos tudományos módszerrel elemezhető. Eltérhetnek egyrészt e módszerek *céljaikban*: vizsgálhatjuk egy muzsika szerkezeti építményét – akár annak komolyabb megfontolása nélkül, hogy ez miként jelenik meg a zeneszerző vagy az előadó (például népzenész) fejében. Vizsgálhatjuk azt is, hogyan formálódott meg a komponista gondolkodásában egy-egy tétel. Másfelől pedig a zene elemzése – ideális esetben a mű megértéséhez való közelítés[2] – eltérő s egymást jól kiegészítő *módszerek* közül válogathat. E módszerek egyike sem tekinthető kizárólagosnak.

A zenetudósok célja leginkább annak kiderítése, milyen *formákat* ölthet a zene, milyen építőkövekre tagolható, hogyan – s esetleg: miért – jöttek létre egy-egy zenedarab alkotóelemei. A zenei analízis módszertana leginkább az elemzői intuíción alapul – csakúgy, mint a modern elméleti nyelvészetben, abban a tudományban,

* E dolgozat előadás formájában elhangzott 2001. november 24-én a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszaka fennállásának fél évszázados jubileuma tiszteletére rendezett tudományos ülésszakon a Régi Zeneakadémia hangversenytermében *A zenepercepció és a zenei megismerés kutatásának új perspektívái a mai magyar zenetudományban és pszichológiában* címmel.

1 Mauri Kaipainen: „Simulating music as knowledge ecology." In: J. Louhivuori–J. Laaksamo (szerk.): *Proceedings of the first international conference on cognitive musicology.* Jyväskylä: University of Jyväskylä, 1994, 133–158. (idézet: 133.)

2 Alább elemezni fogjuk például azt, hogyan értelmezi a mai lélektan a zene megértését.

mely régóta szolgáltat modelleket az elemző zenetudomány számára.[3] De éppúgy sorolható a zenetudomány feladatai közé azon gondolkodni, hogyan értékelhetők, bírálhatók az egyes zenei elemzési módszerek.[4] E meghatározásból is jól látszik: némely központi zenetudományi kérdés mögött lélektani folyamatok vizsgálata bújik meg; ezek rendszeres kutatása azonban elsősorban a zenei gondolkodást vizsgáló kísérleti pszichológiai laboratóriumok munkájához kötődik.

A zenepszichológusok kérdései ma csak részben érintik a hang érzékelésének élettani folyamatát és a hangészlelést (vagyis a hangi érzékletek agyi feldolgozásának első lépéseit s tudatossá válásukat); figyelmük középpontjában a zenéről való tudatos vagy nem tudatos *gondolkodás* áll. A 20. század végének s az új századnak meghatározó zenepszichológiai kutatásai elsősorban olyan, gondolkodásunkban föltételezhető összefüggések – például szabályok – megfejtését célozzák meg, melyekkel a komponáláskor, a zenéléskor vagy a zene hallgatásakor mutatott viselkedés jól magyarázható s előrejelezhető.[5] A zenepszichológusok a leírt zene elemzésében leginkább azokat a szerkezeti egységeket keresik, melyek nem pusztán a zene valamilyen formai tulajdonsága alapján, hanem az emberi gondolkodásmenet szerint tagolják azt: aszerint, ahogyan a zeneszerző, az előadó vagy hallgatójuk állítja elő s érti meg a zenét. Míg az analitikus zenetudomány formavizsgálatai elsősorban a zenei szerkezetre vonatkoznak, a zenepszichológia inkább azt kutatja, hogy ezek a szerkezetek miképpen jelennek meg (vagy miért nem jelennek meg) a zeneszerző és a befogadó gondolkodásában, elméjében. A mai zenepszichológiai műhelyekben kutatott főbb témák a zenei gondolkodással kapcsolatban: a zenéről az elmében tárolt összefüggések és az ezekre való emlékezés kutatása (a modern pszichológia szóhasználatában: a mentális reprezentációk kutatása), és a zenei élmény keletkezésének vizsgálata. A zenei gondolkodás kutatása mellett a modern zenepszichológia fontos témái még: a zene hatásainak lélektani vizsgálata és a zenei tehetség kibontakozásának kutatása.[6]

A zenetudomány analitikus ága és a zenepszichológia egymással összefonódó területek is, mert kérdéseiket legteljesebben csak egymás eredményeit figyelembe véve válaszolhatják meg. A zenepszichológiai kutatások olyan kérdéseket inspirálhatnak a zenetudományban, melyek közelebb vihetnek a zene és a zenélés megér-

3 Az elméleti nyelvészetben a helyes, elfogadható, *jól formált* kifejezésekről, mondatokról nem kísérletekkel, vagy anyanyelvi beszélők egy mintájának kikérdezésével, s majd a kapott adatok statisztikai elemzésével győződnek meg. A ma használatos nyelvtudományi tudományos álláspont (paradigma) keretein belül a kutatók egyöntetűen elfogadják, hogy a nyelvi képesség mindannyiunk sajátja. Ezért a nyelvész – aki maga is anyanyelvi beszélő – nyelvi intuíciója (a nyelvről alkotott nem tudatos tudása) elégséges ahhoz, hogy az egyetemes nyelvi képességről szolgáltasson állításokat.

4 Erre például Stephen McAdams hívja fel a figyelmet összefoglaló írásában: „The many faces of human cognition in musical research and practice." In: *Music and the Cognitive Sciences* (= *Contemporary Music Review* 4 [1989]). Szerk.: S. McAdams, I. Deliège, 1–7.

5 Ezt a kutatási irányt a zenei gondolkodással foglalkozó, vagyis a kognitív szemléletű zenepszichológiát fémjelzi a zenepszichológia vezető periodikája, a *Music Perception*, amely Magyarországon is hozzáférhető.

6 Utóbbi két témával – melyek a zenetudományhoz kevéssé kapcsolódnak – ez a tanulmány nem foglalkozik.

téséhez, s ez fordítva is érvényes. A következő oldalakon számos példát fogunk látni ilyen kérdésfölvetésekre. Hangsúlyozzuk azonban, hogy mindkét terület tudósai egymástól eltérő módszertannal dolgoznak, s az eredmények kölcsönös figyelembevétele, vagy számos kérdésfölvetés társtudománytól való ihletése nem módszereik s céljaik keverését jelenti.

A zenepszichológia, szemben a szakértő zenetudós intuícióján alapuló zenei analízissel, laboratóriumi kísérletekkel dolgozik. Így csak előre eltervezett, minden ponton ellenőrizhető, más kutatók által is megismételhető beavatkozások történhetnek a kísérletekben vizsgált tulajdonságokba – mind a kísérleti személyek, mind a kísérletekben felhasznált ingeranyag tulajdonságaiba. Az ellenőrizhetőség és a megismételhetőség olyan ismérvei e kísérletezésnek, melyek a zenei gondolkodás egy-egy területéről biztos ismereteket szavatolnak. Fontos azonban itt rámutatni, hogy a két eltérő módszer, az intuíció (mely a zenei analízis módszere) s a kísérletezés (mely a zenepszichológia jellemző módszere) egyenrangú, értékben nem megkülönböztethető ismeretekkel szolgálnak a zenéről. Végső soron mindkét módszerrel egyaránt közelebb juthatunk közös céljainkhoz: egy-egy mű mélyebb megismeréséhez vagy a zenéről való zeneszerzői, illetve zenehallgatói gondolkodás megértéséhez. A zenepszichológiai kísérletezés során elvégzett különböző mérések – hangtulajdonságok mérései – ráadásul olyan technikai ismereteket is adhatnak hangszerek, hangszínek tulajdonságairól, melyek a komponálás és a zenei előadás során hasznosnak bizonyulhatnak. Zenepszichológiai kísérletezésről szóló összefoglalóm ezért megkésett, ma azonban talán még időszerűbb válasz Maróthy János, Batári Mária és Keuler Jenő régebbi írásaira is.[7]

Dolgozatom célja meghatározást adni a *zenei megismerés* (a zenéről való, elsősorban nem tudatos gondolkodás, az elmében zajló folyamatok) kutatásáról, elhelyezni e kutatást az elemző zenetudomány és a lélektan, ezen belül a mai vezető irányzat, a kognitív pszichológia és a zenepszichológia építményeiben; áttekinteni a zenei megismerés és a zeneészlelés kutatásainak főáramát és megismertetni az Olvasót e tudományok lehetőségeivel, terveivel Magyarországon.

Jelen összegzés terjedelme miatt sem ölelhetné fel a zenepszichológia minden ágát, ezért összpontosít annak ma legnépszerűbb és legtöbbet vizsgált területére, a zenei megismerés kutatására. Érdemes megjegyeznünk itt, hogy a zenepszichológia egyes részterületei Európában és az amerikai kutatóműhelyekben valamelyest eltérő hangsúllyal jelennek meg. Jól tükrözi ezt a zenepszichológia két modern kézikönyvének tartalomjegyzéke:[8] a vezető európai műhelyekre az igen szoros értelemben vett lélektani irányultság – az érzékelés, az észlelés, az emlékezés, a gondolkodás, a fejlődés s az ezekhez kapcsolódó idegi történések szorosabb értelemben vett

7 Maróthy János–Batári Mária: „Zenei viselkedés – kutatási program". In: *Zenetudományi Dolgozatok 1987*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1987, 137–142.; Keuler Jenő: „Zeneszerzői gyakorlat és zeneelméleti kutatás." *Magyar Zene* 1987, 412–425.

8 Diana Deutsch (szerk.): *The Psychology of Music*. San Diego: Academic Press, 1999 (második kiadás) és *Musikpsychologie: Ein Handbuch*. Szerk.: Herbert Bruhn és mások. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993.

kutatása – helyett jellemzőbb, hogy a pszichológia kevésbé központi területeit is témáik közé veszik. Nevelés és zene, társadalom és zene, média és zene kapcsolata vagy a zeneterápia csak a német kötetben jelenik meg. A legfontosabb amerikai műhelyek tematikáiban inkább a jelen dolgozat témái közé választott kutatások kapnak helyet. Bemutatásom hangsúlyai azonban jelentősen eltérnek a nemzetközileg igen ismert s alapvetőnek tekintett Deutsch-kötethez viszonyítva. Részben azért, mert a zenei megismerés kutatását a zenei jelentés átfogó elmélete, majd a zenei analízis története felől is megközelítjük. Részben pedig azért, mert külön hangsúllyal szeretnénk kiemelni a közelmúlt és a jelen ide köthető magyar kutatásait a pszichológia és a zenetudomány műhelyeiből.

Meg kell itt jegyeznünk: igen nehéz feladat bemutatni egy olyan – még ha több évtizedes s a nemzetközi tudományos világban elismert – témát, melynek maradéktalan megértéséhez és értékeléséhez több szaktudományban való jártasság szükséges. Ezért külön türelmet, jóindulatot s e kutatások gondolkodásmódjának megértéséhez kevés erőfeszítést is kell kérnem a magyar olvasótól. Ráadásul Magyarországon – s az én korosztályom számára ez mindenképpen meglepő: – politikai és tudományszociológiai okai vannak annak a ténynek, hogy a zene, a lélektan, a társadalomkutatás s más, elmével, megismeréssel foglalkozó tudomány közös területeit távolságtartással szemléli az elsősorban zenetörténésznek nevelt zenetudós. A jövőbeli húzódozás elkerülése végett előre ki kell mondani: a zenepszichológia mai kutatásai a világ bármely számottevő kutatólaboratóriumában ideológiai, politikai és dogmatikus társadalmi állásfoglalásoktól teljességgel mentesek.

Elsőként bemutatom a zenei megismerés kutatásának kiinduló elveit.

A zenei megismerés kutatásának meghatározása

A mai lélektan vezető szemlélete, a megismeréstudományi (vagy másként: kognitív) szemlélet a világot modellező embert helyezi mind a lélektan, mind az egyes humán szaktudományok vizsgálódásainak középpontjába. A megismeréstudományi nézőpontú kutatásokban a világ ember alkotta fejbéli modelljein keresztül szerzünk tudást a világról. Az 1960-as évektől kibontakozó s a mai humán és társadalomtudományokban széles körben elfogadott és használt kognitív szemlélet magja az a meggyőződés, hogy az ember a világot modellezni képes lény. Viselkedése *gondolkodásbeli világmodelljeiből,* gondolati *működéséből* kiindulva érthető meg, s ezek alapján írható le.[9] Az e szemlélettel dolgozó kutatók történeti nézőpontból a századelő amerikai eredetű lélektanának vezető irányzatával, a viselkedés-lélektanosokkal (behavio-

9 A megismeréstudományi – vagy *kognitív tudományi* – szemlélet klasszikus kérdéseit részletesen egy Pléh Csaba szerkesztette kötet vezeti be magyarul. A megismeréstudomány értelmezéséről, meghatározásáról lásd különösen Pléh Csaba bevezető tanulmányát: „A modern kognitivizmus mozgalma és változásai." – In: Pléh Csaba (szerk.): *Kognitív tudomány.* Budapest: Osiris Kiadó–Láthatatlan Kollégium, 1996, 9–34. – Pléh Csaba is kiemeli összefoglalójában, hogy a kognitivizmust nem külön tudományként érdemes értelmeznünk, hanem szemléletként, nézőpontként, mely ma a legtöbb humán és társadalomtudományt áthatja.

ristákkal) állnak szemben, akik kizárólag a bennünket érő ingerek s az azokra adott válaszok közötti kapcsolatok megkeresésével törekedtek magyarázni az emberi viselkedést. A mai pszichológusok egyöntetűen elfogadják, hogy a külső szemlélő által is megfigyelhető viselkedésünk hátterében elménkben tárolt reprezentációk, vagyis a világ tárgyairól, működéséről, történéseiről alkotott gondolatbeli modellek működtetése föltételezhető, s kutatásuk elsődleges célja ezen elmebeli, gondolkodásbeli modellek (más szóval: kognitív modellek) feltárása. Karikatúraszerűen fogalmazva: a mai pszichológusok tehát azt vallják, hogy az emberek viselkedésének tanulmányozásához – megmagyarázásához, megjóslásához – döntőbb azt tudnunk, mi van a fejekben, mintsem azt ismerni, hogy milyen ingerek hatnak ránk.

A megismeréstudományi szemlélet egyik fontos ihletője volt az ötvenes–hatvanas évek nyelvészetét forradalmasító ötlet, Chomsky nyelvelméletének alapvetése: a nyelvi viselkedést csak úgy magyarázhatjuk meg, ha a nyelvet nem a beszélőitől elvonatkoztatható létezőként, hanem inkább mint *gondolkodásbeli szabályrendszert* értelmezzük, mellyel aktívan elő tudjuk állítani mindazokat (s *csak* azokat) a megnyilatkozásokat, mondatokat, amelyeket egy-egy nyelvben helyesnek találunk.[10] Ez a nézőpont jelentős zeneelméleti munkákat is ösztönzött a 20. század második felében.

E témaösszefoglaló tanulmányban először tágabb lélektani – zeneészlelési és zenemegértési – összefüggéseiben vizsgálom a megismeréstudományok szemléletét, majd megkeresem helyét a zenei analízis történetében.

A zenei jelentés lélektani elmélete

A zene megértésének, élvezésének képessége elsősorban azon múlik, hogy mennyi számunkra ismert mintázatot, sémát ismerünk fel a hallott muzsikában, s hogy e sémák mennyire gazdag gondolati tartalmakat, mennyi gondolatbeli kapcsolatot hívnak elő bennünk. A gondolattársítások természetesen sokfélék lehetnek – nemcsak iskolában tanult formák s összefüggések, hanem gondolkodásunkban a zenehallgatás, zenélés során önmaguktól is formálódó érzések, emlékek, melyeket akár korlátlan ideig őrzünk. Ebben a fejezetben arról adok áttekintést, hogyan értelmezi a mai pszichológia azt, mit *jelent* számunkra a zene; miben határozza meg azokat az útirányjelzőket, amelyek segítségével a zenehallgató felépíti saját magának a zenék jelentéseit. Egy rendszeres, modern zenei jelentéselméletet mutatok be példaként, Jaakko Erkkilä finn zenetudós és pszichológus 1997-es teóriáját.[11]

10 Noam Chomsky: *Syntactic Structures.* Hága: Mouton, 1957. Magyar fordítása a *Mondattani szerkezetek – Nyelv és elme* című kötetben. Budapest: Osiris, 1995. Érdemes megjegyezni, hogy Chomsky a 20. század tudományos irodalmának egyik leghivatkozottabb tudósává vált, őt alig előzi meg csak néhány szerző (például Platón).

11 Jaakko Erkkilä: *Musiikin merkitystasot musiikkiterapian teorian ja kliinisen käytännön näkökulmasta. [A zene jelentéstani szintjei a zeneterápia elmélete és a klinikai gyakorlat szemszögéből.]* Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto, 1997. – Az elmélet magyar nyelvű bemutatása és értékelése: Stachó László: „A zeneértés szemantikai szintjeiről: velünkszületett, mélylélektani és kognitív útirányjelzők a zenék jelentéseinek kibontásában." *Magyar Pszichológiai Szemle* LVI, 3 (2001), 465–477.

1. Erkkilä empirikus (kísérleti) adatokkal támogatott elmélete szerint a zene már a csecsemő élményvilágában jellegzetes helyet kap. A korai csecsemőkor zenével kapcsolatos élményvilágát a fejlődéspszichológus Daniel Stern kutatásai[12] nyomán meghatározható zeneértési szint magyarázhatja. Ez egy születésünkkor már meglévő zeneészlelési kategóriákból álló, egyik észlelési modalitásból másikba automatikusan átvihető észleletekből felépülő élményvilágot takar: egy-egy hallási észleletehez automatikusan kapcsolódhat például téri vagy mozgási képzet.[13] Az összekapcsolódott észleletekből fölépülő élménykategóriák (Stern kifejezésével: *vitálisaffektusok* vagy vitalitásaffektusok) a később kifejlődő érzelmeknek még nem pontosan megfeleltethető elődszerveződését alkotják; Stern szerint érzelmileg még semlegesek. Elnevezésük arra utal, hogy ezek az összetett élménykategóriák mozgással kapcsolatosak: az újszülött mozgási képzeteket, élményeket társít hozzájuk – természetesen automatikusan és nem tudatosan. Olyan zeneészlelési kategóriákra gondolhatunk a csecsemő világában, mint például az eltűnés, a hullámzás, a kirobbanás, a törés, a betakarás, vagy akár a crescendo s a diminuendo (természetesen nem későbbi, konkrét zenei értelmében). Stern nyomán Erkkilä elmélete amellett foglal állást, hogy a zene már közvetlenül születésünkkor, s minden bizonnyal már a magzati korban is, jelentőséggel és jelentéssel bír.

2. Későbbi zenei élményeinket a zene megértésének más szintjei magyarázhatják. A személyiségfejlődés előrehaladtával zenehallgatáskor legtöbbször akaratunkon kívül és nem tudatosan olyan asszociációkat tanulunk meg, melyek az adott zenével való találkozás körülményeivel kapcsolódnak (kellemes vagy kellemetlen érzésekkel s így tovább). Az ilyen képzettársításokon alapuló jelentések alkotják a *pszichodinamikus zeneértési szintet,* amely, hasonlóan az imént jellemzett csecsemőkori jelentés-hozzárendeléshez, igen korán működésbe lép a gyermek további fejlődése során. A vitálisaffektus szintű zenei jelentésekkel szemben azonban a jelentéseknek e szintje egy egész életre meghatározhatja jelentéssémáinkat: a pszichodinamikus jelentések körvonalazottabbak, s felülírhatják a csecsemőkor alapvető élménytársításokon alapuló zenei jelentéseit. A pszichodinamikus szintű jelentések nem egyetemesek, nem általánosíthatók mindenkire, hanem egyedi, saját élettörténethez kötődő képzetek. Eredetük tudatosan leggyakrabban még a zenehallgató számára sem hozzáférhető. A pszichodinamikus jelentések zenén kívüliek, és bár többnyire nem emlékszünk rá, mikor s milyen körülmények között kötődtek egy-egy zenéhez, számos esetben igen jól körvonalazhatók is lehetnek; ekkor a meghallgatott zenék a saját élettörténet eseményeit vagy életünk eseményeihez, illetve általános eseménysémákhoz gyakran igen pontosan köthető hangulatokat hívhatnak elő. Elnevezésük orvosi – pszichoterápiás – gyakorlatban való felhasználhatóságukra utal: a gyógyító terápiában a pszichológusnak gyakran van szüksége a különböző életeseményekhez kötődő zenék személyes jelentéseinek megfejtésére.

12 Daniel N. Stern: *The Interpersonal World of the Infant.* New York: Basic Books, 1985. Ez a kötet időközben a zeneterápia elméletével foglalkozó szakemberek fontos hivatkozási alapjává vált.

13 Számos, már az 1970–80-as években ismert csecsemőkísérleti eredmény igazolja az utóbbi állítást.

3. Az újszülöttnek, mint láttuk, vannak „fogalmai" a zene jelentéseinek kibogozására, ezek azonban nem elégségesek ahhoz, hogy a csecsemő az őt körülvevő zene logikus építményét is fölfogja. De a későbbi hangulattársításokon alapuló zenei jelentések sem segítik a zene logikus szerkezetének megértését. Erkkilä *kognitív szintű* jelentés-hozzárendelő stratégiának nevezi azt a stratégiát, amely a zene „logikus", szerkezetföltáró tanulással hozzáférhető tulajdonságait képes megragadni. A kognitív zeneértési szint jelentései lassan formálódnak – legtöbbször önmaguktól, zenehallgatás és -tanulás során. A kognitív szintű jelentés-hozzárendelés központi fogalma az egymásra építő gondolati sémák rendszere. Ezek segítségével úgynevezett posztkognitív (passzív gondolati folyamat vagy aktív gondolati erőfeszítés után előálló) jelenségként hívhatunk elő érzelmeket: a zenehallgatás közben a zene szerkezetének, az adott zenei stílust előállító *szabályrendszernek* ismeretében pillanatnyi *elvárásokat* alakítunk ki a zene folytatásáról, és ezen elvárások alapján – beteljesülésük vagy be nem teljesülésük következményeképpen – érzelmek születnek. Hangsúlyoznunk kell itt is, hogy ez a szabályrendszer, hasonlóan a pszichodinamikus szint számos jelentéséhez, a tudatosság számára teljességében nem hozzáférhető, s legtöbbször a zene folytatására vonatkozó elvárásokról sem tudunk tudatosan számot adni (Lerdahl és Jackendoff kifejezésével élve: intuíciószerűek).[14]

Vannak olyan zeneértelmezési stratégiák is, melyek egyik Erkilä által föltételezett zeneértési szinthez sem kapcsolhatók tisztán. Itt olyan közvetlen zenei érzelemkifejezésekre gondolhatunk, melyekben nincs meg a személyes mozzanat (ezért nem pszichodinamikus jelentések), feldolgozásuk zenén kívüli ismereteket kíván meg (a kognitív jelentések közé sem sorolhatók), vagy értelmezésük képessége a gyermeki fejlődésmenet bizonyos pontjain jelenik csak meg (nem is vitalitásaffektusok). Egyszerű példát említve: kísérleti eredmények bizonyítják, hogy hat-hétéves kor fölött az öröm vagy a bánat szinte áttétel nélkül s egyetemesen kapcsolódik a nyugati kultúra olyan általános műzenei sémáihoz, mint egyes hangsorokhoz (így például a dúr, illetve a moll móduszhoz).[15] A barokk affektustana is jó néhány effajta, mindenféle személyes referenciát háttérbe szorító közvetlen kifejező elemet tartalmaz, de ezek legtöbbjének csak külön tanulással sajátíthatjuk el szokásos, elfogadott jelentéseit. Ilyen Erkkilä kategóriái közül kicsúszó jelentések még egyes komponisták saját szemantikái is – gondoljunk csak példaként Mahler motívumainak jelentéstanára.

A zenehallgató, akár vájt fülű, akár botfülű, zenei ismereteinek függvényében mindegyik itt bemutatott zeneértési szintet igénybe veszi saját zenei jelentéseinek megalkotásában, automatikusan és nem tudatosan. Ezek közül a kognitív szintre érdemes összpontosítanunk, hiszen a zenei jelentésnek ez az a szintje, amelyről az elemzésekkel foglalkozó zenetudósnak legalább annyi mondanivalója van, mint a

14 Fred Lerdahl–Ray Jackendoff: *A Generative Theory of Tonal Music.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1983, 1.

15 A kísérletekről lásd Stachó: i. m.

pszichológusnak. A zenetudomány lehetséges válaszai arra a kérdésre, hogy hogyan alakítjuk ki az érzelmeinket előállító elvárásokat, a következők.

A kognitív elemzések helye a zenei analízis történetében

A zene hallható felszíne mögött rejlő szerkezetek, mögöttes összefüggésrendszerek vizsgálata hagyományosan a zenei analízis tárgya.

A zenei elméletírók az analízis történeti folyamában *teológiai* (mint számos középkori elméletíró), *hangfizikai* (mint Rameau, később Helmholtz vagy Hindemith), *matematikai* vagy *számmisztikai* (gondoljunk Püthagoraszra, Platónra), *filozófiai* (mint a hegeliánus metafizikára alapozó Hauptmann), *strukturális* vagy *kognitív* alapozást, magyarázatokat kerestek elméleteikhez.[16]

A ma is használatos s merevségük ellenére is elfogadott szerkezeti elemzések alapjait a 18–19. század zeneszerzés-tankönyveiben Koch, Reicha, Marx s később Riemann műveiben kibontott elemzési törekvések fektették le. A klasszikus stíluskorszak formaeszményét olyan, viszonylag tisztán *strukturális* – vagyis a zenében rejlő szerkezeteket, formát csupán önmagukban s önmagukért vizsgáló – leírással jellemezhető szerkezetfajták testesítették meg, mint a dal-, a rondó- vagy kiváltképp a szonátaforma. Olyan elemzői hagyományt teremtettek ezek, melyet a zenetudósok és -tanítók később még a 19. század számukra kortárs, ezen eszményeket azonban jócskán meghaladó zenei gyakorlatának is mind leíró, deskriptív, mind előíró, preskriptív útmutatásainak tekintettek. A 20. század tájára formálódtak ki a merev osztályozó szellemű szempontok alternatívái, melyek vállalták a szerkezetek értelemmel, jelentéssel megtöltését – bár magán a szerkezeti osztályozás hagyományos szempontrendszerén (például: a szonátaforma megkeresése) nem változtattak –, s például motivikus összefüggések kiemelésével vagy később a zeneművekbe beépített narratív stratégiák keresésével véltek magyarázó leírást nyújtani egy-egy tételnek.[17] E törekvéseket talán egy értelmezéskereső, hermeneutikus fordulat kezdeteként tekinthetjük: az elemző munkája egyre kevésbé maradt mechanikus; a kifejezetten szemantikai, jelentéseket leíró elemzési kategóriák megjelenése – szemben a tisztán formálisakkal – lehetőséget teremtett az elemző egyéniségének bevonására a leírás során. A 20. század első feléből Tovey esszéi itt az emblematikus példák.

Az elemzői szubjektivitás növekedésével egy – így értékelnénk ma: – kognitív fordulat megjelenése is jól érzékelhető már a 20. század előtt: A. B. Marx elemzései nyíltan a komponista és a hallgató oldaláról kívánják rekonstruálni azon (pszichológiai ér-

16 Megjegyzés a szakkifejezésekről: (1) „strukturális" (= „struktúrakereső") „strukturalista [analitikus irányzat]". – (2) „Kognitív", „mentális", „elmebeli" és „gondolkodásbeli (gondolati) [pl. szerkezetek vagy működés]" szinonímák. A „kognitív" itt, a lábjegyzethez kapcsolódó mondatban az elme működésére következtető szaktudományos magyarázatokra utal a zene előállítása s hallgatása közben.

17 A narratív stratégiákkal kapcsolatban például Anthony Newcomb cikkéhez utalom az olvasót: „Schumann and the Late Eigteenth-Century Narrative Strategies." *19th-Century Music* 11, 2 (1987), 164–174.

telemben is vett) formákat, melyek Marx számára nem puszta szerkezettani konvenciókat s iskolai szabályok alkalmazásának eredményeit jelentették, hanem elmében rejlő, kognitív egységeket. Hanslick korunkat előlegező pszichologizáló álláspontja szerint a hangzó zene lényege a zenei formát megalkotó szabályok gondolati alkalmazása, illetve zenehallgatáskor ezen szabályok észlelése. De a 20. század folyamán számos formában továbbélő schenkeri analízis szerint is a zenedarabokban kognitívnak, azaz *elmében megjelenőnek* is tekinthető mögöttes formák rejtőznek – a *Grund*ok; az *Urlinie* s az *Ursatz*. E mögöttes formákból, most nem az éppen elemezni kívánt darab analízise felől, hanem a komponista építkező munkája oldaláról tekintve, számtalan *felszínen megjelenő szerkezetet* alkothat a zeneszerző. Schenker Beethoven utolsó szonátáinak elemzését például kifejezetten nem mint analízist tekintette, hanem itt a zeneszerző *alkotó munkájának lépésenkénti rekonstrukcióját* adta meg.

A zenei analízis történetében azonban csak 1983-ban jelent meg az első nagy hatású, teoretikusan is részletesen kifejtett, rendszeres és *kinyilvánítottan* kognitív leírást, a zeneszerző, illetve -hallgató elméjében zajló folyamatok leírását megcélzó elmélet, a zeneszerző Fred Lerdahl és az elméleti nyelvész Ray Jackendoff chomskyánus ihletésű zenei generatív elmélete.[18]

Lerdahl és Jackendoff célja egy adott zenei stílust jól ismerő hallgató *zenei intuícióinak (nem tudatos tudásának) formális leírása* volt (vesd össze: a chomskyánus nyelvészet tárgya egy adott anyanyelvi beszélő nyelvi intuícióinak formális leírása). Elméletük tehát pszichológiai, s azon belül is kognitív lélektani elmélet – olyan elmélet, mely, amint a szerzők nyilatkoznak erről, a pszichológia kutatási témáinak éppen annyira része, mint a zenetudományénak. Módszertanuk számos eleme rímel Chomsky nyelvelméleti megközelítésére; a nyelvelméleti rokonság azonban elsősorban céljában – e cél: az elmeműködés leírása –, a módszertant tekintve pedig a leírás formális természetében nyilvánul meg. A zenetudomány területéről elsősorban Schenkerhez kapcsolódik a Lerdahl–Jackendoff-elmélet.

Lerdahl és Jackendoff rendszere az idealizált hallgató–elemző belső folyamatait írja le, mely minden hallott hangot pontosan észlel. Valószínűségi (úgynevezett preferencia-) szabályokkal dolgozik: ha elemzőnk Bach-korálokat hallgat, akkor például „tudja", hogy egy kezdő Asz-dúr tercállású hármas után – e Bach-stílusra vonatkozó ismereteinek megfelelően – milyen valószínűséggel várható Desz-dúr-, Esz-dúr hangzat, s így tovább; s hogy milyen ütembeosztásra, periódusszerkezetre számíthat a hallgató a megismert kezdet alapján. A zenehallgatás közben ez az elemző, aki az emberi kogníció, a gondolkodási folyamatok modellje kíván lenni, hipotéziseket is képes fölállítani az

18 Lerdahl és Jackendoff: i. m. Természetesen nem tekinthetjük a Lerdahl–Jackendoff-elmélet megjelenését közvetlen előzmények nélkülinek. A zenei szerkezetek észleléséről több jelentős eredményt felmutató, ám Lerdahl és Jackendoff modelljéhez képest részlegesebb elméletről számolhatunk be az 1960-as évektől kezdve. Ezekkel kapcsolatban két könnyen hozzáférhető összefoglaló íráshoz utalom az olvasót: Robert West– Peter Howell–Ian Cross: „Modelling Perceived Musical Structure." In: P. Howell–I. Cross–R. West (szerk.): *Musical Structure and Cognition*. London: Academic Press, 1985, 21–52; Prószéky Gábor: „Mesterséges intelligencia és zenei nyelvtanok." In: *Zenetudományi dolgozatok 1985*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1985, 195–216.

egész darab szerkezeti építményéről, s a folyamatosan hallott adatok, hangzatok figyelembevételével képes hamisnak bizonyuló feltételezéseit elvetni. E szerkezeti elemzést részben a hallható muzsika olyan egyszerűsítéseivel végzi, melyek a schenkeri *Ur*-formákhoz hasonlatosak – ám ezúttal elsősorban nem elvont szerkezeteknek, hanem gondolkodásunkban valamilyen módon valósan létezőnek tételezi ezeket az elmélet.

A gondolatban tárolt zenei tudás elkülönítése hangzó megnyilvánulásától

Az elmében tárolt tudás (kompetencia) és e tudás megnyilvánulásának (performancia) elkülönítése az elméleti nyelvészetben Chomsky klasszikus munkáinak megjelenésével a nyelvi viselkedés egyik fontos magyarázó elvévé vált.[19] Véleményem szerint a zenetudományi kutatások számára is termékenyítő lehetne a kompetencia és a performancia megkülönböztetése, mely már több megismeréstudományi szemléletű kutatásnak – idetartozik a modern nyelvészet is – értékes eredményeket hozott.[20] A kognitív szemléletű zenepszichológiában ezt az elméleti elkülönítést azonban mindmáig igen kevéssé használták ki.

Értelmezésemben a nyelvi/zenei *kompetencia* egy beszélő/zenehallgató[21] nyelvről/zenéről alkotott nem tudatos vagy *tudatosan nem használt* gondolkodásbeli összefüggéseit, elmebeli szabályrendszerét jelöli; azokat a szabályokat, amelyekkel gondolkodásában előállítja nyelvi/zenei megnyilatkozásait. De *tágabb értelmében* beletartozhat minden olyan gondolat, tudás, ami ehhez a szabályrendszerhez, illetve általában a nyelvhez/zenéhez köthető (vagyis az emberek tágabb értelemben vett kompetenciájának részei: az emberek saját elképzelései a nyelvet/zenét előállító gondolkodásbeli szabályszerűségeik működéséről, illetve bármilyen egyéb tudásuk a nyelvről/zenéről). Bár számos esetben szükségtelen a szűkebb s a tágabb értelmezés között választóvonalat húzni, fontos megjegyeznünk azt a tényt, hogy a nem tudatosan használt tudásunkról alkotott tudatos megfigyeléseink könnyen lehetnek hamisak. A kognitív pszichológia kutatási módszere ezért a megfigyelés és a kísérletezés, és elhanyagolható szerepet kap az önmegfigyelés.

A kompetencia fogalompárja, a *performancia* a kompetencia kihasználásának szabályrendszere, vagy, köznapibban fogalmazva, a hallgatólagos tudás megvalósításnak módja. A kompetenciában foglalt tudásunk bármely része számtalan szabályrendszer segítségével leírható.[22] A performancia fogalma magában hordozza a

19 A kompetencia–performancia elkülönítés első leírását lásd: Noam Chomsky: „Current issues in linguistic theory." In: Fodor, J. A.–Katz, J. J. (szerk.): *The Structure of Language: Readings in the Philosophy of Language.* Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall, 1964, 50–108.

20 Nem értek tehát egyet azokkal a szerzőkkel – például a zenetudós Nicholas Cookkal („Perception: A Perspective from Music Theory." In: Rita Aiello, John A. Sloboda [szerk.]: *Musical Perceptions.* New York–Oxford: Oxford University Press, 1994, 64–95.) –, akik nem tartják ezt az elkülönítést a zenetudományban (zenepszichológiában) használhatónak, s ezzel is bírálják a nyelvészeti ihletésű szabályfelfogások átemelését a zenetudományba.

21 Ez természetesen nem feltétlenül jelent hivatásos muzsikust.

kompetenciában foglalt tudásunk megvalósításának, kihasználásának hibáit, nem intencionált (vagyis véletlenül hibásan megvalósuló), variábilis jegyeit is.

A performancia ezen értelmezését figyelembe véve elképzelhetjük például a kompetencia és a performancia egy olyan elkülönítését, mely a szájhagyományozással öröklődő zenék jellemzésében gyümölcsöző megközelítést ígér. Ebben az értelmezésben egy dallam formai szerkezetének, elemeinek, tulajdonságainak (nem föltétlenül tudatos) tudása, például a dallamban szereplő hangközök vagy ritmikai elemek gondolatbeli reprezentációja képezhetné a kompetenciában foglalt tudásunk alapját; s e dallam *szabálytalan* variánsainak, azaz a lehetséges előadások véletlenszerű eltéréseinek összessége jelölné a performancia kérdéskörét. Ezek az eltérések *csak* szerkezeti s nem gondolkodásbeli különbségek: dallamhang véletlen változása, melléfogás, emlékezetkihagyás, nem megfelelő (nem „ideális") hangszereken való játék s így tovább.

A magyar népzenei szakirodalomban újabban Pávai István körvonalazott ilyen elkülönítést használó rendhagyó elemzési szempontokat.[23] Ez az elemzői rendszer új kutatási programot hoz a népi muzsika leíró vizsgálataiba: az úgynevezett *népzenei hitelesség* kérdéskörét. Pávai meghatározása szerint „népzeneileg hiteles" egy népi muzsikus előadása, ha az adatközlő az általa éppen játszott variánst teljes értékű változatnak tartja. El lehet ugyanis képzelni olyan változatot is, amely például a hangszerek fogyatékosságaiból vagy a játék valamilyen szempontból kedvezőtlen körülményeiből fakadva a zenésznek saját maga számára nem lesz hiteles, a közönségnek – például lakodalmas közönségnek – azonban ez is megfelelő játék, „így is jó". Egy-egy adatközlő el tud számolni azzal, hogy egy-egy általa játszott variáns „helyes-e", vagy csak olyan, ami „nekik is jó" (közönségének, például a lakodalmasoknak stb.) – utóbbi lehet nem népzeneileg, hanem *„néprajzilag hiteles"* forma. A népzenei hitelességhez kötődik például a – Pávai értelmezésében vett – „ideális forma" vizsgálata, amely egy megfelelő tárgyi s tudásbeli föltételek mellett létrejövő előadást jelöl. Ugyancsak idekapcsolódik egy-egy előadás improvizatív elemeinek elkülönítése; a gyűjtés és az előadás körülményeivel, például tárgyi korlátozottságával kapcsolatos kérdések előtérbe kerülése s így tovább.

A szájhagyományozás mechanizmusainak kutatásában Magyarországon Dobszay László vetett föl kognitív elemzési szempontot a gregorián terjedésével kapcsolatban. Emlékezzünk a Magyar Tudományos Akadémián a magyar tudomány napján, 2001 novemberében tartott előadásában ismertetett egyik lehetséges gregorián-meghatározásra: eszerint a gregorián fogalmát a gregorián repertoárokat előállító mentális szabályrendszerek adnák meg.[24]

22 Például egy-egy helyes mondat, egy-egy stíluson belül értelmes zenei frázis felépítését nemcsak egy, hanem számtalan különféle szabálysorozattal adhatjuk meg.

23 Pávai István: „Sajátos szempontok az erdélyi hangszeres népi harmónia vizsgálatában." In: Virágvölgyi Márta és Pávai István (szerk.): *Magyar népi tánczene.* Budapest: Planétás Kiadó, 2000, 161–185.

24 Ez Leo Treitler álláspontja. Lásd például: „Orality and literacy in the music of the European Middle Ages." In: Tokumaru Yosihiko–Yamaguti Osamu (szerk.): *The oral and the literate in music.* Tokió: Academia Music, 1986, 38–56. – Uő: „Sinners and Singers: A Morality Tale." In: *JAMS* 47 (1994), 137–171.

A zenei megismerés és a zeneészlelés kutatásának központi témái és lehetőségei a jövőben

A megismeréstudományi szemléletű kutatások központi témái az elmebeli modellek, *reprezentációk* kérdését érintik a zenei élmény különböző vizsgálati nézőpontjaival kapcsolatban. A tanulmány záró részében e központi témákat gyűjtöm egybe. Válogatásomban a nemzetközi szakirodalomban ma legtöbbet kutatott témákat tekintem át, de röviden kitérek néhány saját kutatásunkra és más, Magyarországon folytatott kutatásokra is.

Számítógépes modellek és alkalmazások. A számítógép nemcsak a kortárs zene, az elektroakusztika vagy számos zenetudományi kutatás gyakorlatának szerves része (gondoljunk csak a népzenekutatásban a statisztikai jellegű információk kiszámítására). Velünk van az elméleti megismeréskutatás igen korai fázisától kezdve, különösen a zenei modellezésben. Már az 1960-as évektől kezdve számos sikeres próbálkozás történt a zenei szerkezet elméleti modelljeinek számítógépes algoritmusokba való átfogalmazására–átírására. A számítógépes modellek egyik fontos célja volt az is, hogy ne pusztán szerkezeti leírást adjanak a zenékről, hanem az emberi gondolkodás modelljeiként jelentkezzenek. A mesterséges intelligencia-kutatások ezért számítógépes szakemberek, pszichológusok, elméleti nyelvészek, zeneszerzők vagy zenetudósok együttműködésein alapulnak, s legfontosabb jellemzőjük – az elméleti nyelvész Prószéky Gábor megfogalmazásában, aki a *Zenetudományi Dolgozatok*ban 1985-ben kiváló, részletes összefoglaló írással jelentkezett a mesterséges intelligencia és a zenei nyelvtanok kapcsolatáról: – „a megszerzett tudás reprezentációjának és az intelligens kereső, felismerő és következtető stratégiáknak matematikai–számítástechnikai modellezése".[25] Ebcioglu Bach-stílusú korálharmonizálásra képes számítógépes programja az egyik leghíresebb példa a szabálykövető modell alapú zeneszerző-szoftverekre.[26]

A számítógépes modellezés elsősorban elméleti fontossággal bír a megismeréssel foglalkozó tudósok számára, hiszen az emberi gondolkodásról szóló elméleteink fontos értékmérője lehet. Ha ugyanis egy elmélet alapjaitól fogva hiánytalanul kidolgozott s egyértelműen megfogalmazott, akkor hibátlanul lefordítható a számítógépes működés nyelvére.[27]

A kognitív szemléletű zenetudomány/zenepszichológia ugyancsak központi témáit adó *fejlődéslélektani kutatások* célja a zenei elmebeli reprezentációk kialakulástörténetének felvázolása. E kutatások négy központi témája a hangmagasság, a to-

25 Prószéky: i. m.

26 Ebcioglu, K.: „An Expert System for Harmonizing Chorales in the Style of J. S. Bach." In: *The Journal of Logic Programming* 8, 1–2 (1989), 145–185.

27 Szakirodalmunkban szemléletesen fogalmazza meg ezt Maróthy János egyik könyvbevezetőjében (*Zene és ember.* Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 12.): „...a számítógéppel létrehozott zene előnye nem az, hogy megkíméli az embert a komponálás fáradságától (ez értelmetlen gondolat, mivel a művész produkál, a gép viszont csupán reprodukál), hanem hogy ellenőrizhetővé teszi az adott szerzőről, korszakról, stílusról rendelkezésre álló tudásunk mértékét és pontosságát".

nalitás észlelésének és a ritmusérzék fejlődési fázisainak fölvázolása, illetve a gyermek nem-tanult, spontán zenei notációs törekvéseinek vizsgálata.

A *hangmagasság és a tonalitás gondolatbeli elképzelésével* (mentális reprezentációjával) kapcsolatban arról vizsgálódnak, hogyan kódolja, rendszerezi és idézi fel a hallgató a hallott muzsika hangjait és a tonalitást; hogyan reprezentálja (hogyan képzeli el) a hangokat egy-egy tonális centrumhoz viszonyítva (például: a kvintkör matematikai távolságai mentális, kognitív távolságok-e is egyben?); miképpen azonosítja a zenehallgatás közben a hangok e tulajdonságait (például a tonalitással kapcsolatban: hogyan működnek a hallgató tonalitáskereső stratégiái – az angol terminológiában: *key-finding algorithms*). Módszertana teljességgel a kísérleti pszichológiáé: laboratóriumi kísérletekkel dolgozik. E kutatások legkiemelkedőbb képviselője, Carol Krumhansl klasszikus kísérleteiben például – tekintsük most a hangmagasság reprezentációjával kapcsolatos kutatásokat: – a nem föltétlenül zenész kísérleti személy feladata dallamok különböző lehetséges befejezéseinek szubjektív osztályozása (*fitness ratings:* pontozni kell, hogy mennyiben illik a hallgatók szerint egy-egy adott befejezés a dallamhoz).[28]

A gondolkodásbeli zenei kategóriaalkotás vizsgálata. A zene milyen szerkezeti jegyein alapulnak azok a gondolkodási stratégiák, melyek célja például dallamok hasonlóságának felismerése? A hallgató a dallamvonalat, ritmust, (népzenében:) a sorzárlatokat részesíti-e előnyben – természetesen nem tudatosan – a kategorizálás, a hasonlóság felismerése során, vagy éppen olyan dallamtulajdonságokat, mint a dallamban szereplő hangközök vagy ritmusértékek statisztikai eloszlása? Utóbbi kérdésekre keres választ néhány nagy nemzetközi hírnevet szerzett finn kutatás, illetve az a nemrég indult magyar–finn közös kutatásunk (Tuomas Eerola, a Jyväskyläi Egyetem kutatójának vezetésével), mely népdalok kategóriákba sorolásának egy matematikai modelljét (annak kognitív érvényességét) kívánja tesztelni humán kísérletekkel, Krumhansl előbb hivatkozott ellenőrzött, elfogadott módszertanával.

Az *idegtudományi vizsgálatok* elsődleges célja a zene agykérgi megjelenésének, reprezentációjának felderítése. Ennek jelentősége azon biológiai kapcsolat megtalálása, mely a zenei képességért, illetve más, hagyományosan rokonnak gondolt gondolkodási teljesítményért, így például a nyelvi képességért felelős agyterületek között mérhető. A legújabb kutatások jellegzetes témái a nyelvi, illetve a zenei szabályszerűségek megsértésére adott, a mai technikai feltételek mellett jól mérhető agyi elektromos válaszok hasonlóságát vizsgálják. A zene agyi feldolgozása az orvosi gyakorlatból ismert *EEG-vel (elektroenkefalográffal),* a környezeti ingerek kiváltotta agyi elektromos válaszokat mérő technikával vizsgálható. Az idegtudományi vizsgálatok másik fontos célja, hogy fényt derítsenek a zene tudatosság számára nem hozzáférhető, automatikus agyi feldolgozásában jelentkező tulajdonságaira. A legérdekesebb kérdés ezzel kapcsolatban az, hogy mik azok a zenei tulajdonságok, amelyek már ezen a korai, automatikus és nem tudatos információfeldolgozási szinten *feldolgozá-*

28 Carol Krumhansl: *Cognitive Foundations of Musical Pitch.* Oxford: Oxford University Press, 1990.

si kategóriákként jelennek meg, s különülnek el a zenehallgatás során. További fontos témája az idegtudományi vizsgálatoknak egyfelől a figyelmi hatások, másrészt a zenéről való előzetes tudásunk befolyása a zeneészlelésre (a korai agyi automatikus feldolgozásra), illetve a szakértők (zenészek) és a laikusok (nem zenészek) korai információfeldolgozó folyamatai közötti különbségek. Föltételezhető, hogy nemcsak a zenéről való tudatos vagy nem tudatos tudás, hanem speciálisan zenészek és nem zenészek figyelmi folyamatait jellemző működések is képesek meghatározni e korai, automatikus agyi feldolgozást. S egy nemcsak tudományos körökben nagy népszerűségre szert tett német kutatási eredményt is idézhetünk itt a zenei hangok korai agyi feldolgozásáról: eszerint a zenével nem foglalkozó személyek is a klasszikus összhangzattan harmóniafűzési szabályai szerint alakítanak ki elvárásokat – hangsúlyozzuk, automatikusan és nem tudatosan – a zene hallgatása során az elkövetkező zenei eseményekről (dallammenetről, hangzatokról).[29]

A zeneértés egyéni és tanulásbeli tényezőktől függő különbségeinek vizsgálata. Ha visszaidézzük most Lerdahl és Jackendoff zenemegértési modelljét, emlékezhetünk, hogy ez a modell az ideális hallgató–elemző gondolati működését magyarázza. Lerdahl és Jackendoff modelljének e tulajdonsága összhangban van a zenei elemzés elméleteinek céljaival, melyek mindig ideális, mindentudó elemzők kívántak lenni. Azonban miképpen magyarázható a valódi zenehallgató gondolkodása? Magyarországon az 1970-es évektől kezdve folytak igen nagy adathalmazt felhasználó kutatások a zenetudás tanulásbeli, illetve társadalmi különbségeinek leírását megcélozva. Ságí Mária és Vitányi Iván 1970-es években megkezdett vizsgálatainak kiértékelését a magyar lakosság „zeneszerző", zenét előállító (szakkifejezésünkkel: zenei generatív) képességeiről egy 1988-ban Oxfordban megjelent, s a nemzetközi zenepszichológia egyik vezető alakja, John Sloboda által szerkesztett kötet tartalmazza.[30] Ságí és Vitányi következtetése szerint a képzett muzsikus zeneelőállító képessége abban tér el a nem-zenészekétől, hogy előbbiek hibátlanul tudják egy-egy hangulathoz, karakterhez, szöveghez illően alkalmazni az általuk képviselt zenei stílus elemeit és szabályait. A nem-muzsikusok viszont e fordulatok s szabályok töredékeivel, torzóival gondolkoznak.

Az előadói tudás (előadói kompetencia) vizsgálata. A zenehallgató és a zeneszerző nem tudatos tudása (kompetenciája)[31] mellett a zenei előadás időbeli finomszerkezetének, a zenei kifejezésnek kérdésköre s az előadóművészek egyéni különbségeinek rendszeres kutatása csak az utóbbi évtizedben került a zenepszichológia köz-

29 Egy hangnembe, illetve adott harmóniai kontextusba kevésbé illő harmónián, például egy nápolyi akkordon, bár nem lepődnek meg a zeneileg képzetlen s zene iránt nem is érdeklődő kísérleti személyek (nem érzik furcsának, meglepőnek a nápolyi akkordot), agyuk mégis „fölismeri" az össze nem illést, melyet az EEG-mérés pontosan kiderít. Stefan Koelsch és munkatársai: „Brain indices of music processing: Nonmusicians are musical." In: *Journal of Cognitive Neuroscience* 12, 3 (2000), 520–541.

30 Ságí Mária–Vitányi Iván: „Experimental research into musical generative ability." In: Sloboda, J. A. (szerk.): *Generative Processes in Music.* Oxford, Anglia: Clarendon Press, 1988, 179–194.

31 Megegyezik föntebb bevezetett értelmezésével.

ponti témái közé. Magyarországon most indítunk egy olyan kutatást (Honbolygó Ferenccel, az MTA Pszichofizikai Laboratóriumának munkatársával közösen), mely az előadásban kifejezett érzelmek hallgató által történő kategorizálását elemzi.[32]

Fontos kiemelni e kutatások alkalmazási lehetőségeit az *oktatásban*. Úgy hiszem, hogy a gondolkodási modellek megismerése reményteli távlatokkal szolgál a zenetanításban: befogadóképességünk, emlékezeti stratégiáink határpontjaira, illetve optimális működésére mutat rá. A zenei gondolkodásról szóló lélektani elméletek (kognitív zenepszichológiai elméletek) szilárd alapot nyújthatnak zenepedagógiai – emlékezetfejlesztő, vagy a tanulás bármely részét segítő – módszereinkhez. Egy új, figyelmet érdemlő példa Patrik Juslinnak és Petri Laukkának az előbb említett saját kísérleteinkhez szorosan kapcsolódó kutatása, melyben egy zenei előadás érzelemkifejező erejének fejlesztését megcélzó módszert dolgoztak ki, s használnak sikerrel.[33]

E záró fejezetben természetesen nem adtam kimerítő jellemzést a mai zenepszichológiai kutatások kiinduló elveiről és céljairól. Inkább az iskolateremtő, központi témákat jellemeztem röviden. Évtizedek óta működő kutatólaboratóriumok munkájáról számoltam be; az eredmények ismertetése külön dolgozatok témája lehet. Reméljük, a magyar zenetudomány és lélektan is mihamarabb képes lesz hozzájárulni a zenepszichológia vezető kutatásainak eredményeihez.

Az iméntiekből három olyan hagyományos területet emelhetünk ki a zenetudományban, melyekhez hatékony hozzájárulást jelenthet a megismeréstudományi szemlélet alkalmazása: a szájhagyományozás működésének megértését, az alkotófolyamatok kutatását s a pedagógiai lehetőségek kihasználását.

32 A gondolatbeli kategóriaalkotás működése a kognitív pszichológia egyik központi kutatási témája; a zenei kategorizációról azonban számos alapkísérletet még nem végeztek el.

33 Juslin, P. N.–Laukka, P.: „Improving emotional communication in music performance through cognitive feedback." *Musicae Scientiae* IV, 2 (2000), 151–183.

ABSTRACT

László Stachó*

MUSICOLOGY AND PSYCHOLOGY: A MUTUAL REGARD

The aim of this paper is to discuss connections between musical analysis and modern approaches in the psychology of music.

First, it presents a contemporary theory of musical meanings (Jaakko Erkkilä, 1997). Erkkilä's theory explains our understanding of music by the psychical-cognitive functioning of three levels of musical understanding.

The second part of the paper focuses on the cognitive level of the musical understanding of a listener of music. Cognitive meanings typically emerge from active or passive musical experience: they result from the fulfilment or unfulfilment of momentary expectations about the continuation of music. Musical experience is guided by unconsciously learned rules about musical styles (musical „languages"). The author shows how this conception fits with modern theories of musical analysis.

The author of the paper argues for the use in musical analysis of a well-known theoretical distinction—derived from generative linguistics—between cognitive competence (the intended, „ideal" form of the music, derived from the notion of linguistic competence) and performance (the version actually played, derived from linguistic performance). This dichotomy may well be exploited in ethnomusicological research.

The article concludes with a general overview of leading current topics in the cognitive psychology of music.

The article is dedicated to the memory of the Hungarian musicologist and aesthetician János Maróthy (1925–2001).

* László Stachó is studying musicology (Franz Liszt University of Music, Budapest), psychology, and theoretical linguistics. Among his publications are *„Levels of Musical Psychosemantics: Innate, Psychodynamic, and Cognitive Cues in Musical Meaning Assignment"* (in Hungarian, 2001), *„The Role of Short-Term Memory in Music Skill Acquisition"* (in English, 2001), and *„Dysfunctioning Memory Modules in Human Sentence Processing: An Evidence from Broca's Aphasia"* (in Hungarian, 2000).

RECENZIÓ

Csengery Kristóf
EGY HIÁNYZÓ LÁNCSZEM

Péterfy Jenő zenekritikái
Összeállította, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Wilheim András
A német szövegeket fordította Grossmann-Vendrey Zsuzsa
Budapest: Kortárs Könyvkiadó, 2002
243 oldal

Aki érdeklődéssel fordul a magyar zenekritika története felé, az utóbbi évtizedekben kisebb kézikönyvtárat állíthatott össze magának e tárgykörben. Fellapozhatja Péterfi István napi aktualitású beszámolóit[1] és Csáth Géza írásait,[2] megismerheti Jemnitz Sándor harcias stílusát[3] és Tóth Aladár esztétizáló szemléletét,[4] s két kötetben is nyomon követheti Kroó György népművelői elkötelezettségű rádiós zenekritikusi életművének kibontakozását.[5] A képet színesíti egy gyűjtemény, amely a század első felének meghatározó jelentőségű irodalmi folyóiratát, a Nyugatot[6] tekinti forrásának – olvasója az eddig felsoroltakon kívül többek közt Molnár Antal, Lányi Viktor, Szirmai Albert, Hammerschlag János, Harsányi Zsolt, Keszi Imre és Szabolcsi Bence cikkeivel, tanulmányaival találkozhat. Az újabb keletű nyereségek közé sorolhatjuk azt a kötetet, amely Járdányi Pál írásait foglalja magába, s így kritikáit is tartalmazza.[7] A lista korántsem teljes, hiszen hosszabb-rövidebb ideig zenekritikusi tevékenységet is folytatott többek közt Bartha Dénes, Ujfalussy József, Szőllősy András, az ő ilyen irányú munkásságuk azonban mindmáig elszórtan, napilapok és folyóiratok hasábjain olvasható csupán. Ígéretes kezdeményezésnek indult az Osiris Kiadó terve: válogatást publikálni a *Magyar Nemzet* egykori, nagy tekintélyű zenekritikusa,

1 Péterfi István: *Fél évszázad a magyar zeneéletben – válogatott zenekritikák (1917–1961).* Budapest: Zeneműkiadó, 1962.
2 Csáth Géza: *Éjszakai esztetizálás – 1906–1912 zenei évadjai.* Közr.: Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1971; Csáth Géza: *A muzsika mesekertje – összegyűjtött írások a zenéről.* Szerk.: Szajbély Mihály. Budapest: Magvető, 2000.
3 Jemnitz Sándor: *Válogatott zenekritikái.* Szerk. Lampert Vera. Budapest: Zeneműkiadó, 1973.
4 Tóth Aladár: *Válogatott zenekritikái – 1934–1939.* Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1968.
5 Kroó György: *A mikrofonnál Kroó György – Új zenei újság 1960–1980.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981; Kroó György: *A mikrofonnál Kroó György – Új zenei újság 1981–1997.* Budapest: Magyar Rádió, 1998.
6 Breuer János (szerk.): *Zenei írások a Nyugatban.* Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
7 Járdányi Pál: *Összegyűjtött írásai.* Közr.: Berlász Melinda. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, é. n.

Pernye András negyedszázados tevékenységéből. A könyv megjelenése késlekedik – a hírek szerint nem a válogatást végző zenetörténész s nem is a kiadó hibájából.

A kínálat tehát korok, személyiségek és ízlések széles skáláját mutatja – hiány leginkább a kezdeteknél, a szó modern értelmében vett magyar zenekritika első lépéseinek ábrázolása terén mutatkozik. Ezen a hiányérzeten enyhít a Kortárs Könyvkiadó kötete, amely *Wilheim András* gondozásában *Péterfy Jenő zenekritikái*val ismerteti meg az olvasót. Péterfy munkássága – egyáltalán: neve – a mai zenésztársadalomban (leszámítva a legidősebbek korosztályát) alig ismert. Nem csoda, hiszen a jeles tudóst az irodalomtörténet is sajátjának tekinti, sőt az tekinti igazán sajátjának. Péterfy Jenő (1850–1899) esszéista volt és kritikus, jogi tanulmányok után a történelem–földrajz szakot is elvégezte, majd 1873-ban bölcsészetből és német nyelvből szerzett tanári diplomát. 1887-ben tagja lett a Kisfaludy Társaságnak, 1888-ban egyetemi magántanár, 1896-ban az Eötvös Collegium tanára. Hányatott gyermekkora, szegénysége, hajlama a depresszióra, válságai, önmagával való folytonos elégedetlensége, magányossága és végül öngyilkossága (1899. november 5-én egy Horvátországból Pestre tartó vonaton főbe lőtte magát) a múlt századi magyar kultúra történetének különös, tragikus figurájává avatja.

Az Aiszkhüloszról és Dantéról, Ibsenről és Mikszáthról cikkeket és tanulmányokat publikáló irodalmár pályáján a zenekritika a jelek szerint – a tevékenység rendszerességét tekintve – inkább mellék-, mint főszerepet játszott, ami azonban e recenziók színvonalát, az általuk képviselt mérce és ízlés esztétikai megalapozottságát illeti, egyértelmű, hogy Péterfy, mikor egyáltalán tehette, szívvel-lélekkel, feladatát korántsem mellékesként kezelve végezte zenekritikusi munkáját, s ami még fontosabb: a zene területén is szakszerűen képzett, professzionista műbíráló volt. Életének két szakaszában dolgozott zenekritikusként: először pályakezdő, huszonéves fiatalemberként, 1874 és 1876 között a *Pester Lloyd,*[8] majd 1879 és 1882 között az *Egyetértés* munkatársaként. Az előbbi anyag (95 kritika) német nyelven keletkezett, az utóbbiakat (30 további recenziót) Péterfy magyarul írta. A Wilheim András által gondozott kötet legvégén található egy írás, amely a *Budapesti Szemlé*ben látott napvilágot 1889-ben. Szükséges és időszerű volt e gyűjtemény megjelenése: Péterfy Jenő zenekritikáiból mindeddig csupán a magyar nyelven fogalmazott, csekélyebb rész került az olvasóközönség kezébe, egy olyan, gimnáziumi diákok által kiadott füzetben, amely immár évtizedek óta kuriózumnak számít a könyvpiacon.[9] Péterfyt, a zenekritikust egyetlen írás, Szőllősy András tanulmánya értékeli.[10]

8 A *Pester Lloyd*tól Péterfy nem önként távozott. Monográfusa, Zimándi P. István a kritikus legjobb barátja, Angyal Dávid visszaemlékezésére hivatkozva írja: „Falk Miksa [a *Pester Lloyd* szerkesztője] nagy tisztelője és barátja volt Goldmarknak, Péterfy viszont 1876 tavaszán Goldmark zenéjéről nem fönntartás nélkül kedvezően írt [...]. Ezt Falk nehezményezte, és Péterfynek felmondott." Zimándi P. István: *Péterfy Jenő élete és kora*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972, 128.

9 Vajthó László (szerk.): *Péterfy Jenő zenekritikái*. Magyar Irodalmi Ritkaságok, VII., Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1931.

10 Szőllősy András: „Péterfy Jenő mint zenekritikus." *Magyar Zenei Szemle* III./6. (1943. június): 149–163.

Péterfy Jenő zenekritikáinak gyűjteménye, mint minden múltbeli kritikusi életmű, elsősorban értékes kordokumentum, amely bepillantást enged az 1870-es, 1880-as évek pesti zeneéletébe, operaelőadásokról éppúgy beszámolva, mint hangversenyekről, hazai muzsikusok fellépéseit éppúgy értékelve, mint külföldiekét. A kötet lapjain olyan énekesekről olvashatunk, mint Minnie Hauck, Pauline Lucca, Marie Wilt vagy Adelina Patti; olyan hangszeres előadókról, mint Hans von Bülow, Joachim József, Anton Rubinstein, Liszt Ferenc vagy Camille Saint-Saëns (utóbbiakat természetesen zeneszerzőként is méltatja Péterfy); olyan karmesterekről, mint Hans Richter; olyan kompozíciók első magyarországi előadásáról, mint Verdi *Requiem*je vagy Brahms *Hegedűversenye*.

Péterfy stílusa kellemesen társalgó hangvételű, de sohasem felszínes; nincs benne semmi a nyársat nyelt akadémikus merevségéből, sem a bennfentes fontoskodásából. Egy független kívülálló hangját halljuk, egy elfogulatlan hozzáértőét, aki nem tartozik egyetlen érdekcsoporthoz sem. Alapmagatartása a méltányos szigor. Értékrendje a klasszikusok ismeretén és szeretetén nyugszik: az ő szellemi egén Mozart és Beethoven, Shakespeare és Goethe a vezérlő csillag. Igényessége jól kitapintható, amikor operakritikát ír, hiszen ilyenkor egyesülhet szemléletében a színikritikus követelményrendszere a zenekritikuséval. Modern és előremutató, ahogyan már az 1870-es években ragaszkodik a hiteles színpadi játékhoz, az árnyalt jellemábrázoláshoz, az atmoszféarateremtéshez.

> Tannerné asszony mint Gretchen még mindig a kottafejeket – és nem a szerelmet – énekli, de félreérthetetlen az a szorgalom, amellyel ez a művésznő megpróbálja a nem hozzáillő szerepet elsajátítani

– írja egy *Faust*-kritikában (112.). Másutt, *A hugenották* egy előadásáról beszámolva így jellemzi a kor ünnepelt tenoristáját:

> Perotti úr egy sikeres *routinier*, aki minden szerepét önnön mintájára igazítja magához. Nincs érzéke ahhoz, amit individualizálásnak, a szerep belső átélésének neveznek. Egyikben olyan sima, mint a másikban, tehát ugyanolyan unalmas. (120.)

Abban pedig, ahogyan a két egyformán nagyra becsült énekesnő, Marie Wilt és Adelina Patti teljesítményét veti össze, kétféle művészi alapmagatartás megfogalmazása rejlik:

> E zenei előnyei miatt [Marie Wiltet] sokan egy sorba állítják Pattival. Feledik, hogy Pattinál a megjelenés, a temperamentum, a drámai játék is harmonikus egységbe olvad a páratlanul tökéletes énekkel. Wilt asszonynál minden művészi benyomás egyedül énekéből indul ki. Nem színpadi alak, s játéka sem köti le a figyelmet. Énekében rejlik minden hatás; énekével játszik, azzal jellemez." (181.)

Élvezetes részletei Péterfy kritikáinak azok a néhány mondatnyi szakaszok, amelyekben egy-egy előadó, mű vagy zeneszerző jellemzését, miniatűr portréját rajzolja meg.

> Thomas tüze csak szalmaláng; könnyei kölcsönvett könnyek! De ki merné tagadni, hogy Thomas nagyon ügyes zenei sakkozó?

– elmélkedik a *Mignon*ról (20.).

Meyerbeer a zenei kincsek gazdag bankára – de pénzváltója a talminak is

– állapítja meg a *Dinóra* kapcsán (26.). Máskor, egy *Trubadúr*-előadásról beszámolva pár sorban az olasz operaszerzők miniatűr arcképcsarnokával szolgál:

> Bellini zenéje puha és izomtalan, ereiben tej folyik vér helyett, ő az olaszok petyhüdt bánatának mintaképe. Donizetti már érdesebb, izgatottabb, Rossini viszont könnyedséggel teli, nála a puhaság kecsességgé változott. Most Verdi lép elénk, mint a műfaj utolsó nagy mestere. Ő nem olyan szentimentális, mint Bellini, kinek dallamai úgy hatnak a pszichére, mint a mák leve. De nincs meg benne Rossini hozzánk simuló, behízelgő művészete sem. Viszont merészebb, mint Donizetti, és ezért már régen elért a tartós siker csúcsaira. (27.)

Péterfy Jenő ítéletalkotásának hitelét erősíti, hogy nem szerzőkben, hanem művekben gondolkozik: nála senkinek sincs „bérlete" a dicséretre. Ugyanaz a Verdi epés elmarasztalásban részesül *A végzet hatalmá*ért

> A zene azt szeretné, ha komolyan vennék, ha drámai lenne – de legtöbbször csak kemény és erőszakos, ürességével gyakran olyan visszataszító, mint a szöveg maga (117.)

– és a legnagyobb elismerést kapja a *Requiem*ért

> A Requiem szublimált színházi zene, de ebben a legtökéletesebb. Verdi itt kimondja művészi hitvallását, és ezt komolyan, művészi alkotóereje teljességével teszi, tetejébe olyan zsenialitással, hogy az már előre minden gáncsoskodást lefegyverez (131.)

Kritikusunk tud korrigálni is: amikor először hallja Brahms *Hegedűversenyé*t, tartózkodva fogadja a művet, s beszámolójában több a bírálat, a második találkozás alkalmával azonban meghajol a kompozíció nagysága előtt.

Monográfiájában Zimándi P. István Péterfy barátját, Angyal Dávidot idézve állítja, hogy a kritikus nem szerette Wagnert, és nem lelkesedett Lisztért.[11] Mindez túl sommás állításnak tűnik azokhoz a jóval árnyaltabb megfogalmazásokhoz képest, amelyekkel a kritikagyűjtemény lapjain találkozunk. Kétségtelen, hogy a klasszikusok elkötelezettje a jövő zenéjének két nagyjához a „tán csodállak, ámde nem szeretlek" kétkedő magatartásával közeledett, de Péterfy mondataiból az is világosan kitűnik, hogy a kritikus képes volt külön kezelni a saját személyes idegenkedését és az objektív értékítélet szakmai követelményét: az egyéniség ereje, a tehetség nagysága felől nem támasztott kétséget. Ugyanígy képes volt szétválasztani Liszt esetében a zeneszerző és az előadóművész teljesítményét. A határozott, de mindenekfelett méltányosságra törekvő véleményformálás törekvését Erkel kapcsán is megfigyelhetjük: amikor Péterfy a zeneszerző kései vígoperájáról, a *Névtelen hősök*ről ír, az összetett, elmarasztalást és elismerést egyaránt tartalmazó kritikában a differenciált ítéletalkotás szép példáját állítja elénk.

> Erkel Ferenc kiválóbb műveivel tekintélyes helyet foglal el művészi fejlődésünk történetében, s operái, különösen *Hunyadi László*ja és *Bánk bán*ja, a nemzet közelmúlt történetével

11 Zimándi P. István: i. m. 127.

> is összeforrott. Ezen emlékek mindannyiszor megelevenülnek, valahányszor egy új műve színre kerül. Azután nem szabad felednünk azt sem, hogy Erkel Ferenc oly feladat megoldásának szentelte életét, amely zseniknek sem sikerülhet egy csapásra. Új stílt teremteni az operának, nem egy embernek, csak hosszú időszaknak, sokak törekvésének lehet munkája. Erkel Ferenc e téren ma is egyedül áll. Alig hogy előzői voltak s utódok eddig nem támadtak. Ilyenkor a méltányosság: kötelesség. A *Névtelen hősök* is e törekvés eredménye, s bármilyen legyen művészi értéke, a nemzeti zene történetében ezen opera is helyet foglal. (203.)

Lehet-e kudarcot tapintatosabban körülírni? – kérdezhetjük e sorok olvastán. Egyáltalán: Péterfy és a *magyar* zenekultúra, a *hazai* előadói és alkotói teljesítmények viszonya is megér néhány mondatot. A kritikus e téren is feltűnően és elismerésre méltón modern gondolkodású: írásaiban nyoma sincs a frusztrációból fakadó, kisszerű dölyfnek, amely a művészetkritika területén koronként újra és újra fellángoló igyekezettel próbálja a honi középszert zseniálissá felstilizálni. Péterfytől ez távol áll. Méltányosságot gyakorol ott, ahol úgy érzi, az éles bírálat az elmarasztalt személyes teljesítményen túl a kultúra közös épületét rombolná – de a kollektív önámításban nem partner. 1875-ben Mosonyi *Álmos*áról írja:

> Kétségtelenül nyitva marad a kérdés: a Mosonyi iránti kegyelet vajon elegendő alap-e az opera előadásához? (82.)

A 126 kritikát tartalmazó kötet első 95 írását *Grossmann-Vendrey Zsuzsa* magyarította. A fordítás többnyire kellemes és olvasmányos, a felelős szerkesztő, *Horváth Bence* azonban nagyobb gondot is fordíthatott volna a szöveg csiszolására. Sok a lapos, pongyola vagy kifejezetten hibás fordulat, a megengedhetőnél több a szóismétlés és a múlt idejű létige, és tűrhetetlenül tenyésznek a *de*-vel kezdődő mondatok – a bosszankodó olvasó egy-egy oldalon néha háromba-négybe is beleütközik. Újra és újra felbukkannak helyesírási következetlenségek: Wagner hősnője a 9. oldalon Elsa, a 10.-en Elza; a 11. oldalon a kritika címében Rómeó nevét hosszú magánhangzókkal olvassuk, három sorral alább, a Shakespeare-idézetben rövid magánhangzókat tart helyesnek a szerkesztő. A francia Thomas nevéhez a toldalékokat kötőjel nélkül illeszti (18., 30.), mintha nem tudná, hogy a név végén az *s* néma. Alpok helyett Alpesekről beszél (24.); Ortrudot hosszú ú-val írja rövid helyett (37.); Médeiát Médeára kereszteli át (61.). Haydn művének címét ugyanazon az oldalon egyszer névelővel, máskor névelő nélkül adja meg (A teremtés – Teremtés: 79.). Bizarr helyett bizzarr-t tart helyesnek és a Così i-jéről következetesen lespórolja az olasz accento gravét (81., 82.); eksztázis helyett extázist (83.); etűd helyett etüdöt ír (84.). Felbukkan még a magyar fordításban epitheton helyett „epitéton" (97.) és Melpomené helyett „Melpoméné" (105.). Figaro helyett a 112. oldalon Figaró olvasható. A 127. oldalon a szövegben *„Bach és Chopin játéka"* szerepel Joseffy Rafael Bach- és Chopin-játéka helyett. A Verdi-Requiem kritikájában Ingemisco helyett Ingemisto áll (132.). Mindez megközelítőleg sem teljes hibajegyzék, csupán ízelítő. A szöveg számtalan stiláris bakugrásával, az elválasztási hibák, betűhibák, hiányzó illetve feleslegesen beiktatott vesszők és egyéb írásjelek felsorolásával nem terhe-

lem az olvasót. Összegzésnek legyen elég ennyi: nagy kár, hogy egy fontos, hézagpótló könyv értékét ilyen durván csorbítja a fordító és a felelős szerkesztő munkájának gondatlansága. A tördelés igényességének határát a sűrűn előforduló fattyúsorok jelzik.

A közreadó, Wilheim András rövid utószóban foglalja össze a legszükségesebbeket Péterfy zenekritikusi munkásságáról és a szövegközlés során alkalmazott elvekről. A széles látókörű és nagy tudású zenetörténésztől izgatottan vártam volna ezekben a bekezdésekben legalább egy rövid portrét, jellemzést – még lelkesebben fogadtam volna egy nagyobb tanulmányt. Meggyőződésem ugyanis, hogy Wilheim, aki utal Zimándi P. István monográfiájára és Szőllősy cikkére is, ezúttal túlértékeli az olvasó tájékozottságát: mi, egyszerű érdeklődők keveset – vagy szinte semmit sem – tudunk Péterfyről és a magyar kultúra hozzá hasonló, elhanyagolt alakjairól, Zimándi és Szőllősy munkája pedig csak szakkönyvtárakban hozzáférhető. Ezért is lett volna hasznos itt és most Wilheim András finom tollából egy értékelő esszé. A szűkszavú utószó azonban még Péterfy születésének és halálának évszámát sem árulja el – ezeket az adatokat egyébként a könyvben másutt is hiába kerestem.

Breuer János

„MIT JÁTSZIK A NÉP HANGSZEREIN?"

Tari Lujza: Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója
Budapest: Balassi, 2001
419 oldal, 12 oldal fakszimile és fénykép

Az általam idézőjelbe tett kérdést Kodály tette fel, először 1937-ben *(A magyar népzene.* VIII. fejezet, Hangszeres zene, alcím). Kodály válasza azóta tehát ismert, némely hivatkozása korábbról is. Tari Lujza jóvoltából és embert próbáló munkájának köszönhetően részleteiben is megismerhető, mi személyes tapasztalatot szerzett Kodály Zoltán, a hangszeres népzene gyűjtője, lejegyzője, rendszerezője. A kötet címe nem árulja el, tartalma annál inkább, hogy megszületett végre a Kodály által megőrzött hangszeres zenefolklór összkiadása!

A bevezető tanulmány címe – a brit understatement jegyében – „Kodály Zoltán, a hangszeres népzenekutatás ismeretlen tudósa". E felirat pontatlan, hiszen Tari majd' negyedszázada teszi ismertté a tudós idevágó munkásságát. Nyomtatásban pontosan 1978 óta második publikációjának adhatta a „Kodály hangszeres gyűjtése" címet (lásd a jelen kötet irodalomjegyzékét, 357.).

Figyelemre méltó, hogy a nép hangszerein Bartók és Kodály nem ugyanazt értette. Idevágó tanulmányainak tanulsága szerint Bartók a hangszeres népzene feltételéül szabta, hogy a zeneszerszámot a falusi nép maga készítette, vagy „bütykölte" légyen; eleve kizárta például a klarinétot, mivel azt háztájiban előállítani nem lehetett. Kodály viszont, bár feltehetően társánál és barátjánál kevesebb hangszeres népzenét gyűjtött, liberálisabb volt, a klarinétzenéket is megőrizte. Sőt a tárogatóét is – Bartóknál a hangszer neve sem fordul elő! –, legalább az általa hallott darabok címe szerint. Azt persze mindketten tudták, hogy ezt a hangszert Schunda hangszernagyiparos kreálta a millenniumra (1896), az oboa és a klarinét jellemzőinek párosításával.

Kompozitórikusan is más következtetéseket vont le a két zeneszerző a hangszeres népzenéből. Kodály, aki énekelt dallamokból eredezteti a hangszeres változatokat, vagy legalábbis ezt az útvonalat tekinti jellemzőnek, maga is írt hangszeres variációkat vokális anyagra (A furulyázó juhász tétel a *Háry János*ban, a *Karácsonyi pásztortánc* piccolóra bízott furulyaimitációja, a zenekari *Páva* számos részlete stb.); Bartók ilyeneket nem írt, ő eredeti hangszeres népzenét formált műalkotássá.

Kodálynak nyilvánvalóan szándékai voltak sok évtizedes hangszeres gyűjtésével, mivel fonográf-felvételeinek legalábbis egy részét lejegyezte, a támlapokat pedig bi-

zonyos „utógondozásban" részesítette, javította-kiegészítette. Ha a közreadásig nem is jutott el, mintegy előkészítette anyagát publikálásra az utókornak.

Tari igen gondos bevezető tanulmányban foglalja össze mindazt, amit Kodály hangszeres népzene-felfogásáról általában és a gyűjtött anyagról konkrétan tudni lehet (11–38.). Azt hiszem, nem teljesen megalapozott vélemény, miszerint „...Kodály az 1940-es évektől a korábbiaknál erőteljesebben foglalkozott a történeti forrásokkal..." (16.). Kodály 1925. április 26-án, az Eötvös Kollégium Volt Tagjai Szövetségének debreceni vándorgyűlésén előadást tartott *Régi magyar táncok* címmel, a 16–19. század addig ismertté vált történelmi anyagáról. Zongorán ő maga mutatott be példákat s illusztrátorként közreműködött három debreceni vonós muzsikus *(Debreczeni Független Ujság* 1925. március 24. 28.). A Szövetség évkönyvében (IV. évfolyam, 1924/25. 12–13.) közölt tartalmi kivonatból kiderül, Kodály ekkor már tudta, hogy a népies és népi hangszeres zenefajták a vokális zenéből származnak. Azt pedig tudjuk róla, hogy bármiről tartott is előadást, azt a témával való intenzív foglalkozás előzte meg.

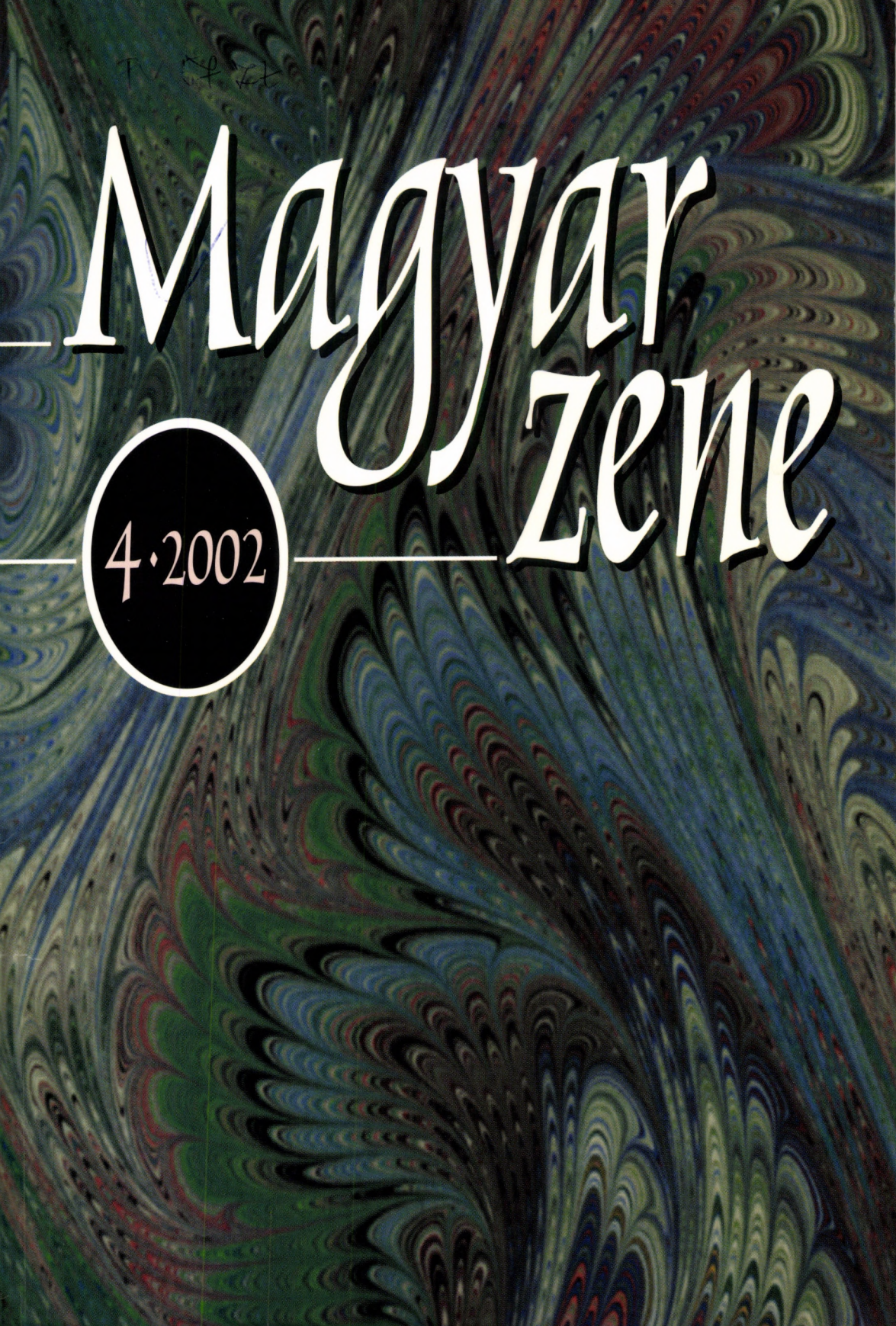
A kottás rész 308, nem feltétlenül instrumentális dallamot tartalmaz (vokális rokonságot is), csupán a közreadó jelzésével nagyszámú variánst. Összegyűjtésük nem csekély munkájába tellett a sajtó alá rendezőnek. Az anyagot valószínűleg Tari Lujza rendezte el a gyűjtő utak kronológiája szerint, ha nem is teljesen következetesen. Dunántúl összefoglaló alcím alá került Vas megye (1922) és mindössze két dallammal Karád (Somogy megye, 1936), miközben Mohácsszige (Baranya, 1950), négy dallammal önálló fejezet, jóllehet szintén Dunántúl.

Kodály ugyan számtalanszor elmondta, leírta, hogy munkamegosztásban dolgozott Bartókkal, átengedve néki a Kárpát-medence nem-magyar népzenéjét, azonban a folkloristát nem vitte rá a lélek, hogy ne rögzítse az elébe került szlovák, román–rutén, horvát példákat. Egy, a jelen kiadványtól természetesen teljesen független publikációban talán érdemes volna közreadni mindazt, amit Kodály a nemzetiségektől gyűjtött. Tudtommal csak a román népzenéből több száz dallamot.

Függelékben adja közre Tari Vikár Béla hangszeres gyűjtésének Kodály által lekottázott 23 dallamát. Legalábbis valószínűsíthető, hogy e lejegyzések Kodály első gyűjtőútjai előtt készültek, 1903 táján, amikor Vikár fonogrammjaival foglalkozott a Nemzeti Múzeumban.

A kötet felelős szerkesztője sajnos nem állt a helyzet magaslatán, ami a kísérő apparátust illeti. A jegyzetanyag hivatkozási alapjául szolgáló irodalomjegyzék a 347–359., a több mint 400 jegyzet a 399–413. oldalra került. Elismerem, a *lábjegyzet* könyvkészítési szempontból kényelmetlen megoldás, de talán egy szakkönyv olvasóját is megilleti a folyamatos olvasás komfortja. Itt minden utaláshoz háromszor, ha nem többször, kell lapozni a testes kötetben, miközben fejben őrzendő a főszöveg, az irodalomjegyzék hozzá tartozó sora és a nemritkán érdemi információval szolgáló jegyzet.

375,-


Magyar
zene
4·2002

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XL. évfolyam, 4. szám *2002. november*

Tartalom

TANULMÁNY

365 KÁRPÁTI JÁNOS
Hangszeres dramaturgia Szőllősy András műveiben

381 BATTA ANDRÁS
Balszerencsés főművek
Vörösmarty–Weiner: Csongor és Tünde (Vázlat)

417 MIKUSI BALÁZS
Requiem Mozartért?
Kiegészítések Haydn 98. szimfóniája Adagio-tételének értelmezéséhez

431 ZOLTAI DÉNES
Carl Dahlhaus írása elé

431 CARL DAHLHAUS
Az abszolút zene eszméje
Egy hermeneutikus modell

FORRÁS

443 RENNERNÉ VÁRHIDI KLÁRA
Az Esterházy grófok pozsonyi udvarának zenei élete a 18. században
Kapcsolat Vivaldival

RECENZIÓ

467 SOMFAI LÁSZLÓ
Apámról – A másik Bartók-fiú emlékezik
Peter Bartók: My Father

471 EŐSZE LÁSZLÓ
Ittzés Mihály angolnyelvű Kodály-tanulmánykötete
Mihály Ittzés: Zoltán Kodály, in Retrospect
A Hungarian National Composer is the 20th Century on the Border of East and West

475 LÁSZLÓ FERENC
Zenetörténész és elemző zenetudós
Breuer János: Kodály és kora
Válogatott tanulmányok

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA, NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM, A FŐVÁROSI KÖZGYŰLÉS KULTURÁLIS BIZOTTSÁGÁNAK ZENEI ALAPJA, AZ ARTISJUS ZENEI ALAPÍTVÁNY ÉS A LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI EGYETEM WEINER KURTÓRIUMA TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2002/4

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András • Levelezési cím: Magyar Zene – Magyar Zenei Tanács, 1364 Budapest Pf. 47., telefon: (+36 1) 318 42 43, telefax (+36 1) 317 82 67 • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Kiadja a Magyar Zenei Tanács • Felelős kiadó: Csengery Adrienne • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 Bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön a Batthyány Kultur-Press Kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon Előfizetési díj egy évre 1 500.- forint. Egyes szám ára 375.- forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TANULMÁNYOK

Kárpáti János

HANGSZERES DRAMATURGIA SZŐLLŐSY ANDRÁS MŰVEIBEN*

Szőllősy András darabjaiban nagy szerepet játszanak az elsőrendűen zenei szerkesztő elvek, mint a hagyományos melódia (*Elegia*), a vonalas polifónia (*Quartetto*), a virtuóz kánontechnika különböző hangköz-eltolásokkal (*Fabula Phaedri, Miserere*), a fordítások, nemcsak kontrapunktikus, hanem formai funkcióban (*Musica per orchestra*), valamint a színeffektusok, hangzó „felületek" (*Sonorità*). Ugyanakkor Szőllősy zenéjében drámai folyamatok is lejátszódnak. Erre a jelenségre egyik korábbi tanulmányomban már rámutattam.

> A szerkezet tulajdonképpen nem immanens forma, hanem dramaturgia, amely a tisztán hangszeres mű esetében is érvényes lehet. Drámai logikán Szőllősy esetében nem szavakkal kifejezhető programot kell értenünk, hanem zenei és lélektani folyamatokat, melyek értelmet és jelentést adnak a kompozíciónak, s lehetővé teszik annak közvetlen befogadását.[1]

Szőllősy művei kivétel nélkül a „tiszta zene" kategóriájába tartoznak, egy-két hommage kivételével nem hordoznak magukban olyan irodalmi, filozófiai, festői utalásokat, amelyek – mint Kurtág számos kompozíciójának esetében – lényegesen megkönnyítik a zenemű gondolati befogadását.

Szőllősy műveiben ezt a költői–asszociatív tartalmat elvont drámai koncepció helyettesíti. A drámai szerkesztésre Farkas Zoltán is felfigyelt, amikor Szőllősy 75. születésnapja alkalmából a Régi Zeneakadémián tartott ülésszakon, *Korálok és harangok Szőllősy András műveiben* című kitűnő előadásában a *Sonorità*val kapcsolatban a következőt mondta:

> A hangokba kódolt latens dramaturgia talán még soha nem volt nyilvánvalóbb s ugyanakkor megdöbbentőbb, mint ebben a kompozícióban. A 128. ütem csúcspontja borzalmas tragédia hírét sikoltja a világba, majd a vonóskar dobott vonójú (*ricochet*) hangjainak kopogása szólal meg a döbbent csendben. Ezután bontakozik ki epilógusként a 12 szólamú zenekar emelkedő irányú Reihe-szálakból szőtt harangozása, mely immár közvetlenül a korálba torkollik.[2]

---

* Elhangzott Balatonföldváron, a Földvári Napok keretében megtartott *Omaggio a Szőllőssy* című zenetudományi konferencián, 2002. június 20-án.

1 Kárpáti János: *Szőllősy András*. Budapest: Mágus Kiadó, 1999. 11–12.

2 Megjelent: Farkas Zoltán: „Korálok és harangok Szőllősy András műveiben." *Muzsika XXXIX*, 1996. 3. sz. 4.

Farkas Zoltánnak ez az előadása a Szőllősy-zene két – mondhatnánk legfontosabb – toposzára irányította a figyelmet: a harangozó hatású hangszerelésre, mely kimondatlanul is a gyász, a megrendültség asszociációját kelti a hallgatóban, és a korálszerű részletekre, melyek idézetként hatnak, és bizonyos vigasztalást nyújtanak. Mindkét toposz egyértelműen zenei eszközökben nyilvánul meg, ugyanakkor hatását tekintve dramaturgiai funkciójú, s a hallgatót következetesen vezeti a katarzis élményéhez.

E premisszákból kiindulva mostani előadásomban három további olyan tényezőre kívánom felhívni a figyelmet, melyek külön-külön is, együtt azonban még hangsúlyozottabban bizonyítják Szőllősy András zenéjének drámai koncepcióját. Ezek a drámai beszéd, a drámai folyamat és a drámai mozgás.

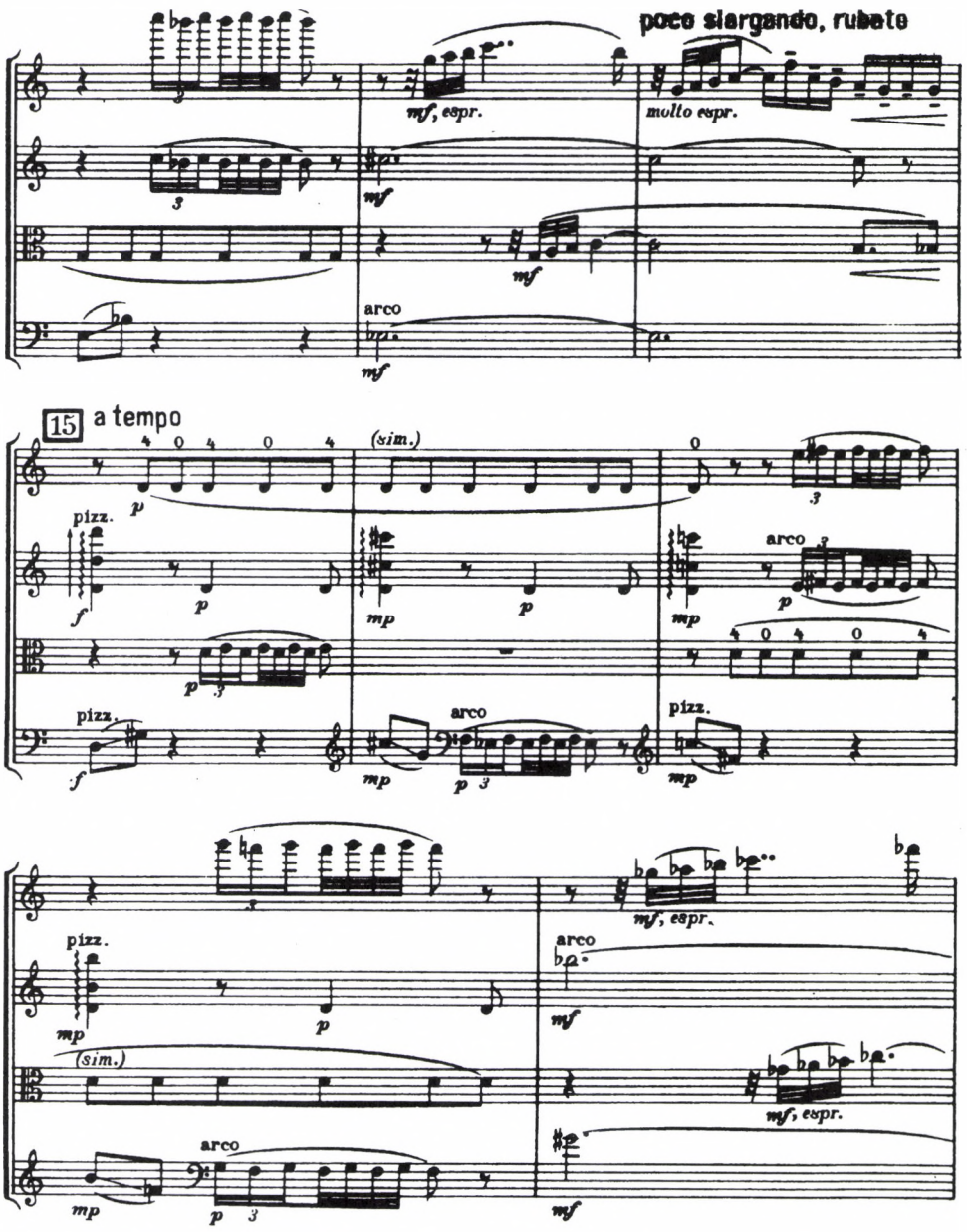
1. A drámai beszéd (diszkurzus, monológ és dialóg)

Közismert dolog, hogy a beszédszerűség a 16–17. század fordulóján, a monódia megjelenésével nyert teret az európai zenében. Különböző stációit Monteverditől Schönbergig követhetjük nyomon, szoros összefüggésben az opera műfaji és stilisztikai koncepciójával. Most azonban bennünket nem a szoros értelemben vett – vagyis vokálisan megnyilvánuló – zenei beszéd érdekel, hanem annak tisztán hangszeres vetülete, ahogyan például Beethovennél felbukkan. De nem is a *9. szimfónia* közismert hangszeres recitatívójára gondolok, hanem sokkal inkább az Op. 110-es zongoraszonáta *Arioso dolentéjére*, vagy még inkább a *G-dúr zongoraverseny* 2. tételének – gyakran Orpheusszal asszociált – dialógusára. A hangszer ezekben az esetekben nem utánozza az énekhangot, hanem *beszédesen* szólal meg, kis hangközökben mozogva, erősen tagolva, bensőségesen, olykor gesztusokkal kísérve és igen gyakran dialogizálva, sőt vitatkozva.

A beszédszerű hangszeres dallamosságra nyilvánvalóan számos példát lehet felhozni. Nem véletlen, hogy Nikolaus Harnoncourtnak a *Musik als Klangrede*-ként megfogalmazott felfogása karmesteri működésének alapvető eszköze és írásainak visszatérő gondolata.[3] A Szőllősy-féle „Klangrede" megértéséhez azonban a magyar hagyomány, Bartók zenéjének néhány jellemző mozzanata még több segítséget nyújthat. Gondoljunk elsősorban a *Divertimento* 2. tételének finoman emelkedő, átszellemült dikciójára, vagy a magyaros ritmikával hevített, már-már pátoszos második témára! A monológ Bartók művészetének számos egyéb pontján dialógusba, olykor heves konfrontációba, vitába csap át. Egyik jó példája ennek Bartók *V. vonósnégyes*ének 4. tételében található (*1. kotta a 367–368. oldalon*).

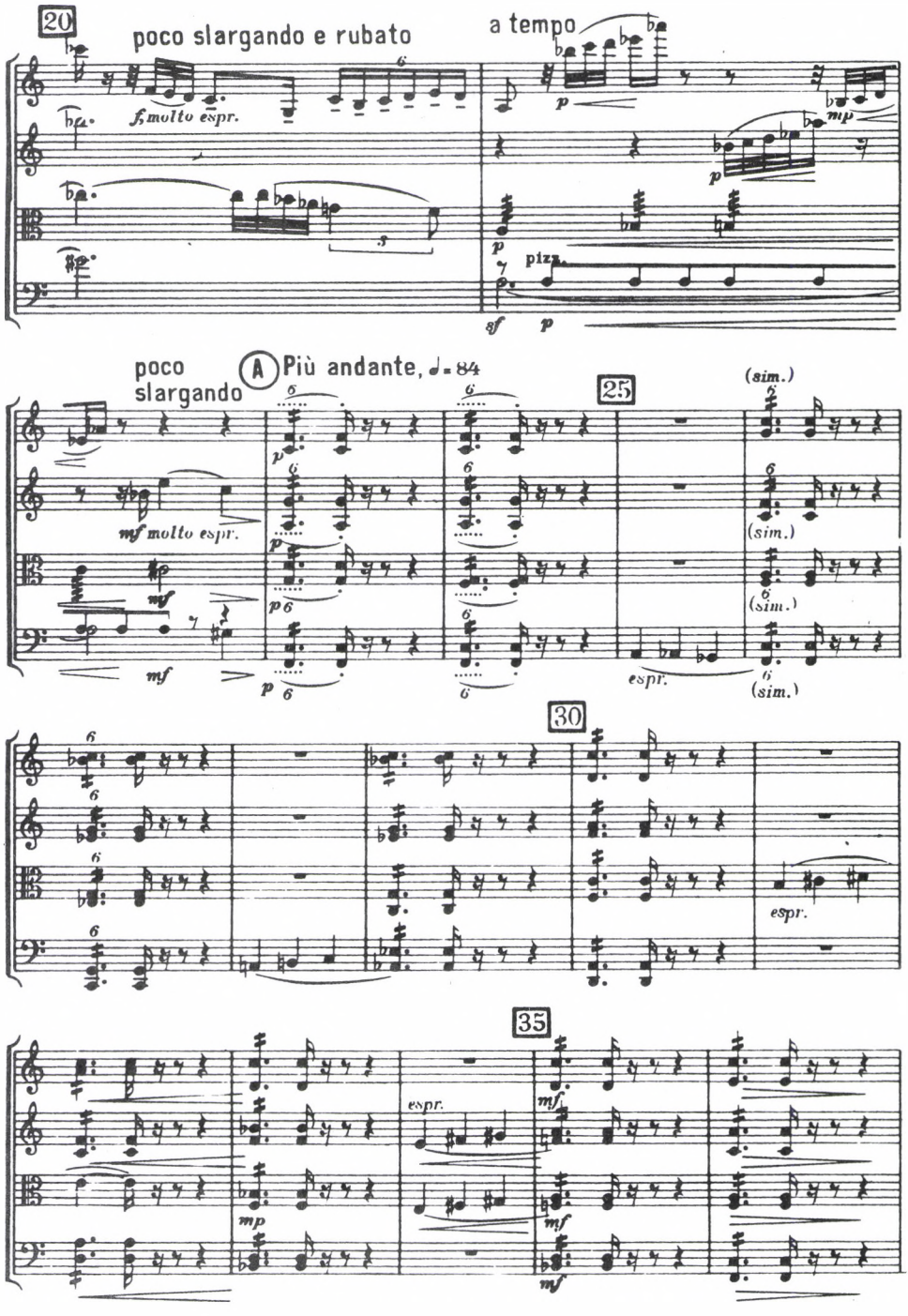
A Szőllősy-féle drámai párbeszéd néhány jellemző példáját szeretném most bemutatni – szélesen merítve a teljes oeuvre-ből, de teljességre nem törekedve. A *III. concerto* zárórészében *espressivo dolente* utasítással szólal meg egy kis ambitusú, a kromatika fokai között tétovázó, szünetekkel szabdalt hegedűmelódia. Ehhez a fájdalmas beszédhez ellenpontozó technikával, de tartalmilag inkább együttérzéssel

3 Magyarul: Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé.* Ford. Péteri Judit. Budapest: Editio Musica, 1988.

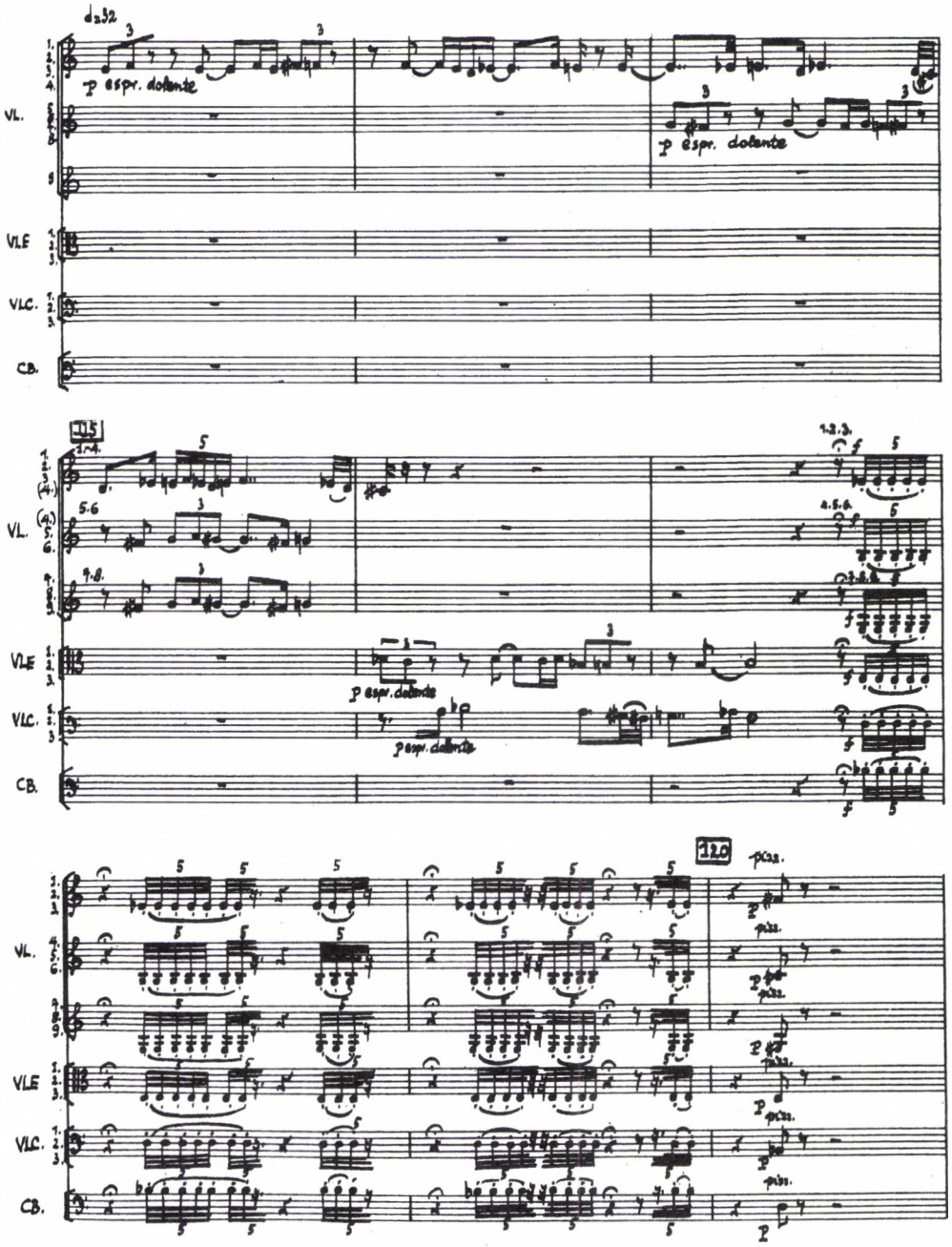


1. kotta: Bartók V. vonósnégyes 4. tétel – részlet (folytatás a következő oldalon)

csatlakozik a hegedűk egy másik csoportja, majd a mélyhegedűk és csellók szólama. Megdöbbentő hatással töri meg ezt a fájdalmas dikciót a teljes vonósegyüttes *forte* válasza, már-már brutális letorkolása. Nemcsak maga a kemény ütközés emlékeztet Bartókra, hanem a staccato repetált hangokból álló, többször is ismétlődő tömb. Ez vezet azután a Szőllősy-dramaturgiára oly jellemző fordulathoz: a meglepetésszerűen belépő harangozáshoz, mely a cselló zokogó beszédét kíséri *(2. kotta a 369. oldalon).*



1. kotta (folytatás)



2. kotta. Szőllőssy: III. concerto, 112–120. ütem.
(Szőllősy András műveinek kottáját az Editio Musica Budapest szíves hozzájárulásával közöljük.)

Következő idézetünket a *Sonoritàból* vesszük, abból a zenekari darabból, mely Goffredo Petrassinak tisztelegve főképp „szonórus" zenekari felületeket, *al fresco* technikával festett zenei képeket mutat be. E *képek térbeliségével* szemben azonban itt is szerepet játszik a dráma, mely a *cselekmény időbeliségét* domborítja ki. Kiemel-

ném a darabból azt a megdöbbentő hatású részletet, melyben az imént idézett repetált tömbök fejlődnek önálló anyaggá: *pianissimo* és *fortissimo* dinamikájú, drámaian vitázó felekké. A hegedűk dobott vonójú *ricochet* technikája és a fúvósok *staccatissimo* megszólalása felelget egymásnak, hosszan elnyújtott clusterek kíséretével.

2. A drámai folyamat (fokozás, emelkedés, ereszkedés, növelés, csökkentés)

A zenei folyamat drámai formálásának lényegét úgy lehetne megfogalmazni, hogy az – a hagyományos tematikus vagy variatív szerkesztés helyett – főképp a növelés vagy a csökkentés, a széthúzás vagy megszakítás eszközeivel dolgozik. A növelés–csökkentés egyaránt vonatkozhat dinamikára, szólamszámra, hangterjedelemre, vagyis a *folyamat* a lényeg, eltekintve attól, hogy az milyen formában nyilvánul meg. Az ilyen értelemben vett zenei folyamat hallás után is appercipiálható, és a hallgatót az élmény, a „valahonnan valahová" eljutás izgalmával gazdagítja.

Első példánkat a *Musica per orchestrá*ból vesszük, mely nagyszabású emelkedő folyamattal indul. Az óriási függönyként ható bevezető részben – a szerző utasítása szerint is – az egyes hangszereknek, illetve hangszercsoportoknak nem kell növelniük a hangerőt, az a szólamok számának következetes növeléséből, a hangszerelés technikájából következik, és a dinamika mintegy „utánamegy" a hangzás természetes terebélyesedésének *(3. kotta a szemközti oldalon).*

Második, ennél összetettebb példánk a *Vonósnégyes*ből való. A két művet 16 év választja el egymástól; míg az előbbi par excellence zenekari mű, a második par excellence kamaramuzsika. A kiindulópont a vonósnégyes egy barokkos, ugrálós témája, mely a kompozíció első gyors részében bonyolult kontrapunktikus faktúrában szólal meg. Ez az anyag azután variált formában tér vissza a második gyors rész elején, mégpedig az alább vázolt sokrétű átalakulás folyamatában.

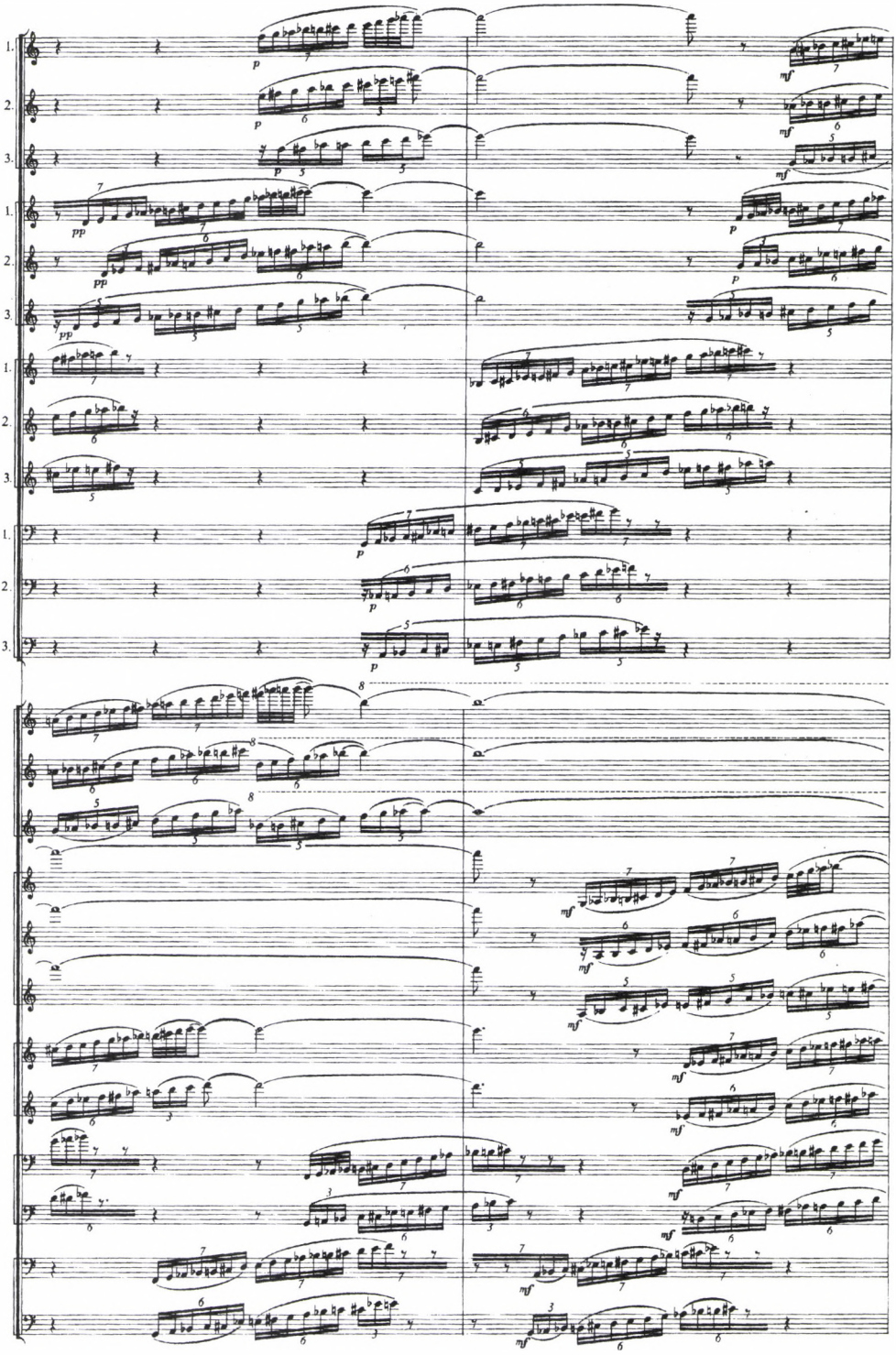
– a dinamika *ff*-ból indul, és azután *csökken;*
– a szólamszám 2-ről indul és *növekszik,* majd ismét 2-re *csökken;*
– a melodikus tágasság decimából indul, majd *csökken.*

A folyamat végén az első hegedű és a gordonka két szélső regiszterbe feszített szólama közül a másik két hangszer kimarad, és így a két hangszer egyre halkuló pattogó szólama „szédítő űrt" hidal át. Izgalmas, lélegzetelállító drámai pillanat ez, mely csakis *folyamat* eredményeként jöhetett létre *(4. kotta a 372. oldalon).*

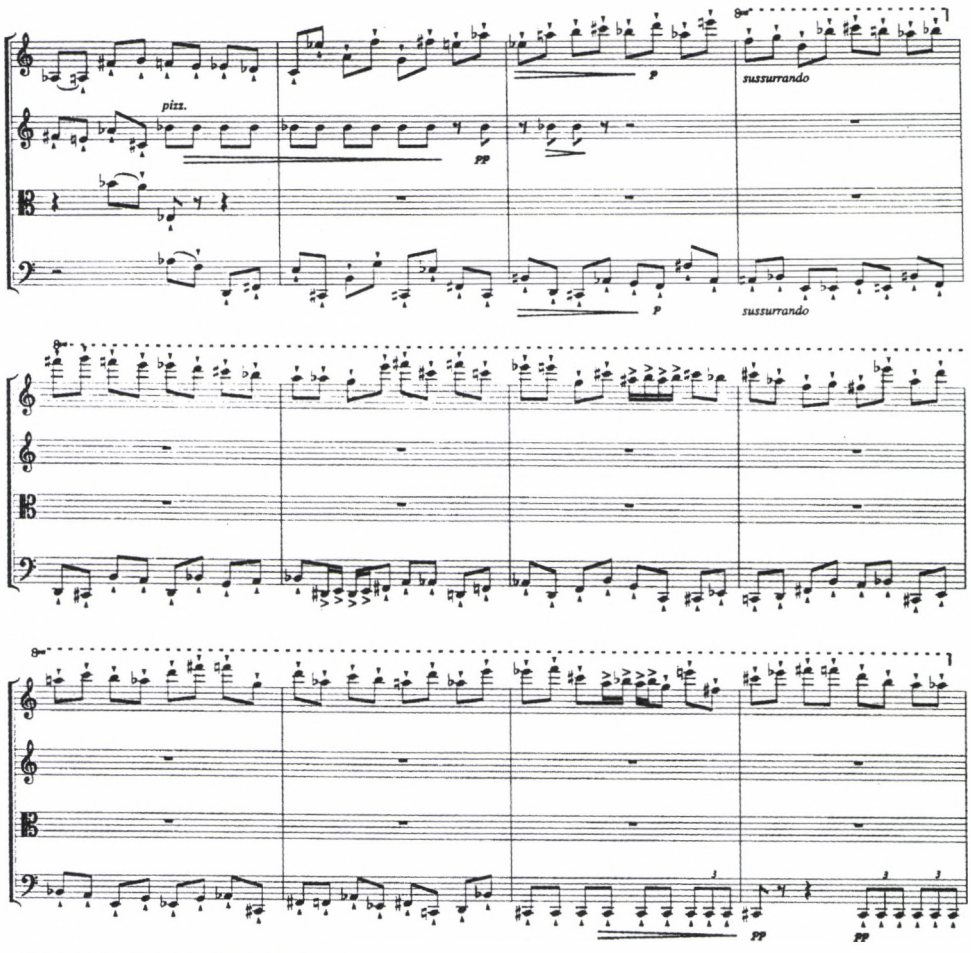
A folyamat persze nem jelent feltétlenül folyamatosságot, sőt, a drámai logika kifejezést épp az teszi jogossá, hogy az egyenletes, aprólékosan kidolgozott átmenetek helyenként meglepő fordulatokat, megszakadásokat és váltásokat eredményeznek.

3. A drámai mozgás (kinézis)

A hagyományos zeneesztétikák egyik visszatérő hibája, hogy a mozgás „ábrázolásának" kategóriájába szűkítik a zenében rejlő kinesztéziás lehetőségeket. Ugyanakkor közhelynek tekinthető, hogy minden zenében mozgás fogalmazódik meg, hiszen a metrikában – kimondottan vagy latens formában – pulzálás rejlik, melyet az eszté-



3. kotta. Musica per orchestra 11–12. ütem



4. kotta. Vonósnégyes, 239–250 ütem

ták az emberi test belső ritmusával (szívdobogás) avagy a külvilágból érkező szabályosan ismétlődő impulzusokkal (jármű, gép) magyaráznak. Nincs arra sem időnk, sem helyünk, hogy ezt az esztétikai kérdést részletesebben és önmagában vizsgáljuk, csak épp azért exponálom, hogy kiemelhessem belőle azt a mozzanatot, amely Szőllősy zenéjének drámai hatásával kapcsolatban szinte magától emelkedik ki. Nevezetesen, hogy Szőllősy zenéjének bizonyos pillanataiban a zene valamennyi egyéb faktora – melódia, harmónia, szín – háttérbe kerül, s mint önálló, domináns faktor lép előtérbe a mozgás, a kinézis.

Érdemes idézni okfejtésünk e pontján Ujfalussy József zeneesztétikájának egy passzusát:

> Nem vállalkozhatunk annak felsorolására, hogy hányféle mozgást érzékeltethet a zenei hangok egymásutánja. Elég arra utalni, hogy az egymást követő mozgási, illetve zenei impulzusok iránya, váltakozásuk tempója, az egymást követő mozzanatok szünet nélküli vagy szünetekkel szaggatott összefűzése, egyes tagjainak vagy egészének intenzitása,

egyenletes vagy egyenlőtlen, gyorsuló vagy lassuló, gyengülő vagy erősödő tendenciája, a mozgó szólamok magányossága, kis vagy nagy tömege szinte végtelen lehetőséget tár a zenei illusztráció elé.[4]

A legjobb példákat erre J. S. Bach zenéje szolgáltatja, melynek kinetikus ereje megdöbbentő emberi teremtőképességről tanúskodik, hiszen az olyan darabok, mint a *II. brandenburgi koncert* első vagy a *III. brandenburgi koncert* zárótétele – hogy a legnépszerűbb példákra utaljak – ellenállhatatlan mozgását aligha lehet magyarázni valamiféle belső (szívdobogási) vagy külső (gépi) asszociációval. Van persze erre 20. századi példa is: Honegger *Pacific 231* című szimfonikus tétele. Szőllősy esetében ez az ösztönzés nagyon is elképzelhető, hiszen az a tény, hogy 1960-ban épp Honeggerről írt könyvet, belső rokonszenvet, elkötelezettséget is kifejez. A *Pacific 231* Szőllősy-féle elemzése – a szerző magyarázatainak idézésével – arról tanúskodik, hogy nagyon is mélyen foglalkoztatta a francia mester ritmikai–kinetikai gondolkodása. Fogalmazása szerint:

[Az Honegger-műben] a gyorsulás érzetét a ritmikai értékek szabályos időközönként bekövetkező csökkentése adja... a kótaértékek matematikai aprózásával egyidejűleg újabb és újabb, egyre mozgalmasabb ostinatók és figurációk szólalnak meg a zenekarban...[5]

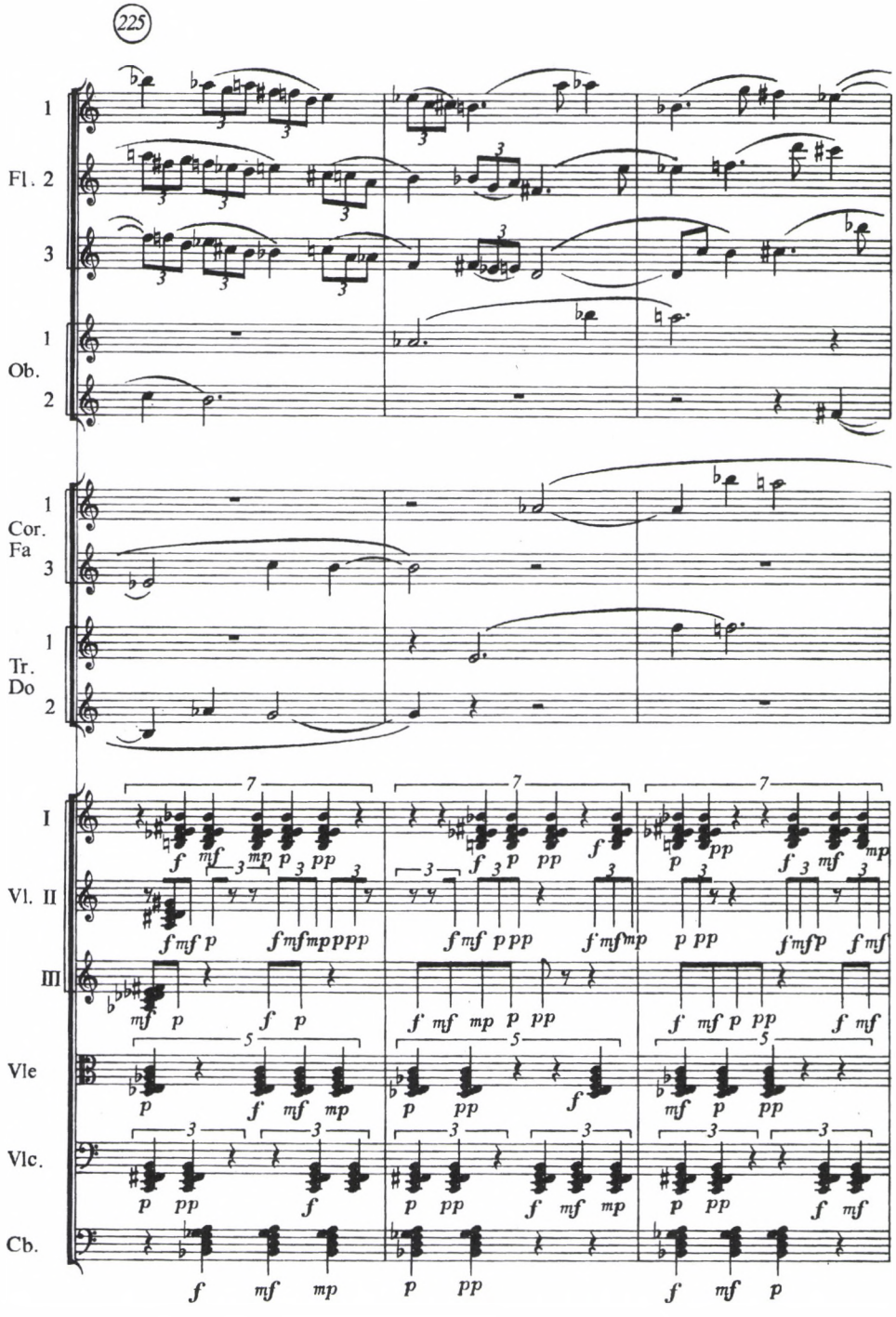
A csakis áttételesen értelmezett Honegger-hatás a *Canto d'autunno* című zenekari kompozíció zárórészében figyelhető meg. A formai szakasz 4/4-ből induló, de mind bonyolultabb és aszimmetrikusabb képletekbe torkolló akkordok ostinatójára épül. A ritmikus szervezés bravúrja, hogy változatlan tempó mellett a lüktetés – a 4/4 5/–, 6/– és 7/-es továbbosztása révén gyorsuló hatást eredményez. Az ostinato állandóan tovább mozgó lüktetéséhez borzongó hatású trillahalmazok adják az ellenszólamot *(5. kotta a 374. oldalon)*.

Szőllősy zenéjének drámai hatású kinetikája – mikor is a zene valamennyi egyéb faktora: a melódia, a harmónia, a szín háttérbe kerül – a *Trasfigurazioni* című zenekari darabban mutatható ki a legjobban. A *fortissimo* dinamikával berobbanó, repetált *e* hangok tömbjéből egyetlen impulzus éri a hallgatót: a mozgás ellenállhatatlan, mindent elsöprő ereje. Ezt a mozgó hangtengelyt azután kis dallami kitérések és a fúvóhangszerek egy-egy nyolcadnyi, szabálytalan lökései megmegszakítják, majd az egész folyamat aszimmetrikusan tagolt zakatolássá válik, egy helyenként kihagyó, de megállíthatatlan gépezet ritmikus dübörgésévé. (Csak zárójelben jegyezzük meg, mert itt most nem releváns, hogy a hangok egymásutánját és a ritmus egységeit egyazon szeriális alapgondolat határozza meg.) *(6. kotta a 375. oldalon.)*

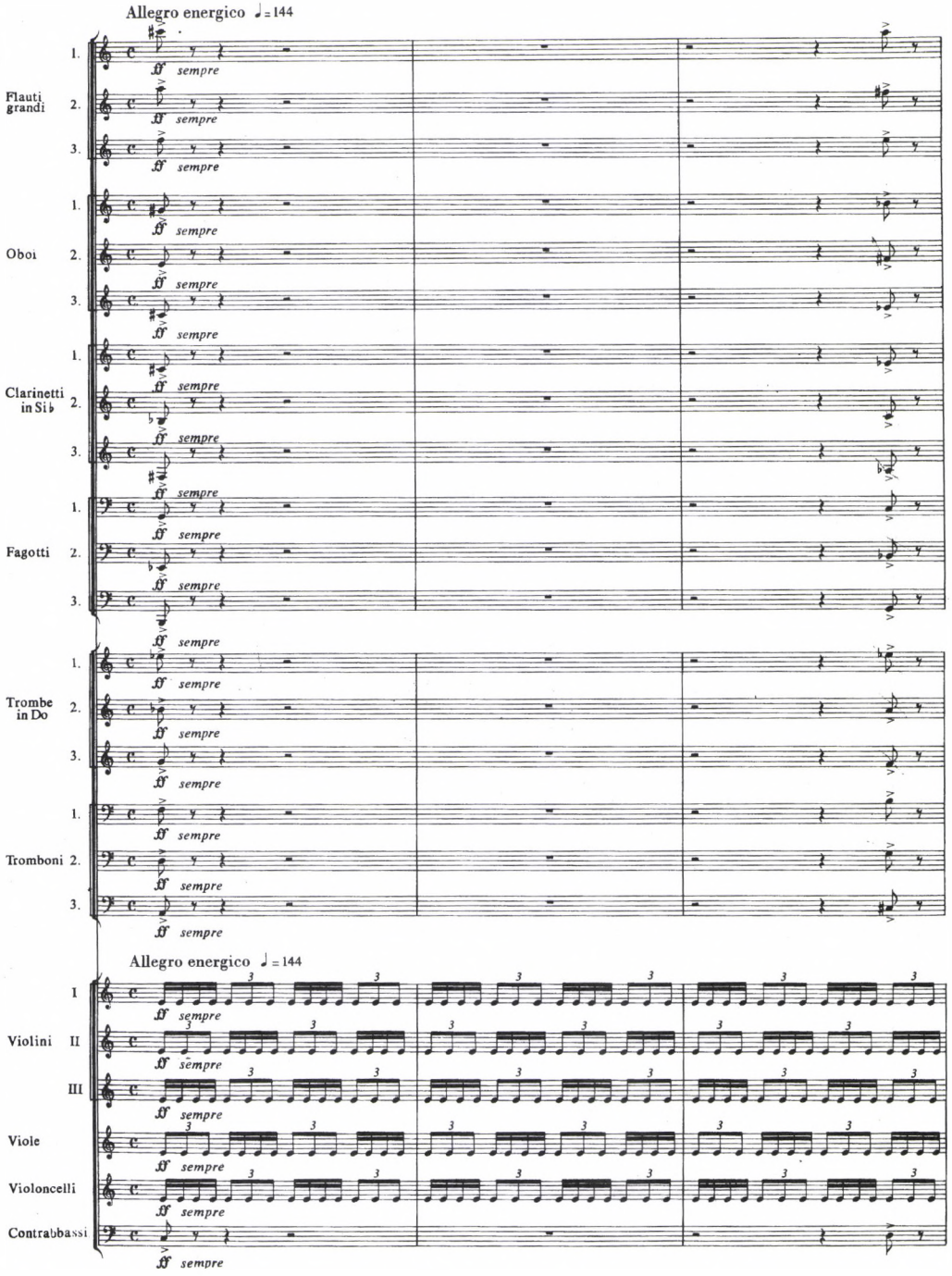
Az így exponált kinetikus erők azután a kompozíció csúcspontján még hatalmasabb erővel, még ellenállhatatlanabbul zúdulnak a hallgatóra. A szerző *tutta forza* és

4 Ujfalussy József: *A valóság zenei képe. A zene művészi jelentésének logikája.* Budapest: Zeneműkiadó, 1962. 106.

5 Szőllősy András: *Honegger*. Budapest: Gondolat, ²1980, 113.

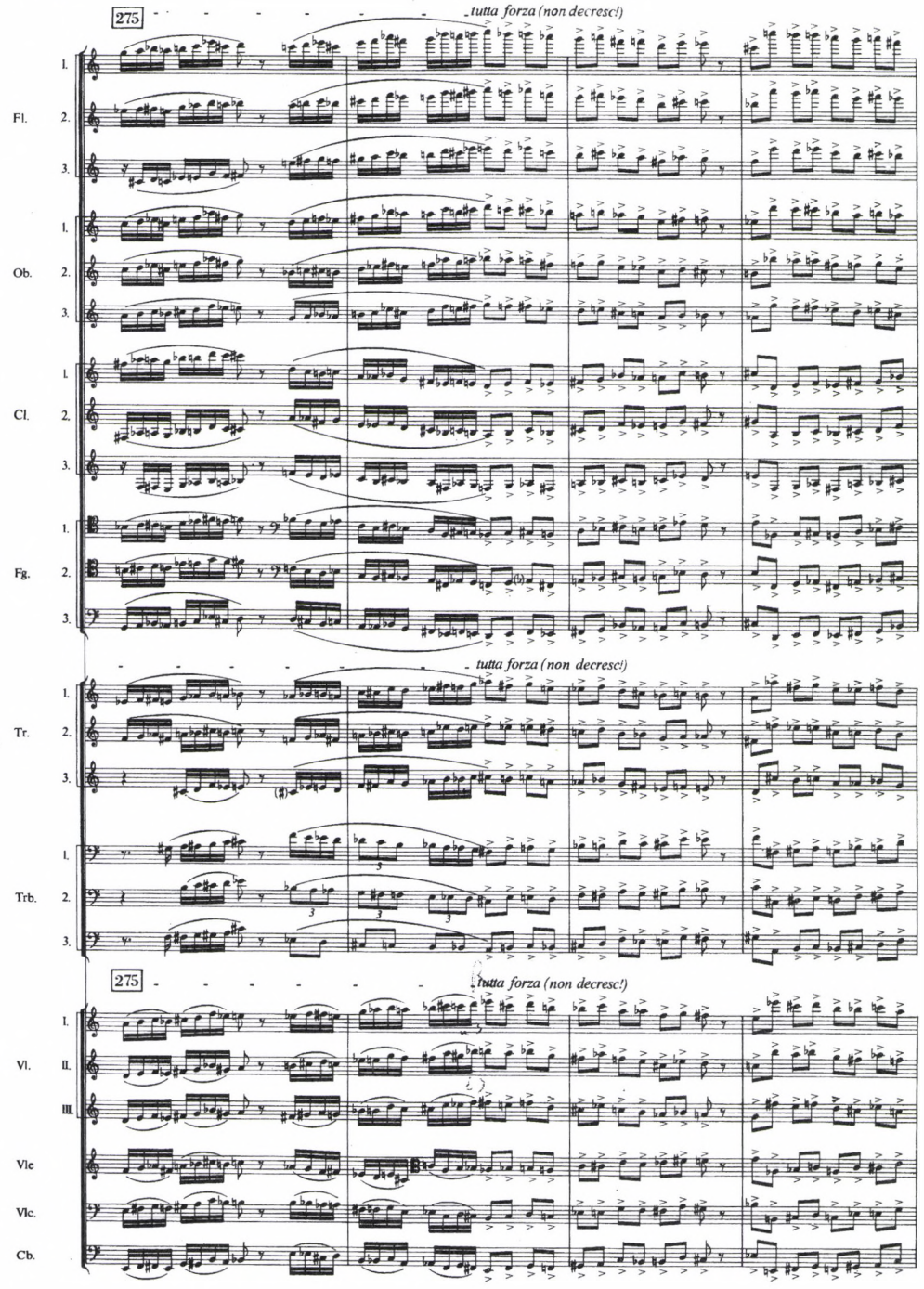


5. kotta. Canto d'autunno a 225. ütemtől



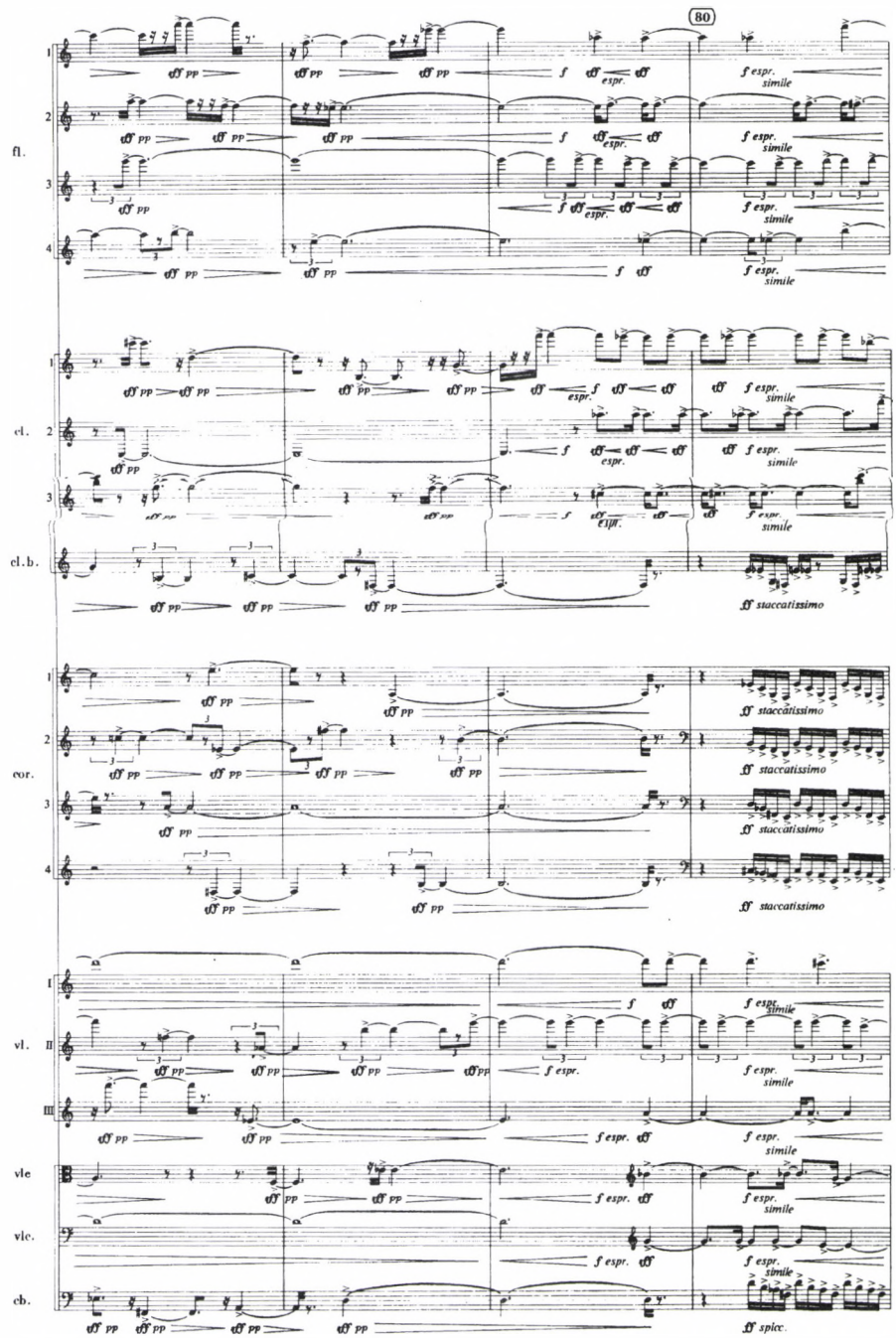
6. kotta. A Trasfigurazioni kezdete

non decrescendo utasítása szinte emberfeletti erőt követel előadótól és hallgatótól egyaránt *(7. kotta)*.

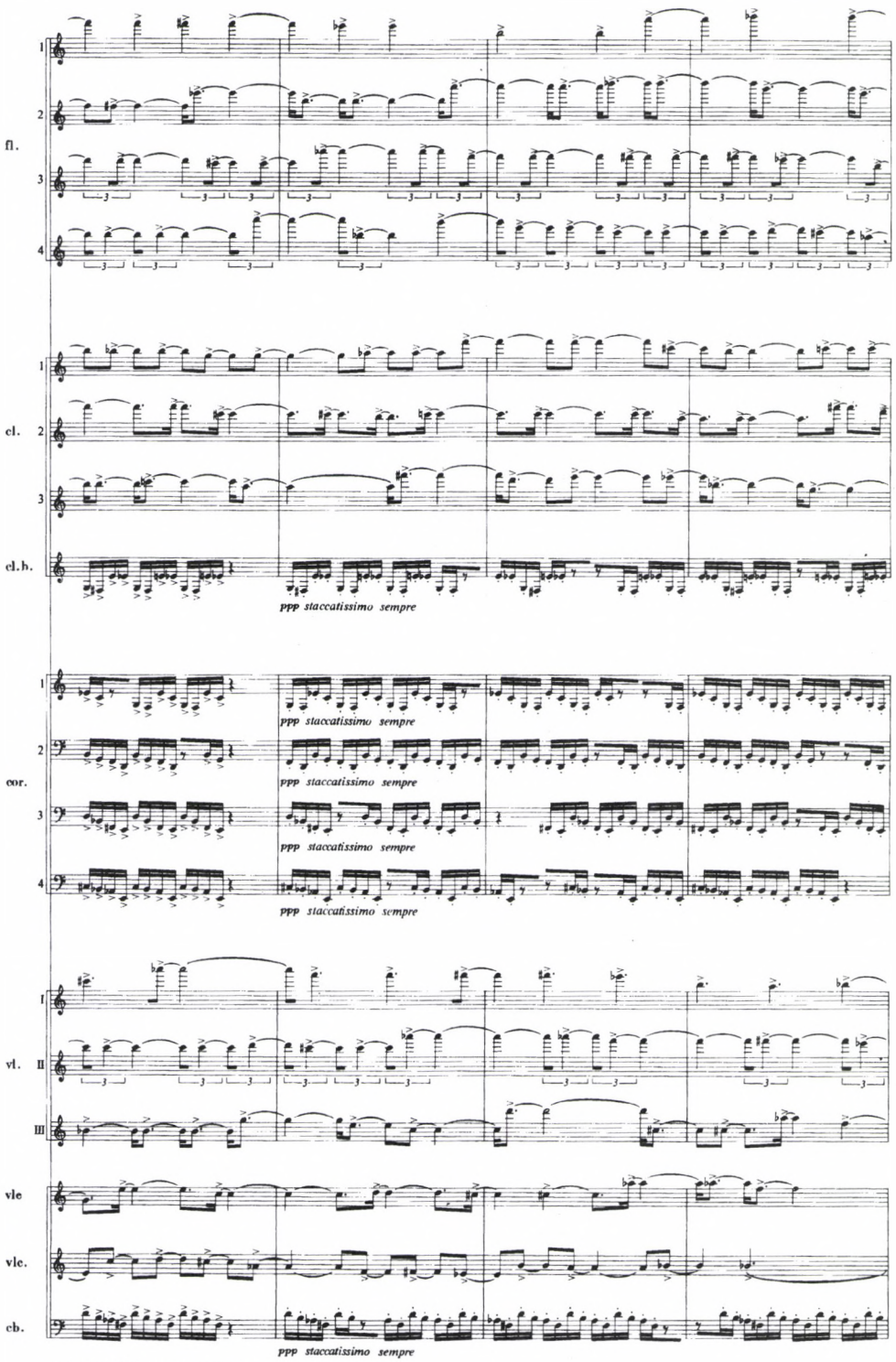


7. kotta: a Trasfigurazioni a 275. ütemtől

Egy hasonló, a zenei kinetikára összpontosító részt mutatok még be a *Sonoritàból*, melynek centrumában a zakatolás jelensége a *piano-pianissimo* dinamikával és a *staccatissimo* megszólaltatással kapcsolódik össze *(8. kotta).*



8. kotta: a Sonorità 81–84. üteme (folytatása a következő oldalon)



8. kotta (folytatás): a Sonorità 85–88. üteme

Bizonyos vagyok abban, hogy Szőllősy András zenéjének értékét, művészi hatását az imént felsorolt három tényező kimutatásával és a felidézett néhány példával nem mutathattam meg teljes valójában, hiszen az említett drámai momentumok még számos egyéb helyen is felbukkannak, és sajátos viszonyba kerülnek egymással. De azt hangsúlyozni kell, hogy Szőllősynél – miként a zenetörténet több nagy mesterénél – az olyan zenén „kívüli" elemek, mint amilyen a narratíva, a kép, a szín, az atmoszféra és a dráma, mindig szigorú zenei szerkezetek révén forrnak egységbe.

ABSTRACT

JÁNOS KÁRPÁTI*

DRAMATIC ASPECT OF ANDRÁS SZŐLLŐSY'S INSTRUMENTAL COMPOSITIONS

Although the organising principle in Szőllősy's works is mainly musical (limited serialism, linear polyphony), musical architecture is not pre-determined, but a living and dramatic structure. This dramatic sense should not be understood as something that is capable of expression in words, but rather as a psychological process, summed up in three types: dramatic discourse (monologue, dialogue), dramatic process (increase, decrease), and dramatic motion (using kinetic energy).

* Kárpáti, János (b. 1932, Budapest) MA 1956, CSc 1968, PhD 1969, DSc 1996. Head librarian and professor F. Liszt Academy of Music, Budapest. Main fields: analysis of Bartók's music, Asian music cultures (particularly Japanese traditional music), criticism of Hungarian contemporary music. Chairman of the Hungarian Musicological Society.

Batta András

BALSZERENCSÉS FŐMŰVEK

Vörösmarty–Weiner: Csongor és Tünde
Vázlat[1]

Kárpáti Jánosnak

„A magyar kultúra különös, kissé melegházi levegőjű, de nagy szépségektől terhes, édes-bájos és nekünk imádott kertjében termett illatos, színes virág a »Csongor« zenéje."
(Molnár Antal, *Nyugat*, 1916. március 1.)

„Lendítő újszerűséggel tűnt fel előtte a színpadi probléma. És mint termékenyítő aranyeső zuhant kedélyére egy őserejű, rokonszellemű költészet."
(Lányi Viktor, *Nyugat*, 1916. december 8.)

„Véleményem szerint leginspiráltabb zenéje a Csongor és Tünde. Talán nem tévedek, mikor úgy vélem, hogy a költészet varázslata ihlette olyan érzések, rezdülések megszólaltatására, amilyenekre életművében másutt nincs példa. A mai zenehallgató el sem hiszi, hogy a Nemzeti Színházban Klemperer vezényletével játszottuk ezt a poétikus muzsikát."
(Tátrai Vilmos: *Hegedűszó alkonyatban*, 2001)

Csongor vándorútja a Nemzeti Színházba

A *Csongor és Tündé*vel Vörösmartynak sem volt szerencséje. A romantikus magyar líra e gyöngyszemének már keletkezéséi ideje is vita tárgya az irodalomtörténetben. A költő egyik legközelebbi barátja, Stettner-Zádor Györgytől származó adat szerint 1827-ben kezdett Vörösmarty a megíráshoz Budán, viszont öccse, Vörösmarty János úgy emlékezett, hogy bátyja csak 1829 nyarán ragadott tollat Keszíben, nagybátyja méhesében. Abban mindenki egyetért, hogy a mű a Kisfaludy Károly szer-

1 A tanulmány műfaja – vázlat – magyarázatra szorul. Amikor a *Magyar Zene* felkérésére, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Weiner Kuratóriumának támogatásával megbízást kaptam egy új Weiner-tanulmány elkészítésére, magam sem tudtam, hogy Weiner *Csongor és Tünde*-művei mennyire szerteágazók és milyen központi szerepet töltenek be az életműben, jóllehet korábbi tanulmányomban – *Az ifjú Weiner Leó zeneszerzői stílusa* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1989, 7–58.) – a gyér Weiner-irodalom és saját tapasztalataim alapján egyaránt Weiner Leó főművének tekintettem a *Csongor és Tünde* kísérőzenét. A vázlat megjelölés annyit jelent, hogy inkább szerettem volna minél több, az alapmotívumhoz kínálkozó témát érinteni, utakat kezdve egy tervezett Weiner-monográfiához, mintsem kiragadni egyet a sok közül, s azt kimerítően tárgyalni. Itt említem meg, hogy korábbi tanulmányom a Weiner Kuratórium által kiírt pályázatra készült, Weiner születésének századik évfordulóján. A kötet szerkesztője Kárpáti János volt, aki előtt most, 70. születésnapja évében a jelen „folytatással" tisztelgek.

kesztette *Aurora* című „hazai almanach" számára készült. Itt azonban Kisfaludy halála (1830. november 21.) miatt nem jelenhetett meg. Az első kiadás 1831-ben, Székesfehérváron látta meg a napvilágot. Hátborzongató, hogy ebből egyetlen példány sem maradt fenn. Az utókor számára a *Csongor* nyilvános élete 1847-ben, Vörösmarty költeményeinek gyűjteményes kiadásával kezdődött el, majd a költő halálának évében, 1855-ben folytatódott, amikor Toldy Ferenc Pesten megjelentette a művet *A magyar költészet kézikönyve* című kötetben. Hosszú szünet következett, egészen 1881-ig, amikor a Nemzeti Színház akkori igazgatója, Paulay Ede készítette elő nyomtatásra a darabot. Két évvel az általa rendezett bemutató *után*. A *Csongor* ugyanis szerzője életében nem került színpadra. Jóllehet Vörösmarty 1844-ben benyújtotta művét – név nélkül – egy drámapályázatra, melynek zsűrijében irodalmi kiválóságok, mint Bajza József, Nagy Ignác és Szigligeti Ede mellett ő maga is helyet foglalt, ám a bizottság egyhangúlag elutasította a darabot. Reményteljes intermezzo volt a mű sikertelenségének történetében, hogy tizenegy évvel Vörösmarty halála után, 1866-ban Egressy Gábor létrehozott egy vizsgaelőadást a darab kivonatából a Szini Tanoda növendékeivel.

Paulay Ede 1879-ben, Vörösmarty halálának 25. évfordulóján keltette életre a *Csongor és Tündét*. A jelentős színész–rendezőnek köszönhető a *Csongor* mellett *Az ember tragédiája* felfedezése és a magyar Shakespeare-kultusz meghonosítása. Paulay tág látókörét és biztos ízlését dicséri, hogy a „magyar *Szentivánéji*" bemutatásának évében Shakespeare *Szentivánéji álma* is műsorra került. A késedelem oka az volt, hogy Vörösmarty *Csongor és Tündéjét* a 19. századi irodalomkritika mindenekelőtt a hosszú monológok miatt nem tekintette színpadképes darabnak. Sokak számára – elsősorban a nagy tekintélyű Gyulai Pál kritikai észrevételei miatt – még 1879-ben is vakmerőségnek tűnt a mű színpadra állítása. Paulay tisztában volt ezzel, s a bemutató előtti interjúban a *Fővárosi Lapok* számára némi éllel sorolta fel a vélt és valós indokait annak, hogy miért bántak előtte mostohán Vörösmarty remekével: „... nem volt kellő együttes, féltek kiállításának néhány száz forintnyi kockázatától, s híján voltak a humoros szerepekre alkalmas fiatalabb erőknek."[2] A színpadra állítás vállalkozásának merészségét fokozta, hogy a romantikus tündérmese „édes, bűnös költői nyelven, a hangszerek zenéje mellett" való előadása az irodalmi realizmus idején könnyen hathatott anakronizmusként.[3] Végül is győzött a nemzet koszorús költője iránti kegyelet igénye; pontosan Vörösmarty születésnapján s egyben halála huszonötödik évfordulóján, december 1-én zajlott le a premier. Ettől kezdve ez a nap, illetve december eleje mintegy kultikus szerepet játszott a Nemzeti Színház évadjaiban: a *Csongort* általában ilyenkor tűzték műsorra.

Egyébként nem is annyira gyakran. Paulay rendezésében 1879 és 1908 között, tehát csaknem harminc év alatt összesen huszonnégyszer játszották a művet. 1908. május 24-én lekerült a programról, s a 25. (jubileumi) előadásig több, mint nyolc

2 Rédey Tivadar: *A Nemzeti Színház története. Az első fél század.* Budapest: Magyar Könyvbarátok 1937, 355.
3 Pukánszkyné Kádár Jolán: *A Nemzeti Színház száz éve.* Budapest: Magyar Történelmi Társulat 1940, 325.

esztendőt kellett várni: új rendezéssel, új betanulásban s nem utolsósorban Weiner Leó új kísérőzenéjével. A Vörösmarty–Weiner mű bemutatójának dátuma: 1916. december 6.[4]

Csongor nyomai a Népszínház kottatárában

A *Csongor és Tünde* színrevitelét már Paulay Ede jelentős színpadi kísérőzenével képzelte el. Ezt a mese, a színes, lírai nyelvezet és a költemény hosszúságú monológok egyaránt indokolták. A zene kidolgozására megbízták a Nemzeti Színház két karnagyát, a sokoldalú Erkel Gyulát és a cimbalom műzenei repertoárjának atyjaként tisztelt Allaga Gézát, akik – megfelelő munkamegosztással – el is készítették a hatalmas anyagot. Mivel a darabot 1908-ig ezzel a kísérőzenével játszották, bizonyosra vehető, hogy Weiner a *Csongort* ebben a formában látta és hallotta, sőt, amint a későbbi elemzésből majd kitűnik, intenzíven tanulmányozta is.

A kísérőzenét különböző formában és rétegben őrzi az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára.

> Melodrámák Vörösmarty Mihály Csongor és Tünde színjátékához, szerzé és zongorára átírta: Allaga Géza. Előadatott a költő emlékünnepén, 1879. december 1-én a Nemzeti Színházban.[5]

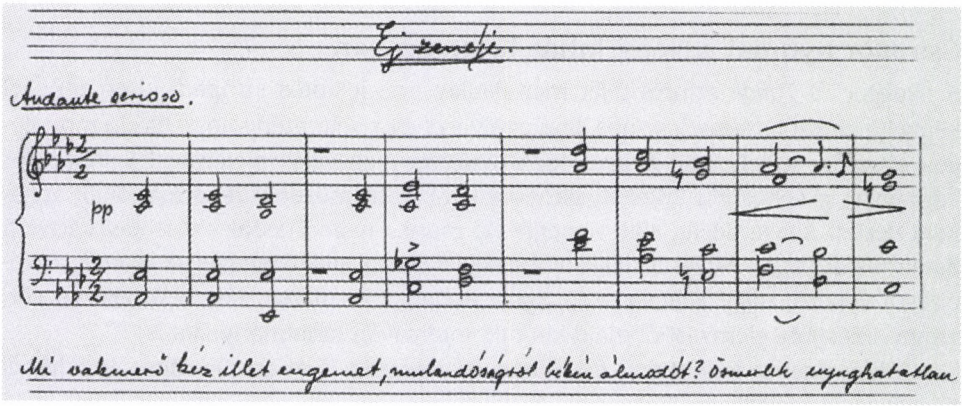
Ez a valószínűleg a nyomdának szánt tisztázat megkönnyíti a dolgunkat. Föltételezhetjük, hogy ezek a számok alkotják Allaga Géza valamennyi *Csongor*ral kapcsolatos kompozícióját. A gyűjtemény 15 tételt tartalmaz, a darab valamennyi szereplőjének karakterzenéjét (Tünde megjelenése; Mirígy zenéje; Tünde búcsúja; Csongor búcsúja; A kalmár zenéje; A fejedelem indulója; A tudós zenéje; Csongor altatódala; A manók zenéje; Csongor csábíttatása – a csodakút; Balga zenéje; Éj zenéje; Változás alatti zene; A manók marakodása; Laura dala: „Rózsalevél, kicsi rózsalevél").

Ezt a tételsort, pontosabban az Allaga-féle zenei részleteket Weiner nemcsak ismerte, de bizonyos mozzanatokhoz, mint előadási tradícióhoz, tartania kellett magát a saját kísérőzenéjében is. Leginkább árulkodó *Laura dala*. Laura nem más, mint Ledér, aki – Mirígy varázserejének engedelmeskedve – szerelemre vágyva várja Csongort, s közben, magányát s unalmát elűzendő, három népdalt énekel, egyébként már a Vörösmarty-szöveg szerint is („Túl a Tiszán, túl a Dunán, innen is, úgy galambom a kis leány, ha hamis"; „Pesten jártam iskolába, kukk!"; „Rózsalevél, kicsi rózsalevél"). Weiner mindhárom dalt átveszi az Allaga–Erkel Gyula féle verzióból.

Allaga zenéje egyébként meglehetősen közhelyes, feltűnőek a népszínművekből ismert lassú verbunkos dallamok Tünde és Csongor búcsújában, ami ismételt bizonysága annak, hogy a szomorúságot, a melankóliát a zenében magyar sajátosságként kezelték. Bár egyszerű harmóniákra épül, a legeredetibb mégis az Éj zenéje, mely kimért, egyenletes akkordokban mozog. Templomos komolyság jellemzi e kü-

4 Az adatok az Országos Széchényi Könyvtár Szinháztörténeti Tárának kéziratos katalógusából valók.

lönös conductust: korál jellegűen nyolcütemes sorokra tagolódik, míg nagy formája három tagú (az érintett hangnemek: Asz-dúr, E-dúr és Esz-dúron át ismét Asz-dúr).



1. kotta. Az Éj zenéje az Erkel–Allaga-féle kísérőzene zongorakivonatából

Ez a zene az Éjnek nem monológjához („Sötét és semmi voltak, én valék..."), hanem Tündéhez irányzott szavaihoz társul („Mi vakmerő kéz illet engemet"). A monológhoz ugyanis Erkel Gyula kézírásával találunk egy particella oldalt a karmester példányában. *(2. kotta a §§§. oldalon)*

A részlet Weiner *Csongor*a szempontjából óriási jelentőségű. Az egyetlen (*c*) hangból – mintegy az üres, teremtés előtti térből – kiinduló zenei folyamat, melynek a *c* végig központi hangja marad, arra inspirálta Weinert, hogy a monológot ő is az őshangból kialakuló hangrendszer költői programjaként fogja fel.

Íme, a monológ-melodráma zenei felépítése Erkel Gyula verzójában:[6]

C
Sötét és semmi voltak: én valék...
C-G
Kietlen, csendes, lény nem lakta éj...
C-G-C-**E**
És a világot szűltem gyermekül...
C-E-G-**B**
Mindenható sugárral a világ fölkelt ölemből...
C
Megrázkódtatá a semmiségnek pusztaságait...
C-E-G-B-**Des**

5 OSZK, Ms. Mus. 4578, 1–32. számozott oldal.

6 A monológ felosztása az áthúzások és ceruzás bejegyzések tanúsága szerint praktikus színpadi szempontokat figyelembe véve változhatott. A 19. század színházi gyakorlata még a klasszikus szöveget sem tekintette érinthetetlennek. A „romlás" olykor a melodráma zenei szerkezetét is megcsonkította. A „talán csak az első és utolsó akkordot!" ceruzás megjegyzés is erre utal. Mindez azonban mit sem von le a zenei koncepció eredetiségéből.

Ezer fejekkel a nagy szörnyeteg, a Mind, előállt...
C-E-B-**D**
Hold és csillagok, a menny csodái lőnek bujdosók kimeríthetetlen léghatárokon...
C-**F**-A-C
Megszűnt a régi alvó nyugalom...
C-F-**Asz**-C („nur Blech")
A test megindult, tett az új erő...
C-**Esz**-G-C (–„nur Holz")
S tettek és mozgással gazdagon megnépesült a puszta tér s idő...
C-D-F-Asz
...Kietlen, csendes lény nem lakta éj.
C

Az építkezés módja tehát: alaphang, kvint, terc, szeptim – a felhangsor szerint terjed ki a hangzás: a semmiből a valami, a teremtett lét felé, majd visszahull a semmibe (*c*-től *c*-ig), az Éj monológjának megfelelően.

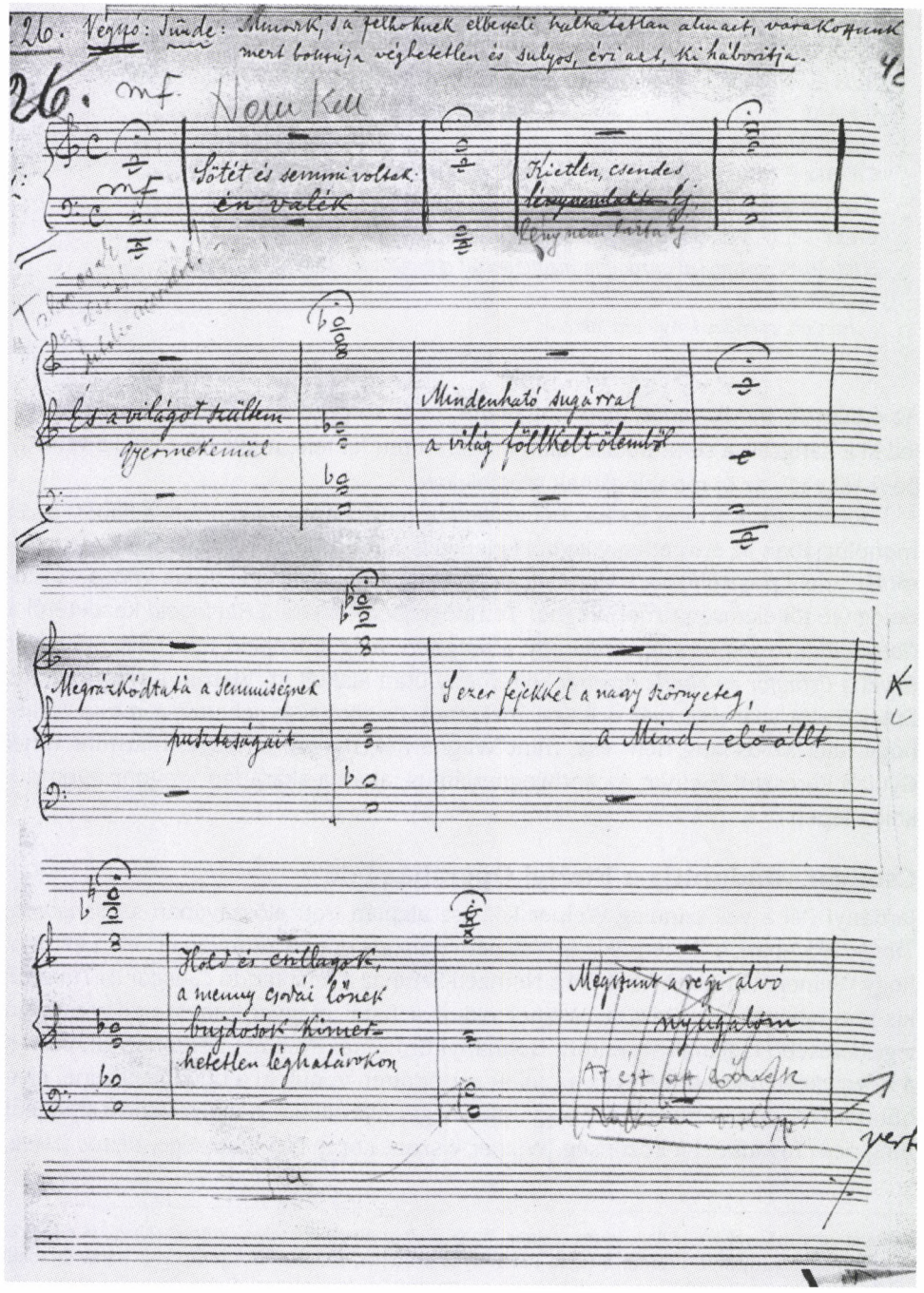
Vörösmartynál nem a káoszból születik a rend, hanem a rendből a káosz: az Éj monológjában az érintetlen világból keletkezik a rontó–romboló biológiai, társadalmi lét, mely pusztulásba, s végül újra a semmibe, az ősrendbe hullik vissza. A monológ íve tökéletesen rímel Wagner Tetralógiájának útjára a *Rheingold* kezdetétől a *Götterdämmerung* végéig, csakhogy a wagneri világkoncepció úgy húsz-huszonöt évvel a *Csongor és Tünde* drámai költemény után alakult ki. Viszont a wagneriánus Erkel Gyula számára már a Rajna mélyének ős-sötétsége lehetett a minta, csakhogy nála az őshang nem *esz*, mint Wagnernél, hanem *c*. Rajta, mármint Erkel Gyulán keresztül Weiner, az antiwagneriánius, akarva-akaratlan Wagner nyomdokaiba lépett.[7]

Csongor vándorútja a Királyi Operaház felé

Járdányi Pál a valószínűleg Weiner közlése alapján írott előszavában a *Csongor és Tünde* 1953-ban, a Zeneműkiadó Vállalatnál megjelent partitúrájának[8] élén azt írja, hogy Weinert 1912-ben kérte fel a Nemzeti Színház a felújítandó *Csongor és Tünde* új kísérőzenéjének megírására. Weiner ekkor a fiatal magyar zeneszerző-generáció legsikeresebb tagjának számított. Dohnányi Ernő már évek óta Berlinben élt, Bartók a *Kékszakállú* balsikerű pályázata miatt sértődötten vonult ki a budapesti zenei életből nomád körülmények közé, egy rákoshegyi nyaralóba. Kodályt zeneszerzőként még nem fogadta el a közönség. Weiner viszont korán érő tehetsége, biztos ízlése,

7 Egyébként más rokoni szálak is arra utalnak, hogy Weiner átvett ötleteket az Erkel–Allaga féle kísérőzene hagyományából. Például a hárfa hangsúlyos szerepét. Erkelék *Csongor*ában a hárfa színpadi hangszerként, a tündérvilág atmoszférájának megteremtőjeként szerepel, F-dúr skálamenetet játszik, ami a Weiner-zene több tételében – például az *Éj zenéje, Bánkódó Tünde, Balga* – felbukkanó skálatémának fényében különös jelentőséggel bír. Ugyancsak nem elhanyagolható a finálé – *Apotheose* – partitúrában is kidolgozott alakja, zenekarra és szopránkórusra, E-dúrban. Ez is mintául szolgálhatott Weinernek, a maga finálé-verziójához.

8 Z. 1005



2. kotta. Direction-oldal az Erkel–Allaga-féle kísérőzenéből – fakszimile: OSZK Népsz. 1191

csiszolt stílusa és a vállalt kompozíciós feladatok tökéletes megoldása miatt joggal vált a kritika kedvencévé. Mindenek előtt Csáth Géza bízott Weinerben, s amikor tehette a magyar zene Messiásaként üdvözölte.[9] Nem véletlen tehát, hogy a Nemzeti Színház igazgatójának, Tóth Imrének választása e reprezentatív megbízás terén a huszonhét éves Vándor-Weiner Leóra esett.[10]

A felkérés mögött olyan meggondolás is állhatott, hogy Weiner – remek hangszerelési készsége s invenciója révén – elsősorban szimfonikus zeneszerzőként futott be. Zenéje nem avantgárd, sőt a finomabb hallásúak azt is tudták, hogy Weiner egyik mintaadó zenei korszaka épp a *Csongor és Tünde* versdráma keletkezésének, azaz körülbelül Mendelssohn *Szentivánéji álom* kísérőzenéjének ideje. Az is köztudott volt színházi berkekben, hogy a *Csongor* lírai meséje Vörösmarty csodálatos, de hosszadalmas verseivel csak látványos színpadi körítéssel lehet közönségsiker. Nagy súlyt helyeztek tehát a dekorációra, a díszletekre és a jelmezekre, s ebben a szellemben kapott a zene is kiemelt jelentőséget. A Nemzeti Színháznak volt ugyan zenekara, de a bonyolult, igényes zenével kísért darabok – mint például Mendelssohn révén épp a *Szentivánéji álom* – olykor az Operaházban kerültek színre. Nem tudni, Weiner partitúrája késztette-e a színház igazgatóját e választásra, vagy eredetileg is már az Operaházba szánták a darabot, mindenesetre a tervezett 1916. december 1-i premierre az Operában készültek Vörösmarty születésnapjára, s egyben a Paulay-féle „felfedezésre" emlékezve, jótékony céllal.

> Weiner Leó, a modern magyar zeneszerzői gárda nagy tehetségű és népszerű tagja, több számból álló nagyszabású kísérőzenét írt, melynek előadásához nem elég nagy a Nemzeti Színház zenekara.

– olvasható kiábrándító józansággal a budapesti műsort ajánló *Színházi Élet* 1916. november 26-tól december 3-ig érvényes számában. Az újság főtémája egyébként nem a felélesztett klasszikus, hanem Gábor Andor bulvárdrámája, a *Szépasszony*, amelyet akkortájt mutatott be a Nemzeti Színház...

A Weiner-partitúra már jóval korábban készen volt. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtárában őrzött kéziratos partitúra végén a zeneszerző saját kezű bejegyzése: 1913. november 1. „Weiner elkészült munkájával, a reprízt azonban a háború kitörésével el kellett halasztani" – magyarázta a Színházi Élet kritikusa immár a bemutató után.[11] Ez hihetőnek hangzik. A *Csongort* valószínűleg az 1914/1915-ös évadra tervezték, ám a háború kitörésének sokkja elsodorta a díszelőadás tervét. Közben Weiner nem tétlenkedett, annál is kevésbé, mert a nyilvánosságnak is jelezni kívánta, hogy ő elkészült, s íme, a zene, amely – mellesleg – önállóan is életképes. A *Csongor és az ördögfiak* című közzenét, mely az egész műnek leghosszabb tétele, s műfaját tekintve zenekari scherzo, már 1914. február 8-án bemu-

9 Lásd Csáth Géza Weiner zenéjével foglalkozó kritikáit: Szajbély Mihály (szerk.): *A muzsika mesekertje. Összegyűjtött írások a zenéről.* Budapest: Magvető, 2000.

10 Tóth Imre, színész, rendező, színházi pedagógus 1908-tól 1916-ig volt a Nemzeti Színház igazgatója.

11 *Színházi Élet*, 1916. december 10–17., 9–11.

tatták a Népopera matinéján Weiner egykori zeneakadémiai évfolyamtársa és barátja, Reiner Frigyes vezényletével, majd ugyanitt 1915. március 5-én egy esti hangversenyen megismételték a Filharmóniai Társaság zenekarán, Kerner István zenei irányításával.[12] Ez utóbbit előzte meg valószínűleg néhány héttel egy drezdai koncert, melyre a *Csongor-Intermezzót* a magyar zene iránt amúgy is intenzív érdeklődést mutató Ferdinand Löwe tűzte ki. Az 1914-es budapesti hangversenyről olvasható a Nyugatban[13] Csáth Géza egyik legutolsó kritikája, lényegbevágó megfigyeléssel:

> *Konzseniális Vörösmartyval!* Bámulatos mily halálos pontossággal érezte meg Weiner, hogy mi felel meg Vörösmarty művészetének muzsikában. Magyarsága *éppen úgy és éppen annyira* stilizált, mint Vörösmartyé. Zenéje az egészen népiestől ugyanolyan távolságban áll frazeológiájával, instrumentatiójával és belső formáival – mint a Csongor és Tünde rímei, versei és egész kompozíciója!

Végre 1916-ban a teljes mű bemutatója megfogható közelségbe került. Weiner, mintegy előlegként, ez év február 24-én a kísérőzene anyagából készült teljes szvit kéziratos partitúráját átadta a Filharmonikusoknak, akik – ismét a Népoperában – Kerner István vezényletével Weber- és Beethoven-művek társaságában meg is szólaltatták. A színpadi reprízt a Nemzeti Színház nagy műveltségű főrendezőjére, Iványi Jenőre bízták.[14] Iványi ideális választás volt abban az értelemben, hogy – Weinerhez hasonlóan – óriási mesterségbeli tudás, a klasszikusok imádata s némi konzervativizmus jellemezte. Egy váratlan esemény azonban mégis meghiúsította a december 1-i bemutatót: meghalt a király!

I. Ferenc József halála a háború közepén nem érte váratlanul Budapest polgárait, s nem váltott ki drámai reakciókat. Az újságok tele voltak éppen elég megrázó vagy idióta módon patriotikus fényképekkel, tudósításokkal, s elszaporodtak a gyászruhákat és művégtagokat reklámozó hirdetések. A *Pesti Futár* jellemző, tragikomikus esetről tudósít: A király halálhíre 1916. november 21-én este érte a nyilvánosságot. Az egyik moziban hírnök jelent meg, s a filmet megszakítva közölte a publikummal a hírt. Az előadást azonban nem kellett abbahagyni: *zene nélkül* folytathatták (ami némafilmről lévén szó) furcsa hatást válthatott ki. Ám erre valószínűleg nem került sor, mert az alattvalók zavartan és sietősen elhagyták a nézőteret...

---

12 A *Csongor*-zenék hangversenytermi felhangzásainak adataiért Berlász Melindának tartozom köszönettel.

13 1914. február 16., 293.

14 Iványi Jenő (1863–1922) jelentős színész, rendező, valamint műfordító. Győri, szegedi, soproni, kolozsvári társulatoknál töltött évek után 1891-ben Párizsban, 1892-ben Angliában és Németországban folytat tanulmányokat. Paulay Ede megbízásából darabokat fordít, és rendszeresen tudósítja a *Fővárosi Lapok*at és a *Budapesti Hirlap*ot. 1893-ben Paulay Ede a Nemzeti Színházhoz hívja, ahol – egy 1899-es kolozsvári kitérő után – haláláig tag marad, kezdetben intrikus- és karakterszerepekben, 1913-tól rendezőként, majd főrendezőként s a drámabizottság tagjaként. 1918-tól örökös tag. *A színpad művészete* című könyve (1919) a magyar színi irodalom egyik fontos alkotása. Hevesi Sándorral szemben a konzervatív irányt képviseli, amiért a „nyugatosok" bírálják. Elsősorban a klasszikusok biztos ízlésű rendezőjének tartják. Művészegyénisége és megítélése a színházi világban hasonló, mint Weiner Leóé a zenei életben, illetve a 20. századi magyar zene történetében.

A király halála utáni naptól (november 22.) mindenesetre bezárták a budapesti színházakat, két hétig nem volt előadás. Mivel a *Csongor és Tünde* operaházi bemutatóját december 1-re tervezték, a bemutató csúszott. A kényszerűen hosszúra nyúlt szezonbéli szünetben a *Színházi Élet* körkérdést intézett a „félárbocra" engedett színészekhez, ki, mivel tölti idejét. Jászai Mari, aki már a *Csongor* 1879-es bemutatóján is Mirígyet alakította, s a reprízben ugyanerre a szerepre készült, így válaszolt: „Nekem a szünet nem ujság. A jó öreg királyt őszintén sajnálom. Szívből megkönnyeztem." December első napjaiban már az új királyt köszöntötték, és karácsonyra I. Ferenc József végképp eltűnt a múlt panteonjában, s rövidesen követte őt birodalma is.

A *Csongor* december 6-i premierjét fényes kiállításban rendezték meg. Az ünnepi est különlegességét fokozta a jótékonysági cél, megjelent az Operában a magyar társadalom elitje, s a bemutató „méltó, diadalmas estje volt a magyar irodalomnak, a magyar zeneművészetnek és a magyar színjátszásnak". A *Színházi Élet* tudósítója mindenekelőtt a rendezőt, Iványi Jenőt emelte ki („Amit a Csongor és Tündében a színpad produkált, az a modern színpadi rendezés egyik legértékesebb eredménye"). A előadás atmoszférájának „kifejezetten magyar jellege volt". A kísérőzene jelentőségét is felismerték:

> Weiner a szó szoros értelemben vett kísérő zenét írt, szimfonikusan fogta föl a feladatot és hol illusztrálva, hol magyarázva folyamatosan követi a cselekményt.

A kritikus Weiner zenéjét szembeállította Mendelssohnéval, aki önálló, befejezett kompozíciókat s nem a darab színpadi rezdüléseit követő kísérőzenét írt a *Szentivánéji álom*hoz. Weiner zenéje

> kongeniális kiegészítője lett így a szövegnek, melyről Beőthy Zsolt állapította meg, hogy „a magyar költői nyelvnek legszebb diadala".[15]

A bemutatót egyébként nem Reiner Frigyes vezényelte, akinek Weiner a míves partitúrát szánta, hanem ifj. Ábrányi Kornél. Reiner nemzetközi karrierje ekkor már elkezdődött, a budapesti zeneélet elvesztette egyik legnagyobb ígéretét.

A kritika egyöntetűen dicsérte Weinert, sőt – már szinte gyanús tisztánlátással – helyezte el a *Csongor és Tündé*t a 20. századi magyar zenetörténetben. Nem szabad elfelejteni, hogy a *Bánk bán* óta, tehát 55 (!) éve nem jelent meg remekmű a magyar operaszínpadon. Weiner *Csongor és Tündé*jét, mivel Bartók *Kékszakállú*ja és *Fából faragott királyfi*ja később került színpadra, a nyilvánosság a 20. század új zeneszerző generációjának első nagy zenedrámai alkotásaként ismerhette meg. Lányi Viktor azt üdvözölte, hogy Vörösmarty drámája végre „méltó" zenét kapott, amely a *Csongor és Tündé*t „minden időkre színpadképessé tette", egyben – igazságtalanul – el is verte a port Erkel Gyula „sablonos, ambíció és ihlet nélküli" zenéjén. Viszont helyesen érezte meg azt, hogy megerősödött a kifejezés ereje Weiner zenéjében.

> A harmadik felvonás gyönyörű cisz-moll közjátéka egy új Weinert revelál. A formák játékos virtuóza férfivá, bensőséges, zengő hangú poétává érett.[16]

15 Valamennyi idézet lelőhelye: *Színházi Élet*, 1916.december 3–10., 9–11.
16 *Nyugat*, 1916. december 8., 895.

A bánkódó Tünde epizódról van itt szó, amely a tartózkodó szomorúság valóban megkapó ábrázolása, egy teljes tétel, forma és zenei szerkezet (harmóniavilág) egyéni hangú kompozíciója által. Weiner kifejezésmódjának, stílusának megkomolyodására utal a Mendelssohnnal való ismételt összevetés:

> A tárgynak a Szentivánéji álommal való rokonsága miatt a komponistát az a veszély fenyegette, hogy belesodródik a Mendelssohn-féle konvencionálissá lett tündér-hangulatba. Ezt a zátonyt is sikeresen megkerülte. Segítségére volt ebben a Csongor alakja, akit a merész vágyódás, az ifjú, forró erotizmus hősiesen, nemesen földi vonásaival jellemezhetett.[17]

E vélemény jogosságát rögtön a nyitány első ütemei igazolják. A zenei karakter Csongoré, aki nyugtalanul, szenvedélyesen, a magyar Faustként jelenik meg. Kromatikus témája öt ütem alatt egy híján mind a tizenkét hangot érinti.[18] A téma transzponált–transzformált megismétlése Liszt szimfonikus műveinek kedvelt műkezdő stratégiájára emlékeztet. Weiner tehát életművének ebben a pillanatában eljutott a romantika avantgárdjáig. A Csáth Géza által néhány évvel korábban „várvavárt magyar szimfonikus"-ként üdvözölt zeneszerző Csongor gúnyájában továbblépett, és Liszt Ferenc tanítványává vált. *(3. kotta a szemközti oldalon)*

Weiner zenéjében bekövetkezett stílusváltásra utalt a néhány hónappal a bemutató előtt, máig érvényes esztétikai értékelésében Molnár Antal is, aki ekkoriban különösen közel állt Weinerhez,[19] s a *Csongor* keletkezésének folyamatát baráti közelségben élhette át:

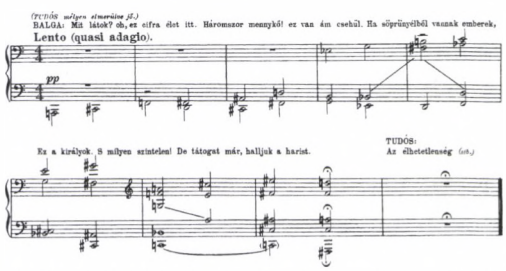
> Nem a „Serenade" népszerű ifjával, nem a „Farsang" csapongó kedvű élcelőjével van itt dolgunk. Teljesen érett művész, igazi „artista" emelkedik ki az új zene szövevényéből. Tudatos tárgyilagosság, a zenés jellemzés biztos kezelése, jól elhelyezett kitaláló erő sugárzódik mindenünnen. Invenciójának ereje elsősorban harmonikai és hangszerelésbeli. Melódiáit bensőség és finom leszűrtség teszi előkelővé.[20]

Arra is Molnár Antal hívja fel elsőként a figyelmet, hogy Weiner kísérőzenéje túllép műfaji keretein, s olyan szimbiózisba kerül a verses drámával, hogy már-már a dráma hat a kísérőzene illusztrációjának és magyarázatának.

---

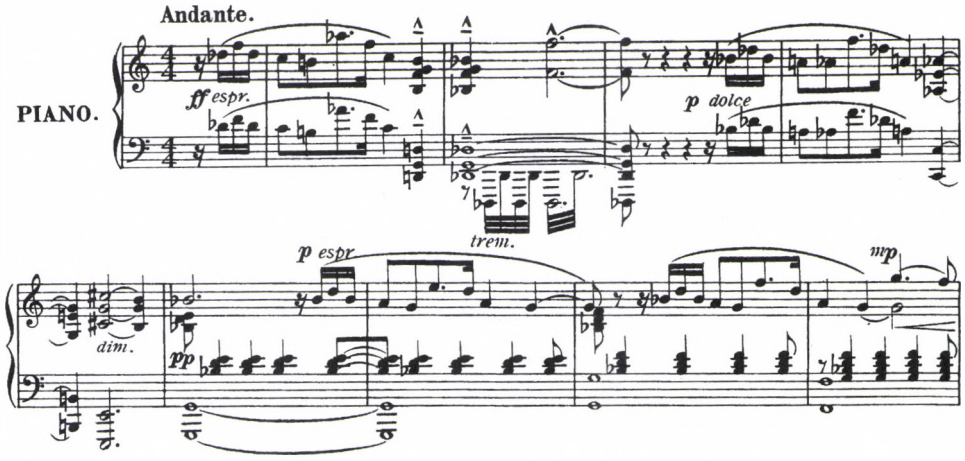
17 Uott.

18 A *Csongor*-kísérőzenében van egy „valódi" tizenkétfokú téma is, amelynek ihletése ugyancsak Liszttől jöhetett. A Tudós rezzenéstelenül semleges zenéje, amely – bővített hangzatok révén, a *Faust-szimfónia* bevezetéséhez hasonlóan – a kromatikus skála valamennyi hangját tartalmazza. *(A zongorakivonat részletét lásd jobbra)*



19 Molnár Antal: „Amikor a Csongor és Tünde próbáira Leó eljárt, én is vele voltam, a bemutatón is együtt voltunk. Ezt a művet roppant sokra tartottam. Akkor egész éjszaka fent voltunk, jártuk az üres pesti utcákat, betértünk egy kávéházba, ott reggeliztünk, utána hazakísértem." In: Berlász Melinda (szerk.): *Emlékeink Weiner Leóról.* Budapest: Zeneműkiadó, 1985, 155.

20 *Nyugat*, 1916. március 1., 324.



3. kotta. A balettzene első ütemei a mű zongorakivonatából – Weiner művének kottarészleteit a Rózsavölgyi és Társa szíves hozzájárulásával közöljük

> E zenében minden egyes akkordnak színi vonatkozása van. A darabban szavakkal ki nem fejezhető mozgást, a lélek mozgását nyomról nyomra követi. [...] Weiner muzsikája nem „szám"-okat, hanem valóságos pantomime-zenét ad.[21]

Paradox és tragikus módon éppen ez lett a forrása a *Csongor és Tünde* balsorsának. Az előadások krónikája azt mutatja, hogy a Vörösmarty–Weiner mű exkluzív színházi látványosságnak számított, s mint ilyen nehezen illeszkedett a színjátszás napi gyakorlatába. Nem véletlen, hogy az 1916. december 6-i bemutatót csak öt előadás követte. 1917 január 3-ával évekre elbúcsúzott a *Csongor és Tünde* a budapesti színpadoktól, egészen 1920 áprilisáig. 1920-ban tavasszal és ősszel összesen hét előadás futott le a Nemzeti Színházban, majd egy-egy 1921-ben, 1922-ben és 1923-ban, megannyiszor december elején, Vörösmarty születésnapjához kapcsolódva. 1923 után csaknem tízéves szünet következett. Közben Weiner – mintegy Molnár Antal 1916-os jóslatát beváltva – a kísérőzenéből táncjátékot komponált egy felvonásban, kilenc képben. A balett cselekményét a dráma alapján Márkus László állította össze, s egyben ő is rendezte az előadást Jan Cieplinski koreográfiájával, Oláh Gusztáv díszleteivel és jelmezeivel, Rékai Nándor vezényletével. A *Csongor*t ebben a változatban 1930. november 8-án mutatták be az Operaházban.

Hangversenyteremben időről időre feltűntek a kísérőzene zenekari részletei, illetve a szvit-változat, s az is megemlítendő, hogy 1917. november 26-án Kabos Ilonka és Zsigmondy Gábor koncertjén, valószínűleg először, elhangzott a *Tündértánc* virtuóz, kétzongorás verziója. A táncjáték sikere újra az érdeklődés fókuszába állította az eredeti kísérőzenét: 1932. december 5. és 1933. január 3. között Márkus László rendezésében, a Budapesti Hangversenyzenekar közreműködésével hét estén ismét felújították az eredeti művet.

21 Uott.

Különös vargabetűt jelentett viszont a *Csongor* színpadi pályafutásában, hogy 1937-ben nem Weiner Leó immár többféle értelemben is klasszikusnak számító kísérőzenéjével, hanem újonnan komponált zenével mutatták be, s játszották 1942-ig a darabot. Az ember rögtön a fasizálódó kor rasszista gondolkozásával hozná kapcsolatba a váratlan eseményt. Ezúttal azonban jogtalanul, mert az új kísérőzene Weiner egyik ifjabb pályatársának, az ugyancsak zsidó származású Polgár Tibornak a műve. A Nemzeti Színház fiatal rendező–igazgatója, Németh Antal a színház fennállásának századik évfordulóján modern szellemben kívánta felújítani a magyar drámairodalom klasszikus gyöngyszemét. Polgár Tibor visszaemlékezése szerint a változtatás oka az volt, hogy a versdráma lírai, meditatív, filozofikus jellege, amit Weiner zenéje éppen ebben a szellemben mélyített el, az új időknek megfelelően dinamikus, drámai interpretációnak adja át helyét. Németh Antal azt kérte Polgár Tibortól, hogy a kísérőzene rövid, jellegzetes számokból álljon, s „ahol kell, inkább fesse alá a cselekményt, akárcsak egy filmben".[22] Polgár zenéje persze távolról sem olyan jelentős, mint Weineré, de ezeknek a praktikus szempontoknak jobban megfelel. Érdekesség, hogy az előadásról a rendező felvételt készített, amelyet az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára őriz lakklemezen. Föltűnő a színészek póztalan deklamálása, ami egyfajta színpadi reformot sejtet. Egy olyan reformot, amely még sokáig nem vált általánossá a Nemzeti Színház színpadán.[23]

Weiner *Csongor*ának további, immár meglehetősen rövid interpretációs történetéhez tartozik, hogy a II. világháború után, 1946. szeptember 27-től ismét műsorra tűzték a művet, ezúttal a Székesfővárosi Zenekar közreműködésével. Valószínűleg ekkor vezényelte Otto Klemperer – amire Tátrai Vilmos utal önéletrajzi írásának a jelen tanulmány mottóként idézett részletében.[24] A budapesti Operaház ezután már csak a *Csongor és Tünde* táncjáték-verzióját újította fel 1959. június 6-án, megörvendeztetve a hetvennégy éves zeneszerzőt, alig több, mint egy évvel halála előtt.

S az egyre sorvadó múlt után egy bizakodó pillantás a jövőbe: Vörösmarty–Weiner *Csongor és Tündé*jének eredeti formában való újra felélesztése a mű keletkezésének kilencvenedik évfordulóján, 2003-ban remélhetőleg sikerül.[25]

---

22 Weiner születésének 100. évfordulóján az egykori kényes eseményhez Polgár Tibor többek között a következő kommentárt fűzte: „Weiner Leó iránti lojalitásból ezt a zenémet *csak a nemzeti színházi előadásokon* használtam, sohasem csináltam belőle se zenekari szvitet, se koncerten való előadásra nem dolgoztam fel azt – pedig bőven volt benne anyag! Ehelyett annál többet tűztem műsoromra mint karmester, rádióban és pódiumon egyaránt, Weiner Leó remek *Csongor és Tünde-szvitjét*." – Berlász (szerk.): i. m. 167.

23 Egy, a Magyar Rádió dokumentumtárában őrzött 1955-ös felvétel alapján a recitálás jellegű deklamáció az idősebb generáció művészeinek, mint például az Éj monológját rendkívül szugesztíven előadó Lukács Margit előadásában töretlenül élt tovább.

24 Tátrai Zsuzsanna–ifj.Tátrai Vilmos (szerk.): Tátrai Vilmos: *Hegedűszó alkonyatban.* (Budapest: Klasszikus és Jazz kiadó, 2000, 213.)

25 A tervek szerint 2003 augusztusában a Zempléni Napokon, a sárospataki Vár udvarán.

Királyfiak éjei Budapesten, anno 1910–1914

1910 körül magyar művészek szívesen azonosították magukat a királyfi figurájával. Nem a királyéval, mert a király megöregedett – természetesen itt mindenki Ferenc Józsefre gondolt –, s különben sem érezték őt a magyarok igazi királyuknak, mert egy császáron kellett osztozniuk az osztrákokkal. A királyfi más, mert királyfi csak az illúziók birodalmában létezett. A valóságos királyfi, a szeretetre méltó uralkodói ivadék, a színpadi királyfiak idején már rég halott volt: 1889-ben, Mayerlingben vetett véget önkezével életének. Miért halt meg? Rudolf trónörökös nem volt boldog királyfi? Nem bizony. Egyetlen gyermekét eltemette, házassága kudarcra ítéltetett, s apja még a trón közelébe sem engedte. Mindenesetre a magyarok szerették. Jókai Mór haláláig őrizte a tőle kapott arany mandzsettagombot...

Rudolf főherceg menyegzőjének tiszteletére 1881-ben rendkívüli díszelőadáson játszották a *Csongor és Tündé*t, amit a Nemzeti Színház zenekarának brácsása be is rótt szólamába, így emlékeztetve pultutódait a nagy eseményre. Rudolf trónörökös értette a magyar beszédet, így páholyából követni tudta Csongor sorsát. Nyolc év múlva ifjú kedvesével aztán ő is az örök éjszakába menekült. A királyfi tehát eltávozott, de Csongor megmaradt, s a meséje is az egyszeri, a legkisebb, „árgyélus" királyfiról, aki Tündérországig meg sem állt. János vitéz ugyancsak az ő rokona: a „pásztorok királya", legalábbis 1904-re, Kacsóh Pongrác daljátékának idejére már az, s nem egyszerű juhászbojtár, mint annak idején Petőfinél volt. S az is nagy különbség, hogy János vitéz nem marad Tündérország boldog fejedelme, hanem visszamegy szülőfalujába. Miért? Mert „ott élni jó, s meghalni szép", visszhangzik Vörösmarty *Szózat*a a zenés színpadon.

A királyfi tehát mindenünnen elvágyik. Szabadságánál többet ér szerelme, és szerelménél többre becsüli szabadságát. Ingázik boldogság és boldogtalanság között. A királyfi magányos. De nem azért, mert a közösség nem fogadja be, hanem azért, mert idegen tőle az átlagos, a közhely. Nincs külső birodalma, viszont lelkében rejlik a végtelen (*A Kékszakállú herceg vára,* 1911), övé a természet (*A fából faragott királyfi,* 1912), amelyik nagyon hasonlít tündérhonra (*János vitéz,* 1904, vagy az „egyszeri" Királyfi Szép Ernő drámájában, 1913). Könnyen dobja el magától a hatalmat, akár az az operettkirályfi, aki beleszeret egy forradalmár lányába és engedi, hogy letaszítsák trónjáról, majd egy elegáns fürdőhelyen a szerelemben talál vigasztalást (Kálmán–Bakonyi–Martos: *A kiskirály,* 1912). A királyfi – képletesen szólva – Nietzschét olvas, és régi regékbe menekül. Mesebeli hősnek képzeli magát.

A királyfi meséje több variánsban válik viselkedésformává és modorrá a pesti entellektüellek között. Nyomtatott fórumuk, a *Nyugat* épp Vörösmarty *Csongor*ának újrafelfedezése, és Weiner kísérőzenéjének idején ad hírt királyfiak viselt dolgairól, ami témánk szempontjából korántsem érdektelen. A lap 1912 karácsonyi számában jelent meg a budapesti királyfi-mítosz egyik kulcsfontosságú meséje balettszüzsé formájában. *A fából faragott királyfi* a folyóirat egyik házi költőjének, Balázs Bélának alkotása. A hangsúly itt, még inkább, mint Bartók megzenésített változatában a Királyfi és a Tündér viszonyára esik. A tündér szürke fátylat hord, s az ötödik táncban („nagy balett és apotheosis") kiderül, hogy ő az éj királynője:

> Szürke fátylai mintha világítani kezdenének. Jobbra int, balra int. Mintha gyors parancsokat osztogatna széjjel. Valami titokzatos nyüzsgés, zúgás közeledik a muzsikában. Minden ott áll, ahol állt, mégis mintha minden alakot változtatott volna.

(Ehhez Balázs Béla lábjegyzetet fűz: „Ez t. k. minden este megtörténik. Éjszaka a dolgok vetik álarcukat.") „És most kezdődik a tündér bűvölő tánca. Most látszik csak meg, hogy ő itt a királynő, mindenek felett." A Tündér így szól a Királyfihoz: „Most szenvedsz. Így van jól. Most elpártolsz az élettől. Most az enyém vagy!" – „És íme körül repdes, mint a lidérc, mint egy világító csodadenevér. [...] És ki tudja, honnan jönnek még tündérek és manók ..." A Királyfi felsóhajt: „Milyen könnyű lesz szegény, megkínzott szívem!" A Tündér megnyugtatja: „Nálam vagy Királyfi. Az én országomban. És fájdalmad elmúlt, az elmúlt világgal." – „Csodás virágok jönnek, amikor kelyhéből a Tündér aranyhajat, aranykoronát, palástot varázsol elő, s a Királyfinak adja." – „A Királyfi (mámorosan néz körül) Diadal, pompa, fényesség: Nincsen már fájdalom és nincsen már éjszaka." Balázs jegyzete: „A sötétség rejtő fátyola a dolgoknak, de ha egyszer megmutatják magukat, akkor nincs többé fátyol és nincs sötétség. A királyfi számára például nincs többé éjszaka." – Szinte magyarázza a Nyugat hasábjain keresztül Balázs Béla Bartóknak – mert *A fából faragott* szüzséje bevallottan neki készült – a *Kékszakállú* záró, örök sötétségének „És mindig is éjjel lesz már" alternatíváját.

Ezután a történet a táncjátékból ismert mederben folyik tovább, mindaddig, míg a Királyfi

> föléhajolt a kuporgó királykisasszonynak, palástjába takarta és magához fölemelte... – A Tündér aggodalmasan és óvatosan követte a Királyfit, mint aki érzi, hogy mi lesz a vége. Mikor pedig látta, hogyan közeledik a királykisasszonyhoz, hogyan hajol föléje, akkor széles köröket vágott a levegőbe, mint jajveszékelő hadonázás: Vissza, vissza, én seregem! Mindennek vége! [...] Minden hiába volt! Visszapártolt tőlük az ember az emberi táborba. És minthogy a Királyfi máshol nyúlt az élet után, élettelen dermedésbe rejtőznek vissza a dolgok. S miközben lassan leborul a függöny, egyszerű és rendes lesz megint a világ. Egyszerű és rendes, mint a dolgok utolsó szava, melyre az ember végső feleleteit várják. Még mindig várják. A Tündér is visszahúzódott a dombra, régi váróhelyére és mozdulatlanul előre hajolva néz maga elé. A Királyfi és a Királykisasszony azonban egymásra néznek, egymásnak felelnek és velük többé nem törődnek.

A királyfi tehát alászáll, és emberré válik újra. A mozzanatban nem lehet nem gondolni Bartók házasságkötésére, és a családdal való exodusára a rákoshegyi száműzetésbe.[26] Hogy a királyfi és a királykisasszony mit felel egymásnak, afelől azonban Balázs Béla meséjének enigmatikus befejezése homályban és kétségben hagy. De legalább már kérdéstilalom nincs közöttük, mint egykor, amikor elődeiket Bartók színpadi világában még Kékszakállú hercegnek és Juditnak hívták. A hét

26 A családos Zarathustra paradox, társas magánya vezette Bartók fiatalkori bálványát, a századforduló zenei stílusának egyik meghatározó mesterét, Richard Strausst is a Nietzsche-hőst „megéneklő" szimfonikus költeménytől (1896) az önarckép *Hősi élet*en (1898) át a *Sinfonia domestica*ig (1903).

pecséttel őrzött férfilélek azonban nem ment teljesen feledésbe: a *Nyugat* 1912. november 16-i számában közreadták a *Lohengrin* első felvonásának szövegét Lányi Viktor fordításában.

Szép Ernő első, egész estét betöltő színpadi művét, *Az egyszeri királyfi*t néhány héttel azután mutatták be a Nemzeti Színházban, miután Weiner Leó meghúzta a *Csongor*-kísérőzene partitúrájának záró kettősvonalát. Az 1913. december 19-i bemutatót ugyanaz az Iványi Jenő rendezte, akire három évvel később a Vörösmarty–Weiner-darab színpadra állítását is bízták. *Az egyszeri királyfi*ról a *Nyugat* 1914-es nyitószámában máris ismertető elemzést közöltek.

> Minden játéknak és minden filozófiának alfája és omegája a Halál, a dráma főszereplője. A Halál, minden emberi cselekedetnek forrása, amint űzi-hajtja az embereket játékos lendületeken, ölelő karokon, boldog mezőkön keresztül, mígnem kifáradva és megbékélve dőlnek karjaiba.[27]

Így foglalta össze Fenyő Miksa Szép Ernő kilenc képből álló meséjének lényegét, megtoldva egy Schopenhauer-idézettel, mely a Halál és az Éj figurája között tesz egyenlőségjelet:

> Aus der Nacht der Bewusstlosigkeit zum Leben erwacht, findet der Wille sich als Individuum in einer ende und grenzenlosen Welt, unter zahllosen Individuen, alle strebend, leidend, irrend, und wie durch einen bangen Traum eilt er zurück zur alten Bewusstlosigkeit.[28]

Az egyszeri királyfi oly közeli rokona a *Csongor és Tündé*nek és *A fából faragott királyfi*nak egyaránt, ráadásul Weiner kísérőzenéjével egy évben keletkezett, hogy röviden el kell időznünk cselekményénél és szimbólumainál. A mese a hortobágyi pusztán kezdődik, éjszaka, a csillagos ég alatt. Távolról az esti harangszó hallik, valahonnan halk népdal hangzik fel: „Szeretnék szántani..." A dalt furulya kíséri, amely melodramatikusan a pásztorok beszélgetése alatt is szól, olykor dudaszóval színesítve. Régi magyar mesekezdet a javából („Mintha pásztortűz ég..."), ugyanakkor pasztorális, karácsonyi hangulatot áraszt (a premier csupán néhány nappal előzte meg karácsony ünnepét), s az éj leple alatt megérezteti a végtelent, mely itt csendes, de nem „kietlen", s nem „rideg", mint Vörösmarty Éje, hanem vibráló, élettel teli – s mégis titokzatos.

> ELSŐ PÁSZTORFIÚ: Hallga csak... *tücsök hallatszik* Hallod a tücsköt?
> MÁSODIK PÁSZTORFIÚ: Hallom, Cirip, cirip, cirip, azt mondja.
> ELSŐ PÁSZTORFIÚ: Merre szól vajon?
> MÁSODIK PÁSZTORFIÚ: Nem tudom én. Sose tudja az ember, hol, merre, közel-e vagy messzi.
> HARMADIK PÁSZTORFIÚ: Én sokszor azt sem tudom, a földön szól-e vagy az égen. Csak hallja az ember, nem látja. A csillagokat meg csak látom, nem hallom. Hátha az égen szól valami. Hátha egy csillag muzsikál... *Hallgatnak*
> ELSŐ PÁSZTORFIÚ: De nagy csend lett.

27 *Nyugat*, 1914., 61.
28 Uott.

MÁSODIK PÁSZTORFIÚ: Angyal megy felettünk.

HARMADIK PÁSZTORFIÚ: Én nem csodálnám, de igazán, ha most az angyalok a tejúton elkezdenének sétálni, osztán lesétálnának a földre, osztán ideülnének a tűzhöz. *Mind hallgatnak, felnéznek.*

E meseváró, varázslatos hangulatban az Öreg juhász belefog az egyszeri királyfi történetébe, aki

> sok vitéz háborúban megfordult, sok törököt-tatárt, muszkát, szerecsent levágott, sok országot, sok világot bejárt, mikor osztán megint hazakerült az öreg király házába, egyszerre csak elváltozott a természete. Hogy-hogy nem, eszébe jutott ennek a királyfinak, hogy hát meg kell halni. Hát ő aztán mindig csak ezt forgatta a fejébe, se éjjele, se nappala nem volt, hogy hát miért is kell az embernek meghalni. Lett belőle egy szomorú királyfi.
>
> KIRÁLYFI: Szeretnék esthajnalcsillag lenni, mindég-mindétig az égen ragyogni, szeretnék ifjú víg tündér lenni, soha meg nem halni.

Ezzel megkezdődik a Királyfi vándorútja. Első állomás a tavaszi falu vége, ahol gyerekek játszanak önfeledten. A Királyfi boldogan áll be közéjük, de a szembekötősdiben a Halált érinti meg, aki észrevétlenül besettenkedett a körbe. Innen kezdve a Királyfi menekül a Halál elől. De hiába. Falusi majálison a Királyfi beleszeret az Ezüst királyleányba, akivel édes kettesben leülnek a patakparton. A Halál előbb rózsát hajít a Királyfi lába elé, majd egy hulló falevéllel emlékezteti a boldog párt az elmúlásra (a háttérből a cigány hegedűje hallik!). Végül a Halál a patakba taszítja az Ezüst királyleányt. A Királyfi rémülten menekül tovább. Egy este betér a fehérfalui csárdába, és tanúja egy halálos kimenetelű verekedésnek: valójában a Halál sújt le a juhászbojtárra. A Halál részegen, dudaszóra mulat, s duhaj jókedvében a Királyfit is meg akarja táncoltatni. A Királyfi kirohan az éjszakába. Hajnalban az erdőben ébred, egy dombon pihentetve fejét, amelyről kiderül, hogy sírhant. Megment egy pók üldözte pillangót, aki herceggé válik, és segít a Királyfinak eljutni Tündérországig. Tündérország kiskapujában, ahol „édes gyerekéneket hallani és aranycsengettyűk folytonos gyenge csilingelése hallatszik", a Királyfi épp bebocsátást nyerne, de a Halál elkapja a karját. Halandó nem léphet a halhatatlanok közé. Ám a Tündérkirályné néhány csókkal kiváltja a Királyfit a Halál karmából. Tündérország kertjében, immár nem fenyegettetve, látszólag boldogan él a Királyfi („Tündéri énekkar a trón előtt cimbalom-kísérettel énekel, a bárányok arany csengői is hallatszanak körbe"). Ki tudja, mióta él már ott a Királyfi, amikor egyszerre csak elfogja a honvágy: újra ember akar lenni. Visszavágyik szülőföldjére, ha csak egyetlen napra is. A Tündérkirálynő kelletlenül, de elengedi. A Királyfi földi útja alatt egyszerre csak megjelenik Halál-apó, akiről kiderül, hogy a tündérlányok puszi-pajtása. Vásárfiát hoz magával, olyan tárgyakat, amilyeneket szeretnek az emberek: puskát – egymás ellen, pápaszemet – az elmúlás ellen, pénzt – minden ellen és egy jegygyűrűt, ami annak bizonyítéka, hogy az ember kizárólag és önzőn képes egy másik lényt szeretni. Halál-apó bő „aratásról" (háborúról) mesél – 1913-ban! Egyszerre csak föltűnik a Királyfi „rongyosan, hajadonfővel". Földi útján rádöbbent, hogy eltávozása óta ezer esztendő telt el, és ott lent már senkije sem él. Így válik végképp otthontalanná a föld és

Tündérország között. Most már meghalna. Fél is meg nem is. A Halál megszánja, térdére ülteti és megsimogatja a buksiját:

> Félsz lemenni a földbe, kedves kis cselédem? Ó te balga, nem látod, hogy lefelé kívánkozik minden a világon, az anyaföld felé? Nem látod a szomorúfűz ágát, hogy borúl lefelé, nem nézted meg a daru tollát, hogy lankad a földnek, a búza boldog kalásza hogy hajlik lejebb, lejebb, meg a szép őszi falevél milyen édesdeden száll, száll a fáról a földre. A friss égi harmat, a fehér hó is a földre jön az égből, a fényes esti csillag elúnja a magasságot, lefele szalad a föld felé, a dicső nap is lefele ballag alkonyattal, minden a földet keresi, minden a földbe vágyakozik. Hát mi rossz is lenne az anyaföldben?

E vígasztaló szavak után a

> Halál kinyújtja a karjait Tündérország felé, a kapu, kerítés lassan elhomályosodik, végre az egész feketébe borúl.

A Királyfi letérdepel, a Halál a kaszáját feni...

A legcsendesebb, legmesszibb hangon megszólal a lélekharang, és a függöny összemegy.

A vándorútra kelő Királyfi belső motivációja, a földi és a halhatatlan életszférát áthidalni nem képes űr, a tündérhon formájában megjelenő túlvilági boldogság, a földi és égi lény szerelme s a mindent elnyelő, elrendező sötétség (amelyet hol Halálnak, hol Éjnek neveznek) mindez leplezetlenül rokon mind a *Csongor és Tünde*, mind a magyar századforduló utolérhetetlenül sikeres darabja, a *János vitéz* meséjével. A téma tehát a „levegőben volt", s Weiner, a Zeneakadémia hangokkal bíbelődő „abszolút" muzsikusa a Vörösmarty-repríz jóvoltából hirtelen – s talán öntudatlanul – hatalmas irodalmi örvénybe csöppent, s egyben bebocsátást nyert a *Nyugat* szellemi körébe, ahol éppen ez idő tájt rehabilitálták a *Csongor és Tündé*t. A lap 1913. június 16-i számában Schöpflin Aladár revideálta Gyulai Pálnak egy egész generáció számára megfellebbezhetetlennek tűnő véleményét:

> [Gyulai] Vörösmartyból csak annyit látott meg, amennyi ő benne Vörösmartyval rokon volt. Az igazi Vörösmarty tízszer gazdagabb és sokfélébb, mint az ő Vörösmartyja, ezt most kezdjük csak igazán észrevenni, amikor mind jobban szabadulunk az ő rendkívül szuggesztív egyéniségének szuggesztiója alól.[29]

Epilógusként álljon itt egy idézet Balázs Béla 1916-ban, nem sokkal a *Csongor és Tünde* operaházi repríze előtt, a Nyugatban is megjelent, *Tristan hajóján* című verseskötetéből:[30]

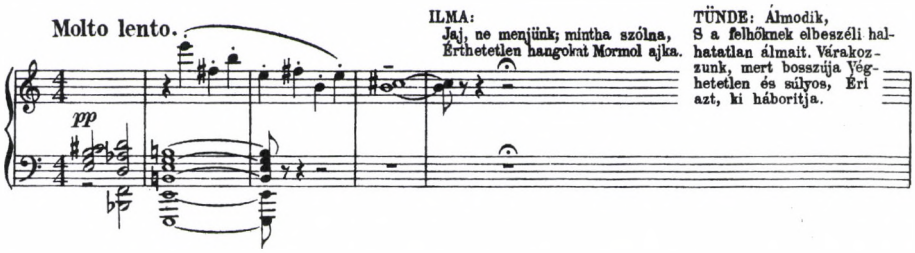
Napod útján mennek, mennek
Búcsus búcsút énekelnek,
órák, órák, búhozóid,
Hátuk van csak, arcuk nincsen,
Árgirus fuss, fuss utánuk.

29 *Nyugat*, 1913. június 16., 911.
30 *Nyugat*, 1916. november 16., 754.

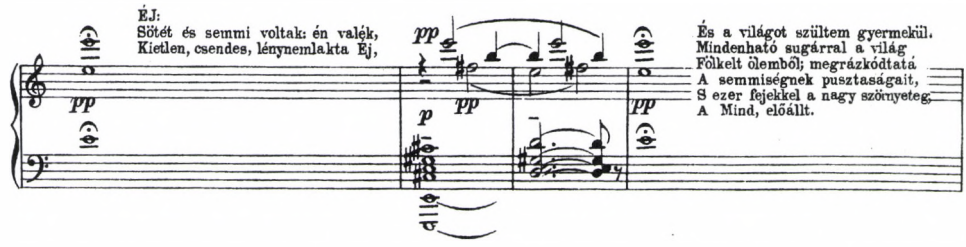
Az Éj monológja

Weiner Leó, az abszolút zenész az éj hangját az *e*-ben találta meg, s a semmi ábrázolásának a módját – mint láttuk – Erkel Gyulának a Nemzeti Színházban korábban használatos kísérőzenéjében.

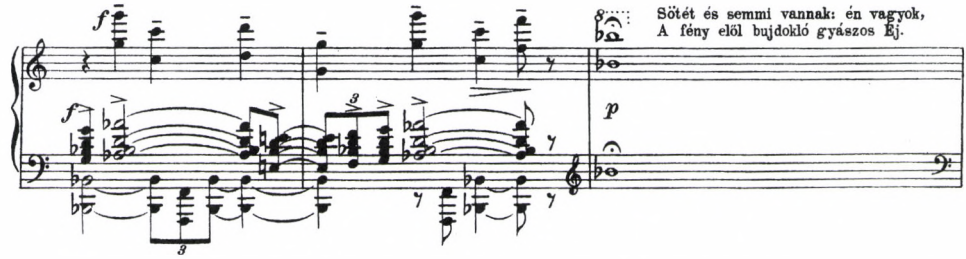
Az Éj monológja Vörösmarty visszahajló refrénjének megfelelően *e* hangon kezdődik *(4. kotta):*



sőt az egész jelenet tonális centruma az *e*. Ez az „alvó nyúgalom" hangja. Ebbe az „alvó nyúgalomba", amit Vörösmarty az éjszakai csillagos égbolttal asszociál, csendülnek be az *e–fisz–h* hangok, először elválasztva (staccato), majd összekötve (legato), zengetve, harangokként *(5. kotta):*

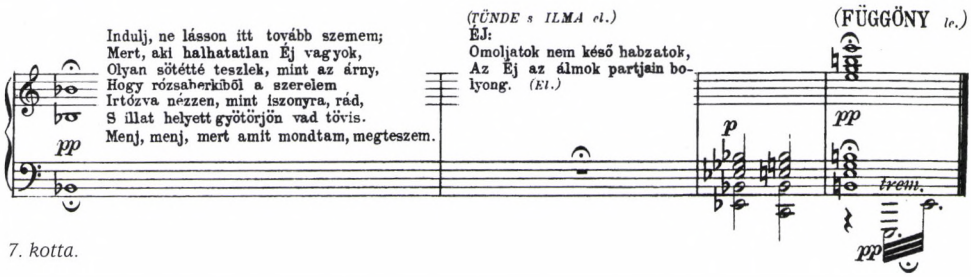


Viszont amikor „Hold és csillagok. A menny csodái lőnek bujdosók", megváltozik a hangmagasság (*c–d–g*), és a hang megszólaltatásának módja szenvedélyes és szenvedő: forte, tenuto *(6. kotta):*



Erre is megvolt a hangokba öltöztetett ígéret. A *d* megjelenése a második kivágatban (*lásd az 5. kottát*) azt jelzi, hogy a „világ" „fölkelt" az Éj „öléből" (míg a megelőző cisz-moli akkord még harmonizált a világegyetemmel). A *d*-ből *b*, *g*, *f* felé vezet az út: „a por mozogni kezdett", „az ember lőn és folytatá faját, a jámbort, csalfát, a gyilkost, a dicsőt". A megérkezés a *b*-re az Éj rossz erőit jelzi (*b*: Mirígynek a

hangja). Ez az Éj félelmetes arca, ez nem a „csendes, lény nem lakta Éj", hanem „a fény elől bujdokló gyászos Éj". Majd ismét a kozmikus vonások erősödnek: megismétlődik az első hangszelet: minden létező „a pillanat buboréka". Újabb *b*-állomás: „Sötét és semmi lesznek: én leszek". Külön is megszólal az *e*, a *g* és a *b* – együtt a gonosz boszorkány, Mirígy hangjai. De az Éjt az „álmok partjaira" *e*-mollal és hosszan kitartott mély *e*-vel kísérjük el.



7. kotta.

Az Éj melodrámájában Weiner nemcsak hangot és hangulatot festett. Hangokat teremtett a monológhoz, követve annak gondolati szerkezetét. Hangrendszer alakult ki tehát Vörösmarty versének ihletésére. E hangrendszerben központi hang az *e*, melyhez egyik oldalról a *fisz* és a *cisz*, másfelől a *g* és a *b* társul. A tündéri illetve az ördögi szféra hangjai. Ezek határozzák meg az egész kísérőzene és a belőle készült szvit nagyobb formai egységeinek hangnemi tervét.

Az Éj mint zenekari kép

A kísérőzene II. felvonása az Éj monológjával végződik. A III. felvonás bevezető zenéjét Weiner az Éjnek szentelte. Ez a bevezető a monológnak mintegy továbbkomponálása, tétellé növelése. Zenei és drámai jelentőségét mutatja, hogy Weiner a kísérőzenéből készült szvitnek is nyitótételévé tette. *(8–9. kotta a 400–401. oldalon)*

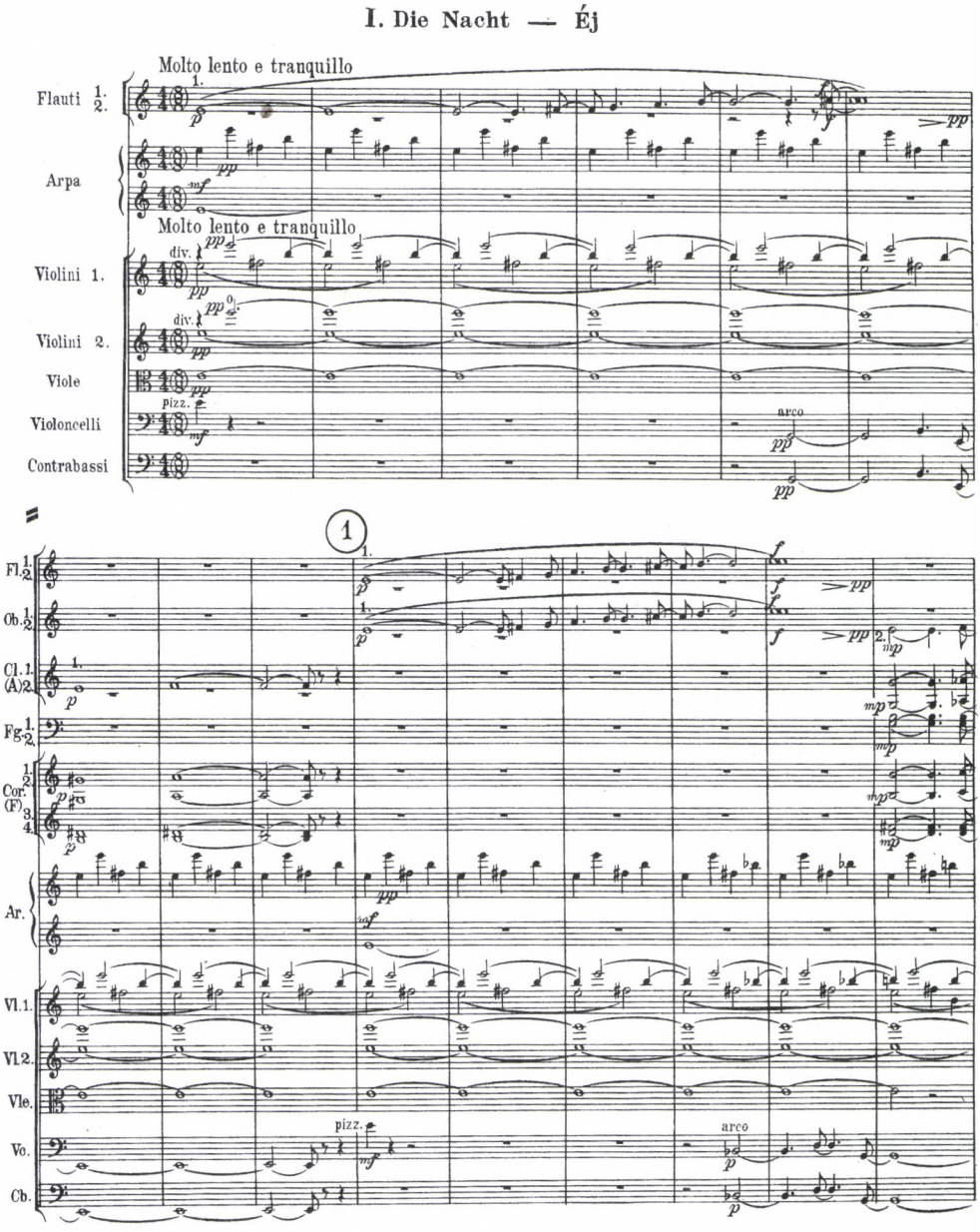
Molto lento e tranquillo: lassú zene, melyet rezzenéstelen nyugalommal kell játszani.

Lebegő hangzás: halk hangszerek, brácsa, fuvola, hárfa kitartott *e*-hangja és a 2. hegedű üres *e*-húrja, amelyhez divisi, háromvonalas, természetes flageolet *e* társul (egy oktávval följebb szól; a hangzástér szinte a végtelenségig nyílik ki: ez a kozmikus éj, a végtelen semmi). Az első két negyed pillanata tehát az *e* megjelenítésére szolgál.

Mivé válik ez az *e*?

Kirajzolódik az *e*-tonalitás: az osztott első hegedűk fölső rétege *e–h* lépéssel jelöli ki és erősíti a tonalitás keretét. A hegedűk alsó rétege (*e–fisz*) nem dönti el a modusz fajtáját. Mindez a hárfában (az *e* fölött) nem két rétegként, hanem egyetlen dallamként jelenik meg, mely egyaránt értelmezhető moll vagy dúr pentatóniaként.

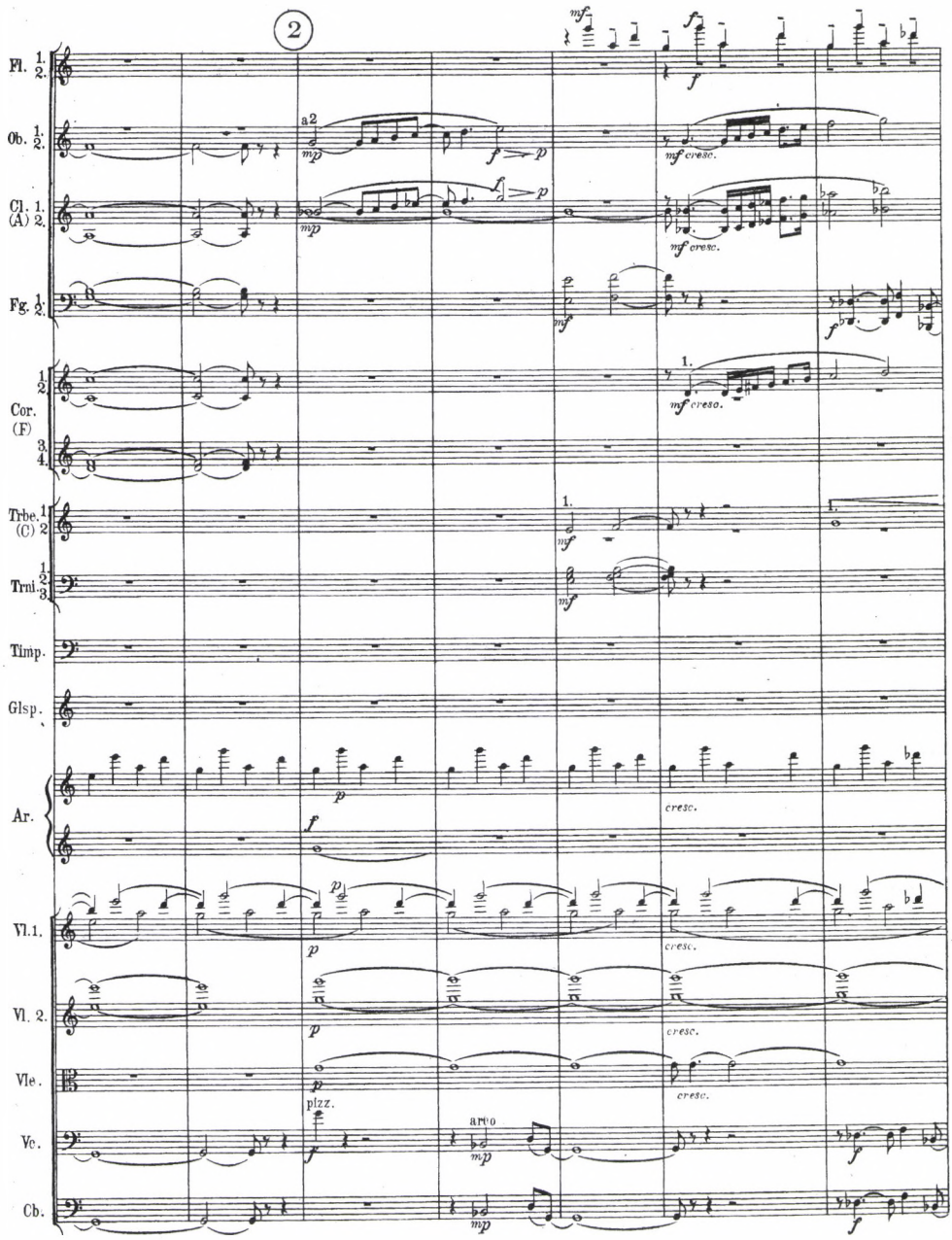
A fuvola a 3. ütemben kimozdul az *e*-ről: *fisz* – imitálja a prímhegedű második rétegét? Ez csak egy pillanat tartamára tűnik így, mert a 4. ütemben skálává válik. Az 5. ütemig eol pentachord. Ennek a rétegnek az önállóságát Weiner ritmikailag is



8–9. kotta: a Szvit partitúrájának 1–2. oldala

kiemeli, a hangok az egyenletes negyedingától eltérően, késéssel, más ritmusrétegben szólalnak meg (ami a hangzás gomolygását, ködösségét fokozza).

Az 5. ütemben a nagybőgők és csellók *g*-je és a következő négy ütemben a *d–h–e* fordulat az e-moll értelmezést erősítené meg, ha hirtelen, forte jelzéssel kiemelten nem jelenne meg a fuvola hatodik hangjaként a *cisz*. Ez a hang ebben a pil-



lanatban az 1. hegedű–hárfa pentaton kivágatát gazdagítja, méghozzá a dúr (E-dúr pentaton: *dó–ré–szó–lá*) irányban.

A 7. ütemben a klarinét és az 1. és 2. kürt átveszi és erősíti a *cisz*-t, de immár egyetlen hangzatba, *e*-alapú cisz-moll szextakkordba ágyazva. A 3. kürtben a *gisz* megjelenése immár teljessé teszi az addig kialakuló pentatóniát is (*e–fisz–gisz– h–cisz*).

Az eddigi logikától idegen viszont a 8. ütem klarinétjain és első két kürtjén felhangzó *d* hang. Mivel a tempó lassú, ez a *d* ebben a pillanatban az *e* felhangsorának folytatásaként hat (*e*-t, *h*-t, *gisz*-t már hallottunk).

A következő négy ütem logikájából – melodikusan – másként értelmezzük a *d*-t. A fuvola ugyanis *cisz*-ről, a *d*-re lép, s *e*-dórrá kerekíti a skálát (13–14. ütem). A változás érzékeny hangja a *g*, amellyel mintegy „visszamollosodik" a hangzás.

Ebbe „kapaszkodik" bele a bőgők és csellók *b*-je (ami a hárfa és az 1. hegedű harangozását is módosítja: *h–b*). A basszus egy olyan g-moll hangzatot jár körül, amelynek „tetején" változatlanul ott szól az *e*. Egy pillanatra tehát a *g-összhangzatos moll* lehetősége sejlik fel (14. ütem). *(Lásd a 9. kottát a 401. oldalon.)*

A 15. ütemben a *b h*-ra vált, a két erős hang a *g* és az *e*, tehát megnyílt a G-dúr lehetősége. Ám a klarinétok és az 1–2. kürt hasonlóképpen felcsúszik az *f*-re, mint nyolc ütemmel korábban a *d*-re. Mi lesz a *g–h–d–f*-fel? Kiegészül *a*-val, s egyben megváltozik az első hegedűk ostinatója, s felcsúszik *g*-tonalitásra (*g–a* illetve *g–d*).

Míg a basszusban (bőgők–csellók) g-moll hármashangzat hangjai szólnak, az oboa és a klarinét G-dúr hexachordot játszik, ami g-mixolíddé egészül ki.

A basszus belépő *desz* hangja immár nagyobb léptékben (*g–b–desz*) folytatja a basszusbelépések (5., illetve 13. ütem) formaalkotó logikáját. A *desz* megjelenésével erősödik a *b*-szférája (b-moll), ami ellen ugyanakkor a *g*-tonalitás is feszül. Rendkívül érdekes harmóniai megoldás, hogy végül is e felé a *g* felé billen el a mérleg, de nem tonikaként, hanem C-dúr dominánsaként érzékeljük (nem kis mértékben a fanfárrá erősödő, C-tonalitású harangozás-motívum zenei és karakterbeli átváltozása miatt). *(10. kotta a szemközti oldalon.)*

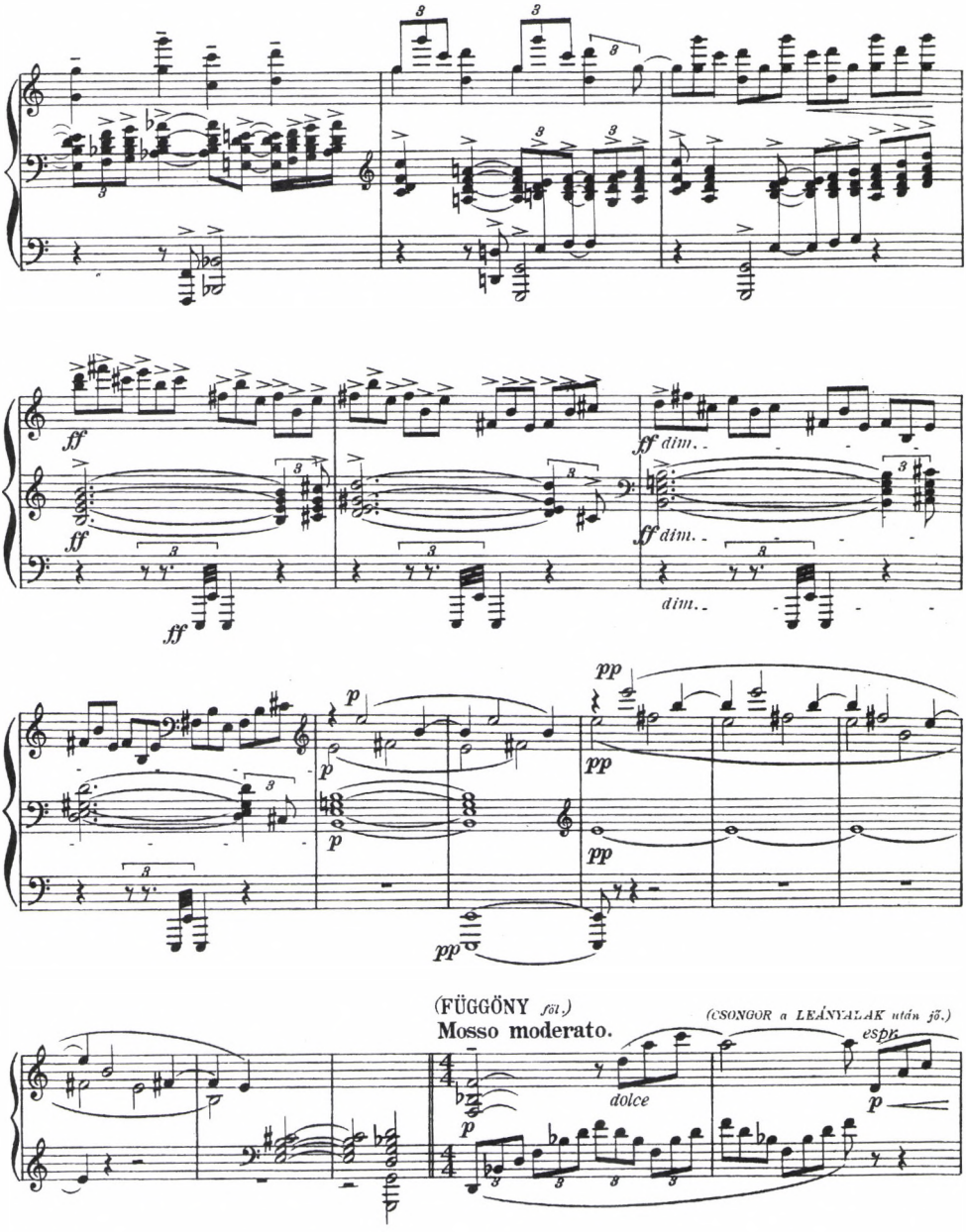
A *c* felé mutató *g*-centrikusság végül is egy köztes hangzatra (tonalitásra) oldódik, arra az *e*-moll–dúr–pentaton képződményre, amelynek elemenkénti felépülése alkotta az Éj zenéjének kezdetét, a semmiből lassan megszülető világ keletkezésének folyamatát. Az utolsó ütemek zenei kiürülése megfelel a monológ s a melodráma logikájának: a formaív visszatért a kezdethez, egy zenekari tétel sajátos formáját határozva meg.

A bevezető zene és a melodráma zenéje között könnyű megtalálni a párhuzamokat: a melodráma zenéjének egy-egy kivágatát teríti s terjeszti ki Weiner, s alkot az Éj-vízióból zenekari képet, bámulatos kompozíciós szigorral, a klasszikusokhoz méltó fegyelmezett hangrenddel.

Éjjeli befejezés: Boldog szerelem. Záró kar

CSONGOR: Tünde, Tünde, ah, te vagy! S annyi szenvedés után Nyugszom égi kebleden! *(Megöleli)* S szívom istenajkaidnak Halhatatlan csókjait.

Az *Aranyalmafa gesz–asz–b* trichord motívuma pentatonná (*desz, esz*), illetve a fríg skálakivágat lehetőségét is magába foglaló szeptimmé (*f*) egészül ki (az oboában) – az *f* finoman az 1. klarinétban is megszólal. A hárfa Gesz-dúr akkordfelbontást játszik. Az eddigi akkord-hangkészletbe illenek az 1. hegedűk (harangokkal megerősített) magasan kitartott *desz–f–esz–b* (egyenként teljes ütemet kitöltő hangjai),



10. kotta

amelyek összeolvasva–összehallva a tündér-témát adják ki. A háromvonalas b eléréskor a 2. hegedűk kimozdulnak Gesz-dúr szubdominánsa felé (*cesz* dallamkezdés). A téma és a kísérő akkordok egyaránt pentaton-moduszokat képeznek. Klasszikus fordulattal (emelt IV. fokú kvintszekszt) jut a hangzás B-dúrba, teret adva a Csongor-téma harmonikussá oldott változatának (a téma transzformálásának megannyi variációja Liszt szimfonikus műveinek elmélyült tanulmányozására utal). A g hang-

súlyos megjelenése a hangzásban (*b–c–d–f–g–a*) harmóniailag az aranyalmafa–tündér-téma transzpozíciójaként hat. (Mintha a tündérbirodalmat jelképező almafa Tünde- és Csongor-ága nőtt volna ki...)

TÜNDE: Csongor, jer, nyugodjál e karok közt, S hagyj nyugonnom karjaid közt Háborítha-tatlanul. Igy fogunk mi csendben élni, S a bajoktól messze lenni; Hagyd virágzó ajkaidnak Rám omolni csókjait, És fogadd el ajkaimnak Szívből áradt válaszit.

E szavak alatt a tündér-szféra D-dúrba száll, s ismétlődik az előbbi zene, de immár Csongor témája nélkül.

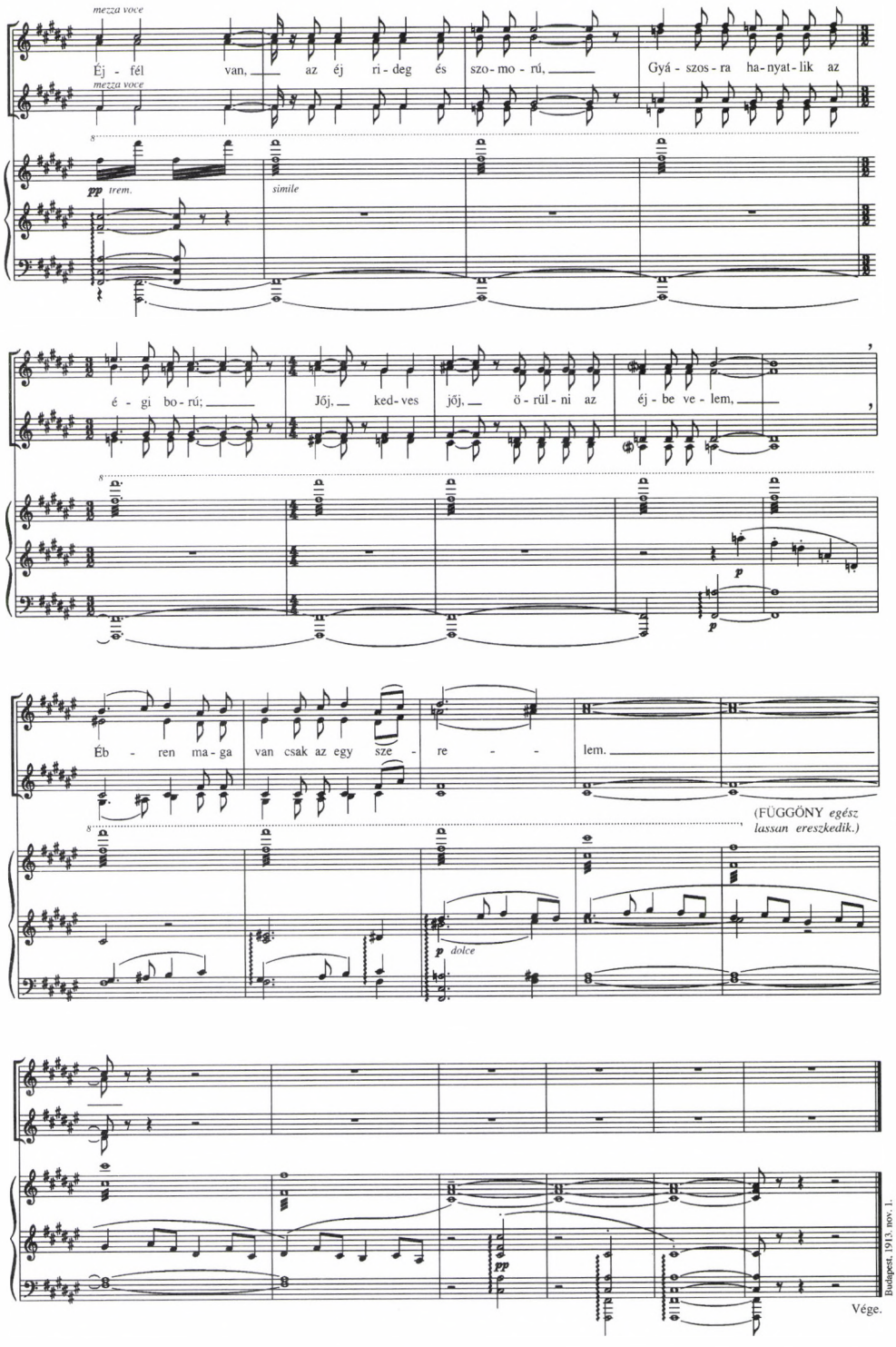
TÜNDE: Megzavarhatatlanul Igy fogunk mi kéjben élni, S a világgal nem cserélni.

A tündér-szféra Fisz-dúrra vált (azaz eléri az *Aranyalmafa* kezdő zenéjének hangnemét: *gesz–fisz*). Itt következik Weiner teljes életművének egyetlen, 15 ütemes vokális zenéje.

Az egész „finále" összesen 20 ütem: a 15 ütem kórus és 5 ütem zenekari lezárás *(11. kotta a szemközti oldalon).*

Végig szól a tündéri szféra alaphangja, a *fisz*.

KÓRUS: *Éjfél van, az éj rideg és –*	Fisz-dúr (ez a szerelem éjének hangneme)
szomorú –	E-dúr (ez a félelmetes Éj hangneme)
Gyászosra –	D-dúr
Hanyatlik –	E-dúr
Az –	D-dúr
Égi –	E-dúr
Ború –	A-szeptim
Jőj –	emelt alapú VI. szeptim – fisz-moll felé
Kedves –	II. terckvart (*fisz* szerint)
Jőj –	Fisz-dúr (= fisz-moll, dúr-terccel)
Örülni az –	II. kvintszekszt (*fisz* szerint)
Éjbe –	átmenő akkord (*aisz*-szal keretezett *d–fisz*)
Velem –	*fisz* alapú h-moll I. szeptim (*fisz–a–h–d:* pentaton hangzat)
Ébren maga van csak az –	az *eisz* megjelenésével Fisz-dúr vonzás érződik
Egy szerelem –	*fisz–aisz–cisz–disz* (a Fisz-dúr pentatonizálódik, és átfordul egy fisz-moll és egy disz-moll hármas egyidejű megszólaltatására, majd oldódik *fisz*-szeptimre (*fisz–aisz–cisz–eisz*), amely már tudniillik a tonikai akkord, ugyanis a Fisz-dúr zárja le hagyományos értelemben a művet, míg a hozzátársuló nagyterc (*cisz–eisz*) a tündérmotívum jellegzetes kezdő hangköze.



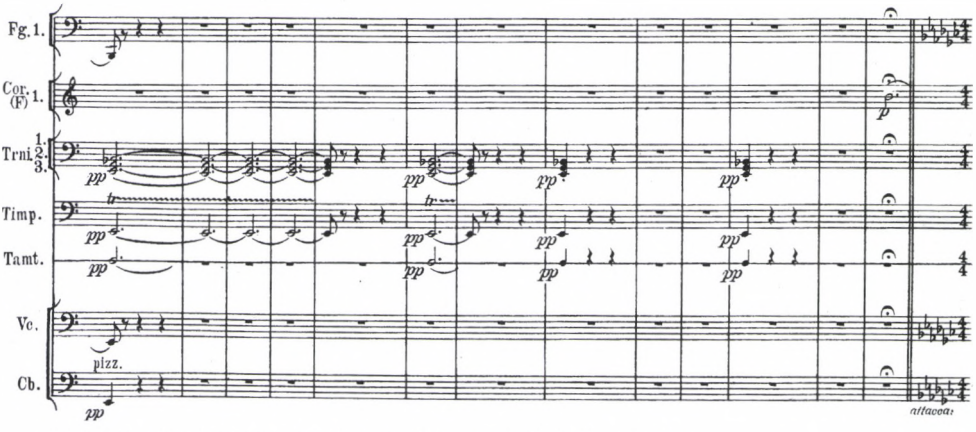
11. kotta: a kísérőzene befejezése – zongorakivonat

A zenekar lefelé ereszkedő dór skálája (*gisz-fisz-eisz-disz-cisz-h-aisz-gisz*) pentaton fordulatokba (*gisz-aisz-fisz* = ré–mi–dó, illetve *disz-fisz-cisz* = lá–dó–szó) torkollik. Mindkettő az Éj motívumaira és harmóniakincsére emlékeztet, csakhogy itt, a jin és jang éji egyesülésénél nem nyílik ki a felfelé irányuló skálákkal a végtelen, mint ott, hanem ellenkezőleg: bezárul.

A zárókép tehát tökéletesen képviseli a drámát, s egyúttal zenei folyamatok értelmében is célba érkezést jelent. Ez utóbbi azonban a mű kísérőzene-formájában csak kottából érzékelhető, mert a zenét a színházban nem folyamatosan halljuk, hanem prózai részekkel megszakítva. Weiner, a zenei hangok nagy szerkesztője azonban a par excellence zenei logika szerint is tökéletes kompozíciót alkotott.

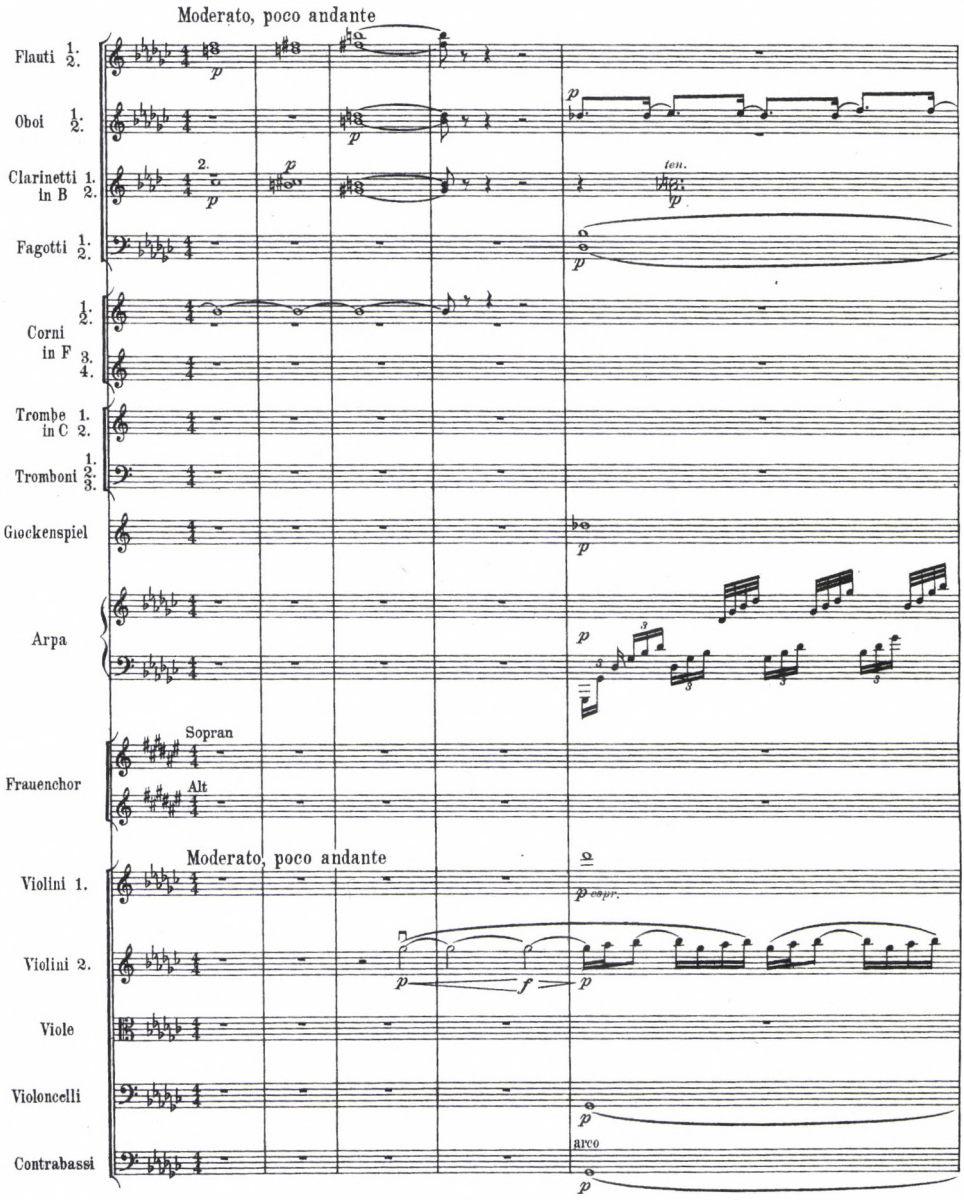
Egyik éjtől a másikig: a Csongor-szvit ciklikus logikája

Miként Beethoven, aki három nyitányban próbálta meg instrumentális formára fordítani a *Fidelio* szövegkönyvét és eszméit, majd – köztudomásúlag – egy negyedikkel tette teljessé műve végleges verzióját, amelyben igyekezett minél kevesebbet mondani mindarról, ami a színpadon úgyis bekövetkezik, Weiner – bár a kísérőzenétől független, önálló műfajban – ugyancsak „elmesélte" a *Csongor és Tündét* instrumentális formában is. Jelképes jelentőségű, hogy a szvit, bár keletkezéstörténetileg a kísérőzene elkészülte után született, mégis a nyilvános színpadi bemutató *előtt* hangzott fel. Ekkor Weiner még abban sem lehetett teljesen biztos, hogy kísérőzenéje belátható időn belül valóban felhangzik a drámával együtt (erre utal Molnár Antal már idézett kritikájának egyik türelmetlenül sürgető mondata: „Alig várjuk már, hogy az értékes egyesülés Vörösmarty remekével végre-valahára végbemenjen az ország első színpadán.")[31] Ugyanakkor Weiner Leó, jelentős sikerekkel a háta mögött ebben a hangzó apparátusban (a zenekaron) és ebben a formában (szvit) érezte magát igazán otthon.



11. és (szemközt) 12. kotta. A szvit 4. tételének vége és 5. tételének kezdete

31 *Nyugat*, 1916. március 1., 324.



Már a partitúra első átlapozásakor föltűnik, hogy a műfajhoz képest szokatlanul zárt, egységes ciklus jött létre. Mindenekelőtt szembeötlő, hogy a szvit lassú tétellel kezdődik, és azzal is fejeződik be. Hangnemben ugyan a bevezető *Éj* tétel és a záró *Aranyalmafa* nem egyezik, de a hangzás felépülésének és elfogyásának fordított iránya, a hegedűk magasan kitartott hangja s a közeli hangszféra (*e* illetve *fisz*) mindenképpen keret-érzetet kelt. Ha még azt is tudjuk, hogy mindkét tétel az éjszaka zenéje, s ha a négy hegedűvel helyettesített zárókórusban a hosszú *fisz* basszushang felett meghalljuk, amint Fisz-dúr E-dúrra vált, még erősebbnek érezzük az összekö-

tő kapcsolatokat. Sőt: a zárótétel Gesz–Fisz-dúrja megemelt, szuper tonikaként jelenik meg, mintegy az *e* alternatívájaként. A *fisz* egyébként nem újkeletű rokona az *e*-nek: a szvit kezdetén az *e* után ez a másodikként megjelenő hang.

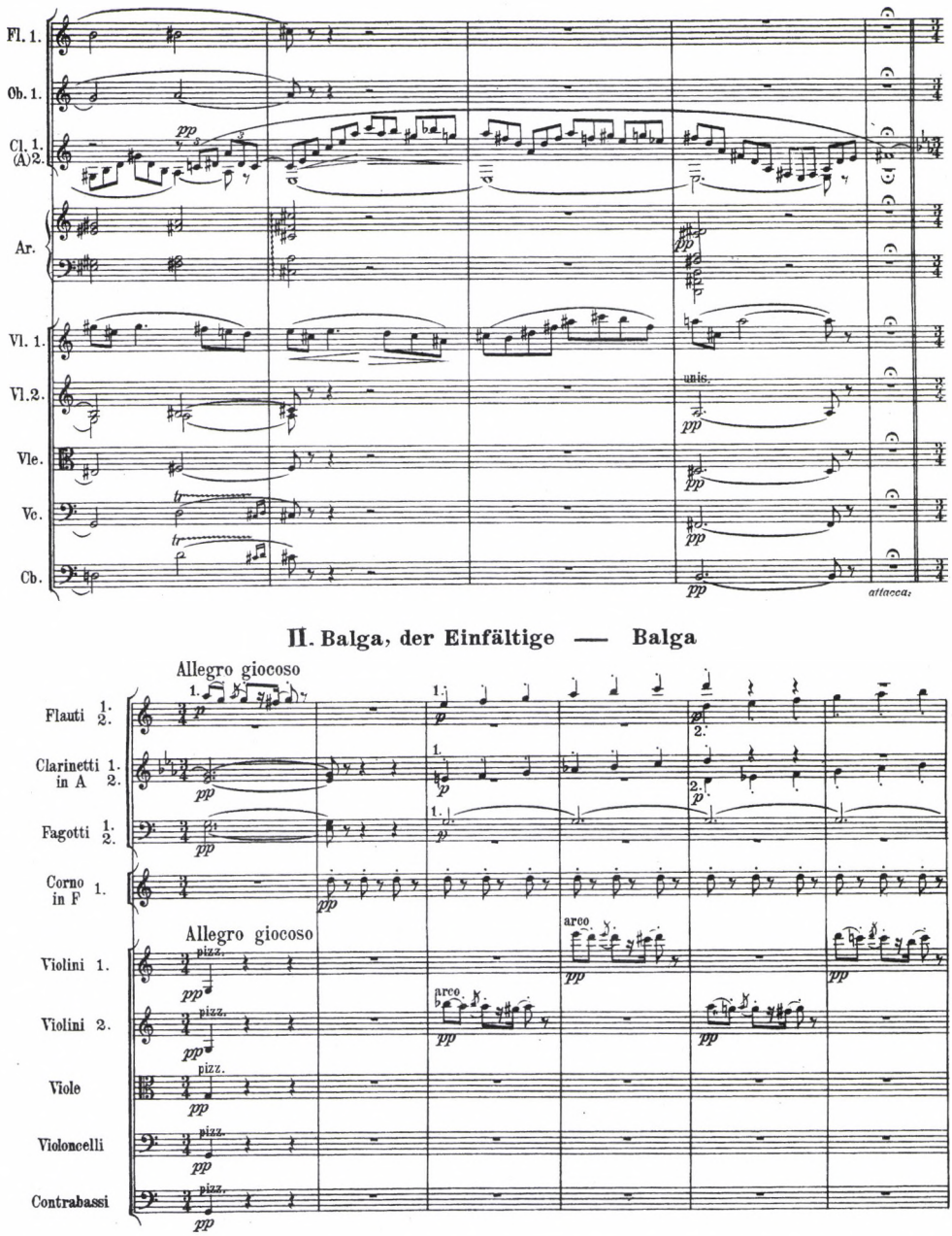
Érdemes aprólékosan megvizsgálni a zárótétel hangnemének megjelenését *(11–12. kotta az előző oldalpáron).*

A megelőző (V.) tétel, a *Boszorkánykonyha* Mirígy és az ördögfiak hangrendszerének megfelelően *e–g–b* szűkített akkordon zárul. Egyébként azokon a hangokon, amelyeken a kísérőzenében eredetileg az Éj monológja végződött. Az éj-szféra ilyetén megjelenése akár repríz érzetet is kelthet, már csak azért is, mert a zárótétel – mint a szvit valamennyi tétele – attacca következik. A kürt hosszan kitartott *e*-t játszik (vajon zár-e, vagy nyit?), amelyen egy B-dúr hangzat szólal meg klarinétok, oboák és fuvolák égi magasságában. Ez az akkord fordul át *a–h–d–fisz*-re, amely az *e*-vel együtt pentaton sort alkot. Miközben ez a „repríz-akkord" más felrakásban megismétlődik, látszólag ártatlanul úszik be a 2. hegedűkön a hosszú *fisz* hang (*gesz*-ként leírva). A moduláció ezen az egyetlen hangon történik meg, a pianóból fortéra erősödés leghangosabb pillanatában, Weiner apró, de jellemző mesterfogásának bizonyítékaként. A domináló hárfahangzás ugyancsak az I. tétel kezdetére emlékeztet. A bevezető „sötét" és „rideg" éj tehát átlelkesül tündéri éjszakává, különös módon rímelve Vörösmarty *Csongor*ára, amely ugyancsak éjben, az aranyalmafa tövében kezdődik, és ott is végződik.

A belső négy tételt Weiner a kísérőzene következő számaiból válogatta össze: II. *Balga;* III. *Tündértánc;* IV. *A bánkódó Tünde;* V. *Boszorkánykonyha.*[32] Az erős zenei összetartozást az egyes tételek közötti átmeneti ütemek leplezik le leginkább *(13. kotta a szemközti oldalon).*

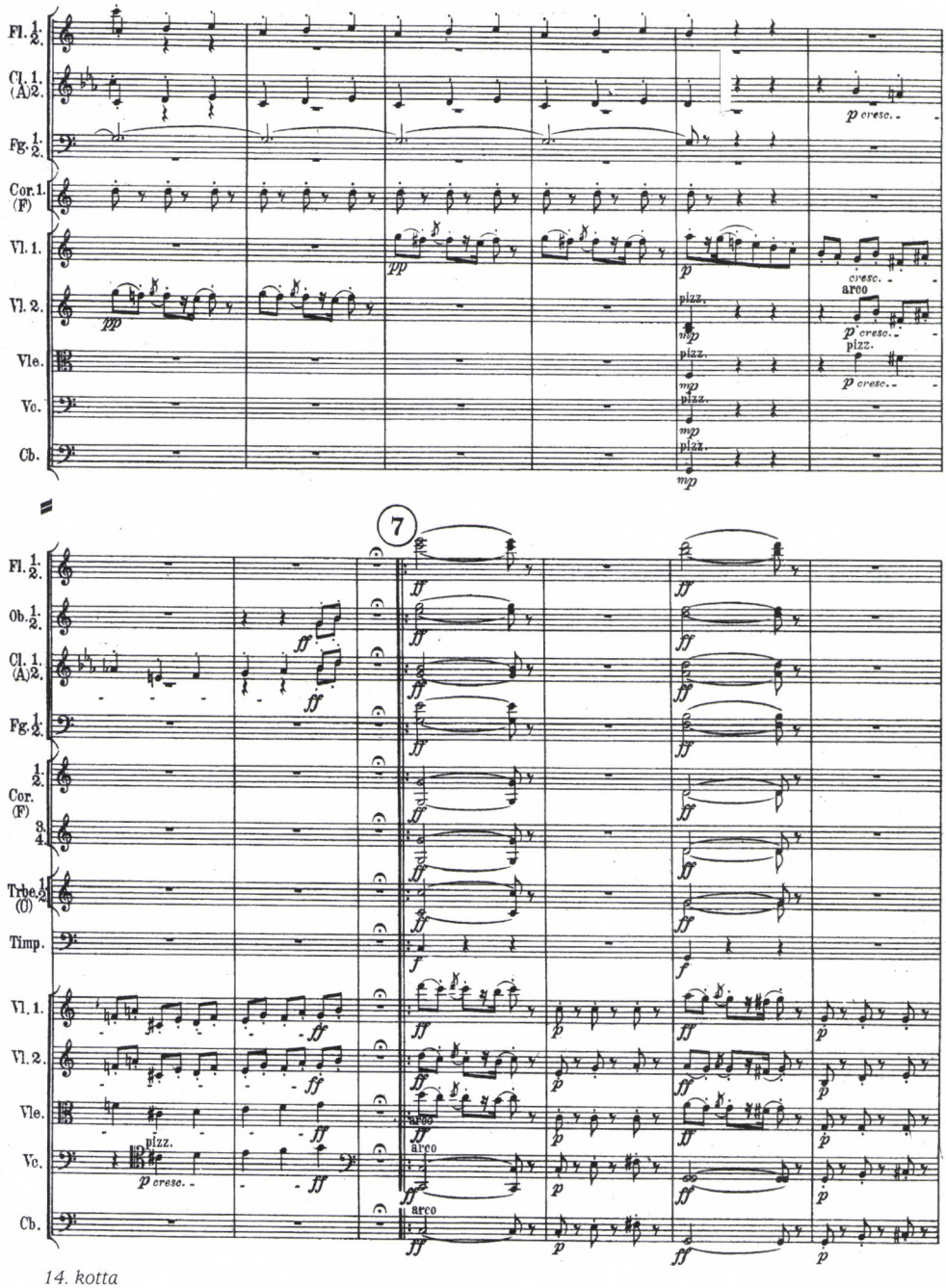
Az I. tétel az *Éj* hangnemének megfelelően *E*-dúr dominánsán fejeződik be, amelyben mintegy benne marad a *cisz*, a tétel kezdetének távoli emlékeként. A záróhang a klarinét *disz* hangja, mely a II. tétel bevezetőjében *e*-re csúszik fel. Oldás? Szó sincs róla, mert a domináns hang (*h*) *g*-re ugrik le (vonós pizzicato). A *c*, a II. tétel leendő hangnemét jelző hang szerényen húzódik meg a második klarinétban az *e* alatt, míg a fuvola dallama e-mollban értelmezhető. Melyik hang lesz a győztes? Az *e* vagy a *g*? Melyik moduszt vegyük komolyan: az e-fríget, vagy a d-dórt (felfelé haladó fuvolaskálák)? Vagy a hegedűk különböző hangnemekbe mutató motívumkivágatát? *(14. kotta a 410. oldalon.)*

32 Nem szerepel a szvitben a kísérőzene nyitánya, mely más zenei logika felé vitte volna a ciklikus kompozíciót, és – valószínűleg nagy terjedelme miatt – a *Csongor és az ördögfiak* scherzo–közzene, mely egyébként is gyengítette volna a hasonló karakterű *Boszorkánykonyha* hatását. Érdekes, hogy ily módon a szvitben magának Csongornak figurája a legkevésbé hangsúlyos; témája, zenéje csak az I. (*Éj*) és II. (*Balga*) tétel között hangzik fel átvezetésként. Ez zenei értelemben azzal magyarázható, hogy Csongornak a kísérőzenében sincs zárt száma, csak egy nyitott „Leitmotiv"-ja, amely egyben egyénisége kereső, nyugtalan, soha meg nem érkező jellegének felel meg. Weiner tehát a drámai ábrázolás terén hihetetlenül érzékeny, és csak sajnálni lehet, hogy nem kamatoztatta jobban ilyen irányú tehetségét. Talán maga is tisztában volt ez iránti hajlamával, s ezért próbálkozott élete utolsó évtizedében egy szimfonikus költeménnyel Arany János *Toldi*jának programjára.



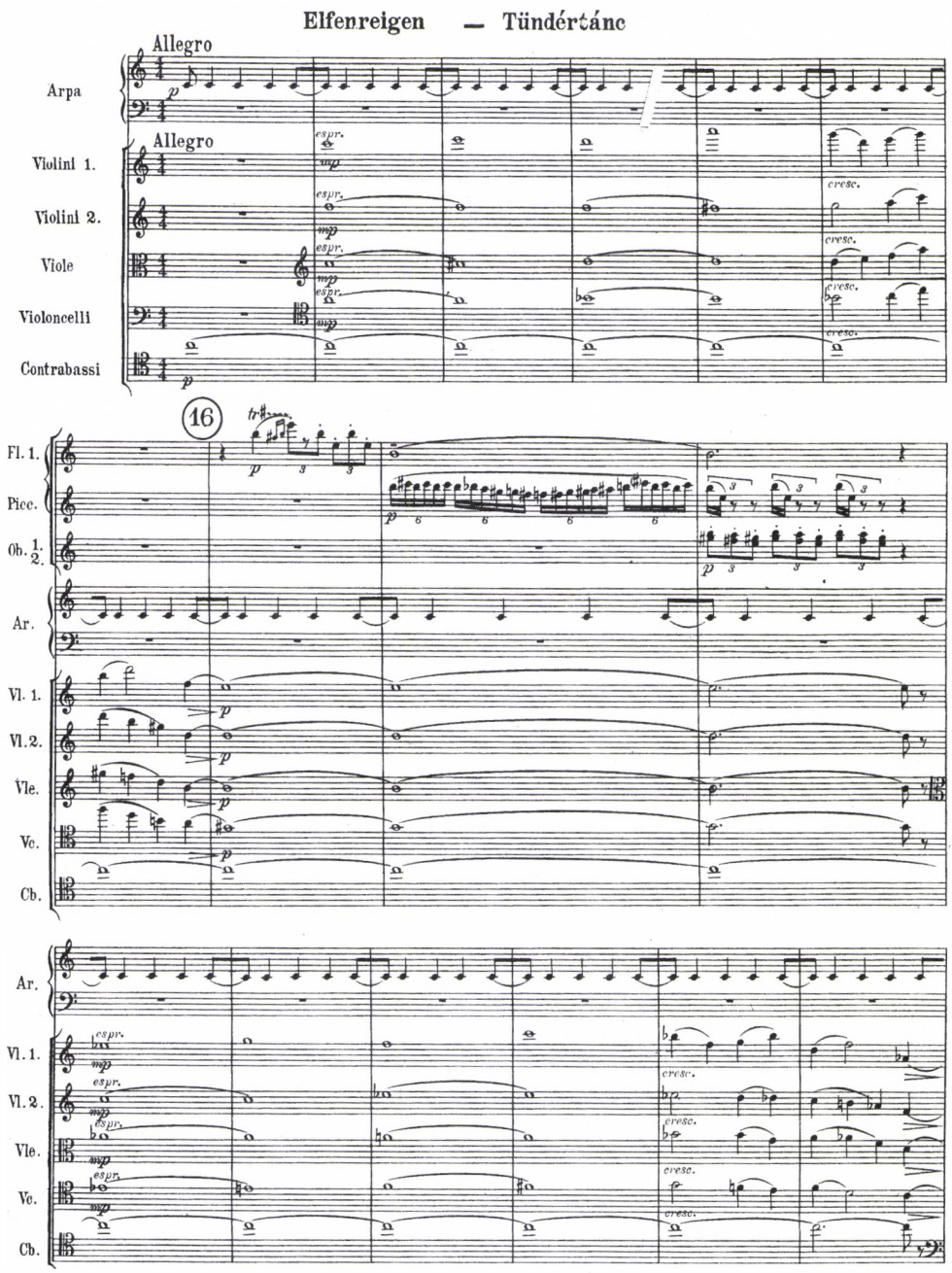
13. kotta. A Szvit I. és II. tételének átmenete

A tétel fő anyagát megelőző generálpauza előtt fortissimo dörög föl a C-dúr dominánsa. Balga témája kezdetén felharsan végre a várt C-dúr, amit a *fisz* megjelenése azonnal lídre színez, de legalább a *c*-tonalitás többé kevésbé uralja a beethoveni scherzók szellemességét idéző tételt, mely menüett-lejtése ellenére a teljes *Csongor*-zene legmagyarosabb rétegét alkotja. A ciklus teljes hangnemterve szempontjából



14. kotta

nem közömbös, hogy a háromtagú forma B-része *e*-alapú, *b*-vel színezett C-dúr akkorddal kezdődik, sőt az ismétlés előtt ezt a formarészt a rezek hosszan kitartott unisono *e*-je vezeti be. Balga zenéje olyan C-dúr tehát, amely szinte bármikor átadhatná helyét az *e*-nek vagy a *g*-nek. Bizony, a földi halandó mindig fenyegettetve

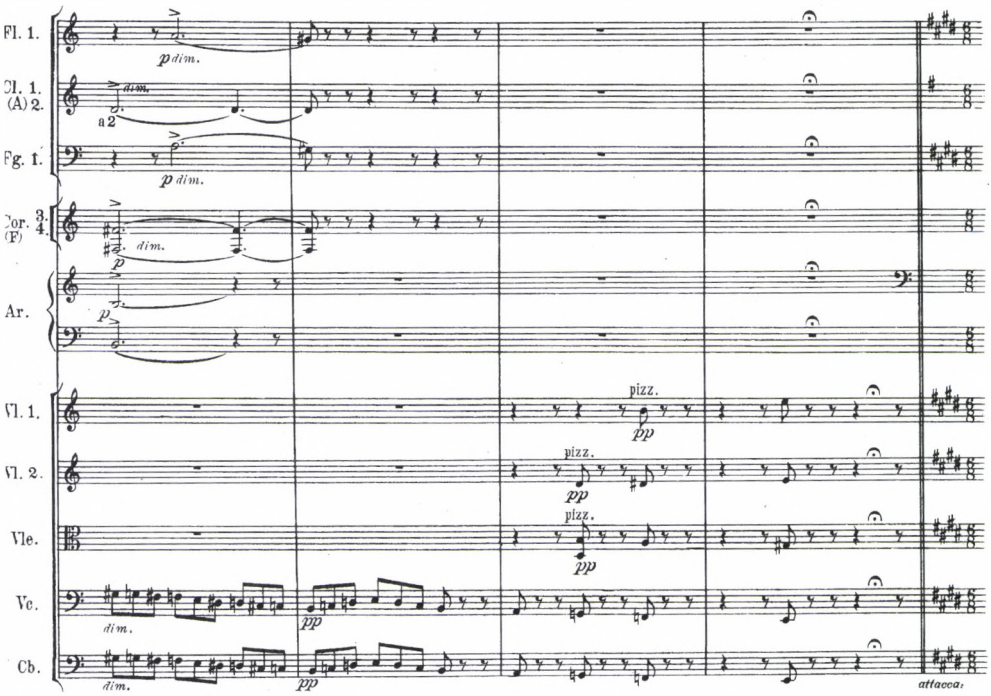


15. kotta

van a rejtőzködő diabolikus erőktől, ugyanis az *e* és a *b* – mint emlékszünk – Weiner drámai és hangi rendszerében egyaránt a sötétség ördögi oldalát képviseli. *(15. kotta).*

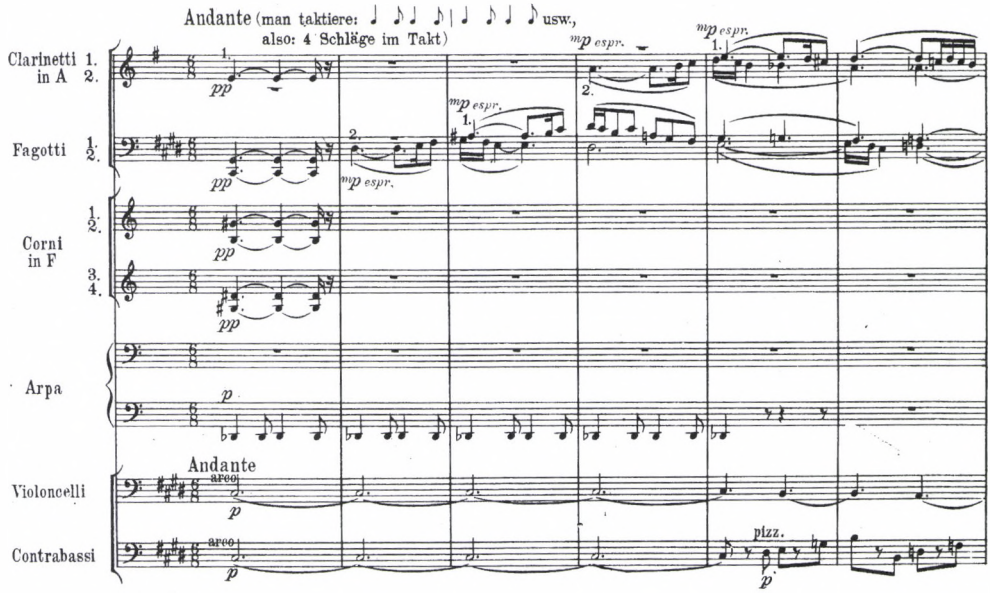
A folytatás *c*, a *Tündértánc* első ütemeiben (a hárfa ismétlődő hangjai és a nagybőgők hosszan tartott *c*-je), csakhogy erre az alapra a fafúvók, mint pillangó, légies

E-dúrral telepednek rá. A tétel zárása is szinte eldöntetlen: C-dúr dominánsa után hirtelen egy záró *e*-be torkollik a hangrendszer logikája, ami mintegy domesztikálja a IV. tétel (*A bánkódó Tünde*) cisz-moll kiindulási hangnemét, amit Weiner – saját



IV.

Die trauernde Tünde — A bánkódó Tünde



16. kotta

elemzése szerint[33] – már a második ütemtől dórrá, majd eollá színez, és rögtön modulációk felé terel *(16. kotta a szemközti oldalon)*.

A Tünde-tétel cisz-mollban, hangnemi értelemben hangsúlyos és gyanús egyszerűséggel záródik le. Viszont az V. tétel (*Boszorkánykonyha*) „hangnemtelenül" kezdődik, kromatikus skálamodellekkel, mígnem a 14. ütemben egy erőteljes, sokszor és hosszan ismétlődő *e* a basszusban hangnemi szempontból mintegy fókuszálja a sok rakoncátlan (ördöngős) hangot. A tételben dominál az *e* és a *b*, melyek külön-külön és együtt is az éj diabolikus, gonosz vetületeként a boszorkány- és ördögvilág hangjai.

Ily módon tehát a szvit hangnemi egységét a teremtés előtti éjszaka *e*-centruma szavatolja, valamennyi tétel fő hangneme az *e*-re vonatkoztatható. Az éj körüli karakterképek és a program iránya éjtől éjig, feljogosíthatták volna Weinert, hogy a zenekari művet *Csongor és Tünde* szimfonikus költeménynek nevezze, melynek programja Vörösmarty drámája. Ettől azonban – úgy látszik – a zenei klasszika aranykorát visszasíró Weiner Leó 1914-ben *még* idegenkedett, később meg *már* nem látta fontosnak, hogy megváltoztassa a műfaji elnevezést. A színpadi előadás jobban izgatta. Ám az elgondolkoztató, hogy élete végén Arany János *Toldi*jának programjára igazi szimfonikus költeményt komponált. Azonban akkor már valóban késő volt.

Weiner Leó a „hármas úton"

A Weiner *Csongor és Tünde*-zenéivel való foglalatosság s a felmerülő témák felvázolása a következő megállapításokat teszi máris lehetővé:

I. Weiner, megismerkedve a Nemzeti Színházban korábban játszott Allaga Géza–Erkel Gyula-féle kísérőzenével, a hagyományokhoz híven, mégis eredeti módon újítva megkomponálta az Éj monológjának zenéjét (melodráma).

II. Felismerte, hogy az Éj Vörösmarty *Csongor és Tündéjé*nek a központi alakja, mindentudó „Erdája". Lehetetlen, hogy a korszak művészi légkörét versekben, drámákban átható éj-szimbólum ne befolyásolta volna a budapesti társasági életben, s elsősorban a zsidó értelmiség körében gyakran megforduló Weinert. (Ha máskor nem, hát a Molnár Antallal megtett hosszú éjszakai séták alatt kaphatott Weiner irodalmi és filozófiai magánórákat.)

III. A zenei szempontból maximalista Weiner a dráma ihletésére nemcsak kísérőzene megírásába fogott, hanem önálló zenei műfajokban – zenekari scherzo, zenekari szvit, sőt ki nem mondva szimfonikus költemény – is gondolkozott. Jelképes, hogy a színpadi zenét zenekari scherzo, majd szvit előlegezi, tehát a közönség instrumentális műfajként és formaként, s nem rendeltetésének megfelelő körülmények között ismeri meg. Ugyancsak a par excellence zenei fogantatással függ össze a kísérőzene bemutatójának a keletkezéstől számított három éven át tartó elhúzódása, és az a körülmény, hogy a zeneileg is nagyigényű művet nem a Nemzeti Színházban, hanem az Operaházban mutatták be.

33 Weiner Leó: *Elemző összhangzattan*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1944, 18–19.

IV. Mindez megerősíti, hogy a szvitet ne csupán egy sikeres kísérőzenéből kialakított alkalmi, népszerűsítő kompozícióként fogjuk fel (mint mondjuk a *Háry-szvit,* a *Peer Gynt-szvit* és más hasonló darabok esetében), hanem a mű adekvát formájának, amely Vörösmarty drámájának ihletése nélkül nem jöhetett volna létre. Weiner Leó tehát úgy lett színpadi, sőt egy rövid részlet, a zárókar erejéig vokális zeneszerző, hogy közben alkotói gondolkozásmódjának abszolút zeneiségét nem kellett megtagadnia. Ritka egyensúly pillanata ez Weiner életművében: a zeneszerző, az irányultság, a tárgy és a műfaji hagyományok tökéletes harmóniája.

V. Ebben az értelemben tűnik bizonyítottnak az instrumentális formában ritkán felhangzó, s kísérőzene formájában immár évtizedek óta feledésbe merült remekművel kapcsolatos értékítélet, mely szerint a *Csongor és Tünde* Weiner főműveként tekintendő. Ifjúkori, korán kiforrott stílusban született kompozícióit összehasonlítva a *Csongor* zenei alakjaival nem téveszthető szem elől Weiner zeneszerzői fejlődése, kifejezésének, közlésének elmélyülése. Logikus formái, a hangok nagy műgonddal való elrendezése drámai figurák és költői jelképek szolgálatába szegődve újfajta eredetiséget sugalltak számára. Talán nem ad majd okot félreértésre a sarkított megfogalmazás: Vörösmarty által komolyodott meg a Delibes–Bizet ihlette *Szerenád,* a naiv programra komponált *Farsang* és az újklasszika múltideáljába forduló kamaraművek zeneszerzője. Weiner a *Csongor és Tünde* megzenésítésével vált a *Nyugat* szellemi elitjének méltó kortársává. A *Csongor*ral lépett be a 20. századba. Nagy kár, hogy a későbbiekben nem állt rendelkezésére egy ilyen erős szellemi háttér, rögeszme – vagy akár: ideológia. Talán akkor nem húzódott volna vissza élete második, hosszabb szakaszában – tagadva mozgalmat és irányzatot – félénken a műhelybe az ő kedves, egymást vonzó és taszító hangjai, no meg a klasszikusok művei közé.

A *Csongor* tehát iránytű lehetett volna Weiner számára életműve „hármas útján". Hogy nem lett az, annak oka a választott, illetve adatott műfaji hierarchiában rejlik. Ugyanis sem egy színpadi kísérőzene, sem egy belőle készült szvit nem alkalmas arra, hogy főműként reprezentáljon egy zeneszerzőt. Ez Weinert valószínűleg haláláig bosszantotta és nyomasztotta. Kilencven évvel a mű keletkezése után bízvást mondhatjuk: joggal.

ABSTRACT

András Batta*

MEISTERWERKE IM SCHATTEN

Leo Weiners Schauspielmusik zu „Csongor und Tünde" von Mihály Vörösmarty.

Leó Weiner (1885-1960) war Mitglied der neuen ungarischen Komponistengeneration, neben Ernst von Dohnányi, Béla Bartók und Zoltán Kodály. Sein früh reif gewordener und nicht radikaler Stil half ihm kurz nach dem Abschluss seiner Studien in der Budapester Musikszene rasche Erfolge zu geniessen. Bis 1916 war er der führende Komponist der jungen Generation. Sein heutzutage als vergessen geltendes Chef d'oeuvre ist die anspruchsvolle Schauspielmusik zum romantischen ungarischen Märchendrama *Csongor und Tünde* von Mihály Vörösmarty. Eine Reprise des Stückes mit der Musik von Weiner wurde am 6. Dezember 1916 in der Budapester Königlichen Oper aufgeführt. Die Studie versucht die Quellen der Entstehungsgeschichte der Komposition nach wenig bekannten Dokumenten zu rekonstruieren; versucht ferner die literarische Umwelt der um 1912–1913 neu entdeckten Dramas anhand der Literaturzeitschrift *Nyugat* zu darzustellen und schliesslich versucht die musikalische Logik sowohl der Begleitmusik als auch der daraus komponierten Orchestersuite in Symbiose mit dem Text des Dramas zu erklären.

* András Batta Dr. phil. Studierte Musikwissenschaft und Violoncello an der Franz Liszt Musikakademie in Budapest. Dort ungterrichtet er seit 1979 Musikgeschichte, zur Zeit als Leiter der Musikwissenschaftlichen Fakultät. Seit 1976 gestaltete er zahlreiche Musiksendungen im Ungarischen Rundfunk, Budapest und im ORF, Wien. Zwischen 1996 und 2001 war er im Musikverlag Könemann Music Budapest als Autor und als Redakteur tätig. Seine wichtigste Forschungsgebiete sind die ungarische Jahrhundertwende (auch die Operette) und verschiedene Themen in der Geschichte der Oper.

Mikusi Balázs

REQUIEM MOZARTÉRT?

*Kiegészítések Haydn 98. szimfóniája Adagio-tételének értelmezéséhez**

A gondolatot, miszerint Joseph Haydn 98., *B-dúr szimfónia*jának lassú tétele egyfajta „Requiem Mozartért" volna, Donald Francis Tovey vetette fel az *Essays in Musical Analysis* első kötetének e szimfóniáról szóló tanulmányában.[1] Ami keveset a mű keletkezéséről tudunk, összhangba hozható e feltételezéssel: Robbins Landon ugyan nem zárja ki, hogy a szimfónia egy része talán már 1791 nyarán, a zeneszerző roxfordi tartózkodása idején elkészülhetett,[2] de a művet egészében 1792-re datálja – a bemutatót március 2-án tartották.[3] Ekkorra pedig Haydnnak – mint az közös barátjukhoz, Michael Puchberghez, 1792 januárjában írott leveléből is kitűnik – bizonyosan tudnia kellett Mozart haláláról:

> ... [Mozart] halálhírének hallatára hosszú ideig valósággal magamon kívül voltam, és nem tudtam elhinni, hogy a Gondviselés egy ilyen pótolhatatlan embert ilyen korán a másvilágra szólítson... Drága barátom, legyen oly jó, s küldje el nekem Mozart itt még ismeretlen műveinek jegyzékét. Minden elképzelhetőt elkövetek majd, hogy azokat az özvegy javára értékesítsem. Három hete magam írtam szegénynek arról, hogy amint kedvenc fia a szükséges kort eléri, tanítani akarom a zeneszerzés mesterségére, ingyen és minden erőmmel, hogy apja helyét némiképp pótoljam.[4]

---

* A Magyar Haydn Társaság 2001. évi fertődi fesztiválján kiírt zenetudományi pályázat díjnyertes munkája.

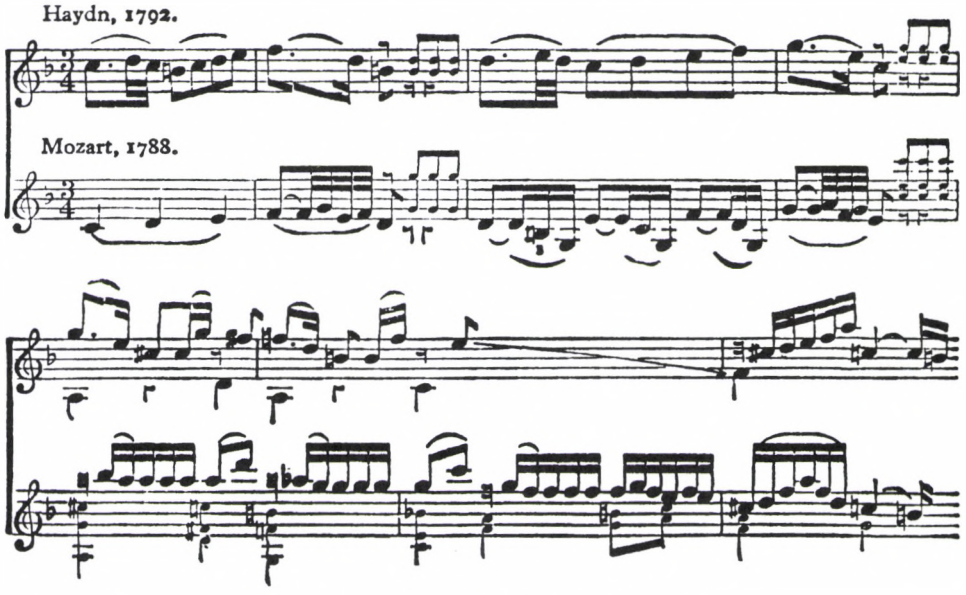
1 Donald Francis Tovey: *Essays in Musical Analysis. Volume I. Symphonies.* London: Oxford University Press, 1935, 153–154.

2 H. C. Robbins Landon: *Haydn in England 1791–1795.* (= *Haydn: Chronicle and Works*, Vol. 3) London: Thames and Hudson, 1976, 99.

3 Uott. 496.

4 „Ich war über seinen [Mozart's] Todt eine geraume Zeit ganz ausser mir und konnte es nicht glauben, daß die Vorsicht so schnell einen unersetzlichen Mann in die andere Welt fordern sollte... Sie werden, bester Freund, die Güte haben, mir das Verzeichniß der noch nicht hier bekannten Stücke mit zu schicken, ich werde mir alle erdenkliche Mühe geben, solche der Wittwe zum Besten zu befördern; ich hatte der Armen vor 3 Wochen selbst geschrieben, mit dem Inhalt, daß wenn ihr Herzens-Sohn die gehörigen Jahre haben wird, ich denselben unentgeltlich die Composition mit allen meinen Kräften lehren will, um die Stelle des Vaters einigermassen zu ersetzen..." – Joseph Haydn: *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen.* Hrsg.: Dénes Bartha. Kassel/Basel: Bärenreiter, 1965, 270. Magyar fordítása: Bartha Dénes–Révész Dorrit (szerk.): *Joseph Haydn élete dokumentumokban.* Budapest: Zeneműkiadó, 1961, 195. – Mint egy valamivel korábbi, 1791. december 20-án Genzingernéhez írott levélből (uott. 269. illetve 194.) kiderül, Haydn ekkorra már hallott Mozart haláláról, de még bizakodott, hogy a hír valótlannak bizonyul.

Tovey gondolatmenete persze korántsem az életrajzi adatok és a mű keletkezéstörténetének részletes összevetésén alapul – számára a nyilvánvaló kronológiai közelség csupán kiindulópont e tétel feltűnően „mozartos" jellegének, s mindenekelőtt a fő- és a melléktéma rejtett utalásainak értelmezéséhez. Elemzéséből mindenekelőtt a melléktéma és Mozart *Jupiter*-szimfóniájának megfelelő témája közti hasonlóságot bemutató ábrát *(1. kotta)* érdemes alaposan szemügyre vennünk, amely



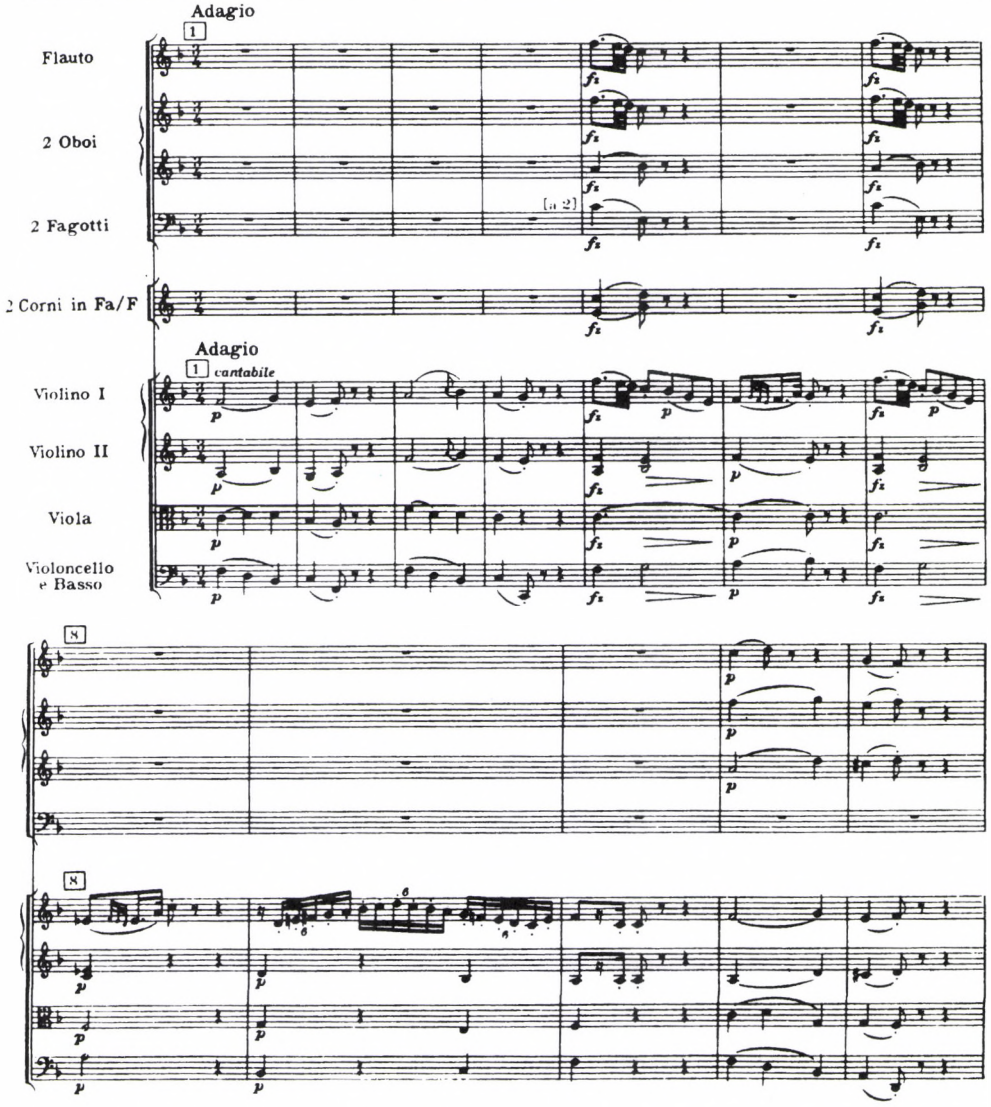
1. kotta. Tovey összehasonlító ábrája – felül: Haydn: 98. szimfónia, 2. tétel, 15–21., alul: Mozart: C-dúr (Jupiter) *szimfónia (K. 551), 2. tétel, 28–34.*

(akár minden egyéb érv híján) már önmagában is bizonyítani látszik, hogy Haydn valóban nemrég elhunyt barátjára gondolt a tétel írása közben.

Ezt a meggyőző párhuzamot Tovey természetesen a tétel kezdetére *(2. kotta a szemközti oldalon)* is megpróbálta kiterjeszteni, a főtémához azonban nem sikerült hasonló „modellt" találnia. Későbbi Haydn-párhuzamként mindenesetre megemlítette az *Évszakok Sei nun gnädig* kezdetű „Tercett és kórus"-ának indítását *(3. kotta a 420–421. oldalon)*, hozzátéve, hogy az ennek végén megjelenő *Uns sprießet Überfluß* fúga „alig kevesebb, mint közvetlen utalás Mozart Requiemjének *»quam olim Abrahae«*-jára".[5] *(4. kotta a 422. oldalon)*

Később Robbins Landon, aki természetesen ismerte Tovey imént vázolt elméletét e tétel „Requiem Mozartért" jelentéséről, egészen más modellt vélt felfedezni a

5 „The fugue with which it ends is hardly less than a direct allusion to the '*quam olim Abrahae*' of Mozart's Requiem." Donald Francis Tovey: *Essays in Musical Analysis. Volume V. Vocal Music.* London: Oxford University Press, 1937, 151–152. (E gondolatot Tovey már a 98. szimfónia elemzésekor felveti, de csak itt, az *Évszakok* bemutatásakor fejti ki részletesebben.)

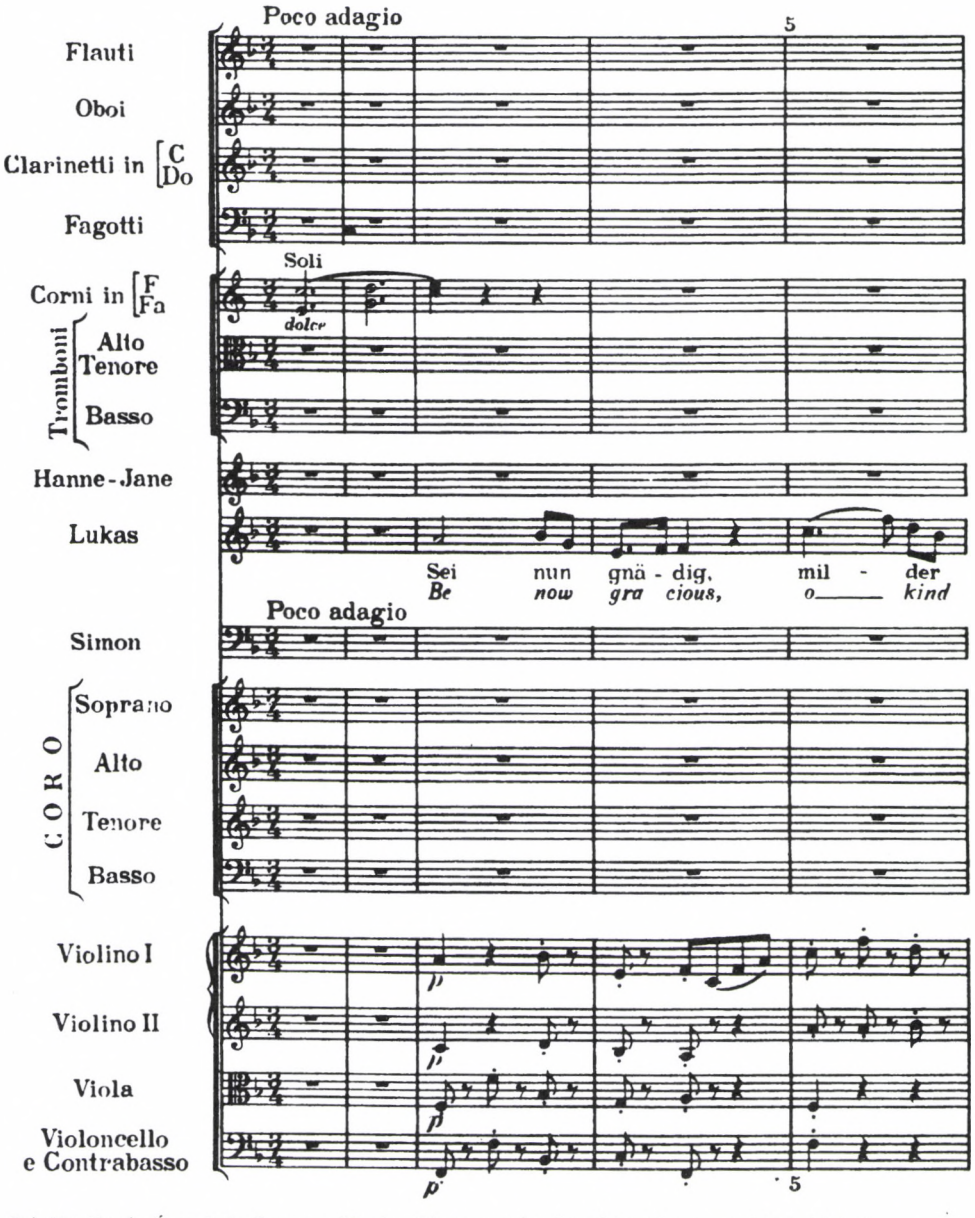


2. kotta. Haydn: 98. szimfónia, a 2. tétel kezdete

nyitódallam hátterében: az angol király-himnuszt.[6] Londoni tartózkodása idején Haydn persze számtalanszor találkozhatott a *God save the King* dallamával (sőt fel is dolgozta azt)[7] – Landon javaslata mégsem tűnik igazán meggyőzőnek. Szemben ugyanis az ő megfogalmazásával, mely szerint Haydn témája éppen „szellemében" *(in spirit)* állna közel a himnuszhoz, valójában inkább csak „a hangokban" rejlő azo-

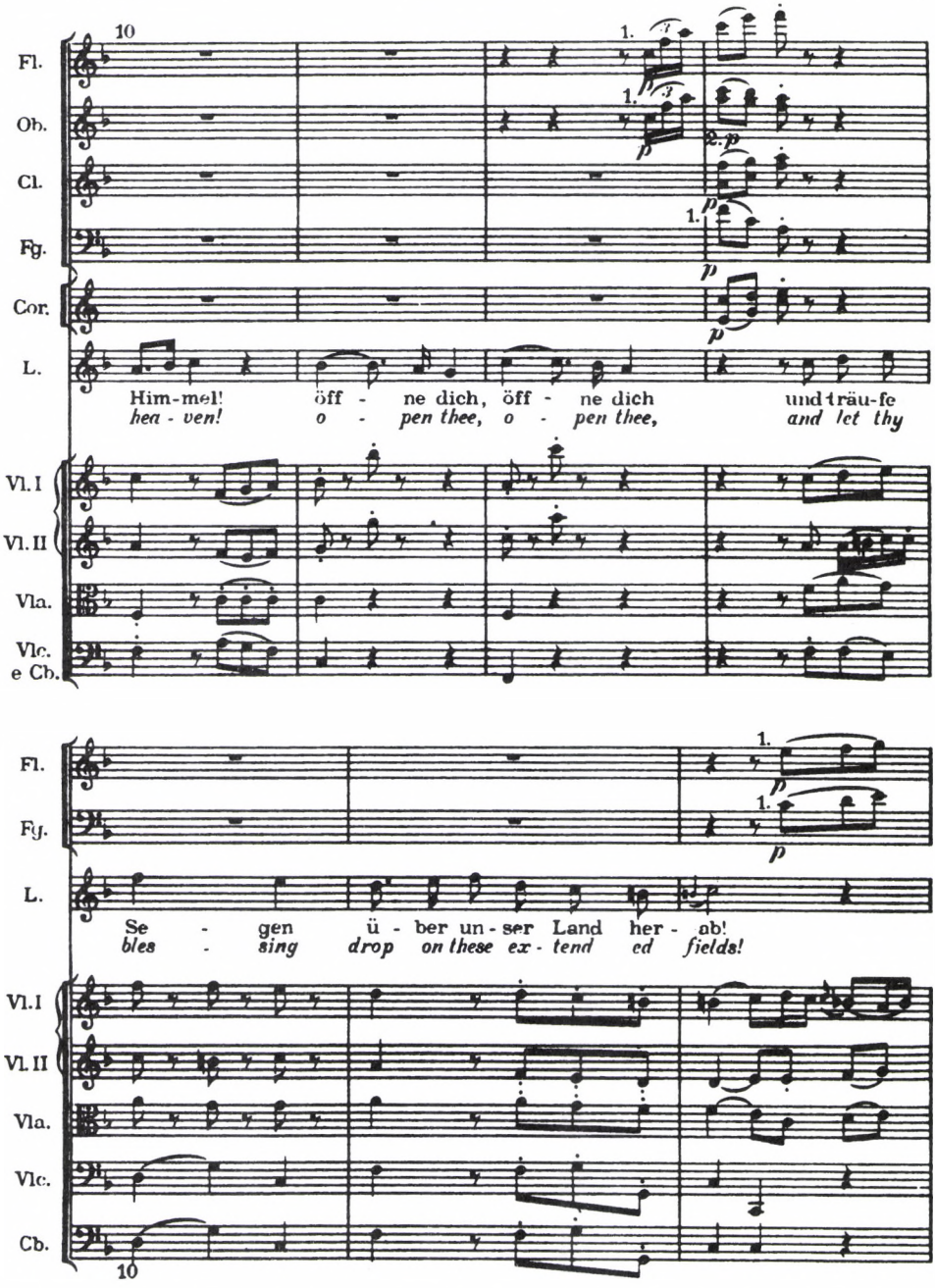
6 „A melody obviously inspired by »God save the King«" H. C. Robbins Landon: *The Symphonies of Joseph Haydn.* London: Universal & Rockliff, 1955, 558; illetve „so close in spirit to »God save the King«" uő: *Haydn at Eszterháza 1766–1790.* (= *Haydn: Chronicle and Works*, Vol. 2) London: Thames and Hudson, 1978, 563.

7 Lásd Haydn saját kezű jegyzékét Londonban komponált műveiről. Haydn: *Gesammelte...* 556; illetve Landon: *Haydn in England...* 317.



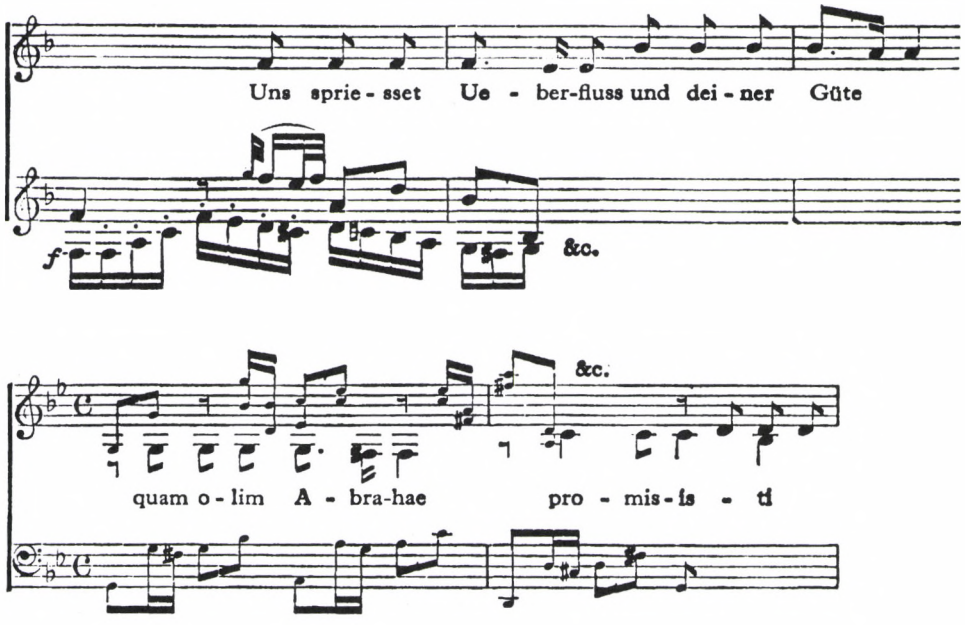
3. kotta. Haydn: Évszakok, *Tavasz, a No. 6-os* Bittgesang *kezdete (folytatása a szemközti oldalon)*

nosságról beszélhetünk: a két dallam zenei lényege, „lélegzete" (hogy visszanyúljunk a latin *spiritus* eredeti jelentéséig is) igencsak különböző. A *God save the King* dallamával való párhuzam ráadásul Mozart személyével sem tűnik összekapcsolhatónak; elfogadása Tovey (a melléktémát illetően feltétlenül meggyőző) elméletét inkább gyengíteni, semmint kiegészíteni látszik. Ennek fényében ezúttal egy harmadik lehetséges párhuzamot szeretnék javasolni a nyitótéma értelmezéséhez: Haydn egy bő évtizeddel korábbi szimfóniája, a 75., D-dúr mű lassú tételét.



E tétel variációs témájának kezdete *(5. kotta a 423. oldalon)*, illetve a 98. szimfónia Adagiójának indítása közti rokonság felismerése önmagában nem új felfedezés: Landon a 75. szimfónia bemutatásakor különös figyelmet szentel e variációs tételnek, s a 98. szimfónia lassúját annak egy kései folytatójaként említi;[8] James

8 Landon: *Haydn at Eszterháza*... 563.

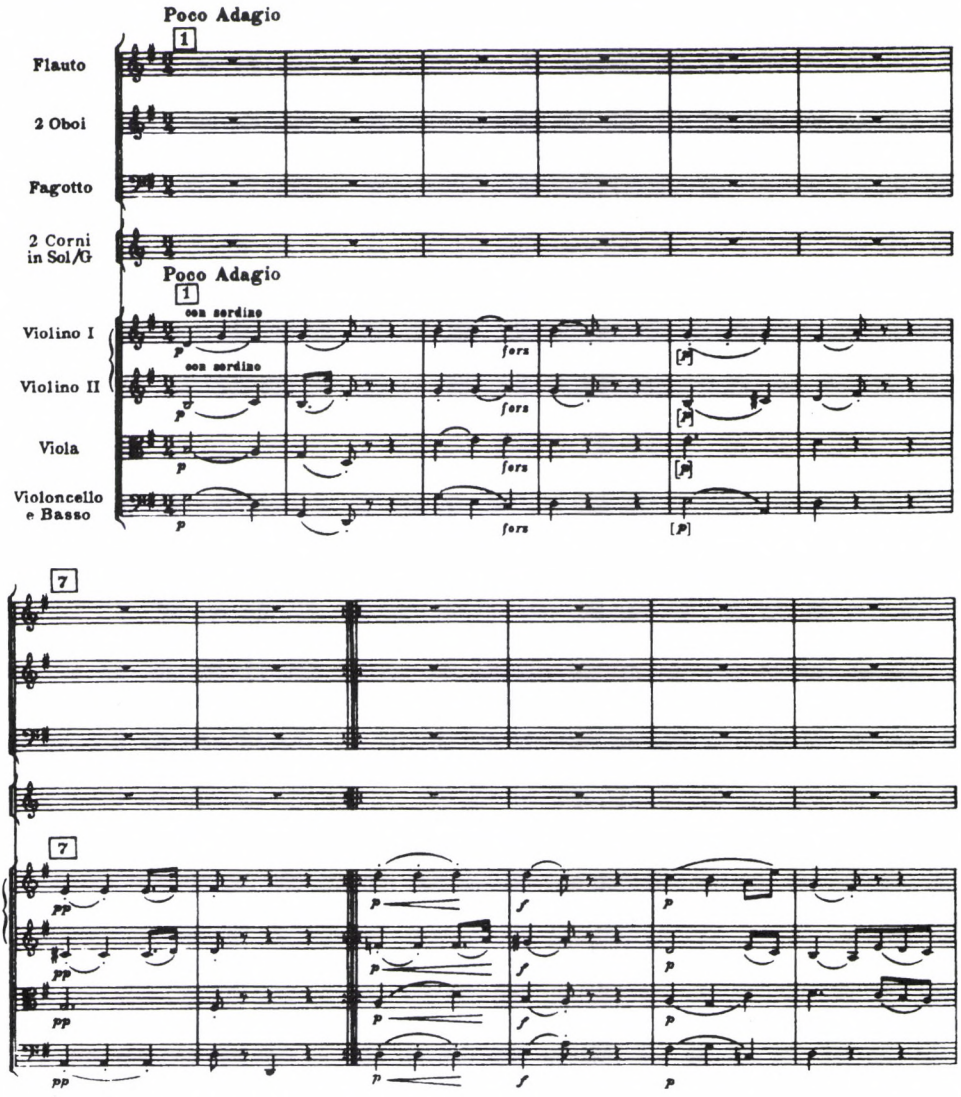


4. kotta. Tovey illusztrációja – felül: Haydn: Évszakok, *Tavasz, No. 6, 74–76. alul: Mozart:* Requiem *(K. 626), Offertorium, Domine Jesu, 44–45.*

Webster pedig, ugyancsak a 75. szimfónia e témájáról szólva, zárójelben, mintegy kézenfekvő, elkerülhetetlen asszociációként fűzi hozzá rögtön, hogy az „a 98. szimfónia ismertebb Adagio-témájára emlékeztet".[9] E hasonlóságot azonban mind Landon, mind Webster (hallgatólagosan) csupán egy típus azonosságának tekintette, amely önmagában nem feltétlenül jelent a két mű között mélyebb kapcsolatot – nem szólva a későbbinek az előbbire való esetleges szándékos, jelentéssel bíró utalásáról.

A két tétel közti szorosabb kapcsolatot kutatva először is arra érdemes felfigyelnünk, hogy azok korántsem csupán magukban a nyitótémákban, de e témák későbbi feldolgozásában is hasonlóságot mutatnak. Az F-dúr tétel ugyan (a *Jupiter* Adagiójához hasonlóan) szonátaformát követ, de ennek keretei között a variáció motívuma is felbukkan: a nyitómotívum négyszer hangzik el – mindannyiszor más alakban. A másodszori megszólaláskor (11. ütem) a kezdeti, negyed-egységekben mozgó lüktetés még nem, csupán a harmonizálás változik; a visszatérés kezdetén (49. ütem) azonban már nyolcadokban mozgó csellószóló felett, s végül a kódában (72. ütem) szextolás kísérettel tűnik fel a téma. Ennek a – variációs formákban tipikusnak mondható – „ritmikai sűrítésnek" a hátterében talán a 75. szimfónia lassújának modelljét is sejthetjük: ott a téma negyedei mindjárt az első variáció kezdetén alakulnak nyolcadokká, ezt a második variáció (a nyolcadok, illetve a negyedek közötti átmenetként értelmezhető) daktilusai követik, majd a harmadik változatban tizenhatodok, s végpontként ismét

9 „it resembles the more familiar Adagio theme from No. 98" James Webster: *Haydn's „Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style.* Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1991, 233.



5. kotta. Haydn: 75. szimfónia, a 2. tétel kezdete

csak szextolák jelennek meg. Ha nem is a ritmus szempontjából, de feltűnő az F-dúr tétel harmadszori téma-megjelenésének (49. ütem) és a harmadik variációnak a hasonlósága is: az előbbi mélybe hulló, majd kromatikába forduló csellószólójában mintha az évtizeddel korábbi (pizzicatókkal kísért) szóló-vonóstrió „angyal-kórusa"[10] köszönne vissza – rezignáltabb, szinte korálfeldolgozást idéző formában. A variációkból kölcsönzött „ritmikai sűrítésnek" a szonátaformán belüli megjelenését egyébként még izgalmasabbá teszi, hogy a Tovey javasolta későbbi párhuzam, a *Sei nun*

10 „In var. 3 a solo string trio sounds like an angel choir set against ripieno strings playing pizzicato" Elaine R. Sisman: *Haydn and the Classical Variation.* Cambridge/London: Harvard University Press, 1993, 145.

gnädig ugyancsak hasonló jegyeket mutat: a téma kíséretéül kezdetben negyedek, majd (a kórus belépésekor, a 13. ütemben) nyolcadok, aztán (45. ütem) tizenhatodok szólnak – s végül eljutunk a szextolákig is (60. ütem), bár a téma ekkor már nem jelenik meg újra. (A Tovey által is említett, ezután következő fúgában a tizenhatodok az uralkodók, a záráshoz azonban a szerző ismét szextolákat hoz.)

Haydn kései műveiben persze az effajta folytonos variáció korántsem ritkaság, s így e hasonlóságok önmagukban aligha elég egyértelműek ahhoz, hogy a vizsgált két tétel kapcsolatát – pusztán e zenei párhuzamra alapozva – „tudatos utalásnak" mondhatnánk. Ahhoz azonban mindenképpen eléggé feltűnőek, hogy az általuk sugallt összefüggést követve immár az okra, Haydn feltételezett utalásának értelmére is rákérdezhessünk. A gesztus értelme persze bizonyos fokig nyilvánvalónak tűnik: a Mozartot „idéző" (parafrazeáló) melléktéma egy haydni „önidézet" főtémával társul itt – a két zeneszerző barátságának emlékére. A két témával megidézett két mű azonban mégis felvet egy további kérdést. A *Jupiter* – mint az természetesen már a kortárs számára is egyértelmű lehetett – Mozart egyik reprezentatív, „nagy műve", s nem mellékesen alighanem az utolsó szimfónia barátja tollából, amelyet Haydn (még Bécsben) megismerhetett. De a maga művei közül miért épp a 75. szimfóniára, egy bő évtizeddel korábban komponált műre emlékezik a zeneszerző?

A választ sok apró mozaikból rakhatjuk össze. Ami az időbeli távolságot illeti, Haydn második londoni jegyzetfüzetének egy bejegyzése arról tanúskodik, hogy a 75. szimfónia a zeneszerző első angliai látogatása idején nem lehetett ismeretlen az ottani közönség előtt:

> [1792.] március 26-án Mr. Barthélémon koncertjén jelen volt egy angol pap, aki az Andante hallatára [Haydn kottája itt a 75. szimfónia lassú tételének kezdetét idézi] mélységes melankóliába zuhant, mert előző éjszaka azt álmodta, hogy ez az Andante a halálát jósolja meg. Nyomban elhagyta a társaságot, s ágyába tért. – Ma, április 25-én értesültem Barthélémon úr útján, hogy a protestáns pap elhunyt.[11]

E beszámolóból nem csupán a 75. szimfónia, vagy legalábbis e lassú tétel (alig néhány héttel a 98. szimfónia bemutatója után lezajlott) egyszeri előadásáról kapunk hírt, de azt is megtudhatjuk, hogy a szerencsétlen sorsú pap már korábbról ismerte e tételt, amely tehát alighanem közismert lehetett.[12] Ez az ismertség némi magyarázatot adhat rá, hogy Haydn miért éppen erre a tételre utalt volna az immár kifejezetten a londoni közönség számára készült új szimfóniában (másfelől pedig ha az Adagio „Requiem Mozartért" értelmezésére vonatkozó eddigi feltételezéseink helyesek, egyben azt is érthetőnek tűnik, mennyire megrázhatta a zeneszerzőt, ami-

11 „den 26tn Merz [1792] in Concert bey Mr Bartelemon war Ein Englischer Pop, der, als Er das Andante [...] hörte, in die tiefeste Melanconie versuncke, weil Ihm nachts vorher von diesem Andante träumte (mit dem beysatz, daß dieses Stück Ihm den dodt ankündige) – Er verließ augenblicklich die gesellschaft, und gienge zu beth. Heute, den 25tn Aprill erfuhr ich durch H. Barthelemon, daß dieser Evangelische geistliche gestorben sey." Haydn: *Gesammelte*... 507. Magyar fordítása: Bartha–Révész (szerk.): i. m. 238.

12 A mű keletkezése után alig néhány esztendő alatt eljutott Londonba: Bland kiadása (RISM A/I/4, H2777) első hegedű szólamának címlapja szerint "this is the favorite sym[phony] play'd for the benefit of the musical fund 1783."

kor a Mozart emlékére megidézett téma alig néhány héttel később egy pap számára is „a halálát jósolta meg").

A 75. szimfónia tíz esztendővel későbbi megidézését másfelől az is indokolhatja, hogy Haydn életművében e szimfónia korántsem „egy a sok közül": a zeneszerző itt – s épp az általunk vizsgált, himnusz jellegű és gyakran cantus firmusként kezelt témára épített variációsorozattal – egy új tételtípust teremtett meg, amely később fontos folytatókra lelt.[13] Mozart maga is felhasználta Haydn modelljét: Elaine Sisman egyenesen úgy véli, hogy a K. 450-es számú *B-dúr zongoraverseny* lassújának utólagos javításai éppen azt a célt szolgálták, hogy némileg elhomályosítsák e Haydn-tétellel való – az alaposabb elemzés számára még így is nyilvánvaló – közvetlen kapcsolatot.[14] A 75. szimfónia ráadásul egyike annak a három Haydn-szimfóniának, amelyek incipitjét Mozart – valószínűleg a maga hangversenyműsorainak összeállításához – egy (a Köchel-jegyzékben A59-es számmal szereplő) papírlapra feljegyezte.[15] E két adat fényében nyilvánvalónak látszik, hogy Mozart különösen nagyra becsülte a 75. szimfóniát, illetve annak lassú tételét – a két zeneszerző baráti kapcsolata pedig egyben azt is valószínűvé teszi, hogy erről a megbecsülésről Haydn is tudhatott. Ha tehát Haydn a 98. szimfónia megírásakor valóban a maga szimfónia-lassúi közül kívánt egyet párba állítani Mozart *Jupiter*jének melléktémájával, szinte kézenfekvően juthatott eszébe a 75. szimfónia variációs témája (amelylyel, mint láttuk, londoni tartózkodása idején ismét találkozhatott).

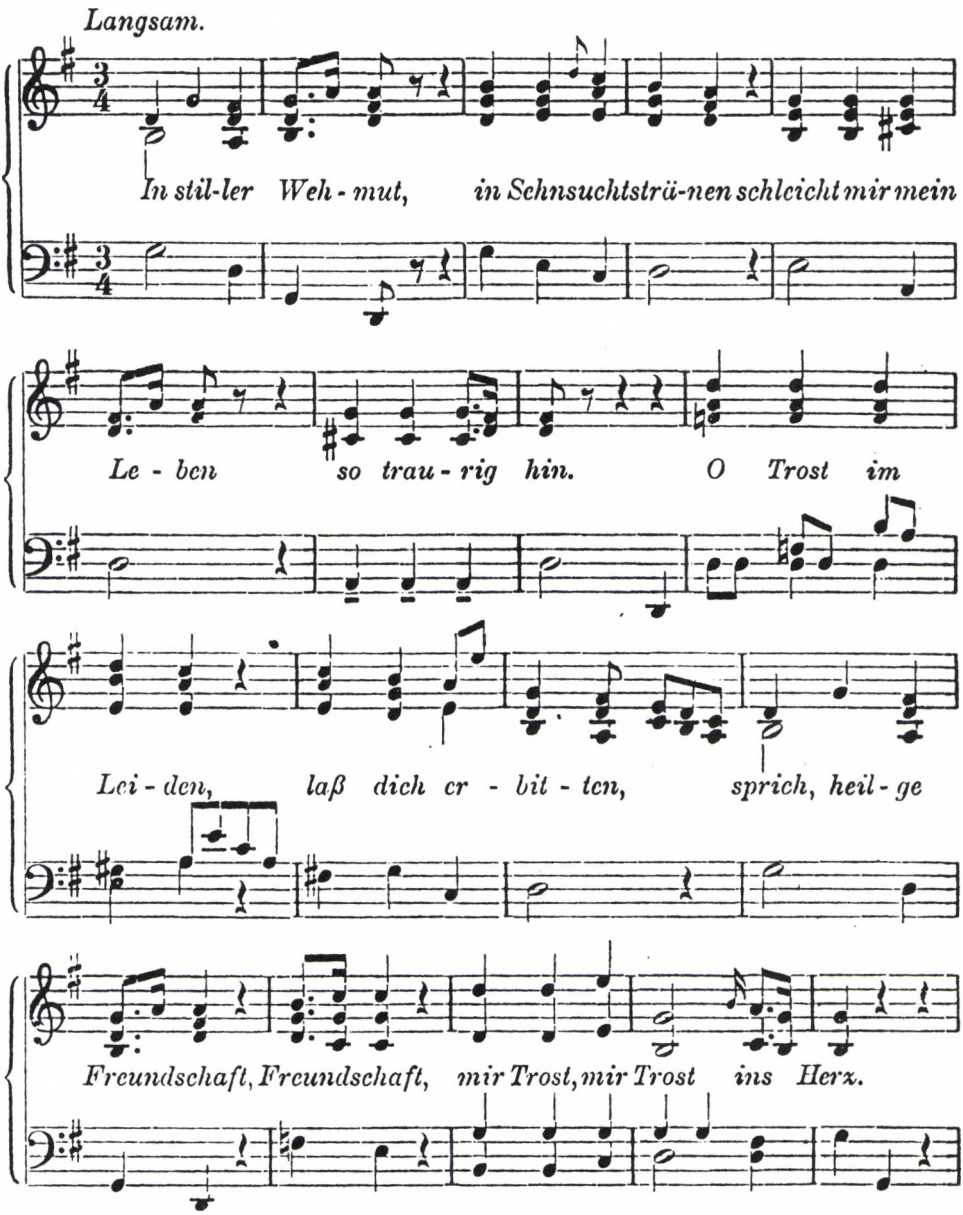
Mindezek az érvek: a témakezdetek feltűnő rokonsága, az Adagio formájának variációs vonásai, a 75. szimfónia angliai ismertsége, Mozart incipit-feljegyzése és a *B-dúr koncert* Andantéjának a Haydn-tétellel való kapcsolata talán már meggyőzhették az olvasót, hogy a 75., illetve a 98. szimfónia lassúinak hasonlósága alighanem több puszta véletlennél. A legfontosabb „bizonyítékhoz" azonban, mely immár alig hagyhat kétséget Haydn utalásának szándékosságáról és értelméről, csak most érkeztünk el. A 75. szimfónia lassú tételének variációs témáját korábban önálló, Haydntól való dalként is számon tartották; Max Friedländer azonban 1932-ben, a „régi" Haydn-összkiadás dalkötetének közreadásakor már a függelékbe helyezte a művet, megjegyezve, hogy a dallam egy címlapján 1774-es dátumot viselő gyűjteményből is ismert – Haydn tehát a szimfóniatétel komponálásakor talán csak felhasználta a maga korában általánosan ismert dallamot.[16] *(6. kotta a 426. oldalon)*

13 Lásd a 8. lábjegyzetet.

14 Sisman: i. m. 202–207.

15 Ludwig Ritter von Köchel: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts.* Sechste Auflage bearbeitet von Franz Giegling, Alexander Weinmann, Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1964, 763–764.

16 *Joseph Haydns Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Serie XX. Band 1. Einstimmige Lieder und Gesänge mit Klavier-Begleitung.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1932, XX. – A dallam-feljegyzés nem egyértelmű datálása folytán – Friedländerrel ellentétben – mind az új összkiadás (*JHW, Reihe XXIX, Band 1, IX;* illetve ugyanezen kötet *Kritischer Bericht*je, 35), mind Hoboken műjegyzéke *(Band II, 294)* a szimfónia-tétel utólagos feldolgozásának tekinti a dalt. Haydn saját Gegenliebe dalának a 73. szimfónia variációs lassú tételében való felbukkanása azonban a fordított irányú kölcsönzés elméletét látszik erősíteni.



6. kotta. An die Freundschaft („In stiller Wehmut") – *dal (anonim változat, 1774?)*

A dal szövege – mint az a további két strófából kiderül – a szerelmet és a barátságot állítja szembe egymással: az előbbi kínjait csupán az utóbbi képes csillapítani. Épp az első strófában azonban még nem esik szó szerelemről, s így a 98. szimfónia Adagiójában megidézett kezdősor „csendes fájdalma" mögé talán a jóbarát elvesztése miatt érzett gyászt is oda szabad képzelnünk:

Csendes fájdalomban, a vágy könnyei között
Oson az életem oly búsan tova.
Oh, vigasz a szenvedésben, hallgasd meg a kérésemet,
Hozz, szent barátság, vigaszt a szívembe.

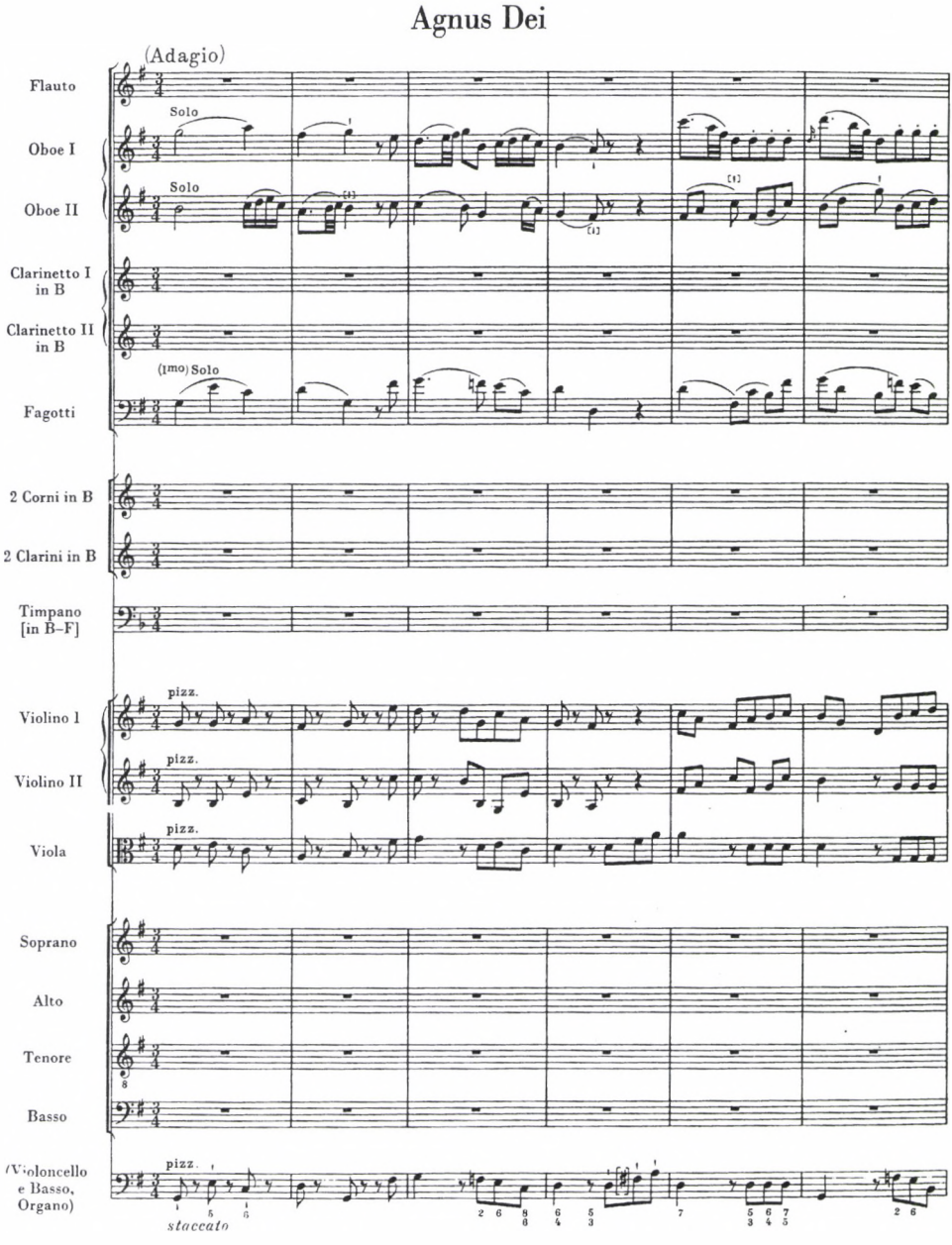
Ha Haydn valóban egy köz- (s így, nem mellesleg, bizonyára Mozart által is) ismert dalt használt fel a 75. szimfónia lassú tételének témájául, az egyben arra is magyarázatot adhat, miért érezte szükségét, hogy ne hangról hangra idézze fel ismét a dallam kezdetét: a 98. szimfónia Adagiójának első néhány üteme nyilvánvalóan „leszűrtebb", dallamívében nemesebb és harmóniailag kiegyensúlyozottabb változata a dal kezdetének – immár Haydn saját kompozíciója. Ez az átalakulás pedig annál érdemesebb a figyelmünkre, mivel Haydn két későbbi művében már erre a „nemesített" formára, s nem közvetlenül a dalra hivatkozhatott: a Tovey említette *Sei nun gnädig* is a teljes szubdomináns–domináns–tonika körrel záró forma (távolabbi) változata; még sokkal egyértelműbb példa azonban a *Harmoniemesse* Agnusának indítása, amelyben maguk a dallamhangok is változatlanul jelennek meg *(7. kotta a 428–429. oldalon)*. A hangnem ugyan ezúttal nem F-, hanem G-dúr, az ismét felbukkanó variációs elv[17] azonban alig hagy kétséget afelől, hogy Haydn most is a 98. szimfóniára, vele közvetve a 75. szimfónia (éppen G-dúr) variációira – és végső soron az ott idézett dal „Csendes fájdalomban, a vágy könnyei között" kezdősorára emlékezik. Mindezekkel pedig egyszersmind talán Mozartra is utal, s szinte félve tehetjük fel a kérdést: Haydn utolsó miséjében talán éppen ő volna az *Agnus Dei*, „Isten báránya"?

Ha a *Harmoniemesse* Agnusának ilyen értelmezése szükségképpen csupán merész feltételezés maradhat is, ami a 98. szimfónia Adagiójának Tovey javasolta értelmezését illeti, immár talán biztosabbak lehetünk a dolgunkban mint Robbins Landon, aki Haydn-monográfiájának negyed századdal ezelőtt megjelent harmadik kötetében még úgy vélte, „sosem fogjuk megtudni, hogy Haydn valóban fiatalon elhunyt barátja emlékére komponálta-e ezt a mélyen személyes tételt".[18] Biztos tudást természetesen nem remélhetünk, de a 75. szimfónia lassú tételével, illetve az abban feldolgozott dallal való számos összefüggés mégis azt sugallja, hogy a barátja haláláról nemrég értesült Haydn ebben az Adagióban – „Csendes fájdalomban, a vágy könnyei között" – valóban Mozartnak akart emléket állítani. És – idézhetjük befejezésül Landon gondolatának második felét is – „ha így tett, ez a legnagyszerűbb sírfelirat, amelyet Mozart, aki egy névtelen bécsi sírban nyugodott, valaha is kaphat."[19]

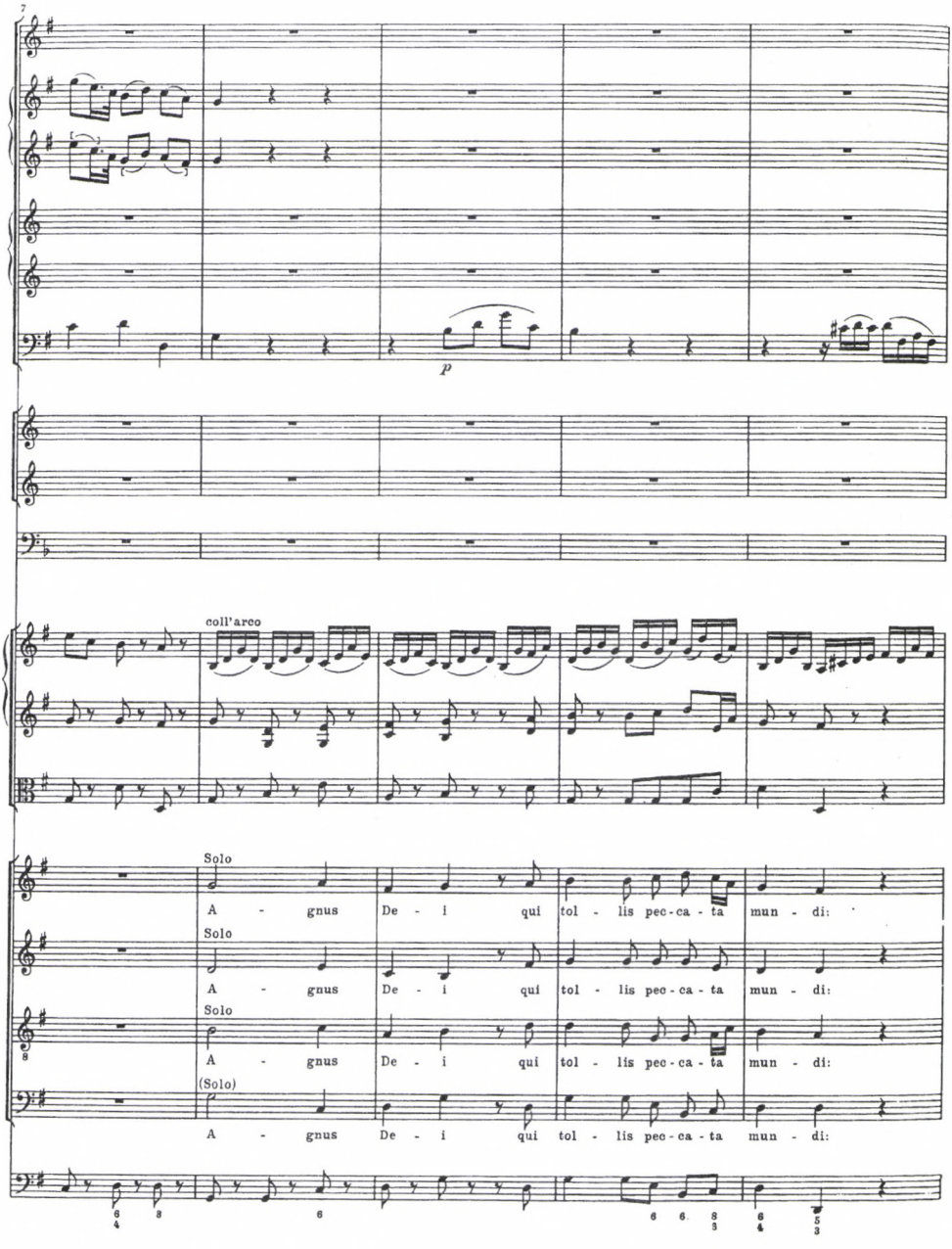
17 A variáció ezúttal elsősorban nem a „ritmikai fokozásban" nyilvánul meg (a téma 8. ütembeli kórusismétlésekor ugyan a kíséret negyedekről tizenhatodokra gyorsít, de a további két visszatéréskor már nem változik), hanem a harmonizálásban és a hangnemekben jelentkezik: a kezdő tonika és a szubdomináns közti VI. fok elmaradhat; a 21., majd a 34. ütemben pedig C-, illetve Asz-dúrban halljuk viszont a nyitómotívumot.

18 „We shall never know if Haydn really composed this profoundly personal movement in private memory of his dead young friend..." Landon: *Haydn in England...* 534.

19 „... but if he did, it is the greatest epitaph that Mozart, who lay in a nameless Viennese grave, would ever receive." Uott.



7. kotta. Haydn: Harmoniemesse, *az Agnus Dei tétel kezdete*


p
coll'arco
Solo
A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
Solo
A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
Solo
A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
(Solo)
A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

ABSTRACT

Balázs Mikusi*

A »REQUIEM FOR MOZART«?

An elaboration of Tovey's commentary on the Adagio of Haydn's Symphony No. 98

The idea that the slow movement of Symphony No. 98, "one of Haydn's broadest and gravest utterances," could be a kind of "Requiem for Mozart" has been raised by Donald Francis Tovey. Apart from the obvious chronological proximity (Haydn had heard of Mozart's death in late December 1791, this work being first performed on 2 March 1792) and the generally "Mozartian" character of the whole Adagio, Tovey based his argumentation on the similarity of Haydn's second subject to the second subject of the slow movement in Mozart's *Jupiter* symphony. As for the opening of the movement, however, he could only quote a later parallel from *The Seasons;* while Robbins Landon's suggestion, that it was actually inspired by *God save the King,* to some extent even contradicts the deeply personal content hinted at by Tovey.

In this paper I propose that the first four bars of the Adagio of *Symphony No. 98* are a conscious reminiscence of the slow movement of another symphony by Haydn, that of No. 75. This reference may well explain the conspicuous variation-like features of the Adagio (in *Symphony No. 75* we have a series of variations as slow movement), and, being a kind of self-quotation, serves as a perfect counterpart to the Mozart-paraphrase of the second subject – thus perhaps commemorating the friendship of the two composers. Incidentally, we even have written proof that Mozart knew the quoted work: in 1784 he jotted down the incipit of it on a piece of paper, together with those of *Symphonies Nos. 47* and *62.* (Partly based on this, Elaine Sisman believes that this movement served Mozart as a model when composing the Andante of the *B-major concerto,* K. 450; that is, his first set of slow-movement variations in the piano-concertos.) Moreover, this series of variations by Haydn might have been based on a German song, *An die Freundschaft,* which would allow us to pair the two opening phrases of this "Requiem for Mozart" with the lines: "In stiller Wehmut, in Sehnsuchtstränen..." Thus, recognition of this reminiscence reinforces and, at the same time, deepens Tovey's interpretation.

* Balázs Mikusi (b. 1972) is a doctoral candidate at the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest. His Ph.D. dissertation (in progress) proposes a new analytical approach to Joseph Haydn's early works, and to the Galant style in general. He has edited a volume of music criticism by András Pernye, and is preparing the first complete description of Haydn's personal music collection (now in the National Széchényi Library, Budapest). He is currently in residence at Cornell University, with the support of a Fulbright award.

Zoltai Dénes

CARL DAHLHAUS ÍRÁSA ELÉ

Carl Dahlhaus (1928-1989), a magyarul is megjelent „Brockhaus–Riemann" Zenei lexikon elméleti címszavainak átdolgozója és szerkesztője filozófiailag is képzett zeneesztéta volt. „Az abszolút zene eszméje" című könyve ezt az eszmét mint a hangszeres zene újkori felvirágzásában kulcsszerepet játszó esztétikai paradigmát, elméleti modellfogalmat elemzi. Kérdésfeltevése a magyar szakirodalomban újszerűnek tűnik: az abszolút zenét nálunk általában a Hanslick által megalapozott „formalizmus" alapkategóriájának tekintik és a művek „jelentéses", „tartalmas" voltának védelmében kritikai fenntartásokkal emlegetik. Dahlhaus viszont módszertanilag egy filozófiai–hermeneutikai hagyományhoz szeretne kapcsolódni, és felújítja a művészetről mint a kimondhatatlan kimondásáról szóló romantikus toposzt. Műveket megérteni nála ezért nemcsak „jelentéses" tartalmak keresését jelenti, hanem a műben rejlő belső „értelem", „értelmi összefüggés" (Sinnzusammenhang) megközelítését is. Könyvének itt közreadott harmadik fejezete a német romantika kiemelkedően nagy alakjának, E. T. A. Hoffmannak zenei írásaiból igyekszik rekonstruálni ezt a „hermeneutikus modellt". Itt jegyzem meg, hogy Dahlhaus figyelemre méltó könyvének első fejezetét a Holmi 2002. májusi száma közölte, „Az abszolút zene mint esztétikai paradigma" címmel. Remélem, hogy a könyv egészének magyar fordítása előbb-utóbb eljut az érdeklődő olvasókhoz.

Carl Dahlhaus

AZ ABSZOLÚT ZENE ESZMÉJE

*Egy hermeneutikus modell**

E. T. A. Hoffmann 1810-ben publikált recenziója Beethoven *Ötödik szimfóniá*járól, az az írás, amelynek bevezető része a romantikus zeneesztétika alapító okiratai közé tartozik, úgy interpretálja az abszolút zene és a programzene vagy „karakterisztikus" („meghatározott érzéseket" ábrázoló) zene közötti különbséget, mint két esztétikai eszme – a voltaképpeni „zeneiség" és a „plasztikusság" eszméje – közötti el-

* Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1978.) című művének harmadik fejezete, a mű készülő magyar fordításából.

lentétet. Az antitetikus jellegű formula első pillanatra terminológiai balfogásnak tűnhet (hiszen közvetlenül aligha lehet belátni, hogy egy történetet elbeszélő hangszeres zenei alkotás miért emlékeztetne a szobrászat művészetére), ám alaposabb elemzés nyomán kiderül, hogy a szóban forgó állítás olyan széles ívű esztétikai–történetfilozófiai rendszer része, amely még ott is képes az egyes érvelések megalapozására, ahol azok érvénye bizonytalan.

> Mennyire félreismerték a zenének ezt a sajátos lényegét azok a hangszeres zeneszerzők, akik határozott érzelmek, sőt történések ábrázolására, s ezzel ennek a plasztikával teljesen ellentétes művészetnek plasztikus kezelésére tettek kísérletet.[1]

Azt a történetfilozófiai kontextust, amely révén a „plasztikus" és a „zenei" kontrasztja jelentést és új meg új színezetet kap, s amely August Wilhelm Schlegelnél és Jean Paulnál rajzolódott ki először, Hoffmann kimondatlanul is feltételezte, majd 1814-ben, *Régi és új egyházi zene* című tanulmányában explicit módon is kifejtette:

> Antik és modern, vagy pogányság és kereszténység: ez a két, egymással ellentétes pólus a művészetben nem más, mint plasztika és zene ellentéte. A kereszténység a plasztikát megsemmisítette, de létrehozta a zenét.[2]

Az antik isteneszme a szoborban valósult meg, a keresztény isteneszme a zenében kap szimbolikus megjelenítést: a zene mint vokálpolifónia és mint hangszeres zene egyként a „végtelent" sejteti. Hoffmann-nál – csakúgy, mint Schiller *A naiv és a szentimentális költészetről* című tanulmányában vagy Friedrich Schlegel *A görög költészet tanulmányozásáról* című értekezésében – az esztétikai és a történetfilozófiai kategóriák átcsapnak egymásba. A művészetek rendszere előrevetíti a művészettörténeti folyamatot.

A „plasztikus–zenei" Hoffmann-nál megjelenő antitézise egy kategóriarendszer része. E rendszer rekonstrukciójával kísérletet teszünk annak a hermeneutikus modellnek a tudatosítására, amely a romantikus zeneesztétika számára, kifejtve vagy kimondatlanul, szinte minden pillanatban támpontot jelentett, s amelynek ismerete nélkül bizonyos, Hoffmann által magától értődőnek tekintett fogalmi kapcsolatok az olvasó számára indokolatlannak és önkényesnek tűnnének. Az „antik – modern", „pogány – keresztény", „természetes – csodás", „természetes – mesterséges" („művi"), „plasztikus – zenei", „ritmus – harmónia" vagy „dallam – harmónia" és végül „vokális zene – hangszeres zene": ezek a dichotómiák rendszerré állnak össze, amely rendszer ugyan rendszerként sehol sem lép előtérbe, ám mintegy háttérből irányítja az egész érvelést. Az antitézisek hoffmanni láncolata logikailag kétségkívül szerfelett problematikus vállalkozás. A módszer lényege nagy vonalakban az, hogy bizonyos, önmagukban teljesen evidens fogalmi ellentétek szoros asszociációs kapcsolatban állnak más fogalmi ellentétekkel, olyannyira, hogy végül egy-egy kategória minden további nélkül kapcsolatba hozható a vele azonos oldal bármelyik kategóriájával („antik", „pogány", „természetes", „plasztikus", „ritmus", „dallam", „vo-

1 E. T. A. Hoffmann: *Schriften zur Musik*. Herausgegeben von Friedrich Schnapp. München: 1963, 34.
2 Uott 212.

kális zene") és ellentétbe állítható a másik oldal bármelyik kategóriájával („modern", „keresztény", „csodás", „mesterséges", „harmónia", „hangszeres zene"). Hogy az analógiákon és antitéziseken alapuló séma olykor logikai törésekhez vezet – mint az az állítás, hogy a „történetet elbeszélő" hangszeres zene „plasztikus jellegű", mert „nem-voltaképpeni értelemben" zenei –, az nyilvánvaló, de nem feledtetheti a romantikus metafizika egyik alapvető előfeltételének tekinthető hermeneutikai modell mélyreható történeti jelentőségét. Az abszolút zene eszméjének előtörténetéhez, ahogyan ezt a következőkben kimutatjuk, hozzátartozik a „Querelle des anciens et des modernes", az antik vagy a modern művészet elsőbbségéről folytatott vita.

A „plasztikus – zenei" antitézist Hoffmann Beethoven-recenziója nemcsak a vokális és a hangszeres zene közötti műfajkülönbséggel hozta kapcsolatba, hanem azzal az esztétikai ellentéttel is, amely a meghatározott, szilárdan körvonalazott affektusokat ábrázoló zene és az egyfajta határozatlan, „végtelen vágyakozást" kifejező zene között fennáll.

> Beethoven megnyitja a borzongás, a félelem, a döbbenet, a fájdalom zsilipjeit, felkelti azt a végtelen vágyakozást, amely a romantika lényege. Beethoven teljességgel romantikus, éppen ezért valóban *zenei* zeneszerző; talán ezzel függ össze, hogy a határozatlan vágyakozásnak teret nem adó vokális zenét, amely csak a szavakkal jelölt affektusokat ábrázolja, Beethoven kevesebb sikerrel művelte, s hogy hangszeres zenéje ritkán szól a tömeghez.[3]

Hoffmann szóhasználatában implicite benne rejlik, hogy a Beethoven nagy hangszeres művészetében kifejezésre jutó stílus „fenséges", nem pedig „szép"; az a gondolat, hogy a „klasszikus" zene a szép esztétikai eszméjéhez, a „romantikus" viszont a fenséges eszméjéhez társítható, közel áll Hoffmannhoz, anélkül hogy írásai ezt félreérthetetlenül kimondanák.

Carl Anton Philipp Braun egyik szimfóniájáról szóló recenziójában Hoffmann úgy írja le a „csodásat" sejtető, a „természetesben" otthont nem lelő hangszeres zenét, mint elsődlegesen „harmóniailag", nem pedig „dallamilag" meghatározott művészetet. A harmónia fogalma itt a polifónia fogalmát foglalja magában.

> A szimfóniában a zeneszerzőnek szabad tere nyílik: minden lehetséges eszközt igénybe vehet, oly eszközöket is, amilyenek a harmónia művészete révén, a hangszerek sokfélesége és legkülönfélébb összekapcsolása révén kínálkozik számára, hogy ilyen módon lenyűgöző erővel hasson a hallgatóra a zene csodás, titokzatos varázsa [...] Jóllehet a recenzens dicséretesnek tartja a szóban forgó mű dallamosságát és tiszta formában történő megkomponáltságát, ezzel a zeneszerző még nem tett eleget ama magasabb rendű követelményeknek.[4]

A *Régi és az új egyházi zene* egyik alapvető tétele, hogy a „modern, keresztény, romantikus" korszak jellemző vonása a „harmónia" – vagyis polifónia –, nem pedig a „dallam". Palestrinánál

3 Uott 36.
4 Uott 145.

a legtöbb esetben tökéletes, konszonáns akkordok követik egymást, minden díszítés nélkül, dallamos lendület nélkül; erejük és merészségük a lelket leírhatatlan hatalommal ragadja magával és emeli a magasba, a legmagasztosabbhoz. – A szeretet, minden szelleminek a természetben megvalósuló összhangja, ahogyan erre az összhangra a keresztény ember ígéretet kapott – ez az, ami az akkordban megnyilvánul; éppen ezért az akkord csak a kereszténységben kelt életre. Így lesz az akkord, a harmónia képe és kifejezése a szellemi közösségnek, amaz örökkévalóval, eszményivel való egyesülésnek, amely felettünk trónol és amely bennünket mégis magába zár.[5]

Az esztétikai–történetfilozófiai analógiák és antitézisek rendszeréből, amelynek szálai át- meg átfonják Hoffmann gondolkodását, ered az a feloldhatatlannak tűnő probléma, amely feloldhatatlanságában a *Régi és új egyházi zene* rejtett középpontja: hogyan értendő az, hogy Palestrina vokálpolifóniája és Beethoven szimfóniája egyként a „modern, keresztény, romantikus" korszak „voltaképpeni" zenéje. Hoffmann szerint a jelenben, ebben a „nyomorúságos korban" „egyszer s mindenkorra eltűnt a föld színéről" a klasszikus vokálpolifónia alapja, a „szent beavatottság". Másfelől viszont a modern hangszeres zene korántsem a hanyatlás bizonyítéka, hanem az „uralkodó szellem" feltartóztathatatlan „előrehaladásának" jele és eredménye.[6]

Megismerni a csodás nagyra törést, az életet adó természeti szellem működését, benne létünket, földöntúli otthonunkat, azt, ami a tudományban tárul fel: ez az, amit a zene rejtelmes hangjai érzékeltetnek – a zenéé, amely egyre sokrétűbben, egyre tökéletesebben szólt ama távoli birodalom csodáiról. Ugyanis a hangszeres zene újabban olyan magasságokba emelkedett, amilyet a régi mesterek még csak nem is sejtettek; technikai tekintetben az újabb zenészek jócskán túlszárnyalják a régieket.[7]

A modern hangszeres zenét, csakúgy, mint a régi polifóniát, „áhítattal" kell hallgatnunk, ahogyan ezt már Wackenroder követelte. Ám az elsődlegesen „harmóniailag" determinált hangszeres zenét, miként a vokálpolifóniát is, Hoffmann a „tudomány" fogalmához társítja. A „harmónia", amelyben Jean-Philippe Rameau – ellentétben Jean-Jacques Rousseau-val és a „dallam" rousseau-i apológiájával – a zene voltaképpeni lényegét vélte felismerni, egyrészt egyfajta romantikus pitagoreizmus – egy, a „csodáshoz" vonzódó tudomány – aurájába burkoltan jelenik meg, ahelyett hogy tőle ellenségesen elkülönülne, másfelől a hangszeres zene eszméjéhez kapcsolódik.

Azok az antitézisek, amelyekkel Hoffmann operált, jórészt a 17. század zenei stíluselméletében formálódtak ki, a „prima" és a „seconda prattica" vitájában, amelyet a „Querelle des anciens et des modernes" zeneesztétikai megfelelőjének tekinthetünk. Az 1600 körüli monódia, hasonlóan Gluck későbbi operaformájához vagy a zenei dráma wagneri koncepciójához, sajátos, a „régi igazsághoz" való visszakanyarodás útján megvalósuló forradalom volt. A görög példaképeket követő „régiek" („antiqui") pártját Monteverdi és a firenzei Camerata komponistái képviselték, míg az újkor, tehát a kontrapunkt elsőbbségéhez ragaszkodó, az ókorral és a monódiá-

5 Uott 215.
6 Uott 230.
7 Uott 230.

val szemben álló „modernek" („moderni") pártját Palestrina követői. Bármilyen megtévesztő a terminológia, a zenei „Querelle des anciens et des modernes" során a „prima prattica" a „modernek" ügyét szolgálta. A vokálpolifónia pedig elsődlegesen az egyházi zene stílusa volt, a monódia a dráma és a madrigál, tehát a pogány–árkádikus tematika felé hajló irodalmi műfajok stílusa. A fogalmi asszociációk ennek megfelelően Hoffmann-nál sűrű hálót, valósággal esztétikai–történetfilozófiai rendszert képeztek: a „modern", keresztény korszakról a „prima prattica", a Palestrina-féle kontrapunkt tesz bizonyságot, míg a „seconda prattica" mint az antikvitás – az inkább csak megálmodott, mint reális antikvitás – utánzása olyan monodikus stílust fejezett ki, amely a pogány–pasztorális költeményekhez tűnt megfelelőnek. És a „szenvedélyek" ábrázolásával, ami a modern műfajok, a zenei dráma és a monodikus madrigál célja volt, szembetűnő kontrasztot alkotott az az „áhítat", amelyre a vokálpolifónia hangolja a hallgatót.

A 18. század zeneesztétikája néhány új, a kor jellegzetes vitáiban kikristályosodott címszóval bővítette a „prima" és a „seconda prattica" vitájában kialakult antitézis-láncolatot. A hagyományos fogalmi ellentétekhez újak kapcsolódtak, jóllehet az antitézisekben kiélezett formában megfogalmazódó problémáknak kevés közük volt a korszak, az 1600 körüli évek problémáihoz.

Dubos abbé Rousseau és Herder által divatba hozott tétele, amely szerint a zene a nyelvből ered, s egyedül a szenvedélyes beszéd utánzása és stilizálása útján éri el esztétikai célját, a 18. században a tradícióhoz hű teoretikusok ellenállásába ütközött: ők nem voltak hajlandók szakítani azzal a pitagoreus–platonikus eszmével, hogy a zene lényegileg számviszonyokon alapul. Kézenfekvő volt, hogy a zene nyelvi eredetének tétele a monódia – vagyis a dallam – elsőbbségének maximáját és a „régiek" melletti kiállást vonja maga után. Az a pitagoreus tétel viszont, hogy a zene eredete egyszerű arányokban rejlik, a 18. század zeneesztétikai kontextusában nehezen volt összeegyeztethető a harmóniafogalom hangsúlyozásával, jóllehet a „harmónia" és az „arány" ősidők óta komplementer fogalomnak számított. Mert a régebbi felfogás szerint a „harmónia" – mint a racionálisan szabályozott hangviszonyok tökéletes példája – a ritmus mellett a „dallam" részmozzanata: a két kategória ellentétbe állítása kizárt dolog volt. Amikor viszont a harmónia *matematikai* megalapozásáról – a számok mint „működésben lévő elvek" (nem pedig mint puszta mérések) általi, pitagoreus–platonikus megalapozásról áttértek – mint ezt Rameau tette – egyfajta *fizikai* megalapozásra, és olyan állításig jutottak el, hogy ha a természetes felhangsor jelenségében eleve adott a dúrhármashangzat „harmóniája", akkor a harmónia fogalma akaratlanul is összeolvadt az akkord fogalmával; az akkord pedig a dallam ellentétének (mint a szimultán a horizontális ellentétének), másfelől a dallam gyökerének (egy átmenetekkel ellátott felbontott akkord gyökerének) tekinthető. A „harmónia" és a „dallam" szembeállítása – a Rameau és Rousseau közötti kontroverzia – a 18. század zeneelméleti premisszáihoz kötött; a „platonizmusnak" a „fizikalizmus" általi leváltása előtt ezek a premisszák még nem voltak adottak.

Másfelől a harmónia fogalma a 18. században az akkordikus szerkesztésen kívül magába foglalta a polifóniát is. És így fokozatosan olyan asszociációk tapadtak hoz-

zá, amelyek a „prima prattica" esztétikájából származtak. A „harmónia", a „polifónia", „a zene arányokból ered", az „egyházi zene" és az „áhítat" képzete, másfelől a „dallam", a „monódia", „a zene a nyelvből ered", az „opera" és az „affektus" képzete összekeveredett egymással; ez viszont nem maradt hatás nélkül a 18. századi és a 19. század eleji Palestrina-recepcióra: hajlottak arra, hogy akkordikusan hallják a polifón kompozíciót, vagy hogy olyan műveket válasszanak ki, amelyek lehetővé teszik az akkordikus szerkezetként való észlelést. A kereszténység zeneileg, ahogyan Wagner 1849-ben kifejezte, mint „harmónia", mint „szeráfi" akkordikus kompozíció tett bizonyságot magáról.

Rousseau és Rameau vitája a dallam vagy harmónia elsőbbségéről, mint említettük, úgy fogható fel, mint a „Querelle des anciens et des modernes" zeneesztétikai változata. Rousseau így érvelt: mivel az antikvitás egyrészt nem ismert harmóniát (polifóniát), másrészt viszont olyan dallamot hozott létre, amelynek ethoszát és pátoszát egyetlen későbbi zenekultúra sem haladta túl, nyilvánvaló, hogy a monódiából a polifóniába való átmenet tönkretette a zenét.

> Nehéz megszabadulni attól a gyanútól, hogy egész harmóniánk nem egyéb, mint egyfajta gótikus és barbár találmány.[8]

(A „gótikus" kontrapunkt mintegy Róma elpusztításának a jelképe.)

> Eközben Rameau úr azt állítja, hogy a harmónia a zene legnagyobb fokú szépségének a forrása; csakhogy ez a vélemény ellentmond a tényeknek és az észnek. A tényeknek azért, mert a kontrapunkt feltalálása óta megszűnt a zene valamennyi elemi erejű hatása, veszendőbe ment a zene minden energiája és ereje; amihez hozzáteszem, hogy a tisztán harmonikus szépségek – tudós szépségek. [...] És ellentmond az észnek is, mivel a harmónia nem szolgál az utánzásnak egyetlen olyan elvével sem, amely a zenét hozzásegíti, hogy képeket ábrázolva vagy érzéseket kifejezve képes legyen felemelkedni a drámai vagy utánzó műfaj magaslatára, amely utánzó műfaj a művészet legnemesebb és egyedül hatásos része.[9]

Rousseau az „utánzó" zenét, amely „érzéseket fejez ki", vagy „képeket fest", megkülönbözteti a „természetes" zenétől, amely nem több mint zene, vagyis Rousseau számára: üres zörej. (Hogy éppenséggel Rousseau használja lekicsinylő értelemben a „természetes" szót, az meglepő és csak azzal magyarázható, hogy a „harmónia" az ő számára a „természetes felhangsort" asszociálja; ez a terminológiai melléfogás mindazonáltal következmények nélkül maradt, mivel a 18. században hozzászoktak ahhoz, hogy a „természetes" szót éppenséggel az „utánzó" zenére alkalmazzák, arra a zenére, amely a külső vagy a belső természetet, a környező világot vagy az emberi lélek indulatait képezi le.)

> A zenét fel lehetne, és talán fel is kellene osztani természetes és utánzó zenére. Az előbbi a hangok pusztán fizikai természetét tartja szem előtt, és pusztán az ezt felfogó érzékre hat; nem a szívhez szól, hanem csak többé vagy kevésbé kellemes érzeteket kelt. Ilye-

8 Jean-Jacques Rousseau: *Dictionaire de Musique*. Paris: 1768. Reprint: Hildesheim: 1969, 242.
9 Uott 242.

> nek a dalok, az egyházi énekek, himnuszok zenéje, minden olyan ének, amely csupán dallamos szólamok kombinációja; egyáltalán ilyen minden csak-harmonikus zene. Az utóbbi, az utánzó zene – eleven, hangsúlyos és mondhatni beszédes inflexióknak köszönhetően – kifejezhet bármilyen szenvedélyt, lefesthet bármilyen tárgyat; tudós utánzás tárgyává teheti az egész természetet, s így tiszta és megható érzéseket kelthet az emberi szívben."[10]

Rousseau „természetes" zenéje nem valamit „lefestő" és nem „megható", anakronisztikus kifejezéssel élve: „abszolút" zene; ám Rousseau-nál árnyék vetül rá: a „voltaképpeni", vagyis ábrázoló zene *hiányos létmódja* csupán. Az utánzás elve itt még egyeduralkodó.

Érzékenység, amely a zenétől azt várja, hogy meghasson; racionalizmus, amely a hangszeres zenében programot („zenei festészetet") követel; vágyakozás az antikvitás után, amely a modern, bonyolult, „tudós" polifóniával a görög monódia lelket megmozgató egyszerűségét szegezi szembe: mindez egymásba olvad Rousseau zeneesztétikájában. Egyedül a dallam képes arra – nem a harmónia –, hogy „meghasson", hogy „festő" legyen:

> Ha a zene csak a dallam révén tud lefesteni valamit, és csak a dallamból merítheti minden erejét, akkor minden olyan zene, amely nem énekel, bármily harmonikus is, nem utánzó zene, s mivel nem képes hallgatóját megindítani, és mivel nem tud semmit lefesteni, érdektelen a fül számára, és hidegen hagyja a szívet."[11]

Rousseau, a „régiek" párthíve számára a „dallam" az antik eszményt jelenti, amelyet a jelen operájának követnie kell. A „harmónia" ezzel ellentétes fogalma viszont, lévén elsődlegesen negatív értelemben meghatározott kategória, homályos háttér, amelyből a dallam eszméjének ki kell emelkednie, heterogén elemeket foglal magában: „harmónia" a hangszeres zene – amely üres zörejnek tűnik, ha nem „fest" –, és „harmónia" Palestrina vokálpolifóniája is, amely a „gótikus és barbár" verdikt alá esik. Rousseau az antikizáló, monodikus, egyszerű, utánzó, „megható" vagy „festő" zene mellett száll síkra, s megveti az ezzel szemben álló „gótikus", harmonikus, polifón, „tudós", „természetes" („abszolút") zenét, amely hajlik arra, hogy „üres zörej" legyen. A „harmonikus" zene fogalmában egybeesik a vokálpolifónia és a hangszeres zene, jóllehet egyetlen közös vonásuk, hogy ellentétben állnak a dallam rousseau-i eszméjével.

Rousseau, nem hagyva magát befolyásolni Stamitz szimfóniáinak párizsi sikerétől, mint „ócska limlomot" intézte el a semmit sem „festő" hangszeres zenét. De a megvetett műfaj rehabilitálása, ahogyan arra Johann Adam Hiller 1755-ben kísérletet tett, sem maradt független a szentimentalizmus esztétikájától, a vokális zene elméletének egyik változatától, amennyiben nem az érzelmesség-elmélet premisszáit vitatta, hanem csupán némely következményét tagadta: Hiller szerint a hangszeres zene is képes arra, hogy a „megható" műfaj szintjére emelkedjen fel. Hogy Hiller másfelől a „csodásról" beszél a hangszeres zenében, az gyanút kelthet. Végtére a

10 Uott 308.
11 Uott 275.

„csodás" – amit Hiller csak korlátozni szeretne, nem pedig kizárni – nem egyéb, mint az a hangszeres virtuozitás, amely bámulatot, csodálatot kelthet, ám – ahogyan azt Quantz kifejezte – „nem különösebben hatja meg" a szívet.

> A koncert- és szólódarabok vázát – csakúgy, mint a többi zenedarabét – a természetnek kell kidolgoznia. Ez a váz mindig valamilyen ének, amely művileg igyekszik kifejezni a szív érzéseit. Ebből azonban nem kell feltétlenül kizárni a csodásat. Megfelelő helyen, kellő mértékben, jól megválasztott ugrásokat, futamokat, töréseket és más hasonló fogásokat kell alkalmazni.[12]

A szentimentális és racionalista esztétikusok, akik „meghatottság" és „festészet" után kutakodtak, így visszaéltek a „csodás" fogalmával: a hangszeres zenében megnyilvánuló virtuozitás fitogtatásának jelölésére használták. (A megvetett múltból származó terminushoz hozzátapadt a megvetett műfaj emléke.) 1780 táján viszont a „csodás" egyszerre zeneesztétikai megbecsülésben részesült: a hangszeres zene elmélete magáévá tette Bodmer és Klopstock „neobarokk" poétikáját. Elterjedt az a meggyőződés, hogy az igazi költőt nem a puszta természetesség és az ész tünteti ki, hanem a fenséges és a csodás iránti érzék. És ezzel egyidejűleg már nem a puszta hangszeres virtuozitásban látták a „megható" és a „festői" egyetlen alternatíváját; most a szimfóniában olyan sajátságokat fedeztek fel, amelyek valósággal kikövetelték a visszanyúlást a „csodás" emfatikus értelemben vett, régi jogaiba visszaállított fogalmához: a hangszeres zene „meghatározatlanságát" immár nem „üresnek", hanem „fenségesnek" érezték. Johann Abraham Peter Schulz így írt Sulzer *Allgemeine Theorie der schönen Künste*jében: „A szimfónia kiváltképpen alkalmas a nagyszerű, az ünnepélyes és a fenséges kifejezésére." Egy szimfónia Allegrója a költészet területén a pindaroszi ódákhoz hasonlít. „Mint az óda, úgy emeli fel és rendíti meg [a szimfónia allegrója] a hallgató lelkét; ugyanazt a szellemet, ugyanazt a fenséges képzelőerőt, ugyanazt a tudós művészetet követeli meg, hogy általa boldoggá tegye a hallgatót."[13]

És az *Allgemeine musikalische Zeitung* 1801-ben Carl Philipp Emanuel Bachot mint „második Klopstockot" dicsőíti, aki „hangokat használ szavak helyett". „Vajon az ódaköltő bűne, ha lírai lendülete a nyers tömeg számára nonszensznek, képtelenségnek tűnik?" A tanulmány így folytatódik:

> [C. Ph. E.] Bach megmutatta: a tiszta zene nem puszta burka az alkalmazott zenének, nem attól elvonatkoztatott zene, hanem (...) költészetté tud emelkedni, költészetté, amely annál tisztább, minél kevésbé vonják szavak révén (mindig segédfogalmakat tartalmazó szavak révén) a köznapi józan ész régiójába.[14]

Amikor a romantika a klopstocki poétika szelleméből kiindulva a végsőkig elment a szimfónia dicséretében, ellentétébe fordította át Rousseau zeneesztétikáját:

---

12 Johann Adam Hiller: „Von der Nachahmung der Natur in der Musik." In: Friedrich Wilhelm Marpurg: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. I.* 1754–1755, 542.

13 Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig: ²1794. Reprint: Hildesheim 1967, IV. kötet, 478. sk.

14 Triest: „Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland." In: *Allgemeine musikalische Zeitung*. Leipzig: 1801.

amit Rousseau nagyra tartott és magasztalt, azt a romantikában lefokozzák, amit Rousseau lekicsinyelt, azt most a magasba emelik. Ám a „Querelle des anciens et des modernes"-ből származó antitézisláncolat szerkezete megmarad.

Olyan „romantikus" zeneesztétikáról, amely az összes „romantikus" szellem egyként vallott zeneesztétikája lenne, persze aligha beszélhetünk. August Wilhelm Schlegel, aki 1801-ben „a szépirodalomról és a szépművészetről" tartott előadásainak zeneesztétikai exkurzusaiban egyfelől Rousseau-ból, másfelől az 1790-es évek vitáiból – Schiller *A naív és a szentimentális költészetről* című értekezéséből és Friedrich Schlegel *A görög költészet tanulmányozásáról* című dolgozatából – indult ki, kerülte, hogy a „Querelle des anciens et des modernes"-ben a „romantika" mellett tegyen hitet, és a „modernség" pártjára álljon.

> A régi és az újabb művészet viszonyával kapcsolatos általános meggyőződésünknek megfelelően a zenében sem becsüljük le az egyiket a másik ellenében, hanem arra törekszünk, hogy megértsük kettejük ellentétének jelentőségét.[15]

Schlegel – ugyanúgy, mint Rousseau, de annak értékítélete nélkül – az antik zene elsőbbségének tételét társította azzal az esztétikai maximával, hogy a zenének „affektusok és indulatok" kifejezésének kell lennie, továbbá azzal a történeti állítással, hogy a zene eredete, ami lényegét meghatározza, a nyelv „természetes kifejező inflexióiban" keresendő; másfelől az ellentételt, a modern zene fölényének tételét összekapcsolta azzal az esztétikai meggyőződéssel, hogy a zene lényegileg „a hangok harmonikus viszonyaiban" megalapozott, olyan proporciókban, amelyek a hangszeres zenében mutatkoznak meg tisztán és zavartalanul, végül pedig összekapcsolta azzal a történetfilozófiai érvvel, hogy a zene lényege nem az énekben rejlő történeti eredetével van összefüggésben; ezt a lényeget a tudomány a kifejlett zeneművészet elemzésén át fedi fel.[16]

Ha Rousseau a „harmonikus", „hangszeres" zenét mint „természetes zenét" jellemezte (megkülönböztetve az „utánzó" zenétől), akkor Schlegel az antikvitás „természetes műveltsége" és a modern korszak „mesterséges, művi műveltsége" közötti ellentétet vette alapul, ahogyan ez az ellentét az 1790-es évek irodalmi vitájában kialakult. A „természetes" jelző ezentúl nem a modern, hanem az antik zenét jellemzi. Az újkori polifónia „tudományosan mesterséges, művi kiműveltségével" Schlegel az antik monódia „természeti elvét" állítja szembe.[17] Az a gondolat viszont, hogy a modernséget a mesterségessel, a művivel társítsák, és az utánzás elvétől elválasszák, visszanyúlás a barokk poétikára, ugyanúgy, ahogyan a „természetes jelleggel" kontrasztba állított „csodás" jelleg korábbi jogainak visszaállítása is ilyen restitúció volt.

> A természetes és a mesterséges, művi műveltség meghasonlása [...] a francia Querellere utal vissza, amennyiben Perrault az inventio elvét az újkori technikai fejlődésben megtett lépések tervszerű mesterséges, művi voltára alapozta, és az imitatio naturae fölé,

15 August Wilhelm Schlegel: *Die Kunstlehre*. Herausgegeben von Edgar Lohner. Stuttgart: 1963, 207.
16 Uott 205. sk.
17 Uott 205. sk.

vagyis az antik művészeteknek pusztán a természetet utánzó vagy a természet művét befejező teljesítménye fölé helyezte.[18]

Schlegel nem a „dallamot" állította szembe a „harmónia" modern elvével, hanem az antik elvnek tekintett „ritmust":

Ha a zene fő alkotórészei vonatkozásában hasonlítjuk össze egymással a régit és az újat, akkor úgy találjuk, hogy a régiben a ritmikus rész az, ami lényegesen komplikáltabb, az újban viszont a harmonikus rész; az egyikben a ritmikus, a másikban a harmonikus komponens a domináns.[19]

A harmóniában viszont mintha egy „misztikus pillanat" fejeződne ki zeneileg:

A harmónia lenne a voltaképpeni misztikus elv a zenében; az a misztikus elv, amely nem az idő előrehaladására építi az átütő erejű hatásra való igényét, amely egyetlen oszthatatlan pillanatban a végtelenséget keresi.[20]

Nem Rousseau-tól ered, hanem a romantika esztétikai–történetfilozófiai rendszeréből következik Schlegel álláspontja: ő az antikot, a „tisztán klasszikust, szigorúan körülhatárolót" a „plasztikussal", és megfordítva, a modernet, a „romantikust", a végtelenbe törekvést a „pittoreszkkel" társítja.[21] (Hegel rendszerében a zene mellett a festészet a jellemző a „romantikus", keresztény korszakra.) A „plasztikus – pittoreszk" antitézis azonban, ahogyan ezt Novalis töredékei mutatják, kiegészíthető vagy akár felcserélhető a „plasztikus – zenei" ellentéttel, ha – Schlegeltől, ettől a közvetítő alkattól eltérően – határozott állást foglalnak a Querelle-ben, és hitet tesznek amellett, hogy a modern, keresztény zene a „voltaképpeni" zene, és megfordítva: hogy a zene a modern, keresztény korszak „tulajdonképpeni" művészete. (Novalisnál a „plasztikus – zenei" szembeállítás – anélkül hogy ez mint ilyen tematizálódna – „magától értődő" premisszája egy sor bonyolult dialektikus konstrukciónak.)[22]

Azt az eszmét, hogy a művészet területén a zene reprezentálja a „romantikus" korszakot – a középkort és az újkort –, úgy tekinthetjük, mint a hangszeres zene Wackenroder és Tieck által emfatikus értelemben megfogalmazott metafizikájának a Querelle kategóriarendszerébe való integrációját. Ha a „harmonikus", „mesterséges" („művi"), a nyelvtől, de még az affektusok kifejezésétől is különvált zene, a Rousseau által megvetett hangszeres zene – az esztétikai ítélet hirtelen visszájára fordulása után – mint a „voltaképpeni" zene jelenik meg; ha tehát a tartalom „meghatározatlansága" már nem fogyatékosságnak tűnik, hanem a „fenséges" stílus ismertetőjelének, s a „szív" egyszerű „nyelvétől" való eltávolodást a „végtelen" sejtésének, nem pedig üres absztrakcióba való belehabarodásnak érzik: akkor együtt van valamennyi motívum, amelyre a modernség párthíveinek szükségük van ahhoz, hogy az abszolút zene wackenroderi intuíciójából, azt a Querelle fogalmi sémájára vonatkoztatva, le-

18 Hans Robert Jauß: „Schlegels und Schillers Replik auf die »Querelle des Anciens et des Modernes«". In: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: 1970, 77.

19 Schlegel: i. m. 207.

20 Uott 221.

21 Uott 207.

22 Novalis: *Fragmente*. Herausgegeben von Ernst Kamnitzer. Dresden: 1929, 524. sk. és 578.

vonják a következtetést: a nagy hangszeres zenében egy keresztény korszak lelke nyilvánul meg, egy olyan korszak lelke, amelyre a zene – és nem a plasztika – nyomja rá a bélyegét. A zene az abszolút zenében önmagára talál, s a szellem, amelyben a zene a maga lényegét felfedezi, a kereszténység szelleme.

E. T. A. Hoffmann zeneesztétikájának alapvető fogalmai, amelyek kontextusában az abszolút zene történetileg messzire ható eszméje kifejezésre jutott, mint láthattuk, több forrásból erednek. Egyik forrásuk a hangszeres zene metafizikája, amelynek ösztönös megérzése Wackenrodernek, legmarkánsabb meghatározása Tiecknek köszönhető; a másik forrás a zenei „Querelle des anciens et des modernes", amelyben egy fő vonásaiban a kései 16. századra visszanyúló zeneelméleti kontroverzia keveredik a 17. és 18. század irodalomesztétikai vitájából származó hatásokkal. A zeneesztétika – a zenei fenomének és problémák nyelvi alakba öltöztetése – alig kisebb mértékben függ az irodalomesztétika fejlődésétől, mint a zenében magában végbemenő változásoktól; s amennyiben a nyelv, amelyben az ember a zene dolgaiban megérteti magát, közvetlenül beleszól a hallgatók tudatának alakulásába, annyiban a zeneesztétika kategóráit és formuláit tápláló irodalomesztétika egy olyan zenetörténet meghatározó mozzanata, amely nem merül ki a zenei technika történetének leírásában.

Hoffmann zeneesztétikája részlegesen előrevetítődik Jean Paul poétikájában; ez a poétika ennélfogva a hangszeres zene eredeti wackenroderi zeneesztétikai elmélete mellett és az „interdiszciplináris" „Querelle des anciens et des modernes" mellett a romantikus zeneesztétika egyik sajátosan irodalmi forrása volt. A hoffmanni Beethoven-jellemzés központi motívumai – a „romantika" szó emfatikus értelemben vett történetfilozófiai használata, egy „szellemvilág" felidézése, beleveszés a „végtelen vágyakozásba", visszavonulás egy „belső világba", a „félelem" és a „fájdalom" hangsúlyozása – csaknem szó szerinti kölcsönzés abból a leírásból, amelyet Jean Paul adott az „újabb irodalomról":

> Az egész újabb költészet eredete és jellege oly könnyen levezethető a kereszténységből, hogy azt éppúgy nevezhetjük romantikusnak, mint kereszténynek. A kereszténység, mint egyfajta végítélet, eltörölte a föld színéről, sírbolttá, az égbolt staffázsává zsugorította az érzékiség egész világát, megannyi csáberejével egyetemben, és helyére egy új szellemvilágot állított [...] Mi maradt a költői szellemnek ezek után, a külső világ összeomlása után? – Az maradt, amivé az összeroskadt: a belső világ. A szellem magába szállt, önnön éjszakájába, s szellemeket látott, [...] így a költészetben a végesség romjain felvirágzik a végtelenség birodalma [...] Eltűnt a görögség derűs öröme, és megjelent a végtelen vágyakozás vagy a szavakkal ki nem mondható boldogság [...] A végtelen tág éjszakájában az ember gyakrabban érzett félelmet, mint reményt.[23]

A kategoriális alapminta, amely E. T. A. Hoffmann-nál a hangszeres zene elméletének, Jean Paulnál az „újabb költészet" jellemzésének alapjául szolgál, 1802-ben Schelling *Művészetfilozófiá*jában úgy jelenik meg, mint az azonosságfilozófia szellemében született zeneesztétika. Nem kell értelmezést keresve elvesznünk a spekulá-

23 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. Herausgegeben von Norbert Miller. München: 1963, 93. sk.

ció labirintusaiban, hogy az antik és a modern zene schellingi szembeállításában felismerjük a Querelle antitéziseit, amelyekben zeneesztétikai, történet- és vallásfilozófiai motívumok keverednek egymással. A dichotómiák láncolata az „antik – modern" és az „állam – egyház" szembeállítástól kezdve a „véges – végtelen" és az „affektus – vágyakozás" antinómián át a „ritmus – harmónia" kettősségig terjednek.

> A ritmikus zene, amely a végtelent a végesben ábrázolja, inkább a megnyugtatásnak és az erőteljes affektusnak lesz a kifejezője; a harmonikus zene inkább a törekvésnek és a vágyakozásnak. Ezért volt szükségszerű, hogy éppen az egyházban, amely alapszemléletét tekintve a vágyakozáson és azon a törekvésen nyugodott, hogy a differenciát visszakényszerítsék az egységbe, a harmonikus és ritmus nélküli zenében kellett megjelennie annak a közös és ugyanakkor minden egyes szubjektumból kiinduló törekvésnek, hogy az abszolútumban az ember úgy tekintsen magára, mint aki mindennel egy. Ezzel szemben az olyan szövetségnek, amilyen a görög államoké, ahol valami tiszta általánosság – a nem – teljességgel különössé képződött, és önmaga volt ez a különös, az ilyen szövetségnek – amely államként megjelenve ritmikusnak mutatkozott – éppúgy a művészetben is ritmikusnak kellett lennie.[24]

Az a körülmény, hogy Hoffmann esztétikájában a hangszeres zene elmélete számára alapvető jelentőségűvé vált hermeneutikus modell „interdiszciplináris" alapminta volt, amely változó kontextusokban különböző színezetet kapott, semmiképpen sem jelenti azt, hogy ezt a modellt „kívülről" húzták rá a zenéről való gondolkodásra. A hermeneutikus modellnek inkább az volt a funkciója, hogy „szóra bírja" azt, ami különben néma – és ezért kevésbé hatásos – maradt volna. Az, hogy a hangszeres zene „mesterkéltségét", „műviségét" mint fenséges stílust nagyra értékelték, ahelyett hogy mint valami ezoterikus dolgot gyanúba fogták volna; hogy a szimfóniában a kifejezés „meghatározatlanságát" nem fogyatékosságnak érezték, hanem mint „a végtelen vágyakozás" és „az abszolútum sejtése" hangzó szimbólumát fogták fel; mi több, hogy a szimfónia populáris esztétikája elismerte a „harmonikus" (a polifon) írásmód létjogát, ahelyett hogy szüntelenül „dallamot" követelt volna – hogy tehát, más szavakkal, egyáltalán létezett egy olyan nyelv, amelyen 1800 táján a modern hangszeres zene rangos apológiája megfogalmazódhatott (erre az apológiára ennek a zenének Rousseau invektívái után mindenképpen szüksége volt), nos, mindez a „Querelle des anciens et des modernes"-ben kialakult kategóriarendszernek volt köszönhető.

Zoltai Dénes fordítása

24 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *A művészet filozófiája*. Fordította Révai Gábor. Budapest: 1991. 200.

ORIGINAL

Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*. [Abschnit III.:] Ein hermeneutisches Modell. Kassel: Bärenreiter Verlag, Karl Vötterle GmbH & Co. KG. 1978.

FORRÁS

Rennerné Várhidi Klára

AZ ESTERHÁZY GRÓFOK POZSONYI UDVARÁNAK ZENEI ÉLETE A 18. SZÁZADBAN

Kapcsolat Vivaldival

Az Esterházy család fiatalabb fraknói (grófi) ágából[1] származó idősebb és ifjabb Esterházy József életét summásan leírja a család 20. századi krónikása.[2] Idősebb Esterházy Józseffel kapcsolatban még korabeli szakirodalmat is megjelöl.[3] További két 18. századi életrajzot és méltatást kínál az idősebb grófról (bán és országbíró) a halála alkalmából elmondott két szentbeszéd, melyet pozsonyi szerzetesek szerkesztettek.[4]

Zeneileg is értékes adatokat találunk Bárdos Kornél 1978-ban megjelent munkájában,[5] amely a család pozsonyi rezidenciájának zenei életére is tesz utalásokat. Ezen utalások alapján indultunk el, átnézve az Esterházyak úgynevezett „tatai" levéltárának ide vonatkozó anyagát: a pozsonyi udvartartás számadáskönyveit, a családi levelezést és dokumentumokat, ifj. Esterházy József útinaplóit és egyéb családi iratokat.[6]

Mielőtt rátérnénk dolgozatunk tárgyára, összefoglaljuk apa és fia életének főbb vonásait, és kiemelten tárgyaljuk ifj. Esterházy József utazásait.

Idősebb Esterházy József bán, majd országbíró 1682. június 12-én Pápán született. 1689-ben egyházi ruhát öltött Pozsonyban. Tanulmányait Sopronban és Győrött végzi; Nagyszombatban bölcsészetet tanul. 1700-ban Rómában a Collegium Germanicumba jár. Mivel nem bírja az itteni éghajlatot, megbetegszik, és ebből arra a következtetésre jut, hogy Isten „a világi és hadi állapotokra" rendelte és teremtette. 23 évesen elhagyja az egyházi pályát, és katona lesz. Meg is sebesül Esztergom-

1 A családfát lásd az 1. mellékleten *(444. oldal)*, id Esterházy József arcképét a 2. mellékleten *(447. oldal)*.

2 Gróf Esterházy János: *Az Eszterházy család és oldalágainak leírása.* Budapest: 1901.

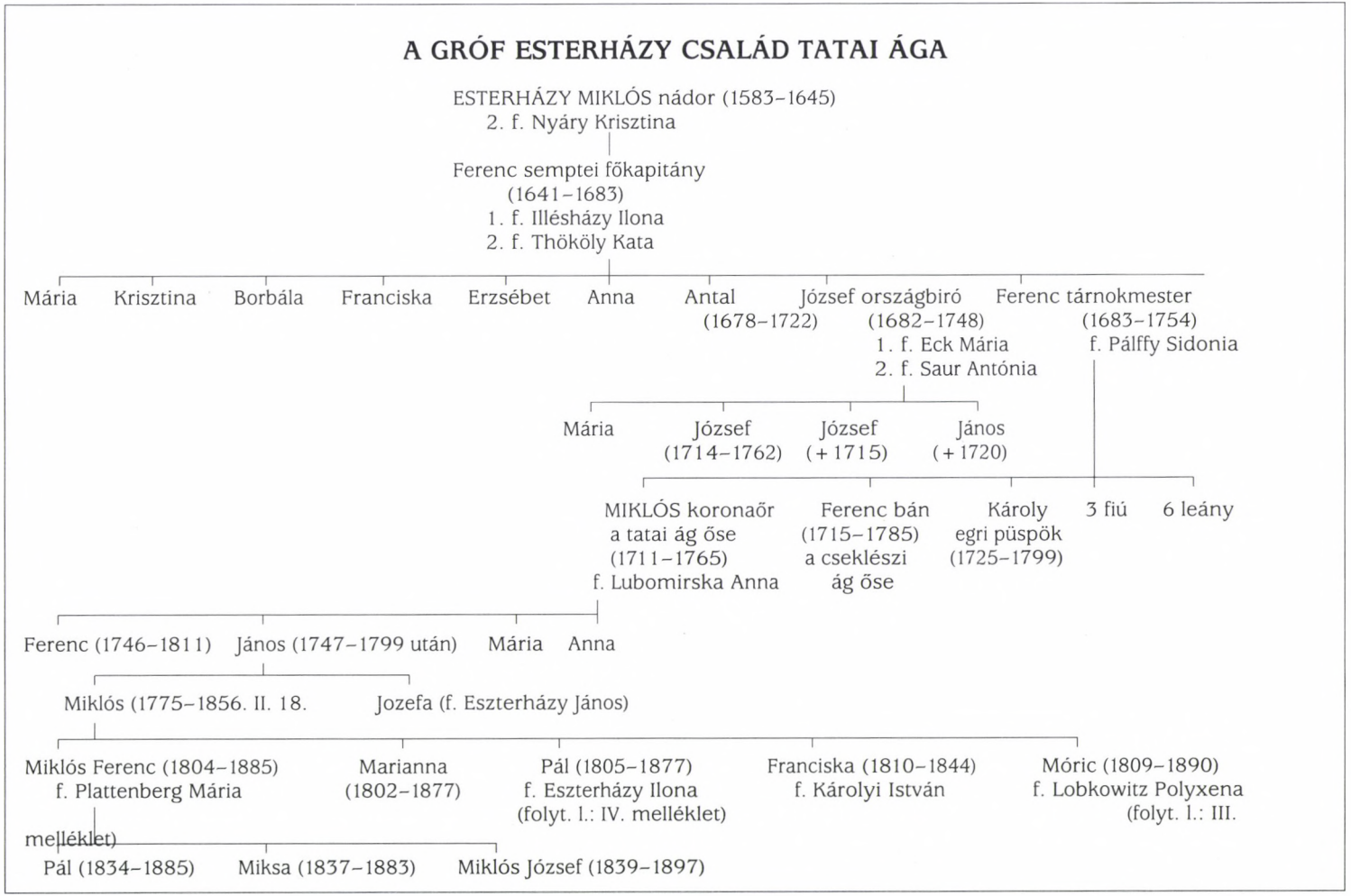
3 Christophorus Nedeczky: *Posthuma memoria Josephi Esterházii De Galantha, perpetui comitis de Frakno, etc. proregis, per Ungariam curiae regiae judicis* ... Tyrnaviae: 1754. (Innen vettük az idősebb gróf arcképét. A metszet az Országos Széchényi Könyvtárban Kolinovics Gábor neve alatt található.)

4 *„Vég nélkül való nagyság, mellyet ... Galánthai Eszterházi Jozsef ... életében szerzett* ...Pozsony: 1748; és *Die gegen Gott, dem König und dem Königreich bis in Tod beständige ... Treu.*" h. n., é. n.

5 Bárdos Kornél: *A tatai Esterházyak zenéje 1727–1846.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978.

6 Országos Levéltár P 197. Az Esterházy család tatai levéltára. 27–47. csomó: Id. Esterházy József számlái és titkári számadások. 35. cs.: Ifj. Esterházy József utazásával kapcsolatos számadások; 9–10., 18., 19., 21., 52., 58 és 61. cs. (A továbbiakban csak a levéltári csomó számát adjuk meg).

A GRÓF ESTERHÁZY CSALÁD TATAI ÁGA



nál és Szicíliában. 1711-ben Komárom megyei főispán. 1712-ben kezdi építtetni a cseklészi (Landschütz, ma Bernolákovo, Szlovákia) várkastélyt, melynek munkálatait 1722-ben fejezték be. Itteni könyvtárát sok ezer könyvvel gyarapítja. 1727-ben a Krapff családtól megveszi Tatát, melynek ő az első ura. 1733-tól horvát–szlavón–dalmát bán és altábornagy. 1741-től Mária Terézia országbíróvá nevezi ki. Ekkor leköszön báni méltóságáról. 1739-ben meghal első felesége, Eck Mária Franciska, akitől 1714-ben József nevű fia született. Második feleségét, Sauer Antóniát 1740-ben veszi feleségül Cseklészen. A majki birtokot 1736-ban a kamaduli szerzetesekre bízza. 1743-ban a kapucinusokat trombita- és dobszó mellett bevezeti Tatára; Nagyszombat városában letelepíti az orsolyita apácákat. Cseklészen Szt. Anna tiszteletére kápolnát építtet. Meghal 1748. május 10-én; Kismartonban temetik el május 13-án. A szertartáson a 15 főből álló herceg Esterházy-zenekar szerepel Gregor Joseph Werner karnagy, Haydn elődje vezetésével.[7]

Ifjabb Esterházy József generális született 1714. szeptember 20-án. Tanulmányait előbb itthon, majd 1730 és 1732 között Bécsben folytatja: építészetet, jogot és többek között zenét tanul. 1732 őszén Németországba utazik, ahonnan visszajön Bécsbe, majd 1733 novemberében átutazik Prágába. Innen 1733 decemberében érkezik vissza Drezdába, majd Leidenbe utazik még ez év december végén,[8] ahol 1733. december 28-án beiratkozik az egyetemre; itt tanult 1731 óta hercegi rokona Esterházy Pál Antal is. Mivel Pál Antal 1734-ben hagyta csak el az egyetemet, valószínű, hogy egy ideig párhuzamosan jártak ide. Miként Pál Antal herceg az egyetem elvégzése után külföldi tanulmányútra indult (Németország, Franciaország), úgy ifj. Esterházy József gróf is vállalkozik a fiatal arisztokraták körében ekkor szokásos „Kavalierstour"-ra, ellátogat Franciaországba, Hollandiába, Angliába és Itáliába. „Érdekes kísérőinek névsora: nevelője a brüsszeli születésű le Vrai Lajos, negyven éves; kamarása Jacobovus Ferencz huszonkét éves, és szolgája Myler Károly."[9]

„Louis le Vray Hoffmeister"-rel az apa, Esterházy József bán 1733. október 14-én köt két évre szerződést. Megígérteti vele, hogy a tanulmányúton istenfélelemre, nemesi erkölcsökre, tudományra és nyelvekre taníttatja a fiát.[10] Az ifjú gróf utazása során – látni fogjuk – 1734 nyarán nem kisebb emberrel, mint Antonio Vivaldival is kapcsolatba kerül, amint azt a nevelője által készített szűkszavú elszámolási lista mutatja.

Hazatérve az utazásból 1736-ban kinevezik kamarásnak. 1744-ben atyjával együtt különféle hadjáratokban vesz részt, 1746-ban Itáliában harcol, 1747-ben tábornoki őrmester, később altábornagy. 1751-ben újjáépíti a tatai plébániát, melyet

7 Bárdos: i. m. 17.

8 197. 10. cs.

9 Eszterházy: i. m. 157–158.

10 P 197. 36. cs. 188^{r-v}: „Es verbindet sich nemblich Herr Louis Le vray meinen Sohn, graff Joseph Esterhasy, als Hoffmeister zu einer ... länder-reise durch zwey Jahren, ... vorzustehen, denselben folglich wehrender Zeit zu der Gottes-forcht, adlichen sitten, Studien, Exercitien, Wissenschaften, Sprachen ... mit aller sorgfalt, emsigkeit, und treue, bestmöglichst anzufrischen und anzuhalten. ... so geschehen Warasdin den 14-ten October Anno 1733."

megbízottai 1784-ben fejeznek be. 1756-ban Bécs katonai alparancsnoka. Neje, gróf Pálffy Antónia, gróf Pálffy Károly leánya. 1762-ben hal meg, s utódai nem maradván, a tatai hitbizomány átszállott nagybátyja, gróf Esterházy Ferenc tárnokmester leszármazottjaira.

Kétéves tanulmányútja előtt ifj. Esterházy József 1730 és 1732 között Bécsben tanul trigonometriát, polgári és katonai építészetet. Innen írja levelét 1732. január 21-én apjához, melyben engedélyét kéri, hogy társaihoz hasonlóan ő is tanulhasson zenét, mégpedig hegedűt.[11] Az apa 1733 októberében küldi fiát külföldi tanulmányútra, ám – mint az az ifjú gróf előkerült útinaplójából kiderül [12] – már ezt megelőzően bejárta Luxemburgot, Németországot, Hollandiát, Angliát, Belgiumot és Franciaországot. Amikor apja küldi, éppen Párizsban tartózkodik, ahol gyakran látogatja az operát és a színházakat.[13] 1733 novemberében folytatja útját Olaszországba: Torinó, Genova, Milánó, Párma, Bologna, Lorettó, Róma, Nápoly, ismét Róma, Siena, Firenze, Vicenza és végül Velence útjának főbb állomásai, természetesen mindenütt sűrű színház-, múzeum és operalátogatásokkal.[14] Rómában különböző kottákat vásárol, mint azt a kísérője, Le Vray feljegyezte:

In Rom wor unterschiedliche musicalien, welche der herr graff gekaufet hat 14 fl. 7 kr.[15]

1734. május 31-én Vicenzából megérkezik Velencébe, ahol június 4-én ellátogat gondolával az operába.[16] A velencei operaházban néha a földszinten, néha az emeleten ül.[17] 1734. június 29-ig tartózkodik Velencében, majd Trieszten, Grácon, Bécsen és Pozsonyon keresztül 1734. július 7-én hazaérkezik a cseklészi birtokra.

Előtte azonban bekövetkezik a magyar zenetörténet figyelemre méltó eseménye. Velencében ugyanis feltételezhetően 1734 nyarán találkozik Antonio Vivaldival, aki újonnan szerzett kompozícióit 40 florenum 36 krajcárért személyesen neki „ajándékozza":

---

11 P 197. 52. cs. 12^{r-v}.: „... egyszersmind kérem Nagyságodat méltóztassék nekem meg engedni, hogy hegedölni tanulhatnék, mivel itten minden még leg fiatalab Urfi is vala melly musikát tud: melly gratiaért ha Nagyságod meg engedi, ugy fogok iparkodni, hogy Nagyságod bizon hiába ki nem fogja költeni az pénzt: mellyel magamot tovabbis Nagyságod kegyelmességében ajánlván maradok Nagyságodnak alázatos engedelmes szolgája fia G. Esterházy Joseph. Bécsben 21. Ja. 1732."

12 P 197. 10. cs. 18^{v}–105^{r}.

13 P 197. 10. cs. 48^{r}. 1733. október 14.: „zu Paris: ... vor die Opera 48 kr." – október 15.: „vor die Commedie 24 kr." – október 16.: „vor die Opera 30 kr." – október 19. és 23.: „vor die Opera 48 kr."

14 P 197. 10. cs. 53^{v}–54^{r}.: Genua, 1733. november 23.: „vor die Opera 1 fl. 30 kr." – Parma, 1733. december 6.: „bey schauung des grossen Theatri 1 fl. 40 kr." „vor die Commedie 20 kr." – Bologna, december 9.: „vor die Commedie 30 kr." – Roma, december 24.: „Beyschauung der Bäbstlichen Graber 42 kr." – Neapel, december 29.: „opera 50 kr." „Commedie 30 kr." 1734. január 23. „vor die Opera 50 kr." – Roma, 1734. február 12. „Beyschauung der Vatikanischen Bibliothec 55 kr." február 15., 20., 28., március 7. és 9.: „vor die Opera 40 kr." – Mivel a fenti adatok egybeesnek belgiumi tanulóéveivel, megkérdőjelezhetők ezen időszak pontos időhatárai.

15 P 197. 35. cs. 2^{v}.

16 P 197. 10. cs. 95^{r}.: 1734. május 31.: „von Vicenza nacher Venedich." – 96^{r}.: 1734. – június 4.: „Opera 1 fl. 12 kr. vor die Gondol 1 fl. 36 kr."

17 P 197. 35. cs. 2^{r}.: „In Wenehdig ist der herr graff ettliches mahl in die opera so wohl in der logi als auch in den parter gewest: 7 fl. 24 kr."



Kolinovits Gábor: Idősebb gróf Esterházy József arcképe

Der famose geyger vivaldi hat dem herrn graff neye musicalien geschenket von ihme selbst componiret, an dem selbe geschenkt 40 fl. 36 kr.[18]

A számadást vezető Le Vray „híres hegedűs"-nek titulálja Vivaldit, aki – mint azt Kolneder írja[19] – élete vége felé szomorú anyagi helyzetbe került. Egész életében törekednie kellett arra, hogy lehetőleg saját maga értékesítse szellemi termékeit.

Az éppen 1700 körül fellendülésnek induló zeneműkiadás ugyanis a zeneszerző teljes jogfosztottságán alapult, [...] és a zeneszerzőnek semmit sem jövedelmezett. [...] Ha tehát Vivaldi megpróbálta, hogy külföldi látogatóinak közvetlenül és lehetőleg jó áron adja el műveit, ez nem volt egyéb, mint nagyon is érthető alkalmazkodás a körülményekhez, és a kínálkozó lehetőségek ésszerű kihasználása.

Ha utánanézünk, szerepel-e az Esterházyak fennmaradt kottainventáriumában Vivaldi mű, akkor ezt csak a hercegi ág gyűjteményéről állíthatjuk. Bárdos Kornél Tata-monográfiájának tematikus jegyzékében ilyen nem szerepel . Harichnak a herceg Esterházyak inventáriumairól írt munkájában több fuvolakoncertet találunk, melyeket Pál Antal – lévén fuvolás is – hozhatott magával külföldi útjairól.[20] Amint Pál Antal herceg útjára magával vitt két muzsikust, gróf Esterházy József egész útja is zene-centrikus volt. Nemcsak Bécsben, hanem Leidenben is tanult zenét, mint azt atyjához írt levele is mutatja:

Méltosságos Groff Kegyelmes Uram Attyám! ... itten én csak tanulással töltöm üdömet, és ... Musicával és Architecturával, mellyben reménlem, jobban fogok előmenni, hogy sem Bécsben. ... alázatos szolgája Fia G. Eszterházy József. Leyden 26. Jan. 1734.[21]

Miután kiemelten tárgyaltuk ifj. Esterházy József és a zene kapcsolatát, térjünk rá az apa, id. Esterházy József bán és országbíró titkárainak pozsonyi számadásaira, melyekből igen gazdag zenei élet körvonalai rajzolódnak ki.[22]

1. Zeneszerzőkkel való kapcsolat

Az idősebb gróf 1740 májusa és júliusa között Johann Georg Orschler bécsi zeneszerzőtől[23] vásárol négy hegedűkoncertet, három tucat „bál-menüettet", valamint fúvósokra írt darabokat. Ugyanőtőle öt könyvnyi rasztrált (behúzott = megvonalazott) kottapapírt vesz. Egy későbbi (1740) bejegyzés szerint[24] további koncerteket és bálmenüetteket szerez be szintén Orschlertől, valamint négy új partitát.

18 P 197. 35. cs. 2^{v}. A nyolc oldalas elszámolási jegyzéket Le Vray, az ifjú gróf nevelője 1735. november 30-án zárja le. A velencei tartózkodás dátuma nem ebből, hanem az útinaplóból derül ki: 10. cs. A füzeten kívül található megjelölés a frankfurti utazásra is utal: „Rationes Ludovici le Vray Aulae Praefecti Juvenis Comitis Josephi Eszterházy super expensis pro Itineratione Frankfurtensi cum unico Perceptionis et respective erogationis Documento super 800 florenis. 1735. 30. 9br."

19 Walter Kolneder: *Vivaldi.* Budapest: ^{2}1982.

20 Janos Harich: „Inventare der Esterházy-Hofmusik-kapelle in Eisenstadt." In: *Das Haydn Jahrbuch IX.* Wien: 1975, 31–33.

21 P 197. 58. cs. 114^{r}.

22 P 197. 27–47. cs.

23 „Orschler, Johann Georg, um 1698 in Breslau geb., Schüler von Mich. Kirsten, später ging er nach Wien, bildete sich unter Rosetti als Violinist aus und wurde Schüler Fux' in der Komposition. 1732 lebte er bei einem Grafen in Olmütz. Er soll Sinfonien, Trios und anderes geschrieben haben." – Lásd Eitner: *Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten. VII-VIII.* Graz: 1959, 248–249.

A következő zeneszerző, akivel a bán kapcsolatba kerül, szintén kottavásárlási ügyben, Ignatz Beyer, aki a számadásokban „Wienerischer Compositor"-ként van számon tartva.[25] Tőle tizenkét „szimfóniát" vásárol a gróf 1741 őszén, valamint két „szimfóniát" trombitákra és dobokra.[26] 1746 decemberében ugyanettől a császári zenésztől vétet Bécsben nyolc szimfóniát és partitákat.[27]

Hogy a gróf élénk zenei kapcsolatban állt Béccsel, kiderül abból is, hogy 1746 májusában, decemberében, valamint 1747 júniusában zeneműveket (szimfóniákat, koncerteket) szerez be Adalbert Fauner bécsi zeneszerzőtől.[28]

Felvetődik a kérdés, hogy a zenészként és keresztnév nélkül említett Pischlberger, akitől a gróf 1745-ben zeneműveket (12 szimfónia, partiták, két koncert) vásárol, azonos-e Wilhelm Pichelberger bőgővirtuózzal, aki később, 1765–1769 között Patachich püspöknél tartózkodik Nagyváradon, valamint Bécsben Spergernek, a bécsi bőgős-iskola nagy személyiségének[29] tanára.

Ugyanígy egyszer a Holtzbauer név is felmerül, 1745-ben a grófnő részére lemásolt olasz áriák kapcsán. Itt is csak feltételezésekre szorítkozhatunk, hogy vajon Ignaz Jakob Holzbauer (1711–1783) zeneszerzőről van-e szó, aki 1742-től a bécsi Hoftheater zeneigazgatója.[30]

---

24 P 197. 39. cs. 1740. május–június– július 385^{r}.: „Specification. Wass Ich Endes unterschriebener dem Herrn Hoffmeister von (:titl:) Seiner Hochgräflichen Excellenz Grafen von Esterhasi an Musicalien behändiget, als: Violin: Concerten 4 Stuckh a 6 fl. macht 24 fl., dann 3 Tuzendt Ball-Menueten, das tuzendt pr. einen Ducaten, macht 12 fl. Pappir und Schreib gelt von Bogen 7 kr. NB.: Von der Prinzipal Stimm mus von Bogen doppelt bezahlt werden, macht also von 33 Bögen 4 fl. 47 kr. 5 Bücher Rastrirtes Notten Pappir dass Buch zu 24 kr. macht 2 fl. Summa 42 fl. 47 kr. Dieses richtig bezahlt worden. Johann Georg Orssler mpia." – Uo. 422^{r}.: „dem Herrn Orsller vor Concerten und Ball Menuet lauth No. 31. bezahlt 42 fl. 44 kr." – 1740. november. 39. cs. 145^{v}.: „dem Orsler in Wienn vor 4 Neye Parthien a: 3: V: zu überlassen undt abzuschreiben 4 fl. 30 kr."

25 „Beyer, Johann Ignaz, ein Komponist des 18. Jahrhunderts, von dem sich in Karlsruhe Ms. 44 befinden: Concerto a Flauto trav., 2 V. Va. e B. in Stb. Gd. Em. Gd. – Nr. 45-46 (nur mit Beyer gez. 45) Parthia a Fl. trav. V. B. 4 Sätze. 46) Sonata a Fl. trav. V. B. 3 Sätze in Ad. – Die B. der Musikfr. in Wien besitzt 3 Sinfonien für 2 V. Va. u. B. in Stb. – Lásd Eitner: i. m. I-II. 25.; „Das Organistenamt wurde in der Regel von Laien versehen, unter denen sich ... oft solide Komponisten befanden: ... in Göttweig wirkte Ignaz Beyer." Lásd (Szerk:) Rudolph Flotzinger–Gernot Gruber: *Musikgeschichte Österreichs (MGÖ). II.* 38. Graz–Wien–Köln: 1977, 38.

26 1741. augusztus. 40. cs. 597^{r}.: „Ausgab: den 16-ten dito vor 12 Stuckh Musicallische Synphonien a 4 v: von dem Wienerischen Compositor Ignatio Beyer a 2 f. thut 24 fl." – 1741. augusztus. 40. cs. 597^{r}.: Item 2 Synphonien mit Tropeten undt Baucken von Ewen gedachten Author. Ein Stuckh Pr. 2 fl. 28 kr. thut 4 fl. 56 kr.

27 1746. december 27. 45. cs. 10^{r}.: „Von Wienn habe von Kays. Musico Ignate Beyr 8 Synphonien und Parthien bekommen, bezahlt 10 fl."

28 „Fauner Adalbert lebte nach Gerber 1 um 1760 zu Wien und wurde durch 6 Violintrios im Ms. bekannt, die Breitkopf in Lpz. auf Lager hielt (Kat. 1761). Erhalten haben sich in der Bibl. Münchens: 2 Sonaten für 2 V. und Bass. Stb. im Ms." Lásd Eitner: i. m. III–IV. köt. 398. – 1746. május 17. 44. cs. 392^{r}.: „Vor 12 Neue Musicalische Synphonien dem Fauner bezahlt 12 fl." – 1746. december 12. 45. cs. 6^{v}.: „Von dem Musico zu Wienn Adalbert Fauner erkaufft 17 Stuckh Neye Synphonien, undt Concerten pr. 15 fl." – 1747. június 29. 46. cs. 474^{r}.: „dem Musicum (sic!) Alberth Fauner zu Wienn vor nacher Prespurg geschickt wienerische Neye Musicallien und 2 Concerten bezahlt 8 fl."

29 Adolf Meier: *Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik.* Worms: 1969.

30 A fenti két észrevételt Sas Ágnesnek köszönöm.

2. Zeneművásárlások, kottabeszerzések és -másoltatások

1735. november 30-án bejegyzés tanúskodik arról, hogy a gróf kottákat másoltat.[31] 1739-ben három alkalommal szerez be egy-egy könyvnyi kottapapírt és tavasszal hat ívet másoltat le.[32] Ebben a jelentős évben (1739) beszerez hat vadászkürtre komponált partitát és lemásoltat további hat fúvós partitát.[33] Ismét két könyvre való kottapapírt vétet, valamint lemásoltat hat fúvós partitát és egy szóló darabot.[34] Hogy nemcsak fúvósok álltak rendelkezésére, hanem – legalábbis alkalmilag – vonósok is, bizonyítja az a három hegedűkoncert, melyeket szintén 1739-ben vásárolt.[35] Ismét beszerez kottapapírt; lemásoltat 24 ívnyi kottát, majd 18 ívnyi zeneművet az ifjú gróf részére, vásárol ezenkívül hat darab „koncert"-et.[36] 1740-ben egy Carl nevű érseki zenész által tíz fúvóspartitát és öt koncertet vásárol, ősszel pedig az ifjú Esterházy József gróf egy esküvőre hat fúvós partitát rendel.[37] Szintén 1740 szeptemberében az idősebb gróf lemásoltat hat új fúvós partitát és három koncertet; 1741-ben pedig egy gráci zenésztől ismét kottákat vásárol.[38] Szintén ez év augusztusában két kötet rasztrált, azaz behúzott kottapapírt vesz, ami ismét újabb kompozíciók másolására enged következtetni.[39] Vadászkürtre komponált két szimfóniát és két partitát vásárol két év múlva, 1743 májusában; augusztusban pedig nyolc új partitát, melyeket részletekben le is másoltat.[40] Továbbra is előnyben részesíti a fúvós műveket: két új partitát vesz és egy harmadikat vadászkürtre.[41]

---

31 1735. november 30. 35. cs. 3^{v}.: „vor musicalien abzuschreiben lassen."

32 1739. március 27. 38. cs. 79^{v}.: „Vor ein buech Noten papier 24 kr. Vor 6 Bogen Noten zu schreiben a 6 kr. = 36 kr. – Dátum ua. 38. cs. 82^{r}.: „vor ein Buech Noten papier 24 kr." 83^{r}.: „Vor ein Buech Notten Bapier 24 kr."

33 1739. március–április. 38. cs. 82^{v}.: „Vor 6 Walthorn Parthien dem Orsler Hoffmaister beym Graff fünff Kürchner die Composition mit Befehl Ihro Excell. 12 fl. 27 kr." – 83^{r}.: „Vor 6 Parthien Musicallien abzuschreiben von Bogen 6 tr. thut vor 36 Bogen 3 fl. 36 kr."

34 Dátum ua. 85^{v}.: „Vor 2 buch Noten papier 48 kr." „Vor 6 Parthien und ein Solo abzuschreiben, ein Pogen pr. 6 tr. vor 38 bogen 3 fl. 48 kr."

35 Dátum ua. 85^{v}.: „Vor 3 Viollin Concerten 3 fl. 58 kr."

36 Dátum ua. 85^{v}.: „Vor ein buch Notenpapier 24 kr." „Item vor 24 bogen Notenschreiben a 6 tr. 2 fl. 24 kr." – 86^{r}.: „Vor 18 bogen Notten abzuschreiben von Ihro Gnaden dem Jungen Herren Grafen 1 fl. 36 kr." – 92^{r}.: „Vor 6 Stuckh Concerten 4 fl. 12 kr."

37 1740. november 9. 39. cs. 143^{v}.: „dem Ertz bischöfflichen Musico Carl vor 10 Parthien undt 5 Concerten 20 fl. 45 kr." – 1740. augusztus. 39. cs. 464^{r}.: „dem Orsler Compositor von graff fünffkirchen vor unge. 6 Parthien, welche der gnäd. Junge H. Graff zur Hochzeit bestellet, und veraccordiret pr. 2 Ducaten iede, bezahlt 49 fl. 30 kr."

38 1740. szeptember 10. 39. cs. 519^{r}.: „Vor 6 Neye Parthien und 3 Concerten aus der Partitur zuschreiben bogen a 6 tr 29 bogen thut 2 fl. 54 kr." – 1741. február 17. 40. cs. 353^{r}.: „Hat der Camer diener Waldi von Gräzer Musicanten Musicalien erkaufft, und davor bezahlt 10 fl. 40 kr."

39 1741. augusztus 40. cs. 597^{r}.: „Vor 2 Buch rastrirtes Nottenpapier a 24 tr. 48 kr."

40 1743. május 15. 41. cs. 126^{r}.: „Vor 2 Neye Symphonien mit Waldhorn gegeben 3 fl." „Item vor 2 Parthien mit Waldhorn gegeben 2 fl." – 1743. augusztus 3. 41. cs. 543^{v}.: „Vor 8 Neye Parthien Musicallien umb solche mir copiern zu lassen bezahlt 8 fl." – 1743. augusztus 4. 41. cs. 544^{r}.: „Vor 7 schon geschribene Neye Musicallische Parthien 7 fl." – augusztus 5. 544^{v}.: „Vor die ersten Musicallien abzuschreiben 22 bögen a 7 tr. thut 2 fl. 34 kr." augusztus 6. „Item vor 21 bögen Notten zu schreiben a 7 tr thut 2 fl. 27 kr."

41 1743. augusztus 7. 41. cs. 544^{v}.: „Vor 2 Neye Parthien a 4 tr. kauff pr. 2 fl. Item vor Eine Parthia mit Waldthorn 1 fl. 25 kr."

A már említett Carl nevű érseki zenész útján 1744 augusztusában két új szimfóniát szerez be, majd „6 musicalische Symphonien und 2 fagott Concerten" kerül megvételre 1744. augusztus 2-án.[42] Mindennapos gyakorlat a grófi udvarban a kottapapírról való gondoskodás. (1744, 1746, 1747).[43] Négy partitát és egy fagottkoncertet másoltat le fúvós-zenészei számára, majd Bécsből hazahozat tizennégy fúvós partitát.[44] A prímás Károly nevű zenészétől ismét vásárol négy partitát 1744-ben.[45] Tizenkét új fúvós partitát és egy koncertet 1745 novemberében, öt szimfóniát és két vadászkürt-koncertet Bécsben 1745 decemberében szerez be.[46] Ismét szimfóniákat vásárol, valamint partitákat és két koncertet a Pischlberger nevű zenésztől 1745 decemberében.[47] A grófnő részére „Wälsche Aria"-t másoltat le szintén ez év decemberében.[48] Az új év (1746.) elején tizenegy szimfóniát és három fúvós partitát szerez be zenészei részére; márciusban pedig egy vadászkürtre írt partitát vesz a váci püspök egy alkalmazottjától.[49] Áprilisban a pesti rezidenziájába küld Bécsből hét szimfóniát, ezenkívül Bécsben egy postakürtre írt partitát és egy szimfóniát vesz ez év (1746.) nyarán.[50] Az ismert Khevenhüller gróftól, illetőleg alkalmazottjától decemberben egy új szimfóniát vásárol, feltehetőleg Bécsben.[51] Két csembalókoncertet vesz meg élete alkonyán, 1747 januárjában a grófnő részére.[52]

42 1744. június 19. 42. cs. 280^{r}.: „Von dem geiger Carl von Primas erkaufft 2 Neye Symphonien pr. 2 fl." – augusztus 2. 42. cs. 365^{r}.: „Item Ihme vor 6 Musicalische Symphonien undt 2 fagott Concerten bezahlt 4 fl. 51 kr."

43 1744. augusztus 6. 42. cs. 366^{r}.: „Vor rastrirtes Nottenpapier und eine Walthorn Parthia von dem alten Musico lausch [sic!] bezahlt 1 fl. 48 kr." – 1746. december 29. 45. cs. 10^{v}.: „Vor Ein Buch ratrirtes Notten papier 29 kr." – 1747. március 3. 46. cs. 363^{r}.: „Vor Ein Buech Erkaufftes Noten papier 22 kr. Vor ein rastrum zum Notten Linien zu machen 12 kr."

44 1744. augusztus 16. 42. cs. 366^{v}.: „Vor Musicallien abzuschreiben 4 Parthien und 1 fagott Concert sambt papier bezahlt 2 fl." – augusztus 17.: „Vor 14 Musicalische Parthien von Wienn schon abgeschriebener bezahlt 8 fl. 24. kr."

45 1744. augusztus 17. 42. cs. 366^{v}.: „Item vor 4 Parthien von Klein Cärl von Primas abzuschreiben zahlt 2 fl."

46 1745. november 28. 43. cs. 291^{v}.: „12 Neye Parthien und ein Concert pr. 12 fl." – 1745. december 3. 43. cs. 335^{r}.: „In Wienn Vor Neye Waldthorn Stuckh, 5 Symphonien, und 2 Concerten auf Walthorn bezahlt 10 fl."

47 1745. december 10. 43. cs. 337^{r}.: „Von dem Musico Pischlberger Erkaufft 12 Neye Symphonien, Parthien, und 2 Concerten pr. 14 fl."

48 1745. december 11. 43. cs. 337^{v}.: „Vor Ihro Excell. gnädigen Frauen gräffin Wälsche Aria dem H. Holtzbaurn abzuschreiben zahlt 2 fl. 1 kr."

49 1746. január 27. 45. cs. 75^{r}.: „Vor 11 Symphonien, 3 Parthien bezahlt 8 fl." – 1746. március 6. 44. cs. 109^{r}.: „Vor Eine Waldhorn Echo Parthia dess Bischoffs von Waitzen Bedienten bezahlt 2 fl."

50 1746. április 27. 44. cs. 434^{r}.: „Vor die Letzten von Wien von Bedienten von Graff Köry nacher Pest geschickte 7 Symphonien a 30 kr. bezahlt 3 fl. 30 kr." – 1746. június 27. 44. cs. 224^{v}.: „Vor eine Parthia ohne finger zwey bost-horn Parthien und Eine Symphonia von Wienn bekomen darvor bezahlt 5 fl."

51 1746. december 17. 45. cs. 7^{v}.: „Vor Eine Neye Synphonia von einem Bedienten von Graff Keuenhiller gegeben 1 fl. 8 kr."

52 1747. január 19. 46. cs. 273^{r}.: „Dem geistlichen Herrn Pater Ludwig von Seiner Excellenz Ertz-Bischoffen zu Waitzen vor zwey Seiner Excellenz gnädigen frau frau gräfin presentirte Cembalo Concerten 2 Kayserliche Ducaten geben thut 8 fl. 18 kr."

Mindezen zenemű-vásárlási adatok azt bizonyítják, hogy a gróf Esterházyak pozsonyi udvarában nemcsak fúvósegyüttes működött, hanem – a számos „szimfónia" és „koncert" megjelölés tanúsága szerint – vonóskar is.

3. Hangszervásárlások és -javítások

Hogy az idősebb Esterházy József gróf vagyona nem csekély részét áldozta zenei célokra, azt abból sejthetjük, hogy a számadáskönyv sűrűn tartalmaz hangszerek vásárlására és javítására vonatkozó adatokat.

1701 augusztusában vásárol egy pár tábori trombitát, egy fagottot és négy csomag hegedűhúrt,[53] majd egy pár vadászkürtöt, cimbalomhúrokat, egy fagottnádat és két tucat oboanádat.[54] Vásárol továbbá két csomag lanthúrt is.[55] 1710 őszén hegedűhúrokat vásárol; 1721 augusztusában egy pár trombitát szerez be; 1725-ben pedig a klavikordjára vesz húrokat.[56] Két új trombitát vásárol 1733 tavaszán, 1736 tavaszán Johann Michael Leichamschneider (Leichenschneider) császári trombita- és vadászkürtkészítő mestertől 34 Ft-ért vesz egy pár új vadászkürtöt tokkal együtt.[57]

Xavier Camps hegedűkészítő mestertől 1737 tavaszán egy „viola altá"-t, továbbá húrokat, két nagy és két kisebb hangolócsövet és egy pár „chalemeau"-t vásárol tokkal.[58] Egy pár G-kürtöt készíttet a már említett Johann Leichenschneiderrel 1737 tavaszán: majd 1739 tavaszán egy pár ezüsttrombitát.[59]

---

53 1701. augusztus 27. cs. 15^{v}.: „Emi 1 par tubarum campestrium 10 fl. Item 1 fagot 20 fl. Item 4 fasciculos chordarum supra fides 7 fl."

54 1701. augusztus 27. cs. 15^{v}.: „Emi 1 par Jagerhorn 34 fl. Pro chordis supra cymbalum 2 fl. 23 kr. 1 fagot ror 3 fl. 60 kr. Pro 2 tuczet hoboa ror 3 fl. 80 kr." – A hangszertartozékok nevének fordítását Dr. Fontana Gát Eszternek köszönöm.

55 1701. augusztus 27. cs. 16^{r}.: „Pro 2 fasciculis cordarum testudinis 3 fl."

56 1710. szeptember 25. 27. cs. 18^{v}.: „Emi chordas pro fidicinibus 40 kr." – 1721. augusztus 26. 28. cs. 671^{r}.: „1 pár Trombitáért adtam 7 fl. 25 kr." – 1725. június 2. 28. cs. 587^{r}.: „Kauffte auf ein Clavicord: Saithen pr. 4 kr."

57 1733. április 23. 35. cs. 521^{r}.: „Dem Trompettenmacher, vor zwey Neüe Trompetten veraccordirter weiss nachdeme solcher Ein holländ. Ducat anticipiret, zahlt mit 13 fl. 51 kr." – 1736. március 2. 36. cs. 376^{r}.: Hornmacher Conto: „Wienn den 2-ten Marty 1736. Was ich vor Ihro Hochgräflichen Excellenz Graf von Esterhasi in arbeit geliefert wie folgt: Nehmlich 1 paar Neue Jagerhorn pr. 34 fl. darzue ein mit leder überzogenes futteral pr. 12 fl. Summa 46 fl. Dieses ist mit 40 fl. bezahlt worden: Michael Leichenschneider Kay. Trompetten, und Jagerhorn macher in der Nagler gass." – „Michael Leichnamschneider bürgerlicher Trompeten- und Jagdhornmacher (bis 1741 nachweisbar), von dem sich um 1700 ein Horn in Göttweig und seit 1703 ein Paar Hörner in Kremsmünster befanden." In: Rudolph Flotzinger–Gernot Gruber (szerk.): i. m. *(MGÖ) Bd. I.* 374. „Er arbeitete auch für die Stadt Wien." MGÖ Bd. II. 1979.

58 1737. március 21. 36. cs. 474^{r}.: „Geigenmacher Xaveri Kampsz Conto per 16 fl. 33 kr. 1737. 21. Marz. – Für eine Viola alta und fliess papier zum einwicklen 10 fl. 3 kr. für zwey grosse Krumbogen 2 fl. für zwey kleine Krumbogen 1 fl. 30 kr. für ein par Chalemeaux 51 kr. für ein Verschlager 9 kr. Summa 16 fl. 33 kr. Diese Summe ist mir den 21. Mertz 1737. richtig bezahlt worden Xavier Camps mp."

59 1737. április 2. 36. cs. 574^{r}.: „Quittung. Preis 26 fl. welche ich zu Endts gefertigter wegen einen par neü verfertigte und gelifferten G. horn von (:Titl:) Ihro Excell. herren herren grafen N: N: von Esterhasy, des Königreichs Croatien vice König zu meinen handen richtig empfangen habe. Zu wahrer urkundt dessen meine ferttigung. Wienn den 2-ten April 737. Johann Leichenschneider bürgerlicher trompeten und Jagerhorn macher." – 1739. április 12. 38. cs. 54.: Trompetenmacher

Mint látjuk, Esterházy Józsefnek megvolt a gazdasági lehetősége és a megfelelő összeköttetése ahhoz, hogy hangszereit Bécsben készíttesse el. Beszerez vonós hangszereket is, mint azt az 1739 tavaszán tokkal együtt vásárolt két új hegedű mutatja.[60] Ugyanebben az évben hegedű- és bassetlhúrokat[61] vesz, továbbá nyolc darab fúvókát fagotthoz és angolkürthöz, egy csomag olasz (római) karikába csavart bélhúrt, valamint egy új vadászkürtalkatrészt.[62] Ebben a nevezetes évben beszerez még két új trombitát, továbbá mandulaolajat a hegedűhúrokhoz.[63] A kiadott nagyobb összeg arra utal, hogy Martin Fichtl hegedűkészítőtől új hegedűket vásárol.[64] Még ugyanebben az évben két fonott gordonkahúrt vesz; beszerez két új Esz-fagottot és 30 csomag hegedűhúrt.[65] 1740 májusa és júliusa között hegedű- és bassetlhúrokat igényel Martin Mathiass „führstl. bürg. lauten macher"-től 11 Ft értékben.[66] Szintén ebben az időszakban Bécsben a trombitákhoz és vadászkürtökhöz rátéteket és hangolócsöveket szerez be, valamint tizenkét fagott- és ugyanennyi oboanádat.[67] 1741 májusában bejegyzés tanúskodik arról, hogy vásárolt tizenkét nádat a fagotthoz, ugyanennyit az angolkürthöz és az oboához Wentzel Friderich fagottostól.[68] 1741 augusztusában a

zetl: pr: 20 fl. No. 22. „Wass Ich vor ihro hochgräfl: Excell. graf von Esterhassy etc. gelüffert habe: Nemblich ein par Neue trompetten auf Silber arth pr. 20 flo. Summae 20 fl. Ist mir von titl. H. Cammerdiener rüchtüg bezalt ... mit 20 flo. Michael leichamschneider Kay. trompetten und Jagerhorn macher in der Naglergasse."

60 1739. március 19. 38. cs. 78.: „Vor zwey Neue Violin samt fuederal 15 fl."

61 „... basset (Bassettl ...) a gordonka és a nagybőgő közötti három–négy (olykor 5–6) húros, viola da gamba formájú vonóshangszer ..." Brockhaus–Riemann: *Zenei lexikon. I.* Szerkesztette Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht. A magyar kiadás szerkesztője Boronkay Antal. Budapest: Zeneműkiadó, 1983, 147.

62 1739. március–április. 38. cs. 83r.: „Vor 5 Bundt geigen saiten samt 12 Stuckh übersponnen 5 fl. 34 kr. Item 11 Büschl Bassetl saiten 51 kr." – 83r.: „Vor 8 Mundt-Stükl zum Fagott undt Englische horn 42 kr. Vor Einen Bund Romanische Ringl saiten 1 fl. 30 kr." 84r.: „Vor Neye Walthorn Stuckh auf Befehl Ihro Excell. ein Ducaten pr. 4 fl. 9 kr."

63 1739. március–április. 38. cs. 85r.: „Vor zwey neue Trompeten lauth quittung N: 22. 20 fl." 89v.: „Vor Mandl-öhl zum geigensaiten 6 fl."

64 1739. március–április. 38. cs 90r.: „Dem geigen macher Martin Fichtl lauth Auszigl No. 3. 73 fl. 16 kr." – „Aus der grossen Zahl der in Wien beheimateten Geigenbauer seien die folgenden Familien hervorgehoben: Bartl, Fichtl, Fux, Geissenhof, Leeb ..." *MGÖ* II. 1995. 208.

65 1739. március–április. 38. cs. 92r.: „Vor zwey weisse übersponnene Violonzellosaiten 48 kr." – 92v.: „Vor 2 Neye fagott Ess 1 fl. 30 kr." – december. 38. cs. 624r.: „Vor 30 bischl geigensaiten a 3 kr. thut 1 fl. 30 kr."

66 1740. május, június, július. 39. cs. 384r.: „Erstlich 2 bundt geigen ... den bundt per 1 fl. 42 tutt 3 fl. 24 kr. Mer 1/2 bundt geig. a per 1 fl. Mer 1/2 bundt geig. dt per 1 fl. 15 kr. Mer 1/2 bundt Basetl a per 1 fl. 15 kr. Mer 6 Klaffter Pasetl dt. per 1 fl. 12 kr. Mer 4 Zug Pasetl g per 1 fl. 12 kr. Mer 2 übersbonene Pasetl C per 1 fl. Mer 6 Zug geig. g per 42 kr. Summa 11 fl. Ist Richtig bezahlt worden mit 10 fl. 41. Martin Mathiass führstl. bürg. lauten macher"

67 1740. május, június, július. 39. cs. 421v.: „Berechnung über alle Aussgaaben, so zu Wien beschehen ... Vor Aufsäzel und Krummbögen zu denen trompeten und Waldhorn bezahlt 6 fl. 40 kr. 12 Stuckh fagot und 12 Stuckh huboisröhr kaufft, iedes preis 8 kr. 3 fl. 12 kr."

68 1741. május. 47. cs. 876r.: „Quittung. Preis fünff gulden und 12 kr., welche ich endes unterschriebener von Ihro Hochgräfflichen gnaden Herrn Herrn Joseph graff Österhasy durch den Cammer diener nehml. vor 12 stk. fagott Rohr, a 10 kr. traget 2 flo. Mehr 12 stk. Engl. horn Rohr a 8 kr. 1 fl. 36 kr. Item 12 stk. Hubo Rohr a 8 kr. th. 24. 1 fl. 36 kr. Richtig empfangen habe, bescheinige hiemit den 5. May 741. Summa 5 fl. 12 kr. Wentzl friderich fagottist. Mit danckh bezahlet worden 5 fl. 12 kr."

fagottos részére vesz egy „clarinet"-ként említett hangszert.[69] Nem feledkezik el a vonósokról sem. Ugyancsak ez év augusztusában két csomag e-húrt vesz a hegedűkhöz, egy csomag a-húrt és három garnitúra fonott gordonkahúrt vásárol, valamint hat készletnyi fonott g-húrt a hegedűkhöz.[70] A húrbeszerzést tovább folytatja: 1742. januárjában Bécsből hozat két csomag hegedűhúrt, hat garnitúra fonott hegedűhúrt, és két készletnyi fonott bassetl-húrt; szeptemberben két csomag hegedűhúrt és egy csomag a-húrt, októberben pedig 2 Ft-ot fizet egy új „indianisch", lakkozott hegedűvonóért.[71] Gordonkavonót vesz 1743 februárjában, majd ez év tavaszán megszőrözteti a hegedűvonókat is. Májusban vesz egy új hegedűt, és gondoskodik először harminc, később tizenöt csomag hegedűhúrról.[72] Bécsben vásárol a nyáron négy tucat fagott-, oboa- és angolkürtnádat, Adam Ferber (Herber?) trombita- és vadászkürtkészítő mesternél pedig csináltat egy pár új D-vadászkürtöt.[73] Augusztusban folytatja a hangszertartozékok folyamatos beszerzését. A következők szerepelnek a számlákon: két csomag hegedűhúr, három hegedűvonó, hat új húrláb (stég), egy fúvóka, ismét két csomag hegedűhúr, valamint hat fonott g-húr a hegedűkhöz.[74] Négy új hegedűvonót és öt darab nádat vétet „auf die Clarineten" 1744 nyarán.[75] 1745 decemberében Bécsben új vadászkürt-alkatrészeket szerez be, valamint négy csomag hegedűhúrt, tizenkét fonott hegedűhúrt, hat fonott viola d'amour-húrt, hat új hegedűvonót, egy brácsa- és egy bassetlvonót, tizenkét hegedű és brácsa húrlá-

69 1741. augusztus 8. 40. cs. 634^{r}.: „Ein par Clarinet vor den fagotisten aus Verwilligung Seiner Excellenz bazahlt 6 fl."

70 1741. augusztus 19. 40. cs. 597^{r}.: „Vor 2 Bundt kleine geigensaiten E genant a 1 fl. 30 tr. thut 3 fl. Item einen bundt geigensaiten zu Viollonzello A: genant 1 fl. 30 kr. Vor 3 Zug mit fein trath übersponnene Violonzellosaiten jede pr: 36 tr. 1 fl. 48 kr. 6 Zug übersponnene geigensaiten G: genant a 12 tr. thut 1 fl. 12 kr."

71 1742. január 12. 40. cs. 4^{r}.: „Von Wien 2 Bundt geigen saithen bringen lassen ein pundt 1 fl. 30 kr. thut 3 fl. Item 6 zug übersponene geigen saithen, a 12ten samt 2 Zug Basset übersponene saiten a 24 tr. thut 2 fl." – szeptember 21. 40. cs. 78^{r}.: „Von Wien 2 Bundt geige saiten bringen lassen a 1 fl. 30 tr. thut 3 fl." „Item Einen Bundt A: saiten pr. 1 fl. 30 kr." – október 31. 40. cs. 155r.: „Vor Ein Indianischen geigenbogen 2 fl."

72 1743. február 23. 41. cs. 9^{r}.: „Vor ein Neyen violonzell Bogen bezahlt 42 kr." – április 6. 41. cs. 116^{v}.: „Vor geigenbögen mit frischen haaren zu bezeihen bezahlt 34 kr." május 26. 41. cs. 128^{r}.: „Vor ein erkaufte geigen bezahlt 2 Cremnitzer ducaten thut 8 fl. 24 kr." – május 29. „Vor 30 Büschl geigensaiten a 2 kr thut 1 fl. Vor 15 büschl saiten d: a 3 kr. thut 45 kr."

73 1743. június 19. 41. cs. 131^{v}.: „Vor 4 Tutzent fagott, hautbois, und Englisch-horn Rohr von Wienn bezahlt 4 fl. 26 kr." – 1743. jún 25. 41. cs. 363^{r}.: „Waldthorn Macher quittung. Pr. 30 fl. No: 1. Quittung Preis 30 fl. welche Ich vor ein Parr neie D: Walthorn von Herrn Camer dener mith Namen herr Johan Walty Richtig und parr empfangen habe. Wienn den 25. Juny 1743. Adam Ferber bürgerlicher trompeten und Jacher hornmacher bey der Post." – „Blechblasinstrumentenbau ... in Wien ... Am Namen sind Adam Färber, ... fünf Mitglieder der Familie Leichamschneider, ... bekannt." – *MGÖ. II.* 1995, 208–209.

74 1743. augusztus 8. 41. cs. 545^{r}.: „Vor 2 Bundt geigen saiten pr. a 1 fl. 20 tr. thut 2 fl. 40. kr." – augusztus 9. „Vor 3 geigen bögen a 21 tr. bezahlt thut 1 fl. 3 kr. Vor 6 Neye geige Stög a 5 tr. thut 30 kr." – augusztus 13.: „Vor ein Mundstuckh von Wien zubringen zahlt 7 kr." Augusztus 25.: „Vor zu offen erkauffte 2 Bundt geigen saiten bezahlt a 1 fl. 30 tr. thut 3 fl. Vor 6 übersponnene g:saiten a 7 tr. thut 42 kr."

75 1744. június 9. 42. cs. 279^{r}.: „Vor 4 erkaufft Neye geige Bogen a 24 kr. thut 1 fl. 36 kr." – július 9. 42. cs. 317^{r}.: „Vor 5 Rohr Blätl auf die Clarineten a 5 tr. thut 25 kr."

bat, tizenkét hegedű és brácsa hangolókulcsot és egy gordonkához való húrlábat. Egy új oboát is beszerez 2 Ft 45 krajcárért,[76] 1745. december 12-én hat-hat nádat a fagotthoz, az angolkürthöz és az oboához, valamint két klarinétnádat.[77] 1745. december 13-án Pozsonyban nem kevesebb, mint körülbelül 200 darab vadászkürt-alkatrészt vásároltat.[78] 1746 februárjában egy budai húrkészítőtől két csomag hegedűhúrt,[79] szeptemberben egy olasz („wälisch") hegedűt, két fagotthoz két sárgaréz gyűrűt vásárol, és készíttet egy új S-csövet.[80] 1746. decemberében beszerez két csomag e-húrt, fél csomag a-húrt és egy csomag d-húrt a hegedűkhöz; egy csomag a-húrt a gordonkához; tizenkét fonott g-húrt a hegedűkhöz, egy fonott c-húrt és két fonott g-húrt a gordonkához, valamint két öl d-húrt szintén a gordonkához.[81] A „Clavier" számára 1746. december 31-én egy tokot készíttet.[82] Szintén az 1746 körüli időkből maradt fenn az a számla, amely egy bassetl és tokja, továbbá egy hegedűnek tokkal való megvételéről tanúskodik, valamint húrok vásárlásáról.[83]

Nem vásárlás, de itt kell megemlíteni, hogy hangszereinek egy részét 1747 januárjában Pozsonyból Pestre szállíttatja. A felsorolt tételek: a kottatárat tartalmazó láda, egy hegedűtok a hangszerrel, egy „Instrument"-láda, mely valószínűleg csembalót tartalmaz és egy bassetl a tokjában.[84] A már meglévő hangszereit folyamatosan javíttatja és karbantartja. 1737-ben felesége részére egy hangszertokot készíttet, valamint megcsináltat egy hegedűt.[85] 1739 tavaszán megjavíttat a már említett va-

76 1745. december 3. 43. cs. 335^{r}.: „In Wienn vor Neye Waldthorn Stuckh 10 fl." december 5.: „Vor 4 bundt geige saiten a 51 kr. thut 3 fl. 24 kr." – 335^{v}.: „Vor 12 übersponene geige saiten a 6 kr. thut 1 fl. 12 kr. Vor 6 gesponene Viola d'Amour saiten a 6 kr. thut 36 kr." december 10. – 336^{v}.: „Vor 6 Neye geigen Bögen a 30 kr. 3 fl. Vor Ein Bratschen Bogen 33 kr. Vor Ein Bassetl Bogen 39 kr. Vor 12 geige und Bratschen Stög bezahlt 50 kr. Vor 12 geigen und Pratschen schrauffen bezahlt 48 kr. Vor einen Violonzello Stög 24 kr." – 337^{r}.: „Vor Eine Neye erkauffte Houtbois bezahlt 2 fl. 45 kr."

77 1745. december 12. 43. cs. 338^{r}.: „Vor 6 fagott Rohr, 6 zum Englischen horrn und 6 Hautbois Rohr, auch 2 Clarinet Blätl zusamben bezahlt 2 fl. 2 kr."

78 1745. december 13. 43. cs. 338^{r}.: „Zu Presspurg biss 200 [sic!] Walthornstuckh vor einen ducaten erkaufft thut 4 fl. 12 kr."

79 1746. február 1. 45. cs. 58^{r}.: „Von dem Offner Saithen Macher erkaufft 2 Bundt Saithen a 1 fl. 25 kr. thut 2 fl. 50 kr."

80 1746. szeptember 6. 44. cs. 156^{v}.: „Vor eine Wälische geigen bezahlt 16 fl." – szeptember 14. 44. cs. 157^{r}.: „Vor an 2 fagott 2 Mössingerne Ring undt ein Neyen schnöller zu machen bezahlt 1 fl. 25 kr."

81 1746. december 11. 45. cs. 5^{v}.: „Vor 2 pundt geigen saiten E: a 1 fl. 30 kr. thut 3 fl." – december 12. 5^{v}.: „Vor 1/2 pundt geigen saiten A, bezahlt 45 kr. Vor einen Bundt geigen saiten D: auch zum Violonzell A: zu brauchen 1 fl. 30 kr." – 6r.: „Vor 12 übersponnene geigen saiten g: a 6 kr. 1 fl. 12 kr. Ein übersponnenes Violonzello C: pr. 30 kr. Zwey übersponnene Violonzello g: a 24 kr. thut 48 kr. Vor zwey Claffter Violonzello D: a 12 kr. thut 24 kr."

82 1746. december 31. 47. cs. 179^{r}.: „Verzeichnus Was vor Ihro Hochgräffl. Excell. (:titl:) Herrn Herrn Graffen Joseph Esterhazy an Tischler Arbeit gemacht habe, als: Erstl: ein futteral zu den Clavier gemacht 60 d. Johann Georg Ressler bürg. Tischlermeister. Pressburg den 31. december 1746."

83 1746 k. 47. cs. 486^{r}.: „Auszügl. Vor ein Bassetl 15 fl. Vor eine geigen sambt futerall 17 fl. vor Saithen 6 fl. 21 kr. vor Bassetl futerall 6 fl."

84 1747. január 46. cs. 177^{r}.: „Dass durch den Herrn Joseph Daly nachbenente Pagage, Seiner Excellenz Graffen Joseph Eszterházy gehörig von Prespurg aus bis nacher Pest zu Schiff Richtig überliefert worden, als nemblichen 1 Musicalien truhen, 1 geigen trügel, 1 Instrument trügl, 1 Passetl in futteral."

85 1737. november 30. 36. cs. 617^{r}.: „Vor Ihro hochgräffl. Esterházy gnädige frau frau Gräffin Banin, ist ain Verschlögh von mir gemacht worden ... Item geigen geleimbt worden. Johann Jacob Kirchstätter."

dászkürtkészítő mesterrel, Johann Leichenschneiderrel egy pár zománckürtöt és egy pár G-kürtöt.[86] 1740 novemberében szintén a vadászkürtöket javíttatja egy ismeretlennel, majd Adam Ferber bécsi trombita- és vadászkürtkészítő mesterrel. Helyrehozat egy pár régi zománckürtöt, valamint újonnan készíttet egy pár G-kürtöt. 1743-ban szintén az említett bécsi mester dolgozik a gróf részére: rendbe hoz egy pár vadászkürtöt, és készít egy pár új hangolócsövet.[87] A vonós hangszerekre is gondja van. 1740 tavaszán a gordonkát javíttatja meg; nyáron pedig megragasztatja a bassetl tokját.[88] A váci püspök fagottistája Anton Mann egy angolkürtöt ragaszt meg, hangol és szerel össze a gróf részére, de Esterházy később is megjavíttatja az angolkürtöt és a fagottot (1741).[89] 1743–1744-ben a dobverők megjavításáról kapunk hírt.[90] Pesten 1746 januárjában öt hegedűt ragasztat meg, továbbá megjavíttat két brácsát és egy gordonkát.[91] Egy év nélküli bejegyzés szerint bearanyoztat egy hegedűvonót.[92] Valószínűleg a csembalót hangoltatja és szállíttatja, melyet a krónikás az „Instrument" szóval jelöl 1746 tavaszán, ősszel kitisztíttat és összerakat egy fagottot, télen pedig megjavíttat egy pár régi vadászkürtöt.[93]

86 1739. április 17. 38. cs. 53.: „Quittung Was Ich vor didl. Excell. Österhasi in alten Jähorn gearbetch hab Erstlich ein Par Emal horn zugericht und stuk eingesöst 4 fl. Mer Ein Par g-horn zuegericht und stuk eingesöst darvor 4 fl. 30 kr. Verschlach 1 fl. Summa 9 fl. 30 kr. Jochan Leichenschneider bürg. Jacherhornmacher."

87 1740. november. 39. cs. 146r.: „Dem Waldhorn macher lauth Conto N: 27. 34 fl." – 1740. november 17. 39. cs. 109. o.: „Was ich vor Ihro Excell. (titl:) gnaden Herren Esterhasi ... gearbeth habe: Erstlich ein Parr alte Emall horn zugericht und neie stuk eingesözt 3 fl. 30 kr. Mer ein Parr neie G-horn gemacht 30 fl. den 17. Nuffember 1740. Adam Ferber börg. trompeten und Jacher horn macher." – 1743. augusztus 6. 41. cs. 517r.: „Specification Was vor Ihro Hochgräffl. Excellenz graf Joseph Esterhasy etc. an Waldhorn Arbeith gemacht worden: Erstlich von ein par Waldhorn völlig durchaus zuezurichten, und die Klocken Neü gemachet darvor 6 fl. Mehr Ein par Neüe grumpBögen von gantzen thon gemacht pr. 3 fl. Summa 9 fl. Adam Ferber Waldhornmacher in Wienn."

88 1740. május 22. 39. cs. 187v.: „Das Violonzello allenthalben ausbösren zu lassen 45 kr." Július 3. 195v.: „Dem dischler vor das Passetl fuederal zu leimen 27 kr."

89 1741. augusztus 40. cs. 599r.: „Specification Was ich Endes gefertigter Vor Seiner Excell. Herrn graffen Joseph von Esterhasy an Reparirung verfertiget, als nemblich: Ein baar Englische Horn leymen lassen nebst mit Rotten Leder überzogen thut 1 fl. 8 kr. ... Vor meine Arbeit aus Stimmung und Ein Richtung der Stimmung 1 fl. 30 kr. Antoni Mann fagotist bey Seiner Excell. Pischoffen grafen von Althan." – 1741. augusztus 30. 40. cs. 635r.: „Vor die Englische Horn und fagot, welche der Camer diener repariren lassen, bezahlt 3 fl. 38 kr."

90 1743–1744. 42 cs. 262r.: „Verzeignus. Was ich vor Ihro Excellenz (:titl:) Graffen Joseph Eszterhazy von Träxler Arbeit habe erfolgen lassen von Anno 743 bis 744. ... Mer 1 Baucken schlögl 20 d. Joseph Neüholdt bürg. träxler Meister."

91 1746. január 20. 45. cs. 73v.: „Dem geigen macher zu Pest vor 5 geigen zu leimen und 2 Pratschen sambt Violonzello zu reparieren, bezahlt 2 fl. 30 kr."

92 É. n. 47. cs. 566r.: „Verzaichnuss Was ich vor Ihro Gnaden graff Esterhasy in goldt schmit Arbeit gemacht habe: ... Item dem Bogen von dem geigen ein gefast 85 d."

93 1746. március 4. 44. cs. 108v.: „Item dem Bedienten, welcher das Instrument gestimmt 1 fl. 8 kr. Den Leüthen, welche das Instrument hin undt wieder getragen 1 fl. 8 kr." – november 18. 44. cs. 197r.: „Vor Einen fagott auszubutzen, zuezurichten und ein ring anzulögen, bezahlt 2 fl." – december 14. 45. cs. 7r.: „Vor Ein paar alte Waldthorn zu reparieren 5 fl. 30 kr."

4. Zenészek

A gyakori zeneműbeszerzés és hangszervásárlás rendszeresített zenészek jelenlétét sugallja. A gróf Esterházyak pozsonyi udvarának szolgálatában valóban már az 1710-es években fúvósokat, trombitásokat találunk. 1711-ből maradt fenn Jakab, 1712-ből pedig Hans Michl Weber trombitások neve. Már ekkor évente két trombitás állt folyamatosan rendelkezésre.[94] Az 1730-as években rendszeresített, 4-5 tagból álló, szűkebb fúvós együttesről számolhatunk be. A két trombitáshoz két vadászkürtös és egy fagottos járul. Az adatok a trombitások jelenlétét 1733–1746-ig, a vadászkürtösökét 1733–1748-ig, a fagottosét 1737-1741-ig igazolják. Ha nem is mindnyájuké, de fennmaradt némelyikük úgynevezett felvételi szerződése is.

4.1 Fúvósok

a) Trombitások

1733–34-ben Antoni Schicktanz és Joseph Reissinger állnak a gróf szolgálatában, 1736-ban két meg nem nevezett, 1737-ben egy „Kräser" vezetéknevű trombitás.[95] Johann Joseph Neuman „Hof- und feldt Trompet" hét évig, 1735–42-ig van a grófnál alkalmazásban. 1742. december 31-én beadja lemondását, és nyugtázza fizetése negyedévenkénti rendszeres felvételét.[96] Egy Jakab nevű trombitás 1739-től szerepel a számadásokban, teljes neve 1740. március 12-én olvasható a felvételi szerződésén:

94 1711. 27. cs. 450^{v}.: „Item adtam az Jakab Trombitás Conventiojára 15 fl." – 1712. július 5. 27. cs. 561^{v}.: „Adtam az Hancz Michl Trombitás Conventiojára 19 fl. 84. kr." – július 15. és 21. 562^{r}.: „Adtam az Hancz Michl Trombitás Conventiojára 10 fl." – 1712. május 7. 560^{v}.: „A 2 Trombitasnak fizettem Conventiot 6 fl. 30 kr." 1714. 27. cs. 721.: „Specification Was die zwey trompeter ... an bier getruncten, als Jacob 1 fl. 20 d. Daniel 2 fl. 67 d."

95 1733. október 24. 35. cs. 619^{r}.: „Trompetter H. Antoni Schicktanz mit Defalcation zahle 12 fl. 20 kr. Trompetter Joseph Reissinger 41 fl. 51 kr." – 1736. március 13. 36. cs. „Vor Titl. Ihro Excell. Herrn Herrn Graffin von Esterhazi sindt vor zwey tropetter ... Knöpff abgeben worden." – 1737. április 5. 36. cs. 434^{r}.: „Dem Kräser Trompeter gegeben 30 fl."

96 Mint később látjuk, felmondó levelében található szolgálati idejének kezdete: – 1735. év. 37. cs. 417^{r}. 1738. április 11.: „Herr Kammerdiener solte dem H. trampetter Neüman an seiner Jerlichen Gage von 41: Prespurg. ... Das Wein geldt vor das Anno 1737 Jahr richtig empfangen: Johann Joseph Neüman Hof undt feldt Trompet." – 1737. május 4. 37. cs. 424^{r}.: „H. Trompetter Neüman reinigende Laxier 46 kr." – május 7. 424v.: „H. Joseph Trompetter Magen störkendes Pflaster 32 kr." – 1739. március 38. cs. 245^{v}.: „Dem trompeter Neuman vor 7 tag Kostgeldt, da er aus Croatien in Ungarn heraus gereiset 3 fl. 58 kr." – 246^{v}.: „Dem Trompeter Neuman zu Totis 1. quartal bis endt 7bris Anno 738. bezahlt mit 37 fl. 30 kr." – 1740. január 30. 39. cs. 211^{r}.: „Dem Neymann trompeter 150 fl." – 1742. október– november 40. cs. 165^{r}.: „Dem Trompeter Joseph Neyman das 4te quartall bis Endt December samt seiner Entlassung, weil Er den Spannzettl verlohren lauth quittung No. 11. 32 fl. 30 kr." – 1742. december 31. 40. cs. 169^{r}.: „Trompeter Neymann quittung Pr. 32 fl. 30 kr. No. 11. Ich zu Endt unterschriebener bekenne hiemit, dass ich meinen Spannzettel unversehen verlohren, welchen seine Hochgräfliche Excellens Graff Joseph Esterhassy general feldt Marschall und Judex Curiae etc. eigenhändig unterschrieben wahre, weillen nun solcher dem H. Johann Waldy Cammerdiener, bei meiner nun erfolgten Entlassung, umb seine Rechnung bey zu legen hätte eingehandigt werden sollen, also bescheine hiemit, dass ich von Anno 1735. bis hieher meine Besoldung allezeith quartalliter richtig empfangen In specie aber das letzte Quartal von 1mo 8br bis ultimo Xbr. 1742. von obbemelten H. Cammerdiener mit 32 fl. 30 kr. sage zwey und dreysig gulden und dreysig Krützer richtig bezahlt worden in Prespurg den 31-ten December 1742. Johann Joseph Neümann mp."

Jacob Korschentzky. Szintén innen derül ki, hogy tulajdonképpen már 1738. március 12. óta alkalmazásban van. Fizetése évi 100 tallér, a tiszti asztalnál étkezik, évente új egyenruhát és kétévente egy „gála" libériát kap.[97] Társa Andreas Lidl „Hofftrumpeter" 1740–42-ig működik itt. A Cseklészen kelt alkalmazási szerződés szerint évi fizetése 150 arany, továbbá trombitás-köpenyt és csizmát kap. Ha szerencséjét más helyen kívánja keresni, ezt negyedévvel távozása előtt köteles gazdájával tudatni.[98] A zeneileg igényes Esterházy 1744-ben két új trombitást hozat Bécsből. Franz Schönn és Franz Sturm trombitások neve 1744–45-ből maradt fenn.[99] 1746-ban három trombitás szerepel az iratokban, névtelenül.[100]

b) Vadászkürtösök

Joseph Rudolf és Joseph Richter vadászkürtös 1733-tól áll alkalmazásban a két állandó trombitás mellett.[101] A morva származású Franz Löffelholz libériás vadászkürtösként 1736. március 7-től van szolgálatban a grófi udvarban. Más lakájokhoz hasonlóan hivatalát szorgalmasan és buzgón kell ellátnia, a szolgálati libérián kívül évente 80 Ft-ot kap, melyben a borjárandóság is bennfoglaltatik.[102] A két állandó vadászkürtös közül

97 1739. március 15. 38. cs. 246^{v}.: „Item dem Trompeter Jacob 1 par stiffel vorzuschieben 2 fl." – március 21. 247^{v}.: „Dem Trompeter Jacob den Rest des quartals bis endt dezembris 738. bezahlt mit 17 fl. 30 kr." – május 4. 262^{r}.: „Item dem Trompeter Jacob 1. quartal bis endt Marty 739. 37 fl. 30 kr." – 1739. július. 38. cs. 332^{v}.: „Dem Trompeter Jacob den rest des quartals bis endt Juny bezahlt pr. 13 fl. 30 kr." – november 420^{v}.: „Dem Trompeter Jacob das Quartal bis endt 7br. bezahlt mit 37 fl. 30 kr." – december 478^{r}.: „Dem Trompeter Jacob den rest bis endt December bezahlt pr. 17 fl. 30 kr." – Neve a számadásnaplóban 1740 márciusában található, de a felvételi szerződése 1738. március 12-én kelt Bécsben: „An heüth zu Endte gesetzten dato ist der Jacob Korschentzky gebürdig aus Märn von Gross Olkowitz, bey mir als tromppeter an und auff genohmen worden, und gleich wie Er mir trey fleissige diensten zu leisten versprochen, also hab ich ihme nebst officier taffel hundert taller für ein jährliche Besoltung ausgeworffen, wie nicht weniger ein jährliches Campanie Kleidt, und auf zwey jahr ein galla Liverey. Urkhund dessen meine gegenwerdtige fertigung, Wienn den 12-ten Marty 1738."

98 1740. március 1. 40. cs. 172^{r}.: „Heünth unt angesezten dato habe dem Andream Lidl in meine dienste als Hofftrumpeter auf und angenohmen, dessen Besoldung sein wird, in paaren geldt ainhundert fünffzig Gulden, sage 150 fl. Rein.; die Officier-Taffel und jahrl. liberey, dass Galla Kleydt, Trompeten-Mandl und Stiffel betreffent auf 2 Jahr, seine Schuldigkeit aber wird erfordern. Seine dienste, wie es einen Trompeter gebühret trey und emsig zuverrichten, und so offt Er Trompeter etwas auf seine jahrliche Besoldung empfanget, solle es in disen Spann-zetl annotieret werden; Wie wan Er sein glickh weiter zusuchen gesünet were, mir solches ein Viertl Jahr voehero anzudeütten schuldig sein werde. Datum Laüschitz den 1. Marty 1740." – 1741. március. 40. cs. 390^{v}.: „Dem Andreas Lidl Trompeter ... das quartal 37 fl. 30 kr." – 1742. március 22. 40. cs. 11^{r}.: „Dem Trompeter Andreas Lidl auf das erste Quartal von 1mo January a Conto bezahlt 20 fl." – 1742. április–június. 40. cs. 859^{v}.: „Dem Trompeter Andreas Lidl das quartal 32 fl. 30 kr."

99 1744. szeptember. 42. cs. 411^{r}.: „Vor 2 Neye Trompeten von Wienn bringen lassen bezahlt 10 fl." – 1744. szeptember. 42. cs. 414^{v}.: „Bezahlte Monathgelder: Trompeter Frantz Schönn ein halb Monnath 6 fl; Trompeter Frantz Sturm ein halb Monnath 6 fl." – 1745. január 43. cs. 28^{r}.: „Bezahlte Monats gelder: dem trompeter Frantz Schönn 12 fl. dem trompeter frantz Sturm 12 fl."

100 1746. március 18. 44. cs. 110^{v}.: „Denen 3 Trompetern 10 fl."

101 1733. október 24. 35. cs. 619^{r}.: „Jägerhornist Joseph Rudolf 14 fl. 12 kr. Jägerhornist Joseph Richter 13 fl. 12 kr."

102 1736. március 7. 39. cs. 516^{r}.: „Anheund zu End gesezten dato ist Frantz Löffelholz von Znaimb aus Mähren gebührtig vor einen in d. livréé gehenden Jagerhornisten an und aufgenohmen worden,

az osztrák Leopold Cipner felvételi szerződése maradt fenn, melyben a jogok és kötelességek megegyeznek Löffelholzéval.[103] 1739–1740-ben a vezetéknév nélkül bejegyzett Franz „Jägerhornist" áll szolgálatban.[104] 1740-ben két rendszeresen szolgáló vadászkürtös szerepel névtelenül. Még ez évben a gróf Bécsbe küldi egyik alkalmazottját, hogy új vadászkürtöst szerződtessen, 1740. szeptember közepén Johann Wilhelm Mergel vadászkürtös személyében a gróf valószínűleg egy német fúvóst alkalmaz. Évi fizetése a szokásos ruházaton kívül 80 Ft, és 1742-ig áll a grófi udvar alkalmazásában.[105] 1743. január és április hónapban vadászkürtösként Joseph Lindtner nevét találjuk feljegyezve,[106] vele párhuzamosan szolgál ugyancsak vadászkürtösként 1743–1745-ig Andreas Wlach és Wentzl Schwartz.[107] A rákövetkező évtől, 1746-tól Andreas Wlach mellett Anton Teuffl a vadászkürtös 1748-ig, a gróf haláláig.[108]

---

dessen Schuldigkeit seyn wird gleich einen anderen laquay in allen Begebenheiten seinen Dienst treü fleyssig und embsig zu verrichten, dargegen aber solle Er für solche seine treü, fleyssig und embsige Dienst nebst d. gewöhnl. livrée achtzig gulden, sage 80 fl. (worunter auch d. Weingeld begriffen) zu einer jährlichen Besoldung haben, die Kost aber in natura: was er und hieran empfanget, soll jedesmahl hierunter gezeichnet werden. Wienn, den 7-ten Marty 736. J. Gr. Esterhasy."

103 1737. április. 36. cs. 433^{v}.: „Denen 2 Jagerhornisten 2 fl. 18 kr." – A számadásokban 1741 novemberéből maradt fenn, de valójában Cipner felvételi szerződése 1737. január 1-én kelt: 39. cs. 613^{r}.: „Anheut zu Eins gesetzten dato ist abermahlen Leopold Cipner von Steüer in Ober Österreich gebührtig in meinen Dienst für einen Cammerlaquay und Jagerhornisten an und aufgenohmen worden: dessen Schuldigkeit seyn wird in allen Begebenheiten seinen Dienst treu und fleissig zu verrichten; dargegen aber solle Er für solche seine fleyssig und embsige Dienst nebst der gewöhnlichen Livrée achtzig Gulden, sage 80 fl. worunter auch das Weingeld begriffen zu einer Jahrsbesoldung, die Kost aber in natura haben. Was er hieran empfanget, soll jed. Zeit annotiert werden. Szlanya d. 1. January 737. J. G. Esterhasy."

104 1739. március–április. 38. cs.: „Der Frantz Waldhornist hat samt Kostgeld mit dem schimel als Er von Presspurg voraus nacher Wien geschickt wordten, verzöhrt 1 fl. 11 kr." – 1739. április–június. 38. cs. 90^{r}.: „Dem Frantzen Waldhornisten a Conto seines Spanzetl geben 10 fl." – 1740. március 30. 39. cs. 320^{r}.: „Dem Franz Jagerhornist das quartal bis endt Marty bezahlt 20 fl."

105 1740. szeptember. 39. cs. 486^{v}.: „Dem laquey, da selber nacher Wienn geschicket worden umb einen Waldhornisten aufzunehmen." – Johann Wilhelm Mergel vadászkürtös felvételi szerződése: 1740. szeptember 15. 40. cs. 167$^{r–v}$.: „An heundt zu endt gesetzten dato ist Johann Wilhelm Mergel von Westhausen aus dem Eichsfeldt gebürtig als Jager Hornist an und aufgenohmen wordten. Dessen Pflicht sein wirdt, in allen Begebenheiten, sein Dienst trey, fleissig und embsig zu verrichten, damit die hohe Herrschaft an dessen Verrichtung und Bedienung, ein sathsames Vergniegen, und Zufriedenheit erfahre. Hingegen solle er, nebst der gewöhnlichen Livrée ... vor eine jährliche Besoldung empfangen 80 fl. sage achzig Gulden Reinisch; die Kost aber in natura. Was er hieran empfanget, soll iederzeit, umb Richtigkeit halber, hierunter angemerckhet werdten. Wienn den 15. 7br. 1740. G. J. Esterházy mp."

106 1743. január 29. 41. cs. 6^{v}.: „Vor dem Walthornisten Joseph Lindtner 6 fl. 15 kr." – április 21.: „Joseph Lindtner Waldhornist 7 fl."

107 1743. január 24. 41. cs. 16^{r}.: „Dem Waldhornisten Andreas Wlach auf das erste quartal 4 fl. 12 kr." – április 20. 132v.: „Dem Waldhornisten Andreas Wlach 5 fl." – 1743. november. 41. cs. 588^{r}.: „Wentzl Schwartz Waldhornisten 14 fl. Andreas Wlach Waldhornisten 13 fl." – 1744. április. 42. cs. 225^{r}.: „Bezahlte Monnatsgelder." – május: „Waldhornisten Wentzl Schwartz 14 fl. Waldhornisten Andreas Wlach 13 fl." – 1745. január. 43. cs. 28r.: „Waldthornist Wentzl Schwartz 14 fl. Andreas Wlach 13 fl."

108 1746. szeptember. 44. cs. 161^{r}.: „Waldhornisten Antoni Teuffl 13 fl. Andreas Wlach 13 fl." – 1747. január. 46. cs. 340^{r}.: „Bezahlte Monath gelder: Waldhornist Antoni Teüffel 13 fl. Waldhornist Andreas Wlach 13 fl." – 1748. január. 47. cs. 5^{v}.: „Walthornisten Antoni Teuffl 13 fl. Walthornisten Andreas Wlach 13 fl."

c) Fagottos

1737-ben a gróf új fagottost alkalmaz, ami arra utal, hogy – bár feljegyzés nem maradt fenn róla – eddig is foglalkoztatott ilyen hangszerest. Április 8-áról maradt fenn Johann (Hans) Georg Klose cseh muzsikus Cseklészen keltezett felvételi szerződése, aki mint líbériás inas és fagottos kerül alkalmazásba 1737–1742-ig. Évi fizetése a borjárandóságot is beleértve 52 Ft. A „Hans Georg fagotist" bejegyzés a járandósággal együtt 1741-ig nyomon követhető, de a fizetések 1742-ig vannak feltüntetve szerződésén.[109]

d) Egyéb fúvósok

A hangszerbeszerzési adatokból láttuk, hogy Esterházy egyéb fúvós hangszereket, illetve hangszeralkatrészeket is vásárolt, mint például oboát, oboa- és angolkürtnádakat, hangolócsöveket és rátéteket. Egy alkalommal megjavíttatja az angolkürtöt; három alkalommal pedig a „Clarinet" kifejezés is előfordul az iratokban, ami a 18. század közepe előtt korainak mondható.[110] Egy pár „chalemeau"-t is vétet, melyből arra lehet következtetni, hogy fúvós együttese olykor ritkább hangszerekkel is bővült.[111]

4.2 Vonósok és egyéb hangszeresek

Ha nem is rendszeres fizetéssel, de a gróf alkalmazott vonósokat is, amint azt a hegedűkre, brácsákra és csellókra vonatkozó hangszeradatokból láttuk. Kamarazenét először 1733 áprilisában játszanak udvarában.[112] Láthattuk, olyan zenész is van környezetében, akinek 1737-ben violát vásároltat, 1745 decemberében pedig a viola d'amourra vétet fonott húrokat. Gondja van a hegedűk karbantartására, új hegedűk, vonók és húrok vásárlására. A fúvóskoncertek mellett hegedűkoncerteket is beszerez. A brácsákra és csellókra új húrokat, továbbá vonókat vétet, ezenkívül rendszeresen javíttatja ezeket. Bassetl játékos is szerepel udvarában, hiszen garmadával szerzi be az ehhez tartozó húrokat.

1727 decemberében egy hárfásnak fizetik ki tiszteletdíját, ugyanígy 1746 tavaszán két alkalommal is szerepel a számadásokban. Hegedűs és hárfás egyaránt játszik 1747 nyarán a gróf cseklészi kastélyában.[113] Mivel 1701-ben egy cimba-

109 1737. április 8. A fagottos szerződése: 40. cs. 180^{r}.: „Anheündt zu End gesetzten dato ist Johann Georg Klose von Mittelwald aus Böheimb gebührtig vor einen in der livrée gehenden Fagotisten an- und aufgenohmen worden; dessen Schuldigkeit seyn wird, gleich einen andern laquay in allen Begebenheiten seine Dienst trey, fleyssig und embsig zu verrichten. Dargegen aber solle er für solche seine treu und embsige dienste nebst der gewöhnlichen Livrée fünffzig zwey gulden, sage 52 fl. worunter auch das Weingeld begriffen zu einer Jahrs Besoldung haben, die Kost aber in natura: was Er hieran empfangt soll jedesmahl hierunter annotieret werden. Lansitz den 8-ten April 1737. G. J. Esterházy mp."

110 1741. augusztus 8. 40. cs. 634^{r}.: „Ein par Clarinet vor den Fagotisten aus Verwilligung Seiner Excellenz, bezahlt 6 fl." – 1744. július 9. 42. cs. 317^{r}.: „Vor 5 Rohr Blätl auf die Clarineten thut 25 kr." – 1746. március 6. 109^{r}.: „Vor Blätl auf die Clarineten neü aufzulegen, bezahlt 24 kr."

111 1737. március 21. 36. cs. 474^{r}.: „Für ein par Chalemeaux 51 kr."

112 1733. április 21. 35. cs. 520^{v}.: „Vor die Herren Musicanten so zum erstenmahl die Kammermusic probiret haben von Wein 1 fl. 57 kr."

113 1727. december 21. 29. cs. 161^{v}.: „Excellenciád Méltóságos Parancsolattyára harphanistának 1 fl. 8 kr." – 1746. március 26. 44. cs. 111^{v}.: „Dem harphenisten Bonaventura geben 2 fl." – április 19. 433^{v}.: „Auf ordre Ihro Excellenz dem Harpfenisten Bonaventura geben 6 fl." 1747. – június 12. 46. cs. 471^{v}.: „Einen Harpfenisten und ein Geiger zu Lainsitz vor Music machen 1 fl. 8 kr."

lomra vesz húrokat, feltételezhetjük, hogy a grófi udvarban cimbalmos is rendelkezésre áll.[114]

A hangszervásárlásokat és -javításokat, valamint a zenészeket számba véve megállapítható, hogy a kezdeti szórványos adatok (1701, 1711, 1721) után trombitások 1733–1746-ig folyamatosan alkalmazásban vannak, ugyanígy a vadászkürtösök 1733–1748-ig, fagottos rendszeresen szolgálatban van 1737–1746-ig, oboás főként 1740 és 1745 között működik. A fenti adatokból láthatjuk, hogy a klarinéton is ő játszott 1741 és 1745 között. Angolkürtön 1739 és 1745 között játszanak az udvarnál, chalemeau 1737-ben tűnik fel. A gróf Esterházy-zenekarban adatolhatóan 1743–1744-ben szerepel dobos. Hegedűsök 1737–1746-ig folyamatosan működnek, míg brácsásokról csak két évből (1745 és 1746) van adatunk. Párhuzamosan játszanak bassetl-en és gordonkán 1739 és 1746 között.

Mint látjuk, a fúvósok az 1730-as évek közepétől, a vonósok 1739-től 1746-ig állnak alkalmazásban. Jóllehet a vonósok szerződtetéséről nem maradt fenn írásos dokumentum, a számadáskönyv adatai rendszeresen tükrözik jelenlétüket. A szimfóniák és koncertek folyamatos előadása, valamint a vonós hangszerek és alkatrészeik állandó vásárlása, javítása arra utal, hogy azokat a gróf saját alkalmazottai (lakájai) kezelték, éppúgy, mint ahogy a kürtös és a fagottos is szolgált lakájként.[115] A grófi udvarban a következő hangszerek fordulnak még elő: lant (1701), cimbalom (1701), klavikord (1725), csembaló (1746) és Clavier (1746).

4.3 Vendégzenészek

A gróf Esterházyak természetesen rendszeres összeköttetésben álltak a városi és egyházi zenészekkel, sőt a császári, hercegi muzsikusokkal, valamint külföldi és cigányzenészekkel egyaránt. 1725 januárjában és márciusában a pozsonyi városi zenészek teszik tiszteletüket a gróf udvarában,[116] 1723 januárjában és márciusában gróf Csáky Imre kardinális (kalocsai érsek) zenészeit látja vendégül. A kapcsolat Csáky bíboros zenészeivel rendszeresnek mondható, mert azok 1730 februárjában is játszanak a kastélyban. 1732 februárjában a kardinális úgynevezett magyar zenészei is eljönnek. Csáky Imre trombitásai 1740 nyarán játszanak a gróf udvarában.[117]

---

114 1701. augusztus 27. cs. 15^{v}.: „Pro chordis supra cymbalum 2 fl. 23. kr."

115 Úgynevezett lakáj-zenészeket alkalmazott például az olmützi püspök a 18. században (lásd Jiři Sehnal: „Die Musikkapelle des Olmützer Erzbischofs Anton Theodor Colloredo-Waldsee 1777–1811." In: *Das Haydn Jahrbuch X.* 1978, 139.), de Batthyány József hercegprímás pozsonyi zenekarában is a „Cammerdiener-Musicus" megnevezést találjuk szórványosan a fizetési táblázatokban. (lásd OL P 1318. 10. cs. 1778–1782.) A gondolatot Sas Ágnesnek köszönöm.

116 1725. január 28. cs. 571^{v}.: „Denen Statt Musicanten 2 fl. 50 kr." – 1725. március 20. 29. cs. 635^{r}.: „Musikálván Szt. Joseph napián az városbéli musikások az méltóságos urfinak, adtam 1 fl. 30 kr."

117 1723. január 28. cs. 489.: „Denen Cardinal Csakischen Musicanten 6 fl." – március 20. 495.: „Denen Cardinal Czakischen Musicanten 24 fl." – 1730. február 7. 33. cs. 401^{v}.: „Auf gnäd. Befehl Seiner Hochgräflichen Excell.: denen Herren Musicis von Ihro Eminenz H. H. Cardinalen Cziaky 18 halbe Wein pr. 6 kr. bezahlt mit 1 fl. 48 kr." – 1732. február 26. 35. cs. 297^{v}.: „Auf gnäd. Befehl Seiner Excell. denen hungar. Musicanten von Ihro Eminenz H. Cardinal Cziaky geben 12 fl." – 1740. június 15. 39. cs. 192^{v}.: „Denen Csakyschen Trompetern discretion 6 ducaten, thut 24 fl. 45 kr."

A hercegprímás, a rokon Esterházy Imre is szívesen szerepelteti gróf Esterházy József pozsonyi és cseklészi házában zenészeit: így 1741 és 1743 nyarán.[118] 1741 tavaszán a nyitrai püspök trombitásai játszanak az ifjú gróf óhajára. A plébániai zenészek szintén gyakran megfordulnak a grófi udvarban, így például 1727-ben és 1743-ban, amikor a házszentelési szertartás keretében játszanak.[119] Cseklészen a gróf Szt. Anna tiszteletére egy kápolnát emelt, melynek búcsúünnepén (július 26.) 1743 és 1744 nyarán a pozsonyszentgyörgyi vendégzenészek muzsikálnak.[120]

A császári udvar trombitásai 1739. március 19-én muzsikával köszöntik mindkét Esterházy Józsefet névnapjuk alkalmából.[121] 1740 októberében a szentmisén játszó herceg Esterházy-zenészeket és kasztrált énekeseket az idősebb gróf honorálja.[122] 1740 őszén külföldi, olasz („wellisch") muzsikusokat hozat otthonába, és 1743 farsangján úgynevezett idegen zenészek hegedülnek kastélyában. A magyar zenészeken kívül német muzsikusok is játszanak nála 1746 farsangi időszakában, sőt, a gróf a német zenészeket és a magyarokat külön-külön díjazza báli szereplésükért.[123]

A pozsonyi gróf Esterházy udvarban nem zárkóznak el a cigányzenészektől sem. 1741 tavaszán és 1742 nyarán ezek is elnyerik járandóságukat zenélésükért. A galántai cigányzenészek szintén megfordulnak az udvarban, és egy bálon hegedül-

118 1741. július 40. cs. 585^{v}.: „Item vor die 2 trompeter von Primas 3 fl. 34 kr." – 1743. június 12. 41. cs. 130^{r}.: „Einen Landt Kutscher, welcher die Music von Primas regni an Ihro Hochgräfflichen Excellenc Geburts-tag nach Lanschitz geführt, bezahlt 2 fl. 30 kr. Item 2 Musici von Primas durch einen Landkutscher nach Lanschitz geführt wordten, darvor bezahlt 2 fl. 15 kr." – 1743. június 13. 41. cs. 130^{v}.: „Denen Musicanten von Primas regni discretion 12 Cremnitzer Ducaten gegeben, thut 50 fl. 24 kr." – 1743. június 17. 41. cs. 131^{r}.: „Dem Wirths zu Lansitz, als an beede Excell. Nahmens und geburtstag, die Musicanten von Primas über Nacht alda verbliben vor böther, lichte, Wein, Coffet und rosolli, bezahlt pr. 2 fl. 24 kr."

119 1741. április 18. 40. cs. 414^{r}.: „Denen Trompetern von Ihro Excellenz Pischoff von Neutra, welche alda geblasen aus anschaffung des gnäd. Jungen H. Graffen discretion geben 3 Ducaten 12 fl. 22 kr." – 1727. január 1. 29. cs. 252^{r}.: „Denen Musicis von der Pfarr 4 fl." – 1743. január 8. 41. cs. 5^{r}.: „Dem Pfahr Mösner und gesamten Pfahr Musicanten, ewenfahls vor 6 Jahr, mit dem Haus Einsögnen an heylige drey Könige Tag ein ord: ducaten discretion 4 fl. 7 kr."

120 1743. július. 41. cs. 443^{v}.: „Am Sanct Anna tag zu Lainschitz, denen gesamten Musicanten von Sanct Georgy discretion 8 fl." – 1744. július 26. 42. cs. 320^{r}.: „Am heyligen Anna tag zu Lainsitz denen Musicanten von Sanct Görgen, gewöhnlicher Massen bezahlt 6 fl."

121 1739. március 19. 38. cs. 78.: „Denen Kayserlichen Trompetern welche an Ihro Excell. Nahmenstag Music gemacht 24 fl."

122 1740. október. 39. cs. 526^{r}.: „Denen fürstlichen Musicis und Castraten, welche das Ambt gesungen, angeschafftermassen geben 25 St. Chremnitzer Ducaten 105 fl."

123 1740. szeptember. 39. cs. 487^{v}.: „Dem Lorenz gutscher sambt Vorreither, welche die Wellische Musicanten nacher Presburg geführet, vor 1. Kostgeld geben 34 kr." – 1743. február 25. 41. cs. 9^{v}.: „Denen frembden Musicanten, welche am Fasching Montag dem Paall geigern geholffen zusamben, discretion geben 4 fl. 7 kr." – 1746. február 20. 45. cs. 60^{v}.: „Denen Ungrischen Musicanten dem Ball zu geignen jeden 2 fl. 15 kr. thut 11 fl. 15 kr. Denen 4 deütschen Musicanten, welche den 19. dem Ball geignen geholffen, jedem 2 fl. thut 8 fl." – 1747. február 9. 46. cs. 343r.: „Denen 5 hungrischen Musicanten dem 2ten Paall zu geigen jeden a 3 fl. thut 15 fl. Denen 2 teutschen Musicanten einen 3 fl. dem andern 2 fl. thut 5 fl."

nek 1742-ben. 1744 őszén a cseklészi kastélyban rendezett tiszti bálon is cigányzenészek működnek közre.[124]

5. Zenei alkalmak

Szt. József ünnepe (március 19.) az idősebb és ifjabb Esterházy József névnapja. Mint láttuk, 1725-ben a pozsonyi városi zenészek köszöntötték a grófokat muzsikálván. Bécsben 1737-ben éji zenét játszanak köszöntésükre.[125] A trombitákon és dobokon játszó tatai zenészek 1744-ben köszöntik gazdájukat névnapján, 1747-ben éji zenét és asztali zenét egyaránt játszanak.[126] 1745-ben már hajnalban köszöntik Pozsonyban a trombitások, akik az ebédnél is szerepeltek.[127] Ami a farsangi zenét illeti, Esterházy József 1740-től kezdve évente megtartja a szolga-személyzet és a tisztek külön báljait, ez alkalommal a zenészeket is honorálja. 1740-ben a lakájok bálján muzsikáló embereknek, 1743-ban pedig a hegedűsöknek fizeti ki járandóságukat. Három idegen zenészt is díjaz (1746.), akik a tisztek bálján játszanak.[128] Id. Esterházy József – mint azt az adatok mutatják – már a kezdetektől, 1706 és 1730 között szerződtet táncmestert az udvarába,[129] de a pozsonyi számadáskönyv tanúsága szerint folyamatosan áldoz színházra és gyakran operára is.[130]

---

124 1741. április 16. 40. cs. 414^{r}.: „Zu Secret denen Zigeinern, welche alda gegeiget aus anschaffung des gnäd. Jungen H. Graffen geben 8 fl. 15 kr." – 1742. június 28. 40. cs. 857^{v}.: „Denen Zigeiner Spielleithen bezahlt 4 fl." – 1742. július 29. 40. cs. 71^{r}.: „Denen Zigeinern Musicanten von galantha bezahlt 4 fl." – 1742. augusztus 1. 40. cs. 71^{v}.: „Item denen Zigeinern von galantha vor einen Paal zu geigen zahlt 5 fl." – 1745. február 19. 41. cs. 729^{r}.: „Vor meine officir bal die musique an denen Zigeinern in lauschitz bezahlt 8 fl."

125 1737. március 17. 36. cs. 427^{v}.: „Ausgaab in Monath Martio in Wienn: vor die Music auf die Nacht an Josephi Tag gegeben 8 fl."

126 1744. március 21. 42. cs. 133^{r}.: „An Josephi tag zu Tottis denen Musicanten mit Trompeten und Baucken ... hernach in der Capell, und bey der Taffl discretion 4 fl." – 1747. március 17. 46. cs. 366^{r}.: „Dem rector zu tottis samt seinen leithen welche den 18-ten Nachts bey der Music und den 19-ten an Josephi tag die gantze Taffl mit Trompeten und Bauckhen Music gemacht allen zusamben geben 4 fl."

127 1745. március 20. 43. cs. 72^{v}.: „Denen Trompetern welche an Ihro Excellenz Hochen Nahmenstag, frühe undt bey der taffl Music gemacht 4 Cremnitzer ducat, thut 16 fl. 48 kr." – Lásd még Bárdos: i. m. 13.

128 1740. február. 39. cs. 270^{r}.: „Denen Musicanten, welche auf deren laqueyen ihren fasching gegeiget angeschafter massen geben 2 Ducaten 8 fl. 18 kr." – 1743. február 21. 41. cs. 9^{r}.: „Denen Musicanten, welche denen livrey Bedienten Ihren fasching gegeiget, bezahlt 6 fl." – 1746. február 14. 45. cs. 60^{r}.: „Denen 3 frembden Musicanten welche dem Officier Ball geigen geholffen, jedem 2 fl. zahlt, thut 6 fl."

129 1706. május 6. 27. cs. 166^{v}.: „Dem dancz Meister zahlt 6 fl." – 1728. szeptember 7. 29. cs. 695^{v}.: „Dem danczmeister 6 fl." – 1729. január 1. 29. cs. 691^{v}.: „Dem Herrn Tanzmeister 6 fl." – 1730. február 12.: „Dem Herrn Tanz Meister 6 fl." 1730. június 26. 29. cs. 684^{v}.: „H. danz Meister 6 fl." – 1730. augusztu.s 686^{v}.: „Dem H. danz Meister 6 fl."

130 Színház: 1702. április 24. 27. cs. 90^{r}.: „In der Comoedie vor 4 Persohn zahlt 3 fl. 8 kr." – 1704. május 24. 27. cs. 128v.: „In der Comoedie zahlt 3 fl. 6 kr." – 1722. november 29. 249. o.: „2 Mahl in der Comedi 34 kr." – 1730. június 10. 29. cs. 684^{r}.: „Auf die Galerie in die Waelsche Comedie 1 fl. Ein Operetta büchlein vor ihro Excell. auf der Galerie 17 kr." – 1743. június 19. 41. cs. 131^{r}.: „Ihro Excell. in die Comoedie geben 34 kr." – 1746. november 13. 44. cs. 196^{v}.: „Ihro Excellenz in die Comoedie geben 17 kr." – Opera: 1725. november 8. 28. cs. 610^{v}.: „Bey der Opera 7 kr." – 1730. február 3. 29. cs. 688^{r}.: „In die Opera 34 kr." – 1731. január 20. 33. cs. 813^{v}.: „In die operetta par terre zu sehen 1 fl. 8 kr." – 1732. 32. cs. 458^{v}.: „In die operetta 2 fl."

Szomorú alkalmakkor se maradhat el a zene. Id. Esterházy József első feleségéért a gyászmisét és a gyászünnepséget 1739. március 20-án a pozsonyi ferenceseknél tartják. Az énekes szolgálatért Johann Andreas Sumer, a Szt. Márton-dóm regens chori–kántorja veszi fel a családtól a 16 arany Ft-ot.[131] A grófi család egy tagja, Esterházy Franciska halála után tartott gyászünnepségeken (1739. február 15–20.) a herceg Esterházy-zenekar tagjai muzsikálnak.[132] Ugyanígy történik ez id. Esterházy József temetésén is 1748. május 14-én Kismartonban, ahol a herceg Esterházy-zenekar tizenöt tagját Gregor Werner vezényli, kinek saját kezű aláírása a számadásjegyzéken is fennmaradt.[133]

Id. Esterházy József zenei érdeklődése az 1739-től 1747-ig terjedő időszakban mutatkozik a legélénkebbnek. Ha a kompozíciók beszerzését nézzük – a fúvós partitákat és bálmenüetteket nem tekintve – vásárol összesen: hét hegedűkoncertet, két csembaló-versenyművet, három fagottkoncertet, két vadászkürtkoncertet a többi meg nem nevezett koncert mellett, valamint összesen nyolcvanegy szimfóniát. Folyamatos ezenkívül udvarában a hangszervásárlásokon és -javításokon kívül a kottapapír-beszerzés és zenemű-másoltatás. Mindez, valamint az ifjú gróf Vivaldival való személyes kapcsolata a gróf Esterházyak igényes művészi beállítottságát, valamint élénk zenei érdeklődését és tájékozottságát tanúsítja.

6. Összefoglalás

Bárdos Kornél könyve alapján elindulva *(A tatai Esterházyak zenéje. 1727–1846)* a gróf Esterházyak (id. és ifj. Esterházy József) zenei életét immár pozsonyi udvarukban kutattuk. Az ifjabb Esterházy József 1733–1735-ben külföldi útja során személyesen találkozott Vivaldival, aki újabb műveiből néhányat neki ajándékozott. Az ifjú gróf nemcsak Bécsben, hanem Leidenben is tanult zenét; a leideni egyetemet valószínűleg herceg Esterházy Pál Antallal párhuzamosan látogatta. Az idősebb gróf (bán és országbíró) Bécsből hozatott kompozíciókat az ottani zeneszerzőkkel (Johann Georg Orschler, Ignatz Beyer, Adalbert Fauner) fennálló kapcsolata révén. Zenei érdeklődése 1739–1747 között érte el csúcspontját. Sokirányú kottabeszerzés, valamint a rendszeres hangszervásárlási és -javítási adatok, továbbá a fennmaradt szerződések, melyeket a zenészekkel (trombitásokkal, vadászkürtösökkel és fagottossal) kötött, bizonyítja a gróf Esterházyak élénk zenei érdeklődését, művészetben való jártasságát, valamint igényes művészi beállítottságát.

131 1739. március 20. 38. cs. 239.: „Was mir Endts geferttigten, wegen gehalten und gesungenen 3 Exequys und Libera, dann einen Lob-Ambt, bey denen P. Franciscanis allhier, vor Ihro Excellenz (:titl:) frauen frauen Gräffin Esterhazin seel. vor die Vocal-Music bey St. Martin allhier Sechzehen Gulden rechtens bezahlet worden; bezeuge hiemit. Prespurg den 20. Marty Anno 1739. Johann Andreas Sumer mpia. Cantor bey St. Martin."

132 1739. február 15–20. 38. cs. 139r.: „Specification Was zur Leichbegängnus Ihro Hochgräflichen Excell. Frauen Frauen Gräffin Seel: von Prespurg nacher Eysenstatt zu führen, allda beysetzen, und Exequien zu halten von 15 febr: bies 20ten Inclusive 1739. ... 10mo : Denen Fürstlichen Musicanten, so zu dem Ambt die Music gemacht 8 fl. 30 kr."

133 Bárdos: i. m. 17.

ABSTRACT

Klara Renner-Várhidi*

DAS MUSIKLEBEN DES PRESSBURGER HOFES VON GRAFEN ESTERHÁZY IN DEM 18. JAHRHUNDERT

Verbindung mit Vivaldi

Auf dem Grund des Buches von Kornél Bárdos *(A tatai Esterházyak zenéje 1727–1846)* forschten wir nach dem Musikleben des Pressburger Hofes der Grafen Esterházy (des jüngeren und älteren Joseph Esterházy). Der junge Joseph Esterházy machte um 1733–1735 eine „Kavalierstour", und hat sich mit Vivaldi persöhnlich getroffen. Der berühmte Komponist hat einen Teil seiner neuen Werken dem Graf geschenket. Selbst der junge Graf hat nicht nur in Wien, sondern auch in Leiden Musik gelernet, und wahrscheinlich paralell mit Herzog Paul Anton Esterházy die Universität in Leiden besucht. Der ältere Graf (Banus von Croatien, später Landesrichter) hat Kompositionen aus Wien bringen lassen, wie durch Johann Georg Orschler, Ignatz Beyer und Adalbert Fauner. Sein Interesse für die Musik erhöhte sich allmählig: um 1739–1747 erlangte seinen Höhepunkt. Er hat unter anderen viele Partien und Balmenüetten, sieben Violin-, zwey Cembalo-, drei Fagott-, zwei Waldhornkonzerte und einundachtzig Symphonien besorgt. Die vielen Angaben, die sich auf die Instrumentenerkauf und -Reparaturen, sowie die aufrechterhaltenen Kontrakte mit den Musikern (Trompetern, Waldhornisten, Fagottist) beziehen, beweisen, dass die Grafen Esterházy lebendiges Interesse für die Musik hatten, und in der Kunst immer die höhe Qualität suchten.

* Klara Várhidi-Renner erwarb ihr Diplom 1974 an der Eötvös Loránd Universität (deutsch-ungarisches Fach), wo sie 1980. das Doktorat erhielt. Sie arbeitet seit 1980. im Institut für Musikologie der Ungarischen Academie der Wissenschaften. Sie beschäftigt sich mit Musikgeschichte der ungarischen Städte und Residenzien.

RECENZIÓ

Somfai László

APÁMRÓL – A MÁSIK BARTÓK-FIÚ EMLÉKEZIK

Peter Bartók: My Father
Homosassa, Florida: Bartók Records, 2002. 330 oldal

Ez a kötet megjelenésének pillanatától szenzáció a Bartók-kutatók körében. Egy fiatal amerikai kolléga, a közelmúlt talán legjobb Bartók tárgyú külföldi doktori disszertációjának írója, 2002 tavaszán drótpostán körbeküldött levelében lelkesen tudatta barátaival: neki már kezében van a régen várt könyv, lesz mit olvasnunk a nyári hónapokban, majd feldolgoznunk–beépítenünk következő munkáinkba. Soraiból kitetszett, generációját régóta hozta akkora izgalomba Bartók-könyv, mint a zeneszerző kisebbik fiának, Péternek új munkája. Közben megérkeztek a példányok Magyarországra is, és megbizonyosodhattunk kollégánk igazáról: jelentős, rendkívül izgalmas kötettel lettünk gazdagabbak. Aki csak kicsit is érintett Bartók ügyében, úgyszólván nem tudja abbahagyni olvasását.

Bár az előszó máshonnan eredezteti a kötet megszületésének belső kényszerét, én azt gondolom, hogy elsősorban bátyjának publikációi inspirálták Bartók Pétert könyve írására. Ifjabb Bartók Béla, az idősebbik fiú, *Apámról* című tanulmányában[1] 1955-ben öt oldalba tömörítve foglalta össze a maga legfontosabb Bartók emlékanyagát. Valósággal mérnöki precizitással gyűjtött és szelektált. *Bartók, az ember* hiteles portréját akarta felmutatni, ahogyan családtagként ő maga látta, s apja írásaiból–leveleiből vett idézetekkel megjeleníthetőnek vélte. Ez a jellemzés máig forrásmunkának számít, és hasonló családi visszaemlékezések megírását ösztönözte.[2] Már az akkori szűkszavú szövegben tetten érhető a korrekció szándéka, amit azután az 1981-es emlékév három nagyszabású dokumentumkötetének[3] készítésekor ifj. Bartók Béla nyíltan ki is mondott. A két főmotívum: a szakkutatók kezéből

1 Ifj. Bartók Béla, „Apámról", Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.), *Zenetudományi Tanulmányok (III) Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955), 281–285.

2 Denijs Dille felkérésére Ziegler Márta, a zeneszerző első felesége, írt rendkívül informatív hétoldalas visszaemlékezést („Über Béla Bartók", *Documenta Bartókiana 4*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970, 173–179); Bónis Ferenc, aki hosszú éveken át gyűjtött eredetileg rádióműsorokban megszólaló Bartók-emlékezéseket, a centenárium évében a családtagok közül Pásztory Ditta, Voit Pál és Pálné emlékezését adta közre (első ízben az *Így láttuk Bartókot* kötetben jelentek meg, Budapest: Zeneműkiadó, 1981).

3 Ifj. Bartók Béla, *Apám életének krónikája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 469 oldal; *Bartók Béla családi levelei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 655 oldal; *Bartók Béla műhelyében* (Budapest: Szépirodalmi, 1982), 531 oldal.

kikerült Bartók könyvek és dokumentumgyűjtemények többsége „meglehetősen hiányos vagy egyoldalú" (az életműre összpontosítanak, nem ismerik, vagy rosszul ismerik az embert); továbbá munkáikban „sok rossz adat, téves következtetés látott napvilágot".[4]

Meglehet, ifj. Bartók Béla kritikájának elsőszámú célpontja Demény János volt, akinek pedig valamennyien adósai vagyunk, hiszen egész életén át, többszörösen hátrányos helyzetben gyűjtötte–publikálta a Bartók dokumentumokat. A senki más számára nem hozzáférhető családi dokumentumtár birtokában, emellett a nyilvános gyűjtemények asszisztenciájával, egy olyan alapos embernek, mint Bartók mérnök fia, természetesen nem volt nehéz teljesebb és pontosabb adattárat létrehozni. Ifj. Bartók Béla nyilvánvalóan úgy gondolta, hogy a „Leben und Werk" típusú majdani nagy Bartók könyv megírásának mindenképpen előfeltétele, ha ugyan nem fontosabbik része, az a dokumentációs munka, amit ő végzett el. Több éves munkával létrehozott három könyvének mindegyike valóban nélkülözhetetlen a további kutatáshoz, jóllehet bennük számos átfedés található, és nem egyformán praktikus kötetek (például a háromból csak kettő jelent meg szakkiadónál, megfelelő szerkesztőségi segédlettel és kritikai kontrollal; közülük csupán egynek van mutatórendszere, ami nélkül egy dokumentumkötet alig kezelhető). Mellesleg a biográfia itt-ott szándékosan hiányos (a család megítélése szerint kényesnek vélt életrajzi részletekről nem tudósít, noha ezek általában fontos inspirálói voltak Bartók egy-egy kompozíciójának), zenei kérdésekben pedig, előképzettség híján érthető módon, az idősebbik fiúnak nem volt judíciuma (ami a krónikában megörökítendő dolgok kiválasztásakor számos furcsasághoz vezetett).

Az egyetemes Bartók literatúra szempontjából ifj. Bartók Béla köteteinek legnagyobb baja mégsem az, amit a zenész szakember esetleg felró, hanem az, hogy teljes formájukban csak magyarul olvashatók. Öccse, Péter egy ideig komolyan szorgalmazta külföldi megjelenésüket, sajnos eredménytelenül. Tudomásom szerint ez is szerepet játszott abban, hogy ő maga végül megírta angol könyvét, amelyben nyolc fejezetben mondja el emlékeit (*Korai évek; A környezet; Budapest 1932–1940; A hegyek; Amerika; Népzene; Néhány kompozícióról; Milyen ember volt?*), s függelékként közel 80 nyomtatott oldalnyi, hozzá írt Bartók levél angol fordítását publikálja – gazdag fotó és fakszimile anyaggal kiegészítve, köztük nem egy első közlés.

A két Bartók-fiú biográfiai munkái, miként ők maguk is, számos tekintetben közeli rokonai, féltestvérei egymásnak, ugyanakkor mégis teljesen különbözőek. Béla objektív portréírása és adatolása mellett Péter szubjektív elbeszélése valósággal megrendítő. Egész személyiségét beleadja a részletek pontos felidézésébe és képszerű megjelenítésébe. Miközben az információanyag mennyiségileg meg sem közelíti a Béla írta kötetek módszeresen elrendezett adattárát, amit Péter előad, azt vele átéli az olvasó is, és emlékezni fog a részletekre. Akár ismeri valaki a Csalán úti

4 *Apám életének krónikája*, 5.

házat (Bartók utolsó budapesti otthonát, a most Bartók Emlékházként funkcionáló, alaposan átépített villát), akár nem, Péter leírása nyomán nemcsak a helyiségek topográfiáját, hanem Bartók hollétét is érzékeli, s azt a feszültséget, ami a vele egy fedél alatt élőknek kijutott.

Bartók Péter teljes nyíltsággal bevallja, milyen nehéz volt Bartók fiának lenni – ezt ifj. Béla nem hangsúlyozta. Részben azért, mert mintagyereknek számított olykor önfejű és lázadó öccséhez képest, részben azért, mert ők ketten Bartók különböző életszakaszában éltek édesapjuk közvetlen közelében, egyébként mindketten viszonylag rövid ideig. Péter 12 éves koráig lakott otthon, majd jöttek a gyűlölt konviktusi évek; Amerikába érkezése után nem sokkal a katonáskodás időszaka következett, de ott lehetett „Apu" mellett az utolsó hónapokban. Mérhetetlenül bánja, ki is mondja, hogy tíz-tizenkét évesként nem kérdezett többet zenei kérdésekről akkor, amikor Bartók még itthon, harmonikus környezetben élve, mindenre behatóan válaszolt volna. Így is hihetetlenül érdekes zenei mozaikkockák kelnek életre elbeszélése nyomán. Ki gondolta volna: Péter írja le legszabatosabban azt, hogy miért tartotta Bartók az ujjalátevéses skálameneteknél jobbnak a villámgyors pozícióváltást a zongorán; hogy a születőben levő *Mikrokosmos* darabok mellett könnyű Seiber darabokat játszatott, s miért nem tartott elég érettnek egy gyereket Mozart C-dúr *facile* szonátájának megtanulására. Egyáltalán, Péter nagyon pontosan emlékezik a régi dolgokra: a Bartók és a jazz témához minden korábbinál részletesebb adalékokkal szolgál; a zenekari *Concerto* IV. tételének Sosztakovics vonatkozásáról ő írja le legszabatosabban a tényeket; a *3. zongoraverseny* madárzenéjéről itt olvasható a legfontosabb tényanyag; fia lemezmániája következtében neki mondott Bartók legtöbbet a hangrögzítés jó és rossz oldaláról; tőle tudjuk meg, mi volt az a pont, amikor Walt Disney szenzációt keltő zenefilmjének, a *Fantasia*nak előadásán apjánál betelt a pohár és kivonszolta fiát a moziból.

Bartók személyiségének megannyi vonásáról – a zajoktól való irtózásáról, természetszeretetéről, a családja körében töltött órákról, sajátos humoráról – már Béla is értekezett, de ezek Péter könyvében közvetlenül megragadható, a részletes leírások révén élményszerű formában jelennek meg. Különösen gyönyörű közös alpokbeli dél-tiroli nyaralásuk leírása, s annak a nosztalgiának érzékeltetése, ami Bartókot az Egyesült Államok keleti partján fellelhető legszebb hegyi környezetben is szüntelenül elborította. Vannak persze a könyvben olyan eszmefuttatások, amelyek inkább Bartók Pétert jellemzik, s nem édesapja életútját. Máig nem tudja feldolgozni Bartók betegségének, elesett emberként kórházba hurcoltatásának traumáját – szüntelenül kutatja, tehettek volna-e többet azért, hogy emberi méltóságát megőrizve halhasson meg Bartók. A könyvnek ezek a passzusai talán hosszabbra is sikeredtek, mint ideális (csakúgy, mint a szerzői jog igazságtalanságainak szentelt szakasz vagy az egyébként megható honvágy-kitérők). Egyébként nem biztos, hogy minden kérdésben egyet kell értenünk Bartók Péter tanúságtételével (127. oldal: kellett-e Bartóknak a komponáláshoz zongora; 185. oldal: Bartók szerint szabad-e a kotta szövegéhez *rit.*-kat hozzáadni stb.), de ezek természetesen mellékes szempontok.

A munka szerkesztéséről és terjesztéséről nem lehet hasonló szuperlatívuszokban beszélni. Miközben a fotók és fakszimilék minősége kiváló, az ábráknak a szövegoldalakon való elhelyezése nagy gondosságra vall, s a szerző több közreműködő segítségét köszöni (331. oldal), ez a kötet is magán viseli korunk „home-made", „camera-ready" könyvszerkesztésének tipikus, szinte elkerülhetetlen hibáit. Íme néhány probléma:

• A szövegben elég gyakori az olyan önismétlés, amit egy kiadói szerkesztő szeme felfedezett volna. Túl az első oldalak későbbi fejezetekből előre hozott kiemelésein – a retorikailag indokolt ismétlések természetesen megengedettek –, néhány történetet kétszer mond el a könyv, mi több, alkalmanként kétféleképpen emlékezik a szerző: például a kétzongorás *Szonáta* Csalán úti házi bemutatóját felidézve egyszer Kodály játssza el dobon az utolsó ütemek szólamát (34. oldal), ugyanennek az előadásnak másik említése szerint „valaki" (210. old.).

• Bartók Péter nagyon jó angolsággal fogalmaz, szövegét ellenőriztette angol anyanyelvűekkel, s kiváló munkatársára bízta a Macintosh-on való szövegszerkesztést (neki, Hope-nak szól a könyv ajánlása), de az igazi könyvszerkesztői rutin mégis hiányzik. Talán ennek tudható be, hogy a Péternek magyarul írt Bartók levelek függelékbeli fordítása és az ugyanezekből a levelekből a fejezetekben idézett részlet több esetben eltérő angol szöveget ad. Vitatható, hogy a Bartók-művek elfogadott és lényegében helyes angol címét kell-e újrafogalmazni (például *The Wood-carved Prince,* 187. oldal).

• Könyvészetileg amolyan magánkiadás jellege van a könyvnek. Miközben kemény kötésben jó papírra nyomtatott, szinte luxus kiállítású kötet, nincs címlapja (az úgynevezett szennycímoldalon található cím, illetve a kolofon-oldal adatai ezt nem pótolják). Az igazi probléma azonban a terjesztés kérdése. A kiadóként funkcionáló *Bartók Records* postacímét az találja meg, aki már kezében tartja a könyv példányát, vagy a világhálón rábukkan a Floridában levő magánarchívum és lemezkiadó honlapjára. A könyv végső soron tehát megrendelhető (Magyarországra maga Bartók Péter számos ajándékpéldányt küldött). Ugyanakkor kétséges, hogy eljut-e a fontos kötet a világ valamennyi civilizált országában annyi olvasóhoz, mint ha valódi kiadó terjesztené a maga zeneműbolt kapcsolatainak segítségével, ha profi kiadó gondoskodna a szakfolyóiratokban megjelenő recenziókról.

A könyv mielőbbi magyar kiadása elsőrendű zenei érdek, mellesleg talán üzletileg sem lebecsülendő lehetőség. Nagyon fontos, hogy a magyar változat minden tekintetben Bartók Péter beleegyezésével–felügyeletével, ugyanakkor a magyarországi könyvkiadás legjobb tradícióinak igényességével készüljön. A szerzőnek kell majd eldöntenie, mit érdemes kurtítania (az amerikai olvasó kedvéért szövegébe szőtt magyarázatokból, ismert magyar dallamok–szövegek teljes formájának közzétételéből stb.), esetleg mit lehetne bővíteni (az amerikai körülményeket kevéssé értő magyaroknak). Mindenesetre a magyar olvasó megérdemli, hogy ő is kézbe vehesse a nagy zeneszerzőkről valaha írt családi visszaemlékezések egyik legszebbikét.

Eősze László

ITTZÉS MIHÁLY ANGOL NYELVŰ KODÁLY-TANULMÁNYKÖTETE*

Mihály Ittzés: Zoltán Kodály, in Retrospect
A Hungarian National Composer is the 20th Century on the Border of East and West
Kecskemét: Kodály Institute, 2002. p. 285

A szerzőt nem kell bemutatnom olvasóinknak. Mindenki ismeri, s aki ismeri, becsüli is. De bizonyára sokan ismerik (pontosabban: ismerni vélik) most megjelent kötetét is. Annak közvetlen előzményére gondolnak, a pár éve megjelent magyar nyelvű *22 zenei írás* című munkára. Valóban ennek az anyaga alkotja az új mű gerincét, de a két kötet korántsem azonos. A korábbi gyűjtemény több írását kihagyta a szerző, mostani munkáját mégis gazdagabbnak, teljesebbnek érezzük. Ez az egyik oka, hogy részletesebben szólnunk kell róla. A másik, hogy a kitűnő fordítás révén ez a kötet az idegen nyelvű Kodály-irodalom értékes gyarapodását jelenti, s egyben jól szolgálja zenekultúránk külföldi megismertetését. Méltán hozta meg Ittzés Mihály számára a finnországi Jyväskylä egyetemének elismerését, az őt régen megillető doktori címet.

A kötet előszava (kissé talán meglepő módon) részletesen kifejti és megmagyarázza a könyv címének és alcímének minden egyes szavát: „Kodály Zoltán. Visszatekintés. Egy 20. századi magyar zeneszerző Kelet és Nyugat határán". Csakhamar kiderül azonban, mennyire szükséges – főként a külföldi olvasók számára – a fogalmak tisztázása. Hisz mára majd minden terminus technicus két-, sőt többértelművé vált. Ezt követi a hét fejezet tartalmi összefoglalása, az elemzés módszerének ismertetése, mintegy használati utasításként a könyv haszonnal történő forgatásához.

A bevezető egyik megjegyzéséhez engedjenek meg egy rövid, szubjektív kitérőt. Ittzés helyesen mutat rá, hogy a Kodály-kutatás későn indult meg, és bár ma már számos tanulmány van, amely a mester életművének különböző szegmenseivel foglalkozik, a végső összefoglalás, értékelés ideje még nem érkezett el. Megállapításának igazát a magam példájával is illusztrálhatom. Amikor hozzáfogtam első Kodály-könyvem megírásához (1953-ban), mindössze három forrásmunka létezett: Molnár Antal vékony *Népszerű Zenefüzete* 1936-ból, Szőllősy András esztétikai disszertációja 1943-ból és Sonkoly István 1948-as életrajzi kísérlete. Ezért alapkutatásra volt szük-

* Elhangzott a budapesti Kodály Emlékmúzeumban 2002. szeptember 21-én tartott könyvbemutatón.

ség: végig kellett böngészni fél évszázad zenei és irodalmi folyóiratait, valamint a vezető napilapok kulturális rovatait, hogy az életrajz s a művek sorsa kronológiába rendeződjék. Mára – hála az egykori növendékeknek s a tanítványok tanítványainak – a helyzet gyökeresen megváltozott. Tanulmányok sora dolgozta fel az életmű különböző ágait. Ezek között kiemelkedő jelentősége van annak a tizenhét írásnak, amelyet Ittzés Mihály új kötete tartalmaz. Számos megállapítása, elemzése alapul szolgálhat egy majdani értékelő nagymonográfiához.

Az első tanulmányok a történelmi, pedagógiai, elméleti hátteret vázolják fel. Szerzőnk Szabolcsi Bence téziséből kiindulva fejti ki a verbunkos, majd a népies műdalok szerepét. Világossá teszi a 19. és a 20. századi népzene-felfogás gyökeres ellentétét, valamint Bartók és Kodály közelítésmódjának különbözőségét. Kronológiai sorrendben tárja elénk Kodály zenei nevelési koncepciójának előzményeit, kialakulását és elterjedését, valamint a mester halála utáni sorsát 1982-ig. Végül előlép Ittzés, a kitűnő elmélettanár, aki Bárdos–Járdányi–Lendvai nyomdokain haladva – nagy gonddal válogatott kottapéldák segítségével – bebizonyítja, hogy a relatív szolmizáció nemcsak a kezdők szolfézsoktatásában, hanem a tudományos analízisben is hasznos segítség.

A következő nagy fejezetet Kodály pedagógiai célú és programzenei alkotásainak szenteli Ittzés. Az énekgyakorlatok táblázatba foglalt áttekintése alapozza meg a mélyreható elemzéseket, melyek fényt derítenek e kis remekműveknek az európai zenetörténet különböző stíluskorszakaihoz fűződő kapcsolataira – így téve könnyebben felfoghatóvá, kevésbé idegenné a magyar népdalból fakadó Kodály-zenét a külföldi olvasók számára.

A kötet gerincét a népzenekutató, -feldolgozó és a kóruskomponista Kodály munkásságát méltató három-három tanulmány alkotja. Közülük is kiemelkedik az egyszerű népdalok organikus szépségét és a kodályi harmonizáció újszerűségét – a pentaton-akkordok „felfedezését" – bemutató és kottapéldákkal bőven illusztrált írás, mely tág teret szentel a Páva-dallam négy különböző feldolgozásának. Ezek között találunk egy eddig kiadatlan, nyolcütemes zongoradarabot is, a legegyszerűbb akkordkísérettel. Hasonlóképp minden elismerést megérdemel a Molnár Anna székely népballada vegyeskari feldolgozásának mélyelemzése, melynek során feltárul Kodály nagyszerű dramaturgiai érzékének számos megnyilvánulása, jellegzetes hangszimbolikájának megannyi titka, mindenekelőtt pedig a tartalom és forma tökéletes egységének megvalósulása. Joggal tekinti Ittzés ezt az egy dallamból építkező variációs kompozíciót a kodályi kórusművészet egyik csúcspontjának, hiszen változatossága annál értékesebb, mivel témája – vagy inkább témacsírája – egyetlen négyhangnyi motívum, melyből Kodály, az organikus szerkesztés mestere, drámai nagyformát teremt.

E tetőpont után – mintegy pihentetésképp – három tanulmány Kodály kapcsolatait tárgyalja: Kecskeméttel, Itáliával és Liszt Ferenccel. Helyesen ítéli meg Ittzés, hogy a komponista számára Kecskemét több is, kevesebb is a szülővárosnál. Nem valamiféle nosztalgia vonzotta őt oda 1930-tól haláláig egyre gyakrabban, hanem az a felismerés, hogy néhány hívének (Bodon Pálnak, Vásárhelyi Zoltánnak, majd

Nemesszeghyné Szentkirályi Mártának) elkötelezett munkássága révén Kecskemét példát mutathat az egész országnak, sőt később talán az egész világnak is: hogyan tehető eredményesebbé az ifjúság zenei nevelése, miként emelhető az általános zenei kultúra színvonala. Ez lévén Kodály életének legfőbb célja, természetes, hogy minden eszközzel támogatni kívánta a helyes kezdeményezéseket.

A Liszthez fűződő kapcsolatok feltárásában Ittzés továbblép az egyes alkotásokban felfedezhető zenei párhuzamok bemutatásán: felhívja a figyelmet a két komponista közti lelki rokonságra, de egyszersmind a lényegi különbségekre is. Meggyőzően érvel amellett, hogy Kodály a magyarságát kívülállóként is megvalló, sőt azért áldozatot is vállaló humanista világpolgár Liszt álmainak valóra váltója.

A kötet utolsó fejezete kitűnő összegezése a keleti egyszólamúság és a nyugati polifónia összekapcsolására törekvő mester művészi és közéleti megnyilvánulásainak. Ittzés Mihály itt is megtalálja a legjellemzőbb példákat az életműben: a 28. triciniumot, melynek pentaton témája előbb akusztikus skálává alakul, majd végül dúr hármasba torkollik – valamint a Nemzetközi Népzenei Tanács 1963-as jeruzsálemi kongresszusán tartott elnöki megnyitó beszédet, ezt a multikulturális eszméket hirdető, kölcsönös megértést sürgető vallomást.

Méltó búcsú a zárótanulmány, mely a volt tanítványokat, egykori munkatársakat idézve bizonyítja, hogy Kodály nemcsak irányította, hanem inspirálta is követőit.

Összegezve az eddig elmondottakat: a kötet Kodály eszméinek szolgálatában töltött munkás évtizedek summája. Szerkezete világos, áttekinthető és kiegyensúlyozott. Fő értéke talán kétarcúsága: egyszerre szolgál elméleti és gyakorlati célokat. Ittzés – az elődök eredményeire építve – következtetéseivel, felfedezéseivel jelentősen gyarapítja tudományos ismereteinket, egyben pedig hasznos tanácsokkal látja el a gyakorló pedagógusokat. Munkáját teljes körű anyagismeret és irodalmi tájékozottság, valamint tapasztalatokon érlelt, objektív szemléletmód jellemzi. De van még egy érdeme: további kutatásra ösztönöz. Ráébreszti a témával foglalkozókat a kodályi életmű kimeríthetetlen gazdagságára, melynek értékéhez méltó feldolgozására talán nem is elég egy másik (bár nyilván szerényebb) életmű.

A kialakulóban lévő csapatmunka némi bizakodással tölthet el bennünket... Hiszen a közelmúltban több könyvpremiert is rendeztek a Kodály Archivumban, s a kecskeméti Kodály Intézet a záloga annak, hogy a sorozat a jövőben sem szakad meg.

Mindezek után teljes meggyőződéssel ajánlhatom a magyar olvasók figyelmébe is ezt az angol nyelvű kötetet. Érdemes megbirkózni az esetleges nyelvi nehézségekkel, mert minél nagyobb a fáradság, annál több haszonnal fog járni. S „a tanulásnak sosincs vége" – figyelmeztet Schumann szavaival Kodály is.

ABSTRACT

László Eősze

MIHÁLY ITTZÉS: ZOLTÁN KODÁLY. IN RETROSPECT

A Hungarian National Composer in the 20th Century on the Border of East and West
Kecskemét: Kodály Institute, 2002. pp 285

This remarkable volume is the thoroughly selected and ripened summary of the results of a nearly four-decade-long solfege teacher's and almost just as long musicologist's career. The seventeen essays reveal the sources, the relationships of the manifold activities of Kodály, and give an insight into the compositional and scientific workshop of the Master.

László Ferenc

ZENETÖRTÉNÉSZ ÉS ELEMZŐ ZENETUDÓS*

Breuer János: Kodály és kora. Válogatott tanulmányok
Kecskemét: Kodály Intézet, 2002. 260 oldal

A német zenetudományos közgondolkodás, amelynek csaknem ugyanannyira lekötelezettje vagyok, mint a magyarnak, szabatosan megkülönbözteti egymástól a történeti zenetudományt és a rendszeres zenetudományt. A két szak közötti határ természetesen több-mint-átjárható, hiszen egyikük sem képzelhető el a másik nélkül, mivel tárgyuk ugyanaz: a zene egyeteme. A különbség a szemléletben, a módszerekben és a rokontudományokhoz fűződő kapcsolatrendszerben van.

Aki a *systematische Musikwissenschaft*ot műveli, a mindenkori műből indul ki, azt boncolgatja és veti össze más művekkel, sorolja be stílusokba és műfajokba. Vizsgálódásai során ki-kitekint a korra, amelyben a kutatott mű vagy műcsoport, stílusjegy vagy nyelvi elem létrejött és továbbél, de csak abban a mértékben, amennyire ez eljárása szempontjából célszerű. A *historische Musikwissenschaft* a zene egyetemét elsősorban a történelemtudomány szemléletével és módszereivel kutatja. Művek, műcsoportok, stílusjegyek és stílusok egymásutánisága foglalkoztatja: keletkezésük, időbeni létük és elmúlásuk, különös tekintettel előzményeikre és utóhatásukra, a korra, amelyben létrejönnek, hatnak, majd elnémulnak.

Magyarországon nem felesleges a zenetudomány e kettős felosztására emlékeztetni, már csak azért sem, mert iskolateremtő mesterei ebben is, abban is nagyok voltak, és példát mutattak arra, hogy miképpen lehet a két szemléletet egymás javára kamatoztatni. (Most elsősorban Szabolcsi Bencére gondolok.) De főleg azért időszerű ezt szóvá tenni, mert az utóbbi időkben úgyszólván mindenkit, aki csak szakemberként ír a zenéről, különbségtétel nélkül zenetörténésznek mondanak. Ismereteim szerint az általánosító zenetudós szót Bárdos Lajos „fúrta meg", aki nagy szerényen azt nyilatkozta magáról, hogy ő bizony nem zenetudós, csak zenekutató. Márpedig ha Bárdos nem volt az, akkor ki tarthatja magát annak? S mivel a közmegegyezés a Bárdos javasolta zenekutató besorolást kevesellte, szóhasználatunkban a zenetörténész lépett elő a *Musikwissenschaftler* magyar megfelelőjének – tessék megnézni a *Ki kicsoda a magyar zenei életben?*-t, a telefonkönyvet és a kollégák név-

* *Breuer János: Kodály Zoltán és kora című tanulmánykötetének kettős bemutatójára* címmel elhangzott a budapesti Kodály Emlékmúzeumban és a Kecskeméti Kodály Intézetben tartott könyvbemutatókon, 2002. szeptember 21-én.

jegyeit! Közmegegyezésekkel nehéz vitatkozni, és persze kilátástalan is, de azért fölvetem a kérdést: ha minden zenetudóst zenetörténésznek mondunk magyarul, hogyan különböztetjük meg a zömtől az igazi zenetörténészeket?

Breuer János az: igazi zenetörténész. Nem tudom, hogy a névjegyére fel van-e írva ez a minősítés, de tanúsítom, hogy agyberendezésében és értelmiségi ösztöneiben benne van, és alighanem vérképéből is kimutatható. Szemléletében a kor, amelyben a zeneszerző él, ösztönző és kihívó, megpróbáló és megmérő alkotótárs, a műveknek már-már a szerzővel egyenrangú szülője. Legnépszerűbb könyve alighanem a *Kodály-kalauz*, amelyben a művek ismertetését felvezető keletkezéstörténeti részek terjedelemre és tartalmi súlyra is egyenértékűek a fejezetek lényegét tevő, leíró részekkel.

Mi sem jellemzőbb Breuer Jánosra, az igazi zenetörténészre, mint legutóbbi könyvének a címe: *Kodály Zoltán és kora!*

A négyes tagolású összeállítás utolsó íráscsoportjában a mű itt-ott már-már el is tűnik. „Oly korban éltem..." mondja a zenetörténész Radnóti Miklóssal, és bőven dokumentált esettanulmányokban világítja meg a nemzet nagy zenészének viszonyulását a korszak történelmi eseményeihez és jelenségeihez. Az utolsó írás, melynek címét Breuer a *Psalmus Hungaricus*ból idézi – „A szegényeket felmagasztalod" –, azt a Kodályt állítja olvasói elé, aki hatalmas tekintélyét veszélyeztetett zeneművészek oltalmára, támogatására fordította, egyesek esetében nem is csekély sikerrel.

Kodály nemcsak az egész nemzet korszakos tanára volt, amit a nevével fémjelzett zenepedagógiai vezéreszmék terjedése révén ma már az egész világ tud róla, hanem egy új magyar zeneszerzőnemzedéket is felnevelt. Mivel Isten hosszú élettel ajándékozta meg, növendékei szeme láttára váltak a kor jelentős személyiségeivé, egyesek közülük közeli munkatársaivá. Közvetlen tanítványai közül a most kezünkbe került válogatásban Szabó Ferenc, Kadosa Pál és Járdányi Pál személyiségét idézi egy-egy külön tanulmány. Ebben a *Kortársak és tanítványok* címmel ellátott, harmadik részben különös esetként egy nem-Kodály-tanítvány nemzedéktárs is megjelenik – a Kodály szellemiségétől ezeridegen Jemnitz Sándor, aki zeneszerzőként német példaképeknek hódolt, zenekritikusként pedig folyamatosan támadta Kodályt és iskoláját, s mint olyan, mint egy ellenpólus képviselője volt a korszak jellemző alakja. Kodály határokon túlterjedő, gyakorlatilag az egész világot átfogó nemzetközi kapcsolatrendszeréből két egymástól távol álló, a zeneművészet más és más területein korszakos személyiséget hoz ez alkalommal Breuer olvasóközelbe, Karl Straubét és Benjamin Brittent; a két írás persze csak szerény mutatvány abból, amit zenetörténész kartársunk Kodály szerteágazó nemzetközi kapcsolatairól feltárt.

A magyar zenetörténet aranykorát, amelybe Kodály beleszületett s amelyet személyisége kiteljesített, három nagy név fémjelezte. Breuer betűrendben írta fel őket a második rész élére: *Bartók, Dohnányi, Kodály*. A szerző itt két tanulmány erejéig Bartók-kutatóként is megmutatkozik s ezzel korábbi, tekintélyes kötetére, a *Bartók és Kodály*ra emlékeztet. *Bartók román gyűjtése Kodály kezén* című tanulmánya kapcsolattörténeti munka a javából, és igencsak hasznos a Bartók–Kodály együttműködési viszony szabatos ismerete szempontjából, hiszen tartja magát a közhely, hogy

míg Bartók a szomszédnépek népzenéjének a tükrében vizsgálta a magyart, Kodály összehasonlító tanulmányai a rokonnépek népzenéjére irányultak; ez volt közöttük a bölcs munkamegosztás. Az állítás igaz, de csak akkor, ha hangsúlyosan eléje tesszük, hogy „főleg" vagy „elsősorban"; erre figyelmeztet a zenetörténész, amikor gazdagon adatolja Kodálynak a Bartók gyűjtötte román népzene iránti értő érdeklődését, sőt szeretetét. Bizonyos mértékig Breuer Dohnányi-tanulmánya is kapcsolattörténeti munka, amennyiben a magyar triász legidősebb tagját mint elnökkarnagyot írta meg, aki jelentős Kodály-karmester is volt. Emlékezetes, hogy a *Psalmus hungaricus*t is ő vezényelte először.

Visszafelé pörgetve Breuer János könyvét, a *Bartók, Dohnányi, Kodály* után az első és legterjedelmesebb főrészhez érünk. *A műhelyben* gyűjtőcím alatt sorakozó írásokban már hangsúlyosabban van szó Kodályról, a zeneszerzőről, mint a korról és a kortársakról. Ha a Szabolcsi-tanítvány szerző azért helyezte ezeket a kötet élére, hogy bizonyítsa, igazi zenetörténészként tartjuk ugyan számon, de a művekhez is szoros kötelékek fűzik, és az elemzés is erős oldala, célját elérte. Műközpontú tanulmányai is szépségesen szabatosak és meggyőzőek, a jelenkori Kodály-irodalom becses darabjai. Izgalmas életrajzi tényre irányítja a figyelmet *Kodály Zoltán első népzenei előadásai* című, nyomozati jellegű munkájában.

Ennyit a könyvről. Jó olvasást mindenkinek!

A jelenlevők tudják, hogy Breuer Jánost hetvenedik születésnapjának örömére lepte meg a Kecskeméti Kodály Intézet e kötet kiadásának lehetőségével, majd a lehetőség valóra váltásával. Tudja az Intézet, hogyan kell egy Kodály-kutató zenetörténészt úgy ünnepelnie, hogy az ünneplés maradandó, széles körben ható értéket teremjen! Az Intézet azzal a felkéréssel tisztelt meg, hogy írjak a kötet elé a ház hagyományai szerinti Ajánlást. Rövid előszavamban azt írtam meg, hogy Breuer Jánost nem kell ajánlani, mivel zenetudományos életműve sokkal hatásosabban ajánlja őt, mint akár a legmelegebb baráti és kartársi szó is tehetné. Tisztelettel köszönöm meg az Intézetnek, hogy ezen a könyvbemutatón is alkalmat adott nekem Breuer János iránti kartársi nagyrabecsülésem és baráti ragaszkodásom kifejezésére.

Neki, az ünnepeltnek, aki ma kötetnyi tanulmánnyal ajándékoz meg minket, még sok boldog születésnapot kívánok. Lehetőleg „köteteseket", mint az idei, a hetvenedik.

ABSTRACT

FERENC LÁSZLÓ

MUSIC HISTORIAN AND ANALYTICAL MUSICOLOGIST

János Breuer: Kodály and his Age – Selected Essays

Hungarian musicology has accepted the duality of German terminology, "systematic musicology" and "historical musicology" (*systematische Musikwissenschaft – historische Musikwissenschaft* in German) but the term used generally today is "music historian". János Breuer, however, is not one of the "general" music historians but the par excellence music historian who has considered the age in which a work was composed as an inspiring, challenging and testing co-author of the composer. The title of his new book, *Kodály and His Age*, published on his 70th birthday by the Kecskemét Kodály Institute, is characteristic. The final section of the volume (*I lived in such an age...*) contains writings reflecting the composer's reaction to historical events of his time. The third section introduces Kodály in his relationships to his *Contemporaries and Disciples*. The second section, entitled *Bartók, Dohnányi, Kodály* presents him as a member of Ñthe Hungarian triad". The first part, *In the Workshop*, proves that the author is not only a music historian but also a master of systematic musicology.

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

A 2002. ÉVI LX. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

KÁRPÁTI JÁNOS: A XL. évfolyam elé 3

MEGEMLÉKEZÉS

WALDBAUER IVÁN: Gombosi Ottó (1902–1955)
Egy tanítvány visszaemlékezései 253

TANULMÁNY

BATTA ANDRÁS: Balszerencsés főművek
Vörösmarty–Weiner: Csongor és Tünde (Vázlat) 381
BECKLES WILLSON, RACHEL: Bolgár ritmus és testetlenné válása
a *Bornemisza Péter mondásai*ban 47
BOZÓ PÉTER: Liszt mint Bach-közreadó? 27
BÜKY VIRÁG: Cunto de li cunti
Egy népszerű 16. századi dal története 129
CHARNIN MUELLER, RENA & DAVID BUTLER CANNATA
Liszt virraszt: *sub Cruce Domini* 39
CARL DAHLHAUS: Az abszolút zene eszméje
Egy hermeneutikus modell 431
DALOS ANNA: „Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus" –
egy fogalom elméleti forrásairól 191
DANUSER, HERMANN: Biográfiaírás és zenei hermeneutika
A zenetudomány két tudományágának kapcsolatáról 81
ECKHARDT MÁRIA: Egy 19. századi orgonarepertórium 7
FARKAS ZOLTÁN: Egy Hölderlin-toposz útja
Vándormotívumok Kurtág György műveiben 213
GURAMAI ÉVA: Johann Baptist Henneberg–Emanuel Schikaneder–
Szerelemhegyi András: Csörgősapka 271
GYÖNGYÖSI SZILVIA: Joseffy Rafael és New York 301
KÁRPÁTI JÁNOS: Hangszeres dramaturgia Szőllősy András műveiben
KUSZ VERONIKA: Johann Georg Lickl (1769–1843) vonósnégyesei 147
MIKUSI BALÁZS: A pók és a méh
avagy hogyan kerül Mozart Haydn Évszakokjába? 59

MIKUSI BALÁZS: Requiem Mozartért?
Kiegészítések Haydn 98. szimfóniája
Adagio-tételének értelmezéséhez 417
NÉMETH G. ISTVÁN: A másik Ruzitska operája
Ruzitska György–Christian Heyser:
Alonso oder Die Wege des Verhängnisses 279
PAPP MÁRTA: Saul a négyzeten
Muszorgszkij saját átdolgozásairól – egy korai dal ürügyén 163
PAPP MONIKA: Nyíregyháza műzenei emlékei a 19. századból
Szénffy Gusztáv és más „kismesterek" működése
Szabolcs megye körzetében 291
PÁVAI RÉKA: Hunyad megyei adatközlők Budapesten
Bartók Béla 1914-es előadása 313
PÉTERI LÓRÁNT: A „Szovjet Zene" Magyarországon:
Ilja Golovin Budapestre érkezik 201
PETHŐ CSILLA: „Spieln Zigeuner lustig Liedel"
A magyar szórakoztató zene és a cigányzenészek külföldi recepciója
a 19. században 73
PINTÉR CSILLA MÁRIA: A ritmus autonómiájának kérdései
Bartók írásaiban 175
STACHÓ LÁSZLÓ: Zenetudomány és lélektan: egymásra tekintve 339
SZABÓ BALÁZS: „A mélypont ünnepélye"
Pilinszky és a zene 327
TAMÁS KATALIN: Opera buffa analízis –
Javaslatok a magyar terminológiához 263
ZOLTAI DÉNES: Carl Dahlhaus írása elé 431

FORRÁS

LÁSZLÓ FERENC: A kalotadámosi korálkönyv (1838) 237
RENNERNÉ VÁRHIDI KLÁRA: Az Esterházy grófok pozsonyi udvarának
zenei élete a 18. században
Kapcsolat Vivaldival 443

RECENZIÓ

BREUER JÁNOS: Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról
Magyar Zenetörténeti Tanulmányok
Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról
szerkesztette: Bónis Ferenc 111
BREUER JÁNOS: „Mit játszik a nép hangszerein?"
Tari Lujza: Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója 361
CSENGERY KRISTÓF: Egy hiányzó láncszem
Péterfy Jenő zenekritikái. Összeállította, a szöveget gondozta
és a jegyzeteket írta Wilheim András 355

EŐSZE LÁSZLÓ: Ittzés Mihály angolnyelvű Kodály-tanulmánykötete
Mihály Ittzés: Zoltán Kodály, in Retrospect
A Hungarian National Composer is the 20th Century on the Border of East and West 471
ITTZÉS MIHÁLY: Művek, évek, alkalmak
Eősze László: Örökségünk Kodály
Válogatott tanulmányok 121
LÁSZLÓ FERENC: Zenetörténész és elemző zenetudós
Breuer János: Kodály és kora
Válogatott tanulmányok 475
MESTERHÁZI MÁTÉ: „Symphonia hungarorum"
A „Magyarország zenekultúrájának ezer éve" című kiállítás katalógusa 107
SOMFAI LÁSZLÓ: Apámról – A másik Bartók-fiú emlékezik
Peter Bartók: My Father 467

375,-