

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

LII. évfolyam, 3. szám · 2014. augusztus

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

A szám társszerkesztője / Co-Editor of the present issue:

Mikusi Balázs

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:

Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,
Székely András, Vikárius László

Tanácsadó testület / Advisory Board:

Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dorottya Fabian (Sydney),
Farkas Zoltán, Jeney Zoltán, Kárpáti János,
Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Rovátkay Lajos (Hannover), Sárosi Bálint,
Somfai László, Szegedy-Maszák Mihály, Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím (belföldi előfizetés): Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@hotmail.hu)
A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.info, archívumát lásd: http://mzzt.hu/index_HU.asp (Magyar Zene folyóirat menüpont) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 2400 forint. Egyes szám ára 600 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapest • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

90 ÉVES AZ OSZK ZENEMŰTÁRA – THE MUSIC COLLECTION OF THE NATIONAL SZÉCHÉNYI LIBRARY IS 90 YEARS OLD

- 237 SOMFAI LÁSZLÓ
Megnyitó helyett – „a Zeneműtár első aranykora”
- 241 Opening Address: The First Golden Age of the Music Collection
(Abstract)
- 242 MIKUSI BALÁZS
„A Teremtés ellenpárja”
Joseph Haydn Az utolsó ítéletének szövegkönyve
- 267 “A Counterpart to *The Creation*”
The Libretto of Joseph Haydn’s The Last Judgement (Abstract)
- 269 Ismeretlen Mozart-autográf az Országos Széchényi Könyvtár
Zeneműtárában
Unknown Mozart Autograph in the Music Collection of the
National Széchényi Library
- 270 SZACSVAI KIM KATALIN
Erkel egyedül
Az Erzsébet néhány talányos szerzői kéziratoldala
- 315 Erkel Alone
Some Puzzling Autograph Pages from the Compositional Sources of Erzsébet
(Abstract)
- 318 BOZÓ PÉTER
Piszkos partitúrák, szennyes szólamok
avagy Az eleven ördög és a magyar operett nem teljesen szeplőtelen fogantatása
- 333 Dirty Scores, Dusty Parts
*or The Living Devil and the Not-So-Immaculate Conception of Hungarian
Operetta* (Abstract)
- 334 GOMBOS LÁSZLÓ
A Hubay-hagyaték titkai
Nyomozás az OSZK-ban és azon túl
- 349 The Mysteries of Hubay’s Legacy
Investigations in the National Széchényi Library and Beyond (Abstract)

350 KELEMEN ÉVA

„Elfeledtetése nemcsak mulasztás, de bűn is volna”

Vécsey Jenő, a magyar zenetudomány fáradhatatlan munkása

367 “To Forget Him Would Be Not Just Neglect, but a Crime”

Jenő Vécsey, an Indefatigable Labourer on Behalf of Hungarian Musicology

(Abstract)

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:
NEMZETI KULTURÁLIS ALAP



ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR



BIBLIOTHECA NATIONALIS HUNGARIAE

90 ÉVES AZ OSZK ZENEMŰTÁRA *

MEGNYITÓ HELYETT –

„A ZENEMŰTÁR ELSŐ ARANYKORA”

Somfai László visszaemlékezése

A kilenc évtizedes történet félideje táján, 1958 nyara és 1962 között tölthettem pályám talán legizgalmasabb négy és fél évét az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában. Visszatekintve megkockáztatom: a Zeneműtár első aranykorának esztendei voltak azok. A színtér köztudottan kevésbé elegáns és praktikus volt, mint ma. A Nemzeti Múzeumból önállósított nemzeti könyvtár zömét a múzeum épületében megtűrt társbérllőként, néhány újabb vagy onnan kiszorult gyűjteményét közeli és távoli épületekben helyezték el. A Zeneműtár a Pollack Mihály tér sarkán álló Festetics-palotában székel, ami sok szempontból praktikusnak bizonyult. Dísztermében kiállításokat rendezhettünk, a tárral szomszédos szobákban a Könyvtárközi kölcsönzés dolgozott (akkoriban a kutatónak ez jelentette a köldöksínort a külvilág szakirodalmához), s lévén a Magyar Rádió velünk egy épületben, főnökünk, Vécsey Jenő akár egy kávészünetben megbeszélhette az általa rekonstruált zenetörténeti kincsek stúdiófelvételét. De persze mégsem volt a célnak megfelelő, az értékekhez méltó ez az elhelyezés. Silány fa irodai szekrényekben tartottuk Erkel kéziratait és a többi magyar zenetörténeti kincset; a Haydn dirigálta 18. századi operaanyag szabad polcon porosodott a raktárban; csupán az Esterházy-gyűjtemény autográfjainak jutott vasszekrény. Egyébként az egyik könyvtári ünnepség utáni reggel tűzoltóktól körülfogva láttam meg Pollack Mihály téri épületünket. Az elaggott elektromos kábelek okán kitört tűzben éjjel kiégett a velünk szomszédos osztály, s a melegtől berobbant ablakú szoba falának túloldala már a Zeneműtárhoz tartozott, éppen amellet a fal mellett álltak az ominózus fa kézíratszekrények.

Egy pályakezdő muzikológusnak mégis paradicsomi boldogság volt itt dolgoznia. Akkoriban természetesen kevesebb volt az adminisztráció. Ha az ember teljesítette a címléírás napi kvótáját, déltől szabadon dolgozhatott a Zeneműtár anyagai-val kapcsolatos kutatásain – én rendszeresen napi 10-12 órát tölthettem bent. A könyvtár élére odatett Jóború Magda lényegében hagyta, hogy egy igazi könyvtári szakember, Sebestyén Géza irányításával a dolgok rendben menjenek. Az OSZK

* Ezt a lapszámunkat az Országos Széchényi Könyvtár 90 éves Zeneműtára előtti tisztelgésnek a 2014. május 8-án, az OSZK Dísztermében megrendezett egynapos zenetudományi konferencián elhangzott előadásoknak szenteljük. (A szerk.)

amúgy egyik mentsvára volt a *persona non gratáknak*, olyan karizmatikus figuráknak is, mint például a Zeneműtárral rendszeres kapcsolatban lévő Keresztury Dezső, ott és akkor a Színháztörténeti tár vezetője. Itt jegyzem meg, eredetileg én is mint valami búvóhelyre kerültem az OSZK-ba. Tanárom, Bartha Dénes tudta, két évvel 1956 után exponáltabb helyre nem vennének fel. Ezért Vécsey Jenővel megbeszélte, hogy én lehessen a könyvtári belső ember abban a kutatási projektben, amelynek eredményeképp hamarosan megszületett a *Haydn als Opernkapellmeister* kötet.¹

Csak nosztalgiával tudok emlékezni az akkori zeneműtári teamre. Természetesen Vécsey Jenő volt az apafigura, posztgraduális instruktorkunk, barátunk, akinek hála kis csapata – a nyakunkba szakadt hatalmas anyag, a külföldről jött eminens kutatóprofesszorok, a távolról sem civilizált könyvtári lehetőségek nyomása mellett is – talpon tudott maradni, s jelentős tudományos munkákat produkált. Uhereczky Klára adminisztrátorunk, és a raktár cerberusa, Németh bácsi mellett hárman voltunk tudományos munkatársak. A rangidős Falvy Zoltán volt, aki hamarosan a Magyar Tudományos Akadémia új intézetének, a Bartók Archívumnak megalapításánál segédkezett Szabolcsi Bencének (egyébként Falvy hozta szóba az én áthelyezésemet is a Bartók-kutatásba, Denijs Dille mellé). Hármunk közül csak Kecskeméti István barátunk – akkoriban elsősorban Fux és Süßmayr szakértője – maradt hű az OSZK-hoz; utóbb természetesen ő lépett Vécsey Jenő helyébe. Hogy milyen finom és megértő környezetbe keveredtem, azt életem valószínűleg legarcátlanabb proposíciójának sorsa tanúsítja. A Vécsey Jenő–Keresztury Dezső–Falvy Zoltán szerzőcsapat *A magyar zenetörténet képeskönyve* kötetének (Magvető, 1960) sikere nyomán felkérést kapott egy Haydn-képeskönyv elkészítésére. Ebbe, lévén a téma Haydn, már engem is bevettek volna negyediknek. Némi gondolkodás után vettem magamnak a bátorságot, és megkérdeztem Jenőt: vajon hagynák-e, hogy másféle célkitűzéssel-jelleggel-stílusban magam csináljam meg a kötetet? Nos, hagyták; így született meg a *Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern* (Corvina–Bärenreiter, 1966), amely utóbb angolul és magyarul is napvilágot látott.²

Ha már önző módon szóba hoztam az OSZK Zeneműtárának addig rejtett kincseire épülő kutatásainkat, némiképp pironkodom, hogy utódaink elől annyi hálás témát lehalasztunk, vagy legalábbis megtettük az első lépéseket. De az vesse rám az első követ, aki képes lett volna ellenállni a kísértésnek, ha a nyomtatott katalógust összeállító neves könyvtáros előd nem vette észre, hogy egy sajtóhiba – pár sornyi kiesett szöveg – révén létrejött ominózus Liszt-címleírás mögé rejtőzve/feledékében voltaképpen a *Faust szimfónia* kincset érő ósváltozat-partitúrája lapul a szekrényben.³ De annak felismerése is ránk várt, hogy Erkel operáinak autográf-

1 Bartha Dénes–Somfai László–Révész Dorrit: *Haydn als Opernkapellmeister*. Budapest–Mainz: Akadémiai Kiadó–Schott, 1960. – Az addig ismeretlen Haydn-betétáriák felfedezéséről írt első közlemények: Somfai: „Az operakarmester Haydn”. *Muzsika*, 2/12. (1959. december), 13–15.; uő: „Ismeretlen Haydn-kéziratok az eszterházi színház opera-repertoárjából”. In: *Zenetudományi Tanulmányok*, 8. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960, 507–527.

2 *Joseph Haydn. His Life in Contemporary Pictures*. Budapest: Corvina; London: Faber and Faber; New York: Taplinger, 1969; átdolgozott kiadása: *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban*. Budapest: Zene-műkiadó, 1977.

jait meg kellene végre közelebbről vizsgálni, hiszen az évek előrehaladásával azokban egyre több az idegen kezek írása – de kiknek az írása és miért?⁴ Ennek a hályogkovács módján produkált Erkel-munkámnak a folytatása utóbb szerencsére jó kezekbe került; elsősorban Szacsvai Kim Katalin Erkel-kutatásaira gondolok. És még egy, számomra fontos Pollack Mihály téri inspiráció: az egyik külföldi kutató a mikrofilmekért cserébe friss hanglemezeket küldött a Zeneműtárnak, köztük Anton Webern teljes életművének Robert Craft-féle első LP-összkiadását.⁵ A munkaidő leteltével heteken át hallgattuk, majd hallgattam egyedül ezt a különleges zenét, kotta nélkül, mert az még nem volt elérhető. Utóbb, egy bécsi kutatóút és a kották-könyvek beszerzése után ebből az élményből született az *Anton Webern-könyvecske* (1968).⁶

Akkor jó döntésnek tűnt, hogy 1963-tól az MTA Bartók Archívumában folytassam a tanulást-kutatást-publikálást, végtére valaha Bartók-dolgozattal felvételiztem a zenetudományi szakra, s az idetelepült belga Denijs Dille mellett, Szabolcsi Bence közelségében új impulzusokat kaphattam, mi több, egy sor könyvtári-archiválási tapasztalatot megpróbálhattam átültetni a Bartók forráskutatás részben még szűz terepére. Az OSZK-val való kapcsolatom egyébként is intenzív maradt: Vécsey Jenő kérésére a *Musica Rinata* sorozatban kottákat adhattam közre,⁷ a Zeneműtár Haydn-autográfjaiból többet faksimile kiadásban jelentethettem meg,⁸ OSZK-beli kéziratok voltak fő forrásaim két Gluck-opera összkiadáskötetének készítésekor.⁹ Egyáltalán, még vagy másfél évtizeden át többnyire olyan témákkal

3 A témát több formában feldolgoztam: Somfai: „Liszt Faust-szimfóniájának alakváltásai”. *Magyar Zene*, 1/6. (1961), 559–573.; 1/7–8., 78–102.; uő: „Metamorphoses of Liszt’s Faust Symphony”. *The New Hungarian Quarterly*, 1/3. (1961), 75–83.; uő: „Die musikalische Gestaltwandlungen der Faust-Symphonie von Liszt”. *Studia Musicologica*, 2. (1962), 88–137.; uő: „Die Gestaltwandlungen der Faust-Symphonie”. In: Klara Hamburger (hrsg.): *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*. Budapest: Corvina, 1978, 292–324. Konferenciaelőadás-formája: uő: „Die Metamorphose der ‘Faust-Symphonie’ von Liszt”. *Studia Musicologica*, 5. (1964), 283–293.

4 Uő: „Az Erkel-kéziratok problémái”. In: *Zenetudományi Tanulmányok*, 9. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961, 81–158. – Első híradás: uő: „Erkel ’zeneszerzői műhely’? Erkel Ferenc kései stílusának néhány kérdéséről”. *Muzsika*, 3/11. (1960. november), 18–21.

5 *The Complete Music of Anton Webern under the Direction of Robert Craft*. Philips, L09414/17.

6 Somfai László: *Anton Webern*. Budapest: Gondolat, 1968.

7 Johann Georg Albrechtsberger: *Concerto per l’organo (cembalo o pianoforte) ed archi 1762*. Budapest: Zeneműkiadó, 1963 (*Musica Rinata* 1.); Johann Michael Haydn: *Sinfonia in D (1774)*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964 (*Musica Rinata* 4.); Leopold Florian Gassmann: *Sinfonia in As*. Budapest: Zeneműkiadó, 1970 (*Musica Rinata* 18.); Johann Nepomuk Gayer: *Tre sinfonie 1787*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972 (*Musica Rinata* 20.); Johann Georg Albrechtsberger: *Concertino in D per trombula (flauto), mandora (chitarra) ed archi 1769*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974 (*Musica Rinata* 21.).

8 Az 1959-es Haydn-év tiszteletére kiadott Joseph Haydn: *Symphony F sharp Minor (No.45) „Farewell-Symphony”* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959) után: uő: *String Quartet in G*, 1799, Hoboken III: 81, és *String Quartet in F*, 1799, Hoboken III: 82. Budapest–Melville–N. Y.: Zeneműkiadó–Belwin and Mills, 1972; a két mű együtt, új kiadásban: uő: *Két vonósnygyes Op. 77, 1799 / Zwei Streichquartette Op. 77, 1799*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974; *Symphony No.7 „Le midi”*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972.

9 Christoph Willibald Gluck: „Il re pastore. Der König als Hirte. Drama per musica in drei Akten”. In: *Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke*, III:8. Kassel: Bärenreiter, 1968; uő: „Tetide. Serenata teatrale in einem Akt”. In: uott, III:22. Kassel: Bärenreiter, 1979.

szerepeltem nemzetközi konferenciákon, amelyek a zeneműtári tapasztalatokra épültek.¹⁰ S amikor 1969-től tanítani kezdtem, pár éven át zenetudós osztályaimat rendre elhoztam a Zeneműtárba, hogy közlőrlől lássanak-megérinthesse nek eredeti forrásokat, lerajzolhassák az ablaküvegre tett 18. századi kottapapír vízjelét, kedvet kapjanak a forráskutatásra. Ezek a hazatérések az évek múltán ritkábbá váltak. Természetesen cserélődött a zeneműtári garnitúra, változtak a könyvtári prioritások, s nem mindig volt kedvemre való, amit itt a várbéli szép palotában tapasztaltam. Azonban egy ideje megint öröm visszatérnem: jó kezekben van ez a csodálatosan gazdag különgyűjtemény, s minden korábbinál szervezettebb-szorosabb a kapcsolata más kutatóhelyek magyarzenetörténet-kutatóival. Ámbár éppen most baljós fejlemények előtt állnak: itteni kollégáimhoz hasonlóan aggódom, milyen veszély fenyegeti a Zeneműtár egyik legbecse sebb gyűjteményrészét, az Esterházy-kottatárat.

Amit zárásként, személyes tapasztalatként-vallomásként el szeretnék mondani: az utóbbi tíz-tizenöt évben többször megfordult a fejemben, hogy talán jobb lett volna nem átpártolnom a Bartók-kutatáshoz, hanem megmaradnom Haydn mellett, itt maradnom az OSZK Zeneműtárában. Tapasztalnom kellett ugyanis, hogy a Haydn-korszak nemzetközi kutatógárdájának elitje sokkal inspirálóbb, mint a jóval kisebb Bartók-specialista kör. S a Haydn-zene kutatása sokkal békésebb és civilizáltabb terep, mint a Bartók-kutatás, ahol több évtized munkájával sem sikerült a legfontosabb projekteket a világra segítenem; hol a politikai és családi hidegháború, hol a szerzői jog, hol az örökösök akarata állta/állja utunkat.

10 Például: Somfai: „Haydns Tribut an seinem Vorgänger Werner”. In: *Haydn Jahrbuch 1963/64*. Wien: Universal Edition, 1965, 75–80.; uő: „Über den durchgehenden Vorschlag”. In: *Bericht über den Neunten internationalen Kongress Salzburg 1964 (Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft)*, II. Kassel: Bärenreiter, 1966, 56–57.; uő: „Zur Echtheitsfrage des Haydn’schen ‘Op.3’”. In: *Haydn-Jahrbuch 1965*, Wien: Universal Edition, 1966, 153–165.; uő: „A Bold Enharmonic Modulatory Model in Joseph Haydn’s String Quartets”. In: H. C. Robbins Landon (ed.): *Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on His Seventieth Birthday*. London: Allen and Unwin, 1970, 370–381.; uő: „Zur Aufführungspraxis der frühen Streichquartett-Divertimenti Haydns”. In: *Beiträge zur Aufführungspraxis*, 1. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1972, 87–97.; uő: „Ich war nie ein Geschwindschreiber”. J. Haydns Skizzen zum langsamen Satz des Streichquartettes Hob. III:33”. In: *Festkrift Jens Peter Larsen*, København: Hansen, 1972, 274–284.; uő: „Vom Barock zur Klassik. Umgestaltung der Proportionen und des Gleichgewichts in zyklischen Werken J. Haydns”. In: *Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte 2: Joseph Haydn und seine Zeit*, Eisenstadt: Institut für österreichische Kulturgeschichte, 1972, 64–72.; uő: „Bemerkungen zu den Budapester Musik-Autographen von Johann Michael Haydn”. In: *Mozart Jahrbuch 1987/88*, Kassel: Bärenreiter, 1988, 31–48.

ABSTRACT

LÁSZLÓ SOMFAI

OPENING ADDRESS:

THE FIRST GOLDEN AGE OF THE MUSIC COLLECTION

Between 1958 and 1962 the author spent the first four-and-half years of his career in the Music Collection of the National Széchényi Library, at that time housed in the Festetics Palace in Pest. From a musicologist's point of view this was the golden age of the soon internationally recognized music department. Under the wise direction of composer and scholar Jenő Vécsey a small team worked on the nationalized music collections, including the huge and partly undisclosed Esterházy music collection. From the book *Haydn als Opernkapellmeister* (1960) to specialized studies, facsimile editions, and urtext editions (see the footnotes), even in the following decades a wide variety of publications of the author arose from this connection.

László Somfai (1934). Professor Emeritus at the Liszt Academy of Music (State University) in Budapest and former director (1972–2005) of the Bartók Archives of the Hungarian Academy of Sciences. Recently he has been working on the Bartók thematic catalogue and on volumes of the forthcoming *Béla Bartók Complete Critical Edition*. His recent Bartók studies in *Magyar Zene* include “Az utolsó Bartók-partitúrák és a ‘klasszikus’ stílus értelmezései” [The „Classical” Last Scores of Béla Bartók] 47/1 (2009) and “‘Romlott testem’ és a ‘páva’-dallam. Széljegyzetek Bartók 1. vonósnégyesének egy témájáról” [“*Romlott testem*” and the Peacock melody. On the origin of a theme of Bartók’s First String Quartet] 48/2 (2010).

Mikusi Balázs

„A TEREMTÉS ELLENPÁRJA”*

Joseph Haydn Az utolsó ítéletének szövegkönyve

A *Teremtést* már a zeneszerző kortársai is a Haydn-életmű csúcának tekintették, és ez a vélekedés a modern szakirodalomban is megingathatatlanul továbbélni látszik. A mű különleges státusza leginkább akkor válik kézzelfoghatóvá, ha 20. századi recepcióját összevetjük az alig néhány évvel később, ugyancsak Gottfried van Swieten báró librettójára komponált *Évszakok*éval. Míg az előbbi oratóriumot nem kevesebb mint négy monográfiában tárgyalta lenyűgöző részletességgel A. Peter Brown, Nicholas Temperley, Bruce C. MacIntyre és Georg Feder,¹ az utóbbi hosszú ideje a háttérbe szorul mind a történészek érdeklődését, mind az előadások számát tekintve. Ezt a szembeötlő egyenlőtlenséget aligha vezethetjük vissza Haydn zeneszerzői teljesítményére, amely az *Évszakok*ban sem kevésbé imponáló, mint a *Teremtés*ben, és ereje teljében mutatja a 70. életéhez közelítő zeneszerzőt. Ráadásul az *Évszakok* első előadásainak fogadtatása még nagyon is kedvezőnek tűnt, a kritika azonban hamarosan két fontos kifogást támasztott a művel szemben: egyfelől a téma maga (a *Teremtés*hez mérten) esztétikailag alacsonyabb rendűnek ítéltetett, másfelől a gondosan kidolgozott hangfestő effektusok számát tartották túlzottnak (jóllehet ezek a *Teremtés*ből sem hiányoznak). A 20. századig továbbélő előítéletek meghaladására tett kísérletként James Webster nemrégiben arra hívta fel a figyelmet, hogy az *Évszakok* fenti „hibáit” részben a nagy múltra visszatekintő pasztorális tradíció összefüggésében érdemes értelmeznünk, amelyet a korábbi tudósnemzedékek tagadhatatlan gyanakvással szemléltek.² Ez az érzékeny interpre-

* E tanulmány megírását a Magyar Tudományos Akadémia Bolyai János Kutatói Ösztöndíjának támogatása tette lehetővé. Jelentősen rövidített változata 2014. május 8-án előadásként hangzott el az Országos Széchényi Könyvtár „90 éves a Zeneműtár” című konferenciáján. A teljes szöveg eredeti, angol nyelvű változata (amely függelékként az alábbiakban részletesen tárgyalta kézíratos librettó teljes átírását is közli) még az idén megjelenik a *Haydn-Studien* folyóiratban (Band XI, Heft 1).

1 A. Peter Brown: *Performing Haydn's The Creation. Reconstructing the Earliest Renditions*. Bloomington: Indiana University Press, 1986; Nicholas Temperley: *Haydn: The Creation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991; Bruce C. MacIntyre: *Haydn: The Creation*. New York: Schirmer Books, 1998; Georg Feder: *Joseph Haydn: Die Schöpfung*. Kassel: Bärenreiter, 1999. (Az utolsó két monográfia kiadását nyilvánvalóan az 1798-as bécsi bemutató 200. évfordulója inspirálta.)

2 James Webster: „The sublime and the pastoral in *The Creation* and *The Seasons*”. In: *The Cambridge Companion to Haydn*. Ed. Caryl Clark. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 150–163. A két oratórium korai recepcióját Webster a 151–153. oldalakon veti össze.

táció azonban természetesen nem módosíthatja visszamenőlegesen azt a két évszázadon át uralkodó felfogást, mely szerint a *Teremtés* az európai zenetörténet egyik fenséges emlékműve, míg az *Évszakok* pusztá folytatás, amelyben Haydnnek nem sikerült megismételnie korábbi teljesítményét.

Az utolsó ítélet

A *Teremtés* lelkes fogadtatásának ismeretében aligha meglepő, hogy az *Évszakok* partitúrája még el sem készült, amikor Haydnt már sokan győzködtek egy újabb oratórium megírásának szükségességéről, amely ismét a *Teremtés* modelljéhez térne vissza egy, a Biblián alapuló szöveg felhasználásával és a fenséges zenei hatások előtérbe helyezésével. Amint a *Zeitung für die elegante Welt* mindjárt az *Évszakok* első nyilvános előadása után beszámolt:

Haydn úr már a komponálás közben kijelentette, hogy a négy évszak helyett szívesebben dolgozott volna fel más témát, például az utolsó ítéletet vagy valami hasonlót.³

Minthogy a zeneszerző nem titkolta, hogy alkotó energiái immár fogytán vannak, s így a tervbe vett újabb oratórium alighanem utolsó befejezett műve lenne, az utolsó ítélet témája nagyon is kézenfekvőnek tűnhetett: ha a *Teremtés*ben a zeneszerzőnek (François Hippolyte Barthélemon sokat idézett mondása szerint) „az elején kellett kezdenie”,⁴ amikor a Bibliához fordult szövegért, szép gesztusnak ígérkezett, ha példátlanul sikeres pályafutása megkoronázásaként Haydn visszatér a Szentíráshoz, ezúttal „a végén végezve”. A szinte kézenfekvő témaválasztást ugyanakkor megnehezítette, hogy alkalmas librettó nem kínálkozott – a *Pressburger Zeitung* 1801. szeptember 29-i számában közölt beszámolót ennél fogva alighanem pusztá pletykának tekinthetjük:

legjobb barátainak és Európa legnagyobb muzsikusainak a sürgetésére [...], semmint saját indíttatásból [Haydn] úgy határozott, hogy élete lezárulta előtt még egyszer teljes erőből nekigyürkőzik, hogy megzenésítse az „Utolsó ítélet”-et. Már jócskán előrehaladt vele, és amint a hozzáértők, akik csupán a kezdetét látták, állítják, a művész minden egyes akkorddal újfent halhatatlanná és utolérhetetlenné tette magát.⁵

3 „Even during the composition, Herr Haydn stated that he would rather have composed another subject than the four seasons, for example the Last Judgment or something similar.” Angol fordításban idézi H. C. Robbins Landon: *Haydn. Chronicle and Works*, vol. V. London: Thames and Hudson, 1977, 45.

4 „begin at the beginning”, vö. Landon: i. m., 117.

5 „aufgefordert von seinen besten Freunden und den größten Tonkünstlern Europas [...] als durch aus eigenen Antriebe, hat er sich entschlossen, nochmals vor seinem Lebensende, alle seine Kräfte in der Bearbeitung des 'Jüngsten Gerichts' aufzubieten, und selbes in Musik zu setzen. Schon ist er damit merklich vorgeschritten, und wie Kenner, welche nur den Anfang gesehen, behaupten wollen, soll bey jedem Akkord der Künstler sich aufs neue verewigt und unerreichbar gemacht haben.” Marianne Pandi-Fritz Schmidt: „Musik zur Zeit Haydns und Beethovens in der Preßburger Zeitung”. *Haydn Yearbook*, 8. (1971), 165–293, ide: 207.

Haydn vajon valóban hozzákezdett volna a bevezetés megkomponálásához, még mielőtt megfelelő librettóra akadt volna? Vagy szintisza kitalációval állunk szemben, amelynek értelmi szerzője mindössze azt kívánta sugallni, hogy az új oratórium kezdete bizonyára éppoly rendkívüli lesz, mint a *Teremtést* bevezető *Vorstellung des Chaos*? Alighanem az utóbbi válasz felé kell hajlanunk, hiszen a későbbi források Haydn zenéjéről még véletlenül sem tesznek említést – ehelyett csupán a megfelelő szövegkönyv beszerzésének nehézségeiről tudósítanak.

Még ha a partitúrából feltehetőleg semmi sem készült is el, annyi bizonyosnak tűnik, hogy a zeneszerző ekkortájt már komolyan fontolgatta egy újabb oratórium megírását. Ennek fényében némi meglepetéssel olvashatjuk Georg August Griesinger 1801. október 10-i, a Breitkopf & Härtel kiadónak küldött levelében, hogy

Swieten azt kívánja, hogy Ön mint teljességgel megalapozatlant vonja vissza az újsághírt, mely szerint Haydn az utolsó ítéleten dolgozik, és a *Musicalische Zeitung*ban közölje, hogy biztos kézből tudja: Haydn jelenleg semmilyen nagyszabású művön nem dolgozik a közönség számára.⁶

Első látásra meghökkentőnek tűnik Swieten törekvése, hogy sajtóközlemény formájában bizonygassa, mit *nem* csinál Haydn – Griesinger a következő hetekben írott két újabb levele azonban némileg rávilágít a báró hátsó szándékaira. A levelek közül az első október 21-én kelt, és ismét visszautasítja a *Pressburger Zeitung*-ban megjelent híreszteléseket – egyszersmind azonban elárulja, hogy ha nem is maga Swieten, de egy másik igen befolyásos személy nagyon is élénk érdeklődést tanúsít a tervezett oratórium iránt:

A pletyka, miszerint Haydn az utolsó ítéletet komponálná, alaptalan ugyan, az viszont igaz, hogy a császárné erre próbálta rábírní őt, és egy muzsikust, akivel Haydn beszélt a dologról, biztosított róla, hogy Haydn igen eredeti és semmiképp sem elvetendő módon nyúlna a témához.⁷

A második levél november 4-én íródott, és leleplezi, hogy Swieten valójában saját reputációjának védelmében követett el mindent, hogy cáfolja a Haydn új oratóriumának készültéről keringő híreket:

6 „Swieten wünscht dass Sie die Zeitungs Nachricht, als ob Haydn an dem jüngsten Gericht arbeite, als ganz ungegründet widerrufen und in der Musicalischen Zeitung sagen, dass Sie aus sicherer Hand wissen dass Haydn gegenwärtig an keinem grossen Werke fürs Publicum arbeite.” Otto Biba (hrsg.): „Eben komme ich von Haydn...”. *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819*. Zürich: Atlantis, 1987, 95. Swieten kívánságának megfelelően az *Allgemeine Musikalische Zeitung*ban 1801. október 28-án valóban megjelent egy rövid közlemény, amely a báró saját szavait parafrázálva cáfolta a híreszteléseket: „dass Haydn jezt an gar keinem grossen Werke für das Publikum arbeitet”.

7 „Die Sage, dass Haydn das jüngste Gericht componire, ist zwar grundlos, es ist aber wahr, dass ihn die Kaiserinn dazu bewegen wollte und ein Tonkünstler, mit dem Haydn darüber sprach, versicherte mich, dass sich Haydn auf eine sehr originelle und keineswegs verwerfliche Art dabey benommen haben würde.” Biba (hrsg.): i. m., 99.

A császárné még mindig ragaszkodik az utolsó ítélet megkomponálásához, Swieten viszont nagyon ellene van. Mindeközben egy itteni fiatal költő már dolgozik a szövegen, amely négy részből áll: Halál, Feltámadás, Pokol, Menny. Haydn végül talán mégis rááll a dologra; azt mondja, a gondolat otrombának tűnik, egészében véve azonban nagyon is alkalmas lehet a zenei ábrázolásra.⁸

Swieten a *Teremtés* és az *Évszakok* szövegírójaként nyilvánvalóan úgy érezte, valamiféle privilégiummal bír arra, hogy Haydnt szükség esetén további librettókkal lássa el. Griesinger egy további leveléből egyenesen arról értesülünk, hogy a báró nem csupán egy, de mindjárt két szövegkönyvet is körvonalazott Haydn számára: egy tragikusát és egy komikusát, amelyek megzenésítése révén a komponista egyszer s mindenkorra meggyőzhette volna a világot arról, hogy géniusza bármilyen területen kiemelkedő.⁹ Mindennek fényében aligha dönthető el, Swieten vajon személyes okból, vagy inkább esztétikai alapon ellenezte-e a császárné által olyannyira szorgalmazott vállalkozást. Amennyiben az immár világhíres Haydn szerzőtársaként kivívott pozícióját fenyegetve érezte a császárné szerepvállalása nyomán, a vetélytársa által felvetett oratóriumtéma ellen felhozott racionális érvekkel talán csak sértettségét próbálta palástolni. De nagyon is lehetséges, hogy az utolsó ítélet megzenésítésének gondolatát őszintén elhibázottnak vélte, s ez a tény csupán felgyorsította Haydnhoz fűződő kapcsolatának meglazulását – a zeneszerző pedig talán ugyancsak kapva kapott az alkalmon, hogy a császárné nyilvánvaló érdeklődését egyfajta pajzsként használja Swieten kontrolláló személyiségével szemben. Jóllehet mindez pusztán spekuláció, Swietennek a lipcsei kiadóhoz intézett nyomatékos kérése sokatmondó gesztus, amely arról tanúskodik: a báró semmilyen eszköztől sem riadt vissza, hogy megakadályozza annak bekövetkeztét, amit a széles körben terjedő pletykák már mint kész ténymént tartak a világ elé.

Swieten minden erőfeszítésének dacára az oratórium terve még hosszú ideig foglalkoztatta a komponistát. 1802. április 21-i levelében Griesinger egy újabb, Haydnal folytatott beszélgetésről számol be, és leírása azt sejteti, a zeneszerzőt immár elsősorban a megfelelő librettó hiánya tartotta vissza attól, hogy hozzáfogjon a komponáláshoz:

A császárné és sokan mások kérlelik, hogy mégis vállalkozzon még egy nagy mű megírására, és ő is igencsak hajlana a dologra, ha használható szövegről volna tudomása. Az Ön korábbi megbízására emlékezve biztosítottam róla, hogy e tekintetben Ön nagyon is segítségére lehetne; csupán a költőt nevezze meg, akiben a legtöbb bizodalma van. Azt

8 „Die Kaiserinn wünscht noch immer die Composition des jüngsten Gerichts, Swieten ist aber sehr dagegen. Unterdessen unternimmt ein hiesiger junger Dichter die Bearbeitung des Textes in vier Theilen: Der Tod, die Auferstehung, die Hölle, der Himmel. Haydn könnte doch am Ende nachgeben; er sagt die Idee scheine grell, sie sey aber zu einer Musikalischen Darstellung im Grossen trefflich zu benützen.” Biba (hrsg.): i. m., 104.

9 „noch ein tragisches und noch ein komisches Sujet für Haydn zu bearbeiten, um die Welt von Haydns allumfassendem Genie zu überzeugen.” Hugo Botstiber: *Joseph Haydn. Unter Benutzung der von C. F. Pohl hinterlassenen Materialien weitergeführt*. Bd. 3. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927, 179.

mondta – Wieland. Ha módjában állt ezt a veteránt megnyerni a szöveg kidolgozására, két kiváló tehetség együttműködése révén kiadója halhatatlan emlékművét hozhatná létre. A téma kiválasztását Haydn a költőre bízta, de semmi drámait nem kíván, hanem egy oratóriumot, amely legfeljebb olyan hosszú lehet, mint az *Évszakok*. Úgy véli, az utolsó ítélet bőséges anyagot kínál, nevezetesen az első részben a halált, a másodikban a feltámadást, a harmadikban a poklot és a mennyet. A gondolat barokknak tűnik, egy zseniális koponya azonban talán nagyon is szerencsésen valósíthatná meg. Egy itteni fiatal költő munkájában, aki hozzákezdett a téma feldolgozásához, de támogatás híján nem folytatta azt, az első részben például egy istenfélő férfi, egy csinos leány, egy gonosztevő stb. hal meg. Vajon az efféle anyag feltétlenül idegenkedést kelt, és nem engedi meg az esztétikailag fenséges feldolgozást? Haydn örömmel dolgozna ezen, annál is inkább, mert ezáltal a császárné egyik kedvenc ötlete valósulna meg. Haydn azt is kéri, hogy Wieland a szöveget közvetlenül a császárnénak küldje el, azzal a kéréssel, hogy a megzenésítéssel Haydnt bízta meg. Ez bizonyára jól venné ki magát; a császárnénak hízelegne, hogy részt vállalhat egy ilyen mű megszületésében, és ami a helyi viszonyok ismeretében nem kis súllyal esik a latba: a báró megtarthatná magának a klapanciáit. Hogy a költő szelleméhez mennél közelebb kerülhessen, Haydn részletes leírást vagy kommentárt is kér a szöveghez, valamint megjegyzéseket, a költő hol találna a legmegfelelőbbnek egy-egy duettet, triót, allegrót, ritornellót, kórust stb. Ez megkönnyíti a zeneszerző dolgát, és a költőt is rákényszeríti, hogy muzikálisan költsön, amire oly igen ritkán akad példa. Haydn Wieland iránt táplált bizalma részben azon a szép strófán alapszik, amelyet Wieland a *Teremtés*hez írt, s amelyet annak idején elküldtem Önnek a *Musicalische Zeitung* számára.¹⁰

Ha Swieten látható ellenszenvvel viseltetett is az utolsó ítélet témája iránt, Griesinger szavaiból kiviláglik, hogy a vállalkozástól való távolmaradása sokaknak éppenséggel öröme szolgált. Mindeközben pedig a császárné egyre inkább mint

10 „die Kaiserinn und viele andre Personen dringen in ihn, er möchte doch noch ein grosses Werk unternehmen und er wäre auch sehr geneigt dazu, wenn er nur einen brauchbaren Text wüßte. Ich versicherte ihn, im Andenken in Ihren früheren Auftrag dass Sie wohl hierinn Rath schaffen könnten; er möchte nur den Dichter nennen, in den er das meiste Zutrauen habe. Er nannte – Wieland. Ist es Ihnen möglich, diesen Veteran zur Bearbeitung eines Textes zu gewinnen so könnten Sie durch die Vereinigung zweyer vorzüglicher Talente Ihren Pressen ein unverwelkliches Denkmal stiften. Die Wahl des Sujets überlässt Haydn dem Dichter; doch wünscht er nichts dramatisches, sondern ein Oratorium, das höchstens die Länge der Jahreszeiten haben dürfte. Er glaubt, das jüngste Gericht würde reichen Stoff darbieten, nemlich im ersten Theil den Tod, im zweyten die Auferstehung, im dritten die Hölle und den Himmel. Der Gedanke scheint barok, er ließe sich aber durch einen genialischen Kopf vielleicht sehr glücklich ausführen. Ein hiesiger junger Dichter, der die Bearbeitung dieses Sujets anfang, aber aus Mangel an Unterstützung nicht fortsetzte, liess zum Beispiel im ersten Theile einen gottesfürchtigen Mann, ein hübsches Mädchen, einen Bösewicht sterben usw. Sollte ein solcher Stoff so ganz widerstrebend seyn und keine ästhetisch erhabene Behandlung zulassen? Haydn würde daran con amore arbeiten, um so mehr, weil dadurch eine Lieblingsidee der Kaiserinn erfüllt würde. Haydn wünscht auch, dass Wieland den Text direkte der Kaiserinn zuschicken möchte, mit der Bitte die Composition dem Haydn zu übertragen. Es würde gewiss gut aufkommen, die Kaiserinn würde sich geschmeichelt finden, Antheil an einem solchen Werke zu haben und, was nach der Localkenntniss in keine geringe Betrachtung kommt, der Baron müsste mit seinem Machwerk zu Hause bleiben. Haydn verlangt auch, um dem Geiste des Dichters nicht zu nahe zu treten, ein ausführliches Detail oder Commentar über den Text nebst Bemerkungen wo der Dichter ein Duett, Trio, Allegro, Ritornell, Chor usw. am passendsten finde. Dadurch werde die Arbeit des Compositors erleichtert und der Dichter sey genöthigt musikalisch zu dichten, welches so höchst selten

a tervezett oratórium valódi műzsája tűnik fel¹¹ – John A. Rice egyenesen úgy véli, a mű témáját nem annyira Haydn, hanem inkább Mária Terézia javasolhatta, aki valósággal megszállottja lett az utolsó ítélet művészi feldolgozásának.¹² A *Teremtés* hízelgő fogadtatásáról szóló híreket hallva Haydn mindenesetre egyre élénkebb érdeklődéssel fordult az újabb oratóriumterv felé: megerősítve a Griesinger 1801. november 4-i levelében foglaltakat ismét elismerően szólt az utolsó élet megzenésítésében rejlő illusztrációs lehetőségekről – még ha tovább hangoztatta is fenntartásait a téma „barokk” nyerseségével kapcsolatban, hiszen egynémely visszatetszést keltő jelenet gátjává válhat a fenséges zenei megvalósításnak. Griesinger ezenkívül számos izgalmas részletet árul el a librettó lehetséges belső tagolásáról és tartalmáról (ezekre alább még visszatérünk).

A Bécsből kapott beszámoló nyilvánvalóan felkeltette Breitkopf & Härtel érdeklődését. Wieland szövegírónak való megnyerése azonban alighanem kilátástalannak bizonyult, hiszen a kiadó végül is egy másik librettót küldött Griesingernek, amely feltehetőleg az *Auferstehung* címet viselte. Haydn azonban elégedetlen volt a felkínált szöveggel, és a jelek szerint babonás hittel ragaszkodott hozzá, hogy vállalkozása csak akkor járhat sikerrel, ha az agg Wieland is részt vállal benne. Mint Griesinger 1802. június 1-jei levelében beszámolt róla:

Haydnt a Feltámadás-költeményre felkészítő megkeresésemre tegnap a következő választ kaptam: „Haydn nem tud elállni korábbi véleményétől, hogy a felajánlott vers nem az, amit ő, a császárné és a már megfogant kompozíciós gondolat kíván, és semmi másra nem hajlandó. Bizonyára Wieland is tud zenéhez illő verseket írni; [Haydn] hallott egy efféle darabról, amelyet Weimarban Kunze zenésített volna meg, és megtekintés végett szeretné kézhez kapni ennek a szövegkönyvét, valamint azét az Alkésztisztét is, amelyet [Wieland] korábban kiadott.”

Mit van mit tenni? Haydnt aligha lehet jobb belátásra bírni; Wielandban hisz, és a hit dolgaiban mindenki szeret megmaradni a maga véleményénél.

Nem tudná megszerezni a szövegkönyvet, amelyről Haydn beszél?¹³

Végül, egy bő évvel annak első említése után, 1802. november 10-én Griesinger még egyszer visszatért Haydn tervezett oratóriumára, továbbra is közvetíteni

geschehe. Haydns Zutrauen in Wieland gründet sich zum Theil auf die schöne Strophe welche Wieland auf die Schöpfung dichtete und die ich Ihnen einst für die musicalische Zeitung einschickte.” Biba (hrsg.): i. m., 161–162.

11 Mária Terézia és Haydn kapcsolatáról részletesebben lásd John A. Rice: *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 236.

12 Uott, 11. és 238.

13 „Auf mein Ersuchen, Haydn auf das Auferstehungs-Gedicht vorzubereiten, erhielt ich gestern folgende Antwort: 'Haydn kann von seiner ersten Meynung nicht abstehe[n], dies vorgeschlagene Gedicht ist nicht was Er, die Kayserinn, und die einmahl gefasste Idee zur Composition davon hat, und auf alles andre lässt er sich nicht ein. Wieland wisse doch auch wohl musicalische Gesänge zu machen; so hätte er von einem Stük dieser Art gehört das von Kunze in Weimar wäre componirt worden, und er wünschte doch das Büchelchen von diesem sowohl als von der Alceste, die er früher habe drucken lassen, zu seiner Ansicht zu erhalten.' / Was ist nun zu machen? Haydn wird schwerlich umzustimmen seyn; er glaubt einmahl an Wieland und in Glaubenssachen bleibt jeder gern bey seiner Meynung. / Könnten Sie nicht die Büchelchen schaffen, wovon Haydn redt?” Biba (hrsg.): i. m., 166.

próbálván Bécs és a német irodalmi körök között, hogy megfelelő librettót találjanak a zeneszerző számára.

Az utolsó ítélethez írandó szövegkönyv ügyét még mindig nagyon a szívéen viseli az öreg Papa. Nemrég itt járt tanítványa, a weimari Kapellmeister, Kranz útján Haydn még egyszer szeretné megnyerni Wielandot és Goethét. A szövegnek képekben gazdagnak kell lennie, de semmiképp sem hosszúnak, hogy az előadás legfeljebb másfél óra hosszát tartson. Haydn annak örült volna, ha Rochlitz úr sikerrel jár. Vajon rászánja-e még magát? Ő könnyen kiderítheti, a weimari múzsák ráállnak-e a dologra. Haydntól semmit sem várhat a szövegért; azt Haydn javaslatára hivatkozva egyenesen a császárnénak kellene elküldenie, s majd meglátja, munkája a versengők között elnyeri-e a díjat. Haydn azt a szöveget fogja megzenésíteni, amelyet a császárné elküld neki.¹⁴

Haydn talán úgy érezte, lassan kifut az időből, s immár csak az *Évszakok*nál lényegesen rövidebb mű megírására vállalkozhat? Az, hogy a librettóval kapcsolatos döntést teljesen a császárné kezébe helyezte, mintha arról tanúskodna: ekkorra lényegében feladta a reményt, hogy a tervezett oratórium valaha is megvalósulhat. A későbbi forrásokban mindenesetre semmilyen további utalást sem találunk Az utolsó ítéletre – e levél megírása után nem sokkal a tervet feltehetőleg végleg eljuttették.

Egy elfeledett librettó

Míg a fenti történetet (sokkal kevésbé részletesen) Landon és Rice is áttekintette, mindkét kutató figyelme elsiklott egy Haydn saját gyűjteményéből származó, különlegesen izgalmas dokumentum felett, amely további információkkal szolgál Az utolsó ítélettel kapcsolatos tervekről. Ez a tény annál is meglepőbb, mivel Hugo Botstiber már tudott a *Das jüngste Gericht* című kéziratos szövegkönyvről, s felfeltette, hogy Breitkopf & Härtel éppen ezt az „I. I. Scheiger” tollából származó librettót küldhette el Haydnnak.¹⁵ Botstiber azonban, minthogy munkája során a korábban Carl Ferdinand Pohl által összegyűjtött anyagokra támaszkodott, nem vizsgálta meg alaposabban a kéziratot – alighanem Haydn (Griesinger 1802. június 1-jei levelében idézett) kedvezőtlen véleményére is hagyatkozva, amelyet értelemszerűen erre a dokumentumra vonatkoztatott.¹⁶ A szövegkönyv provenienciáját il-

14 „Ein Text zu dem jüngsten Gericht liegt dem alten Papa noch sehr am Herzen. Haydn will durch seinen Schüler Kranz, der kürzlich hier war und Capellmeister in Weimar ist noch einmahl Wieland und Goethe darum ansprechen lassen. Der Text soll reich an Bildern, aber nur nicht lang seyn, so dass die Aufführung höchstens 1 1/2 Stunden dauert. Haydn hätte gewünscht, dass Herr Rochlitz seine Arbeit ausgeführt hätte. Würde Er sich vielleicht noch dazu entschliessen? Es wird ihm leicht seyn zu erfahren ob die Musen in Weimar sich der Sache annehmen wollen. Von Haydn hat er nichts für den Text zu erwarten; er sollte ihn aber unter Berufung auf Haydns Antrag geradezu der Kaiserinn überschiken und es wagen, ob seine Arbeit unter den concurrirenden den Preis davon trage. Den Text will Haydn bearbeiten den ihm die Kaiserinn zuschicken wird.” Uott, 171–172.

15 Botstiber: i. m., 199.

16 Vö. a 13. lábjegyzettel.

letően Landon ugyancsak Botstiber álláspontját fogadta el, és nem szentelt különösebb figyelmet a forrásnak¹⁷ – annak ellenére, hogy az időközben az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárába került, s így sokkal könnyebben elérhetővé vált a kutatás számára. Az alaposabb vizsgálat azonban leleplezi, hogy Scheiger librettója nem azonos a Breitkopf & Härtel által felkínált szöveggel (amelyet a zeneszerző valóban igen kedvezőtlenül fogadott).

A Zeneműtárban Ha. I. 11 jelzet alatt őrzött kézirat címlapján a következőket olvashatjuk (1. *faksimile a 250. oldalon*):

Das / jüngste Gericht. // ein Gegenstück zur Schöpfung. / In Musik gesetzt / von / Herrn Joseph Haydn // Docktor der Tonkunst, und Kapellmeister / in wirklichen Diensten S^r Durchlaucht / des Herrn Fürsten v. Esterhazy, und / der k. schwed. musik. Akademie Mit- / glied. // Meistens nach Schriftstellen verfaßt / v. / J. Ignatz Scheiger. / Pfarrer zu Kirchberg an Wagram.¹⁸

A „megzenésítve Joseph Haydn úr által” frázis természetesen nem igazolja a pozsonyi pletykákat, melyek szerint a zene (legalábbis egy része) el is készült volna: a megfogalmazás mindössze a szerző reményét fejezi ki, hogy Haydn végül valóban felhasználja majd a kifejezetten neki szánt librettót.¹⁹ Az alcím – „A Teremtés ellenpárja” – ugyanakkor nagyon is sokatmondó: nem hagy kétséget afelől, hogy *Az utolsó ítélet* a szövegíró szándéka szerint az első Swieten-librettó méltó párja kívánt lenni, az *Évszakok* helyett. A harmadik fontos információmorzsa pedig a szerző azonosítása, akit a címlap Kirchberg am Wagram plébánosaként említ.

A bécsi Diözesanarchiv adatbázisa szerint Joseph Ignaz Scheiger 1760-ban született a császárvárosban, és 1835. augusztus 19-én hunyt el Kirchberg am Wagramban. Miután 1785-ben pappá szentelték, előbb *Kooperator*ként szolgált Kirchbergben (ugyanazon év szeptember elsejétől), 1796. június 28-án *Pfarrer* lett a közei Fels am Wagramban, de alig három év múltán (1799. április 23-án) visszatért Kirchbergbe, hogy immár ott vegye át a plébánia irányítását, s e pozíciójában maradt egészen haláláig. Mindez meglehetősen eseménytelen pályafutásnak tetszhet a korabeli egyházi hierarchiában, néhány levéltári dokumentum azonban rávilágít, hogy Scheiger személyisége sokkalta összetettebb volt, mint a fenti adatok alapján hihetnénk.

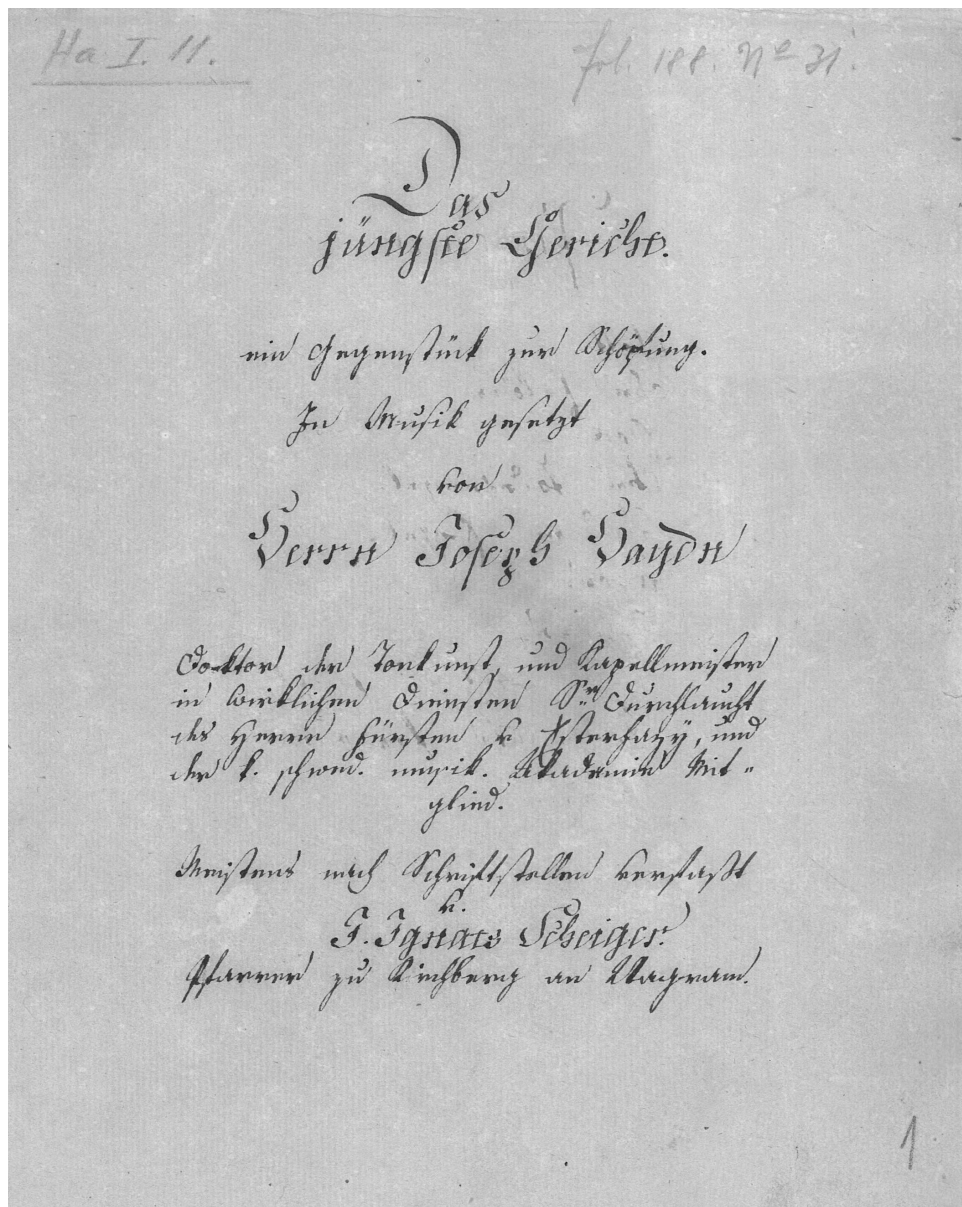
A dokumentumok közül elsőként arról a két levélről érdemes beszámolnunk, amelyek a bécsi Haus-, Hof- und Staatsarchivban maradtak fenn, és egyértelművé teszik, hogy Scheiger korántsem könnyű szívvel lépett az egyházi pályára.²⁰ A leve-

17 Landon: i. m., 225–226.

18 A cím átírása Landonnál is szerepel (i. m., 225.), de egy apró tévesztéssel: „Schriftstellen” helyett „Schriftstellern”.

19 Ezt támasztja alá az a leírás is, amelyet Haydn hagyatékának jegyzéke (*Haydn-Nachlass-Verzeichnis*, lásd Landon: i. m., 403.) ad a librettóról: „Scheiger. Poesie zum Oratorio das jüngste Gericht, welches Herr Haydn als Gegenstück zur Schöpfung in Musick setzen sollte.” Az ígealak (amelyet feltehetőleg a zeneszerző segédje, Johann Elssler sugallt a jegyzék készítőjének) nem hagy kétséget afelől, hogy a megzenésítés pusztá szándék maradt.

20 Vertrauliche Akten 66, fol. 489–490. és 491–492.



1. fakszimile. *Das jüngste Gericht*, címlap (OSZK, Ha. I. 11)

lek egyike Ignaz von Bornhoz, a *Zur wahren Eintracht* szabadkőműves páholy nagymesteréhez szól, és Scheiger Bécsben élő családjának sanyarú helyzetét ismerteti. Scheiger, aki ekkoriban egy ciszterci kolostorban élt a stájerországi Neubergben, semmiképp sem segíthette szüleit, s arra kérte Bornt, valamiképp támogassa őket, amíg ő be nem fejezi kötelező évét a szemináriumban, és ki nem léphet a rendből

(amelyhez még nem kötötte szerzetesi fogadalom). Scheiger ugyanakkor ragaszkodott ahhoz, hogy családja elől eltitkolják a szabadkőműves körökből érkezett támogatás eredetét – szüleinek feltehetőleg egyelőre sejtelve sem volt róla, hogy fiuk a ciszterciekkel való szakítást fontolgatja, sőt aktívan részt vesz egy grazi szabadkőműves páholy tevékenységében. A levél egészében meggyőzően, bár kissé formális hangnemben tárja fel a család nehéz helyzetét – éles ellentétben a másik szöveggel, amely körülbelül ugyanazokat a tényeket veszi sorra, de sokkalta személyesebb stílusban. Az utóbbi levél címzettje nyilvánvalóan Born páholyának egy másik tagja volt, aki előtt Scheiger nem szégyellte az érzelemkitöréseket sem; a rend kötelékében maradásának lehetetlenségét például a következő szavakkal ecseteli:

[Szüleim] számára persze jobb volna, ha szerzetessé lennék; ám ezt nem tehetem. Kész vagyok mindent feláldozni, az ember voltomhoz fűződő minden jogot, minden örömet, nyugalmat és kényelmet, minden kikapcsolódást – még azt is, hogy könyvekből a tudományok forrásánál üdítsem fel magam és az unalmas tennivalók terhe után megfáradt szellemem ismét felrázhassam – a szabadságomat azonban nem áldozhatom fel, nem hajlíthatom meg szerzetesként egy leimádkozandó Ave Maria gratia plena alatt a kórusban azokat a térdeket, amelyeket már megtanultam senki más, csakis minden világok Nagy Építőmestere előtt meghajlítani.²¹

A két levél stílusa közötti eltérés első látásra zavarba ejtő, a kelteзések azonban rávilágítanak a szövegek szoros kapcsolatára és eltérő funkciójára. A Bornnak címzett levél 1785. május 14-én kelt (az eredeti szabadkőműves megfogalmazás szerint: *im Jahr des Lichtes 5785*), míg a másik csaknem egy hónappal korábban, április 16-án – Scheiger tehát előbb a páholy egyik tagját kereste meg, de nyilvánvalóan azt a baráti tanácsot kapta, hogy kérésével inkább közvetlenül a nagymesterhez forduljon, némileg kevésbé hektikus stílusban. Másfelől azonban a kelteзések egyaránt zavarba ejtők, ha felidézзük, hogy Scheigert – aki mindkét levelében elkötelezett szabadkőművesnek mutatkozik – alig néhány hónappal később pappá szentelték, és szeptemberben *Kooperator*ként már a kirchbergi plébános mellett segédkezett. Nyilvánvaló persze, hogy a páholytagokhoz írott levelekben a kérelmező valamelyest eltúlozhatta saját „testvéri” elkötelezettségét, ezzel próbálván elnyerni a címzettek rokonszenvét és támogatását a családja számára oly fontos gély elnyeréséhez. Mindazonáltal a csalódott novíciusból szabadkőművessé váló, majd a katolikus egyház hierarchiájába néhány hónap múltán engedelmesen mégis besoroló Scheiger vallásos meggyőződése kétségkívül összetettebb lehetett, mint a kor falusi plébánosainak többségéé.

21 „Besser wär es freilich für sie, wenn ich Mönch würde; aber das kann ich nicht. Ich will alles aufopfern, alle Rechte der Menschheit, jedes Vergnügen, Ruh und Bequemlichkeit, jede Erholung, selbst die, mich an der Quelle der Wissenschaften aus Büchern laben, und nach der Last durer Geschäfte meinen niedergedrückten Geist wieder aufrichten zu können; aber meine Freiheit kann ich nicht aufopfern, kann nicht mehr als Mönch im Chor unter einem herabzubethenden Ave Maria gratia plena jene Knien beugen, die ich nun vor niemand mehr, als dem grossen Baumeister aller Welten zu beugen gelernt habe.”

Ezt a benyomást erősítik a bécsi Diözesanarchivban fennmaradt korabeli dokumentumok is.²² Egy 1810. május 10-én kelt levélben Scheiger névtelen rágalmak egész sora ellen védekezik, miszerint a tilalmas napon húst evett, a szentmise celebrálása előtt kávét és puncsot ivott, valamint nyilvánosan táncolt József napján; 1819. november 14-én újból hasonló híreszteléseket utasít vissza. Jóllehet a vádaskodások talán rosszindulatú túlzásokat is tartalmaztak, a panaszok kétségkívül Scheiger „egészséges libertinizmusáról” árulkodnak, ami egyik-másik bigottabb helyi hívőnek aligha lehetett ínyére. Mindennek fényében aligha meglepő, hogy Scheiger egy további tekintetben is kirítt falusi plébános társai közül: minden jel szerint ifjúkora óta írt verseket, és négy évvel halála előtt lírai költeményeinek 400 oldalas gyűjteményét jelentette meg.²³ A könyv előszava szerint ez a kötet alig egy negyedét tartalmazza Scheiger költői termésének, s ha a fogadtatás erre bátorítja a szerzőt, szívesen közread még többet is. Újabb kötetnek azonban nem leljük nyomát – hogy Scheiger a kedvezőtlen fogadtatás miatt mondott-e le a további publikálásról, nincs módunk eldönteni.

Felvetődik azonban még egy döntő kérdés: vajon miként kerülhetett kapcsolatba a kirchbergi plébános Haydnal és *Az utolsó ítélettel*? A válasz egyszerre kézenfekvő és meghökkentő: a zeneszerzőt és szövegíróját rokoni szálak fűzték egymáshoz. Amikor Haydn felesége, Maria Anna Keller 1799. szeptember 9-én megfogalmazta a végrendeletét, kétszáz forintot hagyott néhai testvérenek, Barbara Scheigernek a családjára, s emellett száz forintot külön Joseph Scheiger, Barbara értelmi fogyatékos fia számára.²⁴ Felesége példáját követve a zeneszerző ugyancsak megemlékezett a Scheiger-családról a maga 1801. május 5-én elkészített végrendeletében: a szerencsétlen Josephre száz forintot hagyott, testvére, Barbara Düsseni (született Scheiger) asszonyra kétszázat, egy harmadik fivérre, az ezüstműves Karl Scheigerre pedig háromszáz forintot.²⁵ (Utóbb a Josephet nevesítő sort törölték, Barbara örökrésze viszont háromszáz forintra nőtt – alighanem a fogyatékos fivér halála folytán.) Végül egy harmadik dokumentum is tisztázza a Haydn felesége és a különböző Scheigerek közötti rokoni viszonyokat: Düsseni (vagy Diszeni) asszony házassági szerződése – amelyet 1800. szeptember elsején tanúként maga Haydn is aláírt – a következőképpen azonosítja a menyasszonyt: „Barbara Schaiger, a néhai Karl Schaiger, bécsi polgár, parókakészítő és törvényes hitvесе, a néhai Barbara Keller lánya”.²⁶ Összegezve: Haydn felesége, Maria Anna Keller egyik testvére, Barbara Keller egy parókakészítő mesterhez, bizonyos Karl

22 Landpfarren, Kirchberg / Wagram, 1451–1845. Scheigerrel kapcsolatos további (jelen tanulmányban nem idézett) dokumentumok találhatóak még a következő jelzetek alatt: Landpfarren, Fels am Wagram, 1750–1799, illetve Priester Personalakten, 18. Jahrhundert, Karton 34, Fasc. 2.

23 *Gedichte von Joseph Ignaz Scheiger*. Wien: J. P. Sollinger, 1831.

24 Vö. H. C. Robbins Landon: *Haydn. Chronicle and Works*, vol. IV. London: Thames and Hudson, 1977, 484.

25 Vö. Landon: *Haydn: Chronicle and Works*, vol. V. 51.

26 „Barbara Schaiger, daughter of the late Karl Schaiger, citizen wig-maker in Vienna and his lawful wedded wife the late Barbara Keller.” Angolul idézi Landon: *Haydn: Chronicle and Works*, vol. I. London: Thames and Hudson, 1978, 642.; lásd még uő: *Haydn: Chronicle and Works*, vol. IV. 557.

Scheigerhez ment férjhez,²⁷ s immár Barbara Scheiger néven legalább három gyermeke született: a fogyatékos Joseph Scheiger, Barbara Scheiger (férjezett néven Düsseni), illetve az utóbb ezüstművéssé lett Karl Scheiger.

De vajon hogyan illeszthetjük be a mi Joseph Ignaz Scheigerünket ebbe a családba? A két levél, amelyben a kiábrándult novícius segítségért fordult szabadkőműves testvéreihez, szerencsére erre vonatkozó adatokkal is szolgál. Az 1785. április 16-án kelt írásból azt az izgalmas részletet tudjuk meg, hogy a kérelmező édesapja eredetileg *Peruquenmacher*, azaz parókakészítő volt. A második levél pedig arról is tudósít, hogy az elszegényedett családfő gondjait csak súlyosbítja egy idősebb fiú (Scheiger testvére) eltartásának terhe, „akinek, még ha fodrázskodással segíti is ki magát, a természet túlságosan keveset adott ahhoz, hogy a világban előrehajthasson”.²⁸ Vajon nem az értelmi fogyatékos Josephre vonatkozik ez a körülírás, akinek támogatását később Haydn és felesége is oly fontosnak érezte? A levél végére hagyott információ pedig minden kétséget eloszlat: „Az apám neve Carl Scheiger.”²⁹ Vagyis Joseph Ignaz Scheiger a bécsi parókakészítő Karl Scheigernek és Anna Maria Keller nővérének, Barbara Kellernek a közös fia volt. Másképpen fogalmazva: Az *utolsó ítélet* ránk maradt szöveggönyvét Haydn feleségének egyik unokaöccse írta – aki 1800. szeptember elsején minden bizonnyal részt vett testvére, Barbara Scheiger esküvőjén, s ott a tanúként ugyancsak jelen lévő Haydnal személyesen is találkozhatott. Talán éppen ekkor váltott először szót a zeneszerző és leendő librettistája Haydn következő oratóriumának tervéről?

E Scheigert bemutató rövid kitérő után még egy fontos kérdést kell körüljárunk, nevezetesen azt, hogy az „itteni fiatal költő”, akire Griesinger kétszer is utal a kifejezetten Haydn számára készülő librettó szerzőjeként, vajon maga Scheiger lehetett-e. Ami az „itteni” minősítést illeti, jóllehet Scheiger Kirchberg am Wagramban, a császárvárostól mintegy negyven kilométernyire teljesített szolgálatot, bécsi születése és rokonsága alapján nyilvánvalóan ráillett ez a jelző. S ha tekintélyes irodalmi termésének akár csak egy töredéke is megszületett már ez idő tájt, a „költő” titulus sem tűnhet túlzásnak. Scheiger életkora azonban problematikusabbnak tűnik, hiszen egy negyven esztendőös ember aligha tűnhetett „fiatalnak” Griesinger szemében – bár tekintetbe kell vennünk, hogy Griesinger értelemszerűen Haydn közvetítésével szerezte ismereteit a librettó szerzőjéről, és a hatvankilenc éves komponista nyilvánvalóan másként érzékelte már, ki számíthat „fiatalnak” s ki öregnek. Jóllehet az életkort illető bizonytalanság némi kétséget ébreszt a költő azonosságával szemben, Griesinger 1802. április 21-i levele, amelyben az „itteni fiatal költő” munkájáról tesz említést, részletesen leírva, hogy „az első

27 Ebben az összefüggésben érdemes felidéznünk a közismert tényt, hogy Haydn feleségének édesapja ugyancsak parókakészítő volt – a szakmabeli családok között előre „elrendezett házasságok” a 18. században még mindennapos gyakorlatnak számítottak.

28 „dem, behilft er sich gleich mit Frisieren, doch in der Welt fortzukommen die Natur zu wenig gab”.

29 „Der Nahme meines Vaters Carl Scheiger.” A félreértéseket elkerülendő, Scheiger a lakcímet is megadja: „Der Wohnort meiner Eltern ist auf der alten Wieden im Schlüsselgässel N. 42 in Hof hinein zu ebner Erde.”

részben például egy istenfélő férfi, egy csinos leány, egy gonosztevő stb. hal meg”, döntő bizonyítéknak tűnik. Ez a leírás ugyanis csaknem pontosan illik Scheiger szövegkönyvére, amelynek első két képében egy tisztos családapa és egy szerelmes lány halálának vagyunk tanúi, míg a harmadik egy zsarnok pusztulását ábrázolja – tehát egy „Wütherich”, s nem egy „Bösewicht” végzetét, amint Griesinger írta, talán pusztas lapszus folytán (amelyet feltehetőleg ezúttal sem közvetlenül neki, hanem inkább az agg Haydnnak tulajdoníthatunk). Mindennek fényében Bottstiber és Landon döntése, hogy Scheiger librettóját – amely, mint láttuk, biztosan nem azonos a Breitkopf & Härteltől kapott és Haydn által elvetett szöveggel – kizárják a releváns források közül, elhamarkodottnak bizonyul. Még ha Haydn végül nem zenésítette is meg ezt a szövegkönyvet, azt tágabb családjának egyik tagja fogalmazta, minden jel szerint azokkal a körökkel is kapcsolatot tartva, amelyek a zeneszerzőt a leginkább próbálták rábírní *Az utolsó ítélet* megkomponálásra – a librettó tehát kétségtelenül tükröz bizonyos szempontokat, amelyek a zeneszerző részvételével zajlott megbeszélések folyamán kikristályosodtak.

A szöveg keletkezésének Griesinger beszámolóiból rekonstruálható folyamata éppenséggel azt sejteti, hogy a librettó szerkezetével, cselekvényével és kifejezőeszközeivel kapcsolatos kérdések heves vitákat gerjesztettek Haydn környezetében. Az 1801. november 4-én kelt levélből megtudjuk, hogy az „itteni fiatal költő” négy részben tervezi feldolgozni témáját: Halál, Feltámadás, Pokol, Menny. A zeneszerzőnek azonban másfajta elrendezés járhatott a fejében, hiszen a következő év áprilisában ugyanezt a négy témát már három részre tagolva látjuk viszont: a Pokol és a Menny egyetlen formai egységbe olvad össze. Figyelemre méltó, hogy Griesinger éppen ebben a levélben számol be arról is, hogy az „itteni fiatal költő [...] támogatás híján nem folytatta” munkáját – valószínűnek tűnik azonban, hogy a csalódottság elmúltával Scheiger talán mégis tovább alakíttatta librettóját. Hogy hány alkalommal rendezte újra és újra az anyagot Haydn tetszését keresve, nem tudhatjuk, a fennmaradt szövegkönyvből kirajzolódó kétrészes szerkezet azonban talán egy újabb – a zeneszerző által hosszabb-rövidebb ideig fontolgatott – lehetőség volt. Jelenlegi formájában a librettó mindenesetre némileg aszimmetrikus, hiszen az első rész (Erster Theil) sokkal több apró részre bomlik, mint a második (Zweiter Theil) – korántsem lehetetlen, hogy egy korábbi változatban nagyjából ugyanez az anyag – másként elosztva – három vagy akár négy részre tagolódtott.³⁰

Szerkezet és cselekvény

Ahelyett, hogy további találgatásokba bocsátkoznánk Scheiger librettójának keletkezéstörténetével kapcsolatban, legfőbb ideje alaposabban is szemügyre vennünk a szöveg ránk maradt, s ennyiben végleges formáját. A karaktereket a szövegkönyv kezdetén szereplő lista nem megjelenésük, hanem inkább teológiai jelentőségük

30 Mint Rice (i. m., 238.) hangsúlyozza, a Griesinger 1801. november 4-i levelében javasolt négyrészes felépítés végül két, ugyancsak Mária Terézia bábáskodása mellett készült műben valósult meg: Antonio Salieri *Gesù al Limbo*, illetve Joseph Leopold Eybler *Die vier letzten Dinge* című oratóriumában.

sorrendjében mutatja be: Isten, a Megváltó, Eloa szeráf, a halál angyala, más angyalok, Azor és Semire, az egyiptomi József, s végül számos névtelen szereplő, akik egyénileg vagy csoportosan bukkannak fel. Említésre méltó, hogy az általa énekeltek alapján az „egyiptomi József” alakját Scheiger egyértelműen Mózes első könyvéből kölcsönzi, Azor és Semire pedig szerelmi kettőst énekel ugyan, helyzetük azonban semmilyen közös vonást sem mutat a híres történettel, amelyet Haydn kortársainak legtöbbje Jean-François Marmontel André-Ernest-Modeste Grétry 1771-ben bemutatott operájához írott szöveggönyve alapján ismerhetett.

A szöveggönyv első része a „Halál és feltámadás” (*Tod und Auferstehung*)³¹ címet viseli, s egy nagyszabású kórossal kezdődik Isten dicsőségére, akinek végtelesen hatalma leginkább a halálban nyilvánul meg, amely előtt még a királyok sem menekedhetnek. A kórus bevezetőjét követően különféle terjedelmű szakaszok következnek, amelyek mindegyike külön címet visel.

A „Temető” (*Der Kirchhof*) kezdetén két vándor – egy férfi és egy nő – tűnik fel az emberi dicsőség múlandóságáról beszélgetve: „Ti gazdag piperkőcök, itt / Egyenlők vagytok a szegény koldussal.”³² A vándorok duettje után halotti menet jelenik meg, melyből egy asszony lép elő, hogy *Grablied*-del sirassa az elhunytat:

Ember! tanuld meg példamból,
Hogy vendég vagy itt,
És soha ne nevezd a magadénak,
Amit csupán kölcsönbe kaptál.³³

Ehhez a *memento mori*-hoz kapcsolódnak a következő sorok is, amelyekben a gyászoló nő és egy férfi írja le a döbbenetes képet: két kisgyermek, egy idősebb fiú és az özvegy állja körül az elhunyt koporsóját. Miután a családtagok lerótták kegyeletüket, a körülöttük állók kórusa sorra veszi a megboldogult jó cselekedeteit, örök nyugalmat kívánva porainak.

A következő szakasz, „A kedves halála” (*Der Tod der Geliebten*) arra emlékeztet, hogy az ifjúság sem kerülheti el kegyetlen végét: „A halál nem kímél / Egy virágzó orcát sem.”³⁴ A következő duettben egy haldokló lány és kedvese siratják szomorú sorsukat, s vigaszt egyedül abból meríthetnek, hogy búcsújuk nem örökre szól (ez nyilvánvalóan tudatos utalás az oratórium későbbi részeire). A jelenetet a lány játszótársainak kórusa kerekíti le, akik osztoznak a magára maradt szerelmes bánatában.

31 A szöveg elemzése során a librettót többnyire magyar fordításban idézem, de egyszersmind megadom a német eredetit is: a szöveggönyvben szereplő belső címeket a főszövegben (de zárójelben), a konkrét verssorokat pedig lábjegyzetben. A teljes, német nyelvű szöveggönyvet terjedelmi okból csupán e tanulmány angol nyelvű változata közli; lásd a * jelzésű jegyzetet.

32 „Hier seydt ihr reiche Gecken / Dem armen Bettler gleich!”

33 „Mensch! lern’ an mir erkennen, / Daß du ein Gast hier bist, / Und pfleg nie dein zu nennen, / Was nur geborgt dir ist.”

34 „Der Tod verschont auch nicht / Ein blühend Angesicht.”

„A világ szétrombolásának kezdete” (*Beginn der Weltzerstörung*) – e szakasz természetesen alapvető hangulatváltozást hoz: a halál angyala jelenik meg számos bosszúálló angyal kíséretében, hogy bejelentsék az ítélet napjának elérkezését. Az igazságtétel első áldozata egy zsarnok, aki halálos sebet kap, s bár áriájában kegyelemdífésért esedezik, továbbra is makacsul tagadja Isten hatalmát.

Az első rész utolsó két szakasza lényegesen rövidebb a korábbiaknál. Előbb egy férfi, két várandós asszony és egy szoptató anya veszi számba, melyek azok „A jelek” (*Die Zeichen*), amelyek előrevetítik a közelgő borzalmakat, s férfikar zengeti a tanulságot: „Milyen keserves a halál! Milyen égető az ítélet napja!”³⁵ Végül, a harsona hangjaira, egy újabb angyal tűnik fel, hogy kihirdesse, eljött „A feltámadás” (*Die Auferstehung*): „Keljetek fel! ti holtak! / És járuljatok az ítélőszék elé!”³⁶ Megmozdul a föld, és az angyalok kara éneklí meg a halottak hátborzongató felvonulását:

Hah! felkelnek
Minden népekből és nyelvekből.
Micsoda moraj! Micsoda zúgás!
Mintha a tenger hullámai háborognának,
A föld túl kicsiny lesz számukra.³⁷

A második rész összetettebb címet visel – „Az ítélet maga, büntetés és jutalom” (*Das Gericht selbst, Straf' und Lohn*) –, de csupán két önálló címmel is ellátott szakaszt tartalmaz. Először a feltámadottak egyike írja le a félelmes csöndet, amikor „az angyalok maguk is reszketnek”.³⁸ Eloa szeráf érkezik, s megszólítja a (pilálatnyílag még láthatatlan) Bírát – válaszul az eltaszítottak kórusának kétségbeesett kitörését halljuk, mígnem a halál angyala ismét felbukkan, hogy a bal oldalra terelje őket, míg az arra méltók jobb kéz felől állhatnak. Három újabb panaszt hallunk még: árvák és özvegyek hányják felebarátaik szemére a könyörület hiányát, amellyel nap mint nap szembesülniük kellett; e kórust egy ária követi, amelyben József kel ki őt tömlöcbe vető ellenségeinek kegyetlensége ellen; az ártatlanul meggyilkoltak pedig a gonosztevők megbüntetését követelik. A jók tanúságtételeit a bűnösök vallomásai követik: egy gyermekgyilkos asszony kíméletlenül átkozza önmagát, míg az őt elcsábító férfi beismeri ugyan bűnrészességét, de megbánást nem mutat – „Ha már egyszer a pokolra kell jutnom, / Magammal rántalak benne-tek.”³⁹ E konok elvetemültségen megdöbbenve a kiválasztottak kórusa az aratókat szólítja, hogy irtsák ki e kártékony gázt, s az elátkozottak kétségbeesése is fokozódik, amint maga a Megváltó jelenik meg, hogy pokolra küldje őket. Áriájában a Megváltó a mások szenvedései iránti közönyt hányja a bűnösök szemére, s végül

35 „Wie herb ist der Tod! der Richttag! wie heiß?”

36 „Steht auf! ihr Tödtel! / Und kommet vor Gericht.”

37 „Ha! sie erwachen / Aus allen Völkern und Sprachen. / Welch ein Murmeln, welch ein Sausen! / Wie wenn Meereswogen brausen, / Die Erde wird ihnen zu klein.”

38 „Die Engel selber zittern.”

39 „Muß ich schon einmal in die Hölle / So zieh' ich euch doch mit hinein.”

az angyalok és a kiválasztottak közös kórusa ismétli fennhangon, hogy a vétkesek nem kerülhetik el sorsukat.

Itt következik az oratórium második részének első, külön címmel is ellátott egysége: „A jutalom” (*Die Belohnung*). Minthogy a gonoszok immár elnyerték méltó büntetésüket, most az erényesek jelennek meg sorra: ártatlan gyermekek, egy éppoly ártatlan ifjú, majd a szűzek kórusa tűnik fel fehér ruhában – egyiküket az angyal ekképp szólítja meg:

Dalokat énekelsz
Neki, dicséretéül,
Amelyeket csak a Tiszta
Tud veled énekelni.⁴⁰

A mártírok záró kórusbetétje után rögtön a második, saját címet viselő szakasz következik: ez voltaképpen egyetlen vokális szám, amely „Semire és Azor” (*Semire und Azor*) szerelmét mutatja be. Közös áriájukban ez utóbbi elpanaszolja, miként tagadták meg tőle Semire kezét, kedvese azonban váltig azzal vigasztalja, hogy haláluk után már senki sem állhat majd szerelmük útjába. A következő kórust a gyóntatóatyák éneklik, majd ismét a Megváltót halljuk, aki a kiválasztottakat a maga és atyja országába hívja. Amint követjük őket új otthonukba, tanúi lehetünk elragadtatásuknak, hiszen e csodálatos világ örömeit immár örökön élvezhetik:

Időtöket ne mérjétek többé aggodalmasan
Holdak és napok szerint;
Elvész az örökkévalóságban,
És az eónok számotokra most már pillanatokkal egyenlők.⁴¹

A cselekvény tetőpontján maga az Úr jelenik meg, hogy egyetlen mondatban kinyilatkoztassa: „Én magam vagyok a jutalmatok.”⁴² Ennek hallatán a kiválasztottak dicsőítő kórusban törnek ki, s a második rész (és vele a teljes oratórium) a remény hangjaival zárul: „Mostantól örökké Istennel uralkodunk!”⁴³

Szövegmodellek

A kézirat címlapján szereplő megjegyzés szerint a librettó nagyjából a Biblia passzusai alapján született, s ha Scheiger néhány további, a Szentírás idevágó szakaszaiban nem szereplő karakterrel gazdagította is a szöveget, a cselekvény meghatározó fordulataival valóban könnyen azonosíthatók. Az utolsó ítélet Máté evangéliumában szereplő, közismert leírása (25:31–46.) például nem csupán arról tudó-

40 „stimmest Lieder / Zum Preis ihm an, / Die nur der Reine / Mitsingen kann.”

41 „Nun meßt ihr ängstlich eure Zeit / Nicht mehr nach Monden und nach Sonnen; / Verloren geht sie in der Ewigkeit, / Und Augenblicken gleich sind euch nun die Aeonen.”

42 „Ich selbst bin euer Lohn.”

43 „Nun herrschen wir ewig mit Gott.”

sít, hogy az Úr „a juhokat jobb keze felől, a kecskéket pedig bal keze felől állítja” (amint azt Scheiger megfogalmazásában fentebb már idéztem), de feljegyzí a bal oldalon állókhoz intézett szavakat is:

Távozzatok tőlem, ti átkozottak, az örök tűzre, a mely az ördögöknek és az ő angyalainak készítetett. Mert éheztem, és nem adtatok ennem; szomjúhoztam, és nem adtatok innom; jövevény voltam, és nem fogadtatok be engem; mezítelen voltam, és nem ruháztatok meg engem; beteg és fogoly voltam, és nem látogattatok meg engem.

A librettó csaknem szó szerint kölcsönzi e szavakat, a nyitó intelmet négysoros recitativóvá formálva, amelyet nyolcsornyi áriaszóveg követ, a szemrehányások felsorolásával:

MenjeteK, átkozottak!
A pokol tűzére, amelyet nekteK,
Az eltaszított lelkekhez hasonlók,
Már kezdettől fogva készíték.

Éheztem, és ti nem adtátok nekem
Az asztalról a morzsákat;
Jövevény voltam, és ti hagyátok
Hogy elgémberedjem az ajtótok előtt.

Mezítelen voltam, és ti nem takartátok be
Csupaszságomat, szeretetlenül,
Most meneküljeteK, átkozottak!
MeneküljeteK a szemem elől!⁴⁴

Ugyancsak szinte szó szerinti idézet bukkan fel a második rész kezdetén, amikor az eltaszítottak kórusban átkozzák el saját sorsukat: „Oh, omoljatok ránk, ti dombok! / És rejtsetek el a világ szeme elől.”⁴⁵ E sorok forrása Hóseás próféta könyve (10:8.): „és mondják majd a hegyeknek: Borítsatok be minket! a halmoknak pedig: Omoljatok reánk!” – a kapcsolatot pedig még szorosabbá teszi egy (vélt)őleg tudatos) szójáték: a „hegy” német megfelelője (*Berg*) ugyanis Scheiger versében is feltűnik, az „elrejt” (*bergen*) szóba rejtve. Az összefüggés azonban nem kevésbé nyilvánvaló Krisztusnak a bűnös városhoz szóló intelme, illetve a Scheiger angyalának szájába adott szavak között, mielőtt az elátkozottak a pokolra szállva elszenvednék második halálukat. Máté változata szerint (23:37.) Jézus így szól:

Jeruzsálem, Jeruzsálem! Ki megölöd a prófétákat és megkövezed azokat, a kik te hozzád küldetted, hányszor akartam egybegyűjteni a te fiaidat, miképen a tyúk egybegyűjti kis csirkéit szárnya alá; és te nem akartad.

44 „Geht hin, Vermaledeite! / Ins Höllenfeuer, das ich euch, / Den mitverworfenen Geistern gleich, / Von Anbeginn her schon bereite. // Ich war hungrig, und ihr gabet, / Nicht des Tisches Broten mir: / Ich war Fremdling, und ihr liebet / Starren mich vor eurer Thür. // Ich war nackt, und ihr bedecktet / Lieblo mein Blöße nicht, / Fliehet nun, Vermaledeite! / Fliehet von meinem Angesicht!”

45 „O! fallet über uns, ihr Hügel! / Und bergt uns vor dem Aug der Welt.”

Magához Krisztushoz intézve szavait, Scheiger feltűnően felvilágosult angyala „próféták” helyett inkább „tanítókról” beszél, és szót sem ejt a megkövezésről – egyebekben azonban voltaképpen ugyanazt mondja:

Miképpen a tyúk, úgy akartad
Szárnyaid alá csalogatni őket,
Tanítókat küldtél hozzájuk. –
Hiába! Ellenszegültek,
És csak tréfát űztek velük.⁴⁶

Az efféle terjedelmesebb átvételek ugyan nem túl gyakoriak a librettóban, Scheiger szövege azonban bővelkedik az utolsó ítélet témájával összefüggésbe hozható rövidebb bibliai citátumokban. A korábban már idézett *Grablied* második sora – „daß du ein Gast hier bist” – például a 119. zsoltár 19. versére utal: „Ich bin ein Gast auf Erden.”⁴⁷ Éppily szembeötlő a kiválasztottak kórusában hallható „Aratók, tépjétek ki a dudvát!”⁴⁸ felkiáltásnak a Máté-evangélium következő sorai-val való rokonsága (13:30. és 40.):

és az aratás idején azt mondom majd az aratóknak: Szedjétek össze először a konkolyt, és kössétek kékébe, hogy megégessétek; a búzát pedig takarítsátok az én csűrömbbe. [...] A miképpen azért összegyűjtik a konkolyt és megégetik: akképen lesz a világnak végén.

S hasonlóképp, „A jelek” az első rész végén található leírásának bevezetése mögött („Az éjszaka elnyeli a napot...”)⁴⁹ alighanem Ézsaiás könyvéből a „sötét lesz a nap támadáskor” sor ihletését sejtethetjük (13:10.). Annál is inkább, mivel Scheiger szövegében ezen a ponton két várandós asszony és egy szoptató anya jelenik meg – éppúgy, mint Máté evangéliumában (24:19.) nem sokkal a fenti Ézsaiás-passzus idézete (24:29.) előtt. S hogy csupán egyetlen további példát említsek, amikor egy angyal vigasztalni próbálja a bűnbánó asszonyt, Scheiger ismét egy híres bibliai passzust idéz: „A lélek erős, a test volt esendő”⁵⁰ (vö. Máté 26:41.: „a lélek kész, de a test erőtelen”).

Még hosszasan sorolhatnánk a hasonló allúziókat, amelyek többségét a szövegkönyvet olvasva Haydn is kétségtávol felismerte. A példák szaporítása helyett azonban fordítsuk figyelmünket a librettó egyik másik szembeötlő vonására: egy olyan szövegírói technikára, amelynek gyakori használatával Scheiger kétségtávol ugyancsak Haydn tetszését kereste.

Mint korábban utaltam rá, a *Teremtés*ben is jócskán előforduló hangfestő effektusokkal kapcsolatban már a kortársak véleménye is megoszlott. Egyeseket lenyűgöztek a különféle állatok és természeti jelenségek briliáns ábrázolásai, míg mások

46 „Wie eine Henne wolltest du / Sie unter deine Flügl locken, / Du sandtest ihnen Lehrer zu. – / Umsonst! sie setzten sich dagegen / Und trieben nur mit ihnen Scherz.”

47 Itt csupán a két német szövegváltozatot közlöm, a Biblia magyar fordításaiban ugyanis a *Gast* szó helyén különböző szinonimák állnak, amelyek elleplezik a német szövegek kézenfekvő kapcsolatát.

48 „Reißt das Unkraut aus, ihr Schnitter!”

49 „Die Nacht verschlinget den Tag.”

úgy érezték, mindezek a „produkciók” méltatlanok Haydnhoz, s különösképp az oratórium fennkölt témájához. Hogy Scheiger vajon mennyire érezte magáénak a partitúra e zoológiai vonulatát, nem tudhatjuk, annyit azonban librettistaként kétségkívül felismert, hogy a zenei illusztrációk alkalmasak lehetnek a közönség figyelmének megragadására és fenntartására, s ekképp nagyban hozzájárulhatnak *Az utolsó ítélet* sikeréhez. Ennek megfelelően Scheiger mindjárt a *Grablied* bevezetőjében tálcán kínálja Haydnnak a lehetőséget, hogy a jelenet komor hangulatát konkrét zenei utalásokkal tegye még kísértetiesebbé:

Egy férfi

Milyen szomorúan ég a halotti fáklya!

Egy nő

Milyen panaszosan szól a zene!

Egy férfi

Hogy kondul a harang a toronyban!

Egy nő

A koporsóvivők zihálnak – most megállnak

Egy helyben; a pap imádkozik, és

Megszólal a kórus és a zene.⁵¹

Scheiger azonban nem csupán a hangfestő effektusok halmozásában lép Swieten nyomába, hanem a megzenésítésre vonatkozó konkrét tanácsok megfogalmazásában is – a *Grablied* kezdetén például ez áll: „gyászzene hangfogókkal”.⁵² A Haydn illusztratív tehetségét feltűzelné hivatott sorok sok más ponton is felbukkannak, de sajnos csak találgathatunk, a zeneszerző vajon milyen effektussal érzékeltette volna, „hogyan zörögnek a száraz csontok”,⁵³ amint a holtak kikászálódnak sírjaikból, vagy milyen hangot kelt, mikor (amint korábban már idéztem) „az angyalok maguk is reszketnek”.

A *Teremtés* illusztratív szakaszainak egy másik jellegzetes retorikai eljárása, hogy a szövegkönyv a mondat alanyát csupán az utolsó pillanatban nevezi meg – mintha a librettista egyfajta rejtvényt adna fel a hallgatónak, amelynek megoldását csupán némi találgatás után hajlandó elárulni. Ez a technika legtisztább formájában a *Teremtés* 21. számában jelenik meg, amelyben Haydn rendre fejtöresre késztet, vajon mi bömböl az örömtől a zenekar mély trilláiban (az oroszlán), mi szökell a magasba a vonósok emelkedő skálafutamaival (a tigris), mi emeli fel a fejét Presto tovaügető kísérettel (a szarvas) és így tovább. A temetőben játszódozó jelenetben Scheiger nyilvánvalóan ezt a mintát követi, de a hatást tovább fokozza azáltal, hogy a döntő információt egyre tovább és tovább hallgatja el előlünk:

50 „Der Geist ist stark, das Fleisch war fällig.”

51 „Wie trüb die Todtenfackel brennt! / Wie kläglich die Musick erschallt! / Wie auf dem Thurm die Glocke brummt! / Die Träger keuchen; – itzo stehn / Sie still; der Priester bethet, und / Das Chor, und die Musick beginnt.”

52 „Trauermusick mit Sordinen.” Mint emlékezhetünk, Haydn „részletes leírást vagy kommentárt” is kért a librettóhoz, lévén „ez megkönnyíti a zeneszerző dolgát”. Vö. 10. lábjegyzet.

53 „Wie rasselt das dürre Gebein.”

Egy nő

Akik annyira zokognak ott, a koporsó mellett,
Az a két kicsi fia.

Egy férfi

Aki sápadtan és olyannyira magába fordulva
Nyeldekli a keserű fájdalmat,
S ennél fogva tízszer jobban kell éreznie azt,
Az az idősebb fia.

Egy nő

És aki
Ott, átható sikollyal
Mindjárt félig sebesre tördeli a kezét,
És nem hagyja vigasztalni magát,
Hamarosan, mintegy önkívületben, hangtalanul
A szomszédjára hanyatlik, az a felesége.⁵⁴

A *Teremtés* librettójára jellemző technikák efféle utánzása mellett Scheiger egy alkalommal mintha egy konkrét, különösen emlékezetes szöveghelyet is imitálna. A *Teremtés* harmadik részének kezdetén Ádám és Éva duettben magasztalja az Úr által teremtet világot, felváltva ismételve dicsérő szavait: „A világ, oly nagy, oly csodálatos.”⁵⁵ Meggyőződésem, hogy Scheigert Haydn oratóriumának ez a varázslatos pillanata ihlette arra, hogy *Az utolsó ítélet* szöveggönyvébe is beillesszen egy hasonló részletet, amelyben négy játszótárs versengve magasztalja a haldokló lányt: „Oly szép. Oly bájos. Oly szelíd. Oly jó.”⁵⁶

A *Teremtés* ellenpárja?

Jóllehet a *Teremtés* és *Az utolsó ítélet* szöveggönyve közötti rokonság sok tekintetben kézenfekvő, a Scheiger librettójának címlapján szereplő utalás – mely szerint az utóbbi oratórium kifejezetten az előbbi „ellenpárjaként” készült volna – némileg félrevezető. *Az utolsó ítélet* számára ugyanis Swieten második, az *Évszakok*hoz írott librettója alighanem legalább annyira meghatározó inspirációs forrást jelentett, mint a Scheiger által is bevallott modell. Ha a *Teremtés* és *Az utolsó ítélet* librettói közötti egyik alapvető hasonlósággént a hangfestő effektust „provokáló” sorok nagy számát említettük, természetesen rögtön hozzá kell tennünk, hogy ez a technika az *Évszakok*ra is jellemző, amelyben Haydn valójában még több emlékezetes illusztrációval él, mint előző Swieten-oratóriumában. Mindez leginkább talán a programatikus bevezető zenék arányában ragadható meg: míg a *Teremtés*ben egyet-

54 „Die dort so schluchzen bei den Sarg, / Sind seine beiden Kinderchen. // Der blaß, und so in sich gekehrt / Den herben Schmerz hinunterwürgt, / Und zehnmal mehr drum fühlen muß, / Der ist sein ältrer Sohn. // Und die, / Dort mit durchdringenden Geschrey / Die Hände bald halb wund sich ringt, / Und sich nicht trösten lassen will, / Bald, wie in Ohnmacht, lautlos sich / An Nachbar lehnet, ist sein Weib.”

55 „Die Welt, so gross, so wunderbar.”

56 „So schön. So hold. So sanft. So gut.”

len ilyen akad (a híres *Die Vorstellung des Chaos*), az *Évszakok* mind a négy részének élén egy-egy *Einleitung* áll, amelyek témáját a partitúra rendre meg is nevezi:

Tavaszz: A bevezetés a télből a tavaszba való átmenetet ábrázolja

Nyár: A bevezetés a hajnalhasadást ábrázolja

Ősz: A bevezetés tárgya a földművesnek a gazdag termés feletti öröme

Tél: A bevezetés a sűrű ködöket festi, amelyekkel a tél beköszönt⁵⁷

Ha mindennek tudatában fellapozzuk *Az utolsó ítélet* szövegkönyvét, amely jó néhány hangszeres „szimfónia” karakteréről ad hasonlóan gondos leírást, egyértelműnek tűnik, hogy Scheiger nem annyira Swieten első librettóját tekintette mintájának, hanem inkább a másodikat:⁵⁸

Halál és feltámadás: A szimfónia váltakozva fejezi ki Isten nagyságát és a halandók gyöngeségét

A kedves halála: A bevezetés a haldokló ártatlanságát és szeretetreméltóságát festi

A világ szétrombolásának kezdete: A zene a lágy-szomorú hangulatból komolyra és fenyegetőre fordul

A jelek: A bevezetés azok rettenetességét fejezi ki

Az ítélet maga, büntetés és jutalom: A szimfónia félelmet és aggodalmas várakozást fejez ki

A jutalom: Lágy harmónia hangzik fel

[Amint Krisztus a kiválasztottakat a maga és atyja országába hívja]: Itt a szimfónia a menny minden édességét kezdi kifejezni⁵⁹

Az *Évszakok* illusztratív szakaszaira ugyancsak jellemzők – míg a *Teremtés*ből lényegében hiányoznak – azok a többes szám második személyű igealakok, amelyek mintha a közönség figyelmét hívnák fel egy-egy hangfestésre. Az oratórium kezdetén Simon első megszólalása („Seht, wie der strenge Winter flieht”) máris szép példa erre, majd Lukas és Hanne is hasonlóképpen kezdik a mondókájukat, s a közismert *Freudenlied*ben már tetőpontjára is hág e technika használata:

57 „Der Frühling: Die Einleitung stellt den Übergang vom Winter zum Frühling dar.” „Der Sommer: Die Einleitung stellt die Morgendämmerung dar.” „Der Herbst: Der Einleitung Gegenstand ist des Landmanns freudiges Gefühl über die reiche Ernte.” „Der Winter: Die Einleitung schildert die dicken Nebel, womit der Winter anfängt.”

58 Mint Rice megjegyzi (i. m., 203–204), Mária Terézia császárné ugyancsak hozzákezdett egy *I quattro novissimi* című oratórium szövegkönyvének kidolgozásához, és vázlataiban hasonlóan precíz megjegyzéseket találunk a zenekari bevezetők kívánatos zenei kifejezésével kapcsolatban.

59 „Tod und Auferstehung: Die Symphonie drückt wechselweise die Größe Gottes und die Schwachheit der Sterblichen aus.” „Der Tod der Geliebten: Die Einleitung mahlt die Unschuld und Liebenswürdigkeit der sterbenden Person ab.” „Beginn der Weltzerstörung: Die Musick fällt vom sanft-traurigen ins Ernste und Drohende.” „Die Zeichen: Die Einleitung drückt das Schröckliche derselben aus.” „Das Gericht selbst, Straf’ und Lohn: Die Symphonie drückt Furcht und bange Erwartung aus.” „Die Belohnung: Es erschallt eine sanfte Harmonie.” „Hier fängt die Symphonie an alle Süßigkeiten des Himmels auszudrücken.”

Hanne

Nézzétek a liliomot,
Nézzétek a rózsát,
Nézzétek az összes virágot!

Lukas

Nézzétek a ligeteket,
Nézzétek a réteket,
Nézzétek az összes mezőt!⁶⁰

A nyár végéhez közelítve azonban Swieten immár hallható jelenségre hívja fel a figyelmünket: „Hallgassátok, amint egy tompa zúgás a völgyből / A vad vihart jelelenti!”⁶¹ Alighanem ez a megoldás ihlette Scheigert arra, hogy maga is a „Hört!” igealakot illessze a temetői jelenet kísérteties leírásába:

Most sülyesztik a koporsót a sírba,
Hallgassátok! amint rádobják őket, milyen tompán
Szólnak a rögök: puff, puff, puff.
A könnyű föld utánapereg;
Olykor egy-egy korhadt csont is.⁶²

Még figyelemreméltóbb, hogy az *Évszakok* szövegekönyvében egy-egy szónak gyakran kölcsönöz külön nyomatékot a *welch(e)* szó, amely a *Teremtés* librettójából teljességgel hiányzik. Az Ősz vadászjelenetének „Micsoda hangos lárma / Harsog az egész erdőben!”⁶³ sorpárja különösen emlékezetes, de a legismertebb példát megint csak a *Freudenlied*ből idézhetjük: „Nézzétek a halakat, / Micsoda nyüzsgés! [...] Nézzétek a madarakat, / Micsoda verdesés!”⁶⁴ Alig lehet kétségünk, hogy Scheigert éppen e sorok ihlették meg, amikor a feltámadást kísérő titokzatos hangokat a következőképpen írta le: „Oh! micsoda ordítás, oh! micsoda tolongás!”, majd kevéssel utóbb: „Micsoda moraj! Micsoda zúgás!”⁶⁵ – mind, mind újabb próbálkozás, hogy Haydn páratlan fantáziájából egy-egy különleges hangeffektust csilholjon ki.

Az ehhez hasonló általános technikák utánzása mellett *Az utolsó ítélet* néhány passzusa alighanem ugyancsak az *Évszakok* egyik-másik emlékezetes részletéből merített inspirációt. Különösen egyértelműnek látszik a kapcsolat a „Mennydörgések robajlanak, ütés ütés után”⁶⁶ sor esetében, amely ismét csak „A jelek” leírásában bukkan fel. *Az utolsó ítélet* librettóján dolgozó Scheiger kétségkívül kiemelt figyelmet

60 „Seht die Lilie, / Seht die Rose, / Seht die Blumen all! // Seht die Auen, / Seht die Wiesen, / Seht die Felder all!”

61 „Hört, wie vom Tal ein dumpf Gebrüll / Den wilden Sturm verkünd’t!”

62 „Itzt senken sie den Sarg ins Grab, / Hört ihr! wie drauf geworfen dumpf / Die Schollen tönen, plump, plump, plump / Die leichtre Erde rieselt nach, / Mit unter auch manch morsch Gebein.”

63 „Welch ein lautes Getön / Durchklingt den ganzen Wald!”

64 „Seht die Fische, / Welch Gewimmel! [...] Seht die Vögel, / Welch Geflatter.”

65 „O! welch ein Geheul, o! welch ein Getümmel! [...] Welch ein Murmeln, welch ein Sausen!”

66 „Die Donner krachen Schlag auf Schlag.”

szentelt az *Évszakok* talán leginkább „apokaliptikus” részletének, a viharkórusnak (No. 17), s ennél fogva a Nyár két sorával való hasonlóság aligha a véletlen műve: „Lesújtva robajlanak, ütés ütés után, / A súlyos mennydörgések, félelmetesen.”⁶⁷ S hasonlóképp, alighanem Scheigernek az *Évszakok* terjedelmes és hatásos vadász-jelenete iránti csodálatát sejthetjük annak hátterében, hogy *Az utolsó ítélet*ben is jó néhány hasonló pillanat akad: a zsarnok halála – „Felkiált! lehanyatlik! elesik”⁶⁸ például mintha a madár pusztulását festő Swieten-sorpár tömörebb változata lenne: „Felvillan, csattan, az ólom eléri / És holtan veti alá a levegőből.”⁶⁹ S persze ne feledkezzünk meg egy primeren zenei kapcsolatról sem: a *Teremtéssel* ellentétben az *Évszakok* egyes szakaszaiban már férfi- és női kar áll szemben egymással, márpedig *Az utolsó ítélet* ugyancsak hatásosan él ezzel a kontraszthatással. A haldokló lány játszópajtásai az ártatlan lényhez illően éteri kórust intonálnak, míg „A jelek” szakasz végén, közvetlenül mielőtt megszólalna a harsona, férfikaron hangzanak fel a félelmes szavak: „Oh! micsoda ordítás, oh! micsoda tolongás!”

Mindennek fényében aligha túlzás úgy fogalmaznunk, hogy ha témáját és közvetlen bibliai inspirációját tekintve *Az utolsó ítélet* valóban a *Teremtés* párdarabjának tekinthető is, a megvalósítás részleteit illetően sokkal inkább az *Évszakokkal* rokoníthatjuk. Ez a sokrétű kapcsolat pedig különös jelentőséget nyer, ha a Swieten-oratórium záró, Tél szakaszát alaposabban is összevetjük *Az utolsó ítélet* szövegével – Scheiger ugyanis minden jel szerint nem csupán a bibliai tematikához szerette volna visszaterelni Haydnt, de egyúttal kísérletet tett az *Évszakok* egyfajta perorációjának megírására is, amely bővebben fejtené ki a Tél utolsó jeleneteiben csupán utalásszerűen megfogalmazott gondolatokat.

Egészében szemlélve az *Évszakok* nem kevésbé látványos metamorfózist tár a hallgató elé, mint a *Teremtés*. A télből indulunk, melyet hamarosan tovaűz a tavasz, bejárjuk az évszakok teljes körét, s végül a télbe érkezünk vissza. Ebben a második télből azonban, amely a teljes negyedik részt uralja, ugyancsak egyfajta körforgás figyelhető meg: a kezdet fagyos sötétsége elől a vándor egy – bizonyára jól fűtött és világos – házba menekül, hogy ott feloldódjon a falusiak vidám együttlétében, az „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt” (illetve az ahhoz csatlakozó kacagó kórusrefrén) elhangzása után azonban ismét a hóban találjuk magunkat, s megtapasztaljuk, hogy „A sivár Keletről nyomul előre / Most egy metsző, jeges fuvallat”.⁷⁰ Figyelemre méltó, hogy a negyedik rész e belső körforgása során Swieten a tél hidegét egyértelműen magával a halállal asszociálja. A kiindulópontot Lukás recitativója jelenti (No. 31):

A föld képe most egy sír,
Ahol erő és báj holtan fekszenek,
Ahol a halotti sápadtság uralkodik szomorúan,

67 „Schmetternd krachen Schlag auf Schlag, / Die schweren Donner fürchterlich.”

68 „Er schreyt! er sinkt! er fällt.”

69 „Es blitzt, es knallt, ihn erreicht das Blei / Und wirft ihn tot aus der Luft herab.”

70 „Von dürrer Osten dringt / Ein scharfer Eishauch jetzt hervor”.

S ahol a tekintet körös-körül a távolban
Csupán kihalt pusztaságot talál.⁷¹

Ezen a ponton lép színre „zavarodottan és kétségek között”⁷² a vándor, aki lasscskán feladja a reményt, hogy a mély hóban még visszatalálhat a helyes útra – a helyzet szimbolikus jelentőségét, a tévelygés életre-halálra szóló tétjét aligha kell bővebben fejtegetnünk. A falubeliek vidám mulatsága némi enyhülést hoz, de amint elhagyjuk az emberi közösség nyújtotta biztonságos menedéket, Simon jelenik meg ismét, hogy immár nyíltan is megfogalmazza az évszakok körforgása és a valamennyiünkre váró, kegyetlen sors közötti párhuzamot:

Nézd hát, balga ember,
Nézd életed képét!
Rövid tavaszod elhervadt,
Nyarad ereje kimerült.
Őszöd már elfonnyad a korral;
Már közeleg a sápadt tél,
S a nyitott sírt mutatja neked.⁷³

Az agg Haydnra nyilvánvalóan nagy hatással voltak e rendkívül személyes szavak: az általuk ihletett zene drámai ereje még az *Évszakok* partitúrájában is szinte egyedülálló. Gondolatmenetünk szempontjából azonban fontosabb, hogy a következő sorokban, majd a kórusban Swieten félreérthetetlenül az utolsó ítéletre utal. Simon elveszett reményekről beszél, s arra emlékezteti felebarátait, hogy a hiú vágyak „eltűntek, akár egy álom”, s végül – tehát az ítélet pillanatában – „csak az erény marad”.⁷⁴ A végkövetkeztetést a kórus is megerősíti, és ígéretük szerint a Mindenható új létre ébreszt bennünket – majd „megnyílnak a menny kapui”,⁷⁵ melyeken csak az arra érdemesek juthatnak át. Azok, akik számára „Határtalan boldogság / Lesz a megérdemelt jutalom”.⁷⁶

Összegzésképp elmondhatjuk, hogy ha a Haydn által megőrzött librettót szerzője talán valóban „a *Teremtés* ellenpárjának” szánta is, azt legalább annyi joggal tekinthetjük „az *Évszakok* folytatásának”. Mint korábbi elemzéseimből kiviláglott, Schei-ger szövegére nem annyira a *Teremtés* egésze, mint inkább az *Évszakok* néhány jellegzetes költői technikája és emlékezetes zenei részlete volt számottevő hatással –

71 „Der Erde Bild ist nun ein Grab, / Wo Kraft und Reiz erstorben liegt, / Wo Leichenfarbe traurig herrscht, / Und wo dem Blicke weit umher / Nur öde Wüstenei sich zeigt.”

72 „Verwirrt und zweifelhaft”.

73 „Erblicke hier, betörter Mensch, / Erblicke deines Lebens Bild! / Verblühet ist dein kurzer Lenz, / Erschöpft deines Sommers Kraft. / Schon welkt dein Herbst dem Alter zu; / Schon naht der bleiche Winter sich, / Und zeigt dir das offne Grab.”

74 „Verschwunden sind sie wie ein Traum, / Nur Tugend bleibt.”

75 „Die Himmelsporten öffnen sich.”

76 „Und grenzenlose Seligkeit / Wird der Gerechten Lohn.”

Az *utolsó ítélet* kezdetén szemünk elé táruló nyitott sír pedig egyenesen azt az izgalmas értelmezési lehetőséget veti fel, hogy a későbbi librettó az *Évszakok* záró néhány kép egyfajta „újrairásának” is tekinthető (a „nyitott sírra” konkrétan is utaló Simon-áriától kezdődően). Ebben az összefüggésben pedig óvatos hipotézisként azt is felvethetjük, Haydn vajon részben nem azért húzódozott-e az *utolsó ítélet* témájától, mivel egyszer már megkomponálta azt, előző oratóriuma tetőpontjaként. Vagy inkább a számára készült szövegkönyv erőteljes képei nem nyerték el a tetszését? Ha így volt, a zeneszerző bizonyos értelemben a saját csapdájába esett: miközben következetesen ragaszkodott hozzá, hogy a szövegnek „képekben gazdagnak”⁷⁷ kell lennie, lehetséges, hogy az *utolsó ítélet* témájához kapcsolódó egyes – elkerülhetetlenül morbid – képek illusztrálását ő maga is problematikusnak találta volna. Hogy csupán néhány példát idézzek fel Scheiger szövegkönyvéből: annak zenei ábrázolása, „milyen tompán / Szólnak a rögök: puff, puff, puff”, vagy hogy a göröngyöknek „olykor egy-egy korhadt csont” is „utánapereg”, könnyen túlléphetett volna a jó ízlés határain. S hasonlóképp, a „nem állja ki tovább a fájdalmat / meghasad a szíve”⁷⁸ sorok megzenésítése során sem lett volna egyszerű megtalálni a brutalitás és a szentimentalizmus közötti arany középutat. És vajon hogyan alkalmazhatnánk Haydn előző két oratóriumának bájos állathang-utánzó effektusait a haláltusáját vívó zsarnokra, akinek „minden izma vonaglik [...] / És mégis csikorgatja a fogát”?⁷⁹ Griesinger leveleiből úgy sejthetjük, efféle fenntartások sok kortársban felmerültek: az *utolsó ítélet* oratórium formájában való feldolgozásának gondolatát láthatólag „barokknak”, sőt „otrombának” találták, s egy muzsikuskolléga megkönnyebbülten jelentette, hogy Haydn „semmiképp sem elvetendő módon” közelített a témához.⁸⁰ Végül – éppen Haydn jellemének ismeretében – joggal vethető fel az is, hogy egy efféle szövegnek a *Teremtés* és az *Évszakok* ártatlannabb természeti képeiben látotthoz hasonló élenkséggel való illusztrálása voltaképpen idegen lett volna a személyiségétől: a hallgatók szívének viszolygással és rettegéssel való eltöltését aligha érezhette a keresztény hit megerősítésére alkalmas módszernek az a komponista, akinek vallásosságát Landon találóan a „derűs, belenyugvó, bizakodó”⁸¹ jelzőkkel jellemezte.

Valószínűleg sosem fogjuk megtudni, Haydn miért nem zenésítette meg Scheiger szövegkönyvét. Annyit mindenesetre érdemes felidézni, hogy a zeneszerző az *Évszakok* befejezése után gyakran panaszkodott kimerültségről, a legfőbb ok tehát feltehetőleg nem a librettóval kapcsolatos esetleges fenntartása lehetett. Ha így van, különösen sajnálatosnak kell tartanunk, hogy az *utolsó ítélet* szövegét (minden jel szerint) érintetlenül hagyta, hiszen bizonyára valamennyiünk oldalát furdalja a kíváncsiság, Haydn vajon mihez kezdett volna az Úr egyetlen, kinyilatkoz-

77 Vö. 14. lábjegyzet.

78 „Hält nicht mehr aus den Schmerz, / Ihm bricht das Herz.”

79 „Alle seine Muskel zücken, [...] / Und doch knirscht er mit den Zähnen”.

80 Vö. a 10., 8., illetve 7. lábjegyzettel.

81 „cheerful, reconciled, trusting”. Landon: *Haydn: Chronicle and Works*, vol. IV. 124.

82 „Lockend sangen die Syrenen / Mir der Wollust Zauberglück”.

tatásszerű megszólalásával – „Én magam vagyok a jutalmatok” – vagy az olyasféle sorokkal, mint „Csábítóan énekeltek a szirének / Nekem a gyönyör varázslatos boldogságáról”.⁸² A komponista saját gyűjteményében fennmaradt librettó azonban még Haydn megzenésítésének híján is számot tarthat érdeklődésünkre, mint a zeneszerző két kései oratóriumának korabeli recepcióját megvilágító legizgalmasabb források egyike.

ABSTRACT

BALÁZS MIKUSI

“A COUNTERPART TO THE CREATION”

The Libretto of Joseph Haydn’s The Last Judgment

In his last active years Joseph Haydn contemplated writing yet another grand oratorio, one treating the topic of the Last Judgment. This article seeks to summarize all the information available on this (eventually aborted) project, and completes the picture with an all-important new source: a manuscript from Haydn’s own collection, which contains a libretto entitled *Das jüngste Gericht* by Joseph Ignaz Scheiger, a nephew of the composer’s wife. I propose that, while Haydn probably never set to music any part of this libretto, the text arguably reflects some of his concerns about the topic. Accordingly, I provide a detailed analysis of the libretto, and conclude that Scheiger’s intriguing remark on the title page – “A Counterpart to *The Creation*” – is somewhat misleading, insofar as the text comes closer to that of *The Seasons* in several respects. The original English version of this article, which also includes a full transcription of Scheiger’s German libretto, is about to appear in *Haydn-Studien* (Band XI, Heft 1, pp. 75–123).

Balázs Mikusi holds a PhD from Cornell University (Ithaca, New York) and has been head of the Music Department at the National Széchényi Library, Budapest, since 2009. Previously he studied musicology at the Liszt Academy (now University) of Music, and held Fulbright and DAAD fellowships, among others. He is on the board of directors of the Hungarian Musicological Society, and is an elected member of the Scientific Committee of the National Széchényi Library. On an international level, he serves as vice-chair of the Bibliography Commission of the International Association of Music Libraries (IAML), as co-chair of the RILM National Committee of Hungary, and as chair of the Hungarian RISM Working Group. Dr. Mikusi’s scholarly interests are wide-ranging, but the Classical period plays a special role. Besides numerous contributions in Hungarian, he has published several English-language articles about the music of Joseph Haydn (*Eighteenth Century Music*, *Journal of Musicological Research*, *Ad Parnassum*, *Studia Musicologica*, *Haydn Studien*, *Eisenstädter Haydn-Berichte*, *Haydn: The Online Journal of the Haydn Society of North America*) and Mozart (*The Musical Times*, *Mozart-Jahrbuch*). He has recently edited a volume of selected music criticism by András Pernye (*Budapest hangversenytermeiben 1959–1975*, 2012), and his monograph entitled *The Secular Partsong in Germany 1780–1815* is forthcoming in the Eastman Studies in Music series of the University of Rochester Press. His most recent discovery, the identification of an autograph fragment of Mozart’s *Sonata in A major*, K. 331, has been in the headlines all over the world.

Monetto:

A handwritten musical score on aged, slightly torn paper. The score is written in black ink and consists of two main parts: 'Monetto' and 'Coro'. The 'Monetto' section is the first part of the score, followed by the 'Coro' section. The music is written on ten staves, with some staves containing multiple systems of notation. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are some markings above the staves, possibly indicating fingerings or other performance instructions. The paper has a yellowish tint and some foxing, suggesting it is an older manuscript.



Ismeretlen Mozart-autográf az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában

A Zeneműtár fennállásának 90. évfordulójáról megemlékező számunk semmi képp sem lehetne teljes egy, az elmúlt hónapokban világszerte nagy figyelmet keltett felfedezés híre nélkül: a zenei gyűjtemény azonosítatlan töredékei között Wolfgang Amadeus Mozart A-dúr szonátájának (K. 331) egy részletére bukkant a tár vezetője. Az autográf bifóliót 2014. szeptember 26-án, a nemzeti könyvtár dísztermében tartott „Kutatók Éjszakája” rendezvény keretében mutatta be a kéziratot azonosító Mikusi Balázs, Ulrich Leisinger, a salzburgi Mozarteum kutatási igazgatója, valamint Kocsis Zoltán, aki nem csupán a töredék zenei újdonságairól számolt be a nagyszámú hallgatóságnak, hanem egy korabeli fortepiano kópiáján elő is adta a teljes szonátát.

Az újonnan felfedezett forrás összesen négy oldalt tartalmaz Mozart eredeti formájában kilencoldali autográfiából. Az 1r oldalon a nyitótétel teljes 3. variációja, valamint a 4. variáció zöme szerepel; ez utóbbi utolsó négy üteme nyúlik át az 1v oldalra, amelyre az 5. variáció java része is került; majd a 2r oldalon ennek utolsó három ütemét a teljes 6. variáció követi, s a tétel éppen a lap alján zárul. Az utolsó, 2v oldalon a teljes Menuetto szerepel, amely alatt a lap utolsó sorában a trió első tíz üteme olvasható (*lásd a faksimilét a szemközti oldalon*). Mindennek fényében egyértelmű, hogy a most felbukkant töredék eredetileg egy másik bifólióba volt belecúsztatva, amelynek 1r és 1v oldala a nyitótétel témáját és első két variációját, 2r és 2v (a teljes kéziratot tekintve 4r és 4v) oldala pedig a trió folytatását valamint a közismert *alla turca* finálé kezdetét tartalmazta. Minthogy a teljes szonáta végül nem fért el a Mozart által kezdetben előkészített két bifólión, a zárótétel végét a zeneszerző egy külön lapra jegyezte le – ezt a hosszú ideje ismert töredéket 1991 óta a salzburgi Mozarteumban őrzik. A most felfedezett bifólió, a salzburgi töredék, valamint a továbbra is lappangó „külső” bifólió feltehetőleg már Mozart életében elszakadt egymástól, s minthogy a Zeneműtárban előkerült forráson – az OSZK saját bélyegzőjén kívül – nincs semmilyen, a provenienciára utaló jelzés, a kéziratnak a nemzeti könyvtárba vezető útja még tisztázásra vár.

Zenei tartalmát tekintve a most azonosított négy kéziratoldal viszonylag kevés eltérést mutat az Artaria által 1784-ben Bécsben megjelentetett első kiadáshoz képest, de éppen emiatt szolgálhat fontos tanulságokkal a szonáta elemzői és előadói számára. Az autográf ugyanis megerősíti az első kiadás néhány olyan részletét, amelyeket a mértékadó Urtext-közreadások rendszeresen „korrigálnak”: a menüett harmadik ütemének utolsó hangja például *cisz* helyett egyértelműen *a*, a 26. ütemben pedig Mozart egy figyelmeztető # utólagos beszúrásával is egyértelműsíti, hogy a 24–26. ütemek még A-dúrban olvasandók, nem pedig a tudós közreadók által javasolt a-mollban. Az autográfról készült digitális felvételek hamarosan szabadon hozzáférhetővé válnak az interneten, s a kézirat – a Salzburgban őrzött utolsó lappal és az Artaria-féle első kiadással együtt – az Országos Széchényi Könyvtár és a Stiftung Mozarteum Salzburg közös faksimile kiadásában is megjelenik, a kutatók és az előadók tehát a leghitelesebb források ismeretében immár maguk dönthetik majd el, egy-egy vitatott esetben melyik megoldást választják.

Szacsvai Kim Katalin

ERKEL EGYEDÜL

*Az Erzsébet néhány talányos szerzői kéziratoldala**

A kompozíciós folyamat és a recepciótörténet rekonstruálása minden magát komolyan vevő kritikai összkiadás számára elsőrendű feladat. A többirányú kutatás vállalása az *Erkel Ferenc Operák* sorozat esetében különösen fontos volt.¹ A Nemzeti Színház zenei forrásainak feldolgozatlansága miatt az Erkel keze alatt zajló előadásokra vonatkozó legegyszerűbb kérdéseink megválaszolásához is az alapoktól kellett elindulnunk. Természetesen voltak előzmények. Amikor 1998-ban Tallián Tibornak, a Zenetudományi Intézet akkori igazgatójának kezdeményezésére elindult az *Erkel Ferenc Operák* kritikai összkiadás, az Intézet Magyar Zenetörténeti Osztálya ezzel a projekttel tulajdonképpen egy régi összkiadástervét újíttotta fel, egyben pedig az Osztály 19. századi zenetörténeti kutatásainak 1986-ban elejtett fonalát vette fel. A „kritikai Erkel-kiadás megjelenését” elsőként az Operaház Dramaturgiai Bizottsága sürgette, 1951-ben.² Noha a minisztérium látszólag pozitívan viszonyult a javaslathoz, egyetértő válaszát nem követték konkrét lépések, az Erkel-összkiadás ügye csak tíz évvel később, az MTA Bartók Archívum (a későbbi Zenetudományi Intézet) 1961-es alapításával került újból napirendre. 1962 elején felállt a háromtagú szerkesztőbizottság (Bónis Ferenc, Vécsey Jenő, Somfai László), elkészültek a közreadói irányelvek, és ugyanez év májusában Szabolcsi Bence, az ek-

* Az Országos Széchényi Könyvtár „90 éves a Zeneműtár” című konferenciáján 2014. május 8-án elhangzott előadás szerkesztett szövege. A témáról bővebben lásd a szerző doktori értekezésének ide vonatkozó fejezeteit: Szacsvai Kim Katalin: *Az Erkel-műhely. Közös munka Erkel Ferenc színpadi műveiben (1840–1857)*. Doktori értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktori Iskola. http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/szacsvai_kim_katalin/disszertacio.pdf

1 Közreadja az MTA BTK Zenetudományi Intézet és az Országos Széchényi Könyvtár. A Rózsavölgyi és Társa kiadónál megjelent kötetek: *Bátori Mária* (2002), *Hunyadi László* (2006), *Bánk Bán* (2009). Előkézsületben: az *Erzsébet* 2. felvonása és a *Dózsa György*.

2 Bármily furcsa, a beadványt – az Erkel *Bánk* bájját korábban oly radikálisan átalakító – Nádasdy Kálmán szignálta: „Az Erkel-kultusz, amely természetes következménye haladó zenei hagyományaink ápolásának, szükségessé teszi egy kritikai Erkel-kiadás megjelenését. [...] javasoljuk, hogy a Zeneművészek Országos Szövetsége, a most alakuló Zenetudományi Intézet és az Állami Operaház Dramaturgiai Bizottsága folytasson tanácskozást arról: kik legyenek azok a személyek, akik a szükséges kritikai munkát elvégzik.” Vö. Berlász Melinda–Tallián Tibor (összeáll. és szerk.): *Iratok a magyar zeneélet történetéhez 1945–1956, I–II*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986 (Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez, 8.). Ide: No. 111: II/ 257–258.

kor még kis létszámú akadémiai kutatóhely igazgatójaként, az Erkel-életmű szerveződő kritikai összkiadásának tervéről, egy „Magyarországon még soha nem volt tudományos műfaj”, a „műzenei kritikai összkiadás” meghonosítására tett kísérletről informálta az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályát. 1963 novemberében a közreadói munkát végző Vécsey Jenő, az OSZK Zeneműtár akkori vezetője már az első opera, a *Bátori Mária* közreadásának befejezéséről tett jelentést az MTA Bartók Archívumának.³ 1966-ban bekövetkezett haláláig Vécsey Erkel további három operájának (*Sarolta*, *Dózsa György* 1–3. felv., *Erzsébet* 2. felv.) és öt operanyitányának (*Bátori Mária*, *Hunyadi László*, *Sarolta*, *Dózsa György*, *Brankovics György*, *Névtelen hősök*), valamint az *Erzsébet* opera Doppler Ferenc által jegyzett nyitányának kritikai közreadásával készült el. Vécsey halálával az Erkel-összkiadás projektje megfeneklett, anélkül hogy egyetlen kottafej megjelent volna belőle.⁴

Vécsey Jenő kizárólag az operák szerzői kézírataiból dolgozott. A széles körű forráskutatást és a játszópéldányok részletekbe menő átnézését – bár szükségesnek tartotta – nem vállalhatta. A Nemzeti Színház ekkor még a Magyar Állami Operaházban található és feldolgozatlan egykori kottatárának, akárcsak más magyarországi és határon túli színházi kottatárak 19. századi állományának a kutatása komoly akadályokba ütközött volna. Az Erkel-operák tizenhat éve újraindult kritikai összkiadása lényegesen jobb helyzetben van. Bár a közreadási munka előkészítése során számos alapkutatás elvégzésére volt szükség, mi már reális célként gondolhattunk a közreadott művek lehetőleg teljes forráskészletének feltérképezésére. A források nagy része ma már egy helyen, az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának és Színháztörténeti Tárának állományában található.⁵ Bár többnyire feldolgozatlanok, de legalább kutathatók a határon túli magyar vonatkozású színházi gyűjtemények, kottatárak, irattárak (így például Kassán, Aradon, Kolozsváron), és hozzáférhetővé vált Erkel Gyula hagyatéka, amellyel az operák primer forrásainak köre is lényegesen bővült. A hagyaték nagyobbik fele bekerült a gyulai Erkel Ferenc Múzeumba, a hiányzó részt 2010-ben az OSZK Zeneműtárának sikerült megvásárolnia.⁶ Az *Erkel Ferenc Operák* köteteinek előkészítése során megpró-

3 Mind Szabolcsi Bence, mind Vécsey Jenő feljegyzése jelenleg az MTA BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténet Osztályának Erkel-összkiadás anyagában található, jelzet nélkül. Az MTA Bartók Archívum képviselőjében, a készülő Erkel-összkiadás szerkesztőbizottságának vezetője Bónis Ferenc volt.

4 Pedig az összkiadás 1962-es tervezeete szerint az eredetileg kitűzött cél az operák esetében nem a partitúrák, hanem a közreadott partitúrákból előállított zongorakivonatok kiadása lett volna. Az MTA Bartók Archívumban letétbe helyezett közreadott partitúrákból fotó- vagy fénymásolat készült volna kölcsönzések számára.

5 A Magyar Állami Operaház kottaarchívumából (az ún. Bányából) időközben az OSZK Zeneműtárba szállították a Nemzeti Színház kottatárát, és elkészült az anyag leíró gyorskatalógusa is. A Zeneműtár színházzenei gyűjteményében a Népszínház és a vidéki társulatok 1830 utáni kottaanyaga az Erkel-összkiadás számára is fontos forrásokat őriz. Ebben az anyagban muzeális leíró katalógus segíti a tájékozódást. Kevés kivétellel a Színháztörténeti Tár állományában található az operák szövegkönyvei, a nemzeti színházi, operaházi és egyéb fővárosi, illetve vidéki előadások sűgő- és rendezőpéldányai, színlapjai, zsebkönyvei.

6 Mindkét állomány digitalizálva.

báltunk élni ezekkel a lehetőségekkel, és a források kritikai értékelésével, illetve újraértékelésével az operák kompozíciós folyamatával és a komponálás során létrejött közös munkával kapcsolatos képünk is részletgazdagabb lett.

Hogy Erkel kisegítőkkal dolgozott, vagy operáiba idegen táncbetéteket is beemelt, már korabeli kritikusan is valamilyen formában szóvá tették a *Bánk bán*, majd a *Sarolta*, a *Dózsa György* és a *Névtelen hősök* premierjét követően, elmarasztalva vagy éppen mentegetve a komponistát. Az Erkel-műhely létezése már ekkor nyílt titok volt, és noha a mester többkezes – többszerzős – autográf partitúrái 1913-tól kivétel nélkül hozzáférhetőek voltak a Nemzeti Múzeum (később az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának) állományában, a kisegítőkről mind Erkel első életrajzírói, mind Major Ervin, az első Erkel-műjegyzék összeállítója hallgatott. A feladatra, az Erkel-kéziratok szisztematikus filológiai vizsgálatára 1960–1961-ben a Zeneműtár akkori fiatal munkatársa, Somfai László vállalkozott. (Mintegy nyitányaként az 1962-ben elindított Erkel kritikai összkiadásnak.) Oldalról oldalra regisztrálta a szerzői partitúrákban előforduló különböző kézírásokat – Erkel Gyula, Sándor és Elek, valamint a nemzeti színházi első fuvolista és zeneszerző, Doppler Ferenc mellett négy anonim kisegítőt vett számba –, és az írások alapján rekonstruálta a művek kompozíciós folyamatát.⁷ Az újabban előkerült primer források időszerűvé tették a közös komponálás vizsgálatának újrafelvételét. Az eddig elemzett összes színpadi művel kapcsolatban – *Bátori Mária*, *Hunyadi László*, Erkel népszínművei és az *Erzsébet* című opera – valamilyen mértékben változott a szerzőségről kialakított eddigi elképzelésünk, és ez várható a későbbi operák esetében is.⁸ Ezúttal az *Erzsébet* forrásanyagának egy olyan szeletét tárgyalom röviden, amely nem a közös komponálásba, hanem Erkel egyszemélyes műhelyébe ad betekintést. A helyzet egyszerűbb, de mégis mintha semmi sem az lenne, aminek látszik.

7 Somfai László: „Az Erkel-kéziratok problémái”. In: Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.): *Az opera történetéből*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961 (Zenetudományi Tanulmányok, 9.), 81–158.

8 E munka eredményeiről legrészletesebben disszertációmban (vö. 1. lábjegyzet), valamint a doktori munkámban is felhasznált alábbi publikációkban számolok be: 1.) „Bátori Mária – források és változatok”. *Muzsika*, 46/1. (2003. január), 14–17.; 2a) *Hunyadi László*. Bevezetés (A szerzőség problémái. A közreadás forrásai). In: *Erkel Ferenc: Hunyadi László. Opera négy felvonásban*. Közreadja az MTA Zenetudományi Intézete és az Országos Széchényi Könyvtár. Budapest: Rózsavölgyi és Tsa, 2006 /Erkel Ferenc Operák II/1–3./, XXI–XXXII. A tanulmány angol szövege ugyanott: XLVII–LIX.; 2b) Magyar nyelven változatlanul kiadva in: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Erkel Ferenc első három operája. Bátori Mária, Hunyadi László, Bánk bán. Szövegkönyvek, tanulmányok*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2011, 261–294.; 3.) Az Erkel-műhely kezdetei. Közös munka az *Erzsébet* előtti színpadi zenékben. In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok* 2009, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2009, 191–244.; 4.) *Bátori Mária*. Források és változatok. In: Gupcsó: i. m., 147–178. A tanulmány német változata előkészületben in: *Studia Musicologica*; 5.) Erkel und das Volksschauspiel in Pest. In: Andrea Harrandt–Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): *Wien–Budapest–Pressburg. Facetten biedermeierlicher Musikkultur*. Tutzing: Hans Schneider, 2012, 101–126.; 6.) „Die Erkel-Werkstatt. Die Anfänge einer Arbeitsteilung in der Komposition”. In: Tallián Tibor (ed.): *Studia Musicologica*, 52/1–4. (2011), 27–46.

Az Erzsébet műhelye

Az opera három felvonása három nagyon különböző minőségű önálló egység. A darab komponálását a Nemzeti Színház vezetősége a császári pár első pest-budai látogatásának alkalmából rendelte el. Mivel a határidő rövid volt, a három felvonást a társulat három házi zeneszerzője között osztották szét. A darab második felvonása hárult Erkelre, a két szélsőt a Doppler fivérekre bízta. Erkel képtelen volt a munkával időre elkészülni. Doppler Ferenc viszont ráért mind őt, mind a harmadik felvonásért felelős Doppler Károlyt kisegíteni. A harmadik felvonáshoz egy *Fegyvertánc*cal járult hozzá. Erkelnek a hangszerelésben segített. (Lásd *Függelék 1*).⁹ Az operát 1857. május 6-án mutatták be az uralkodópár jelenlétében tartott zártkörű, ingyenes díszelőadás keretében. Nyilvános premierje 1857. május 8-án volt. A sietséget, amellyel az *Erzsébet*en dolgoztak, Doppler Ferenc partitúráinak datálásai dokumentálják. Saját felvonásának komponálását március 22-én zárta le, és feltehetőleg szinte azonnal munkába állt Erkel mellett. A sajtó április 4-én még arról számolt be, hogy Erkel és Doppler hamarosan elkészül az operával. A második felvonás Doppler Ferenc által jegyzett bandahangszerelésének (a színpadi fúvós együttes letétjének) végén április 22-e szerepel, feltételezhető, hogy nem sokkal korábban került pont a második felvonás zenekari partitúrájának végére is. A harmadik felvonás *Fegyvertánc*a május 2-án, négy nappal a bemutató előtt lett kész (*1. fakszimile a 274. oldalon*).

Jóllehet nem ez lett volna az első ilyen alkalom, nem valószínű, hogy Erkel eleve tervezte volna kisegítő bevonását. A *Bátori Mária* (1840) második felvonásában – a scenák és az opera befejezésének kivételével – gyakorlatilag minden szám véglegesítésénél igénybe vette kollégája, Szerdahelyi József segítségét. Többnyire csak a fúvós szólamok kidolgozását adta át Szerdahelyinek, de olyan szám is volt, ahol valószínűleg a teljes zenekari letét kialakítását rábízta.¹⁰ Valamilyen közös munkára a *Két pisztoly* (1844) hangszerelésénél is sor kerülhetett, a *Salvator Rosa* (1855)

9 Az opera partitúrái és nemzeti színházi szólamfüzetei az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában találhatók. Az opera nyitánya és első felvonása: Doppler Ferenc autográf partitúrája, ZB 62a/1–2; második felvonás: Erkel Ferenc vegyes lejegyzésű szerzői partitúrája, Ms. mus 359; az autográf partitúra nemzeti színházi másolata, Erkel Sándornak az 1879-es felújításhoz eszközölt hangszerelési javításával, húzásaival, kiegészítéseivel, ZB 62a/3; harmadik felvonás: Doppler Károly autográf partitúrája, benne Doppler Ferenc *Fegyvertánc*ával, ZB 62/4; a teljes opera nemzeti színházi kéziratosszólamanyaga, karpartitúrája, bandaszólamai, ZB 62c, d, e, f, g. A nyitányt az opera 1865-ös felújításakor rendelte meg a Nemzeti Színház az ekkor már Bécsben működő Doppler Ferencről. Legány 1975-ös műjegyzéke nem jelzi a nyitány utólagos komponálását. Vö. Legány Dezső: *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 65. Ezzel kapcsolatban lásd *Magyar sajtó*, 1865. augusztus 11., 112. sz., 622.: „augusztus 17-én [sic] a Zenedei ünnepély folyama alatt a Nemzeti Színházban az Erzsébetet fogják előadni, melyhez Doppler Ferencz a Nemzeti Színház intendánsa felhívása folytán új nyitányt írt.”; *Vasárnapú újság*, 1865. aug. 13., 33. sz., 412.: „augusztus 18-án [sic] Erzsébetet a Nemzeti Színházban előadni szándékoznak. Ez operához Doppler Ferencz legközelebbi nyitányt is szerzett.”. (Forrás: a Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának Magyar Zenetörténeti Adattára.)

10 Szerdahelyi kézírása a második felvonás szerzői partitúrájának 162 fóliójából 85 fólión ismerhető fel. Részletesen erről lásd disszertációm vonatkozó fejezeteiben, vö. 1. és 9. lábjegyzet.

Handwritten musical score for a piece titled "Fegyvertánc" (Dance of the Arms). The score is written on 18 staves, organized into three systems of six staves each. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and notes. A large, stylized signature "Doppler" is written vertically across the right side of the score. The word "Erdős" is written in the top right corner. The number "18" is written in the bottom right corner.

1. fakszimile. Erzsébet. A harmadik felvonás Fegyvertánc, mellyel pár nappal a bemutató előtt készült el Doppler Ferenc. Autográf partitúra Doppler aláírásával. (Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár)

című melodráma komponálása során pedig már a Doppler Ferencsel való együttműködést is kipróbálta. Igaz, ez a munka inkább Doppler műhelyében zajlott. A melodráma szerzői partitúrájában Erkel mindössze az első két szám énekszólamának bejegyzőjeként jelenik meg, legfeljebb egy fogalmazvány stádiumáig jutott el, a hangszerelést Doppler Ferenc végezte. Ő fogta egybe a melodráma munkálatait (a közreműködők között volt Doppler Károly is), és szinte a teljes darab zenéjét ő komponálta.

Két évvel később, az *Erzsébet*-nél más volt a helyzet. Erkelt a mű egésze láthatóan nem érdekelte, de saját felvonásának kompozíciós folyamatát igyekezett kézben tartani. Az opera második felvonásának újabban előkerült primer forrásai és vegyes lejegyzésű szerzői partitúrája alapján úgy tűnik, Erkel még mindig óvatos volt a közös munkát illetően. Ha jól értelmezem az autográf partitúra javításait, a második felvonást bevezető No. 6-os kórustabló hangszerelésének átadásakor még próbahangszerelést is végeztetett ifjú kollégájával,¹¹ az elkészült partitúrát átnézte, korrigálta. Talán ennek a bizalmatlanságnak is tudható be, hogy az egyébként tehetséges hangszerelőként számon tartott Doppler Ferenc maga alatt teljesítve, jóval bátortalanabb kísézőként viselkedett, mint az Erkel-műhely – nagyobb részt a zeneszerző fiai közül kikerült – későbbi munkatársai.¹² Doppler nem adott hozzá önálló ötleteket, abból gazdálkodott, amit a szerzői *Vorlage* felkínált. Nagyjából az Erkel által kidolgozott vonós és énekszólam(ok) alapján alakította ki a felvonást bevezető kórustabló Andante religioso karának (No. 6), a Gunda–Kunocabaletta (No. 8), a rákövetkező Coro és a záró Friss (No. 9), valamint a felvonás végi Ensemble (Ima, Coro) fúvósletétjét. Alapvetően az autográf partitúrába Erkel által bejegyzett karszólamokat írta szét zenekarra a *Koldusok karában* és a *Harangkárban* (No. 6). Az *Erzsébet*–Lajos-duett cantabiléjának (No. 7) hangszerelésénél a – valóban elég részletgazdag – fogalmazvány szövegéhez szinte hangról hangra ragaszkodva alakította ki a zenekari letétet, és elképzelhető, hogy a szerzői partitúrába Erkel által bevezetett énekszólamok mellett egy hasonlóan részletes fogalmazvány állt rendelkezésére *Erzsébet*–Lajos cabalettájának (No. 7), Gunda–Kuno cantabiléjának (No. 8) és *Erzsébet* cabalettájának (No. 9) a hangszereléséhez is.¹³

11 Vö. autográf partitúra (AU), fol. 2^b. Az oldal fakszimiléjét és a hely bővebb bemutatását lásd Szacsvai Kim: *Az Erkel-műhely*, 194–198., valamint uő: *Die Erkel-Werkstatt*, 38–43.

12 Liszt Ferenc 1860. szeptember 14-i weimari végrendeletének kiegészítésében a kiadásra szánt kéziratot anyag jegyzékében a következő megjegyzést fűzte a Doppler által hangszerelt *Magyar Rapszódia*khoz: „Magyar Rapszódia nagy zenekarra, F. Doppler hangszerelésében – revidálva Liszt F. által. / N.B. Nem szabad elfelejteni Doppler nevét a címlapra tenni, mert csodálatosan végezte ezt a munkát”. Vö. Alan Walker: *Liszt Ferenc, 2.: A weimari évek 1848–1861*. Budapest: Editio Musica, 1994, 533.

13 A No. 7-es cantabile és cabaletta, valamint a No. 8-as cantabile oldalain Erkel többnyire csak az énekszólamokat jegyezte be. Látna a No. 7-es cantabile fogalmazványát és azt az óvatosságot, ahogyan ezt Doppler kezelte, nem tartom valószínűnek, hogy a No. 7-es cabalettát és a rákövetkező No. 8-as cantabilét ne egy hasonló zongoraletét-szerű fogalmazvány kíséretében adta volna át hangszerelésre. Erkel, ha önállóan dolgozott, a hangszerelés előkészítése során első lépésben az énekszólam(ok) és/vagy az első hegedű szólamának bejegyzésével kezdte a munkát, ezt követően látott neki a vonós, majd a fa- és rézfúvós szólamok kidolgozásának. Utolsó lépésben kerültek be a partitúrába az ütőhangszerek és esetenként (néha nagyobb késéssel) a hárfa.

Doppler valamilyen mértékben a felvonás minden számában közreműködött. Erkel csak a scénákat és recitativókat tartotta fenn kizárólag magának. Ezeken kívül csupán a bevezető kórustabló Allegrójának, a No. 9-es Erzsébet-ária cantabiléjának és záró kódájának, valamint a No. 10-es Finale zenekari bevezetőjének oldalait dolgozta ki egyedül. Valószínűleg még a komponálással volt elfoglalva, mialatt Dopplerrel már a felvonás első felét hangszereltette. Ehhez a bevezető kórustablóban (*Koldusok kara*, Andante religioso, *Harangkar*) vonós- és karletétet vagy legalább egy karletétet tartalmazó szerzői partitúra állt Doppler rendelkezésére; Erzsébet és Lajos cantabiléjához (No. 7) az énekszólamokkal ellátott partitúra mellett egy részletes fogalmazványt kapott Erkeltől. Bár a fogalmazványokat nem ismerjük, feltételezhető, hogy voltak ilyenek, és hasonló módon készült a rákövetkező két rész, a No. 7-es cabaletta és a No. 8-as cantabile is.¹⁴ A munkamódszer a No. 8-as cabalettától változott. Ettől a ponttól kezdve többnyire Erkelé a hangszerelés. Csak az Erzsébet-ária cabalettáját engedte ki a kezéből, ezen kívül legfeljebb a fűvósletét kialakításánál vette igénybe Doppler Ferenc segítségét.

Az Erzsébet kompozíciós forrásai

A Batori Mária egyetlen vázlatlapját nem számítva az *Erzsébet* Erkel legkorábbi befejezett operája, amelyhez vázlat-, illetve fogalmazványegyüttes áll a rendelkezésünkre.¹⁵ A forrásanyag hiányos, de a No. 10 *Finale* kivételével a felvonás minden számához tartalmaz valamit.¹⁶ Az 1. bifólió a No. 7-es Erzsébet–Lajos-duett cantabile-főrészének részletesen kidolgozott zongoraletét-szerű fogalmazványát őrzi, valamint azokat a részvázlatokat Erkeltől és Doppler Ferentől, amelyek e cantabile és a felvonást indító No. 6-os *Koldusok kara* hangszerelésének átadását rögzítik.¹⁷

14 Erkel szerzőségét ezek esetében jelenleg a szerzői partitúra autográf énekszólamai jelzik.

15 Nem ez a legkorábbi eddig ismert vázlat-, illetve fogalmazványanyag. A *Bánk bán* egyes primer forrásai megelőzik az *Erzsébet*t. Ezek elemzésével készülő önálló tanulmányomban foglalkozom. A források a gyulai Erkel Ferenc Múzeum állományában találhatók. A gyulai Erkel Múzeum kottaanyagát Kassai István, majd Sziklavári Károly dolgozta fel. Vö. Sziklavári Károly: *A gyulai Erkel Múzeum zenei vagy közvetlenül zenei vonatkozású kéziratai*. CD ROM, 2004. (Hozzáférhető: OSZK Zeneműtár.) Az adatbázis anyagát tanulmány formájában publikálta a szerző. Vö. Sziklavári Károly: „Erkel-művek keletkezése nyomában”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*. Budapest: Püski, 2001 (Magyar Zenetörténeti Tanulmányok, 8.), 49–73. Az adatbázis részletes kivonatának újraközlése in: Németh Csaba: *A gyulai Erkel Ferenc Múzeum Erkel-gyűjteménye*. Gyula: Békés Megyei Múzeumok Igazgatósága Erkel Ferenc Múzeuma, 2007 (Gyulai Katalógusok, 12.).

16 Sziklavári a források értékelésével is foglalkozott, ezeket azonban elsősorban önmagukban vizsgálta. Adatbázisának bevezetőjében maga is hangsúlyozza, hogy első felmérésről van szó, melynek létrejötté „semmiképpen se jelentse a vizsgált kéziratokkal kapcsolatos kutatások lezárulását!” Munkám erről a pontról lép tovább. Sziklavári megállapításait – egy első felmérés esetében ez elkerülhetetlen – több helyen felülbírálja. A vitatott kérdések elsősorban a forrásoknak a kompozíciós folyamatban elfoglalt helyével kapcsolatosak. Vö. 1. lábjegyzet.

17 Gyula, Erkel Ferenc Múzeum, K43, leltárkönyvi szám: 91.32.1. (A K betűs jelzetek a kották Kassai István féle katalógusából, az ötjegyű számok a gyulai Erkel Ferenc Múzeum leltárkönyvéből származnak.) A bifólió 1^b–2^a oldala üres; fol. 1^a: a No. 7 cantabile fogalmazványa és Doppler ehhez készült részvázlata, Erkel memőbejegyzése; fol. 2^b: Erkel és Doppler részvázlata a *Koldusok karának* hangszereléséhez. A forrás fakszimiléjét lásd in Szacsvai Kim: *Az Erkel-műhely*, 187.; uő.: *Die Erkel-Werkstatt*, 40–41.

Egy következő munkafázisról tanúskodik a 2. bifólió (2a–d faksimile a 278–281. oldalon).¹⁸ Első három oldala a No. 7 *Duetto* bevezető jelenetét és cabalettáját tartalmazza. Erkel itt egy folyamat-dallamvázlat formájában, melyet néhol kevés baszszussal, énekszöveggel egészített ki, azokat a formarészeket vázolta fel, amelyek az 1. bifólión kidolgozott cantabilét zárják közre. A bonyodalmak e bifólió negyedik oldalán kezdődnek. A vázlatoldal élén egy négyütemes kottabejegyzés áll, majd alatta egy önálló – duett-stretta- vagy cabalettaszerű – gyors rész dallamvázlata következik. A négyütemes kottafejléc az opera végső változatában ebben a formában nem szerepel, de szövegét megtaláljuk a No. 8 *Duetto* középprészének végszavaként, dallama pedig ugyane duett cabalettájának kezdőmotívuma.¹⁹ A kottabejegyzés emlékeztető jellegűnek tűnik, mintha csak egyértelműsíteni akarná a duett azon helyét, amelyhez a fejlécet követő dallamvázlat csatlakozik. E dallamvázlat anyagának azonban nincs nyoma Gunda és Kuno No. 8-as duettjében, de ott vannak egyes részletei a No. 9-es Erzsébet-ária cantabiléjában, és szinte teljes anyagát hozza a No. 9 cabalettájának eredeti strettája. Mivel ez utóbbiból Erkel csak a kódat tartotta meg, és a Strettát már a hangszerelés fázisában egy magyaros Frissel helyettesítette, a dallamvázlatból – a No. 9-es cantabiléba beépült motívumokat nem számítva – csupán a záróütemek maradtak benne a szám végső változatában.

Ha nem is azonnal, de mindenképp ezt követően vázolta fel Erkel a 3. bifólió anyagát, amely szintén a No. 9 *Coro ed Aria con coro* kompozíciós folyamatába illeszkedik. (3a–b faksimile a 282–283. oldalon). Ez a vázlatoldal is egy kvázi fejléccel indul, ezúttal egy hatütemes, artikulációval ellátott, a folytatáshoz képest feltűnően kidolgozott zongoraletéttel, amelyben a No. 9-es *Coro* főmotívumát ismerhetjük fel.²⁰ E fejlécet a No. 9 cantabiléjában a dallamvázlata követi, benne többek között a 2. bifólión már megismert motívumokkal. A stemma szempontjából perdöntő, hogy a dallamvázlat épp azon a ponton vált zongoraletét típusú lejegyzésre, ahol a 2. bifólióról kölcsönöz. A No. 9 anyagát hordozza a 4. bifólión található, töredékként fennmaradt partitúrakezdemény is.²¹ Hogy mi lehetett Erkel szándéka, nem egyértelmű. A bifólió az Erzsébet-ária cabalettájának, valamint egy (másik) strettavariánsának kezdetét hozza a szerzői partitúráétól eltérő hangnemben, és éppúgy elképzelhető, hogy Erkel itt a cabaletta és stretta transzponálással egybekötött revíziókezdeményének látott neki, mint ahogy az is, hogy ekkor még a cabaletta és stretta más hangnemben koncipiált korai verziójánál tartott. Ez utóbbi a valószínűbb, sőt az is elképzelhető, hogy ezt a Desz-dúros cabalettát és Asz-dúrban induló Strettát – egy megfelelő *tempo di mezzo* után – a g-moll/G-dúr cantabile folytatásaként képzelte el eredetileg. Ha ez így van, akkor

18 Gyula, Erkel Ferenc Múzeum, K56/a, leltárkönyvi szám 91.45.1.

19 Vö. AU, fol. 52^b és 60^a.

20 Gyula, Erkel Ferenc Múzeum, K56/b, leltárkönyvi szám: 91.45.1, fol. 1^{a-b}; fol. 2^a: Erkel valószínűleg az ária fogalmazványát kezdte volna itt el, ám csupán a fejet írta ki (*Clarinetto, Soprano*); fol 2^b: üres.

21 Uott, K56/c, leltárkönyvi szám: 91.45.1. Faksimiléjét lásd in: Szacsvai Kim: *Az Erkel-műhely*, 192–193.

2. ik Jelenet. a' kar elmente atai.
 Crăsobet, Lajos. a' templomboljónok.

Ezse
 Laj
 E
 du

a' Cantor
 a' Cantor
 a' Cantor
 a' Cantor

harmon
 harmon
 harmon
 harmon

es o es o
 ket szivek egy n
 mai
 hajt sa ki karmu
 kell pa naa esolag
 e/s
 kerit e
 citit e

91.45.1

2a-c faksimile. Erzsébet, No. 7 Duetto. Erkel vázlata Erzsébet és Lajos bevezető jelenetéhez, illetve a Cabalettához.
2. bifólió, fol. 1^{a-b}, 2^a. (Gyula, Erkel Ferenc Múzeum)

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on five systems of staves. The lyrics are in Hungarian and are written below the vocal line.

Lyrics:

Árnyék a székely székely
meghalok
nem társok kerek - ah
oh mélyen

Cakaletra

2

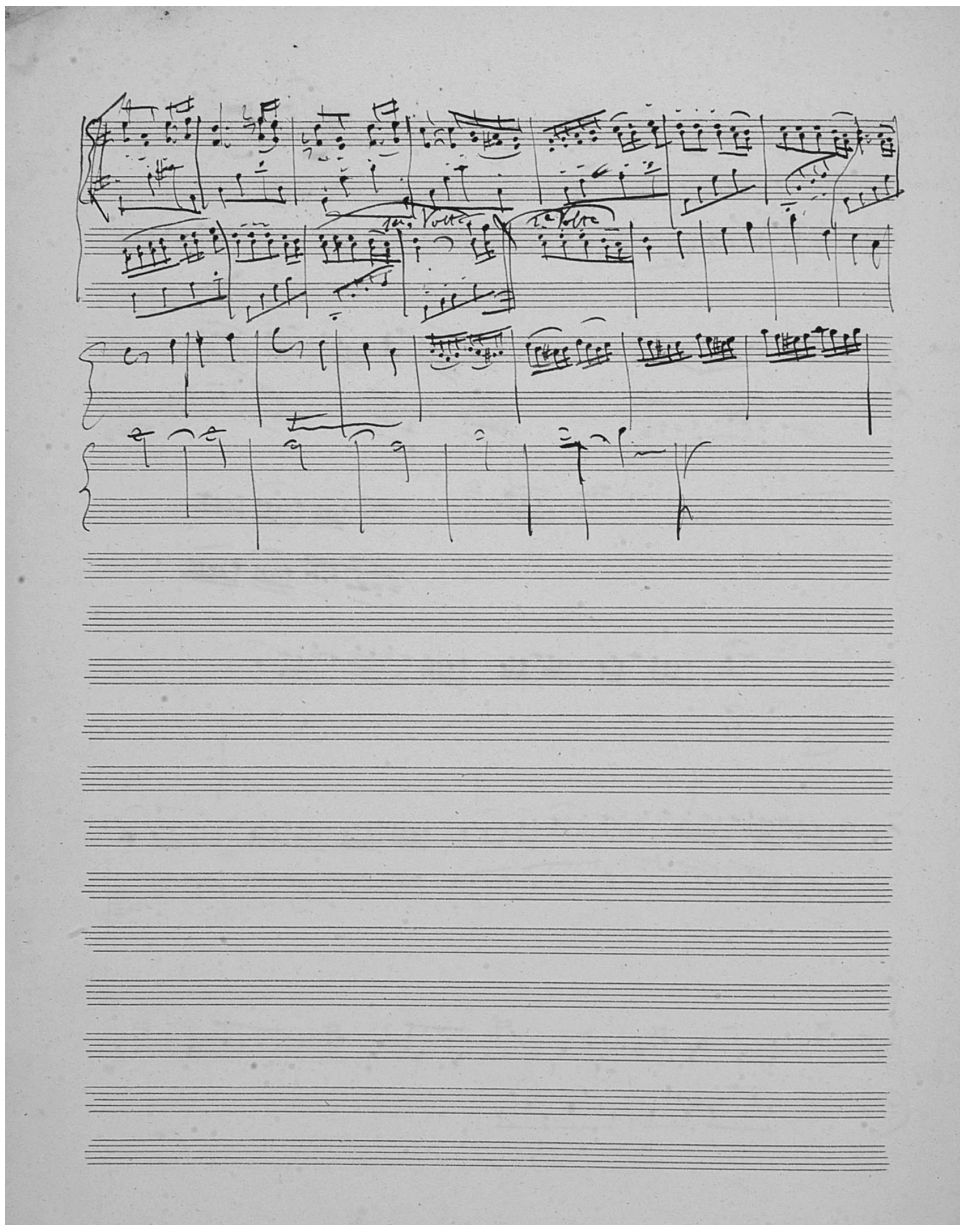
A handwritten musical score for a piece titled "Cakaletra". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in a 2/4 time signature, with a key signature of one sharp (F#). The first system begins with a treble clef and a key signature change to one sharp. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are some handwritten annotations, including "p" (piano) and "f" (forte) markings, and a "4" written below the fourth staff. The score concludes with a double bar line and a final flourish.



2d fakszimile. Erkel e vázlatának anyagát a No. 9 Aria cantabiléjének maggioréjában, illetve az Erzsébet-áriát eredetileg lezáró Strettóban használta fel. Az oldal tetején lévő négyütemes kottabejegyzés dallama és szövege egymástól elválva a No. 8 Duetto anyagában tűnik fel. 2. bifólió, fol. 2^b. (Gyula, Erkel Ferenc Múzeum)

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of several staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Below it are two staves for piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The notation is dense, with many beamed notes and complex rhythmic figures. There are some handwritten annotations, including 'Vocal' and 'P.' on the left, and '6. dar' in the middle. The bottom of the page has a small stamp that reads 'Erkel Gyűjtemény Gyula'.

3a-b faksimile. Folyamat-dallamvázlat, illetve zongoraletét típusú fogalmazvány, melynek részben a 2. bifólió 4. oldaláról átvett zenei anyagát a No. 9 Coró ed Aria con coró cantabiléjában és eredeti strettájában hozza az autográf partitúra. 3. bifólió, fol. 1^{a-b}. (Gyula, Erkel Ferenc Múzeum)



már itt egy olyan hangnemi tervvel kísérletezett, amelyet kevésbé később a *Bánk bán*-ban valósított meg.²²

Az *Erzsébet* második felvonásában mindössze két olyan rész van, melynek rendelkezésünkre álló vázlatát Erkel teljes egészében maga véglegesítette a szerzői partitúrában: az *Erzsébet*–Lajos-duett bevezető jelenete és az *Erzsébet*-ária cantabileja.

Erkel egyedül. No. 7 Duetto. Scena

Jelenetek, recitativók esetében már a szerzői partitúrák alapján is feltételeztük, hogy ezeket a részeket Erkel csak nagy vonalakban vázolta fel, sőt gyanítottuk, hogy a recitativók első megfogalmazásként kerültek be a hangszerelésnek helyet adó autográfokba. Az *Erzsébet*–Lajos-duett indító jelenetének autográf partitúra-oldalaival (AU fol. 20^a–25^a) és a 2. bifólió első két oldalán fennmaradt folyamatdallamvázlattal valószínűleg a bevezetés minden kompozíciós dokumentuma a kezünkben van. Bármennyire vázlatos is, amit itt látunk, ez már nem első próbálkozás, hanem a jelenet zongora mellett kiegészített formájának emlékeztető funkcióval történt lejegyzése. Ebből a vázlatból hangszerelte meg Erkel a jelenetet. A végső változat pedig alig különbözik attól, ami a hevenyészetten lejegyzett dallamvázlatban szerepel. Nézzük meg közelebbről ezt a néhány oldalt.

Erzsébet és Lajos duettjének bevezetése recitativo és arioso jellegű részleteket egyaránt tartalmaz, a vázlatos előkészítésre szükség volt. Ennél többre azonban láthatóan már nem, jöllehet Erkel eredetileg egy részletesebben kidolgozott, két énekszólam mellett a zongoraletétet is tartalmazó fogalmazványt szándékozott készíteni, a fejet mindvégig ebben a formában húzta be. A zongoraletét sorait kitöltetlenül hagyta, a kíséretet a partitúrában komponálta meg. A zongoraletétben kizárólag a zenekari bevezető ütemekben (1–2. ü.: vl I–II; 2. ü.: cl 1–2 ill. vla; 3–4. ü.: vl I–vla; 4. ü.: fg 1–2 ill. vlc; 5–6. ü. vla–vlc; 7. ü.: vl I–II, vla, vlc), Lajos ariosójának kezdetén (32–34. ü.: cb), valamint a duett cantabile főrészét megelőző kadenciában (49–50. ü.: vl I–II, amiből cb, ill. cor lett) fordulnak elő elszórt hangok, melyek később, akárcsak maguk az énekszólamok, lényegében változtatás nélkül kerültek be a hangszerelésre váró autográfba.

Erkel vázlatai, fogalmazványai kapcsán máshol is feltűnik, hogy milyen kevés javítást tartalmaznak, illetve, hogy anyagukat legtöbbször nagyobb átdolgozás nélkül látjuk viszont a szerzői partitúrákban. A duettbevezetés vázlatát Erkel mindössze három ponton egészítette ki. Az ereszkedő kromatikus vonóstremoló és rövid fú-

22 A drámai szituáció – *Erzsébet* a lemondás és önfeláldozás elfogadásához kér isteni segítséget – akár indokoltta is tehetett volna egy ilyen hangnemi ugrást. A Desz-dúr egyébként az *Erzsébet* második felvonásától sem idegen. A librettó párhuzamos helyén, Gunda és Kuno No. 8-as F-dúr duettjében is előfordul. A g-moll/G-dúr–Desz-dúr hangnemi terv a *Bánk bán* első felvonásában, Bánk–Biberach duettjében fordul elő. Bánk két keserű felismerését g-mollban („Meglopva a család szent tűzhelyét!”), majd b-mollban („Azért küld szerte hát a honba engemet”) halljuk. A cabaletta-hangvételű duett-cantabile (akárcsak az *Erzsébet* No. 8-as duettjében) a Desz-dúr hangnemi keretei között mozog, míg a tulajdonképpeni cabaletta G-dúrban van.

vószárlat válaszaiból kialakított hétütemes bevezetést kis háromtagú egységgé növelte: egy rövid ariosozakasszal folytatta (8–15. ü.), majd egy szintén ereszkedő, ám kvartugrásos vonóstromoló-menettel zárta le (15–17. ü.). Az utóbbi két ütemet a recitativo szakasz végére, Lajos ariosója elé is beiktatta (29–31. ü.). Végül pedig Erzsébet négyütemes ariosoválaszt a fokozás érdekében variált ismétléssel nyolcütemes periódussá alakította (40–47. ü.; a vázlatban csak a felütéses 40–41. és 46–47. ü.). (*Függelék 2 a 307. oldalon, 4a–e faksimile a 287–291. oldalon*)

A jelenet zeneileg sokat nyert e kiegészítésekkel. A tulajdonképpeni hangszeres introductio (1–17. ü.) kerekesebb lett, a recitativót valódi kis előjáték vezeti be, az egész sokkal dinamikusabbá vált: allegro hangszeres betétek (1–7., 15–17., 29–31. ü.) és szélesebb tempójú ariosók (8–15., 26–29. ü.) gyors váltakozása keretezi a jelenetet indító recitativo seccót. A betoldásokkal a forma is szervezettebb lett.²³ A hangszeres bevezetést hagyományos módon, formailag is integrálta, az ariosók Andante tempójával pedig a cantabile lüktetését is megelőlegezte.

Az organikus formszervezésen túl azonban e betoldások fontos dramaturgiai funkcióval is bírnak. Erkel operáinak prozódijával kapcsolatban gyakran előkerülő, nem minden alap nélküli probléma, hogy a komponálás során a szöveg túlságosan háttérbe szorult. A librettó azonban mégsem volt közömbös Erkel számára. A No. 7 bevezetésének három utólagos kiegészítése közül kettő épp a dramaturgiával függ össze, olyan színpadi utasításokra válaszol, amelyeket a vázlatírás pillanatában Erkel talán nem vett figyelembe, vagy az általa használt librettó kézírata még nem tartalmazott. (Az autográf partitúrába ezeket már a hangszereléskor bejegyezte.) Színpadi helyzet zenei ábrázolása, színpadi történés és motívika összefüggése már a vázlat anyagában is felfedezhető. A kezdőképben (1. ü.: „Lajos látszik a hegyek közt”) a vonósok ereszkedő tremolós menete egyszerre illusztrálja a hegyek felől közeledő Lajos útját, és érzékelteti zaklatott lelkiállapotát (a tremolót megszakító, klarinéton és fagoton megszólaló fúvószárlatok vadászkürtöket idéznek); a kezdőmotívumra utal vissza Erzsébet első megszólalása a recitativóban (22. ü.: „A lantos itt, kit szívem úgy óhajt, s’ a kit kerülnöm kell parancsol az ész [AU: az ész parancsol]”), amikor egy emelkedő kromatikus skálát jár be. (Érdemes megjegyeznünk, hogy a duettbevezetés két vázlatoldalának egyetlen javítása az utóbbi kromatikus menet kialakítását célozta.) Erkel tehát már a vázlatírás pillanatában a főhőshöz kapcsolta a vonósok által exponált motívumot – nem csupán egyszerű madrigalizmusként, az ereszkedés ábrázolásaként használta –, ezért nyúlt ehhez a kiegészítések során is, Lajos további színpadi mozgásainak illusztrálásakor (15. ü.: „Lajos

23 A kezdő vonóstromoló variált ismétlése (aⁿ: a lefelé tartó futam kromatikus skála helyett kvartugrásokban halad) az első ütemek vonóslétjének (x) és a fúvósok zárlati motívumának (y) összegzése; az arioso felületeket Erkel megelőlegezett – a kiegészítés pillanatában már készen álló részekből kölcsönzött – motívumokkal növelte, a duett cantabile főrészének egyik motívumát (b) és a bevezetés 26–29. ütemét (c) emelte ki a bevezetés elejére (8–11., 12–15. ü.). Az ismétlődő 12–15=26–29. ütemek formailag is azonos, átvezető funkcióval rendelkeznek. Erkel eredetileg itt is variált ismétléseket tervezett. A vázlatban, mint említettem, a hangszeres első megszólalás nem szerepel. Az énekelt változat lejegyzése azonban e helyen mind a vázlatban, mind az autográfban megadja az ossia változatot is, az autográfban a vázlathoz képest fordított sorrendben.

észre veszi Erzsébetet”; 29–30. ü.: „~~nekimegy~~ feléje megy Erzsébetnek”). Dramaturgiai értelmezést kér az ariosó-ütemek beiktatása is. Röviddel Lajos zaklatott feltűnése után Erzsébet lép színre (8–11. ü.: „Erzsébet jön a’ kápolnából és a szegényeknek ismét osztogat”). A vonóstremolókat vágásszerűen, minden átmenet nélkül Erzsébetnek a duett cantabile-részből átvett motívuma követi. A cantabileben ezzel indul a hősnő szólama (AU fol 27^b: „Ha szemembe könny tolul, sóhaj van ajkamon”), és ezzel zárul a teljes cantabileszakasz (AU 32^b: „kérlek bocsáss”). Hangulatilag gördülékenyebb a folytatás, a szerkesztés azonban továbbra is mozaikszerű, a választás pedig a librettóból is levezethető: a bevezetés egy későbbi pontjáról kölcsönzött ütemek Erzsébet és Lajos recitativójának végéről származnak (12–15. = 26–29. ü.). Ez az a hely, ahol először egyesül a duett folyamán a két főhős szólama, itt vallják meg először, ekkor még csupán a maguk számára, mintegy magukban énekelve, érzelmeiket. A párhuzamra Erkel tudatosan irányítja rá figyelmünket azáltal, hogy a vallomást mind hangszeres, mind énekelt változatában kíséret nélkül hagyja.

A 2. bifólió első két oldalát Erkel nyilvánvalóan kizárólag a maga számára írta. A 4. ütemben „alto” bejegyzés helyettesíti az altkulcsot, néhány ütemmel odébb pedig a vlc/fg F-kulcsváltása és a hangszerek nevének bejegyzése is lemarad. A kotta tehát akár gyorsírásszerű is lehet, a vázlatos notáció azonban néhány ponton mégis sokkal kidolgozottabb, mint ami egy első megfogalmazás esetén megszokott. Mintha Erkel sokkal többet tudott volna a darabról, mint amennyit ez a két oldal mutat. Mintha nem a komponálás folyamatában született volna, nem a kompozíciós munka egy stádiumát dokumentálná, hanem egy fejben, vagy inkább zongora melletti improvizálás során előkészített anyagot rögzítene memófunkcióval, a rövid távú felhasználás gondolatával. A duettbevezetés vázlatának kottaképe nem tartalmaz utólagos kiegészítéseket, javításokat, anyaga szinte azonos formában jelentkezik az autográf partitúrában is. Már alaprétegében hangszerelésre vonatkozó utalások szerepelnek (3. ü.: „harmoni[e]”, 4. ü.: „alto”),²⁴ az énekszólam sorába bejegyzett dallamban vonós artikulációk, prozódiai felülíró ívek (31., 35–36., 40–41. ü.), vokális szólamokban szokatlan marcatók (34., 49–50. ü.) fordulnak elő. Nem utólagosak a szórványos bejegyzések sem a basszusban (pl. 32–35. ü.). Ezek is a vázlatból hiányzó, de fejben már elkészült basszus/harmónia-menet felidézéséhez nyújthattak segítséget. Az autográfból a már elkészült kíséret ezeket az elszórt basszushangokat változatlanul vette át. Zongora melletti, a drámai szituációt ízelgető előzetes improvizációt sejtet a szöveg és dallam viszonya is. Erkel a duettbevezetés ariosóütemeiben (31–49. ü.) a cantabledallam komponálása során – noha nem feledkezett meg a librettóról – érezhetően egyre távolabb került a kiindulási pontként szolgáló szövegtől, melyet mindössze jelzésszerűen az ariosó kezdetén (31. ü.: „Leányka szép ki vagy”), végén (49. ü.: „ne távozz, ah, kérlek, ah” [AU: „ah, ne távozz, kérlek, ah”]) és Lajos dallamának csúcspontján (37. ü.: „meghalok”) írt ki, ráadásul az utóbbi helyen, tévesen, olyan szóra vélt

24 Erkel már a dallam komponálásakor eleve zenekari hangzásban gondolkodott.

1/2 *arco* *No. 7* *2. Előzet. Lajos. a. fonyómból jönnek - 20*

Flaut. *Viol.* *Hoboi* *Clari* *Fag.* *Cori.*

Lajos *Előzet.* *a. fonyómból jönnek -*

arco *arco* *arco* *arco* *arco* *arco*

col. Daffo

arco *arco* *arco* *arco* *arco* *arco*

2

Meno

Hobn
Clarin
Fag
Corn

Engelbet jön a Károlyi
és a Horthyaknak ismét a szolgát.

arco

21

Hob
Cla
fag
Cs.
Cim.
F

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490</

6

Mo

magában

Expio
daj.

ah híven ben arze tem de ad de aj Kam nom nom valja meg
ben az erzet lánzzal egy de kapt ah - aj kam hog valja meg

keleje megedy

Enjelembek

Andante

23

Cornet

Erzsébet
dajm

Le anyka *szőlő* *te bajor* *rossza* *szőlő* *hol van* *ha szőlő* *al szőlő* *al szőlő* *ha az* *hisz anyja*

Andante

emlékezni („utadon” helyett „meghalok”), mely itt egyáltalán nem fordul elő.²⁵ Erkel dallaminvenciójának alapvetően instrumentális fogantatásán túl szöveg és dallam távolságát jelzik az énekszólamba az első lejegyzés hevében bevezetett, már említett vonósartikulációk is. A vázlatírás pillanatában, a feltehetőleg zongora mellett kicsiszolt motívumok készen álltak. (A secco recitativók esetében eldönthetetlen, hogy a dallam lejegyzése előtt sor került-e a zongora melletti kipróbálásra. Erkel itt a gyors lejegyzés ellenére a szöveget végig bejegyezte az énekszólám alá, melyen láthatóan közvetlenül a szöveggel olvassa dolgozhatott. A kíséret kidolgozásától azonban eltekintett, jöllehet viszonylag pontos elképzelése lehetett erről is – a seccók megoldását általában elég konvencionálisan hagyta –, hangszereléskor mindössze Lajos belépésének ritmikáját kellett a 15. ütemben átírnia: kevésnek érezte a secco recitativo vonósakkordjai számára eredetileg hagyott helyet. Lehetséges, hogy az első lejegyzést ez esetben is a zongoraimprovizáció váltotta ki?)

Az Erzsébet–Lajos-duett bevezetésének vázlata, úgy tűnik, elég sokat elárul azokról a prioritásokról, súlypontokról, amelyek egy jelenet típusú – recitativót és ariosókat egyaránt tartalmazó – anyag komponálása során érvényesülnek. Képet alkothatunk arról, hogy a rövid határidővel való gyors komponálás során milyen mértékben és módon kapott szerepet a zongora melletti munka, milyen mértékben készítette elő Erkel fejben az anyagot, melyet később a saját maga számára csupán vázlatyszerűen jegyzett le. A vázlat azonban ezúttal nem a kompozíciós folyamat adott stádiumát rögzítette, nem a komponálásnak, még csak nem is a továbbkomponálásnak adott helyet (javításokat éppen ezért nem is tartalmaz), hanem egyszerű, gyorsan papírra vetett, némiképp sajátos emlékeztető jegyzetként funkcionált, melyet a szerző kizárólag saját használatra készített. Informatívak a hangszerelés során mégis szükségessé vált javítások, kiegészítések is, különösen Erkelnek a szöveghez való viszonya tekintetében. A zeneszerző prozódiaát sem a recitativo, sem az ariosók esetében nem javított, sőt a cantabiledallam komponálása során érezhetően elveszítette a kapcsolatot a szöveggel. Ugyanakkor, és ez az előbbinek tulajdonképpen nem mond ellent, a színpadi történet, a dramaturgiát folyamatosan szem előtt tartotta, érzékenyen reagált ennek dinamikájára, és számomra legalábbis meglepő módon komolyan vette, még egy ilyen, lényegében sebtében megírt operai jelenet esetében is, a librettó motívikán keresztül való zenei értelmezésének feladatát, miközben nem feledkezett meg a zenei forma funkciójáról és logikájáról sem.

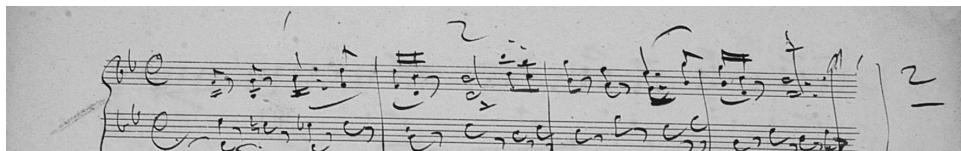
25 Nem zárható ki természetesen, hogy Erkel a szöveggel egy korábbi variánsa alapján dolgozott a vázlat komponálásakor. Ez azonban elég valószínűtlen: Czanyuga szövege a Dopplerek felvonásainak datálása alapján ekkor már régen véglegesítve lehetett. Az autográf partitúrában a librettó szerinti változat szerepel, javítás nélkül. Elképzelhető, hogy Erzsébet szólamának kiegészítése (40–47. ü.) részben hasonló okokra vezethető vissza. Az autográf többlétszövege ugyan alkalmazható lenne a vázlatban megjelenő (szöveg nélküli) énekszólamra, de ez elég erőltetettnek tűnik, és valószínűbb, hogy Erkel itt is más szövegvariánsra gondolva írta le a dallamot.

Erkel egyedül. No. 9 *Coro ed Aria con coro. Cantabile*

Az Erzsébet-ária, autográf partitúrájának kottaképe alapján, lényegében problémátlan szám lenne. Van mégis néhány nyugtalanító apróság. Lehetséges, hogy a No. 9-es *Coro ed Aria con coro* anyagát hordozó két vázlatnak – a 2. bifólió utolsó oldalán lévő strettának és a 3. bifólió anyagának –, de még az *Aria-cantabile* autográf partitúrájának rendeltetése is eredetileg más lehetett? Kezdjük a 2. bifólió strettájával (2d, 3a–b *fakszimile*, Függelék 3–5). Hogy ennek az önálló gyors résznek a vázlatát Erkel a No. 8 anyagát hordozó, a lap tetejére bejegyzett hely folytatásaként, Gunda–Kuno No. 8-as duett-strettájaként vetette papírra, talán merész feltételezésnek tűnik. A vázlat zenei anyaga szinte teljes mértékben megegyezik a No. 9-es ária később elvetett strettájával és kódájával, de részletei az ária-cantabilében is előfordulnak – a cantabilének a 3. bifólión található vázlatában éppúgy, mint az autográf partitúrában lévő végső formában (5. *fakszimile* a 294–295. oldalon, Függelék 4–5 a 309–314. oldalon). Mégis mi szól amellett, hogy a kottaoldal fejléce és az alatta szereplő első lejegyzésű dallamvázlat összefügg? Mindenekelőtt a szerző kompozíciós módszere. Eddigi ismereteink alapján Erkelre nem jellemzők a memóvázlatok, különösen az olyanok, amelyek a kontextushoz nem kapcsolódnak. A 2. bifólión az opera számainak sorrendjében haladva dolgozott, logikus lenne tehát, hogy a vázlatoldal két önálló egysége összetartozzék. Ebbe az irányba mutat a két zenei anyag közeli hangnemi viszonya (F-dúr és B-dúr),²⁶ a második egység elején a hiányzó cím, partitúrafej és kulcs, valamint maga a librettó: a vázlat karaktere, dallama, ritmikája jól társítható a fejléc mondatát követő nyolcszótagos sorokkal („Ez volt egyszer az ütközet, / hol egyik fél sem győzhetett” stb., a megfelelő szövegismétlések beiktatásával ez a szövegrész ráilleszthető a vázlatra), míg prozódiailag a Gunda–Kuno-duett más szövegrészeire a vázlat anyaga nem alkalmazható, minthogy ezek öt-, hat-, illetve hétszótagos verssorokban vagy prózában íródtak.²⁷ A felvonás többi száma eleve kizárható: a No. 7 kompozíciós dokumentumait ismerjük, a fennmaradó további három szám közül a No. 6 egy kórustabló, a No. 10-es finalében szintén jelenetek és kórusok váltják egymást, a No. 9-es ária Erzsébet-belépésénél találunk ugyan két nyolcszótagos sort („Szép álmaim távozzatok, / a fájdalmat nem váltja már / vigasz, reménysugár”), de ezek tartalma, hangulata idegen e vázlat zenéjétől. Végül a fejléc és dallam-

26 Amennyiben a kulcs nélküli dallamvázlatot az oldal tetején megadott szopránkulcsban olvassuk. Violinkulcsban Desz-dúrt kapunk, és e megoldással a vázlat összefüggésbe hozható a Desz-dúros Erzsébet-ária partitúrakezdeménnyel vagy a Gundo–Kuno-duett későbbi Desz-dúr középrészével. A violinkulcsos olvasat ellen szól azonban, hogy Erkel eddigi ismereteim szerint az énekszólamot rendszeresen C-kulcsban jegyezte le, különösen akkor, ha dallamvázlatot írt. Így például ugyanezen bifólió első oldalának élén a zenekari bevezetés hegedűszólama violinkulcsban van lejegyezve, majd ennek folytatásában Erzsébet–Lajos szólamának dallamvázlata C-kulcsokban (szoprán- és tenorkulcsban). Hasonlóképp járt el Erkel a bifólió harmadik oldalán, Erzsébet és Lajos Cabalettájának vázlatában, ahol a nyolcütemes zenekari bevezetés zongoraletétszerűen, violin- és basszuskulcsban, a folytatás két-, illetve egyszólamú dallamvázlata pedig C-kulcsokban szerepel.

27 Melyeket Erkel végül mégis ariosóként zenésített meg.



Bevezetés (Co), a No. 9 Coro motívumával

A handwritten musical score for the first part of the No. 9 Aria, cantabile. It consists of multiple staves. The top staff is labeled 'Voice' and contains a melodic line. Below it are several staves for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass) and a single bass staff. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast or intricate passage. There are some markings like '6 dar' (6 parts) and '2' indicating different versions or parts of the music.

No. 9 Aria. A cantabile első részének anyaga (C1-3)

A handwritten musical score for the cantabile-magioré part of the No. 9 Aria. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings above the staff, possibly indicating phrasing or dynamics.

A handwritten musical score for the cantabile-magioré part of the No. 9 Aria. It consists of multiple staves. The top staff is labeled 'Voice' and contains a melodic line. Below it are several staves for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass) and a single bass staff. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast or intricate passage. There are some markings like '6 dar' (6 parts) and '2' indicating different versions or parts of the music.

A No. 9 Aria cantabile-magioréjének anyaga (M), a 2. bifólióval közös



No. 9 Aria. A kóda (Cd), a 2. bifólióval közös zenei anyag

5. fakszimile. A 3. bifólió zenei anyagának formarészei

vázlat összetartozását látszik igazolni a stemma is, vagyis e vázlatoldal és a 3. bifólió viszonya (valamint az egész No. 9-es ária kompozíciós folyamata).

A szerzői partitúrában a No. 9-es ária-cantabilét egy Coro vezeti be (AU 72^a–77^a), a cantabilét (AU 78^a–83^a) pedig Cabaletta követi (AU 84^a–87^a), melyet Erkel Strettával (AU 87^b, 94^{a-b}), majd e Stretta helyett egy magyaros „Friss”-el (AU 90^a–93^b) toldott meg. A végső forma kialakítása során a 3. bifólión még megoldatlan cantabile is módosult: C1 és C2 eredetileg azonos motívumot variált, s minthogy C2 pár ütemes utólagos bővítésekor Erkel ehhez a motívumhoz nyúlt, a 3. bifólió befejezetlenül hagyott, két hangszernek, talán két klarinétnak szánt improvizatív jellegű indítását (C1) lecserélte. Mindössze az improvizatív bevezetést tartotta meg, melyet a szólóklarinétra bízott, és új zenei anyaggal látott el (AU 1–7. ü.), a cantabile ellentétes karakterű, tempo által megkülönböztetett első két egységét (AU: 8–19., 20–27. ü.; 3. bifólió: C2 és C3) pedig a záratok ismétlődő, két klarinéttal és hárfával kísért kórus-akklamációival, egy hatásos, a textúra szintjén jelentkező kontrasztelemmel fogta egybe (AU: 12–13, 18–19 és 22–23, 26–27. ü.).²⁸ A cantabile utóbbi, Vivo szakasza (AU: 20–27. ü., 3. bifólió: C3) és a maggiore (AU: 28–37. ü., 3. bifólió: M) partitúrabeli alakja nagyjából megtartja a 3. bifólió variánsát, de a maggiore végét Erkel átalakította. A végleges változatban kóda helyett a melizmatikus első szakasz rubato motívumának visszatérésével zárta le a maggiorét (NB: az eredeti kóda motívikája sem áll ettől távol), a formát tehát lekerekítette, majd a Coro 24–29. ütemének felidézésével (*tempo di mezzo*) vezetett rá a Strettában kulmináló Cabalettára. A cantabilevázlat kódájának (Cd) bővebb változata a teljes No. 9 végére került (AU: 131–155. ü.). A Coro-betét a vázlat élén található hat ütemmel rokon – de nem teljesen azonos vele. A vázlat beli Coro-szakasz (Co), bár kiérleltnek tűnik, a darab végső változatában nem ka-

²⁸ A vázlat ének-zongora letétjének lejegyzése alapján arra is gondolhatnánk, hogy Erkel talán már ezen a ponton a zenekar további hangszereinek beléptetését tervezte.

pott helyet. A 3. bifólió teljes anyagának megformálása, valamint többek között az a mód, ahogyan Erkel a vázlaton tovább dolgozott – különösen, ahogyan ennek kódáját a No. 9 végső változatának befejezésébe átemelte –, mind azt sugallja, hogy a felvázolt alakot önmagában zártnak érezte, nem kívánta folytatni, cabalettával és strettával való kiegészítését ekkor még nem tervezte.²⁹ Márpedig ha elfogadjuk, hogy a 2. bifólió strettavázlata korábbi, mint a 3. bifólió, akkor ez egyben azt is jelenti, hogy a 2. bifólió dallamvázlata – Erzsébet No. 9-es áriája eredeti Strettájával való szinte teljes azonossága ellenére – nem készülhetett máshová, mint Gunda és Kuno No. 8-as duettjébe. Amennyiben jól olvassuk a vázlatvégi szerzői *Fine* bejegyzést, valószínűleg a duett cabalettarésze helyén álló stretta lett volna.

Most pedig térjünk vissza a 3. bifólió eredeti rendeltetésének kérdéséhez. A vázlat hovatartozása első ránézésre egyértelműnek látszik, ennek ellenére nehéz elfogadni. Lehetséges lenne, hogy Erkel mindössze egy kis ariosót szánt volna Erzsébetnek, és ne akart volna az eseményhez, a császárnét megtestesítő hősnőhöz és Hollósy Kornéliához, az abszolút operai primadonnához méltóbb áriát komponálni, sőt enélkül hagyta volna magát a darabot is? A No. 9-es Coro ed Aria az opera egyetlen nagyszabású szólóénekszáma,³⁰ Czanyuga József librettója e helyen cabalettás nagyáriához kínál szöveget. Nem valószínű, hogy Erkel ezt, bármilyen időzavarban is legyen, meg akarta volna spórolni. Épp ellenkezőleg. A 3. bifólión található vázlat komponálásakor véleményem szerint nem ez az ária foglalkoztatta. A vázlatot Erkel nem a No. 9-es nagy Erzsébet-ária cantabiléjába szánta, hanem a No. 6-os kórustabló második egységébe, Erzsébet első szólóbelépéséhez kapcsolódó cavatinának. Már a hangszerelésével is elkészült, amikor úgy döntött, hogy e talán túl jól sikerült kis cavatinát átülteti a címszereplő nagyáriájába.³¹

Erzsébet a No. 6-os kórustabló második darabját bevezető, hárfaszólós Allegro hangjaira sétál be a 2. felvonás színpadára,³² majd elénekli a koldusok dicsőítő Andante religioso kórusába illesztett, 20 ütemes ariosóját (*6a-c fakszimile a 298–300. oldalon*). A librettó mindössze három verssornyi szöveget biztosít a számára, mely e húsz ütem alatt el is hangzik. Dramaturgiailag nem túl szerencsés, hogy nem kapott

29 Erre látszik utalni a 3. bifólió 2^b oldalán lévő partitúrafej is a cl-Erzsébet szólomával, melyet minden bizonnyal egy fogalmazvány elkezdése céljából húzhatott be. A vázlatírást követően tehát elsősorban a már meglévő forma kidolgozása, és nem ennek kibővítése foglalkoztatta Erkelt.

30 Bár a librettó teljesen nem zárta ki, az első, illetve a harmadik felvonáshoz a Dopplerek nem készültek áriákkal. Az elsőhöz Doppler Ferenc két duettet, egy kvartettet, kart és együttest komponált; a harmadikban, Doppler Károlynál indulók, kórusok és egy nagy zárójelenet váltják egymást.

31 Az Erzsébet-cantabile az opera egyik sajátos, talán legjobban sikerült pillanata. Erkel itt valami különöset akart. A közös formai megoldásokon túl, talán nem túlzás e cantabiléből ugyanazt az igényt kihallani, mint ami a zeneszerzőt a *Tisza-parti jelenet* komponálásakor vezette. Hasonló jellegű, improvizatív klarinétszólós indítást egyébként már korábban is hallott tőle a Nemzeti Színház közönsége, ráadásul egy népszínműben. Az 1845-ös *Debreceni rüpek* egyik népies dal megzenésítésében élt e megoldással (No. 7, „Kinek lova nincsen”). Hozzá kell tennünk, hogy a szólóklarinét-ütemeket később kihúzta (kihúzni kényszerült?), amikor az egy előadást megért *Debreceni rüpek* e számát egy évvel később az *Egy szekrény rejtelmébe* (No. 9) átemelte.

32 Valószínűleg nem véletlen a hangszerválasztás, itt ugyanis épp a lantosként megismert Lajos jár hősnőnk fejében. E megoldás párjával találkozunk Erzsébet és Lajos fentebb elemzett duettjének elején, ahol a domboldalon lefelé tartó Lajos jövetelét ereszkedő vonóstromolók illusztrálják.

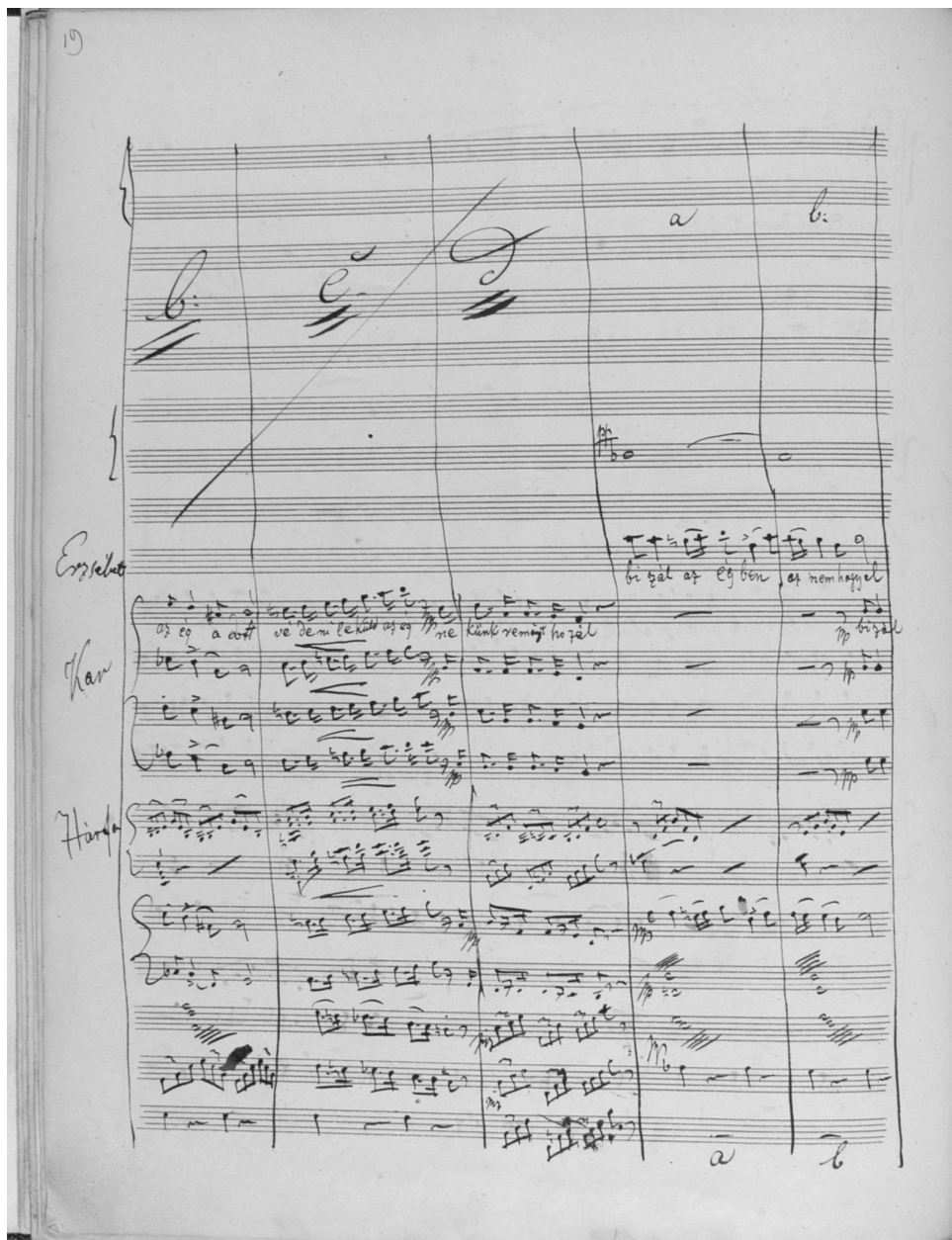
itt nagyobb teret. Ez az első olyan helyzet, amikor szólistaként is felléphetne. Ha máshonnan nem, a *Bátori Mária* és a *Hunyadi László* alapján is tudhatta volna Czanyuga, hogy a szituáció *Coro ed Aria con coro* típusú számot követel. A szövegkönyv itt teljesen Erkel első két operájára rímel, melyekben mindkétszer női kar, majd női karba ágyazott szopránária indítja a második felvonást. A librettista azonban ezt a számtípust a No. 9 számára tartogatta, a második felvonás kezdetét kizárólag a kórusoknak tartotta fenn. Elég tévesen. Nemcsak dramaturgiai okokból vagy a címszereplő primadonna kedvéért lett volna szükség az Erzsébet–Lajos-duett előtt legalább egy rövid cavatina beiktatására, hanem azért is, hogy a túl nagyra duzzasztott, négy karból álló kórustabló monotóniája valamelyest megtörjön. Erkel eredeti terve szerint valószínűleg ez is történt volna. Az Andante religioso kar és a hősnő 20 ütemes ariosója után Erzsébet cavatinájának kellett volna elhangoznia. Annak a cavatinának, amelyet Erkel a 3. bifólión vázolt fel. Ez lehetett Erkel – a librettóval szembehelyezkedő – eredeti szándéka. Bizonyára ezért kapott ez a szólószám vázlatbeli változatában egy kisebb léptékben cantabile–cabalettára asszociáló, lassú–gyors, moll–dúr, improvizatív–pregnans ritmusos formát. A döntés, melynek eredményeképpen a No. 6-os kórustablóba tervezett eredeti cavatinából végül a No. 9 *Aria* cantabiléja lett, minden bizonnyal a szoros határidővel is összefüggött.

Hogy e döntés már a hangszerelést követően született, azt a partitúra apró prodíciái javításai sugallják, és az olyan elvarratlan szálak, mint amilyeneket az ének-szólamot többször megszakító kórus-akklamációkban találunk (7. *fakszimile a 301. oldalon*). Ezek szövege egyértelműen a No. 6-os kórustablóra megy vissza. Az ismételten elhangzó „Jóltevőnk, őrangyalunk” felkiáltás a felvonást nyitó kórustablón belül épp az Andante religioso kar bevezető Allegrójában fordul elő (szövege a „Jóltevőnk, őrangyalunk” ismétléseiből áll), illetve magában a religioso karban („Általunk megáldva légy, őrangyalunk, védeni leküld az ég, s enyhül bajunk, őrangyalunk, őrangyalunk, sorsunkon segíteni fogsz te, ah!”). Ez a szövegrész, amelyet a No. 6-ban a koldusok énekelnek, idegenül cseng a No. 9-es szám udvari népének szájából, ráadásul a teljes udvar ekkor nem is lehetne színpadon. A bemutató sűgőpéldánya és cenzori példánya egységesen (logikusan) kizárólag Erzsébet és az őt vizsgáló udvarhölgyek jelenlétét írja elő.³³ A színpadi helyzet szempontjából igen csak problematikus, hogy Erkel kórus-akklamációi vegyeskart tesznek szükségessé. A dramaturgiai szempontból zavarossá vált helyzeten nem sokat segít, de jelzésértékű, hogy a zeneszerző egyetlen helyen belejavított a kórus-akklamációk szövegébe – a „Jóltevőnk, őrangyalunk” ossiájaként a „mért búsul őrangyalunk” sort jegyezte be –, melyet megpróbált a megelőző Coro szövegéhez némiképp közeleltetni (lásd a No. 9 *Coro* indítását: „Mért borong az úrnő angyalarca?”). A teljes szám, illetve a felvonás alkotói folyamatának kérdésébe csúszunk bele, amikor megjegyezzük, hogy a keletkezéstörténet e feltételezett fordulata eredményezhette, hogy ezek után, a librettó ellenében Erkel az Erzsébet-cantabile bevezetésében is négyszólamú kórust szerepeltet (e kar néhány ütemét *tempo di mezzó*ként a Cabaletta elé, később mögé is beékelte), és vegyeskart szólaltat meg az áriát lezáró Frissben is.

33 Erzsébet nem beszélhet nyíltan a szerelméről férfiak jelenlétében.

Allo *No. 6 Coro* *7*

The image shows a handwritten musical score on a single page, folio 7. The title "No. 6 Coro" is written at the top right, and "Allo" is written at the top left. The page number "7" is in the top right corner. The score is written on multiple staves. The top staves are for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons). The middle section is heavily crossed out with diagonal lines, indicating a revision or deletion. Below this, there are staves for strings (violins, violas, cellos, double basses) and a section for voices (soprano, alto, tenor, bass). The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.



6b–c fakszimile. No. 6 Coro. *Andante religioso*. Erzsébet belépése, autográf partitúra, fol. 11^b–12^a.
(Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár)

Handwritten musical score for a symphony orchestra and vocal soloist. The score is written on multiple staves, with the following instruments and parts labeled on the left:

- Tympani* (Tympani)
- Corn* (Corn)
- Erzset* (Erzset)
- Harpa* (Harpa)

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the vocal parts:

bi pal ar eg ben leg u na ban
ar nem hagy a - veszelen ar ingalom u eg u na ban

The score is written in a handwritten style, with some corrections and markings visible. The page number 12 is written in the top right corner.

Handwritten musical score for No. 9 Coro et Aria con coro. Cantabile, autográf partitúra, fol. 81^a. The score is written on five staves. The top staff is for the Soprano (Soprano) and is marked "Andante" and "2a V.". The second staff is for the Alto (Alto) and is marked "ritenu". The third staff is for the Tenor (Tenor) and is marked "ritenu". The fourth staff is for the Bass (Basso) and is marked "ritenu". The fifth staff is for the Piano (Piano) and is marked "ritenu". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ppp" and "pp". The tempo markings "Andante" and "ritenu" are written in large, flowing script. The page number "81" is written in the top right corner.

7. fakszimile. No. 9 Coro et Aria con coro. Cantabile, autográf partitúra, fol. 81^a. (Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár)

A 3. bifólió élén található 4+2 ütemes Coro-fejléc szintén vegyeskart sugall. A jól kidolgozott, artikulációval is ellátott kotta – az 1–2. ütem ismétlésének jelzése alapján – valószínűleg egy nyolcütemes periódus helyén áll. Nem tudhatjuk biztosan, mi lehetett Erkel célja e rövid fejléccel. Az érvek, feltételezések azonban inkább a No. 9 ellen, mint mellette szólnak. Memóvázlatok, mint mondtuk, Erkelnél ritkán fordulnak elő, ráadásul a lejegyzés zárt formát jelez. A notáció kidolgozottsága előképre vall, de ez nem lehetett a No. 9-es Coro hangszereléséhez használt, valamilyen, mára elveszett folyamatvázlat/fogalmazvány, mivel a No. 9 végleges verziójában a fejléc változata nem fordul elő.³⁴ Feltűnő továbbá, hogy a Coro-fejléc kezdete a *Hymnus*zéval rokon, amely a szerzői partitúra autográf utasításának megfelelően – talán Erkel ötlete nyomán (a librettó ezt nem tartalmazta) – épp a No. 6 zárásaként hangzott el, orgonakísérettel a kulisszák mögül. Nem utolsósorban pedig a librettó sem engedte volna meg, hogy a No. 9-es kórust egy nyolcütemes bevezetés váltsa ki. Ezen a helyen Czanyuga tíz verssornyi szöveget adott a kórusnak, amelyet Erkel ugyan nem vett át szolgálai, de feltehetőleg már eleve maga is úgy gondolta, hogy ez a hely dramaturgiailag nem tartozik az elhagyható szövegeknyvrészek közé.

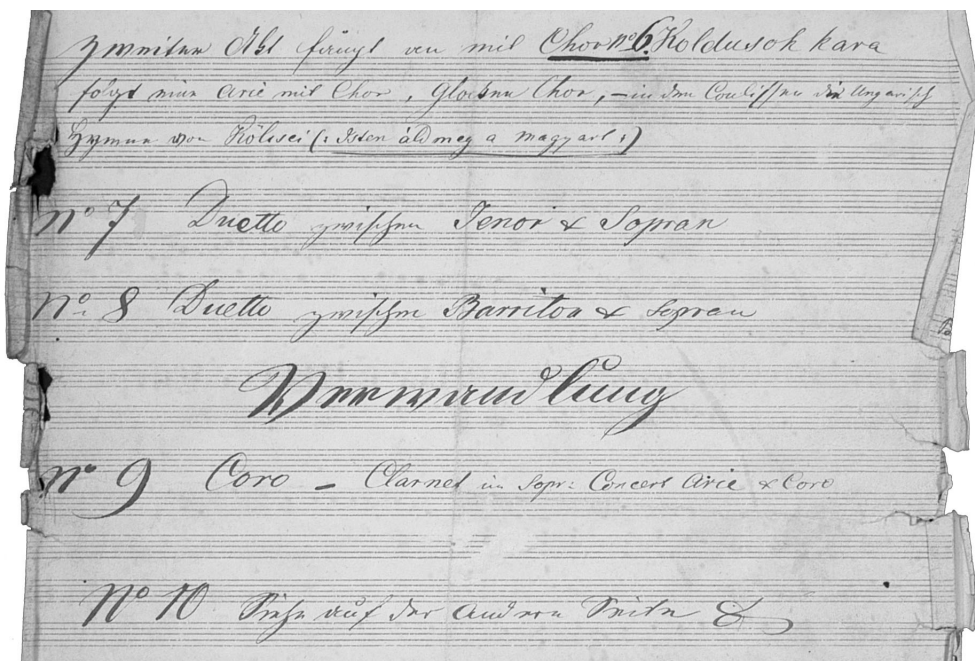
A hangnemválasztás a kompozíciós folyamat szempontjából nem releváns. A No. 6-ba és a No. 9-be egyformán beilleszthető a 3. bifólión felvázolt anyag. Mindkét helyen elképzelhető egy B-dúr Coro-belépés és egy ezt követő g-moll/ G-dúr cavatina vagy arioso. Továbbá nem szabad, hogy megtévesszen bennünket az Erzsébet-cavatina/cantabile és a No. 9-es Coro közötti motivikai kapcsolat sem, annak ellenére, hogy ez túlmegy az egyszerű motívumrokonságon: az autográf partitúrában a No. 9 Coro 42. üteme és a No. 9-es Erzsébet-cantabile 22. üteme azonos hangmagasságon hozza ugyanazt a zárati dallamképletet, amely ráadásul a 3. bifólió C2-es szakaszának végén is megtalálható. Minden bizonnyal nem véletlenről van szó, mégis azt gondolom, hogy ez a párhuzam nem dönti el az elsőbbség kérdését.

A No. 6-os attribúció mellett számos további érv szól. A felvonást bevezető három kórus és a No. 9-es cantabile hangszereléséhez Erkel egyaránt önálló kottafüzeteket állított be. A három kórus között, de az Erzsébet-cantabile előtt is üres partitúraoldalak maradtak a vezérkönyvben,³⁵ a kórusok oldalait utólag egybeszámolták, de a vezérkönyv második faszcikulusát maga Erkel látta el bifóliószámozással, amely épp a No. 9-es cantabilénál szakad félbe. A kézirat szerkezete alapján tehát az Erzsébet-cantabile akár a No. 6-os Andante religioso kar után is követ-

34 A No. 9-es Corónak természetesen volt valamilyen *Vorlage*je, erre utal az autográf egyik javítása is: a szerzői partitúra karszólamainak bejegyzésekor a 30. ütembe Erkel először tévedésből mind a négy szólamba a 38. ütemet írta ki a feltételezett *Vorlage*ből, majd a hibát helyben javította (áthúzta az ütemet, és azonnal bemásolta a helyes folytatást). A tévedés abból adódott, hogy itt egyből a formarész variált zárlatára ugrott rá. Azonban, ha a hangszerelés *Vorlage*je nagyon részletes lett volna, Erkel e kar hangszerelését is kiegészítőjére bízhatta volna.

35 Jóllehet utólag ezeket egybeszámolták. A *Koldusok karának* harmadik bifólióján az utolsó három oldal (AU 5^b–6^b) üresen maradt; az Allegro bevezetés és az Andante religioso kar folytatja egymást, összesen négy bifóliót foglal el, de az utolsó két oldal itt is szabad; a *Harangkar* két bifólió terjedelmű, és ezt is két üres oldal követi a partitúrában. A negyedik, a *Hymnus*z, mint láttuk csak szerzői utalásként jelentkezik a szerzői partitúrában.

kezhett volna. Hogy ez mennyire így volt, erre további bizonyítékul szolgál a religioso kar utáni üres oldalon (AU fol. 14^a) található autográf tempóbejegyzés (9a fakszimile a 304. oldalon). Ez a cseppet sem konvencionális, felkiáltójellel nyomatékosított tempójelzés („Andante melancholico!”) nemcsak itt, hanem a No. 9-es Erzsébet-cantabile partitúrájában is megjelenik, szintén a cím helyén, kvázi második tempójelzésként (9b fakszimile a 304. oldalon). Talán nem tévedünk, ha azt gondoljuk, hogy Erkel e számunkra rejtélyes utalással jelezte a kisegítője és saját maga számára is az ekkor még napirenden lévő, a No. 6-ba illeszkedő Erzsébet-cavatina/cantabile helyét. Erről az utolsó pillanatig nem mondott le. A bemutató előtti napokban készült bandahangszerelés segédletében, amely a No. 10 *Fináléig* sorolja fel a második felvonás számait, még feltüntették a No. 6-ba tervezett áriát (8. fakszimile): „Zweiten Akt Fängt an mit Chor No. 6 Koldusok kara /folgt eine Arie mit Chor, Glocken Chor, – in den Coulissen die Ungarisch Hymn[e?] von Kölcsei (:Isten áld meg a magyart:).” Nem valószínű, hogy Erzsébet kórus által kísért 20 ütemes ariosója alapján nevezte volna át a forrás összeállítója a religioso kart áriává. Inkább arról lehet itt szó, hogy a felvonás szerkezetéről olyan leírást kapott, amelyben a komponálás e késői szakaszában is még szerepelt az Andante religioso és a *Harangkar* közé tervezett ária – annak ellenére, hogy az Erzsébet-cavatina áthelyezésére ekkor már sor került. A leírás folytatásában ugyanis ott szerepel félreismerhetetlenül Erzsébet No. 9-es koncertáriája: „Coro – Clarnet un[d] Sopr: Concert Arie & Coro”.



8. fakszimile. A második felvonás nemzeti színházi bandapartitúrájának segédlete. (Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár)



9a fakszimile. No. 6 Coro. Bejegyzés az Andante religioso kar utáni üres oldalon, autográf partitúra, fol. 14^a.
(Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár)

9b fakszimile. No. 9 Coro ed Aria con coro. A cantabile első oldala, autográf partitúra, fol. 78^a.
(Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár)

FÜGGELÉK 1. ERZSÉBET. Az opera számai

OVERTURA (Doppler Ferenc)

ATTO PRIMO (Doppler Ferenc)

No. 1 Coro (*Légy üdvözölt! hozott az ég!*)

No. 2 Duetto. Lajos, Kuno (*Amint kívántam, úgy történik most*)

No. 3 Scena e Duetto. Erzsébet, Gunda (*Ó, Erzsébet mily boldoggá teszesz*)

No. 4 Quartetto. Erzsébet, Gunda, Lajos, Kuno (*De, íme itt két lantos közeleg*)

No. 5 Finale. Erzsébet, Gunda, Sára, Lajos, Kuno, Jámbor Mihály, kórus (*Isten tartsa meg sokáig*)

ATTO SECONDO (Erkel Ferenc; hangszerelés részben Doppler Ferenc)

No. 6 Coro. Erzsébet, kórus

Koldusok kara (*Az Úr nevére szánjatok, ó, ég, ne hagyj!*)

Allegro.³⁶ Kórus (*Jóltevőnk, őrangyalunk!*)

Andante religioso.³⁷ Erzsébet, kórus (*A föld megáldott hová te lépsz*)

Harangkar (*Szól a harang az egyházban, emeli az Úrhoz fel a szívet*)

Hymnusz.³⁸ Kórus (*Isten áldd meg a magyart*)

No. 7 Duetto. Erzsébet, Lajos

Recitativo (*Ez ő, kit szívem rég imád*)³⁹

Duetto (*Ó, ne szegd le szép szemednek bűvölő sugárait*)

Tempo di Mezzo. Recitativo (*Ó, angyal, engedd bírnom szívedet*)

Cabaletta (*Szerelmünknek tiszta lángja égből száll*)

No. 8 Duetto. Gunda, Kuno

Duetto (*Leány beszélj, mondj igazat*)

Cabaletta (*Menjen, menjen már, a sereg nem vár*)

No. 9 Coro ed Aria con coro. Erzsébet, kórus

Coro (*Mért borong az úrnő angyal arca*)

Aria (*Szép álmaim távozzatok*)

Tempo di Coro⁴⁰ (*Ne csüggedj jövődben, ó, drága úrnő bízzál*)

Cabaletta (*Az égből szálljon hozzám megnyugtató malasztja*)

Tempo di Coro (*Ne csüggedj jövődben, ó, drága úrnő bízzál*)

Friss⁴¹ (*Úrnőnk vidul*)

36 Az autográf partitúrában (AU) e helyen Erkelről „1^{ső} jelenet” bejegyzés. Vö. AU, fol. 7^a (fol. 5^b–6^b üres).

37 Az Andante religioso kar után Erkel által bejegyzett partitúrafeje és „Andante melancholico!” cím. Erkel ezt nem folytatta, és a következő két oldalt is üresen hagyta. Szintén autográf bejegyzésként az utóbbi tempójelzés szerepel a No. 9 Aria élén. Vö. AU fol. 14^a, 78^a. (ld. a 9a–b fakszimilét a 302. oldalon)

38 Az AU-ban a Hymnusz hiányzik, csupán autográf utasításként jelenik meg a Harangkar végén (AU fol. 18^a). A nemzeti színházi másolt partitúrába (NSZ–P) már bemásolták a Hymnuszt (NSZ–P fol. 17^b–20^a). A másolat forrása feltehetőleg a Hymnusz Kocsi János nemzeti színházi klarinétos – az Erkel-operák rendszeres kopistája – által készített pályázati példánya lehetett. Lásd Szacsvai Kim: *Az Erkel-műhely*, IV.2.2.1. és IV.2.2.2. fejezet, különösen 159., 164., 177.

39 A bemutatóra kiadott nyomtatott szövegkönyvben helyesebben: „Ez ő, kit szívem már imád”.

40 A No. 9 Coro 24–29. ü. felidézése. Az AU-ban a „Tempo di Coro” újabb kottapapíron ismeretlen kéztől.

41 AU fol. 87^b és 94^{a–b} oldalakon található a Friss helyén álló, eredetileg tervezett Stretta partitúrakezdeménye. A Strettát Erkel a hangszerelés fázisában vetette el.

No. 10 Finale. Erzsébet, Gunda, Lajos, Kuno, II. András király, Roderich, kórus

Recitativo (*A keresztes vitézek serege megérkezett*)

Magyar induló⁴²

Scena. Lajos, Kuno, II. András király, Roderich, kórus (*Dicső Király, kit e szép hon ural*)

Ensemble. Erzsébet, Gunda, Lajos, Kuno, II. András király, Roderich, kórus

Ima (*Ó, nagy Isten, halld szívünk vágyát*)

Recitativo (*És most vendégeim mulassatok*)

Coro (*Éljen Endre király!*)

ATTO TERZO (Doppler Károly; Fegyvertánc: Doppler Ferenc)

No. 11 Marcia (*Míg a sorompók megnyílnak, kezdődjék a fegyvertánc*)

No. 12 Fegyvertánc

No. 13 Marcia. Hírnök, kórus (*Uram Király, a lovagok csak parancsodat várják még*)

No. 14 Finale. Erzsébet, Gunda, Lajos, Kuno, II. András király, kórus (*Ismeretlen bajnok, győztes vagy*)

⁴² A *Magyar induló* mindkét partitúrában csupán utasításként jelenik meg. Vö. AU fol. 100^b, NSZ–P fol. 82^b.

FÜGGELÉK 2. NO. 7 *DUETTO*. Scena (1–50. ü.)

Erzsébet és Lajos bevezető jelenetének formavázlata. A szürkével kiemelt ütemek a bevezetés dallamvázlatában (2. bifólió, fol. 1a-b) az adott helyen nem szerepelnek.

ZENEKARI BEV.				RECITATIVO	ARIO SO	ZENEKAR
Allegro	<i>Meno</i> ⁴³			[Recitativo]	[Andante]	Allegro
1–7	8–11	12–15		18–21 (Lajos)	22–25 (Erzsébet)	29–31
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a</i> ^v		<i>c</i>	<i>a</i>
<i>Lajos motívuma</i>	<i>átvétel</i> = cantabile, 75–78. ü. <i>Erzsébet motívuma</i>	<i>átvétel</i> = 26–29. ü. <i>kettős vallomás</i> (oboa – fagott)	<i>Lajos motívuma</i>		<i>kettős vallomás</i> (L+E „ <i>magában</i> ”)	<i>Lajos motívuma</i>
„Lajos látszik a hegyek közt”	„Erzsébet jön a kápolnából és a szegényeknek ismét osztogat”		„Lajos észre veszi Erzsébetet”			„ neki-megy feljője megy Erzsébetnek”

ARIO SO		
Andante		
31–35 + 36–39 (Lajos)	40–43 + 44–47 (Erzsébet)	47–50 (E+L)
<i>d</i> + <i>d</i> ^v	<i>e</i> + <i>e</i> ^v (42–45 utólagos)	átvezető kad. a cantabiléhez

FÜGGELÉK 3

Feltehetőleg a Gunda–Kuno-duerthez készült, elvetett dallamvázlat; Erkel Erzsébet áriájának komponálása során használta fel (2. bifólió, fol. 2^b [2/2^b bifólió])

A latin ábécé kis- és nagybetűi a formaegységeket, a görög ábécé betűi a motívumokat jelölik. Az utóbbiak megtartják érvényességüket a No. 9 egyes részeinek formavázlatában. A 3. bifólió három fő motívuma (α , β , γ) ugyanazt a dallamvázlatat járja körül. A formaegységek nem különböznek el világosan. Különösen az α^1 szakasz kezdetének (7–9. ü.) helyzete kértéltelmű, amellyet Erkel utólag iktatott be, és talán eredeti szándéka ellenére, a kiegészítés a b rész helyett az a szakasz területét növelte. (A motívumokhoz lásd Függelék 5)

A szürke színrel azokat a formarészeket, illetve motívumokat emeltem ki, amelyek a későbbi forrásokban is előfordulnak.

a	b	a ¹			b ¹	a ²	coda
1–5	5–7	7–9			13–17	17–21	21–29
$\alpha + \alpha$	$\beta + \beta$	γ		$\alpha^1 (\gamma^v) + \alpha^2 (\gamma^v)$	$\beta^v + \beta^v$	$\alpha^v + \alpha$	kad. + δ
2 + 2	1 + 1	2		+ 2 + 2	2 + 2	2 + 2	(2 + 2) + 5
= <i>elvetett, eredeti Stretta</i> indítása, 76 ^v –79 ^v ü. (AU fol. 87 ^b)	A β -motívum 2/2 ^b bifólióból még hiányzó, közeli variált formájával indít a 3. bifólió és az Aria-cantabile maggioréja (β^1 , β^2), valamint az eredeti Stretta (β^1): = 3. bifólió Maggioré 1–4. ü. = Aria-cantabile 28–31. ü. = <i>elvetett Stretta</i> 80 ^v –83 ^v ü. Ezt követi mindhárom helyen 2/2 ^b bifólió β -motívuma: = 3. bifólió Maggioré 5–8. ü. = No. 9 Aria-cantabile 32–33. ü. (AU fol. 81 ^b) = <i>elvetett Stretta</i> 84 ^v –87 ^v ü. (AU fol. 94 ^a)	= <i>elvetett Stretta</i> 88 ^v –92 ^v ü. 3. bifólió és az Aria-cantabile γ helyett γ^1 variált formával folytatja; az utóbbi az eredeti Stretta kóda előtti zárójelében is előfordul: = 3. bifólió Maggioré 8–15. ü. = Aria-cantabile 34–37. ü. (AU fol. 82 ^{a-b}) = <i>elvetett Stretta</i> 92 ^v –94 ^v ü. (AU fol. 94 ^b)				bifólió és Aria-Stretta kódjával (131–155. ü., AU fol. 94 ^b –96 ^b)	

FÜGGELÉK 4. NO. 9 CORO ed ARIA CON CORO

Erzsébet cantabiléjának formavázlata. A szürke színnel kiemelt ütemek valamilyen előzménnyel rendelkeznek a 2. bifólió 2^b fólíóján [2/2^b bifólió] lévő dallamvázlat és/vagy a 3. bifólió zenei anyagában.

A			
1–7	8–13 + 14–19		(: 20–27 ^a) : ^b
<i>a</i>	<i>b</i> + <i>b'</i>		<i>c</i> + <i>c</i>
7	6 + 6		4 + 4
cl solo	Erzsébet + cl solo zárlatban (12–13., 18–19. ü.): cl 1–2, hárfá, kórus		Erzsébet + cl solo zárlatban (22–23., 26–27. ü.): cl 1–2, hárfá, kórus
g–moll			
3. bifólió C1-nek felel meg. Ott Erkel feltehetőleg két klarinéra gondolt. Az ária cl szólójának jellegzetes bővített szekundos ereszkedő skáláját lásd 3. bifólió C2-ben, és a cantabile végső változatának analóg helyén (24–25. ü.)	Előzménye 3. bifólió C2 (1–8.ü.), melyet átalakít és kibővít, anélkül, hogy motívumkészletét (ε) új elemmel bővítené.		Lényeges eltérés nélkül hozza a 3. bifólió C3 anyagát. A melizmában a 2/2 ^b bifólió kóda δ-motívumának rákfordítását (δ ¹) és ennek variánsát (δ ²) használja. A δ-motívum, 2/2 ^b bifólió mellett, a 3. bifólió és az ária végső változatának kódjában is szerepel. Lásd még δ ² a Coróban is előfordul.
B		A^v	
28–31 + (: 32–33 + 34–37 ^a) ^b		37 ^b –38 + 39–43	
<i>d</i> + (: <i>d'</i>):		<i>c</i> /2 + <i>b</i> ^{1/2}	
(β ¹ + β ¹) + (: [β + β ¹] + [γ ¹ + γ ¹]):			
4 + (: 2 + 4 :)		2 + 5	
Erzsébet, kórus, zkar			
G–dúr			
Lényeges eltérés nélkül hozza 3. bifólió Maggione anyagát. Előzménye, β és γ motívummal közel azonos formában a 2/2 ^b bifólió, 5–9. ü. Az utóbbi anyagát használó eredeti Strettában is szerepel.	Itt elszakad a 3. bifóliótól, melynek kódját a Stretta kódja hozza. Azonban a cantabile töredékes visszatérése sem idegen az utóbbtól, sőt rimel rá. A cantabilét lezáró szakasz, egy töredékes fordított visszatérés, épp azzal a motívummal indít (δ ²), amely a 2/2 ^b bifólió és a 3. bifólió, illetve a Stretta kódjában szereplő δ-motívum rákfordításából eredeztethető.		

FÜGGELÉK 5

A No. 9 Coro ed Aria con coro, valamint a 2/2^b és 3. bifólió főbb motívumai

Az alábbi kottapéldák a szerzői kézirat diplomatikus átírásait hozzák. Az érthetőség kedvéért szükségesnek látszott néhány kiegészítés, ezek szögletes zárójelben szerepelnek. Ahol a lejegyzés következetlensége (például az artikulációban) nem értelemzavaró, ott változatlanul hagytam a szerzői szöveget. Ugyanezért nem javítottam a szöveg aláhelyezését még azokon a helyeken sem, ahol az énekszólam artikulációja és az Erkel által utólag bejegyzett szöveg beosztása ütközik.

α-motívum2/2^b bifólióNo. 9 Aria. Stretta, elvetett, eredeti változat [= Stretta (1)] (AU fol. 87^b)β-motívum2/2^b bifólió

3. bifólió (M)

No. 9 Aria. Cantabile (AU fol. 81^b)No. 9 Aria. Stretta (1) (AU fol. 87^b, 94^a)

β^1 -motívum

3. bifólió (M)

No. 9 Aria. Cantabile (AU fol. 81^b)No. 9 Aria. Stretta (1) (AU fol. 87^b) β^2 -motívum

3- bifólió (M)

 γ -motívum2/2^b bifólióNo. 9 Aria. Stretta (1) (AU fol. 94^a) γ^1 -motívum

3. bifólió (M)



No. 9 Aria. Cantabile (AU fol. 82^a)

Erzsébet

re - mény su - gár re-mény su - gár

No. 9 Aria. Stretta (1) (AU fol. 94^{a-b})

bí - zom ah benned bí-zom Is - te - nem

δ-motívum2/2^b bifólió

bí - zom ah benned bí-zom Is - te - nem

3. bifólió (Cd)

bí - zom ah benned bí-zom Is - te - nem

No. 9 Aria. Coda (AU fol. 94^b-95^a)

Erzsébet

ah bí - zom ben - ned ah

No. 9 Aria. Stretta (2) / Friss (AU fol. 90^a)

Erzsébet

bí - zom ah benned bí-zom Is - te - nem

A kiskottával szedett hangok az eredeti változatot hozzák. Ezt Erkel a szólamok kimásoltatása előtt elvetette. Hasonló javításokhoz és e motívum további variánsaihoz lásd Stretta (2) 88–91., 101–112., 117–124. ü.

δ^1 -motívum

3. bifólió (C3)



3. bifólió (C3)

No. 9 Aria. Cantabile (AU fol. 80^{a-b})No. 9 Aria. Cantabile (AU fol. 80^b-81^a)No. 9 Aria. Stretta (2) / Friss (AU fol. 90^b-91^a)

A kiskottával szedett hangok = Doppler Ferenc javítása Erkel Ferencnek a fuvola szólamában eszközölt utólagos beavatkozása nyomán.

 δ^2 -motívum

3. bifólió (C3)



3. bifólió (C3)



No. 9 Aria. Cantabile (AU fol. 80^b)No. 9 Aria. Cantabile (AU fol. 81^a)No. 9 Coro (AU fol. 75^{a-b})

Erkel nem oldotta meg a 42–43. ü. szöveg-aláhelyezését, ezt később ceruzával javították. Az utóbbi javítást kiskottával szedték.

 δ^3 -motívumNo. 9 Aria. Stretta (2) / Friss (AU fol. 91^b–92^a) ε -motívum

3. bifólió (C1)



3. bifólió (C2)

No. 9 Aria. Cantabile (AU fol. 79^a)

ABSTRACT

KATALIN KIM-SZACSVAI

ERKEL ALONE

Some Puzzling Autograph Pages from the Compositional Sources of Erzsébet

Ferenc Erkel used assistants when he composed. His contemporaries knew of this, and beginning with *Bánk bán* his critics either took exception to it, or found excuses for the composer. Although Erkel's autograph manuscripts written in several hands and by several authors were all available from 1913 in the holdings of the National Museum (later the National Széchényi Library Music Department), Erkel research only felt obliged to deal with the question when László Somfai published in 1961 a study that systematically gave consideration to the traces of foreign hands found in the manuscripts of the composer. Recently discovered primary sources have meant that the time has come to take up once again the question of the shared work in his composition. In connection with all the stage works by him so far analysed – *Bátori Mária*, *Hunyadi László*, Erkel's song-plays (népszínmű), and his opera *Erzsébet* – our conception so far of their authorship has to some extent been altered, and this is to be expected in the case of his later operas too. Here my study presents briefly a section of the sources of *Erzsébet* which give us a glimpse not into composition shared with others, but into the workshop of Erkel on his own.

Katalin Kim-Szacsvai (PhD) is a senior research fellow at the Institute for Musicology of the Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences. Her research focuses on the vocal-instrumental (figural) music repertoire in eighteenth-century Hungary, studying the surviving music archives, the contemporary musical texts and the music and instrument inventories. Her other research focuses on the study of Ferenc Erkel's compositional method, and the activity of Erkel's workshop. She has already published a critical edition of two of Erkel's operas: *Bátori Mária* (2002, together with Miklós Dolinszky), and *Hunyadi László* (2006).

Megjelenik 2014 decemberében
Forthcoming in December 2014

Új Liszt-Összkiadás

10. pótkötet

New Liszt Edition

Supplement 10

(Z. 14 505)

Közreadja • Edited by
Kaczmarczyk Adrienne, Sas Ágnes

Korai verziók • Early versions

Consolations

Grand solo de concert

La Romanesca, Canzone napolitana,
Wilde Jagd – Scherzo, Huldigungsmarsch, Berceuse,
Magnificat, Ave Maria



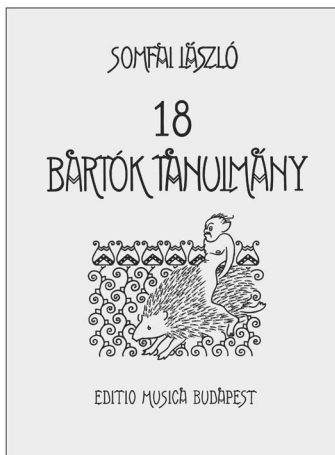
EDITIO MUSICA BUDAPEST

www.emb.hu

SOMFAI LÁSZLÓ: Tizennyolc Bartók-tanulmány

Második kiadás
Editio Musica Budapest, 2014

Harminchárom év után ismét megjelent Somfai László úttörő Bartók-kötete, amivel a magyar és a nemzetközi zenetudomány egyik alapműve vált hozzáférhetővé a szakma és az érdeklődő muzikusok új nemzedéke számára. A tizennyolc tanulmány több irányból, komplex módon közelíti meg, elemzi és értelmezi Bartók zenéjét, rekonstruálva a kompozíciós munka folyamatát, rámutatva a számos tanulsággal szolgáló szerzői hangfelvételek jelentőségére, valamint feltárva egyes Bartók-művek rejtett narratíváját. Miközben a tanulmányok egy része az elmúlt évtizedekben újabb kutatások kiindulópontjává vált, más részük máig sem talált méltó színvonalú folytatásra. Épp ez a körülmény tette aktuálissá a kilencvenes évek vége óta már egyáltalán nem kapható Bartók-kötet új kiadását. Az új kiadás számára a szerző néhány tanulmányát – ahol ezt az elmúlt három évtized új kutatási eredményei szükségessé tették – kiegészítő-pontosító utószóval látta el. A kötet ezen kívül Somfai 1980 óta megjelent, Bartókkal kapcsolatos fontosabb írásainak jegyzékével, valamint névmutatóval, illetve a Bartók-művek mutatójával egészült ki.



A kötet megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.

Megvásárolható előzetes rendelés után a zeneműboltokban
vagy megrendelhető online a www.kotta.info oldalon.



EDITIO MUSICA BUDAPEST

www.emb.hu

Bozó Péter

PISZKOS PARTITÚRÁK, SZENNYES SZÓLAMOK*

avagy Az eleven ördög és a magyar operett nem teljesen szeplőtelen fogantatása

1885. december 6. – erre a napra keltezi a magyar operettirodalom születését Verő György a budapesti Népszínház működését megörökítő munkájában, mondván, hogy ekkor mutatták be az intézményben Konti József *Az eleven ördög* című művét.¹ Az állítás, melyet ilyen-olyan formában különféle népszerű kiadványok is továbbörökítenek,² több szempontból is zavarba ejtő. Talán a legkevesbé amiatt, hogy a dátum nyilvánvalóan elírás – a korabeli színlapok³ és a *Budapesti Hírlap* beszámolója⁴ szerint a premierre nem 6-án, hanem 16-án került sor.⁵ Ennél elgondolkoztatóbb, hogy számos korábbi magyar operetről tudunk: 1926-ban, a *Budapesti Szemlében* közölt tanulmányában Galamb Sándor húsznál is több olyan magyar operettkísérletet sorolt fel, melyet *Az eleven ördögöt* megelőzően mutattak be.⁶ Közülük a legkorábbi Allaga Géza és Bényei István *A szerelmes kántor* című egyfelvonásosa 1862-ből – vagyis több mint két évtizeddel korábbról.⁷

* Jelen tanulmány az OTKA által támogatott posztdoktori kutatásaim (PD 83524) alapján készült. Előadás formájában elhangzott az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára fennállásának 90. évfordulója alkalmából rendezett ülésen; kissé eltérő változatban, angolul Zágrábban, az „Ivan Zajc (1832–1914): Musical Migrations and Cultural Transfers in the 'Long' 19th Century in Central Europe and Beyond” című konferencián. Elkészítéséhez az OSZK Színháztörténeti Tára és Zeneműtára, valamint a Magyar Rádió Archívuma és Kottatára nyújtott segítséget. Köszönetet mondok az említett intézmények munkatársainak. A lábjegyzetekben és a táblázatokban hivatkozott MM jelzetű források az OSZK Színháztörténeti Tárában, a Népsz. és Szính. jelzetűek ugyanott a Zeneműtárban találhatók.

1 Verő György: *A Népszínház Budapest színi életében, 1875–1925*. Budapest: Franklin, 1925, 242–244.

2 Lásd pl. Gál György Sándor és Somogyi Vilmos: *Operettek könyve. Az operett regényes története*. Budapest: Zeneműkiadó, 1959, 198–199.

3 A Népszínház színlapjainak legteljesebb, magából a színházból származó gyűjteménye a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtárban található (Budapest Gyűjtemény, BF 792/692), de az OSZK Színháztörténeti Tára és az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet is számos népszínházi színlapot őriz.

4 *Budapesti Hírlap*, 5/346. (1885. december 17.), 3. A lap szerkesztője a Népszínház korábbi igazgatója és Evva Lajos akkori direktor sógora, Rákosi Jenő volt.

5 A bemutató dátuma a második kiadásban is hibásan szerepel, lásd Verő György: *Blaha Lujza és a Népszínház Budapest színi életében, 1875–1925*. Budapest: Franklin, 1926, 242–244.

6 Galamb Sándor: „A magyar operett első évtizedei”. *Budapesti Szemle*, 204/592. (1926. december), 359–390.

7 Bemutatójára Molnár György budai Népszínházában került sor.

Konti műve ráadásul a Népszínházban játszott magyar nyelvű operettek sorában sem az első. Igaz, a korábbi próbálkozások nem voltak maradéktalanul sikeresek.⁸ Huber Károly és Berczik Árpád Hunyadi Mátyás korában játszódó egyfelvonásosát, *A király csókját*,⁹ melynek Drugeth nevű szereplője tótnak öltözve, parodisztikus tót dal és tánc előadásával szórakoztatta a közönséget a színház megnyitó előadásán,¹⁰ mindössze tízszer játszották. Nem aratott átütő sikert a dicső nemzeti múlt másik operettváltozata, Erkel Elek és Lukácsy Sándor Báthory Zsigmond udvarát színre állító *Székely Katalinja* sem:¹¹ huszonhét előadást ért meg, annak ellenére, hogy a fejedelem vágyainak céltáblája, a stájer Izabella tetszetős jódlidalt énekel benne, a második strófa végén „fülemüle-trillával”.¹² Csupán 24 előadásra futotta Puks Ferenc *Titilla hadnagyából*¹³ – pedig a szövegkönyv szerzője, Rákosi Jenő izgalmas fordulattal gazdagítja a Szigligeti *Szökött katonájából* jól ismert cselekményvázát: a halálra ítélt szőkevény katonatisztról a darab végén nem csupán az derül ki, hogy az ezredes törvénytelen gyermeke, hanem (Lecocq *Kosiki* című operettjéhez¹⁴ hasonlóan) az is, hogy valójában nem is fiú, hanem férfiruhába öltözött lány.¹⁵ Nem aratott nagy sikert a szabadidejében versenylovak tenyésztésével és komponálással foglalkozó báró Bánffy György országgyűlési képviselő operettje, *A fekete hajó* sem.¹⁶ Pedig a második felvonás egy nyilvánosházban játszódik; ebben az örömteli intézményben kellene szorgos, kemény munkát végeznie Tharziának, a kalózok által elrabolt ártatlan királylánynak. „Rákosi szövege nem rossz, sőt nem is gyöngé, de sőt tán a legjobb magyar librettó, a mit eddig operetté-kísérletekhez írtak” – lelkesedett a *Vasárnapi Újság* névtelen kritikusa, majd kötelességtudóan hozzátette: „hanem durva és frivol”.¹⁷ A Népszínházi Bizottmány mindenestre csak mélyreható átdolgozás után engedélyezte a bemutatót követő előadásokat.¹⁸ A *korrigierte Fassungban* a madám üzletéből szemérmesen „korcsma” lett, a műtilénéi hetérák pedig „csapos leányok”-ká avanszáltak.¹⁹ A mű így is csupán

8 Vö. Berczeli A. Károlyné: *A Népszínház műsora. Adattár*. Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet–Országos Színháztörténeti Múzeum, 1958 /Színháztörténeti könyvtár, 20./.

9 Bemutató: 1875. október 15.

10 Népsz. 413/I, No. 5 Tót dal és tánc („Dobro jutro, lóg a csutro tót zember nyakába...”).

11 Bemutató: 1880. január 1.

12 Népsz. 689/I, No. 10 Finale 1^{mo}, Styrienne („Hol oly szép a vidék...”). Az előadási utasítás a rendezőkönyvben olvasható (MM 5848, fol. 40v).

13 Bemutató: 1880. február 27.

14 Népszínházi bemutatója: 1877. április 27.

15 *Titilla hadnagy. Operett négy felvonásban. Szövegét írta Rákosi Jenő. Zenéjét Puks Ferencz*. Budapest: Rudnyánszky, 1880. Vö. *Kosiki. Opéra-comique en trois actes par MM. William Busnach et Armand Liorat. Musique de M. Charles Lecocq*. Paris: Tresse, 1876.

16 Bemutató: 1883. január 26.

17 *Vasárnapi Újság*, 30/5. (1883. február 4.), 80.

18 A cenzúra dokumentuma egy 1883. január 27-i keltezésű, Halmos János és Márkus József bizottmányi jegyző által szignált, Evva Lajos igazgatónak szóló levél Budapest Főváros Levéltárában: IV. 1403. n. 1/1883.

19 MM 5385 és MM 6492, valamint SZQ 4722 jelzetű szövegkönyvek (utóbbi a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteményében). A mű zenéjéből csupán néhány énekkari stim (öt szoprán-, két tenor- és egy basszusszólam; Népsz. 267) maradt fenn.

kilenc előadást ért meg – de nem járt sokkal jobban Erkel Elek és Rákosi Csokonai-operettje, a *Tempefői* sem,²⁰ amely az előző évben bemutatott Offenbach-mű, a *Hoffmann meséi* példáját követve művésztematikát dolgoz fel:²¹ mindössze 11 előadás erejéig volt képes megmaradni a Népszínház színpadán.

Az *eleven ördög* ezzel szemben feltűnően sikeres volt. Nem is annyira a mű 53 népszínházi előadása és két felújítása tanúsítja ezt,²² mint inkább az a tény, hogy az ottani bemutatót megelőzően a darabot már több mint száz alkalommal játszották: Csóka Sándor társulata ugyanis már 1884 augusztusában előadta a budai Színkörben,²³ 1884 decemberében pedig a budai Várszínházat bérlő Feleki Miklós társulata is műsorra tűzte.²⁴ A népszínházi bemutató előtt már három fővárosi játszóhelyen ment az operett, miután Feleki társulata 1885 májusában a Gyapjú Utcai Német Színházban is előadta, ott is magyarul.²⁵ Sőt egyes vidéki színházak is játszották már, így Csóka társulata 1884 októberében Kassán,²⁶ a debreceni Városi Színházban pedig 1885 márciusában mutatták be.²⁷ A darab legkedveltebb zeneszámai ekkorra nyomtatásban is megjelentek, ének-zongora letétben, Tábornszky és Parsch kiadásában.²⁸

Érdekes az is, amit Verő *Az eleven ördög* zeneszerzőjéről, Konti Józsefről ír – eszerint magyar operettünk komponistája

[...] idegen föld szülötte, de még elég ifjan kerül hazánkba, hogy nemzeti géniuszunk magyarrá ihlesse. Magyar lesz lélekben és nyelvében is s ha nem is hibátlanul, folyékonan beszél magyarul. Csak épp az e és ő hangzókat cseréli föl csodás vaskövetkezetességgel. A pezsgő neki pözsge, előre helyett ölere buzdít. [...] Mégis, gyönyörű népdalai,²⁹ amelyekkel egy-egy népszínművünket földísztí, a leghangzatosabb bizonyítékai lelke magyarságának. No mert a külseje után ítélve, a legjobb akarat sem foghatná rá, hogy ősei Árpád apánkkal ereszkedtek le a vereckei szoroson át a magyar rónára. Satyrarca, kivált en profil, nagyon emlékeztet az Offenbachéra – csakhogy vörösbén. De mint

20 Bemutató: 1883. november 16.

21 Offenbach operatorzójának magyarországi bemutatójára 1882. április 14-én került sor a Népszínházban. A művet Váradi Antal fordításában, regényes operettként, a velencei felvonás nélkül, prózadialogokkal játszották. Olympiát, Antoniát és Stellát a népszínház cigány primadonnája, Hegyi Aranka, a címszerepet Kápolnai János alakította.

22 A színlapok, sajtóhíradások és előadási anyagok bejegyzései alapján a darabot 1889. szeptember 20-ig huszonhatszor adták a Népszínházban; az 1897. február 19-i felújítás alkalmával 16, az 1900. március 31-i alkalmával 11 előadást ért meg.

23 *Színészek Lapja*, 2/32. (1884. augusztus 9.), 4.; 2/33. (1884. augusztus 16.), 4. Ezen a nyáron összesen nyolcszor adták, a következő év augusztusában azonban a sajtó már 50. előadásáról tudósított, lásd *Színészek Lapja*, 2/39. (1884. szeptember 27.), 3.; 3/33. (1885. augusztus 15.), 4.

24 *Színészek Lapja*, 2/51. (1884. december 27.), 5–6.; *Vasárnapi Újság*, 32/1. (1885. január 4.), 15. Az MM 5352 sűgőpéldány bejegyzése szerint „[1]884[ben] a Feleky féle Budai Várszínházban e darabot / 63[szor] előadták”.

25 Lásd a költő Vajda János lelkes hangú beszámolóját: „A Gyapjú-utcai színházban”. *Vasárnapi Újság*, 32/24. (1885. június 14.), 390–391.

26 *Kaschauer Zeitung*, 46/119. (14. Oktober 1884), [1].

27 *Debreczen-Nagyvárad Értésítő*, 43/13. (1885. március 22.), 2.

28 T. és P. 950-es lemezszámmal. A kiadvány több példánya fennmaradt az OSZK Zeneműtárában (Mus. pr. 6777; Z 52.554; Z 63.693; Z 68.422). Címlapja „várszínházi karnagy”-ként említi Kontit.

29 A kor szóhasználatának megfelelően „népdalok” persze népies műdalokat kell értenünk itt.

azé: merő intelligencia és szatirikus szellemesség. Járása, tartása elegáns és könnyed, modora nem szerény, de nem is arrogáns; mondjuk: enérzetes. Az bizonyos, hogy amíg szeret[.] és tud is másokat csipkedni: a személyét legtávolabbról érintő megjegyzésre már küldi a segédeit s mert balkézze vív, nem egyszer félelmes ellenfélnek bizonyul. [...] A pénzt csak arra becsüli, hogy jó estétet szerezzen vele magának s barátainak és míg legényember: bőven omló tantiémjeiből bőkezűen ömleszt a csombordi rizlinget s az italok italát, a pözsgét.³⁰

A Konti külhoni születésére és nem éppen „ősmagyar” fizimiskájára való utalás minden bizonnyal tréfás csipkelődés, és nem valamiféle burkolt antiszemitizmus megnyilvánulása; ez utóbbról annál kevésbé lehet szó, mivel Kontihoz hasonlóan Verő maga is zsidó volt. Míg azonban Verő a Somogy megyei Igálról származik, addig Konti az életrajzi irodalom szerint³¹ Varsóban született, az ottani konzervatóriumban tanult, majd a bécsi Gesellschaft der Musikfreunde konzervatóriumában³² Otto Felix Desoff zeneszerzés-növendéke volt.³³ Bécsben és Salzburgban töltött éveket követően 1878-ban, 26 éves korában került Magyarországra, ahol eredeti nevét, a Josua/Joséf Cohnt (Kohnt) Konti (Conti) Józsefre magyarosította – újsütetű magyar vezetéknév meglehetősen olaszos csengésű. Ugyan 1905-ben bekövetkezett haláláig itt működött, előbb különféle vidéki szín-

30 Verő: *A Népszínház*. Kontinak valóban többször volt becsületbeli ügye: például 1892-ben súlyos sebesülést szerzett egy Béldi Izorral vívott kardpárbajban, miután utóbbi élesen kritizálta népszínházi karmesteri tevékenységét a *Pesti Napló*-ban. Ld. *Abendblatt des Pester Lloyd*, Nr. 7. (11. Jänner 1892), [3].

31 Konti életrajzához lásd id. Ábrányi Kornél: „Konti József”. In: *Pallas nagy lexikona*, szerk. Bokor József, Budapest: Pallas, 1895, X., 752.; *Révai nagy lexikona*, X. Budapest: Révai, 1914, 868.; *Pester Lloyd*, 52/264. (24. Oktober 1905), [7]. [nekrológ]; *Zenevilág*, 6/39. (1905. október 28.), 302–303. [nekrológ]; *Magyar Zsidó Szemle*, 23/1. (1906. január), 112. [nekrológ]; *Magyar művészeti almanach*, szerk. Incze Henrik. Budapest, 1906, 146. [nekrológ]; *Magyar zsidó lexikon*, szerk. Ujvári Péter. Budapest: Pallas, 1929, 502.; *Magyar színművészeti lexikon. A magyar színjátszás és drámai irodalom enciklopédiája*, szerk. Schöpflin Aladár. Budapest: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, [1929–1931], III., 8.; *Zenei lexikon*, szerk. Bartha Dénes, az első kiadást Szabolcsi Bence és Tóth Aladár. Budapest: Zenei kiadó, 1965, II., 360.; *Magyar életrajzi lexikon*, szerk. Kenyeres Ágnes, I–IV. Budapest: Akadémiai, 1967–1994, I., 965.; *Magyar színházművészeti lexikon*, szerk. Székely György. Budapest: Akadémiai, 1994, 403.; *Új magyar életrajzi lexikon*, szerk. Markó László, I–VII. Budapest: Magyar Könyvklub, 2001–2007, III., 1064.; Jónás Alfréd: „Konti József”. In: *Operett zeneszerzők* (keltezetlen kézirat, OSZK Színházi Tár, Ms. 190, 63. [= fol. 32]).

32 Pohl a növendékek névsorában így említi: „Cohn, Josua, Cl. [= Klavier], H. [= Harmonielehre] Chorsch. [Chorschule] 1869”. Carl Ferdinand Pohl, *Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium* (Wien: Braumüller, 1871), 172. Ezek szerint 1869-ben kezdte meg Bécsben zongora- és összhangzattan-tanulmányait, s a kórusiskolát is látogatta.

33 Egyes életrajzai szerint Konti a bécsi Carl-Theaternél az operettkomponista és karmester, Franz von Suppé asszisztenseként tevékenykedett. A *Pester Lloyd*-beli írás egyenesen úgy fogalmaz, hogy Suppé kedvenc növendéke, a *Zenevilág* nekrológjának szerzője szerint viszont nem lehet tudni, hogy „Suppé mellett a bécsi Carl-színháznál mi volt, karmester-e vagy csak kótamásoló”. A szekunder irodalomból nem derül ki, pontosan mikor került kapcsolatba Suppéval, aki 1865-től működött a Carl-Theater karmestereként, amikor Konti még csak kamaszfiú lehetett. 1875-ig, amikor Konti már a salzburgi színháznál dolgozott, Suppé folyamatosan vezényelt a Carl-Theaterben; az Entsch által kiadott *Deutscher Bühnen-Almanach* azonban Konti nevét egyáltalán nem említi ebben az időszakban. Karmestere tehát valószínűleg nem volt a Carl-Theaternek; hogy esetleg a színház zenekarában játszott-e, nem tudjuk, mivel az évkönyv nem említi név szerint az együttes tagjait.

házaknál,³⁴ majd 1884-től Budapesten, ám minden bizonnyal túlságosan idősen települt át ahhoz, hogy új hazája nyelvét tökéletesen elsajátíthassa. Érthető tehát, hogy gyakorta egyébként is „pözség”-től folyékony magyarja – nemzeti géniuszunk minden igyekezete ellenére – nem volt maradéktalanul tökéletes. Kellér Andor évtizedekkel későbbi visszaemlékezései szerint a „fura beszédű” Konti, aki 1904-ben a Király Színház karnagyaként többek között Kacsóh Pongrác János vitézének ősbemutatóját is vezényelte,³⁵ a darab egyik zenekari próbáját követően szeretetre méltóan tört magyarsággal a következőt mondta volna Kacsóhnak: „Tonár or kitűnően tonította be a muzsikáját, csak o tempoi lossuk voltak... és nem elég mogyoros...”³⁶ Az igazsághoz persze hozzátartozik, hogy az 1903-ban született Kellér Andor a János vitéz ősbemutatója idején körülbelül egy éves volt – személyes emlékei ilyesformán aligha lehettek a darab próbáiról.

Komponistánk kanyargós életútja, valamint az ezzel összefüggő névváltoztatás mindenesetre azért is figyelemre méltó, mert fölöttébb megnehezíti pályájának rekonstruálását. Mint azt a korabeli bécsi és budapesti címtárak is tanúsítják, a Joseph Cohn/Kohn igen gyakori név volt a Monarchia nagyvárosaiban a késő 19. és kora 20. században.³⁷ Ez a tény óvatosságra int: vajon biztosak lehetünk-e benne, hogy egy adott forrásban szereplő név arra a személyre vonatkozik, aki bennünket közelebbről foglalkoztat?³⁸ Másfelől ugyan ki gondolná, hogy *A vadászok* című, egyfelvonásos „eredeti operett”, melyet Debrecenben a fennmaradt színlap tanúsága szerint 1878. december 13-án mutattak be Konti József ottani karmester zenéjével,³⁹ azonos lehet azzal a *Die Jäger* című darabbal, amelyet 1875. december 2-án adtak először a salzburgi Császári és Királyi Városi Színházban, s amelynek zenéjét Cohn korrepetitor írta?⁴⁰ A gyanútlan kutató annál kevésbé gondolna erre,

34 Konti magyarországi működését csupán foghíjasan tudtam rekonstruálni; pályájának vidéki állomásai az OSZK Színház történeti Tárában található színlapanyag, illetve sajtóhíradások alapján: Debrecen (1878. október–1879. április; 1879. szeptember); Nagyvárad (1879. május–augusztus; 1881. május–szeptember); Arad (1880. szeptember–december; 1882. március); Pozsony (1882. április–május); Komárom (1882. június–augusztus); Győr (1882. október–1883. március); Sopron (1884. március).

35 *Zenevilág*, 5/42. (1904. november 29.), 305.; 6/39. (1905. december 28.), 302.

36 Kellér Andor: *Bal négyes páholy*. Budapest: Magvető, 1960, 160–161. és 174.

37 Lásd a *Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger nebst Handels- und Gewerbe-Adreßbuch für die k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien und Umgebung* (Wien: Hölder, 1859–1922), valamint a *Budapesti cím- és lakjegyzék* (Budapest: Franklin, 1880–1928) köteteit.

<<http://www.digital.wienbibliothek.at/nav/classification/2609>>, illetve

<<http://db.fszek.hu/cimtar/>>.

38 Például a budapesti címjegyzék 1880 és 1890 között megjelent kötetiben szereplő, a VII. kerületi Síp utcában lakó Kohn József zenész valószínűleg nem azonos a népszínházi karmesterrel, aki 1878 és 1883 között különféle vidéki városokban dirigált. „Konti József, színházi karnagy” (később: „oprette-író”) az 1890-es kötetben bukkan fel először mint a VIII. kerületi Kerepesi út 71. számú ház lakója (619. old.). További lakhelyei: 1894 (617. old.): VII. ker. Erzsébet krt. 14.; 1896/97 (727. old.): VIII. ker. Aggteleki utca 8.; 1898 (877. old.) és 1899 (1078. old.): VII. ker. Erzsébet krt. 15.; 1900/01 (1137. old.): VIII. ker. Csokonai utca 10/b; 1901/02: nincs adat; 1902/03 (1232. old.): VIII. ker. Erzsébet krt. 45/47; 1903/04 és 1904/05: nincs adat; 1905/06 (1306. old.): VII. ker. Kerepesi út 58.

39 *Debrecen-Nagyváradai Értesítő*, 36/50. (1878. december 15.), 274.

40 *Salzburger Volksblatt*, 5/144. (2. Dezember 1875), [3.]; valamint 5/145. (4. Dezember 1875), [4.]. A zeneszerző a *Deutscher Bühnen-Almanach* 1875-ös (416. old.) és 1876-os (280. old.) kötetében is

mivel az „eredeti operett” megjelölésben szereplő jelző a kor szóhasználatának megfelelően arra utalna, hogy az adott színpadi művet nem idegenből fordították, hanem eleve magyar szövegre írták, ráadásul a szöveggönyv szerzőjének, Anton Kölmel színésznek művésznévet („Kömlé”) a magyar színlapon nyilvánvalóan elírták: „Kummerle”-ként szerepel.⁴¹

Mindezek fényében *Az eleven ördög* esetében is joggal támadhat bennünk gyanú, hogy vajon valóban „eredeti” operett-e. Annál is inkább, mivel a mű népszínházi bemutatójának színlapján nem szerepel ez a kitétel: „Vig operette 3 felvonásban. Bayard után szabadon átdolgozta Deréki Antal. Zenéjét szerzé Konti József.” Az „eredeti” jelző annak ellenére nem szerepel, hogy a librettót Deréki Antal (1849–1931) színész jegyzi⁴² – igaz, nem annyira szerzőként, mint inkább átdolgozóként: a szöveggönyv ugyanis, mint megtudjuk, francia előkép nyomán készült. Ez az előkép egy vaudeville-komédia: Jean-François Bayard és a Dumanoir írói álnevet viselő Philippe-François Pinel *Le Vicomte de Létorières* című darabja, melyet 1841-ben mutatott be a párizsi Théâtre du Palais-Royal.⁴³ A művet a 19. századi Magyarországon is sokat játszották, Somolki alias Komlóssy Ferenc Dániel (1797–1860) magyarításában és Carl Blum német fordításában egyaránt. A német változat – *Der Vicomte von Létorières oder Die Kunst zu gefallen* – alcíme a téma egy másik francia feldolgozásának, Eugène Sue 1840-ben megjelent, *L'Art de plaire* (A tetszés művészete) című regényének éléről származik;⁴⁴ a regény forrása egy 18. századi francia arisztokrata hölgy, Renée-Caroline-Victoire de Créquy márkinő (1704–1803) emlékiratainak egyik fejezete.⁴⁵ A témát már Konti előtt néhány évvel feldolgozták operettként is: az ijesztően termékeny színházi komponista, Adolf Müller senior *Der galante Vicomte* című darabját (Op. 615) 1877 novemberében mutatta be a bécsi Theater an der Wien; szöveggönyvét Karl Plank írta Bayard és Dumanoir nyomán.⁴⁶

korábbi nevén szerepel: „Salzburg. (K. K. Theater, verbunden mit dem Sommertheater im Bade Ischl.) [...] Correpetitor: Herr Cohn.” Az almanach 1884-es kötetében viszont a soproni német társulat karmestereként már új nevén említik: „Oedenburg. [...] Kappelmeister: die H[er]r[e]n. Raimann u. Konti” (299. old.).

41 Vö. Magda Strebl: „Anton Kölmel”. In: *Österreichisches biographisches Lexikon*. Wien: Verlag der ÖAW, 1966, Bd. 4., 33–34.

42 Deréki (Leipnik) Antal az operett budapesti bemutatói idején Csóka Sándor társulatának tagja volt. Életrajzához lásd Szinnyei József: *Magyar írók élete és munkái*, II. Budapest: Hornyánszki, 1893, 791.; *Magyar zsidó lexikon*, 195.; *Magyar színművészeti lexikon*, I., 338–339.; *Magyar színházművészeti lexikon*, 159.; *Új magyar életrajzi lexikon*, 121.

43 „Le Vicomte de Létorières. Comédie-vaudeville en trois actes [...] En société avec M. Dumanoir”. In: *Théâtre de J. F. Bayard, précédée d'une notice par M. Eugène Scribe de l'Académie Française* [sic], tome VIII. Paris: Hachette, 1857, 309–446.

44 *L'Art de plaire par Eugène Sue*. Bruxelles: Melin, Cans et Compagnie, 1840.

45 *Souvenirs de la Marquise de Créquy de 1710 à 1803*, tome IV., chapitre II., Paris: Fournier, 2/1834, 25–39.

46 Sajtóhíradások a bécsi bemutatóról: *Das Vaterland*, 18/329. (30. November 1877), [4.]; *Die Presse*, 30/330. (30. November 1877), 12.; 30/331. (1. Dezember 1877), 10.; *Morgenpost*, 27/330. (30. November 1877), [8.]; 27/331. (1. Dezember 1877), [3]–[4.]; *Neue Freie Presse*, Nr. 4765 (30. November 1877), 10.; Nr. 4766 (1. Dezember 1877), 6.; *Wiener Abendpost*, Nr. 275 (1. Dezember 1877), 2.; *Wiener Zeitung*, Nr. 274 (30. November 1877), 8.

Konti operettjének szöveggönyve meglehetősen hűséggel követi a vaudeville cselekményét, s ahhoz hasonlóan a 18. századi Franciaországban játszódik: az első felvonás Párizsban, a második Chatou-ban, a harmadik pedig Marlyban, Soubise herceg rokokó bútorzatú palotájában.⁴⁷ A francia rokokó témák igen kedveltek voltak ekkoriban az operettszínpadokon, olyan művek nyomán, mint Offenbach *Madame Favart*-ja vagy Lecocq *La Camargója* – 1879-től mindkettőt játszották a Népszínházban is; előbbi címszereplője az ismert francia színésznő, utóbbié a párizsi Opera balett-táncosnője.⁴⁸ Hozzájuk hasonlóan *Az eleven ördög* több szereplője is valóban létezett történelmi személyiség. Például Charles de Rohan, Soubise hercege (1715–1787), XV. Lajos minisztere és a hétéves háborúban a francia seregek vezére, aki 1757-ben Rosbachnál döntő vereséget szenvedett Nagy Frigyes porosz csapataitól. Deréki szöveggönyve – a francia vaudeville-hez hasonlóan – nem is mulaszt el ironikusan utalni erre a történelmi eseményre: mint Tibull bárótól megtudjuk, ügyét „nagy befolyású emberek támogatják; első sorban Soubise marschal [sic], a ki a roszbachi csatát megnyerte volna”. „Ha véletlenül el nem vesztette volna” – teszi hozzá mindjárt a darab címszereplője, a vikomt. Utóbbi azért kapta *Az eleven ördög* nevet, mert megnyerő modorával és leleményességével mindenkit az ujjá köré csavar, még ellenfeleit is: az első felvonásban a kintlevőségét behajtani próbáló szabónét, Mariannt; a másodikban az ügyében ítélezni készülő Desperrières törvénytörő tanácsost, aki könyvtárában különféle szeszecskéket rejteget, és a klasszikus auktorok olvasásának örve alatt buzgón töltökezik is e szellemi kútfőkből; a harmadik felvonásban pedig Soubise herceget és feleségét, kihasználva, hogy a hölgy a kelleténél intenzívebb érdeklődést tanúsít a zsenge ifjak iránt.

A cselekmény egyébként egy örökösödési per körül forog: Tibull báró meg akarja akadályozni, hogy húga, a 17 esztendőes Hermin és a vikomt hozzájusson a családi örökséghez. Hermint ugyanis gyengéd szálak fűzik két évvel idősebb unokafivéréhez. Családja nem csekély rosszallására éppúgy megszökött a leánynevelőből, ahogyan a vikomt a kollégiumból; utóbbi egykori professzorát, Pomponiust is magával csábította. A vikomt Hermin iránti vonzalmának van egy igen pragmatikus oka is: ha megnyeri a pert, és összeházasodnak, a kétmillió frank segítségével kifizetheti tetemes adósságait. Ezek olyannyira tetemesek, hogy a darab szó szerint hitelválsággal kezdődik: az introdukciókórúst (No. 1 „Türelmünk elfogyott már...”) a pénzüket követelő hitelezők éneklik. A mű a főszereplő páros diadalával zárul, boldog egymásra találásuk azonban, a klasszikus Monarchia-operettektől el-

47 „Elegáns nagy terem Soubise hercegnél, két oldalajtó a jobb előtérben nyugágy, mögötte csinos íróasztal. A bal oldalon nagy álló tükör, gazdagon aranyozott rococo bútorzat” – olvashatjuk a népszínházi sűgőpéldányban (MM 5352) és rendezőpéldányban (MM 5351) egyaránt. Ez utóbbi forrásban a megfelelő jelenet díszletrajza szerint „Rokoko bogen” volt látható a színpadon (fol. 90v).

48 Az 1879. március 28-án bemutatott *Kamargó* címszerepét a premieren Zsoldosné, azaz Blaha Lujza alakította. Később Erdőssy (Biba) Eugénia („Bibike”; 1855–1886) vette át a szerepet, aki a *Favartné* címszerepét is alakította (bemutató: 1879. november 14.). Az utóbbi tragikusan fiatalon öngyilkosságba menekült Erdőssy népszínházi működése előtt rövid ideig a berlini Königl. Opernénél, illetve a hamburgi Stadttheaternél énekelt. Lásd a *Deutscher Bühnen-Almanach* 1878-as (30. old.) és 1879-es köteteit (39. old.).

térő módon nem hidal át társadalmi vagy etnikai különbségeket, hiszen mindketten francia arisztokraták.

De vajon volt-e a francia vaudeville-en kívül más színpadi előképe Az *eleven ördögnek*? A kérdés természetesen költői: az *Oedenburger Zeitung* 1884. március 21-i számából arról értesülünk, hogy a soproni német színházban aznap olyan operettet mutattak be Kontitól, a színház karmesterétől, amelynek címszereplője egy vikomt, irodalmi előképe a már említett Sue-regény, szöveggönyvét pedig egy bizonyos J. Philippi írta⁴⁹ – alighanem Josef Philippi, a bécsi Burgtheater sűgőja.⁵⁰ A bemutatóról a lap két nappal későbbi száma részletesen is beszámolt.⁵¹ Közlése legalábbis sejteni engedi, hogy a *Der kleine Vicomte* Az *eleven ördög* valamiféle német

49 „Theater der kön[iglichen] Freist[adt] Oedenburg. Direktion: M[ax] Röttinger. Freitag den 21. März 1884. Abonnement Suspendu Nr. 48. Der kleine Vicomte. Komische Operette in 3 Akten, dem Romane Eugen[e] Sue's: *L'art de plaire* entnommen v[on] J[osef] Philippi. Musik v[on] Josef Konti, Kapellmeister der hiesigen Bühne.” *Oedenburger Zeitung*, 17/68. (21. März 1884), [4.].

50 Az erdélyi (keresztényszigeti) születésű Josef Philippi (1841–1908) a grazi színházról került a bécsi Burgtheaterhez. Termékeny kuplé- és dalszerző is volt. Vö. N. Lackner: „Philippi, Josef”. In: *Österreichisches Biographisches Lexikon*, Wien: Verlag der ÖAW, 1979, Bd. 8., 43.

51 „Der kleine Vicomte, Operette in drei Akten, Musik von Josef Konti, Kapellmeister des hiesigen städtischen Theaters. Die Aufführung dieser Operette am 21. d. M. fand vor schwach besuchtem Hause statt, erfreute sich jedoch eines durchschlagenden Erfolges. Die Musik ist nach französischer leichter Art, prickelnd, lustig und sofort ins Gehör gehend. Sie verbindet echt wienerische Anklänge mit französischer musikalischer Grazie in der Konzeption, besonders sind die reizenden Walzer und Arien meisterhaft instrumentirt. Die schönsten Nummern sind: Der 'Entrée-Walzer' Letorrières ein 'Terzett' und 'Duett' im ersten Akte; das 'Quintett' und das 'Marscherzett' im 2. Akte und eine Arie des 3. Aktes. Alle diese Pièces wurden vom Auditorium mit stürmischer Akklamation aufgenommen. Die Handlung der Operette ist ganz dieselbe wie die, unter Dir. Raul aufgeführte Operette: *Der galante Vicomte*. Fr. Jenny, deren Stimme diesmal etwas umflort war, sang den 'Vicomte von Letorrières' mit gewohnter Meisterschaft und erntete gleich nach Absingung ihres Entrée-Walzers reichlichen Beifall; ebenso gut sang sie ihren Part im Duette mit 'Hermine' (Fr. B. Calliano) und überhaupt alle ihre Nummern. Auch ihre schauspielerische Leistung war tadellos. Fr. Betta Calliano war eine reizende 'Herminie' und akkompagnirte Fr. Jenny trefflichst im erwähnten Duette; sehr geschmackvoll sang sie die g-dur-Arie im 3. Akte, welche wir beinahe als die pièce de resistance bezeichnen möchten. Fr. Gusti Calliano, welche die 'Schneidermeisterin Marianne' gab, ist wohl dieser, eine tüchtige Lokalsängerin fordernde Partie nicht gewachsen. Dennoch leistete sie weit mehr, als wir erwarteten, sie spielte sehr agil, und brachte ihr Couplet im 2. Akte gut zur Geltung. Beide Damen hatten sich nicht über Mangel an Beifall zu beklagen. Mit viel Chich interpretirte Herr Natzler den 'Baron Thibul' und nicht minder gut Herr Fröden, ohne zu outriren sondern sehr charakteristisch und drollig, den 'Parlamentsrath Desperrières' auch Herr Becher als 'Pomponius' füllte seine Rolle zu Aller Zufriedenheit aus. Die Szene zwischen 'Letorrières' und 'Desperrières' im 2. Akte sollte etwas gekürzt werden, da der 2. Akt ohnehin fast ermüdend lange dauert. Sehr imposant klingt das Finale des 2. Aktes und auch das des ersten Aktes ist recht hübsch. Kapellmeister Konti wurde nach dem 1. und 2. Akte mehrmals gerufen. Herr Oberregisseur Deutsch hat diese Operette brillant ausgestattet und mit bewährter kundiger Hand inszenirt. Jedenfalls können wir jedem Freunde von guter Musik empfehlen, sich die Operette anzuhören.” *Oedenburger Zeitung*, 17/70. (23. März 1884), [4.]. A soproni premierről a fővárosban megjelenő *Színészek Lapja* is beszámolt: „Konti József, jelenleg Mándoky Béla színtársulatának karmestere, A kis vicomte cím alatt operettet írt, mely március 21-én a soproni színházban általános tetszés között adatott elő. A soproni lap a többek közt ezt írja: 'A zene francia modorban van írva, fülbemászó, könnyed temperamentummal és művésziessen van instrumentálva'.” *Színészek Lapja*, 2/19. (1884. május 10.), 5. Ez utóbbi beszámoló annyiban téved, hogy Konti a bemutató idején nem Mándoky társulatának, hanem a soproni német színháznak volt a karmestere.

nyelvű előzménye lehetett. Kérdés, van-e más olyan forrásunk, amely megerősítené vagy cáfolná ezt a feltételezést? Lássuk, mit árulnak el a darab keletkezéséről a rendelkezésünkre álló, archivális portól piszkos partitúrák és szennyes szólamok.

Az *eleven ördögnek* három többé-kevésbé teljes előadási anyaga is fennmaradt budapesti közgyűjteményekben.⁵²

Az első, az Országos Széchényi Könyvtárban (OSZK) őrzött kéziratcsoport (1. táblázat) – egy sűgő- és rendezőkönyv, egy kétkötetes, két kopista által másolt játszópartitúra, valamint a hozzá tartozó zenekari és vokális szólamok együttese – a pecsétek tanúsága szerint az egykori Népszínházból származik, ahol a muzsiku-

Proveniencia	Jelzet	Forrás	Használták
Evva Lajos szíinigazgató / a budapesti Népszínház / a Magyar Állami Operaház tulajdonából	MM 5351	ms rendezőpéldány („Budapest 8/5 [1]885. Másolta Králik M[ihály] sűgő”)	1885–1903; a Népszínházban, Városligeti Színkörben,
	MM 5352	ms sűgőpéldány („Másolta V[irág[háti] L[ajos] Budap[est] dec: [1]885”)	Esztergomban, Losoncon, Ungváron; a zenekari szólamokat
	Népsz. 230/I	ms partitúra, 2 kötet + 1 zeneszám német szöveggel	már 1884-ben a budai Várszínházban, 1885-
	Népsz. 230/II–V	ms zenekari szólamok: 2 Fl. / Fl. pic., 1 Ob., 2 Cl., 1 Fg., 2 Cor., 2 Tr., 3 Trb., 1 Timp., 1 Gr. C., 1 Batt., 3 Vl. 1, 1 Vl. 2, 1 Vla., 1 Vlc., 1 Cb. + kiegészítés (?operaházi): 1 Arpa	ben a budapesti Gyapjú Utcai Német Színházban is
	Népsz. 230/VI	ms szerepkönyvek: 1) Thibül báró; 2) Pomponius; 3) Rendőrtiszt – Polizei-Lieutenant; 4) Deperieres; 5) Veron; 6) Polgármester; 7) Hermine; ms karszólamok: 5 S1, 2 S2, 1 T1, 1 T2, 1 B1, 1 B2 + kiegészítés (?operaházi): 5 ^{bis} Veron; 7 ^{bis}) Herminie; 8) Vicomte	

1. táblázat: Az *eleven ördög* népszínházi forrásai (OSZK Színháztörténeti Tár / Zeneműtár)

52 Fennmaradt még egy 1888–1901 között használt, egyik anyaghoz sem tartozó sűgőpéldány is (MM 14.140), Hatvani Károly (1857–1929) és Szalkay Lajos szíinigazgatók (1863–1930), a Szegedi Városi Színház, valamint a Thália Színész Szövetkezet pecsétjével.

sok bejegyzései alapján 1885-től 1903-ig volt használatban. Kivételt képez három énekszólam és a hárfastimm, amely nem tartalmaz népszínházi pecsétet. Ezek nyilvánvalóan utólagos kiegészítések: a partitúrában nem szerepel hárfa – a hangszerezés nagyjából megfelel annak az apparátusnak, melyet a Népszínház 1880-as évekbeli társulati listái dokumentálnak.⁵³ A források bejegyzései ugyanakkor azt is elárulják, hogy a zenekari szólamanyag többi részét már a népszínházi bemutató előtt is használták: 1884-ben a budai Várszínházban, '85-ben a Gyapjú Utcai Német Színházban; mi több, utóbb más intézményeknek is kölcsönözték: 1889-ben Feld Zsigmond Városligeti Színkörének; később Esztergomba, Losoncra és Ungvárra is.

A források második együttese Krecsányi Ignác (1844–1923) színigazgató könyvtárából került az OSZK-ba (2. táblázat). Krecsányi társulatának két fő állomáshelye a német és magyar évadot váltakoztató pozsonyi és temesvári színház volt, harmadik bástyája pedig 1883-tól az a bizonyos színkör „a Horváth-kertben, Budán”.⁵⁴ A zenekari szólamok 1885-től 1913-ig készült bejegyzései alapján elég jól követhetjük a társulat vándorútját, s kiderül, hogy e három fő állomáshelyen kívül több más vidéki városban is játszották Konti darabját.

Proveniencia	Jelzet	Forrás	Használták
Krecsányi Ignác színigazgató tulajdonából	MM 6367	ms sugópéldány	1885–1913;
	Szính. 711/I	ms partitúra, 3 kötet	Debrecenben, Egerben,
	Szính. 711/II–III	ms zenekari szólamok: 2 Fl., 1 Ob., 2 Cl., 1 Fg., 2 Cor., 2 Tr., 2 Trb., 1 Gr. C./Timp., 2 Vl. 1, 1 Vl. 2, 1 Vla., 1 Vlc., 1 Cb.	Gyulán, Békéscsabán, Aradon, Nagyváradon, Kolozsváron, Balatonfüreden, Budán,
	Szính. 711/IV	ms karszólamok: 4 S1, 2 S2, 2 T1, 2 T2, 2 B1, 2 B2 [szerepkönyvek nincsenek]	Temesváron, Pozsonyban, Szegeden, Hódmezővásárhelyen, Szatmáron

2. táblázat: Az eleven ördög Krecsányi-hagyatékbeli forrásai (OSZK Színháztörténeti Tár / Zeneműtár)

A harmadik forráscsoport (3. táblázat a 328. oldalon) szintén főként vidéki használat jeleit mutatja: Aradi Gerő (1829–1892) színigazgató tulajdonából került a Rádió kottatárába, minden bizonnyal a két világháború közti időszakban, mert darabjai a Magyar Telefonhírmondó és Rádió Rt. pecsétjét tartalmazzák. Nagyjából

53 1880. szeptember 21-i, 1888. október 21-i és 1889. október 1-jei keltezésű társulati listák, Budapest Főváros Levéltára, IV. 1403. n., 13/880, 75/888 és 48–49/889.

54 Krecsányi Ignác: *A magyar színészet térfoglalása Budán 1883-ban*. Temesvár: Csendes, 1910. A Színkör 1843-ban német nyelvű nyári játszóhelyként, Ofner Sommertheater, illetve Arena in der Christinenstadt néven kezdte működését. Műsorához és történetéhez lásd Koch Lajos: *A Budai Nyári Színkör (Adattár)*. Budapest: Színháztudományi Intézet Országos Színháztörténeti Múzeum, 1966 (Színháztörténeti füzetek 46.).

Proveniencia	Jelzet	Forrás	Használták
Aradi Gerő színiigazgató / a Magyar Telefonhírmondó és Rádió Rt. tulajdonából	1353/1	ms partitúra, 3 kötet	1885–1912; 1925; 1945;
	Op. 173 A	ms zenekari szólamok: 2 Fl., 1 Ob., 2 Cl., 1 Fg., 2 Cor., 2 Tr., 1 Trb., 1 Tamb. pic. / Timp. / Gr. C., 3 Vl. 1, 2 Vl. 2, 1 Vla., 1 Vlc., 1 Cb.	Pécsen, Debrecenben, Szolnokon, Egerben, Szegeden, Aradon, Nagyváradon,
	Op. 173 B	ms sűgópéldány ms szerepkönyvek: 1) Vicomte; 2) Hermin; 3) Mariane; 4) Levier; 5) Mailaro; 6) Margott; 7) Veroni; 8) Mortier; 9) Thibül; 10) Grevin; 11) Maire (polgarmester); 12) Chameau; 13) Pomponius; 14) Desperieres; 15) Rendőrtiszt ms karszólamok: 1–1 S1, S2, A1, A2, T1, T2, B1, B2	Szatmáron, Kassán, Sátoraljaújhelyen, Brassóban, Pozsonyban, Makón, Sopronban, Mohácson, Szabadkán, Budapesten

3. táblázat: Az eleven ördög forrásai a Rádió kottatárában

ugyanabban a periódusban használták folyamatosan, mint a Krecsányi-anyagot: 1885-től 1912-ig. Alkalmanként később is elővették: például 1945-ben Budapesten, a Rádiónál, amikor Konti halálának 40 éves évfordulója alkalmából felújították a darabot.⁵⁵ Hogy milyen körülmények között, azt a második kürt szólamának használója örökítette meg, aki a következőt jegyezte be stímmjébe: „Éljen a Vörös Hadsereg!” A szólamok békebeli időkben készült bejegyzései esetében – a Krecsányi-anyaghoz hasonlóan – a használók nevei mellett gyakran találkozunk olyan rendfokozatokkal, mint *Gefreiter* (örvezető), *Korporal* (tizedes), *Zugsführer* (szakaszvezető) és *Feldwebel* (örmester), tanúsítva, hogy az operett előadásain gyakran közreműködtek a Monarchia katonazenekarainak tagjai.⁵⁶

A mi szempontunkból a legérdekesebb kétségkívül a népszínházi forráscsoport. Annak ellenére, hogy jórészt magyar nyelvű, vannak jelek, amelyek elárulják, hogy *Az eleven ördög* német nyelvű darab magyar változata lehet. Az első és legfontosabb ilyen jelet a zenekari szólamanyagban, a brácsaszólam kezdetén találjuk,⁵⁷ amelynek címlapjára a magyar cím alá ismeretlen kéz – minden valószínűség szerint a stímm korabeli használója – ceruzával odaírta: „Der kleine Vicomte” – tanú-

55 Az Op. 173 B jelzet alatt fennmaradt a Konti emlékének szentelt rádióadás gépiratos szövege is, 1945. október 23-i keltezéssel. A Kiszely Gyula által szerkesztett Konti-emlékestet aznap este sugározta a Rádió, Raffai Erzs, Nagypál László és a Bánfalvi Miklós dirigálta rendőrzezenekar közreműködésével; ld. *Pesti Műsor* (1945. okt. 19–25.), 12.

56 Katonazenekar alatt nem rezesbandát kell értenünk. A gyalogezredek együttese 1851 után legalább 48 főből álltak, és vonóskarral is rendelkeztek. Vö. Csáky Mór: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*. Ford. Orosz Magdolna, Pál Károly és Zalán Péter, Budapest: Európa, 1999, 237–238.

57 Népsz. 230/III.

sítva, hogy a soproni lapban említett német és a Népszínházban játszott magyar szövegű mű ugyanannak a darabnak kétféle változata.

Az operett német eredetére utaló másik jel Hermin harmadik felvonásbeli zeneszámának korai változata. Közvetlenül a népszínházi premier előtt ugyanis a zeneszerző több új énekszámot komponált a darab ottani bemutatójához, mint arról a *Színészek Lapja* is beszámolt.⁵⁸ Az új számok egyike minden bizonnyal Hermin No. 17 románca lehetett – ezt onnan tudjuk, hogy a népszínházi sűgő- és rendező-példányban a partitúrábelitől eltérő szám szövege szerepel No. 17-ként, ám mindkét forrásban áthúzták, jelezve, hogy nem ezt kell énekelni.⁵⁹ Mi több, a korábbi, lecserélt szám zenéje is fennmaradt: egy ugyancsak Hermin által énekelt keringő, nem a játszópartitúrában, hanem különálló íveken, s méghozzá egy harmadik kéz által, *Kurrentschrift*tel írott német szöveggel és német címmel („Walzer mit Chor”) – ez az egyetlen zeneszám, amelynek német változatát egyáltalán ismerjük. Az elvetett keringő német és magyar szövegét összevetve már az első szavak elárulják, hogy melyik verzió lehetett az eredeti, és melyik a fordítás (*1. kotta a 330. oldalon*).

„Mi gratulálunk” – magyarul szinte soha nem tesszük így oda a személyes névmást az igealak elé, legfeljebb ha hangsúlyozni akarjuk –, németül viszont ki kell tenni („Wir gratuliren”), máskülönben nem volna egyértelmű, hogy többes szám első vagy éppen harmadik személyről van-e szó. Még nyilvánvalóbbá válik, hogy a magyar szöveg fordítás, ha alaposabban szemügyre vesszük, hogyan simul Hermin énekszólamához: a német szöveg jól illeszkedik a dallam ritmusához és hangsúlyaihoz, a magyar prozódíája viszont „nem elég mogyoros” – lásd különösen a „minő” és az „öröm” szavakat, ahol a hangsúlyos, de rövid első szótag hosszú hangra esik. Megjegyzendő, hogy a két népszínházi szövegekönyv és a partitúra énekszövegei telis-teli vannak ceruzás javításokkal, melyek nyilvánvalóan a jobb magyar prozódia érdekében kerültek be a forrásokba; bizonyára e célból kellett Gerő Károlynak⁶⁰ átdolgoznia a szöveget, mint arról a *Színészek Lapja* beszámolt. Mellesleg a No. 17 elvetett változatának zenéje tipikus bécsi keringő – ez is a zeneszerző osztrák iskolázottságáról és örökös tartományokbeli működéséről árulkodik. Az operettben számos ilyen keringővel találkozunk (lásd a félkövérrel jelölt zeneszámokat (*4. táblázat a 331. oldalon*), igaz, ezeket a népszínházi partitúra általában franciásan, „Valse”-nak címezi.

De vajon mi indíthatta Verőt arra, hogy Konti művének népszínházi bemutatóját válassza a magyar operettirodalom jelképes kezdetének – egy olyan művet, amely a maga nemében egyáltalán nem az első, nem ősbemutatóról van szó, sőt a jelek szerint nem is eredeti operetről, hanem fordításról?

58 „A népszínházban ebben az évben még két eredeti újdonság fog színre kerülni. Az egyik K. Angyal Ilkának (Klárné) most elfogadott *Sorsjegy* című bohózata [...], s a másik Konti *Eleven ördög* operetteje, melynek szövegét Gerő Károly egészen átdolgozta s a zeneszerző is több új énekszámot írt bele.” *Színészek Lapja*, 3/48. (1885. november 28.), 6.

59 MM 5352, fol. 51v–52r; MM 5351, fol. 126r–v.

60 Gerő Károly (1856–1904) népszínműíró a Népszínház ellenőre volt. Életrajzához lásd Szinnyei: *Magyar írók élete és munkái*, III. Budapest: Hornyánszki, 1894, 1183.; *Magyar zsidó lexikon*, 310.; *Magyar színművészeti lexikon*, II., 113–114.

Walzer mit Chor

CHOR

Wir gra-tu-li-ren! Wir gra-tu-li-ren!
Mi gra-tu-lá-lunk! Mi gra-tu-lá-lunk!

Fl. pic., Vl. 1-2, Vle. + Ob.
Cl., Cor., Tr. + Vle., Cb., Trb. Archi

CHOR HERMINE

Vi-vant hoch! Wel-che Freu-de, wel-che Lust füllt die Brust sieg-be-wußt.
Él-je-nek! Mi-nő ö-röm ra-gad-el, a ke-bel kéjt le-hel.

VI. 1., Cl. 1 VI. 2., Vle. Fl., Ob.
Tutti p

Vlc., Cb.

1. kotta. Konti: Az eleven ördög. Az elvetett keringő kezdete az eredeti német szöveggel és a sűgő- illetve rendező-példányban szereplő magyar fordítással.

Alighanem a bemutató helyszínének, a címszerep alakítójának, a darabnak és a zeneszerző karmesternek szerencsés együttállása. A Népszínház volt az a hely, ahol a magyar operett prototípusa kialakult; mi több, első igazgatója, Rákosi Jenő szavaival élve „ott tanult meg a pesti ember magyarul nevetni és magyarul sírni”.⁶¹ Azért kellett megtanulnia, mert még a 19. század utolsó évtizedeiben is nem kis részben németül nevetett és sírt.⁶² Ami Az *eleven ördög* címszerepét illeti,

61 Rákosi Jenő: *Emlékezések*. Budapest: Franklin, 1926, II., 86. Vö. Heltai Gyöngyi: „’Ott tanult meg a pesti ember magyarul nevetni és magyarul sírni’ – Népszínházi nemzetdiskurzusok”. In: *Nemzeti látószögek a 19. századi Magyarországon*. Budapest: Atelier Könyvtár, 2010, 213–264. A bécsi Fellner és Helmer cég által épített Népszínház kulturális emlékezetbeli jelentőségéhez az a tény is nagyban hozzájárult, hogy társulatának 1908-as megszűnését követően, épületében „ideiglenesen” a Nemzeti Színház kapott helyett. Az állandósult ideiglenesség a játszóhely 1965-ös, igen nagy traumát kiváltó lerombolásáig tartott. Vö. Imre Zoltán: *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*. Budapest: Ráció, 2013, 238.

62 A Thirring Gusztáv által szerkesztett, 1894-től megjelenő *Budapest székesfőváros statisztikai évkönyve* adatai szerint a német ajkú lakosság össznépességen belüli aránya még 1881-ben is 34,3% volt (122 155 fő), 1906-ra azonban – részint az asszimiláció, részint az urbanizáció következményeként – 9,4%-ra csökkent (73 997 fő). A magyar és német népesség aránya természetesen városrészenként is különbözött: a „legnémetebb” a III. kerület volt Budán, ahol 1881-ben a lakosság 62%-a németül beszélt. 1906-ra azonban már itt is csupán 14,1% volt ez az arány.

Oldal	Zeneszám	Kopista
1. kötet:	I. felvonás	A
1–29.	Introduction [= Nro. 3 Terzetto]	
30–71.	Nro 1. Chor („Türelmünk elfogyott már”) – <i>hitelezők, Pomponius, Mariann</i>	
72–93.	Nro 2. Valse („Mindig charmant”) – Vikomt	
94–121.	Nro 3. Terzetto („Ördögbe, mit látok”) – <i>Mariann, Vikomt, Grevin</i>	
122–145.	Nro 4. Duetto („Óh, drága angyalom”) – <i>Vikomt, Hermin</i>	
146–209.	Nro 5. Finale („Csak lassan, csendbe”) – <i>Mariann, Vikomt, Pomponius, Tibull, rendőrök,</i>	
2. kötet:	II. felvonás	
1–19.	Entre-act [= Nro 2. Valse]	
20–36.	Nro 7. Serenade („Édes kincsem, angyalom”) – <i>kar, Vikomt</i>	
37–76.	Nro 8. Quintetto („Ah mily kedves”) – <i>Vikomt, Veronika, Tibull, Desperrières, Pomponius</i> [a végén keringő, „Oh mily szép”]	
77–86.	Nro 9. Couplet („Ez a kis bohó”) – <i>Mariann</i>	
87–122.	Nro 10. Duetto („Itt fogom most Önt examinálni”) – <i>Vikomt, Desperrières</i> [benne keringő, „Oh mily szép”]	
123–180.	Nro 11. Terzetto („Annál marad”) – <i>Vikomt, Mariann, Desperrières</i> [benne keringő: „J’ai l’honneur Monseigneur”]	
1–89.	12ik sz: Finale – <i>Tibull, Pomponius, Mariann, Veronika, Margó, Vikomt, Desperrières, Polgármester, parasztok</i> [a végén keringő, „Fel hát a harcra”]	B
	III. felvonás	
90–100.	Entre’act. Tempo di Gavotta	
101–114.	14ik szám [kórus] („Csak pihenj az édes álomban”) – <i>női kar</i>	
115–138.	15ik szám [nevető kórus] („Haha, a báró úr sebezve”) – <i>Tibull, kar</i>	
139–144.	16ik sz: Couplets („Ez mégis borzasztó”) – <i>Pomponius</i>	
145–152.	17ik sz: Románca („Légy üdvözölve általam”) – <i>Hermin</i> [= új zeneszám Walzer mit Chor („Wir gratuliren”) helyett]	
153–167.	18ik sz: Finale („Oh, végre a karomba zárlak”) – <i>Vikomt, Hermin</i>	

4. táblázat. Az eleven ördög zeneszámai (a Népsz. 230/I partitúra alapján)

az éppúgy nadrágszerep, ahogyan már az eredeti vaudeville-é is; Párizsban a népszerű francia színésznő, Virginie Déjazet alakította a vikomtot; az operett soproni bemutatóján egy bizonyos „Fräulein Jenny”, a budai színpadon Pajor Emília, a Várszínházban és a Népszínházban azonban már Blaha Lujza. Márpedig Blaháné volt a nemzet csalogánya, a késő 19. század legkedveltebb népszínmű- és operett-sztárja – a Népszínház legnagyobb primadonnája, mondanám, ha nem tudnám, hogy e címre kizárólag Miss Kennedy formálhat jogot. (Miss Kennedy egy nőtény elefánt volt,⁶³ a bécsi Carl-Theatertől vásárolta a Népszínház, hogy Phileas Fogg

63 Verő: A Népszínház, 102. Vö. a Vasárnapi Újság tudósításával (23/2. [1876. január 9.], 27.): „'Kennedy', a szerepét pontosan betöltő elefánt, egész népszerűsége tett szert, s a gyermekek között nagy az öröm, midőn a hatalmas állat színpadra lép.”

az ő hátán menekítse meg a máglyahaláltól Auda hercegnőt az *Utazás a Föld körül 80 nap alatt* című, Verne regénye nyomán írott látványos darabban).⁶⁴ Blaháné Létorières vikomttal kezdte meg sikeres Konti-operettekben alakított főszerepeinek sorát – olyan szerepek alakítását, melyeket kifejezetten az ő személyére szabtak. Maga is feljegyezte naplójában, hogy *Az eleven ördög* „hozta meg nekünk az első maradandó sikert”.⁶⁵ E siker mértékét nem csupán a fennmaradt források nagy száma és a használatukról árulkodó számos bejegyzés tanúsítja, hanem az a tény is, hogy Kontit a darab rendkívül népszerű budapesti előadásainak eredményeként szerződtették át a Várszínházból a Népszínház karmesterének,⁶⁶ ahol a későbbiekben kedvelt házi szerzőként – immár eredeti magyar operettek szerzőjeként – is működött.⁶⁷ S végül ugyancsak *Az eleven ördög* és népszínházi előadói sikerének jele, hogy az intézmény 1900. május 10-én e darab felújításával ünnepelte Konti karmesteri működésének 25 éves jubileumát – jellemző, hogy a címszerep első felvonásbeli alakítására Blaha Lujzát kérték fel, aki az ünnepi alkalommal több éves szünet után először lépett fel ismét a Népszínházban.⁶⁸

Hát ennyit röviden arról a darabról, amelynek népszínházi bemutatója Verő szerint a magyar operettirodalom megszületését jelentette, s amelynek librettóját osztrák színpadi szerző írta egy francia történelmi vaudeville-ből, lengyel karmester zenésítette meg, és magyar színházi emberek fordították magyarra.

64 Csepregy Ferenc adaptációját 1875. december 27-én mutatta be a Népszínház. Nagyon jellemző, hogy a darab Párizsból érkezett, osztrák közvetítéssel: Jules Verne és Adolphe d'Ennery *Le Tour du monde en 80 jours* című művének ősbemutatója 1874. november 8-án volt a Théâtre de la Porte-Saint-Martin-ben; Carl Treumann bécsi változatát „*Die Reise um die Erde in 80 Tagen*”, 1875. március 28-án adta először a Carl-Theater, Franz von Suppé kísérezenejével. Egyes párizsi és bécsi lapok kedves képeket is közöltek a négylábú primadonnáról, lásd: *Le Monde illustré*, 18/918. (14 novembre 1874), 315.; *Le Journal amusant*, 37/351. (21 novembre 1874), 5.; *Die Bombe*, 5/13. (4. April 1875), 51.; *Der Floh*, 7/14. (4. April 1875), 4.; *Kikeriki*, 15/27. (4. April 1875), [5.].

65 Blaha Lujza naplója. Közr. Csillag Ilona, Budapest: Gondolat, 1987, 204.

66 Neve az 1885. október 1-jei népszínházi társulati listán szerepel először (BFL, IV. 1403. n., 39/885). Szerződtetéséről és karmesteri debütálásáról a sajtó is beszámolt, lásd *Színészek Lapja*, 3/38. (1885. szeptember 19.), 7., illetve 3/39. (1885. szeptember 26.), 3.

67 Konti további Budapesten bemutatott operettjei: *Királyfogás (A diplomaták)*, 3 felv., Csiky Gergely szövegére (Népszínház, 1886. október 29.); *A suhanc*, 3 felv., szöveg: Jean-François Bayard és Émile Vanderbuch *Le Gamin de Paris* című vaudeville-komédiája nyomán (Népszínház, 1888. január 12.; a berlini Theater Unter den Lindenben *Der Taugenichts* címmel: 1893. június 9.); *A kópé*, 3 felv., szöveg: August von Kotzebue *Pagenstreich* című bohózata nyomán (Népszínház, 1890. február 7.); *A citerás*, 3 felv., szöveg: Csiky Gergely nyomán Murai Károly (Népszínház, 1894. február 23.); *Talmi hercegnő*, 3 felv., szöveg: Kövessy Albert és Makai Emil (Népszínház, 1898. február 4.); *Fecskék*, 3 felv., szöveg: id. Alexandre Dumas *Les Dames de Saint-Cyr* című vígjátéka nyomán Pásztor Árpád (Király Színház, 1904. január 20.).

68 A vikomt szerepét a második felvonásban Kürty Klára, a harmadikban Ámon Margit alakította. *Pester Lloyd*, 47/111. (10. Mai 1900), [9.] és 47/112. (11. Mai 1900), [8.].

ABSTRACT

PÉTER BOZÓ

DIRTY SCORES, DUSTY PARTS

or The Living Devil and the Not-So-Immaculate Conception of Hungarian Operetta

According to the composer and man of the theatre György Verő, the birth date of Hungarian operetta was 6th December 1885, that is, the day when the first performance of *Az eleven ördög* (*The Living Devil*) by the Polish-born composer József (Josef) Konti (Cohn) (1852–1905) took place in the Budapest Folk Theatre. Based on the evidence of the contemporary press as well as on the study of the rich corpus of original sources (performing scores, parts, promptbooks, staging manuals, theatre playbills) kept in the Music and Theatre Department of the Széchényi National Library and in the Hungarian Radio, I show, that (1) the date given by Verő is the result of a slip of the pen; (2) Konti's work had already been performed in at least six theatres and more than a hundred times before its Folk Theatre premiere; (3) last but not least, *Az eleven ördög* is not an original operetta written in Hungarian but a translation of a German piece, *Der kleine Vicomte* by Konti, first performed in the Sopron (Ödenburg) German Theatre in March 1884 and based on a French vaudeville by Jean-François Bayard and Dumanoir (Philippe-François Pinel), *Le Vicomte de Létorières* (first perf. in Paris, Théâtre du Palais-Royal, 1841). I also attempt to explain why Verő may have chosen the Folk Theatre premiere of *Az eleven ördög* as the birth date of Hungarian operetta, despite the above-mentioned facts.

Péter Bozó (b. 1980) is a musicologist and research fellow at the Institute for Musicology of the Research Centre for Humanities of the Hungarian Academy of Sciences. He obtained his PhD with a thesis devoted to Liszt's song oeuvre, based on Weimar source studies and accepted by the Budapest Liszt Academy of Music. As an OTKA and TÁMOP postdoctoral researcher he conducted researches into the Paris origins and the Hungarian practice of operetta. He has given papers at international conferences in Stuttgart (2006), London (2010), Vienna (2012, 2013), Vilnius (2013) and Liverpool (2013). He is the editor and co-author of the volume entitled *Space, Time, Tradition* published by Rózsavölgyi and Co. (2013).

Gombos László

A HUBAY-HAGYATÉK TITKAI*

Nyomozás az OSZK-ban és azon túl

Mesdames et Messieurs! Azért hívtam össze az ügy érintettjeit, hogy végre kiderüljön az igazság, és hogy leleplezzük az elkövetőket – fordul a felejthetetlen Poirot felügyelő a hallgatóihoz, amikor végre nekiveselkedik, hogy feltárja előttük a szövevényes bűneset hátterét, egymás mellé illesztve az első látásra össze nem illő mozaikcsepepeket, míg össze nem áll a teljes kép. A műfaj íratlan szabályai szerint azonban még a végső feltárás során sem ismerünk meg minden részletet – csupán annyit, amennyi a szerencsés véletleneknek és Poirot intuíciójának köszönhetően a szemünk elé kerül.

Meglepően hasonló forgatókönyv szerint zajlanak az események akkor is, ha egy zenetörténész egy nagyobb hagyaték feltárásába kezd az Országos Széchényi Könyvtárban: egy-egy anyagsoportról kiderülhet, hogy az csupán töredéke a valamikori gyűjteménynek, s a kutató a maradványok utalásait követve további forrásokra lelhet. Ezek összessége alapján többé-kevésbé rekonstruálhatja magát a hagyatékot – és ami ennél fontosabb: annak a korszaknak egy szeletét, amelyből a dokumentumok származnak, és amelyről szólnak.

Éppen húsz esztendővel ezelőtt, 1994-ben történt, hogy az akkor hetven esztendősen Zeneműtárban Hubay Jenő műveit kezdtem tanulmányozni, miután Berlász Melinda megbízott a komponistaként kevésbé ismert mester műjegyzékének elkészítésével.¹ Melinda felhívta a figyelmem Hubay Andor két évvel korábban megjelent könyvére, melynek zárómondata alapján biztos lehettem abban, hogy a Hubay-hagyaték elpusztult, tehát főként csak másodlagos forrásokból dolgozhatok. Az eredeti kézirat végét idézem: „1945. február 8-án, – a sok bomba-találat következtében a ’trombitás nagybácsi’ által ’odvas fognak’ nevezett Margit-rakparti ház – összeomlott és így vált a fehér zeneszoba is, egy várossal, egy országgal és egy egész elmúlt Világgal – rommá!”² A nagybácsi fenti metaforáját az sugallta,

* A 2014. május 8-án az Országos Széchényi Könyvtár 90 éves a Zeneműtár című konferenciáján elhangzott előadás átdolgozott változata.

1 Megjelent: László Gombos: „Verzeichnis der Werke von Jenő Hubay anhand von gedruckten und handschriftlichen Quellen in Ungarn”. *Studia Musicologica*, 38. (1997) 1–2., 65–134.

2 Hubay Cebrian Andor: *Apám, Hubay Jenő. Egy nagy művész életregénye – történelmi háttérrel*. A bevezetőt és a lábjegyzeteket írta: Reményi Gyenes István. Budapest: Ariadne, 1992. A cím a közreadótól származik,

hogy az 1897-ben elkészült épületet kezdetben mindkét oldalról foghíjtelkek vetették körül, így még inkább kimagaslott a Duna-parti házak közül – akárcsak egy megmaradt odvas fog egy idős ember állkapcsában. Mindez jól látható egy 1901-ben postára adott képeslapon:



1. kép. A budai Duna-part, középen a Hubay-palotával (képeslap, 1900 körül, magántulajdonban)

Utóbb kiderült azonban, hogy az OSZK Zeneműtára valójában több száz kottát őriz a zeneszerző hagyatékából (az osztály akkori vezetője, Szerző Katalin számos olyan nyomtatványt és autográfot is a rendelkezésemre bocsátott, amelynek még folyamatban volt a feldolgozása). A Zeneakadémia és az egykori Nemzeti Zenede³ könyvtáraiban feltárt anyaggal együtt így csaknem a teljes Hubay-életmű áttekinthetővé vált. A források fényében pedig egy olyan jelentős magyar zeneszerző portréja kezdett bontakozni, aki folyékonyan beszélt kora zenei köznyelvét, és biztos mesterségbeli tudással komponált kétszáznál több hegedűdarabot, mintegy száz dalt és kórusművet, nagyzenekari és oratorikus szimfóniákat, valamint kilenc operát. Műveit a hazai kiadók mellett olyan nagyhírű vállalatok adták ki, mint a párizsi Durdilly, Hartmann és Hamell, a mainzi Schott, a breslaui Hainauer, a berlini Simrock, a bécsi Universal, a lipcsei Zimmermann és Breitkopf und Härtel.

A zeneműtári anyagban néhány régi, ottfelejtett cédula arról tudósított, hogy a kottákat Dr. Molnár Kázmérné Múzeum körúti lakos adta át a könyvtárnak. Az

a komponista unokájánál Portugáliában található eredeti címlapon ez áll a szerző kézírásával: „Hubay Jenő élete / (Hubay Andortól)”. A nyomtatott kettős családnév annak köszönhető, hogy Hubay Jenő fiai az 1920-as években felvették édesanyjuk nevét is, miután a Cebrian grófi család férfiágon kihalt. Mivel Andor (1898–1971) és Tibor (1900–1952) többnyire továbbra is születési nevét használta, a továbbiakban eszerint hivatkozunk rájuk.

3 A Nemzeti Zenede kottatárának „történelmi részét” 1934-ben az OSZK Zeneműtára vásárolta meg; a gyűjtemény fennmaradó része utóbb a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola könyvtárába, majd 2006-ban a Budapest Music Center kezelésébe került.

adott címen néhány hónapnyi sikertelen próbálkozás után meg is találtam az illető hölgyet, született Asbóth Magdát. Óriási szerencsém volt, hogy megismerhettem a régi idők e koronatanúját, aki már túl volt ugyan 80. életévén, de memóriája továbbra is kiválóan működött. Lélegzetelállítón nagy időbeli távlatokat hidalt át személyével: *teenager*ként már az 1920-as évek közepén rendszeres kapcsolatban volt Hubay Jenővel és a korabeli művészeti élettel, az 1970-es és 80-as években, nyugdíjba vonulása után idehaza ő lett Hubay emlékezetének legfőbb ápolója, s még negyedszázaddal később is ő volt az, akihez hasznos információkért a leginkább fordulni lehetett. Asbóth Magda megerősített abban, hogy a Hubay-hagyatékek jelentős részben fennmaradt, és hogy a Zeneműtárban látott kották valóban a lebombázott palotából származnak. A Hubay-hagyatékkal kapcsolatos tevékenységét 2006-ban a fia számára foglalta össze írásban, ebből idézek:

Mint Hubay Jenő unokahuga (testvérének, Hubay Arankának unokája), az 1930-as évek második felében majd naponta jártam a Hubay-palotában, majdnem minden szobrot, festményt betéve ismertem. A világháború után a 60-as évek elején kerültem ismét közeli kapcsolatba a Hubay-családdal. 1968-ban vettem át a hagyatékot, rendbe tettem, saját lakásomra hoztam, majd az írásos emlékeket (kották, levelek stb.) megőrzésre átadtam a Széchényi Könyvtárnak.⁴

Az 1970-es évek elején tehát a papíralapú hagyatékrész legnagyobb része az OSZK-ba került. Az ezres nagyságrendű kottaállomány a Zeneműtárban maradt, a többi anyag viszont a Kézirattárban kapott helyet egy korábban, 1960 körül bekerült hagyatékrész mellett. Ez utóbbi alkotja a Fond 73 kisebb, „feldolgozott” felét, a fondjegyzék szerint 1001 tétellel és több mint 16 ezer dokumentummal. A kétháromszor nagyobb mennyiségű, újonnan bekerült rész viszont máig feldolgozatlan. (1994-ben még mindkettőt „zárt anyag”-ként kezelték, és csak a Hubay-család kérésére engedélyezték a hozzáférést.) Az elkövetkező öt-hat év alatt átolvas-tam és tematikusan csoportosítottam a dokumentumokat, azok beszámozására, jelzettel való ellátására azonban nem volt felhatalmazásom. A szöveges kéziratok, fotók, újságkivágatok, koncertműsorok, számlák, naplók és ezernyi más dokumentum egy óriási puzzle darabjaiként segítettek hozzá a Hubay-életmű titkainak megfejtéséhez, újabb és újabb irányokba terelve a nyomozást.

A Kézirattárban található dokumentumok szerint Hubay több alkalommal ajándékozott kottákat a Zeneakadémia könyvtárának, és ezt az évkönyvek adatai is megerősítik. Például Moravcsik Géza 1924. február 6-án 124 Hubay-műért mondott köszönetet a könyvtár nevében, és opusszám szerint fel is sorolta azokat.⁵ Az efféle ajándékozássra szánt példányokon kívül egy egységesen szerkesztett kottagyűjtemény is volt a Hubay-palotában, egyforma zöld kötetekben. Az egyes kötetekből egy-egy példányt Molnárné Asbóth Magda helyezett el az OSZK Zeneműtárában, és úgy emlékezett, hogy a másik sorozatot a 70-es években még látta a Zeneakadémián, hátul, az összkiadások között, egész polcnyi terjedelem-

4 Fénymásolat e cikk szerzőjének birtokában.

5 Fond 73/5, a Zeneakadémia működésével összefüggő 61 kézirat egyike.

ben. Az OSZK-ba került sorozat ma is lényegében hiánytalanul megtalálható, az utóbbinak azonban – a kisebb egységekben elajándékozott művek többségéhez hasonlóan – már nem sikerült a nyomára akadnom.⁶

Molnárné Asbóth Magda lakásán számos érdekességet láthattam: bútorokat, festményeket, szobrokat, dedikált fotókat és emléktárgyakat, több száz levelet, kottát és könyvet. Szobája falán lógott Munkácsy két kisebb vázlata a *Mozart halálához* (2–3. kép a 338. oldalon), valamint Vidovszky Béla festménye a Hubay-palota zöld szalonjáról⁷ (4. kép a 339. oldalon; ő őrizte az utóbbi képen látható zöld ülőgarnitúrát is). A források szerves kapcsolatának érdekes példája, hogy a Vidovszky-képen felismerhető az említett két Munkácsy-vázlat is (a két fekvő kép a terem hátsó falán).

Hubay unokahúgának köszönhetően megismerkedhettem a mester Belgiumban és Portugáliában élő unokáival, Rozann Schmidburggal és Hubay Cebrian Lászlóval, valamint Hubay Andor könyvének közreadójával, Reményi Gyenes Istvánval. Valamennyien számos értékes Hubay-dokumentumot őriztek, és jelentős segítséget adtak a további kutatáshoz. Egy évtized alatt több tucatnyi olyan személlyel kerültem kapcsolatba, akiknek több-kevesebb eredeti vagy másolt, a Hubay-palotából származó dokumentum volt a birtokában. Ne firtassuk, mikor és hogyan, ajándékozás vagy kölcsönzés útján, másod- vagy harmadkézből jutottak-e ezekhez, netán csak a megőrzést vállalták hosszabb időre. Csak egyetlen példát említek: Hilda Merkl, Rozann Schmidburg Budapesten élő barátnője évtizedeken át féltve őrizte az *Ara pacis* című kantáta partitúráját egészen addig, amíg felmerülhetett annak lehetősége, hogy a művet végre előadják Magyarországon.⁸ Amint egy-egy Poirot krimiben az információmorzsák egészzé állnak össze, úgy rajzolódott ki fokozatosan a Hubay-hagyaték története: aki csak érintkezésbe került az anyaggal, annak több-kevesebb jutott is belőle, majd a töredékek egymásra utaló nyomai vezettek el az eredeti állapot részleges, virtuális rekonstrukciójához.

A fentiek fényében Hubay Andor könyvének idézett zárómondata költői túlzásnak nevezhető, hiszen a Hubay-palota a Fehér Zeneteremmel együtt nem puszt-

6 A Zeneakadémia könyvtára ma is számos Hubay-kottát tartalmaz, de ezek java vélhetően más forrásból származik. Jelentős mennyiségű például a Hubay-növendék Gyárfás Ibolyka hagyatéka. Az OSZK-ban őrzött zöld kötetek a valamikori biztonsági példányok lehettek, mivel újszerű állapotban maradtak fenn, újrend és más bejegyzések nélkül.

7 Arról nincs információ, hogy a Vidovszky-képet kiállították-e valaha a Hubay-palotában vagy a család vidéki kastélyaiban, ahol a festő gyakori vendég volt. A festmény a II. világháború után Vidovszky birtokában volt, 1970 körül ő ajándékozta Molnárné Asbóth Magdának.

8 A Romain Rolland versére komponált mű ősbemutatója a hagyaték töredékeinek kivételes újraegyesítését példázza. Az *Ara pacis* (A béke oltára) 2000. szeptember 21-én szólalt meg először Kovács László vezényletével, a Magyar Rádió együtteseinek előadásában, Meláth Andrea, Kolonits Klára és Massányi Viktor szólójával, jelentős részben Szirányi János és Göncz Zoltán szervezőmunkájának eredményeképpen. A karmester az említett kopista-partitúra fénymásolatából vezényelt, a zenekar a Molnárné Asbóth Magda lakásában megőrzött szolamokból játszott. Az énekes szolamokat a Zeneakadémia könyvtárában található magyar nyelvű zongorakivonat nyomán és a Reményi Gyenes Istvántól kapott gépírási francia-magyar szöveggel együtt segítségével vitték számítógépre, végül az utolsó pillanatban Brüsszelből megérkezett autográf partitúra alapján javították a sajtóhibákat.



2–3. kép. Munkácsy Mihály: Mozart halála, vázlatok (magántulajdonban)



4. kép. Vidovszky Béla: A zöld szalon Hubay Jenő palotájában (magántulajdonban)

tult el a világháborúban – sőt, a ház négyötöde épen maradt, s e részében az államosítást követően bérlakásokat alakítottak ki. Az U-alakú épület keleti fele a Margit (ma Bem) rakpartra, a nyugati a Fő utcára nézett, közöttük a déli oldalon az összekötő épületrész, az északon az udvar helyezkedett el. Az amerikai láncos bomba a Duna-parti szárny felét borotválta le: Hubay Andor 4. emeleti műtermét és 3. emeleti lakását, a hálósobákat, a dolgozósobát és a földszinti ebédlőt. A szemtanúk szerint az első emeleti dolgozósoba falához erősített gótikus szekrények, bennük a kottákkal, a levegőben lógtak a romok felett. A lebombázott 80 m²-es telekrész több mint 40 évig üresen állt, majd 1990-ben itt épült fel a Hotel Victoria, balra a 2. szomszédban pedig két évvel később a Francia Intézet.

A Fehér Zeneterem az U-alakú épület közepén, az első emeleten található. Az 5. képen (340. oldal) jól látszik, hogy miként nézett ki az 1920-as években: a sarokban a herendi porcelán kályhával, Róth Miksa ólomüveg ablakai előtt a fehér Bösendorfer zongorával. A terem hat évtizedes Csipkerózsika-álom után, 2008-ban vált ismét látogathatóvá annak köszönhetően, hogy a Hotel Victoria tulajdonosa két szomszédos helyiséggel együtt megvásárolta az önkormányzattól, és eredeti állapotában újjáépítette fel.

A híres zongorának, amely még hiányzik a zeneteremből, Molnárné Asbóth Magda és fia, Ember Sándor segítségével sikerült a nyomára akadni. Magda néni még emlékezett arra, hogy a hangszer – amelyen olyan művészek játszottak egykor, mint Bartók Béla, Dohnányi Ernő, Fischer Annie, Josef Krips, Pietro Mascagni, Ri-



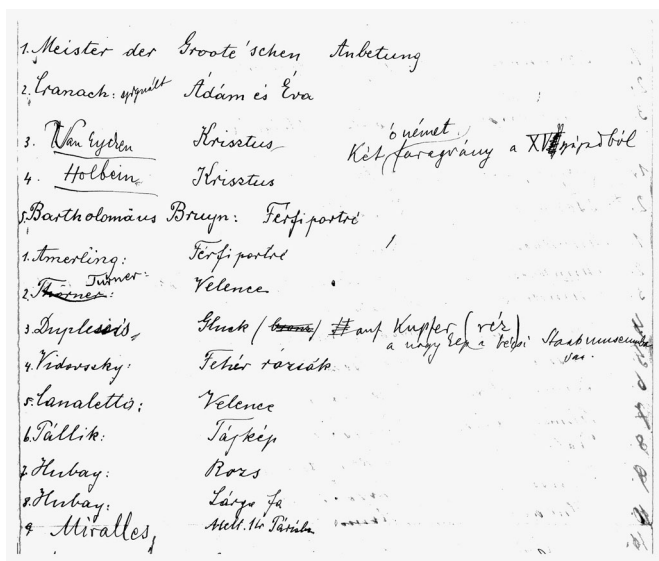
5. kép. Hubay Jenő, otthonának fehér zenetermében az 1920-as években (magántulajdonban)

chard Strauss, Arturo Toscanini, Bruno Walter és Felix Weingartner – 1945 körül Hubay unokaöccsének Zugligeti úti villájába vitték. Az épületet hamarosan az amerikai nagykövetség vette bérbe, majd meg is vásárolta rezidencia céljára. Ember Sándor feleségének köszönhetően, egy diplomata Women's Club rendezvény kapcsán, 1994 végén sikerült először bejutnom Budapest egyik legjobban őrzött épületébe. Donald Blinken nagykövet és felesége, Vera voltak az esemény házigazdái – a szalon ékességeként pedig ott állt a képekről ismert Bösendorfer.⁹ Beszélgetéseink során már akkor felmerült, hogy a történeti jelentőségű hangszert hozzáférhetővé kellene tenni a nagyközönség számára. Éppen húsz esztendőre volt szükség azonban ahhoz, hogy valamennyi akadály elháruljon, és 2014. február 6-án az Egyesült Államok egy hármas szerződéssel a Hubay családnak, ez utóbbi pedig a Zenetörténeti Múzeumnak ajándékozta a zongorát.

A Hubay-hagyaték már közel fél évszázada elkerült egykori helyéről. A berendezési tárgyak javát eladták vagy ellopták, a műkincsek többsége is gazdát cserélt (a legértékesebbek után a család megbízásából hivatásos nyomozók is kutattak és

9 A hangszert az előző nagykövet, Charles H. Thomas újíttatta fel 1993-ban, így én már egy kifogástalan állapotú, de viszonylag nehézjárássú zongorán játszhattam, amelynek mechanikáját kicserélték, és a hangja is megváltozott. Valószínűleg ugyanekkor távolították el a már megkopott, fehér politúrréteget és vált mindenütt láthatóvá a jávorfa eredeti sárgás színe.

kutatnak a mai napig). A papíralapú dokumentumok legnagyobb részét az OSZK őrzi, de az örökösöknél és további személyeknél is ezres nagyságrendű tétel található. Hubay és felesége lelkes és értő műgyűjtő hírében állott, jövedelmük jelentős részét műkincsekbe fektették. Több olyan leltárkönyv is fennmaradt, amelyekben Hubay titkárnője néhány évente összeírta a palota helyiségeiben elhelyezett műalkotásokat és emléktárgyakat, ugyanakkor önálló lapokon is készültek különféle felsorolások (1. fakszimile). Bár ezek alapján a tételek többsége nem azonosítható egyértelműen, mégis képet adnak az egykori gazdagságról. A listákon olyan művészek neve olvasható, mint például Jan és ifj. Peter Brueghel, Bartholomäus Bruyn, Canaletto, Lucas Cranach, Jan van Eyck, Holbein, Miralles, Molenaar, Rembrandt, Charles és Frédéric Tschaggeny, Turner, illetve Munkácsy, Zichy Mihály, László Fülöp, Szinyei Merse Pál, Paál László és Vidovszky Béla (az 1930-as években Hubaynak 13 Munkácsy- és hat Paál-kép volt a birtokában). A korabeli újságok és fotók számos, a listákon szereplő tétel létezését erősítik meg.



1. fakszimile. Műtárgylista a Hubay-palotából, a titkárnő írása Hubay kiegészítéseivel (magántulajdonban)

Egyes műtárgyak már Hubay életében elkerültek a palotából. Hubay 1925-ben, az intézmény alapításának ötvenedik évfordulója alkalmával Liszt-emlékszobát alapított a Zeneakadémián, ahol saját gyűjteményének Liszt-relikviáit helyezte letétbe, és később is gazdagította az anyagot (1930-ban például három értékes festményét ajánlotta fel Ernst Lajosnak cserébe).¹⁰ A későbbi Liszt Ferenc Emlék-

¹⁰ „Ernst-tel rendbe jöttem. Ő az összes birtokában levő Liszt-reliquiákat és atyám Barabás arcképét adja a 3 képért. Azt hiszem jól járunk e cserével. Hiszen az én alkotásom a főiskolai Liszt múzeum, hadd legyen minél gazdagabb...” Hubay levele feleségének, 1930. október 22. Budapest (OSZK Kézirattára, Fond 73 feldolgozatlan anyag).

múzeum alapjául szolgáló hagyatékrészt az örökösök 1974-ben hivatalosan is a magyar államnak ajándékozták. De Hubay a nemzeti könyvtárnak is ajándékozott dokumentumokat, például 1928-ban *Eredj, ha tudsz* című dalának (Op. 113, No. 1) és *Nostalgie* című hegedűdarabjának (Op. 121, No. 3) autográfját.¹¹

Számos kérdés merült fel a hagyatékkal kapcsolatban a „nyomozás” és megismerés különféle fázisai során. Például hogy mit is rejtett a Hubay-palota a művész életében, a jelenleg hozzáférhető anyag mekkora része az egykorinak, az évtizedek során hogyan jött létre ez a kivételes méretű és értékű gyűjtemény, illetve hogy ennek tudományos rekonstrukciója mennyiben járulhat hozzá a zene- és művelődéstörténeti kutatásokhoz. Bár a fennmaradt dokumentumok utalásai egyre közelebb vittek a válaszokhoz, egyúttal meg is sokszorozták a kérdések számát.

A zenetudományt természetesen a zenei és életrajzi vonatkozású dokumentumok érdeklik a leginkább. Mindezek nem csupán egyetlen személyhez kapcsolódnak, hanem – a komponista széles körű kapcsolatrendszerének és sokrétű tevékenységének köszönhetően – Hubay száznál is több kortársának biográfiájához szolgálnak elsődleges információkkal. A hagyatékk szisztematikus vizsgálata alapján feltételezhető, hogy a jelenleg ismert anyag legfeljebb a harmada lehet az egykori mennyiségének, illetve az is nyilvánvaló, hogy a személyes dokumentumok gyűjtése az 1890-es évek közepétől, a művész házasságától kezdődően vált tudatossá és rendszeressé. Az előző évtizedből nagyságrendileg kevesebb anyag maradt fenn, a 60-as és 70-es évekből pedig szinte semmi – az ifjúkor dokumentumai feltehetően a Kerepesi úton, a szülői házban maradtak (édesanyja korai halála után Hubay Jenő apja, Huber Károly hamarosan ismét megnősült, s ennek folytán kettejük viszonya meglehetősen hűvös lett; Huber 1885-ben bekövetkezett halálát követően pedig fia nem tartotta a kapcsolatot mostohaanyjával és mostohatestvéreivel). A fiatal művész évtizedekig a jelenre és a közeli jövőre koncentrált, a múlt eseményei tehát az ő számára is a homályba veszttek.¹² Mindennek nyomai a hagyatékk töredékes állapotában is világosan felismerhetőek. Az emlékebe eltett dokumentumok esetében nagyjából 1895-ig fel sem merült a pontos datálás jelentősége, így mintegy másfél évtized utólag kötetekbe ragasztott újságcikkeihez többnyire nem tartozik dátum, sőt gyakran forrásmegnevezés sem. Egy-egy oldalon több évből származó újságkivágatok szerepelnek, mindenféle felismerhető rendszer nélkül. Ugyanígy a korai leveleken sem pótolták a dátumot, ha azt maga a levélíró nem tüntette fel, és gyakran az utóbbi személye sem azonosítható az aláírás alapján.

A következő két évtized során azonban egyre precízebbé és következetesebbé vált a családon belül az archiválási munka. A fokozatos szemléletváltás részben annak köszönhető, hogy a századfordulón Hubay már nemzetközi hírnévnek ör-

11 Zeneműtár Ms. Mus. 996. és 997. Az ajándékozásról Isoz Kálmán beszámolt a *Muzsika* 1929/3. számában (55. old.).

12 1894-ben kötött házassága idején Hubay elégette fiatalkori naplóit, ezzel is jelezvén, hogy új életet kezdett, és mindaz, ami korábban történt, már jelentőségét veszítette. Az új, közös otthonban nem kaphattak helyet a művész intim kapcsolataira utaló más dokumentumok sem.

vendett, és a 40. évét betöltött művésztől a különféle újságok és lexikonok egyre gyakrabban kértek rövid önéletrajzokat. Ő pedig kezdetben csupán az emlékezetére hagyatkozott, és jellemzően korábbra datálta az eseményeket, hol így, hol úgy igazítva egymáshoz biográfiája fordulópontjait. A dezinformáció tehát alapvetően Hubaytól ered, és ennek megfelelően a lexikonok még a 20. század második felében is téves adatok sorát közölték róla, változatos sokféleségben. Debütálása Viotti *a-moll hegedűversenyével* (1872. június 29.) 14 éves koráról hol 12., hol 11. vagy éppen 9. évére került. Hubay olykor még idős korában is régi emlékei alapján adott meg dátumokat és időpontokat, pedig azokat – a tőle származó információk alapján – már rég pontosították. A 75. születésnapja alkalmából (1933. szeptember) adott interjúbán például így nyilatkozott: „Kilenc [valójában 14] éves voltam, amikor folytonos betegeskedésem ellenére, megengedte apám, hogy a Zenede egy nyilvános hangversenyén fellépjek. Viotti *a-moll* koncertjét játszottam el zenekar-kisérettel és sikerem eldöntötte egész életem sorsát.”¹³ Hubay Joachimnál folytatott berlini tanulmányai (1873 őszétől 1876 nyaráig) jellegzetesen nemcsak korábbra helyeződtek, hanem időtartamuk 3 helyett 4, sőt 5 évre módosult.¹⁴

Az egymáshoz igazított eseményláncolatokban olykor közismert adatok is téves időpontra kerültek: Vieuxtemps életének utolsó, Hubayval együtt Algírban töltött hónapjai 1881-ről 1880-ra, a művész brüsszeli kinevezése 1882-ről 1881-re, hazaköltözése – és ezzel együtt Liszt halála (!) – pedig 1886-ról 1885-re csúszott.¹⁵ A sokféleségben üdítő színfolt a Brockhaus Riemann lexikon magyar változatában Szerző Katalin szócikke, amely 130 év kézikönyvei között talán egyedül közül helyes adatokat.¹⁶

A századforduló után Hubay írásban is rögzítette visszaemlékezéseit, többféle változatban, különféle témákhoz kapcsolódóan (tanulóévei Joachimnál, párizsi és

13 Siklós Ferenc cikke *A 75 éves Hubay Jenő beszél küzdelmeiről és életének tanulságairól* címmel. Gépírásos másolat a hagyatékban, dátum- és forrásmegjelölés nélkül. Ugyanerről az 1872-es eseményről Haraszi már 1913-ban hónapra pontosan számolt be könyvében, sőt fakszimilében is közölte a napot is tartalmazó műsorlapot a Hubay-hagyatékból: Haraszi Emil: *Hubay Jenő élete és munkái*. Budapest: Singer és Wolfner, 1913, 16.

14 *A Zenei Lexikon* (1931) Hubay-szócikke szerint „9 [14] éves korában már zenekarral adja elő Viotti versenyművét. 13 [15] éves korában Joachim felveszi osztályába a berlini Hochschule-n, hol négy évet tölt”. Ugyanez az 1965-ös kiadásban is változatlan maradt, csupán az életkor-megnevezések cserélődtek évszámokra (1867, 1871). Ezzel szemben Révai *Nagy Lexikona* (1914) szerint Hubay 10 évesen lépett fel Viotti versenyével és 1871–75-ig volt Joachim tanítványa.

15 A Grove-lexikon 1906-os kiadásában Hubay debütálása 1872 helyett 1869-re, berlini tanulmányainak kezdete 1873-ról 1871-re módosult. A cikket jegyző W. W. Cobbett láthatólag megbízott a kapott adatokban, és nem javította még Vieuxtemps halálának dátumát (1881) sem a következő mondatban: „made the acquaintance of Vieuxtemps, whose intimate friend he became, and whose posthumous works were edited and in some cases completed by him (shortly after the composer’s death in 1880)”. *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by J. A. Fuller Maitland, New York – London, 1906, vol. 2., 437. Meglehető, hogy id. Ábrányi Kornél (Hubay tanártársa a Zeneakadémián!) nemcsak Vieuxtemps halálát és Hubay brüsszeli kinevezését datálta egy-egy évvel korábbra *A Pallas Nagy Lexikona* szócikkében (1895), hanem a budapesti letelepedését is.

16 *Brockhaus Riemann zenei lexikon*. Szerk. Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht. A magyar kiadást szerk. Boronkay Antal, Budapest: Zeneműkiadó, 1984, I. kötet 196–197.

brüsszeli évek, Volkmannhoz, Liszthez és Brahmshez fűződő viszonya stb.).¹⁷ Az elbeszélésekben természetesen nem az adatszerűség, hanem az anekdotikus jelleg dominált: Hubay kísérletet sem tett arra, hogy az események és művek datálásához saját kottakéziratait hívja segítségül, pedig ezekben már egy évtizeddel korábban megkezdődött az említett szemléletváltás. Jelentősebb kompozícióinak (*Lahoreszvit*, Op. 3, No. 1; *Suite hegedűre és zenekarra*, Op. 5; *Brácsaverseny*, Op. 20; *Concerto dramatique*, Op. 21) autográfait már az 1880-as évek elejétől helyszínmegjelöléssel és dátummal látta el, majd egyre részletezőbb lett ezen a téren. Életrajzát a 20. század elején e kéziratokból, valamint levelezéséből és a több száz koncertműsorból szinte napról napra rekonstruálhatta volna, hiszen a teljes anyag hozzáférhető volt a számára.

Az egyre növekvő méretű dokumentumgyűjtemény átolvasása és rendezése csupán 1910 körül, Harashti Emil monográfiájához kapcsolódóan kezdődött meg Hubay felesége és titkárnője segítségével, még mindig a dokumentumok adatainak összevetése és szembesítése nélkül. Leveleket, kottákat, újságkivágatokat és koncertműsorokat bocsátottak Harashti rendelkezésére, aki számos ponton helyesbítette a művész pontatlanságait,¹⁸ az események részleteinek rekonstruálására és a teljes gyűjtemény feldolgozására azonban nem vállalkozhatott. Könyve jelentős részében nem is az eredeti források, hanem a művész említett visszaemlékezései nyomán dolgozott, gyakran csupán 1. szám 3. személybe helyezve át a szöveget.¹⁹ A kiváló minőségben reprodukált mellékleteket talán egyáltalán nem, vagy csak az utolsó pillanatban láthatta – erre utal az is, hogy a 111. oldalon Hubay memoárjával egyezően idézte Brahms kottás dedikációjának szövegét, amelyet a német mester a d-moll szonáta 1888 decemberében tartott zártkörű ősbemutatója után saját arcképének hátára írt: „Freundliches Gedenken an frühe Morgenstunden. In dankbarer Erinnerung. Johannes Brahms”. Ezzel szemben a következő lapon fakszimilében látható az eredeti dokumentum, amelyen ez áll: „Herrn Jenő Hubay in dankbarer Erinnerung an freundliche Morgenstunden bei John Brahms”.

17 A Fond 73 feldolgozatlan részében a legjelentősebb ez irányú forrás az a két vastag füzet, amelyekbe Hubayné gróf Cebrian Róza másolta bele férje önéletrajzi írásait. Hubay átlapozta és néhány helyen javította a kéziratot, majd az egészet egy idegen személlyel gépeltette le (a gépiratból az esetleges javításokat nem tartalmazó másodpéldány maradt fenn, közismert nevek hibás – pl. Popper helyett Topper – írásmódjával). A datáláshoz támpontot ad, hogy Hubay a festő Zichy Mihály halálát (1906) is említi, illetve hogy az egyik kötet vége Harashti Emil 1910–11 körül készült jegyzeteit is tartalmazza.

18 Harashti 1912. október 15-én írott levelében pontosításokat kért Hubaytól. A legnagyobb fejtörést az emlékezetből leírt évszámok jelentették a számára: „Az életrajz halad előre[,] csak a dátumokkal van sok bajom. Így Prof Ur azt írta, hogy 1872 őszén ment Berlinbe[,] holott a reáliskolai anyakönyvek szerint még 1873 tavaszán is itt járt iskolába. Szóval el kellett tolnom az időpontokat. Nagyobb baj van Liszt bruxellesi és antwerpeni tartózkodásával.” A Liszt-életrajzokkal történő konkordancia-kérés után hozzátette: „Még rengeteg sok kérdezni valóm lenne...” Gépírásos másolat a Fond 73 feldolgozatlan felében.

19 Amint Harashti írta: „legfőbb forrásom volt a Mester három kötetes Visszaemlékezéseim című kéziratban levő naplója és levelezése, melyet rendelkezésemre bocsátott.” (Harashti: i. m., 187.). E visszaemlékezések két kötete megtalálható a Fond 73 feldolgozatlan részében, a harmadiknak nyoma veszett.

A példa jellemző arra nézve, hogy mennyire tekinthetjük megbízhatónak Hubay visszaemlékezéseit, a hagyaték másodlagos dokumentumait, valamint a forrásértékűnek számító Hubay-irodalmat.²⁰ A kisebb-nagyobb pontatlanságok, elírások százaival találkozhatunk, melyek nyomán kételyeink merülhetnek fel – jóllehet többnyire kiderül, hogy a független források vagy eredeti dokumentumok megerősítik az információkat, az eltérések pedig csupán a filológia szempontjából jelentősek, a lényeget azonban nem érintik.

A Haraszi-könyv gazdag mellékletanyaga több dokumentumról az egyetlen forrást jelenti számunkra. Ezek közé tartozik Francisco Miralles y Galup spanyol festő *De profil* (Profilban) című festménye, amely a hegedülő Hubay Jenőt ábrázolja egy párizsi szalonban (6. kép a 346. oldalon). A képen mellette látható hölgy akár Elena Vacarescu, a román királyné udvarhölgye is lehetne, akinek *De Profil* című versére Hubay 1885-ben dalt komponált Párizsban²¹ (Op. 23, No. 2). A költemény, a zene és a festmény majdnem egy időben keletkezett, és közös témájuk miatt szorosan összetartoznak (a Hubay-palota műkincseit felsoroló egyik kézírásos lista ezt írja a festményről: *Miralles / Mélt. Ur Párisban*).

Hubay számára a dokumentumok összegyűjtésének és rendezésének fő célja egy tervezett nagy Hubay-monográfia háttéranyagának megalapozása volt. A koncertműsorok, levelek és újságkivágatok egy részét albumokba ragasztották, és a munkával az I. világháború közepéig jutottak. A további évek anyagát részben előkészítették, beragasztásukra azonban már nem került sor. Ugyanakkor több fázisban, látszólag mindenféle következetesség és rendszer nélkül készült el a dokumentumok gépirásos másolása. A hagyatékban a féltucatnyitól a több száz oldalig terjedő, egymástól független egységekben és újrakezdődő lapszámozásokkal összesen több mint ezer oldalnyi gépirat található. A véletlenszerűen fennmaradt, többnyire második vagy harmadik indigós példányok részletei között alig találtam átfedést – ennek alapján és a lapszámok figyelembe vételével az egykori teljes mennyiség a legszerényebb becslés szerint is 3-4000 oldalra tehető. A gépiratos anyag töredékesen is mintegy tükörként mutatja a hagyaték egykori állapotát: az egyes levelek vagy újságcikkek olykor laza időrendi vagy tematikai kapcsolat alapján, gyakran viszont mindenféle logika nélkül kerültek egymás mellé, amint a felkért és egymástól lényegesen eltérő ismeretekkel rendelkező gépiró személyek az anyag térbeli elhelyezésének kétdimenziós lenyomatát hozták létre.

A nagy monográfia megírására Hubay Lehel Istvánt, a Zeneakadémia irodalomtörténet- és szavalástan-tanárát szemelte ki, ő azonban 1935 márciusában váratlanul elhunyt. Az új kiválasztott Neubauer Pál író és publicista, a Prágai Magyar

20 Haraszi és Hubay Andor említett könyve mellett Halmy Ferenc munkája sorolható ide: Hubay Jenő, in: Halmy Ferenc–Zipernovszky Mária: *Hubay Jenő*. Gertler Endre előszavával. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 9–137. Nagyobb óvatossággal kezelendő Neubauer Pál monográfiája: *Hubay Jenő. Egy élet szimfóniája*. Budapest: Helikon Irodalmi K. F. T., [1942].

21 A költőnő a dal keletkezése idején 18 éves volt, és idősebb kori fényképfelvételei alapján még nem sikerült azonosítani a festményen ábrázolt alakkal. Miralles *El ramo / Il bouquet* (A virágcsokor) című képének szereplője még jobban hasonlít a *De profil* nőalakjára.



6. kép. *Miralles De profil* című festménye Hubay Jenőről (Párizs, 1885)

Hírlap munkatársa lett, aki már korábban is kapcsolatban állt a mesterrel, annak halála után, a 30-as évek végén pedig minden támogatást megkapott az özvegytől is. A dokumentumok korabeli rendezetlenségét jól érzékelteti Asbóth Magda (e sorok szerzője által 1997-ben lejegyzett) visszaemlékezése, miszerint „kosárszám hordták az anyagot Neubauer elé” Budapesten és nyaranta a család vidéki birtokán. A biográfus cserében grandiózus emlékművet kívánt állítani a művésznek – képességei azonban ezt nem tették lehetővé. Talán úgy vélte, ha homályossá és zavarossá teszi a Hubayról festett képet, képzelgésekkel és lázálmodokkal veszi körbe a prózai valóság adatait, akkor az általa keltett emóciók legyőzik a ráció esetleges kételyeit. Bár eredeti dokumentumok ezrei nyomán dolgozott, könyvében ezeket lehetetlen elkülöníteni a téren és időn felülemelkedő írói képzelettől.

Hubay Jenő tárgyi öröksége a II. világháború végén, a Hubayné gróf Cebrian Róza elhunytát (1944. november 30.) követő hónapokban volt utoljára egyben, a művész egykori palotájában. 1945. február 8-án a bombatalálat a hagyaték egy részét elpusztította, majd még jelentősebb veszteség következett, amikor számos műkincs a módszeres begyűjtések áldozata lett.²² A bonyolult és zavaros történetet a fennmaradt levelek alapján rekonstruálhatjuk. Az újabb letartóztatások elől Hubay Andor 1949-ben családjával együtt Norvégiába menekült, majd onnan Portugáliába költözött. A dokumentumok egy részét (édesanyja naplói, leveleken és kéziratos kottákon kívül valószínűleg a dokumentummásolatok első példányát) magával vitte azzal a céllal, hogy Neubauer romantikus víziója helyett tárgyilagosabb és valóságosabb életrajzot készítsen édesapjáról. A Hubay-palotában hagyott anyagot a Zeneteremben és a Duna-parti szárny két szomszédos helyiségében helyezte el, és a házban lakó öccse, Tibor, valamint a család ügyvédje, Lehel Béla gondjaira bízta. Mivel Hubay Andor, majd Tibor norvég konzuli teendőket látott el, a bérleti díjat a norvég állam fizette a „konzuli raktárhelyiségként” nyilvántartott épületrész után.²³ Hubay Tibor 1952-ben bekövetkezett halálával jogi bonyodalmak támadtak; 1957-ben pedig, Lehel elhunytá után a hagyatékot át kellett költöztetni Hubay Tibor egykori 2. emeleti lakásába, amelyben a norvég konzuli iroda működött 1968-ig. Az anyag felügyeletével a szomszéd házban lakó Holló Gyula jogtanácsost bízták meg. (Amint erről már beszámoltam, a hagyaték a 60-as évek végén került Asbóth Magda gondozásába, tőle pedig az OSZK-ba.)

A II. világháborút követő két évtizedben több alkalommal is kölcsönöztek kottákat és emléktárgyakat a hagyatékból, például az Eötvös József Gimnázium (Hubay Jenő gyermekkorában még mint reáliskolát látogatta) százéves jubileuma (1955), illetve Hubay születésének centenáriuma (1958) idején. Az 50-es években Hubay Andor és felesége többször is megkérte J. Magnus Finne-Grönn prágai norvég követet, hogy magyarországi útjai alkalmával hozzon magával apróbb tárgyakat budapesti házukból.²⁴ Asbóth Magda visszaemlékezése szerint Lehel Béla halála után sok minden kerülhetett ki illegálisan a hagyatékból. Példaként említette, hogy egy alkalommal meglátogatta a szomszéd házban lakó ismerőst, akinek a lakása tele volt a Hubay-palotából származó, „ajándékba kapott” festményekkel, gobelienekkel és más tárgyakkal. Ezt követően az illető a Hubay család egyetlen tagját

22 A háború végén a festmények egy részét befalazták az épület pincéjében, így ezeknek akkor még nem esett bántódása. Ugyanitt Hubayné számos menekültet is rejtgetett a magyar hatóságok, majd a német megszállók és a nyilasok elől.

23 Hubay Andort 1947. július 7-én nevezték ki Norvégia budapesti főkonzuljává (felesége, Edle Astrup norvég állampolgár volt); távozása után ezt a feladatot testvérére ruházta át. A II. világháború utáni években Budapesten nem működött norvég nagykövetség, a magyar állammal a prágai norvég követ tartotta a kapcsolatot. Lásd: Juhász Lajos – Vida István: „Sztálin halála után. A norvég követ jelentései 1953 tavaszáról”. *História*, 1989/4–5.

24 Juhász Lajos levele Vida Istvánhoz, 1988. július 30., lásd Juhász–Vida: i. m. Ugyanitt olvasható az a diplomáciai jelentés, amelyben Finne-Grönn norvég nagykövet 1953. március 16-án Prágába visszatérve a következőket írta felettesének: Molnár Erik magyar külügyminiszternek „Megemlítettem a budapesti norvég főkonzulátus kérdését”, illetve „Utánajártam Hubay Cebrian Edle holmijának itt Budapesten”.

sem engedte be többé az otthonába, csupán egyszer esett meg, hogy az előszobában Rozann Schmidburg kezébe nyomott három, a nagyapjának dedikált Munkácsy-metszetet. Asbóth Magda, aki rendszeresen látogatta az antikváriusokat és kiállításokat (a festészet iránti vonzódása nevelőapja, Bató József festőművész hatásának is köszönhető), az évtizedek során jó néhány ismerős műtárggyal találkozott. Olykor e sorok írójának is szerencséje volt – például amikor egy könyvesboltban a Hubay-monográfus Halmy Ferenc tulajdonából származó Hubay-kottával együtt a benne felejtett autográf lapokat is megvásárolhatta.

1967 elején felröppent egy hír, miszerint több ezer Hubay-kézirat került az OSZK-ba. Hubay Andor március 3-i levelében magyarázatot kért a hagyaték felügyeletével megbízott Holló Gyulától, aki csak április 23-án válaszolt:

Én ezzel az ügygel kapcsolatban 1958. körüli egyik levemben közöltem már Veled a helyzetet [...] azóta semmi sem változott e vonatkozásban. [...] Az általad is ismert zenetörténész tanárnak a Te értesítésed mellett engedtem meg, hogy adatokat kutasson felügyelet mellett Atyád művészi pályafutására vonatkozólag. – Ez volt az egyetlen eset, hogy 1957. óta idegen személy hozzányult az általam zárva tartott Hubay-iratokhoz.

A „zenetörténész tanár” nem lehetett más, mint Legány Dezső, aki *A magyar zene krónikája* című könyvében számos Hubay-dokumentumot közölt, és ezért köszönetet is mondott Hubay Andornak és Holló Gyulának.²⁵ Legány az előszót 1961 júniusával datálta, kutatómunkájának időpontja így 1958–1960-ra tehető. Ezzel egy időben történt, hogy egy korabeli újságcikk szerint a lebombázott Duna-parti szárny törmelékei között „úttörők” papírfoszlányokat találtak Hubay Jenő számlakönyvéből, s azokat beszolgáltatták az OSZK-ba.²⁶ A kikerülő muzeológusok fedezhették fel a ma is meglévő faragott falépcső alatt azt a négy nagy ládát, amely 1960-ban – az örökösök és talán Holló Gyula tudtán kívül – a Zeneműtárba került, majd a nem kottás anyag onnan a Kézirattárba. Ez utóbbi az a hagyatéki egység, amely jelenleg is Fond 73 alatt található.²⁷ Feltehetően az épületrész 1957-es kiürítése idején, a Fő utcai második emeletre költöztetés közben maradhatott a földszinten elrejtve ez a jelentős mennyiségű anyag, amely hamarosan biztonságba került a nemzeti könyvtárban. Nem kizárt, hogy az egyik „úttörő” nem volt más, mint maga Legány tanár úr, aki felhívta a figyelmet az értékes dokumentu-

25 Legány Dezső: *A magyar zene krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962. A Hubay-fejezet (352–370., jegyzetek: 502–504.) döntő részben a hagyatékra épül. A köszönetnyilvánítás a 6. és 503. oldalon olvasható.

26 Dátum- és forrásmegnevezés nélküli újságkivágat Asbóth Magda hagyatékában.

27 A Fond 73/1–961 (összesen 16 612 dokumentum) került elsőként nyilvántartásba 1966/65 szám alatt. A leltárba vétel azonban nem jelentett egyet a feldolgozással, amint arról Windisch Éva osztályvezető 1971. október 1-jén Molnárné Asbóth Magdához intézett levele is tanúskodik (1611/1971 sz.): „A nálunk lévő iratanyag rendezésére mindeddig nem került sor.” Ezt követően két alkalommal történt pótlás a fondjegyzékben: Fond 73/962–994 (1971/85 „Utóbb beérkezett és feldolgozott levelek”), illetve Fond 73/995–1001 (1981/148 „Később beérkezett anyag”). Utóbbiakat valószínűleg Hubay Andor küldte vissza Portugáliából 1971-ben.

mokra. A könyvtárba szállításnál azonban Vécsey Jenő mellett (saját elmondásuk szerint) már a fiatal Somfai László és Falvy Zoltán is jelen voltak.

A hagyaték további hányattatásainak és feldolgozásának történetével kapcsolatban számos, egymásnak ellentmondó forrás maradt fenn. A teljes igazságra talán sosem fog fény derülni, de hiszen emlékezhetünk: valamennyi részlet feltárása többnyire még a hasonlíthatatlan Poirot-nak sem sikerült. Néhány későbbi tanulmányban mindenesetre szeretnék még visszatérni a Hubay-hagyaték sorsára – adig is: *Au revoir!*

ABSTRACT

LÁSZLÓ GOMBOS

THE MYSTERIES OF HUBAY'S LEGACY

Investigations in the National Széchényi Library and Beyond

The mansion by the Danube at Budapest that belonged to the Hungarian violinist, teacher and composer Jenő Hubay (1858–1937) was for decades a leading cultural venue. It was famous not only for its musical events, but for its art collection as well, since the musician and his wife the countess Róza Cebrian spent the greater part of their income on works of art. At the same time Hubay – like his role model Franz Liszt – developed wide-ranging personal contacts; among his friends were hundreds of celebrities from the world of art, science, economics and politics, with the result that he acquired thousands of letters, photographs and other documents. To these were added the documents of his career as a composer and performer. At the end of the second world war the Hubay mansion was hit by a bomb, after which what remained of his collection began an adventurous life. The present article attempts to reconstruct the origins of Hubay's legacy and how it once was. In addition it provides information on its subsequent fate – a story worthy of a detective novel.

László Gombos was born in Szombathely (West-Hungary) in 1967. He studied piano, organ and music theory in Szombathely, and from 1985 in Budapest at the Franz Liszt Academy of Music at the Chorus Master and Music Theory Department. He graduated in 1990, and in 1990-1995 studied musicology at the same institute. During the next three years he took part in the Musicological PhD Programme. Since 1990 he has taught music history: in 1998–2002 at the University of Debrecen, and since 1995 at the Béla Bartók Conservatory in Budapest. Besides this he is a researcher at the Institute for Musicology in Budapest. From 1994-2001 he worked in the 20th century department, from 2002-2010 in the Ernő Dohnányi Archives and since 2007 he has worked in the Museum of Music History in the same institute. His main research field is Hungarian music at the turn of the 19th and 20th centuries. He has organized over thirty musical exhibitions in Budapest, Szeged, Ferrara, Brussels, Lausanne, Geneva, Moscow, Rome and elsewhere. He is vice-president of the Jenő Hubay Society and president of the Hubay Foundation.

Kelemen Éva

„ELFELEDTETÉSE NEMCSAK MULASZTÁS, DE BŰN IS VOLNA”*

Vécsey Jenő, a magyar zenetudomány fáradhatatlan munkása

Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára 1924. május 1-jével vált az intézmény önálló osztályává.¹ A századforduló közírói, a zenei könyvtárügy elhivatott szószólói – mindenekelőtt Kereszty István, Fabó Bertalan és Isoz Kálmán – kitartása a könyvtár vezetésének halogató magatartása és megnemértése ellenére is meghozta gyümölcsét, s így pont kerülhetett egy buktatókkal teli, közel két évtizedes folyamat végére. E fontos dátum egyúttal biztató kezdet is volt, mely magában hordozta egy jelentős nemzeti zenei gyűjtemény s egyben zenetudományi kutatóközpon kibontakozásának lehetőségét is, hogy az majdan „alapvető feladatokat megoldó intézete legyen szaktudományának”.² Erre törekedett a gyűjtemény első vezetője, Isoz Kálmán, és ezt képviselte szívós és céltudatos, ám minden feltűnést kerülő, csendes munkálkodásával Vécsey Jenő zeneszerző, a „nemzet zenekönyvtárosa”³ is, aki 1945-től 1966-ban bekövetkezett haláláig állt a Zeneműtár élén. Jelen tanulmány Vécsey működésének első korszakát, a háború utáni újjáépítés és könyvtári konszolidáció 1945–1953 közötti történéseit tárgyalja.

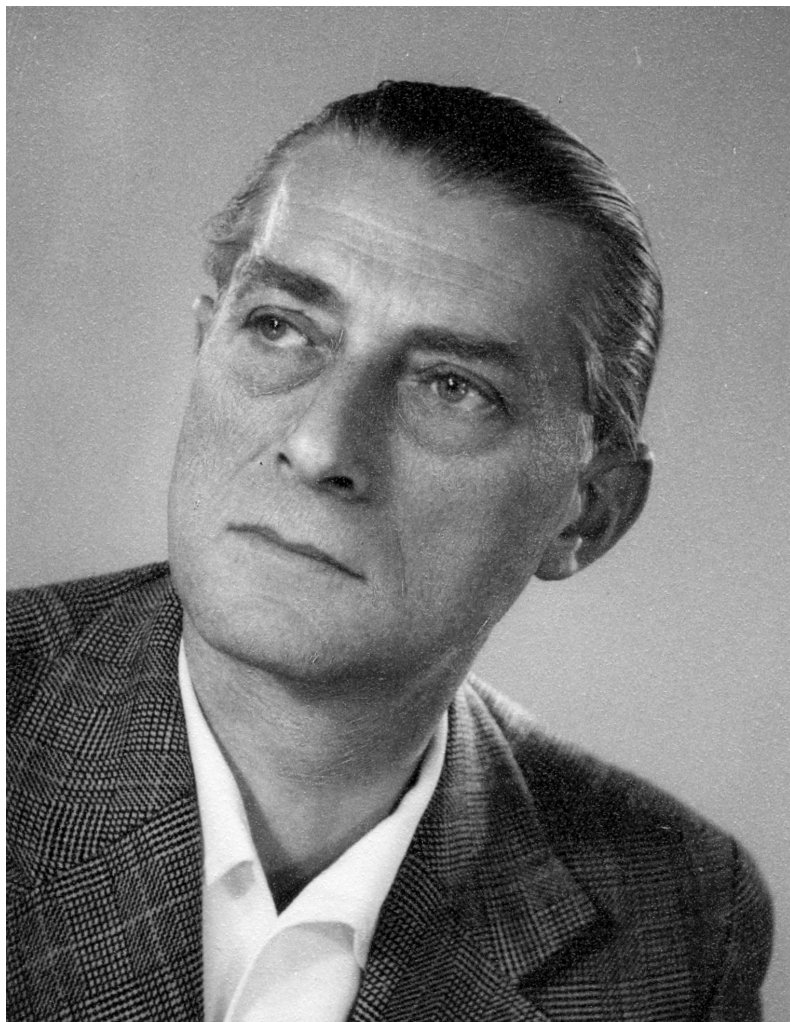
„1909. július 19-én születtem Felsőécén (Abauj-Torna vm.). Apám ügyvéd volt, aki fiatalon hunyt el. Iskoláimat Budapesten végeztem; a Toldy reáliskolában érettségiztem, majd a bölcsészeti karra és a Zeneművészeti Főiskola zeneszerzés tanszakára mentem. Középiskolai tanári okleveletem, illetve végbizonyítványomat 1935-ben szereztem meg. 1936-tól 1942-ig mint fővárosi óraadó, illetve ideigle-

* A 2014. május 8-án az Országos Széchényi Könyvtár „90 éves a Zeneműtár” című konferenciáján elhangzott előadás írott változata.

1 A Zeneműtár megalakulását gyakran – de tévesen – 1929-re teszik. Ez a dátum a Nemzeti Múzeum tárgyi gyűjteményeivel kibővített Zenetörténeti Osztály létrejöttét jelzi, mely ebben a formában csupán fél évtizeden át működött. Erről bővebben: Kelemen Éva: „’A nemzet nagyjainak emlékét ébrentartani a legszebb és legfontosabb feladatok egyike’. A Magyar Nemzeti Múzeum Zenetörténeti Osztálya (1929–1934)”. In: Boka László–Földesi Ferenc–Mikusi Balázs (szerk.): *Az identitás forrásai. Hangok, szövegek, gyűjtemények*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár–Gondolat, 2012, 73–89.

2 Hóman Bálint: „Múzeumok, könyvtárak, levéltárak”. In: Magyary Zoltán (szerk.): *A magyar tudomány-politika alapvetése*. Budapest: Egyetemi ny., 1927, 315–318.

3 Kecskeméti István: „A nemzet zenekönyvtárosa” *Muzsika*, XXXII/10, (1989. október), 44–45.



1. kép. Vécsey Jenő (1909–1966)

nes tanár működtem. Az 1941–42. tanévre a bécsi Collegium Hungaricumba nyertem állami zenei ösztöndíjat. 1942 őszén állami szolgálatba lépve, gimnáziumi rendes tanárnak neveztek ki. 1942 decemberétől az Országos Széchényi Könyvtárhoz nyertem beosztást [...]” – olvashatjuk Vécsey Jenőnek az 1960-as évek elején papírra vetett önéletrajzában. A szikár szűkszavúsággal megfogalmazott összefoglaló azonban az életút néhány jellemző momentumával adósunk marad. Írója szükségtelennek tartotta megemlíteni azt a nem elhanyagolható tényt, hogy zeneszerzés-tanulmányai mellett hangszerismeretet is szerzett: másfél évig tanult klarinétozni a Zeneakadémián. Mint ahogyan arról sem szól, hogy 1930–34 között (egy előkészítő és három akadémiai tanéven át) Kodály Zoltán zeneszerzésóráit látogatta. Növendéktársai Bartók János, Endre Béla, Pongrácz Zoltán, Schulek Imre,

Somogyi János, Stanzel János voltak. Munkáját Kodály eleinte jóra, később már csak közepesre értékelte; talán ez volt az oka, hogy a harmadik év végén már nem tette le vizsgáit. Énektanári diplomával a zsebében a tanítás mellett zenekart vezetett, kísért, komponált. Ekkoriban készült, feltehetően alkalmi darabjairól mind ez idáig semmit sem tudunk. Első ismert, saját maga által is vállalt opusai harmincesztendőskorán túl, az 1940-es évek elején keletkeztek. Vécsey nem volt termékeny zeneszerző. Zeneműtári hagyatékában alig negyedszáz eredeti kompozíciója maradt fenn. Szomorú tény, hogy darabjai közül életében egyetlenegy sem jelent meg nyomtatásban: 1956-ban komponált *Vonós szextettjét* csak 1974-ben, halála után nyolc évvel adta ki a Zeneműkiadó. Finom hangú kompozíciói egy-egy alkalommal a koncertpódiumon is megszólaltak: bécsi tartózkodása alatt született *Vonósnygyesét* (1942) a Végh-kvartett mutatta be az osztrák fővárosban, zongorára írt bagatelljeit (1941–42) az egykori Dohnányi-tanítvány, Dániel Ernő játszotta el ugyancsak Bécsben. *Vonósintermezzóját* (1942) a Székesfővárosi Zenekar tűzte műsorára,⁴ az 1941-es év folyamán papírra vetett *Zenekari szvitje* pedig az 1943 májusában megrendezett Új Magyar Zene Hetén csendült fel a budapesti Zeneakadémián (1. fakszimile). A hangversenyről Bartha Dénes a következőképpen számolt be a *Pester Lloyd* hasábjain:

Az új magyar zene hete címmel kísérletképpen megrendezett ünnepi hét három hangversenyt tartalmaz: egy zenekari estet, erre hétfőn került sor; a miniszter képviselőjében báró dr. Wlasits Gyula államtitkár jelent meg a Zeneakadémia nagytermében, ott volt a minisztérium és a kulturális élet számos magasrangú funkcionáriusa. Szerdán és pénteken ugyanitt rendeznek két kamaraestet. 14 zeneszerzőt képvisel egy-egy még bemutatatlan műve ezen az üdvözlendő rendezvényen. Szinte valamennyi a fiatalabb magyar zeneszerző-nemzedék tagja, sokan közülük Kodály Zoltán tanítványai [...] A szintén egyértelműen tehetséges fiatal zeneszerző, Vécsey Jenő *Zenekari szvitje* hat, részben bagatellszerű, aforisztikusan rövid, egymással kontrasztot alkotó apró tételből áll. Tartalmilag az enyhén magyaros színezetű, melegen utánérzett impresszionizmus nyelvén szól. Meglehet, az egyes tételek hangulati ellentéteit szuggesztívebben emelte volna ki egy valamivel élesebben poentírozott zenekari kidolgozás, mivel ez az előadás nélkülözte az egyes tételpárok kontraszthatásának élesebb arculatát.⁵

Néhány év alkotói szünet után Vécsey nagyobb szabású zenekari kompozíciókkal lépett a nyilvánosság elé, melyeket a Magyar Rádió tűzött műsorára – köztük elsőként az 1953-ban keletkezett, *Boldogkővárálja* című, hároméves szimfonikus költeményét. Ahogyan a szerzői ismertetőben olvashatjuk, a mű első tétele (*Alkony*) festői hatások alatt készült. Hallhatjuk a permetező esőt, s látni véljük a szeszélyes felhőzetet, amely mögül a lemenő nap fénye többször előtör, hogy a legkülön-

4 1944. február 2. Pesti Vigadó. A Székesfővárosi Zenekar XVI. bérleti hangversenye. Vezényelt: Lukács Ervin.

5 Breuer János: „A budapesti közönséget nagyon elkényeztették”. Válogatás Bartha Dénes *Pester Lloyd*-beli zenekritikáiból”. In: Gábor Ágnes–Szirányi Gábor (szerk.): *Bartha Dénes emlékkönyv*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészei Egylet, 2008, 175–382., ide: 376–378.

-13.-

B.

C.

félébb színhatásokkal kápráztassa el a szemlélőt. A második tételben (*Éj – Notturmo pastorale*) az éjszaka zenéje szól: a pásztorsíp, az ideszüremelő harangszó, a Hernád távoli morajlása egyesül a képzelet hangjaival. A *Virradat* címet viselő harmadik tétel zenéje éles ellentétben áll az *Éj* elhaló hangjaival: heves és igen gyors menetű, s felcsillan benne a Rákóczi-induló emléke is, „hogy a végén torlódó fanfárok zárják a kompozíciót, mintegy utoljára csillantva fel a büszke falakra vetülő fényeket”.⁶ Két versenymű – a zongorára és nagybőgőre készült *Concertino* és a már említett *Vonósszextett* – után az életművet az 1958-ban készült nagyszabású, nyolctételes *Szimfonikus concerto Krúdy emlékére* zárja, amely – Pernye András szavai szerint – „kinyilatkoztatás, hogy mit jelent a modern művész számára Krúdy elbeszélő művészte, amelynek illanó-rebbenő hangulatai, finoman elmosódó zsánerképei már-már zenei fogantatásúaknak nevezhetők”.⁷

Mind fentebb már olvashattuk, Vécsey Jenő 1942 decemberében került a nemzeti könyvtárba. Kezdetben a Nyomtatványi osztályon dolgozott – feladata a zenei könyvek feldolgozása, majd újfajta szakrendbe szervezése volt.⁸ Ennek megfelelően hamar kapcsolatba került a Zeneműtárral is, amely akkor Lavotta Rezső vezetésével működött. (Lavotta ugyan már nyugállományba vonult, de díjazás nélkül továbbra is a Tár élén maradt.) Mellette dolgozott Pécsi Sebestyén orgonaművész és Dr. Szilágyi Erzsébet, Erdélyből származó énektanárnő. Vécsey ekkor kötött ismeretséget a költő, műfordító Berczely Anzelm Károllyal is, aki ugyancsak a könyvtár munkatársa volt. Az ő versére készült *Kele diák* című balettje (1943), valamint a *Panasz* című dal (1943).⁹

A Zeneműtár vezetésével 1945-ben, már „a felszabadulás után” bízták meg; a gyűjteményt a szó szoros értelmében romjaiból kellett felépítenie-újjaszerveznie.¹⁰ A Nemzeti Múzeum környékének bombázása következtében ugyanis az Esterházy-palota több bombatalálatot kapott, s az ott lévő néhány osztály – mindenképp a Zeneműtár és a Térképtár – állománya súlyos károkat szenvedett. Megsemmisült és elpusztult a zenei könyvek jelentős hányada, és csaknem teljes egészében megsemmisült a zenei folyóiratok gyűjteménye. E tetemes veszteségek pótlásáról a könyvtár vezetése igyekezett mihamarabb gondoskodni, s már az év második felében megvásárolta a Léderer Rudolf-féle zenetörténeti és zeneelméleti könyvtár mintegy ötszáz kötetét. Szerencsére a nyomtatott zeneművek és a kéziratok többsége épségben átvészelte a bombázásokat, ám a későbbi beázások súlyos nyomokat hagytak azokon is: különösen a könnyen oldódó tintával írt fűlők váltak hasz-

6 Vécsey Jenő hátrahagyott írásai (OSZK Zeneműtár).

7 Pernye András: „Vécsey Jenő: Szimfonikus concerto Krúdy emlékére”. *Muzsika*, II/11. (1959. november), 40.

8 A kötetek feldolgozása 1935 óta a Nyomtatványi osztályon zajlott. Ugyancsak az ottani munkatársak foglalkoztak a kötelespéldányként beérkezett nyomtatott zeneművek bibliográfiai leírásával is.

9 Berczely 1949 májusától kezdődően közel egy évig a Zeneműtárban dolgozott. (Lásd a 13. jegyzetet.)

10 Az ostrom alatt keletkezett károk gyors helyreállítása érdekében Fitz József főigazgató az Esterházy-palotában lévő osztályokat 1945. március 19-én ideiglenesen egységes, főosztályi irányítás alá rendelte, vezetésükkel Györke József (1906–1946) alkönyvtárost, elnöki tanácsost bízva meg. Györke alig három hónap múlva a könyvtár főigazgatója lett, s ezt a tisztséget haláláig betöltötte.

navehetetlenné. Helyrehozhatatlanul megrongálódtak, szétszóródtak vagy tönkrementek katalógusok is: a még használhatónak látszó kartotéklapok egy részét a sárból kellett összekeresésgélni.¹¹

Tovább bonyolította a helyzetet, hogy a Zeneműtár gyűjteményének éveken át nem volt állandó helye. Állományát 1945 és 1953 között ötször szállították új és új helyekre, régi anyagai gyakorlatilag hozzáférhetetlenek voltak. A Vécsey Jenő osztályvezető alá rendelt munkatársak – Szilágyi Erzsébet asszisztens,¹² valamint a sűrűn cserélődő alkalmazottak,¹³ gyakornokok,¹⁴ részmunkaidős altisztek és raktárosok¹⁵ – áldatlan állapotok között dolgoztak. Az első költözésre rögtön 1946 elején sor került. A romjaikból éppen csak éledő gyűjteményeknek – köztük a Zeneműtárnak is – váratlanul ki kellett költözniük az Esterházy-palotából, mert azt köztársasági elnöki rezidenciává alakították át. Emiatt az ott tárolt anyagot, mely a teljes nemzeti könyvtári állomány mintegy negyed részét tette ki, három és fél hét alatt a Nemzeti Múzeum dísztermébe kellett átszállítani. Idekerült a Zeneműtár muzeális kéziratgyűjteménye is. A munkatársak egy ideig otthon végezték könyvtári feladataikat, később a könyvtár „V. számú raktárhelyiségében” dolgoztak, 1949 júliusában pedig a Bródy Sándor utca 16. számú ház második emeleti helyiségébe költöztek. Innen azonban már decemberben el is kellett jönniük, mert az épületet a Múzeumok Országos Központja foglalta el.¹⁶

Ebben a zavaros helyzetben, érthető módon, csak a frissen beérkező anyagokkal tudtak érdemben foglalkozni, s ezek mennyisége kezdetben nem volt számottevő. Így Vécseynek maradt ideje arra, hogy megkezdje egy korszerű katalogizálási és zenei szakrendszer kidolgozását: egy, az eddigitől eltérő, új szerkezetű cédulakatalógus kiépítését. Tette ezt azzal a (mégoly távolinak tetsző) céllal, hogy a feltárás

11 A könyvtár más osztályain azonban néha még ennél is kellemetlenebb helyzetek adódtak. A Nyomtatványtár három földszinti helyisége például a főváros ostroma alatt egy időre istállóvá alakult át. A környéket ért támadások során a légnyomás betörte az ablakokat, a polcok pedig, melyeken a Tár új helyrajzi katalógusa állott, leszakadtak, s a cédulák kiborultak a lóalomba – értesülünk a korabeli beszámolókból.

12 Szilágyi Erzsébet 1942. június 1-től 1957-es nyugdíjba vonulásáig volt a Zeneműtár munkatársa. A kurrens bibliográfiai munkák mellett Liszt-kutatással foglalkozott.

13 Solymosi Ilona könyvtárnok és Dr. Herke Rózsa 1946-ban, Dévai (Dostler) Gábor 1947 áprilisától 1949 végéig, Berczeli A. Károly 1949 májusától 1950 áprilisáig dolgozott a gyűjteményben. (Herkének 1946. október 26-án B-listázás következtében kellett megválnia az intézettől.)

14 Buchbinder Oszkár (1949), Gordon Éva (1948), Várady Irén (1950–52, közben többször más beosztást kapott).

15 A Plakát- és Aprónyomtatványtár, a Térképtár, a Színháztörténeti Tár közös munkaeöri változó megosztásban: Szluka József (1948–1949), Medveczky Alajos (1949–1950), Belencsik István (1950 áprilisától), Kóczán Jánosné (1950. május–június), Kasza József (1950. július). A raktároskérdés 1950 augusztusában látszott megoldódni, amikor Németh János (korábban a Külügyminisztérium portása) a Tár alkalmazásába került, kezdetben „egyharmad munkaeöri”-ként, később teljes munkaidéjű raktáros minőségben. Németh 1975-ig – hetvenkét esztendő koráig – dolgozott a Zeneműtárban.

16 Amint azt a Zeneműtár 1949. évi jelentésében olvashatjuk, a „régí anyagot” helyszűke miatt nem vihetették magukkal a Bródy Sándor utcába sem. Az összefoglalóban bővebben nem részletezett „bizonyos dokumentumok” ideiglenes elhelyezésére azonban december folyamán lehetőség nyílt, amikor a Zeneműtár munkatársai a Múzeum főépületébe visszaköltözve a „gazdasági hivatal raktárhelyiségében” helyezkedtek el.

mindenkori magas színvonala révén élénkítse a kutatásokat, s előbb-utóbb kialakítsa azt a légkört, amelyben „a kutató és a könyvtáros egy szinten válhatnak egymás segítségére”, s létrejöhet az ideálisnak tartott zenei gyűjtemény. Az, amely akkor tölti be igazán hivatását, „ha a zenetudomány számára éppúgy biztosítja a dokumentumok hozzáférhetőségét, mint a művészet számára az értékes előadási anyagok feltárását.”¹⁷

Az 1949-es esztendő alapvető változást hozott a nemzeti könyvtár, így a Zene-műtár életében is. A könyvtár az ősz folyamán ugyanis önálló intézményként különvált a Nemzeti Múzeumtól, mind vezetése, mind szervezeti felépítése átalakult, s az új felállás értelemszerűen hatással volt minden egyes osztály további működésére.¹⁸ Ráadásul ettől az évtől kezdődően az antikváriumok államosítása, valamint a szerzetesi és főúri könyvtárak, illetőleg az elhagyott javak köztulajdonba vétele nyomán beérkező, elsősorban kéziratos anyag mennyisége addig sosem látott módon megsokszorozódott, még erőteljesebben felülírva az amúgy is változóban lévő intézményi prioritásokat. Az állagmegóvás érdekében ugyanis mihamarabb rendezni, rendszerezni kellett a kéziratosokat – de mindenekelőtt valahová el kellett helyezni őket. A zenei gyűjtemény esetében ez különösen nehéz feladatnak bizonyult, hiszen (ahogyan már említettem) ekkoriban a meglévő állomány java részéhez sem lehetett hozzáférni: a kották (köztük például az Erkel-kéziratok) különféle más anyagokkal egyetemben „valóságos kazlakban álltak” a Nemzeti Múzeum dísztermében.¹⁹

Az elsőként átvett, utóbb legjelentősebbnek bizonyuló kéziratgyűjtes az 1949 szeptembere folyamán beérkező Esterházy-kottatár volt – az ennek elhelyezésére vonatkozó korabeli intézkedéseket (a teljesség igénye nélkül) a következőképp összegezhetjük.²⁰ Mint ismeretes, a Magyar Államvédelmi Hatóság az 1949-es év elejétől vizsgálatot rendelt el az Esterházy-műkincsekkel (a kincstárral) és az egyéb muzeális értékekkel (levéltárral, könyvtárral és műjellegű ingóságokkal: pl. bútorokkal) kapcsolatban, amelynek végső soron az volt a célja, hogy a Mindszenty-per negyedrendű vádlottjaként szereplő Esterházy Pál herceg elleni ítélet – a kincsek ügyével nyomatékositva – még inkább elmarasztaló lehessen. 1944 őszén ugyanis a herceg, mint a hitbizomány tulajdonosa, felfüggesztette az Iparművészeti Múzeummal 1923-ban kötött letéti szerződést, s a kincseket a Tárnok utcai palota pincéjébe szállíttatta. A koncepció szerint azért – s ezt a kihallgatások során igyekeztek bebizonyítani –, mert az értékek külföldre juttatását tervezte, ekképp

17 Vécsey Jenő: „Az Országos Széchényi Könyvtár zenei gyűjteményének fejlődése az elmúlt tizenöt évben”. In: *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve*, 1958. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1959, 80–97.

18 A múzeumok és műemlékek jogállásáról rendelkező 1949. évi 13. sz. törvényerejű rendelet végrehajtásával egyidejűleg a közkönyvtárakra vonatkozó rendelkezések hatálya alá helyezték az Országos Széchényi Könyvtárat is.

19 „Színre kerül-e a 'Dózsa György'. Erkel Ferenc operakéziratának viszontagságai”. Vécsey Jenő hátrahagyott írásai (OSZK Zeneműtár).

20 Bővebben lásd: Sümegi György: „Az Esterházy-kincsek és a Belügyminisztérium Államvédelmi Hatósága, 1949”. *Betekintő*, 2009/3.; http://epa.oszk.hu/01200/01268/00011/sumegi_gyorgy.htm

rövidítve meg a magyar államot. A terv végrehajtásában a herceget állítólag archi-váriusa, Hárich János segítette volna, aki azonban mindvégig tagadta az ellene fel-hozott vádakat.²¹ Esterházy Pált 1949. február 8-án 15 év fegyházra és teljes va-gyonelkobzásra ítélték. A műkincseket sürgősen visszavitték a Múzeumba, ám a levéltár és a könyvtár egy része még augusztusban is a Tárnok utca 13. szám alatt volt.²² Nem tudni, vajon kottaanyag maradt-e a palotában. Hárich János szerint nem, mivel a zeneműveket már korábban az Országos Levéltárban helyezték el. Ezt rögzíti Vécsey 1949. október 11-én megfogalmazott negyedik negyedévi mun-katervében, s tényként kezeli számos későbbi írásában is.

A hercegi archívum érkezése (kéziratos és nyomtatott kották, valamint zenei és színházi iratanyag – ez utóbbiak szerencsére szekrénnel egyetemben) váratla-nul és előkészületlenül érte a Zeneműtárat. Bizonyos azonban, hogy Vécsey már az átvétel pillanatában pontosan felismerte, milyen felbecsülhetetlen jelentőségű zenetörténeti értékek birtokába jutott a gyűjtemény, s azon igyekezett, hogy mielőbb használhatóvá és hozzáférhetővé tegye őket. Az év utolsó negyedére be-adott munkatervében meg is jelölte az új, terven felüli, kiemelt feladatot: „az auto-gráfok, kéziratos másolatok, első kiadások és egyéb zeneműkiadványok valamint töredékanyagok szortírozását, szakok szerinti szétosztását és előkészítését a kö-vetkező évben történő feldolgozásra”. Az ekkorra rendszeressé vált havi plusz-munka-felajánlások eredményes teljesítésében ugyancsak fontos szerep jutott az Esterházy-kottatárnak. Ahogyan az aktuális havi jelentésben áll: az osztály 1949. novemberi felajánlását (100 új zenemű teljes feldolgozása és 100 új zenemű tel-jes bibliografizálása) dicséretesen túlteljesítette, amikor még hozzá az Esterházy-gyűjtemény első kiadású nyomtatványaiból is elvégezte 100 mű teljes feldolgozá-sát, mely „számszerűen ugyan csak 50%-os túlteljesítményt jelent”, de lényegé-ben sokkal nehezebb feladat volt, mint a közönséges kották feldolgozása. A jelen-tés szerint év végére identifikálták az autográfokat – ezt a munkát Vécsey maga végezte, Szilágyi Erzsébet pedig a gyűjtemény vokális kéziratainak rendezésében

21 „[...] magam is kíváncsnak tartom felhívni Miniszter Úr figyelmét [...], s javasolom, hogy első sor-ban Hárich János volt levéltári tisztviselőt őrizetbe venni és kihallgatni szíveskedjék, mivel a legala-posabban ő gyanúsítható, hogy Esterházy Pállal a kincsek rejtekhelyének titokban tartása terén so-zosan együttműködött.” Ortutay Gyula levele Kádár Jánosnak, 1949. január 31. Idézi: Sümegi: i. m.

22 A Veszélyeztetett Magángyűjtemények Miniszteri Biztosságát képviselő Dr. Fügedi Péter miniszteri biztos 1949. augusztus 18-án kelt 846/1949. sz. levele a Belügyminisztérium Államvédelmi Hatóságá-hoz: „A Mindszenty-perben vádlottként szereplő 'herceg' Esterházy Pál műkincseinek egy részét (a kincstár) a Belügyminisztérium Államvédelmi Hatósága a Magyar Nemzeti Múzeumnak adta át. További muzeális értékek (levéltár, könyvtár, és műjellegű ingóságok: bútorok, stb.) egyelőre a Tár-nok u. 13. sz. alatti házban maradtak a Belügyminisztérium Államvédelmi Hatósága őrizetében. Mint a nemzeti szempontból jelentős műgyűjtemények, levéltárak és könyvtárak a 4450/1945.M.E. rende-let alapján védelmet gyakorló szerv tisztelettel kérem a most már jogerősen elítélt Esterházy Pál bir-tokát képező, hitbizományi kötöttség alá eső, s elkobzott levéltári és könyvtári anyagnak, valamint műjellegű ingóságoknak a Pénzügyi Igazgatóság közbejöttével a miniszteri biztosságnak elismervény ellenében muzeumi elhelyezés céljából s az állami vagyonállagba való felvétel eljárására átadni szíves-kedjék. Tisztelettel közlöm, hogy az ügy elintézése sürgősséget kíván, miután a Tárnok utcában tá-rolt anyagot a korai őszi esőzés már most tönkreteheti.” Idézi: Sümegi: i. m.

vett részt. Mintegy fél éves folyamatos és megfeszített munka eredményeként 1950 májusára befejeződött a Joseph Haydn-autográfok azonosítása, rendezése és raktározása is.²³ A nyári hónapokban a kurrens munkákkal párhuzamosan folytatódtott a gyűjtemény beazonosítása, rendezése, naplózása és ideiglenes katalogizálása; július hónapban pedig a nyomtatott anyag utólagos naplózása is megkezdődött, amire azért volt szükség, mert az előző év folyamán a tervtúlteljesítés érdekében lajstromozás nélkül katalogizálták őket. Ám még ugyanebben a hónapban újabb, előre nem látott munkatöbblettel kellett megbirkózniuk. Mielőbb biztosítani kellett a beérkező tatai Esterházy-gyűjtemény,²⁴ valamint a vígszínházi kottatár anyagának válogatását, ideiglenes elrendezését és elhelyezését. 1951-ben sürgetővé vált a keszthelyi Helikon Könyvtár zenei gyűjteményéhez tartozó dokumentumok új rendszerű feldolgozásának megkezdése,²⁵ s terven felüli munkát vállaltak a vegyes színházi zeneműanyag átvételével, azonosításával és szílamokba való rendezésével²⁶ – de várható volt a Rózsavölgyi Kiadó kottagyűjteménye,²⁷ érkezett az úgynevezett vegyes rezidenciális anyag, majd kicsivel később mintegy 420 fo-

23 Lásd a Zeneműtár 1950. május. 22-én kelt, első negyedéves termelési jelentését. – Itt jegyezzük meg, hogy a feldolgozás folyamán az Esterházy-archívum kéziratos anyagának bizonyos, Hárich János által felállított jelzeteit meghagyták: Ms. Mus. I. (Joseph Haydn kompozíciói), Ms. Mus. II. (Michael Haydn kompozíciói), Ms. Mus. III. (Gregor Werner művei). A nyomtatványokat azonban – így Joseph Haydn egykori kottatárának darabjait is – sajnálatos módon a tári törzsállományba naplózták be, s csak a leírásokban jelezték egykori hovatarozásukat. Ugyancsak új, numerus kurrens kéziratjelzetet (Ms. Mus.) kaptak a kottatár más szerzői is (lásd például Johann Georg Albrechtsberger, Carl Ditters von Dittersdorf vagy Franz Xaver Süssmayr kézirateit).

24 A grófi család tatai kastélyából származó kották zeneműtári beszállítását Szilágyi Erzsébet felügyelte. A levéltári anyag zöme ugyanekkor az Országos Levéltárba, kisebb része a Komárom megyei levéltárba és illetőleg a tatai múzeumba került. Bárdos Kornél: *A tatai Esterházyak zenéje*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978, 78.

25 Az Elhagyott Javak Kormánybiztossága az e javakról szóló, máj. 25-én életbe lépett 1948. évi XXVIII. törvénycikk alapján a háború után az egyetlen épségben maradt főúri könyvtárat, a keszthelyi Festetics-könyvtárat [Helikon Könyvtár] műemlékként védetté nyilvánította, s az Országos Széchényi Könyvtár kezelésébe adta. Vezetője júliustól Hajdú Péter, a későbbi nyelvészprofesszor lett. Vécsey 1951 augusztusában nyolc napig helyettesítette őt, majd a Levéltár protokollumaiból kijegyezte a zenei anyag, valamint az azzal szorosan kapcsolatban állott keszthelyi zeneiskola múltjára vonatkozó adatokat 1798-tól 1930-ig. A zeneműanyagból 400 darabot dolgozott fel (azonosítás, számozás, címfelvétel, kontroll, pecsételés). Ugyanő 1952 szeptemberében 8 napos kiszállása során kiválogatta és a Zeneműtárba szállította a könyvtár zenei anyagát. – A könyvtár magyar vonatkozású zenei anyagáról Bónis Ferenc közölt tanulmányt. Írásában az Országos Széchényi Könyvtár egyik osztályaként nevezi meg a „legnagyobb részt a volt Festetics-féle hitbizományi könyvtárat” tartalmazó gyűjteményt. Bónis Ferenc: „A keszthelyi Helikon-könyvtár magyar vonatkozású zenei anyagáról”. *Új Zenei Szemle*, II/1. (1951. január), 22–28.

26 Napjainkra a mintegy 550 polcfolyóméternyivé bővült Színházzenei archívumban a Vígszínház, a Népszínház és a Nemzeti Színház muzeális anyaga, a Krecsányi-gyűjtemény, valamint az ún. „ömlesztett” kottaanyag színházzenei része mellett megtalálható a Magyar Királyi Operaház történeti kottagyűjteménye is. Így az archívum lényegében teljes körű áttekintést nyújt a zenés színjátszás: az opera, a népszínmű, az operett mintegy kétszáz éves hazai fejlődéséről.

27 Az államosított Rózsavölgyi cég jogutódja, a Zeneműkiadó Vállalat a fölöslegesnek ítélt, elfekvő kottaanyagot előzetes válogatás után átadta a Tárnak. A kezdetben önálló történeti egységként kezelt, külön jelzettel (Rv) ellátott nyomtatványokat később beolvasztották a kottatörzsállományba, a kézírásos anyag évtizedekig feldolgozatlan maradt.

lyóméter alapos válogatásra szoruló ömlesztett kottaanyag is.²⁸ Minthogy a tárgyalt időszakon már túlmutatnak, nem szólhatunk itt részletesen azokról a további, ugyancsak jelentős szerzői hagyatékokról, melyek az 50-es évek közepétől, majd az 1956-os újrarendezés és újbóli konszolidáció²⁹ után gyarapították a gyűjteményt. Vázlatos felsorolásukat mégis szükségesnek tartjuk ehelyütt is, mintegy jelezve, hogy Vécsey Jenő működésének ideje alatt a Tár állománya hogyan gyarapodott, s vált olyan országos méretű szakgyűjteménnyé, mely mind a magyar, mind pedig az egyetemes zenetörténeti kutatások szempontjából kiemelkedő jelentőségű lett. E hagyatékok egyike volt a Bécsből életjáradék fejében magyar állami tulajdonba került Liszt Eduard-féle gyűjtemény, amelyet a Népművelési Minisztérium 1954-ben az OSZK-nak, illetve a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolának ajándékozott. Az évtized második felében érkezett Csuka Béla gordonkaművész több ezer kötetes zenemű-, könyv- és kéziratgyűjteménye, Vavrincz Mór kéziratos zeneműhagyatéka, Dohnányi Ernő felbecsülhetetlen értékű autográfjai, később teljes magyarországi hagyatéka, Jemnitz Sándor, Harmath Artúr kéziratai, illetőleg az egykori Hubay-villából (Fő utca 21.) 1960. március 16-án beszállított négy ládányi muzeális anyag, mely többek között a zeneszerző naplóját és levelezésének egy részét tartalmazta.³⁰

Ám Vécseynek és munkatársainak nem csupán az állomány gyarapodása által diktált, feszített munkatempójú feldolgozás és állagmegőrzés szakmai kihívásaival kellett megküzdeniük ezekben az években. A tervteljesítések, havi és negyedéves jelentéstételek, részletes kimutatások mellett (*1. melléklet a 365. oldalon*) különféle munkaversenyek, társadalmi munkák, ötletnapok, felajánlások, ötperces mozgalmak szorításában kellett dolgozniuk – a mindenkori kultúrpolitikai és ideológiai irányelveknek megfelelően. 1950-ben például a szokásos négy országos állami megemlékezés (felszabadulásunk ünnepe, a dolgozók nagy ünnepe, Alkotmányunk ünnepe, a nagy októberi szocialista forradalom), valamint a február 13-án ugyancsak minden évben megünnepeelt „Budapest felszabadulása” mellett további

28 A Népkönyvtári Központtól kapott teljesen vegyes anyagból a Zeneműtár saját részére az elkövetkező két évben „50 pfm. anyagot válogatott ki. Az állomány igazi értékét kis százalékban képvisel, viszont zongorakivonatokat, illetőleg a magyar komponisták művei külföldi kiadásai hiánypótlók lehetnek”. Vécsey Jenő jelentése Dr. Takács Józsefnek, az Igazgatási Osztály vezetőjének, 1954. október 14.

29 A Zeneműtár otthona harminc éven át (1954–1984 között) a mai Pollack Mihály tér 10-ben, az egykori Festetics-palota első emeletén volt. A Rádió ostromakor, 1956 októberében ezt a saroképületet több belövés is érte, ismét jelentős károkat okozva az állományban.

30 Vécsey 1960. március 15-én arról értesült, hogy a Főváros I. kerületének Tanácsa Hubay Jenő Fő utca 21. szám alatti egykori lakásának azt a részét, amely addig elfalazva állt, kiutalta a helyi KISZ-szervezet részére. A helyiségek felnyitása után azokban vegyes, de muzeális értékeket is tartalmazó anyagot találtak, mely immár „teljesen szabaddá és védtelenné vált.” A Tanács Építési Osztályától engedélyt kapva Vécsey másnap a házkezelőség segítségével már a helyszínen tájékozódott, s az ott felfedezett értékes dokumentumokat „déli 13 és 14 óra között négy ládában elhelyezve” a Zeneműtárba szállíttatta. Ugyanekkor a hagyatékok többi részének őrzésére vonatkozóan megbízható információkhoz jutott annak gondozójától, dr. Holló Gyula ügyvédől. Lásd Vécsey Jenő 1960. március 17-én kelt feljegyzését Jóború Magdának, az Országos Széchényi Könyvtár főigazgatójának. – A dokumentumokat később átadták a Kézirattárnak.

négy pluszmunka vállalására kötelező alkalom is adódott – vagyis kevesebb mint másfél hónapra esett egy-egy külön teljesítenivaló. E felajánlások terén a mindenkori munkatársak – Vécsey hallgatólagos támogatásával – nem tettek tanúbizonyítást különösebben élénk fantáziáról. Soha annyi katalógusfiókot nem válogattak, revideáltak és pakoltak át, mint ezekben az években; soha annyi cédula-aláhúzás és -javítás, választólap nem készült, mint akkoriban.³¹ Mindemellett megszervezték a dolgozók kamaraegyüttesét és énekkarát, kottákat másoltak, 1951 februárjában pedig – átérezve a pártkongresszus hetének nagy jelentőségét – Szilágyi Erzsébet még külön, társadalmi munkában is korrepetálta a kórustagokat, sőt két könyvtáros társának énekkettőst (csasztuskát) is betanított. Vécsey ugyanekkor négy alkalmi zeneszámot³² hangszerelt a 24-én rendezett műsoros estre, Németh János raktáros pedig vállalta, hogy „az esttel kapcsolatban a zenekar számára szükséges rendezési és szállítási munkákat elvégzi.”³³ Kiemelt figyelemmel kezelték, rendszerezték és különösen gyorsan katalogizálták a szovjet zeneszerzők és zeneírók munkáit, melyek bőségesen érkeztek a gyűjteménybe. Szilágyi Erzsébet például 1951-ben (terven felül!) összeállította a Magyarországon 1950-ben megjelent szovjet vokális zeneművek bibliográfiáját, s azt a rákövetkező években folyamatosan tovább bővítette. A könyvtár olvasóinak használatára „Lenin és Sztálin elvtársakról szóló dalokból iránymutató katalógust” szerkesztett, s elkészítette „az alkotmányt adó Rákosi elvtársnak szóló mozgalmi dalok” bibliográfiáját is. Az 1952-es év tavaszának zeneműtári feladata a haladó szellemű zeneművek listázása volt, melyet Vécsey hallatlan eleganciával oldott meg, amikor idevágó beszámolójában azt jelentette: Erkel Ferenc késői kéziratos operáinak (legelőbb a *Dózsa Györgynek*) kórusrészeit, illetve Székely Imre ugyancsak haladó szellemű zongoradarabjait regisztrálta a kutatás számára.³⁴ Rákosi Mátyás 60. születésnapjának tiszteletére a Tár munkatársai közös felajánlást tettek, hogy revízió alá veszik a magyar zenei folyóiratok anyagát, majd részletes regisztert készítenek róluk, legfőképp azért, hogy az újabban megindult zenetudományi tanszak hallgatói számára a cikkbibliográfia készítését megkönnyítsék.³⁵

31 Ilyen, a „kutatás megkönnyítése érdekében készített” választólapokat osztott be az új katalógusokba 1951 őszén Vécsey is – a vezetőségválasztás és a nagy októberi szocialista forradalom évfordulója tiszteletére.

32 Vécsey zeneműtári hagyatékában is találunk egy ilyen alkalmi kompozíciót. *A magyar béketábor dala* címet viselő négyzólamú vegyeskari letét 1950-ben készült, Herke Rozál – a Tár egykori munkatársa – szövegére és dallamára. (Lásd még a 13. jegyzetet.)

33 A Zeneműtár felajánlása a Kongresszusi Hét alkalmából, 1951. február [19.]

34 Székely Imre (1823–1887) zeneszerző, zongoraművész; 1847-ben Párizsban nagy sikerrel hangversenyezett Reményi Edével. 1849-ben azzal a céllal tért haza, hogy részt vegyen a szabadságharcban, a világháború fegyverletétel után azonban ismét külföldre ment. Később Pesten telepedett le, s 1882-től fogva a Nemzeti Zenedében tanított. Termékeny zeneszerző volt, legjelentékenyebb művei zongoradarabjai – többek között Magyar idillek és Magyar ábrándok.

35 Hasonló feladatot vállalt a Zeneművészeti Főiskola Zenetudományi Osztálya, amely már 1951-ben tervebe vette, hogy a különféle szovjet zenei szakfolyóiratok hasábjain megjelenő szakkikkek gyűjteményt állít össze. A havonként megjelenő, mintegy 50 oldalasra tervezett válogatás célja az volt, hogy „a zenésztársadalom a legkiválóbb és legújabb szakkikkek útján szerezzen tudomást a Szovjet-

- 5 -

- [illegible]

2. fakszimile. Részlet a Zeneműtár 1952. évi munkajelentéséből –
Vécsey Jenő fogalmazványa

A gyakori beszámolási kötelezettség, a tervteljesítések (pontosabban -túlteljesítések) kényszere, a rendszeres munkaértekezletek adminisztrálása, az ideológiai nevelésre, továbbképzésre fordított órák nyilvánvalóan rengeteg időt elvettek az érdemi munkától. Ennek ellenére intenzív és eredményes feldolgozó munka folyt a gyűjteményben, s a sokszor értelmetlennek, olykor pótcselekvésnek tűnő feladatoknak komoly könyvtári hozadéka volt – a fantáziátlannak tűnő folytonos cédula-rende-zés és -szortírozás például nagyban hozzájárult a Zeneműtár új katalógus-rendszerének továbbfejlesztéséhez. Vécsey ugyanis a kartotékok szokásos korabe-

unió élenjáró zeneművészetéről”. Lásd „Hírek”. *Új Zenei Szemle*, II/4–5. (1951. május–június), 77. – *Zenetudományi Értesítő. Tájékoztató a Szovjetunió és a nép demokráciák sajtójából*. A kereskedelmi forgalomba nem kerülő válogatás 1951 májusától 1954 végéig eleinte havi, később kéthavi rendszerességgel jelent meg.

li leíró rendszerét több, a kutatómunkát segítő speciális katalógussal (szerzői gyorskatalógus, sorozati katalógus) egészítette ki. Továbbfejlesztette az 1930-as évek elején Isoz Kálmán tervei nyomán Bartha Dénes által összeállított „szövegkezdeti” nyilvántartást, valamint a Zeneműtár sajátos igényeinek figyelembevételével (az Egyetemes Tizedes Osztályozás alapelveinek felhasználásával) kialakította a zenei szakkatalógust is.³⁶

1952 folyamán – alig három évvel a könyvtár szervezeti önállósodása után – újfent jelentős átalakulások kezdődtek az intézmény egészében. Ismételten átszervezték a működését, s egy merőben szokatlan, a korábbinál központosítottabb struktúrát alakítottak ki, amely teljes egészében ellentmondott a nemzeti könyvtár addigi hagyományainak. A szakmailag fontos, közbülső vezetőtestületeket teljesen mellőzve az igazgatóság alá rendelték az összes osztályt, tervmegbízottat neveztek ki, s hozzákezdtek a gyűjtőkörök megújításához.³⁷ Ennek kapcsán fogalmazódott meg, hogy „profilisztítás” gyanánt a Zeneműtár mintegy 20 polcfolyóméternyi folyóirat-állománya a Hírlaptárba, a zenei levelek gyűjteménye pedig a Kéziratárba kerüljön. Ez egyben valamelyest enyhítette volna a szűnni nem akaró helyhiányt is.³⁸ A gyűjtemény – amely mostantól a IX. számot viselte – a Nemzeti Múzeum épületének 17. számú földszinti helyiségeiből ekkor már két közepes méretű szobát és egy raktárhelyiséget foglalt el, mégis szűken voltak: a kutatószoba egyben feldolgozóhelyiség is volt, az osztályvezetői szobát telezsúfolták kéziratokkal, segédkönyvekkel, ráadásul a katalógusszekrények egy részét is ott állították fel. Az állomány jelentős részét két külső raktárban helyezték el, vagyis a kották egy részének használata továbbra is nehézségekbe ütközött. A mindennapi feladatok azonban már kevésbé voltak megterhelők. 1952. január elsejével állt munkába Dr. Bándy Vilmos nyelvész, aki elsősorban könyvtári feladatokat kapott: katalóguscédulákat készített és osztott be, s ezzel párhuzamosan a Szerzeményezési Osztály (ma Gyarapítási Osztály) számára szláv nyelvű bibliográfiafigyelést végzett. Ugyancsak ebben az évben több – részben intézményen kívüli – tudományos vállalkozás is indult, melyekhez Vécsey Jenő személyén keresztül a Tár is csatlakozott. Egy, a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Bizottságában tartott előadása nyomán, amelyben összefoglalta a fővároson kívül található zeneműkéziratok helyzetét, döntés született a zenei kéziratok és nyomtatott ritkaságok egész országra kiterjedő nyilvántartásáról, s egy központi katalógus elkészítéséről – azaz

36 Itt jegyezzük meg, hogy a katalógusok különbözőségét annak idején a cédulák színével is jelezték: szürke színű lapokra került a betűrendes leíró katalógus; a szakkatalógus drapp, a szövegkezdeti fehér, a sorozati barna, a szerzői gyorskatalógus pedig narancsszínű volt.

37 Az 1952. február 23-i osztályvezetői értekezlet határozata értelmében: „A Zeneműtár gyűjti a kéziratot és nyomtatott zeneműveket, a zenetörténeti, zeneelméleti és a tankönyvek kivételével. Kötelese példányként megkapja egy raktári és egy muzeális példányban a Magyarországon gyártott hanglemezeket. Gyűjti a magyar vonatkozású lemezeket.”

38 A dokumentumok tényleges átadására akkor került sor, amikor a Zeneműtár a Pollack Mihály téri épületbe költözött. A Hírlaptárba azonban csak a külföldi zenei folyóiratok kerültek, avval a kikötéssel, hogy a mindenkori kurrens számok egy ideig az osztályon maradjanak. Mindkét gyűjteménytől katalóguscédulákat is kértek az átadott zenei anyagokról, ám ezek nem készültek el.

alapjaiban megkezdődött a hazai RISM-kutatás. A felmérés és feldolgozás megszervezésével Vécseyt bízták meg, aki több szempontú kérdőívet állított össze (2. melléklet a 366. oldalon). A Zeneműtár 1955-ben csatlakozott a nemzetközi szervezethez is, és a RISM-feldolgozás mindenkor az egyik legigényesebb, legmegbecsültebb könyvtári munkának számított.³⁹ Az önálló zenei bibliográfiai törekvések első lépéseként Vécsey kezdeményezésére ugyancsak ekkoriban kezdődött meg az 1945 után nyomtatott zeneművek és zenei tárgyú könyvek szisztematikus katalógizálása. A kisebb-nagyobb megszakításokkal több mint tíz éven át tartó munka lezárultát Vécsey Jenő nem már érthette meg: a zeneműveket 1960-ig számba vevő kötet Pethes Iván és Vavrinecz Veronika gondozásában jelent meg, a könyveket összegző gyűjtemény kiadására pedig egyáltalán nem került sor.⁴⁰ Az intézményközi együttműködés másikkal, ugyancsak előremutató példája: a Zeneművészeti Főiskola „fiatal hajtásának”, a II. éves zenetudományi szakos hallgatóknak az első zeneműtári látogatása. Vécsey 1952 decemberében – a tanszak vezető tanárával, az Esterházy-kottatárban folyamatosan kutató Bartha Dénessel egyeztetve – bemutatott tartott a baryton irodalmáról és Joseph Haydn életének és munkásságának magyarországi vonatkozásairól. Ezzel megalapozta a folyamatot, melynek nyomán az évtized második felében fokozatosan kialakulhatott egy jól képzett fiatal zene-tudósokból álló tudományos műhely – a fiatal kutatók (Falvy Zoltán, Kecskeméti István, Somfai László) az évtized végére komoly, nemzetközileg is jegyzett eredményeket értek el.

A központosított szervezeti felállásból következő szorosabb ellenőrzés dacára a könyvtár átalakult felső vezetése a korábbinál sok tekintetben rugalmasabbnak mutatkozott, s a kommunikációban egyre többször előtérbe került a könyvtári feldolgozáson alapuló „hivatalon kívüli tudományos és művészi munkák” fontossága. Ez a tény, valamint a zenei állomány feldolgozásának tiszteletet parancsoló eredményei lehetővé tették Vécsey Jenő számára, hogy hozzálasson másik nagy célkitűzése: az elfeledett zeneművek felélesztése, minél szélesebb körben való megismertetése és népszerűsítése gyakorlati megvalósításához is. Mert a becsülettel, hozzáértéssel és hihetetlen szorgalommal végzett könyvtári munka mellett Vécsey mindennek előtt muzsikus maradt. Számára a könyvtárosi mesterség eszköz volt, melyet magas színvonalon kellett művelnie ahhoz, hogy a megőrzött, feltárt muzeális anyagot a hallgatóság elé tárhassa. Építkezni kezdett: szavakkal és muzsikával egyaránt. Tudományos publikációi, ismeretterjesztő rádióelőadásai, modern kottakiadványai, átdolgozásai és hangszerelése mind azt a célt szolgálták, hogy új életre kelhessenek olyan művek, amelyeknek teljes elfeledtetése méltatlan lett volna az utókor részéről. Ebből a szempontból vizsgálva akár jelképesnek is tekint-

39 Az együttműködés 1956-ban egy időre megszakadt, s a Zeneműtár csupán a hatvanas évek elején kapcsolódott be ismét a nemzetközi szervezet munkájába.

40 Pethes Iván–Vavrinecz Veronika (közr.): *Magyar Könyvészet. 1945–1960. A Magyarországon nyomtatott zeneművek szakosított jegyzéke*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1969; [Vécsey Jenő–Kecskeméti István]: *Magyar Könyvészet. 1945–1960. A Magyarországon megjelent zenei könyvek szakosított jegyzéke* – kézirat

hetjük 1952-ben végzett tudományos munkáját: április 1-jén mutatta be a Rádió Joseph Haydn *L'infedelta delusa* című vígoperáját, július folyamán (ugyancsak a Rádióban) Vécsey előadást tartott a zeneszerző életének magyar vonatkozásairól, majd később fivére, Michael Haydn nagyváradi működéséről is. A vezetőségnek leadott munkajelentéséből emellett kiderül, hogy a nyár folyamán, a Rádió megrendelésére, elfeledett 19. századi magyar zeneszerzők műveit dolgozta fel, továbbá elkészült Keleti Márton nagyhatású Erkel-filmje, melynek sikeréhez a kéziratok összeválogatásával, valamint alapos információk szolgáltatásával maga is jelentősen hozzájárult.

A fentebb említett példák egyben kijelölik azt a két, párhuzamosan egymás mellett haladó utat, amelyek mentén Vécsey Jenő a későbbiekben is kitartó következetességgel, feltétlen tudományos odaadással haladt. Ez a két irány pedig nem más, mint az Esterházy-gyűjtemény kevéssé ismert szerzői, és mindenekelőtt Joseph Haydn műveinek életre keltése, illetve elfeledett magyar zenei emlékeink újjáélesztése és az Erkel-életműkutatás megindítása. Sajnálatos, hogy az 1960-as évek elején induló Erkel-összkiadás – melynek munkálataiban Vécsey maga is részt vett – az évtized közepére kifulladt, ám a hazai Haydn-alapkutatás terén elért eredményei: igényes bibliográfiái, kottakiadványai, legfőképp pedig az általa alapított Musica Rinata sorozat kötetei fontos helyet biztosítanak számára a zenei vonatkozású tudományszervezés és könyvtárépítés hazai történetében.

MELLÉKLETEK

1.

A ZENEMŰTÁR 1953. JÚNIUS HAVI FORGALMI STATISZTIKÁJA

Kutatók száma: 74

Látogatók száma: 163 (férfi 152, nő 11) Használt művek száma: 731

Sikertelen kérések száma: 12

A kutatók megoszlása művek szerint:

FOGLALKOZÁS	MAGYAR	SZOVJET	EGYÉB	ÖSSZESEN
pedagógus	22	11	6	39
bíró, ügyvéd	5	–	6	11
műszaki értelmiségi	11	7	3	21
művész, író	217	25	90	332
újságíró	27	–	6	33
tudományos kutató	17	–	7	24
tisztviselő	53	4	17	74
főiskolai hallgató	30	8	6	44
tanuló	65	13	30	108
egyéb foglalkozású	35	4	6	45
ÖSSZESEN	482	72	177	731
Ebből:				
férfi	435	61	165	661
nő	47	11	12	70
Információk száma: 62 Szóbeli: 35 Írásbeli: 19 Hosszabb időt igénylő információ: 8 Kölcsönzés: 22				

2.

A ZENEI KÉZIRATOK ÉS NYOMTATOTT RITKASÁGOK
EGÉSZ ORSZÁGRA KITERJEDŐ FELMÉRÉSÉNEK SZEMPONTJAI

Összeállította: Vécsey Jenő
Budapest, 1952. szeptember

[...]

**I.) AZ INTÉZMÉNY ÁLLOMÁNYÁBAN TALÁLHATÓ ZENEMŰANYAG
KÖRÜLBELÜLI MENNYISÉGE**

a) Kéziratok

- 1) feldolgozott állapotban
- 2) feldolgozatlan, de rendezett állapotban
- 3) ömlesztett állapotban

b) Nyomtatott zeneművek

- 1) feldolgozott állapotban
- 2) feldolgozatlan, de rendezett állapotban
- 3) ömlesztett állapotban

**II.) EGYES KÜLÖNGYŰJTEMÉNYEK, GYŰJTEMÉNYRÉSZLEGEK, STB. MEGNEVEZÉSE,
MELYNEK ANYAGÁBAN ZENEMŰKÉZIRATOK, VAGY NYOMTATOTT MŰVEK TALÁLHATÓK,
VAGY LEGALÁBBIS GYANÍTHATÓK**

**III.) AZ INTÉZMÉNY ÁLLOMÁNYÁBAN TALÁLHATÓ EGYÉB ZENEI VONATKOZÁSÚ,
KÖNYVTÁRI JELLEGŰ MATÉRIA**

(könyv, folyóirat, újságcikk-gyűjtemény, levél, fotokópia, elméleti vagy történeti művek kéziratai, népdalgyűjtési anyag, kottás kiadványok, egyházi anyag stb.)

**IV.) AZ ÁLLOMÁNYBAN TALÁLHATÓ KÜLÖNLEGESSÉGEK, KIEMELKEDŐ ÉRTÉKEK, HELYI
VONATKOZÁSÚ SPECIÁLIS ANYAG LEÍRÁSA**

V.) AZ INTÉZET ÁLLOMÁNYÁHOZ TARTOZÓ RÉGI HANGSZEREK

A fenti felsorolásnál az intézet vezetősége legyen figyelemmel arra, hogy a körülbelüli mennyiség felsorolása mellett minden esetben utaljon annak általános jellemzésére is. (Pl. feldolgozatlan vagy ömlesztett tételeknél: zenekari partitúrák, vagy szólamok, énekkari művek szólamai vagy partitúrái, kamarazeneművek, színházi anyag stb.)

[...]

ABSTRACT

ÉVA KELEMEN

“TO FORGET HIM WOULD BE NOT JUST NEGLECT,
BUT A CRIME”

Jenő Vécsey, an Indefatigable Labourer on Behalf of Hungarian Musicology

On 1st May 1924 the Music Section of the National Széchényi Library became an independent department within the library. It was headed by Kálmán Isoz, whose aim was that the music collection should not only preserve things from Hungary's musical past, but should also serve the needs of current Hungarian musicological research. This principle was also followed by Jenő Vécsey, who was in charge of the collection from the spring of 1945 until his death in 1966. The present study deals with the first period of Vécsey's work from 1945 to 1953, when after the war the collection was re-built and the library consolidated.

Vécsey began his re-organization with the setting up of a modern index card catalogue, with an eye to making the collection available at the earliest opportunity for use by scholars. He also produced a modern system of cataloguing for musical subjects in the interests of making the retrieved material of the library a stimulus for musical and historical scholarship at the current high level.

Beginning in 1949 the holdings of the library, in particular the manuscripts, grew very considerably as a result of the state taking over the secondhand bookshops, and the removal from private ownership of the libraries belonging to religious orders and the nobility, along with other abandoned property. At that time the Music Collection grew nationally to such dimensions, that it acquired outstanding importance not only for Hungarian scholars, but for scholarship in the history of music in general. The arrival of the Esterházy music library in the autumn 1949 (including autographs by Joseph and Michael Haydn) was followed by the music collection from the Esterházys at Tata. Later the holding were increased by a lot of material to do with theatre music, and scores from the Rózsavölgyi Music Publishers.

By the end of 1952 the situation of the Music Collection had thankfully become fairly stable, having been given its own premises and staff. Jenő Vécsey then turned his attention to his other ambition: the practical realization of reviving and popularizing forgotten music. His work included results in the field of basic research into Haydn and Hungary, high quality bibliographies and published scores – in particular the series of volumes he initiated entitled *Musica Rinata*. All this guarantees him an important place in the history of Hungary's acquisition of musicological knowledge and the setting up of libraries.

Éva Kelemen finished her studies in musicology at the Budapest Liszt Academy of Music in 1981. Since 1985 she has worked in the National Széchényi Library, and since 1995 has been editor of the *National Bibliography of Hungary: Bibliography of Music Scores and Records*. Her scholarly interest is 20th century Hungarian music and its cultural history. She has published articles and studies on Ernő Dohnányi and Géza Csáth. Her book: *Dohnányi Ernő családi levelei* (The family correspondence of Ernő Dohnányi) was published in 2011.