Fu 57

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1990 1

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

1990. XXXI. évfolyam

TARTALOM

	Szám	Oldal
TANULMÁNYOK, CIKKEK		
BÁRDOS KORNÉL: Székesfehérvár zenei struktúrája a 18—19. században	2	130
BERLÁSZ MELINDA: Műfajszerű gondolkodás Lajtha László zeneszerzői életművében. Műfajcsoportok, műfajláncok, mint az alkotópálya meghatározói		
I.	1	99
II.	2	193
BIELICZKYNÉ BUZÁS ÉVA: Számvetés Lehel György karmesterrel a Magyar Rádió és az új magyar zene évtizedeiről	4	423
BREUER JÁNOS: Ujfalussy József: Bartók Béla. — A javított kiadásokról	1	94
BOJTI JÁNOS—PAPP MÁRTA: A Borisz Godunov sajtóvisszhangja. — Szellemi-zenei irányzatok az 1870-es évek Oroszországában	1	66
DOBSZAY LÁSZLÓ: A gregorián ének előadásának útjai	3	303
DOMOKOS ZSUZSA: Az epika szerepe Borogyin Igor herceg című operájában	3	323
ECKHARDT MÁRIA: A Liszt Ferenc Emlékmúzeum új szerzeményei 1986—1989. I. Liszt-zeneműkéziratok	1	57

Szám Oldal

ECKHARDT MÁRIA:
A Liszt Ferenc Emlékmúzeum új szerzeményei 1986—1989. II. Liszt-levelek 3 233

FANCSALI JÁNOS:
Bartók Béla sepsiszentgyörgyi hangversenye 3 255

FERENCZI ILONA:
Ünnepi köszöntő zenék a 17. századból 2 117

GOMBOCZNÉ KONKOLY ADRIENNE:
Gárdony Zsigmondné, egy pártfogó a fiatal Bartók Béla életében 1 86

GÖNCZ ZOLTÁN:
Bach kontrapunktikus labirintusa — a befejezetlen 14. Contrapunctus koncepciójáról 2 134

GÖNCZ ZOLTÁN:
Bach — a szerialista? A 14. Contrapunctus „programozott" ütemei 3 317

GRABÓCZ MÁRTA:
Narrativitás-elméletek és az elektroakusztikus zene 1 108

HAMBURGER KLÁRA:
Kiadatlan Liszt-levelek Münchenben 4 373

HAMBURGER KLÁRA:
Liszt, az apa és nagyapa. Kiadatlan levelek Cosimának és Daniela von Bülownak 1 46

KÁRPÁTI ANDRÁS:
Aristoxenos és a pythagoreusok 3 227

KÁRPÁTI JÁNOS:
Amateraszu és Démétér. — Egy japán—görög mitológiai párhuzam 1 20

KIRÁLY PÉTER:
Adalékok Bakfark Bálint életéhez és munkásságához 4 339

KOMLÓS KATALIN:
„Veränderte Reprise" — egy koncepció több megvilágításban 2 140

	Szám	Oldal
KOVÁCS MÁRIA:		
Liszt Ferenc belgiumi levelei másolók kézírásában	4	394
KROÓ GYÖRGY:		
Réminiscences de Boccanegra — Verdi és Liszt	2	175
LÁSZLÓ FERENC:		
Bartók Béla és Constantin Brailoiu tudományos együttműködésének újabb dokumentuma	4	398
LEGÁNY DEZSŐ:		
Liszt-levelek kiadásáról	1	41
LUKÁCS ANTAL:		
Esztétika — posztmodernizmus — zene	3	263
MARÓTHY JÁNOS:		
Neurobiológia, viselkedéstudomány, hangmikroszkópia — és lehetséges találkozási pontjaik a zeneesztétikában	1	15
PESCE, DOLORES:		
„Magyar" ciklus-e a Zarándokévek harmadik kötete?	4	347
SEBŐ FERENC:		
Vikár Béla népdalgyűjteményének filológiai problémái	1	76
SOMFAI LÁSZLÓ:		
Joseph Haydn zongoraszonátái — margináliák új kiadás helyett	2	147
SZABÓ HELGA:		
Iskolai Énekgyűjtemény. III. rész	4	403
TARI LUJZA:		
Néhány szó az „alla turca"-ról a bécsi klasszikus mesterektől G. Verdiig	2	165
Hommage Ujfalussy József 70. születésnapjára		
Glatz Ferenc, Berend T. Iván, Daróczy Zoltán, Láng István, Soproni József	1	3
Ujfalussy József zenekritikáiból	1	11
VÁRNAI PÉTER:		
Mozart válaszúton	1	34

	Szám	Oldal
VIRÁGH LÁSZLÓ:		
Vers és dallam Itáliában	1	29
VITÁNYI IVÁN:		
Személyes sorok Ujfalussy Józsefhez	2	115
ZEKE LAJOS:		
Harmóniai funkció és logosz avagy logika és funkciórend harmóniájáról		
I.	2	201
II.	3	271
II.	4	415
ZOLTAI DÉNES:		
„Gondolkodni zenében"	2	187

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXI. évf. 1. szám 1990. március

UJFALUSSY JÓZSEF 70. SZÜLETÉSNAPJÁRA

HOMMAGE

Glatz Ferenc, Berend T. Iván, Daróczy Zoltán, Láng István, Soproni József 3

UJFALUSSY JÓZSEF ZENEKRITIKÁIBÓL 11

MARÓTHY JÁNOS:
Neurobiológia, viselkedéstudomány, hangmikroszkópia – és lehetséges találkozási pontjaik a zeneesztétikában 15

KÁRPÁTI JÁNOS:
Amateraszu és Démétér. – Egy japán–görög mitológiai párhuzam 20

VIRÁGH LÁSZLÓ:
Vers és dallam Itáliában 29

VÁRNAI PÉTER:
Mozart a válaszúton 34

LEGÁNY DEZSŐ:
Liszt-levelek kiadásáról 41

HAMBURGER KLÁRA:
Liszt, az apa és nagyapa. – Kiadatlan levelek Cosimának és Daniela von Bülow-nak 46

P. ECKHARDT MÁRIA:
A Liszt Ferenc Emlékmúzeum új szerzeményei 1986–1989. – I. Liszt-zeneműkéziratok 57

BOJTI JÁNOS – PAPP MÁRTA:
A Borisz Godunov sajtóvisszhangja. – Szellemi-zenei irányzatok az 1870-es évek Oroszországában 66

SEBŐ FERENC:
Vikár Béla népdalgyűjteményének filológiai problémái 76

GOMBOCZNÉ KONKOLY ADRIENNE:
Gárdony Zsigmondné, egy pártfogó a fiatal Bartók Béla életében 86

BREUER JÁNOS:
Ujfalussy József: Bartók Béla. – A javított kiadásokról 94

BERLÁSZ MELINDA:
Műfajszerű gondolkodás Lajtha László zeneszerzői életművében
Műfajcsoportok, műfajláncok, mint az alkotópálya meghatározói I. 99

GRABÓCZ MÁRTA:
Narrativitás-elméletek és az elektroakusztikus zene 108

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén
1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179
Kiadja a Pallas Lap és Könyvkiadó Vállalat (VI., Lenin krt. 9–11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: NÉMETH JENŐ
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel u. 10/a – 1900 –, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215–96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 60,– forint, egész évre 120,– forint
Index: 25 563
Készült a Növényvédelmi Kutató Intézet Nyomdaüzemében. 36/1990.

HU ISSN 0025–0384

MŰVELŐDÉSI MINISZTER

Tisztelt Ujfalussy József!

Tisztelettel köszöntöm Önt 70. születésnapjának bensőséges, személyes ünnepén. Köszöntöm abban a meggyőződésben, hogy ez nem csupán meghitt családi esemény, hanem egyszersmind a tudomány, a zenekultúra, az egész magyar művelődés ünnepe.

Bízvást válhatott volna Önből szülővárosának, a nevezetes Debreceni Zenedének kisdiákjából, a Zeneművészeti Főiskolának nagydiákjából zeneszerző vagy karmester, a debreceni Tudományegyetem klasszikafilológia-művészettörténet szakos hallgatójából latin-görög tanár s az antikvitás kutatója. Ám Ön életének hét évtizedéből majd ötöt fordított más-más őrhelyen állva társadalmunk zenei, műveltségi szintjének emelésére. Páratlan tudományos életművet hozott létre.

S párját ritkító áldozatossággal, eredményességgel végezte munkáját a Köznevelési Tanácsban, a Vallás és Közoktatásügyi, a Népművelési Minisztériumban, az MTA Zenetudományi Intézetének igazgatójaként, az Ön által tartalmilag is egyetemi rangra emelt Zeneművészeti Főiskola rektori székében, végül a Tudományos Akadémia alelnöki posztján.

Köszöntöm a tudóst, kinek munkásságában história, esztétika, teória oly termékeny egységbe forrott. A kicsinyes zsdanovi szemlélettel leszámoló, a zeneesztétikát ismét tudományos rangra emelő alapmű, A valóság zenei képe monográfia megalkotóját; az első, valóban érvényes, mert történelmet és műanalízist egybefogó Bartók-életrajz íróját; a kutatót, kinek ritka képessége,

hogy sokak számára érthető formában, egyszerű, közvetlen szavakkal világítson meg bonyolult zenei jelenségeket; a tágas perspektívában gondolkodó művelődéspolitikust, a "vidéki Magyarország" kulturális érdekeinek fáradhatatlan szószólóját; a tudományszervezőt, zenetörténeti kutatások ösztönzőjét.

70. születésnapján kívánok Önnek további termékeny alkotó évtizedeket, jó egészséget, a magyar és az egyetemes zenekultúra, művelődés javára.

Glatz Ferenc

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
ELNÖK

1361 BUDAPEST,
ROOSEVELT TÉR 9.

Kedves Ujfalussy József barátom,

Engedd meg, hogy 70. születésnapodon ebben a formában köszöntselek. A 'nyilt levelet' egy ilyen intim, családi ünnepen ezuttal azért tartom a legmegfelelőbbnek, mert immár Te magad és életmüved is közintézménnyé vált. Az elmult évtizedekben ugyszólván egymagad váltál a hazai zeneesztétika letéteményesévé, a századunk igényeinek megfelelő magyar zeneesztétika megteremtőjévé. Mozart, Beethoven, Debussy, Bartók vagy Kodály munkásságának müelemzései, a több mint negyedszázada megjelent "A valóság zenei képe' és más alapvető munkáid és sok évtizedes kiváló pedagógiai tevékenységed révén a mai zenész generációk egyik legjelentősebb nevelőjévé váltál. Akinek megadatott, hogy közelebbről megismerjen, hogy hallgathassa előadásodat, amint oda-oda lépve a zongorához, azonnal illusztrálod is mondanivalódat, már át is lép a csodák birodalmába. A zene titkát tudod feltárni. Elolvasva 'Tamino a választuton' cimü csodás elemzésedet, a párbeszéd és zene mozarti világáról, mennyivel mélyebbre, messzebbre jutunk a belső gazdagodás utján! Ezért tartom megtiszteltetésnek, hogy immár ötödik éve közvetlenül együtt dolgozhatunk a Magyar Tudományos Akadémián, melynek nevét Bartók és Kodály akadémiai munkássága mellett a Te tevékenységed is tovább fényesitette.

Törékeny, már-már zenével átitatott alakod ugyszólván a magyar és európai kultura legszervesebb összekapcsolódásának jelképe lett.

Születésnapodon szeretném megköszönni Neked a zene jobb megértésének és átélésének élményét, a zene és az élet nagy egységének jobb megértését. Kivánom, hogy jó egészségben, töretlen alkotókedvvel sokáig teljesithesd fontos misszióddat.

Szeretettel üdvözöl,

Glenn P. Gán

KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM

REKTORA

Dícsérik életművükkel a debreceni Alma Matert azok az egykori diákok, akik az ősi Református Kollégiumban, majd tudományegyetemünkön életreszóló indítékot nyertek a hazai és az egyetemes tudomány méltó szolgálatához.

Ujfalussy József zenetudós, akadémikus Debrecenben szerezte az alapvető ismereteket és élményeket későbbi kutatásaihoz és pedagógiai munkásságához.

Zenetudományi munkásságának két olyan jellemzője van, amely bizonyos fokig megkülönbözteti őt szakmája többi tagjától.

Az egyik az esztétika iránti általános érdeklődés, a különféle irodalmi és egyéb művészeti párhuzamok keresése; a másik a minuciózus filológusi munka, ami többek közt a források számbavételén alapul. E két oly jellemző tényező eredetét mindenekelőtt Ujfalussy József műveltségének gyökereiben kell keresnünk, abban a speciális felkészültségben, amelyre latin-görög szakos hallgatóként épp a Debreceni Tudományegyetemen tett szert. A már akkor lobogó szellemű hallgató érdeklődését a kiváló felkészültségű, szinte még ifjú Szabó Árpád személyisége ragadta meg a leginkább; ő volt az, aki tanítványának figyelmét az európai civilizáció „legrégibb és legjobb" irodalmi alkotásaira: a homérosi eposzokra ráirányította. A zenetudós még bölcsészként a homérosi jelenetszerkesztés elveivel foglalkozott, keresve és kutatva a kompoziciós egységet, a formai karakterséget, a végső cél elérése felé ívelő lépcsőfokokat. Igy jutott el bölcsészdoktori értekezésében az örökérvényű homérosi alkotásig, azaz a *ktéma es aei* -ig, amely számára a tiszta formák egyesülése volt a szép jegyében. Ez volt később is az az esztétikai alap és mérce, amely a zeneirodalom legnagyobb alkotásait is megközelíthetővé tette számára Debussyig és Bartókig.

Nem bizonyultak azonban haszontalannak a latin filológiában szerzett ismeretei sem. Cicerónak az istenek természetéről szóló műve forrásait elemezve egyszer s mindenkorra felismerte, hogy mindig a gyökerekig kell eljutni, ha az ember a nagy szellemi teljesítmények lényegét akarja megismerni.

Dícséri az Alma Mater egykori tanítványait és emlékezik azokra, akik értelmet adnak az egyetemi oktatásnak azáltal, hogy beteljesítik életművükkel az Universitas küldetését. A Református Kollégium és a Kossuth Lajos Tudományegyetem egykori tudós professzorainak szelleme halhatatlanná válik olyan iskolateremtő tudós személyiségekkel, mint Ujfalussy József.

Daróczy Zoltán
a Kossuth Lajos Tudományegyetem rektora,
az MTA levelező tagja

MAGYAR ZENE MŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE

AZ IMC NEMZETI BIZOTTSÁGA
AZ ISCM, ISME ÉS IJF MAGYAR SZEKCIÓJA

NATIONAL COMMITTEE OF IMC
HUNGARIAN SECTION OF ISCM, ISME AND IJF

ASSOCIATION OF HUNGARIAN MUSICIANS

BUDAPEST, V., VÖRÖSMARTY TÉR 1. ☎ (36—1) 184-243, 179-598

1364 BUDAPEST, PF. 47. CODE: MUSICUNION BUDAPEST,

MNB 232—90171—4410

Budapest, 1989 december

Ujfalussy József egyik legutóbb megjelent nagyjelentőségü tanulmánya: Tamino a válaszúton. A mű jelképértékű. A közügyektől vissza sohasem húzódó életútja során Taminoként többször került válaszút elé, mint más tudós és művelődéspolitikus szerte e világon s az Öreg pap - papok - közel se volt/ak/ olyan jóindulatú/ak/, mint a Mozarté. De még így is - nem egyszer ellenükben - mindig megtalálta a helyes választ, a helyes utat. Mára Ő a mi Öreg papunk - sietek hozzátenni: a segítőkész, a jóindulatú -, aki elé most már mi járulunk Taminoként.

Kedves Jóska! Kérünk, segítsd mindannyiunkat a zene, a magyar zene ügyében fáradozókat továbbra is kérdéseiddel, sugallott válaszaiddal, lankadatlan erővel, hogy Veled együtt érjük meg fáradozásaid legszebb gyümölcsét: kultúránk felvirágzását és elterjedését széles e hazában.

De leginkább is várjuk Sarastro ihlette újabb munkáidat!

Születésnapi jókivánságokkal

Láng István

/főtitkár/

LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA
REKTORA

Egyre jobban hiányoznak művészeti életünkben az olyan nagy egyéniségek, akiknek gondolkodása, szellemisége, szélsőségektől mentes véleményalkotása példaként állhatna fiatalságunk előtt. Ha valamikor, akkor éppen most van leginkább szükség arra, hogy az utánunk jövők figyelmét felhivjuk a világ szépségeire, a valódi értékeket elválasszuk a talmi, a csillogó piaci holmitól. Ujfalussy József egész életén keresztül ezt tette. Zenei közéletünket formáló megnyilatkozásai, a katedráról elhangzó nagyhatású előadásai, a zenének szavakkal alig megfogalmazható titkait kutató munkássága a magyar zenei történetírás legszínesebb és legsokoldalúbb vonulatához tartoznak.

A zenét kimeríthetetlen sokszínűségében és gazdagságában magyarázni, megértetni már sokan megkisérelték. Az értelmezést olykor befolyásolhatja a jelenségek egyfajta leegyszerűsitett magyarázata, a tantárgyi környezetbe utalt elemek merev regisztrálása. Zavart okozhat még a hamis historizmus is, amely csupán csak a haladás oldaláról vizsgálódik ott is, ahol erre nincs szükség. De említhető még a tények és egyéni vélemények összekeveredése is, vagy a minden áron való rendszerezés kényszere is. Tudnunk kell, ha a zenét be akarjuk fogadni, akkor mindenek előtt három tényezővel: a mű koncepciójával, interpretációjával és percepciójával kell számolni. Más szóval:

a zeneszerző alkotó munkáját nyomon követi az előadó interpretációja, amely találkozik a hallgató befogadó képességével.

Ujfalussy József ama muzsikus-zenetudósok köréből jött, akik ebből a hármas egységből kiindulva magyarázzák a remekműveket. Mindezt pedig olyan kultúrtörténeti összefüggések feltárásával kapcsolja korunkhoz, hogy fel kell ismernünk a múltban és a jelenben rejlő hasonlóságokat, jelenünk minőségének magyarázatával pedig iránytűt ad a jövő fürkészéséhez.

A tágra vont horizonton a kultúrtörténet minden fontos mozzanata megjelenik. Ujfalussy József magyarázataiban szó esik arról is, hogy milyen funkciót töltött be a mű saját korában és milyen jelentéstartalommal bir korunkban. Munkáiban a művészet és tudomány finom érintkezési pontjai is érzékelhetővé válnak. A tudomány nála a művészet szolgálójává válik anélkül, hogy egymás identitását zavarnák.

Lenyűgözően gazdag tudását, klasszikus műveltségét természetes egyszerűséggel adja tovább tanitványainak. S közben arra is van figyelme, hogy a zenéről ne csupán beszéljen, hanem a zongorán is bemutassa a mondottakat. Ez ebből származó közvetlenség csak fokozza előadásainak hatását. A főiskolánkról kikerült generációk egész sora emlegeti zenetörténeti és esztétikai óráit.

Tudományos és oktató munkássága nagy hatást gyakorol zenei életünk minden ágára. Közéleti fellépésein a zene személyiségformáló erejét bizonyítva emel szót a zenei műveltség, a művészeti nevelés érdekében.

Rektori működésével is erősitette főiskolánk rangját. A magyar zene európai rangú és hatású szószólóját, jeles tudósát, főiskolánk professzorát nagy tisztelettel köszöntjük 70. születésnapján. Ad multos annos!

UJFALUSSY JÓZSEF ZENEKRITIKÁIBÓL

A KÖLNI TRIÓ HANGVERSENYE

Kedden este rendezte a Zenekedvelők Köre kamarabérleti-sorozatának harmadik hangversenyét a városi zeneiskola hangversenytermében. Az este a kölni kamarahármas játszott: prof. Karl Hermann *Pilney,* cembalo, Reinhard *Fritzsche,* fuvola és prof. Karl Maria *Schwamberger,* viola da gamba művészek.

Műsorukat a XVII. és XVIII. század nagy mestereinek: Leclair-nek, Rameau-nak, Nagy Frigyes porosz királynak, Johann Sebastian és Philipp Emanuel Bachnak, Händelnek és J. J. Quantz-nak a kamaramuzsikájából állították össze.

A hangverseny közönsége az európai zene egyik legdicsőbb korszakának kamaramuzsikájába, mégpedig éppen a királyi udvarok kamaramuzsikájába rándult ki arra a rövid két órára, míg a kiváló művészek kaput nyitottak számunkra a legtisztább zene felé. Talán mai ember számára mindeddig érthetetlen volt, hogy egy korban az előkelők társ-szórakozása a kamaramuzsika volt és hogy uralkodók, mint Nagy Frigyes, a porosz király, és II. József, a magyar király nemcsak pártfogókként, hanem maguk is szenvedélyesen ápolták a zenét. Éppen a kedden este hallott Nagy Frigyes-mű mutatta, hogy mennyire otthonos volt a nagy porosz király a zeneszerzésnek nemcsak a legapróbb mesterségbeli fogásaiban, hanem biztosan kezelte a korában divatozó stílus-irányok kifejezésbeli nüánszait is. Ismételjük, ez abban a korban nem hangzott olyan különösnek, mint manapság, hiszen akkor a „hogy tetsziket" fúga-témákkal játszották.

A keddesti műsor szerencsés képet adott egyrészt arról az általános zenei színvonalról, ami akkoriban Európa minden országában a műveltek zenei köztudatát jelentette, másrészt nagyon finoman érzékeltette azokat a lokal-színeket, amiket az egyes nemzetek (értsd: királyi udvarok, Versailles, London, Sanssouci) a maguk ízlésének megfelelően kifejlesztettek: J. S. Bach-hal szemben Händel és Rameau muzsikája kerekítették ki a színes képet. Felesleges lenne arról írni, hogy mit jelentettek a művek eredeti hangszerelésükben: másképpen egyszerűen nem is lehet őket elképzelni. És hogy mennyire megtalálja a kamaramuzsika is a maga igazi közönségét a keddesti lelkes tapsok mutatták legjobban. Csak azon csodálkoztunk, hogy a közönség elfért a zenede termében. Azok után a sikerek után, amiket a kölni trió országszerte aratott és amilyen muzsikát adott, azt vártuk volna, hogy az Arany Bika nagyterme sem lesz elég a közönségnek. Köszönjük a kölni triónak azt a csendes nosztalgiát, amit hagyott bennünk egy muzsikusabb kor után.

Debreczeni Újság – Hajdúföld
1943. február 10., 3. old

DOHNÁNYI ERNŐ ÉS ZATHURECZKY EDE SZONÁTAESTJE

Szerdán este rendezte a Zenekedvelők Köre, bérletenkívüli díszhangversenyen, *Dohnányi* Ernő és *Zathureczky* Ede szonáta-estjét.

Műsorukon három szonáta szerepelt: *Brahms* d-moll, *Dohnányi* cisz-moll és *Beethoven* A-dúr (Kreutzer) szonátája.

Most következnék a beszámoló arról, milyen zenét hallottunk szerdán este. A feladatot azonban már most megoldhatatlannak kell mondanunk. Kamaramuzsikát hallottunk a muzsika két olyan mesterétől, a hangszínek olyan biztos kezű művészeitől, akiknek minden gondolata, minden mozdulata muzsika. Mit lehet ott akár élő, akár írott szóval mondani, ahol nincs semmi hézag a szerző muzsikája és az előadók muzsikája, végeredményben pedig az ember és a muzsika között? Ha a zenekritikus feladata, hogy az ember és muzsika egymáshoz való viszonyulását megpróbálja tudatosítani, esetleg lemérni, marad ott a kritikusnak valami tudatosítani valója, ahol a viszonyulás az identitás, az azonosság esetéig egyszerűsödött? Itt állunk a zeneesztétika végső problémáinak megoldhatatlanságánál: zenét csak zenével lehet kifejezni. Zenével fejezte ki Dohnányi Ernő és Zathureczky Ede, zenének hallotta a közönség – kamaramuzsika volt, Brahms volt, Dohnányi volt, Beethoven volt. Azzal a megbékéléssel mentünk haza, amit a művészet adhat alázatos elfogadóinak, végső érzelmi elrendeződésül és megtisztulásul.

A lelkes tapsokra egy Beethoven szonáta-tételt kaptunk ráadásul.

Kiegészítésül még csak annyit, hogy a két mester nemcsak muzsikájával, hanem nagylelkű anyagi hozzájárulásával is megkönnyítette a Zenekedvelők Körének, hogy jótékony áldozatkészségét minél hatásosabban állíthassa hazafias céljainak szolgálatába.

Debreczeni Újság – Hajdúföld
1943. március 18., 3. old.

GÁBOR AURÉL ZONGORAESTJE A VÁROSI ZENEISKOLÁBAN

A Városi Zeneiskola IV. nyilvános hangversenyén *Gábor* Aurél, *Galánffy* Lajos szabadiskolás növendéke szép műsort játszott végig, méltó tudással és készültséggel.

Bach–Tausig d-moll orgonatoccata és fuga, Beethoven As-dúr (variációs) zongoraszonátája, Schumann Faschingsschwank aus Wien című kompozíciójának I. tétele, a második részben Chopin F-dúr nocturne-je és As-dúr keringője, Debussy három „rézkarc"-a, végül Dohnányi két szerzeménye: a Gavotte és Musette, majd a Delibes-ből átírt Coppélia keringő álltak műsorán.

Jó zongorakészség, nagy muzikalitás, nagyon tiszta zenei értelem és intelligencia jellemezték Gábor Aurél játékát. Különösen a műsor második felében igen sok meleg szín és szuggesztív hangulat áradt játékából. Előadásának előnyére fog válni, ha technikájának muszkuláris együtthatói kissé majd látensebbekké válnak. A közönség melegen tapsolta Gábor Aurélt, ki a tapsokat Chopin Des-dúr keringőjével viszonozta.

Debreczeni Újság – Hajdúföld
1943. május 2., 15. old.

PREISZ ÁKOS ÉS ZEMPLÉNI KORNÉL KAMARAESTJE

Kedden este Preisz Ákos hegedűn, Zempléni Kornél zongorán nagyon szép műsort játszott végig a Városi Zeneiskola hangversenytermében.

A műsort együttes szám vezette be: Debussy hegedű-zongoraszonátája. Ezt Preisz Ákos három hegedű száma követte: Zsolt „Őszi levelek", Debussy „Csolnakon" (en bateau) c. szerzeményei és Bartók I. Rapszódiája. Zongorán Zempléni Kornél kísérte.

Szünet után Zempléni Kornél szólószámai következtek: Bartók: Parasztdalok, Kodály: Méditation és Dohnányi F-moll Capriccója. Zárószámul César Franck szonátáját hallhattuk, újra mindkettejük interpretációjában.

Szóljunk először az együttes számokról. Komoly szonátaművészet volt. Különös örömmel hallottuk, hogy a szonáták milyen egységes képet kaptak: nem töredeztek részletekre. Gondolunk a Debussy-szonáta takarékosan elhelyezett tetőpontokkal remekült tagolt dinamizmusára, a Franck szonáta egységesen romantikus, lírai vonalvezetésére.

Preisz Ákos hegedűszámai másik oldalukról világították meg a két fiatal művészt: a részletek finom kidolgozása olyan biztosan áll kezükben, mint a nagyvonalú tolmácsolás. Preisz Ákos hegedűjének egész hangszín-spektrumát végighallgattuk: a lágy paszteltől a kemény feketefehérig (Debussy: en bateau és Bartók: Rapszódiája). Zempléni Kornél kiválóan kísért. Szólószámai nagy technikai készültségről tettek bizonyságot. Ez adott biztonságot, anyagot előadásának kerek gondolatai megfogalmazásához. Ráadásul Debussy „Holdfény"-ét (Clair de lune) játszotta.

Kettejük együttes ráadása Zempléni Kornél hegedű-zongora szonátájának „Scherzo" tétele volt. A szellemes ritmikájú, hangszerkezetű kompozíció a fiatal szerző kompozíciós invenciójáról olyan új adatot mutatott, ami méltóan illeszkedett a már ismert Zempléni-kompozíciók sorába. A szép közönség a Debrecenből indult fiatal művészeket melegen ünnepelte.

De legnagyobb dicséret műsoruk összeállításáért illesse őket: a modern szerzők nagy formaérzékkel és ízléssel összeállított sora méltó volt a két fiatal művészhez.

Debreczeni Újság – Hajdúföld
1943. május 5., 7. old.

A FILHARMÓNIAI TÁRSASÁG HANGVERSENYE DEBRECENBEN

A Zenekedvelők Köre hangversenyeinek sorát ezidén zenekari esttel nyitotta meg. Szombaton este a budapesti *Filharmóniai Társaság zenekarának* hangversenyét hallottuk *Dohnányi Ernő* dr., a zenekar elnök-karnagyának vezetésével.

A debreceni hangversenylátogató közönség számára mindig esemény, ha jó zenekart hallhat, hát még ha ez a zenekar éppen a Filharmóniai Társaság zenekara és Dohnányi Ernő vezeti! Ez az együttes évek hosszú során keresztül forrt így egybe, a zenekar ismeri karnagyának minden gondolatát, a karmester biztosan tudja, hogy mit várhat muzsikusaitól és hogy mindenkor számíthat rájuk.

Ennek a kölcsönös biztonságnak a nyugodt, művészi fölénye tette a szombatesti hangversenyt zenei élménnyé. – *Beethoven* Egmont nyitányának nagyszerűen klasszikus vonalai után az ellentét csemegéjét ízlelgettük *Dohnányi* Szimfonikus perceinek csattogó instrumentális effektusaiban, ragyogó harmóniai invencióval és hangszerelő-készséggel egymás mellé fűzött meglepetéseiben. *Liszt* „Les Préludes"-jében a legpoétikusabb liszti szimfonikus költemény hangulatainak rezdüléseit élveztük, Isten tudja hanyadszor. Az est koronája *Csajkovszky V. e-moll szimfóniája volt.* A Csajkovszky-szimfóniák igen veszélyes kompozíciók. Zenekar és karmester legyen a talpán, akiknek a kezén nem lapulnak unalmassá. *Dohnányi* Ernő és zenekara szerencsésen megmentettek ettől a veszedelemtől: az opusnak egyetlen hangja sem veszett kárba –, egyetlen perc sem vált unalmassá. A hangszerek mintaszerű egyensúlyában a hosszú mű eggyé állt.

A szép közönség hosszasan ünnepelte az együttest. A türelmetlen tapsokra *Berlioz* Rákóczi-indulóját kaptuk ráadásul. Az induló méltán egyik leghíresebb száma az együttesnek: újra friss volt, újra frappánsan hatott.

Az est jövedelme hazafias jótékonycélt szolgált.

Debreczeni Újság – Hajdúföld
1943. szeptember 19., 6. old.

HERMANN DIENER ÉS CHARLOTTE HAMPE KAMARAESTJE

Csütörtökön este rendezte a Zenekedvelők Köre és a Német Tudományos Intézet Hermann *Diener* és Charlotte *Hampe* hegedű-, illetőleg brácsa-művészek kamaraestjét a Zeneiskola hangversenytermében.

Nagy örömmel üdvözlünk mindenkit Debrecenben, aki jó muzsikát hoz nekünk. Nagy örömmel üdvözöltük a csütörtöki hangverseny művészeit is, kik elsőrangú zenei csemegét hoztak Debrecen zenehallgató közönségének: *Mozart* és kortársai hegedű-brácsára és két hegedűre írott műveit szólaltatták meg. Mozarttól két Duót hallottunk: a G-dúrt és a B-dúrt. Ezenkívül Purcell és Corette, Geminiani, Pachelbel, J. Chr. Bach és Boccherini művek szerepeltek műsorukon.

Ha van muzsika, amit precíznek nevezhetünk, akkor a csütörtöki kamarazene precíz volt. A két művésznek minden mozdulata, hangja együtt rezdült, még szinte vibrátójuk ritmusa is azonos volt. Ha pedig Hermann Diener elhagyhatta az ismertető szöveg felolvasását, ez nem csak a közönség megértő, magát feloldó viselkedésének volt az eredménye, amire a művész néhány szóval hivatkozott, hanem annak is, hogy egy mű legjobb ismertetése hű bemutatása. Olyan szöveghű és pontos interpretáció mellé pedig, amit a két művésztől kaptunk, igazán nem volt szükséges ismertető szöveg. A gyönyörűen összeválogatott műsorért csak köszönetet mondhatunk.

A szépszámú közönség lelkes tapsaival bizonyította, hogy van még Debrecenben, aki szívesen hallgat kamarazenét.

Debreczeni Újság – Hajdúföld
1943. október 29., 4. old.

BÖSZÖRMÉNYI-NAGY BÉLA BEETHOVEN ESTJE

Csütörtökön este tartotta a Zenekedvelők Köre ezidei második bérleti hangversenyét. Az est művésze Böszörményi-Nagy Béla zongoraművész volt, a Zeneművészeti Főiskola tanára.

A Beethoven-zongoraszonáták egész sorát játszotta végig: az f-moll op. 2., no 1., az asz-dúr op. 26., az E-dúr op. 109., a G-dúr op. 14. no 2. és a c-moll op. 111. szonátát hallottuk.

Böszörményi-Nagy Béla Beethoven ábrázolásának eszközei főképpen dinamikus jellegűek. Módszere végeredményben bizonyos távolságokban határozott fekete-fehér foltokat jelöl ki. Különösen a balkéz erős aláhúzásával és a közöket sokszor tagadhatatlanul türelmetlenül tölti ki kompozíciós anyaggal. Ez a megoldás erősen grafikus jelleget ad a Beethoven-képnek. Néhány markáns vonás és a részleteknek sokszor alig van gondolati súlya. Egyes részletek teljes meleg színskálájukban kerekedtek ki, mások ideges, kissé szálkás vonalszövevénnyé feszültek. Itt-ott memóriazavarok bontották meg az összhatást. Tempói is ezekhez a szempontokhoz igazodtak.

Minden egybevetve, sok egyéniség bélyegezte Böszörményi-Nagy Béla Beethoven-szonátáit és sok szép muzsikát is kaptunk tőle. Talán legjobban az E-dúr szonáta tetszett műsorából.

A szép közönség melegen tapsolta a művészt, ki a tapsokra ráadásokkal válaszolt: Chopin egy mazurkáját, Beethoven „Für Elise" c. művét és Bartók Mikrokosmosának egy darabját játszotta.

Újra kérnünk kell azonban a hangverseny látogató közönségét –, hogy lehetőleg pontosan jöjjön a hangverseny kezdetére, vagy ha elkésett, csak egy-egy szám végeztével menjen helyére, mert csütörtökön este is szemmelláthatólag zavarta a művészt a későnérkezők neszezése.

A szépsikerű est jövedelme a hadigondozottak javát szolgálja.

Debreczeni Újság – Hajdúföld
1943. november 5., 7. old.

Breuer Jánosné és Breuer János gyűjtése.

MARÓTHY JÁNOS:

NEUROBIOLÓGIA, VISELKEDÉSTUDOMÁNY, HANGMIKROSZKÓPIA – ÉS LEHETSÉGES TALÁLKOZÁSI PONTJAIK A ZENEESZTÉTIKÁBAN

Első hallásra a cím kulcsszavainak együttese éppoly abszurdnak tűnhet, mint a nevezetes szürrealista metaforában „egy esernyő és egy varrógép véletlen találkozása a boncasztalon". E látszólagos abszurditás viszont maga is azt bizonyítaná, hogy a szokványos zeneszemlélet megőrizte érintetlenségét az utóbbi évtizedek ember- és hangtudományában forradalmat hozó új tudományos fölfedezésektől.

A neurobiológia, a viselkedéstudomány és a hangmikroszkópia három olyan terület, ahol a fejlődés különösen rohamosan ment végbe. Egyikük sem tartozik a hagyományos értelemben vett zeneesztétikához; mégis, néhány itt elért eredmény puszta fölsorolása is világossá teheti zeneesztétikai vonatkozásaikat.

A neurobiológia újabb fejlődését összegezve mindenekelőtt az a következtetés vonható le, hogy az emberben lezajló ún. lélektani folyamatok igazából „testtani" folyamatok, amelyek elektrofiziológiai és/vagy biokémiai úton végbemenő *sejtközi kommunikáció* révén valósulnak meg.[1] E kommunikáció pályáinak szervezésében fontos szerepet játszik a *limbikus rendszer,* amely az autonóm idegrendszer és a tudatos agykérgi funkciók közt közvetít, az agykérgi funkciókon belül pedig a *félteke specializáció.*

Talán ez a legutóbbi az, aminek az esztétikai jelentőségét még a leginkább fölismerték. A jobb félteke ugyanis az érzékelések közvetlen befogadását, míg a bal a logikai elemzésüket végzi. (Megjegyzendő, hogy a balkezesek egy részénél a két oldal szerepe fölcserélődik.) Így, a mai számítástechnika terminológiájával, a jobb féltekét analógnak, a balt pedig digitálisnak nevezhetnénk. Ha tetszik, a jobb félteke a mintavételező, a bal pedig a számítógép. S mivel az esztétika az *aiszthészisz*re, az érzékelésre épül, közelfekvő a gondolat, hogy a művészetben az „érzéki", nem pedig a „logikai" félteke játssza a meghatározó szerepet. Mi több: hogy viszonyunk a külvilághoz esztétikai legyen, bal féltekénket átmenetileg szabadságolnunk kell, mert különben állandóan az érzékelt jelenségek „dekódolásán" erőlködik, s ezzel zavarhatja műélvezetünket. Lágy szellő suttog, *tehát* rosszul csuktam be az ajtót; vízcseppek ütemes koppanását hallom, *tehát* elromlott a csap; madarak énekelnek, *tehát* föl kell kelnem, nehogy lekéssem a vonatot. Igaz, hogy a logikai félteke újra akcióba léphet akkor is, ha a hangjelenségeket esztétikumként fogadjuk be; de ez már a szakember betegsége, aki még Izolda halálakor is a Trisztán-akkord lehetséges összhangzattani értelmezésein töri a bal féltekéjét.

Lényeges a két félteke üzemmódja közti különbség is. Míg a „logikai" félteke mintegy egydimenziósan, lineáris-szekvenciális *egymásutánisággal* működik, az „érzéki" félteke többdimenziós, összetett alakzatokat, ha tetszik, *pattern*-eket, avagy *Gestalt*-okat képes *egyidejűleg* fölismerni. Márpedig már egyetlen hang is bonyolult alakzat. Részhangjainak összetételét, amplidúdó-eloszlását, spektruma időbeli változásait még bonyolult műszerekkel és hosszas elemzésekkel is csak megközelítően tudnám megragadni. Gyermekem hangját, jobb féltekémnek hála, mégis azonnal fölismerem.

S itt már a neurobiológia nyújtotta lehetőségek zeneesztétikai kiaknázása mind soványabbá válik. Még a legkorszerűbb zenepszichológiai kutatások[2] jó része is „kísérleti helyzeteket" teremt valódi „zenei helyzetek" helyett, s így a hangzó folyamatok és befogadásmódjaik is erősen leegyszerűsödnek. Nem teljes alakzatokat, csupán összetevőket vizsgálnak: pl. a hangmagasságérzékelést önmagában, ráadásul gyakorta színuszhangokkal, noha nem ritkák az olyan önkritikus megállapítások, hogy valódi zenei helyzetekben a hangmagasságviszonyokat is *mérhetően* másként érzékeljük, vagy hogy a konszonancia – disszonancia viszony érzékelése merőben különböző aszerint, hogy színuszhangokról vagy összetett hangokról van-e szó.

Még gyérebben folydogál a neurobiológia és a zeneesztétika egyesült patakja azon a területen, amely pedig társulásuk leglátványosabb terepét kínálná. Az esztétika legmagasabb szintje ugyanis az, ahol már nem a művészet *egyes* összetevőinek szerepe, hanem a *művészi egész* befogadása, mint *egész-emberi élmény* a probléma. Igazában ezen a szinten lényegül át a pszichológia is esztétikává. Természetesen a *katarzis*ról van szó, az esztétika Arisztotelésztől Lukácsig faggatott központi kategóriájáról. Lukács György esztétikája kapcsán ugyan szokatlannak tűnhet a neurobiológia emlegetése (noha az „1' jelzőrendszer" gondolata ide is elvezethet), mégis frappáns megoldást kínál a katarzis-élmény biológiai oldalának megértéséhez a *limbikus rendszer* működése. J. W. Papez volt az első, aki egy 1937-es publikációjában az emóciót „anatómiai alapokon álló fiziológiai folyamatként" fogta föl, s „olyan neurális kört szerkesztett, amelyben a kortikális centrumok a hypothalamusszal kölcsönös kommunikációban állnak. Azt vallotta ugyanis, hogy az emóció tudatosul és viszont – a gondolkodás az emocionális életet befolyásolja."[3] Nem csupán képletesen értendő tehát, ha elementáris élmény hatására a hideg futkároz a hátunkon. Egy Bach-passió, Beethoven-szimfónia vagy Bartók-vonósnégyes kitüntetett pillanatainak hatása kimutatható lenne a hypothalamus szervezte vegetatív folyamatok olyan megnyilvánulásaiban, mint a szívműködés, a vérnyomás, a verejtékkiválasztás, vagy akár a bőrfelület galvanikus ellenállása. S itt kézenfekvő az összefüggés a katarzis lukácsi fölfogásával: „a partikuláristól a nembeliig" vivő folyamat *kifelé megvalósított kapcsolatteremtésének* megfelel a sejtközi kommunikáció *befelé megvalósított kapcsolatteremtése;* a külső teljességnek a belső teljesség, a külső egész belső egészként való érzékelése, ahol tehát az ember mintegy önmagával teremt kapcsolatot. Ezen a szinten már joggal keverhetők a neurobiológia és az esztétika terminusai: ezúttal ugyanis a *homeo-sztázis – ek-sztázis – homeo-sztázis* rövidre zárt körpályája megnyílik, s a homeo-sztázis és az ek-sztázis állomásait követő *harmadik* fokként a *katarzis*ig jutunk.

A zene szemszögéből különösen lényeges, hogy mind befelé, mind kifelé *ritmikusan szervezett* kapcsolatokról van szó: a neuronok és gliák éppúgy ritmikusan tüzelve kommunikálnak, mint ahogyan a zenei folyamat az emberi egyedeket egymással is a ritmus révén hozza kapcsolatba. Zenei ritmuson persze a zene mindhárom idősíkját értem, a hangmagasságit éppúgy, mint a köznapi értelemben vett ritmikait és a formaszerkezetit – „a zenei idő egységének" stockhauseni értelmében. Mindenütt a *periodikusság* a kapcsolatteremtő erő, amely időt idővel, frekvenciát frekvenciával, hullámformát hullámformával, sejtet sejttel, embert emberrel rendezett egységbe, értsd: *egymásra vonatkoztatott rendszerbe* foglal.

*

A *viselkedéstudomány* az állatviselkedés „természettudományi" és az emberi viselkedés „lélektani" diszciplináit egyesítve válik napjainkban olyan tudományos módszerré, amely túllép eredeti etológiai és/vagy behaviorista keretein, és az egyetemes magatartáskutatás új módszereit kínálja. (Csak az igazságosság kedvéért jegyzem meg, hogy Charles Darwin e kutatás mindkét ágának úttörője volt.) Minthogy ily módon már indulásában komplex és inter-

diszciplináris, a neurobiológiával nem is kellett külön frigyre lépnie, mert a neurobiológiai nézőpont eleve benne foglaltatott. E komplexitás mintapéldája lehet Grastyán Endre ragyogó tanulmánya: *A játék neurobiológiája,* amely konkrét tényanyagát a macskák viselkedésének kísérleti vizsgálatából veszi, tehát a neurobiológiai és az etológiai nézőpont kezdettől együttesen van benne jelen; ráadásul Schiller- és Huizinga-hivatkozásokkal indul, és Mallarmé-idézettel fejeződik be. Eddig vezethet a macska-viselkedés.

Vannak előzményei a viselkedéskutatás és a *zenetudomány* összekapcsolásának is, különösen a vokális hangadások területén. Lomax *Cantometrics*-je e téren is úttörő. Legújabban a svéd Johan Sundberg publikált olyan könyvet „az énekhang tudományáról"[4], amely – igaz, csak az európai akademikus ének területén – bámulatos kompetenciával egyesíti a természettudományos és az esztétikai közelítéseket. *Beszéd, ének és emóciók* c. fejezete összefoglalja a vonatkozó kutatások eddigi eredményeit. Ezek amiatt eléggé szerények, mert az „emóciókra" szűkített téma csupán a töredéke annak, ami az ember *vokális viselkedésében* megjelenik. Az „érzelmek" olyan tipologizálása, mint „szomorúság, félelem, semleges, harag" magukat az adott érzelmeket is leegyszerűsíti: már Hegel tudta, hogy nincs gyász általában, mert a mód, ahogyan valaki gyászol, szorosan összefügg gyásza konkrét tárgyával. Összefügg persze még sok minden egyébbel is, amit Hegel sem vett számításba, pl. egy adott közösség szokásaival, rítusaival. Mindez együtt van meg az emberi viselkedésben, mielőtt még konkrétságát elkennénk azzal, hogy érzelmi általánosításokká ködösítjük. Ennek fölismeréséhez a viselkedésfonológia legnagyobb kutatója, a Párizsban élő Fónagy Iván jutott a legközelebb[5], s így Sundberg kérdéses fejezete is joggal szánja neki a legbővebb teret. Fónagy számomra leginspirálóbb gondolata az, hogy a vokális viselkedés valójában az emberi makro-viselkedés gesztikájának a miniatürizált transzpozíciója a hangadó szervek szintjére. Így beszélhetünk „pszichofonetikáról", „glottális mimikáról", „szájüreg-mimikáról", „hallható mimikáról". Fónagy mindezt egyaránt vizsgálja a hangadó szervek anatómiája és a létrejött hangzások szonográfiája szempontjából; így vázolja föl egy „hangkarakterológia esélyeit", amelyben tipizálhatók mondjuk egy tábornok vagy egy amoroso hangadásmódjai.

Igazában még ez sem minden, mert a viselkedésminták társadalmi-történeti meghatározottságát Fónagy sem érinti – legföljebb implicite, hiszen a tábornok vagy az amoroso színpadi viselkedésmintáinak történetileg alakuló társadalmisága külön utalás nélkül is nyilvánvaló, kiváltképpen a zenész számára, hiszen a változó viselkedésmintákat a *változó zenei stílusok* még a verbális viselkedésnél is frappánsabban rögzítik. Itt alighanem a tánc vagy a képzőművészet története is segítségünkre jöhet, egy viselkedésmódokra kihegyezett *Sittengeschichte* szellemében.

Igaz, hogy bizonyos alapvető, biológiailag meghatározott viselkedésminták bámulatos szívóssággal őrződnek meg, akár a hangadás terén is, az állati, majd az emberi viselkedésben. Ilyenek a harci-fenyegető, a megadó-alávető, vagy a szerelmi-párosodási hangmaszkok. Történelmi módosulásaik figyelmen kívül hagyása mégis nagy veszteséggel járna, annál inkább, mert a viselkedésminták már az állatvilágban társadalmiak, sőt hosszabb távon történetiek. Nem véletlenül javasolta Julian Huxley bizonyos állati viselkedésmódokra a „ritualizált" kifejezést, már jó hét évtizeddel ezelőtt.

Ez a probléma vezet el végül a *hangmikroszkópiához.*

*

A „hangmikroszkópia" olyan kutatások gyűjtőneve lehet, amelyek a kottaírásban rögzíthető zenei paramétereknél kisebb léptékű folyamatokat tanulmányoznak. Ilyen értelemben már maga a hangmagasság mikroszkopikus folyamatok eredménye, minthogy a másodperc töredékei (esetleg csupán ezredrészei) során kialakult minták periodikus ismétlődéseit egyesíti

mondjuk egy „kétvonalas d" egységesnek vélt képébe – nem is beszélve az adott hang indításáról, lecsengéséről, és a közbeeső, állítólag „állandó" állapot változásairól, s az egész folyamatnak a vélt hangmagasságtól való mikronagyságrendű eltéréseiről. Pedig itt még csak egyetlen hangot föltételeztünk, elvonatkoztatva a természetben adott valamennyi hang szükségszerűen megjelenő részhangjaitól, tehát a *hangspektrumtól,* amelyet viszont szokásosan a *hangszín* globális képévé szintetizálunk.[6]

Az ilyen hangmikroszkópiai kutatások összekapcsolása a pszichológiával, s így – legalábbis közvetve – a neurobiológiával annál szükségszerűbb és mára már természetesebb, mivel a *fizikai* hangjelenség és annak *emberi* értelmezése két lényegesen különböző dolog. Ezért ismerte föl már Fechner vagy Helmholtz a „pszichofizikai" közelítés szükségességét, ami akár a hangmagassághallás – sőt, mint később kiderült, a hangerőérzékelés – logaritmikus voltát tekintve is nyilvánvalóvá vált. A zenei hallás részben neurobiológiai, részben társadalomtörténeti hátterű emberi sajátságaihoz, vagy akár néhol – hogy Jean-Claude Risset-vel szóljunk – „paradoxonaihoz" tartozik például a Révész Géza fölfedezte „kétcsatornás" hangmagassághallás, vagy a kritikus sávszélességen belüli hangzatok kiváltotta érdességérzet, sőt még az is, hogy nem hallunk létező és hallunk nem létező hangokat (így az ún. reziduális hangot); hogy a spektrális gazdagodást vagy a hangmagasságemelkedést egyaránt hangerőnövekedésként is érzékeljük[7]; s hogy a mikronagyságrendű hangmagasságemelkedés viszont hangszínként: „fényesedésként" jelenhet meg számunkra stb., stb.

De a zenepszichológia itt sem ússza meg, hogy zenesztétikává gazdagodjék. Bármennyire fontos is, hogy tanulmányozzuk pl. a fül anatómiáját és az innen az agyba továbbított ingerek neurobiológiai mechanizmusait, ezek valódi jelentőségűket csupán *az egész zene egész-emberi befogadása* során nyerik el. Ezért sürgetik maguk a pszichológusok, hogy „kísérleti helyzetek" helyett „zenei helyzetek" legyenek a vizsgálatok tárgyai. Ezért állítja szembe Scott Makeig az „analitikus" hangközérzékelést az „affektív" hangközérzékeléssel.[8] Ezért szentel Risset és Wessel a hangszínkutatáson belül külön fejezetet „a kontextus fontosságának".[9]

E téren, nézetem szerint, az alapkérdés a zene „mikroszkópiai" és „makroszkópiai" folyamatai közti viszony föltárása. Hogy a milliszekundum-zóna a szekundum-zónával szorosan összefügg, azt első ízben Stockhausen egyszerre zeneszerzési és zenetudományi jelentőségű kutatásai tárták föl az 50-es és korai 60-as években.[10] A „zenei idő egységének" ezt a hangmagasság- és ritmikai viszonyokra kiterjedő gondolatát később L. Bielawski, ez a hallatlanul eredeti lengyel kutató továbbterjesztette a zene harmadik időléptékére: a zenei formaszerkezetre is, sőt mindezen innen és túl, a Kozmosz valamennyi periodikus hullámmozgására.[11]

Mindezt azzal egészíteném ki, hogy a zene három zónájának, tehát a hangmagassági, a ritmikai és a formaszerkezeti zónának a periodikussága nemcsak a puszta időviszonyok, hanem a konkrét alakzatok, ha tetszik, *pattern*-ek, avagy *Gestalt*-ok problematikáját is magában rejti. Egy korábbi írásomban[12], Henri Pousseur metaforájával élve, a „banális rend" és a „gazdag rendetlenség" ellentétpárját használtam annak jellemzésére, hogy a három zónában a puszta periodikus ismétlődés *rendje* hogyan lép kapcsolatba a zenén kívüli hangadásmódok és gesztusok *„rendetlenségével",* s a kettő együtt hogyan eredményezheti egy „gazdag rend" új minőségét. Újabb kutatásaim mindinkább meggyőznek arról, hogy ez a frigy nem pusztán házasságot, hanem gyermekáldást is jelent: olyan harmadik minőséget, ahol az emberi-gesztikus-viselkedési elemek a periodikusan szervezett hangzó folyamatokkal szétbonthatatlan egységbe forrnak. Már maga a hullámforma is így alakul. Noha bármely összetett hang, legyen az „zenei hang" vagy „zörej", a Fourier-analízis segítségével elvben színuszhang-összetevőkre bontható, ezek a különböző színuszgörbék nem eredeti rajzukat megőrző egymásmellettiségben, hanem egy *új, komplex hullámforma* sajátos rajzában jelennek meg. Ennek csupán legszimplább esetei a „négyszöghang", a „háromszöghang" vagy a „fűrészhang", mert a valóságban létező hangok sok-

kal bonyolultabb hullámformákban jelennek meg.[13] Ugyanilyen sajátos rajzú, ha tetszik, „rendetlen", de a periodicitás révén mégis renddé szerveződő „hullámformákat" adnak a maguk léptékében a *ritmikai* alakzatok, és a *formaszerkezetek* is.

Föltevésem szerint a zene „milliszekundum-nagyságrendjében", tehát a hangadásmódot jellemző *elemi rezgésformában* már mintegy *genetikusan előre programozva* jelen van az, ami a ritmus „közép-" és a forma „makro-"szintjén nagyobb időléptékek pályáira állítva is kibontakozik. Így a *milliszekundum szféra* egy adott viselkedésminta *belső-neurobiologikus* szerveződése a sejtközi kommunikáció szintjén, a *szekundum szféra* ugyanennek a viselkedésmintának a *külső-gesztikus* szerveződése az emberközi kommunikáció szintjén, a *minutum szféra* pedig mintegy az adott viselkedésminta *terepe,* mozgáspályája, téridő kontinuuma. (Megjegyzem, hogy persze az előző két szférában sem puszta időről, hanem *téridő* rendszerekről van szó, mivel minden frekvencia reciproka a *hullámhossz*, intenzitása pedig a rezgés *tágassága,* tehát minden időbeliségnek megvan a maga *térbeli* aspektusa.)

A zeneszerzői gyakorlat hamarabb figyelt föl az akusztikus kommunikáció különböző léptékű zónáinak a szükségszerű belső egységére, mint a zenetudomány. Igaz, hogy ezt az egységet néha spekulatív matematikai vezérléssel állítják elő, mint pl. Charles Dodge, aki a fraktálgeometriát hívta segítségül olyan „ön-hasonlósági" alakzatok előállításához, ahol az elemi mikrorészecskéktől a nagyformáig terjedően azonos vagy hasonló struktúrák érvényesülnek. Ilyesfajta logikát tartalmaz John Cage-nek a saját filmzenéje kapcsán kifejtett gondolata is, amely szerint „ha a filmben 1600 ütem van, ez 40x40 ütemre tagolódik, a mindegyik 40 ütemes egységet *ugyanaz az arány frazeálja,* amelyik a 40 formai egységet nagy csoportokba szervezi (pl. 6, 7, 10, 5, 3, 9)". De hozzáteszi: „Ez a strukturális gondolat elvében rokon az indiai *talá*val (azzal az eltéréssel, hogy a *talá*nak nincs eleje és vége, és inkább a lüktetésen, nem pedig a frazeáláson alapul), Anton Webern és Erik Satie műveivel és a *hot jazz*-el."[14] Ily módon Cage mégis túllép a spekulatív zeneszerzői attitűdön, mert *az eleven zenében spontánul is megjelenő* törvényszerűséget tár föl, amely egymástól oly távolálló zeneiségekben is adott, mint az indiai klasszikus zene és Satie darabjai, vagy Webern kompozíciói és a *hot jazz.*

Valójában az ilyen strukturális önhasonlóságok élő forrásai az emberi *viselkedésminták,* amelyek mind neurobiológiai *hátterüket,* mind akusztikus *transzpozícióikat* modellálják. Így jelenik meg – Piaget-vel szólva – „a viselkedés, mint a fejlődés hatóereje".

JEGYZETEK

[1]Kitűnő és korszerű összefoglalásukat adja Lipcsey A. – Szentistványi I. – Janka Z.: *A pszichiátria biológiai alapjai.* Bp. 1986.

[2]Két úttörő jelentőségű gyűjteményes kötet ad róluk áttekintést: *Music, Mind, and Brain. The Neuropsychology of Music.* Ed. by Manfred Clynes. New York and London 1982. – *The Psychology of Music.* Ed. by Diana Deutsch. Orlando etc. 1982.

[3]Lipcsey et al. 45.

[4]Johan Sundberg: *The Science of the Singing Voice.* Illinois 1987.

[5]Témám indokolhatna egy teljes Fónagy bibliográfiát is, e rendkívüli tudományos teljesítmény idevágó úttörései és akár a puszta címek informatív volta miatt. A rövidség kedvéért most csak összefoglaló tanulmánykötetére utalok: *La vive voix. Essais de psychophonétique.* Paris 1983. A glottálissá és bukkálissá transzponált miniatürizált gesztika és mimika gondolatának a Fónagyétól független, de azzal mégis meglepően egybecsengő kifejtését adja Ujfalussy József a Tamino a válaszúton-ban. Bp.1986, 74.

[6]A hangszínkutatás aktuális problémáinak kitűnő tömör összefoglalását adja J. – C. Risset és D. L. Wessel *Exploration of Timbre by Analysis and Synthesis* c. fejezete a D. Deutsch szerkesztette *The Psychology of Music* c. id. kötetben.

[7]A zenekutatás pszichofizikai aspektusainak is korszerű és tömör, egyszerre népszerű és heurisztikus összefoglalása John R. Pierce *The Science of Musical Sound* c. könyve, New York 1983.

[8]In: *Music, Mind, and Brain,* 227 – 250.

[9]In: *The Psychology of Music,* 42 – 44.

[10]Összefoglalásukat *Die Einheit der musikalischen Zeit* c. tanulmányában adta. In: K. Stockhausen: *Texte zur elektronischen und istrumentalen Musik,* T. I.: *Aufsätze 1952 – 1962 zur Theorie des Komponierens.* Köln 1963.

[11]Ludwik Bielawski: *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej.* Kraków 1976.

[12]*A zenei végtelen* (társszerző: Batári Márta). Bp. 1986.

[13]Hullámformán persze nem a puszta oszcillogramot értem, mert ezt a különböző fázisokban megjelenő hullámok eléggé összezavarják, miközben fülünk minden elektroakusztikus-számítógépes laboratóriumnál gyorsabb FFT-t, „Fast Fourier Transform"-ot végez el.

[14]Jonh Cage: *On Film.* In: R. Kostelanetz: *John Cage.* New York – Washington 1970. 115 – 116. Magyarul, Wilheim András fordításában, a *Film + zene = filmzene?* c. kötetben. Szerk. Kenedi J. Bp. 1978, 407. Kiemelés tőlem.

KÁRPÁTI JÁNOS:

AMATERASZU ÉS DÉMÉTÉR

EGY JAPÁN GÖRÖG MITOLÓGIAI PÁRHUZAMRÓL

A japán mitológia több kutatója is felfigyelt arra, hogy néhány mítosz vagy mitologéma meglepő hasonlatosságot mutat a görög mitológia egyes részleteivel.[1] A legfrappánsabb ezek közül a világteremtő testvér-házaspár, Izanagi és Izanami története, mely számos isten nemzése és szülése után azzal végződik, hogy a nőisten, Izanami a tűz szülésébe belehal, lemegy az alvilágba, ahova követi őt férje azzal a szándékkal, hogy visszahozza. Az „orfeuszi" akció azonban nem sikerül, Izanagi megszegi a „ránézés" tilalmát, és végül menekülnie kell, mert az egykori hitves halálos ellenséggé válik.

Ha nem választaná el Japánt a tenger és egy egész kontinens Hellász földjétől, minden további nélkül elfogadhatnánk, hogy az a japán mitológiai anyag, amelyet 712-ben foglaltak írásba az első japán krónikában, a Kodzsikiban, természetes módon őriz elemeket egy korábbi, igen fejlett társadalom, a görögség gondolkodásából. A mítoszkutatás történetének múlt századi stádiumában a tudósok valósággal szárnyat kaptak a különböző mitológiák hasonlóságának felfedezésétől, és az összehasonlító nyelvészet talaján és mintájára elkezdtek megrajzolni egy szép képet a mítosz-vándorlások és hatások logikusnak tetsző rendszeréről.[2] Ez után jött a mítoszkutatás etnológiai és antropológiai irányzata, amely tagadta ugyan a hatások és kapcsolatok földrajzilag is alátámasztott rendszerét, de elismerte az összefüggések, ill. hasonlóságok antropológiailag és környezettanilag indokolt lehetőségeit.[3]

Nem lehet célunk, hogy egy rövid tanulmány keretében választ kíséreljünk meg adni a hasonlóságok és egyezések rendkívül nehéz – s a zenetudomány kompetenciáját messze meghaladó – kérdéseire. Tárgyalásunkat csupán két hasonló mitikus személyre, két istennőre: a japán Amateraszura és a görög Démétérre összpontosítjuk, elsősorban azzal a céllal, hogy a párhuzam révén jobban ki tudjuk domborítani a számunkra különösen fontos mondanivalót: a zene szerepének mitikus megítélését.[4]

Amateraszu (teljes névalakjában Ama-teraszu-o-mi-kami), azaz a „Menny-derítő nagy istennő" közvetlenül apjától, Izanagitól született, amikor az az Alvilágból visszatérve, annak szennyétől megtisztulni akarván „bal szemét mosta". Jegyezzük meg: ugyanekkor született Izanagi jobb szeméből Cuku-jomi-no-mikoto, a Hold istene, és orrából Szuszanoo (Take-haja-szusza-no-o-no-mikoto), a tengerek istene. Amateraszu a japán mitológiai hagyományban mint a nap istene szerepel, hiszen teraszu annyit tesz, mint ragyogni. Apja a „Magasságos Égi Mezőket" (Takama-no-hara) jelölte ki számára uralkodásának színhelyéül, ami minden bizonnyal egyik forrása fivérével, Szuszanooval való viszályának. Szuszanoo súlyos sértésére való reakcióképpen kerül sor azután az Amateraszu mítosz – s egyben az egész japán mitológia – kulcsfontosságú jelenetére: „...Amateraszu megijedt és kinyitván az Égi Szikla Barlang Ajtaját (Ame-no-iwa-ja-to) bement és bezárkózott. Akkor pedig a Magasságos Égi Mező (Takama-no-para) teljesen sötétségbe borult, és a Sás-mezős Középső Ország (Asi-hara-no-naka-cu-

kuni, az emberek világa) is elsötétült. Így aztán örökös éjszaka uralkodott."[5] Ez az a mozzanat, mely által egyértelművé válik, hogy Amateraszu nemcsak a Magasságos Égi Mező uralkodója (ami megtisztelő, ám mégiscsak viszonylagos hatalom), hanem napisten is, abszolút hatalommal, hiszen a fény az egész természetnek, minden életnek feltétele és forrása. Amateraszu isteni lényének igazi tartalmát tehát a tőle való megfosztottság mutatja meg. Ha bezárkózik a barlangba, a világot sötétség borítja, ami egyet jelent a természet pusztulásával, éhínséggel, betegséggel, halállal.

Ez az első mozzanat, amelyben felfedezhetjük a párhuzamot Démétér alakjával. Démétér ugyan nem a nap istene, hanem a gabonaföldek, a termés istennője, ami látszólag kisebb „rang" a panteonban, ám az ő hatalma is akkor mutatkozott meg, amikor testvére, Hádész súlyosan megsértette őt lányának, Kórénak elrablásával.

„...De a szőkehajú Démétér
ott ült messze, magában, a boldog olümposziaktól,
egyhelyben, szépleplű leánya után keseregve.
Szörnyű esztendőt támasztott ekkor a mindent
tápláló földön, rettentőt: mert a magoknak
szépkoszorús Démétér elrejtette vetését;
görbe ekéket hasztalanul vonszoltak az ökrök,
hasztalanul hullt földbe az árpavetés, a fehérlő.
S elpusztítja talán gyökerestül az emberi fajtát
gyötrő éhséggel, s megfosztja az áldozatoktól
és az ajándékoktól az olümposzi ház urait mind,
hogyha a nagy Zeusz nem veszi észre s meg nem előzi."[6]

Aligha lehet kétséges, hogy a gabonaföldek istennőjének a sértettsége és gyásza ugyanazt a hatást jelenti a világra – istenekre és emberekre – nézve, mint amit a nap istennőjének elzárkózása. Felmerül azonban a kérdés: mennyiben tekinthető azonosnak Démétér gyásza Amateraszu tényleges eltűnésével, hiszen a mítoszok nem elvont kategóriákban, hanem konkrét tárgyakban és képekben fejeződnek ki. Nos, a barlangban való eltűnés mitologémája a görögben is fellelhető, csak épp más forrásból származóan. Pauszaniasz szerint Démétér, miután értesült lánya elrablásáról, feketébe öltözött és visszavonult Elaion hegyének egyik barlangjába.[7] Van azután e mitologémának egy másik vetülete is: Démétér mítosza ugyanis elválaszthatatlanul összekapcsolódik Koré-Perszephoné mítoszával, s ilyen módon a „barlang" motívumot a lány elrablása is erősíti.

A föld gyomrában való eltűnés a görög mitológiában a halállal egyenértékű. Nem zárja ki ezt az értelmezést a japán mitológia sem. Donald L. Philippi szerint, aki a Kodzsiki legújabb és kritikailag legjobban alátámasztott angol fordítását adta ki, a napistennő elzárkózása szimbolikusan halált is jelenthet, hiszen a kor nagy versgyűjteményében, a Manjósu-ban a „sziklaajtó" kifejezés egyértelműen sziklasírt helyettesít.[8]

Amateraszu egy személyben megtestesülő mitologémája a görög hagyományban két különböző személyként jelenik meg: az egyik a nagy istennő, akinek abszolút hatalma van a világ felett (Démétér), a másik a meghaló és feltámadó isten, aki a természet ciklikus körforgását testesíti meg (Kóré).

A két párhuzamos mítosz rekapitulációjában azonban eddig csupán a barlangban való eltűnés (halál) mozzanatáig és súlyos következményéig jutottunk el. E következményeket – sötétség-terméketlenség-pusztulás – az istenek és az emberek egyaránt viselik, mégis mindkét mítoszban az istenek teszik meg a lépéseket a természeti válság megoldására. Nézzük először a japán változatot!

A Magasságos Égi Mező egy folyómedrében gyűlésre sereglenek össze az istenek. Akciójuk első lépéseként hosszan kukorékoló kakasokat hoznak, majd fémtükröt és görbe ékkövekből álló füzért készítenek, mellyel az Égi Tüzes Hegyről (Ame-no-kagu-jama) hozott *szakakit*

álló füzért készítenek, mellyel az Égi Tüzes Hegyről (Ame-no-kagu-jama) hozott *szakakit* (Cleyera japonica fa) díszítik. A legfontosabb mozzanatokat ezután a Kodzsiki-ból idézzük: „Puto-tama-no-mikoto az áldozati tárgyakkal ékesített fát tartotta kezében, Ame-no-ko-jane az ünnepi szertartást énekelte, Ame-no-tadzsikara-o pedig rejtezve állott a kijárat mellett. Ame-no-uzume-no-mikoto (Égi Elrettentő Istennő) korpafű-indával tekerte be karjait, feje köré égi *maszaki* folyondárból hajéket csavart, csokorba bambuszfüvet kötött, majd egy csöbröt az Égi Szikla-Barlang ajtaja előtt felfordított és azon dobogva táncolt; aztán révületbe esve melleit kitakarta s szoknyája korcát nemi szervéig letolta. Az Égi Magasságos Mező pedig megremegett, amint [erre] a Számtalan Istenség egyszerre nevetett. Amateraszu ezen csodálkozott, és egy kicsit kinyitva az Égi Szikla-Barlang ajtaját, így szólt: »Azt hittem, hogy elrejtezésem miatt az Égi Magasságos Mező sötétségbe borult és a Sás-Mezős Középső Ország teljesen elsötétült. De miért van az, hogy Ame-no-uzume énekel és táncol, a Számtalan Istenség meg mind nevet?« Erre Ame-no-uzume: »Mert van közöttünk egy istenség, aki Fenségednél is ragyogóbb!« – Miközben így beszélt, Ame-no-ko-jane és Puto-tama közel vitte a tükröt... ő pedig mindinkább csodálkozott, s az ajtó mögül egy kicsit előre lépve közeledett [a tükörhöz]. Ekkor a lesben álló Ame-no-tadzsikara-o fenséges kezét megkapva előrehúzta, Puto-tama pedig egy varázsos szalmakötelet húzott mögéje és ezt mondta: »Ennél hátrább nem mehetsz!« Midőn Amateraszu előlépett, a Magasságos Égi Mező és a Sás-Mezős Középső Ország magától világos lett."[9]

A görög mítosz így írja le Démétér kiengesztelését és Perszephoné visszatérését:

„Ő [Zeusz] az aranyszárnyú Iriszt küldötte először:
...
»Démétér, az örökké bölcs Zeusz hív haza téged,
hogy jőjj vissza a nem múló örök isteni néphez.
Rajta tehát, a szavam Zeusztól jön, kárba ne vesszen.«
Így kérlelte, de szívét meg nem győzte szavával.
Akkor a boldog olümposzi népet sorban egyenként
küldte le Zeusz; egymást felváltva siettek a földre,
hívták őt, sok drága ajándékot fölajánlva
és oly tiszteletet köztük, mit majd maga választ.
Senki sem volt képes megváltoztatni a tervét,
oly haragos volt, visszavetette keményen a szót is,
és azt mondta, hogy addig az illatozó nagy Olümposzt
meg nem nézi, s a földből sem sarjasztja a termést,
míg szépárcú leányát meg nem látja szemével."[10]

Zeusz tehát kénytelen Hádészt arra kérni, küldje vissza a lányt anyjához. Hádész nem ellenkezik, mert tudja, Perszephoné már evett az Alvilág gránátalmájából, s ez azt jelenti: az élők közé való visszatérése nem lesz végleges, az év egyharmadát Perszephoné az Alvilágban kell hogy töltse.

A két mítoszt immár teljes folyamatában látva tisztábban fogjuk megfogalmazni kérdéseinket:

1. Mit jelent a sötétség, a napnélküliség mitologémája?
2. Milyen módon sikerül a világ normális állapotát helyreállítani?
3. Melyek azok a tényezők, amelyek a két mítosz párhuzamait a véletlen szintjénél magasabbra emelik?

Max Müller és követői, a szoláris mítoszkutatás hívei sok adatot összegyűjtöttek a világ különböző mitológiájában a fény és a sötétség harcáról, e harc értelmezéséről. Ezek között találunk olyan nézetet is, amely a japán mítoszt egyértelműen napfogyatkozásnak tekinti. A napfogyatkozás és a hozzá hasonló rendkívüli természetjelenségek nyilvánvalóan nagy hatást gyakoroltak a természeti népekre, felfokozva a megmagyarázhatatlan iránti, félelmtől vezetett

hogy a japán mítosz mögött nem a napfogyatkozás jelensége áll. Az a pontosan, minden részletében kidolgozott mágikus szertartás ugyanis, amelyet a Kodzsiki tudósítása szerint a napistennő előhívása érdekében végeznek, nem tűnik egyszeri aktusnak, hanem sokkal inkább egy régtől ismert gyakorlatnak. Félreismerhetetlenül mágikus elem benne a kakasok kukorékoltatása, vagyis a mindennapi, természetes hajnal mesterséges reprodukciója, továbbá a tükör alkalmazása a nap sugarainak ugyancsak mesterséges előidézésére.

A rizstermelő, vagyis a földművelés évszakos ciklusait jól ismerő japán nép számára a téli napforduló, az év legrövidebb napja lehetett az a drámai mozzanat, amikor félni kellett a nap eltűnésétől, amikor elképzelhető volt, hogy a nap meghal vagy legalábbis egy időre visszavonul a barlangjába. Amennyiben tehát Amateraszu elzárkózását úgy fogták fel, mint a nap halálát, ebben az első pillanattól kezdve benne rejlett annak is a tudata, hogy ez csak időleges halál, tetszhalál, a hozzákapcsolódó rítus pedig éppen ezért nem temetési, hanem felélesztő, megerősítő szertartás.

A görög mítosz földművelési összefüggéseit – úgy véljük – nem szükséges hangsúlyozni, hiszen Démétér alakjában és tetteiben ezek explicit módon is szerepelnek. Érdemes viszont megemlíteni az anya-lány összefonódást, ami arra mutat egyértelműen, hogy a lány halála a természeti ciklus téli periódusát jelenti. Amennyiben az anya a gabonaföldek és az egész földművelési folyamat istennője, úgy a lány az elvetett mag, mely egy bizonyos időre a földben láthatatlanul eltűnik, majd tavasszal kisarjad. Erre mutat az az isteni döntés is, amely szerint az év egyharmad részét kell Kórénak mint Perszephoné az Alvilágban tölteni. A görög földművelés az évszakokat nem négy, hanem három periódusban számolta, logikus tehát, hogy ebből a téli harmad volt az időleges halál, Kóré eltűnésének ideje.[11]

Az imént idézett részletek a Kodzsikiból és a Homéroszi himnuszból arról tájékoztatnak, milyen akciót hajtottak végre az istenek az eredeti állapot – a világosság, ill. az életet biztosító termés – helyreállítására. Ez a kérdés tüzetesebb vizsgálatot is igényel, mivel az akció végrehajtói (személyek), eszközei (tárgyak) és körülményei (környezet) fontos tanulságokat tartalmaznak nemcsak magára a mítoszra, hanem annak keletkezésére és társadalmi funkciójára vonatkozóan is.

A japán mítosszal kapcsolatban már utaltunk arra, hogy teljesen kidolgozott szertartás rejlik benne. A szertartásban, melyet rövidített leírásban közöltünk, láthatóan dominálnak a mágikus elemek, a hasonló tárgyakkal és helyzetekkel való ráhatás primitív módozatai, és mindenekelőtt a mágiára oly jellemző kényszerítés szándékai. Van azután a szertartásnak egy olyan rétege is, amely egyértelműen bizonyos sámánisztikus hitre, gyakorlatra utal. Ame-no-uzume, amikor a felfordított hordón táncol és szent révületbe esik, nem egyike az akciót végrehajtó isteneknek, hanem azoknál magasabb szintű szellemi-isteni képesség birtokosa. A mágikus elképzelésekhez képest ez a sámánisztikus elképzelés magasabb rendű, mivel míg a mágiát bárki végrehajthatja, aki rendelkezik a megfelelő tárggyal és a megfelelő varázsigével, a sámáni tevékenységet csak a különleges képességgel rendelkező, a megszállottság kivételes állapotába eljutni tudó személy végezheti.

A japán források egyértelműen tanúsítják – és a hozzájuk kapcsolódó magyarázó irodalom is alátámasztja – azt a nézetet, hogy a japán animista vallásban, mely a shinto korai formája volt, fontos szerepet játszottak a sámánok és – főképp – a sámánasszonyok.[12] A hagyomány szerint Ame-no-uzume alakjához vezethető vissza a Szarume nemzetségben öröklődő papnői funkció, a császári udvar vallási ceremóniáinak fontos közreműködője. Az isteni megszállottság, a transz állapota tette lehetővé számukra a jóslást és az elhalt ősök szellemének megidézését. A későbbi fejlődés során a császári udvar vallási gyakorlata számára már nem volt elfogadható a sámánasszonyok közreműködése, helyüket a *miko*-k vagy *mikanko*-k foglalták el, akik templomi táncosnők és papnők voltak egy személyben. A népi hagyomány azon-

ban mindmáig megőrizte a médium típusú sámánnők gyakorlatát főképp Okinawa szigetén és Honshu északi részén, Aomori tartományban.[13]

Ame-no-uzume közreműködését a napistennő előhívásában nemcsak az isteni megszállottság, a *kamu-gakari* teszi fontossá, hanem még két további mozzanat is: az exhibíció és a tánc. Ami az exhibíciót illeti, a Kodzsiki első nagy kutatója, Motoori Norinaga meglehetősen rossz nyomon jár, amikor azt a transz következményének tekinti, vagyis mintha Ame-no-uzume az önkontroll megszűnésének következtében jutna el testének obszcén mutogatásához.[14] Philippi azonban korszerűbb nézetnek ad hangot, amikor Matsumura Takeo-t idézi, aki szerint több nép vallási szertartásaiban felbukkan egy ilyesfajta exhibíció, részben a gonosz szellemek elűzése, részben pedig az istenek szórakoztatása, felvidítása céljából.[15]

A nagy francia orientalista, Charles Haguenauer is több magyarázatot nyújt Ame-no-uzume táncának exhibíciós mozzanataihoz, mintegy másfél évtizeddel korábban. Ő is közöl adatokat arra vonatkozóan, hogy a női test exhíbiciójának egyes népek hagyományában démonűző hatása van, majd kiegészíti saját véleményével, mely szerint az exhibíció egyrészt termékenységi mágia, másrészt provokatív mozdulat a tabuk megtörésére, a feszültség feloldására, amit az istenek nagy nevetése is kifejez az idézett mítosz-jelenetben.[16]

A termékenységi mágia tételét azonban ebben az esetben nem tartjuk elfogadhatónak, mivel a Kodzsikit csupán nyolc évvel követő második nagy krónika, a Nihongi Ame-no-uzume-nek ugyanezt az akcióját írja le egy olyan szituációban, amelynél a termékenységi rítus szóba se jöhet.[17] Annál inkább elfogadhatónak tartjuk Haguenauer és Matsumura közös nézetét a provokatív magatartásról. Ezt még akkor is fenntartjuk, ha interpretációnkban a földművelési rítus elméletét tartjuk a legdöntőbbnek.

Ame-no-uzume akciójának legfontosabb rétege a tánc, amibe természetesen beletartozik a zene is, ha még oly egyszerű formájában is, mint a táncos lábának dobogása. A tánc egyébként a sámán-tevékenység szerves része, és így valamely monoton ritmuskíséret magától értődően hozzátartozik. Tudjuk jól, hogy a szibériai sámánok elmaradhatatlan eszköze a dob, Japánban pedig a mai napig élő sámánisztikus gyakorlat a zengő íjat, az *azusza-jumit,* valamint a ritmikusan csörgetett olvasófüzért, a *juzut* alkalmazza.

A Kodzsiki szövege tulajdonképpen nem mondja ki explicit módon, hogy Ame-no-uzume táncolt, csupán annyit mond: „felfordított egy hordót és messzehangzóan dobogott rajta".[18] A Nihongi egyik változata szerint ugyanebben a jelenetben az istennő lándzsával a kezében „ügyesen előadott mimikus mozgást" végzett.[19] Mindenképpen egyértelmű viszont a Kodzsiki szövegének következő bekezdése, melyben Amateraszu még a barlangból kiszólva kérdezi: „Miért van az, hogy Ame-no-uzume énekel és táncol?" Philippi jegyzete szerint ezen a helyen olyan írásjel áll, amelyet az archaikus japán nyelv *aszobi*-nak, ill. *uta-mapi*-nak olvasott „éneklés és tánc", ill. „dal és tánc" értelmezésben.[20]

Van azután még egy „éneklésre" utaló mondat, mely a mítosz valamennyi forrásában felbukkan. A Kazár Lajos-féle magyar fordításban ez így hangzik: „Ame-no-kojane az ünnepi szertartást énekelte", az angol fordítások pedig „reciting grand liturgies" (Chamberlaine),[21] ill. „intoned a solemn liturgy" (Philippi)[22] kifejezéseket használják. Miután ezen a helyen az eredeti japán szövegben a *norito* írásjele áll, bizonyosan nem éneklésről van szó, hanem a mai napig is élő shinto ima (vallási szöveg) recitálásáról. A mai gyakorlatban a *norito*-t mind a pap *(kannusi),* mind a közösség lényegében egyetlen emelt hangon recitálja, ami zenei szempontból mindenképpen egyszerűbb, igénytelenebb, mint a gazdagon díszített kantillálás (pl. a buddhista sómió), de a prózai szövegmondásnál magasabb szintű.

Láthatjuk tehát, hogy a mítosz pontos leírást ad egy rítus előkészületeiről (az abban használt eszközök, tárgyak elkészítéséről, összegyűjtéséről), valamint annak lefolytatásáról. Elemzésünk arra is rávilágított, hogy e rítusban különböző vallási koncepciók és kulturális rétegek

rakódnak egymásra – a primitív mágiától kezdve az annál egy fokkal magasabb rendű sámánhiten keresztül egy viszonylag fejlett valláskoncepcióig, melyben az ember beszéd, zene és tánc felhasználásával komunikál az istenséggel.

A mítosz szövege egyébként azt is kifejezésre juttatja, hogy a Magasságos Égi Mezők istentársadalmában az istenek nem egyenrangúak; a rítust végzők alacsonyabb rendűek, mint a napistennő, de még közöttük is van tagozódás egyszerű közreműködőkre és fontos rituális szerepet játszókra. Ebben azután az is kifejeződik, hogy ez az antropomorf isten-társadalom tulajdonképpen ember és isten viszonyát tükrözi.

Haguenauer és Matsumura, a japán mítoszkutató irodalom két kiemelkedő tekintélye szerint a Kodzsikiban leírt rítus csaknem azonosnak mutatkozik a kor ismert *csinkon-szai* nevű szertartásával, melyben a Szarume nemzetségbe tartozó papnők fontos szerepet játszottak. A *csinkon* szertartás a testet elhagyni készülő lélek megnyugtatására *(tama sizume)*, visszatartására irányult, és ezzel összefüggésben újjáélesztő és hosszú életet biztosító hatást tulajdonítottak neki. A rítus azonban nem illetett meg akárkit; először a gyengülő nap megerősítésére, újjáélesztésére végezték a tizenegyedik holdhónap hatodik és huszonharmadik napja között (december 15–31.), majd pedig császári kiváltság lett, a japán mitológiai hagyomány szerint ugyanis a császár a napistennő leszármazottja. Az egyszerű, mágikus-vallásos agrár-rítusból tehát kifinomultabb udvari szertartás lett, s benne a kulcsfontosságú sámántáncból par excellence „szent tánc". És ez magyarázza azt is, hogy a japán hagyomány ide vezet vissza minden énekkel és tánccal egybekötött shinto szertartást, a *kagura* valamennyi fajtáját, és bizonyos bonyolultabb áttétellel a *nó* színházat.

Vizsgáljuk most meg ezek után hasonló szempontok alapján a görög mítoszt! A Homéroszi Démétér-himnusz már idézett részében a Zeusz kezdeményezte akciót ismerhettük meg Démétér kiengesztelésére. Ez nyilvánvalóan isteni szinten folyik le, és bár a Démétérhez küldött követek ajándékai emberi áldozatoknak felelnek meg, legdöntőbb mozzanat a Zeusz és Hádész közötti alku. A Homéroszi Himnusz azonban tartalmaz egy olyan részletet is, amelyben Démétér maga oktatja Eleuszisz népét arra, miképpen nyerhet kiengesztelést nála.

„Rajta tehát, építsen nagy szentélyt s vele oltárt
nékem egész néped meredek falnál, hol a város
végződik, dombháton, a Kallikhorosz közelében.
S megtanítom szertartásomra a népet azért, hogy
jól végezve, kiengesztelhessétek a szívem."

Majd később, a himnusz végén:

„...S ő elment az igaz vezetőkhöz:
gyorsparipájú Dioklészhez meg Triptolemoszhoz,
Eumolposzhoz, a nép vezetőjéhez: Keleoszhoz;
és föltárta a szent szertartást mindegyiküknek.
Triptolemosznak, a város többi urának is éppúgy,
melyről nem szabad ejteni szót, se pedig tudakolni,
sem terjeszteni, mert nem tűri a szent hit a hangot.
Boldog a földi halandók közt, aki tudja e titkot,
ámde ki nem részes szent titkában, sohasem lesz
ily boldog, még holta után sem az éji homályban."

A Démétér személyéhez kapcsolódó Eleusziszi misztérium az ókori antik kultúra egyik legérdekesebb és legvitatottabb hagyománya; részletes tárgyalásába ehelyütt nem bocsátkozunk, így csupán azokkal a mozzanataival foglalkozunk, amelyek bizonyos párhuzamot mutatnak a japán mítosszal és a hozzá kapcsolódó rítussal.

Az Eleusziszi misztériumok kérdése különösen a mitológiai kutatás etnológiai-antropológiai irányzatát foglalkoztatta, mivel a rítus egyes elemeit élő formában is fellelni vélték mind egyes balkáni, mind pedig távolabbi népek kultúrájában. A titkos rítus egyik fontos mozzanata

például abból állott, hogy Démétér eksztázisig hevült papnői a szentély egyik belső helyiségében jelképesen eljátszották az istennő szeretkezését Iasziosszal. A Démétér-mítosz egyik epizódja ugyanis arról szól, hogy az istennő Kadmosz és Harmonia menyegzőjén beleszeretett Iasziosba, kiosont vele a házból, és a háromszor felszántott szántóföldön szeretkezett vele. Frazer mai példák hosszú sorát vonultatja fel a földek termékenységének ilyen módon való mágikus befolyásolására. Ame-no-uzume obszcén táncával kapcsolatban már említettük a termékenységi mágiának ezt a párhuzamát. Matsumura pedig arra hívta fel a figyelmet, hogy Ame-no-uzume exhibíciójának feltűnő párhumaza bukkan fel a Démétér-mítosz Iambé és Baubo epizódjában.[23] Amikor Démétér lányát keresve Eleusziszba érkezett, Keleosz király és felesége, Metaneira vendégszeretően fogadta, és felajánlotta, maradjon náluk az újszülött királyfi, Démophoón dajkájaként. Ekkor történt, hogy a vigasztalhatatlan Démétért Keleosz szolgálója, Iambé vigasztalta pajzán versekkel. Az orphikusok pedig a következőképp mondják el Démétér megvigasztalását: Keleosz udvarában Baubo szíves barátsággal fogadta az istennőt, s árpából való itallal kínálta. Az istennő visszautasította, s nem akarta abbahagyni a böjtölést. Ekkor Baubo szétterpesztett lábakkal ült le a gyászoló Démétérrel szemben, s ruháját magasba emelve látni engedte elformátlanodott altestét; s íme, a gyermek Iakkhosz nevetett ki Baubo méhéből. Erre az istennő is felnevetett és mosolyogva elfogadta az italt. Iakkhosznak nevezték az eleuszisi misztériumok isteni gyermekét, kinek dicshimnuszát a misztériumok hatodik napján fáklyásmenet alkalmával énekelték Démétér temploma előtt.[24]

Látható tehát, hogy a japán kutatók éles szemmel felfigyeltek az exhibíció és az obszcenitás kultúrákat áthidaló közös vonásaira. Ami pedig az istenek nevetését illeti, a japán mítosz e motívumának számos hipotetikus magyarázatát egy további hipotézissel tudjuk gazdagítani a görög mitológia alapján. Trencsényi-Waldapfel Imre egy 1936-ban megjelent tanulmányában a „teremtő nevetés" folklorisztikai összefüggéseit elemezve idézi E. Fehrle-t, aki szerint a világ teremtő nevetés mitologémája annak a gondolatnak a kifejeződése, mely szerint a nevetés mint az életkedv megnyilvánulása, megtörheti a halál erejét és életet hozhat létre.[25]

A mi szempontunkból fontosabb, hogy a Démétér-mítosz szerkezete tekintetében par excellence agrármítosz, meghaló és feltámadó istenalakkal, valamint egy hozzáfűződő kidolgozott szertartással, amely több vallási koncepciót és kulturális réteget sűrít magába – a primitív mágiától kezdve, a rituális drámán keresztül az istennel való zenés-táncos kommunikációig.

Az eleuszisi misztériumok keletkezésének mítosza – a Homéroszi himnusz tanúsága szerint – ugyanúgy a rítus időbeli elsőbbségét mutatja, mint a japán Amateraszu mítosz. Kialakulásának mágikus koncepciójára vall, hogy a föld termékenységét fokozó rítusok Iakkhosz alakján keresztül dionüszoszi tartalommal keveredtek. És mágikus koncepcióra vallanak a rítus drámai mozzanatai is, amennyiben Démétér nászának, ill. bolyongásának újrajátszása a hasonelvű mágia alapján kísérelte meg a termés befolyásolását. Itt is nagy szerepe volt a szent tiszteletben tartott tárgyaknak, a titkos szövegeknek és az egész misztériumot végigkísérő táncnak és zenének.

Az eleuszisi misztérium nem korlátozódott Eleuszisz városára, hiszen hasonló szertartásokat más városokban is végeztek akár Eleuszinia, akár pedig Theszmophoria névvel. Mindazonáltal Eleuszisz maradt a misztikus szertartások fő színhelye, s a főbb papi hivatalokat eleuszisi családok köréből kellett választani. Ilyen volt például a *hierophantész,* aki a misztikus szekrények tárgyait a beavatottaknak felmutatta, továbbá ő volt az, aki a hagyományos himnuszok éneklését vezette. „Bronzot kongatnak meg holdfogyatkozáskor – így tanúskodik Theokritosz scholionja –, mert ennek tisztító és fertőzetet elhárító erőt tulajdonítottak... Apollodórosz azt mondja, hogy Athénban az eleuszisi pap, amikor Kórét szólítják, megüti az úgynevezett *ékheiont* (gong)."[26] Kerényi Károly azonban – Wilamowitz-cal egyetértésben –

valamennyi zenei momentum közül a táncot tartja a legfontosabbnak. „...a Démétér alapította *drészmoszüné* – az első abból a három alkatrészből, amiből a misztériumok állottak (*drészmoszüné* vagy *drómenon* »cselekmény«, *legómenon* »szó« és *deiknümenon* »mutatott dolog«) – nem volt színjáték... Kóré elrablásának mitologémája ismeretes volt több változatban. Ha valamelyiküket egyszerűen pantomimus módjára adták volna elő, ebben semmi titokzatos nem lett volna. Az eleusziszi titkot nem akkor árulták el, ha Kóré elrablását *elmesélték*, hanem ha megjelenésének eleusziszi módját: az eleusziszi *táncmódot* utánozták... Talán a tragikus kar legeslegrégibb táncaihoz lehetett hasonló az eleusziszi ünneplők mozgása, de semmiképp sem a tragédiához."[27]

Mindezek ismeretében most már megpróbálhatunk válaszolni arra a kérdésünkre: mi az, ami a japán és a görög mitológia párhuzamát megkülönbözteti a véletlen hasonlóságtól. Ismét hangsúlyozni kell, hogy ezzel nem az okszerű összefüggés lehetőségét kívánjuk bizonyítani, hanem csupán azt, hogy egy ilyesfajta párhuzam – módszeres felfejtés esetén – nagy segítséget nyújt a mítoszok és funkciójuk mélyebb megértéséhez. A két mítosz párhuzamos vizsgálata ugyanis egy lényegében azonos szerkezetű folyamatra mutat: földműveléssel foglalkozó nép felismeri a napév és a termelés ciklusait – a ciklusok befolyásolása, ill. a jobb termés érdekében rítusokat fejleszt ki, melyekben egymásra épül a primitív mágia, a sámánizmus és a fejlett, immár humánus „művészi" kommunikáció: az ének, a zene és a tánc – a rítus beépül egy hierarchikus társadalmi rendbe, művelése specialisták (papok) kiváltsága lesz és részévé válik egy átfogóbb vallási elképzelésnek, ill. rendszernek – a szent, ill. titkos szertartásban a mágikus elemek eredeti jelentése elhomályosul és előtérbe kerül a „művészi" kommunikáció.

Démétér és Kóré misztériumának táncáról és zenéjéről csak közvetett információink vannak, és tulajdonképpen fogalmunk sincs arról, milyen lehetett az valójában. Amateraszu kultusza esetében más a helyzet. A hagyományőrző japán kultúra a Heian kor (794 – 1185) néhány írásos emléke mellett a shinto udvari szertartások élő gyakorlatában megőrzött néhány táncot és énekelt dallamot, melyről feltehető, hogy megközelítőleg képet ad a korai rítusok valóságos zenei arculatáról. A történeti hagyomány nyomai azonban kettéágaznak: míg az egyik ágon haladva a császári udvar választékos és merev szertartásait *(kume uta, kagura uta, azuma aszobi)* ismerhetjük meg, a másik ág a népi gyakorlat gazdag és sokszínű világába vezet, amely a „falusi *kagura*" maszkos színjátékaiban mind a mai napig életben tartja és újjáformálja a japán mítoszkincs egyik-másik epizódját, közöttük Ame-no-uzume „illedelmessé" stilizált táncát a Mennyei Barlang előtt.

JEGYZETEK

[1]Matsumoto, Nobuhiro: Recherches sur quelques thèmes de la mythologie japonaise. Paris, 1938; Matsumura Takeo: Nihon shinwa no kenkyu. Tokyo, 1954 – 1958; Sioris, George A.: Mythology of Greece and Japan. Archetypal similarities. New Delhi, 1987.

[2]Müller, Max: Contributions to the Science of Mythology. Oxford, 1897.; Kuhn, Adalbert: Entwicklungsstufen der Mythenbildung. Berlin, 1873.

[3]Tylor, Edward: Primitive Culture. London, 1871.; Murray, Gilbert: The Rise of the Greek Epic. Oxford, 1907.; Frazer, James George: The Golden Bough. London, 1911.

[4]A japán nevek átírásánál – az irodalmi hivatkozások kivételével – a magyar átírás szabályait alkalmazzuk. Ld. Keleti nevek magyar helyesírása. Főszerkesztő Ligeti Lajos. Budapest, 1981

[5]Ko-dzsi-ki. Régi történetek feljegyzései. Fordította és magyarázta Kazár Lajos. Sutherland (Australia), 1982. 29.

[6]Homéroszi Himnusz Démétérhez. Fordította Devecseri Gábor.

[7]Pausanias Periegeta VIII. 25. 6.

[8]Kojiki. Translated with an Introduction and Notes. Tokyo, 1968. 81.

[9]Ld. Kazár-féle fordítás 30 – 31.

[10]Ld. 6. sz. jegyzetet.

[11]Kerényi Károly szerint „az év háromra osztása a Persephoné-mítoszban nem a természeti folyamatnak felel meg, hanem a mitológiai ideának". Ld. „Prótogonos Koré". Először megjelent: Homérosi himnuszok Aphroditéhoz, az istenanyákhoz, Hestiához, a Naphoz és a

Holdhoz. Devecseri Gábor fordításában, Kerényi Károly bevezető tanulmányával az eleusziszi misztériumokról, Bp. 1941. Új kiadása Kerényi Károly: Halhatatlanság és Apollón-vallás, Ókortudományi tanulmányok. Bp. 1984. 442.

[12]Philippi i. m. 84.

[13]Hori Ichiro: „Shamanism in Japan", in: Japanese Journal of Religious Studies 1975. No. 4.

[14]Motoori Norinaga Zenshu. Tokyo, 1926–28.

[15]Ld. 12. sz. jegyzetet.

[16]Haguenauer, Charles: „La danse rituelle dans la cérémonie du Chinkonsai", in: Journal Asiatique 1930. avril–juin. 349

[17]Nihongi. Chronicles of Japan from Earliest Times to A. D. 697. Translated by W. G. Aston. London, 1896. 77

[18]Philippi i. m. 84.

[19]Aston i. m. 44

[20]Philippi i. m. 85.

[21]The Kojiki. Records of Ancient Matters. Translated by Basil Hall Chamberlain. Tokyo – Rutland, 1981. 64. Először megjelent: Transactions of the Asiatic Society of Japan, Suppl. to Vol. X, 1882.

[22]Philippi i. m. 83.

[23]Matsumura i. m. III. 91–107.

[24]Orphicorum Fragmenta (Kern) 52. Idézi: Kerényi Károly: Görög mitológia. Bp. 1977. 160.

[25]Trencsényi-Waldapfel Imre: „Teremtő nevetés", in: Vallástörténeti tanulmányok. Bp. 1981. 10. E. Fehrle „Das Lachen im Glauben der Völker", in: Zeitschrift für Volkskunde 1930. 1–5.

[26]Scholion, Theokritos, 2, 35–6. Magyar fordításban közli Színház és stadion. Összeállította, az előszót és a jegyzeteket írta Ritoók Zsigmond. 32.

[27]Kerényi: „Prótogonos Kóré" (ld. 11. sz. jegyzetet) 459.

VIRÁGH LÁSZLÓ:

VERS ÉS DALLAM ITÁLIÁBAN

A magyar zene- és irodalomtörténet egyik fontos jelenségének, a nótajelzés használatának pontosabb megértéséhez többek között szükséges, hogy európai összefüggésében vizsgáljuk ezt a sokak által honi különlegességnek tartott, poétikai módszert. Jelen tanulmány, ennek a munkának egy részeként, az olasz zene és irodalom területéről kíván néhány adattal szolgálni az érdeklődőnek.

Mint ismeretes, nálunk a nótajelzés használata még akkor is általános volt, amikor a nyugati irodalmakban ez az igény már csak a nosztalgia szintjén, vagy a megzenésített versek divatjában nyilvánult meg. Helyszűke miatt el kell tekintenünk a XVI. századi idézetektől, amelyek erre utalnak. Adataink zöme a mi nótajelzéseink hőskorát megelőző időszakból való. Ugyanezen okból nem térek ki a hazai gyakorlat fáziskésésének problematikájára, amely messze túlmutat az „elmaradottság" vagy a „török, tatár" címszavakon és részletes, elemző vizsgálódást igényel.

Az olasz irodalomban, amennyire ezt meg lehet állapítani, a szövegvers már igen korán megjelent. Az óvatosság azért helyénvaló, mert gyakran kiderül: a megszokás folytán a köztudatban szövegversként rögzült műveket a korban énekelték, csak éppen a dallam nem maradt ránk. Hosszú ideig érvényben maradt Boethius tipológiája, amely *cantores*-nek nevez mindenfajta előadót, lett légyen az énekes vagy hangszeres, *poetae,* akik a szót összekötik a dallammal és *musici* az igazi „művészek", azaz a teoretikusok.[1] *„Metricus enim modus (docendi et discendi musicam organicam) est* histrionum, *qui vocantur* cantores *nostro tempore, et antiquitus dicebantur* Poetae, *qui per solum usum rhytmicos vel metricos cantus ad arguendum vel instruendum mores, vel admovendum animos et affectus ad delectationem vel tristitiam fingunt et componunt."* Így írt Engelbert von Admont az 1200-as évek második felében, nyilván nem függetlenül Boethiustól[2].

A dolce stil nuovo, amely a provanszál költészet és a trubadúrok nyomdokain halad, még énekelt verssel dolgozik. Dante a De vulgari eloquentiában így határozza meg a poesist: *„fictio rethorica musicaque posita"*[3]. Dante azonban Janus-arcú költő volt, a mi témánk szempontjából is. Tudomásunk szerint ő már csak szöveget írt, viszont több adatunk is bizonyítja, hogy gondja volt verseinek megzenésítésére. „Lo meo servente core" kezdetű ballatáját szonettben írt levél kíséretében küldi el Lippóhoz (valószínűleg Lippo Pasci de Bardi): *„E priego il cor gentil che 'n te riposa, che la rivesta e tegnala per druda, si che sia conosciuda, e possa andar lá 'vunque è disiosa"*[4].

Egy másik ismert, fiatalkori ballatáját (Deh, violetta che in ombra d'amore) Scocchetto zenésítette meg, aki maga is költő volt, amint azt egy, a XVIII. században még ismert kézirat tanúsította[5].

A Dantéval kapcsolatos leghíresebb adatunk a Divina Commediában található és kitüntetett helyet foglal el a mű számos zenei vonatkozású részlete közt. A Purgatorio második énekének végén található Casella epizódra gondolok, ahol Casella árnya a Dante iránti érzelmektől

indíttatva a költő „Amor che nella mente mi ragiona" kezdetű canzonéját énekli annak kérésére.

Ennél is fontosabb számunkra egy harmadik ballatája, szintén ifjúkori mű (Per una ghirlandetta ch'io vidi[6]), amelyben maga a költő mondja el, hogy „nótajelzésre" írta versét:

„Le parolette mie novelle,
che di fior fatto han ballata,
per leggiadria ci hanno tolt' elle
una veste ch'altrui fu data:
peró siate pregata,
qual uom la canterá
che li facciate onore."

A rendelkezésünkre álló adatokból kitűnik, hogy Dante korában a költők egy része már nem volt zenész (amiként maga Dante sem), de előbbiek az utóbbiak segítségével „zenébe öltöztették" verseiket. (Ez a toposz rendkívül elterjedt volt, amint azt idézeteink is bizonyítják.) Az utóbbiakat általában *musico* névvel illették, és elég nehéz eldönteni, hogy az illető csak zenész volt-e, vagy költő is. Általában az szokott kiderülni, hogy mindkettő, amint ez Casellára, Lippóra és Scocchettára is igaz. Mindenesetre a csak költőként számontartott alkotók a korban aggályos módon igyekeztek gondoskodni arról, hogy verseik ruhátlanul ne maradjanak.

A Convivio-ban említi Dante a *canzone* interpretációjának három módját: *éneklés, recitálás* és a *recitazione mentale,* amikor az elragadtatott és elgondolkodó ember magában mondja a verset, hang nélkül. Ez utóbbit, mint kivételest, tartja a legmagasabbrendűnek[7].

Petrarcáról mind a kortársak, mind az utókor szerzői állították, hogy énekelve adta elő verseit. Filippo Villani, életrajzában, a következőket írja: *„Doctus insuper lyra mire crevit, unde labores studii modeste levabat... Fuit poeta aspectu pulcher et venerabilis... et vocis sonorae atque redundantis, suavitatis tantae atque dulcedinis, ut nescirent etiam doctissimi ab eius collocutione discedere..."*[8]. Nem különben Boccaccio: *„In musicalibus vero, prout in fidicinis et cantilenis, et nondum hominum tantum sed etiam avium, delectatus ita ut ipsemet se bene gerat et gesserat in utriusque."*[9]

Azt is tudjuk, hogy végrendeletében lantjáról külön rendelkezett.[10]

Későbbi forrás Paolo Cortese De Cardinalatu libri tres című elméleti műve, melyben így ír bizonyos versformákról: *„...quod quidem genus primus apud nostros Fr. Petrarcha instituisse dicitur, qui edita carmina caneret ad lembum, nuper autem S. Aquilanus princeps eius generis renovandi fog: a quo ita est verborum et cantuum coniunctio modulata nexa: ut nihil fieri posset eius modorum ratione dulcius."*[11]

Hogy miféle versekhez illik a zene, melyek azok, amelyeket énekelni kell, arra vonatkozólag Croce Franco Sacchettit idézi, aki Dante után egy évszázaddal kimondja, hogy teológiai vagy filozófiai témához nem, de

„Cosa sottile in canto poco muda,
agli amorosi versi par che sia
musica di servir sempre tenuda."

Ezért küldi ő is versét Francesco degli Organi-hoz, aki miután megzenésítette, visszaküldve azt, így ír:

„Vestita la canzon che'l cor commove,
rimando a te, si che ormai per la terra
cantando potrá gir qui et altrove."[12]

Különös, hogy a Trecento irodalmában az Ars nova, a kor uralkodónak tartott zenei irányzata alig nyer említést[13]. Annál többet olvashatunk hangszer (lant)-kísérettel egy szólamban előadott művekről, amelyeknek legjobb esetben is csak a szövege maradt ránk, rosszabb esetben az sem.

Ebből az időből származik egy kisded traktátus, amelyet Debenedetti, aki 1907-ben kiadta, a Capitulum de vocibus applicatis verbis címmel ruházott fel, ennek eredetileg ugyanis híjjával volt[14]. Ez a művecske az Ars novával foglalkozik, vagyis az ismeretlen szerző praktikus útmutatót írt kezdőknek, amelyben elmondja, milyen versformát hogyan kell megzenésíteni. Szakszerűnek éppen nem mondható, helyenként homályos is, ám számunkra mégis igen értékes dokumentum, mert arra mutat, hogy olyan hagyomány hatott Itáliában, amely a tudós módon szerkesztett zenének is alapul szolgált, hiszen az ars-novista kompozíciók cantus firmusai is közismert dallamok voltak.

Zenetörténeti szempontból az olasz Quattrocento rejtélyes időszak. Az Ars novának nincs egyenes folytatása, németalföldi muzsikusok jelennek meg az olasz udvarokban, ám a leírások makacsul az önmagukat lanton kísérő költőket, énekeseket dicsőítik panegyrisekben, szonettekben, ódákban, míg a zene fejedelmének, Josquinnak csak egy vigasztaló szonett jutott Serafino Aquilano tollából, aki maga is az előbbi versek ünnepelt hőse volt[15].

Cornazano Sfortiade című, a Sforzákat dicsőítő eposzában 21 tercinát szentel Pietro Bonónak[16], a legendás hírű lantjátékosnak, aki a mi Mátyás királyunk udvarában is megfordult. Hangszeres művészetéről más források is bőségesen szólnak, ám Cornazano itt saját maga által kísért énekét magasztalja, ami új oldaláról mutatja be a németalföldi származású muzsikust.

A kor kisebb-nagyobb költői, a Brandolini testvérek, Baccio Ugolini, Bernardo Accolti (Unico Aretino néven a Cortegianóban is szerepel), Cariteo, Tebaldeo, sőt még Poliziano is énekelték verseiket és híresek voltak előadói tehetségükről[17]. Persze, előfordult az is, hogy hivatásos énekesre bízták az interpretációt.

Poliziano, Pico della Mirandolához írt levelében, tanítványáról, Piero de' Mediciről szólván megemlíti: *„Canit etiam, vel notas musicas, vel ad cytharam, carmen."*[18].

Leonardo Giustinianit illetően Flavio Testi[19] így ír: *„ő maga írt, vagy művészi módon átköltött egyszerű, szabados és népi jellegű lírai költeményeket, mások vagy saját dallamaira alkalmazva azokat."* Ballata, strambotto, rispetto, stornello, villotta, fiore, canzuna [!], és a róla elnevezett giustiniana formában született műveinek zenéjéről egyetlen hangjegy sem maradt ránk, legalábbis hosszú ideig azt hitték, míg 1957-ben Rubsamennek sikerült négy darabot azonosítania közülük Petrucci 1506-os Frottole, Sonetti, Strambotti, Ode Justiniane numero sesanta (sic!) című kiadványában[20]. Van köztük olyan is, amely más forrásból ismert már, azonban itt erősen díszített lejegyzésben található, ami azt sugallja, hogy valószínűleg Giustiniani saját előadása szolgálhatott alapul a lejegyzéshez[21].

Hát itt nem küzdünk a bőség zavarával. Óhatatlanul eszünkbe juttatja ez a helyzet a magyar virágénekek problematikáját, ahol az utalások ugyanilyen sokasága és a ránkmaradt művek ugyanilyen szegényessége ejti kétségbe a kutatót. Az ok mindkét esetben ugyanaz: ezek a műfajok nem az írott, hanem az orális tradíció útján maradtak fenn, mindaddig, amíg a közösség szükségletei éltették őket.

Petrucci nyomtatványai azért is érdekesek számunkra, mert határozott utalást tartalmaznak arra vonatkozólag, hogy a bennük közölt művek zenéje más, hasonló formában íródott szövegek előadására is alkalmas. Mivel nyomdája pénzügyi vállalkozás volt, nyilvánvaló, hogy olyan dolgokkal foglalkozott, amelyeket közönsége igényelt. Ebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a XVI. század eleji Itáliában az énekelt vers még divatos műfaj volt.

Témakörünkbe tartoznak még a Petrucci által is közölt latin nyelvű, antik, metrikus énekelt

versek is, amelyek Conrad Celtes, osztrák humanista kezdeményezésére egész Európában divatban voltak és maradtak is évszázadokig. Magyarországi elterjedésük Honterus nevéhez fűződik.

Ennél jóval fontosabb és elterjedtebb volt az Olaszországban *travestimentóként* emlegetett vagy más néven contrafacturának nevezett módszer. Miután Savonarola hadat üzent Lorenzo de' Medici udvarának, amelyet léhának, bűnösnek és keresztényietlennek bélyegzett, 1497 és '98 karneválja alkalmából megrendezte a „bruciamento delle vanità"-t, amelyet Serafino Razzi[22] leírásából ismerünk, és amelynek során hallatlan mennyiségű könyvet, kottát, hangszert és képzőművészeti tárgyat semmisíttetett meg. Mozgalmának zenei vetülete volt az általánosan ismert és kedvelt „canti carnascialeschi" dallamára költött vallásos szövegű laudák keletkezése. De mindenféle világi ének sorrakerülhetett, amint ez Razzi közléséből kiderül, aki hosszú listát közöl azokból a szövegekből, amelyeket ő maga „religionalizált". Csak két példa: „O villanella, quando all' acqua vai..." – „O verginella, quando dormirai...", vagy Poliziano híres versére: „La pastorella si leva per tempo.." helyett „Lo fraticello si leva per tempo..." és így tovább. Szabályos nótajelzéshasználat ez, azzal a különbséggel, hogy itt általában többszólamú művekről van szó. A travestimentók írása még Lorenzo legközvetlenebb környezetében is elharapódzott, maga Lucrezia Tornabuoni, édesanyja, is kivette belőle a részét.

Igen aktív travestimento-író volt Szent Fülöp tanítványa, Giovanni d'Ancina[23], aki Marc'-Antonio Martinengo híres költeményét, az Amorosa Ero-t vette célba, nem utolsó sorban, mivel egy zeneszerzői verseny során ezt a szöveget nem kevesebb mint 18 szerző zenésítette meg és így a kor legjobban ismert és legnépszerűbb versei közé tartozott. Az eredetiben Hero gyönyörködik Leandroszban, aki a tengerben úszva közeledik felé, d'Ancinánál Hero Péterré változik, míg Leandrosz a vízen járó Jézussá lényegül át.

Antonfrancesco Doni 1544-ben megjelent műve, a Dialogo della Musica[24], egy társaság zenei összejöveteleit írja le, akik Ruffo, Willaert, Arcadelt és Parabosco műveit éneklik, amelyeket a szerző egytől egyig közöl is. Tulajdonképpen zenei gyűjtemény ez, amelynek szoprán szólamkönyve tartalmazza ezt a kis keretjátékot. A madrigálok közt van Arcadelté is, Cassola híres versére, az Il bianco e dolce cigno-ra és ennek egy parodizált változata, ugyanerre a zenére, tréfás szöveggel. A szereplők vitatkoznak, van akinek tetszik, van akinek nem. Végül egyikük, Grullone így szól: *„Látjátok, hogy a zenével azt tehet az ember, amit csak akar; és megmutatom nektek, hogy félretéve a szándékot, hogy valamit túl jól csináljunk, mindent fel lehet pezsdíteni. Íme egy ének teljesen összekevert, más szavakkal. És íme egy másik, ahol a szöveg egy más éneké volt, emennek pedig a szövege volt más és meglátjátok, hogy ezek jobban illenek hozzá, mint amazok."*

Azt hiszem, a fentiekhez nem szükséges kommentár. Az adatoknak tehát bővében vagyunk, nem igényünk, hiszen nem is lehet, a teljességre való törekvés, hanem inkább annak bizonyítása, hogy a nótajelzés mint költői módszer, nem hazai különlegesség, hanem minden irodalomban fellelhető sajátosság, amely tulajdonképpen a felszín alatt napjainkig eleven, gondoljunk csak az egyházi énekeskönyvekben ma is használt változataira, vagy vidám társaságok alkalmi költeményeire, melyeket közismert dallamokra (kanásznóta) énekelnek. Mindennek nyomai a világ minden táján fellelhetők többé vagy kevésbé rejtett vagy nyílt formában.

JEGYZETEK

[1]Boethius: De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque, kiadta G. Friedlein, Leipzig 1887, pp. 224 – 5.

[2]Idézi Nino Pirrotta, Musica tra Medioevo e Rinascimento, Torino, Einaudi, 1984. (Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica, St. Blassien, II. p. 289.) „Metrikus módon tanítják és tanulják ugyanis a zenét a *histriók*, akiket napjainkban *énekeseknek* neveznek és régebben költőknek mondtak, akik egyedül az ének ritmikus és metrikus használatával felkeltik és oktatják az erkölcsöket és vagy gyönyörűségre, vagy szomorúságra indítják a lelkeket és az érzelmeket."

[3]Firenze, 1938, II. 4.

[4]Idézi Pirrotta i. m. p. 47. „És kérem a kedves szívet, mely benned lakozik, öltöztesse fel [a ballatát] és tartsa meg szeretetében, hogy legyen ismert és mehessen ahová vágyik."

[5]i. m. p. 47.

[6]i. m. p. 45.

[7]i. m. p. 44.

[8]Flavio Testi, La musica italiana nel Medioevo e nel Rinascimento, Bramante 1977, II. pp. 227–8. „Jártassága a lantjátékban csodálatraméltón gyarapodott és a gyakorlás fáradalmait könnyeden tűrte... Szép és tiszteletreméltó külsejű költő volt... hangja erős és zengő, oly kellemes és édes, hogy még a legtanultabbak is állandóan róla beszéltek."

[9]i. m. uo. „Zenei dolgokban, való igaz, akár lantjátékban, akár éneklésben, és nemcsak az emberekében, hanem a madarakéban is, oly igen gyönyörködött, hogy ő maga is törekedett résztvenni mindezekben."

[10]i. m. p. 228.

[11]...mivel azt mondják, hogy ezt a fajtát [versformát] először a mi Fr. Petrarcánk használta, aki dalait lanttal énekelte, mostanában azonban a kiváló S.[erafino] Aquilano ezt felújította: amely által a szavak és az ének dallamosan összeköttetik: hogy semmi ennél a módszernél édesebb nem lehet." Közli N. Pirrotta, i. m. p. 240.

[12]Benedetto Croce, La storia della lett. Italiana, pp. 101–2.

[13]N. Pirrotta, i. m. p. 181.

[14]i. m. 80–81.

[15]Közli Alfred Einstein, The Italian Madrigal, Oxford, 1947.

[16]Közli N. Pirrotta, i. m. pp. 231–2.

[17]i. m. p. 228.

[18]i. m. p. 39. „Énekel ezenkívül akár kottából, akár lanttal, énekeket."

[19]Fl. Testi, i. m. p. 240.

[20]Pirrotta, i. m. 171.

[21]i. m. uo.

[22]Testi, i. m. 270–72.

[23]Harry B. Lincoln, The Madrigal Collection L'amorosa Ero, State University of New York Press, bevezető tanulmány, ix.

[24]Testi, i. m. 818.

VÁRNAI PÉTER:

MOZART A VÁLASZÚTON

In memoriam
carissimae uxoris defunctae

Elöljáróban: tanulmányom címe csak annyiban reflexió Ujfalussy József tanulmányára[1], hogy megkísérli bizonyítani: a Varázsfuvola zenéjében nemcsak Tamino és Pamina kerül válaszútra, hanem maga a komponista is.

*

A MAGYAR ZENE 1988/3. számában egy olyan toposz útját próbáltam követni, amely a 18–19. században állandóan jelen volt az olasz és a német zenében[2]. Vizsgálati módszerem: ha egy toposz jelentéstanát a vokális zene szövegkörnyezetének segítségével meg tudjuk fejteni, bizonyosra vehető, hogy a toposz instrumentális megjelenései ugyanazoknak a jelentéseknek – érzelmeknek, gondolatoknak, „drámai szituációknak" – hordozói.

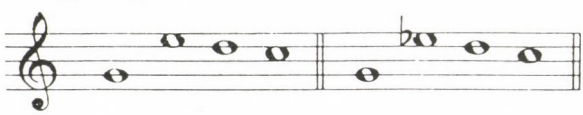
Most azonban nem ebben az irányban keresem az említett cikkben vizsgált toposzt. Korábbi, Mozart és Verdi operáin végzett zenedramaturgiai elemzéseim tapasztalatait szeretném hasznosítani egy konkrét mű, a Varázsfuvola zenéjének – ki tudja, hányadik – exegézisében.

A toposzok vokális (opera, oratórium, dal) felhasználásának két módszerét figyelhetjük meg az említett korban. Az egyiket nevezhetném hagyományosnak vagy automatikusnak: ebben az esetben a zeneszerző mondhatni automatikusan nyúl egy toposzhoz, mihelyst az adott drámai szituáció vagy szövegrész ezt megkívánja, illetve lehetővé teszi. Két példa korábbi kutatási eredményeimből: az unisono felrakás (énekszólam és kísérő apparátus unisonója) valamiféle negatív jelentést hordoz minden esetben. Tehát, ha a szövegben vagy a szituációban valami gonoszságról, félelemről, gyűlöletről van szó, megjelenik az unisono. – A másik az ún. „halálritmus",



amely ott található a halál pillanatában, a haldoklás szituációjában, vagy más, idevágó drámai helyzetben.

Az említett cikkben tárgyalt toposz:



ugyancsak mindig tisztán körülhatárolható jelentéstartalommal rendelkezik: szenvedő nőalakokhoz kapcsolódik.

A másik módszer sokkal magasabb rendű, s csak a legnagyobb mestereknél találtam meg: Mozartnál, Verdinél, egy esetben Wagnernál. Lényege: a toposz a mű (opera) *egyetlen* szereplőjéhez kapcsolódik, s ezáltal automatikusan alkalmazott, valóban köznyelvi formulából, valóban toposzból *karakterizáló faktorrá,* a zenedramaturgiai felépítés eszközévé válik. Példák: a Szöktetésben az unisono szinte kizárólagosan Ozminhoz, az Otellóban Jagóhoz társul, a halálritmus a Szicíliai vecsernyében a lázadó, majd tömegmészárlást végrehajtó szicíliaiak jellemzésének eszköze, a Trisztánban Izolda bosszúvágyának kifejezője lesz.

S most próbáljuk meg kielemezni a Varázsfuvola zenedramaturgiájának egyik vonalát. A felcsapó szextes toposz a darabban úgyszólvan kizárólagosan a két női főszereplő, Pamina és az Áj királynője jellemzésének eszköze. Ez természetesen úgy értendő, hogy nemcsak az ő szólamukban fordul elő, hanem másokéban is, ha az egyikről vagy a másikról van szó, vagy egyikük vagy másikuk hatásáról.

Pamina esetében nyilvánvaló, hogy „szenvedő nőalakkal" állunk szemben. Mit szóljunk azonban ebből a látószögből ahhoz a tényhez, hogy Paminát a szextes motívum az opera végéig, tehát a „lieto fine"-ig elkíséri? Ide kell tehát az analízisnek koncentrálnia, ezt a látszólagos ellentmondást kell feloldania.

De a Királynő? Mindenek előtt: már Ernst Lert alapvető munkája, a „Mozart auf dem Theater" megállapítja, hogy a Királynő *nem* negatív figura, nem ő a Sarastro-világ igazi ellenlábasa. A Királynő Lert szerint egyszerűen egy hisztérikus nő, s Sarastro ellenpólusa valójában Monostatos, a gonoszság megtestesítője. (Közvetett bizonyíték erre Goethe kevéssé ismert töredéke, a „Der Zaubeflöte zweiter Teil", melynek – a fragmentum alapján úgy tűnik – egyik főszereplője Monostatos.) A Királynő szerepének megítélésénél óhatatlanul figyelembe kell venni a libretto születésének ismert, de bizonytalanságokkal terhelt keletkeztörténetét is, mármint azt, hogy Schikaneder az első jelenetek megfogalmazása után feje tetejére állította a storyt és a jellemeket. Így lett volna a kezdetben pozitív Királynőből és negatív Sarastróból mindennek ellentéte. A magam részéről egy perdöntő bizonyítékot látok: a mindvégig a pozitív táborhoz tartozó három Fiút a Királynő küldi segítőtársként Taminónak és Papagenónak.

Előlegezve az itt következő analízis eredményét: *a toposz mollszextes változata a Királynőhöz kapcsolódik, a dúrszextes pedig Paminához.* Mivel azonban a nagy mesternek sohasem merev – bár saját maguk által felállított – szabályok alapján dolgoztak: vannak kivételek is. Ezek egy része megmagyarázható, más része nem, illetve alkalmazásukat csak az öntörvényű zenei szerkesztés követelményei indokolják.

És most következzék a példatár.

Mollszextes változatok.

No. 4.[3] ...bin ich auserkoren
No. 6. ...Sie stirbt vor Gram ganz sicherlich
No. 8. ...Weil Tod und Rache dich entzünden
Man opferte vielleicht sie schon?
Ihr Unsichtbaren saget mir
No. 12. Entweiht ist die heilige Schwelle...
No. 14. Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen
No. 18. ...im Tode sein
No. 19. Wie bitter sind der Trennung Leiden

No. 21. Fürwahr, ihr Schicksal...
...damit wir was sie mache, sehnn
21.) Sterben, als durch Liebesgram...

Durszextes változatok.

Nyitány – melléktéma
No. 1. Sie ist vollbracht, die Heldentat
...durch unsres...
No. 3. Dies Bildnis
...(ewig) wäre sie dann mein
No. 4. ...ewig dein...
No. 5. ...und Zufriedenheit...
...so lebet wohl...
No. 8. ...Der Lieb und Tugend Eigentum
...Mir klingt der Mutter Name süsse
No. 11. Bewahret euch vor Weibertücken
No. 14. ...Sarastro Todesschmerzen
...So bist du mein'...
No. 18. ...und Osiris...
No. 19. Tamino muss nun wieder fort
No. 20. Ein Mädchen oder Weibchen
No. 21. ...er fühlet Gegenliebe...
Führt mich hin, ich möcht ihn sehen
...Was hör ich? Paminens Stimme
Tamino mein!
Sie mag den Weg mit Rosen streun
...Wir wandeln...
Marsch: fuvolatéma
zárókórus, Allegro, zenekarban
...die Schönheit...

A mollszextes csoport meglehetősen egyértelmű. Vagy a Királynő maga énekli (a legjellegzetesebb előfordulás persze a d-moll ária nyitófrázisa, amely szinte a Királynő névjegye lehetne), vagy valamilyen módon őrá vonatkozik. Ilyen például a No. 6. tercett Pamina-frázisa, vagy a Sprecher „Weil Tod und Rache dich entzünden" szövegére eső dallammenet, amelyet csak megerősít a negatív unisono-felrakás. Ez utóbbi szinte hangról hangra tér vissza az I. finaleban, Sarastro szólamában, most már explicit módon a Kirányőre utalva: „...du würdest um dein Glück gebracht, wenn ich in ihren Händen liesse". (Hadd mondjak itt ellent Ujfalussynak: az unisono *nem* „az ítélet megfellebbezhetetlenségét" jelzi, hanem a „Tod und Rache" fogalmak negatív tartalmát; méghozzá nemcsak Mozart jár így el, hanem elődei és utódai is.) A Sprecher-jelenet két Tamino-recitatívója – egymásnak ismét szinte hangról hangra azonos paralelljei – megintcsak a Királynő hatását mutatják: Tamino itt még gonosznak, vérengző zsarnoknak tudja Sarastrót. Mondhatni brutális nyíltsággal hirdeti a mollszextes változat a Királynőhöz kapcsolódó gondolati szférát a No. 12. quintett végén, a színfalak mögötti papi kórus hangjaiban.

Viszont a Pamina szólamában felhangzó három idézet (No. 17., No. 19., illetve a II. finale drámaian kifeszített, szűkített szeptímakkorddal alátámasztott kitörése: „Lieber sterben, als durch Liebesgram verderben") és a Paminára vonatkozó töredékek az Első fiú szólamában

(II. finale, Pamina öngyilkossági kísérlete) a motívum hagyományos, valóban toposz-jellegű értelmezéseként foghatók fel. De az is lehetséges szempont, hogy Pamina öngyilkossági szándékába belejátszik anyja parancsa is.

A dúrszextes változat már a nyitányban felbukkan, a melléktéma első ütemében. Ha már itt előretekintünk az analízis végkonklúziójára, sommásan ezt mondhatjuk: a főtéma, a fúgatéma, sok-sok elemző szerint a Sarastro alakjában megszemélyesített beavatott-tudós férfi-világ szimbóluma, a melléktéma fejmotívuma viszont a vele bizonyos fokig szembenálló, azt kiegészítő, talán így is mondhatnánk: azt legyőző és Paminában megszemélyesülő *női princípium* szimbóluma.

A Pamina szólamában előforduló, illetve őrá vonatkozó megjelenések szintén egyértelműek: No. 3., No. 4., I. finale: „Paminen retten...", „Der Lieb' und Tugend Eigentum", II. finale: „Führt mich hin...", „Was hör ich? Paminens Stimme", végül a csodálatos kitárulkozás a két szerelmes találkozásakor: „Tamino mein!", melynek párdarabja a magasztos, boldog beteljesedésben talán csak a Figaro-finale „Contessa, perdono"-ja – amely ugyancsak a toposz dúrszextes változata... (A „Tamino mein" átritmizált variációja a jelenet másik dúrszextes példája, „Sie mag den Weg...".)

Ami már alig, vagy egyáltalán nem értelmezhető hipotézisünk alapján, az az Introdukció hölgy-tercettjének „Sie ist vollbracht, die Heldentat"-frázisa. Legfeljebb arra gondolhatunk, hogy itt ismét a libreto születésének zűrzavara az ok, vagypedig az öntörvényű zenei folyamat következménye. (Ugyane elbírálása alá esik a tercett „durch unsres Armes" szövegű két üteme, vagy a No. 5. quintett „so lebet wohl"-szakasza.)

Kicsit rejtélyes az I. finale Pamina-frázisa, a „Mir klingt der Mutter Name süsse": vagy itt is eltekintünk a kommentálástól, vagy arra a mélypszichológiai értelmezésre gondolhatunk, hogy Pamina *már itt* önmagává válik, már itt a női princípium szimbóluma. (Kroó György a motívumba a Képária klarinéttémáját hallja bele, s így a lánynak Tamino iránti érzelmében látja a motívum magyarázatát. Ezt az értelmezést nyugodtan elfogadhatjuk, mivel alátámasztja a fentebb mondottat, hiszen Pamina beavattatása elválaszthatatlan Taminótól.)

Nem tudom magyarázni a Királynő d-moll áriájában sem a dúrszextes változat megjelenését, viszont hadd hívjam fel a figyelmet két olyan előfordulásra, amely egyrészt bájos, másrészt Mozart jellegzetes humorának példája. Az egyik a No. 20., a nagy Papageno-ária témafeje: íme, a derék madárember is részesedik az „Ewig-Weibliche" áldásából. A mozarti humor példájának a No. 11. kis duettjének témafejét tartom: a két pap – és éppen a „Bewahret euch vor Weibertücken" szövegre – énekli a dúrszextes változatot. Mozart mintegy ironikusan, idézőjelben használja a toposzt itt; a végső konklúzióból visszatekintve: szinte kigúnyolja a nőellenes Sarastro-világot.

A No. 19. tercett Sarastro- és Tamino-szólamában előforduló hely magyarázatánál a közvetlenül előtte megjelenő mollszextes változatból kell kiindulnunk. A „Wie bitter sind der Trennung Leiden"-nél motívumunk előbb c-mollban, majd szekvenciálisan, egy egészhanggal lejjebb, B-dúrban szólal meg. Lehet, hogy belemagyarázás, de úgy vélem: a c-moll állásnál Pamina és Tamino még a válás fájdalmának hangulatában van – tehát a toposz tradicionális alkalmazásának vagyunk tanúi –, míg a B-dúr ütemekben már tudják, hogy Tamino próbatételei hozzák meg számukra a boldogságot. Ha így van, Sarastro sürgető szavai (melyeket Tamino utána mond) joggal kapják meg a dúr-verziót. Ha nem: ez a hely azok közé tartozik, amelyekben a zenei szerkesztés öntörvényű folyamata diktált...

És most értünk el a végkonklúzió magyarázatához, bizonyításához, most figyelhetjük meg, *hogyan válik a toposzból, a köznyelvi formulából, a közhelyből a Varázsfuvola zenei dramaturgiájának – nem állítom, hogy egyedüli, de föltétlenül egyik – kulcsa.* A tűz-víz próbáról, illetve a zárókórusról van szó.

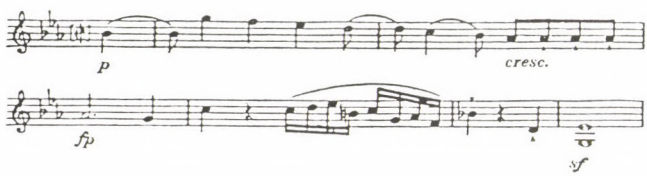
[Előbb azonban engedtessék meg nekem egy kitérő. Mindig vallottam, hogy nagy előadóművészek produkciója gyakran közelebb visz egy mű megértéséhez, mint számos tudós analízis. Ezúttal nem karmesterre vagy énekesre, hanem korunk egyik sokat vitatott, de kétségen kívül zseniális operarendezőjére, *Harry Kupfer*re utalnék. Az ő 1979-es drezdai Varázsfuvola-rendezése állította – nem tudhatom: először-e? – a drámai történés középpontjában Paminát, s hangsúlyozta a Sarastro-világ nő-ellenességét. Rendezői koncepciójában a mű arról szól, hogyan „váltja meg" Pamina nő-mivolta a beavatottak férfi-központú, s ezért hideg, érzelemmentes körét. (Ehhez a gondolathoz közelít Kroó György is: „Itt érkezik el Mozart a szerelem új magaslatainak megénekléséhez. Pamina szerelme... egy újfajta ember szerelme... Ha Tamino a megtalált emberideál, Pamina méltó párja lehet.")

Nos, úgy tűnik, Kupfer jó úton járt. Ezt bizonyítja e sorok írója számára a toposz (illetve: itt már elsőrendű karakterizáló-zenedramaturgiai faktor) három utolsó megjelenése.]

A tűz-víz próba előtti quartettben halljuk a dúr-szextes változatot – felváltva Tamino és Pamina szólamában –, a „Wir wandeln durch des Tones Macht / froh durch des Todes düstre Nacht" szövegre. A motívum háromszor hangzik fel egymás után, s ezzel aláhúzza, minden kétséget kizáróan kiemeli *a zene* hatalmát. Ezt csak megerősíti, méginkább reflektorfénybe állítja, hogy a quartettet követő fuvolaszólós Marsch-ban ismét ott van motívumunk, a fuvolaszóló exponált legmagasabb ütemében. És most lapozzunk át a zárókórus allegrójára. Ha a zenekari szövetben felbukkanó motívumot még egyszerű háromashangzat-felbontásnak is ítélhetjük, a kórusszopránban megjelenő dallam fejmotívuma már szó szerinti megfelelője a tűz-víz jelenet quartett-témájának. De nézzük a szöveget: ott a zene hatalmáról volt szó, itt a szépségről és a bölcsességről: „Es siegte die Stärke / und krönet zum Lohn / die Schönheit und Weisheit / mit ewiger Kron". Témánk pedig e versszakból éppen a *szépség,* mégpedig nyilvánvalóan *a női szépség* szóra esik, ezt a fogalmat emeli ki.

S ez a zenedramaturgia kulcsa: a zene hatalmának és a női princípiumnak összefonódása, sőt azonossága. A szextes toposz útja tehát részben az Éj királynőjének, másrészt Pamina drámai-tragikus sors-pillanatainak sötét molljától az apoteozis, a beavatás, de legmélyebb lényegében az Ewig-Weibliche világos-fényes dúrjához vezet.

Illő, hogy mielőtt az utolsó kérdésre válaszolni megpróbálnánk, végigpillantsunk a Varázsfuvola-elemzések idevágó megállapításain. A legtöbb analízis – *Jahn-Abert* standard alapművétől kezdve – eljut bizonyos összefüggések felderítéséig. Szinte minden magyarázó-analitikus zenetudós felismeri a szextes motívum szerepét, ám szinte valamennyi Tamino képáriájának témafejében látja a kiindulópontot. A leggazdagabb példatár a Varázsfuvola motívumhálózatára *Eric Werner* egy tanulmányában található. Ő is rögtön kijelenti: „A visszatérő patternek forrása kétségkívül Tamino első áriája." *King* felfedezi bizonyos mértékben a szextes motívum toposz-jellegét, mikor több mozarti előfordulásra utal, többek között az „Als Luise..." című dalra, mely a toposz egyik legpregnánsabb megjelenése, ha tetszik: jelentéstanának kulcsa. Ő is, akárcsak sok más kutató, megállapítja a tűz-víz próba utáni quartett és a zárókórus-allegro tematikus azonosságát. *Floros* hívja fel a figyelmet egy érdekes összefüggésre. A KV. Anh. 102. töredékről van szó, melyet Einstein, Saint-Foix és Jahn-Abert egy Varázsfuvola-nyitány tervének tart. (A töredéket Abert a monográfia kottamellékletében közli is.) A töredék allegro-szakaszának főtémája a következő:



Floros így ír: „Töredékünk mégis egy Varázsfuvola-nyitány vázlatának tűnik, mivel az Allegro moderato témája Tamino képáriájának kezdetére utal. Ez a fordulat nemcsak az operában – itt szinte »vezérmotívum«-szerű jelentéssel –, de Mozart számos más művében is gyakran fellép." Analízisünk alapján, úgy vélem, e megállapítás feltételes módját kiiktathatjuk és a töredéket bizonyosan egy Varázsfuvola-nyitány vázlatának tekinthetjük. Kroó György tanulmányára már többször utaltunk. A szextes motívum jelentéstanára egészen halványan Ujfalussy is utal idézett tanulmányában (72–73. lap).

Ám egy kutató sem járta végig az utat. Nem analizálták a toposz moll- és dúr-szextes változatának jelentéstani különbségét és az egyes előfordulásokat nem foglalták rendszerbe.

Ha most visszakanyarodunk elemzésünk végkonklúziójához, miszerint a szextes toposz a Varázsfuvolában döntő, az egész zenedramaturgiát magyarázó kulcs-szerephez jut, bizonyítva, hogy Mozart számára a cél a zene hatalmának és a női princípiumnak azonosítása volt, csak egy kérdésre kellene válaszolnunk. S ez a kérdés: miért? Azaz: milyen belső indíttatás vezette Mozartot – tudatosan vagy tudatalatt – a zene és az Ewig-Weibliche összeolvasztására. Elképzelésem természetesen itt ér a hipotézis ingoványos talajára, itt válik a leginkább támadhatóvá, itt érheti az önkényes belemagyarázás vádja.

Ám előbb egy másik, talán még hipotetikusabb gondolat. Ha megkísérelem hermeneutikusan magyarázni a különböző, általam vizsgált toposzokat, aránylag könnyű a dolgom az unisono és a halálritmus esetében. Az elsőnél nyilván a harmóniák hiányában keresendő a negatív jelentéstartalom – bármennyire is adott magában a melódiában a latens harmónia. A halálritmus pedig kétségkívül a temetési dobok pergéséből magyarázható. Ám mi indokolja a szextes toposz jelentéstartalmát? Eric Werner írja említett tanulmányában: „Korunk teljes mértékben tudatában van a hermeneutika Kretzschmar és társai által kialakított klasszikus módszerének elavultságával; ám meg lehetünk győződve róla, hogy bizonyos körülmények közt a hermeneutikus elvek felhasználhatók bizonyos stílusok és azok legreprezentatívabb művei teljesebb megértéséhez. Mik ezek a körülmények? Először is – mint a Varázsfuvola esetében – bizonyos visszatérő formulák specifikus ideák és érzelmek kíséretében jelennek meg, amit az ezekhez kapcsolódó szavak világosan bizonyítanak. Másodszor, össze kell vetnünk néhány ilyan tipikus és vissza-visszatérő patternt az abszolút, azaz tisztán hangszeres zenében előforduló párhuzamaival, s ez felhatalmaz minket, hogy óvatos következtetéseket vonjunk le egy zeneszerző művében e formulák szimbolikus-hermeneutikus jelentésére vonatkozóan. Utánzóik darabjaiban az eredetileg egyéni zenei szimbólumok általános modorrá válnak egy iskola, egy stílus, vagy akár egy egész korszak vonatkozásában."

Ezek után tehát kíséreljük meg a szextes motívum hermeneutikus értelmezését, annak általános voltában, tehát *nem* a Varázsfuvola zenedramaturgiájában, amelyben – mint láthattuk – Mozart specifikus módon, s a dúr és moll változatot szétválasztva alkalmazza a toposzt. Az itt következő értelmezés egyébként nem énnekem, hanem ugyan nem muzsikus, de filozófiával foglalkozó fiamnak jutott eszébe. Eszerint: a felugró szext jelképezné a nő vágyát arra, hogy túllépjen természet-, illetve társadalom-adta korlátain; a tonikára visszalépő menet pedig e törekvés elbukásának lenne a szimbóluma. S mindez adekvát a korszak társadalom-filozófiájának nő-szemléletével.

S most a végső konklúzió. A Varázsfuvola 1791 júliusában, fél évvel Mozart halála előtt készült el. Nemcsak a betegség és az állandó pénzhiány nyomasztotta a komponistát. Már 1787-ben – a Don Giovanni idejében – írt olyan leveleket Konstanzához Badenbe, amelyek felélesztik a gyanút: valami nem volt rendben Mozarték házassága körül. S 1791-ben ezek a jelzések megsokasodnak. Engedtessék meg, hogy e vonatkozásban nem valamelyik muzikológusra, hanem... egy íróra hivatkozzam. Wolfgang Hildesheimerről van szó, akinek Mozart-könyvét e sorok írója a Mozart-irodalom alapkönyvei egyikének tartja. Nem ismertetem

részletesen Hildesheimer nyomozással felérő eszmefuttatásait. Lényege: erősen feltételezhető, hogy Konstanze megcsalta férjét, mégpedig a legnagyobb valószínűséggel Franz Xaver Süssmayr-ral (az utolsó Mozart-gyermek Süssmayr és Mozart neveit kapta a keresztségben!). Ugyanakkor Mozart sem volt valószínűsíthetően a férji hűség mintaképe. Tessék végigolvasni Hildesheimer könyve mellett Mozart 1791 nyarán írt leveleit, s figyelembe venni, hogy a levelek nyilvánosságrahozatalát megelőzően Konstanze második férje, Nissen igen sok helyen olvashatatlanná tette a neveket...

Ha mindehhez hozzávesszük, hogy a Konstanzával való házasság már önmagában véve is egyfajta „pótcselekvés" volt az Aloysiával kapcsolatos, valószínűleg irtózatos szenvedést okozó szerelmi csalódás kivédésére – nem állhat távol tőlünk a feltételezés, hogy Mozart lelkében egy olyanfajta folyamat ment végbe, amelynek eredményeként a nőiség, az Ewig-Weibliche princípiuma zenévé szublimálódott. Azaz: a női ideált hiába keresve életében, vágyát, ideálját a muzsikában valósította meg. Ez volt tehát Mozart választ elé kerülése, s talán ez a szublimáció volt számára az egyetlen választható út a lelki megsemmisülés ellenében. Az utolsó menekülési lehetőség önmaga elől, a benne működő démon elől. Hogy mindebben része volte a szabadkőművesség nő-ellenességének – ez, úgy vélem, mellékes jelentőségű, sőt, ha tekintetbe vesszük, hogy Pamina végül is beavatott lesz, ki is zárható a motivációk közül.

Örök kár, hogy a „Der Zauberflöte zweiter Teil" szerzője, Goethe – aki Weimarban színpadra is állította a Varázsfuvolát – nem fejezte be a töredéket. Talán az ő beleérző képessége választ adott volna a Varázsfuvola zenedramaturgiájának nagy kérdésére. Mert ez a dolgozat legfeljebb tapogatódzó kísérlet, hipotézis lehet a válaszadásra...

FELHASZNÁLT IRODALOM

Jahn-Abert: Mozart. Leipzig 1956.

Kroó György: Varázsfuvola, in: Kárpáti – Kovács – Kroó – Pándi – Sólyom: Mozart operái. Budapest 1956.

Wolfgang Hildesheimer: Mozart. Frankfurt/M. 1980.

Ujfalussy József: Tamino a válaszúton. Budapest 1986.

Ernst Lert: Mozart auf dem Theater. Berlin 1918.

A. H. King: The melodic Sources and Affinities of Die Zauberflöte. Musical Quarterly, XXXVI, 1950.

Constantin Floros: Das „Programm" in Mozarts Meisterouverturen. Studien zur Musikwissentschaft XXVI, 1964.

Eric Werner: Leading or Symbolic Formulas in The Magic Flute. The Music Review XVIII, 1957.

JEGYZETEK

[1] Ujfalussy József: Tamino a válaszúton. Budapest 1986.

[2] „Wie bitter sind der Trennung Leiden". Egy toposz vándorútja.

[3] A sorszámozás a régi kiadásokat követi, így a nyitánynak nincs sorszáma, a No. 1. az Introduktion.

LEGÁNY DEZSŐ:

LISZT-LEVELEK KIADÁSÁRÓL

Írásomhoz támpontul az a cikk szolgál, amely a párizsi Liszt-kongresszus alkalmából az Actes du colloque international Franz Liszt címmel kiadott gyűjteményben (La Revue Musicale, 1987) Claude Kneppertől jelent meg („Le projet d'édition intégrale de la correspondance de Franz Liszt", 347–364. l.).

Először arról essék szó, amivel Knepper cikkében egyetértek. A Liszt-leveleket eredeti nyelven és időrendben kell kiadni, éspedig olyan Liszt-kutató által leírtan, vagy általa az eredeti Liszt-kézirattal egybevetetten, aki született francia vagy német. Azonban nem francia vagy német anyanyelvű Liszt-kutatók közreműködése is nagyon fontos. Valóban, azokat a Liszt-leveleket, melyek Magyarországgal vagy a magyar kultúrával kapcsolatosak, legjobban magyar Liszt-kutatók láthatják el jegyzetekkel, mert e témakör – Knepper megállapítás szerint is – Liszt igen sok levelén vezérfonalként húzódik végig. A feladatok beosztása is fölöttébb fontos, hogy átfedéseket elkerüljünk, és a tevékenységről kölcsönös tájékoztatás történjék, aminek megszervezését a Liszt-kutatásban még nem jártas, aránylag fiatal Knepper magának és kollégájának tartotta fenn. Az 1986-i párizsi kongresszus óta sajnálatosan ilyen tájékoztatásokat csak a Liszt-kutatásban már jó ideje alaposan elmélyedt Altenburgtól, Guttől, Suttonitól és Eckhardt Máriától kaptam, a Knepper-féle, bejelentett koordinációs részlegtől egy sort sem. Ettől függetlenül vele még egy kérdésben tudok azonosulni, mégpedig a kötetek ára és terjesztése érdekében, hogy azok ikonográfia nélkül s fűzve, ne kötve jelenjenek meg.

A következőkben Knepper véleményét kiegészíteni vagy egyenesen megváltoztatni szeretném. Nézetem szerint teljesen szükségtelen e köteteket összkiadásnak nevezni, mert még 50–70 év múlva is fognak felbukkanni addig ismeretlen Liszt-levelek. Helyesebb cím lenne: Liszt-levélgyűjtemény. De akár összkiadásnak nevezzük, akár levélgyűjteménynek, fölösleges e sorozatot francia kezdeményezésnek deklarálni, miként Knepper teszi. Eddig senki sem adott ki oly sok Liszt-levelet, mint La Mara (Marie Lipsius) a 8 kötetében és 3 további kötetben: a Bülow-hoz, Carl Alexander weimari nagyherceghez és Lisztnek anyjához írt levelekben. Ezek együtt 2844 Liszt-levél, az eddig kiadott Liszt-levelek 44%-a. Noha a Gilléhez, Auguszhoz, Marie d'Agoult-hoz és Liszt lánya, Cosima, azaz Wagner felesége miatt a Wagnerhez írt Liszt-levelekhez nem juthatott hozzá, La Mara érdemei, függetlenül kiadásainak megbízhatóságától, mégis nagyok, publikációit az akkori körülmények közt szinte összkiadásnak kell tekinteni és teljes mértékben német kezdeményezésnek. Másfél évtizeddel később bukkantak fel a fontos kiadványok a d'Agoult-hagyatékból. Több mint 10-10 évvel követték az utóbbiakat a Marie Sayn-Wittgensteinhez (helyesebben a férjezett nevén Marie Hohenlohe-Schillingsfürsthöz) és Olga Meyendorffhoz írt Liszt-levelek, angol fordításban, és köztük Prahács Margit értékes gyűjteménye eredeti nyelveken az itthon őrzött anyagból. Nagy meglepetés és öröm volt Eckhardt Máriának és számomra, amikor megtudtuk, hogy az amerikai Charles Suttoni kiadja Liszt nyomtatásban megjelent leveleinek bibliográfiáját. Ez a munka, mely azóta a második, bővített kiadását is megérte (az egyedi Liszt-leveleket is számításba véve összesen 826 kiadvány fel-

sorolásával és pontos adataival) a legfontosabb kiindulópont egy Liszt-levélgyűjteményhez és kifejezetten amerikai kezdeményezés. Örömünk annál nagyobb volt, minthogy a Zenetudományi Intézetben a Magyar Zenetörténeti Osztályomon Eckhardt Máriával már sok éve ezrével gyűjtöttük a Liszt-levelek fénymásolatait Európából és Amerikából, mindig megbeszélve, melyikünk hol, mit gyűjt, hogy egymást kölcsönösen kiegészítsük, az átfedéseket elkerüljük, és mindent eredeti nyelveken kiadjunk, amellett elkezdtük egy tematikus műjegyzék fáradságos és nagyon időigényes előmunkálatait. 1974 óta évente kétszer kellett a Zenetudományi Intézetet eme munkánkról is írásban tájékoztatnom, Kismartonban (ma Eisenstadt) is beszéltem róla, amíg az European Liszt Centre tudományos tanácsának tagja voltam s oda meghívtak, ugyanígy Washingtonban is az American Liszt Society Liszt-fesztiválján az ottani előadásomban, 1979-ben, amit az ő Journal-juk 1980. júniusi számában közzétettek. Amikor sok évvel később – én már évekkel korábban nyugdíjba küldöttként – Eckhardt Máriával 1986 októberében értesültünk arról, hogy két, teljesen ismeretlen nevű, aránylag fiatal francia kolléga: Pierre Antoine Huré és Claude Knepper írásos értesítésük alapján Liszt-levélkiadással kívánnak foglalkozni, úgy éreztük, hogy e téren a jövőben legalább nem dolgozunk teljesen egyedül. Eszünkbe sem jutott, hogy ezek után majd beindul részükről a kampány a világ minden tája felé, mely szerint a Liszt-levélkiadás francia kezdeményezés. Úgy vélem, régen eljárt az idő afölött, hogy nemzetközi tudományos munkákat nemzetileg kisajátítottaknak tekintsünk, melybe más néphez tartozók „besegíthetnek", s felhagyva azzal, hogy egy Liszt-levélkiadást – akár „összkiadás", akár „összegyűjtött kiadás" formájában – német, amerikai, magyar vagy francia kezdeményezésnek tekintsünk, egyedül az a fontos, lássunk neki derekasan, és a leveleket adjuk ki.

További ellenvetésem, hogy teljesen szükségtelen a Függelékben az egyes Liszt-művek keletkezéstörténetét összeállítani. Ezt bárki elvégezheti magának a művek jegyzéke alapján. Emellett a kiadvány belátható időn belüli megjelenése és terjedelme érdekében kifejezetten veszélyesnek tartanám, hogy az időrend szerinti kiadványba harmadik személyek könyveiből és leveleiből a Lisztre vonatkozó részleteket akár idézetek, akár összefoglalások formájában beiktassuk. A párizsi Liszt-kongresszuson Knepperék javaslatára egy 11 tagú tudományos bizottság jött lére 4 francia, 3 német, 2-2 amerikai és magyar taggal. Azóta ez a bizottság még egyszer sem kapott meghívást a szervezőitől, hogy összejöjjön, tájékoztatásokat sem kapott, legalábbis az amerikai, német, magyar tagok nem, vagy csak véletlenszerű, igen szórványosakat. Csupán a kitűnő német Liszt-kutató Altenburgnak sikerült legalább a tagok egy részét összehívnia, ami szervezetszerűen nem az ő gondja kellene hogy legyen. De még a 11 tagú, eddig csak papíron fennálló bizottság sem lenne elég, hogy harmadik személyek Liszttel kapcsolatos, említett megnyilatkozásait feldolgozza. Ehhez legalább háromszor akkora bizottság kellene, melynek tagjai együttesen valamennyi európai nyelvet értik, sok százezer levelet feldolgoznak, melyeknél nincs mutató arra nézve, hogy Liszt az adott levélben egyáltalán említésre kerül-e. Senki sem tudja közülünk például, mit írt Brazília egykori császára Lisztről, aki Lisztet oly barátságosan fogadta Bécsben, vagy mi volt Lisztről a török szultán véleménye. Ide tartozik számtalan olyan emlékirat vagy könyv is, melyeknek jó részét egyszerűen Liszt mennybemenetelének vagy pokoljárásának nevezhetném. Utóbbiak közé tartozik a végig hazug és súlyosan becsületbevágó könyveket gyártott, úgynevezett Olga Janina kozák grófnő, akit Liszt élete tanújaként számos könyvben idéznek. Nemrég egyik könyvét, nyilvánvalóan nem kis anyagi haszon reményében újra kiadták. E „szemtanú" azonban Ukrajnát sohasem látta, nem volt sem kozák, sem grófi származású, amellett nem Olga Janinának hívták, hanem Ludwik Zeilinski, egy lembergi cipőkrémkészítő lánya volt, aki még mielőtt Lisztet megismerte volna, egy Piasecki nevű, jelentéktelen polgár felesége lett, Lembergtől északra, még az akkori Monarchia határán belül, messze Ukrajnától. Jól zongorázott, hiszen egyik tanára az egykori

jeles Chopin-tanítvány Mikuli volt Lembergben. Egy ideig Lisztnél tanult utána, de már erősen kóros, zavart lelkiállpotú kalandornőként. Liszt is tudott róla, amit ő maga is megírt egyik, Lisztet gyalázó későbbi könyvében, hogy mindig hordott magánál tőrt, különféle mérgeket és kábítószereket. Az egzaltált, mindig szélsőséges viselkedésű, különben jó zongorista képességű fiatal nőt Liszt megpróbálta az önfenntartásra: a koncertdobogóra vagy tanításra felkészíteni, még ajánlólevéllel is ellátta amerikai kiadójához, noha Budapesten maga is meggyőződött róla, hogy tanítványának bármikori fellépése ugyanúgy járhat sikerrel, mint teljes bukással, a pillanatnyi idegrendszeri állapota szerint. Amikor aztán nem vállalta tovább a vele való foglalkozást és még kevésbé azt, hogy e nőszemély teljesen a nyakába varrja magát, e megátalkodott kalandornő az ártatlan Robert Franz neve mögé bújva, bosszúból könyvet adott ki Liszt állítólagos viszonyáról vele, megtűzdelve dúsan erotikával, hogy az abbé becsületét a sárba rántsa. A „szilaj Olga Janina kozák grófnőről", annak soha nem volt, mesebeli kastélyairól, lánykorában pórázon magával vezetett tigriséről, a Liszttel kapcsolatos szerelmi szennyeséről, Liszt hihetetlen emberi gyarlóságairól koholt könyvét aztán megküldte minden királyi és hercegi udvarnak, a pápának és főpapoknak, hogy Lisztet a megsemmisülésig kipellengérezze. Mindenki olvasni akarta e kortási „szenzációt": egy év alatt mintegy tucatnyi kiadás jelent meg belőle, amikből szerzője hatalmas összegeket zsebelt be. Gazdagok akarunk-e lenni mi is azáltal, hogy ilyen írásokból és idézetekből Liszt pokoljárása vagy mennybemenetele tekintetében a leveleibe ide-oda belecsöpögtetünk?

Egészen másként kell megítélni a Lisztnek írt leveleket. Ezeknek feldolgozása valóban fontos, három okból is. Először: ha felelnek eddig ismeretlen Liszt-levélre. Az ilyen Liszt-levelet akkor be kell sorolnunk az időrendbe, adataival együtt. Másodszor: megeshet, hogy valami egy Liszt-levélben csak a hozzá intézett levél ismeretében tisztázódik. Harmadszor: ha a Lisztnek írt levél valóban fontos, azt külön, más kiadásban, „Liszthez írt levelek" közt ki lehetne adni, ahogy már La Mara is tette. De egy „dialogizált" kiadás, melyben a Liszt által írt, a neki és a róla szóló levelek együtt szerepelnek, legalább 25 évi kutatást igényelne, minden európai nyelven, még úgy is nagyon nem teljes kiadást biztosítva, oly sok kötetben, hogy azokra sem kiadót, sem vevőt találni nem lehetne. Knepper utalása ebben a vonatkozásban a Nietzsche-levélkiadásra számomra egyáltalán nem meggyőző. Lisztnek legalább hússzor annyi ismerőse volt, mint Nietzschének, számtalan kompozíciója miatt igen sokat kellett kiadókkal leveleznie, amellett 60 évig írt leveleket, míg Nietzsche 30 évig.

Miként már említettem, teljesen egyetértek azzal, hogy Liszt levelei az eredeti nyelven jelenjenek meg. Liszt azonban magyar nyelven is írt, másolt vagy csak aláírt egyes leveleket. Ha következetesek akarunk lenni, akkor e leveleknek magyarul kell megjelenniük, a jegyzetekben német vagy francia fordításukkal. A korabeli sajtóban lehet találni Liszt-leveleket kizárólag olasz nyelven is. Ha az eredeti levél hiányzik, e lapot pedig Liszt vagy legszűkebb baráti köre olvasta, és nem cáfolta meg, akkor ezeket a leveleket olaszul kell közölnünk, a jegyzetekben fordítással.

Mi tartozik tehát bele egy új Liszt-gyűjteménybe, és miként épüljön fel időrendje? Ide tartoznak Liszt saját kezű levelei, levélfogalmazvány kötetei, névjegykártyái – melyeket Knepper mellőzni kíván –, ha azokat Liszt címezte, esetleg keltezéssel látta el, vagy lényeges tájékoztatásokat jegyzett fel rájuk, továbbá a csupán árverési katalógusokból ismert Liszt-levelek, meg a Lisztnek címzett levelekből megállapítható, esetleg elveszett vagy lappangó Liszt-levelek, a Liszt életében a sajtóban megjelent s már említett levelek, valamint a megbízható kiadványokból csak nyomtatásban ismert levelek – figyelmeztetéssel vagy kérdőjellel ellátva, ha az eredeti levél most nem lelhető fel, mert például ellopták –, végül, de korántsem utolsó sorban a csupán fakszimiléből ismert Liszt-levelek. Sok száz évnyi sajtót néztem át különféle nyelveken, azon városok lapjait, ahol Liszt éppen időzött, és éppen ezért tudom, ezen a téren is

még igen sok a tennivaló. Azt javaslom, e kiadványt úgy osszuk be, ahogy az idős Liszt maga is tagolta életét: fiatalkori évek a párizsi időszak végéig; vándor- és virtuózkorszak; weimari évek; római tartózkodás; háromfelé osztott életút. Mindezt 6 vagy 12 kötetben adhatnánk ki, a kötetek oldalszámától függően. E kérdéshez még visszatérek. Időrendben az év, hónap, nap szerinti beosztás a helyes. Ha csak az évet ismerjük, talán ajánlatosa a levelet az év kezdetéhez besorolni, vagy éppenséggel a végéhez. Évszám híjával a papír, tinta, a tartalom vagy a Liszthez intézett levél lehet a tájékozódási pont. Az időpont szempontjából teljesen meghatározhatatlan levelet ajánlatos lenne a fenti ismérvek szerint a korszak végére tennünk, de sorszámmal ellátva.

Nagyon fontos arra ügyelni, hogy a leveleket betűhíven tegyük közzé, ahogy Liszt írta, az ő stílusában, az írásmód korszerűsítése nélkül, személynevek esetében is, ugyanígy kis- és nagybetűk tekintetében. Knepper kolléga a cikkében 10 000 levélre számít, melyek, ha egy kötet 500 nyomtatott oldalból állna, együtt körülbelül 30 kötetet tennének ki, és annyiba kerülnének, mint a New Grove Dictionary, tehát mint Liszt-levelek – eladhatatlanok. Ezért azt javasolja, hogy egy-egy kötetbe 800–900 oldal kerüljön, mint a Nietzsche-, Sand-, Lamennais-kiadásnál. Ekként az új kiadásra 18 kötet lenne elég, ahol is egy Liszt-levélre legalább másfél nyomtatott oldalnyi terjedelmet számít. Ezekkel az adatokkal nem tudok egyetérteni. Suttoni nagyon alapos bibliográfiája kereken 6500, különféle nyelveken kiadott Liszt-levelet tart nyilván. Belátható időn belül aligha lehet több, mint legfeljebb 2000 olyan Liszt-levelet találni, melyeket még soha, semmiféle nyelven nem adtak ki. A sorozat tehát összesen mintegy 8500 Liszt-levelet ölelne fel. Kiszámoltam a megközelítő oldalszámokat is. Tíz Liszt-levélkiadásban, nevezetesen a La Mara I–II. kötetben, a Bülow-hoz, weimari nagyherceghez, Auguszhoz, Olga Meyendorffhoz írt Liszt-levelekben, Prahács, Eckhardt–Knotik, Eősze, valamint az én bécsi Liszt-levélgyűjteményemben együttvéve 2097 Liszt-levél található, vagyis egyharmada a Suttoni által nyilvántartott kiadott leveleknek. E 2097 levél 5 114 000 nyomdászati n-nel került közlésre, egy Liszt-levélhez eszerint 2437 n kell. Ennek révén a 8500 Liszt-levél 5936 nyomtatott oldalra férne el, ha a bemutatkozásul 2 éve Huré és Knepper által válogatott Liszt-levélkiadás formátumát vesszük alapul. Amennyiben e formában 500 oldal kerülne egy kötetbe, akkor Knepperrel ellentétben nem 30, hanem 12 kötetből állna a kiadvány, az általa javasolt, kötetenkénti 800–900 oldal esetében pedig 18 kötet helyett 6,5–7,5 kötetből. Természetesen e kötetszám csupán Liszt leveleit jelentené, ahol – Knepperrel ellentétben – egészen szükségtelen lenne az egyes Liszt levélcsoportosítások közé bevezetéseket írnunk. Mi Liszt leveleit kívánjuk kiadni, nem saját írásainkat e levelek közt, amelyeknek periodikákban van a helyük. Howard Hugo ugyan így adta ki angol fordításban a Marie Sayn-Wittgensteinnek írt leveleket, de „bevezetőiben" fantasztikusan sok tévedéssel.

A jegyzetek tekintetében Knepper javaslatában az áll, hogy a rövid jegyzetek lábjegyzetek legyenek, a levelezők életrajzi adatai és a tőlük vagy harmadik személyektől származó hosszabb idézetek viszont a kötet végére kerüljenek, minden a levél eredeti nyelvén. Liszt leveleinek talán háromnegyedét franciául írta. Mégis, a javasolt eljárásnál megeshetnék ismételten, hogy ugyanazon az oldalon a lábjegyzetekben és a kötet végén is oldalanként többször francia és német jegyzetek váltogatnák egymást. És milyen nyelven készüljön a jegyzet az olyan Liszt-levélnél, melyet egyik nyelven kezdett el írni és a másikon folytatott? Továbbá, milyen nyelvű legyen a jegyzet, ha a Liszt-levelet csak magyar vagy olasz nyelven ismerjük? Más az elképzelésem. Semmiféle idézetre vagy összefoglalásra nincs szükség „harmadik" személytől, semmiféle életrajzi adatra sem jól ismert levelezőktől. A kevésbé ismerteknél elég rövid utalás arra, hol találhatók meg adatai, az egyáltalán nem ismerteknél pedig a minimumra korlátozni a tájékoztatást. Az lenne a legcélszerűbb, ha e „lábjegyzetek" és „kötetvégi jegyzetek" a levelek sorszáma szerint együtt, egy vékony, külön füzetben jelennének meg, éspedig mind németül,

mind franciául, éppen a sok rövidítés miatt, melyeket más-más nyelven olvasni nem könnyű. Hogy papírral és költséggel takarékoskodjunk, elég lenne egyetlen közös Mutató, mihelyt valamennyi kötet már megjelenőben van. E Mutatót négy részből javasolnám összeállítani: 1. névmutató, 2. Liszt-művek mutatója, 3. földrajzi nevek mutatója, 4. lelőhelymutató. A földrajzi nevek vonatkozásában aszerint kellene eljárni, ahogy a New Grove Dictionaryben történt. A Liszt által használt földrajzi nevet kell a Mutatóban elsősorban kitenni, de nyomban utána zárójelben az akkori hivatalos nevet, és ha változott, a mai nevet, országmegnevezéssel együtt. Minden szám szerinti hivatkozás ennél a földrajzi névnél következnék. Például: Pressburg, zárójelben: Pozsony, Magyarország, most Bratislava, Csehszlovákia. Ugyanakkor a zárójelben lévő földrajzi névnek a betűrendi helyén is ott kellene lennie keresztutalással, így: Pozsony, lásd Pressburg és Bratislava lásd Pressburg. A Liszt által két-három nyelven használt városneveket ugyanannyi nyelven szükséges közölni, részint az illető városnévre történő levélszámmal ellátva, részint egymásra utalva.

Ami az egyes köteteket illeti, mindegyikhez 4 szerkesztő szükséges: egy született francia, egy született német, egy amerikai (az ottani gazdag levéltári adatok és jó kutatók miatt) és egy magyar (aki a külföldi forrásokat is jól ismeri). A négy kutató közösen felelős az adott kötetben a közlés helyességéért. Nevük betűrendben álljon, egyenrangúként, sem közülük, sem fölöttük nincs senki „főszerkesztő". Ők írják a kötet jegyzeteit is, amit azonban valamennyi közreműködőnek látnia kell, közös felelősséggel, hogy tévedések és átfedések elkerülhetők legyenek. Nagyon szükséges lenne egy olasz kutató is, mert Liszt életének negyedét olasz földön élte és kultúrájában oda is erősen kötődött.

Íme, egy Liszt-levélkiadás néhány problémája. Megvalósulhat-e ez és mikétn? Sokban attól függ, merre tart a világ. Abban az irányban-e, hogy egymás fölé építkezünk s úgy, hogy egymás elől elvegyük a kilátást, vagy egymás mellé-e? Bízzunk az utóbbiban.

HAMBURGER KLÁRA:

LISZT, AZ APA ÉS NAGYAPA

KIADATLAN LEVELEK COSIMÁNAK ÉS DANIELA VON BÜLOW-NAK

A történelemhamisítás nem a diktatúrák privilégiuma. Bár szerencsére sokkal kevésbé káros hatással, de éltek vele művészek és a környezetükhöz tartozó személyek is. A memoárok elfogultak – ez törvényszerű. Ám bizonyos esetekben nemcsak hogy az alkotók életében készült alapvető biográfiák megbízhatatlanok: a dokumentumok közreadása is tendenciózusan történt. Kirívó példái ennek a gyakorlatnak a 19. századi nagy zeneszerzők: Liszt Ferenc és Richard Wagner körüli manipulációk. A kor szokásainak megfelelően ugyan rengetek írásos dokumentum maradt fenn róluk: tőlük és hozzátartozóiktól, kortársaiktól – de ezek nagy részét közel száz évig nem hozták nyilvánosságra, s amit igen, nagy többségében csak a hozzátartozók („les veuves abusives" – hogy André Gide klasszikus kifejezésével éljek) intencióinak megfelelően kiigazított-meghamisított változatban. A Lisztre vonatkozókat úgy, ahogyan élettársa, Carolyne Sayn-Wittgenstein[1] hercegné emlékéhez hűen, Marie Lipsius – La Mara – önkényesen megcsonkította, esetenként stilizálta a levelelet.[2] A Wagnerra vonatkozók pedig, még a nyilvánosság elől elzártak is, ennél is szigorúbb családi kozmetikai kezelésben részesültek, felesége, illetve özvegye, Liszt Cosima és gyermekei jóvoltából. Az egyik, valamennyi dokumentumból gondosan eltüntetett, meghamisított téma éppen a két nagy mester bonyolult barátságának kérdése volt.

Mintegy a 20. század utolsó harmadától tapasztalható áttörés, főként, ami Wagnert illeti: sorra jelennek meg tudományos összkiadásban Wagner levelei[3], napvilágot láttak, a retusálásokat feloldva-megszüntetve, a legnagyobb szenzációt keltő dokumentumok: Wagner és Cosima naplói.[4]

Lisztre vonatkozóan még épphogy csak megindult – néhány tudományos igényű gyűjteménnyel – ez a folyamat.[5] Még mindig sok a soha meg nem jelent levele.

Amióta megjelentek Wagner titkos feljegyzései (A barna könyv) és Cosima Naplója, a két nagy zeneszerző sokrétű és misztifikált kapcsolatáról is tudjuk már, hogyan ítélte meg, élte át, milyen szerepet játszott benne Wagner és Cosima. Azt azonban, hogy Liszt maga valójában hogyan látta, mit szólt, mit tett, mit érzett, nemigen tudtuk eddig.

1989 júniusában, a Soros Alapítvány ösztöndíjával három hetet Bayreuthban, a Richard Wagner Archívumban tölthettem. Ott lemásoltam Liszt eddig egészében kiadatlan, Cosimának írott 107 és Daniela von Bülow-nak írott 32 levelét.[6]

A Cosimának írottakból eddig csak annyi volt publikus, amennyit a Bayreuther Blätter 1918. évfolyamában, teljességgel önkényesen kiragadott részletekben, német fordításban közöltek.[7] Valamint az, amit – ugyancsak ugyanilyen önkényesen kiragadva és német fordításban – Cosima életrajzírója, Richard Du Moulin Eckart gróf látott szükségesnek közölni.[8] Úgy, ahogyan az ő koncepciójába beleillett, aki Cosimát „die größte Frau des Jahrhunderts"-nek,[9] Lisztet németnek[10] tartotta, „Vater der großen Tochter"-ként[11] aposztrofálta, a lengyel-orosz

Wittgenstein hercegnét pedig „russische Jüdin"-ként[12] intézte el. Ő volt az az életrajzírója, akinek Cosima megengedte, hogy titkos dokumentumait elolvassa, felhasználja, s a gróf – minden tudományos igényességtől mentesen, dátumok nélkül – idézett is bőségesen, mind naplóiból, mind másoknak írt, mind pedig Liszt neki írt leveleiből.

A Danielának írott Liszt-levelekből tudtommal kettő jelent meg nyomtatásban (egyikük a Wahnfried-villa kiállításának vitrinjében is megtalálható): Lina Ramann Lisztiana című posztumusz kötetében.[13] Ugyanitt közlik, német fordításban, Cosima egyetlen megjelent (eredetileg a Bayreuther Blätter 1916. évfolyamában publikált[14]) apjához írott levelét, amelyet a Krisztus-oratórium 1873-as weimari előadása[15] után fogalmazott.

A levelek hatalmas időközt ívelnek át. Van három, 1845-ből, 46-ból és 49-ből[16] – a gyermek „Cosimette"-nek, illetve a három testvérnek szóló. Ezeket Gibraltárból, Krzyzanowitzból – illetve már Weimarból küldte a művész. Ez az utóbbi németül kezdődik, gót betűkkel, majd átvált franciára. A többi (egyetlen, Danielának, 1884. július 14-én írott kivételével) – valamennyi francia, legfeljebb egy-egy német idézet fordul elő itt-ott.

Több mint tízéves szünet következik. A 60-as éveket hét levél reprezentálja (három datálatlant sikerült meghatároznom). Ezek a különféle (Wagner-, Liszt-, Cosima-) életrajzokban leginkább elhomályosított évek – hiszen nem puszta szerelmi háromszögről, hanem négyszögről van szó – minthogy Liszt, Cosima apja, Wagner és Bülow[17] barátja, utóbbinak szerető tanára – aktívan részt vett az eseményekben. 1860 májusában, amikor az első levél[18] kelt, Cosima és Hans von Bülow még boldog ifjú (gyermeket váró) házasok. 1865 decemberében, amikor a második[19], látszatra még együtt vannak, de már virul Cosima és Wagner titkos szerelme, s Liszt egy ideje azon igyekszik, hogy ennek véget vessen. Nyáron Magyarországra, a Szent Erzsébet-oratórium bemutatójára hívta meg Cosimát és Hansot, most Párizsba invitálja őket, hogy mennél messzebb legyenek a „harmadiktól". Ugyanakkor egy percig sem szűnik meg Wagner zsenijét csodálni; izgatottan érdeklődik a Wagner és ő körülöttük Münchenben kialakult kritikus helyzet felől, mindenképpen segíteni szeretne. – Az 1866 áprilisában írt harmadik levél Párizsból kelt, az Esztergomi mise szerencsétlen ottani bukását követő időszakból. Ebben a keserves és megalázó helyzetben a művészt még családi gondok is gyötörték: egy levelében Cosima szemrehányásokat említhetett, mert Liszt bizalmáról biztosította, s azt kért maga is. És – nyilván még mindig személyes hatásában reménykedve – találkozót, Amszterdamban[20]. Van még egy levél, 1866. október 10-ről, amelyben nagyon barátságos atyai tanácsokkal látja el Cosimát, kivel ne érintkezzék Münchenben. A házasság válságáról nem vesz tudomást, de beszámol Róma társadalmi szenzációiról, egyebek közt a Mexikóban kivégzett Habsburg-császár, Miksa üldözési mániában szenvedő özvegyéről.[21] – A két következő levél, dátum nélkül[22] nyilvánvalóan 1867. szeptember végén kelt, egy újabb „mentési akció" során, amikor Liszt Münchenben személyes megjelenésével próbálta lánya renoméját emelni – közben pedig egy napra elutazott Wagnerhoz a svájci Tribschenbe. Célját nem érte el, de nagy örömmel muzsikáltak együtt a készülő Mesterdalnokokból.[23] – 1868-ból való, következő, Rómából írt levele[24] változatlanul szeretetteljes.

Ezután mégis törés következik: a legmélyebb; három évig tartó szakítás. Oka: Cosima végleges, nyílt Wagnerhoz költözése, válása Bürow-tól (aki beleroppant), házassága Wagnerral. S a tetejébe a porosz-francia háború, amelyben mindnyájan érdekeltek voltak, de a szembenálló oldalon: Liszt, akinek egész további életét meghatározta a „Débâcle", a vesztes franciákat siratta, Cosima pedig, német öntudatában, győzelmi mámorában szinte még Wagneron is túltett. Olyannyira, hogy amikor barátnője, Marie von Schleinitz grófné[25] próbálta rábírni,

közeledjék az apjához, írjon neki békülékeny levelet, Cosima arra hivatkozott (egy kiadatlan, 1871. május 31-én, Tribschenben kelt levelében), hogy németül most egyszerre mégsem írhat neki, franciául pedig képtelen, mert „die französische Sprache hat ganz aufgehört für mich die Sprache des Herzens zu sein", és „deutsch ist mein Glauben, meine Liebe, mein Hoffen, und nichts Herzliches fällt mir auf französisch ein."[26] (Naplójából tudjuk, hogy e közben Liszt változatlanul átultatatott neki a párizsi Rothschild-bank révén pénzt, de ezt Wagner akaratából, különféle indokokkal visszautasította.[27-29]) A személyes találkozásra – Wagner miatt – csak 1872. szeptember 2-án került sor: mindketten meglátogatták Lisztet Weimarban.

A gyűjteményben található első, szakítás utáni Liszt-levél dátuma ennél korábbi: 1871. szeptember 24.[30] Hangja sértődött, amiért Cosima elutazott Weimar mellett, és nem látogatta meg őt. A következő, két héttel későbbi Liszt-levél[31] azonban már békülékeny, és ezentúl (az utolsó 1882. október 15-én kelt) Liszt Cosimának írott leveleiben ismét mindvégig a szerető apa nyilatkozik meg. Valóban úgy érzi, aki olvassa őket, hogy ez a nőktől agyondédelgetett (és agyonterrorizált) kivételes művész és ember, aki – főként, míg Wittgenstein hercegnével élt – korántsem volt polgári értelemben „jó apa" – élete alkonyán rendkívül ragaszkodott ehhez az egy, megmaradt gyerekéhez.[32] Bizalmas is volt hozzá, annyira, hogy érezhető, szóban bizonyára még őszintébb dolgokról is vallott, ha ő, aki eleve vigyázott rá, mit vet papírra, olykor, a maga finom-lovagias módján, de írásban is panaszkodott a „hölgyeire": Wittgenstein hercegnére és Meyendorff bárónéra.[33] Cosima anyjáról, a Daniel Stern-ként emlegetett Marie d'Agoult-ról[34] sem nyilatkozott hízelgően, kivált, hogy, mint az egyik levél[35] sejtetni engedi, valami újabb anyagi inkorrektséget követett el leánya ellen. Ugyanakkor az is kiviláglik a levelekből, amit a történelem is igazolt: Carolyne hercegnének igaza volt, amikor attól féltette, hogy Wagnerék körzetében ő csak „a Mester apósa", Bayreuth ügynöke lesz... Hogy Liszt önzetlen segítőkészsége ellenére Wagner mit érzett iránta, hogy milyen őrjöngő féltékenységi jeleneteket rendezett Cosimának, s hogy milyen elutasítóan nyilatkozott Liszt kései műveiről – azt már ismerjük a Naplókból.

A Liszt-levelek hangja nagyon is apai, érdeklődő, szeretetteljes és valóban őszinte. Nem érzékeljük azt a Liszt-korrespondenciát általában jellemző „maszkot", amelyet a külvilág előtt, és a „Biographie"-ra való tekintettel, viselt. Megszólításuk Cosimának többnyire „Ma très chère fille" – vagy éppen semmi. Aláírásuk általában „tout votre" vagy „de coeur et d'âme votre" és egy monogram.

Miről is szólnak ezek a levelek?

Sok bennük a lánya iránti, néhol valósággal rajongó szeretet megnyilvánulása, a viszontlátás igényének megfogalmazása. Kivált az ünnepek: Cosima és a maga névnapja (szeptember 27., illetve április 2.), születésnapja (karácsony, ill. október 22.) adnak alkalmat ragaszkodásának kifejezésére. Cosima névnapján (azaz Szent Kozma és Damján napján) rendszeresen eljárt imádkozni a római Fórumon levő ősi SS. Cosma e Damiano bazilikába; több levelében is ír erről a templomról és a kora-keresztény apszis-mozaikról. Ami nem új: a Wagner zeneszerzői nagysága iránti mélységes csodálat és tisztelet. Liszt volt, aki mindenben alkalmazkodott Wagnerékhoz – mintha nem is ő lett volna az apa. (Csak akkor nem, ha ez elgondolása szerint mások érdekét sértette.) Mindenképpen igyekezett hozzájárulni a nagy vállalkozás: Bayreuth megalkotásához: jó tanácsokkal, személyes befolyásával (előfizetők toborzásával – kivált „gazdájára", Carl Alexander weimari nagyhercegre haragudott, amiért az nem támogatta elég bőkezűen Wagner színházát), saját anyagi hozzájárulásával; úgy is, hogy időnként visszavisszatért a pódiumra, hogy „a maga tíz ujjával" szerezzen nekik pénzt. Tudjuk: Wagnerék rossznéven vették, ha más javára is zongorázott: Liszt nem egyszer szabadkozik leveleiben,

amiért ezt Pesten, Kolozsvárott vagy Bécsben is kénytelen megtenni. Jóságát, segítőkészségét mégsem engedte kisajátítani – ez már mások érdekét sértette volna.

Részletesen tudósít Hans von Bülow állapotáról, karrierjéről. Más leveleihez hasonlóan sok a „társadalmi" közlendő: közös ismerősökről, neves és előkelő személyiségekről – időnként valóságos kis „Gothai Almanach", amit nyújt. Nem hiányoznak a vallásos reflexiók, illetve az irodalmi művekről, folyóiratokról szóló tudósítások, cikkek küldése és kérése.

Beszámol saját programjáról, utazásairól, művei előadásáról is. A magyar olvasót különösen érdekelheti, ahogyan Wagner pesti hangversenyét[36] szervezi, már 1873 óta –, s ahogyan az itteni, tiszteletére rendezett jubileumi ünnepségekről mesél, amelyekre hiába invitálta Cosimát, pedig igen szerette volna, ha jelen van.[37] Többször is szól róla, mennyire fájlalja, hogy Bülow-t nem sikerült megnyernie: legyen segítségére, mint az új pesti Zeneakadémia tanára.

Szigorúan zenei témájú, kottás részlet egy van (1873. szeptember 12., weimari keltezéssel)[38] – ez Wagnernak szól, és az ő 9. szimfónia-rekonstrukciójával kapcsolatban hoz néhány eltérő javaslatot.

A legfontosabb persze, amit saját új műveiről mond. Nem sokat – hisz általában nemigen nyilatkozott kompozícióiról, Wagnerral kapcsolatban meg aztán különlegesen szerény volt. (Biztosan megérezte annak meg nem értését, elutasítását.) Néhány művéről ennek ellenére lényeges és új dolgokat tudhatunk meg. Például azt (egy 1872. szeptember 11-én, Weimarból keltezett levélből[39]), hogy Cosimának aktív szerepe volt benne, amiért végül is nem komponálta meg a tervezett Szent István oratóriumot[40]: Cosima ugyanis a szövegkönyvet rossznak minősítette, s erről meggyőzte az apját.

A soha el nem készült, de élete végéig nyomasztó Szent Szaniszló oratóriumról, amely a műjegyzékekben 1873 – 1885 évszámmal szerepel, már 1872. május 11-én (Weimarból) ezt vallotta Cosimának: *„J'ai honte d'avoir à peine commencé le »St. Stanislas«. Où l'achever? cela m'obsède."*[41] Mi több: 1870. szeptember 24-én azt írta Szekszárdról Danielának: *„En tout cas je tâcherai de m'assurer quelques mois d'hiver tranquilles, afin de composer sans interruption l'Oratorio polonais »St. Stanislas« que Cornelius a excellement traduis en vers allemands."*[42]

Több fontos levélben számol be az Années de pèlerinage[43] 3. köteteként megjelent darabokról. Olvashatunk olyasmit is, amit Olga von Meyendorffnak vagy Carolyne Wittgensteinnek írt róluk, de új, lényeges adatok is kiderülnek. 1877. november 11-én, Rómában írja Cosimának:

„Comme chaque année, j'ai fêté à ce 27 Septembre la St Cosme de tout l'intime et indestructible de mon coeur. Quelques jours après (2 Octobre) c'était la fête des Saint Anges gardiens. Involontairement je me suis mis à écrire une page de musique, que je dédie à notre fille Daniella. C'est un cantique aux Saints Anges pour lesquels depuis plusieurs années je ressens une dévotion vive. Quand ce cantique sera copié je vous l'enverrai. Daniella le jouera aisément sur le piano, et Seidel[44] *et quelqu'autre de vos artistes vous le fera entendre du haut de votre orgue américain, dont les sons prolongés conviennent aux choses de ce genre .... superflus.*

Pendant les mois de Septembre et Octobre, (à la Villa d'Este), je n'ai fait que grifonner des notes. Il y a des »Cyprès« des »Jets d'eaux« et d'autres menues, misères, grandement imaginées, mais débilement exprimées vu mon manque de talent à exprimer ce qui m'empoigne. Quoiqu'il en soit, je vous jouerai les quelques morceaux de piano à »Wahnfried«. Peutêtre d'un d'eux – »Sursum Corda« – ne déplaira-t-il pas à Wagner."[45]

A következő levélben (1877. december 28., Budapest) visszatér az Angelusra:

„Ci-joint l'hymne aux Saints Anges, pour Daniella. [...] J'espère ne rien gâter de la dévotion de votre maison, en vous envoyant mon discret hymne que je prie Daniella d'approprier à ses doigts. Afin de lui faciliter sa tâche j'ai indiqué beaucoup de doigtés. Si ces trois pages ne vous déplaisent pas, faites les jouer aussi sur votre orgue d'Este (non identique à celui de la Villa où

*je les écrivis, toujours en communion spirituelle avec vous). Les vingt premières mesures vous rappelleront les cloches de l'*Angelus; *à leur son je rattache maintes fois, involontairement, votre pensée.*

*L'organiste trouvera marqué à l'encre rouge les variantes nécessaires; et je l'invite seulement à tirer les plus doux registres possibles pour le prélude de l'*Angelus; *et plus loin, au* Solissimo *(page 2, seconde ligne) et à la fin.''*[46]

A legérdekesebb, amit a ciklusról megtudhatunk, az 1880. október 15-én, Tivoliból, a Villa d'Estéből írott levélből[47] derül ki, nevezetesen, hogy elkészült, 12 darab van benne (nem tudni, melyek, hiszen végül csak hét került bele!) –, és hogy a címe ez lesz: „Feuilles de cyprès et de palmes" (Cipruslombok és pálmalevelek).

Beszél a Via Crucis[48], a Septem Sacramenta[49] komponálásáról, többször is, és a Karácsonyfa ciklusról[50].

A Victor Hugo versére írott megrendítő vokális kompozíció, a Le Crucifix[51] két verziója a levelek tanúsága szerint nem 1884-ben keletkezett, ahogyan a műjegyzékekben szerepel: már 1880. szeptember 27-én azt írta Cosimának[52], hogy a három Petrarca szonett-tel[53] (ez a szonettek legkésőbbi, a legelsőhöz hasonlóan énekhangra írt verziója) együtt átadta a másolónak: tudjuk, hogy e 1865-re datált szonetteket is még átdolgozta![53/a] – és szeretné, ha Siegfried[54] nevelője, Heinrich von Stein[55], lefordítaná németre öt darabnak: a három Petrarca-szonettnek, a Victor Hugo-dalnak és egy Musset-versre [Tristesse[56]] írt dalának a szövegét, Wagnerék házi zongoristája, Joseph Rubinstein[57] pedig a zenéhez igazítaná a német szöveget. E témára még több levelében visszatér; legutolsó, a gyűjteményben található, Cosimának írott levelében[58] is azt kéri, másoltassa le valakivel a dalokat német szöveggel, hogy az eredeti kéziratot neki adhassa.

Az új zongoraciklust Schottnál kívánta kiadni (1000 talléros honoráriumért), aki az Années 2. kötetében a szonettek zongoraváltozatát is megjelentette; ez utóbbiak új verzióját ingyen ajánlotta fel:

„Les trois Sonnets du Petrarque sont en chemin pour Venise depuis hier, et dans huits jours je vous enverrai le »Crucifix« de Victor Hugo et la poésie de Musset que j'ai essayé de composer, me laissant tenter par les deux derniers vers:

»Le seul bien qui me reste au monde
Est d'avoir quelquefois pleuré«."
[...]

„Quand Mr de Stein aura terminé son travail de traduction il voudra bien me renvoyer le manuscrit musical dont je n'ai pas gardé de copie exacte.

C'est Schott que j'engagerai à éditer les Sonnets, car il en a déjà publié la version de piano. Il y a de cela plus de 20 ans, dans le second volume des Années de pèlerinage, auquel j'ajoute un troisième tout prêt intitulé »Feuilles de cyprès et de palmes«.

*J'espère que Mr Strecker ne trouvera pas excessif l'honoraire de mille Thalers que je lui demanderai pour cette douzaine de nouveaux morceaux de piano. L'*Angelus *de Daniela est du nombre. – Quant aux 3 Sonnets (pour chant) je les lui offrirai gratis.''*[59]

A Daniela von Bülow-nak írott 32 Liszt-levél[60] elsősorban azért érdekes, mert nagy részük olyan időből való, amikor a lánya családjával egyedül az ő révén maradt kontaktusban: először a Wagner-botrány körüli kapcsolatmegszakítás idején, másodszor és végleg Richard Wagner halála[61] után. Az 1860. október 12-én született Daniela, a nagyon szeretett Hans von Bülow gyermeke, a roppant fiatal nagyapa első és legkedvesebb unokája volt. Liszt részt vett a keresztelőjén; a hatvanas években is többször találkoztak, s később hosszabb időszakokat töltöttek együtt. Úgy látszik, Cosimának volt rá gondja, hogy ez a kislány a névnapján akkor is felköszöntse a nagyapját, amikor ő maga megszüntette a levelezést az apjával. Ennek kö-

szönhetjük Liszt levelét 1870. szeptember 24-ről, Szekszárdról[62], amelyben beszámol róla, hogy szándéka ellenére nem tér vissza Rómába október közepén, tekintettel a „circonstances actuelles"-re. Itt említi a megírandó Szent Szaniszló oratóriumot. Arról is beszámol, hogy másnap kellene ott az új templomot ünnepélyesen felszentelnie Magyarország prímásának[63], Haynald kalocsai érseknek[64] prédikálnia, a Budai Dalárda pedig *„devait [...] chanter une Messe de ma composition. Tout cela est ajourné jusqu'à l'année prochaine, à cause des évènements de France et de Rome qui tiennent le monde en suspens, et m'affectent aussi profondément"*[65]. Az is kiderül a családi konfliktus idején írott levelekből, hogy Liszt változatlanul ragaszkodott a lányához, szerette őt, és nem rajta múlt, hogy megszakadt a kapcsolat. Szent Kozma és Damján napja – *„la fête de votre mère"* – közeledvén, azt írja ugyanitt Danielának: *„Fêtez la bien chers enfans[!], et dites lui que je suis de coeur et d'âme avec vous."*[66] Visszaemlékszik, hogy 65 szeptemberében Cosima is itt volt, Auguszéknál, egy hétig, és most misét készül mondatni érte a nevenapján az új szekszárdi templomban. A levél aláírása különösen gyengéd: *„Priez pour votre grand Papa qui vous aime tendrement FLiszt"*[67]. Danielának általában „Grand Papa"-ként vagy „Vieux Papa"-ként írta alá a leveleit.

Az imént vázoltakat igazolja a következő, Pestről, 1871. április 3-án – tehát még mindig a „vákuum" idején – kelt levél is, amelyben Liszt unokája névnapi köszöntéséről azt írja: balzsamír volt a szívére. *„Votre bonne lettre de la St. François est comme un beaume pour mon coeur – toujours près de vous et de votre bien aimée Maman. Dites lui* – folytatja – *mon grand désir da le revoir; fasse le Ciel que ce soit bientot!"*[68] S arról is bizonyságot tesz a levél, hogy Liszt – minden személyes sérelmétől nagystílűen eltekintve – Magyarországon közben hogyan igyekezett *„l'Oncle Richard"* (a Bülow-lányok ekkor még így hívták!) művészetéért harcolni:

„J'espère que [...] l'Oncle Richard moissonnera les honneurs et satisfactions dus à son immense et sublime génie. Cet hiver le Tannhäuser a été représenté ici pour la première fois en langue hongroise. Je m'étais assez occupé des répétitions et comptais que Mr. Richter[69] *dirigerait les représentations. Malheureusement on m'a contrarié sur ce point*[70]*, mais je me flatte qu'on se ravisera sous peu, et que Mr. Richter sera définitivement nommé Maitre de chapelle au théâtre hongrois avec des appointements et plein pouvoirs convenables."*[71]

A következő esztendőkben, újabb személyes találkozások alkalmával, úgy látszik, Liszt, a maga ellenállhatatlan varázsával, kamasz unokáját is meghódította. A Krisztus-oratórium weimari bemutatójára (1873. május 29.) Cosima és Wagner a 13 esztendős Danielát is magukkal vitték. A visszatértük után fogalmazott (német fordításban megjelent, említett) Cosima-féle levél így kezdődik:

„Mein lieber Vater, so wären wir denn glücklich gestern Abend wieder angelangt, und Lulu[72] *hat schon heute morgen nicht verfehlt, sich recht wichtig zu machen und dem kleinen Volk von all den Ehren zu erzählen, mit denen sie dort überschüttet worden. Großpapa hat sie am Arm geführt, Großpapa hat ihr Blumen gepflückt, sie hat bei Großpapa zu Mittag gespeist, und er hat ihr Marken geschenkt; sie hat dem Großpapa Sträuße auf sein Pult stellen dürfen, Großpapa hat eigens für sie gute Sachen (Eingemachtes) kommen lassen und so weiter."*[73]

Ezzel a felserdülő legidősebb unokájával Liszt továbbra is állandó kontaktusban maradt: rendszeresen írt neki, tájékoztatta a maga életéről és az édesapjáéról, Hans von Bülow-éről. A lassan eladó sorba került Daniela sokszor volt távol Wagneréktól: hol intézetben, hol baráti házakban vendégeskedett. Így 1881-ben, Schleinitz grófék házában, Berlinben, ahol áprilisban találkozott a nagyapjával – és az ő közvetítésével, hosszú évek után először, az édesapjával is. A már 21 esztendős lány ugyan némi idegenkedéssel vegyes humorral szemlélte a nagyapja körül (még mindig!) nyüzsgő ifjú zongorillákat, de tetszett neki a Krisztus-oratórium berlini előadása.[74] Júniusban nagyapjánál vendégeskedett, Weimarban, Liszt különös örömére: Bülow-val együtt. Szeptember végétől Liszt volt a családdal, Bayreuthban, majd – Wittgenstein

hercegné és leánya, Marie Hohenlohe hercegné kérésére, Cosima és a duzzogó Wagner beleegyezett, hogy Daniela október 10-én elutazzék: elkísérje nagyapját Rómába. Januárig maradt vele. Daniela leveleit nem ismerjük, csak Cosima Naplójából és leveleiből tudjuk, hogy ezt a tartózkodást Wittgenstein hercegné személye sok tekintetben megkeserítette, s a fiatal lány azt is közvetlen közelből láthatta, hogy az idős, különc hölgy mennyire megnehezíti nagyapja életét. Szó volt róla, hogy Daniela „háromszögű" életmódjának következő állomására, Pestre is elkíséri, és ott vezeti a háztartását, de ebből végül semmi sem lett, mert Liszt úgy látta, nem tudja a magyar fővárosban biztosítani az ifjú baronessznek a megfelelő körülményeket.

Kapcsolatuk azonban töretlen maradt. Liszt rendkívül gyengéd szeretettel írt neki: a Daniela fiatalsága, kedves, tapintatos jelenléte iránti nosztalgia, a család után vágyódó öreg művész nagy magányossága érződik a levelein, amikor nélküle tér vissza Rómába.

Saját művei közül kettőről beszél Danielának, azokról, amelyeket neki ajánlott: a – már említett – Angelusról és a Karácsonyfa ciklusról.

Egészen más, sajátos és jellemző íze van azoknak a leveleknek, amelyekben a (tanítványai által is megörökített) „illemtanár" nyilatkozik meg, a grandseigneur, aki nagyon is ad a társadalmi konvenciókra, legyenek azok kifejezések, köszönő levelek, elküldendő tiszteletjegyek, avagy éppenséggel – ételek-italok.

„Chérissime Daniela" – írja például 1883. január 26-án, Budapestről – *„Vos charmantes lignes sont expédiées à Mr. Sach* [Carl Alexander weimari nagyherceg], *qui en sera fort charmé. Je me suis seulement permis d'y ajouter un adjectif indispensable pour la convenance officielle. Votre signature etant »Daniela de Bülow« vous devez intituler le grandissime W*[agner] *votre* beau *père. J'ai imité de mon mieux votre belle écriture pour l'adjectif qui trouva aisément place sur la même ligne."*[75]

S íme, mutatóba még egy kis cédula, amely Bayreuthban íródott, keltezése 1884. július 12., felirata: „Proposition":

„Faire servir une fois par semaine, à Wahnfried *aux invités de votre choix du thé, avec les petits biscuits d'usage: plus tard, vers dix heures, des* Sandwich, *avec vin rouge et blanc, – non de* champagne – *et finalement, ad* libitum *des glaces. Puisque nous sommes fortunément en Bavière, la bière pourrait trouver sa place, conjointement avec le service du thé."*[76]

Ez a tanács már a Wagner halála utáni időből való, amikor végérvényesen csak Danielával tartott rendszeres írásbeli kapcsolatot. Tizennyolc levél van ebből az időszakból. Tőle kért rendszeres tájékoztatást Cosimáról, a Wagner halála utáni hetekben, s biztosította: megérti leánya elzárkózását: *„Votre mère a le génie du coeur. Sa raison est d'égale hauteur. Je comprends, admire et l'aime de toute mon âme."* (Weimar, 1883. május 7.)[77] Danielát kérte meg, szerezzen neki szállást a Játékok idejére, közel a Wahnfried villához, de semmiképpen sem Cosimát terhelve. És Danielának számolt be mindenről, amit fontosnak tartott. Továbbra is mindent megértett, és mindent megtett, amit tehetett, Wagner műve, Cosima és családja érdekében. De Wittgenstein hercegné tabu volt, az ő kívánsága, személye sérthetetlen. Liszt következetesen megtagadta, hogy a Wagner család visszakérje Carolyne-től Wagner neki ajándékozott, Weimarban őrzött kéziratait. Még azt is megtiltotta, hogy ilyesfajta kéréssel zavarják a hercegnét:

„Chère Daniela – írta Liszt 1883. március 9-én, Budapestről – *je vous réponds directement à trois questions que m'adresse de votre part, notre excellent ami Joukowsky.*

1. Quand la Princesse Carolyne Wittgenstein a quitté l'Altenburg (Octobre 60) les objets, Bibliothèque, tableaux, bijoux, et les correspondances précieuses furent transférés dans le local que je vous ai montré à Weimar. Depuis 22 ans les lettres de Wagner sont là, sous clef, très enfermées, dans ce même local que la Princesse Wittgenstein paye régulièrement, chaque année, avec l'honoraire de l'inspectrice, Madame Pükel.

2. L'esquisse du drame »le Christ« de Wagner se trouvera, soit avec les lettres soit avec d'autres manuscrits, auxquels je n'oserais toucher à moins d'un ordre positif de la Princesse, que probablement elle ne donnera pas, car elle se réserve toujours de régler personnellement les reliques de Weimar. Je n'ai commis qu'une seule *effraction aux chambres qui contiennent tant de rares souvenirs. C'était pour mettre votre mère en possession de la partition autographe du Lohengrin, et des partitions autographiées du »Tannhäuser« et »fliegende Holländer« que Wagner m'avait données, il y a de cela plus de 25 ans. Alors la Princesse Wittgenstein leur avait assorti un joli meuble garde musique qui doit aussi être à Bayreuth.*

Récidiver l'effraction ne me sied guère, et je ne vous engagerai pas non plus d'en écrire à Rome.

3. Afin d'éviter toute indiscrétion et indignité je vous envoie par la poste d'aujourd'hui, mon exemplaire des trois volumes »Mein Leben«.

Veuillez télégraphier chaque semaine, très chère Daniela, à votre, de plein coeur aimant papa FL"[78]

Liszt utolsó életévében, 1886-ban írt még Danielának Rómából, Antwerpenből, Párizsból és Weimarból. A legutolsó levél Weimarban kelt, május 29-én[79], ebben azt ígérte: ott lesz Daniela esküvőjén. Ott is volt, július 3-án. Amikor onnan tovább utazott, a luxemburgi Colpachba, Munkácsy Mihályékhoz, már nem a „fészekből kiröppent" Danielát, hanem, egy szintén kiadatlan levélben, hugát, a *„Très chère Evette"*-et, Eva Wagnert értesítette, 1886. július 4-én, utolsó leveleinek egyikében, hogy megérkezett, s 19-éig ott marad. Így búcsúzott: *„Cordiales tendresses aux trois jeunes espoirs tutélaires de Wahnfried".*[80]

Számomra rendkívül érdekesek és tanulságosak voltak ezek az ismeretlen családi levelek. A Richard-Wagner Archívum igazgatója, Dr. Manfred Eger szíves ajánlására Bayreuth főpolgármestere engedélyezte, hogy közreadjam őket. Remélem, hogy kötetben való majdani megjelentetésük útján sokakkal oszthatom meg ezt az élményt, s a könyv új adatokkal és színekkel gazdagítja a Liszt-képet. A róluk szóló első híradással addig is tisztelettel szeretném köszönteni a Jubilánst, egykori esztétika-professzoromat – s egyszersmind tájékoztatni a hazai érdeklődőket.

JEGYZETEK

[1]Carolyne Sayn-Wittgenstein, szül. Iwanowska, 1819 – 1887

[2]Franz Liszts Briefe. Hrsg. von La Mara. Bd. 1 – 9. Leipzig 1893 – 1905, Breitkopf – Härtel.

[3]Richard Wagner, Sämtliche Briefe, Hrsg. von Gertrud Strobel u. Werner Wolf. Leipzig – Mainz, 1967

[4]Richard Wagner: Das braune Buch. Hrsg. von Joachim Bergfeld. Zürich 1975, Atlantis. Magyarul, rövidítve: A barna könyv. Ford. Kardos Péter. Bp. 1980, Gondolat.
Cosima Wagner: Die Tagebücher I – II. Hrsg. von Dietrich Mack und Martin Gregor – Dellin. München 1976, 1977, Piper.
Magyarul: Vál. és szerk. Kroó György. Ford. Hamburger Klára. Bp. 1983, Gondolat.

[5]Így Serge Gut nyomdában levő Liszt – d'Agoult levelezése. Nagyon igényes Hans Rudolf Jung „Franz Liszt in seinen Briefen". Berlin 1987, Henschel, és Eckhardt Mária: Liszt Ferenc válogatott levelei (1824 – 1961), Bp. 1989, Zeneműkiadó. Az ideális azonban mégiscsak az olyan kiadvány, amely eredeti nyelven (is) tartalmazza a leveleket. Ilyen volt már Prahács Margit kötete: Franz Liszt Briefe aus ungarischen Sammlungen. Bp. 1966, Akadémiai Kiadó, de ennél még sokkal precízebb Eckhardt Mária és Cornelia Knotik két nyelvű kiadványa: Franz Liszt und sein Kreis in Briefen udn Dokumenten aus den Beständen des Burgenländischen Landesmuseums. Eisenstadt 1983.

[6]A Cosimának írottak II Cc – 1, II Cc – 2, Hs 51/II jelzetszámon találhatók, a Danielának írottak a Hs 51/I jelzetszámon.

[7]Bayreuther Blätter. Hrsg. von Hans von Wolzogen. 41. Jahrgang. 1918. 1. bis 3. Stück. 2 – 7. o. Alexander von Harsdorf német fordítását közreadta. Arthur Seidel. Dessau, 1917. A levelet eredetileg Lina Ramann másolta le, így közreadták újra, in: Lina Ramann: Lisztiana. Mainz 1983, Schott, 427. o.

[8]Richard Graf Du Moulin Eckart: Cosima Wagner. München 1929, Drei Masken.

[9]I. m. VII. o.

[10]I. m. 4. o.

[11]I. m. 742. o.

[12]I. m. 780. o.

[13]Lina Ramann: i. m. 209. o.

[14]Vö. 7. sz. jegyzet.

[15]1873. május 29.

[16]Hs 51/I 1; Hs 51/V; Hs 51 II – 2

[17]Hans Guido von Bülow, 1830 – 1894.

[18]II Cc 1 – 1

[19]Hs 51/II – 6. A levél dátuma 14 Décembre. A tartalmából következtettem rá, hogy 1865-ből való.

[20]Hs 51/II – 4. A levél dátuma: 12 Avril 66. A mise St. Eustache-beli előadásáé március 15. A kért időpontban, az Esztergomi mise 1866. ápr. 29-i bemutatóján, Cosima is, Bülow is ott volt Amszterdamban.

[21]II Cc 1 – 2

[22]Hs 51/II – 9 dátum nélkül; valószínűleg 1867. szept. 27. és Hs 51/II – 7 dátum nélkül; valószínűleg 1967. szept. 28. és okt. 2. között.

[23]„Liszts Besuch: gefürchtet, doch erfreulich, 1 Tag." – jegyezte fel Wagner. Das Braune Buch, 147. o. (A magyar kiadásból hiányzik.) A látogatást követően Wagner a régi módon lelkesedik Lisztért, II. Lajos kegyeibe ajánlja, sőt arra kéri, nevezze ki őt Münchenbe, egyházzenei posztra. (König Ludwig II und RW Briefw. Bearb. v. Otto Strobel. Karlsruhe 1936, Bd. II. 195., 200. o.)

[24]II Cc 1 – 3

[25]Marie (Mimi) von Schleinitz, 1842 – 1912, sz. von Buch. Férje Alexander v. Schleinitz porosz miniszter, második férje Anton von Wolkenstein osztrák gróf. Wagner híve, támogatója Berlinben, Cosima legintimebb barátnője.

[26]Hs/190. Itt köszönöm meg a Bayreuthban mellettem dolgozó Hannelore Teuchert kedvességét, aki figyelmeztetett erre a levélre.
„a francia nyelv számomra többé már nem a szív beszéde", „német a hitem, a szerelmem, a reménységem, franciául semmi kedvesség sem jut az eszembe."
Cosima: Napló, 79. o., 1870. dec. 5.: *„Liszt nagybátyám Apám nevében tizenötezer frankot küld. R. kívánságára visszaküldöm azzal a megjegyzéssel, hogy arra kértem, rendezze Rothschilddal való viszonyomat, nem pedig arra, hogy segítsen ki pillanatnyi pénzzavaromból."*

[27 – 29]Cosima: Napló, 87. o., 1871. febr. 20.: Liszt Rothschild révén 2000 frankot küldetett, de – Bülow báróné címére. *„...ez joggal felháborítja R.-ot, és azt várja tőlem, követeljem Apámtól a helyesbítést. Nehezemre esik, de belső küzdelem után mégis rászánom magam."* – márc. 5.: *„Levél nagybátyámtól* [Eduard Liszttől], *Apám teljesítette kívánságomat."*

[30]II Cc 1 – 4

[31]II Cc 1 – 5; Rome, 9 Octobre 71.

[32]Cosima: Napló, 88. o. 1871. márc. 23.: *„nem volt sem apám, sem anyám."* És: Cosima Wagners Briefe an ihre Tochter Daniela von Bülow. Hrsg. v. Max Feiherrn von Waldberg: Stuttgart 1933, Cotta.: 232. o. No. 127, 26. Okt. 81: *„wie nach 8 Jahren mein Vater auf 8 Tage uns wiedersah, wurden wir nirgends mitgenommen und fanden es ganz natürlich, daß er mit Caroline und Marie ausging."* És u. i., 235. o. No. 128, Okt. 81: *„Denke nur, um dieses Verhältniss* [Carolyne hercegnéről van szó] *sind wir Kinder, die wir ihn anbeteten, beständig und hart von ihm abgewiesen worden!"*
Amikor felnőttek, megváltozott a helyzet: ismerjük – 1859 decemberében elhunyt – Daniel fiához, 1862 szeptemberében elhunyt Blandine leányához írt kedves leveleit. Cosimáról pedig már 1861. szeptember 16-án azt írta Agnes Street-Klindworthnak: *„zsarnokian uralkodik fölöttem, s nagyjából mindent megteszek, amit jónak lát."* In: Eckhardt Mária: i. m. 247. o.

[33]Olga von Meyendorff, sz. Gorcsakova hercegnő, 1838 – 1926. Liszt Weimarban élő barátnője. Állítólag ő volt, aki nem engedte elmenni Lisztet a bayreuthi színház alapkőletételére 1872 májusában, amelyre pedig Wagner szép szavakkal invitálta – s aztán ő adta át Liszt megindult válaszlevelét Bayreuthban.

[34]Marie d'Agoult grófné, sz. de Flavigny, 1805 – 1876. Daniel Stern néven írt.

[35]II Cc – 1, 3 Mai 74 Pest

[36]A nevezetes közös hangversenyre, amelyen Wagner saját műveiből dirigált részleteket, Liszt pedig Beethoven Esz-dúr zongoraversenyét játszotta, és ősbemutatója volt Liszt: A strassburgi dóm harangjai c. művének – 1875. márc. 10-én került sor a Vigadó nagytermében.

[37]II Cc – 1, 22 Octobre 73 Rome

[38]II Cc – 1

[39]II Cc – 1

[40]St. Etienne, Roi d'Hongrie; először 1869-ben említi.

[41]R. 671, S. 703. Die Legende vom heiligen Stanislaus. Szövegét Lucjan Siemienski nyomán Wittgenstein hercegné írta. II Cc – 1. *„Szégyellem, hogy épp csak hozzáfogtam a Szent Szaniszlóhoz. Hol fejezzem be? ez gyötör."*

[42]Hs 51/I – 1. *Mindenképpen igyekszem néhány nyugodt téli hónapot biztosítani, hogy megszakítás nélkül megkomponálhassam a »Szent Szaniszló« c. lengyel oratóriumot, amelynek verses szövegét Cornelius kitűnően fordította németre."*

[43]R. 10/e, S. 28.

[44]Seidl Antal, 1850 – 1898, kiváló karmester, egyike volt a Wagner körül dolgozó tehetséges magyar muzsikusoknak.

[45]II Cc – 1
A fordító számára óhatatlanul felvetődik a tegezés-magázás problémája. Liszt következetesen „vous"-val szólította meg lánygyerekeit (a fiát nem!) és -unokáit. Bár németre tegezve szokták őket fordítani, ezt még kevésbé érzem pontosnak, mint a magázást – illetve, osztve Eckhardt Mária véleményét: az Önözést. A Danielának szóló egyetlen német levélben unokáját tegezi, így a fordításban is lehetséges.
„Mint minden évben, idén is szívem teljes hensőséges és elpusztíthatatlan szeretetével ünnepeltem szeptember 27-ét, Szent Kozma napját. Néhány nappal később (október 2.) volt a szent Őrangyalok ünnepe. Akaratlanul is írtam pár oldalnyi zenét, amelyet Daniela lányunknak ajánlok. Az Őrangyalokhoz szóló himnusz ez, akikhez néhány év óta mély áhítattal vonzódom. Ha lemásolták ezt a himnuszt, elküldöm Önnek. Daniela könnyen elzongorázza majd, Seidl és valamelyik másik művészük meg megszólaltatja amerikai orgonájukon, amelynek tartott hangjai alkalmasak az ilyesfajta – fölösleges – dolgok számára.
Szeptemberben és októberben (a Villa d'Estében) egyebet sem csináltam, csak hangjegyeket firkáltam. Vannak köztük »Ciprusok«, »Szökőkutak« és más apróságok, semmiségek, amelyeket nagyvonalúan képzeltem el, de gyengén valósítottam meg, minthogy nincs tehetségem,

hogy befejezzem azt, ami megragad. Akárhogy is, eljátszom majd Önnek a »Wahnfried«-ban e néhány zongoradarabot. Egyikük – a »Sursum Corda« – talán nem lesz Wagner ízlése ellen való."

[46]II Cc–1

„Mellékelem a Daniellának szánt, Szent Angyalokhoz szóló himnuszt [...] Remélem, nem zavarom meg házuk áhítatát, azzal, hogy elküldöm diszkrét himnuszomat, és megkérem Daniellát, tanulja meg. Hogy megkönnyítsem a dolgát, sűrűn jegyeztem bele ujjrendet. Ha e három oldal nincs ízlése ellenére, adassa elő Este orgonájukon is (amely nem azonos az abban a villában levővel, ahol írtam őket, Önnel állandó lelki közösségben.)
Az első húsz ütem eszébe juttatja majd az Angelus harangszavát; hangjára sokszor önkéntelenül Önre gondolok. Az orgonista piros tintával jelölve megtalálja majd a szükséges variánsokat; csak arra kérem, az Angelus előjátékához a lehető leggyengédebb regisztereket alkalmazza; később, a Solissimónál (2. oldal, második sor) és a végén ugyancsak."

[47]II Cc–2

[48]R. 534, S. 226

[49]R. 530, S. 225

[50]R. 71, S. 52

[51]R. 642, S. 268

[52]II Cc–2

53R. 578/b, S. 273

[53/a] l. levelét Wittgenstein hercegének, Br. VII. No. 349. 353. o.

[54]Siegfried Helferich Richard Wagner, 1869–1930, Cosima és Wagner egyetlen fia.

[55]Heinrich, Freiherr von Stein, 1857–1887

[56]*„J'ai perdu ma force et ma vie"*, R. 620, S. 331

[57]Joszif Rubinstein, 1847–1884

[58]II Cc–2, 1882. október 15.

[59]II Cc–2, 15 Oct. Oct. 80 – Villa d'Este
„A három Petrarca-szonett tegnap óta útban van Velence felé, egy hét múlva pedig elküldöm Victor Hugo Le Crucifix című költeményét, és Musset egy versét, amelyet megpróbáltam megkomponálni, mert megkísértett az utolsó két sora:
Egy kincsem maradt még e földön,
Hogy néha sírnom adatott.
(Ford. Illyés Gyula)
Kérem Stein urat, ha befejezte a fordítást, küldje vissza a kéziratot, mert nem őrizem meg pontos másolatot.
Schottot fogom megbízni a Szonettek kiadásával, mert ő adta ki a zongoraváltozatokat is. Több mint 20 évvel ezelőtt, a Zarándokévek második kötetében; ezt most kiegészítem egy harmadikkal, amely teljesen elkészült, címe: »Cipruslombok és pálmalevelek.«
„Remélem, Strecker úr nem találja túlzottnak az 1000 tallér honoráriumot, amit ezért a tucatnyi új zongoradarabért kérek tőle. Köztük van Daniela Angelusa is. Ami a 3 szonettet illeti (énekhangra), ezeket ingyen ajánlom fel."

[60]Hs 51/I (1–32), Mint az előzményekből kitetszik, Liszt a nevét hol egy, hol 2 l-lel írta.

[61]1883. február 13.

[62]Hs 51/I–1

[63]Simor János, 1813–1891. 1867-ben lett esztergomi érsek (ő koronázta I. Ferenc Józsefet és Erzsébet királynét), bíborosi címet csak hat évvel később kapott.

[64]Haynald Lajos, 1816–1891, Liszt jó barátja, pártfogója.

[65]*„A Budai Dalárdának pedig az én misémet kellene énekelnie. Mindezt elhalasztották a jövő évre, a franciaországi és római események miatt, amelyek következtében bizonytalan lett a világ, és engem is mélyen érintenek."*

[66]*„Ünnepeljétek meg szépen, drága gyerekek, és mondjátok meg neki, szívvel-lélekkel veletek vagyok."*

[67]*„Imádkozz gyengéden szerető Nagypapádért.*

[68]Hs 51/I–2
„Szent Ferenc napjára írott kedves leveled balzsamír a szívemre – amely mindig Veled és nagyon szeretett Mamáddal van. Mondd meg neki – mennyire óhajtom viszontlátni, adja Isten, hogy erre mielőbb mód legyen!"

[69]Richter János (Hans R.), 1843–1916; 1871–1885 volt a pesti Nemzeti Színház karmestere, de csak nyáron nevezték ki végérvényesen.

[70]A Tannhäuser volt a második magyarországi Wagner-bemutató, a Lohengrin után. Erkel Ferenc tanította be, ő is vezényelte, 1871. márc. 11-én. Ellinger József énekelte a címszerepet, Pauliné Markovics Ilka Erzsébetet, Kocsis Irma Venust, Láng Fülöp Wolframot.

[71]*„Remélem, Richard bácsi határtalan és fenséges géniuszának kijáró dicsőséget és elismerést arat. Ezen a télen itt először adták elő a Tannhäusert, magyar nyelven. Meglehetősen sokat vettem részt a próbákon, és arra számítottam, hogy az előadást Richter úr vezényli. Sajnos e ponton ellenemre cselekedtek, de remélem, hamarosan jobb belátásra térnek, és Richter urat végérvényesen kinevezik a magyar színház karmesterévé, őt megillető fizetéssel és teljes jogú hatáskörrel."*

[72]Lulu: Daniela beceneve

[73]Vö. a 7. sz. jegyzetet.
„Kedves Apám, tegnap este hazaérkeztünk, és Lulu már ma reggel el nem mulasztotta volna, hogy igen csak fontoskodjék, és az apránépnek meséljen mindazokról a kitüntető dolgokról, amelyekkel ott elhalmozták. Nagypapa a karján vezette, Nagypapa virágot szedett neki, Nagypapánál ebédelt, és bélyegeket is kapott tőle; ő helyezhette el a virágcsokrokat Nagypapa íróasztalán, Nagypapa külön az ő számára hozatott finomságokat (befőttet) stb."

[74]Vö. Cosima W.: Briefe... an Daniela, 210. o. No. 110. Bayreuth, 1881. ápr. 28.: *„Es freut mich, daß der »Christus« Dir Freude machte, auch ich liebe die Seligkeiten sehr [...]"* És u. i., 207. o. No. 108, 1881. ápr. 26.: *„Ach! Herz, ich sah mich vor so und os viel zwanzig Jahren Deinen Großpapa erwarten (und hatte nicht stäts freundliche Menschen, die mir zum ersten Gruß verhalfen) und ich sah Lina Schmalhausen in andrer Gestalt, und alles, nichts verändert sich... du nimmst es mit Humor auf, das ist das Beste; ich von je mit einem, wenn Du willst, etwas still seufzenden Gleich-Muth."*

[75]Hs 51/I-10
„Legdrágább Daniela – kedves soraidat továbbítottam Mr. Sachnak, ki bizonyára igen örül majd. Csak annyit bátorkodtam változtatni, hogy kiegészítettem a hivatalos konvencióknak megfelelő, elengedhetetlen melléknévvel. Minthogy aláírásod Daniela de Bülow, a legeslegnagyobb W.-t nevelő apádnak kell nevezned. Legjobb tudomásom szerint utánoztam szép írásod, és a melléknévnek könnyen találtam helyet ugyanabban a sorban."

[76]Hs 51/I-17
„A Wahnfriedban, hetente egyszer, a kedved szerinti vendégeknek teát felszolgáltatni, a szokásos aprósüteménnyel; később, tíz óra tájban, szendvicset, vörös és fehér borral – semmiképp se pezsgővel –, és végül, ad libitum, fagylaltot. Minthogy szerencsére Bajorországban vagyunk, a sört a teával egyidejűleg lehetne felszolgálni."

[77]Hs 51/I-31
Eredetije a Wahnfried-villa kiállítási vitrinjében. Közli: Lina Ramann, i. m. 209. o.
„Édesanyádnak óriási szíve van. Ugyanilyen rendkívüli az okossága is. Megértem, csodálom és szeretem őt, teljes lelkemmel."

[78]Hs 51/I-12
„Kedves Daniela, egyenesen válaszolok három kérdésedre, amelyet kitűnő barátunk, Joukowsky intéz hozzám.
1. Amikor Carolyne Wittgenstein hercegné elhagyta az Altenburgot (60 októberében), a tárgyakat, a könyvtárat, a képeket, ékszereket és az értékes levelezést átszállították abba a helyiségbe, amelyet Weimarban megmutattam Neked. 22 év óta ott vannak Wagner levelei, lakat alatt, jól elzárva, ugyanabban a helyiségben, amiért Wittgenstein hercegné rendszeresen, évente fizet, a felügyelőnő, Madame Pükel fizetésével együtt.
2. Wagner Krisztus-drámájának vázlata vagy a levelek, vagy más kéziratok között lesz, egyikhez se mernék nyúlni, csak a hercegné ilyen értelmű utasítására, ezt azonban ő valószínűleg nem adná meg, mivel ragaszkodik hozzá, hogy a weimari relikviák ügyében személyesen intézkedjék. Magam csak egyetlen egy betörést követtem el ezekbe a sok-sok ritka emléket tartalmazó szobákba. Avégett, hogy az édesanyádnak adhassam a Lohengrin autográf partitúráját, és a Tannhäuser meg a Bolygó hollandi szerzői kézirással ellátott partitúráit, amelyeket Wagnertől kaptam, több mint 25 éve. Akkor Wittgenstein hercegné kiválasztott egy hozzájuk illő szép kottaszekrényt is, amelynek Bayreuthban kell lennie. Megismételni a betörést – nincs ínyemre, és arra sem biztatnálak, hogy ez ügyben Rómába írj.
3. Hogy minden fajta tapintatlanságot és méltánytalanságot elkerüljek, a mai postával elküldöm a Mein Leben tulajdonomban levő három kötetét.
Kérlek, táviratozz hetente, drága Daniela, teljes szívvel szerető papádnak."

[79]Hs 51/I-26

[80]Hs 51/VI-3

P. ECKHARDT MÁRIA:

A LISZT FERENC EMLÉKMÚZEUM ÚJ SZERZEMÉNYEI 1986–1989

I. LISZT-ZENEMŰKÉZIRATOK

Ujfalussy József sokoldalú zenei-közéleti tevékenységében kiemelkedő szerepe van a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolának, melynek 1955 óta tanára, és 1980-tól 1988-ig rektora is volt. Rektorságának egyik legjelentősebb eredményeként tarthatjuk számon, hogy a Főiskola 1981-ben visszakapta a Régi Zeneakadémia épületét, majd 1984-től rekonstrukciós munkákat indított meg, s ezek sikeres befejezése után 1986 szeptemberében átadhatta a hallgatóknak és a nagyközönségnek a sokoldalúan hasznosítható, régi szépségéhez, nagy múltjához méltóan helyreállított épületet. Ekkor nyílt meg hivatalosan (bár működési engedélyét már egy esztendővel korábban megkapta) a Zeneművészeti Főiskola Liszt-hagyatékára alapozó, az intézményben Liszttel kapcsolatos korábbi gyűjtések és kutatások eredményeit továbbfejlesztő Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont. Ujfalussy József rendkívül erősen szorgalmazta a múzeum és kutatóközpont létrejöttét és munkáját kezdettől fogva mindenben támogatta. Méltó tehát, hogy mint a fiatal intézmény vezetője, azzal köszöntsem az ünnepeltet, hogy beszámolok róla, milyen értékes Liszt-zeneműkéziratokkal gyarapodott a múzeum gyűjteménye fennállásának három eddigi esztendeje során.

1986-ban összesen 59 Liszt-zeneműkéziratot tartottunk számon gyűjteményünkben, melyek közül 8 származott teljes egészében Liszt kezétől, további 6 műveinek általa javított és kiegészített másolata volt, 21 pedig hasonlóképpen Liszt által korrigált, nyomtatott Liszt-mű. A fennmaradó dokumentumok olyan Liszt által revideált, illetve hagyatékából származó átiratok voltak, melyeket Liszt műveiből más szerzők készítettek (14), illetve olyan nyomtatott Liszt-kották, melyeken a mester saját kezű dedikációja szerepelt (10 darab). Az összesen 59 mű közül 25 Liszt hagyatékából, a többi egyéb forrásból került a gyűjteménybe.[1]

1989 novemberében az „Ms. mus. L." jelzetű Liszt-zeneműkézirat-gyűjtemény már 75 könyvtári egységből áll. A jelentős gyarapodás túlnyomó része valójában csak látszólagos: a mintegy 2500 leltári egységből álló Liszt-hagyatéki kottatár részletes feldolgozása alkalmával[2] további 9 nyomtatott Liszt-kottában bukkantunk a szerző javításaira, bejegyzéseire; 4 kézirat, Liszt-művek átiratai más szerzőktől, szintén átszámozás útján került át ebbe a kategóriába. A tényleges gyarapodás – vásárlások eredményeként – valójában 3 mű, s a következőkben ezeknek ismertetésére szorítkozunk.[3]

1987-ben a budapesti Zenei Antikváriumtól vásároltuk meg *Ms. mus. L. 64* jelzetű kottánkat, Liszt *Férfikari miséjének* egy nyomdai korrektúrapéldányát a szerző számos javításával, bejegyzésével. A példány különös érdekessége, hogy bár szerepel rajta a „Liszt Ferenc hagyatéka" kék körpecsét s így elvben Liszt halála után automatikusan a Zeneakadémia tulajdonába kellett volna kerülnie, alighanem röviddel a hagyatéki bélyegzés után illegálisan kikerülhetett az Akadémiáról – annyi bizonyos, hogy a régi leltárkönyvekben nem bukkantunk nyomára. Hogy kitől került az antikváriumba, azt (az illető óhajának megfelelően) homály fedi.

A Férfikari mise (Missa quattuor vocum ad aequales concinente organo, R. 485, S. 8) két egymástól jelentősen eltérő verzióban ismeretes, melyek közül az első megfogalmazás Liszt öt miséje közül a legkorábbi. A Weimarban található első végigírt fogalmazvány tanúsága szerint (NFG/GSA, Ms. N 5 jelzetű vázlatkönyv, $38^{r}-54^{v}$) Liszt 1848. február 15-én, Weimarban fejezte be a mű papírra rögzítését, bár ekkor még sok részlet kidolgozása (orgona szólam, szövegelhelyezés, előadási utasítások) hiányzott. A legújabb kutatások valószínűsítik, hogy a mise komponálásának gondolatával már 1846 végétől kezdve foglalkozott.[4] A mise végül 1853-ban jelent meg először, Breitkopf & Härtel kiadásában; a nyomdai kézirat holléte egyelőre ismeretlen. Ezt a kiadványt Liszt Stanislaus Albach (1795–1853) kismartoni ferences atyának dedikálta. A mise ősbemutatója még a kiadást megelőzően, egy Louis Napoléon Bonaparte (a későbbi III. Napoleon francia császár) köztársasági elnökké választása alkalmából rendezett ünnepi istentisztelet alkalmával volt Weimarban, 1852. augusztus 15-én. Később is többször előadásra került, így pl. 1859. június 26-án Jénában, 1859. október 23-án Bécsben, Johann von Herbeck fúvószenekari hangszerelésében, s hogy magyar bemutatójáról se feledkezzünk meg: ezzel avatták föl a Hermina-kápolnát 1856. szeptember 8-án, amikor az Esztergomi mise bemutatása miatt Magyarországon tartózkodó Liszt maga vezényelte korábbi miséjének előadását is.[5] Múzeumunk gyűjteményében megvan a mise ezen első verziójának a kéziratos szólamanyaga is, Eduard Liszt hagyatékából (Ms. mus. L. 63).

Bár Liszt időközben további, nagyobb szabású remekműveket alkotott a mise műfajában (1855: Esztergomi mise; 1865: Missa choralis; 1867: Koronázási mise; 1868: Requiem), ez az első miséje annyira kedves volt szívének, hogy 1869 elején újra elővette és jelentősen átdolgozta. Az indítékot ehhez két külső tényező is adhatta: Liszt kapcsolatainak erősbödése a párizsi Repos kiadóval Requiem-jének kiadása folytán[6] és ígérete, hogy Augusz Antal részére misét ír a szekszárdi újvárosi templom felavatására.[7] A munkával legintenzívebben 1869 júniusában foglalkozott, s az eredmény: „egy új, *jelentősen* javított és egyúttal egyszerűsített kiadás" lett, melyet Repos-nál szándékozott megjelentetni.[8]

A Liszt Ferenc Emlékmúzeum tulajdonába került Ms. mus. L. 64 jelzetű kotta a tervezett Repos-kiadású partitúra nyomdai korrektúrapéldánya – itt tehát a mise második verziójáról van szó. Sajnos, jelenleg ismeretlen annak a kéziratnak (esetleg Liszt által átjavított 1853-as kiadású példánynak) a holléte, amely az új Repos-kiadvány alapjául szolgált.[9] Az bizonyos, hogy a kottametsző megfelelően átdolgozott nyomdai kéziratot kapott, mert a korrektúrapéldány javításai nem kompozíciós jellegűek, hanem kizárólag sajtóhibák korrigálására, előadási jelek, hiányzó ütemvonalak, szövegrészek stb. pótlására szorítkoznak. Ezekből azonban meglepően sok van: a kottametsző igen figyelmetlen munkát végzett. Ráadásul a nyomda (nyilván takarékosságból) rendkívül rossz, piszkos papírt használt föl a levonathoz. Az ívek nagy részének egyik oldalát korábban már felhasználták valamilyen francia opera zongorakivonatához, s a szabadon maradt oldal sok helyen olyan piszkos volt, hogy Liszt kénytelen-kelletlen beírta a Credo utolsó oldalához: „Il n'y a pas moyen de distinguer les dièses, bémols [kereszt, bé jelzéssel], ni même les notes sur un pareil papier!" („Nincs mód megkülönböztetni a kereszteket, béket, sőt még a kottákat sem, ilyen papíron!")

A példány egyébként jó példa arra, hogy Liszt milyen gondosan ügyelt műveinek precíz kiadására, nem sajnálva idejét az ezzel kapcsolatos, sokszor a szájba rágásig részletező korrektúramunkálatokra. Tintás, piros és kék ceruzás javításaival zsúfolásig tele van minden oldal; a hibát (szabályszerűen) a megfelelő helyen és a lap szélén is javítja, sokszor szöveges magyarázattal. [Példaként a „Gloria" egy részletét, a kotta 11. oldalát mutatjuk be: látható, hogy figyelme – konkrét hanghibákon kívül – még olyasmire is kiterjedt, hogy a külön szótagra éneklendő nyolcadok gerendái legyenek elválasztva („Séparez les croches"), vagy hogy a tempóutasítások minden sorban megjelenjenek.] A korrektúralevonat végén, mielőtt szignálná

munkáját, kéri, hogy kaphasson még egy második, végleges korrektúrát jobb papíron („Avec prière de me renvoyer de secondes et dernières epreuves tirées sur meilleur papier. F. Liszt.") Kívánságát bizonyára teljesítették. A közönség kezébe került Repos-kiadványban gondosan kijavították a Liszt által megjelölt hibákat.[10] Feltehető, hogy ennek alapján adta ki Breitkopf & Härtel a 12294-es lemezszámú „Editio nová"-ját a Miséből 1870-ben, mely azután – a maga sokkal szebb, világosabb kottaképével – a mű legelterjedtebb kiadásává vált. Utóbb ennek alapján került bele a Mise a Breitkopf & Härtel-féle régi összkiadás V/3. kötetébe. A közreadó Philipp Wolfrum az előszóban részletesen, zenei példákkal illusztrálva elemzi a Mise 1. és 2. verziója közötti lényegesebb eltéréseket. Leírásának legvégén kitér arra a néhány, igen csekély számú, eltérésre, melyeket a párizsi és a lipcsei kiadás között talált, s amelyek alapján arra következtethetünk, hogy Liszt, aki számára rendkívül ritkán létezett egy műnek megváltoztathatatlanul végleges alakja, egy év után is talált kisebb módosítani valót kompozícióján (pl. a cigány skála bevezetése a Credo 88. ütemének basszusában).

1988 márciusában a múzeum a J. A. Stargardt cég (Marburg, NSZK) aukcióján igen méltányos áron nagyon jelentős mű kéziratához jutott. Az *Ms. mus. L. 65* jelzetet kapott, 18 oldalas kotta ugyan másolói írás, de Liszt saját kezűleg jegyezte föl rá a címet: *„Tre Sonetti del Petrarca, / per voce, / con accompagnamento di / Pianoforte / composti da F. Liszt. –"*

A dalok, illetve zongoradarabok formájában egyaránt ismeretes Petrarca-szonettek (dalok: R. 578/a–b, S. 270/1–2; zongoradarabok: R. 10b-nél említve, S. 158, illetve az Années de Pèlerinage részeként, R. 10b/4–6, S. 161/4–6) keletkezéstörténete egyike a legbonyolultabbaknak, melyre részletesen kitérni e cikk keretein belül nem áll módunkban. Összefoglalólag annyit szükséges említeni, hogy a legújabb kutatások szerint 1842 és 1844 között készült első vázlatoktól kezdve Lisztet mintegy 45 éven át foglalkoztatták ezek a darabok, melyekből (a 3 szonettből együttvéve) összesen 17 kéziratos és 13 nyomtatott, egymástól kisebb-nagyobb mértékben eltérő forrás ismeretes számunkra.[11]

A dalok nyomtatásban kétféle, egymástól jelentősen eltérő verzióban jelentek meg. Az elsőt 1847-ben (csak olasz szöveggel) a bécsi Haslinger, a másodikat 1883-ban (az eredeti olasz szöveggel és Peter Cornelius német fordításával) a mainzi Schott adta ki.[12] A múzeumunk által most megvásárolt kézirat az utóbbi kiadvány teljes nyomdai kézirata, mely Raabe műjegyzéke szerint korábban a Schott kiadó tulajdonában volt.

Schott volt egyébként a kiadója az Années de Pèlerinage II. (Itália) kötetének is, amelyben a szonettek zongoraverziójának legkésőbbi alakja (a korábbiakhoz képest megváltozott sorrendben) 4–6. számként szerepel. Nyilván erre utal kéziratunk címfelirata mellett a bal oldalt, keresztbe írt autográf szöveg: „Dasselbe Titel / Blatt, wie bei / der Piano forte / Ausgabe". A címlap-rajz (babér-ág, a következő felirattal: „ED IL SUO LAURO CRESCEVA COL SUO AMOR PER LAURA") valóban azonos a szonettek zongora-, illetve dalverziója kiadásánál.

Kéziratunk másolóját eddig nem sikerült azonosítanunk; lila tintaírása jól olvasható, és maga paginálta is kéziratát 1-től 18-ig. Úgy tűnik, hogy munkája nemcsak a 3 szonett lemásolására korlátozódott, a 18. lapon ugyanis, melyből mindössze 3 sort foglalt el az utolsó szonett befejezése, elkezdte másolni „J'ai perdu ma force et ma vie" címmel Lisztnek Musset „Tristesse" című versére komponált kései (az autográf szerint 1872-ben komponált) dalát (R. 620, S. 327). Ez a dal Liszt életében csak egyszer jelent meg, 1879-ben Kahntnál a Gesammelte Lieder sorozatban, Alfred Meissner német fordításával, melynek kezdete: „Ich verlor die Kraft und das Leben". Érdekes, hogy kéziratunkon, mely a dal első 9 ütemét tartalmazza, az eredeti francia szöveg alatt, ugyanazon másolói kéz írásával, más fordítás olvasható: „Alle Kraft, auf welche ich baute, meinen..." – bár utólag ceruzával föléje írták a Meissner-féle szöveget is. – Schott nyilván nem kívánta megjelentetni Liszt e dalát, vagy maga Liszt mondott le erről,

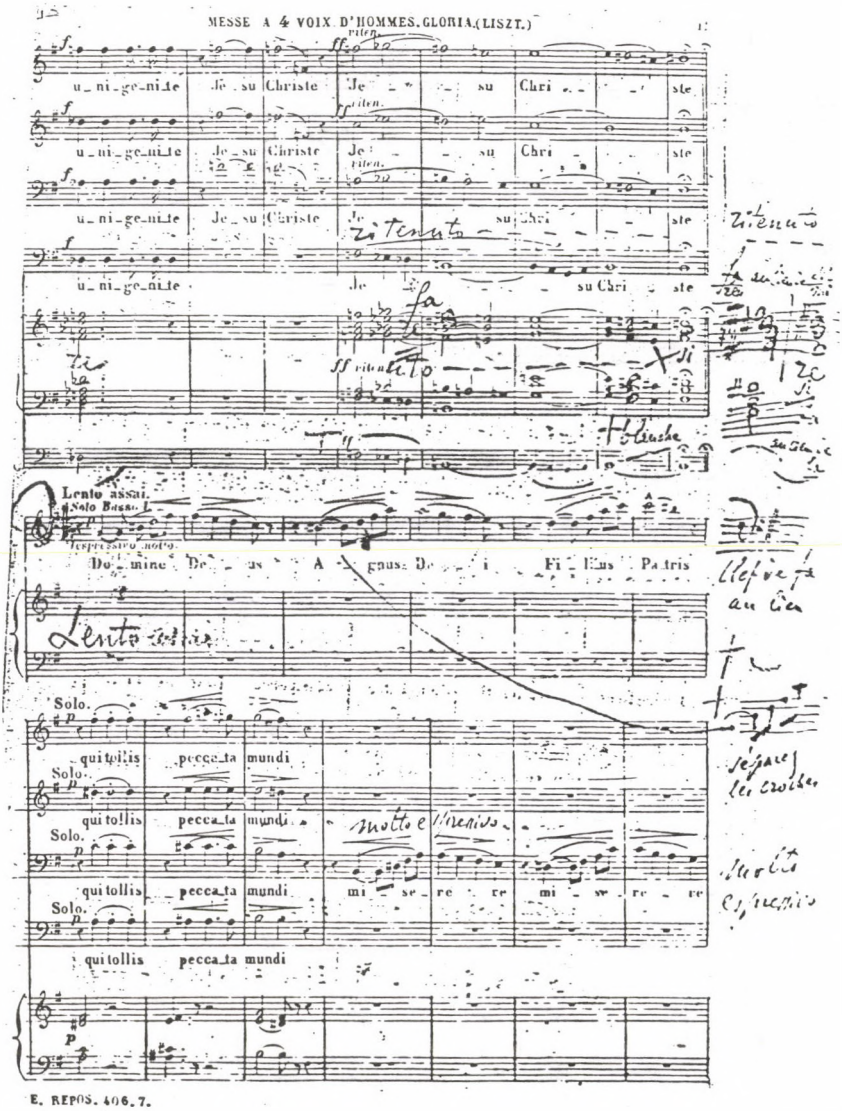
ugyanis egy 20,5x23 cm méretű kottalappal átragasztotta a 33,5x24,8 cm méretű lap alsó részét. E lap feloldásakor a versón autográf vázlatokat találtunk egy Liszt-kompozícióhoz, mely zongoraszerűen van lejegyezve, de egy *„Hőrn"* felirat arra látszik utalni, hogy valójában zenekari műhöz készült vázlatról van szó (ld. a 2. illusztrációt). A részletben a 2. Mephisto-keringő (R. 428, S. 111) kódájának néhány ütemére ismertünk rá, természetesen a véglegestől némileg eltérő alakban.[13] E művét Liszt 1880 végén – 1881 elején komponálta, s így jól illeszkedik a képbe, hogy elvetett kézirattöredékét használta föl átragasztásra az 1883-as Schott-publikáció előkészítésekor.

Visszatérve most már a tulajdonképpeni nyomdai kéziratra: a „Sonetto XXXIX (47)" az 1–6., a „Sonetto XC (104)" a 7–12., végül a „Sonetto XV (123)" a 13–18. lapon található.[14] A német szöveget (gót betűkkel) utólag vezették be a kéziratba. Liszt alaposan átnézte a másoló munkáját, erről tanúskodik néhány apró kiegészítése (pedáljelzések az 1. lapon, egy „ossia" kiegészítése a 7. lapon, feloldójelek pótlása a 8. lapon stb.) s az, hogy a kéziratot címfelirattal, a 3. szonett végén pedig *„Fine"* jelzéssel látta el. Sok javításra egyébként nem volt szükség: a másoló gondosan kidolgozott kézirat alapján készítette másolatát, melyben a kottametsző ceruzás beosztásai, sőt tintás bejegyzései is megtalálhatók.[15] A Schott-kiadás apróbb eltérésektől eltekintve (melyek feltehetőleg a korrektúralevonat javításaiból erednek) pontosan követi kéziratunkat.

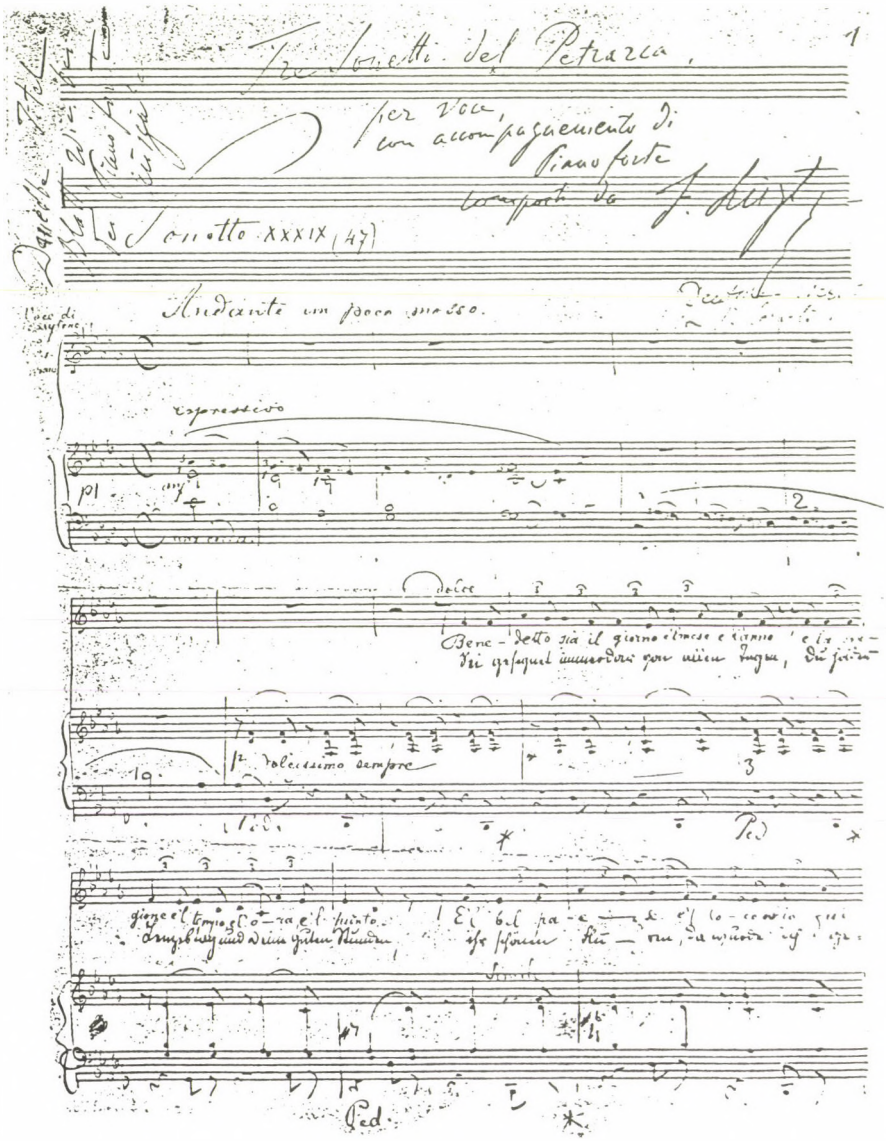
Ugyancsak 1988-ban, a Sotheby cég május 5-i londoni aukcióján vásároltuk meg az *Ungarischer Sturmmarsch* (Magyar rohaminduló) 2. verziója zenekari letétjének (R. 437, S. 119) Liszt által javított nyomdai korrektúrapéldányát. A műből már korábban is rendelkeztünk forrás értékű kéziratokkal: a zenekari, továbbá a két-, illetve négykezes zongoraletét nyomdai kézirata sok évtized óta gyűjteményünkben van (Ms. mus. L. 10, illetve 11/a–b). A most vásárolt kotta *(Ms. mus. L. 66)* eleje és vége hiányzik: nyomtatott lapszámok szerint az 5.-től a 46. oldalig terjed – nem szerepel tehát benne a mű első 13 és utolsó 16 üteme. A korrektúrapéldány ismét Liszt gondos közreadói munkájáról tanúskodik. A Schlesinger-cég kottametszője (Schlesingerék S. 2983 lemezszámú kiadványa volt az Ungarischer Sturmmarsch partitúrája 1876-ban) szépen dolgozott; a lenyomat is tiszta, jól olvasható. Az 5–6., 8–16., 18., 23., 25–26., 28., 30., 32–35., 37., 43. és 45–46. lapokon nincs is semmi javítás. Liszt a korrektúrához sötétbarna tintát, illetve kék és piros ceruzát használt. Színhasználata nem mindig következetes, hiszen a kék ceruzás és tintás korrektúrák között is előfordul néhány szerzői javítás. Ezek azonban egészen csekély, a zenei anyagot alig érintő módosítások: legjelentősebb közülük egy divisi beiktatása a trombita szólamba a 38. p. 2. ütemében, továbbá egy Più mosso jelzés a 44. p. 4. ütemében.

A korrektúralevonatból a 21. lapot mutatjuk be, melyen Liszt tiltakozik az általa nagyra értékelt „speciális cigány hangszer", a cimbalom nevének rövidítése ellen, s a „Cymb." helyett a „Cymbal"-t javasolja. (Megjegyzendő, hogy a nyomdai kéziratban a még hosszabb „Cymbalum" elnevezést használta!)

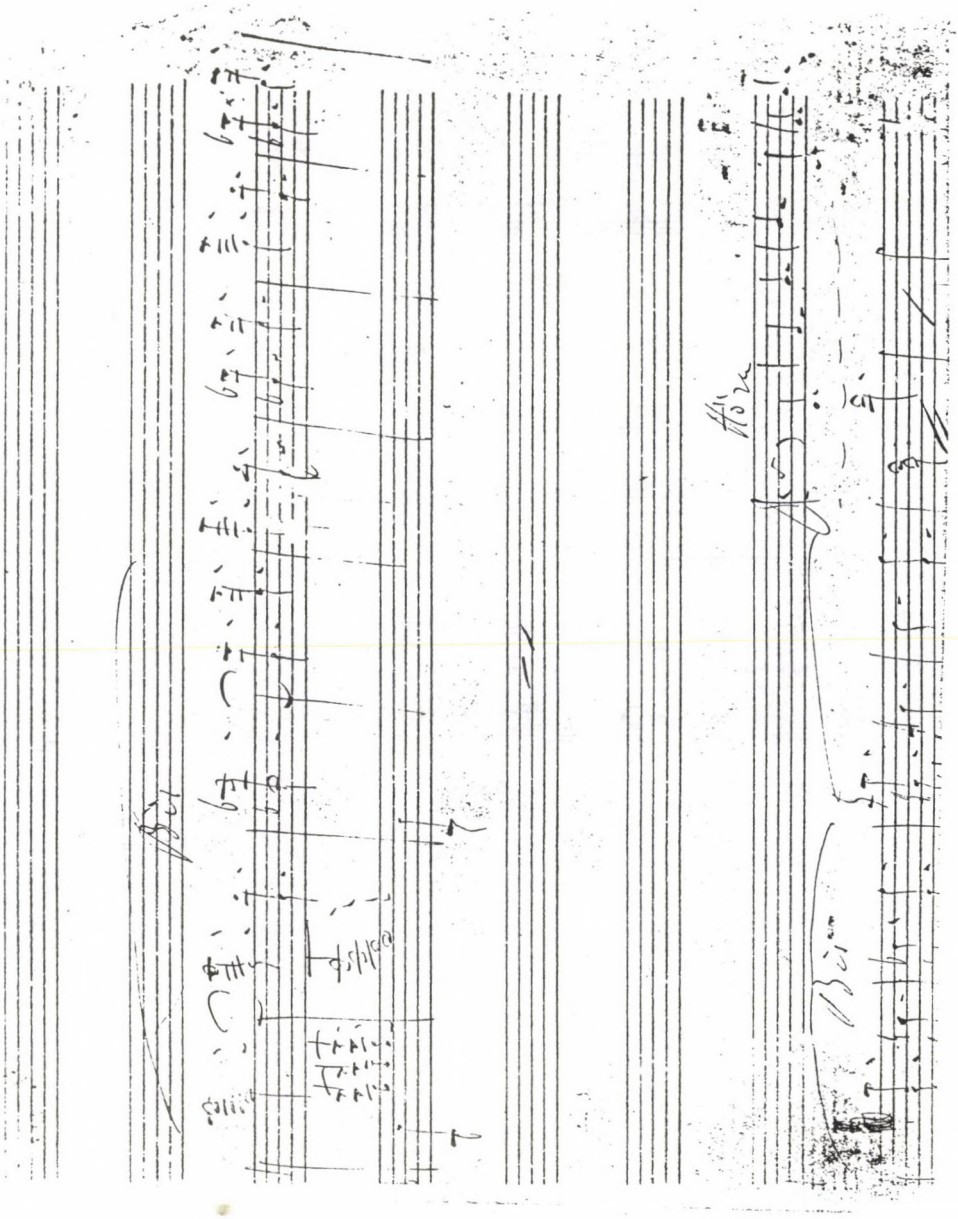
Ugyanazon a Sotheby-aukción, amelyen a most ismertetett kottát vásároltuk, eladásra kínálták a zongoraverzió korrektúrapéldányát is, melyből múzeumunknak sikerült egy xeroxmásolatot szereznie.



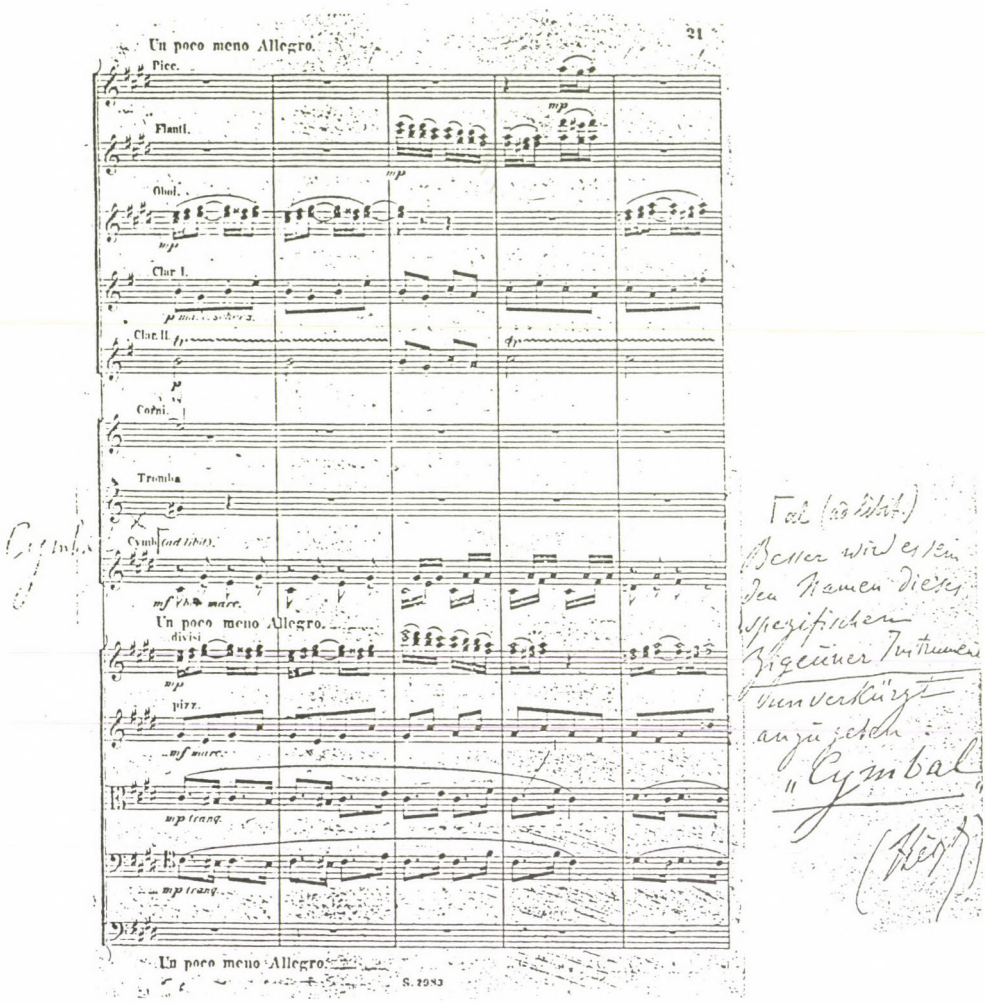
Férfikari mise (Ms. mus. L. 64), korrektúralevonat Liszt javításaival, 11. p.



Három Petrarca-szonett, kései verzió (Ms. mus. L. 65). Nyomdai kézirat, másolói írás Liszt címfeliratával és kiegészítéseivel, 1. p.



Feloldott átragasztás a Petrarca-szonettek (Ms. mus. L. 65) utolsó lapján, rajta a 2. Mephisto-keringő vázlattöredéke.



Magyar rohaminduló (Ms. mus. L. 66), korrektúralevonat Liszt javításaival, 21. p.

JEGYZETEK

[1]Részletesen ld. Eckhardt Mária: Liszt Ferenc zeneműkéziratai a Zeneművészeti Főiskola Liszt Ferenc Emlékmúzeumában, in: Zenetudományi dolgozatok 1986, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 235–260. p.

[2]A Liszt-hagyatéki kottatárról ugyanolyan részletességű feldolgozást készítettünk, mint amilyet a könyvtárról már kiadtunk 1986-ban (Liszt Ferenc hagyatéka a budapesti Zeneművészeti Főiskolán. I. Könyvek, Budapest, A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tudományos közleményei 1.). A kutatóközpont munkatársainak közös munkájával készült kézirat kiadás előtt áll.

[3]A múzeum természetesen egyéb eredeti Liszt-dokumentumokat (pl. leveleket, fényképeket, műsorokat, plaketteket stb.) is vásárolt, illetve kapott az elmúlt három esztendőben. Legértékesebb újdonságainkat a megnyitás 3. évfordulóján kamarakiállításon mutattuk be. A levelek közlésére a jelen folyóirat egy későbbi számában szerenénk sort keríteni.

[4]Ld. Rena Charnin Mueller: Liszt's „Tasso" Sketchbook: Studies in Sources and Revisions, Ph. D. 1986, Ann Arbor, UMI, 240–250. p.

[5]1989. november 5-én a Liszt Ferenc Társaság emléktáblával örökítette meg az esemény színhelyén e koncertet.

[6]Ld. Liszt levelét Carolyne Sayn-Wittgensteinhez 1869. márc. 3-án, La Mara: Franz Liszt's Briefe, VI. Bd., Leipzig 1902, No. 191.

[7]Kezdetben az volt az elképzelése, hogy új misét komponál e célra Augusz házánál (ld. Csapó Vilmos: Liszt Ferenc levelei báró Augusz Antalhoz, Budapest 1911, No. 57 és 60), utóbb azonban úgy gondolta, hogy az átdolgozott férfikari mise szolgálja ezt a célt (uo. No. 61 és 62). A „Szekszárdi mise" betanulása megtörtént, a Budai Dalárda 1870. szeptember 23-án nyilvános főpróbát is tartott belőle a budavári Nagyboldogasszony-templomban, a szekszárdi templomavatást azonban a politikai események, a pápai állam szorult helyzete miatt elhalasztották s így a mise Liszt életében nem szólalt meg Szekszárdon.

[8]Ld. Liszt 1869. júl. 15-én kelt levelét, Adolf Stern: Franz Liszt's Briefe an Carl Gille, Leipzig 1903, No. 24.

[9]A 2. verzióból a műjegyzékek mindez ideig mindössze egyetlen kéziratos forrást tartottak számon: a szólamok nyomtatott korrektúralevonatát Liszt saját kezű javításaival és pótlásaival – tehát lényegében a mi kéziratunk párdarabját (Kinsky, Georg: Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln, IV. Bd., No. 1588.).

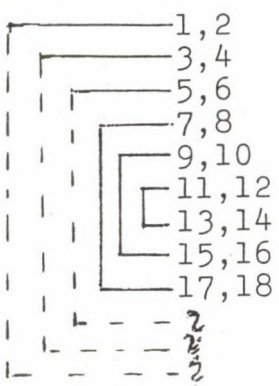
[10]A Repos-kiadásból Magyarországon csak hiányos példány van; ezért összehasonlításul a weimari NFG/Zentralbibliothek L 798 jelzetű példányát használtuk.

[11]A témához ld. Rena Mueller: „The Origins of Liszt's Petrarch Sonnets", előadás az American Musicological Society 1981. novemberi, bostoni közgyűlésén. Kézirat.

[12]Az előbbi a Breitkopf & Härtel-féle régi Liszt-összkiadás VII/1., az utóbbi VII/3. kötetében is hozzáférhető.

[13]Vö. a Breitkopf & Härtel-féle régi Liszt-összkiadás I/10. kötetének 157. lapján található zenei anyaggal.

[14]Az 1–6. oldalak 3 különálló fóliót képeznek, míg a többiek 3 egymásba helyezett bifóliót; a kézirat szerkezete tehát így alakul:



Mindez ismételten arra enged következtetni, hogy szétszedett hosszabb kézirattal állunk szemben, melynek folytatásában talán még más is szerepelt a Musset-szövegre írt dalon kívül.

[15]A 47. és 123. szonettnek a mi kéziratunk alapjául szolgáló autográfja korábban W. Heyer kölni gyűjteményében volt (ld. a 9. jegyzetben említett katalógus 1583–84. számát), ma mindkettő holléte ismeretlen. A 104. szonett kései verziójának autográfja megtalálható (bár hiányosan) a washingtoni Library of Congressben.

BOJTI JÁNOS – PAPP MÁRTA:

*A BORISZ GODUNOV ŐSBEMUTATÓJÁNAK SAJTÓVISSZHANGJA**

SZELLEMI-ZENEI IRÁNYZATOK AZ 1870-ES ÉVEK OROSZORSZÁGÁBAN

Ha a mai olvasó belelapoz a múlt század 70-es éveinek orosz sajtójába és áttekinti a *Borisz Godunov* 1874-es pétervári ősbemutatójáról írott kritikák, beszámolók, polémiák sokaságát, azt hiheti: végre egy, a saját korában méltón fogadott remekmű, végre egy opera-premier, amely a mű értékének megfelelő sajtónyilvánosságot kapott. Ám ha tovább nézelődik a szentpétervári és moszkvai napilapokban, s rábukkan egy-egy Szerov-, Cui-, Rimszkij-Korszakov- vagy Famincin-opera bemutatójával foglalkozó, szintén igen nagy mennyiségű cikkre, rá kell jönnie: abban a korban szinte minden zenei, színházi és egyéb kulturális esemény széles körű nyilvánosság előtt zajlott, azaz a kultúrtermék megkapta a neki kijáró társadalmi érdeklődést – nem úgy, mint manapság. Mégis van némi különbség a *Borisz Godunov* és egyéb korabeli operák sajtóvisszhangjának jellege között, s ez már Muszorgszkij művének sajátosságából fakad: a *Borisz*-bemutató beszámolói egy idő után az orosz társadalmi viszonyok sarkalatos pontjait érintő vitába torkollnak, s ebben a vitában igen szemléletesen mutatkoznak meg az 1870-es évek orosz szellemi irányzatai.

Muszorgszkij életének egyébként a legnagyobb bemutatója az 1874-es *Borisz*-premier, az első és egyben az utolsó igazi megmérettetés. Művei közül a *Borisz*on kívül csak egy fiatalkori zenekari darab, néhány dal és kórusmű került a nagyobb nyilvánosság elé; nem szólalt meg viszont publikum előtt a *Szentivánéj a Kopár hegyen,* az *Intermezzo in modo classico,* a *Napfény nélkül,* a *Halál dalai és táncai,* az *Egy kiállítás képei* – többségük nyomtatásban sem jelent meg, csak a zeneszerző halála után, s természetesen Rimszkij-Korszakov átdolgozásában.

A *Borisz Godunov* keletkezésének és bemutatójának ideje, az 1868-tól 74-ig terjedő periódus Muszorgszkij rövid és nehéz pályáján az egyetlen valamennyire sikeres szakasz, amikor zeneszerző-barátai már nem tartják teljesen félkegyelműnek (ez a minősítés többször felbukkan az 1860-as évek első felének Balakirev – Cui – Sztaszov levelezésében) és még nem könyvelik el gyógyíthatatlan alkoholistaként, amikor a szentpétervári Orosz Opera legjobb művészei kiállnak mellette és hónapokon-éveken keresztül harcolnak a bemutatóért, s amikor az „ellenfél", a Balakirev-körrel szembenálló ún. német párt vagy konzervatóriumi párt hangadói is többé-kevésbé elismerik Muszorgszkij tehetségét. Ez az időszak egyben a Balakirev-kör népszerűségének virágkora is, operában-hangversenyteremben számos nagy bemutatójuk zajlik, sajtóbeli propagátoruk, Cézár Cui az orosz főváros egyik legnagyobb zenekritikai tekintélye.

Az 1860-as, 70-es évek orosz zenei sajtójában világosan kirajzolódnak a korabeli zeneélet frontjai. A pétervári zenész-társadalom két alapvető pártot alkot – természetesen számtalan mellékszereplővel, kívülállókkal, szimpatizánsokkal, szurkolókkal, ellen-drukkerekkel. Az

*A szerzőknek az 1970-es évek elején Ujfalussy József tanár úr esztétika- és zeneelmélet-óráin volt alkalmuk először betekinteni az eredeti *Borisz Godunov*ba, s ez alapvető ösztönzést adott későbbi munkájukhoz.

egyik az ún. német párt, többségükben bevándorolt, német származású zenészek és tanítványaik csoportja, akik fontos szerepet játszottak a Konzervatórium 1862-es létrehozásában, s akik azóta is a nyugat-európai, elsősorban német szellemű iskolázottság, a zenei professzionalizmus oroszországi hirdetői; legnagyobb tekintélyű képviselőjük, egy ideig vezető egyéniségük az orosz zsidó származású, ám sokáig Nyugaton működő Anton Rubinstein. A másik a Glinka és Dargomizsszkij eszméit követő, a „skolasztikus bilincseket" elvető nemzeti orosz párt vagy „új orosz iskola", élén a fiatal, de nem kevésbé tekintélyes muzsikussal, Milij Balakirevvel, aki körül nagy tehetségekből álló zeneszerzői kör gyülekezik, aki olyan ideológiai támasszal rendelkezik, mint Vlagyimir Sztaszov, s aki rögtön a Konzervatórium megalakulásakor ellen-konzervatóriumot szervez, Ingyenes Zeneiskola elnevezéssel. Megjegyzendő, hogy a zeneéletben kikristályosult „európai" és „nemzeti" irányzat csak *látszólag* tükrözi a 19. századi orosz szellemtörténet (máig is ható) nyugatos-szlavofil ellentétét; valójában egy beethoveni-mendelssohni tradíciókban gyökerező, magát kizárólagosan professzionistának valló irányzat áll szemben a Schumann – Berlioz – Liszt-féle örökséget tudatosan felvállaló, de ezzel együtt a nyugat-európai zenei hagyományokkal szakítani akaró, illetve azokon túllépni igyekvő nemzeti irányzattal. A két párt között áll és magányos farkasként vesz részt a zenei élet csatározásaiban az 1860-as évek legsikeresebb pétervári operaszerzője, Alekszandr Szerov, aki kezdetben Balakirevékhez vonzódik, majd – összeveszvén Vlagyimir Sztaszovval – a konzervatóriumi párt felé sodródik. Szerov neve Wagner operáinak oroszországi propagálásával fűződik össze; kevésbé ismert az a tény, hogy egyáltalán nem „wagneres" saját operáival milyen nagy hatást tett a fiatal Muszorgszkijra.[1]

A *Borisz Godunov* bemutatójának idején az orosz párt vezető zenekritikusa természetesen Cézár *CUJ* (1835–1918), aki a szabadszellemű *Szanktpetyerburgszkije Vedomosztyi* (Szentpétervári Hírek) első oldalain publikált írásaival tartja rettegésben ellenfeleit. A másik oldal, a német párt legnevesebb sajtóbeli képviselője German LAROS (1845–1904), aki már elvégezte a pétervári Konzervatóriumot – egyébként Csajkovszkij évfolyamtársaként –, s a 70-es évektől az orosz zenekritika legtehetségesebb és legkoncepciózusabb művelője a *Golosz* (Hang) című polgári napilap hasábjain. A két „nagyágyú" mellett még három zenekritikus írása érdemel figyelmet a beszámolók sokaságából: a *Borisz*-premier idején mindössze 19 éves Vlagyimir BASZKINé (1855–1919) a *Petyerburgszkij Lisztok*ban (Pétervári Lap), a konzervatóriumi professzor és zeneszerző Alekszandr FAMICINé (1841–1896) Besszel zeneműkiadó hetente megjelenő zenei folyóiratában, a *Muzikalnij Lisztok*ban (Zenei Lap) és a szintén konzervatóriumi tanár és zeneszerző Nyikolaj SZOLOVJOVé (1846–1916) a polgári szellemű *Birzsevije Vedomosztyi* (Börzei Hírek) című napilapban.

Az igen különböző jellegű, alaposságú és pártállású kritikákban felfedezhetőek általános tendenciák. Az egyik ilyen Muszorgszkij kétségtelen tehetségének elismerése.

Szolovjov: *Muszorgszkij úr B o r i s z a nagyon gyenge mű, de Muszorgszkij úr képességeit tagadni nem lehet.*

Baszkin: *Mindvégig érezni lehet a rendkívüli tehetség jelenlétét, a megalapozott zenei tudást.*

Cui: *Muszorgszkij úr erőteljes és eredeti tehetség* [...]

Laros: *Szomorú látni, hogy zenei realistánk* [=Muszorgszkij] *kiváló képességekkel rendelkezik. Sokkal megnyugtatóbb volna, ha komponálási módszerét csak tehetségtelen kontárok alkalmaznák* [...]

A másik általános tendencia a Puskin-drámából írt librettó problematikája, Puskin „meghamisításának" kérdése, melyre Muszorgszkij hívei ugyanolyan érzékenyen reagálnak, mint ellenfelei.

Famincin: [...] *Puskin nagyszerű drámai művének kiválasztása, a puskini szöveg sok versének és jelenetének szinte változatlan átvételével, igen szerencsés gondolatnak bizonyult. Másrészt viszont felháborító az a durva és ízléstelen eljárás, hogy a szerző Puskin gyönyörűen muzsikáló verseit nyomorúságos rigmusokkal vegyíti.*

Cui: *Csak azt sajnáljuk, hogy Muszorgszkij úr nem tartotta magát szigorúbban Puskinhoz; melodramatizálta Boriszt a hagymázos kiáltozásával, új szereplőt állított be a fellengzős jezsuita személyében, és Puskin sok pompás versét középszerű, néhol ízléstelen versekkel cserélte fel. Ez utóbbi egyszerűen megbocsáthatatlan.*

Sztrahov *(Grazsdanyin): Muszorgszkij úr verseit nem lehet középszerű és ízléstelen verseknek nevezni, ahogy azt Cui úr teszi; ez a szöveg nem vers, de még csak nem is próza, hanem a szavak valamiféle torz halmaza.*

(Muszorgszkij barátja, Golenyiscsev-Kutuzov feljegyezte[2], hogy a zeneszerző a librettóra, a maga írta szövegekre vonatkozó negatív megjegyzéseket sokkal nehezebben tűrte, mint zenéjének kritizálását.)

Szinte mindegyik kritika kitér a legnépszerűbb jelenet, a *Kocsma* erényeinek méltatására. A Kocsma-jelenetet nem az 1874-es premieren látta először a pétervári közönség; egy évvel korábban, 1873. február 5-én bemutatták szintén a Mariinszkij Színházban a *Borisz* három részletét: a Kocsmát és a két Lengyel-jelenetet, s a Kocsma-jelenet már akkor zajos sikert aratott.

Cui (1873): *Mindenki tudja, milyen jó a Kocsma-jelenet Puskinnál, milyen pergő ritmusú a színpadon, Muszorgszkij zenéjével ez a jelenet még nagyobb hatású. [...] Ilyen méretű, változatos és remekbeszabott komikus jelenet egyetlen operában sincs.*

Laros (1873): *A Kocsma-jelenet – nagyszerű etűd a komédia műfajában: cselekménye oly közvetlen hatású, hogy az előadáson a közönség zöme épp oly felszabadultan nevet, mintha csak egy jó prózai vígjátékot látna.*

Famincin (1874): *Az opera legjobban sikerült részei közé soroljuk mindenekelőtt a Kocsma-jelenetet, és benne Varlaam különösen eredeti és erőteljes dalát Kazany bevételéről.*

Baszkin (1874): *Ha Muszorgszkij úr ilyen adottságokkal a nálunk nem létező vígopera műfajának megteremtésére vállalkozna [...], az orosz zene Auberja lehetne.*

A kritikák többsége elismerően nyilatkozik az opera hangszereléséről – tanúságos erről olvasni az utókorban, amely évtizedekig használhatatlannak minősítette és elvetette Muszorgszkij eredeti hangszerelését.

Laros (1873): *Ha az instrumentális komponálás művészete csupán hangszerelést jelentene, akkor Muszorgszkijt a zeneszerzés ezen ágának mesterévé kellene nyilvánítani. [...] különösen a Szökőkút-jelenet hangszerelése pompázatos, változatos, élénk és végtelenül hatásos.*

Famincin (1874): *[...] operájának különös kíséretét Muszorgszkij úr kétségkívül igen ügyesen hangszerelte meg, nem kevés leleményességet árulva el helyenként a hangszerek kombinálásában és hatásos – az énekhangot többnyire nem túlharsogó – szembeállításában.*

Cui (1874): *Az opera hangszerelése igen tehetséges munka, a hangzás színes, hatásos és szép.*

Az általános tendenciákon túl természetesen igen eltérnek egymástól az egyes kritikák. Vlagyimir Baszkin, írói álnevén „Foma Piccsikato" [sic!] cikke az egyetlen, szinte egészében dicsérő jellegű kritika; mindamellett kevéssé jelentékeny, kritikusi közhelyeket pufogtató írás, amely nem alkalmas a darab igazi értékeinek felfejtésére. Íme néhány részlet Baszkin beszámolójából (*Petyerburgszkij Lisztok,* 1874. január 30.):

A zeneszerző érezhetően sajátos arculatú iskolához tartozik, s a zenei realizmus irányzatát követi; operájában sok az új és eredeti momentum, emelett szembetűnő a részletek kidolgozottsága s a mű eszmei nagyvonalúsága. [...] Muszorgszkij kétségbevonhatatlan erényei közé tartozik az i g a z s á g r a való törekvés, a banalitások mellőzése, s az önnállóság, a járt utak tudatos kerülése. A hamisítatlan humorral megáldott művész, aki ilyen irányú tehetségét eddig csak néhány románcában kamatoztatta, itt bátran él a komikum eszközével, mely az opera egyes szereplőinek jellemzésében, a jelenetek élénkítésében jut fontos szerephez. Így például a vándorló szerzetes-csavargók, Varlaam és Miszail, nem marionettbábuk és nem karikatúra-figurák, hanem életteli típusok megtestesítői [...]. Nem kevés drámai tehetségről és ízlésről tanúskodik Borisz cár szólama. [...] még a felületes szemlélőt is minden bizonnyal magával ragadja Borisz lelkiismereti kínjainak s kételyeinek döbbenetes ábrázolása. Énekhang dramatizálásában ennél messzebb, úgy tűnik, nem lehet elmenni.

Alekszandr Famincin, a pétervári Konzervatórium zeneelmélet-tanára, a Balakirev-kör régi ellensége. Vlagyimir Sztaszov 1869-ben – amikor Balakirevet a német párt áskálódása folytán eltávolították az Orosz Zenei Társaság karmesteri állásából – a *Szankt-Petyerburgszkije Vedomosztyi* hasábjain „zenei hazugok"-nak bélyegezte az intrikusokat, többek közt Famincint. Az ezt követő, Pétervár egész szellemi életét izgalomban tartó sajtóper Sztaszov számára ugyan pénzbírsággal és egyheti szobafogságra (!) ítéltetéssel végződött, ám teljes erkölcsi győzelmet hozott. A megszégyenült Famincint Muszorgszkij alaposan kigúnyolta a *Mutatványos* (1870) egyik szereplőjeként. Famincin – túltéve magát a régi sérelmeken – elfogulatlanul próbálja megítélni a *Borisz Godunov*ot (*Muzikalnij Lisztok,* 1874. február 3. és 10.), s alapvetően lesújtó véleménye ellenére a mű bizonyos pozitív vonásaira is felfigyel.

Mindent egybevetve, Muszorgszkij úr irányzata, melyben igazságra való törekvést, a zenedráma legújabb ideálja megvalósítását célzó igyekezetet látunk, rendkívül rokonszenves, bár túlságosan durva realizmusa bántó, és feltűnő a szép, széles kantiléna, az egészséges, jólhangzó harmonizálás hiánya [...].

Famincin *Borisz*-bírálatának kiindulási pontja az utókor számára jól ismert prekoncepció: Muszorgszkij zeneelméleti tudatlansága. (Az „iskolázott" ellenfelek ezen ítéletében gyökerezik Rimszkij-Korszakov későbbi meggyőződése is, amely szerint Muszorgszkij és a Balakirev-kör egyéb zeneszerzőinek műveit – köztük saját korai darabjait is – „ki kell javítani".)

Nézzenek csak bele az opera zongorakivonatába – meggyőződésem, hogy senki sem látott még olyan kinyomtatott zeneművet, mint Muszorgszkij úr alkotása, mely ennyi durva nyelvtani hibával lenne tele, mely ilyen fényes tanúbizonyságát adná a zenei logika hiányának a szólamvezetés és

harmonizálás terén: goromba kvint- és oktávmenetek, önkényes, semmivel sem indokolt disszonanciák, oda nem illő hangokkal megtűzdelt akkordok, pedál-effektusok minden mennyiségben, értelmetlen harmóniamenetek stb., stb.

Mindegyik zenekritikusnak szembe kell néznie a bemutató előadás nagy sikerével. Ennek okát Famincin a következőképpen magyarázza:

De vajon mi a titka ennek a sikernek? A kérdés megválaszolása viszonylag egyszerű, sőt, azt hiszem, a zeneszerző titkának feltárása – munkája folyamatának felderítése sem okozhat nehézséget. Fentebb már utaltam a szerencsés témaválasztásra s a szüzsé főbb vonalaiban ügyes színpadi feldolgozására, következésképpen érhető, hogy a színpadon zajló események végig lekötik a nézőt. A Borisz *librettója, ha eltekintünk a már említett stilisztikai baklövésektől, zene nélkül is megállná a helyét a színpadon, és ilyen formában is minden bizonnyal hatásos lenne. Tegyék hozzá ehhez a* Kővendég *Dargomizsszkijának nyomdokain haladó zeneszerző nagy tehetségét a recitativo-szerkesztés terén, gondolják meg, hogy Muszorgszkij úr recitatívói többnyire kitűnően illeszkednek a szöveghez, és még a beszéd finom árnyalatait is érzékeltetni tudják, hogy ezeket a recitatívókat általában nem fedi el a zenekari hangzás, aminek következtében az eleven színpadi cselekménytől fellelkesült előadók nagy kedvvel recitálják szólamukat és odaadással játsszák hálás szerepüket; tegyék hozzá azt is, hogy operatársulatunk legjobb erői közül kerültek ki nemcsak a fő-, de a mellékszerepek alakítói is, és végül tegyék hozzá mindehhez a színpad pompáját, fényét, a szép és hatásos jelenetek, képek ragyogó külső kiállítását*[3]*, és így igazán nem nehéz belátni, hogy a siker ennyi esélyével az opera kedvező fogadtatása bizonyos mértékig már előre garantálva volt.*

Nem is törekszik a Muszorgszkij-operával szembeni ellenérzésének, sőt kategorikus elutasításának finomítására Nyikolaj Szolovjov, a néhány évvel korábban elhunyt Szerov lelkes híve, aki két folytatásban, sok hasában keresztül értekezik a *„Borisz Godunov* című ötfelvonásos, hét képből[4] álló kakofóniáról" – vitriolba mártott tollal, néhol szellemesen gúnyolódva, ám egészében gonoszul és felületesen ítélkezve (*Birzsevije Vedomosztyi,* 1874. január 29. és február 2.). Szolovjov kritikájából a mű részletes elemzésének egyik mozzanatát, majd a konklúziót idézzük:

Ahogy az őrparancsnok eltávozik, a nép közönséges csőcselékké válik, az asszonyok sivalkodni kezdenek, a férfiak kinevetik, boszorkányoknak nevezik őket. Egyébként e „boszorkányokat" Muszorgszkij úr pontosan úgy ábrázolja, mint Gyermekszoba *-ciklusában a különböző rémségeket. A sértett női kar távozni óhajt, de az időközben visszaérkező főnök, vagyis az őrparancsnok, ostorral fenyegeti a tömeget, míg a zenekar ostobán riogató kíséretet játszik, s a nép újra „üvölteni" kezdi Boriszhoz szóló könyörgését. E kórus legjellegzetesebb momentuma – a végén lévő süvöltés, mely zeneileg nem új lelemény [...]. Vajon mi késztette Muszorgszkij urat arra, merül fel a kérdés, hogy a „Trónrahívást" a goromba rendőrök megfigyeléséből nyert utcai tapasztalatainak közlésére használja fel?*

[...] az irányzatban, melyet Muszorgszkij követ, van valami egészségtelen és mélyen művészetellenes. Muszorgszkij úr mintha elzárkózna a művészet igazi feladata elől, és mind librettistaként, mind zeneszerzőként a motiválatlan, külsőséges hatásokhoz vonzódik. Az aprólékos emberábrázolás nincs ínyére; mindig arra törekszik, hogy a közönséget effektusokkal kápráztassa el. [...] Muszorgszkij úr zeneszerzői és hangszerelési módszerein az egyszerűség s a természetesség iránti ellenszenv érződik. Ehhez hozzáadódik még az is, hogy Muszorgszkij úr technikai felkészültsége igen gyatra, aminek következtében zenéje mind a könnyű műfajban (III. [Lengyel-]felvonás), mind a komoly műfajban, csekély kivételtől eltekintve, éretlen és kiforratlan.

Cézár Cui kritikája (*Szankt-Petyerburgszkije Vedomosztyi,* 1874. február 6.) nagy megdöbbenést keltett nemcsak a barátok, de még az ellenfelek körében is. A kioktató hangnemű, az opera pozitív vonásai mellett sok-sok negatívumot felsorakoztató írás mélyen megbántotta Muszorgszkijt, aki zeneszerző-barátja cikkét „árulás"-ként élte meg. A másik párt hívei kárörvendően emlegették Cuit, mint a „mogucsaja kucska" (=hatalmas kis csapat) Brutusát. A kritika valóban tartalmaz furcsa ellentmondásokat, melyek nem éppen Muszorgszkij és operája javára billentik az ítélkezés kényes egyensúlyú mérlegét. Cui például több ízben hangsúlyozza, hogy Muszorgszkij *„kevéssé járatos a szimfonikus zenében", „nincs érzéke a szimfonikus fejlesztéshez",* az opera egyetlen önálló zenekari számát, a polonézt mégis *„ragyogó, mesteri, eredeti, kiérlelt darabnak"* nevezi. Írása végén dicshimnuszt zeng az új orosz iskola győzelméről, az előző bekezdésben, az opera általános jellemzésekor pedig keményen és sértő módon ledorongolja Muszorgszkijt:

A Borisz Godunov éretlen alkotás (de milyen jogon követelnénk érettséget egy első operától?), sok erénye mellett nem kevés a hibája sem. [...] A hiányosságok kétségtelenül éretlenségből fakadnak, abból, hogy a szerző nem eléggé szigorú, nem eléggé kritikus önmagával szemben, hogy igénytelenül, elbizakodottan, kapkodva komponál, mint Anton Rubinstein és Csajkovszkij urak, akiknél ez az alkotói magatartás oly siralmas eredményhez vezetett.

Sesztakova emlékirataiban céloz arra[5], hogy sokak szerint Cui tollát a *Borisz*-kritika megírásakor az irigység vezette, mivel saját operája, a néhány évvel korábban bemutatott *William Ratcliff* nem aratott sikert. Több mint egy évszázad távlatából nézve nem igazán hihető, hogy Cui egyébként rendkívül alapos, a mű minden részletére kiterjedő elemzését ily nemtelen indulat íratta volna, még akkor sem, ha több kritikai megjegyzése durva tapintatlanságról tanúskodik. Úgy tűnik, Cui – a mindenkori „pártérdek" képviselése helyett – megpróbált objektív maradni és szigorú tárgyilagossággal feltérképezni a mű erényeit és hibáit. Ám a sok jó részlet-megfigyelés ellenére egyetlen dolog nem derül ki terjedelmes írásából: az, hogy a *Borisz* esetében rendkívüli jelentőségű műről van szó.

Természetesen nem kérhetjük számon a kortárs-kritikustól a remekmű azonnali felfedezését. Egyvalaki mégis akadt, aki ezt megsejtette: az ellentábor vezető zenekritikusa, German Laros, aki elfogultságai és gyűlölködései ellenére is a kor egyik legjobb fülű és kritikai érzékű muzsikusa lehetett. A *Borisz Godunov* három jelenetének 1873-as bemutatása váratlanul érte, meglepte és valósággal lehengerelte. Kritikájából ugyan süt a Balakirev-kör s benne Muszorgszkij zenéje iránti mélységes ellenszenv, de a *Borisz* hallatán képletesen meghajtja zászlóját az ellenfél előtt. German Laros első *Borisz*-kritikája (*Golosz,* 1873. február 14.) egy nagy kritikus-egyéniség és egy nagy mű találkozásának különleges, ritka példája.

[...] február 5-én az új zenével szembeni mélységes előítélettel telve indultam a színházba. De a zeneszerző [...] operája részleteinek teljességgel váratlan szépségeivel ejtett ámulatba, úgyhogy a Borisz *jeleneteinek meghallgatása után kénytelen voltam jelentős mértékben megváltoztatni a Muszorgszkijról kialakított véleményemet. Igaz, hogy ezekben a részletekben előfordulnak dolgok, melyek élénken emlékeztetnek a bennem oly őszinte rémületet keltő Muszorgszkij-románcokra; [...] de a hiányosságok és a mögülük előtörő lélek-erő közötti arány itt egészen más, mint amit én a románcoknál tapasztaltam. Mélységesen sajnálom, hogy Muszorgszkij jeleneteit nem ismételték meg néhány nappal később [...]. [...] a Kocsma-jelenetben és a Szökőkút-jelenetben a szerző egyszerűen lenyűgözött ragyogó zenedramaturgiai tehetségével. [...] Varlaam szerzetes, a kocsmárosné és a határőr zenei jellemrajza mutatja, hogy a szerző rendelkezik a zene szférájában oly nehezen elérhető individuális kifejezőképességgel; s a jelenet, különösen Varlaam*

szólama, hamisítatlan, őszinte humorral van átszőve. De a kép legkiemelkedőbb része – véleményem szerint – a „Hogy' s mi történt Kazany városában" kezdetű dal, melyet Varlaam énekel egy vodkásüveggel a kezében. E dalnak mind a melódiájában, mind a változatos zenekari variációiban hatalmas erő duzzad; harmóniai fordulatai elasztikusságukkal és csillogásukkal tűnnek ki, s ezt Muszorgszkijtól a legkevésbé sem vártam, az egész szám hangulatában pedig van valami vad és fenyegető, amit a szerző költői megelevenítéssel érzékeltet. Ugyanez a fajta megelevenítés uralkodik a Szökőkút-jelenetben is: ez a kép pompázatos és érzéki szépségekkel van tele, amire, megint csak kinyomtatott műveiből ítélve, a Borisz *szerzőjénél semmiképp sem lehetett számítani.*

[...] amikor nyíltan megmondom a véleményemet Muszorgszkij zenéjének erényeiről és hiányosságairól, korántsem akarom őt tanácsokkal ellátni. Úgy tekintek rá, mint kész, befejezett tényre, és feltételezem, hogy a hamis út elvetése és képzésbeni hiányainak pótlása neki hasonlíthatatlanul nehezebben menne, mint Rimszkij-Korszakovnak [...]; a Borisz *szerzője jóval több eredetiséget és fantáziát tudhat magáénak, aminek következtében ő sokkal nehezebben engedne valamilyen külső nyomásnak, például a szigorú ellenpont-stílus szabályainak. [...]*

A Borisz Godunov *– igen nagyfontosságú jelenség. Kiderült, hogy a zenei életünk* szélső baloldalát *képező kör olyan kvalitásokkal rendelkezik, amilyeneket mindezideig nem tudott felmutatni: úgymint eredeti lelemény, önálló tartalom. [...] Azt mondják, a tudás – hatalom. Ám e mondás inkább úgy érvényes, hogy a tehetség – hatalom. A február 5-i előadás meggyőzött arról, hogy zenei világunk szélsőbaljának ereje hasonlíthatatlanul jelentkényebb, mint azt a kinyomtatott műveik alapján feltételezni lehet. Mindezen túl persze azt is meg kellett látnom, hogy ennek a körnek valamennyi betegsége és hibája sokkal fertőzőbb, mint gondoltam. Zenei radikálisaink pártja a merész és eredeti tehetséggel szövetkezve messzire eljuthat nagyobb botlások nélkül. [...] időleges diadalukat belenyugvással kell fogadni.*

A *Borisz*-részletek és a teljes opera bemutatása között eltelt egy esztendő alatt Larosnak sikerült kellőképpen felvérteznie magát Muszorgszkij művének varázslatos hatása ellen. 1874-es két terjedelmes cikke (*Golosz*, 1874. február 13. és *Moszkovszkije Vedomosztyi*, 1874. február 25.) nem is kritika többé, hanem gonoszan szellemes pamflet *„Muszorgszkij úr progresszív lelkéről és csekély képzettségéről"*.

A bemutató után két-három héttel megjelent írásokról általában is el lehet mondani, hogy az elemző jellegű kritikákat felváltja a sajtócsatározás. A kialakuló polémia egyrészt a bemutató körüli botrányokról folyik – Cui „árulásáról" és az ún. „koszorú esetről"[6] –, másrészt lényegi kérdésekről esik szó, a *Borisz Godunov* gondolati tartalmáról, mondanivalójáról. A vitának ebben a fázisában lépnek színre az irodalmárok, a 19. századi orosz szellemi élet mindig is legaktívabb képviselői. Nyikolaj MIHAJLOVSZKIJ (1842–1904) a radikális ellenzék egyik tekintélye, a még Puskin alapította ellenzéki irodalmi lapban, az *Otyecsesztvennije Zapiszki*ban (Honi Feljegyzések) szól hozzá Laros második cikkéhez; Nyikolaj SZTRAHOV (1827–1896), a szlavofil-nyugatos eszmerendszerek között elhelyezkedő, középutas ún. pocsvennyik irányzat jeles gondolkodója Dosztojevszkij lapjában, a *Grazsdanyin*ban nyilatkozik meg több alkalommal is.

A reakciós *Moszkovszkije Vedomosztyi* (Moszkvai Hírek) 1874. február 25-i számában publikált Laros-cikk, mely Mihajlovszkij érdeklődését is felkeltette, hosszan értekezik a „realista iskoláról", s a „tiszta zene" híveinek plattformjáról ítéli el a „tendenciózus művészetet".

Realista lévén, abban az értelemben, mely jelentésre e szó Oroszországban a legújabb időkben szert tett, Muszorgszkij úr szemmel láthatóan osztozik a realista iskolának a szegény nép, annak nyomorúságos élete, szokásai és nyelve iránti szimpátiájában. A realista zeneszerző Borisz

Godunov-jában, mint láttuk, van néhány népi jelenet; ezek eredetileg puskini indíttatásúak, a költő-zeneszerző azonban átformálta őket a maga szájíze szerint, méghozzá igen nagy kedvvel. A szegények iránti vonzalom leginkább mégis a drámai poéma befejező soraiban rajzolódik ki, ahol a mű belső tartalmának szinte az összefoglalását, megfejtésének kulcsát kapjuk meg. Nem Borisz nagyravágyása, nem is az ál-Dmitrij kalandjai vagy Marina gőgös szépsége ejtette rabul a művész fantáziáját: drámájának utolsó szavai, az utolsó benyomás, mellyel a nézőt a teremből elbocsátja – egy fájdalmas szív jajkiáltása: „sírj, orosz nép, éhező nép!". Noha csak utalásszerűen, de érzékeny hangsúllyal elénk tárul a nép szegénysége és szenvedése, aminek nagyságrendje mellett eltörpülnek és elenyésznek az egyes történelmi figurák a maguk egyéni sorsával és jellemével.

Az orosz irodalomban már megszokott honpolgári sirámok betörése az orosz zenébe – példátlan jelenség; sem Dargomizsszkij, sem követői nem gondoltak ilyesmire, Muszorgszkij úr viszont egy újabb lépést tett előre a zenei realizmus útján. De nála ezek a honpolgári panaszok nem először kapnak hangot: a Borisz *előtt megjelent románcai közül Muszorgszkij úr már jónéhányat az elfeledett „kisebbik testvér" ábrázolásának szentelt, különösen a* Szávisnát, *a* Jerjomuska bölcsődalát *és a* Kis árvát, *s ezekben feltárta a nép árvaságát, éhezését, kiszolgáltatottságát, s az eltűrt megaláztatásokat és kegyetlenségeket. Gyakran ő írja románcai szövegét is; nemcsak felkutatja kortárs líránkban a búsongó motívumokat, de saját céljaira ő maga is készít honpolgári könnyekkel teli szövegeket. Nem azt mondom, hogy a vokális zene alkalmatlan szociális eszmék, törekvések és szimpátiák befogadására; én inkább a művészet tendenciózussága ellen hadakozom, de minthogy már sok éve megtűrjük a szociális motívumokat a lírai költészetben és a drámában, nincs értelme külön felvértezni magunkat más területeken való megjelenésük ellen, bármilyen durva, nyers és bántó legyen is felbukkanásuk a románc és az opera műfajában. Más kérdés – az eszme megvalósításának* módja, *a forma, a technika, melyben ez az eszme megjelenik. [...]*

A Borisz *nál antimuzikálisabb darabot még soha nem játszottak a Mariinszkij Színház színpadán. Ez az antimuzikalitás nem a zeneszerző természetében gyökerezik, hanem a képzettségében, pontosabban szólva, a képzetlenségében. A reformok és a művészet új területei feltárásának veszélyes útjára soha nem lépett nála fegyvertelenebb harcos. Ez az ember egy újkaledóniai naiv bennszülött, aki meg akarja újítani a roskatag Európát, és új törvényeket óhajt előírni számára. E szigetlakó, ki ámulatba ejt bennünket fantasztikus külsejével, tollaival és tetoválásaival, elgondolásainak megvalósításához természetes erején és fiatalságán kívül semmilyen más eszközzel nem rendelkezik. De ne becsüljük le túlságosan a szigetlakót: az erő jelentékeny fegyver. [...]*

Nyikolaj Mihajlovszkij cikke kezdetben beismeri (*Otyecsesztvennije Zapiszki*, 1874. március), hogy ő az operát nem látta, a zenéhez nem ért, kizárólag a *Borisz*ról folyó sajtóvita olvastán figyelt fel Muszorgszkij művére. Hosszasan idézi Laros fenti sorait, majd így folytatja:

Mily meglepő és nagyszerű jelenséget hagytam figyelmen kívül én, az irodalomhoz láncolt ember, aki azért többé-kevésbé szemmel tartom hazánk szellemi életének különböző területeit! Valóban, zenészeink eddig oly sokat kaptak a néptől, annyi csodálatos motívumot, hogy ideje volna törleszteni is valamit, természetesen zenével. Eljött az idő végre, hogy a nép ne csak a sztereotip „népség, katonaság" felfogásban kerüljön színpadra. Muszorgszkij úr megtette ezt a lépést, s én sietek továbbadni az olvasónak Laros úr észrevételeit. Hallottam ugyan az új „realista" orosz zenei iskoláról és olvastam is a róla szóló kritikai cikkeket, de ezekből eddig főként csak ízekről, zamatokról, förtelmességeket ábrázoló förtelmes hangokról, szeptímekről és dominánsakkordokról értesültem. Ez a sok bölcsesség megijesztett, visszariasztott, és nem is gyanítottam, hogy az új iskola egyik képviselője ilyen valóban fontos lépést tett előre. Tisztelet és dicsőség Mu-

szorgszkij úrnak, de tisztelet és dicsőség Laros úrnak is, aki elsőként mutatott rá, legalábbis a sajtóban, erre a jelenségre, és aki képletesen szólva babérkoszorút nyújtott át kollégájának, irigykedés és pedáns morgolódások nélkül – és ez nagyon nagy dolog.

De hinné-e, nyájas olvasó, hogy a „pétervári zenei levél"-ből idézett néhány sor távolsól sem irigység és pedantizmus nélkül átnyújtott képletes babérkoszorú? Rájönnének-e, hogy ezek a sorok egy vádiratból valók?! Hihetetlen, de igaz. Olvassák el a Moszkovszkije Vedomosztiban *a teljes tudósítást, és el fogják hinni. Különben, hogy világossá váljék a dolog, következzenek itt azok az enyhítő körülmények, melyeket a cikkíró elnézően felsorol.*

Mihajlovszkij itt Laros cikkének a művészet tendenciózussága elleni kifakadását idézi, majd így folytatja:

Hát ez meg mi? A bolondokházába kerültünk talán? És még a M o s z k o v s z k i j e V e d o m o s z t y i *tudósítója nevezi Muszorgszkij urat „újkaledóniai naiv bennszülöttnek, aki meg akarja újítani a roskatag Európát, és új törvényeket óhajt előírni számára", valamint „szigetlakónak, aki ámulatba ejt bennünket fantasztikus külsejével, tollaival és tetoválásaival"! De tisztelt uram, akkor ön micsoda, ha nem tetovált vadember? Vagy ön nem tudja, hogy ha megszűnik „tűrni a szociális motívumokat" a költészetben (nem értem, miért említi csupán a lírát és a drámát), akkor el kell dobnia Schiller majdhogynem valamennyi művét, Barbier-t úgy ahogy van, Béranger és Victor Hugo írásainak felét, George Sand csaknem teljes életművét stb., stb., stb. De hát valóban, mily jelentéktelen erkölcsi és szellemi tőke ez, mit kell it teketóriázni! A roskatag Európa mégcsak nem is sejti, hogy a szociális motívumok egyáltalán nem tartoznak a művészet szférájába. Azért jó lenne tudni, mit értsünk „szocialista motívumok"-on. Kár, hogy a* M o s z k o v s z k i j V e d o m o s z t y i *tudósítója nem közli, mit is kellett volna mondani a Bolondnak, pedig ő nyilván tudja, hisz szakkönyvek állnak rendelkezésére. Én csak találgathatok. Mondjuk: így bűnhődik a nagyravágyás! – ez egészen jó; ó, milyen megvetendő a névbitorlás! – ez is megteszi; rendkívüli a te szépséged, ó Marina, bár gőgös és amellett lengyel! – ez is jó, sőt kitűnő. De a zavaros időkben játszódó drámát azzal lezárni, hogy a népnek kijutott a rosszból a természettől, az emberektől, az övéitől és az idegenektől – mennyire művészietlen, milyen „durva, nyers és bántó" dolog ez. S csak legyinthetünk, hogy a művészek, különösen a költő-szépírók így elkanászodtak mostanában, kevéssé korlátozzák, túlságosan szabadjára engedik őket.*

Tiszta művészet szigorú papja, megnyugodhat, korlátozva vannak, én ezt hiteles helyről tudom...

Mihajlovszkij tehát, Laros információira támaszkodva, meghatározta a maga számára a *Borisz Godunov* eszmei jelentőségét. A másik nagynevű irodalmár, Nyikolaj Sztrahov, aki maga is látta a darabot, szintén eszmei-gondolati síkon foglalkozik Muszorgszkij művével – a *Borisz Godunov* alap-mondanivalójának problematikáját boncolgatja, s igen érdekes következtetésre jut (*Grazsdanyin*, 1874. március 18.):

Ha Muszorgszkij úr operáját minden részletében átgondoljuk, furcsa alapeszme bontakozik ki előttünk. Az opera a l e l e p l e z ő *irányzathoz tartozik, mely igen régi és ismert irányzat: a szerző sötét színekkel ábrázolja a régi Oroszországot, sok tudósunk felfogásával egyezően. Az opera alapját a nép alkotja; ez a nép, az ábrázolás szerint, faragatlan, részeges, elnyomott és elkeseredett. Ilyen alapra még csak föl lehetett volna építeni egy némileg helyes folyamatot. De a népet a szerző ezzel együtt teljesen ostobának, babonásnak, bárgyúnak és semmirekellőnek állítja be. Mit lehet erre felépíteni? E bárgyú népből létrehozott ingatag alapra kerülnek fel azután azok a szereplők, akik mozgatják és uralják a tömeget: Borisz, a Bitorló, Marina, a jezsuita, a bojárok stb. E figurák*

összeütközései, szenvedélyei, cselekedetei s a nép között nincs összefüggés, nincs köztük semmilyen kapcsolat (de nincs is mihez kapcsolódni, mert a nép minden tartalomtól meg van fosztva). Ennek következtében a szereplők lelki folyamatai az opera alapjához való viszonyuk szempontjából értelmüket vesztik. Mindaz, amit a szereplők cselekszenek vagy ami velük történik, az az ő egyéni, egoisztikus jelentőségű személyes ügyük; a nép tengerén egyének sodródnak, akik el vannak foglalva saját félelmükkel, becsvágyukkal, szerelmükkel, vallási problémáikkal, pénzsóvárságukkal stb. Ezek a törekvések nincsenek egymással semmilyen kapcsolatban, nem fontosak a szerzőnek sem, és dramaturgiailag értelmetlenek. Lehetetlen meglelni az operában azt a középpontot vagy azt az alapvető kontrasztot, mely vezérfonalként elvezetne a mű alapgondolatához. A nép – ez az egyetlen közös pont. De minthogy a nép teljesen tartalmatlan beállításban szerepel, az opera önmagától hullik darabjaira.

Téved, aki azt mondja, hogy ez az opera különálló képekből áll, mint Glinka Ruszlánja *és Puskin* Borisza. *Glinkánál és Puskinnál minden széles, szilárd alapokon nyugszik. Ez a talapzat Glinkánál az élet, a szenvedély szépsége, a fiatalság, a szerelem, a bátorság, a romlatlan erő és érzékiség pompája. Ilyen alapozásra fel lehet rajzolni különálló képeket. Puskinnál a közös talaj – a mi régi Oroszországunk, és mindazok az alapok, melyek fenntartották azt: a mély vallásosság, a családi és szerzetesi élet, az állam iránti odaadás, a cári eszme, a hűség a dinasztiához, az ezen elemek megingása és összeütközése folytán kialakuló viszály – ilyen alapra lehetett volna különálló képeket írni. De milyen alapokra ír Muszorgszkij úr? Az operájába beépített jelenségek közül melyikkel rokonszenvez? Mi az, amiért lelkesedik? Mit dicsőít? E kérdésekre hiába is keresné a választ.*

Sztrahov a kortársak között a legmesszebbre jut a mű felfedezésében: rátapint a muszorgszkiji dramaturgia, történelemszemlélet, művészi ábrázolásmód lényegére; ám a *Borisz* eme trouvaille-át, mely különleges helyet biztosít a darabnak a teljes operatörténetben, negatív értelemben írja le, hiszen számára ez a fajta ábrázolásmód elfogadhatatlan.

A *Borisz Godunov* kritikai fogadtatásának fentebb vázolt keresztmetszete képet ad a teljes korabeli Muszorgszkij-recepcióról is, és magyarázatul szolgálhat a Muszorgszkij-életmű tragikus utóéletére vonatkozóan. A zenei elletábor legjelentékenyebb képviselői és a kívülálló irodalmárok jobban felismerték a mű jelentőségét, mint a barátok és pályatársak, akik „csak" tehetségesnek, s egyre inkább „elveszett tehetségnek" tartották Muszorgszkijt, s tehetséges barátuk kusza darabjait átdolgozásokkal vélték az utókor számára átmenthetővé tenni.

JEGYZETEK

[1] Ld. erről Richard Taruskin: „Serov and Musorgsky", in: *Slavonic and Western Music. Essays for Gerald Abraham, Russian Music Studies,* No. 12, szerk. Malcolm Hamrick Brown, Ann Arbor, Michigan 1985, 139–161.

[2] Arszenyij Golenyiscsev-Kutuzov: „Voszpominanyija o M. P. Muszorgszkom", in: *Muzikalnoje naszledszivo,* I. kötet, Moszkva 1935, 22.

[3] Muszorgszkij operáját Puskin *Borisz Godunov*jának színpadképeivel, díszleteivel, jelmezeivel adták elő; a Puskin-drámát ugyanott, a pétervári Mariinszkij Színházban mutatták be 1870-ben.

[4] Az 1874-es bemutatón a Prológ első két képét összevonva játszották és kihagyták a teljes Cella-jelenetet.

[5] Ljudmila Sesztakova: „Moi vecsera", idézi Alekszandra Orlova: *Trudi i dnyi Muszorgszkovo. Letopisz zsiznyi i tvorcsesztva,* Moszkva 1963, 360.

[6] A *Borisz Godunov* bemutatójára a Sztaszov-családhoz tartozó három ifjú hölgy díszes babérkoszorút készített s adott le a színház portáján azzal, hogy a koszorú az előadás után nyilvánosan adassék át a szerzőnek. Az átadás elmaradt, s a három hölgy a *Szankt-Petyerburgszkije Vedomoszty*ban tiltakozott a méltánytalanság ellen. Muszorgszkij ugyanebben az újságban közölt nyílt levélben bocsánatott kért a hölgyektől, magát okolva az ünnepi aktus meghiúsulásáért s biztosítva a nyilvánosságot arról, hogy a mulasztásért nem az est karmestere, Eduard Nápravnik (egyébként Pétervár egyik legtekintélyesebb zenésze, az Orosz Császári Színházak vezető karmestere) a felelős. Ugyanakkor magánlevélben könyörgött Vlagyimir Sztaszovnak, a nyilvános koszorú-átadás értelmi szerzőjének, hogy ne csináljon sajtóbotrányt az ügyből, mert az a *Borisz* további előadásainak a letiltásához vezethet. A dühöngő Sztaszov végül is nem szólalt meg a nyilvánosság előtt, ám a „koszorú-eseten" így is sokáig gúnyolódtak a sajtóban.

SEBŐ FERENC:

VIKÁR BÉLA NÉPDALGYŰJTEMÉNYÉNEK FILOLÓGIAI PROBLÉMÁI

Bartók és Kodály megjelent magyar népzenei kiadványai[1]. A Magyar Népzene Tára kötetei, A Magyar Népdalok Típuskatalógusa[2], a Bartók tervezte Magyar Népdalok (Egyetemes Gyűjtemény) egyaránt bőven merítettek Vikár Béla századfordulón végzett nagyszabású gyűjtéséből.

A Bartók Rend készülő kritikai kiadásának[3] első kötetében 209 Vikár-gyűjtötte adat szerepel. A sajtó alá rendezés munkája során vált világossá, hogy ez a klasszikusnak számító, régi népdalgyűjtemény önmagában is méltó a filológiai kutatásra.

Vikár Béla kottás-szöveges támlapokkal, helyszínen feljegyzett információkkal és szöveggyűjteményekkel körülbástyázott fonográf-felvételeket hagyott az utókorra. Gyűjteménye egy jól behatárolt korszak mintavétele. Több dimenzióban lerögzített adatai hiteles képet nyújtanak a századforduló körüli két évtized (1890–1910) forgalomban levő dalterméséről. A gyűjtemény hangzó része (a hozzátartozó primer dokumentumanyaggal) a Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályán található fonográfhengereken. A fonográfhengerek tartalmáról a Múzeumi Hengerek Leltárkönyve tájékoztat, melyben hengerszám/leltári szám, szövegkezdet, lelőhely és megyenév, valamint a hengerek állapotára, vagy hiányára utaló megjegyzések találhatók.[4] A hengerekről eddig kétféle magnószalag átjátszás készült. Az első szalagsorozat a Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályán, a másik, az MTA Zenetudományi Intézetének Népzenei Osztályán hallgatható meg.[5]

Vikár Béla helyszíni, gyorsírásos gyűjtőfüzetei jelenleg az MTAK Kézirattár Ms 1055/9–26. tételében találhatók. Ezek nagy részét Vikár saját maga tette át rendes kézírásra, amint erről a Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattárában levő 885 lapból álló kéziratos szöveggyűjtemény is tanúskodik (EA 2299). Ez a részben sajátkezűleg, részben mások folyóírásával lemásolt, ill. gépelt anyag egyszerű kivonata a gyorsírásos füzetek egészének, hagyományos műfaji szövegcsoportosításban.[6] A 18 db[7] gyűjtőfüzet, valamint az MTA pincéjébe került Vikár hagyaték anyagának átírására Ortutay Gyula kultuszminiszter, majd a MMOK akkori elnöke adott megbízást. Dr. Gergely Pál és dr. Pap Sándor ezt a munkát 1949 és 1952 között folyamatosan el is végezte. A gyorsírásból áttett, ill. a hagyatékból válogatottan leírt szövegeket három példányban gépelték le. Ezekből kettő ma is hozzáférhető, a harmadiknak (talán Gergely Pál magánpéldányának?) egyelőre nem sikerült a nyomára bukkanni. A meglevő két példány közül az egyik az ELTE Folklór Tanszékének Könyvtárában van. Ez a teljes áttétel kétharmadát (gyakorlatilag a 18 gyűjtőfüzet anyagát) tartalmazza, három nagy dobozban elhelyezve.[8] Az anyag „folytatása" a Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattárában található EA 4535 szám alatt. Ebben Vikár szórványos gyűjteménytöredékeinek, noteszlapjainak gyorsírásról áttett információit, valamint a más gyűjtőktől begyűjtött kéziratos anyagok gépelt másolatait találhatjuk. Az MTA Zenetudományi Intézetének Népzenei Osztályán található[9] második példányban mindkét fentemlített anyagrész megvan.

A hengerek mellékleteként leadott eredeti támlapok[10] túlnyomó része ma is fellelhető a

Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályán. A századfordulón kialakított elrendezés szerint egy támlap egy henger összes adatait tartalmazta. Az emelkedő hengersorszám szerint elrendezett lapok – vastag kartonra ragasztva, – nagy fekete dobozokba kerültek. A karton egyik oldalára Vikár szöveglejegyzéseit ragasztották (a közlőkre vonatkozó adatokkal együtt), a másik oldalára pedig a dallamcipitek kottáit, melyeket kiegészítettek, majd a későbbiekben fölváltottak a teljes dallamjegyzések.[11]

A rövid idő alatt létrehozott gyűjtemény méretei[12] érthetővé teszik, hogy Vikár nem győzte az adminisztráció teljes és következetes elvégzését egymaga. Ezzel magyarázhatók azok az adminisztrációs hiányosságok, amelyek már a Néprajzi Múzeumnak leadott legelső Vikár-támlapokon is megjelennek.[13] A gyakori *„szövege érthetelten"* feliratok például arra utalnak, hogy a támlapok készítése során Vikár egyszerűen csak a hengert hallgatta le újból. Ezt az is alátámasztja, hogy sok esetben olyan szövegek is lemaradtak a támlapról, amelyeknek helyszínen készült lejegyzései a gyorsírásos füzetben megtalálhatók. Nyilvánvaló tehát, hogy a gyűjtőfüzetekben levő gyorsírásos szöveganyagot még hiánypótlások céljából sem használta fel.[14] Így nem csoda, ha néha még az adatközlők nevére, adataira vonatkozó feljegyzések is pontatlanok, (pl. egymás utáni támlapokon ugyanazon adatközlő neve más és más módon van írva[15]).

Az újabb lejegyzések először Kodály ceruzás kiegészítéseinek formájában jelennek meg a Kereszty-féle kották között. Néhány (főként hangszeres) dallam lejegyzése szintén az ő munkája.[16] Bartók lejegyzései kezdetben a régiek mellé tett új kartonra kerültek, majd egy idő után egyszerűen ráragasztották őket Kereszty rossznak ítélt lejegyzéseire. Ennek következtében azoknak nagy része jelenleg nem is látható. Bartók lehetőleg minden adatot átvezetett az új lejegyzésre és ezzel számára a régi támlap elvesztette jelentőségét. A gondok csupán ott jelentkeznek, ahol az eredeti adatokat – az akkori helyzetben – nem sikerült értelmezni, vagy téves interpretációban kerültek az új támlapra.[17]

Bartók munkája jól nyomonkövethető a támlapokra írt megjegyzéseiből, javításaiból.[18] A gyakran felbukkanó *„szövege hiányzik"* megjegyzés a Vikár-szövegtámlap már említett hiányosságaira utal. Bartók ilyen esetekben – úgy tűnik – ritkán tett kísérletet arra, hogy maga próbálja lejegyezni a rosszul érthető szöveget. A hatalmas mennyiségű anyagban való gyors előrehaladás érdekében láthatóan minden olyan problémát, mely a szorosan vett rendezéssel nem függött össze – gondosan vezetett adminisztráció kísérletében – félretett. Ez kétségtelenné teszi, hogy eleve számított bizonyos később elvégzendő utómunkálatokra, melyek során – talán segéderőket is bevonva – a részletproblémák is megoldhatók lesznek.

Ezeket a látszólag helyrehozhatatlan hiányosságokat több generáció megörökölte már. A gyűjtemény azonban – jellegénél fogva – alkalmas a komplex adatbázissá való átalakításra: a nyilvántartási hiányok nagy része még ma is fölszámolható. A lehetséges rekonstrukció alapvető módszere a gyűjtemény jelenlegi formáját alkotó többfajta, – tartalmilag egymással párhuzamos – forrás egymással való összehasonlítása és az azonos adatokra vonatkozó szálak összekötése.

E probléma-típusok bemutatásához tekintsünk meg néhány konkrét esetet. A hangzó anyag meghallgatása – meglepő módon – önmagában is szolgált néhány újabb adattal. Az **MF 24a** felvételen[19] például a lejegyzett és valamennyi támlapon megtalálható négy versszakon kívül egy ötödik is tisztán hallható, mely úgy látszik elkerülte a lejegyzők figyelmét. Az **A 196p(5)** Bartók-rendi számú (MF 112[I]g) felvétel azok közé tartozik, amelyek a *„szövege hiányzik"* címkét kapták. Bartók csak a szövegtípust határozta meg: *„Szövege 100b, 101b, 104d (A szégyenbe esett lány)"*.[20] A magnetofonos átjátszást[21] meghallgatva – a szövegtípus ismeretében – nemcsak a szöveg lejegyzése vált lehetővé, hanem azt is meg lehetett állapítani, hogy egyetlen fiú énekli a dalt. Az A **32100** (MF 2243a) dallam lejegyzése során szintén érthetetlennek

bizonyult a szöveg. (A második strófa két értelmezhető szavától eltekintve). Szövegét – mely egyébként megtalálható Vikár saját áttételében is (EA 2299/654) – csak sokszori lehallgatás során sikerült kihallani a hengerzajból. Az elhangzott – más-más előadó által énekelt – két dal végén Vikár összegező bemondása is tisztán érthető: *„Beleénekelte Kósa Gábor és Horvát Ferenc Cupon, Zala megyében.*[22]

A Vikár-szövegtámlapok átvizsgálása sem bizonyult haszontalannak. A Néprajzi Múzeum 27959/5 leltári számú támlapjáról az **A 293b** (MF 38c) dallamhoz tartozó szövegek közül a harmadik strófa valamilyen okból nem került át a későbbi másolatokra[23].

Az alább következő dallampéldák mindegyike hasonló módon, több forrás egybevetésének módszerével nyerhette vissza hiánytalan alakját.

JEGYZETEK

[1]**Bartók Béla és Kodály Zoltán: Erdélyi Magyar Népdalok.** Bp. 1921; Bartók Béla: A Magyar Népdal. Bp. 1924; Kodály Zoltán: A Magyar **Népzene. (A példatárat összeállította: Vargyas Lajos) Bp.** 1952.

[2]**Szendrei-Dobszay: A Magyar Népdaltípusok** Katalógusa I. kötet. Bp. 1988.

[3]**Bartók Béla: Magyar Népdalok (Egyetemes Gyűjtemény).** Az MTA **Zenetudományi** Intézete 1979. márciusában határozta el a gyűjtemény **Bartók eredeti rendszerezése szerinti** kiadását. Újfalussy Józsefnek, a **Zenetudományi** Intézet igazgatójának 1979. márciusában **hozott határozata értelmében** a 8 kötetre tervezett kiadvány sajtó alá rendezése a **Bartók** Archívum feladata lett.

[4]**A** leltárkönyv egy xerox-másolata megtalálható a ZTI Népzenei **Osztályán** is.

[5]**Ez** utóbbi nem teljes: az MF 292 és az MF 2199 közé eső Vikár hengerek átjátszása még nem készült el.

[6]**Szerelmi** dal, katonadal, betyárdal stb. A szövegek ilyenfajta csoportosítása valószínűleg valamiféle kiadás szándékával történt.

[7]**Gergely** Pál a „Vikár Béla gyűjtőútjai nyomán" c. 1946. dec. 18-án tartott előadásában 19 vaskos füzetről beszél.

[8]**Jelzetei:** KI/1-től KI/24-ig.

[9]**Jelzetei:** ZI/1-től ZI/32-ig. Ezt a példányt rendezte Pogány Péter 1952-ben a Népköltészeti Szövegkataszter számára, egységes forrásutaló **módszer** kialakításának szándékával. 1953 **októberében** a Magyar Népzene Tára Szerkesztőségének **kérésére** és annak számára egy 11 lapból álló *tartalomjegyzéket* **és részleges** *mutatókat* is **készített**. A gyűjtőfüzetek áttételét tartalmazó *V.* ill. *IV.* számú boríték.

[10]Maga a kifejezés is Vikártól származik.

[11]A dallamok lejegyzését Kereszty István végezte.

[12]Egyébiránt a kiadás reménye sem serkenthetett további erőfeszítésekre.

[13]A teljes szöveghiánytól kezdve az elmosódott, rosszul érthető szövegekig, az elcserélt, vagy végleg elveszett hengerek eseteitől a nyilvántartási hibákig mindenre van példa.

[14]Bartók ingerülten írta rá egy ilyen hiányos információt tartalmazó lapra a *„Szövege nem érhető"* felirat mellé: *„Ez nagy gondatlanságra vall! A szöveget a gyűjtés alkalmával helyszínen kellett volna lejegyezni. Ez az értékes dallam emiatt esetleg használhatatlanná válik!"* (Az MF 482f felvétel 51928/5. leltári számot viselő támlapjáról van szó. A szöveg helyszíni lejegyzése a Vikár áttételben a 10/102a szám alatt található.)

[15]**MF 121:** *Bokor* Márton (ahogy egyébként a bemondásnál is hallható) bánffyhunyadi „kő = mies" mester neve az MF 123-as támlaptól kezdve már *Bodor* Mártonként szerepel.
MF 14: A fonográfon tisztán hallható bemondás szerint *Csentés* Vera énekelt. Az áttétel szerint is *Csentes* az énekes neve. Vikár a támlapon mégis így írja: *Csontos*!
MF 33: A bemondás szerint Vezdán *György* énekelt. A támlapon Vezdán *Illés* szerepel. De az MF 37-es számtól a támlap is áttér *György*-re.

[16]Ezeket Bartók nem revideálta.

[17]PL: **MF 490c:** Az adatközlő neve az eredeti Vikár támlapon még *Zerkula* János. A Ziegler Márta másolatában látható Bartók által is revideált lejegyzésre már *Cerkula* került.

[18]A rendező-munkálatok meglehetősen korai időpontjára vallanak az MF 190 és MF 191-es támlapokra írt, dátummal is ellátott jegyzetei. Ezekből megtudjuk, hogy míg 1915 januárjában a támlapok nyilvántartásával, rendezgetésével és revíziójával foglalkozott, júniusban már a támlapok letisztázása folyt. Az MF 206-os támlaphoz fűzött zöld tintás megjegyzéséből kiderül, hogy annak újabb revíziója 1935 után történt meg.

[19]MF = Múzeumi Fonográfhenger; (néha így is előfordul: MH = Múzeumi Henger)

[20]A megadott számok hasonló szövegű fonográffelvételek számai.

[21]A technikailag feljavított átjátszásokon a felvételek ma valószínűleg jobban érthetők a korabeli berendezéseken lejátszottakénál.

[22]A támlapon – Vikár nyomán – ez áll: Dósa György, Horvát Ferenc

[23]Melyekre egyébként az adatközlő Horváth János neve is hibásan került rá: „Horváth István"

A 108a	Szegvár (Csongrád m.), Katona Pál; Hevesi Istvánné	1898.III.13.[1]

Vikár támlap (27945/5)

Adjon isten rózsám
Csendes jó éjszakát,
Az holnapi napra
Boldog felvirradást.

Veled nem szólhatok,
Azért isten hozzád,
Veled nem szólhatok,
Azért isten hozzád,

Hej, Cédrusfa, rozmaring,
Nem árt annak a dér,
Köszönöm angyalom, (babikám)
Hogy eddig szerettél.

De már azt sëm bánom,
Ha már megvetëttél,
Szelíd galamb helyëtt
Vadgalambot vëttél.

Fonográf (MF 24a)

Hej, Adjon Isten rózsám
Csëndës jó éjszakát,
Az holnapi napra
Boldog felvirradást.

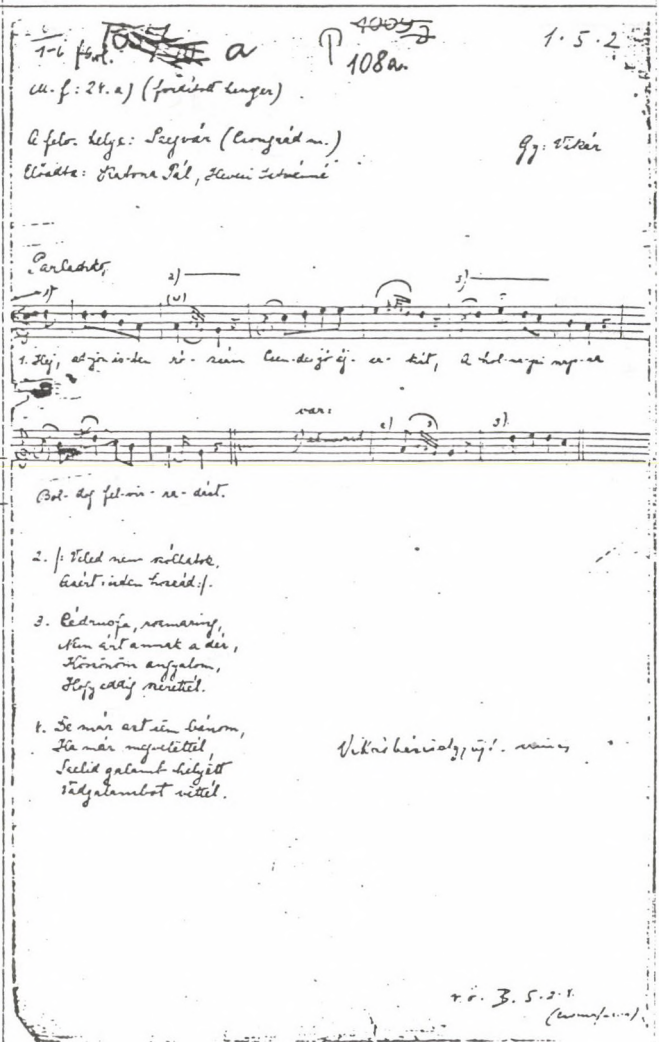
Veled nem szólhatok,
Azért Isten hozzád,
Veled nem szólhatok,
Azért Isten hozzád,

Ej, Cidrusfa, rozmaring
Nem árt annak a dér,
Köszönöm angyalom,
Hogy eddig szerettél.

De már azt sëm bánom,
Ha már megvetëttél,
Szelíd galamb helyëtt
Vadgalambot vëttél.

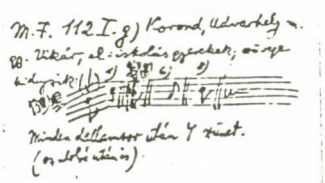
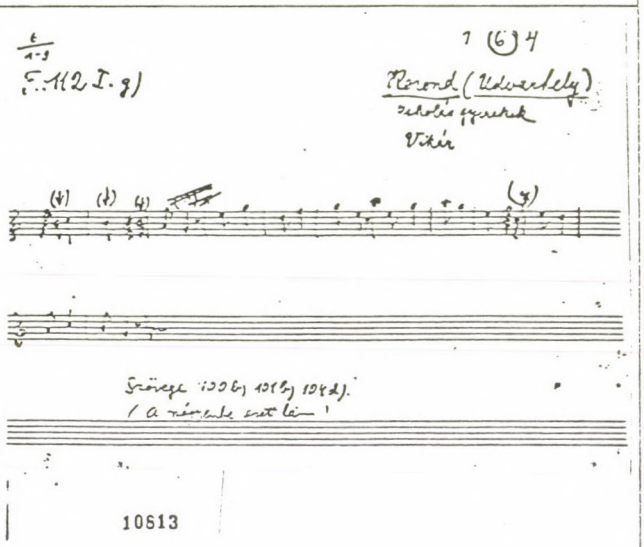
Nem bánom vadvirág,
Ha mëgvetëttél is,
Van még ez világon
Szebb rozmaringszál is.

Bartók-rendi támlap



[1] Az A 402a dallam alapján.

A 196p(5)	Korond (Udvarhely m.), Iskolás gyerek	1900. III. 23.[3]

Múzeumi támlap [másolat]	*Bartók–rendi összesített támlap részlete*
Lejegyzés helyett csak utalás: *'F 112[1] g=MF 2261c"[4]*	
Fonográf (MF 112[1]g)	*A Népzenei Típusrend támlapja (16.280.0/1; Lsz.10813)*
Anyám, édes anyám, Csak azt engedje meg, Szobámba bémenjek, Ruháim nézzem meg. Ruháim, ruháim, Mikor engem visznek, Földre lehulljatok, S engem sirassatok.	

[3] MF 112[1]c alapján (L. EMN:18).

[4] A megadott (szentgyörgyvölgyi) felvétel szövegkezdete: *"Lányom, lédes lányom"*. A múzeumi hengerek leltárkönyvében is ez szerepel MF 112[1]g megnevezéseként.

A 220j	Oroszhegy (Udvarhely), Vörös András	1902.IX.3.

EA 2299/461a [14]

Lúdaim, barátim,
Hol voltatok eddig?
Mikor elévótak,
Tizenketten vótak.

Kettő benne tarka,
Harmadik az anyja.
Vajjon az eggyiknak
Mi leszen a neve?

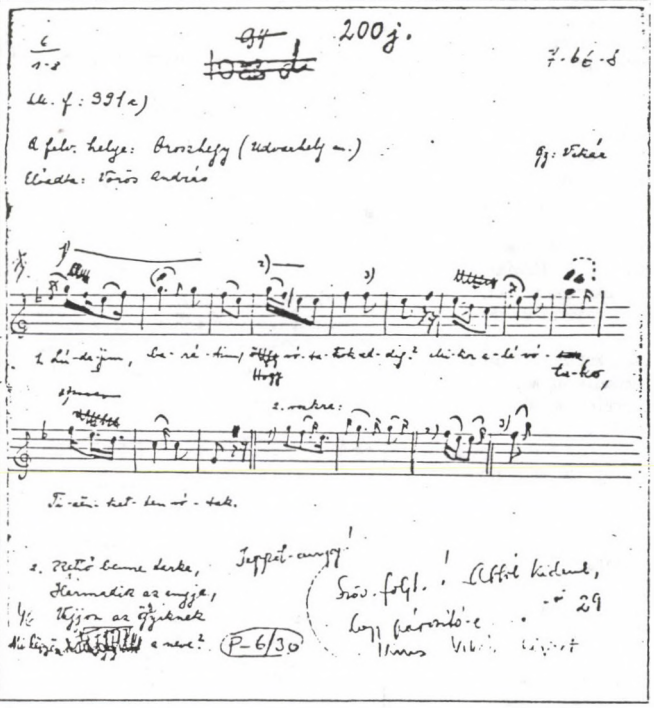
Bogyha lészen Teréz
Szeretőm is lészen,
Ha nem lészen Teréz,
Szeretőm se lészen.

Fonográf (MF 391c)

Lúdajim, barátim,
Hogy vótatok eddig?
Mikor elé vótak,
Tizënketten vótak.

Kettő benne tarka,
Harmadik az anyja.
Vajjon az ëggyiknak
Mi lëgyën a neve?

Bartók-rendi támlap



[14] A Gergely-áttételben (ZI 22/132/230) csak címként szerepel: "Lúdaim, barátim, hol vótatok eddig?"

A 200t	Székelylengyelfalva (Udvarhely), Biró Mihályné	1902.IX.12.[15]

EA 2299/503 [16]

Elhajtám lúdamat,
Tengör közepibe,
Utánküldém uram,
Hajtsa haza lúdam.

Lúdam jöjjön haza,
Uram vesszen oda,
Mégse vesszen szögény,
Mert jó pipás legény.

Leányim, barátim,
Hol hadták lúdaim?
Tizenketten voltak,
Mind fejérek voltak.

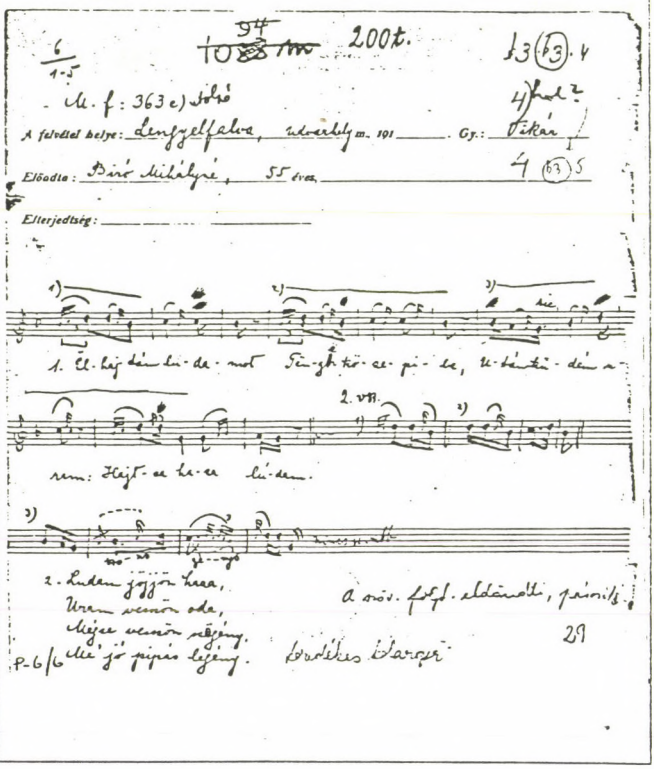
Csak kettő volt barna,
Harmadik az anyja —
Szeretőm se vóna,
Ha Káruj nem volna;
De hogy Káruj vagyon,
Szeretőm es vagyon.

Fonográf (MF 363e)

Elhajtám lúdamót,
Tëngër közepibe,
Után küdém uram,
Hajtsa haza lúdam.

Lúdam jöjjön haza,
Uram vesszön oda,
Mégse vesszön szögény,
Me' jó pipás legény.

Bartók-rendi támlap



[15] Az A 200b dallam alapján.

[16] A Gergely-áttételben (ZI 22/132/229) csak címként szerepel: "Elhajtám ludamot tenger közepibe"

A 229b	Zalaboldogfa (Zala), Molnár Ilona[7]	1906.V.15.[8]

ZI 15/220 [9]

Piros pünkösd rózsa,
Kihajolt az utra.
El akar hervadni,
Nincs ki leszakassza.

Szakaszd le te kislány
Kössed bokrétára,
Kössed a babámnak
Pörge kalapjára.

Talán ha viseli,
Meg is viselheti,
Ha meg nem viseli,
Sifonírba teszi.

Valahányszor nyitja,
Mindig csak azt mondja,
Mindig csak azt mondja,
Szivem rózsa adta.

Fonográf (MF 2291a)

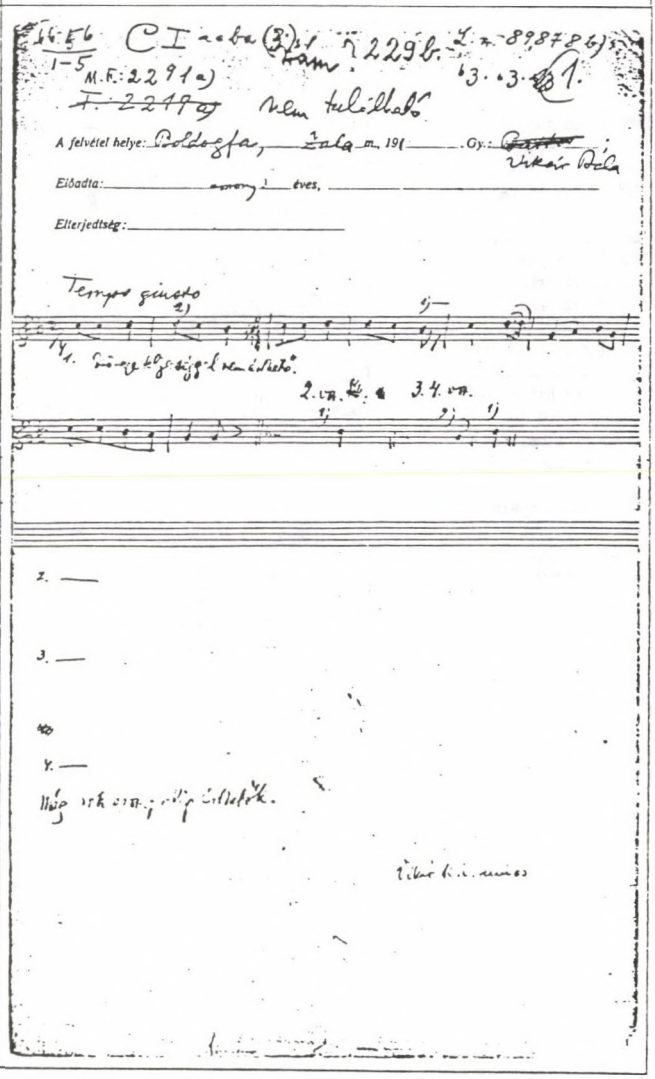
[*Két szál*]? pünkösd rózsa,
Kihajlott az útra.
El akar hervadni,
Nincs ki leszakajsza

Szakaszd le te Róza,
Kössed bokrétába,
Kössed a Jóskának
Pörge kalapjára.

Talán mégviseli,
Még is viselheti,
Róza lányságáért,
Szép mosolygásáért.

Ha még nem viseli
Sifonérba teszi.
Valahányszor nyitja,[10]
Mindig csak azt mondja,
Mindig csak azt mondja,
Szivem rózsa adta.

Bartók-rendi támlap



[7] A hengeren lévő bemondás, valamint ZI 15/220 alapján.

[8] Ms 1055/17 szerint.

[9] EA 2299/640: Ugyanez a szöveg kevés eltéréssel (a második versszakban "*kislány=Márf*"; "*Kössed a babámnak=Tedd a Molnár Ferf*")

[10] Ezt a versszakot kissé bizonytalanul, kétszer énekli: először ezen a helyen téveszt (*nyitja=mondja*).

A 293b	Somogyszob (Somogy), Horváth János[7]	1898.VIII.14.

Vikár támlap (27959/5)

Elveszött 6 ökröm
Cédrusfa erdöbe,
Elvásott a csizmám
A sok keresésbe.

Në keresd angyalom
Mer' bé vagyon hajtva,
/:Gyulai vásárba'
Szól a csëngö rajta.:/

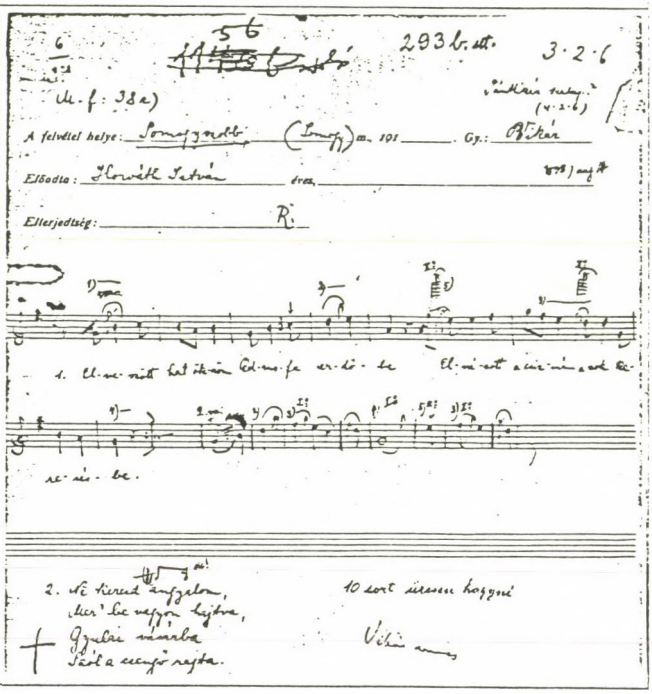
Ismeröm csëngöjét
Vót is a kezembe,
Gyulai vásárba
Vöttem az ökrömre.

Fonográf (MF 38c)

Elveszött hat ökröm
Cédrusfa erdöbe,
Elvásott a csizmám
A sok keresésbe.

Në keresd angyalom
Mer' bé vagyon hajtva,
/:Gyulai vásárba
Szól a csengö rajta.:/

Bartók-rendi támlap



[7] A Ziegler Márta másolta Bartók-támlapra tévesen Horváth István került!

A 3210o	Cup (Zala m.), Kósa Gábor[5]	1906.IX. [?]

Múzeumi [másolt] támlap[6]

1.
2. .....
.....
.....soha
.....lányát.
3.str. - ?

EA 2299/654 (Felsöör)

Istenem, istenem,
Mi bajom énnekem?
Talán édes rózsám
Anyád átkoz engem.

Ne átkozzon engem
A te édes anyád;
Nem szerettem soha
Az ő édes lányát.

Akartam szeretni,
De hogy nem lehetett:
Az ö édes anyja,
Elidegenített.

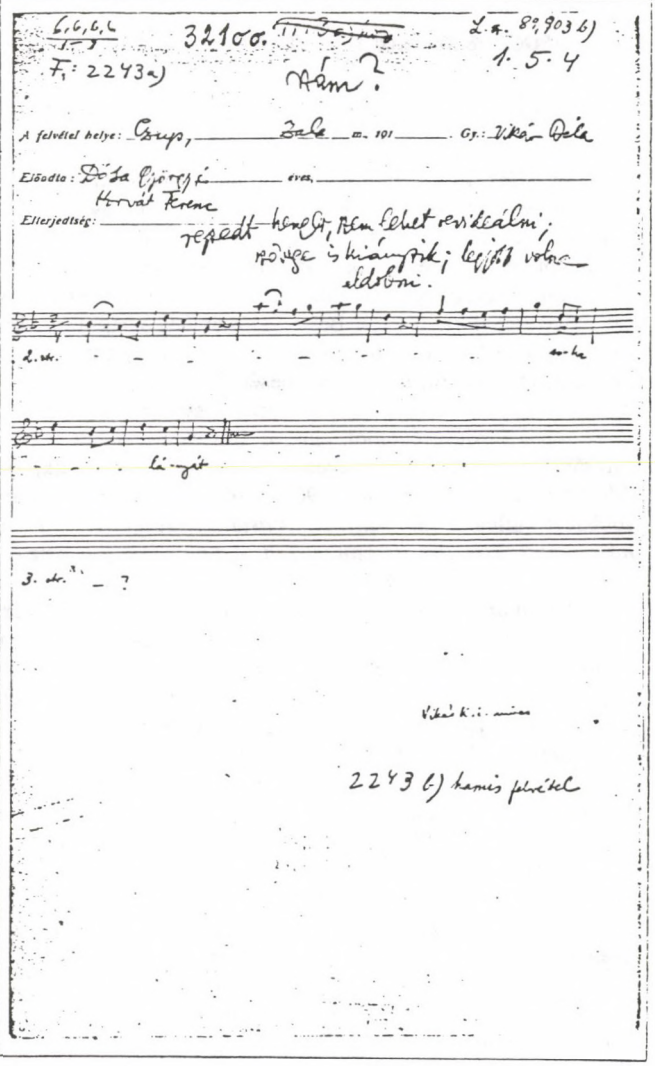
Fonográf (MF 2243a)

Isteném, Isteném,
Mi bajom énnékém?
Talán jédös-kedves rózsám
Anyád átkoz éngém.

Ne játkozzon éngém
jA te jédesanyád,
Me' nem szerettem soha
jAz ő jédes ljányát.

Akartam szeretni,
De úgy nem lehetétt,
jAz ő jédesanyja,
jElidegénített.

Bartók-rendi támlap



[5] Vikár Bélának a hengeren hallható bemondása szerint!

[6] A Néprajzi Múzeum (másolatos) támlapján ez áll: "Repedt henger" Az énekesek: "Dósa Györgyné [Tölé javítva más írással: Gábor] és Horvát Ferenc Czup (Zala m.)"

GOMBOCZNÉ KONKOLY ADRIENNE:

GÁRDONY ZSIGMONDNÉ, EGY PÁRTFOGÓ A FIATAL BARTÓK BÉLA ÉLETÉBEN

„..Oly hálás vagyok minenkinek, aki önzetlenül Béla érdekében eljár. Nagyságod is oly áldott jó, már évek óta tapasztaljuk nemeslelkűségét. Talán egyszer Béla is meghálálhatja mindazt, amit már érte tett." Így ír Bartók Béla édesanyja 1905. november 8-án dr. Gárdony Zsigmondnénak.

Ki volt ez a jótevő? Dr. Gárdony Zsigmond miniszteri tanácsos[1] felesége, Gárdonyi Neumann Róza. Előkelő irodalmi szalonja a század elején nyitva állt Budapest tehetséges fiatal művészei előtt. Bartók Bélát valószínűleg zongoratanára, Thomán István mutatta be Gárdonynénak[2], aki – felismerve Bartók tehetségét – évekig figyelemmel kísérte zeneakadémiai tanulmányait, pályakezdését. Erkölcsileg és anyagilag egyaránt támogatta, törődött egészségével. Azt mondhatjuk, a mecénás szerepét töltötte be a fiatal Bartók életében.

A századforduló éveiből, amikor Bartók Pozsonyból zeneakadémiai tanulmányai folytatására Budapestre jött, kevés Bartók-levelet ismerünk, ami fennmaradt, túlnyomórészt édesanyjának szól. Az 1901–1903 közötti, özv. Bartók Bélánénak szóló leveleiben Bartók többször emlegeti Gárdonynét. *„Vasárnap Gárdonyéknál ebédeltem; előjátszottam a Dohnányi szimf. 2. tételét, de nem tetszett. Azt mondták, hogy az én szimfóniám sokkal szebb. No lám!"* – *írja édesanyjának 1902. november 12-én*[3]. Máskor felemlíti lehordott ruháját, amelyben már röstell Gárdonyéknál megjelenni, vagy megemlíti, mennyit fáradozott Gárdonyné tanítványok közvetítése terén. – 1901-ben, amint meghallja Gárdonyné Bartók édesanyjától, hogy fia nem táplálkozik rendszeresen és fogyott, nyomban nekilát, hogy találjon egy megfelelő családot, ahol Bartók teljes ellátást kaphatna. *„Addig pedig"* – írja Bartók édesanyjának – *„(8 napig) az öreg Gárdonyék adnak 1/4 2-kor ebédkosztot. [...] Ugye ez bámulatos! Te talán írni akarnál neki, de nem tudom a nevét: azt hiszem 'Gárdonyi Neumann X-né' [...] esetleg a fiataloknak irhatsz (Gárdony Zsigmondné)."*[4] – 1901-ben Bartók órákat is adott Gárdonynénak: *„Tegnap Gárdonynénál volt még 4 kezes órám, a ki mindjárt fizetett is."*[5] Amikor Bartók 1900-ban a nyár végén tüdőgyulladást és később mellhártyagyulladást kapott és az orvos tanácsára Meránba ment édesanyjával utókezelésre, Gárdony Zsigmondné hozzájárult a költségek fedezéséhez és más forrásokból is igyekezett pénzt szerezni[6]. Bíztatta Bartókot akadémiai segély iránti kérelem benyújtására; egy Gárdony-rokontól „egy szegénysorsú zenésznek" szánt 50 Ft-ot szintén Bartóknak akart juttatni[7].

Bartók és Gárdonyné levelezéséből sajnos igen kevés dokumentum maradt fenn. A budapesti Bartók Archivum letétként őriz egy névjegyet[8]. Ezen kézírással ez áll: *„Kedves Bartók úr! A Presse-ben nagy örömmel olvastam a mellékelt kritikát és teljes szivemből gratulálok Önnek és édes anyjának. Reménylem már teljesen jól van. Üdvözli"* (a kártya hátoldalán nyomtatva): *„Frau Dr Sigmund Gárdony / Rosa von Neumann."* A névjegy 1903-ból való és Gárdonyné a *Neue Freie Presse*-ben 1903. II. 10-én megjelent kritikát mellékelte. Ez az 1903. január 26-i, a Tonkünstlerverein-ben megtartott előadásról szól, ahol Bartók Richard Strauss „Ein Heldenleben"-jének

maga készítette zongoraátiratát játszotta nagy sikerrel[9]. – Bartók 1903. február közepe táján édesanyjának megemlíti Gárdonyné küldeményét *„Ma reggel Gárdonyné levélkét küld, melyben gratulál nekem és neked, s melyben mellékli az általam ebben a levélben mellékelt kritikát, a mely valóban nagyon szép. [...] Már mostan elküldöm, hogy a Pozsonyi Ujságba be lehessen tenni."*[10]

E névkártyára írt néhány soron kívül Gárdonyné egyetlen fennmaradt Bartókhoz írott leveléről sem tudunk. Nemrég azonban Franciaországból egy 1903. szeptember 27-én Gmundenben kelt Bartók-levél xeroxkópiáját kapta ajándékba a budapesti Bartók Archívum, melyben Bartók a következőket írja Gárdonynénak[11]:

Gmunden, 1903. szept. 27.

Igen tisztelt Nagyságos Asszony!

Szives sorait és a mellékelt ajánlatokat köszönettel vettem.[12] *Utóbbiaknak Berlinben valóban nagy hasznát fogom venni, mert épen az én pályámon az ismeretség szerzés igen fontos dolog. Tekintve, hogy koncertem csak dec. 14.-én lesz*[13]*, van erre elég időm.*

Hubay tanár urtól[14] *kaptam ajánlatot Joachimhoz*[15]*, a kinek révén talán bejuthatok Mendelssohnékhoz*[16]*. Schulz Ernát*[17] *ismerem, közreműködtem tavalyi budapesti hangversenyén. Strauss-hoz Gianicelli*[18] *tanár és Godowsky*[19] *fog ajánlani.*

Nem tudom, milyen dátumokról tettem említést mult levelemben, ezért ujból felsorolom az eddig megállapítottakat[20]*: nov. 4.-én játszom a bécsi Concertvereinban Beethoven es dur versenyét (honorárium 200 K.); dec. 14. berlini hangversenyem; jan. 13. „Kossuth" előadása Budapesten; febr. 3.-án közreműködöm Grünfeld-Bürgeréknél*[21]*; és az ismert manchesteri dátum. Ezenkivül biztos, hogy januárban Hubayékkal és Bécsben Fitznerékkel*[22] *játszom, hasonlóképen biztos pozsonyi koncertem (ez főleg üzleti szempontból fontos)*[23].

Wohl urnak[24] *irtam; de nincs kilátás arra, hogy Weingartnernek*[25] *egyik berlini koncertjén játszhassam, mert – a mint Dohnányi mondja – e koncerteken nem működnek közre szólisták. – Szerdán indulok Berlinbe; ott is, ép ugy mint Gmundenben, egy ismerősöm már előre felvett számomra lakást. Cimem:* Berlin W. *Kurfürstenstrasse 30. II. (bei Fr. Meier)*

Kérem, adja át köszönetemet mindazoknak, kik segédkeztek az ajánlatok beszerzésénél.

Kedves férjét üdvözlöm; Nagyságos Asszonynak kezeit csókolja kiváló tisztelettel

Bartók Béla

Feltételezhetjük egy levelezőlapról is (amelynek címzettjét az eddigi közlések nem azonosították), hogy Gárdonynénak szól, amelyet Bartók 1904. február 23-án Manchesterből írt *„Igen tisztelt Nagyságos Asszony"* megszólítással[26]. Ebben Bartók beszámol Szonátájának[27] kedvező bécsi fogadtatásáról és Manchesterben elért zongorista sikeréről, ugyanakkor bevallja, hogy a kritika „Kossuth'-on sok mindenféle kifogásolni valót talál; azt elismeri, hogy különös, somewhat exagerated[28] *szerzeménnyel van dolga."*

Bartók és Gárdonyné kapcsolatáról jóval többet tudhatunk meg abból a nyolc levélből, amelyeket Bartók édesanyja 1900 és 1907 közt írt Gárdony Zsigmondnénak[29]. Ez a nyolc levél itt kerül első ízben közlésre, csupán néhány mondatot idézett már belőlük Bartók-könyvében Tallián Tibor[30]. A kézírásos leveleket betűhíven közöljük. Borítékja a levelek közül csupán kettőnek maradt fenn, bélyegzőjük azonban elmosódott, így nem lehet megállapítani, mely levelekhez tartoznak. Az első boríték címzése: *„Nagyságos / Gárdony Zsigmondné / Urasszony. / Budapest / Nagy-János u. 32. sz."* A másodiké: *„Nagyságos / Dr. / Gárdony Zsigmondné / urnőnek / Budapest / Nagy-János-u. / 32".* A levelek szövege így hangzik:

I.

Nagyságos Asszony!

Nagy örömet szerzett nekünk ma vett becses levele.

Hálás köszönettel fogadjuk a Hirsch báróné egylet[31] *által adományozott 150 K-t, valamint az akadémiától felajánlott összeget is, mert így mindinkább lehetővé válik, hogy fiam addig maradhat Meránban, míg az orvos jónak látja.*

Ő most hála Istennek jól érzi magát, testsúlya már szépen gyarapodott, látszik, hogy az itteni tartózkodás és a nyugalom mennyire előnyére van.

Fiam nov. hó 29-én ajánlva adta föl a folyamodványt[32]*; nem értem, hogy veszhetett el, majd reclamálni fogom.*

Igen köszönöm, hogy Nagyságod annyit fáradt fiam érdekében és még kérvényt is intézett az egylethez; a kedvező eredmény is csak Nagyságodnak tulajdonítható. Fogadja kérem legmélyebb hálánk kifejezését ama sok jóért, mit fiam eddig élvezett. Isten áldása kisérje a nemeslelkű jóltevőket!

Ismételve köszönetet mondva rendkivüli jóságáért maradtam

Kiváló tisztelettel

Meran, 1900. év decz. 25-én

Özv. Bartók Béláné

II.

Nagyságos Asszony!

Fogadja hálás köszönetemet azért a kedves figyelemért, mellyel azonnal értesített Béla sikeréről[33]*. Elképzelheti kedves Nagysád, mily örömmel, mily boldogsággal olvastam szives sorait, melyekből látom, hogy fiam haladása, sikere annyira szivén fekszik. Nagyon, de nagyon jól esett ez nekem!*

Ami túlságos szerénységét illeti, arról talán leginkább én tehetek, mert kis kora óta folyton azt hangoztatom előtte, hogy sohasem legyen elbizakodott, mert tehetsége Isten adománya. Már most látom, hogy nála fölösleges volt ezért annyit beszélni; de mindig féltem attól, hogy a sok dicséret elkábítja és önhitté lesz.

Persze a mai világban túlságos szerénységgel nem viszi az ember semmire, de azt hiszem, hogy ha Béla látni fogja, hogy tehetségét mindenütt elismerik, akkor ő sem marad majd túlságos szerénynek.

Igen köszönöm azt is, hogy Nagysád szives lesz berlini ajánlatokról gondoskodni[34]*, mert bizony abban az idegen városban nagy szüksége lesz ezekre. Az Isten csak tartsa meg őt egészségben, ez a fő; a jövő évtől bizony nagyon félek. Budapesten oly sok jó ismerőse van Bélának, kik úgy gondoskodtak róla; ezek közül első sorban kedves Nagysád van, ki valóban már oly sokat tett érte.*

Köszönetemet még egyszer ismételve, maradtam

Kiváló tisztelettel

Pozsony, 1903. máj. 27-én

özv. Bartók Béláné

III.

Nagyságos Asszony!

Legnagyobb sajnálatomra nem találtam tegnap otthon és így nem mondhattam személyesen szívből jövő köszönetet azért a nagy és kedves meglepetésért, melyet fiamnak szerzett. Béla bizony nem is sejtette, hogy ily megtiszteltetés érje, nagyon örült neki; most már 3 babérkoszorúja van, ami bizony sok ily kezdő művésznél[35]*.*

Béla valóban őszinte, kedves jóakarókra akadt Budapesten, és ez anyai szívemnek rendkívül jól esik.

Köszönetemet kérem kedves mamájának és férjének is tolmácsolni. Nagyságos asszonyt szívből üdvözli

Pozsony, 1904. jan. 15.

Özv. Bartók Béláné

IV.

Nagyságos Asszony!

Nagyon bánt, hogy Béla oly hanyag levélíró, mi által méltán neheztelhetnek rá. Védelmére azt hozhatom föl, hogy nagyon szeret dolgozni és annyit akar naponta elvégezni, hogy az még 36 órás napból sem telnék ki. Így azután, ha nincs fontos mondani valója /:saját személyéről nem szeret írni:/ sajnálja az időt levélírásra. Nekem is rendesen csak levelezőlapon ír és akkor távirati stylusban.

Mikor a nyáron vele együtt voltam, akkor azt mondta, hogy karácson után Bécsbe megy néhány hónapra, deczember hónapban pedig itthon marad.

Hogy megmarad-e ez a terve, nem tudom, mert magáról nem igen ír. Most még mindig egy gömörmegyei elhagyatott pusztán tartózkodik[36] */:május óta:/ és csak úgy november 8-ika felé jön Pozsonyba, mert 10-én itt hangversenyt ad*[37]*. Különben még mindig ott maradna, abban a csendességben pompásan tud dolgozni. A zongoraquintettjét készre írta, a scherzóval is egészen elkészült már, most egy rhapsodiát componál. Azonkivül zongorázik és sokat olvas, tanul, mert ismereteit bővíteni akarja.*

Decz. 4-én játszik Grünfeldéknél[38]*, és akkor 5–6 napig Budapesten marad; abban az időben tiszteletét teszi majd és ezzel reméli, hogy az elmulasztott levélírást helyre pótolhatja.*

Ha az előbb említett tervnél marad, úgy természetesen nem adhatna annak a hölgynek órát; de biztosat csak ő mond majd deczemberben.

Szivélyes üdvözlettel és tiszteletem kifejezése mellett maradtam

kész híve

Pozsony, 1904 X 22

Özv. Bartók Béláné

V.

Nagyságos Asszony!

Igen köszönöm azt a szíves figyelmet, melyet minden alkalommal tapasztalok.

Nagyságos asszony valóban mindenkor bebizonyítja, hogy fiam iránt sohasem szűnik meg rokonszenve és hogy szeretetteljesen gondol jövőjére is.

Én ma azonnal írtam erről Bélának Budapestre, hol még hétfőig marad; talán megbeszéli a dolgot Thomán tanár úrral és másokkal. Béla nekem mondta, hogy a nagyarányu zenei élet miatt óhajt Bécsben tartózkodni. Igaz, hogy órákat eddig nem kapott és így a 800 frtos ösztöndíjából él, ameddig az tart.

Szeretett volna Magyarország nagyobb városaiban hangversenyt adni, hogy a nyárra gyűjtsön egy kis pénzt, de úgy látszik mások megelőzték /:Márkus[39] *sok helyen lépett föl:/ és így bizony neki semmire sincsen kilátása. Pedig a bécsi lapook is mind igen kedvezően nyilatkoztak játékáról. Eddig még csak igen szép erkölcsi sikerei voltak, az anyagiak talán később fognak beállani. Adná az Isten! Ugyan sem Béla, sem én nem törjük magunkat pénz után, csak annyija lenne, hogy egyszerűen bár, de gond nélkül élhetne.*

Talán rászánja magát, hogy Budapestre megy, ha ott több kilátása van a pénzszerzésre; akkor több pénzt is költhetne az ellátásra, mely bizony neki nagyon szükséges. Most ugyan hála Istennek elég jó színben van; közbe[n] haza is ellátogat és akkor minden jóval ellátjuk őt.

Ismételten nagyon köszönöm, hogy oly nemeslelkűen törődik Béla sorsával, ez nekem nagyon jól esik.

Mihamarábbi javulást kívánva

maradtam

Pozsony, 1905. III. 17.

Kiváló tisztelettel
igaz híve
Özv. Bartók Béláné

VI.

Nagyságos Asszony!

Nagyon megörültem a mai express levélnek és azonnal írtam Bélának is express levelet; épen meg fogja kapni, ha Londonba érkezik. Ugyanis ma este indul el Bécsből és 10-én lesz Londonban. Bécsbe már nem sürgönyözhettem, így csak írtam. Mellékeltem Robinson[40] levelét és az angol kritikákat.

Korbay[41] urat Béla személyesen ismeri; az igen jó lenne, ha az vele elmenne Robinson úrhoz. Most én is ujból reménykedem.

Természetesen irok Vecseynénak[42], hisz oly hálás vagyok mindenkinek, aki önzetlenül Béla érdekében eljár. Nagyságod is oly áldott jó, már évek óta tapasztaljuk nemeslelkűségét. Talán egyszer Béla is meghálálhatja mindazt, amit már érte tett.

Beszéltem azóta a felsőbb leányiskola igazgatónőjével; ő is a legmelegebben pártolja a nemes ügyet és készséggel engedi meg a gyűjtést a ben[n]lakó növendékek között[43]. A bejáró növendékeknél csak akkor lehet valamit tenni, ha az igazgató megengedi; az pedig úgy nyilatkozott, hogy soha semmiféle gyüjtésre nem adja meg az engedélyt. Igen különös ember lehet, én nem ismerem, csak az idén jött Pozsonyba.

Ha ideje engedi, úgy kérem tessék a nyugtakönyvecskéket megküldeni, hogy mihelyt lehet, tehessek valamit.

Fogadja legálásabb köszönetemet, melyet nem tudok eléggé ismételni. A jó Isten kedves gyermekeiben áldja meg mindazért, amit már életében másokért tett.

Kiváló tiszteletem kifejezése mellett maradtam

Pozsony, 1905 nov. 8

igaz híve
Özv. Bartók Béláné

VII.

Nagyságos Asszony!

Ámbár Béla mindenről részletesen akar írni és – sajnos – szerződésről sem referálhatok, mégis felkeresem Nagyságodat nehány sorral.

Ugyanis ma kaptam Vecseynétől igen kedves levelet, roppant bántja őt is, hogy hiába volt minden fáradozása. Ő Béla tehetségét igen nagyra tartja, de – azt irja – az angol ügynökök nem ismerik ezt fel; csak a divat után mennek. Biztat, hogy okvetlenül eljön még az az idő, hogy az ágensek és dirigensek szaladni fognak utána. Béla is, én is beletörődünk majd a mostani kedvezőtlen helyzetbe; ő most Bécsben marad, hol zongoraórákkal majd csak keres annyit, hogy megélhessen. Bizonyára oly számosan vannak hasonló tehetséggel megáldva, ő nem magaslik ki a többiek közül, ezért meg kell elégednie szerény sorssal.

Manchesterben különben igen szép sikere volt[44], a lapok nagyon szépen írtak; valószínűleg ezt írják más művészről is. Richternek[45] is nagyon tetszett játéka, a közönségnek is, de ennyi az egész.

Tegnap meg előadták Bécsben zenekari suite-jét[46]*. A közönségnek tetszett, háromszor kellett megjelennie. Wagnert*[47]*, Pfitznert*[48] *sem hívták ki többször, pedig ezek már hírneves emberek. Maga Pfitzner is elismerőleg nyilatkozott művéről. Mahlernénak*[49] *mondta: „Endlich ein junger Musiker, der wirklich Musik schreibt."*[50] *Mahlerné meg is hivta Bélát, hogy látogasson el hozzájuk; ennek Béla igen örvendett; ott talán megismerkedik másokkal is. Löwe*[51] *is igen dicsérte Bélát, persze a kritikusok majd erősen lerántják, hisz suite-je egészen magyaros és talán kissé különös is. No legalább lassan mégis csak megismerik Bécsben.*

Én boldog voltam, Béla is emelkedett hangulatban volt; vígasztaljuk magunkat azzal a közmondással: Türelem rózsát terem.

Vecseyné még azt is említette, hogyha kedve van Bélának, jöjjön velük tavasszal Spanyolországba; oda talán elmehetne, habár csak mint második[52]*. Még nem tudom, miként fog határozni.*

Úgy Nagyságodnak, mint Vecseynénak igazán hálás vagyok, hogy Bélát gondoskodásuk tárgyává teszik. Ha nem is volt most siker, lesz talán később.

Tiszteletem kifejezése mellett maradtam a legszivélyesebb üdvözlettel

[Pozsony, 1905. nov. 30.][53]

igaz híve
Özv. Bartók Béláné

VIII.

Vésztő, Szilad puszta 1907 jan. 24.
Békés-m.

Nagyságos Asszony!

Csak ma kaptam kézhez kedves levelét, melyet nővérem utánam küldött, minthogy ismét leányomnál vagyok, kinek kis leánya született[54]*.*

Ismerve Nagyságodot, éppenséggel nem voltam megsértve kérdése által, hisz én legjobban tudom, hogy csak a legjobb szándékkal intézte hozzám e kérdést. Amint Bélát ismerem, ő is oly nézetben lesz mint én, mert mindeddig minden alkalommal csak azt látta, hogy mindenkor a javát akarják.

Csupán azt jegyzem meg, hogy Béla éppen most Pozsonyban nagyobbmérvű bevásárlásokat tett fehérneműekben és Budapesten meg felső ruhákat, új téli kabátot csináltatot; megirom neki tehát Nagysád levelének tartalmát és válaszát majd közölni fogom.

Nagyon köszönöm, hogy szives volt figyelmeztetni, hogy Béla ismét elfeledkezik a jó táplálkozásról, majd nagyon a lelkére fogok beszélni; különben májusban valószínűleg már együtt fogunk lakni és akkor mindent elkövetünk nővéremmel együtt, hogy jól tápláljuk; bárcsak itt volna már ez az idő[55]*. Más embernek úgyszólván főgondja az evés, Béla meg legszivesebben levegőből élne; pedig ha otthon van, oly jóízűen eszik, de persze biztatni kell őt, hogy erre is kell fordítani kellő időt.*

Bocsánat, hogy ily pongyolán írok, de csak most késő este jutok hozzá, mikor pedig már ismét sietnem kell, hogy az esetleg síró-rívó kis babát felvegyem, az 1 éves fiúcska is még elég munkát okoz; ezért most is csak sietve írom e nehány sort.

A legszivélyesebben üdvözli

igaz híve
özv. Bartók Béláné

Bartók és Gárdonyné kapcsolatáról további dokumentumok nem ismeretesek. Természetesen nem zárhajtuk ki annak lehetőségét, hogy egyes levelek elvesztek, vagy lappanganak[56]. Tény azonban, hogy Bartókot 1907 januárjában kinevezték a Zeneakadémia tanárává és özv. Bartókné ekkortájt írta az itt közölt utolsó, 1907 jan. 24-i levelét Gárdonynénak. Ebben igen finoman, egy árnyalatnyi büszkeséggel hárítja el Gárdonyné újabban fölajánlott anyagi segítségét. Kézenfekvő tehát feltételezésünk, hogy Gárdonyné úgy gondolta, immár teljesítette „mecénás" szerepét Bartók Bélával szemben és a továbbiakban más, jobban rászoruló tehetséges fiatal művészeket részesít majd támogatásában.

JEGYZETEK

[1]A Központi Statisztikai Hivatal által kiadott *Magyarország tiszti cím- és névtára* 1904-től nyilvántartja dr. Gárdony Zsigmond miniszteri tanácsost. – Ferenc József 1916-ban nemességet adományozott az akkor már nyugalmazott miniszteri tanácsosnak.

[2]Molnár Antal 1973-ból származó szíves közlése.

[3]Bartók Béla levelei. Szerk. Demény János. Zeneműkiadó, Budapest, 1976, 31. l. (A továbbiakban: BB Lev.) és Bartók Béla családi levelei. Szerk. ifj. Bartók Béla. Zeneműkiadó, Budapest, 1981, 74. l. (A továbbiakban: Családi Lev.)

[4]Családi Lev., 46. l.

[5]Családi Lev., 50. l.

[6]Ld. Demény János: Bartók Béla és a Zeneakadémia. in: A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve. Zeneműkiadó, Budapest 1977, 132–133. l. Demény cikkéből (Dohnányi Mária Gárdonynénak írt levelei alapján) részleteket tudhatunk meg a „zene múzsájának" gondoskodásáról (Dohnányi Mária kitétele).

[7]BB Lev., 49. és Családi Lev., 100.

[8]Jelzete: BH 1210.

[9]Ld. Demény János: Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka. Zenetudományi Tanulmányok II. Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1954, 375.Bartók valamennyi hangversenyéről pontos tájékoztatást nyújt ifj. Bartók Béla: Apám életének krónikája c. könyve. Zeneműkiadó, Budapest, 1981.

[10]Családi Lev., 85. l. – A Pressburger Zeitung 1903. II. 13-án (valószínűleg Batka János tollából) hosszabb németnyelvű cikkben méltatta az eseményt „Ein bedeutsamer Erfolg des ungarischen Klaviervirtuosen Béla v. Bartók in Wien" címmel (Bartók Béla magyar zongora-virtuóz jelentős sikere Bécsben) és fontos részt idézett a Neue Freie Presse méltatásából. Ld. Demény János: i.m. Zenetudományi tanulmányok II, 375. l.

[11]Első közlés. Itt mondok köszönetet Eric Van Lauwe úrnak, aki Párizsból szíves hozzájárulását adta a levél közreadásához.

[12]Ld. a 34. sz. jegyzetet.

[13]Bartók önálló estet adott a berlini Bechstein-Saalban.

[14]Hubay (Huber) Jenő (1858–1927) hegedűművész, pedagógus, zeneszerző.

[15]Joachim József (1831–1907), hegedűművész, pedagógus, zeneszerző.

[16]Valószínűleg Mendelssohn, Arnold (1855–1933) német zeneszerzőről, a berlini Akadémia tagjáról van szó.

[17]Schulz Erna hegedűművésznő játékát 1902. március 24-én a Royal teremben kísérte Bartók. Ld. Demény János: i.m. Zenetudományi tanulmányok II, 358–359. l.

[18]Gianicelli, Károly (1860–1939) a Zeneakadémia nagybőgő tanszakának tanára.

[19]Godowski, Leopold (1870–1938), lengyel származású amerikai zongoraművész és zeneszerző.

[20]A jelzett hangversenytervek megvalósultak. Ld. ifj. Bartók Béla: Apám életének krónikája. Zeneműkiadó, Budapest, 1981.

[21]A Grünfeld-Bürger Vonósnégyest 1894-ben alapították, 20 éven át működött.

[22]Fitzner Rudolf osztrák hegedűművész 1894-ben alapította vonósnégyesét, mely 1927-ig állott fenn.

[23]Bartók pozsonyi hangversenyét 1904. január 22-én tartotta a Vármegyeház termében.

[24]Bartók 1903. szeptember 10-i levelében megköszöni Vecsey Lajosnénak a Wohl dr. úrnak [?] szóló ajánló levelet. BB Lev., 64. l.

[25]Weingartner, Felix Paul von, Edler von Münzberg (1863–1942) osztrák karmester és zeneszerző. A 24. sz. jegyzetben idézett levélben Bartók őt is említi.

[26]BB Lev., 76. l. „Ismeretlen címzettnek".

[27]1903. február 3-án játszotta Bartók először a Fitzner vonósnégyes első hegedűsével, Fitzner Rudolf osztrák hegedűművésszel a Szonáta hegedűre és zongorára c. művét.

[28]némileg szélsőséges.

[29]A Bayerische Staatsbibliothek München 1973-ban aukción vásárolta meg a szóbanforgó leveleket. Jelzete: Cod. hung. 2. Ezúton köszönöm meg a könyvtárnak szíves engedélyét a levelek közléséhez.

[30]Tallián Tibor: Bartók Béla. (Szemtől szemben.) Budapest, Gondolat, 1981.

[31]A „Hirsch báróné egylet" – Molnár Antal 1973-as visszaemlékezése szerint jótékonysági egylet volt.

[32]Jóllehet a budapesti Bartók Archívum – a Zeneakadémia szíves ajándékozása révén – megőrizte Bartók különböző folyamodványait, kérvényeit a Zeneakadémián töltött tanulóéveiből, e dokumentumnak nincs nyoma a gyűjteményben.

[33]Bartók 1903. május 26-án a Zeneakadémia „3. vizsgálati hangversenyén" Liszt Spanyol rapszódiáját játszotta. Ld. özv. Bartók Béláné ifj. Bartók Bélának 1921/22-ben folytatásokban írt levelét. Megjelent: Bartók Béla levelei. (Az utolsó két év gyűjtése.) Összegyűjtötte és sajtó alá rendezte Demény János. Budapest, Művelt Nép Könyvkiadó, 1951; Családi Lev., 324. l. Ld. még Demény János: i.m. Zenetudományi Tanulmányok II, 386. l.

[34]Thomán Istvánnak írja Bartók Berlinből 1903. október 11-én: *„Az ajánló levelet előre is köszönöm. – Eddig kaptam egyet Hubay tanár urtól Joachimhoz, Gárdonynétól ötöt, ..."* Ld. BB Lev., 67. l.

[35]A „Kossuth" 1904. január 13-i budapesti ősbemutatója alkalmából átnyújtott babérkoszorúról van szó.

[36]Bartók Gerlice-pusztai tartózkodásáról ld. D. Dille: Gerlice puszta: Mai bis November 1904. Documenta Bartókiana Heft 4, 15–40. 1. Budapest, Akadémiai Kiadó – Schott's Söhne, Mainz, 1970.

[37]1904. november 10-én Bartók Pozsonyban másodszor adott önálló nyilvános hangversenyt. Ld. Demény János: i.m. Zenetudományi tanulmányok II., 451–453. l.

[38]1904. december 4-én a Grünfeld-Bürger vonósnégyessel Schubert Pisztrángötösét játszotta Bartók. Ld. Demény János: i.m. Zenetudományi tanulmányok II, 455–456.l.

[39]Valószínűleg Márkus Lili zongoraművésznőről van szó, aki 1906-tól a Filharmóniai Társaság több koncertjén is szerepelt. Bartók 1901. november 3-i, édesanyjának szóló levelében említi: *„[...] Márkus Lilly szintén a zenedébe jár, Tomka növendéke."* Családi Lev., 51. l.

[40]Concert-Direction-E. L. Robinson, London. A budapesti Bartók Archívum őriz egy 1905. november 2-án kelt levelet (BH: 2158), amelyet a londoni hangversenyiroda Vecsey Lajosnénak írt Londonba. Ebben szó esik Bartók nov. 8–18-a közötti londoni tartózkodásáról, játékát szívesen meghallgatná a Robinson cég. – Vecseynéről ld. a 42. sz. jegyzetet.

[41]Korbay Ferenc (1846–1913) akkoriban Londonban élő zeneszerző és zongoraművész.

[42]Vecsey Lajosné: Vecsey Ferenc (1893–1935) hegedűművész édesanyja, Bartók pártfogója.

[43]Nem tudjuk, milyen jótékonysági gyűjtésről van szó.

[44]Bartók 1905. november 23-án a Hallé zenekar koncertjén Liszt Haláltáncát, valamint Bach Kromatikus fantázia és fugáját zongorázta. Ld. Demény János: i.m. Zenetudományi tanulmányok II, 476–479.

[45]Richter János (Hans) (1843–1916) karmester; Bartók „Kossuth" c. szimfonikus költeménye 1904-es manchesteri bemutatóján ő vezényelt.

[46]A Wiener Konzertverein-ben a bécsi filharmonikusok Ferdinand Löwe vezényletével 1905. november 29-én bemutatták Bartók op. 3-as I. Szvitjét. Ld. Demény János: i.m. Zenetudományi tanulmányok II, 478.

[47]Wagner, Siegfried (1869–1930) német zeneszerző, karmester és rendező, Richard Wagner fia.

[48]Pfitzner, Hans Erich (1869–1949), német zeneszerző.

[49]Gustav Mahler (1860–1911) osztrák zeneszerző felesége.

[50]Végre egy fiatal muzsikus, aki valóban zenét ír.

[51]Ferdinand Löwe (1865–1925) osztrák karmester. 1901-ben a bécsi Konzertverein egyik alapítója.

[52]Bartók 1906. márc.–áprilisában Vecsey Ferenc zongorakísérőjeként turnézott Spanyolországban és Portugáliában.

[53]A levél datálását a „Tegnap meg előadták Bécsben..." kezdetű mondat határozza meg, ld. a 46. sz. jegyzetet.

[54]özv. Bartók Béláné Elza lányáéknál a Békés megyei Vésztő, Szilad pusztán tartózkodott. Január 16-án született meg Magdolna nevű unokája.

[55]1907. november 1-től Budapesten a VI. kerületi Teréz körút 17. IV. 23. alatti lakást bérelték ki.

[56]Egy amerikai közgyűjtemény letéti anyagában van egy további kiadatlan, dátum nélküli Bartók-levél „ismeretlen személynek meg jelöléssel, „Bécs, XVIII/2 Gersthoferstr. 57. fejléccel. Mivel a közlési engedélyt a gyűjtemény külön feltételekhez köti, így itt csak utalunk rá: a levelet Bartók minden valószínűség szerint Gárdonynénak írta. Ebben beszámol bécsi privát óráiról, megköszöni a 200 koronás pénzsegítséget, amelyet Gárdonyné közvetítésével egy „Nemes névtelen-től kapott. Az összeget népdalgyűjtésre kívánja fordítani. A bécsi cím, valamint a levél végén említett közelgő angliai út alapján a dátumot 1905 november elejére tehetjük.

BREUER JÁNOS:

UJFALUSSY JÓZSEF: BARTÓK BÉLA

A JAVÍTOTT KIADÁSOKRÓL

A monográfia – alkalomhoz és a megjelenés helyéhez mérten – roppant tömör „vázlata" debreceni napilap, a Tiszántúli Népszava 1945. szeptember 28-i számában olvasható (újraközlése: Muzsika, 1990. február). A nekrológ-író minden sorát áthatja a döbbenet és megrendültség, a 25-éves bölcsészdoktor búcsúztatójának gondolatmenete azonban szétfeszíti a műfaji kereteket.

„Zeneszerzői működésének alapja mindig népzenei tanulmányainak eredménye. A tudós következetességével olvasztja fel stílusában az európai új zeneirodalomnak és népzenei élményeinek a konzekvenciáit és ebben az irányban óriási lépést tesz előre a jövő korszak zenéje felé. Vokális és instrumentális művei, színpadi szerzeményei, mind a fejlődés egyenes vonalának állomásai. A dallamalkotás, a harmóniák és a hangszerelés új útjának végtelenjébe utal minden műve." A cikk írójának következő húsz esztendőre „csak" annyi teendője maradt, hogy az idézett bekezdésbe foglaltakat művekre bontva analitikusan és esztétikailag kifejtse s a teljes életútban szintetizálja.

Egy második „vázlat" Ujfalussy József 1958-ban megjelent *Bartók-brevárium*a. Immár nem egy nap alatt megírt s lényegre desztillált foglalat, hanem sokak sokéves munkájának s a válogatással hangsúlyokat kitevő szerkesztő értelmezésének eredménye.

A Tiszántúli Népszavának szánt rövid írás megjelenésének 20. évfordulóján látott napvilágot Ujfalussy József Bartók-monográfiájának első kiadása (Gondolat „Kis Zenei Könyvtár" 29–30. kötet). A sorozattól függetlenedett „2. javított kiadás" éve 1970, a „3. javított kiadás"-é 1976 (Gondolat). Angolul, oroszul 1971-ben németül 1973-ban hagyta el a sajtót (Corvina). Megjegyzem: az Ujfalussy-könyvvel azonos „súlycsoportban" 1965-ig mindössze egy Bartók-monográfia készült, a Halsey Stevensé (1953).

A könyv második kiadása már külsőre is formát, egyszersmind belül műfajt váltott. Levetette a Kis Zenei Könyvtár zsebkönyv-méretét, két kötetből eggyé vált. Az eredetileg mindössze római és arab számokkal tagolt fejezetek-alfejezetek 1970-ben már tömör tartalmi ismertetéssel orientálták az olvasót, a függelékben új Somfai László diszkográfiája. A harmadik kiadás végre kiegészült a nélkülözhetetlen névmutatóval. (A továbbiakban az első kiadás jelölése I/1,2; a másodiké II; a harmadiké III.)

E formai változtatások – ide tartozik még, hogy képanyagot csupán az I/1–2 tartalmazott – önmagukban nem indokolják a „javított kiadás" jelzést. Valamivel többet mond a terjedelem. A/5-ös szabványívben I/1 8,6, I/2 12,6 – összesen 21,2 ív; II 29,4, III 30,6 ív. A formátum különbözősége miatt irreleváns az I valamint a II, III közötti oldalszám-különbség feltüntetése. Ami összemérhető: a II főszövege 452, a III 484 oldal (ebből négy oldalnyi a III-hoz írt új előszó). A változás azonban kétirányú, a „javítás" nem csupán bővítést jelent, esetenként rövidítést, részletek elhagyását is. Felszínes matematikával nem tekinthetünk be tehát a Bartók-kutató műhelyébe.

Könyvéhez való viszonyát pontosan érzékelteti Ujfalussy József három előszava.

„Nem szántam könyvem feladatául új adatok közlését Bartók Béláról és életművéről. Úgy véltem, ez a rá vonatkozó tudományos publikációk – folyóiratok és tanulmányok – hivatása. [...] Feladatomnak azt tartottam, hogy eredményeikből lehetőleg mennél többet közöljek az olvasóközönséggel, Bartók zenéjének hallgatóival, életrajzi áttekintésben. Tudom, hogy a részletes és minden ízében megbízható, végleges tudományos összefoglalás ideje még most sem jött el. Mégis az a meggyőződésem, hogy az efféle közvetítő, átmeneti összegezésekre is szükség van [...]!"(I.)

„Csaknem öt éve, hogy Bartók Béláról írott könyvem első kiadása napvilágot látott. Azóta életére, személyére, munkásságára vonatkozó tudásunk sok értékes adalékkal gazdagodott. [...] Az újabb publikációk [...] nem tártak, nem is tárhattak fel olyan lényeges új mozzanatokat, amelyek Bartókról kialakult egész szemléletünk alapos megváltoztatását kívánnák. Köteleztek azonban arra, hogy könyvem megállapításait ellenőrizzem és több esetben módosítsam [...]" (II)

„Bartók Béláról egykor írott, ismeretterjesztő célú életrajzi monográfiámnak ezúttal harmadízben kell magyar nyelven is olvasói elé állnia, hogy ideig-óráig újból megkísérelje pótolni, s ezzel csak feltűnőbben jelezze a valóban tudományos, a művek alapos zenei elemzését is magában foglaló monografikus feldolgozás hiányát. Azt, hogy erre most, utolszor mégis merhet vállalkozni, elsősorban a második kiadás megjelente (1970) óta is örvendetesen gyarapodó, újabb kutatási eredményeknek köszönheti. Ezek főként az életrajz és az alkotástörténet eddig nem ismert részleteit tárják fel, további dokumentumok közreadásával, visszaemlékezésekben és tanulmányokban." (III)

Közbevetőleg jegyzem meg, „az a valóban tudományos, a művek alapos zenei elemzését is magában foglaló feldolgozás", amelynek elkészültét remélve Ujfalussy az 1976-os változatot az utolsó kiadás sorsára ítélte, a mai napig sem készült el – bár a tudományos műelemzések, életrajzi részmonográfiák és tanulmányok száma, kivált az 1981-es emlékév hatására tengerré duzzadt – és aligha lesz *ilyen* Bartók-könyvünk, amíg a zeneművek kritikai kiadása a hozzá tartozó munkálatokkal meg nem jelenik. Mindmáig nincs tehát „tudományosabb" Bartók-monográfia az Ujfalussy József által végeredményben három évtizedig érlelt, szüntelen csiszolt becses kötetnél.

Ami mármost a „javított kiadásokat" illeti, a Bartók-művek elemzése-értelmezése, jelentésük megvilágítása lényegében változatlan maradt. Nem is lett volna elegendő ok nagyobb szabású módosításokra.

Hogy részletezőbb bepillantást nyerjek a Bartók-kutató műhelyébe a könyv tizenhárom fejezete közül négyet (VII – X.) vettem tüzetesebben szemügyre. VII. fejezet: I/1 229 – 266., II. 167 – 193., III 182 – 212., VIII. fejezet I/2 5 – 69., II. 194 – 239., III. 213 – 260.; IX. fejezet I/2 70 – 141., II. 240 – 290., III. 261 – 314.; X. fejezet I/2 142 – 213., II. 291 – 341., III. 315 – 368. E négy fejezet 1917-től 1930-ig kíséri figyelemmel Bartók életét és munkásságát. Ime, a szövegben érvényesített változtatások (ha a 2. kiadás oszlopában oldalszám nincs feltüntetve, szövege megegyezik az I. kiadáséval; ha a III. oszlopból hiányzik a szám, a szöveg a II. kiadás korrekciójával azonos).

VII. fejezet
Színpadi sikerek – A csodálatos mandarin (1917 – 1919)

I/1	*II*	*III*
230.		183 – 185.
234.		187.
236.	172.	
243.	177.	

VIII. fejezet

Nemzetközi sikerek, új alkotói megoldások (1919–1923)

I/2	*II*	*III*
11.		217–218.
16.		221.
17.	202.	
17.	202.	
42.		241.
43.		242.
48–49.		246.
57.	231.	251.

IX. fejezet

Szünet az alkotásban – mozgalmas koncertprogram – új alkotóperiódus nyitánya – amerikai utazás (1923–1928)

I/2	*II*	*III*
71.		262.
87.		274.
91.		276.
94.		278.
96.		280.
96–97.		280–281.
100.	261.	
101.		284.
106.		288.
112.		293.
116.	272.	
121.		299.

X fejezet

Látogatás a Szovjetunióban – Az európai zene frontjai és Bartók – Kórusművek, a Cantata profana (1928–1930)

I/2	*II*	*III*
151.		322.
152.		322–323.
167.		334.
171–172.		337.
179.	317.	
204.		361.
210–211.		366.

A változtatások – törlések illetve pótlások – jelentősége természetesen nagyonis eltérő. Feltehetően kiadói javaslatra került egyes zeneművek eredeti címének helyébe utóbb a magyar változat (pl. I/2 112. és II 272. *Les Noces* – III 293. *Menyegző*).

Számos helyütt építette be Ujfalussy József gondolatmenetébe az 1965 – vagy inkább 1964 – óta felbukkant újabb életrajzi adatokat, akár szóbeli közlés alapján is, éppígy hasznosította a Bartók-művek genezisével foglalkozó friss irodalmat. Napra kész tehát a könyv a kutatás mindenkori állásának megfelelően – ide értve természetesen a könyv írójának kutatásait is.

Nem efféle típusú változtatás, hogy a tizes évek opusszámmal ellátott Bartók-termésével

összefüggésben előbb az *„atonalitásba hajló"* Schoenberg zenei nyelvéről olvasni (I/2 42. II 220.), majd a *„tizenkétfokúságba hajló"* zeneszerzőről (III 241.).

Feltűnő, miként változik egy évtizednyi idő alatt Ujfalussy József Stravinsky-képe. *„A jó társasági kozőr a barokktól a jazzig minden stílusban színvonalasan elszórakoztatja hallgatóit anélkül, hogy bármi lényegeset is mondana. Sztravinszkij útján éppen az a tragikus és egyben emberi, hogy az egész történelmi körúton önmagát keresi, a maga széttört arcképének töredékes vonásait illesztgeti össze elegánsan titkolt, mégis nagy fáradsággal."* (I/2 94., II 257. – III 278.-ról ez a passzus kimaradt!)

Bartók 1923–26 közötti stílusváltásával kapcsolatban eredetileg Stravinsky *„kígyóvedléseiről"* esik szó (I/1 96., II 259.), e pejoratív terminus végül kimaradt (III 280.). Már a második kiadásban sem szerepel a következő mondat dőlt szedésű része: „A romantika elleni küzdelem *haditetteként, a tőle megszokott nagy fénnyel és hangos hírveréssel* csak nemrégiben (1919) »fedezte fel« Sztravinszkij a barokk muzsikát, egy időre mintaképét." (I/2 100., rövidítve II 261.)

A Bartók-monográfiában megkerülhetetlen Stravinsky-kérdést – illetve a zeneszerző korábbi s jellemző magyarországi értékelését – végül kritikusan, egyszersmind önkritikusan tárgyalja Ujfalussy József:

„Sztravinszkij művészi pályáján a kortársaknak először és közvetlenül mindenesetre a változás tünhetett szemébe; az előző korszak stílusával való szakítás, az új eszmények látványos meghirdetése. Ezt sugalmazta a nyugati világvárosok zeneéletének az a légköre, amely őt körülvette, amely szenzációéhesen leste az új »irányzatok« deklarálását. Sajtója is többnyire ezt hangoztatta. Ezért vetette szemére rosszallóan a két háború között a mi zenekritikánk legjava – Bartók és Kodály zenéje, akkor szükségszerű, haladó zenepolitikánk felől kitekintve – hűtlenségét a népzenéhez. Korábban valamennyien hajlamosak voltunk őt így látni. Életművének belső egysége, folyamatossága inkább csak az egészre visszapillantva bontakozik ki szemünk előtt." (III 280., „kitöltetlen" helye I/2 96. a lap alján, II 259., az 1. bekezdés előtt.)

A végső változat elmélyíti Reinitz szerepét (A fából faragott királyfi bemutatójával kapcsolatban III 187., a Kodály védelmére írt Nyugatbeli Bartók-cikk kéziratban maradt Reinitz-méltatásának idézésével III. 221. – e részletek a korábbi kiadásokból hiányoztak). Szintén új a Dohnányit méltató 1920-as Bartók-cikk szemelvénye (III 217–218.).

Változott a biográfus nézőpontja is. *„Talán nem képzelődik a levelek olvasója, ha a londoni és párizsi tervek emlegetésekor valami kelletlenséget vél felfedezni a sorok között."* (I/1 48–49.) Az 1922-es turnéra vonatkozó egész bekezdés kimaradt végül (III. 246 1. és 2. bekezdés között lett volna a helye.) S mennyi apró javítgatás-finomítás. *„Itt publikálta először* [mármint Bartók] *a magyar népzene legősibb, ötfokú rétegére vonatkozó megállapításait."* – írja Ujfalussy A magyar katonadalok dallama című 1918-as tanulmányról (I/1 243.). *„[...] felhasználva benne Kodály Zoltán 1917-es tanulmányának közléseit, a magyar népzene legősibb, ötfokú rétegére vonatkozó, közös kutatási eredményeik első tudományos publikációját."* – korrigál. (II 177.)

Az 1926 utáni művek – jelesül a IV. vonósnégyes – értelmezéséhez adja kiegészítésül a harmadik kiadás: *„A népzene életmódjának azok a sajátosságai, amelyek nagy zeneszerzőnk alkotásmódját ösztönözték, amelyekre következetesen, szinte konokul hivatkozott, s amelyeket tudatosan választott alkotói tudatosságának kijelentett elveiül, természetesen nemcsak a népzenének lényegéből fakadó létezési és megvalósulási formái, hanem minden zenének. Kiváltképpen azoknak a nagy, régi és új klasszikus alkotásoknak, amelyek, bármily távolról is olykor, egyrészt maguk is a népzene hajszálereiből táplálkoznak, másrészt a népzene mellett éltető forrásai voltak Bartók művészetének. Ezzel a megjegyzéssel érvelését nem gyengíteni, hanem erősíteni szándékozunk."* (III 288., „helye" I/2 106., az 1. bekezdés után, II 265. a lap alján.)

A „Bartók-perről", az életmű esztétikai-ideológiai kettészakításáról Ujfalussy 1965-ben és

1970-ben még időszerűnek tartotta kijelenteni: *„A disputa egyes frakciók részéről mind a két felől tart még ma is, a bonyolultan rétegeződő európai zene hadállásainak két szélsősége, az egész zenetörténeti cserebomlási folyamat extrém termékei mögött az európai zene- és művészetszemlélet mélyebb hasadása lappang."* (I/2 171 – 172., II 312., kimaradt III 337. 2. bekezdésének végéről.) 1976-ban már valóban hamvába holt ez az áldatlan és igaztalan vita.

*

A háromszor négy fejezet „összeolvasásának" fő tanulsága, hogy a „javított kiadások" korrekciói távolról sem korlátozódtak az előző változat óta megjelent szakirodalom új tényeinek beépítésére, jóllehet a kötet egészéből önkényesen kiragadott részek egybevetés igazolja, hogy szerzője ennek az előszavaiban jelzett követelménynek is teljes mértékben eleget tett. Azonban lényeges szemléletbeli változások is megfigyelhetők anélkül, hogy azok a szorosan vett Bartók-oeuvre értékelését megváltoztatták volna. – E szerény összehasonlítás – reményeim szerint – tán ád némi betekintést Ujfalussy József tudományos műhelyének működésébe.

BERLÁSZ MELINDA:

MŰFAJSZERŰ GONDOLKODÁS LAJTHA LÁSZLÓ ZENESZERZŐI ÉLETMŰVÉBEN I.

*MŰFAJCSOPORTOK, MŰFAJLÁNCOK, MINT AZ ALKOTÓPÁLYA MEGHATÁROZÓI**

A Lajtha-életmű kompozíciós szempontú összfoglaló áttekintése több irányból egyre sürgetőbben jelentkezik századunk magyar zenetörténeti feladatainak körében. Az 1920–1963-ig ívelő érettkori alkotópályát – az 1910-es évek fiatalkori zongoraműveitől ebben az összefüggésben eltekintve – számos társadalomtörténeti, zenetörténeti és zenei stílusfejlődési nézőpont szerint korszakolhatnánk, s a választott szempont természetszerűen a zeneszerzői életmű más tulajdonságkörére mutatna rá. S minthogy bennünket ezúttal a zeneszerzői pálya összefoglaló tartalmú, zenei jellegű meghatározása foglalkoztat, megfelelő nagyságrendű, zenei kategóriát választottunk tárgyunk vezérfonalául. Lényegében a választást nem mi tettük meg, az életmű ismerete mutatta meg, hogy a mintegy négy és fél évtizedes zeneszerzői kibontakozás egyik meghatározó karakterisztikuma a *műfajszemlélet,* amely az akotópálya periódikus szerveződésében és fokozatos „bővülésé"-ben nemcsak az alkotószemlélet koncepcionális változásairól, mint *alkotóperiódusok*ról nyújt képet, hanem az időben folyamatosan kibontakozó törekvések egységes irányú ívét is meghatározza.

Ebben az értelemben tettük elemzésünk vezérfonalává a *műfaj kategóriát,* amely a maga sajátos nagyságrendjével olyan összefoglaló tartalmú zenei normának bizonyul, amely a zene irányából tárja fel az alkotás társadalmi-egyéni meghatározóit anélkül, hogy a stílusfejlődés folyamatának részletezést igénylő kidolgozását teljesítené.[1] Itt megjegyezhetjük, hogy a Lajtha-életmű műfajszerkezete főbb vonásaiban nem különbözik a stílusváltozások szerinti periódusoktól, lényegében a műfaj-váltások az ilyenirányú módosulásokra is rámutatnak.

A zenei műfajtörténeti irodalom egyik összefoglaló tanulmányában Carl Dahlhaus[2] a magyar zeneesztétika legújabb eredményeivel egybehangzóan[3] megállapította, hogy a zenei műfajok jelentősége éppen századunk zenei szemléletében egyre csökken, s lassanként „mintegy szűk maradvánnyá zsugorodik össze". E megállapítás általános igazságával nem áll ellentétben az a magyar zenetörténti sajátosság, hogy a Lajtha életműben, századunk mintegy középső harmadában, a műfajszerű zeneszerzői gondolkodás irántadó alkotói szempontként jelentkezett.

A MŰFAJSZERŰ GONDOLKODÁS JELENTKEZÉSI FORMÁI, AZOK ÉRTELMEZÉSE

A Lajtha-életmű zenei műfaj-csoportjairól a köztudat csupán a legmarkánsabban jelentkező hangverseny tapasztalatok alapján alkothat képet, gyakorlatilag annyit regisztrálva, hogy két műfajban, a vonósnégyesek és szimfóniák körében számos kompozíciói tartható számon. Más

*Előljáróban szeretném megemlíteni, hogy utolsó zeneakadémiai tanulóévemben kaptam az első Lajtha-kutatásra ösztönző megbízást Ujfalussy Tanár Úrtól. Jelen munkámat köszönetként szeretném átadni az ünnepélyes alkalomból.

műfaj-területről illetve a kompozíció-láncok időbeli szerveződéséről aligha állapíthatók meg összefüggések, mert az életmű egészéről még a megjelent kottaanyag megismerésének szintjén sem tájékozódhat az érdeklődő: egyetlen közgyűjteményünk sem rendelkezik a teljes partitúra-készlettel.

A Lajtha-életmű informatív gondjainak fokozatos felszámolásával párhuzamosan bontakozott ki az a kétirányú érdeklődés, amely főként a zenetudomány és előadóművészet irányából kiindulva az életmű sokoldalú értékeinek legalább jelzés-szintű megismertetésére törekedett. A zenetudomány terén komoly ösztönzést és példát adó személyiségek (Ujfalussy József és Martin György) támogatták Lajtha két munkaterületének feldolgozását (közülük népzenekutatói pályakép elkészült és megjelent 1984-ben).[4]

Mielőtt a Lajtha-életmű *műfaj-periódusait* meghatároznánk, néhány vonatkozásban rámutatunk a szerző műfajszerű gondokodásának mibenlétére, jelentkezési formáira. Az életmű 68 opuszának keletkezéstörténeti folyamata és műfajválasztása összefüggésében jelenkezik az a sajátos *alkotói törekvés* illetve *gyakorlat,* amely időszakonként meghatározott műfajterületek köré csoportosuló kompozíciós tevékenységet jelez. Ez annyit jelent, hogy Lajtha zeneszerzői érdeklődése időszakonként más-más műfaj felé fordult. Az általánosítás nagyobb vonalú igazságával azt mondhatnók, hogy munkássága során voltak műfajhoz, illetve zenei együtteshez szorosan kapcsolódó kompozíciós periódusok, mint a 10-es években a zongoraművek periódusa, a következő évtizedben a kamarazene illetve a vonósnégyes korszaka, s az utolsó évtizedben a szimfónia időszaka. E meghatározott műfaj-centrikus periódusok természetesen nem egy műfaj kizárólagos művelését képviselik (bár erre is van példa) csupán a műfaj művelésének meghatározó voltára mutatnak rá.

Egy műfaj iránti érdeklődése az időbeli szerveződés szerint kétféleképpen mutatkozott meg, az időben szorosan egymáshoz tartozó művek kapcsolatában, illetve nagyobb idő-distanciák összefüggésében (műcsoportok, egyes művek). E két jelenséget a következőkben megkülönböztetjük: az azonos műfajbeli, időben egységbe szerveződő kompozíciók összefüggését *műfajcsoportok*nak, az időben távoleső darabok műfaji egységét *műfaj-láncolat*nak nevezzük. Például műfaj-csoportnak tekintjük az első négy vonósnégyes 7 éves alkotóperióduson belüli összetartozását (az op. 5, op. 7, op. 11 és 12, évek szerint 1923., 1926., 1929. és 1930-beli „sorozatát", és az utolsó évtizedben komponált 6 szimfóniát (op. 52, op. 55, op. 61, op. 63, op. 66 és op. 67, időrendben 1951., 1952., 1955., 1957., 1959., 1961.). Az időben távolálló, de műfajilag összetartozó műfaj-láncolat példájára említhetjük az 5. és 6., illetve a 6., és 7. vonósnégyeseket, amelyek a 8 éves idő-distanciák ellenére szoros belső kapcsolatban állnak (1934 – 1942 – 1950).

A műfajbeli összefüggést Lajtha mindig szem előtt tartotta valahányszor egy, már korábban művelt műfaj területére visszatért. Etekintetben hasonlóképpen gondolkodott mint a klaszszikus komponisták, (mint például Haydn[5]) művét mindig a műfajban megelőzőhöz viszonyítva tervezte meg, a tartalmi-formai szemtpontok egybecsengő illetve ellentétező szándékának függvényeként. Az egymásra vonatkoztatás példájaként a vonósnégyesek körére utalunk: a közös koncepciót a szerző a művek alcímével is hangsúlyozta, a nyolcéves távolság ellenére : Cinq Études (op. 20), Quatre Études (op. 36).

Az alkotószemlélet műfaji egységéről Lajtha több levelében is nyilatkozott. Ezek közül egy 1953-beli levélrészletet választottunk közlésre, mert benne nemcsak a szomszédos művek műfajkapcsolatáról, de a másodtestvéri viszonylatnak még mindig egységként megélt élményéről ad számot. *„A VII. kvartettnek könnyebb volt az első tétele, s robosztus az utolsó. A IX.-nél fordítva. Induló karakter, közbeeső finom téma és perlekedő harmadik, majd a közepén újra víg induló-témák (a megfordításban is), a sok „forte" erőteljes, határozott – és úgy vélem – biztos sikerű, vidám hatású tétellé formálják az elsőt."*[6]

A műfaj-csoportok, műfaj-láncok egységes alkotói szemléletén túlmenően az egyes stí-

luselemzések mutattak rá a további nagyobb egységben érvényesülő *műfaj-területek* szerveződésére. E szélesebb értelmű összekapcsolódások főként a műfajt meghatározó előadói együttesbeli azonosságok, rokonságok irányából jönnek létre. Például a zenekari művek körében tartalmi, stiláris kapcsolatok jelentkeznek a szűkebb értelemben vett műfaj-határok átlépésével is, a szimfónia és az ún. szimfónikus költemény, illetve az utóbbi és a zenekari szvit különböző forma-koncepciói között. Ezt úgy is értelmezhetjük, hogy a műfaj-kategórián kívül természetesen további alkotói egység-formáló tendenciák is működnek a szerző személyes stílusának kohéziójában, s a fenti példa alapján a műfajt *műfaj-terület* egységévé szélesítik.

Lajtha műfajszemléletét meghatározó esztétikai nézeteiről az életmű egészét áttekinteni szándékozó összefoglalásunk nem adhat számot, jóval több alkalmat kínál erre az egyes műfajterületekről képet adó munka, amelynek során a társadalmi, szociológiai, egyéni motívumok összefonódásában a kérdés kibontakozhat.

Előljáróban máris összegezhető, hogy az egymást követő műfaj-periódusok egy fokozatos alkotásbeli (apparátusbeli) kiteljesedés folyamatát reprezentálják 1920–1963-ig. Hogy ez a kiteljesedés lényegében egybeesett a zenei előadásbeli együttes fokozatos kiszélesülésével, az egyes műfajterületek alkotói tapasztalatainak „fokozatos" elsajátításával és érlelődésével, az kétségtelen tapasztalat. Az általánosítás nagyvonalúságával szólva a kamarazenétől a szimfóniákig vezető pályaút szélesülő törekvésével egyidejűleg azonban érvényesült a műfaji kiszűrés, a válogatás és szelektálás tendenciája is. Jelei kétségtelenek az utolsó évtized alkotásában, amikor előbb két-három műfaj körére szűkült az alkotói érdeklődés, míg az utolsó években már csak kizárólagosan a szimfónia-műfaj felé fordult. Másként szólva úgy is fogalmazhatnánk, hogy Lajtha az utolsó 12–13 évben minden korábbi műfajterületet a számára legfontosabb műfajra redukált. A kamarazene körében a vonósnégyesre, a vokális jellegű területet az egyházi művek műfaj-kereteire, a zenekari műfajokat a szimfóniára.

A fentiekből leszűrhető, hogy Lajtha alkotói szemléletében a zenetörténeti értelemben vett műfajszemlélet, mint örökség továbbélt. Felismerhetően tapinthatók e téren a történeti minták, de legkevésbé abban az értelemben, hogy egy-egy szerző, vagy egy-egy korszak konkrét példáját követte volna. A változó hagyomány átalakulási alternatívái vonzották érdeklődését, a műfaji keretek, amelyekhez szabadon csatlakozhatott mint alkotó, hogy saját személyes művészi szemléletével továbbvigye az örökséget. Egyik 1953-beli, Henry Barraud-nak írt levelében hagyomány és személyes alkotás kapcsolatáról a következőképpen elmélkedett:

„Sokat kell tanulmányozni a régieket – ha úgy tetszik a modemeket is –, de sose azért, hogy utánozzuk őket. Ha látja az ember, mit értek el, azt is látja, mit kell tennie, hogy elérje célját."[7]

Műfajszemléletének legáltalánosabb megnyilatkozási formáiról szóltunk. A belső, személyes szféra vonatkozó adalékait is a levelek és kompozíciók elemző megközelítése alapján tárhatjuk fel a későbbiekben.

Egy fel nem tett, de kétségtelenül felmerülő kérdésre még kitérünk. A pályaszerkezet és szemlélet sajátos, egyéni voltára, amely már az eddig elmondottakból is kirajzolódott. Az eddigi történeti, szemléletbeli karakterisztikumokhoz még egy *karakterbeli* motívum is csatlakozott, mint állandó, befolyásoló tényező: a feltétlenül szuverén alkotóegyéniség megvalósításának igénye. A szuverenitás, mint életerő, Lajtha útját kora ifjúságától meghatározta; hogy eredeti adottságként hozta-e magával, vagy pályájának meghatározottsága alakította ki benne e tulajdonságot, aligha eldönthető. Kétségtelen, hogy a magyar zeneélet 20. századi két nagy egyéniségének tíz évvel fiatalabb kortársaként önálló zeneszerzővé válni nem volt problémamentes ambíció. Lajtha páratlan készséggel ismerte fel minden munkaterületén az önálló tevékenység lehetőségeit, adottságait. Népzenekutatóként és tanárként is ragaszkodott önálló, gyakran elszigeteltségét biztosító munkahelyeihez, (Néprajzi Múzeum, Nemzeti Zenede) választott munkaterületeihez (népzenei kutatás önállósága, Zenede-beli tantárgyai, majd a

népzenei lejegyzés-tanítás a Zeneakadémián, egyházi zenei tevékenységek). Mindezek a döntések áthatották a működési területet, munkássága szemléletét és gyakorlatát – egyaránt. (Áttekintésünk egy-egy periódus tárgyalásakor e személyes motívumok és műfaji-alkotói kapcsolatai között is az összefüggésekre mutat.)

Az önállóság körülményeinek megteremtési igényével fokozatosan, tudatosan építette ki Lajtha párizsi zenei kapcsolatait a harmincas évek során, amely törekvésének egyik legfontosabb feltételeként a Leduc kiadócéggel való kapcsolatteremtése bizonyult. Ám a francia kultúra és zene iránti mély érdeklődése sokkal korábban is megmutatkozott, már első párizsi tanulmányútja idején a 10-es évek során, sőt még ezt megelőzően, amikoris a francia nyelvismeret megszerzésével tényleges lehetőséget biztosított önmaga számára e mély rokonszenv tudásszintű megalapozására. Lajtha szóbeli emlékezései és levelei vallanak arról a fokozatos „beépülés"-ről amelynek során a harmincas években szinte a francia művészi élet legjelentékenyebb képviselőivel kapcsolatba került, a személyes kapcsolatoktól a futó, csupán élményszerűen érintő „találkozások"-ig. Jelen munkánk még érintőlegesen sem foglalkozhat e koncentrikus körökben fölvázolható, személyekre lebontható kapcsolatgyűrűvel, csupán annyi tartozik témánkra, hogy két szervezeti fókuszpontból kiindulva, a *Leduc-kiadón* és a *„Triton"* nemzetközi kortárs hangversenyrendező társaságon keresztül, mintegy tapasztalatilag is megélhette a francia művészi élet széleskörű, soknemzetiségű rétegeződését. Lajtha zeneszerzői munkásságának műfaji vetületében e nemzetközi nyitás felmérhetetlen szemléletbeli gazdagodásban jelentkezett. Párizsi tapasztalatainak, élményeinek alkotásra ható inspiratív hatása természetesen a harmincas évektől kezdődve az életmű egész kibontakozásában érvényesült, természetszerűleg változó jelleggel és tartalommal, hiszen francia kapcsolatainak megélési formája és lehetőségei is a történelmi körülmények által állandó függésben, változásban valósultak meg. Ha Lajtha életművében az olyan gyakran emlegetett „franciás" jelző valóságos, történetileg változó tartalmát akarnók kutatni, kétségtelen a harmincas évek kezdetén kell kiindulnunk és a kérdés különböző aspektusait, jelentkezési formáit a maguk műről-műre változó megmutatkozásában kell feltárnunk. Aligha szükséges említenünk, hogy a harmincas évek párizsi hangversenyéletének közvetlen megélése merőben más inspirációkat teremtett alkotásában, mint az az ötvenes évekbeli francia kapcsolat, amely a személyes élmény teljes megszűnésével csupán az írásos érintkezés (levelezés, partitúracsere) csatornáira szorult. E változásokban edződött francia szellemi forrásnak egyetlen közös tulajdonsága volt: *a konstans jelenlét,* azaz a francia hatás, mint „beépült", személyessé vált zenei nyelv, ízlés, ún. „métier". Ez érvényesült az alkotópálya valamennyi törvényszerűségében a stiláris jegyektől az általunk vizsgált műfaji kérdésekig. Meghatározóan beleszólt az életmű *műfaj jellegű, periódus szerkezetébe.*

1. PERIÓDUS: 1920 – 1930. KAMARAZENEI GONDOLKODÁS, VONÓSNÉGYES MŰFAJ

Előljáróban szóhasználatunkra vonatkozóan megemlítjük, hogy a következőkben a műfaj, illetve műfajcsoport fogalmát e kategória újkori történeti értelmezésének megfelelően használjuk, miszerint a legfontosabb karakterisztikumok az előadói együttes, a forma és az esztétikai tartalom (s már nem jellemző a funkció).

Mint korábban említettük már, Lajtha ifjúkori zongoraműveit nem vontunk be áttekintésünkbe. Úgy véltük, hogy e csekélyszámú kompozíció, melyek közül több mű elveszett, nem alkalmas önálló alkotóperiódusszerű értelmezésre. Tárgyunk vonatkozásában annyi viszont feltétlenül ide kívánkozik, hogy e darabok hangszerválasztásukban teljesen egységesek: zongoraművek. A szóbanforgó öt zongoraműből három programszerű koncepciójú, a további kettő egy *Prelude,* illetve *Sonate.* Az egységes hangszerválasztás személyes ambíció követ-

kezménye: Lajtha fiatalkori éveiben komolyan foglalkozott zongoraművészi ambíciókkal, terveit többéves katonai szolgálata, s a következő évek nehéz anyagi, családi körülményei meghiúsították.[10] A munkaterület egysége azonban így is szembeötlő, ha nem is a műfaj nagyságrendjében, de a hangszerválasztás konzekvens voltában, egy kompozíciós terület következetes kimunkálásában. Alkotói törekvéseiben tehát már az első fiatalkori mű-csoportban is egy egységes előadói meghatározottságú kompozíciós műhelymunka valósult meg.

Sokkal markánsabban bontakozott ki a műfajszerű érdeklődés a huszas évek *kamarazenei periódusá*ban. Az idetartozó kilenc, opusz-számmal jelölt, műből négy a *vonósnégyes műfaj*hoz tartozó. Nem csupán a számszerűség, de a művek tartalmi-formai ismerete is azt bizonyítja, hogy e műfaj folyamatos kimunkálásában bontatkozott ki az alkotószemélyiség első jelentékeny megmutatkozása. A következetes műfaj-megformálás eredményeként értékelhető a pályaút első nemzetközi sikere: az 1929-ben komponált 3. vonósnégyes Coolidge-díjjal való kitüntetése[11].

A kamarazenei illetve vonósnégyes iránti érdeklődésnek konkrét személyes motiváltsága volt: ugyanis 1919 februárjától Lajtha tanári feladatkört töltött be a Nemzeti Zenedében, ahol már kezdő tanári éveitől a kamarazenét és külön oktatott vonósnégyes tárgyat tanította[12]. Hogy a klasszikus és romantikus irodalom ismerete, a zeneszerzéstechnika és hangzásélmény vonatkozásában mit nyert Lajtha e műfaj tapasztalatait illetően a tanítási gyakorlatból, az felmérhetetlen. Négy korai vonósnégyesének analízise vallhatna róla tartalmasan, s hasonlóképpen ekkoriból való kamaraművei.

Az időszak további kamarazenei művében ugyancsak az egységes kompozíciós érdeklődés jelei tapasztalhatók: a vonós kamarakompozíciókon túl minden további műve *zongora és vonósegyüttesek* különféle kombinációjára épült. Tehát a már említett négy vonósnégyesen kívüli öt mű a következőképpen választott együttest: a két vonóskamarazenei mű egyike egy *Vonósszextett (opusz szám nélkül), másika egy Vonóstrió* (op. 9), a zongora és vonósegyüttesre írt darabok pedig „fordított" nagyságrendben kísérletezték ki a vonósok és zongora kapcsolatának hangzásélményét: *Zongorakvintett* (op. 4), *Zongorakvartett* (op. 6), *Zongoratrió* (op. 10)[13].

Ha a tárgyalt egyéni és közösségi motivációkon túl e periódus további zeneszociológiai magyarázatát keressük, arra a gyakorlati kérdésre is juthatunk, hogy a fiatal zeneszerzőnek a magyarországi huszas évek inflációs helyzetében talán több reménye lehetett a kamarazenei művek előadására és kiadására, mint más együttesek esetében. Ez a következtetés azonban már messze túlment a zeneszerző elsődleges szempontjain, mert mint a tizes évek fiatalkori ambícióiban látható volt, s amiképpen a huszas évek során ez beigazolódott (s a következőkben hasonlóképpen erősödik állításunk), Lajtha zeneszerzői kibontakozásában és érdeklődésében az első évtizedekben a *fokzatosan bővülő együttesek zeneszerzői birtokbavételének* törekvése érvényesült. Területeket választott ki maga számára, és amíg kellő tapasztalattal nem rendelkezett e körben, nem lépett további új területre.

Áttekintő táblázatunk előzményeként két fiatalkori leveléből közlünk e korszakra vonatkozó részleteket. A levelek mintegy naplószerűen rögzítik a fiatal szerző élet-eseményeit, s érdeklődéséről, belső ambícióiról, elfoglaltságáról közvetlenül vallanak. Egy 1921 decemberében kelt naplórészlet: *„Hét után hazajöttem. Keveset komponáltam, s annál többet játszottam Bachot. Újra előveszem majd most a kései Beethoven-kvartetteket, a cisz-mollt átnéztem csütörtök este. Leginkább a Wohltemperiertes Klavierből gyakoroltam, analizáltam, tanultam – de még inkább ösztönösen élveztem."*

Két nappal későbbiek azok a feljegyzések, amelyek az 1922-es Zongorás-kvintettre vonatkoznak: *„... aztán dolgoztam. A Quintett egységét s egységes formáját élesztettem fel magamban újra. Bizony már kezdettek elhalványolódni egyes részlet-nuance-ok..."*[14]

1. Táblázat

1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930
VONÓS-NÉGYESEK		1. Vn. op. 5			2. Vn. op. 7			3. Vn. op. 11	4. Vn. op. 12
EGYÉB-VONÓS KAMARA ZENE									
Vonós-szextett op. nélkül						1. Vonós-trió op. 9			
ZONGORÁS-VONÓS KAMARA-ZENE	Zongora-kvintett op. 4			Zongora-kvartett op. 6			Zongora-trió op. 10		

2. PERIÓDUS: 1931 - 1940. KÓRUSMŰVEK CSOPORTJA. A ZENEKARI MŰVEK HÁROM MŰFAJTERÜLETE

A kibontakozó pálya újabb periódikus egységének végpontjaként a történelmi események és az alkotói törekvések egymással összhangban az 1939/40-es évet sugallják. A világháború eseménytörténetében 1939-ben került sor Franciaország megtámadására, s ez a fordulat az életmű és élettér szempontjából is döntő változásokat hozott. Intézményi szinten megsemmisülést, emberi-baráti érintkezésben a személyes kapcsolatok megszűntét hozta, (kivéve a levelezés és a kompozíciók üzenetváltását); gyakorlatilag 8–10 éves elszakadást a párizsi zeneélettől.

(Az 1932–1939 között működő kortárszenei, nemzetközi koncerttársaságnak, a *Triton*nak[15] megszűnéséért a későbbiekben Lajthát soha nem kárpótolhatta más szervezet[16].)

A harmincas évek életrajzi kiegészítéseként kell említenünk Lajtha pályaútjának népzenekutatói irányú kibontakozását, amely párizsi kapcsolatainak létrejöttében döntő szerepet játszott. Mivel már népzenekutatói munkásságát tárgyaló könyvemben és tanulmányomban[17] részletesen írtam e kérdésről, itt csupán annyit állapítunk meg, hogy Lajtha, mint a CIAP nemzetközi tudományszervezet egyik vezető egyénisége, e tárgyalások alkalmára szóló meghívások alapján évente 1–2 alkalommal néhány hetet tölthetett a francia fővárosban. (E távozások pontos időpontjait a Néprajzi Múzeum adattára alapján pontosan meghatároztuk.) Ezek a hivatalos jellegű utak azonban saját szűkebb rendeltetésükön túl a kortárs művészi irányzatok eseményeibe való betekintés lehetőségeit nyújtották: főként a hangversenyélet, a képzőművészet, a film, színház perspektívájában.

Az inspirációskör és a befogadás ilyen ütésszerű fordulata nyilvánvalóan éreztette hatását a kompozíciós tevékenységben. A francia zenei hatások, illetve ízlés-minták hamarosan meg-

mutatkoztak műveinek hangszerválasztásában, hangzás-ideáljában, a francia irodalom és költészet irányában való érdeklődésben, szorosabban művei szövegválasztásában is. De sorolhatnók a népzenekutatói munkásság párizsi tevékenységének köszönhető gyarapodását is (publikációk, gyűjtések, tudományszervezés)[17]. Lajtha harmincas évekbeli francia szellemi-művészi élettel való együttműködése, amely gyakorlatilag a legjelentékenyebb szellemi teremtőerőkkel való személyes kapcsolatban, mintegy „lélektől-lélekig" valósult meg, nemcsak saját életútja viszonylatában, de a magyar zeneszerzés mindenkori franciaországi kapcsolatainak relációjában is egyedülálló maradt.

A zeneszerzői érdeklődés új műfajterületének, a *kóruskompozíciók*nak ugyancsak volt egy tevékenységi körből eredő ösztönzése. Ugyanis Lajtha az 1930-as évek során kórusvezetőként működött a Kálvin téri templom *Goudimel-kórus*ának élén. (Ezúttal is felmérhetetlenül jelentékenynek tartjuk e munka inspirációs és tapasztalati hatását.) Az időszak négy vegyeskari opuszának keletkezéstörténete arra vall, hogy mindegyiküket francia bemutató szándékával komponálta szerzőjük.

Bár a négy opusz között egyenlő arányú a francia és magyarnyelvű szövegválasztás (két művét Áprily Lajos szövegére, a másik kettőt Charles d'Orléans verseire komponálta) minden egyes művét eredetileg is kétnyelvű előadásra szánta.

Vegyeskari művek műfaj-csoportja

E periódus legkövetkezetesebben megvalósult új műfaj-területét négy vegyeskari opusz képviseli, melyek jelentőségükben az előző évtized vonós kamarazenei műveihez hasonlíthatók. Az egyes művek – egyetlen kivételtől eltekintve – több költemény alapján többtételes formába illeszkednek, s bár a kéttételes kereten nem lépnek túl, alkotói törekvésében a *kórusciklus* történeti-esztétikai hagyományának folytatói. E Lajtha-opuszok tartalmi-formai koncepciója némiképp elkülönült az egyidejűleg kibontakozó magyar kórusmozgalom törekvéseitől. Szövegválasztásukban, stílusukban a közvetlen nemzeti-népi program kevéssé érvényesült, s a zenei koncepcióban is a magas műzenei igények (párizsi bemutató terve) voltak iránytadóak. Az egyidejű szerzői értékelés arra vall, hogy szóbanforgó opuszait Lajtha az időszak legjelentékenyebb műveinek tekintette, s a négyből két opuszát a harmincas évekbeli „Triton"-koncerteken adatta elő francia együttes előadásában.[18]

2. Táblázat: a kórusművek műfaj-csoportja, időbeli sűrűsödése

1932	1936	1939	1940
Két kórus vegyeskarra (Áprily) op. 16	Két kórus vegyeskarra (Charles d'Orléans) op. 23		
		Négy madrigál vegyeskarra (Charles d'Orléans) op. 29	
			„Hol járt a dal" vegyeskar (Áprily) op. 32

A zenekari műfajterületek hármas iránya

Míg a kórusművek időbelileg lezárt periódusát fogta egységbe a szóbanforgó évtized, a zenekari műfajok területén az elindulás három iránya körvonalazódott. Ezen a területen nem jellemző a szoros időbeli szerveződés, jóval inkább egy-egy terület irányában megmutatkozó érdeklődés jelei regisztrálhatók. A zenekari együttes megtapasztalása időbeli sorrendben a következő műfajterületek irányából valósult meg:

1. színpadi és filmzene (tematikához kötött) egy-egy mű képviseletében,
2. szvit illetve divertimento műfaj – 3 mű arányában,
3. szimfónia műfaj – 2 kompozíció keretében.

Már a puszta felsorolás is jelzi, hogy a terület megismerésének kétirányú műhelyét is végigjárta a szerző, amíg tudását és tapasztalatait érettnek találta a klasszikus formaideál első megközelítéséhez.

A fent felsorolt műfajterületek nemcsak időbelileg, de stilárisan is meghatározó kettősséget előlegezetek Lajtha zenekari mű koncepciójában. Az 1933-as *Lysistrata* balett tartalmi-formai szerkezete szervesen folytatódott nemcsak a balettből készült szvitben, de a következő évek divertimento-iban. (Hasonló tartalmi-stiláris összetartozás tapasztalható Lajtha későbbi balettjei és divertimento-jellegű zenekari művei között.) A másik irányt a filmzene és szimfóniák kapcsolata jelzi, adott esetben a *Hortobágy* című filmzene, a belőle készült kéttételes szvit és az I. szimfónia között, amelyhez hasonló tartalmi összefüggést mutat a III. szimfónia és az őt megelőző Eliot-filmzene viszonylata majd 1948-ban. Az alkotószemlélet kétirányúsága, mely a balettzene színpadi meghatározottságát és a filmzene absztraktabban formált zenei koncepcióját az önálló zenei műfajtestvérek irányában a szvit és a szimfónia műfajaihoz csatlakoztatja a Lajtha-életmű sajátos, személyes vonása.[19]

3. Táblázat: A zenekari műfajterületek összetartozása

A)	Lysistrata balett, szvit op. 19 (1933)	I. Divertimento op. 25 (1936)	II. Divertimento op. 30 (1939)
B)	Hortobágy filmzene, szvit op. 21 (1935)	I. szimfónia op. 24 (1936)	II. szimfónia op. 27 (1938)

Az időszak műfaji struktúrájához tartozik a kamarazenei művek kisebb körben való folytatása. Az előző évtizedet meghatározó vonósnégyes műfajt egyetlen kompozíció vitte tovább (5. vonósnégyes, op. 20 – 1934), az érdeklődés előterébe inkább a francia hangzás-ideál sajátos hangszercsoportja hatására a *hárfával* kombinált *vonósegyüttesek* kerültek. Az évtized három kamaraművéből két hárfás együttesre írt mű regisztrálható: egy *Hárfástrió* (op. 22 – 1935) és egy *Hárfáskvintett* (op. 26 – 1937).

(folytatjuk)

JEGYZETEK

[1]A jelen tanulmány egy készülőben lévő kandidátusi dolgozat első fejezete. *A szimfónia műfaj utóélete a 20. századi magyar zenetörténetben* című dolgozat bevezető fejezetének célja, hogy a zeneszerzői pálya összefüggésének folyamatában vázolja fel az életmű sajátos periodikusságát, műfajok szerinti időszakait. Feladatának tekintette a szerzői műfaj-választás zeneszociológiai összefüggéseinek bemutatását is.

[2]Carl Dahlhaus, *Was ist eine musikalische Gattung?* Neue Zeitschrift für Musik, 1974. 620 – 626.

[3]Ujfalussy József, *A műfajkategória sorsa és jelentősége a zeneesztétikában*, Magyar Zene, 1975. 12 – 24.

[4]Az előadóművészet oldaláról kezdeményezett Lajtha-reneszánsz két irányú, következetes bemutatósorozatot eredményezett: az egyik előadóművész csoport a kamaraművek megismertetését szorgalmazta főként Matuz István fuvolaművész szervezői és előadói fáradhatatlan ösztönzésére, a másik főként a zenekari művek bemutatói feladatát vállalta Jancsovics Antal karmester irányításával. A mintegy két

évtizede tartó folyamatos törekvéseknek köszönhetően hangversenyéletünkben mégis életben maradt a Lajtha életmű vékony, de élő ága. Témánk összefüggésében Ferencsik János és a Tátrai-vonósnégyes Lajtha művészete iránti, korábbról eredő elkötelezettségéről most nem szólunk.
Berlász Melinda, *Lajtha László*. in: *A múlt magyar tudósai* sorozat, Budapest, Akadémiai kiadó, 1984.

[5]Somfai László, *Joseph Haydn zongoraszonátái*. Budapest, Zeneműkiadó 1979. 140–.

[6]Lajtha levele feleségének, kelt.: 1953. július 26.

[7]Lajtha levele Henri Barraud-nak, kelt: 1953. jan. 7.

[8]Ebben az összefüggésben is érdemes megemlíteni népzenekutatói témaválasztásait: néptánckutatás, hangszeres népzene és lejegyzése, elkülönülő gyűjtőterületek, tudományos szervezőtevékenység stb. Hasonlóképpen hivatkozhatnánk zeneszerzői pályáját meghatározó döntéseire, melyekkel elkülönülő munaterületeit kialakította.

[9]Carl Dahlhaus, i.m.

[10]1915–1917-ig kelt harctéri leveleiben Lajtha ismételten foglalkozott zongoraművészi ambícióval. Körülményei magyarázzák, hogy az 1920-as években e korábbi tervével már nem foglalkozhatott.

[11]Az özvegy szóbeli emlékezései őrzik a kvartett kéziratának kiküldetésével kapcsolatos viszontagságokat és akadályokat. Végül a szerző tudta nélkül vett részt a mű kézirata a pályázaton, aholis díjat nyert.

[12]Retkes Csabáné: *A Nemzeti Zenede története 1900–1956*. Kézirata az MTA Zenetudományi Intézet 20. századi magyar zenetörténeti adattárában.

[13]A korai zongoraművek korszaka és a vonósnégyesre írt művek jellegzetes időszaka között mintegy átmenetet alkotnak azok a huszas évekbeli Lajtha-kompozíciók, amelyekben a vonósegyüttes és zongora különféle együttes-változatai foglalkoztatták. Ide tartoznak az említett darabok: az op. 4, az op. 6, és az op. 10 jelzéssel.

[14]Lajtha levele felségének, kelt.: 1921. december 8. és 10.

[15]Claude Rostand, *L'oeuvre de Pierre-Octave Ferroud*. Catalogue – Durand. é.n.

[16]A 15. jegyzet feltűntette munkában a Triton-koncertek teljes műsoranyaga szerepel. AZ 1932–1939-ig folyt kortárszenei hangversenysorozat keretében hat alkalommal tűzték műsorra Lajtha műveit. Ezeknek mindegyike bemutató volt.

[17]Melinda Berlász, *Contribution hongroise a l'organisation internationale des investigations de la musique folklorique*. Studia Musicologica, 1980. 427–458.

[18]Az Áprily-versekre írt op. 16 jelzésű *Két kórus*-t 1935. január 25-én mutatták be Párizsban a Triton-koncertek keretében, hasonlóképpen az op. 23-as Charles d'Orléans verseire komponált *Deux choeurs-t*, 1936. április 22-én.

[19]A színpadi és filmzenei kompozíciók másirányú műfaj-kapcsolatairól a szimfóniák összefüggésében fogunk szólni, a már említett kan

GRABÓCZ MÁRTA:

NARRATIVITÁS-ELMÉLETEK ÉS AZ ELEKTROAKUSZTIKUS ZENE

Mint azt az utóbbi évek elektroakusztikus zenei alkotásai tanúsítják, a narrativitás új típusainak megjelenésére, reneszánszára egy par excellence „antinarrativ" korszakban kerül sor.

A sztázisnak, a feledésnek, az ész-ellenességnek és a narrativitás hiányának ezt a zenei környezetét Daniel Charles „Musique et narrativité. Notes sur le devenir de la musique selon Leonard B. Meyer" c. cikkében[1] jellemzi egyértelműen, ékesszólóan és filozófiai alátámasztással. „Az esztétikai sztázisnak egy olyan időszakában vagyunk, amelyet nem egy kizárólagos stílus lineáris, növekvő felhalmozódó, akkumulatív fejlődése jellemez, hanem *egymástól teljesen különböző stílusok sokféleségének* hullámzó és dinamikus, nem-evolutív együtt-élése. [...] Tehát Meyer szerint a kortárs zene útja a *sztázishoz,* a stílusok többesszámához vezet, és ez egyet jelent a »harmónia« időbeli élményének feladásával és ezáltal *magának az időnek tényleges felfüggesztésével.* A »transzcendentalistának« nevezett zeneművészek sajátos érzetei és benyomásai [...] a transzcendencia, vagyis az ésszerűség elfeledéséről vallanak. Mivel pedig az ésszerűség az emlékezettől elválaszthatatlan, a jelenkor zenéje, azaz az ésszerűtlenség és a feledés zenéje a legvéletlenszerűbb kollázsok módjára hányódik egyik stílustól a másikig: a mai zene elvesztette a történelem és a történet iránti érzékét."[2]

A transzcencia Meyer-i meghatározásához a „Wohltemperiertes Klavier"-t érintő egyik utalás kapcsán juthatunk el. „Szerinte a narrativitás éppen azt jelenti, hogy egy önmagában élettelen zenei szövetbe egy máshonnan jövő időbeliséget oltunk be, pontosabban szólva a nyelv vagy az elbeszélés, a tárgy vagy a program időbeliségét. Meyer szerint a »külső« relációk e megzenésítése nélkül az »additív« zenék az inkoherencia homályába süllyednének el."[3]

Ebben a nyilvánvalóan antinarratív környezetben keletkeznek tehát a különféle elektroakusztikus narratív művek a maguk új zenei elemeivel, kifejezőeszközeivel. Vajon épp az új hangzás-elemek autonómiájába vetett hit segít-e jogaiba visszaállítani a történelem és az ésszerűség (raison) iránti optimizmust? Avagy a szükségszerűen ismeretlen hangzó tárgy (objet sonore) készteti-e a zeneszerzőt egy újfajta történetiség, „ésszerűség" és narrativitás megtalálására?

Az idő kétségkívül meghozza majd a fenti kérdésekre adandó lehetséges válaszokat, de úgy érezzük, hogy – legalábbis részben – magunk is megválaszolhatjuk a fenti dilemmát olymódon, hogy vázlatosan bemutatjuk az elektroakusztikus zenében máig felfedezett narratív útvonalak, narratív vázak négy főbb típusát.

A narrativitás négy új típusa közül a két első a narrativitás azon jellegzetességeivel bír, amelyeket A. J. Greimasra hivatkozva először Eero Tarasti fogalmazott meg. „Végül is a narrativitást a szó általános értelmezése szerint foghatjuk fel Greimas elméletét követve. Azaz az emberi szellem egyik általános kategóriájaként értelmezzük, mint egy olyan képességet vagy kompetenciát, amellyel időbeli eseményeket egy bizonyos sorrendbe állítunk, ezeket egy adott szintagmatikus folyamatba helyezzük. E folyamat kezdettel, kibontakozással és befejezéssel

3. PERIÓDUS: 1940–1948. ALKOTÓI ÉRETTKOR, MŰFAJOK EGYENSÚLYA. A ZENEKARI KOMPOZÍCIÓK ÚJ MŰFAJVÁLASZTÁSAI: „SZIMFÓNIKUS KÖLTEMÉNY" ÉS KAMARA- ILLETVE VONÓSZENEKARI SZIMFÓNIÁK

Amíg az előző két évtized kompozíciós törekvéseiben egy-egy műfajterület „meghódításának" sorozatszerű, illetve láncolatszerű kimunkálása érvényesült, mint elsődleges alkotói ambíció, addig a negyvenes évek műfaji választásaiban már a tapasztalatokkal rendelkező komponista műről-műre, teljes szabadsággal döntő határozottsága, sokoldalú választása volt jellemző. Más szóval fogalmazva elmondhatjuk, hogy a műhelyjellegű periódusok ebben az évtizedben nem folytatódtak, a zenei műfajválasztás a korszak 14 opuszában szinte kiegyensúlyozottt döntést mutat a zenekari és a kamarazenei gondolkodás alapvető kettőségét illetően. A műfajterületek egyidejű, kiegyensúlyozott arányú művelésével együtt érvényesült egy másik zeneszerzői igény, amely a folyamatos munkaterületek (műfaj-területek) és az elsőként jelentkező műfajok kölcsönös kapcsolatában mutatkozott meg. Az első megállapítás annyit jelent, hogy a különféle zenekari művek hat kompozíciójával ugyancsak hat kamarazenei művet állíthatunk arányba. A második arányosság említésével pedig az alkotószemlélet horizontjára, széles „választási" körére kívántunk rámutatni, amelyre a korábbi évtizedekben még nem volt példa, s amelyben a már művelt műfajok és a kezdeményezett új műfajok egymással szinte párhuzamosan valósultak meg. Példaként említhetem a kamarazene területét: az új munkaterületet a fúvósegyüttesek képviselték, de az op. 40-es és op. 42-es fúvóstrió illetve fuvóskvartett között komponált vonóstrió (op. 41 3. vonóstrió) a legtermészetesebben illeszkedett a folyamatba, mint az op. 9-es, 1927 óta nem művelt műfaj tovább-fejlesztő utóda. (Hasonló példákat hozhatnánk a zenekari művek köréből is.)

A következőkben a *folytatódó* és újonnan *induló munkaterületek* irányta vázoljuk fel. Az alkotói érdeklődés folyamatossága *a balett-műfaj* területén szembetűnő volt a negyvenes évek során. Az 1933-as *Lysistrata* egyfelvonásos táncjátékot két újabb egyfelvonásos balett követte 1943–44-ben. Mindkét műben a program iránti igény testesült meg, amely ebben az időszakban a zeneszerző kifejezési törekvésének középpontjában állt. Lényegében arról van szó, hogy a háborús évek megélt, elszenvedett eseményeinek művészi közlése Lajthában a közvetlen kifejezés szándékával *a programszerűség* igényébe találkozott. Ez a belső igény azután minden műfajban direkt, ritkábban indirekt módon kifejezést talált. Eképpen inspirálta két egyfelvonásos balettjét két, közvetlenül közvetíthető alkotói szándék: a *Le bosquet des quatre Dieux* (Révay József latin fordító szövegkönyve alapján) antik tárgyú szatírában, és az egy évvel későbbi testvér-darabban, a *Capriccio*-ban (mintegy ellenhatásként) egy commedia del arte-ben. *(Le bosquet* – 1943. – op. 38., *Capriccio* – 1944. – op. 39.).[20]

Az élmények és a meggyőződés közvetlen kifejezésének igénye minden már műfaj körében is jelentkezett az 1940–1944 között komponált művekben: a zenekari és a kamarazenei területen egyaránt. A zenekari *műfaj-területen e törekvés új műfajt hozott életre: az egytételes zenekari művet,* amelyet program-tartalma következtében" szimfonikus költemény" elne-

vezéssel illetnek a műjegyzékek. Itt ugyancsak egy műfaj-testvérpárról van szó: két egytételes darabról, amelyek 1941 és 1942-ben a háború tragikus eseményeinek személyes élményköréből forrásoznak. A *In memoriam* és az *Évasion, Fuite, Liberté* (ez utóbbinak kézirata elveszett), mint címeik is nyíltan jelzik, a szerző személyes megrázkódtatásának, részvétének félreérthetetlen, üzenetszerű tolmácsolását voltak hivatottak megfogalmazni. Ismeretesek e művek személyes élményforrásai, mint magyar történelmi tragédiák, világtörténelmi műalkotások[21] nyilvánvaló azonban, hogy a megélt tragédiának csupán alkalmat kiváltó mozzanatai említődnek ezekben, művészi totalitásukról a művek adnak bizonyságot.

E két program-ihletésű zenekari darab műfaji tisztázását támogatja az *In memoriam* 1947-ben megjelent partitúrája (Universal), amelyben a következő szerzői utalás olvasható: *piece symphonique pour orchestre.*

E szerint a kiadói jegyzékek „szimfonikus költemény" műfaj-meghatározása nem autentikus, bár a művek program-szándékát ismerve, e műfaj-kategória nem állt ellentétben a szerzői szándékkal; mégis helyes, ha a szerzői műfajjelölés hűségével egybehangzóan határozzuk meg programzenei törekvésének történeti irányát, amely némi függetlenséget mutat a 19. századi szimfonikus költemény műfajával. Az *Évasion* partitúrájának ismerete nélkül további támpontal nem rendelkezünk a kérdés tisztázásához. Feltételezzük, hogy az egy lélegzetre írt két szimfonikus darabban azonos műfaji törekvéseit valósította meg a zeneszerző. (Ez utóbbinak címadása is arra enged következtetni, hogy ezt a művet is francia bemutatásra szánta a komponista.)

Az 1940–1944-es évek *program igénye* szinte valamennyi ez időben készült Lajtha kompozíciót érintette az op. 33–40-ig jelzett művek sorában. Az eddigiekben említett négy nagyobb szabású alkotáson kívül egyértelműen ebbe az összefüggésbe vonható programjának direkt megmutatkozásával az op. 34-es *Trois Nocturnes* kamarazene-kíséretes dalciklus, amelyben hasonló a művészi törekvések érvényesültek mint a már említett opuszokban. (A francia költészetből való szövegválasztás, a hárfás hangszer-összeállítás egyképpen a francia bemutatóra szánt indítékot mutatja.)

Műfaj szempontunkat keresztező kitérésünk, amely az alkotás történelmi motivációját hordozó *program-törekvések általános alkotói igényét* mutatta be, a korszak műfaj-választásaira is választ adott. Ebből a szemszögből mélyen indokolttá vált a két új balett és a két szimfonikus darab, mint először kezdeményezett műfaj, s érthetővé vált, hogy miért társult elsőként a szöveges dal műfaja az eddig művelt hárfás kamarazenékhez, mi tette szükségessé e két műfaj összekapcsolását egy 1940-es kompozíció „üzenet"-betöltő funkciójában.

Áttekintésünket ismét a műfaj szempont körében folytatjuk, a zenekari művek másik új területének bemutatásával. Bár nem előzmény nélkülvalók (szvitek, divertimentok) e korszak *kamarazenekari, vonószenekari* művei, többtételes formai típusuk, neo-klasszicista irányultságuk mégis önálló műfajterületet igényel a negyvenes évek idetartozó két kompozíciójának. Műfajt-indító meghatározottságukat egy másik életrajzi vonatkozás is megerősíti, ismét egy zenei gyakorlati tevékenység, ezúttal karmesteri munkaterület, amelyet Lajtha az 1940-es évek első felében és rövid ideig a háborút követően folytatott a Szabadság téri református templom alagsori előadótermében. A zenekari tagok visszaemlékezéseinek alapján megállapítható,[22] hogy igen magas színvonalú kamarazenei koncertélet folyt a nevezett időszakban a Szabadság téren, Lajtha szervezésében. Az előadások magas színvonalát tekintve sem maradt igény, de főként a műsorválasztás volt párját ritkító, még a hivatalos koncertélet viszonylatában is. E koncerteken számos új kamarazenekari darab szólalt meg a legújabb francia zeneirodalom köréből; ehhez párizsi kiadójától feltétlen támogatást kapott. Kiadójának írt levél egyikében ilyenirányú ambícióiról meggyőző képet adott.[23]

Nemigen tévedünk, ha negyvenesévekbeli két kamarzenekari illetve vonószenekari művét

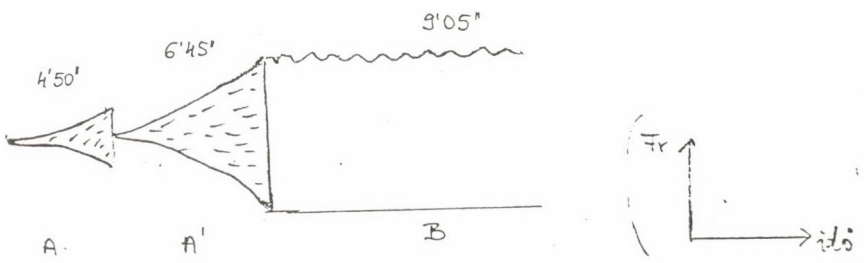
ponált műve is ebbe a típusba sorolható. Harmadik tételének („Contrasti") megírásához Stroppa megalkotja a „zenei infórmációs organizmusok" (Music Information Organisms) kifejezést, hogy kapcsolatot találjon a kognitív pszichológia által a „kategorizáció" területén használt „prototípus"-elmélet és saját összetett hangstruktúrái között. Ez utóbbiaknak „jellegzetességeik", „viszonylataik", „azonosságaik", „mikro-társadalmuk", „mozgási pályájuk" és a „makro-társadalmakra érvényes szabályaik" egyaránt vannak egy-egy zeneművön belül. (Ez utóbbi meghatározások a kategorizációs elméletből származnak.)

E kompozícióban – akárcsak F.-B. Mâche darabjaiban – a választott modell csupán a mű „mély-struktúrájára" gyakorol hatást; létezése csak latens módon érzékelhető. A hallgató számára a zenei újdonságot a hangszeres szólamok és a szintetizált vagy természeti hangzásokat tartalmazó hangszalag közti ismeretlen és eredeti viszony rejti magában. A narratív üzenet csak a felhasznált modell megismerésekor, lelepleződésekor válhat nyilvánvalóvá.

4. A szemiózis folyamatának szempontjából az elektroakusztikus narráció negyedik és egyben utolsó típusa tűnik a legfontosabbnak. Ez az irányzat is megőriz néha valamit az ismert szémákból, izotópiákból, toposzokból a hangzó anyag újfajta felhasználása folytán, de ami a narráció generatív folyamatának három alapkategóriáját – vagyis a térbeli, időbeli és cselekvési izotópiákat – illeti, ezek funkciója és hierarchiája jelentősen megváltozik a prioritások megfordítása révén.

Az izotópiák három szintjének hagyományos kapcsolatát, „működését" Eero Tarasti írja le. „A zene generatív pályája a három alapvető izotópia – a térbeli, időbeli és cselekvési izotópia – kategóriáját nemcsak a legfelső, felületi szintre helyezi; az időtlen [akronikus] zenei alapstruktúra elsősorban a mély térbeli szinten található (ez legalább két különböző hangmagasság együttesét vagy egy alapfekvésű hármashangzatot jelent –, ez utóbbi az, amelyből Schenker elmélete is kiindul); a következő szinten, ahol is a zene »narrativizálódik«, ez a hierarchikus kapcsolat időbelivé válik, s végül a felszín figuratív szintjén belép a cselekvési kategória is: ekkor képződnek az azonosítható motívum-csoportok, a felismerhető témák, vagy témaszereplők együttesei."[8]

A narráció és a generatív folyamat hagyományos szintjei az olyan művekben, mint pl. J.-C. Risset „*Songes*" és Jonathan Harvey „*Mortuos plango, vivos voco*" és Philippe Manoury „*Jupiter*" c. kompozíciója, helyet cserélnek. E darabok – amelyek mindegyike számítógép által létrehozott vagy átalakított hangokra készült – nem azt az ismert útvonalat járják be, amely a mély szinttől a térbeliség időbelivé alakításán keresztül jut el a figuratív és narratív szintre, hanem épp a fordított utat teszik meg. Azaz a figuratív elemektől, a toposzokból, motívumokból, a jelentéshordozó zenei gondolatokból kiindulva közelítik meg újszerűen a teret. Mondhatnánk azt is, hogy maga *a tér* – s részben az idő – *válik a mű szereplőjévé, hősévé.* A cselekvési izotópia helyére a hangzások, hanszínek időbeli kibontakozása és fejlődése kerül, hogy ez utóbbiak új hangzó tereket hozzanak létre. Risset *„Songes"* c. szerzeményének makrostruktúrája Marco Stroppa elemzése szerint az alábbi módon vázolható:[9]



E darabban az olyan különböző hangzó tárgyak – mint a hangszeres motívumok, trillák, vagy a „keresztezett", vegyített és térbelivé alakított hangzások, illetve az olyan szintetizált hangok, amelyek a gong vagy a madarak hangszíneire emlékeztetnek – kerülnek egymás fölé vagy mellé, hogy betöltsék vagy kontúrjaikkal épp fokozatosan kijelöljék a különféle hangzó tereket. E kompozíció narratív váza a különféle, fizikai értelemben vett hangzásterek megkülönböztetésére épül: a közepes nagyságú és benépesített tértől egészen a csak konturjaival jelzett, kitágított „üres" térig.

Megállapíthatjuk tehát, hogy ezekben az új művekben a zenei jelentés folyamata a tér szintjén tagolódik, artikulálódik. Vajon mi lehet a narratív és szematikai üzenete azoknak az elektroakusztikai műveknek, amelyek anyagukat a hangzó terekből építik fel? E kérdés megválaszolása a jövő szemiotikusaira vár.

Az általános visszatérés a narrativitás új típusaihoz kedvező folyamat a kortárs zene közönsége számára. Ezt a „történethez", „cselekményhez", „ésszerűséghez" való újfajta visszatérést, ennek jelentőségét Paul Ricoeur 1983-ban írt sorainak segítségével szeretném kiemelni. „Az utóbbi években számtalanszor hangsúlyoztam, hogy az, amit a szöveg-értelmezéssel teszek, voltaképpen nem más, mint javaslat-tevés egy olyan világra, amelyben élni tudnék, amelybe bele tudnám vetíteni legsajátabb képességeimet és vágyaimat."[10]

JEGYZETEK

[1]Daniel Charles: Musique et narrativité. Notes sur le devenir de la musique selon Leonard B. Meyer (Zene és narrativitás. Jegyzetek a zene Leonard B. Meyer által jellemzett jövőjéről). in: *Hors Cadres*, 1986/2. 3–9. l.

[2]*u.o.* 3. l.

[3]*u.o.* 5. l.

[4]Eero Tarasti: On the Modalities and Narrativity in Music, in: *Essays on the Philosophy of Music*, Acta Philosophica Fennica, vol. 43, Helsinki, 1988, 129–130. l.

[5]Paul Ricoeur: A hármas mimézis. in: *Ikológia és műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete, első rész. Szöveggyűjtemény.* A József Attila Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének kiadványa, Szeged, 1987, 319–320. l. (fordította: Angyalosi Gergely). A fordítás eredetije: P. Ricoeur: Temps et récit, I., Paris, Ed. du Seuil, 1983.

[6]V.ö.: E. Tarasti idézett cikkének terminusaival

[7]V.ö.: E Tarasti: *id. mű*, 114. l.

[8]E. Tarasti: *id. mű*, 118. l.

[9]Elhangzott az 1988-as Bartók Szemináriumon Marco Stroppa Komputer zenei tanfolyamán (Szombathely, 1988. július)

[10]Paul Ricoeur: *id. mű*, 371. l.

Ára: 25,— Ft

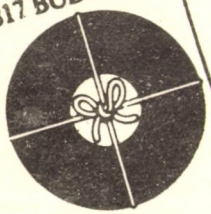
Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista vagy a katalógusunk alapján megrendel.
A LEMEZPOSTA –kívánságra– a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.
A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.
A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkeztétől számított 12 napon belül megkapja.
A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.
A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

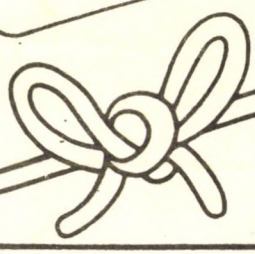
Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST



Ha katalógust kér, aláhúzással jelezze érdeklődési körét
Zenekari művek, versenyművek, kantáta, oratórium, egyházi zene, opera, kórusművek, hangszerszólók, kamarazene, mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____
Cím: _____ aláírás



Művelt Nép Könyvterjesztő Vállala

FU97

MAGYAR ZENE

1990 2

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXI. ÉVF. 2. SZÁM 1990. JÚNIUS

UJFALUSSY JÓZSEF 70. SZÜLETÉSNAPJÁRA

VITÁNYI IVÁN:
Személyes sorok Ujfalussy Józsefhez 115
FERENCZI ILONA:
Ünnepi köszöntő zenék a 17. századból 117
BÁRDOS KORNÉL:
Székesfehérvár zenei struktúrája a 18– 19. században 130
GÖNCZ ZOLTÁN:
Bach kontrapunktikus labirintusa – a befejezetlen 14. Contrapunctus koncepciójáról 134
KOMLÓS KATALIN:
„Veränderte Reprise" – egy koncepció több megvilágításban 140
SOMFAI LÁSZLÓ:
Joseph Haydn zongoraszonátái – margináliák új kiadás helyett 147
TARI LUJZA:
Néhány szó az „alla turca"-ról a bécsi klasszikus mesterektől G. Verdiig 165
KROÓ GYÖRGY:
Réminiscences de Boccanegra – Verdi és Liszt 175
ZOLTAI DÉNES:
„Gondolkodni zenében" 187
BERLÁSZ MELINDA:
Műfajszerű gondolkodás Lajtha László életművében II. 193
ZEKE LAJOS:
Harmóniai funkció és logosz avagy logika és funkciórend harmóniájáról I. 201

Megjelenik a Művelődési Minisztérium Osvát Ernő Alapítványának támogatásával.

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetség címén
1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 117-6222/179
Kiadja az Arany János. Lap és Könyvkiadó Kft. 1055 Budapest, Szalay u. 10-14. Tel.: 1127-870.
Felelős kiadó: SZABÓ B. István
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapelőfizetési és Lapelőállítási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel u. 10/a – 1900 –, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR Postabank Rt. 219-98636/021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetési díj fél évre 60, – forint, egész évre 120, –forint
Index: 25 563
Szedés: SPRINT Kft.
HU ISSN 0025–0384

SZEMÉLYES SOROK UJFALUSSY JÓZSEFHEZ

Elérkeztünk hát abba a korba, amikor már súlya van az emlékezésnek, legalábbis olyan, amely a mi vállunkat nyomja. Ha jól megszámolom, magam is idestova fél évszázadot töltöttem együtt Ujfalussy Józseffel a zenei életben, még szélesebb körben, ebben a kereservesgyönyörűséges Magyar értelmiségben.

Furcsa, hogy nem tudom, mikor találkoztunk először. Én is Debrecenben születtem, de korán elkerültem onnan – ám rokonok, ismerősök maradtak, és vissza-visszajártunk. Szüleink ismerték egymást, még azt is gondoltuk, rokonság van köztünk: Ujfalussy Jóska egyszer csak volt, és úgy volt a számomra, mintha mindig létezett volna. Amint pedig eszmélkedni kezdtem, magam is ugyanahhoz a körhöz kezdtem kapcsolódni, mint ő: még kisgyerekként találkoztam Karácsony Sándorral, ismerősök voltak a Márciusi Frontban, a debreceni ifjak hadaiban. Amikor aztán 1945 után Pesten találkoztunk – mindketten valahol a „szabadművelődés" kereteiben –, már a régi barátot láttam benne.

Pár évvel idősebb nálam, s ez elég volt ahhoz, hogy némiképp csodáljam is (bár ez a magatartás nem különösképpen sajátom). Őt mégis tiszteltem, mert eléggé értettem a népművészethez meg a zenéhez ahhoz, hogy felmérhessem, mennyire ért ő. Nem egy idős mester teszi ezt, közös tanítóink valamelyike, hanem egy hozzám hasonló, aki ugyanakkor értő résztvevője az egész szellemi életnek, s ráadásul úgy tud megjelenni, mintha most jött volna egyenesen valami előkelő fogadásról. Igen, volt benne valami talányos: a formaérzéknek az a kifinomultsága, amely nem rejti, de nem is kínálgatja a mögötte megérlelt tartalmakat.

Azóta együtt voltunk, mondom. Együtt voltunk akkor, amikor egy munkahelyen dolgoztunk, és így nap mint nap találkoztunk, együtt, amikor ritkábban jártunk össze, de millió ügyünk volt közös, de még akkor is, mint az utóbbi években, amikor már ritkábban láttuk egymást személyesen. Vannak ugyanis kapcsolatok, amelyek átívelnek a matéria korlátain. A közös gyökerek, a közös eszmélkedés, az azonos célokért töltött munkás évtizedek összefonódó szálait nem lehet könnyen átmetszeni.

Mit adott Ujfalussy József a magyar zenei és az egyetemes magyar szellemi életnek? Életművét bizonyára nálam avatottabbak elemzik most részleteiben, ezért én csak csak azt szeretném megragadni, amit a lényegének tartok. Azt az erényt, ami őt a legjobban jellemezte, és ami egyaránt etikai, esztétikai és tudományos érték: ő minden művében és minden dolgában a mértéket keresi.

Platon, Arisztotelész, sőt Püthagorász óta tudjuk, hogy a mérték egyike a legfőbb erényeknek. De olyan korban éltünk, amelyben még annál is több volt, mivelhogy nap mint nap tapasztalnunk kellett a mértéktelenség tobzódásait. Az ilyen időkben különösen fontos a mérték felmutatása, annak a szemléletnek a szolgálata, amely a veszélyes mutatványok helyett az egyensúlyt, a szeszély helyett a rációt, az alaktalanság helyett a formát, az abszolutizmus helyett a demokráciát keresi. Ujfalussy József ezt tette, mert belülről tette (talán ezért is volt közel hozzá mindig a klasszikus szépségeszmény és a klasszika filológia), mert nem tudott másként tenni, ha mást akartak tőle, elhallgatott, félreállt, visszavonult, megvívta a maga harcát a lelkiismeretéért.

Ez az eszme hatotta át a *Valóság zenei kép*ének esztétikai fejtegetéseit (amelyek az ötvenes évek esztétikai kalodája után egy szabadabb zenei élet elvont–eszmei alapvetését adták), ez jellemezte a Bartók-tanulmányokat (amelyek oly sokat adtak a modern magyar zene eszmei rehabilitációjához és nagy mestereinek értékéhez), és ez a későbbi műfajelméleti és történeti tanulmányokat. De ugyanerről kell beszélnünk akkor is, ha zenepolitikai, tudományszervezői vagy pedagógiai munkásságát akarjuk méltatni. Ebben van ereje, és ebben volt mindig a leginkább sebezhető is, hiszen mindenkinek, aki mértékre vágyik, tapasztalnia kell, hogy az eszményt csak sebek árán lehet megvédeni.

Így értünk el Ujfalussy József, annyi bukás és némi siker, annyi nehézség és talán valamennyi örömteli munka után ahhoz a korhoz, amelyben az ember talán már messzebbre lát, de – ha az Isten úgy engedi – még látni képes. Kívánom Neked, (meg mindannyiunknak, akik a nemzedékből még bírjuk), hogy sokáig és alkotó módon használd ki ezt a kegyelemteli állapotot.

Budapest, 1990. márc. 12.

Vitányi Iván

FERENCZI ILONA:

ÜNNEPI KÖSZÖNTŐ ZENÉK A 17. SZÁZADBÓL

VIfaLVssy Iozsef estI naIV ünneplhez
anagramma
flnyes szüLetIsnapI fVVos zene hIVIa

Az alcímben megadott anagramma talán nem üti meg e kedvelt barokk műfaj színvonalát (megpróbálható, nem is olyan könnyű anagrammát készíteni), mégis felhívja a figyelmet a kor kedves-tréfás szokására: a család vagy a nagyobb közösség ünnepeltjét anagrammával köszöntötték[1].

A magyarországi 17. századi zeneéletről szóló, másodlagos irodalmi és archiválís adatokon alapuló írásokban, a rész- és összefoglaló tanulmányokban gyakran esik szó arról, hogy a jelentősebb eseményeken hangszerjátékosok és énekesek működtek közre[2]. Az ünnepi zenék, de különösen a *zenés alkalmi nyomtatványok* számbavétele azonban még nem történt meg, a szórványosan fennmaradt csekély számú emléket a zenetörténet még nem regisztrálta, említésükre csak egy születésnapi és két névnapi muzsika kiadásával illetve ismertetésével kapcsolatban került sor[3].

Köszöntő zenéket elsősorban a Felvidékről ismerünk, arról a területről, amely jelentős német ajkú lakossága és rövidebb-hosszabb tanulmányok révén állandó összeköttetésben állt a német városokkal, ahonnan nyomtatványokat és kéziratokat is beszereztek s az ünnepi kompozíciók írásához is ötletet meríthettek. A RISM bibliográfia szerint német területről[4] többszáz zenével ellátott alkalmi nyomtatványt adtak ki a 16. század végén és a 17. század első felében (többek között H. Albert, B. Gesius, A. Hammerschmidt, O. S. Harnisch, V. Hausmann, Chr. Praetorius, J. Praetorius, S. Scheidt, J. H. Schein, M. Vulpius, N. Zangius kompozícióit). A gazdag repertóriumban első helyen szerepelnek a rokoni és baráti társaságot egyaránt megmozgató esküvőhöz készített zenedarabok, de más személyes vagy közösségi ünnepet is hasonlóképpen színesítettek. A lakodalmi zenék címükben és tartalmukban igen széles skálán mozognak: a pásztordaltól kezdve a „házassági-családi" zsoltár (128.), az Énekek éneke és a Jesus Syrach feldolgozásokat ölelik fel, olykor tánctételekre utalnak[5]. A személyes jellegű zenedarabok között névnapi köszöntőt is találunk, valamint gratulációt a doktori vagy egyéb rang megszerzéséhez[6]. A közösség számára nagyobb jelentőséggel bíró vezetőkkel és uralkodókkal kapcsolatos ünnepeket, továbbá az egyház rendkívüli eseményeit is zenével tették emlékezetessé[7].

Az alkalmi zenék különleges gyűjteménye az 1627-ben Nürnbergben kiadott *Musicalisches Stammbüchlein,* melynek egyes darabjait a zeneszerző Andreas Rauch hernalsi, inzersdorfi pártfogóinak, barátainak, a helyi előkelőségeknek, polgároknak és rokonoknak esküvőjére, születésnapjára vagy hálából ajánott[8]. A következő évben Sopronban letelepedett Rauch további ünnepi köszöntői már helyi vonatkozásúak. A soproni jegyzőkönyvek szerint kilenc alkalommal Rauch művét adták elő újévkor[9], és 1634. dec. 18-án is az ő kompozíciójával nyitot-

ták meg a soproni országgyűlést[10]. A vesztfáliai békekötés tiszteletére tizenhárom motettából álló sorozatot jelentetett meg *Currus triumphalis* címmel, melyet a császárnak dedikált[11].

A bártfai német egyház orgonistája, Zacharias Zarewutius szintén különböző megbízásokat kapott ünnepi zene írására. Csak levéltári adatokból ismert, hogy 1639-ben a reformátor Stöckel Bártfára érkezésének 100. évfordulója alkalmából az ő kompozícióját adták elő[12]. Egyik esküvői művének a töredéke, a másiknak pedig címplaja maradt fenn. Az elsőt 1649-ben, a másodikat, a tizenkét szólamú *Concert*-et tíz évvel később komponálta a helyi szlovák pap és a nyomdász-bíró lányának esküvőjére, mindkettőt az Énekek éneke szövegére[13].

Ugyancsak az ünnepi zenék közé kell sorolnunk azokat az anonym vagy importált kompozíciókat (többnyire motettákat), melyek a Mária-antifonáknak általában az Énekek énekéből merített szövegére készültek, s melyeket a lőcsei vagy a Bártfai-gyűjtemény egyik kötetébe jegyeztek le. Ezek a művek már nem férték bele a még néhány apostol- és evangelista-ünnepet megtartó evangélikus liturgiába, de esküvői zenedarabként felhasználhatták őket.

A felvidéki polgárság irodalmi-zenei téren – kiváltképpen ami a mennyiséget illeti – jóval többet igényelt, mint amennyit a csekély számú, szoros értelemben vett hivatásos költőtől és zeneszerzőtől elvárhatott. A polgári és az iskolázott réteg erősödésével lehetővé vált, hogy egyre többen és egyre gyakrabban vegyenek részt ünnepi köszöntők írásában. A verses gratulációkat általában felkérésre készítették s ezeket összegyűjtve vagy az ünnepi alkalomra vagy az eseményt követően nyomtatták ki – az esetek többségében sajnos zene nélkül. Versben örökítették meg a születés- és névnapot, a házasságkötést (természetesen a temetést is, de dolgozatunk kizárólag a köszöntővel foglalkozik), azonkívül a magas rangú személyek hivatalba lépését vagy aktuális politikai ill. egyházi eseményeket. A címek tekintetében ugyancsak gazdag a választék; esküvői köszöntők pl. a következő címekkel jelentek meg: *Hortus Conjugii, Nuptias Honestas, In solemnitatem Nuptiarum, Actum Nuptialem, Sacris Nuptialibus, Vota Nvptialia, Tedae Nuptiales, Thalamus Vester, Sacro Hymenaei, Vota Amicorum, Vota Collegarum, Jubila Inter Nubile, Epithalamia In Nvptiarum Solennitatem, Evlogemata Poetica, Foedus Thalami, Fausta connubialia*[14], *Glückwünschendes Ehren-gedicht, Zu vermehrender Glücks-Bezeugung, Hochzeit gedancken, Heyden-reiche Wagen-fahrt*[15]. Az egyéb gratulációk közül azt a verses-zenés „oratóriumot" emeljük ki, melyet az iglói polgárok és alumnusok mutattak be[16], valamint a szepesváraljai papnak és inspektornak meghívott Daniel *Klesch* beiktatását, amelyen a pártfogók, rokonok, barátok, szomszédok, kollégák és családtagok (köztük az iglói kántor, Gallikius) mondták el köszöntő verseiket[17].

Ha a nyomtatványok verseinek szerzőit szemügyre vesszük, úgy – különösen a legutóbbi címe alapján – megállapíthatjuk, hogy az akkori szokásoknak megfelelően szinte mindenki tollat fogott, hogy barátját, rokonát, munkatársát verssel köszöntse. Az esküvőre testvér, apa, sógor (sőt olykor maga a vőlegény is), továbbá a városi előkelőségek, a szenátor, moderátor, írnok, jegyző, orvos, lelkész (vegyes nemzetiségű területről lévén szó, német, szlovák és magyar lelkészek), praeceptor, rektor, inspektor, valamint az iskola tanulói, sőt a kántor is írt latin vagy német nyelvű gratulációkat, verseket, melyek között igen divatos volt az anagramma és az óda[18]. A már említett köszöntők mindegyike és a továbbiak többsége olyan verseket tartalmaz, melyekhez vagy egyáltalán nem komponáltak zenét vagy pedig zene nélkül jelentették meg. Ez utóbbit annál is inkább feltételezhetjük, mivel egy kántort elsődlegesen a „feyerlich" vagy „hochfeyerlich" tartott ünnep zenei kíséretének biztosítása érdekében kérhették fel vers írására. Bár a korabeli gyakorlat szerint a város életében fontos funkciót betöltő kántor a versírásban is jártas lehetett, mindennapos tevékenysége ugyanakkor biztosította számára azt a készséget is, hogy az ünnepi alkalmakon saját zenés „kompozícióval" léphessen fel. Ezeket a zenedarabokat technikai vagy anyagi okok miatt (s mert a köszöntő vers szövege mindig fontosabb a zenénél) – nem

nyomtatták ki. Ily módon talán nem merészség állítani, hogy a kántorok és az orgonisták versei általában zenekísérettel hangzottak el. A lőcsei nyomdászt, Samuel Brewert esküvőjén a kassai német kántor, Adam Droschel köszöntötte[19]. A *Nuptias Secundas* c. nyomtatványba az erdélyi Muzsnáról származó Johannes Conradusnak, a késmárki iskola kántorának verse került be[20]. A *Hochzeit gedancken* gratulációt az iglói kántor, Johannes Gallikius készítette[21]. Az *Evlogemata Poetica* utolsó köszöntő versét a besztercebányai konrektor és orgonista, Matthias Stürtzer szerezte[22]. 1662-ben az a Johannes Fringilla nevű kántor írt görög nyelvű lakodalmi verset[23], akinek lőcsei beiktatásáról (1656. jún. 1.) Hain Gáspár is megemlékezik krónikájában[24]. Az alkalmi nyomtatványokban megjelentek még Israel Müller szepesolaszi orgonista, Thomas Johannes lőcsei, Johannes Klein selmecbányai, Georgius Murarius szebeni és Johannes Simonides eperjesi (szlovák) kántor köszöntői[25].

Még biztosabban vonatkozhat a zenés előadásra a címekben (ritkábban a versek után) megadott és a komponálásra vagy vokális megszólaltatásra utaló szó vagy kifejezés. Egy 1658-ban Eperjesen tartott esküvőre többek között két eperjesi zenész is jelentkezett verssel: a kántor Elias Friedhuber egy *Epithalamium*mal, a német orgonista, Georg Plotz egy ódával[26]. Ugyanebben a nyomtatványban a másik ódát *(Ode Votiva)* énekes előadásra utaló megjegyzés kíséri: „Geor. Curiani Eccl: Hung: P. novarum amore Sponsarum *decantavit*". A címekben is előfordul olykor a *decantatum* vagy *decantatem* szó, annak ellenére, hogy a köszöntőt zene nélkül adták ki[27]. A német származású egykor kassai német pap, Wolfgang Musculus 1621-ben Lőcsén nyomtatta ki négyszólamú művét (a címben: „auff vier Stimmen gesetzt"), melyet előzőleg már a lakodalmon is megszólaltattak[28]. Az egyetlen hozzáférhető példányban csak a ferde és egyenetlen vonalszisztéma került kinyomtatásra, 4x2 sor [Discantus], Altus, Tenor, Bassus felirattal. A 48-strófás esküvői dal valószínűleg igen egyszerű homofón kompozíció lehetett, mivel a két szisztémára 2x15 szótag zenéjét kellett volna bejegyezni. (Vagy talán azért hiányzik a kotta a nyomtatványból, mert nem maradt rá elég hely.)

Hogy mennyire jogos az a feltételezés, mely szerint a zene nélkül kinyomtatott köszöntőt a lakodalmon zenével kísérték vagy zenedarabbal egészítették ki, azt egy 1659-ben tartott esküvőről fennmaradt dokumentumok igazolják. Mint már említettük, a bártfai szlovák lelkész esküvőjére Zacharias Zarewutius egy tizenkét szólamú koncertet komponált s ugyanerre az alkalomra jelent meg két zene nélküli köszöntő nyomtatvány is: *Hymenaeis Solennibus, Vota Nuptiis*[29]. Arra gondolhatunk tehát, hogy eredetileg sokkal gazdagabb volt a kompozíciós repertoár, s az idők során nagyon sok lakodalmi zenénk veszhetett el.

Számunkra természetesen legértékesebb az a néhány alkalmi nyomtatvány, melyet zenével együtt adtak ki. Ezek közül hét köszöntő személyes jellegű, vagyis családi vagy baráti körben lezajlott eseményre készült, kettő pedig nagyobb jelentőségű közösségi ünnepre. A már említett születésnapi köszöntő az első csoportba tartozik: a 40. születésnapját ünneplő Lányi Dávidnak, Zólyom, Turóc, Hont és Nógrád megye szuperintendensének ajánlotta és nyomtatta ki Wittenbergben a szlovák lelkész, Daniel Sinapius[30].

Ugyancsak német területen, Zittauban adtak ki 1677-ben egy magyarországi vonatkozású névnapi gratulációt[31]. A cím szerint a filozófiai és zenei tanulmányokat folytató Gabriel Pilarik, Hungarus[32] helybeli pártfogójának, a sziléziai Boroszló tekintélyes és magas rangú urának, Johannes Bartschnak ajánlotta hálából az alkalmi kompozíciót[33]. Ennek ellenére a zenemű tartalma és címe *(Jesu dulcis memoria Oder Jesu Nahmens süsser Schall...)* nem az ünnepelt névnapjával, hanem elsősorban annak – közelebbről nem ismertetett – szomorúságával vagy gyászával hozható összefüggésbe (a címből: Als Er Mitten in der Traurigkeit ... Seinen Nahmens-Tag begangen). G. Pilarik ugyanezt a zenét ugyanerre a János napra másik patrónusa, a szász Johannes Georgius Seydel von Rosenthal számára is kiadatta egy személyre szabott verssel együtt, mégpedig Rosenkrantz címmel, természetesen megváltoztatott dedikáció-

val[34]. A *Rosenthal* úrhoz intézett *Rosenkrantz* verset a tepliczi származású Jeremias Pilarik szerezte[35], s ehhez csatolták G. Pilariknak a másik nyomtatványból ismert darabját.

A címben *geistliche Ari[e]*-ként meghatározott zenemű egy vonóshangszeres ritornellóból és egy altáriából áll. A hegedű-„szólót" basso continuo és egy másik vonós hangszer kíséri[36]. A hangszeres ritornello dallamának első hat hangja Esterházy Pál *Harmonia caelestis* c. gyűjteményében, a hasonló módon páratlan metrumú *O, Jesu delectabilis* tétel indításában jelentkezik újra (ott g-mollban)[37]. A mű barokk jellegzetességei fokozattabban érvényesülnek a pietista (olykor talán már édeskés) szövegezésű, ritmikailag rendkívül differenciált alt-áriában *(ld. 1. kottapélda 124-5. o.)*[38]

Az esküvői köszöntők közül néhányat zenével nyomtattak ki. A besztercebányai iskola rektorának, Johannes Buriusnak 1698. ápr. 22-én tartott lakomájához *(Dapes nuptiales)* írt versek egyikét hangjegyekkel látták el[39]. A háromversszakos köszöntő szöveghez csak az egyszólamú dallamot nyomtatták ki, de feltehetően basso continuo kísérettel adták elő. Mint a 17. század második felében kiadott énekeskönyvek (pl. Az 1651-es *Cantus Catholici,* de főképpen az 1675-ös *Cantus Catholici* és Náray *Lyra coelestis* énekeskönyve) néhány dallamánál, úgy ennél a dallamnál is határozottan érezhető, hogy létrejötte már a funkciós gondolkodásmódból táplálkozik. A dallam megírásakor hozzáhallották annak kíséretét, ebből azonban csak egy szólam kinyomtatására került sor[40]. A Nagyszombatban kiadott *Lyra coelstis* (1695) egyik soksoros énekének *(Vagit infans)* első két sora lőcsei köszöntőnk (1698) dallamával hozható párhuzamba *(mindkettőt ld. A 2. kottapéldában, 123. o.).*

Szójátékon alapul az 1672-ben, szintén Lőcsén nyomtatott esküvői köszöntő[41] címe és tartalma: a *Gutte Wirtschaft* c. vers *Wirth* úrhoz szól a menyasszony (Catharina Elisabeth *Klesch*) nevében, aki a tíz hatsoros strófának a jelzőket alkalmanként változtató refrénjében a házigazdához, vagyis Wirth úrhoz való tartozását erősíti meg. (1. strófa: So lass man mich nur ungeirrt: Ich halts mit einem gutten Wirth.) A szöveghez írt dallamot basso continuoval is ellátták s ez a kíséret olykor túlmegy az akkordikus alátámasztáson és az énekszólamot előlegezi. A nyomtatvány címéből az is megtudható, hogy 1672. febr. 9-én, az Eperjesen tartott esküvőn az írnok énekest cimbalomjátékos kísérte[42]. *(Ld. a 3. kottapéldát 126. o.)*

Egy Nagyszombatban kiadott zenés nyomtatvány I. Józsefnek a hannoveri hercegnővel kötött házassága alkalmából, helyi megemlékezésül készült. A lakodalmi köszöntő dedikációját és versét a vőlegény atyjának, I. Lipótnak éltetésével kapcsolták össze. A nyomtatás idejét (1699) és az előadásra vonatkozó adatokat részint az első versszak egy-egy felének szövege *(ld. a 4. kottapéldát, 127 o.)* részint az ajánlás határozza meg: az ünnepi zenét a radványi templomban adták elő a besztercebányai császári és királyi kamara számára és azt hálájuk kifejezéséül ünnepi köszöntésként nyújtották át Johannes Alexius Thoranynak, a radványi egyház plébánosának[43]. A *Triumphus chronographico-musicus...* c. Köszöntő Aria[44] igen egyszerű, szabályos kétütemes egységekből építkezik s a dallamot is egyszerű basso continuo kíséri.

A törökök feletti diadalra emlékezve „áldozatot" mutatott be a leibiczi Johannes Marci, mellyel az elért győzelmek feletti örömöt és a következő harcokhoz jókívánságokat, valamint az iglói Hernád folyó najádjainak örök engedelmességét és alattvalói hűségét fejezi ki. A *Himmel aufsteigendes Sieges-Opfer*[45] c. alkalmi nyomtatvány kiadási évét az ajánlás kronosztichonja adja meg: VVoLan! nVn hat Vnser Gott DIe FestVng Ofen VoM TVrCken befreyet (1686). (*Niceteria* címmel ugyanezt latinul is kinyomtatták – természetesen eltérő szövegezésű kronosztichonnal –, de zene nélkül[46].) A német nyelvű köszöntő nyomtatott vonalszisztémáira kézzel jegyezték be utólag a hangjegyeket. A kétrészes zenedarab Lipót császárt éltető első része páros ütemű (11 versszak), a második rész, a kereszténység győzelmét ünneplő fanfár-jellegű óda (6 versszak) pedig páratlan metrumú (bár két-két ütemet összevonva, 6/4-ben jegyezték le). A duett két énekszólama általában terc- vagy szext-hangközben mozog párhu-

zamosan, mint ahogy az a korabeli többszólamú fúvós- (elsősorban clarino-) darabokat jellemzi, így pl. a Vietoris tabulatúrás könyv duóit, vagy az utójátékokban ugyancsak clarinokat foglalkoztató *Laetare cor meum* duettet Esterházy Pál gyűjteményében (Nr. 2, C-dúr; a *Sieges-Opfer* kompozíciót *ld. az 5. kottapéldában, 128-9 o.).*

Az ismertetett ünnepi zenedarabokon kívül az utóbbi években előkerült még két olyan lőcsei nyomtatvány, melyek címükben zenekíséretre vagy zenés műfajra utalnak s melyeket katalógusában Čaplovič is a zenével ellátott tételek között tart számon. A Tiszolcon fennmaradt *Lust-Reime zur Stillen Music...*[47] 1672-ben kiadott esküvői kompozíció szerzőjének neveként (?) ugyanaz a C.S.T. monogram van feltüntetve, mint amelyik már az ismertetett lakodalmi darab, a *Gutte Wirtschaft* címlapján szerepel. A másik, A. Püschel 1659-ben megjelentetett *Doppelte Aria* c. darabja arra az avatási alkalomra készült, melyen a megnevezett leány a diákok közé felvétetett („a discipulis consecrata")[48]. E két műről Szabó Károlynak sem volt tudomása, annak ellenére, hogy bibliográfiájába elveszett vagy eltűnt műveket is besorolt[49].

A 17. század második feléből fennmaradt ünnepi köszöntő zenék magyarországi zenetörténetünknek eddig figyelmen kívül hagyott részterületét világítják meg. Elsődleges adatokkal azt a felvidéki gyakorlatot elevenítik fel, amely kifejezetten helyi kívánalmakat követően alakult ki, s nem az arisztokrácia, hanem a polgári réteg igényeit tükrözi. Eszerint a kisvárosok kántorai, orgonistái vagy egyéb tanult zenészei az éppen soronkövetkező alkalmakat és ünnepeket zenével gazdagították, mégpedig nemcsak importált kompozíciókkal, hanem aktuális szövegekhez írt helyi zenedarabokkal. Hogy a századforduló népszerű gyűjteménye, a Harmonia caelestis nem elszigetelten és minden magyarországi előzmény nélkül közvetíti a korabarokk különböző vokális műfajait, azt ezek az ünnepi alkalmakra készített szerény technikai követelményeket támasztó és szolíd kivitelezésű művek: a basso continuóval ellátott énekek, olykor áriák, vagy többszólamú vokális darabok is bizonyítják.

Ezen ünnepi zenés tanulmányomat pedig ajánlom:

Iosepho De NoVa VILLa
CVIVs festIs In hIIs CongaVDent DIsCIpVLI

JEGYZETEK

[1]Anagrammás köszöntőket ld. Az RMK II/1045, 1226, RMK III/2880 kötetekben. Szabó Károly (–Hellebrant Árpád): *Régi Magyar Könyvtár* II, III/1, III/2. Budapest 1885, 1896, 1898. A szepesolaszi lelkész esküvői köszöntőjében (RMK II/1034) személyére vonatkozó betűcsere. Továbbá ld. Zvonarich Miklós: Magyar anagrammas versek, in: *Bethlen Gábor korának költészete,* Sajtó alá rendezte Komlovszki Tibor és Stoll Béla. Régi Magyar Költők Tára XVII. század 8. kötet, Budapest 1976.

[2]Szabolcsi Bence: A XVII. század magyar főúri zenéje, in: *A magyar zene évszázadai* I. Budapest 1959, 211–280; Bárdos Kornál: *Szabad királyi városaink és mezővárosaink zenei struktúrája és zeneélete a 16-17. században (1541–1686),* Doktori disszertáció, Budapest 1986. Továbbá Bárdos idevonatkozó tanulmányai.

[3]Ivan Zoch: Sinapiov 'Plausus', *Slovenské pohl'ady* XV (1895), 155–162; Ferenczi Ilona: „Plausus Poli et Soli". Magyarországi zenés születésnapi köszöntő, *Magyar Zene* XXI (1980), 313–318; a névnapi köszöntőket közli ill. említi Murányi Róbert Árpád: A Wittenbergi Egyetem Magyar könyvtárának zenei anyaga, *Magyar Zene* XXIV (1893), 285–290.

[4]A német nagy- és kisvárosok (Wittenberg, Hamburg, Nürnberg, Lipcse, Frankfurt, Freiberg, Jéna, Helmstedt, Bautzen, Boroszló, Königsberg) nyomdáiban kiadott köszöntők RISM-bibliográfiája: Répertoire International des Sources Musicales A/I/1–9, Bärenreiter 1971–1981.

[5]H. Albert: *Hirten-Liedchen zu vermehrung der Hochzeitlichen Ehren-Freuden,* RISM A 647; U.ő: *Hochzeit-Lied,* A 648; U.ő: *Rechte Heyrats-kunst,* A 649; U.ő: *Braut- und Ehren Tantz,* A 650; P. Albert: *Hochzeitgesang* (Du bist aller ding schöne), A 651; B. Gesius: *Der CXXVIII. Psalm vom Ehesegen, auff die hochzeitliche Ehrenfreude...,* G 1702; U.ő: *Echo maritalis nuptiis novis ... ac melodias accommodata,* G 1705; U.ő: *Carmen musicum in nuptias ...,* G 1711; U.ő: *Echo nuptialis ...,* G 1712; U.ő: *Ein Hochzeit Gesang aus dem 26. cap. Jesus Syrach ... auf die hochzeitliche Ehrenfreude ...,* G 1713; O. S. Harnisch: *Gratulatio harmonica* (Exhilaret te uxor) *... in honorem nuptiarum,* H 2031; V. Hausmann: *Harmonia melica* (Tempus adest) *nuptiis ...,* H 2405; U.ő.: *Villanellae nuptiales duae...,* H 2406; Chr. Praetorius: *Melodia epithalamii composita in nuptiis ...,* P 5324; J. Praetorius: *Harmonia sacra, in honorem nuptiarum ...,* P 5347; J. H. Schein: *Regula vitae,* S 1416; U.ő: *Commendatio Concordiae...,* 1425; M. Vulpius: *Conjugii dum sacra paras...,* V2476; N. Zangius: *Epithalamia in honorem nuptiarum ...,* Z 39

[6]H. Albert: *Auf den erfreulichen Namens-Tag,* A 645; B. Gesius: *Echo* (Qualia jam resonet) *in honorem ..., in utroque iure gradus conferretur, musicis decem vocum numeris ornata,* G 1687; U.ő: *Gratulatio musica in lauream doctoralem ...,* G 1706

[7]H. Albert: *Freude dem Edlen ... Herrn ... als derselbe zum Bürgermeister-Ampt ... einhellig bestellt ward ...*, A 646; N. Zangius: *Harmonia votiva pro felici fato illustrissimi ... domini ... Secundi Electoris Saxoniae*, Z 35; A Hammerschmidt: *Lob- und Danck Lied aus dem 84. Psalm* (az újból felépített boroszlói Szt. Erzsébet templom avatására), H 1956

[8]Közreadva a Musicalia Danubiana sorozat 2. kötetében, Budapest 1983.

[9]bárdos Kornél említi a Stammbüchlein kiadásának előszavában (13. o.). Újévi darabra hivatkozik Isoz is, melyet Körmöcbányának készített és ajánlott Johann Stirbitz. (Isoz Kálmán: *Körmöcbánya zenészei a tizenhetedik században*, Budapest 1907, 22.)

[10]*Concentus votivus* (Attolite portas principes) ... *ad Comitia Semproniana ingressum solemnem et auspicatissimum, inclyti senatus ejusdem loci, jussu et voluntate decentatus*, RISM R 340

[11]*Cursus triumphalis musici* ..., RISM R 342

[12]A jubileumi ünnepségre vonatkozó adatot közli Frantisek Matúš: *Zacharias Zarewutzky*, Biographia. Disszertáció, Bratislava (FFUK) 1976, 146.

[13]Mindkettő a Bártfai Gyűjtemény Ms.mus.Bártfa 28 jelzetű kötetében, Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára.

[14]A kötetek RMK jelzetét adjuk meg, ennek hiányában pedig vagy a mikrofilm jelzetet vagy a Čaplovič-bibliográfia számát (Bibliografia tlaci vydanych na Slovensku do roku 1700 [A Szlovákia területén 1700-ig kiadott nyomtatványok bibliográfiája] I–II. Összeállította Ján Čaplovič, Martin 1972, 1984.). Az *a* és *b* betűvel ellátott RMK-jelzetek az RMK-bibliográfiának az OSzK Kézirattárában található példányába pótlólag bevezetett nyomtatványok számát jelölik. RMK II/1590, Čaplovič Nr. 1126, RMK II/787, 987, 989, 906+1198, 1310, 1311, 1035, 1197, 905, 1302, 477, 1141, 1045, a *Fausta connubialia* jelzete: OSzK Mf FM 2/3821, valamint Čaplovič Nr. 1174 (RMK II/947b). Ez utóbbi nyomtatványt említi Kathona Géza: Ismeretlen régi magyar nyomtatványok Johann Samuel Klein „Nachrichten ..." c. művének kéziratban levő negyedik kötetéből, *Magyar Könyvszemle* 103 (1987), 64–67. A *Fausta connubialia* tehát nem az „ismeretlen" nyomtatványok közé tartozik.

[15]RMK II/900, 1593, 1142, valamint OSzK Zeneműtár, a Bártfai Gyűjtemény egyik kötéstáblájából kifejtve (RMK II/1078a)

[16]*Applausus Salutatorius Gratulatorio-Votivus Quem ... Domino Josepho Bernardino ... In Actu Oratorio-Poëtico-Musico sacrum esse voluerunt Parnassi Igloviensis Cives et Alumni*, RMK II/2068

[17]*Salve Varaliense. Hoc est Applausus et Vota Fautorum, Fratrum, Amicorum, Vicinorum, Popularium, Familiarum, Reducem in Patriam ... M. Danielem Kleschium N. H. P. L. Caes. hactenus Ecclesiae Evangelicae in ... Civ. S. Georgio Pastorem jam legitime vocatum Ecclesiae Varaliensis Antitistem (!) et Scholae inspectorem.* OSzK Mf FM 2/3822, Čaplovič Nr. 600, Bucsay 35. o. 110. sz. (Bucsay Mihály: *Régi magyar könyvek a hallei magyar könyvtárban*, Budapest 1941) (RMK II/1045a)

[18]Már a címében is anagrammás köszöntő pl. Wolfgang Musculus: *Anagrammatismus gratulatorius et votivus in honorem ... Balthasaris Horváth Stansith de Gradecz in Neerer ...*, OSzK, xerox (RMK II/422a). Az ódákról ld. később.

[19]*Festa Idaliae* ..., lelőhely: Berlin, Ung. Inst. Bibl. Hung. Hal. VI. 4. 65., OSzK Mf FM 2/3803, Bucsay 61. o. 651. sz., Čaplovič Nr. 1231 (RMK II/1180a)

[20]Čaplovič Nr. 1126, valamint RMK II/1085

[21]*Hochzeit gedancken welche ... zu Epperies angestellete Hochzeitliche Freude, Johannes Gallikius Cantor in Iglo, gehabt*, RMK II/1142, Čaplovič Nr. 1202

[22]RMK II/1141

[23]*Actum Nuptialem* ..., Lőcse 1662, RMK II/987

[24]*Szepességi avagy lőcsei krónika és évkönyv a kedves utókor számára.* Összeállította Hain Gáspár. Megjelent a Magyar Hírmondó sorozatban, Budapest 1988, 243. o.

[25]RMK II/900, 1050, OSzK Mf FM 2/3820 (RMK II/945b), RMK II/605, 1016

[26]*Votivae acclamationes*, RMK II/907

[27]*Triennium Hungaricum ... officiosè decantatum*, RMK II/1312; *Hymenaeon (Festivum), seu Post Exilium optatum Auxilium in accensas omine fausto taedas ... Anno FaVsta Canat sponsIs: DesVper aVXILIVM!* (1683) ... *Ab infrà scriptis Pectore laetabundo, et animis votorum plenis decantatum, honorique utriusque perpetuo consecratum*, RMK II/1522; *Triumphalis-Famae Logogryphus, ad Apollinem, cum Musarum Choro ... decantantem Victori invictissimo ... Domino Leopoldo I*, Lőcse 1685 (RMK II/1568a)

[28]A címlap eleje hiányos: ... *Conivgalis. Das ist, Ein Hochzeit oder Braut-Lied* ..., RMK II/420

[29] RMK II/920, 921, mindkettő az eperjesi evangélikus kollégium könyvtárában maradt fenn.

[30]Közreadja Ferenczi, i.m. V. Šedivá *(Dejiny slovenskej hudby*, Bratislava 1957, 97. o.) a két részből álló *(Symphonia+Chorda nostra quid moraris*-ének) köszöntőt két külön darabnak tünteti fel.

[31]Az 1678. júl. 2-án előadott másik névnapi köszöntőt, Esaias Pilarik kéziratban fennmaradt énekét Murányi közli az említett cikkben.

[32]G. Pilarik egy 1679-es nyomtatványban (RMK III/3007) már mint „Hochfürstlicher Cammer Musicus zu Gotha" szerepel. Eitner szerint: „Pilarick, Gabriel aus Ungarn, Altist in der Gothaer Kapelle, wird 1681 dem Kurfürsten von Sachsen empfohlen." (Robert Eitner: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, 2. javított kiadás, 7. kötet, Graz 1959.)

[33]RMK III/2882 (OSzK), RISM P 2369

[34]Ezt a másik nyomtatványt (RMK III/2883, az MTA Könyvtárának Kézirattárában őrzött egyetlen példány jelzete: RM III. 719) Murányi nem említi, a RISM bibliográfiába sem került be.

[35]Jeremias Pilarikhoz („Viro Clarissimo") 1677-ben gratuláló verseket írtak (többek között Esaias Pilarik is) latin, német, szlovák nyelven, sőt magyarul is (egy „Anonymus szegen legen"), RMK III/2880.

[36]„Violino Solo. con Fund: è una Violdig." Nem tudjuk, mit jelent ez utóbbi hangszermegjelölés.

[37] *Harmonia caelestis* (1711), Nr. 16. A gyűjteményt Sas Ágnes adja közre a Musicalia Danubiana sorozat 10. kötetében.

[38] A *forte* és *piano* dinamikai jelek váltása eredetileg rossz helyen történik és az ívek elhelyezése is pontatlan. A két nyomtatvány közti – kéziratos bejegyzésekből adódó – apró eltéréseket nem vettük figyelembe.

[39] Lelőhely: Berlin, Ung. Inst: Bibl. Hung. Hal. VI. 4. 84., OSzk Mf FM 2/3808, Bucsay 65. o. 662. sz., Čaplovič Nr. 1607 (RMK II/1925a)

[40] Papp Géza kiadásából (*A XVII. század énekelt dallamai.* Régi Magyar Dallamok Tára II, Budapest 1970) a következő dallamok tartoznak ide: Nr. 59, 69(a–c), 96, 101, 105, 109, 127, 144, 163, 270, 274, 275, 276, 277.

[41] *Gutte Wirtschafft Dem Edlen neuen Ehe-Paar,* RMK II/1301, Čaplovič Nr. 1302; Čaplovič Nr. 1293 egy ugyanerre az esküvőre készített másik nyomtatványt említ.

[42] *... zu Liebe und Lobe bedungen und besungen Von zweyen Bluth- und Muth-Freunden, Dem Christlichen Kantzelisten und Zierlichen Zymbalisten.*

[43] RMK II/1976, Čaplovič Nr. 2446

[44] *Triumphus chronographico-musicus, E consecuta Pace, et Initis nuptiis combinatus* (a címben talán a karlócai békére történik utalás)

[45] RMK II/1587, Čaplovič Nr. 1465; Szabó Károly csak leírásból ismerte, mai lelőhelye: OSzK.

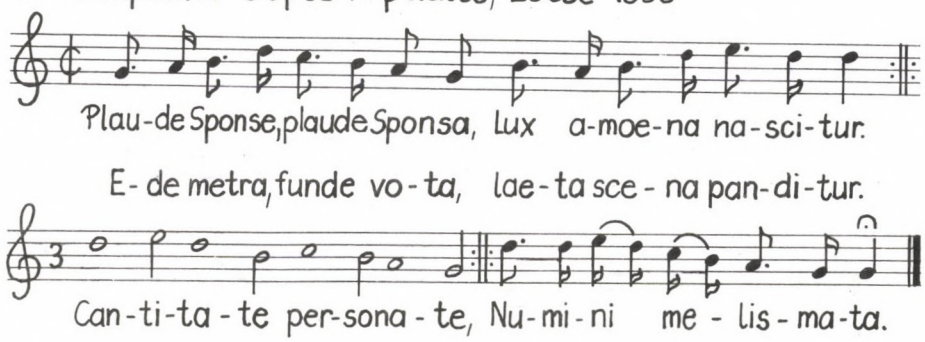
[46] RMK II/1586, Čaplovič Nr. 1466

[47] Čaplovič Nr. 1308

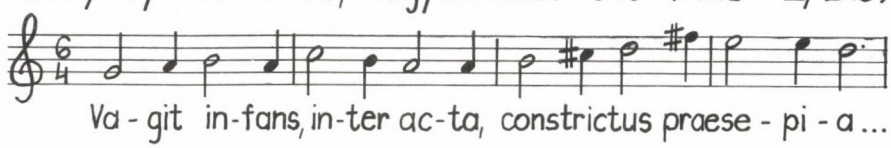
[48] Čaplovič Nr. 1066a, lelőhely: Turócszentmárton és Késmárk.

[49] A Tiszolcon, Turócszentmártonban és Késmárkon őrzött alkalmi nyomtatványokat nem állt módomban tanulmányozni.

2. kottapélda. Dapes nuptiales, Lőcse 1698

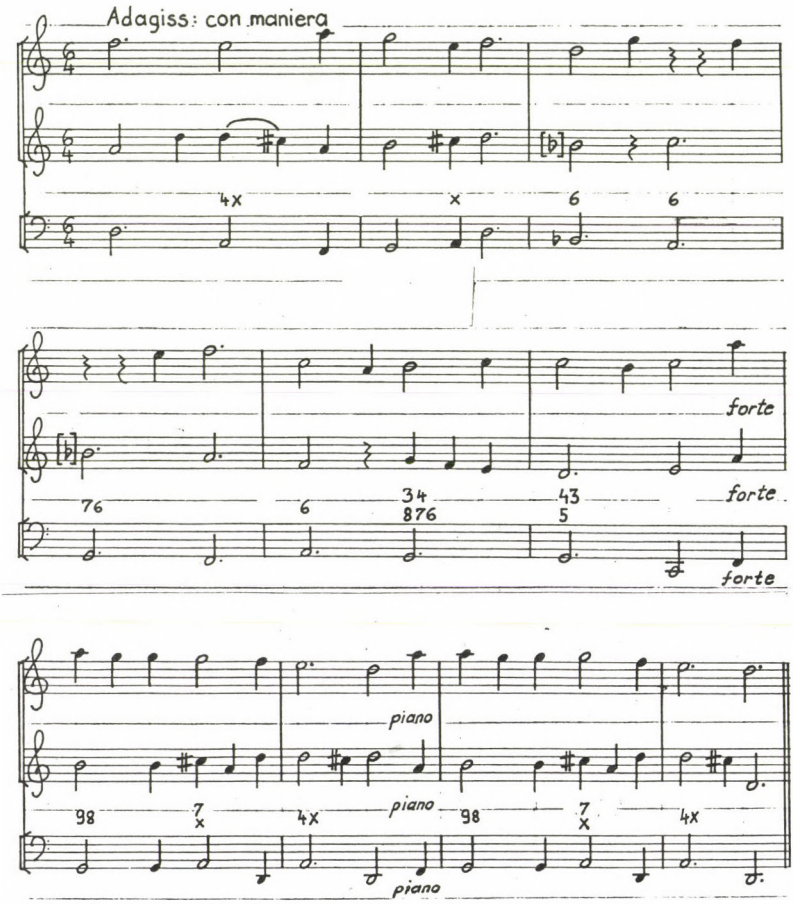


Náray: Lyra coelestis, Nagyszombat 1695 (RMDT II/213)

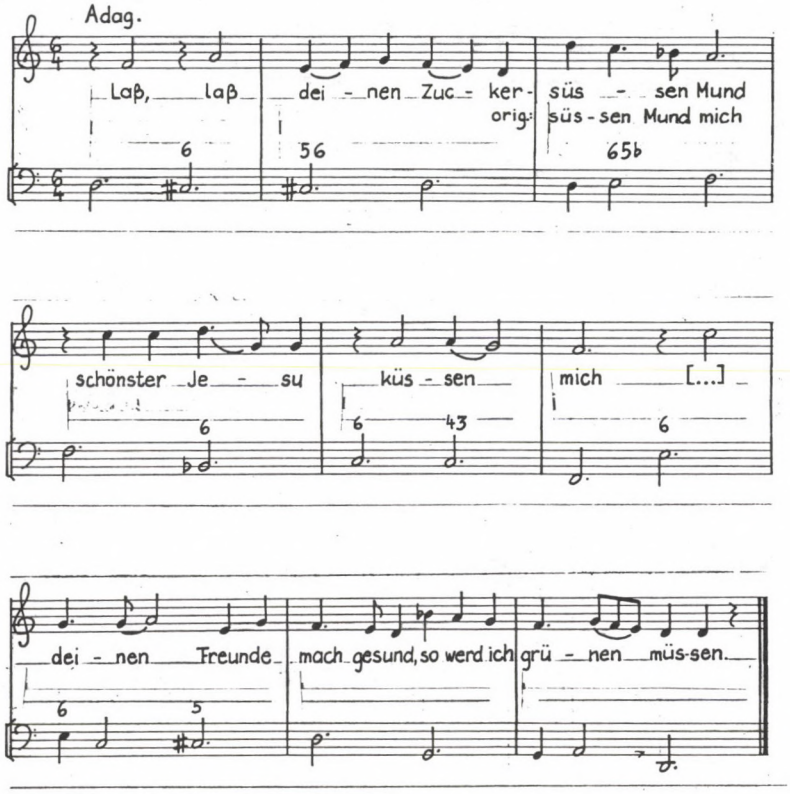


1. kottapélda. Jesu dulcis Memoria..., Zittau 1677

Ritornello = Violino Solo con Fund: è una Violdig.

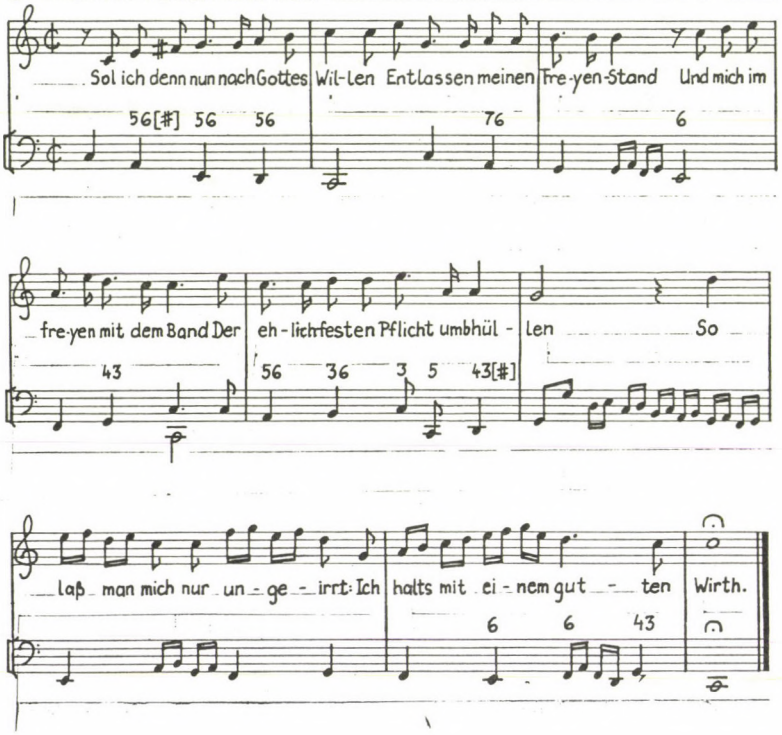


Aria. Alto Solo con Fund:



3. kottapélda. Gutte Wirtschafft, Lőcse 1672

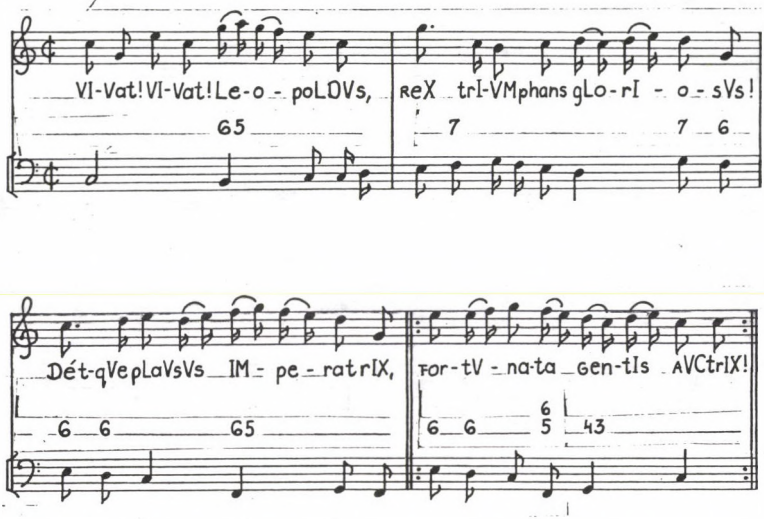
Dem Edlen neuen Ehe-Paar



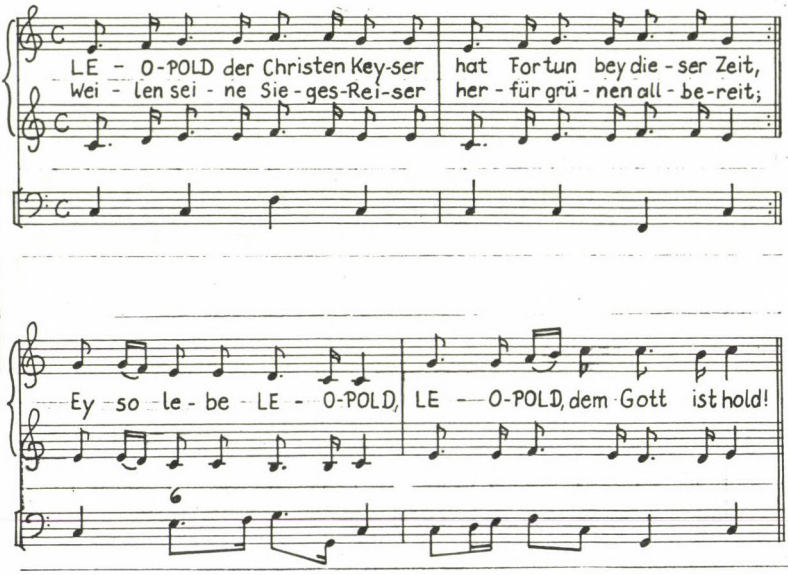
4. kottapélda. GEMINA AUGUSTISSIMAE, Nagyszombat 1699

Triumphus chronographico-musicus

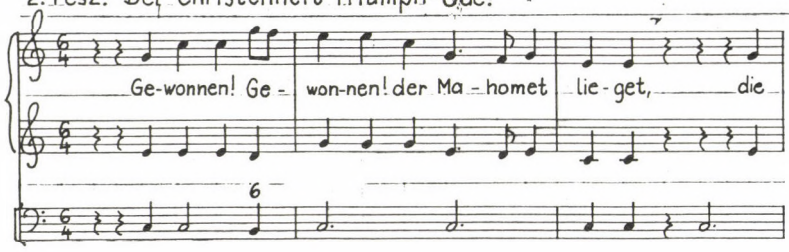
Aria

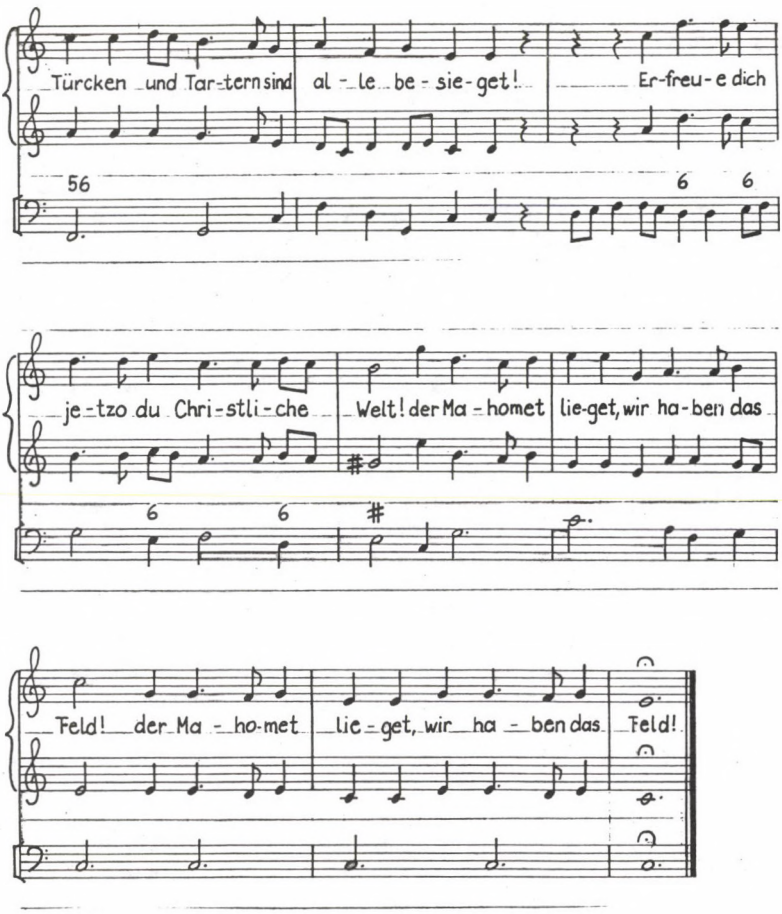


5. kottapélda. Himmel-auffsteigendes Sieges-Opffer, Lőcse 1686



2. rész. Der Christenheit Triumph-Ode.




Türcken und Tar-tern sind al - le be - sie - get! Er-freu - e dich
je - tzo du Chri - stli - che Welt! der Ma - homet lie-get, wir ha - ben das
Feld! der Ma - ho-met lie - get, wir ha - ben das Feld!

BÁRDOS KORNÉL:

SZÉKESFEHÉRVÁR ZENEI STRUKTÚRÁJA A 18–19. SZÁZADBAN

Az az egységes zenei struktúra, amely szabad királyi városainkat a 15. századtól jellemezte, a 18. században – elsősorban a töröktől felszabadult városokban – változatos formában alakult tovább. E régi zenei struktúra lényege: A zenélés középpontjában a szabad királyi város zenészei, a toronyzenészek állanak: 1. muzsikálnak a város hivatalos ünnepein, a hét több napján toronyzenét játszanak, esetleg őrködnek a város tornyában, zenélnek a polgárok családi ünnepein, később a színházi zenekarban is közreműködnek. 2. részt vesznek az evangélikus és katolikus templomok és iskolák együtteseiben. E rendszeres szolgálatukért szerződésük szerint meghatározott külön díjazásban részesülnek. 3. A szórakoztató zene területén egyeduralmat élveznek. A magánzenészek csak az ő engedélyükkel és bizonyos összeg fizetése ellenében játszhatnak. E jogaikat a városi tanács megvédi.[1]

Azok a városok, amelyekben a 17. században élt e struktúra, ezt a formát őrzik általában még a 19. század első felében is (Sopron, Pozsony, Modor, Nagyszombat, Selmecbánya, Körmöcbánya, Besztercebánya, Lőcse, Eperjes, Bártfa, Kassa, Kolozsvár, Nagyszeben, Beszterce, Brassó stb.). Pesten, Kőszegen a 18. század elején, Kismartonban a 18. század második felében szervezik meg a toronyzenészek intézményét. Debrecen a 17. század végén, Győr 1743-ban, Pécs 1780-ban nyeri el a szabad királyi városi rangot, amelynek értelmében mentesül a vármegye és a feudális főúr hatalmától s közvetlenül a királynak adózik. E három város már egyáltalán nem igényli a hagyományos zenei struktúrát. A városi tanács patronátusi kötelezettsége alapján csupán a városplébánia és iskola fenntartásához járul hozzá, így az ott működő zenészek eltartásához is, de nincsenek saját zenészei. Jó néhány város – mint Buda és Szeged – elnyervén e városi rangot a 18. században városi zenészeket (Musici Civitatis, Stadtmusici) tart el, akik a régi hagyomány szerint részt vesznek a templomok és iskolák együttesében és a szórakoztató zenében is uralkodnak, de már nem toronyzenészek, nem játszanak toronyzenét.

Ez utóbbi megoldásnak érdekes változatát tapasztaljuk Székesfehérvárott, amely – úgy látjuk – egyedülálló volt az országban! Sajátos ugyanis itt az, hogy a város zenészei, akik már nem toronyzenészek, nem csupán részt vállalnak a plébánia és a jezsuiták, majd a káptalan együttesében, hanem ők alkotják ezen intézmények együttesét.

A város a 150 éves török uralom után azonnal 1688-ban nyeri el a szabad királyi városi kiváltságot. A középkori Szent Péter és Pál plébániatemplomot, amelyet hamarosan Szent István királyról neveznek el, a jezsuiták vezetik. Itt a magyarokat, a dzsámiból alakított saját templomukban viszont a németeket és az iskolájuk tanulóit pasztorálják. Az újraéledő középkori prépostság ugyan igyekszik jogait érvényesíteni a plébánia felett, de kevés eredménnyel, mert Kollonich Lipót esztergomi érsek 1695-ben Székesfehérvárt a tizedszedési joggal együtt az esztergomi főegyházmegye joghatósága alá vonja és a jezsuitákat megerősíti a plébánia vezetésében[2].

A jezsuiták feloszlatásukig, 1773-ig vezetik a plébániát. A század közepén épült új templo-

mukat és gimnáziumukat 1776-ban a pálosok, majd ezek feloszlatása után 1813-ban a ciszterciek kapják meg.

Mária Terézia 1777-ben alapítja meg a székesfehérvári egyházmegyét. A Szent István-templom lesz továbbra is a város plébániatemploma, de egyúttal az új püspökség és káptalan székesegyháza is. A királynő a tizedszedési jogot az esztergomi főegyházmegyétől átadja az új székesfehérvári káptalannak. Mivel 1778-ban a külvárosi Szent Sebestyén-templomban a felsővárosi plébániát alapítják meg, a székesegyházban ettől kezdve a belvárosi plébánia működik. Mindkét plébániának és a hozzájuk tartozó iskoláknak a szabad királyi város a patrónusa.

A városi tanács a 18. század elején hozza létre a városi zenészek együttesét. Tagjai részben kizárólag hangszeres zenészek, részben a német és magyar iskola iskolamesterei és segédtanítói, akik tanítói fizetésük mellett természetesen mint városi zenészek többletfizetésben részesülnek. Maga az együttes vezetője, a regens chori a 19. században is rendszerint a német iskolamester, majd 1837-től 1886-ig Janny József a belvárosi leányiskola tanítója. A regens chori általában az orgonista is, de más hangszeresre is van példa. Igazában csak egyetlen regens choriról tudjuk, hogy hivatalosan tanítói munkát nem végzett s nem is volt orgonista, a kiváló muzsikus és egyúttal zeneszerző, Hanner Makár 1816-tól 1827-ig. A 19. század végén Emmerth Henrik és Lányi Ernő nem voltak ugyan tanítók, de ének- és zenetanárként működtek a városban.

Az együttes működésének kezdetétől végig a 19. században is a fizetett tagokon kívül ún. dilettáns, önkéntes énekes és hangszeres tagjai voltak, akiknek szintén járt a tiszteletbeli városi zenészi cím. Voltak közülük jó néhányan, akik a későbbi kinevezés, fizetett státus reményében vettek részt rendszeresen a kórus és a zenekar munkájában. Ám – főleg a 19. században – jócskán ismerünk értékes amatőr muzsikusokat és énekeseket, akik erre nem tartottak igényt. A hosszú sorból csak a Rader-család tagjaira Alajosra, Antalra és Sándorra utalunk, akik ifjú koruktól évtizedeken át különböző hangszeren játszottak rendszeresen és díjazás nélkül.

Az együttes karnagyát és tagjait a városi tanács nevezi ki, panaszaikkal, kéréseikkel is a tanácshoz fordulnak. Városi jegyzőkönyvi bejegyzések szerint a tanács gondját viseli zenészeinek. A jezsuita korszakban egy esetről tudunk 1740-ben, amikor a regens chori kinevezése késvén a jezsuita városplébános az általa már előzőleg is karnagyságra javasolt városi zenészt, Hoffer Pált beiktatja a kórus vezetőjének. Ám a városi tanács nem fogadja el az önkényes intézkedését!

A városi tanács és az együttes szoros jogi kapcsolata a káptalani korszakban is folytatódik. A zenészek ekkor is a tanácshoz nyújtják be felvételi kérelmüket. A káptalan és a püspök csak javaslatot tehet a zenészek ügyében. A tanács természetesen figyelembe veszi mindezt, de maga dönt a muzsikusok személyi és anyagi ügyeiben is. A káptalan is hozzájárul a zenészek eltartásához, de lényegében a városi tanács tartja el őket. Nézeteltérések ugyan adódnak e kérdésben, de a 19. század folyamán több alkalommal is újra megerősítik a hagyományos jogi összetartozást. Jellemző esetként utalunk König Mór kanonok hagyatékára, amelyből tetemes összeget a káptalani zenészek eltartására szán a 19. század második felében. Az alapítványt a város kezeli és évi kamatjaiból kiegészíti zenészeinek fizetését. A káptalan és a városi tanács szoros kapcsolatának hátterét abban is látjuk, hogy a Mária Teréziától megkapott tizedszedési jogot a káptalan a városnak adja bérbe. E szerződésüket a 19. században is megerősítik. Ennek viszonzásául vállalja a városi tanács a zenei együttes fenntartását a székesegyházban és a plébánián s járul hozzá bővebb mértékben a templom fenntartásához is, mint az a szabad királyi városokban ez idő tájt a patronátusi kötelezettség alapján szokásos. Más szabad királyi városokban, mint Pozsonyban a társaskáptalan dómjában, Nagyszombatban,

ahol a 19. század elejéig működik az esztergomi érsekség és Kassán, ahol 1804-ben alapítják a püspökséget a városi toronyzenészek csak közreműködnek a székesegyház zenekarában, Győrött és Pécsett pedig a dóm együttesét kizárólag a káptalan és a püspök tartja fenn a szabad királyi városi korszakban is.

A jezsuita korszakban a városi zenészek együttesét a 18. század elejétől – a jezsuita naplók tanúsága szerint – minden vasárnap és ünnepnapon a plébánián és a jezsuitáknál muzsikál, de egy-egy ünnepen a ferenceseknél és a karmelitáknál is. Az utóbbiaknál valamint a jezsuiták gimnáziuma osztályainak és kongregációinak saját ünnepein, körmenetein külön díjazásban ill. megvendégelésben részesülnek. A szereplések időpontjait egyeztetik, hogy a zenészek pontosan megérkezhessenek. A város fogadalmi ünnepein, körmenetein (mint pl. Szent Sebestyén ünnepén) és zarándoklatain a városi zenészek hivatalból vesznek részt. A káptalani korszakban viszont a pálosoknál, majd a ciszterciekнél díjazás mellett csak egy-egy nagyobb ünnepen szerepelnek. Ettől kezdve azonban a felsővárosi plébánia lesz rendszeres zenélésük újabb helye. Éppen a nagyobb távolság miatt zökkenők akadnak ezzel kapcsolatban, de a városi tanács a mulasztások ellenére is ragaszkodik az együttes kötelezettségéhez.

Már a 18. századból is maradtak feljegyzések, de a 19. században a papnövelde naplói és a sajtó is megőrzött sok részletes leírást az együttes rendkívüli egyházi szerepléseiről: oratóriumok, hangversenyek előadásáról különösen Hanner Makár és Janny József karnagyok évtizedeiben. A nagyobb művek előadása alkalmával a zenekart a katonazenekar tagjaival megfelelő honorárium fejében kiegészítik.

Ami pedig a szabad királyi város zenészeinek hagyományos privilégiumát illeti a szórakoztató zene területén, ez Székesfehérvárott is szigorúan érvényes! Már 1718-ban olvassuk a városi jegyzőkönyvben az erre vonatkozó határozott rendelkezést, amelyet újabb és újabb változatban szinte évtizedenként megújít a városi tanács. Pontosan meghatározzák, hogyan osszák fel az együttes tagjai között a szereplésekért kapott összegeket, milyen összeállításban vállalhatnak egyszerre több szereplést is. Legtöbbet természetesen a magánzenészek működésének korlátozásával és azok panaszaival foglalkoznak. Mint másutt, itt is megvédi a városi tanács saját zenészeinek előjogait. Az 1820-as évektől azonban már csak elvétve találunk e témáról iratokat és bejegyzéseket: a városi zenészek nem ragaszkodnak már e mellékkeresetükhöz. A mind nagyobb számban itt élő cigányzenészeknek átengedik a szórakoztató zenélést, akik között a század közepétől Európát bejáró együttesekről is gyakran olvasunk. A városi zenészek a rendszeresen működő színház zenekarában vállalnak részt, Hanner Makár karnagya is a színháznak. E területen nehézségek is akadnak. Lányi Ernő karnagy pl. 1891-ben keserűen védekezik a szilveszteri litánián való – az együttes szokott színvonalához méltatlan – szereplésük miatt: a színháznak rendkívüli előadása miatt maradtak el zenészei ill. késtek el alaposan. A színházi közreműködésen kívül a 19. században már rendszeres a hangversenyélet, az együttes tagjai szóló és kamaraegyütteskénт közreműködnek. Csak Purebl Ferenc, Liedl Lipót, Bernreiter Lipót és Greisinger Iván értékes hegedűsök gyakori hangversenyeire utalunk ezúttal, akiknek neve ma is ismert.

A másik terület, amely elvonja figyelmüket a városi zenészeknek a szórakoztató zenétől, a megszaporodott iskolákban ének- és zenetanárként dolgoznak, azok ének- és zenekarát vezetik, sőt az iskolákban hangszeres zeneiskolát is tartanak fenn és a század hatvanas éveitől divatossá vált dalárdák élén állanak. Mindezek az alkalmak természetesen a város zeneéletének gazdagodását, új színeit jelentik, de egyúttal a szabad király város zenei struktúrájának értékét is.

A struktúra változásának első jeleit 1890-ben észleljük: a széles látókörű új karnagy, Lányi Ernő vezeti tovább az eddigi együttest és repertoárját is megtartja. Ám ettől függetlenül és e mellett új kórust szervez, a Cecilia-egyletet, amelynek tagjai mintegy 60-an fizettség nélkül az

Európában már elterjedett ceciliánus stílusban a cappella és orgonakíséretes reneszánsz és korabeli egyházi műveket tanulnak s egy-egy alkalommal szerepelnek a székesegyházban. A hamarosan népszerű együttesben a város zeneértő tagjai részt vállalnak. Lányi Ernőnek Egerbe való távozása után ez a kórus feloszlik. A városi zenészek új karnagya Kneiffel Ferenc ugyan tovább folytatja a régi együttes irányítását, de hamarosan újabb próbálkozásról hallunk: a ceciliánus szellemű fiú énekiskola szervezését kezdik, amilyen ezekben az években a pécsi dómban kezdi korszakalkotó új stílusú működését. Székesfehérvárott a század fordulóján ez még nem valósul meg sikerrel, de elindítja a városi zenészek együttesének fokozatos elhalását s ezzel a régi szabad királyi városi struktúra megszűnését. Ez azonban így is két évszázadig fennállott!

JEGYZETEK

[1]Lásd részl. Bárdos Kornél, Szabad királyi városaink és mezővárosaink zeneéletének struktúrája. Zenetudományi dolgozatok 1985, 73–82.; uő: Szabad királyi városaink és mezővárosaink zenei struktúrája és zeneélete a 16–17. században (1541–1686). Doktori értekezés, kézirat 1986.; uő: Városi zeneélet c. fej. in: Magyarország zenetörténete 2. k. Budapest 1990.

[2]Lásd továbbiakban is részl. Bárdos Kornél, Székesfehérvár zenéje 1688–1892. Kézirat, kiadás alatt.

GÖNCZ ZOLTÁN:

BACH KONTRAPUNKTIKUS LABIRINTUSA

A BEFEJEZETLEN 14. CONTRAPUNCTUS KONCEPCIÓJÁRÓL

Az alábbi dolgozat arra a sokszor feltett kérdésre kísérel meg választ adni, hogyan, milyen formában, milyen ellenpontkombinációk alkalmazásával tervezte Bach A fúga művészete zárófúgájának (14. Contrapunctus[1] = BWV. 1080:19.) hiányzó részét folytatni.

A cikk bevezető egysége – a befogadástörténet idevonatkozó részeinek és a rekonstrukciók vázlatos ismertetése után – a ciklus befejezett tételeinek összefüggései alapján következtet a megszakadt ütemet követő torlasztáskombinációkra. A második rész a valószínűleg koncipiált strettákat ismerteti, s e kontrapunktikus lehetőségek alapján, valamint az elkészült fúgák megoldásait figyelembe véve sorraveszi a hiányzó rész lehetséges formai lefutásait. A harmadik egység – mintegy függelékképpen – a ciklus két részletének és a feltételezhetően tervezett kombinációk egymásra vonatkozásaira hívja fel a figyelmet. Ezen a helyen mondok köszönetet Wilheim Andrásnak, aki az irodalom hazánkban nehezen hozzáférhető részét rendelkezésemre bocsájtotta.

I. TÉMAALAKZATOK

A töredékesen fennmaradt zárócontrapunctus, a „Fuga a 3 Sogetti", egyike a zenetörténet legtöbbet vitatott alkotásainak. Többen (Hauptmann, Spitta, Rust) a ciklushoz tartozását is kétségbe vonták, arra hivatkozva, hogy a sorozat főtémája nem fordul elő benne. Mások (pl.: Bitsch, Martin) az első témában a Kunst der Fuge főtémájának egyszerűsített változatát látták. A valódi nyomós érvet, mely azt bizonyítja, hogy a mű a ciklus szerves része, a neves Beethoven-kutató, Gustav Nottebohm szolgáltatta először 1881-ben.[2] Ellenponttani kutatásai nyilvánvalóvá tették, hogy a tételt Bach négyes fúgaként koncipiálta, melynek hiányzó negyedik témája éppen a ciklus főtémája lett volna. *(1. kottapélda 138. o.)*

Kolneder 1977-ben publikált monográfiájában[3] kereken 20 rekonstrukciós próbálkozást sorol fel. Ezek nagy része a Nottebohm-megfejtés alapján szövődik tovább. Sokan – szószerint véve a Mizler Nekrológjában foglaltakat[4] –, a továbbiakban *mind a négy téma* tükörfordítását szerepeltetik – kétes eredménnyel. Ezek a kombinációk ugyanis idegenül hatnak, nem rendelkeznek elég meggyőző erővel. A befejezések ezen kívül is gyakran tartalmaznak inadekvát stíluselemeket, erőltetett torlasztásokat, formai következetlenségeket.[5]

A témaalakzatokkal kapcsolatban nagy biztonsággal állítható, hogy Bach a megszakadt 239. ütemet követően már nem szándékozta a korábban exponált és egymással konfrontált három téma inverz alakjait feldolgozni.[6] (1) Az 1. téma a 2. téma belépéséig (a 114. ütemig) *16* alkalommal alap, *8* alkalommal tükköralakban, a 2. és a 3. témával egyesítve (a 147. ütemet követő további 6 fázisban) *kizárólag* alaphelyzetben hangzik el. (2) A 2. téma (9 fázis) – egyébként meglehetősen bizarr – tükköralakzata a torzóban *egyáltalán nem* szerepel. (3) A 3.

téma két alakjának aránya szélsőségesebb az elsőénél is: *10* alaphelyzetű és *2* invertált fordul elő. (4) A fúga művészete többtémás fúgáiban az alap- és inverzalakban – ellenfúga módjára – exponált ill. feldolgozott témák a főtémával alkotott torlasztásokban a továbbiakban *csak egy alakban* szerepelnek. (10. és 11. Ctp.)

A 4. témával kapcsolatban – mielőtt a kontrapunktikus lehetőségek tárgyalására sor kerülne –, a ciklus monotematikus koncepcióját áttekintve megfontolandó: Összeegyeztethető-e a műkomplexum logikájával, hogy míg a 14. Ctp.-t megelőző fúgákban a főtéma *mindkét* (alaphelyzetű és tükörfordítású) alakja egyenrangúan szerepel (a kezdő négy egyszerű fúga közül kettő az *alap,* kettő a *tükör,* a három stretto ellenfúga *mindkét* alakot, a többtémás fúgák közül a 8. és a 10. kizárólag a *tükör*alakot, a 9. csak az *alap*helyzetűt, a 11. *mindkettőt,* a két tükörfúga – a háromszólamú már eleve ellenfúga – természetesen *mindkét* alakot tartalmazza), a sorozatot záró 14. Contrapunctusban kizárólag a főtéma *alap*formája fordul elő? A fennmaradt töredék formájából kiindulva, a befejezett tételek kontrapunktikus megoldásait és a főtémaalakok feldolgozását illetően a ciklus koncepcióját figyelembe véve, s nem utolsó sorban a mind a négy téma invertálásával létrehozott torlasztások stílusidegen jellege miatt feltételezhető, hogy Bach a negyedik részfúgában a Nottebohm által leírt mellett egy *másik* – szintén a négy téma társításával létrehozható – torlasztáskombinációt is tervezett, melyben az első három téma *alaphelyzetű* alakjaihoz a főtéma *inverz* változata járul. De vajon létezik-e ilyen kombináció?

II. ELLENPONTKOMBINÁCIÓK

A négy téma kontrapunktikus egyesítésére a fenti feltételek mellett is lehetőség nyílik. *(2. kottapélda, 138 o.*[7])

Megfigyelhető, hogy a főtéma tükörfordítású alakja (4.$^{inv.}$) a 2. és a 3. témához viszonyítva azonos helyen lép be, mint az alaphelyzetű (4.) a Nottebohm-féle kombinációban, míg az 1. téma itt egy ütemmel korábban, ott dux, itt *comes* alakban szólal meg. A két kombinációt összevetve kitűnik, hogy a főtéma, ill. az 1. téma két-két alakja egymás körvonalait követve, bizonyos helyeken szinte helyettesítik egymást. *(3. Kottapélda 138. o.)*

A két torlasztás összefüggésében az irodalomban egy korábban más kontextusban megjelenő vélemény, miszerint az 1 téma a főtéma egyik változata, más perspektívában igazolódik.

A két torlasztás egyesítésével újabb kombináció keletkezik, amelyben a főtéma szimultán elhangzó alap- és tüköralakja, valamint a másik három téma szerepel. Ebben az esetben az 1. téma a fent látható párhuzamok, miatt más helyen lép be (duodecim-csere), s a torlasztás magától értetődően számfeletti számokkal bővül. *(4. kottapélda, 139. o.)*

A főtéma egyidejű tükrözése A fúga művészete korábbi contrapunctusainak mindig kitüntetett pillanataiban következik be. Így az 5. Ctp. számfeletti szólamokkal bővített pikárdiai kódájában (86–90. ü.), valamint a 11. Ctp. (hármas fúga) végén: miután a 3 téma együttes kombinációja elhangzott (146–150. ü.), a főtéma szimultán inverziója mellől (157–168. ü.) a másik két téma elmarad, hogy az utolsó két fázisban ismét hármas ellenpontban egyesüljenek. E korábbi megjelenések formadramaturgiai megoldásai alapján nagy valószínűséggel feltételezhető, hogy a fenti szimultán tükrözött torlasztásra mégis a négy téma egymással alkotott négyes ellenpontjainak elhangzása *után* kerül sor.

A fenti kombinációs lehetőségek alapján az is feltételezhető, hogy a zárófúgában a főtéma alap- és tüköralakja egyaránt exponálódik. A tétel hiányzó részének formai lefutása – a befejezetten fennmaradt fúgák szerkezetének tükrében – többféleképpen is elképzelhető:

a) A megszakadt 239. ütemet követően (az első három téma további torlasztásai után) a

főtéma alaphelyzetben exponálódik, majd több fázison keresztül a Nottebohm által leírt négyes ellenpontban (l. kottapélda) egyesül az előző három témával. A négy téma együttfutását a főtéma tükörverziójának exponálása szakítja meg, amit a tükörváltozat és az első három téma torlasztásai (2. kottapélda) követnek. E szakaszok után jelenik meg a szimultán tükrözött főtéma (4. kottapélda). Ez a dramaturgia – a megszakított kettős expozíciót illetően – némiképpen a 11. Ctp.-ét követi.

b) A főtéma két alakja – hasonlóan az 5. Ctp. elejéhez (1– 29. ü.) – nyolc fázison keresztül ellenfúgaként exponálódik, amelyet a négy téma együttes kombinációi követnek, úgy, hogy az első három témához váltakozva társul a főtéma két alakja (1. és 2. kottapélda), majd az utolsó fázisokban sor kerül a főtéma szimultán tükrözésére is (4. kottapélda).

c) Elképzelhető azonban, hogy a zárófúgában Bach egy, a ciklusban addig még nem alkalmazott – mondhatni erre az alkalomra tartogatott – exponálási megoldást szándékozott megvalósítani. Ebben az esetben a főtéma exponálása *különösen koncentrált módon* – a tematikus sűrűséget mintegy megduplázva – *szimultán tükrözésekkel* valósul meg.

d) Végül – nem lehet teljesen kizárni annak a lehetőségét, hogy a 4. téma külön expozíciójára *nem* került volna sor. Ilyen rendhagyó megoldást találunk a 9. Ctp.-ban is. Az elmaradást a 14. Ctp.-t illetően egyaránt indokolhatja a tétel – a negyedik expozíció nélkül is – egyedülálló mérete és a ciklus monotematikus jellege.

A fenti kottapéldákból látható, hogy a zárófúgában – Nottebohm eredeti elképzelését némileg módosítva[8] – a ciklus főtémájának nem a (négy egyszerű fúgában ill. a 9. Ctp.-ban szereplő) lapidáris, hanem átmenő hangokkal kibővített, pontozott változata szerepelt volna. Bár az ellenponttani megfontolásoknál nem perdöntőbb, mégis szignifikánsnak tűnik: Bach, aki a számszimbolikának korábbi műveiben is nagy jelentőséget tulajdonított, a lipcsei Zenei Társaságnak – amelynek *14.* tagja volt –, utolsó munkaként benyújtani szándékozott alkotásának végén, a *14.* Contrapunctusban, ahol nevének zenei megfelelője explicit módon témaként lép fel (a B-A-C-H betűk alfabetikus sorszámainak összege: 2 + 1 + 3 + 8 = *14*), minden bizonnyal a ciklus főtémájának *14* hangú verzióját tervezte feldolgozni.

III. AZ ELTŰNT IDŐ NYOMAI

A fúga művészete bizonyos pontjain későbbi részek nyomai fedezhetők fel. Ilyen hatalmas léptékű monotematikus ciklusnál, amelynek tételein szerzője több éven keresztül – egyes részekhez vissza-visszatérve – dolgozott, természetes az azonosságok, hasonlóságok, átfedések jelentős száma. Ennek oka a komponálás párhuzamossága mellett az is, hogy ellenszólamait a főtéma egyértelműen determinálja. A különféle változó ellenszólamok, állandó kontraszubjektumok, ill. témák, mind a főtéma plasztikus hátterei, egyfajta „negatív lenyomatai".

Ez a sajátosság azonban fordítva is igaz, hiszen maga a Nottebohm-megfejtés – vagyis maga a főtéma – is benne rejlik immanens módon a mű egyik fennmaradt részletében, a befejezetlen kézirat (P 200: 3. melléklet) utolsó ütemeiben. A három téma mint egy fotónegatív hívja elő a főtéma-kópia körvonalait. *(5. Kottapélda, 139. o.)*

A fentinél explicitebb a 10. Ctp.-ban található „útjelző" nyom *(6. kottapélda, 139. o.)*.

A példa külön érdekessége, hogy mintegy hidat képez a ciklus korábbi[9] és későbbi fogalmazása között. A korábbi – a 40-es évek első felére tehető – változatban (akkor még „6. Fúga" megjelöléssel = BWV. 1080:10a) a szopránban elhangzó inverz-alakkal kezdődik a főtéma expozíciója – természetesen egyszólamban. A későbbi fogalmazványban (10 Ctp.) ezt megelőzi a másik téma expozíciója, ill. kidolgozása. A nyolcadoló mozgás folyamatosságának megtartása érdekében az egyébként változatlanul futó főtéma-expozíció első fázisához – a

korábbi verzióban nem szereplő – komplementer szólamok járulnak. Feltételezhető, hogy e később hozzáírt szólamok és a – korábbi fogalmazványban még szintén nem szereplő – zárócontrapunctus komponálása időben közel eshetett egymáshoz, s ez is oka lehet a motivikus és harmóniai hasonlóságoknak.

A részlet az eddig állítottakat megerősítve arra mutat, hogy Bach A fúga művészete záró-contrapunctusában az első három téma *alap*formája mellett a főtéma *tükrözött* alakjának feldolgozását is tervezte.

JEGYZETEK

[1]A sorszámozást illetően: Gregory Butler: Ordering Problems in J. S. Bach's Art of Fugue Resolved. = The Musical Quarterly LXIX (1983), 44–61.

[2]Gustav Nottebohm: J. S. Bach's letzte Fuge = Musik-Welt 1880/1881, 232–236., 244–246.

[3]Walter Kolneder: Die Kunst der Fuge. Mythen des 20. Jahrhunderts. Wilhelmshaven 1977, 301–327.

[4]H.-J. Schulze (kiadó): Bach Dokumente 3. köt. Leipzig–Kassel 1972, 86: Seine letzte Krankheit, hat ihn verhindert, seinem Entwurf nach, die vorletzte Fuge völlig Ende zu bringen, und die letzte, welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehret werden sollte, auszuarbeiten. (Utolsó betegsége megakadályozta [Bachot] abban, hogy vázlatai alapján az utolsó előtti fúgát befejezze, s az utolsót, amely 4 témát tartalmazott volna, és a továbbiakban mind a 4 szólamban hangról hangra megfordult volna, kidolgozza.)

[5]Vö. Erich Bergel: Bachs letzte Fuge. Max Brockhaus Musikverlag 1985, 196–203.

[6]Vö. Bergel: i. m. 219–222.

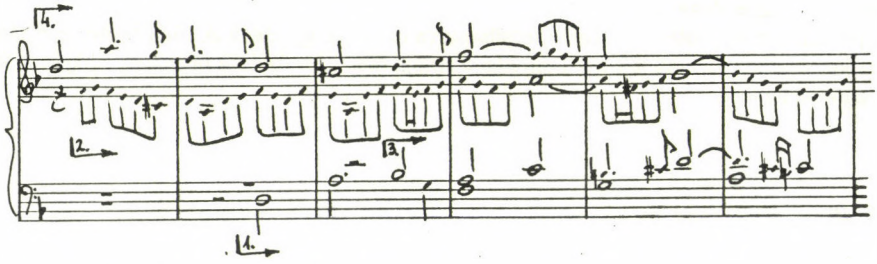
[7]Tanáesosnak tűnik tisztázni, hogy Bach polifon tételeiben sem a bővített kvintről (1. kottapélda 3. ü. szoprán-alt), sem a szűkített kvintről (2. kottapélda 3-4. ü. basszus-tenor) tiszta kvintre oldódó szólammozgás nem számít tiltott párhuzamnak. Ez utóbbira példa a 6. Cpt. 15. ü.-ben a szoprán és az alt szólam vezetése.

[8]Erre a lehetőségre Nottebohm is utal. (233.)

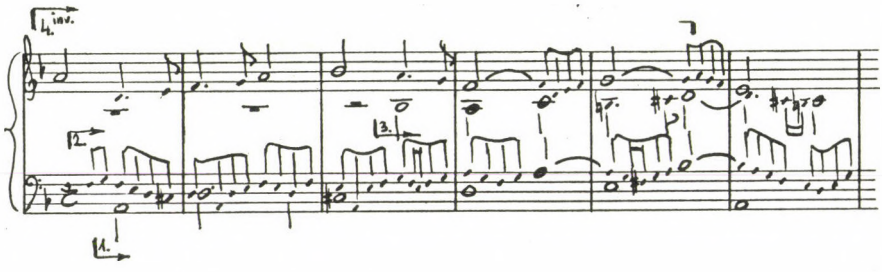
[9]Douglas Seaton: The Autograph: An Early Version of the „Art of Fugue" = Current Musicology no. 19 (1975), 54–59.

[10]Vö. Christoph Wolff: The Last Fugue: Unfinished? = Current Musicology no. 19 (1975), 74.

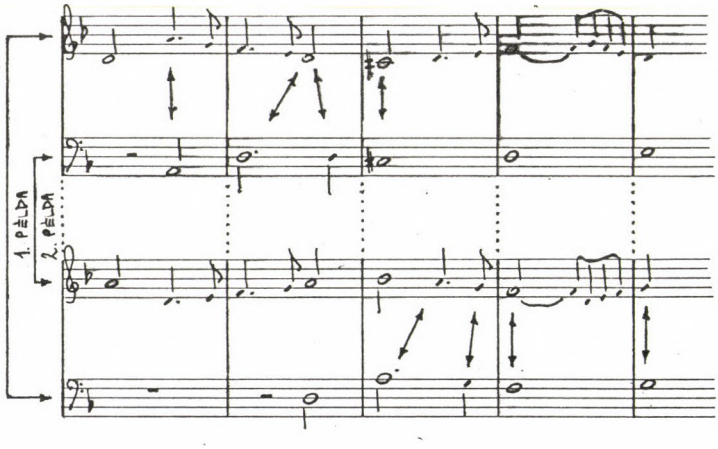
1.



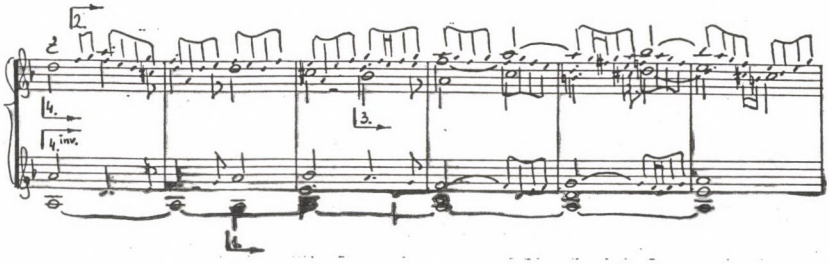
2.



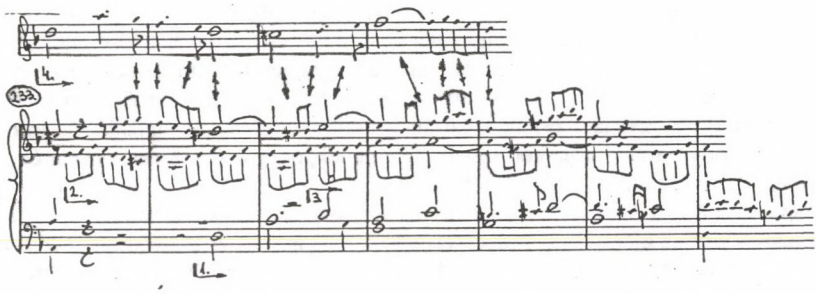
3.



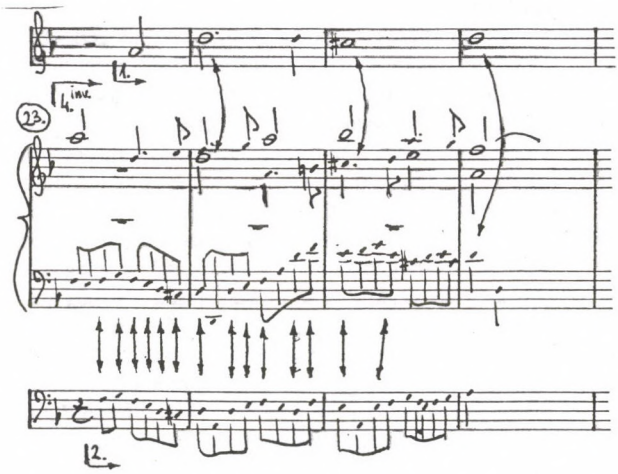
4.



5.



6.



KOMLÓS KATALIN:

„VERÄNDERTE REPRISE"

EGY KONCEPCIÓ TÖBB MEGVILÁGÍTÁSBAN[1]

A „veränderte Reprise" kifejezést Carl Philipp Emanuel Bach 1759-ben használta először a *Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen* nagyjelentőségű sorozatának címében. A terminus aztán újra megjelenik, nem kevésbé proklamáció-jellegű célzattal, az 1766-ban ill. 1768-ban publikált *Kurze und leichte Klavierstücke mit veränderten Reprisen* két füzetének címlapján. Ezek a különböző karaktereket felsorakoztató, de egységesen kéttagú formában írt pompás kis darabok Sebastian Bach pedagógiai sorozatainak, vagy Bartók Mikrokozmoszának szellemében tanítják a kezdő játékosnak a variált ismétlés sokoldalú technikáját és művészetét. (Bár ma is a zongorapedagógia kottatárában lennének, hogy a kezdetektől vezessék be a növendéket a 18. századi kreativitás világába.)

A nevezetes *Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen* demonstráció-erejű indíttatását csak a terjedelmes szerzői előszó ismeretében érthetjük meg igazán. A zeneíróként is a legjelesebb kvalitásokkal rendelkező C. P. E. Bach világosan, tömören, és csalhatatlan művészi judíciummal fogalmazza meg a mű programját. Az Előszó első mondata *(„az ismétlések variálása manapság elengedhetetlen")* jólismert, de önmagában, a szöveg további ismerete nélkül félrevezető, vagy legalábbis igen felületesen érinti a szerző valódi intencióját. C. P. E. Bach ugyanis, amint ezt részletesen kifejti, a szonátákban azt kívánta bemutatni, hogyan *ne* díszítsünk, mit *ne* tegyünk, amikor ismétlődő formarészeket díszítünk. A tartalom teljes megértéséhez egész terjedelmében idézzük az Előszót:[2]

> Az ismétlések variálása manapság elengedhetetlen. Ezt minden előadótól elvárják. Egy barátom minden igyekezetével azon van, hogy az adott darabot úgy játssza el ahogy írva van, makulátlanul és a jó előadás szabályai szerint; lehet-e tőle a helyeslést megtagadni? Egy másik, gyakran szükségből, a variálás merészségével pótolja a leírt hangok kifejező megszólaltatását; a közönség mégis őt értékeli többre az előzőnél. Szinte minden frázist díszítve kívánnak hallani ismétléskor, függetlenül attól, hogy a darab jellege, vagy az előadó képessége azt megengedi-e. Csakis ez indítja a legtöbb hallgatót BRAVO kiáltásokra, különösen ha a produkciót még hosszú és olykor túlzottan kicirkalmazott cadenza is kíséri. Ez az előadásnak eme két igazi ékességével való visszaéléshez vezet! Egyeseknek még ahhoz sincs türelmük, hogy első alkalommal úgy játsszák el a hangokat ahogy írva vannak; nem bírják elviselni a BRAVO hosszú késlekedését. Ezek a rosszul időzített díszítések gyakran nem igazodnak a stílushoz, az affektushoz, a zenei gondolatok kapcsolódásához, a legtöbb zeneszerző bosszúságára. Mert még ha az előadó rendelkezik is

mindazokkal a kvalitásokkal, amelyek egy darab megfelelő variálásához szükségesek: mindig úgy lesz-e diszponálva? Ismeretlen művek nem fogják-e új nehézségek elé állítani? Nem az-e a díszítés főcélja, hogy mind az előadónak, mind a darabnak dicsőségére váljon? Nem kell-e ezért az előadónak másodjára is legalább olyan jó megoldásokat produkálnia? Mindezen nehézségek és visszaélések ellenére a helyes díszítések mindenkor megtartják értéküket. Egyebekben hadd hivatkozzam arra, amit *Versuch*-om I. részének végén erről megfogalmaztam.

Jelen szonáták komponálásakor különösen a kezdőkre és azokra a *Liebhaber*-ekre gondoltam, akiknek koruknál vagy elfoglaltságuknál fogva nincs elég türelmük és idejük komoly gyakorlásra. Azonkívül hogy valami könnyű játszanivalót kapjanak, szerettem volna azt az örömet nyújtani, hogy díszítéseket produkálhassanak, anélkül hogy maguknak kelljen kitalálni, vagy másokkal megiratni és aztán sok fáradsággal memorizálni azokat. Végül pontosan előírtam mindent ami a jó előadáshoz tartozik, azért hogy ezeket a darabokat a kevésbé jól diszponáltak is a lehető legnagyobb szabadsággal játszhassák.

Boldog vagyok, hogy tudomásom szerint az első lehetek, aki ilyen módon pártfogói és barátai hasznára és örömére szolgál. Mily öröm lesz számomra, ha segítő szándékom nem lesz hiábavaló!

Berlin, 1759 július havában

C. P. E. Bach

Ez az írás természetesen sok olyan gondolatot tartalmaz, amelyet más korabeli teoretikusok munkáiból is jól ismerünk: a túlzott és helytelenül alkalmazott díszítések ellen szinte minden *Aufführungspraxis*-ról szóló tankönyv figyelmeztet. *„Egyesek azt hiszik, hogy képzettnek tűnnek, ha egy Adagio-t telezsúfolnak ornamensekkel"* – írja Quantz. *„Nem értik, hogy nagyobb művészet kevéssel sokat, mint sokkal keveset mondani."*[3] A naívnak cseppet sem mondható Leopold Mozart így jellemzi az agyondíszítők táborát[4]:

> Ezek azok az emberek, akik – mivel alig tudnak akár tűrhetően is helyes ritmusban játszani – azonnal concertókkal és szólókkal kezdik, hogy (amint ezt ostobán elképzelik) amilyen gyorsan lehet, helyet biztosítsanak maguknak a virtuózok között. Egyesek valóban olyan fokra jutnak, hogy néhány alaposan kigyakorolt concerto vagy szólódarab legnehezebb passzázsait is nem mindennapi könnyedséggel tudják lejátszani. Ezeket betéve tudják. De ha csak pár menüettet is *cantabile* stílusban, a szerző irányításával kell előadniuk, képtelenek azt megoldani. ... Az *Allegro* még rendben van, de amint egy *Adagio* tételhez érkeznek, a zene minden egyes ütemében elárulják mérhetetlen tudatlanságukat és ítélőképességük hiányát.

Ami C. P. E. Bach Előszavát akár saját *Versuch*-jának[5] idevonatkozó részeitől is megkülönbözteti, az az, hogy a variálás művészetét itt egy meghatározott műfajra, ill. formára vonatkoztatva tárgyalja. A „veränderte Reprise" csak ismétléses vagy visszatéréses szerkezetet jelölhet: jelen esetben kéttagú formákról és szonátaformákról van szó. Mint látni fogjuk, ez

kapcsolja a kérdést az egykorú vokális ill. színpadi zene alapvető formatípusának, a *da capo* áriának az előadásához.

Az Előszó kivételes pozíciójának másik lényeges része természetesen az, hogy az írott szót ezesetben olyan mesterművek illusztrálják, mint a kötetet alkotó 6 szonáta. Kiragadott ütemeket, bizonyos díszítés-típusokat, részmegoldásokat leszámítva viszonylag kevés azoknak a fennmaradt dokumentumoknak a száma, amelyek adott darabok vagy tételek *szerző* kezétől származó díszített változatát rögzítik. Caccini *Nuove Musiche*-jének egyes darabjai, Corelli Op. 5 hegedűszonátáinak állítólagos szerzői variánsai szolgálhatnak például[6]; a mű keletkezésénél jóval későbbi praxist tükröző, utólagos ornamentált változatok – ilyen szép számmal akad – már más kategóriába tartoznak. Igaz persze, hogy a rögtönzött variálás nem megörökítésre, végleges rögzítésre való; a kifogástalan ízlésű és eredendően improvizatív alkatú C. P. E. Bach utókorra hagyományozott modelljének jelentőségét mégis nehéz lenne túlbecsülni. A kiírt ismétlések minél változatosabb, választékosabb újra-fogalmazását Bach olyan fontosnak ítélte meg, hogy később (a kutatás mai feltevése szerint életének utolsó évtizedében, az 1780-as években) visszatért a szonátákhoz, és tovább csiszolta, utolsó verzióként véglegesítette a repríz-variánsokat.

A „repríz" szó újrakezdést, ismétlést, visszatérést jelent. A zenei formák világában – különböző, speciális tartalommal – mindenképpen szakaszos formákhoz kapcsolódik. A barokk vokális zene tartományában a „visszatéréses" formát bő évszázadig, a korai klasszikába nyúlóan elsősorban a *da capo* ária szinte fétissé kovácsolódott modellje reprezentálja. A mindenható és mindent uraló opera műfajában az énekeseket körülvevő hihetetlen sztárkultusz értékrendje az *ária* előadásán alapult. A *da capo* visszatérés minél bravúrosabb, ékesebb újrafogalmazása volt – legalábbis a közönség szemében – a produkció nonpluszultrája. Az ezzel kapcsolatos torzulások, öncélú magamutogatások, ízlésficamok jólismertek a korabeli irodalom indignálódott eszmefuttatásaiból. Itt most a témánkhoz időben és térben közvetlenül kapcsolódó forrásokhoz fordulunk: nevezetesen Johann Friedrich *Agricola,* és Francesco *Algarotti* munkáit vesszük szemügyre.

Agricola mint udvari komponista C. P. E. Bach muzsikus kollégája volt Berlinben; korábban Lipcsében Sebastian Bach tanítványa, az ottani Collegium Musicum aktív tagja; C. P. E. Bach mellett a Sebastian Bach halála után négy esztendővel publikált híres nekrológ társszerzője. *Anleitung zur Singkunst* címmel 1757-ben (tehát 5 évvel Quantz, és 4 évvel C. P. E. Bach *Versuch*-ja után) Berlinben jelent meg nevezetes énekiskolája, egy 34 esztendővel korábban írt olasz munka magyarázó jegyzetekkel és kiegészítésekkel ellátott német fordítása. Az eredeti mű, Pier Francesco *Tosi* „Opinioni de' Cantori antichi e moderni" című értekezése, 1723-ban látott napvilágot Bolognában. Tosi gondolatai az 1750-es évek Berlinjében nyilván ugyanolyan aktuálisak voltak, mint az 1720-as évek Itáliájában, különben Agricola nem vette volna a fáradságot a nagy munkához. Hogy a könyv jelentős részét igenis rokonnak érezte saját környezete művészi aspirációival, mutatja a fordítói előszónak az a szakasza, amelyben Agricola köszönetét fejezi ki Quantz-nak és C. P. E. Bach-nak, amiért *Versuch*-jaikat modellnek tekinthette saját tézisei megfogalmazásakor.

Tosi alapos, az előadás minden lényeges részét érintő iskolájának az önkényes és túlzott ornamentikára vonatkozó részei szintén nem előzmény nélkül valók; az operavilág túlkapásairól szóló korábbi írások legszellemesebbike Benedetto *Marcello* 1720-as „Il teatro alla moda" című szatirikus pamfletje. Ez a rendkívül szórakoztató olvasmány persze nem pedagógiai, hanem pusztán irónikus célzattal íródott. Stílusát illusztrálja egyetlen részlet[7]:

> Amikor az énekes áriája eléneklésére érkezik, egyetlen dologra kell gondolnia, mégpedig arra, hogy a cadenzára annyi időt szánjon

amennyi jólesik, telezsúfolva azt futamokkal és divatos ornamensekkel, saját belátása szerint. A karmester mindezen közben leveszi kezét a billentyűkről és pihenteti [az ujjait], szippant egyet-kettőt a tubákos szelencéjéből, és türelmesen vár, amíg az énekes úgy dönt hogy befejezi az attrakciót.

A kasztrált énekes Pier Francesco Tosi – könyvének módszeres komolyságából, hibátlan ízlésről tanúskodó intelligenciájából ítélve – valószínűleg nem tartozott az olcsó sikerre vadászó, exhibicionista énekesek közé. És természetesen nem a kor énekművészetében oly fontos improvizatív díszítőkészséget, csak annak vadhajtásait ítéli el. A *da capo* ária helyes előadását így írja le[8]:

> Az első rész csak egészen egyszerű díszítéseket kíván, a keveset viszont ízléssel alkalmazva, hogy a szerző alkotása természetes szépségében érvényesüljön. A következő részben, nemes egyszerűség mellett, több tárulhat fel a díszítőművészetből; az értő hallgató hadd vegye észre az énekes tudományának újabb tartalékait. Aki végül a kezdőrész visszatérésekor nem teszi mindazt, amit már korábban elénekelt, díszítésekkel szebbé és jobbá mint ahogy írva van, nem nevezhető nagy hősnek. ...

Ezzel szemben, Tosi szerint, a gyakorlatban ez történik[9]:

> A mai énekesek igyekezete általában arra irányul, hogy az első rész végén a rögtönzött passzázsok futótüzét szabadítsák el, a zenekarnak pedig ezt ki kell várnia. A második rész végén megduplázzák a gurgulák *[Gurgulä]* mennyiségét, a zenekar hosszan szünetel. Amikor végül a harmadik befejezés küszöbéhez érkezünk, a passzázsok egész, nehezen visszafogott arzenálja szabadul el, és a zenekar a türelmetlenségtől a legszívesebben szitkozódna. De miért kell a világot ennyi cikornyával elkábítani? Kérem az új ízlésbeli urakat, bocsássanak meg, ha a zene érdekében feljogosítva érzem magam a következők elmondására: a jó ízlés nem a cél és terv nélkül tévelygő hang állandó gyorsaságában, hanem az éneklés modorában, a hang kellemes hordozásában, az előkék megoldásában, a rögtönzött díszítések művészi és szabályszerű alkalmazásában nyilvánul meg; és abban ahogy az énekes egyik hangról a másikra ... a hangok értékének megnyújtásával *[rubamento di Tempo]*, ugyanakkor a basszus mozgásához pontosan alkalmazkodva érkezik el. Ezek a jó éneklés első és legfontosabb ismérvei, amiket azonban emberi elme meg nem talál az újabb énekesek zavaros cadenzáiban. ...
>
> Uraim, a legújabb divat követői, állíthatják-e hogy nem csapják be önmagukat, amikor a hosszúra nyújtott cirádákban bővelkedő cadenzákban menedéket találva, puszta tudatlanságból sikerért koldulnak? Valóban ezt teszik, amikor könyörületet várva tartanak igényt a *Vivat* kiáltásokra, amelyeket – beláthatják – nem szolgálnak meg igazán. Ezzel pártfogóikat is nevetségessé teszik, akiknek nincs elég kezük, lábuk, hangjuk az önök dicsőítésére. Saját érdekükben győz-

zék meg a világot jobb hajlandóságukról, és Istentől kapott nagyszerű tehetségüket fordítsák arra, ami önökhöz méltó.

A közönség *Vivat* kiáltásait provokáló énekes portréja szinte változatlanul tér vissza a művet és a szerzői szándékot nem tiszteló, az igazi tartalmat külsőségekkel pótoló *Clavier*-játékos C. P. E. Bach-megrajzolta alakjában, a „...veränderten Reprisen" szonáták Előszavában.

A Tosi szövegét értelmező, jegyzetekkel bővítő Agricola itt hosszabb személyes kommentárral tolmácsolja saját kora álláspontját ebben a főbenjárónak tekintett előadói kérdésben. (Ezek az apróbetűs szakaszok világosan elválnak a főszövegtől.)[10]

> Herr Tosi tehát ellensége a mai napig szokásos rögtönzött cadenzáinknak. A *Liebhaber*-ek és a cadenzák csodálóinak kedvéért mondjak ellent neki, és védelmezzem azokat [cadenzákat]? Igaz hogy sok visszaéléssel találkozunk, és szerzőnk ezeket jogosan kifogásolja. Igaz hogy az ember gyakran inkább semmilyen cadenzát sem hallgatna, mint rossz tákolmányokat. Némelyik énekes egy zagyva befejezéssel elrontja mindazt a jót is, amit az áriában produkált. Aki invencióban szegény, annak valóban tehertétel a cadenzák kitalálása, mégpedig úgy hogy ne mindig ugyanazt mondja. Ezzel szemben az is igaz, hogy egy lángoló szellem ezzel a hallgatót váratlanul meglepheti, és az ária által felkeltendő szenvedély izgalmát még magasabb fokra hevítheti. Találékony cadenzában pl. alkalmazhat olyan hangokat, amelyek az áriában nem szerepeltek, így a hallgatót teljes hangterjedelmével is megismertetheti. ... Egy énekestől nem lehet zokon venni, ha saját jólsikerült ötleteinek szabad utat engedve nem szalasztja el ezt a lehetőséget. A következő intelemeket azonban jól meg kell szívlelnie. 1) A cadenzák ne legyenek túl gyakoriak és túl hosszúak. 2) Mindig az ária alap-affektusához igazodjanak. ... 3) Hasonló figurákat ne ismételjünk és ne transzponáljunk gyakran; inkább különböző figurákat kapcsoljunk össze és azokat ügyesen váltogassuk. A cadenza azonban ne igazán ariózus dallam, hanem még el nem használt motívumok találékony összefűzése legyen. Ezért 4) nem lehet kötött metruma. Azt a látszatot kell keltenie, hogy az énekes, a szenvedélytől elragadtatva, már nem tud korlátok közé szorított ütemekben gondolkodni. 5) A cadenza érinthet néhány hangsor-idegen hangot, de túl távoli hangnemekbe ne térjen ki; a basszussal disszonanciát alkotó idegen hangokat pedig megfelelően fel kell oldani. 6) Élénk, heves ária cadenzája tartalmazhat nagy ugrásokat, trillákat, triolákat, futamokat stb.; szomorú és patetikus áriához azonban jobban illik a kötött és nyugodt modor, disszonáns hangközökkel vegyítve. 7) Az énekes sok váratlan fordulatot helyezhet a cadenzába levegővétel nélkül is; a cadenza azonban nem lehet hosszabb mint egy lélegzetnyi idő, amibe még a záró trillának is bele kell férnie.

Természetes hogy Quantz, C. P. E. Bach gondolatait, a berlini kultúrkör nézeteit visszhangozzák ezek a sorok. De szinte ugyanezeket a szentenciákat olvashatjuk jóval később, Türk 1789-es Zongoraiskolájának lapjain is: a szerzőinken kívül *Marpurg, Sulzer, Krause* nevé-

vel fémjelzett berlini iskola esztétikai irányelvei hosszú időre meghatározták a kor német művészetfilozófiáját.

Francesco *Algarotti* olasz író 1740–49-ig állt Nagy Frigyes személyes szolgálatában Berlinben, mint operai tanácsadó, librettók fordítója és átdolgozója; szolgálataiért a királytól grófi címet kapott. Rendkívül fontos szerepet játszott az 1742-ben megnyílt berlini Opera, valamint a híres drezdai társulat színházi életében is. A drezdai repertoárt ez idő tájt Johann Adolph Hasse operái uralták, Berlinben pedig Carl Heinrich *Graun* számított „háziszerzőnek": 1741–56 között 27 operáját mutatták be a porosz fővárosban[11]. Graun operái közül nem egynek maga Nagy Frigyes írta a librettóját, de komponált áriákat is több Graun-operához. Algarotti, aki 1753-ban visszatért Itáliába, berlini tapasztalatai alapján írta meg *Saggio sopra l'opera in musica* című 1755-ben publikált munkáját, a korabeli operakomponálás és operajátszás szellemes kritikáját. A múló divatnak behódoló zenéről ítélkezve így ír[12]:

> Az áriákat manapság eltorzítják a túlzsúfolt díszítések, mely természetellenes modor az újdonság hajszolásából fakad. ... A mai muzsikus fő célja a tetszetősség, a meglepetések szüntelen produkálása, és nem a szív megérintése vagy a hallgató képzeletének a felgyújtása. ...
>
> Csak azok az áriák maradnak meg örökre a közönség emlékezetében, amelyek képeket idéznek fel vagy szenvedélyeket fejeznek ki, és ezért „beszélő" áriáknak nevezik őket, mivel inkább összhangban vannak a természettel; a természetest pedig igazán csak a szép egyszerűség tudja utánozni, ami mindig is el fogja vinni a pálmát a mesterkélt művészi finomkodásoktól.

Nem nehéz ebben a gondolatmenetben a rousseau-i filozófiát és a felvilágosodás szellemét felismerni; Voltaire maga „a kasztrált birodalom megreformálásának alapjá"-t látta Algarotti művében[13]. És innen már egyenes az út *Calzabigi* és *Gluck* frontáttörése, az újjászületett zenedráma felé. Egy, a C. P. E. Bach-énál pontosan tíz évvel később megjelent Előszó, Gluck *Alceste*-jének bevezetője 1769-ben így deklarálja a szerző művészi programját[14]:

> Mikor az „Alceste" megzenésítésére vállalkoztam, az volt a tervem, hogy gyökeresen leszámolok minden ferdeséggel és túlkapással, mely az olasz dalművet, részben az énekesek, részben a zeneszerzők hiúsága következtében, már hosszú ideje megrontja s a legemelkedettebb és legszebb színjátékból a legnevetségesebb s legunalmasabb hűhóvá alacsonyítja. A zenét a maga valódi feladatára akartam szorítani, hogy szolgálja a költeményt, mélyítse el az érzelmek kifejezését, a helyzetek varázsát, anélkül, hogy a cselekményt megszakítaná vagy a díszítések felesleges cirádáival terhelné. ... Nem akartam, hogy a színész kénytelen legyen megszakítani egy-egy szenvedélyes párbeszédet holmi hosszadalmas ritornell kedvéért, hogy egy-egy szó közepén valamely alkalmas magánhangzónál hosszan elidőzzön, szép hangjának hajlékonyságával tüntetve, vagy megvárja, míg a zenekar lélegzethez juttatja valami hosszú cadenza keretében. ... Egyszóval ki akartam küszöbölni mindazt a fonákságot, mely ellen a józlás és józan ész már régóta hasztalan küzd. ...megérlelődött bennem, hogy törekvéseim legfőbb célja a nemes egyszerűség. ... Sikerünk [Alceste]

megmutatta, hogy a szépség legszilárdabb alapja minden művészet számára az egyszerűség, igazság és természetesség.

Természetesen, nem vonhatunk pontos párhuzamot C. P. E. Bach hangszeres interpretációra vonatkozó esztétikai nézetei és a 18. századi operareform törekvései között; a konkrét elképzelések mögött húzódó gondolati lényeg azonban nagyon is rokon. A Sebastian Bach-féle korszak-zárást követő időszak drasztikus színvonalesése, az új gáláns stílus tartalmatlan, pusztán tetszetősségre törekvő, az előadókból is az öncélú sikervadászatot kiváltó felszínessége joggal váltotta ki a felelősséggel gondolkodó legjobbak aggodalmát. Az 1750–70 közti mintegy húsz esztendő, ez a *Vorklassik*nak nevezett, stíluskorszakok közti „senki földje", nem is teremhetett J. S. Bach-i vagy Mozart-i nagyságrendű remekműveket; igazi hősei azok az éber muzsikusok és humanisták, akik a kritikus időszakban felemelték szavukat a művészet erkölcsi magasrendűsége, és annak méltó szolgálata mellett.

JEGYZETEK

[1]A tanulmányban idézett valamennyi 18. századi forrásszöveg (az utolsó textustól eltekintve) a szerző fordítása.

[2]In *C. P. E. Bach: Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen*, ed. Etienne Darbellay, Amadeus, Winterthur, 1976, xiii.

[3]J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin, 1752, Kap. XI, § 6.

[4]Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756, 257.

[5]C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, 1753 és 1762.

[6]*Sonate a violino e violone o cimbalo. Opera quinta, parte prima. Troisième édition ou l'on a joint les agrémens ... composez par Mr. A. Corelli comme il les joue.* Amsterdam, E. Roger, c. 1715.

[7]Angol fordítása in R.G.Pauly, *The Musical Quarterly* XXXIV (1948) 371–403, XXXV (1949) 85–105.

[8]J. F. Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, Berlin, 1757, 173–174.

[9]Ibid., 196–198.

[10]Ibid., 203–204.

[11]L. Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, Cambridge, 1943.

[12]Az angol fordítás alapján: *An Essay on the Opera. Written in Italian by Count Algarotti*, Glasgow, 1768, 43–49.

[13]„Francesco Algarotti", *The New Grove Dictionary*, i, 256

[14]A fordítás alapja Szabolcsi Bence, *Régi muzsika kertje*, Budapest, 1957, 81–82.

SOMFAI LÁSZLÓ:

JOSEPH HAYDN ZONGORASZONÁTÁI MARGINÁLIÁK ÚJ KIADÁS HELYETT

Megjelenés előtt áll 1979-ben publikált könyvem *(Joseph Haydn zongoraszonátái: Hangszerválasztás és előadói gyakorlat, műfaji tipológia és stíluselemzés,* Zeneműkiadó) átdolgozott, amerikai kiadása. A könyv diszpozíciója változatlan marad. Az átdolgozás – az újabb kutatásokra, a recens Haydn-irodalomra való hivatkozásokon, kritikai állásfoglalásokon túl – elsősorban az aufführungspraxis néhány fejezetét érinti. Több mint egy tucat új kottapélda bővíti az ornamensekről szóló részt. A zenei szakkönyvek hazai megjelentetésének mai állapotában aligha remélhető egy revideált magyar verzió kiadása. Szolgáljanak e margináliák a még kézben lévő 1979-es kötet legszükségesebb kiegészítéseként.

Az a bő évtized, amely a magyar Haydn szonáta-könyv kéziratának lezárása óta eltelt, a nemzetközi Haydn szakirodalomban különösen termékenynek bizonyult. Megjelent a valaha volt legátfogóbb Haydn-kongresszus, az 1975-ös washingtoni (2), és az 1982-es bécsi kongresszus kötete (3); az új Grove lexikon Haydn címszava, benne G. Feder műjegyzéke, revideálva külön kötetben is (1); napvilágot látott néhány témánkban fontos fakszimile kiadás (4–6); egy kis exkluzív (7) és egy nagyobb válogatás Haydn szonátáiból (8), mindkettő a „praktikus urtext" műfajában; egy önálló tudományos könyv Haydn billentyűs muzsikájáról (10), és egy hatalmas anyagot feldolgozó könyv a Haydn–Mozart–Beethoven kor zongorazenéjének aufführungspraxisáról (13); van korszerű olvasnivaló a fortepianóról (14). És még nem is említettük a formatan és a stíluselemzés friss szakmunkáit,[1] a *Joseph Haydn Werke* összkiadás új köteteit,[2] a fortepianón játszott Haydn-szonáták gazdag új diszkográfiáját,[3] a Haydn szonátatermés vizsgálatát közvetve segítő újabb kutatások sokoldalúságát; ez utóbbiak bibliográfiájához e sorok írója is hozzátett néhány tételt.[4]

Íme egy lista a legfontosabb új szakmunkákról.

Alap-irodalom:

(1) J.P.Larsen, „J.Haydn" = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Macmillan 1980); rev. kiad. külön kötetként: *Haydn (The New Grove: The Composer Biography Series)* (Macmillan 1982), benne G.Feder, „Worklist".

(2) J.P.Larsen, H.Serwer, J.Webster, ed., *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C., 1975* (Norton 1981). – Benne a Haydn billentyűszene-játéknak szentelt kerekasztal vita anyaga, to-

vábbá témánkba vágó előadások (P. Brown, M.Fillion, J.C.Graue, L.K.Moss, J.B.Price, E.M.Ripin, E.Sisman, J.Taves, C.Tolstoy stb.).

(3) E.Badura-Skoda, ed., *Joseph Haydn: Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress,* Wien ... 1982 (Henle 1986).

Fakszimile kiadások:

(4) J.Haydn, *Klaviersonate in Es-Dur Hob. XVI: 49,* Hrsg. von Otto Brusatti (Graz 1982). – (A „Genzinger" szonáta fakszimile kiadása az urtext kiadás mellékletével.)

(5) J.Haydn, *Piano Sonata E flat major Hob.XVI:49* (Wiener Urtext Edition, „Urtext Edition + Faksimile") (é.n.).

(6) J.P.Larsen, *Three Haydn Catalogues* (Second facsimile ed.) (Pendragon 1979).

Haydn zongoraszonáták kiadása:

(7) *Haydn: 4 Keyboard Sonatas* (13 G, 31 Asz, 33 c, 38 F), Performing Edition & Text, ed. P.Badura-Skoda (Leduc 1982). (Kétszínnyomással.)

(8) *Haydn: Selected Keyboard Sonatas Book I– IV* (23 Sonatas), ed. and annotated by H.Ferguson (The Associated Board of The Royal Schools of Music 1985).

Összefoglaló munkák Haydn szonátáiról:

(9) Chr.Landon, *Joseph Haydn: Sämtliche Klaviersonaten. Kritische Anmerkungen* (Wiener Urtext Edition 1982) (a *WU* kiadás részletes kritikai jegyzetei; NB: a *JHW* összkiadás kritikai jegyzetei ma sem jelentek még meg).

(10) A.P.Brown, *Joseph Haydn's Keyboard Music: Sources and Style* (Bloomington 1986) (alapkönyv Haydn szóló zongorazenéjéről, trióiról, versenyműveiről).

(11) C.Maxwell, C.Shadle, *Haydn Solo Piano Literature: A Comprehensive Guide, Annotated and Evaluated with Thematics* (Boulder 1983).

Aufführungspraxis:

(12) P.Badura-Skoda, „Beiträge zur Haydns Ornamentik" = *Musica* 36/5 (1982), javításokkal: 36/6 (1982).

(13) S.P.Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications* (Bloomington 1988) (jelenleg a leggazdagabb áttekintés a korabeli teoretikáról ill. az egyes szerzői notációs formákról, lehetséges előadási javaslatokról).

Hangszer:

(14) P.R.Belt, etc., „Pianoforte: Germany and Austria 1750–1800; England and France to 1800"= „Pianoforte" = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Macmillan 1980); revideált fomája, „Pianoforte" = *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (Macmillan 1984), külön kötetben is: *The Piano* (Macmillan 1988).

(15) E.Badura-Skoda, „Prolegomena to a History of the Viennese Fortepiano" = *Israel Studies in Musicology* II (1980).

(16) *Early Music: The Early Piano I–II,* 12/4 (1984), 13/1 (1985) (P.Badura-Skoda, R.A.Fuller stb. írásai; lásd még M. Bilson cikkét az *Early Music* 8/4, 1980, számában).

Tekintettel arra, hogy ezt a cikket elsősorban a Haydn szonáta-könyvet forgató gyakorló

muzsikusoknak szánom, itt nem sorolom fel azokat az apró változtatásokat (még inkább: kis szakmai vitákat), amelyek a hitelesség és az időrend részletkérdéseit illetik. A „Milyen hangszerre fogalmazott Haydn?" fejezeten sincs mit javítanom; Georg Feder filológiailag túlbiztosított ténymegállapításai (1) vagy Peter Brown tudományos körültekintéssel cizellált ajánlásai (10) inkább csak az ideál-hangszer körüli bizonytalanságot növelik.

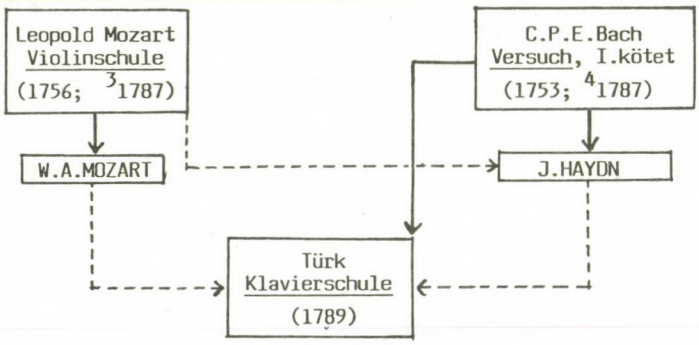
A díszítések kérdésében az elmúlt évtized irodalma több zavart keltett, mint amennyit segített. Miközben a tárgyilagos kis összefoglalások, mint például Christie Tolstoyé[5], megrekedtek a muzikológusok körében, az előadóművészekre mélyebb hatást gyakorló okfejtések kétféle irányban is – meggyőződésem szerint – rossz tanácsadók. Az egyik irány kifejezetten káros. Támadásának célpontja C. P. E. Bach „poroszosan pedáns"-nak mondott tana, amely állítólag doktriner szemléletet terjesztett el (csak súlyon kezdődő díszek; a felső váltóhangos indítás dominanciája; merev ornamens-ritmizálás stb.). Nem véletlen, hogy ez a harcias Bach-ellenesség elsősorban Mozart specialisták körében él. Frederick Neumann, aki 1978-as barokk tárgyú könyve után a Mozart-díszítésekről is könyvet írt[6], a bécsi kongresszuson (3) megkísérelte Haydnra alkalmazni tanát. Hogy nem sok meggyőző erővel, annak legfőbb oka, hogy – ellentétben korábbi kutatásaival – Haydn notációját, autográfjait csak felületesen ismeri; ajánlásai nem kevésbé doktrinerek, mint az általa kritizált praxis. Paul Badura-Skoda a másik befolyásos anti-Bach protagonista. Miközben számos érvelését és ajánlását tanító erejűnek tartjuk – és magángyűjteményének gyönyörű Schantz fortepianóján lemezre rögzített Haydn-játékát Malcolm Bilsoné mellett talán a legjobbnak mondhatjuk –, a díszítés néhány kérdésében biztosan téved. Alapvetően rosszul érvel a díszítések jellel vagy kiskottával írásának haydni logikáját illetően (12). Egy tipikus példa: a *praller* szerinte 3-hangos, főhangról induló dísz, hiszen Haydn alkalmilag ki is írta kiskottával. Figyelmen kívül hagyja azonban, hogy az egyetlen (!) ilyen hely (52.G I,18) valójában *schneller,* ami egészen ritka Haydnnál, s azért írta kiskottával (NB: persze C. P. E. Bach szellemében), mert neki és muzsikusainak a cikcakk-vonalú *praller*-jel egyértelműen 4-hangos, felülről induló ornamens volt. Badura-Skoda érvelésének mozgatórugója természetesen nem az aufführungpraxis-kutatás forrásai mentén keresendő, hanem előadóművészi szemléletében: az élesmetszésű kis frázisok, disszonanciával kezdődő ornamensek, az artikuláció erőteljes retorikája helyett ő egy simább– éneklő–nyugodt előadás pártján áll. Ami pianistaként szíve joga, de elméleti tételként és díszítési manuálként részben hamis tanítás.

A másik irányt Sandra Rosenblum friss könyve képviseli a legmagasabb szinten (13). Ez a valóban hiányt pótló kötet a teljességre törekedve lényegében minden korabeli elméletírót figyelembe vesz; ismeri a zeneszerzők egyéni kottázásmódját; tudja kezelni a korabeli szekunder forrásokat. Egyáltalán nem doktriner, nincsenek prekoncepciói, bőségesen sorolja az alternatív formákat és az ellenpéldákat. Bizonyos értelemben: a régen várt ideális könyv. Hogy témánk szempontjából mégsem az, annak éppen az anyagbőség és a sokféle zeneszerző, még több teoretikus írás párhuzamos kezelése a főoka. Hiányzik az egy-egy nagy mester notációjának természetét, fejlődését, műfajszerűségeit szigorúan szem előtt tartó logikai fegyelem: hogy egy korábbi vagy későbbi elméletíró általában nem elegendő alap, csak ha maga a zeneszerző is akként gondolkodott. Hogy például egy 1770-körüli Haydn-problémát nem old meg automatikusan a két évtizeddel későbbi Türk-könyv passzusa (mert az egy másik ország, egy másik notációs iskola két évtizeddel későbbi értelmezését dokumentálja csupán), sem mondjuk Löhlein 1760-as évekbeli könyve (mert azt Haydn nem ismerte), de még a Mozart-autográfok vizsgálata sem (ők ketten ugyanis gyökeresen különböző módon kottázzák az ornamensek jelentékeny részét).

E friss szakmunkák csak megerősítettek abban a hitemben, hogy az ornamentika terén Haydn forrásai nagyonis speciálisak voltak, s hogy élesen elválaszthatók W. A. Mozart örök-

ségétől. Mint egy diagram megkísérli leegyszerűsítve szemléltetni: Leopold Mozart és C. P. E. Bach természetesen egymástól független iskolát képviseltek. Wolfgang egyértelműen apja tanát vette át és fejlesztette tovább; az ornamentikában nem hatott rá Haydn. Haydn mindenekelőtt Bach *Versuch*ján pallérozódott, és csak másodkézből – a lokális osztrák kottázási gyakorlat közvetítésével – találkozott Leopold Mozart-féle egyszerűbb formákkal is. A Mozart-fiú nem volt hatással Haydn ornamens-kottázására. A jóval későbbi Türk-könyv Bach elveit vitte tovább, bár ő már sokat ismert Haydn és Mozart zenéjéből. Őket természetesen már nem befolyásolta, könyve inkább azt tükrözi, ahogyan az 1780-as évek végének német muzsikusa értette W. A. Mozart és Haydn kottázását.

Közvetlen és közvetett kapcsolatok az ornamentikában:
J. Haydn és W. A. Mozart pozíciója



A Haydn szonáta-könyv díszítésekkel foglalkozó fejezetének revízióját tehát nem az újabb nemzetközi szakirodalom felfedezései tették indokolttá – bár elismerem, serkentettek, hogy újabb és jobb példákat–ellentpéldákat keressek ugyanazzal a szigorúan időrendi elvű, csak a hiteles forrásokra támaszkodó módszerrel, amellyel kezdetben is dolgoztam. Egyébként a legfontosabb ösztönzést az a felismerés adta, hogy a díszítések helyes olvasásának előfeltétele az artikuláció pontos eldöntése: a kötések, a *movimento ordinario* („közönséges", non-legato) ill. staccato hangcsoportok tisztázása akkor is, ha Haydn kottázása köztudottan hiányos és gyorsírásszerű volt ebben a vonatkozásban. A leírt és íratlanul is evidens kötések szellemének megértéséhez, a *mov. ord.*-hangok sokaságának elfogadásához nagyban hozzájárult a Haydn-generáció *tenuto* (vagyis „egy-hangos legato") utasításainak vizsgálata. (Lásd az 5–15. kottapéldát „A *tenuto* jelentése és jelentősége a bécsi klasszikusok kottázásában" c. 1984-es cikkemben.) Kiderült, hogy a *mov. ord.* érvényességét illetően is beszélhetünk egy 1780-as évekbeli, Haydnnál is, Mozartnál is elszórtan felbukkanó „újstílusú" kottázásról: egy-egy téma vagy szakasz váratlanul megszaporodott, egyes hangok közötti *sospir*-jelei (rövid szünetjelei) értésére adták a kor muzsikusának, hogy itt a szerző pontosan kiírta az egyes hangok szétválasztásának ritmusát. (Lásd „Arbitrary or Historic Reading of the Urtext" cikkem 5–7. példáit.)

Íme egy példa arra, hogy az artikuláció megválasztásától függően más-más ornamens bizonyulhat helyesnek, stílusosnak. A 33. c-moll szonáta nyitótémájában a 4. és a 7. ütemben

szerepelnek ún. *Prall-Triller*ek, farkasfog-alakú rövid jelek *(1. kottapélda).* Ezeket a legtöbb pianista, hozzákötve a szomszéd hangokhoz, egyszerűen 3-hangos díszként (*Abzug*ként) játssza. Ami elfogadható, ha feltételezzük, hogy ezek kötőív kiírása nélkül is evidens módon legato figurák; bár még ezesetben is mindenképpen elegánsabb, stílusosabb a parányit késleltetett C. P. E. Bach-féle *Prall-Triller* (a) (c), mint a lomhább *Abzug.* De legato figurákról vane szó? Éppen a c-moll szonáta nyitótémájának artikulációját az 1771-es autográf fogalmazványhoz mérten az 1780-as kiadásban Haydn feltűnően részletesen artikulálta. Ha pedig ezeket *mov. ord.* taktusoknak szánta, akkor az elválasztott hangok (b) vagy hangpárok (d) valódi felső váltóhangos 4-hangos kis trillák. Csembalón–fortepianón–klavikordon feltétlenül ez ajánlható.

A gyakorló muzsikusnak tudomásul kell vennie, hogy az urtext kiadás szerkesztői reménytelen helyzetben vannak: pótolni csak analógia alapján tudnak, nem létező legatót nem írhatnak ki, hiszen az már hamisítás, de legalábbis szubjektív értelmezés. Vagyis az előadónak kell felvállalnia a szubjektív értelmezést. A *2. kotta-példa* bemutat egy sor trilla-helyzetet egyetlen szonátából, a Haydn autográfjában és autorizált kiadásában is fennmaradt 36. C-dúr szonátából. Közülük melyik felső váltóhangos 4-hangos (vagy hosszabb) trilla, melyik Bach-féle *Prall-Triller,* és melyik 3-hangos *Abzug?* A (b)-eset, bár sem a *WU,* sem a *JHW* kiadás nem jelöl kötést, zárlati formula és kötendő *(Prall-Triller),* miként az (a)-beli első ornamens is. Ugyanott a második dísz tipikus példája a nagykotta és ornamens-jel kombinációjával leírt díszítésnek, itt az ajánlás szerint játszható anticipált („grace-note"-kezdésű) prallernak. A csillaggal markírozott ornamensek súlyon, felső váltóhanggal induljanak; az (e)-ben tipikus *Abzug*gal találkozunk. A (g)-beli jelek nem az előző taktusok nagykottás *schneller*einek rövidített írásmódjaként születtek (mint többen tanítják és játsszák), hanem azok kontrasztjaként – másféle balkéz-artikulációval! – igazi hangsúlyos 4-hangos trillák.

*

Mielőtt rátérnék az alaposan revideált doppelschlag fejezetre, tekintsük át időrendben a Haydn zongoraszonátáiban található ornamens-jeleket: a korai divertimento-szonátákban még gyérszámú jelkészlet fokozatos gazdagodását, a diakritikus jeleket részben felváltó kiskottás formák elszaporodását, majd a kései stílus egyszerűsödését. NB: A táblázat csak a szóló szonátákra hivatkozik, sőt azon belül is lehetőleg csak az autográfokban, vagy nagyon jó forrásokban fennmaradt darabokra. Zárójelbe kerültek a ritkán használt figurák (ezek részben csak a *JHW* urtextben jelennek meg így). Ha jellel és kiskottával váltakozva írja Haydn ugyanazt, egymás alatt szerepel a kettő. Nem kapott külön oszlopot a 3-hangos *schneller,* mint raritás; külön oszlopban szerepel viszont a legato-végi *Prall-Triller* és az ugyanolyan farkasfog-formájú rövid trilla-jel. A kedvelt „mindenes" jel, a *Haydn-ornamens* oszlopában nyilakkal feltüntettem, hogy mai értelmezésem szerint ezek az adott szonátákban mordent vagy doppelschlag értelműek, illetőleg a kontextustól függően mindkettőt jelenthetik. *(Ábra 152. o.)*

Az időrendi táblázatból kiviláglik,hogy a fiatal Haydn – néhány különlegesebb dísz kiskottás (vagy éppen nagykottás) lejegyzésétől eltekintve – megelégedett a *tr* ill. az akkor zömmel még mordent értelmű Haydn-ornamens használatával. A parántrilla jel, vélhetően C. P. E. Bach nyomán, szonátáiban 1766-tól szerepel; az egyértelmű, hagyományos doppelschlag-jel kb. 1769/70-től (az egyetlen korai kiskottás doppelschlag-notáció, 32.g II,52 sköv., praktikus okokból születhetett: dóros 1-bés előjegyzés mellett így lehetett legegyszerűbben kifejezni, hogy mindkét váltóhang – cisz és esz – alterált). A legkorábbi tradicionális mordent jel 1773-ban bukkan fel (NB: a *JHW* kiadás ezt is átírja Haydn-ornamensekre). A doppelschlag

Ornamensek J. Haydn zongoraszonátáiban: időrendi áttekintés

évek		C.P.E.Bach összetett trillái	Bach rövid trillája (Prall-Triller)	~-jel mint trilla	tr, ~~~ stb. trillák	doppelschlag	Haydn-ornamens	mordent	schleifer	összetett doppelschlag	anschlag
1750-es	13.G (autogr.)										
évek	11.B										
1766	29.Esz (autogr.)										
-1771	20.B, 31.Asz, 32.g										
1771	33.c (autogr.)										
1773	36-41. (autogr.)										
-1776	42-47.										
-1780	48-52.										
1783	54-56.										
1789/90	58.C, 59.Esz (részben autogr.)										
1794	60.C, 61.D, 62.Esz (részben autogr.)										

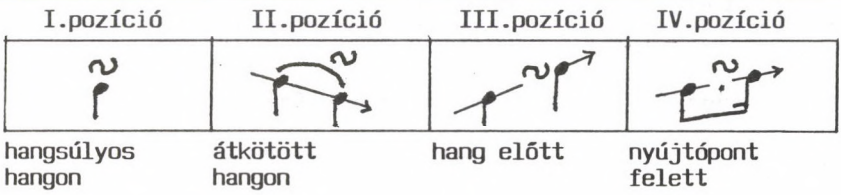
kiskottás írása a „Bossler"-szonátáktól kezdve gyakori. Nem kétséges, hogy Haydn kései hangszeres műveinek kantábilisabb stílusában a hangokat–motívumokat összefűző-cirkalmazó doppelschlag és annak megannyi formája az uralkodó dísz, a trillát is háttérbe szorítja.

A sokat emlegetett *Haydn-ornamens* problematikáját csak részben segít tisztázni az időrendi áttekintés. Azt gyaníthatnánk, hogy a kb. 1769/70–1780 közötti húsznál több szonátában – ide tartoznak a „műhely"-szonáták, az „Esterházy"-, az „Anno 1776"-, az „Auenbrugger"-szonáták stb. –, amelyekben Haydn a szabályos doppelschlag-jelet és a Haydn-ornamenst párhuzamosan használta, a Haydn-ornamens már csak mordent értelmű. Ez nagyjából így is van a következő szonátákban (időrendben): 31.Asz, 20.B, 32.g, 33.c, 36–41.[7], 42–47.[8] Ugyanakkor számos, jellegzetesen mordent-pozíciójú (például: hangsúlyos tételkezdő hangon levő) Haydn-ornamens mordentként és doppelschlagként egyaránt stílusos (pl. 38.F II,1, 46.E II,1). Az „Auenbrugger"-szonáták (48–52.) autorizált kiadása, mint több más vonatkozásban, az ornamens-jelek terén sem eléggé megbízható.[9] Egyáltalán, van jele annak, hogy Haydn keze még az 1780-as években is ösztönösen rájárt a Haydn-ornamensre olyan esetekben, amikor bizonyíthatóan doppelschlagra gondolt.[10]

*

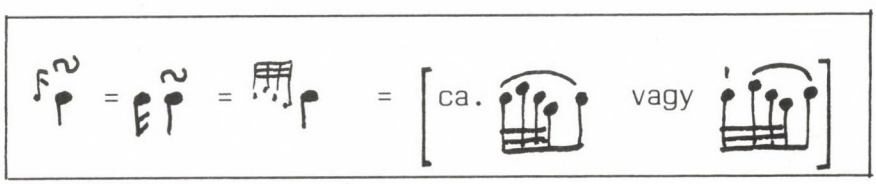
A *doppelschlag* Haydn zenéjében ritmikailag-metrikailag négyféle pozícióban tipikus,[11] ezek azonban nem egyenrangúan gyakoriak:

A doppelschlag négy pozíciója Haydnnál:



I. pozíciójú doppelschlag. Korai művekben ütemkezdő hangsúlyon gyakori *(3. kottapélda):* előke + nagykotta „olaszos" írással egyfajta *mordente* (a), vagy kevésbé „harapós" ritmusú (b). Érett műveiben elterjedtebb egy éneklőbb, gyenge ütemrészre is kerülhető változata (c) (d). – Itt említhető meg a *geschnellter Doppelschlag* (Bach §34– 36), amelynek notációja Haydnnál alakilag többféle: kiskottás anticipációval (pl. 39.D I,1), nagykotta-16-odos anticipációval (43.Esz II,1), 4-kiskottás írással (59. Esz I,8). Ezek a kronológiailag egymást felváltó formák meggyőződésem szerint lényegében ugyanazt jelentik: akcentusos kezdésű, brilliáns díszt.

A geschnellter doppelschlag írása Haydnnál:

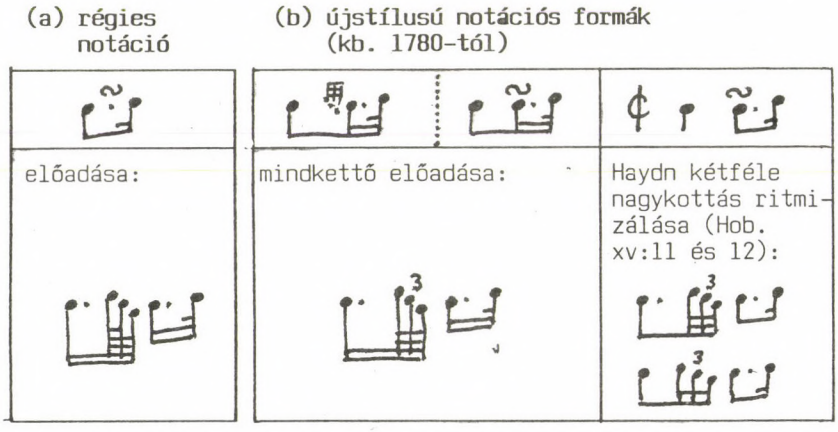


II. pozíciójú doppelschlag. Ritkaság Haydnnál; egyfajta „késleltetett mordent" (lásd Türk szerinti olvasatát, *4. kottapélda* (a)). Talán éppen ez a rokonság lehet a magyarázata a 41. A-dúr szonáta expozíció–rekapituláció közötti ékesítési következetlenségének (b): végülis az átkötött hangon levő doppelschlag ill. mordent értelmű Haydn-ornamens egyaránt 3-hangos dísz, csupán ritmusuk mutat kis variációt. – Ide kapcsolható az időrendi áttekintésünkben is bemutatott összetett doppelschlagok egyike, a lefelé mozduló rajzolatú (lásd az 1979-es könyv 13. kottapéldáját).[12]

III. pozíciójú doppelschlag. A hang előtti – többnyire nagyobb dallami felugrást megtámasztó – doppelschlagnak kétféle notációja van Haydnnál. A régies forma, amely az 1773-as szonáta-sorozatban jelenik meg, a doppelschlag-jelet a hang elé teszi *(5. kottapélda)*. Azt hiszem, nem Bach-ajánlotta ritmizálására gondolt Haydn (a), hanem a L. Mozart-szerintire. Ezt látszik alátámasztani a (b)–(c) eset: az expozícióbeli ütemet a rekapitulációban, az oktávtörés miatt, pontosan ritmizálta Haydn: a doppelschlag az utolsó 16-odra esik. Az újstílusú notációs forma *(6. kottapélda)* ezt rendszeresíti: rövid, gyenge hangra kerül a kiskottával vagy diakritikus jellel írt doppelschlag, amely 4 egyenletes ritmusú hangként játszandó.

IV. pozíciójú doppelschlag. A nyújtópont feletti pozíció Haydn zenéjében a leggyakoribb doppelschlag. Helyes ritmizálásához szüntelenül figyelnünk kell Haydn kottázásának kronológiai változására és még néhány kottázási szokására. Egy ábra összefoglalja a legtipikusabb előfordulási formákat. Van tehát egy régies notáció, amelyet Bach szerint kell játszani, és egy újstílusú notáció kb. 1780-tól,[13] amely „felbontott" formájú írásmód, de értelme ugyanaz, mint a régi notációé (csak talán triolás doppelschlag váltja fel a Bach-féle apró-ritmust). Alla brevében mindez augmentált írású; néhány nagy kottával kiírt alak azt látszik tanúsítani, hogy gyors tempóban Haydn hagyott időt a doppelschlag-fordulat kantábilis eljátszására.

A nyújtópont feletti doppelschlag írása Haydnnál:

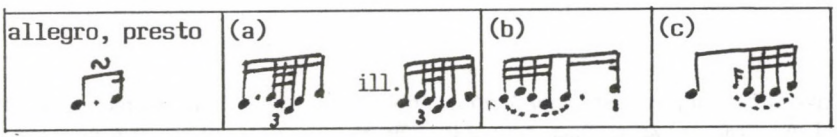


A régies notáció „túlpontozott" stílushoz vezet és ez általában egybe is vág a darab uralkodó ritmusával (pontozott 16-od + 32-ed). A historikus előadás rutinjában járatlanabb, az urtextet bibliaként olvasó zongorista azonban gyakran válaszút elé kerül, mint pl. a 20. B-dúr szonáta menüett-lejtésű II. tételében *(7. kottapélda)*. Ha a doppelschlag figurában fellép a

„túlpontozott" ritmus, mi legyen az azt követő (leírva) tompább pontozásokkal (a)? A legrosszabb megoldás az, ha a vélt ellentmondás kiküszöbölésére a doppelschlagot is W. A. Mozart doppelschlagjainak szellemében puhítjuk (b). Egyfajta enyhén túlpontozott előadás a haydnos (c).

A doppelschlag gyors tempóban jelentkező *presto-formulájára* a könyv 1979-es kiadása is kitért, így csak megjegyzem: kerüljük a Mozart vagy Clementi-féle (a) ritmizálást; nagykottás írással maga Haydn is mutatott példát a (b)-szerinti,[14] vagy a (c)-szerinti ritmusra (49.cisz, I,1). Mint a *8. kottapélda* mutatja, alkalmilag még menüett tempóban is jobb a presto-formula, mint egy idegesre sikerült Bach-ritmizálás.

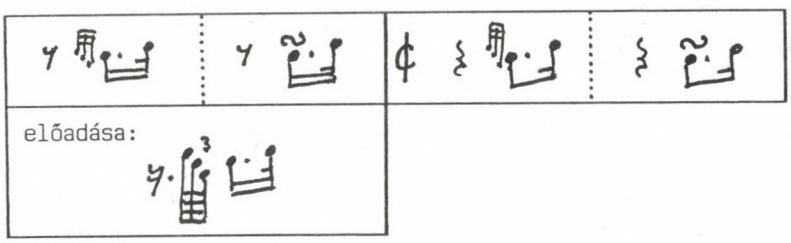
A nyújtópont feletti doppelschlag gyors tempóban:



Az 1780-as évek újstílusú notációjában bukkan fel két további probléma: a „csonka"-forma ill. a 3/4-be illeszkedő doppelschlag kérdése.

A *„csonka"-doppelschlag* – amelyben az első hang helyett szünet áll – a kontextusban általában könnyen felismerhető s csak arra kell vigyáznunk, hogy ezúttal a doppelschlagot ne I. pozíciójúnak nézzük (azaz súlyon kezdjük), kivált alla breve formájában.

IV. pozíciójú doppelschlag, csonka forma:



A 3/4-be illeszkedő IV. pozíciójú doppelschlag kezelése egyáltalán nem ilyen könnyű. E téren a legjobb historikus előadók is ösztönszerűen választanak, az ornamentika kutatói pedig jószerivel nem is látják a problémát. A kérdés ugyanis az: egy 2-negyedet kitöltő (tehát mintegy „alla breve"-írású), közepén doppelschlaggal ékes nyújtott ritmust mikor hallunk egyetlen összetartozó formulának? Ha melléksúly nélküli 3/4-ben az 1–2. negyeden van? Ha a 2. negyeden melléksúlyos 3/4-ben a formula a 2–3. negyedre kerül? És mennyiben befolyásolja a formula jelenlétének érzetét az artikuláció? A doppelschlag eredendően legato-menetben köt össze két hangot, nemde?

Kiválasztottam néhány kényes állást az 59. Esz „Genzinger" szonátából. Allegro 3/4-ben *(9. kottapélda)* – ahol egyébként érdekes III. és IV. pozíciójú doppelschlagok sokasága vár elegáns előadásra – a (c)-formát nem lehet félreérteni. Viszont a Tempo di Minuet keretében *(10. kottapélda)* némelyik doppelschlag szubjektív megítélés dolga. De vajon álöltözékű IV. pozíciójú doppelschlag-e a nyitóütem 2–3. negyedének formulája ebben a staccato-dús környezetben, ahol a melléksúlyt a 3. negyedre teszi a téma felütése? Az (a)-szerinti ritmizálás a konvencionális, de én feltétlenül a (b)-t ajánlom. Általában: nem in*dokolt a doppelschla-*

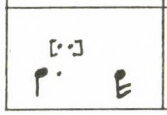
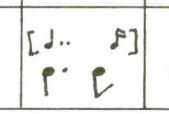
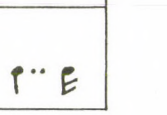
gok általánosan elterjedt súly elé helyezése csupán azért, hogy a „dallam" és a „primér ritmus" jobban érvényesüljön *(11. kottapélda)*. Hiszen a díszítések természetük szerint, mint Bach írja, nem csak összekötik a hangokat, hanem „éltetik azokat; ha kell, külön nyomatékot és súlyt adnak; tetszetőssé teszik" a dallamhangokat.

Az ornamensek kötelező, egyetlen módon autentikus ritmizálása persze elméleti fantazmagória. Bemutatok egy, a pianisták körében gyakran vitatott esetet: a 32. g-moll szonáta menüett-lejtésű Allegretto-témájának *geschnellter doppelschlag*ját *(12. kottapélda)*. Általában anticipálva igyekeznek játszani (1–2), amit éppoly kevéssé ajánlanék, mint az (5)-típusú egyszerűsítést. Mint annyiszor Haydnnál, a 16-od nagykotta és a doppelschlag tulajdonképpen egyetlen dísz. A pontozott ritmust kidomborító (3)-as típusú előadás jó, de még jobb és elegánsabb a (4).

*

A könyv aufführungspraxisra vonatkozó további kiegészítéseiből már csupán néhányat sorolok fel. Az egyik egy kronológiai ábra, a tetszőleges vagy kötelező *túlpontozás* példái között (77. oldal) van helye. Azt szemlélteti, hogy dupla nyújtópont nélkül hogyan írta, írhatta Haydn az éles pontozást 1780 előtt: gyorsírásszerűen (a), additív formában szünettel vagy átkötött hanggal (b) (c), vagy ami a leggyakoribb (d), nem is jelezte az éles pontozást, hanem a stílust ismerő előadóra bízta azt.

A kettős pontozás írása Haydnnál:

kettős pontozás c1780 előtt				1780 után
(a)	(b)	(c)	(d)	(e)
				

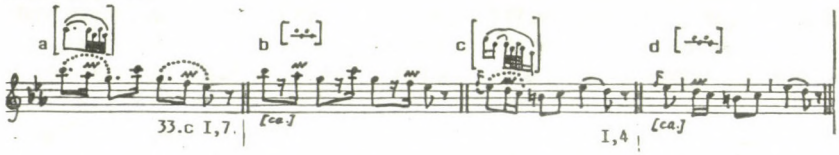
A *billentésmódok és artikulációk* általános konvencióinak felsorolásához (100. oldal) – a tenuto jelhasználat átfogó taglalásán túl – ma már hozzáteszem azt a három kottapélda-párt, amely a kétféle szerzői leírás folytán valóságos kincsesbányája az indirekt információknak *(13. kottapélda)*. Összevetve a darabok hiteles kottaszövegével, az *Entwurfkatalog*-ba emlékezetből (!) beírt incipitek részben többet, részben kevesebbet mondanak, de az eltérés mindenképpen tanulságos. A 16.D kapcsán számos más darabra szóló érvénnyel láthatjuk a balkéz-figura (A/1) tipikus csembalo-legatissimo előadásának (A/2) kottázását. A 29.Esz nyitótémája kapcsán kiderül, mennyire fontosak a jobbkézbeli tartókötések (B/1), mert ha például átkötés helyett egyszerűen pontozott negyeddel írta volna Haydn, azt körülbelül olyasfajta *mov. ord.* előadással olvasta volna a kor muzsikusa, mint amit az emlékezetből írt incipit (B/2) mutat. A 33. c-moll szonátából vett példapár az 1771-es fogalmazvány és az 1780-as revideált–kiadott forma, azaz a nyers alak ill. a műkedvelők kedvéért rögzített precíz leírás különbözőségét mutatja. Az előbbit akár *mov. ord.* hangokkal is lehetne játszani (a jobbkézben az 1. és a 3., a balkézben a 2. és a 4. hangot rövidebben); a második notációt már csak egyféleképpen szabad olvasni.

A dinamika-fejezetben már az 1979-es könyv is – a szakirodalomban máig megemésztetlen hipotézisként – felvetette a *ff* = *jobb-pedál* és *pp* = *Pianozug* értelmezés lehetőségét.

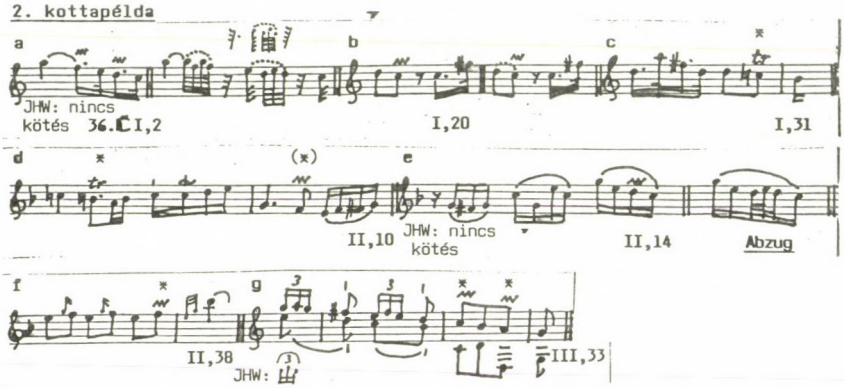
(Ennek az 1800 körüli fortepiano játékban feltehetően volt tradíciója.)[15] Mindezt bővebben kifejtem az átdolgozott kiadásban, bőséges példatárral, amelyből itt csak szemelvényt mutatok *(14. kottapélda)*. NB: A 62. Esz-dúr szonáta finaléjából vett példa (e) az autográfra alapozva mindkét urtext kiadásnál precízebben adja vissza a *fortissimo* pontos helyét. Úgy gondolom, itt akár kettős pedálhasználat sem volna stílustalan, bár a kiskottás hangok nem *pp,* hanem csak *p* dinamikai jelet kaptak.

Végül egy látszólag apró kiegészítés (48. oldal). Elgondolkodtató, hogy a két hiteles Haydn *ujjrend* (29.Esz III,20 ill. 56.D I,23) mennyire nem kap méltatást a szakirodalomban, még Sandra Rosenblum egyébként remek ujjrend-fejezetében sem. Valószínűleg azért, mert a mai zongorista egyszerűen természetesnek tartja Haydn ujjrendjét. Azonban a maga korában mindkét utasítás kifejezetten merészen elrugaszkodott a tradíciótól, s ez az oka, hogy az egyébként olyan takarékos Haydn értelmét látta kifírni az ujjrendet. Repetált hangokat C. P. E. Bach szerint (I, §90) mérséklet tempóban egy ujjal, gyors tempóban két ujjal repetálva kellett játszani. Az 1766-os Esz-dúr szonáta Allegro di molto 3/4 finaléjában a 3-tizenhatod *3–2–1* repetálása tehát újítás. A D-dúr szonáta jobbkéz-ujjazatában *(15. kottapélda)* is a „modern" stílus jelét látom. A *fz*-akcentusú motívumokat tipikus 18. századi ujjazattal és pozícióváltásokkal játszva természetes módon létrejön egyfajta *inégal* ritmus. Haydn azonban, az akcentusok ellenére, nyilvánvalóan egyenletes triolákat akart. Milyen praktikusan egyszerű megoldás az ujjrend! És egyben milyen komoly figyelmeztetés a mai muzsikusnak: a régi zene kottázásában nem mindig a szokatlan, az ismeretlen rejti a problémát, hanem néha az, amit mai iskolázottságunkkal problémátlannak látunk.

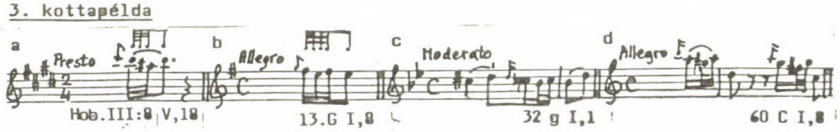
1. kottapélda



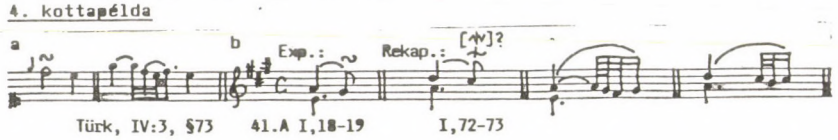
2. kottapélda



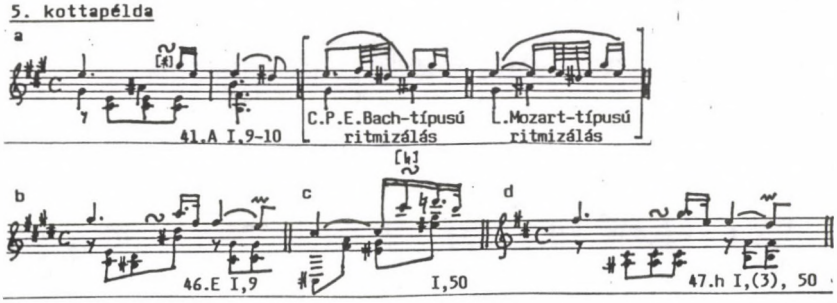
3. kottapélda



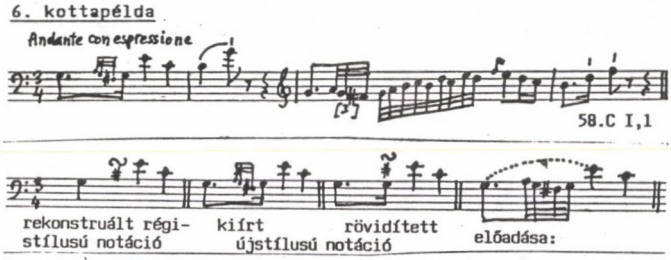
4. kottapélda



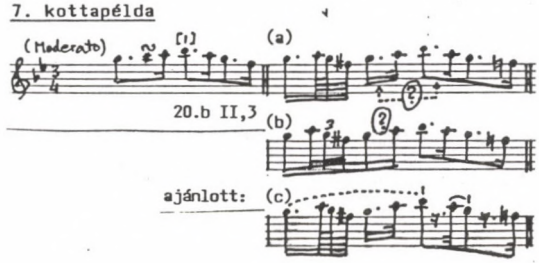
5. kottapélda



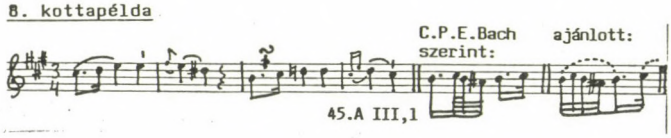
6. kottapélda



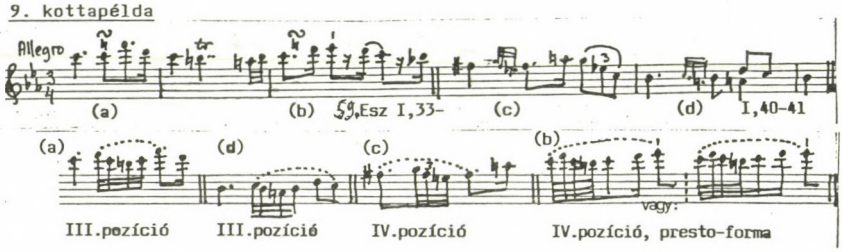
7. kottapélda



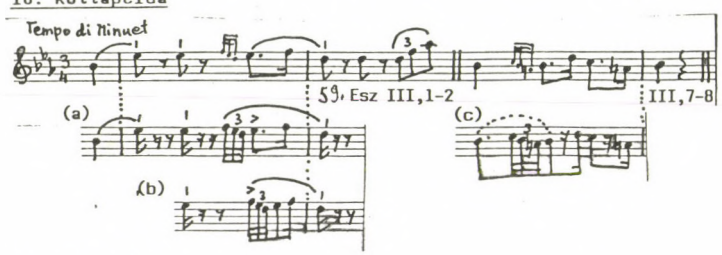
8. kottapélda



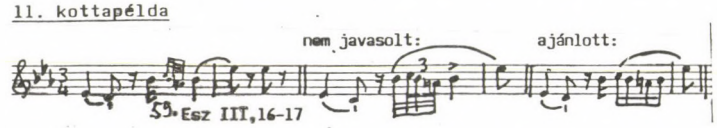
9. kottapélda



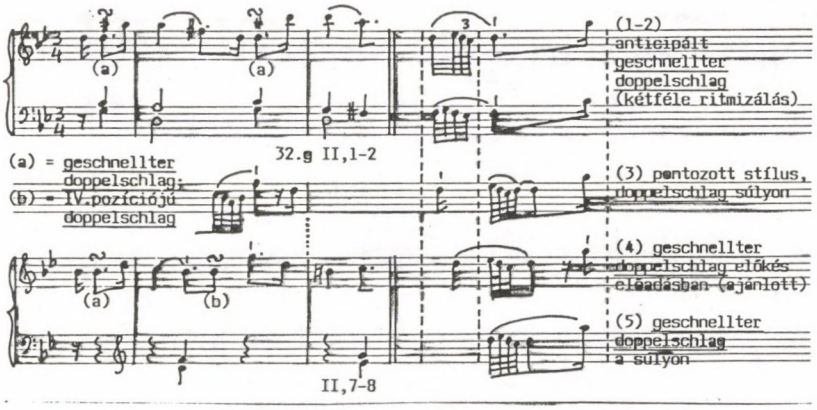
10. kottapélda



11. kottapélda

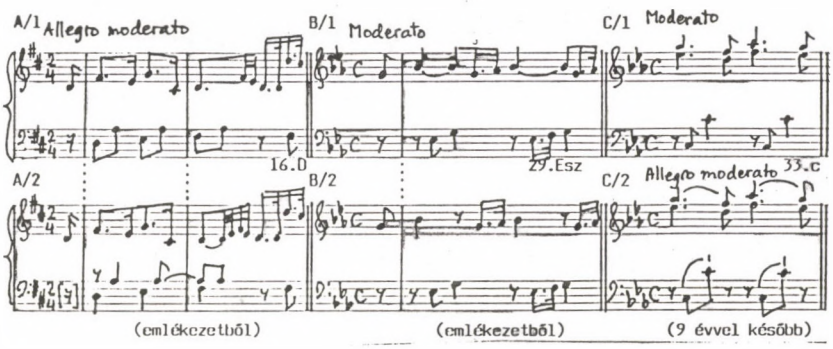


12. kottapélda

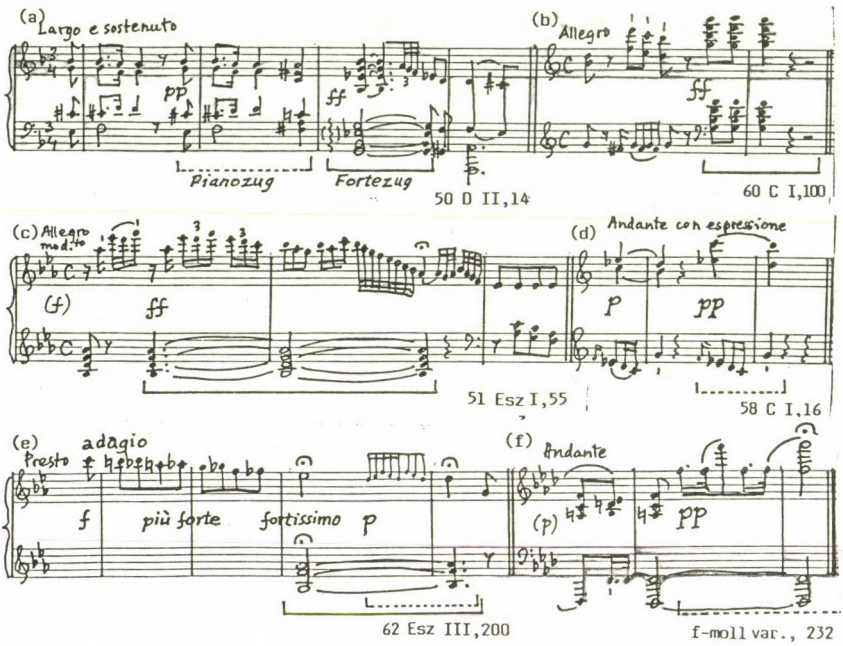


13. kottapélda

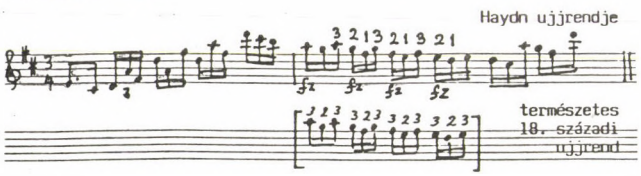
A kétszeri lekottázás eltérései: az aufführungspraxis forrása



14. kottapélda



15. kottapélda



[1]J. Webster, „Sonata Form" = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Macmillan 1980), Vol. 17; C. Rosen, *Sonata Forms* (Norton 1980); Komlós K., „The Viennese Keyboard Trio in the 1780s: Studies in Texture and Instrumentation" (PhD Diss., Cornell Univ. 1986) stb.

[2]A zongoratriók utolsó kötetén túl könyvem szempontjából a legfontosabb a *Flötenuhr*-darabok első igazi kritikai kiadása (JHW XXI, Henle 1984).

[3]1979 óta megjelent fortepiano, csembalo és klavikord felvételek (a teljesség igénye nélkül): *Paul Badura-Skoda* (eredeti Joh. Schantz c1790 fortepianón): 31.Asz, 32.g, 33.c, 38.F, 47.h, 48.C, 49.cisz, 50.D, 54.G, 58.C, 59.Esz, 60.C, 61.D, 62.Esz, C-dúr fantázia, f-moll var. (Astrée c1981–83). – *Joan Benson* (Schiedmäyer klavikord 1796): 20.B, 32.g, 33.c (Titanic c1980). – *Malcolm Bilson* (Walther ill. Stein fortepianók kópiája): C-dúr fantázia (Nonesuch 1982), 59.Esz, 62.Esz (Nonesuch 1983). – *Richard Burnett* (ered. Rosenberg c1798 fortepiano): 31. Asz, 35. Asz, 41.A, 60.C, 61.D, 62.Esz (Amon c1979). – *Malcolm Frager* (ered. Schiedmayer c1780 fortepiano): 33.c (Peerless/Oryx é.n.). – *Agnès Gilleron* (Walther fortepiano kópiája): 38.F, 53.e, 62.Esz (Calliope 1982). – *Franzpeter Goebels* (fortepiano): 13.G, 58.C, G-dúr capriccio, f-moll var. (Musicaphon c1982). – *Jonathan Jones* (ered. Gray et Gray 1795 fortepiano): 58.C (Plant Life c1982). – *Robert Kohen* (ered. D. Dulcken 1735 ill. Shudi et Broadwood 1773 csembalók): 40.Esz, 43.Esz, 44.F, F-dúr adagio, Gott erhalte var. (Accent 1982). – *Ton Koopman* (ered. Jacob Kirkmann 1750 és Jos. Kirkmann 1800 csembalók): 42.G, 49.cisz, 53.e, 59.Esz (Philips 1981). – *David Leigh* (ered. Stodard 1786 fortepiano): 38.F (LME 1982). – *Lola Odiaga* (fortepiano): 30.D, 52.G, 58.C, 60.c (Titanic 1986).

[4]A *Haydn Studies* köteten (70, 81, 229, 389, 415) kívül:
„An Introduction to the Study of Haydn's String Quartet Autographs" = *The String Quartet Autographs of Haydn, Mozart, and Beethoven* (Cambridge, Mass. 1980);
„Opusz-tervezés és újítás Haydnnál" = *Magyar Zene* 1980 ill. *Studia Musicologica* 1980;
„Stilfragen der Klaviersonaten von Haydn" = *Österreichische Musik Zeitschrift* 1982;
„Haydn 'in tempore belli' vonósnégyese" = *Muzsika* 1982;
„W. A. Mozart 4-hangos ornamense" = *Zenetudományi dolgozatok 1983* (1983);
„A tenuto jelentése és jelentősége a bécsi klasszikusok kottázásában" = *Magyar Zene* 1984;
„Notáció és játékstílusok: a 'Quintenquartett' nyitótételének eredetisége" = *Régi Zene 2* (Budapest 1986) ill. *Studia Musicologica* 1986, „'Learned Sytle' in Two Late String Quartet Movements of Haydn" címmel, két cikk átdolgozása;
„How to Read and Understand Haydn's Notation in its Chronologically Changing Concepts" = *Joseph Haydn: Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress* (Henle 1986);
„Arbitrary or Historic Reading of the Urtext" = *Mozart-Jahrbuch 1987/88.*

[5]Christie Tolstoy, „The Identification and Interpretation of Sign Ornaments in Haydn's Instrumental Music" = *Haydn Studies*, 315–323.

[6]Frederick Neumann, *Ornamentation and Improvisation in Mozart* (Princeton 1986).

[7]41.A I,36 és 72–73 a *JHW* szerint Haydn-ornamens; ezek nyilvánvalóan doppelschlagok (mint *WU*-ben).

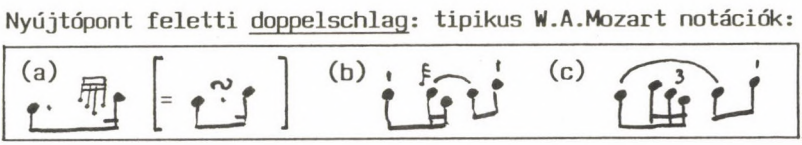
[8]44.F II,5 *JHW* szerint Haydn-ornamens, de voltaképpen doppelschlag, miként 45.A I,114 is; a Haydn-ornamens doppelschlagként játszandó 45.A 223. ütemében.

[9]48.C II. tételében valamennyi Haydn-ornamens doppelschlag (értelmezésemben 49. cisz I,2–5 és 50.D I,35–36 is).

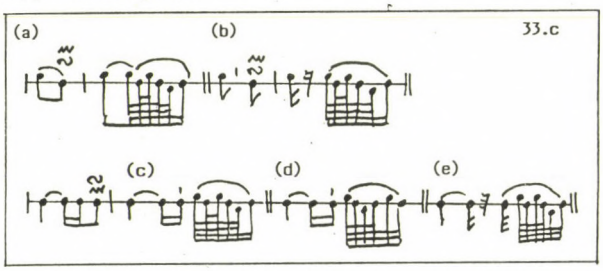
[10]Az 1784-es xv:6 F-dúr trió sokat idézett – Haydn-ornamens mint doppelschlag vonatkozásban bizonyítékként kezelt – állása (III,6) unisono menet a hegedű és a zongora-jobbkéz között: a zongorában kiskottás doppelschlag-notáció, a hegedűben Haydn-ornamens.

[11]A négyféle pozíció nem jellemezte valamennyi Haydn-kortárs doppelschlag használatát. A Mozart-familiában például hiányzik a II. pozíció. Az I. pozíciójút Leopold „dritte Gattung der *Mordente*"-nak hívta (XI, §9–10); ugyanő csak a III. pozíciójút nevezte *Doppelschlag*nak (IX, §27). Wolfgang stílusában a IV. pozíciójú doppelschlag a legelterjedtebb. Ezzel kapcsolatban Wolfgangnak volt egy sajátos 4-hangos írásmódja (a), ami máig sok pianistát rossz ritmizálásra ösztönöz, továbbá kedvelte a (b)–(c)-szerű artikulációt. Részletes példatár „W. A. Mozart 4-hangos ornamense" című dolgozatomban.

Nyújtópont feletti doppelschlag: tipikus W.A.Mozart notációk:



[12]A *gepraller Doppelschlag* (parány-doppelschlag, az időrendi áttekintésben az első hasábban), tipikus Bach-féle kombinált dísz, csupán a 33. c-moll szonátában bukkan fel. Haydn kétféle pozícióban–sorrendben teszi egymás fölé ill. alá a két diakritikus jelet. Az I,8-beli hely Bach példája (§28 és §34) szerint „lefelé lépő szekundon" van, de míg Bach szerint „csakis legatóban használható" (a), Haydnnál sem az 1771-es autográfban, sem az 1780-as kiadott verizóban nincs kötés, így a (b)-olvasatot ajánlom. Az I,9-beli forma vagy ugyanezt jelenti, azaz praller + doppelschlag (c), esetleg doppelschlag + praller (d), vagy Haydn így írt le egy lényegében 32-ed anticipációval, főhanggal induló trillát (e). Az utóbbit ajánlom.



[13]Bár alkalmilag korábban (az 1770-es évek közepén) is felbukkan, lásd a 43.Esz I,23 és I,119 expozíció–rekapituláció variánsát. NB: 1979-es könyvem vi. táblájának középső példájában, a 43. szonáta itt említett helyével kapcsolatban, revideálom ritmizálási javaslatomat.

[14]Op. 9 d-moll vonósnégyes, I,9.

[15]Andreas Streicher manuáljában (*Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano* ... Wien 1801, reprint: Hága 1979) olvassuk a térdpedál (tompítópedál = mai jobbpedál) használatáról: „*Fortissimo*-nál a tompító felemelése képes elhitetni, hogy orgonát, egy egész zenekar teljességét halljuk. Míg *Pianissimo*-ban ugyanennek az eszköznek segítségével az (üveg)harmonika lágy hangját varázsolja elénk" az igazi művész.

TARI LUJZA:

NÉHÁNY SZÓ AZ „ALLA TURCA"-RÓL A BÉCSI KLASSZIKUS MESTEREKTŐL G. VERDIIG

„Vigyázni kell, nehogy az ember olyat is magyarosnak halljon a magyar fülével, ami pedig nem az!" – Valahogy ilyenformán figyelmeztetettUjfalussy tanár úr egy alkalommal, mikor Mozart, Beethoven kapcsán műveik magyaros zenei („alla turca" és verbunkos) elemeiről beszélgettünk. Előzőleg azon tanakodtunk, vajjon miért is nem hallja mindenki a magyaros részeket az említett szerzők műveiben, máskor meg miért véli olyan helyen is felfedezni a magyar hangot, mikor nincs ilyesmi a műben.

Az „Alla turca" téma itt-ott azokban az összhangzattan-formatan füzeteimben is felbukkan melyekbe zeneakadémiai zeneelmélet tanárom: Ujfalussy József óráin jegyzeteltem, amelyeket máig őrzök. Noha Szabolcsi Bence[1] és Ujfalussy József[2] után nehéz bármit is hozzátenni, a téma elévülhetetlen, s tovább gondolkodásra késztet. Szabolcsi tanulmányának nemcsak a gondos leltár az egyik fő érdeme, hanem az is, hogy a magyaros részeket nem sorolja egy csoportba, hanem kategóriákat állít fel[3]. Megkülönbözteti a polonaise-verbunkos típusú „hungarizmust" a terc-kvintugrásos „törökös"-től[4]. Az általa idézett példákat újból átnézve úgy találjuk, a magyaros elemek témaindításában és zárlatában is van különbség, még egyetlen típuson belül is. Ha például a Dittersdorf balett ill. Mozart Á-dúr hegedűversenye magyaros indítását vizsgáljuk, mindettőben közös, hogy a tizenhatod (Dittersdorfnál nyolcad) mozgást egy-két azonos motívumból álló-egység előzi meg, mely mintha figyelemfelkeltésként szolgálna. A periódus felénél a dallam ugyan az V. fokon áll meg, harmóniailag azonban nem tér ki az alaphangnemből. Csupán a dudát (más fúvós hangszert) imitáló mozgásként van jelen a kvint-felső oktáv közti kvart lépés is, melyet Mozart a hegedűszóló alatt mozdulatlanul álló üres kvinttel tesz hangsúlyozottabbá. A kezdőmotívum utáni lefutás egyebekben megegyezik a többi hasonló, körülírásos moll- és az alaphang kvintjéről lefelé ereszkedő dallammal; azzal a típussal, mely a verbunkos zenének „Trió" vagy „Figura" részeiben szokott megjelenni.

Mozart a *KV 331 Á-dúr zongoraszonáta 3., „Alla turca" tétele minore* szakaszában már elhagyja a „figyelemfelkeltő" indítást, (hiszen itt az első hangjegyek helyett maga a cím figyelmeztet a megidézett zenei világra), s a periódus végére már a Domináns hangnemben zár – a párhuzamos dúrban való továbbmenetel érdekében *(1. kotta 168-169. o.)*.

Ugyanezt az eljárást alkalmazza *Beethoven* az *op. 129 Rondo a capriccio* első, e-moll epizódjában. Ugyanilyen Dominánson való megállást, majd rögtön utána a párhuzamos dúrban való folytatást találunk *Beethovennek op. 31. C-dúr Rondó*-ja – itt verbunkos hangvételű, egyben heroikus, ám mindamellett „Sturm und Drang" hatású – c-moll epizódjában. *(2. kotta 170. o.)*.

Szabolcsi Haydn D-dúr zongoraversenye magyar rondójának d-moll részlete kapcsán felhívja a figyelmünket arra a barbár hangra is, mely „különleges, primitív, nem is táncszerű betétdallam."[5] E hangvétel valóban különbözik az eddigiekben említett művek, kolorált melodikájú, s ezért elsősorban díszítményként ható hangvételétől. „Primitívsége, barbársága" a mély regiszterben a legfeltűnőbb. Egyébként is igen kevés hangból áll, s gazdaságosan építke-

zik. Mindez már oly mértékű, hogy a kvintre-oktávra ugráló „törökös" hang (pl. Mozart Á-dúr hegedűverseny idevágó részlete) sem veheti fel vele a versenyt. Ma már tudjuk, Szabolcsinak azonban még nem volt erről adata: ez a Haydn által is feldolgozott d-moll részlet a hangszeres magyar népzene régi rétegének egyik darabja, mely a galántai zenészeken illetve azokon keresztül Kodály feldolgozásával más oldalról is a műzene részévé lett. Hasonló barbár hangot – bár nagyobb ambitushatárok közt mozgó dallammal – *Mozart* is használ a *KV 388 c-moll* (fúvós hangszerekre írt) *Szerenád* 3. tétele főtémájában Verdi ugyancsak él ezzel a – Haydn-hoz közelebb álló hangvétellel, de úgy, hogy összeköti a lágyabb, díszítés jellegű dallammal. Az Aida (1870) II. felvonásának nagy finálé ja balett-jelenetében a következő „keleti hang"-gal találkozunk. (3. kotta 171. o.).

Verdi a kettő közötti éles különbséget *pp, staccato, rövid előkék, trillák és magas regiszter* használatával illetve *ff, hangsúlyozott hangok és mély regiszterben való megszólaltatással érzékelteti.*

Nyilvánvaló, hogy Verdi – nem utolsó sorban éppen Mozarton keresztül – már magába szívta mindazt a zeneiséget, melyet Nyugateurópa zene-kultúrájából kaphatott, s ezzel együtt azt a „keleti" hangzásképet is, melyet az Aida esetében a téma és helyszín miatt is illett hangsúlyoznia. Verdinél azonban ez a hangvétel már egyáltalán nem az egzotikumot jelenti. A balettzene idézett epizódjára is jellemző, amit Ujfalussy József Beethoven kapcsán tart fontosnak hangsúlyozni, hogy t.i. „a buffo jellegű alla turca helyébe a hősiesen pontozott, feszes indulós verbunkos-jelleg lép", mely egyenes vezet „a forradalmi operák felszabadulás-tablói"-hoz, ill. azok szimfonikus változásaihoz[6]. Verdinél valóban a legtisztább forradalmi szituációban is jelen van ez a hang pl. a Nabuccoban *(4. kotta 172. o.),* sőt a szabadságot megtestesítő cigányság képviseletében (az Il Trovatore operában) is megjelenik.

Ugyanilyen dallammenetekkel a magyar cigányok révén szintén kapcsolatba kerülhetett Európa, hiszen zenészei mind máig őrzik azokat a darabokat, melyek az előzőkkel azonos modellen alapulnak. Egy régebbi formát a *22. Originelle Ungarische Nationaltänze 1. füzetében* is találunk *(5. kotta 173. o.).*

A típusra jellemző a kanásztáncritmus, vagy annak kivágata, valamint a témafej alaphangkvint (fel-, vagy kvart leugrással) iránya, mely meghatározza a közéjük ékelt többi hangot is. Népi változataink Bukovinától Gyimesen keresztül a Mezőségig jelzik a valamikori szélesebbkörű elterjedtséget. Egyetlen bánffyhunyadi példát emeltünk ki közülük (Pesovár Ferenc 1964-es felvételei közül: AP 7384/h. A zenekar játékából itt a hegedűszólamot közöljük vázlatos formában). *(6. kotta 174. o.).*

A többi területen e régebbi típus már jórészt összeolvadt a *Komámasszony meg ne mondja az uramnak* kezdetű népies műdallal, melynek *Faluvégen a kocsmában jó bort mérnek* szöveggel 1844-ben Kiss Dénes az első feljegyzője. Ezt követően több hangszeres verzióját is ismerjük (felsorolásukat l. Kerényi 203. sz.)[7], mely természetesen újabb folklorizálódásnak is elindítója lehetett. (Így kerülhetett a moldvai csángók közé, akik korábbi magyar hangszeres zenei hagyományukat lényegében nem őrizték meg).

A magyaros elemek kutatása a műzenében nem tekinthető lezártnak. Verdi példája különösen figyelmeztethet erre. Az opera buffa alla turca-itól az opera seria név nélküli, esetleg „alla zingarese-zingara"-ként jelzett magyaros és más keleties zenei elemek beágyazódásáig nem olyan hosszú az út. Verdi esetében természetesen nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy rá nemcsak az európai zenéből átörökített verbunkos tradíció lehetett hatással, hanem saját zenei kultúrája, s népzenéje is. Mindamellett a verbunkos zene sajátos módon találkozott Verdi művészetében a fúvószene – s rajta keresztül az induló – fejlődésével. A Verdi-féle „Banda" használatához furcsa mód a verbunkos és más magyar elemek is hozzájárultak. Az alla turca és modernebb rézfúvószenekari hangzás között közvetetten a magyaros zenei elemek is kapocsnak tekinthetők.

JEGYZETEK

[1]Szabolcsi Bence: Haydn és a magyar zene in: Válaszút Budapest 1963. 135–156. o.

[2]Ujfalussy József: Palinódia az Eroica-finále g-moll variációjáról in: Zenéről, esztétikáról Cikkek, tanulmányok Budapest 1980. 77–88. o.

[3]Szabolcsi i. m. 147. o.

[4]U.o.

[5]U.o. 146. o.

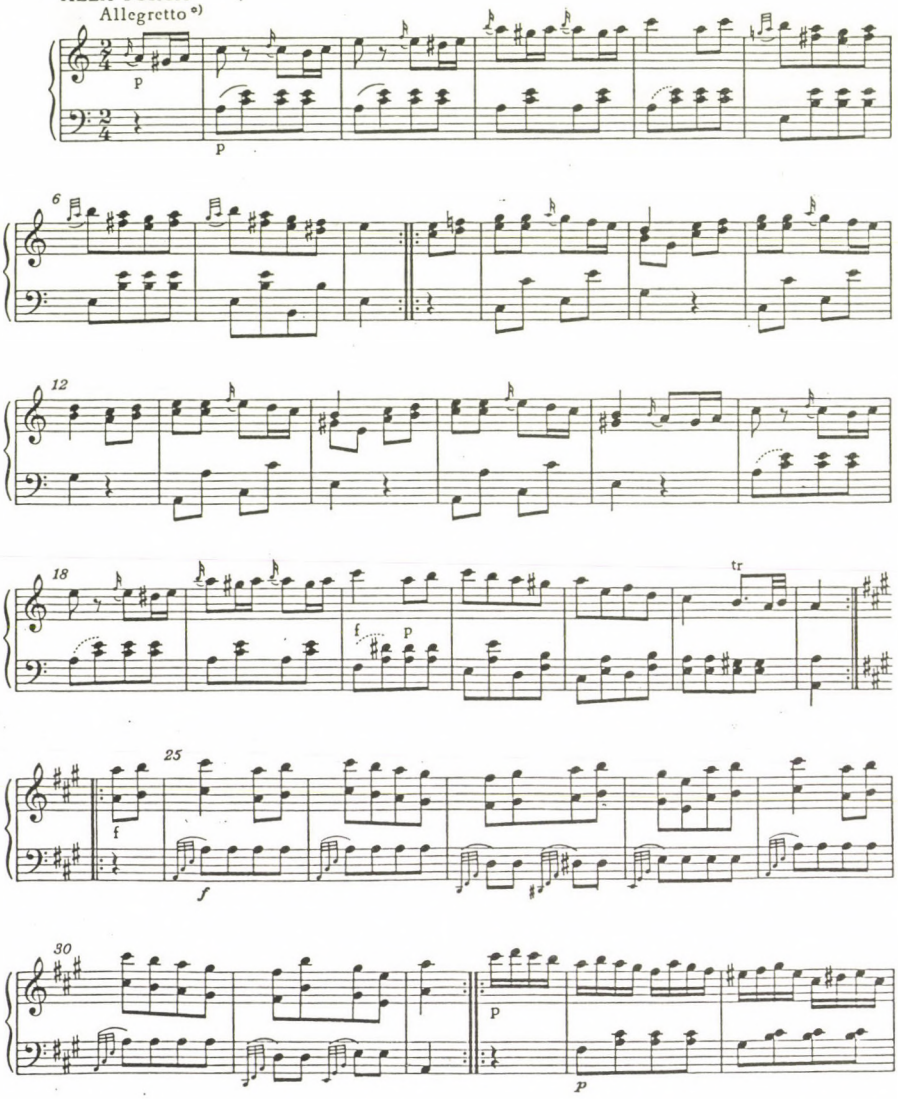
[6]Ujfalussy i.m.

[7]Kerényi György: Népies dalok Budapest 1961. 226. o.

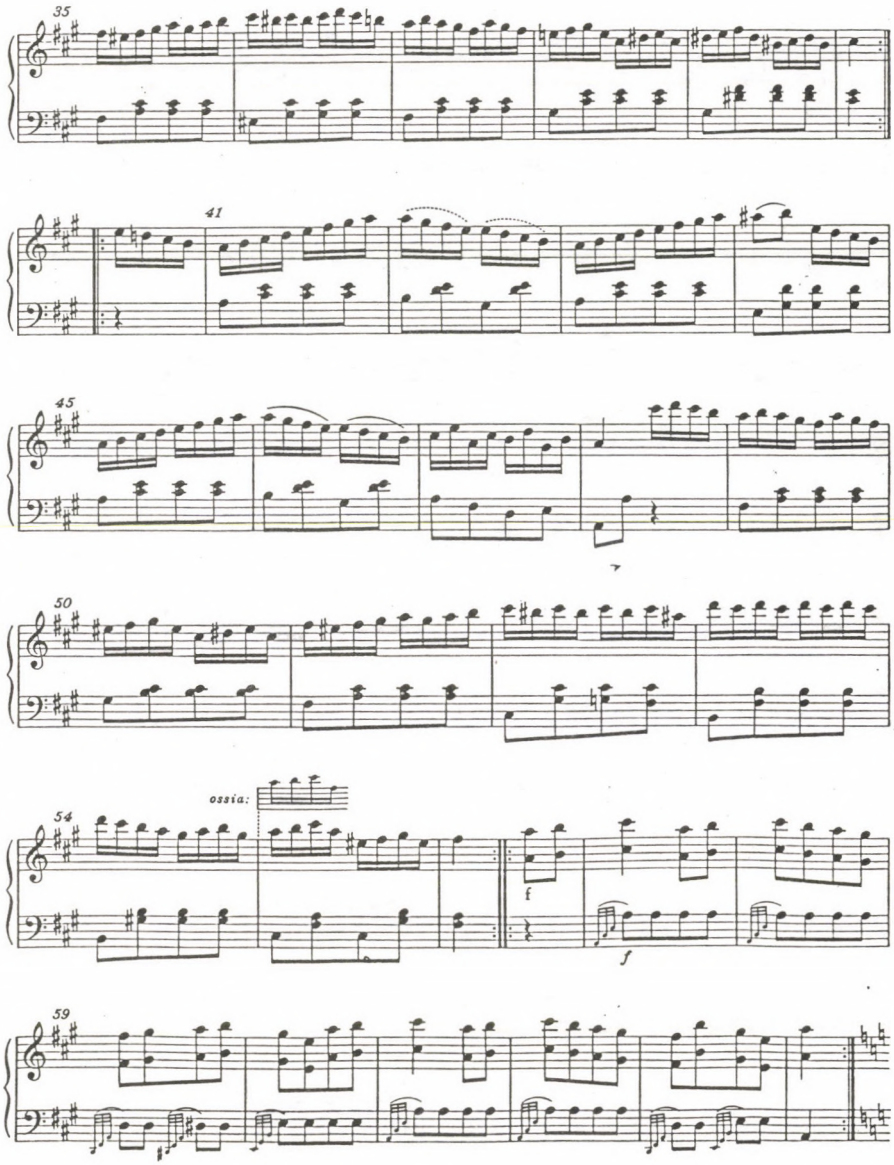
1.

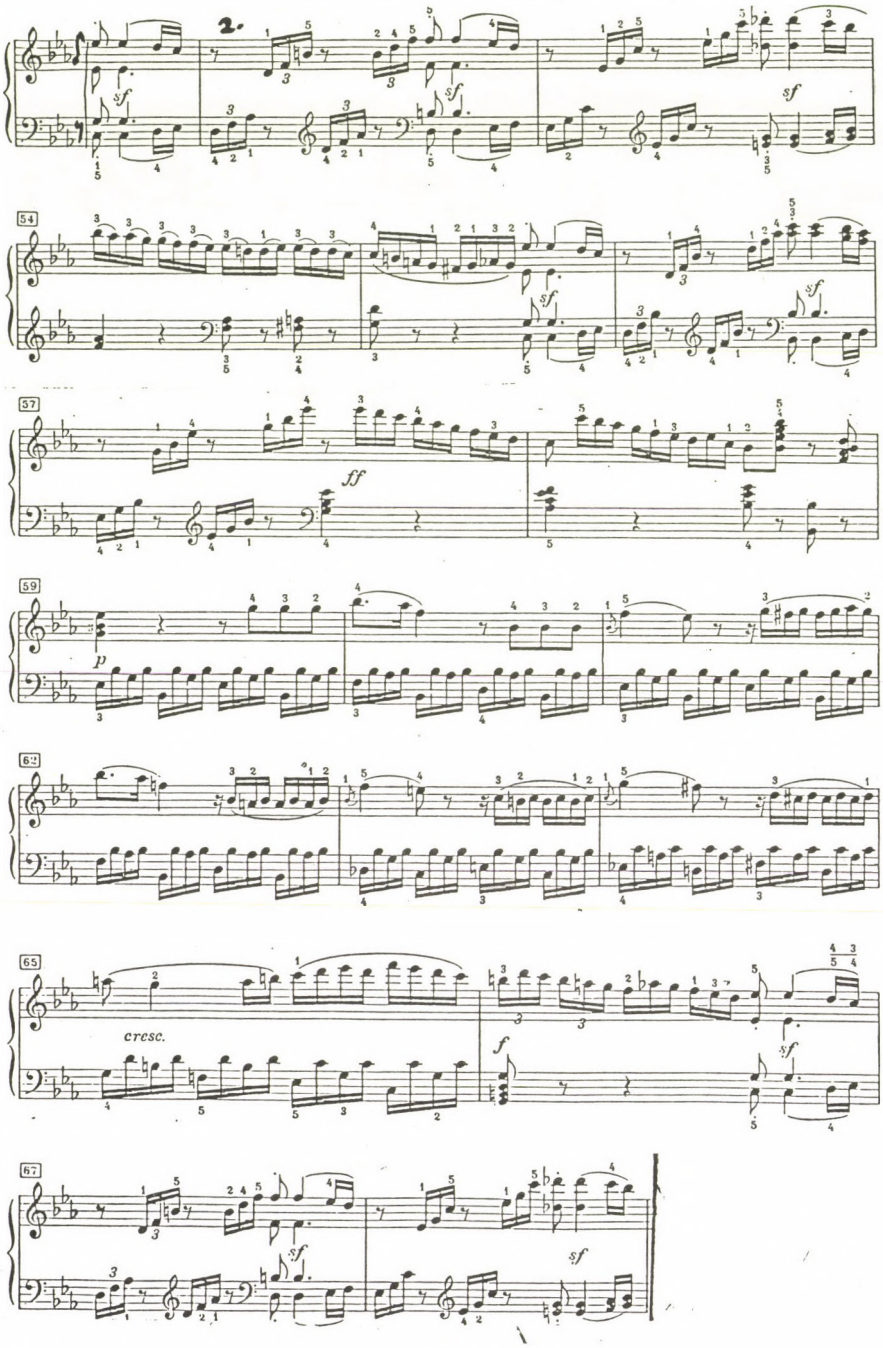
ALLA TURCA

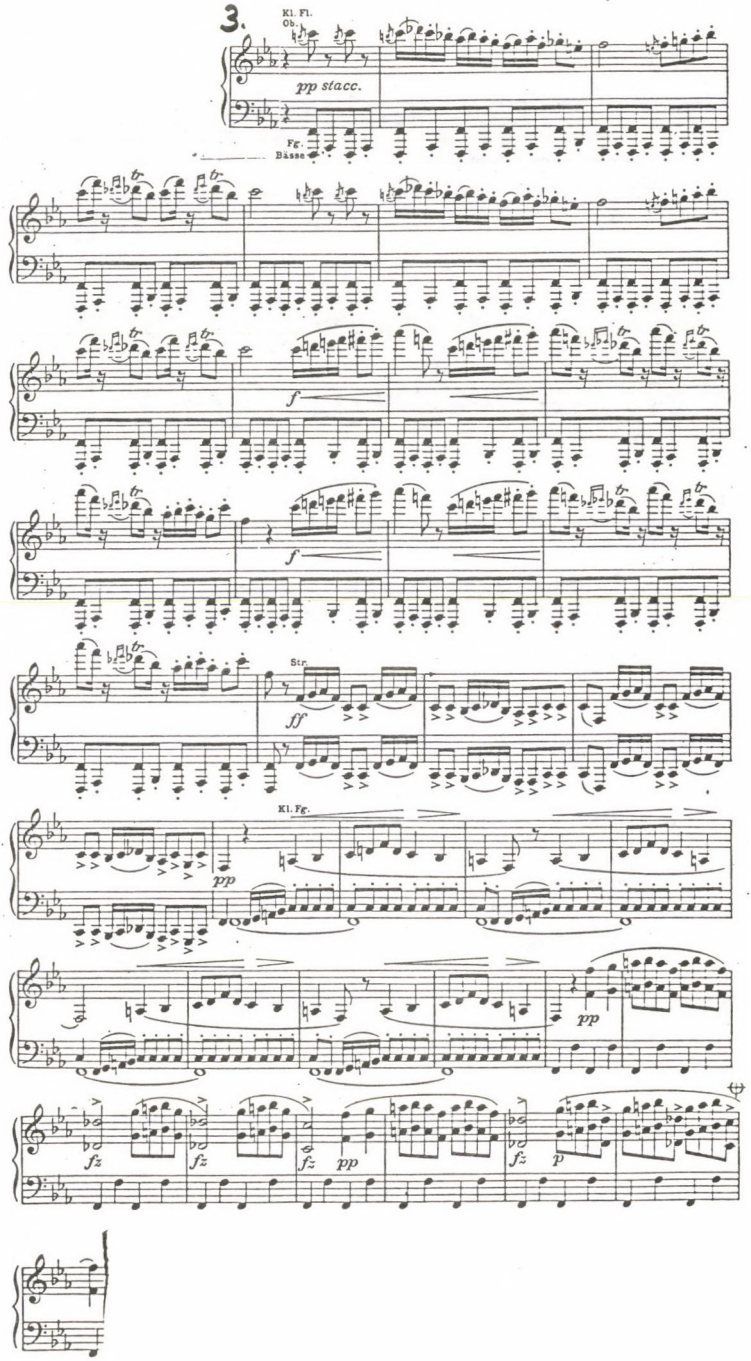
Allegretto *)

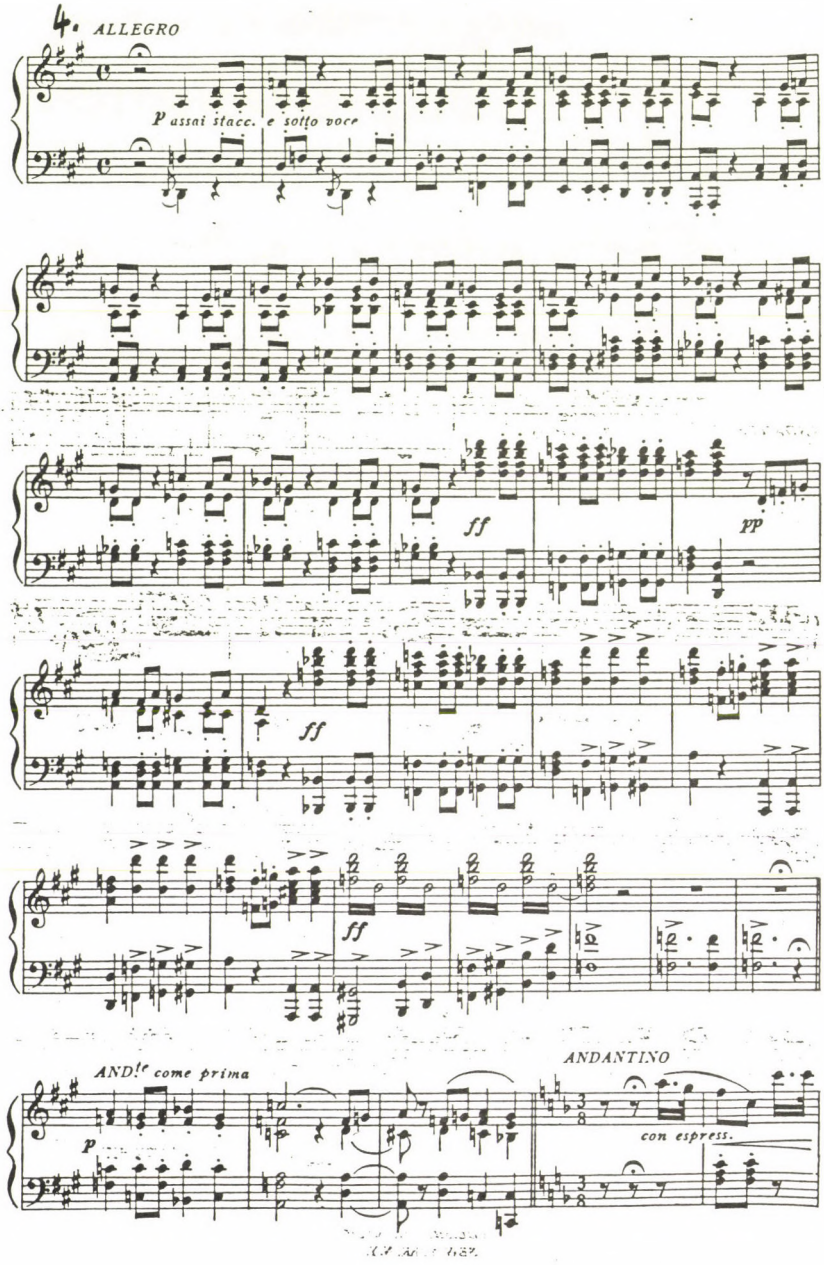


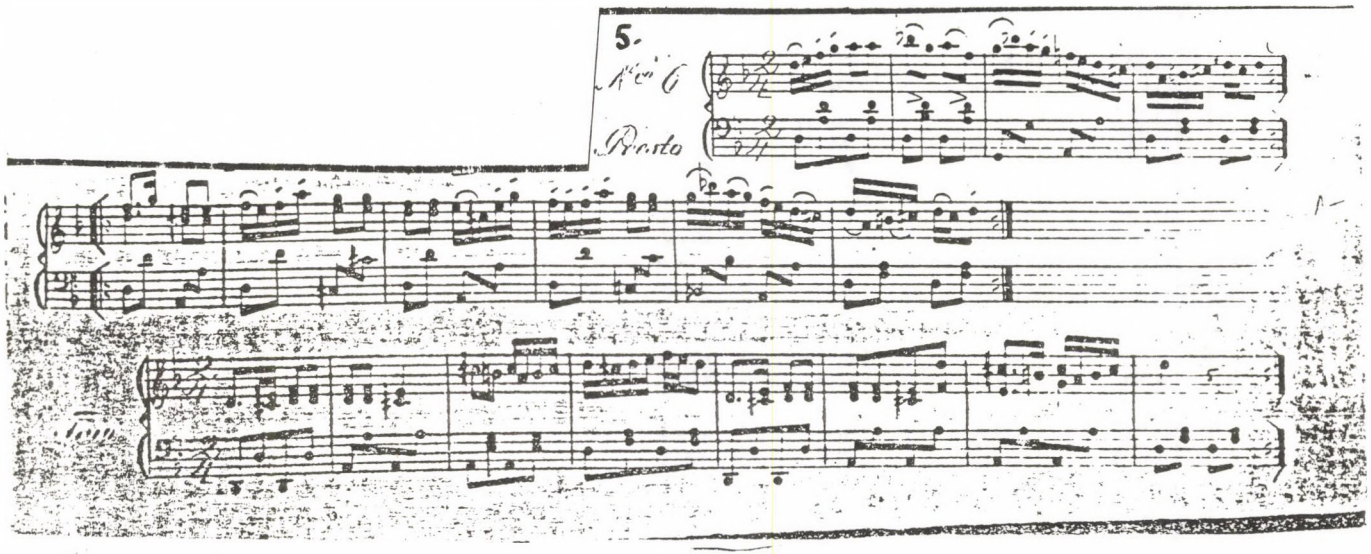
*) Zur Tempobezeichnung vgl. Vorwort.


35
41
45
50
ossia:
54
f
f
59

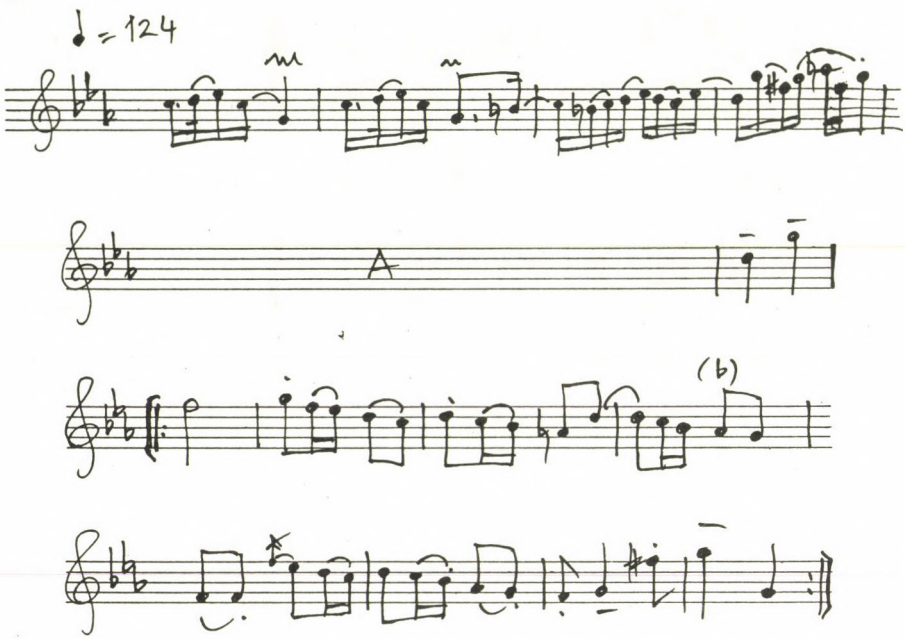

2.
sf
54
57
ff
59
p
62
65
cresc.
f
67


3.
Kl. Fl.
Ob.
pp stacc.
Fg.
Bässe
f
f
Str.
ff
Kl. Fg.
pp
pp
fz
fz
fz
pp
fz
p


4. ALLEGRO
P assai stacc. e sotto voce
ff
pp
ff
ff
AND.te come prima
P
ANDANTINO
con espress.


5.
Presto

6.



KROÓ GYÖRGY:

RÉMINISCENCES DE BOCCANEGRA

VERDI ÉS LISZT

Carl Dahlhaus a XIX. század zenéjéről szóló összefoglaló munkájában[1], az 1830–1848 közötti korszakról szólván nem elégszik meg az előadói virtuozitás kultúrtörténeti jelentőségének regisztrálásával, hanem két különböző korszak és két különböző hangszer vonatkozásában vizsgálva az egymástól igen eltérő konkrét történelmi és zenei körülményeket, kísérletet tesz a virtuozitás kompozíciótörténeti feltételeinek tisztázására. Dahlhaus a *XVII-XVIII.* századi *hegedű-virtuozitás* rangjának egyik feltételét, kölcsönhatásban a hangszerépítés fejlődésével, valamint a templomi zene és az operai Entr'act zene történetével, egyrészt a monódiában ismeri fel, amelynek a cantabileja nem csak lehetővé tette, hanem egyenesen megkívánta a hangszeres-virtuóz elsajátítást és átvételt-átírást; a másik föltételt Dahlhaus abban a formakoncepcióban látja, amelyben a Spielfigur, a virtuozitás természetes eleme nem véletlenszerű, hanem lényegi funkciót tölt be. Itt Dahlhaus a concerto moduláló epizódjainak anyagára utal. A *XIX.* századi *zongoravirtuozitás* feltételeit viszont – az új körülmények között és az új hangszer, a fortepiano vonatkozásában is érvényes, magától értetődő virtuóz elem, a Spielfigur mellett – Dahlhaus a zenei Sturm und Drang rapszódikus-expresszív stílusában, ill. az ennek ideáltípusaként értékelt formában, a szabad fantáziában ismeri fel. A passzázs és a figuráció ellensúlyát ez a rapszodikus-expresszív stílus adta; nélküle a zongoravirtuozitás kompozíciótörténeti szempontból nem juthatott volna ranghoz.

Az 1820-as, 30-as évek fordulóján, amikor Liszt Ferenc a nyilvánosság elé lépett első leírt fantáziáival, amelyeket többnyire parafrázisnak, vagy réminiscences-nek nevezett, a fantáziaforma már elvesztette ezt a kompozíciótörténeti jelentőségét; a virtuozitás az úgynevezett brilliáns iskola képviselőinek, Thalbergnek, Kalkbrennernek, Herznek, Huntennek és társaiknak a műhelyében rangját vesztve, Dahlhaus szavaival élve, egy epigon jellegű klasszicista harmóniai és melódiai nyelvezet pianisztikus kiegészítőjévé süllyedt. Ha Liszt csupán egyike lett volna a kor compositeur-pianistejainak, ez lett volna az ő útja is. Liszt azonban, mint a Forradalmi szimfóniához készített, 1830-ból ránkmaradt vázlat dokumentálja, komponistaként eruptív zenei karakterek kifejezésére készült s e kísérleti jellegűnek nevezhető zenei matériának a megformálásához találta meg az eszközt, Paganini nyomán, a virtuozitásban. A zenei nyelv emfatikus modensége, amelyet a már 1837-ben felvázolt Dante szonáta dokumentál példaszerűen számunkra, az átiratok műfajaiban is kitapintható.

Az átiratok minden fajtájának közös indítéka és célkitűzése Liszt esetében a hallgatóság nevelése. Meggyőződése volt, hogy a XIX. század művészének prófétaként kell a korszak lelkiismeretévé, ébresztőjévé, formálójává válnia, modern Orfeuszként hangolva lantját az idők hangmagasságához. Ezért szólaltatta meg a zongoráján mindazt, amit az egyetemes európai művelődés múltjából és jelenéből terjesztésre méltó értéknek tartott: Beethoven-szimfóniákat, Schubert-dalokat, Rossini, Bellini, Donizetti, Auber, Meyerbeer partitúrákat, ezért ka-

rolta fel az orosz Glinka, Csajkovszkij, Dargomizsszkij, a magyar Mosonyi és Erkel, a francia Gounod és Saint-Saëns egyes szerzeményeit, s hirdette a világnak Berlioz, Verdi, Wagner géniuszát.

Az átiratok között az opera réminiscencesnak különleges szerep jutott Liszt saját zeneszerzői útjának egyengetésében is. Az úgynevezett Grande Fantaisie műfaj és forma laza keretén belül a Paganini improvizációiból ellesett és továbbfejlesztett különleges technikai megoldásokban tobzódó virtuozitás ugyanis eleve *egy adott program interpretálására* szolgált. Eltekintve azoktól az esetektől, amikor egy-egy tarantellát (Auber), polonézt (Csajkovszkij), indulót (Glinka), keringőt (Gounod) emel ki az operapartitúrából és formál önálló bravúrdarabbá, az átirat Liszt műhelyében tekintetbe veszi és értelmezi a feldolgozásra kerülő opera teljes sujet-programját. Meghatározó, hogy mely részek, milyen sorrendben, milyen hangnemben és milyen egyéb zenei kommentárral kerülnek feldolgozásra. Eredetüket tekintve a témáknak meghatározott, egyértelmű funkciójuk van a sujet-program keretében. Esetenként ezt a programot vállalja fel a réminiscences vagy fantaisie. Az átiratban azonban a feldolgozásra kerülő részletek jelentése az új összefüggés, a hangsúly, a beállítás révén lényegesen át is alakulhat; a sujet-programból ilyenkor liszti program kerekedik ki. A felületes szemlélő, akinek a pillantása csak a divatos fantáziaforma külső körvonalait veszi észre, úgy láthatja, hogy valamennyi opera-parafrázis azonos vagy igen hasonló szerkezeti szkémára épül: bevezetés, lassú dallam vagy dallamok és annak, azoknak a variációi, gyorsabb dallam vagy dallamok és variációk, stretta, finale, – mindezeket szabadabban szerkesztett átvezető részek kötik össze. Batta András vizsgálatai kimutatták, hogy e felület mögött az opera-sujetből kiinduló, annak sajátos liszti interpretációját kommunikáló igen különböző programformák rejtőznek. És arra – a kívülálló számára ma még fantasztikusnak tetsző – következtetésre jutott, hogy a weimari szimfonikus költeményeket meghatározó Liszt-féle karaktertípusokra és formalogikára épülő zenei és programatikus struktúrák éppen a 30-as 40-es évek operaátiratataiban, a Grande Fantaisie műfajban születtek meg. A Bellini Normájából készült Grande Fantaisie-ban például Batta kimutatja a lamento e triomfo program kialakulását, a Meyerbeer Les Huguenots-ja nyomán komponált Grande Fantaisie dramatique zenéjéből kihallja az 1830-ban elvetélt Forradalmi szimfónia programjának visszhangját és realizálását. De még a Donizetti Lucia di Lammermoor-jára írott – látszólag interpretálhatatlan, mert egyetlen zárt szám, a szextett feldolgozását tartalmazó–réminiscence esetében is szembesülni tudunk Batta felismerése nyomán Liszt programmá formált kommentárjával.[2] Egy viszonylag ismertebb Liszt operafeldolgozás, a Mozart Don Giovanni-jára írott réminiscences vázlatos elemzésével illusztrálom az opera-sujetre komponált programfantáziáról eddig elmondott gondolatokat, hogy legyen valamiféle háttere mindannak, amit majd a Simon Boccanegrával kapcsolatban megfogalmazni próbálok.

1841-ben írt Don Juan feldolgozásában Liszt három részletet választ ki Mozart művéből. Az egyik zenei anyag a Comendatore alakjához kapcsolódik, tehát Don Juan áldozatához, aki mint a halál démona jön el gyilkosáért. Ezt a zenét Liszt két jelenetből vonja ki, vonja össze, a temetőjelenetből, amit zongoraátirata elején szó szerint idéz, s a második felvonás fináléjából, ahol a kőszobor megjelenik Don Juan vacsoráján. E jelenet híres skálamotivumát Liszt kromatizálja, terjedelmét, ambitusát növeli, tempóját felgyorsítja, az árnyékát tercmenetekkel vastagítja, XIX. századi értelemben komponálja démonikussá. Mivel Mozart a Don Giovannihoz írott nyitányában ezt az anyagot, ezt a zenedrámai elemet az összefüggésből kiragadva előrevetíti, Liszt tulajdonképpen Mozart szellemében jár el, amikor ezzel a Don Juan portréval kezdi a maga feldolgozását, emlékezését. Ennek második része az A-dur duettino, az opera egyetlen jelente, amikor *tanú*ként érzékeljük Don Juan csáberejét, ellenállhatatlanságának titkát. Az első portré zenei formája fantáziaszerű improvizáció, e másodiké variáció; a témát

két változata követi; mindkét idézet megőrzi az eredeti mozarti hangnemet, a d-moll és az A-dúr tonalitást. A comendatore skálából szövődő átvezetés emlékeztet a Don Juan réminiscences sujet-programjára mielőtt, szintén eredeti hangnemben, B-dúrban elkezdődne a pezsgőária témájára írott finálé. Ez a harmadik Don Juan portré, az a jellemkép, amelyet az operában életének delén, a félelemtől és a lelkiismerettől meg nem érintve, a hős maga fest önmagáról. E vakító fehér fényt oltja ki Liszt, amikor a fantáziát kezdő halálzenét visszaidézi. Ez is megfelel a Mozart mű eseménysorrendjének (II. felv. finálé d-moll jelenet); mégis, a diadal és az elbukás e közvetlen szembesítése Liszt saját programja. – Ugyanebben az évtizedben Thalberg, a párizsi brilliáns iskola kiváló képviselője op. 14-ként adta közre a maga Don Juan feldolgozását (Grande Fantaisie et variations pour le pianoforte sur deux motifs de l'Opéra Don Juan de Mozart).[3] A két motivum: a Don Juan-Zerlina duettino A-dúrban és Ottavio B-dúr áriája ugyancsak A-dúrban. Nemcsak ez a hangnemcsere, a kiválasztott két részlet és azok feldolgozása is, az egész beállítás elárulja, mennyire nem az operában, nem egy sujet-programban, hanem a virtuoz hangversenyfantázia műfajában gondolkodik a szerző. Liszt műve viszont réminiscences, ami a programfantázia, a drámai fantázia műfajkeretében nem kevesebbet jelent, mint látomásszerűen, summázatként felidézni valamit, azzal a jelentéssel együtt, amit a darabról a *visszaemlékező,* a felidéző magában őriz.

Ennyit háttérként. És most következzék Liszt Simon Boccanegra átirata, amelynek mindenképpen különleges helyzete van az életműben. Köztudott, hogy ez Liszt kilencedik Verdi-adaptációja. Az első az Ernani Paraphrases de Concert-je volt 1847-ben; ennek ismertebb, eltérő változata 1849-ből való, közben készült az I Lombardi-ból, illetve a Jérusalemből kiemelve a Salve Maria feldolgozása. Kereken egy évtizeddel későbbi a Miserere du Trovatore című átirat és a Rigoletto Paraphrase de concert. Az 56–57 éves Liszt Ferenc munkája a Don Carlosból készült Transcription „Coro di Festa e marcia funèbre" címmel. Közvetlenül a bemutató után elkezdte, de csak 1879-re fejezte be Liszt az Aidából készült Danza sacra e duetto final feliratú átiratot; közben 1877-re elkészült az Agnus dei de la Messe de Requiem feldolgozása. Kevesen tudják, hogy e nyolc átirat közül az I Lombardi és a Requiem részlet feldolgozása 1879-ben a Ricordi cég Piano avec la Pédale à vibrations prolongées elnevezésű új hangszere számára írott ossia zárórésszel is kiadásra került, s hogy az Agnus Dei már eredetileg is alternatív orgona, harmónium, vagy zongora előadásra készült. Ennél sokkal fontosabb azonban, hogy észrevegyük, Liszt egyetlen Verdi-átiratát sem nevezi Réminiscencesnek. Csak a kilencediket hívja így, a Simon Boccanegra feldolgozást, amely az opera második verziójának három, az operabeli eredeti sorrendben következő részletére épül. Ezek: a Prologo instrumentális előjátéka, a II. felvonást kicsendítő lontano vegyeskari induló, végül a III. felvonás Largo quartettja.

Ez a réminiscences a 71 éves Liszt Ferenc műve, a Parsifal részletének átdolgozását követően, 1882. decemberéből származik, azaz ez a zeneszerző legutolsó operaátirata. A Parsifal, amelyet Liszt ez év augusztusában, Bayreuth-ban hallott, azt a belső, a lélekben lejátszódó érzelmi folyamatot teljesítette be, amely a lányát, Cosima Lisztet elcsábító, férjétől, Hans von Bülowtól megszöktető, s az asszonyt sok tekintetben apja ellen hangoló Wagner iránti teljes kiengesztelődést jelentette számára. Annak az embernek, aki a Grál elé vonuló keresztény lovagok ünnepélyes menetindulóját komponálta, Liszt, aki Wagner zsenijének az egymástól való személyes eltávolodás éveiben is feltétlen csodálója és támogatója volt, szíve minden melegével meg tudott bocsátani. Az esztendő utolsó hónapjait, a karácsonyt is együtt töltik Itáliában, Velencében. Wagner nem egészen két hónap múlva itt hunyja le örökre a szemét, Liszt ebben az időszakban komponálja haláltáncát, a Csárdás macabret s utolsó gyászdarabjainak sorát zongorára, közöttük, Wagner halálának előérzeteként, vagy talán saját teljes elmagányosodásának jóslataként La lugubre gondola címmel egy 6/8-os és egy 4/4-es kompozíciót,

ezeket éppen 1882 decemberében. Az élet így hangolja rá a Simon Boccanegra sujet-programjára és mint látni fogjuk, az opera második verziójának zenéjére, amelyet a Scala közönsége az előző évben, 1881 március 24-én ismert meg, a címszerepben Victor Maurel-lel.

Mindenkit óvnék attól, hogy Gutiérrez, Piave, Montanelli és Boito hőseinek történetét Liszt életének egyes eseményeivel konkrét analógiás kapcsolatba hozza; de a történet – főszereplője, egy kalóz fiatalkorában megszöktette egy patricius lányát, majd negyedszázad múltán, amikor a plebejus eszmék képviseletében Genova nagy dogeja vált belőle, az ő lányát, törvénytelen szerelemből született gyermekét szöktetik meg, akit haldokolva végülis, a vezéri hatalommal együtt, vélt ellenfelére, egy fiatal patriciusra kell bíznia – nyilván Liszt eszébe juttatta saját életét: a férjétől megszöktetett D'Agoult grófnét, a tőle született Cosimát, a Wagner által Bülowtól megszöktetett lányt; tehát magára ismert bizonyos értelemben Fiescoban, és magára ismert a fiatal s a halálra készülő Boccanegra sorsában egyaránt. Hogy ez a különös egybeesés is animálhatta élete utolsó réminiscencesának témaválasztásában, legalábbis feltételezhető. S egészen biztosan inspirálta az opera zenéjének stílusa. Vonzhatta már az első verzióban megnyilatkozó néhány jellegzetesség is: a drámai funkcióba állított deklamáció szerepének megnövekedése, a moll-hangnemek és atmoszférájuk eluralkodása a partiturában, a zenei formák, a számok és jelenetek tonális körének tágulása, a harmóniai nyelv modernsége s a melodikában fel-feltűnő pentaton hajlam. Revelációként fedezhette fel azután a kottát kinyitva az 1881-es második verzió Prologo-jának hangszeres előjátékában, bevezetésében egy olyan öregkori Verdi-stílusnak, vagy inkább színezetnek („tinta") a jeleit, amelyet rendkívül rokonnak érezhetett a maga legaktuálisabb zeneszerzői törekvéseivel. Ezt a szakaszt, amely Verdi 1881-es operáját és Liszt 1882-es réminiscences-át egyaránt indítja, érdemes részletesebben szemügyre venni.

Verdi előjátéka a cselekmény, a jellemek és az időpont eredőjeként határozza meg a hangulatot. Éjszaka van, egy szervezkedés vagy összeesküvés társalgási recitativojának zenekari kísérő anyaga sűrűsödik előjátékként szimfonikus tablóvá és a Primo Tempo visszatérésénél, kerek 100 ütem után, egyértelművé teszi – tonális, tematikus reprizként – a jelenet lekerekedését. A jövő, a cselekmény vonatkozásában is sötét az alaptónus. Nem politikai megfontolásból, hanem egyéni karriervágyból löki a patriciusokat gyűlölve irigylő Paolo, Pietro segítségével a politikai élet porondjára főszereplőnek Simont, a kalózt, aki csak azért egyezik bele dogevá való jelölésébe, hogy a patricius Fiescotól végre elnyerje gyermeke anyjának, Fiesco lányának, Mariának a kezét. Fiesco, mivel a gyermek, akit Boccanegra neveltetett, eltűnt, nem bocsát meg, hanem végignézi, amint a szerencsétlen szerelmes felfedezi Mária holttestét. Életének e tragikus pillanatában tudja meg Simon, hogy a nép vezérévé választotta. Ritka, kiábrándulásteli, perspektívátlan prologo-t vezet be az éjszakai szimfónia.

Liszt készen kapja Verditől az Allegro moderato tempókaraktert, a 4/4-et, a kizárólagos piano, pianissimo és három piano dinamikát, az E-dúr hangnemet, az orgonaponttal fátyolozott témahangzást, a vonósszínt, a szürke középregisztert. Sőt, három fontos sugallmazást is a részlet interpretációjához:

a) Az E-dúr– A-dúr fordulat C-dúr– F-dúr transzpozíciója (Verdinél a 9. ütemtől) a sötét tónuson belül is árnyékot és fokozást jelent; Verdi a Paolo szájába adott gyűlölködő hatalomvágyó szavakat, a Simon sorsát megpecsételő szavakat kísérteti ezzel a hangnemszínnel: „Aborriti patrizi, Alle címe ove alberga il vostro orgoglio, Disprezzato plebeo, salire io voglio".

b) Ugyanez a mozzanat (kürt, harsona) orchestráció révén felkínálja Lisztnek az oktávpárhuzamban vezetett két kéz hangzás-típusát

is, és a Boccanegra érkezését kísérő négy „pp e leggero" vonós ütem hangszerelése jelzi a feldolgozó számára, hogy ez a hangzás milyen lényeges drámai karakterhordozó itt Verdi számára. Ezért emeli ki ezt a hangzáskaraktert Liszt a réminiscenciában, a Verdi prológ előjátékának előjátékaként (1–8. ütem).

c) A Verdi előjáték kompozíciós sajátossága az E-dúr téma transzformált alakjainak terc hangnemtávolságokba való áthelyezése; az imént említett E-dúr–C-dúr mediáns relációt csak teljessé teszi az E-dút téma ellenkező irányú gisz-mollban való megjelenése a Verdi-partitúra 20. ütemében. Másik tendenciája a Verdi-kompozíciónak a funkciós vonzások tompításának igénye a téma harmonizálásában. A negyedik fokú hármashangzat kvartszext jellege (a tonikai orgonapont következtében), az V. fokú akkordból a szeptimhang (A) eltüntetése az utolsó nyolcadütésen (az I. fokra történő oldás előtti pillanatban) s e domináns harmónia-funkciójának gyengítése ugyancsak a tonikai orgonapont állandósítása következtében.

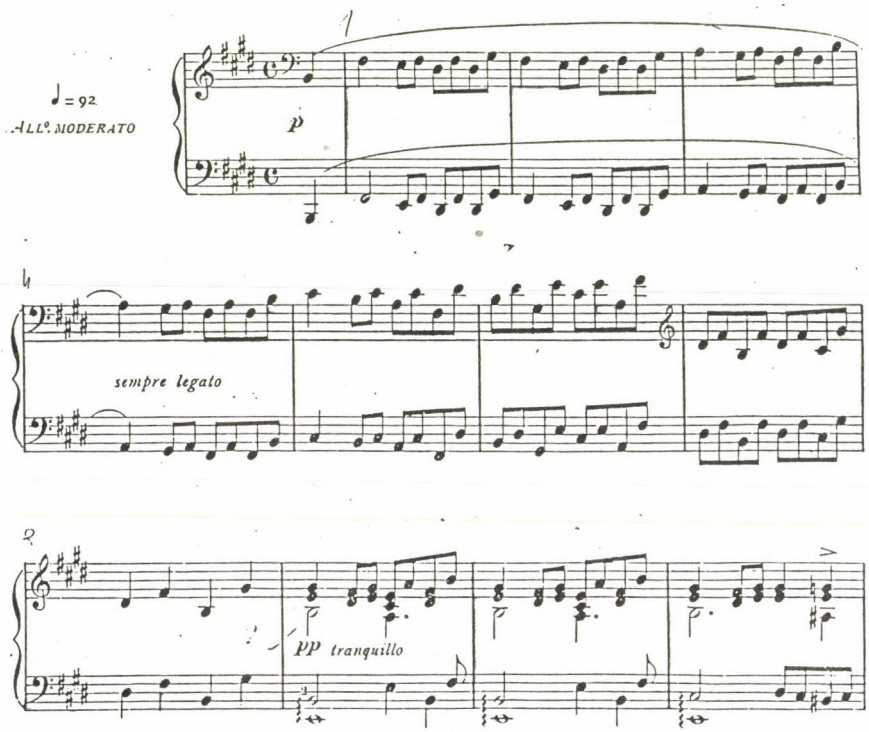
Liszt átirata saját öregkori stílusába transzponálva erősíti fel ezeket a Verdi tendenciákat. Természetesen – hisz már rég elmúltak azok az évek, amikor önkényesen változtatott a réminiscences vagy a paraphrases alapjául szolgáló, vagy azokból kiemelt, idézett szakaszok textusán – a Verdi kotta első üteme elé komponált nyolcütemes új bevezetésbe sűrítve a maga stílusinterpretációját. Liszt kései zongoradarabjainak hangja, hangzása, szerkesztésmódja, lepi itt meg a hallgatót. *(1. kotta)* A két kéz puszta oktáv unisonoja, amit sehol sem díszít, old harmónia; a Verdi-téma első két ütemének ritmusát ostinato-szerűen kopogó öt ütem, amelynek gyönyörű monotóniáját még tovább neutralizálja a 6. és 7. ütem kizárólagos egyenletes nyolcadmozgása; a harmóniai vonzatok kerülése a Verdi-téma szekvenciás kvartlépéseinek módosítása ill. a négyhangú motívum harmónia-hátterének új jellege által; a zenei folyamat új logikája, amelyet két-, majd félütemes modell-motívumok terctengelyen, majd a skála fokain mozgatott transzformációi jellemeznek; az egyes motívumok előbb tetrachord hangkészlete, majd sixte ajoutée jellege; végül a pre-pentaton állapotokból a 7. és 8. ütemben megszülető tiszta pentatónia. Mindez együtt az egyenletes sempre legato és változatlan, kilengés nélküli piano dinamikával már nemcsak a Simon Boccanegra éjszakája, hanem Liszt Ferenc öregkori darabjainak éjszakai vázlatstílusa is. Ez a stiláris híd az egyik, amelyen az öreg Verdi és az öreg Liszt találkozik, amelyen Liszt keresi és megtalálja a maestro kezét. Az átiratnak, pontosabban a réminiscenciának ugyanakkor megvan a saját logikája; a szimfonikus bevezetés, mivel nem fut jelenetbe, mint az operában, más módon kíván folytatást. A szélesítésnek, az epizálásnak volt eszköze a 8 ütemnek a Verdi-textus elé komponálása is. Ugyanezt a célt szolgálja a Verdi-féle 14. ütem után a Liszt bevezetés 2. (E helyett Eisz) és 3. ütemének, valamint a Verdi-partitúra 9–14. ütemek közötti szakaszának megismétlése, majd a főanyagnak ugyancsak a bevezetés (2. és 3. ütem) anyagával előkészített repetíciója. Ez azonban nem olyan lekerekítő visszatérés, mint Verdi partitúrájában a 15–19. ütemek közötti részlet, ellenkezőleg éppen egyfajta kibontása, feldíszítése, magasabb regiszterbe helyezése, még dolcissimo előadási utasítással is ellátott glorifikálása az eredeti témának, amely pianisztikus csúcspont kiépülése után, az 57–61. ütemekben, igen határozottan eltávolodva a jelenetbe torkolló operaeredetitől, határozott E-dúr zárlattal csendül ki. Liszt, saját vízizenéinek stílusában, talán az opera I. felvonásának *tengerparti hajnali hangulatát* is előlegezve, voltaképpen karaktervariációt komponál Verdi prologojára.

A réminescences következő része, mint már említettem, az opera II. felvonásának záró-

1.

RÉMINISCENCES
DE
BOCCANEGRA
DE
VERDI

F. LISZT

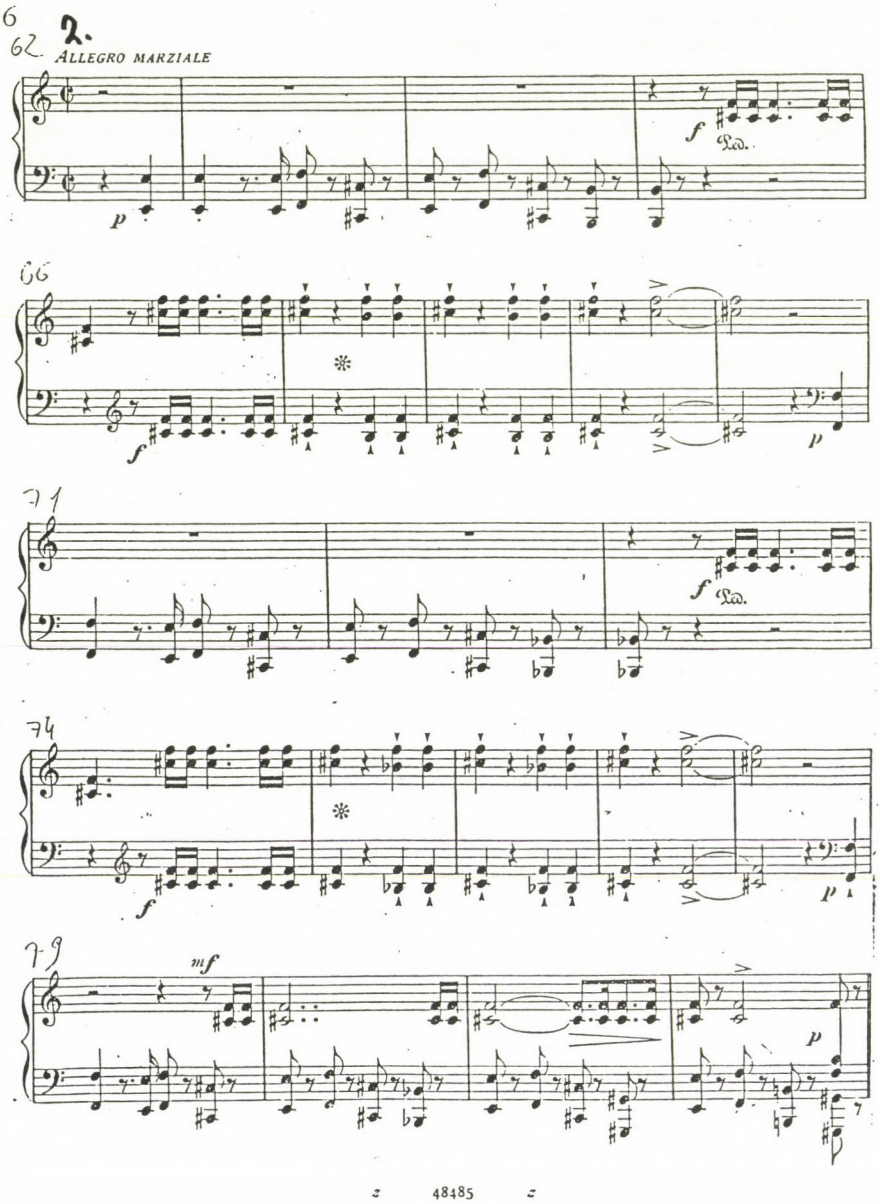


Propriété Ricordi

48185
Stampato colle macchine celeri del R. Stabilimento Ricordi

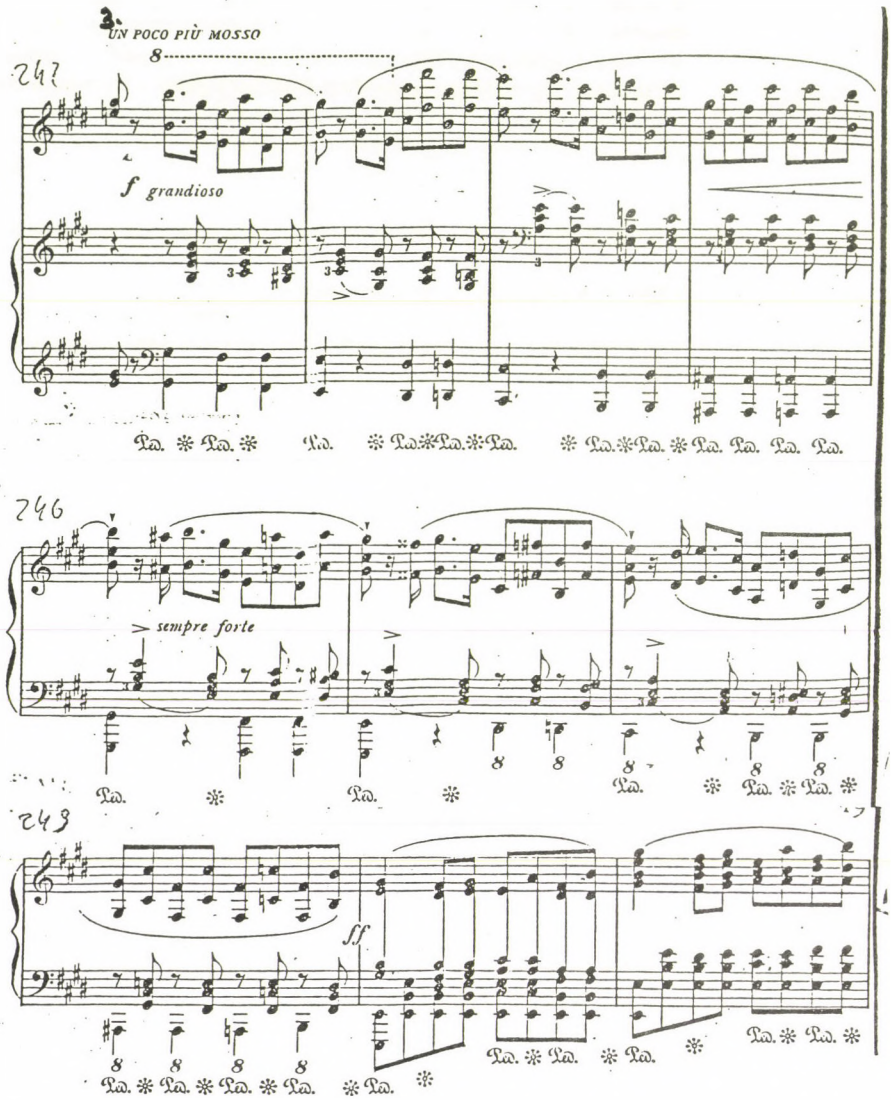
szakaszára támaszkodik. A kettős színpad jegyében – ez általában jellemző a Boccanegrára – miközben Boccanegra, Gabriele és Amélia sorsdöntő szópárbaja zajlik a szobában, az ablakon túlról („questo coro dovra dirsi ben lontano in principio ed avanzarsi a poco a poco") a lázadó tömeg hangja közeledik. De ez a kettős színpad nemcsak a tér külső és belső helyszínre való osztását jelenti, hanem a jelenet szereplőinek lelki törésére, vélt és valódi igazuk, érdekeik ellentétére is érvényes. Gabriele féltékenységből akarta megölni a doget, akinek Amélia kezének ígéretét köszönhette; nem tudván, hogy Boccanegra Amélia apja, Paolo által megtévesztve, vetélytársának hitte. Most, hogy már ismeri Amélia származásának igazi titkát, patricius lelkiismeretét kellene összeegyeztetnie Amélia iránti szeretetével és Amélia apja iránti hálájával. Simonnak lánya vőlegényét, szerelmét kellene megvédenie a vérpadtól, holott az neki, a plebejus dogénak politikai ellenfele; s amikor kiutat keresve, békejobbot kínálva Gabrielenek, egy magasabb rendű politikai koncepció megvalósításán fáradozik, amely halomra döntené az egymás ellen tüzelt Guelf és Ghibelin párt polgárháborújában érdekelt Paolo tervét, már testében a gyikos méreg, amelyet Paolo kevert az italába. Az a Paolo, akit a doge az előző felvonás végén arra kényszerített, hogy nyilvánosan átkozza meg a városállamot erjesztő gazembert, vagyis önmagát.

A Liszt által feldolgozásra kiválasztott kettős jelenet az operában nemcsak a II. felvonást zárja le, hanem az Allegro assai tempo-t Prestová fokozva, rekapitulációként az utolsó felvonást előzeneként nyitja is. A hangneme asz-moll, s ez – az előtte elhangzó Esz-dúr tercett és a III. felvonásból majd kiemelkedő Boccanegra-Fiesco duett ugyancsak Esz-dúr tonalitása között – az operát záró nagy együttes Asz-dúr hangnemére vonatkozik. Liszt feldolgozásában az Allegro assai szakasz nem zár és nem nyit; tipikus híd-tétel funkcióban az imént ismeretett E-dúr prologo-t és az operának majd a feldolgozásában soronkövetkező zárójelenetét köti össze. Liszt e Largo tempókarakterű zárójelenetet („Gran Dio, li benedici") Fisz-dúrba transzponálja, onnan kanyarodik vissza, feldolgozását tonális keretbe zárva, a réminiscencest indító Allegro moderato E-dúr hangneméhez. Ezek az új tonális viszonyítási pontok határozzák meg a középtételt, az alla breve Allegro marziale szakasz új hangnemét, amely egyrészt az Esz-asz modellhez igazodva lett az E-dúr kerethangnemben a-moll, másrészt illik a záró-együttes Fisz-dúr tonalitásához is – erről nemsokára részletesebben lesz szó –, amit akár e reláció miatt, akár csodálatos pianisztikus koloritjáért választott Liszt az a-mollt követő Largo hangneméül. Az Allegro marziale felirat, amit a Verdi-kottában hiába keresünk, elárulja, hogy Lisztet elsősorban ez a *karakter* ragadta meg, következésképp – az opera dramaturgiai polifóniájában lényegesebb, fontosabb szólisztikus cselekmény- és szövegmozzanat teljes mellőzésével – a réminiscencia szerzője kizárólag ezt a *távoli* kórusanyagot dolgozza fel. Ami Verdinek itt, a 2. verizóban, csak atmoszféra, zsánerszerű utalás – hiszen a Risorgimento vonatkozásban 1881-ben már nincs aktualitása sem az ő, sem a közönsége számára ennek a hangnak, amely a 19. századi értelmezésben, mint Guelf lázadás semmiképp sem lehet forradalmi szimbólum –, az Liszt számára mint az utolsó stíluskorszak egyik döntő zenei zsánertípusa épp indulójellege miatt a lehető legaktuálisabb. Aktuális, mégpedig kollektíven, egyénileg egyaránt a halál, a végső leszámolás, elszámolás, pusztulás gondolatkörhöz tapadó hősi asszociációk révén. Ezért ír elé a réminiscences szerzője – éppúgy, ahogy az E-dúr prológot megfejelte a kései Liszt-stílusban koncipiált 8 ütemmel – 20 ütemes sajátságosan Liszt-stílusú bevezetést. Ennek anyaga oktávpárhuzamban, a kis- és a nagy regiszterben menetelő, csupaszon ritmizált, harmónia nélküli egyszólamú halk indulótéma, amelyre kétszólamú fanfármotívum válaszol. A téma ritmusa a Verdi-kórusét előlegezi; hangkészlete, hangsora, harmóniai vonzata, mozgása azonban sajátosan a kései Liszt-stílusra jellemző. *(2. kotta).*


6
62
2.
ALLEGRO MARZIALE
p
f
Ped.
66
f
p
71
f
Ped.
74
f
p
79
mf
p

A kétszer megütött kezdő E-hang a kapcsolatot teremti meg az iménti E-dúr zárlat és a tulajdonképpeni indulótéma a-moll hangneme között. A következő f, cisz, h hangok azonban eltérítik a fület ebből az irányból, Fisz-dúr felé (ez már a réminiscences harmadik részének hangneme lesz); legalábbis amikor fanfárrá állnak össze [cisz-F (nagyterc) és h-f (tritonusz)], kétségessé teszik az a-moll közelét. Másodszor, a fanfárhoz kapcsolódva, az ismételt f-hangról indul a formula, s mint ahogy az első hangja elmozdult, a változatlan e-f-cisz motívumgerincet követő ismételt záróhangja szintén elmozdul: az eredeti h-ról b-re csúszik. Mivel ez a három hang is fanfáralakzattá tömörül [cisz-f (nagyterc) és b-f (kvint)], egy pillanatra b-mollhoz kötjük a tonalitást, vagyis a hangközszűkítés, hangköztágítás ismert eszközével Liszt az elhagyott és az elérendő hangnemektől (E-b; b-a) a lehető legnagyobb távolságra röpítette a hallgatót. A bevezetés harmadik, egyben utolsó mozzanataként a második mozzanat ismétlődik, két ütembe sűrítve és egyidejűvé komprimálva az indulót és a fanfárt; majd két lépcsőben kirajzolódik a célhoz vezető tonális irány: e, f, cisz, b, e, f, cisz-gisz, majd e, f, h, gisz következik, megérkeztünk a-mollba.

Az ötsoros induló harmadik sorát Liszt szekvenciásan (+ két ütem) továbblendíti: egy nagyszekunddal magasabbra löki – nyilván az így elérhető Fisz-dúr hangoztatása céljából –, majd további négyütemes bővítéssel vezet az induló negyedik sorának kapujához. Itt azonban gyökeresen a maga képére formálja Verdi indulóját. A két zárósort 2+2 ütembe sűrítve, a tonikai zárlatot elkerülve valósággal szétrobbantja a szerkezetet; hasonló erővel hozza mozgásba – zárás, lekerekítés helyett – harmóniailag is, dinamikailag is Verdi anyagát, hogy az opera „Guerra! All'armi!" szavakhoz kapcsolódó csúcsponti mozzanatát (három oktávnyi teret betöltő kiáltás a domináns hangon) helyettesítve, 13 ütemes fokozás végén (strepitoso, balkézben szuronymotívumok rohanó oktávjai, a jobbkézben harsogó fanfárakkordok; E-ből kiindulva négy kromatikus lépcsőn, s egy crescendo hátán jutunk disz-mollba, végül a szűkített négyes hangzattal és sforzatoval jelzett csúcsra) tetőzzön, s az induló liszti bevezetésére visszautalva (e, f, cisz/d, aisz, h, gisz) érkezzék a második strófa kezdetéhez a 123. ütemben. Ez, a térbeli közelítés érzékeltetése miatt Verdinél is hangerőben fokozott és felrakásban dúsabb. Liszt az eredeti anyagot egészen más módon, új zongorafigurációval áttüzesítve, regiszterben, dinamikában áthangszerelve, mint karaktervariációt, szinte csataképként mutatja be, de a maga által teremtett harmóniai alapokat, méreteket, szerkezetet 40 ütem erejéig megtartja. Az induló előjátékra való hivatkozás most, másodszorra minuendo kromatikus skálához vezet; e mindkét kéz oktávjaiban görgő skála torkollik Fisz-dúr domináns harmóniájába és az Allegro marziale ritmusának és bevezetőjének emlékeit fogyasztva a réminiscences beleereszkedik a Fisz-dúr argo hangulatába „Gran Dio, li benedici Pietoso dall' empiro". Visszatekintve, az utolsó négy ütem, az utolsó 14 hang voltaképpen nem is az Allegro marziale emlékére, hanem annak a csellódallamnak a parafrázisa, amellyel Verdi a Largot bevezeti, miközben „Il Doge sorge, ed imponendo sul loro capo le mani, solleva gli occhi al cielo". Ez az anyag annyira hajlékony és sokféleképpen alakítható, hogy játszi könnyedséggel vezethetne akár a Largo eredeti hangnemébe, Asz-dúrba, akár az Allegro marziale Liszt-féle transzpozíciójának logikáját követve A-dúrba. Ez a minore-maggiore tonális reláció azonban sem asz-moll, Asz-dúr, sem a-moll, A-dúr síkján nem felelt meg Lisztnek. Ő olyan hangnemkapcsolatot választott, amely utal a klasszikus dúr-moll párhuzamra (A-dúr párhuzamos mollja fisz-moll), de annak éppen romantikus ellentételezése (a-moll oldódik Fisz-dúrrá). Ebben a relációban


3.
UN POCO PIÙ MOSSO
247
f grandioso
246
sempre forte
248
ff

fejeződik a hangulatnak a Boccanegra halálával összefüggő elborulása, de az élettől való búcsúnak az apai áldás transzcendens szférájába való felemelkedése is: „A lor del mio martiro Cangia le spine in fior". És ezzel a transzcendenciával, átlényegüléssel, ennek lisztferenci interpretációjával függ össze az átirat egyetlen eltérése is Verdi Largójának textusától: a „martiro" szó utolsó szótagjának harmonizálását, Verdi szűkített szeptímakkordját az átíró tonikai hármashangzattá szelidíti.

Az átirat egyébként csak a Largo 48. ütemétől lép önálló útra. Az Amélia és Gabriele duettjéhez Liszt által előírt appassionato előadói karakter és az újra megszólaló doge szólamában a dinamika némi módosítása ellenére a kórus belépéséig Liszt pontosan követi Verdi partitúráját. E kórus fölött indul Amélia szárnyaló kromatikus szólama („Ah! no, no, non morrai"). Ennek előlegezésével modulál Liszt Fisz-dúrból E-dúrba és 12/8-dá árnyalva az eddigi 4/4-es metrumot, sempre appassionato karakterrel, ebben a hangnemben folytatja a Largót még 18 ütemen át a Boccanegra utolsó kívánságát („Senatori, sancite il voto estremo") megelőző hosszú szünetig. Illetve ezen a ponton – a Verdi-zene szűkített szeptimakkordját kihagyva – az iménti E-dúr moduláció, azaz a *hangnemi* repríz után *motivikusan is* visszakapcsol a réminiscences első szakaszához. Nemcsak arról van itt szó, hogy az átiratban funkciótlan dráma-motívum (Boccanegra állami végrendelete, a Gabrielet dogevá kijelölő deklamáció) helyett Liszt a hangszeres műfajnak megfelelően általánosabb, az abszolút zenei keretek közé inkább illeszthető programmozzanattal zárja művét. Mert codaként nem egyszerűen visszakapcsol az E-dúr Allegro moderato bevezetés 45. ütemére, hanem annak dolcissimo anyagát „un poco piu mosso, forte, grandioso" előírással karaktervariációvá fokozva, trionfo hangulatú kicsengést ad a Verdi operára visszaemlékező zongorafantáziájának. *(3. kotta)* Ezt a változtatást nem indokolja eléggé Amélia vigasztaló szavainak hangulata: „l'amore vinca di morte il gelo". Annál kevésbé, mivel Fiesco és a kórus szentenciája megkérdőjelezi ezt a gyermeki, hívő bizakodást. „Ogni letizia in terra È menzognero incanto, D'interminato pianto Fonte è l'umano cor"[4] – mondja ki Fiesco a 44 éves Verdi filozófiáját. Ezt visszhangozza a zárókórus szövege: „S'avvolge la natura in manto di dolor! Si,-piange, piange, è vero, Ognor la creatura"[5], s ez az életérzés sűrűsödik atmoszférává az opera utolsó ütemeiben: asz-moll, g-moll harmóniák és „tinta"-ként egy tragikus fesz-hang sötétíti be a kicsengő Asz-dúr harmóniát.

Milyen természetesnek tartanók, ha a 71 éves Liszt Ferenc erre a Boccanegrát sirató, temető harmóniamenetre rímelve fejezné be átiratát. Hiszen ki mondhatná el nála több meggyőződéssel, személyesebb akcentussal Verdi operájának példázatát? Mert úgy gondoljuk, hogy ezt is el akarta mondani a maga átiratával. A Prologo zenéjéhez a stiláris affinitás vonzotta s a fantom-indulóban, amely már valahol messze szólt, nem benne, túl a falakon, a maga marche macabre-jainak rokonát ismerte fel. A Largo-finálében ezután Boccanegra sorsának példázatával mintha a maga életének tanulságát summázná. „Valamennyien mint kalózok kezdjük, aztán dogevá választanak bennünket, s a végén ott a méregpohár, amit ki kell inni; nem is a jelenért, hanem a múltért és a jövőért. Mi elcsábítunk másokat és mások elrabolják tőlünk a legkedvesebbet. Hibák és erények közepette így telik el az élet, s végül méreggel a testünkben, de békével a szívünkben búcsúzni kell." Liszt azonban nem Verdi, s bár stilárisan végtelen messze kerül a maga compositeur pianiste periódusától, eszméire nem tud olyan magasságból visszanézni, mint Verdi. Az a fénytörés, amelyre a Falstaff komponistája lesz képes, nem Liszt világa. A nagy ember halála pillanatában, mindennek ellenére, meg kell szólalnia a dicsőség harangjainak. 1882-ben is harangzúgás, de nem Verdi lélekharangjáé, csendíti ki Liszt Simon Boccanegra átiratát.

JEGYZETEK

[1]Carl Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 6. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden 1980. 110. sköv. o.

[2]In: Batta András: Az improvizációtól a szimfonikus költeményig, 1985–87, (kézirat), 73–78. o.

[3]Batta i.m. 69–70. o.

[4]A földön minden boldogság csak hazug varázs. El nem apadó könnyek forrása az emberi szív.

[5]A természet a fájdalom köntösébe burkolózik. Igen, úgy igaz, csak sír örökké a teremtett ember.

ZOLTAI DÉNES:

„GONDOLKODNI ZENÉBEN"

A cím idézőjelben áll. Citálom is hamarosan a neveket és a műveket, demonstrálandó egy álláspontot, egy elméleti paradigmát, amelyet a század első évtizedeiben „autonómiaesztétikának" tituláltak, s amelynek védőszentjéül – hol pozitív, hol negatív hangsúllyal – Hanslickot, bibliájául „A zenei szépről" című, először 1854-ben megjelent könyvecskét választották. Ez a mű alcíme szerint „adalék a zeneművészet esztétikájának revíziójához". Ami 1854-ben revideálandónak tűnt, azt Hanslick nyomán Gefühlsästhetiknek hívják; amit Hanslick kidolgozandó problémának tartott, az az instrumentális, vagy az ő szóhasználatával: a „tiszta", az „abszolút" zene, annak a „tartalma", amely nem több, de nem is kevesebb, mint „tönend bewegte Formen", egy olyan Sinn, immanens értelem, amely „sajátosan zenei", nem pedig „zenén kívüli", legyen bár éppenséggel egy olyan a zeneitől lényegileg elválasztható közeg vagy anyag, mint a „költői" vagy a „festői". *„Es liegt eine tiefsinnige Erkenntnis darin, dass man auch in Tonwerken von »Gedanken« spricht, und wie in der Rede unterscheidet da das geübte Urtheil leicht echte Gedanken von blossen Redensarten. Ebenso erkennen wir das vernünftig Abgeschlosse einer Tongruppe, indem wir sie einen »Satz« nennen. Fühlen wir doch so genau, wie bei jeder logischen Periode, wo ihr Sinn zu Ende ist, obgleich die Wahrheit beider ganz incommensurabel dasteht."* (2. Aufl. 1858. 41. old.) Itt hát az idézőjelbe tett formula: zenében gondolkodni. A szinonimákat lehetne szaporítani. A lényeg előttünk áll: az esztétika revíziója az autonómiáért perel. Száműzni akarja a heteronómiát, a nem specifikusan zeneit, a verrottete (az 1854-es első kiadásban: falsche) Gefühlästhetik-et. Szót emel a zene esztétikai befogadásáért, szembeállítva azt a „patologikussal", mi több: a morálisan túlsúlyossal: *„A legerősebben a zene tudvalevőleg a vadakra hat."* (Uo. 85. old. Az utolsó mondat kurzíválva.) *„Wir sehen jenem pathologischen Ergriffenwerden das bewusste reine Anschauen eines Tonwerkes entgegen."* (uo. 88. old.) A következőkben e revízió előtörténetét szeretném szemügyre venni.

Előljáróban még egy megjegyzés. Az európai kulturális tradíció gondolkodásnak azt a folyamatot nevezi, amely racionális-diszkurzív módszerekkel operál, logikai kultúrát feltételez és műveleteivel lényegfeltáró fogalomalkotásra tör. Ne legyen kétség: „zenében (nem fogalmakban) gondolkodni" – per definitionem metafora. Hadd hivatkozzak bizonyos közhelyesnek tűnő passzusokra például Kant esztétikai–teleológiai főművéből. *Az ítélőerő kritikájából*. A szép „analitikája" köztudottan csak azt tartja emfatikus értelemben esztétikumnak, ami *„ohne Begriff allgemein gefällt"*. (9. §) A zenei szépre is áll e megszorítás, mi több: a zene a par excellence fogalmak nélküli művészet. Mégis van olyan mélységdimenziója, amely kizárja, hogy egyben irracionalista művészetnek tartsák: a formai szerkezetben integer, saját lábán megálló, „önmagának elég" zenemű feltételezi valalmilyen szubsztancialitás jelenlétét és hatalmát; kanti szóval: egy „esztétikai eszme" körül szerveződik részekből tagolt egésszé, szép-

*Részlet a szerző előadásából, amelyet a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola debreceni tagozata által 1990. február 10-én rendezett zeneesztétika-konferencián tartott. Kollégái itt köszöntötték a 70 éves Ujfalussy Józsefet.

séggé, mint kontemplációs „tárggyá", „világgá" az opusz. Kant a zeneművet látszólag teljesen a felvilágosodás affektuselméletének szellemében definiálja, amikor expressis verbis Sprache der Affekte kifejezéssel jellemzi, mint nyelvet, amely a hanglejtés, a „moduláció" révén mondhatni vérrokonságban van a beszédnyelvvel. De a felvilágosodás dialektikáját még itt is megtartja, sőt aufgehoben, magasabb szinten érvényesíti: az „esztétikai eszme" egységesítő, szintézist teremtő ereje jóvoltából ez az affektusnyelv egyben olyan többletjelentésre is szert tesz, amely a beszédnyelvben legfeljebb analógiaként létezik: *„weil jene ästhetischen Ideen keine Begriffe und bestimmte Gedanken sind"*, azért *„die Form der Zusammenfassung dieser Empfindungen* (Harmonie und Melodie) *nur statt der Form einer Sprache dazu dient [...] die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnenbaren Gedankenfülle [...] auszudrücken."* (53. §) Lehet vitatkozni persze azon, hogy miért helyezi Kant az „esztétikai eszme" legsajátszerűbb művészetét a legalacsonyabb helyre a művészetek hierarchikus „felosztásában"; inkább „élvezetnek", mint „kultúrának" tartva, és lehet gúnyolódni is azon a nem éppen muzsafira valló professzoros szigoron, amely kifogásolja az „ein gewisser Mangel der Urbanität"-et, a szomszédok csendjét akarva-akaratlan megzavaró zenei gyakorlatot, énekeljenek bár akár vallásos dalokat a jótorkú ájtatoskodók. A fődolog itt a fogalmi és az „esztétikai" eszme határozott megkülönböztetése, amely nélkül nyilvánvaló kudarcra ítélt az instrumentális zene esztétikája, egyáltalán a modern zeneesztétika. Persze, régi aufklerista tétel, miszerint a vokális elem magasabbrendű a tisztán instrumentálishoz képest, mégpedig az érthetőség okán. Ezt a tételt szajkózták a különböző rendű és rangú Zsdánovok, nem ritkán a karikatúráig menően, s a fogalmi egyértelműség jegyében deklarált „közérhetőséget" – emlékeim szerint – csak azért nem fogadta hozzá egyedül méltó homéri kacaj, mert egy időben az efféle tetszésnyilvánítás átment volna a kinzókamrából kiszűrődő jajszavakba. A demagóg „közérhetőség" egykorvolt tétele igazában nemcsak az instrumentális zene emancipációjával szemben volt tehetetlen; nem volt megértőbb a nyelvszerűbb művészet, az irodalmi közlés, az esztétikum saját szférája iránt sem. A „zenében gondolkodni" metaforát nem utolsó sorban ilyen tanulságok ébrentartása mellett lehet és szabad értelmezni ma, egy remélhetőleg nagykorúvá vált esztétikai elmélet újraalapozása idején. Habár *Az ítélőerő kritikája* az idén lesz kétszázéves. Szép kor ez, talán még az itt és most szóbahozandó hetvenhez képest is tiszteletreméltó kor. Ha a zenetudomány komolyan veszi magát, ha felismeri, hogy esztétikai értékelmélet nélkül magvatlan, üres dióhéj marad, nem kellene lemondania arról, hogy újraolvasson némely porosodó salabaktert.

Újraolvasson – lehetőleg tekintettel a keletkezés valóságos történeti összefüggéseire, más szóval: a szellemre ügyelve, amely a nagy korkérdésekre adott válaszban rejlik, de nem pusztán a betűkre, amelyeket néha alig kiolvashatóvá tett a lapok elsárgulása, a köteteket befedő porréteg. *Az ítélőerő kritikája* még a nagy forradalom második évében került a német olvasók kezébe, a felvilágosodás ideologikus ész-birodalma és a polgári próza világa közötti intervallumban. Ugyanez az időszak hozta létre a zene világtörténetének nem kevésbé forradalmi eseményét, az emancipáció fokára eljutott, autonóm – „metafizikai" méltóságra emelkedett instrumentális zenét. Jó fél század multán Richard Wagner volt az, aki pejoratív értelemben nevezte „abszolút"-nak ezt a zenét, a dráma és a zene új egységének ideológusaként, a német idealizmust bíráló Feuerbach párthíveként. Az újtípusú „abszolút zene" mindenesetre egy zenei ellenvilágot próbált kiépíteni a mindent eldöntő próza, az egyetemessé váló áruviszonyok világában. Ami elméleti apológiáját illeti, benne az az „abszolútra" törekvés valóban több és más is volt, mint a kanti kriticizmus. Schleiermacher korszakos műve, a *Reden über die Religion* (1797) már meghirdette az újtípusú, érzelmi vallásosságot, amely nem egyéb, mint *„Sinn und Geschmack fürs Unendliche"*, s ezért és ennyiben a romantikus művészetet, a szubjektivitás igazságának megjelenítőjét tekintheti legbensőbb szövetségesének. Ez lenne a „művé-

szetvallás", az érzéssel rokon hit egy hitevesztett korban. Ludwig Tieck ennek a művészetvallásnak liberátor-szószólója hirdette a zenéről, hogy az *„ist gewiss das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion".* Mint ilyen, úgy tűnik, *„als wäre sie immer noch im Entstehen, und las dürften sich ihre Meister mit keinen andern messen".* A szavaktól-programoktól függetlenedett hangszeres zenéről beszél itt Tieck, mellesleg ő is éppen 1799-ben, a mitikus-misztikus elemet, a földöntúlit gyanítva benne: *„sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten..."* A kanti sejtés, hogy ti. létezik zene, mely ugyan „inkább élvezet, mint kultúra", itt már bizonyosság arról, hogy több is lehet, mint kultúra, ha kiéli formai önelvűségét, megszabadulva a hozzá képest „külső" költői nyelv utolsó nyomától is. A szonáta, a kamarazene csak Schulübung; a beteljesülést az eredeti nyitány-funkciójától is megszabadult szimfónia jelenti. *(Symphonien.)* Csak jámbor imádság lenne ez az új művészetfaj? A korai romantika túllép az áhitat, a puszta Stimmung hangsúlyozásán. Herder 1769-ben még fenntartással beszélt arról a muzsikusról, aki teljesen alámerül műve akkordikus – harmonikus összefüggésrendjének mélytengeri világába, a „harmóniába" és annak formarendjébe, megfeledkezvén a mű igazi értelmét hordozó affektustartalmáról, a Rousseau nyomán elsődlegesnek tartott „dallamról". *„Harmonielehre als solche, wie die Neuern das Wort brauchen, ist für seine Ästhetik nur das, was Logik im Poeten ist; welcher Tor wird sie in ihm dem Hauptzwecke nach suchen wollen?"* (Viertes kritisches Wäldchen. – Bd. XX. 482. o.) Friedrich Schlegel már emelt fővel vállalja ezt a „szamárságot": *„Némelyek furcsának és nevetségesnek találják, ha a zeneszerzők a kompozícióikban lelhető gondolatokról beszélnek; és gyakran megeshet, hogy valóban észrevesszük: zenéjükben több gondolatuk van, mint zenéjükről. Akiben azonban él az érzék minden művészet és tudomány bámulatos affinitása iránt, az ezt a dolgot legalább nem fogja az úgynevezett természetesség lapos szempontja szerint megítélni, amely szerint a zene mindössze az érzések nyelve, hanem elismeri, hogy minden tisztán hangszeres zene bizonyos módon a filozófia felé hajlik. Vajon nem kell-e a tiszta hangszeres zenének is szöveget létrehozni önmaga számára? És benne a téma fejlesztése, megismétlése, variálása és kontrasztálása nem ugyanúgy alakul-e, mint valamely filozófiai eszmesor meditációjának tárgya?"* (444. Athenäum-fragmentum.)

Zene és filozófiai gondolkodás ilyen összekapcsolása természetesen inkább csak felszikrázó ötlet a Thermidor utáni korszak romantikus gondolkodóinál; nem mentes a fellengzős, költőieskedő magatartástól, amely ironikusan lebeg a valóság megvetett prózája felett, s a zenében éppen az objektivitás meghasonlottságának hátat fordító, a fogalmiság racionális természetet megvető gondolkodás kifejeződését ünnepli. A Kant utáni filozófia korántsem egységes az új instrumentális zene értelmezésében; tényszerű létének elismerése nem jelent egyetértést abban a tekintetben, hogy a szubsztancialitástól való megszabadulás nyereség-e vagy veszteség. Hegel 1807-es műve. *A szellem fenomenológiája* például alig titkolt ellenérzéssel beszél arról a boldogtalan tudatról, amelynek nincs bátorsága szembenézni a tépett valósággal és annak fogalmi tudatosításának feladatával: *„nem gondolkodóan viszonylik tárgyához",* mint Schleiermacher és a jenai romantikus kör, amelyet volt alkalma belülről is megismerni; *„a harangszó alaktalan zúgása marad, nagy meleg ködfedő, zenei gondolkodás, amely nem jut el a fogalomhoz..."* Jó egy évtized múlva, esztétikai előadásaiban Hegel már nem is használja a „művészetvallás" terminust. A „szépművészet filozófiája" már csak esztétikai eszményről szól, Kantot pontosítva, eszme és érzéki alak történetileg kialakuló, majd felbomló egységéről, mi több: ama korszak lezárulásáról, amelyben a művészet adta meg az öneszmélés szükségletének legfőbb kielégülését. A jelenkor műveltsége reflexiós jellegű, nem kedvez a művészeteknek; a világszellem ezért a vallás és a tudomány, a filozófia felé halad, nem pedig a romantikus elképzelésekben élő művészet-vallás fel. Mit kezdjünk mármost a zenei

gondolkodás metaforájával? A zene Hegelnél tipikusan „romantikus" művészet; összes jellegadó sajátossága a Selbst, a tartalmas szubjektivitás bélyegét hordja magán, mi több: *„kompozícóinak tulajdonképpeni régiója a formaibb bensőség [...]; a tartalomba való elmélyülés pedig a külsőre irányuló alakítás helyett inkább visszalépés lesz a bensőség saját szabadságába, önmagának önmagába való elmerülése, sőt a zene némely területén éppenséggel az a meggyőződés, hogy ő mint művész független a tartalomtól..."* Az utóbbi területek nyilvánvalóan az ún. „kísérő" – értsd: vokális – zenéktől megkülönböztetett tisztán hangszeres zene függetlenedésével szabaddá váló művészi tartomány; itt ugyan Hegel figyelmeztet egy veszélyzóna létére: a felszabadulás az instrumentális zenében egészen a jelentés-nélküliség, a szubsztanciavesztés végletéig fokozódhat, ami az esztétumot visszavetheti a jelentéktelenség állapotába. *„A mélyebb felfogást tehát abban kell látnunk, hogy a zeneszerző mind a két oldalnak, egy persze kevéssé meghatározott tartalom kifejezésének és a zenei szerkezetnek egyforma figyelmet szentel a hangszeres zenében is."* Nagy kérdés persze, vajon csupán a zeneszerző „egyforma figyelmén" múlik-e a dolog. A hegeli esztétika végszava – ezt másutt részletesen igyekeztem megmutatni – egy aligha egykönnyen feloldható, gyakorlatilag mindmáig fel nem oldott antinómia feltárása. Mert az új reflexiós korszakban eleve másként fogadja be az autonóm zeneművet a „laikus" és a „műértő". Az előbbi „elsősorban az érzelmek és képzetek érthető kifejezését", az ún. „tartalmat" szereti a zenében; míg a „műértő" „a hangok és hangszerek belső zenei viszonyával is tisztában van", egész lénye a zenével magával áthatott, habár hajlik arra, hogy azt, „amit hall, az általa ismert szabályokkal vesse össze". Az antinómiát nem lehet konstruált szintézissel megszűntetni. A laikus zenehallgatót gyakran „elfogja a vágy, hogy a maga számára valahogy kitöltse a hangoknak ezt a látszólag lényeg nélküli áradását", hogy szellemi támpontot keressen; ámde eredménytelenül: „illanó rejtelmeket érzékel csupán", szimbolumokat, melyek a legkülönfélébb módokon értelmezhetők. Az értő komponista a másik oldalon arra hajlik, hogy túltegye magát a tisztán zenei szerkezetet megkötő külső tartalmakon; akkor viszont kompozíciója könnyen válik csak formai konstrukcióvá.

Így Hegel. Idáig – nem tovább – vezetett az érett tonális rendszernek az a hermeneutikája, amely érezhető ambivalenciával mondott ítéletet az autonóm zenei logika érvényre jutásáról. Ez lett volna az oka annak, hogy az esztétika Hanslick által javasolt revíziója a hegeli álláspontot is a verrottete Gefühlsästhetik variánsának tartja,s a leküzdendő koncepciók lomtárába utalja? Egyértelmű válasz helyett legyen szabad egy olyan művészetesztétikára hivatkoznom, amelynek tanúvallomását legalább a komponista saját hazájában illenék behatóbban megismerni, s a maga történetiségében, de – ha lehetséges – eleven, a jelenhez is szóló vonatkozásában is gondolatilag feltárni.

A köztudat Lisztet a programzene apologétájának tartja. Esztétikai elméletét általában az 1855-ös nagy Berlioz-tanulmányból szokták levezetni. A programszimfónia létjogának kicsit terjengős bizonyítása az az írás. Kár, hogy kevesen vállalkoznak arra, hogy gondolatmenetét türelmesen nyomon kövessék; különösen kár, ha ezt arra hivatkozva teszik, hogy az autentikus szöveg teljes terjedelmében (legalábbis magyarul) jószerivel nem hozzáférhető, s ez alkalmasint nem is túl nagy veszteség: Liszt tollát – így tudni – ambiciózus asszonyi kéz tartotta. Nem itt a helye és az ideje makacs előítéletekkel perelni. De itt, Debrecenben a helye fejet hajtani Hankiss János professzor és Révész Imre püspök úr emléke előtt: az előbbinek Liszt írásainak ma már jószerivel könyvészeti raritásnak számító fordítását és kiadását köszönhetjük, a másiknak a fiatal Liszt és Lamennais abbé szellemi kapcsolatának tiszteletreméltóan tárgyilagos körvonalazását. Őket valamelyest figyelmesen olvasva kirajzolódik előttünk egy kiemelkedően nagy művész gondolkodói teljesítménye.

Ez a Liszt nem szószátyár apologéta, hanem végső soron a hegeli eszmekör folytatója a

reflexió korában, amelyet igazában nem lehet a poszttörténelemben újabban divatos kategóriazsákba varrni. Ismerjük mi igazán ezt a Lisztet?

Az újabb kutatások fényében föltételezhető, hogy Lamennais és Liszt kapcsolata valódi együttműködéssé mélyült, különösen 1837-ben, amikor Lamennais néhány hónapig a *Le Monde* főszerkesztője lett, és Lisztet megnyerte a lap zenei munkatársának. Elemzésre vár ennek az együttműködésnek eszmei tartalma. A Liszt nevével jelzett cikkek alapos vizsgálata valószínűleg bizonyítaná, hogy azok a l'art pour l'art elutasítását, a művészet társadalmi-morális hasznosságát lényegesen árnyaltabban, elméleti doktrinérség nélkül tették magukévá. A weimari Liszt-hagyatékból néhány éve előkerült francia nyelvű rövid kézirat, amely éppúgy tekintheto a *De la situation des artist* summázatának, mint az 1840-es *Paganini-nekrológ* előmunkálatának, kétségkívül Lamennais szellemében utasítja el a művészi „önzést"; *„Úgy tekinteni a művészetre, mint ami nem önző hasznok, terméketlen hírnév gyors elérésére szolgáló eszköz, hanem szimpatikus hatalom, az embereket összekapcsoló és egyesítő erő [...], megérteni a művészekkel, hogy mivé* lehetne *és* kellene *válniok [...] – ez a feladat, amelyet a ma művésze elé kell állítanunk. [...] Anélkül, hogy eltúloznánk a művész jelentőségét a társadalmi átalakulásokban, anélkül, hogy nagyhangú szólamokkal proklamálnánk a művész misszióját és apostoli küldetését, ahogyan ezt talán már többször megtették, hisszük, hogy a művésznek is van dolga a gondviselés által kijelölt terv megvalósításában..."*[1]

A *Le Monde* 1834. dec. 11-i számában Liszt Berlioz példáján demonstrálja a művészi elkötelezettség esztétikai sajátosságát: az nem jelenti a közönség aktuálisan adott ízlésének puszta kiszolgálását; az igazgán jelentős komponista, mint amilyen a *Fantasztikus szimfónia* vagy a *Harold Itáliában* szerzője, szakít a megszokottal, a kiüresedett formai vagy hangszerelési sablonokkal, vállalja az innováció kockázatát, mert a belső kényszer parancsszavára a közönség emelkedett ízlésére appellál, s nem az átlaghoz igazodik.[2]

A lap már dec. 30-án közli Victor Schoelcher Liszttel vitázó cikkét, amely moralizáló szenvedéllyel utasítja el a berliozi művészmagatartást: *„Aki azt feltételezi, hogy joga van a tömeg lenézésére, mert a tömeg még nem érti meg, meghamisítja a tehetséges emberek küldetését. Aki azt gondolja, hogy a szép csak kisszámú kiválasztott számára létezik, és csak ezek szavazatával törődik, valójában lemond a művészet azon nagy humanista szerepéről, aminek játszására az hivatott, és a művészet a művészetért hatástalan és steril doktrinájává alacsonyítja azt."*[3] Liszt jól tudta, hogy Schoelcher a modern kultúra egyik neuralgikus pontjára tapintott. A népnek elkötelezett művészet gyakorlatában csak romantikusan költői szólamok feledtethetik a nagy dilemmát: vagy a szociális-morális szolgálat komolyan vétele, azon az áron is, hogy a művészigehirdető lemond saját kifejezőeszközeinek, technikájának és anyagának önelvű fejlesztéséről, vagy kényszerű beismerése annak, hogy az esztétikum evokatív hitelessége és a művészet tömegrecepciója a fennálló viszonyok között összeegyeztethetetlen. A „vallásos és humánus zene" koncepciója Lisztnél egyebek között abból a reflexió-igényből fakad, hogy ez az antinómia valamilyen közvetítéssel feloldást nyerjen. Liszt gondolkodói-művészi karakteréhez hozzátartozik már maga a közvetítés-keresés is. A *Le Monde* 1837. jan. 8-i számában megjelent évet záró szemléje egyszerre ad áttekintést az 1836-os évi párizsi koncerttermek és operaházak produkcióiról és arról a mozgalomról, amely a „kiválasztottak számára" előadott művészet keretein kívül, a dolgozó tömegek zenei kultúrájának felemelése érdekében szerveződött. Teljességgel Lamennais szellemében fogant a zárókövetkeztetés: nem a kétkezi munkások bűne, hogy egyáltalán különbséget kell tenni a boldog kevesek számára hozzáférhető zene és a kétkezi munkások zenei nevelését szolgáló kísérletek között. A *Paroles d'un croyant* hangja ez, semmi kétség: *„Ó ti, akik bűnt követtek el a proletáriátus ellen, amely véresre sebzett kézzel végzi napi munkáját, s amelynek a szíve is vérzik, amikor megcsókolja gyermekét, akinek nem tudja biztosítani a létfeltételeket [...], miért fosztottátok meg ezt az osztályt attól, hogy Isten-*

hez forduljon panaszával, hogy rezignált és keresztény imát mondjon; és vajon miért zúg a hitetlenség és az ateizmus jeges szele kunyhóiktól palotáitok felé?" A zene hivatott lenne az erkölcsök jobbítására; ám hogyan juthat el ez a zene a kétkezi dolgozókhoz? Egy német származású énektanár és karvezető, Joseph Mainzer abbé négy hónapja nagyszerű kísérletbe fogott: munkásoknak szervez énekiskolát. Liszt személyes tapasztalatból ismeri a zenei nevelésnek ezt az eleddig ismeretlen módját – szerinte ez is beletartozik az elmúlt év párizsi zenei életébe. Ez lenne a közvetett választ arra a dilemmára, amely Schoelcher idézett kérdéséből következik.

Még határozottabb a válasz abban a korábban említett irodalmi levélben, amelyet Liszt George Sandhoz intézett, a *Gazette musicale* február 12-i számában. Itt még részletesebben ismerteti Mainzer abbé zeneóráit s hatásukat a napi munka után résztvevő külkerületi munkásokra: „visszavezeti őket az elveszett Isten eszméjéhez, ahhoz a vallásos és vigasztaló érzéshez, amelyet e világ hatalmasainak farizeusi álkereszténysége vett el tőlük. Ó, milyen szép dolog is lenne, ha a nép zenei nevelése általánosodnék és kifejlődnék Franciaországban."[4]

Ebben az írásban veti fel Liszt, a zeneíró először a költői alapeszméhez kapcsolódást, mint a „zenében való gondokodás" konstitutív elemét. A reflexióigény itt már az autonóm formafolyamat szerves részeként jelenik meg, mint „a műalkotásoknak bizonyos filozófiai kritikája, amit senkisem tudhat jobban gyakorolni, mint a művész maga."

Ebben az összefüggésben kap mélyebb értelmet a zeneszerző Liszt elgondolása, hogy Előszóval látja el az *Années de Pélérinage* című korszakos zongoraciklust. Igazi esztétikai hitvallás ez: *„A dolgok belső-mély és költői értelme, az eszmeiség, ami mindenben megvan, úgy lásztik, különösen a műalkotásokban testesül meg, amelyek a forma szépésége által ébresztenek érzéseket és gondolatokat a lélekben. [...] A zenének is van rejtett gondolati háttere, ideális jelentése, bár igaz, hogy azt a többség nem is sejti, hiszen a tömeg a művészet megítélése terén nemigen emelkedik túl a külső vonalak összehasonlításánál, bizonyos felszines ügyesség komolyabban értékelésénél. – Fejlődésével, kibontakozásával arányosan, ahogy fokról-fokra megszabadul régi béklyóitól, a hangszeres zene is arrafelé tart, hogy elteljék ezzel az eszemiséggel, [...] hogy ne legyen többé hangok puszta kombinációja, hanem váljék költői nyelvvé; talán még a költészetnél is inkább alkalmassá arra, hogy mindazt kifejezze, ami túl van a közönséges, a megszokott láthatáron, mindent, ami kicsúszik az analízis alól, ami az örök vágyak és végtelen sejtelmek elérhetetlen mélységeiben kavarog[...] A művészetnek más a rendeltetése, mint hogy üres órák unalmát üzze el[...]"*[5]

JEGYZETEK

[1]Mária Eckhardt: *New Documents on Liszt as Author.* In: The New Hungarian Quarterly. No. 95. Autumne 1984. pp 183-4.

[2]A Liszt nevével szignált *Le Monde*-beli szövegek megtalálhatók a *Cahiers mennaisiens* 19-20. számában, Peter Byrne tanulmányában: *Lammenais, redacteur en chef du Monde.* Paris, 1986. 170–172. o.

[3]Idézi Kroó György: *Az első zarándokév.* Budapest, 1986. 11. o.

[4]Szerk. Hankiss János: Liszt Ferenc Válogatott Írásai, I. Budapest, 1959. 70. o.

[5]Idézi Kroó György i.m. 59. o.

BERLÁSZ MELINDA:

MŰFAJSZERŰ GONDOLKODÁS LAJTHA LÁSZLÓ ZENESZERZŐI ÉLETMŰVÉBEN II.

MŰFAJCSOPORTOK, MŰFAJLÁNCOK, MINT AZ ALKOTÓPÁLYA MEGHATÁROZÓI

3. PERIÓDUS: 1940–1948. ALKOTÓI ÉRETTKOR, MŰFAJOK EGYENSÚLYA. A ZENEKARI KOMPOZÍCIÓK ÚJ MŰFAJVÁLASZTÁSAI: „SZIMFÓNIKUS KÖLTEMÉNY" ÉS KAMARA- ILLETVE VONÓSZENEKARI SZIMFÓNIÁK

Amíg az előző két évtized kompozíciós törekvéseiben egy-egy műfajterület „meghódításának" sorozatszerű, illetve láncolatszerű kimunkálása érvényesült, mint elsődleges alkotói ambíció, addig a negyvenes évek műfaji választásaiban már a tapasztalatokkal rendelkező komponista műről-műre, teljes szabadsággal döntő határozottsága, sokoldalú választása volt jellemző. Más szóval fogalmazva elmondhatjuk, hogy a műhelyjellegű periódusok ebben az évtizedben nem folytatódtak, a zenei műfajválasztás a korszak 14 opuszában szinte kiegyensúlyozott döntést mutat a zenekari és a kamarazenei gondolkodás alapvető kettősségét illetően. A műfajterületek egyidejű, kiegyensúlyozott arányú művelésével együtt érvényesült egy másik zeneszerzői igény, amely a folyamatos munkaterületek (műfaj-területek) és az elsőként jelentkező műfajok kölcsönös kapcsolatában mutatkozott meg. Az első megállapítás annyit jelent, hogy a különféle zenekari művek hat kompozíciójával ugyancsak hat kamarazenei művet állíthatunk arányba. A második arányosság említésével pedig az alkotószemlélet horizontjára, széles „választási" körére kívántunk rámutatnai, amelyre a korábbi évtizedekben még nem volt példa, s amelyben a már művelt műfajok és a kezdeményezett új műfajok egymással szinte párhuzamosan valósultak meg. Példaként említhetem a kamarazene területét: az új munkaterületet a fúvósegyüttesek képviselték, de az op. 40-es és op. 42-es fúvóstrió illetve fúvóskvartett között komponált vonóstrió (op. 41 3. vonóstrió) a legtermészetesebben illeszkedett a folyamatba, mint az op. 9-es, 1927 óta nem művelt műfaj tovább-fejlesztő utóda. (Hasonló példákat hozhatnánk a zenekari művek köréből is.)

A következőkben a *folytatódó* és újonnan *induló munkaterületek* irányát vázoljuk fel. Az alkotói érdeklődés folyamatossága *a balett-műfaj* területén szembetűnő volt a negyvenes évek során. Az 1933-as *Lysistrata* egyfelvonásos táncjátékot két újabb egyfelvonásos balett követte 1943–44-ben. Mindkét műben a program iránti igény testesült meg, amely ebben az időszakban a zeneszerző kifejezési törekvésének középpontjában állt. Lényegében arról van szó, hogy a háborús évek megélt, elszenvedett eseményeinek művészi közlése Lajthában a közvetlen kifejezés szándékával a *programszerűség* igényébe találkozott. Ez a belső igény azután minden műfajban direkt, ritkábban indirekt módon kifejezést talált. Eképpen inspirálta két egyfelvonásos balettjét két, közvetlenül közvetíthető alkotói szándék: a *Le bosquet des quatre Dieux* (Révay József latin fordító szövegkönyve alapján) antik tárgyú szatírában, és az egy évvel későbbi testvér-darabban, a *Capriccio*-ban (mintegy ellenhatásként) egy commedia del arteben. *(Le bosquet* – 1943. – op. 38., *Capriccio* – 1944. – op. 39.).[20]

Az élmények és a meggyőződés közvetlen kifejezésének igénye minden más műfaj körében is jelentkezett az 1940–1944 között komponált művekben: a zenekari és a kamarazenei területen egyaránt. A zenekari *műfaj-területen e törekvés új műfajt hozott létre:* az *egytételes zenekari művet,* amelyet program-tartalma következtében „szimfonikus költemény" elnevezéssel illetnek a műjegyzékek. Itt ugyancsak egy műfaj-testvérpárról van szó: két egytételes darabról, amelyek 1941 és 1942-ben a háború tragikus eseményeinek személyes élménykörében forrásoznak. A *In memoriam* és az *Évasion, Fuite, Liberté* (ez utóbbinak kézirata elveszett), mint címeik is nyíltan jelzik, a szerző személyes megrázkódtatásának, részvételének félreérthetetlen, üzenetszerű tolmácsolását voltak hivatottak megfogalmazni. Ismeretesek e művek személyes élményforrásai, mint magyar történelmi tragédiák, világtörténelmi műalkotások[21] nyilvánvaló azonban, hogy a megélt tragédiának csupán alkalmat kiváltó mozzanatai említődnek ezekben, művészi totalitásukról a művek adnak bizonyságot.

E két program-ihletésű zenekari darab műfaji tisztázását támogatja az *In memorian* 1947-ben megjelent partitúrája (Universal), amelyben a következő szerzői utalás olvasható: *pièce symphonique pour orchestre.*

E szerint a kiadói jegyzékek „szimfonikus költemény" műfaj-meghatározása nem autentikus, bár a művek program-szándékát ismerve, e műfaj-kategória nem állt ellentétben a szerzői szándékkal; mégis helyes, ha a szerzői műfajjelölés hűségével egybehangzóan határozzuk meg programzenei törekvésének történeti irányát, amely némi függetlenséget mutat a 19. századi szimfonikus költemény műfajával. Az *Évasion* partitúrájának ismerete nélkül további támponttal nem rendelkezünk a kérdés tisztázásához. Feltételezzük, hogy az egy lélegzetre írt két szimfonikus darabban azonos műfaji törekvéseit valósította meg a zeneszerző. (Ez utóbbinak címadása is arra enged következetetni, hogy ezt a művet is francia bemutatásra szánta a komponista.)

Az 1940–1944-es évek *program igénye* szinte valamennyi ez időben készült Lajtha kompozíciót érintette az op. 33–40-ig jelzett művek sorában. Az eddigiekben említett négy nagyobb szabású alkotáson kívül egyértelműen ebbe az összefüggésbe vonható programjának direkt megmutatkozásával az op. 34-es *Trois Nocturnes* kamarazene-kíséretes dalciklus, amelyben hasonló művészi törekvések érvényesültek mint a már említett opuszokban. (A francia költészetből való szövegválasztás, a hárfás hangszer-összeállítás egyképpen a francia bemutatóra szánt indítékot mutatja.)

Műfaj szempontunkat keresztező kitérésünk, amely az alkotás történelmi motivációját hordozó *program-törekvések általános alkotói igényét* mutatta be, a korszak műfaj-választásaira is választ adott. Ebből a szemszögből mélyen indokolttá vált a két új balett és a két szimfonikus darab, mint először kezdeményezett műfaj, s érthetővé vált, hogy miért társult elsőként a szöveges dal műfaja az eddig művelt hárfás kamarazenékhez, mi tette szükségessé e két műfaj összekapcsolását egy 1940-es kompozíció „üzenet"-betöltő funkciójában.

Áttekintésünket ismét a műfaj szempont körében folytatjuk, a zenekari művek másik új területének bemutatásával. Bár nem előzmény nélkül valók e korszak *kamarazenekari, vonószenekari* művei, (szvitek, divertimentok) többtételes formai típusuk, neo-klasszicista irányultságuk mégis önálló műfajterületet igényel a negyvenes évek idetartozó két kompozíciójának. Műfajt-indító meghatározottságukat egy másik életrajzi vonatkozás is megerősíti, ismét egy zenei gyakorlati tevékenység, ezúttal karmesteri munkaterület, amelyet Lajtha az 1940-es évek első felében és rövid ideig a háborút követően folytatott a Szabadság téri református templom alagsori előadótermében. A zenekari tagok visszaemlékezéseinek alapján megállapítható,[22] hogy igen magas színvonalú kamarazenei koncertélet folyt a nevezett időszakban a Szabadság téren, Lajtha szervezésében. Az előadások magas színvonalát tekintve sem maradt igény, de főként a műsorválasztás volt párját ritkító, még a hivatalos koncertélet

viszonylatában is. E koncerteken számos új kamarazenekari darab szólalt meg a legújabb francia zeneirodalom köréből; ehhez párizsi kiadójától feltétlen támogatást kapott. Kiadójának írt levél egyikében ilyenirányú ambícióról meggyőző képet adott.[23]

Nemigen tévedünk, ha negyvenesévekbeli két kamarazenekari illetve vonószenekari művét ebbe az összefüggésbe helyezzük. Aligha felmérhető alkotói ösztönzést kaphatott a kortársi bemutatókból, a széleskörű műismeret és a karmesteri munka hangzásélményéből. Az 1941-ben készült *Les soli* vonószenekari szimfónia (op. 33) és az 1946-os *Sinfonietta* (op. 43) képviseli munkásságában az új műfajterületet.

A két említett zenekari műfajterület stílusbeli összefüggései elágazóak. A *Les soli*-ban Lajtha a barokk concertino forma örökségéből indult ki, a *Sinfonietta*-ban a divertimento és kora-klasszikus szimfónia műfaj-ideálját követte. E neoklasszicista, neobarokk kiindulóponttól teljesen független a korábban említett szimfonikus darabok, amelyek korabeli személyes stílusának legmaradéktalanabb tolmácsolóiként értékelhetők *(In memorian, Évasion)*. Mint személyes élményeit legközvetlenebbül közvetítő kompozíciók (programjaik alapján is) a negyvenes évek első felének legjelentékenyebb alkotói megnyilatkozásaiként tarthatók számon; tartalmukban és stílustörekvéseikben bennük folytatódott a harmincas évek szimfónia-kísérete (1., 2. szimfónia).

A zenekari műfajok két új ága – mint zenekari tapasztalat – továbblépést érlelt a több mint egy évtizede nem művelt szimfónia-műfajban. Az 1948-ban komponált *3. szimfónia* mintha nemcsak a zenekari terület egészének, de a háromévtizedes zeneszerzői útnak is a betetőzését eredményezné. Ezt a funkciót már sajátos kiemelt alkotói próbatétele is biztosította számára: az előzmények – egy rangos nemzetközi megrendelés (T. S. Eliot drámájára készülő filmzene) és számos más műfajú megformálás *(Zenekari variációk, 2. hárfakvintett)* egyedülálló konklúzió-tartalmat kölcsönzött az újonnan felvett szimfónia műfajnak. A 3. szimfóniának korszakzáró és korszakindító jelentősége van a Lajtha-életműben: az érettkori alkotások minden tapasztalatának foglalatát adja az 1920–1948-ig tartó pályaúton, más részről viszont szemléletindító törekvést mutat, a Lajtha-életmű második felének kiindulópontjához: belőle sarjadnak a következő másfél legfontosabb szerzői törekvései; a szimfónia-sorozat életművet betetőző műfaj-csoportja.

Bár számszerűségében egyensúlyban állnak a zenekari és kamarazenei műfaj-választások, a kompozíciós továbblépés szempontjából legmesszebbre mutató munkaterület a *zenekari műfajok* körében tartozott. Ez utóbb tárgyalt műfajok záradékaként kell idevonnunk a korszak filmzenei alkotását, a *The Murder in the Cathedral* (T. S. Eliot, G. Hoellering), amely saját műfaj-vonalán kétségtelenül a tetőpontot jelezte. Nemcsak a korábbi évtized filmzenéje után (Hortobágy), de a színpadi műfajok összességében is ez a mű volt a legteljesebb drámai koncepciójú és kidolgozású alkotás, amelyet Lajtha e munkaterületen alkotott.

Az időszak kamaraműveit műfaji szempontból három csoportba sorolva tekinthetjük át: a *vonósegyüttesek* szerzői tradícióit folytatták a *6. vonósnégyes* és a *„Soirées Transylvains"* alcímet viselő vonóstrió (az első mű 1942-ből való, op. 36., a második 1945-ös, op. 41.). A harmincas évekre jellemző hárfás kamarazene-együttesre komponált művek folytatólagosságát az egyetlen „vokális" kamarazenei darab képviselte, a már említett *Trois Nocturnes* (1941. op. 34), továbbá a hasonló összeállításra írt *II. Hárfáskvintett* (fuvola, hárfa és vonóstrió, op. 46 – 1948.) Hangszerválasztásban kezdeményezésnek számítanak a csak fúvósokra komponált művek: az 1944-es *„Sérénade"* fúvóstrióra (op. 40) és az 1946-os keletkezésű *„Quatre Hommage"* fúvóskvartettre (op. 42). A stílusbeli és rendeltetésbeli kétszálúság – a magyar és francia hagyománykörből – az egész periódus jellemző sajátossága.

Műfaj-szempontú áttekintésünk szerint a Lajtha életműben a negyvenes évek alkotása volt a legszélesebb műfaj-választású időszak, amelyben a korábbi évtizedek meghonosodott

műfajai az újonnan kezdeményezett műfajokkal együtt egzisztáltak. E sokoldalúságnak, a műfajok közti arányosságnak társadalmi, zeneszociológiai indítékait keresve megállapítható, hogy a leszűkült befogadói tér ellenére (francia zeneélettel való kapcsolat megszünése) a kompozíciós tevékenység nem csökkent. A háborút megelőző évek egyházzenei körben folytatott megbizatása után Lajtha a magyar zenei életben egyre fontosabb szerepet töltött be az 1945–1948-ig tartó demokratikus években (Zeneigazgató a Rádióban, a Néprajzi Múzeum igazgatója, Nemzeti Zenede igazgatója). A háborút követő néhány évben – a francia művészi együttműködés megindulásával, az 1948-as londoni munkaévvel – az alkotói ösztönzés is a leggazdagabban mutatkozik: itthoni és külföldi felkérések, bemutatók, zeneszerzői elfogadásának csúcspontját jelzik. Munkássága iránti érdeklődés e rövid siker-évek után már csak szűkülést mutat: a folyamat már az 1949-es évben újabb időszakot jelez.

4. Táblázat: a negyvenes évek folytatódó és újonnan induló műfajai

Folyamatosan továbbvitt *műfajok*		Először kezdeményezett
BALETT ÉS FILM-ZENE	1. *Le bosquet des quatre Dieux*, op. 38 – 1943. 2. Capriccio – op. 39 – 1944. 3. *The Murder in the Cathedral* – 1948.	
ZENEKARI MŰFAJOK	3. Szimfónia, op. 45 1948.	*I. Kamarazenekari művek:* 1. *Les Soli, op. 33 – 1941.* 2. *Sinfonietta*, op. 43 – 1946. *II. Egytételes szimfonikus darabok* 1. *In memoriam*, op. 35 – 1941. 2. Évasion, Fuite, Liberté, op. 37–1942. *III. Zenekari variációk*, op. 44 – 1947.
KAMARA-ZENE-MŰ-VEK	*I. Vonós kamarazene:* 1. *6. kvartett*, op. 36 – 1942. 2. *3. vonóstrió*, op. 41 – 1945. *II. Hárfás kamarzene:* 1. *Trois Nocturnes*, op. 34 – 1941. 2. *2. hárfáskvintett*, op. 46 – 1948.	*Fúvós kamarazene:* 1. *„Sérénade"* fúvóstrió, op. 40 – 1944. 2. *„Quatre Hommage"* fúvóskvartett, op. 42 – 1946.

4. PERIÓDUS: 1949–1963. AZ EREDMÉNYEK ÖSSZEFOGLALÁSA. HÁROM MŰFAJ-CSOPORT: KAMARAZENEI REPRÍZ: NÉGY UTOLSÓ VONÓSNÉGYES, VOKÁLIS BETETŐZÉS: EGYHÁZI MŰVEK, ZENEKARI KONKLUZIÓ: SZIMFÓNIA SOROZAT

A pályaút történeti-szociológiai változásai

Az évtizedeken át fokozatosan szélesülő műfaji érdeklődésnek az 1948-as év (a negyvenes évek sokrétű műfaj-választás után) szemléletbeli végpontját jelzi. Az 1949-es politikai, társadalmi fordulat Lajtha minden tevékenységi területén váratlan fordulatot hozott. Az említett felfutás, amely a háború utáni demokratikus években pályáját jellemezte, egycsapásra megszűnt, az inspirációs források és a befogadás tere az „alkotói létminimum" szintjére süllyedt. A magyar történelmi események fordulatával egyidőben az imént fellángolt nemzetközi kapcsolatok személyes, közvetlen szálai szinte végérvényesen lezárultak. Természetesen az adott körülmények között is folytatódott egy meghatározott csatornákra szűkült együttműködés, amely elsősorban a francia művészi élet fórumainak támogatásában mutatkozott meg. A támogatás ösztönzést, befogadást és vállalást jelentett egyben: a Leduc kiadó megrendeléseivel és kiadványaival gyakorlatilag továbbra is lekötötte a Lajtha-életművet, a hangversenyélet intézményes fórumai következetesen játszották a Lajtha-műveket, a baráti kör levélváltás szintjén közvetítette a zeneélet legújabb eseményeit.

Kétségtelen, hogy Lajtha számára a nemzetközi látókör inspirációs forrása élmények hiányában, csupán az ismeretek és tudomásulvétel szintjére apadt, mégis egyedülálló értékelés és gesztus volt az a francia művészi élet oldaláról megnyilatkozott tiszteletadás, amelynek eredményeként 1955-ben az *Académie des Beaux Arts* levelező tagjává választották. Szűkebb értelemben véve, Lajtha itthoni helyzetének és a francia „befogadásá"-nak reális mérlegelése irányította utolsó évtizedének alkotói mozgásterét. Törhetetlen ambíciójának és a műveit előadó, kiemelkedő rangú előadóművész barátainak volt köszönhető, hogy évente 1–2 műve megszólalt Magyarországon.[24] Fokozatos emberi-alkotói elszigetelődésének következménye vol a *műfaj-területek konzekvens leszűkülése* és ambícióinak *választott műfajokban való sorozatszerű kiteljesedése.* A késői vonósnégyesek, az egyházi művek csoportja, mint a vokális műfajok betetőzése, az ötvenes évek első felének két alkotó-területét képviselte. Velük egyidőben indult meg utolsó szimfónia-sorozatának alkotói folyamata, amely végül az életmű végső kiteljesedését és konklúzióját valósította meg.

A pályaút műfaj-szempontú szimmetriája

Az alkotói személelet követelésének utolsó évtizedéhez érkezve megállapítható a kezdő és pályazáró évtized néhány közös vonása. A műfaj-választás egyirányba forduló tendenciája a huszas években és az ötvenes években egyaránt érvényesült, természetesen más indítékok következményeként. Mint említettük, a pályakezdő zeneszerzőt a maga ismereteinek, személyes hangjának tökéletesítése, megtalálása foglalkoztatta annak idején, amikor hosszabb ideig egy műfaj körében dolgozott; az idős komponista más szándékoktól vezettetve tért vissza néhány fontosnak tartott műfaj-területre, amikor „kiválasztott" a maga számára három műfaj-csoportot. A végső szóra alkalmas foglalatokat kereste bennük, a vonósnégyesben, a vokális (kizárólagosan egyházi) művekben és a legkonzekvensebben a szimfóniában. A tapasztalatok koncentrálásának igénye, (az említett társadalmi-egyéni szituációtól támogatva) vezette Lajthát e szelektív, lényegre koncentráló alkotói választáshoz. E szemléletmód változás, mint időskori döntés, munkásságának egészét áthatotta: ugyancsak az ötvenes években érzi halaszthatatlannak népzenei gyűjtőmunkájának írásbeli közreadását is. Az említett alkotói felismerésekkel egyidőben adta közre nagyszabású *Népzenei monográfiák* című kötetsorozatát.

A három munkaterület időbeli megoszlása

A zeneszerzői munka gyakorlatában a választott műfaj-csoportok egyidejű, következetes művelése nem valósulhatott meg. Az ötvenes évek első felében két kompozíciós terület szinte végérvényesen lezárult: a kórusmű bázisú egyházi művek csoportja 1950–1954-ig kötötte le érdeklődését, és vele párhuzamosan készültek a késői vonósnégyesek 1950–1953 között. Az utolsó négy kvartett opusz-szám szerinti időbelisége a következőképpen alakult: 7. kvartett, op. 49 – 1950., 8. kvartett, op. 53 – 1951., 9. kvartett, op. 57 – 1953., 10. kvartett op. 58 – 1953. Csupán Lajtha munkabírásának töretlenségét szeretném jelezni a már említett ötvenes években folyt népzenei kiadványok hihetetlen nagy időt és erőt igénylő kiadási munkálatainak ismételt említésével.[25]

A szimfónia műfaj jelentősége Lajtha életművében fokozatos felismerés folyamatában érlelődött. Az a centrális funkció, melyet az ötvenes évek alkotásában szánt a szerző a műfajnak, lényegében a 3. szimfónia idejétől datálható. Az ötvenes évek elején már bizonyosságnak tűnik a műfaj folyamatosságának vállalása, hiszen a 4. és 5. szimfónia a vonósnégyesek sorozata és az egyházi művek komponálásának időszakában is végigvitt konzekvenciát jelez. A végső műfaj „kiválasztottsága" azonban csak az ötvenes évek második felében mutatkozott meg, az 1955-től szabályos kétéves periódusokban jelentkező négy szimfónia sorozatában. Az ötvenes években induló hat szimfónia időrendje a következő volt: 1951., 1952., 1955., 1957., 1959. és 1961.

Egyházi művek, mint a vokális művek betetőzése

Amikor az ötvenes évek első éveinek alkotásában oly jelentékeny egyházi funkciójú kompozíciókról szóltunk, hangsúlyoztuk, hogy egy korábbi műfajterület folytatásáról van szó; a harmincas évekbeli kórusművek stiláris kezdeményezéseinek kiteljesedéséről. A vokális műfajok a negyvenes években csaknem kívülrekedtek Lajtha munkaterületéről, a nevezett időszakban viszont a legfontosabb személyes mondanivaló éppen ebben a keretben tört elő. A két *Mise,* a *Magnificat* és a *Trois Hymnes* jelentőségének bemutatásához számos történeti, társadalmi, egyéni és stílus-fejlődési kérdést kellene felsorakoztatunk. Ezeknek sokszálúságából csupán két markáns vonást emelünk ki, mint e műcsoport keletkezéstörténeti jellemzőjét. Az első fontos keletkezést inspiráló mozzanat kétségtelenül a már említett történeti szituációként jelentkezett Lajthában: ellenzékiségének nyílt vállalásában. Eredetileg protestáns vallású lévén, kétségtelenül számos kemény megaláztatás átélésében megedződve komponálta első miséjét, melynek partitúráját záró kettősvonal után az indíttatásra vonatkozóan feljegyezte: *„in diebus tribulationis",* azaz: *„a szorongattatás napjaiban".* Feljegyzése nyilván nem a komponálás szűk időszakára vonatkozott (1950 áprilisától júliusáig), életrajzát ismerve, évekről, szinte egy szorongatott évtizedről lehetett szó. Annyi bizonyos, hogy egyházi szövegű művei kétségtelenül ebből a talajból sarjadtak: a második *Mise* – orgonakísérettel – 1952-ben, a *Magnificat* 1954-ben, s négy évvel később a *Trois Hymnes.* A felsorolt művek másik inspirációs forrásvidéke nem a külső körülmények közvetlen hatáskörében, hanem ennek függvényében, belső érlelődésben alakult. Műfaj-centrikus áttekintésünk is említett némi összefüggést arról, ami Lajtha vallási, hitbeli meggyőződéséről zenei tevékenysége területén megmutatkozott. Biblia-ismerete, templomi kórusvezetői és zenekari karmesteri tevékenysége némiképp jelezte ilyenirányú meggyőződését. Kompozíciós munkájában azonban csupán egyetlen művét írta egyházi szövegre: a *Motet* című dalt, Jób könyvének szövegére (op. 8 – 1926.), s csak az ötvenes évek belső „szorongattatás"-ának érlelődésében az említett műveket. (Az egyes művek egyéni felkéréseiről, mint részletkérdésekről most nem teszünk említést.)

A pályaút végső konklúziója: a késői szimfóniák

Az életmű pályaformáló eseményeinek szerteágazó szálaiból fonódott egységes döntéssé Lajtha utolsó hat szimfóniája, mint az életmű konkluziója. E folyamatos, belső érlelődésnek számos stációja nyomon követhető.

Az elvi, esztétikai szintű tisztázás és meggyőződés mesgyéjén, amely időbelileg előjátékként és párhuzamos kísérőként jelentkezett[26] a szimfóniák egymást érő kompozíciói mondták ki a koncepcionális döntő szót: bennük találta meg a szerző életműve minden tapasztalatának történeti és személyes igényű beteljesítését.

E szimfónia-periódusban az alkotói koncepció végső kifejezés-igénye sűrűsödött egységgé. Műfaj-periódusokat bemutató áttekintésünk egyik célja e folyamat következetes előrelépéseinek, gazdagodásának és e műfajban való betetőződésének fokról-fokra történő megismertetése volt. Lépésről-lépésre vezettek a szálak; a 10-es évek zongoradarabjaitól, a huszas évek vonósnégyeseitől, a harmincas évtized kórusművein keresztül a sokasodó, műfajilag terebélyesedő zenekari műveken át (ide sorolhatók a színpadi művek is) a szimfóniáig. A szálvezetés nem volt mechanikus, két-három szálból fonódott eggyé, szervesen változtatva egy-egy műfaj-terület arányának személyes igényét. A műfajtérkép az alkotói érdeklődés rendkívüli sokoldalúságáról vallott: fokozatos és tudatos területhódításról, és egy érettkori megállapodásról.

E szélesülő és leszűrődő műfajszerű gondolkodás összegezte az életmű útvonalát, fontosabb állomásait, törvényszerűségeit, társadalmi-egyéni motivációit. Áttekintésünk itt lezárul és témánk az életmű egy másik kulcskérdésébe torkollik. Felszaporodó ismereteinket új rendezőelvek szerint vezetjük tovább: a magyar zenetörténet e késői szimfónialáncának kérdéskörében.

5. Táblázat: az utolsó periódus időbeli szerveződése

	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961
Vonós-négyesek	7.vn. (op.49)	8.vn. (op.53)		9.vn. (op.57) 10. vn. (op.58)								
Egyházi művek	Mise zkari (op.50)		Mise org. (op.54)		Magni-ficat (op.60)				Trois Hymnes (op.65)			
Szimfóniák	4.szimf (op.52)	5.szimf. (op.55)			6.szimf. (op.61)		7.szimf. (op.63)		8.szimf. (op.66)		9.szimf. (op.67)	

JEGYZETEK

[20]A Capriccio francia fogantatásáról érdekesen emlékezik a témát kidolgozásra segítő munkatárs, Francois Gachot. Írásban uő, *Egy elmúlt ország emlékei II.* Irodalomtörténet, 1972. í. 86–102.

[21]Lajtha Lászlóné visszaemlékezése szerint az *In memoriam* egyik esemény jellegű inspirációs motivumát Teleki Pál tragikus halála keltette fel Lajthában. A későbbiekben azután újabb élmények hatáskörében formálódott a mű végső koncepciója.

[22]Megkereségünkre Kern István hegedűművész és Dálnok Lajos orgonaművész emlékezett Lajtha Szabadság téri karmesteri tevékenységére. A koncertek rendezésének évek szerint megítélésére és a műsorok összeállításának magas szintű igényességére vonatkozó meg-

állapításunk nekik köszönhető. E koncert-rendezvények időbeli végpontját nem ismerjük. Valószínűleg Lajtha 1947/48-as angliai munkaéve zárhatta le a kezdeményezést.

[23]Lajtha a Leduc cégnek szóló 1943. aug. 8-án kelt levelében kis zenekarára vonatkozóan a következőképpen írt: *„Nem tudom, mit hoz nekünk majd a következő évad. Mindenesetre szeretném folytatni a munkát kis zenekarommal. Mint tudja, a tavasz folyamán bemutattam Barraud Prelüd-jeit... Nincs katalógusom az Önök kiadásában megjelent vonószenekari művekről, kérem javaslataikat. Biztos vagyok benne, hogy Mikot-nak van valamije ilyen együttes számára Mivel zenekarom kálvinista intézmény, noha nem vallásuk szerint válogatjuk meg a szerzőket, azt hiszem, jól beleillik a műsorunkba... A rendelést vagy a budapesti francia nagykövetség vagy a Rózsavölgyi cég révén intézem majd el."* A jövőben szükségesnek látszik a koncertműsorok anyagának felkutatása, amely a háború helyi bombatámadása következtében a templomi gyűjteménnyel együtt minden bizonnyal elpusztult.

[24]Francia zeneszerző barátjának, Henri Barraud-nak írt leveleiben a „leszorítás" folyamatáról nyíltan vallott. Egyik, 1960. szeptember 7-én kelt levélrészlet így szólt: *„Most a tekintélyemet akarják megingatni, ami a lelket tartja bennem, próbálnak elszigetelni. Ezért nem engedélyezik külföldi utaimat, ezért tilos a magyar zenekaroknak vagy szólistáknak külföldi turnéik során bármely művemet is eljátszani. Eddig a három jó budapesti zenekar egyike minden évben előadta egy művemet, egyetlen egyszer. Ez mindig bemutató volt, és csak ilyenkor szerepelt a nevem magyar programon. Néhány napja tudtam meg, hogy ebben az évadban még ezt a lehetőséget is elvették tőlem."* Az évenként egyszeri bemutatót Ferencsik János harcolta ki és biztosította Lajtha számára.

[25]Népzenekutató munkatársai visszaemlékezéseiből ismeretes, hogy az 1950-60-as években folytatott gyűjtőutakra milyen rendíthetetlen makacssággal vitte magával Lajtha egy-egy készülő szimfóniájának partitúráját, hangszerelési munkáját. Ugyanis az esetlegesen szabad esti órákban Lajtha konzekvensen dolgozott az éppen készülőben levő szimfónia hangszerelésén. Ezek a partitúrák okozták azután Lajtha úton levő aktatáskánának mozdíthatatlan súlyát, amit találóan „lónak" neveztek, s melynek szállításáról tulajdonosa élete végéig nem mondott le.

[26]Az ötvenes évek szerteágazó levelezése közös témájaként foglalkozott Lajtha a zene jövőjének kérdéseivel. Hazai elzártságában fontosnak tartotta külföldi barátainak véleményét kérni a kérdésről. Felkutatott levelezési gyűjteményünkben e témáról számos részlet tanúskodik. Fontos partnereket talált e tárgyban a már említett Henri Barraud-ban, Harsányi Tiborban és egy festőművész barátban, Esteban Feketé-ben. A levelezés formájában történő eszmecsere ezekben az években ismét fontos szerepet tölt be a zeneszerző életében. Némiképp hasonlatos ahhoz a funkcióhoz, melyet menyasszonyának írt harctéri levelei jelentettek számára a tízes évek közepén. E korai és késői levelezés belső indítéka közös volt: mindkét időszakban az elzártság volt e kifejezés-forma életrehívója.

ZEKE LAJOS:

HARMÓNIAI FUNKCIÓK ÉS LOGOSZ AVAGY LOGIKAI ÉS FUNKCIÓREND HARMÓNIÁJÁRÓL I.

„Doch sind die Funktionszeichen unvereinbar mit der dialektischen Interpretation der Kadenz, der »Logik«, die Riemann ...entwickelt hatte. ... Die »Funktion« S und der »Logos«, den die Ausdrücke »homolog« und »antilog« andeuten, klaffen auseinander."
(Carl Dahlhaus: Über den Begriff der tonalen Funkcion[1]

„...a kvantumfizika komplementer leírásmódja ...lehetővé teszi olyan törvényszerűségek figyelembevételét, amelyek ... túllépik a determinisztikus leírás határait. Így ... nyit új utakat a logikai rend helyreállításához a megszokott fogalmak soha nem sejtett korlátainak felfedezésével. ... az atomfizika fejlődése során tett ismeretelméleti leírások emlékeztetnek arra a helyzetre, amellyel a fizika határain messze kívül eső tapasztalatok leírása... során találkozunk."
(Niels Bohr: A tudás egysége[2])

„...bölcs rómaiak, akik felismerték Ianus, a kapufélfa kettős funkcióját!" „A funkció-kategória... körüli fontolgatásunknak... célja... az, hogy ezt a ...kategóriát kiszabadítsuk történelmi korlátaiból... Egyben megtaláljuk a zenei közlés közegének immanens anyagi törvényei és transzcendens, azaz önmagán túlutaló jelentése közötti közvetítő szférát is, a logikait."
(Ujfalussy József: Funkció: terminológia és logika.[3])

1. A HÉT JEGYÉBEN

A helyzet megérett, s az alkalom elérkezett ahhoz, hogy a tonális funkciók kérdése újból szóba kerüljön. De van-e a véletlen egybeesésnél szorosabb kapcsolat a helyzet megérése – amin persze azt értem, hogy bizonyos gondolatok kellően megérlelődtek bennem a lejegyzéshez – és az alkalom között, amely nem kisebb fontosságú, mint Ujfalussy József ünneplése a

hetes szám jegyében? (Hajlok rá, hogy a hetedik évtized betelését Ujfalussy József életében szimbolikus intésként értelmezzem a magam számára: úgy ünnepeljem őt, mint beavatott – és beavató – mestert, aki nemcsak hét évtizede hogy megszületett, de a hét törvénye szerint is megszületett – ami az archaikus hagyomány szerint a legbelső Én felszabadulásának, az ember szellemi születésének jelképe –, és aki bizonyosan egyik lenne a *sapta rishi*, a hét bölcs közül, ha olyan korban élnénk, amelyben az emberek még bölcsek uralmának vetették alá közös életük folyását.)

Igen, van szorosabb kapcsolat. Hiszen ki mert és próbált volna a tonális funkciók dolgán tovább tűnődni Carl Dahlhausnak a Riemann-elmélet kritikáját és apológiáját árnyaltan ötvöző, s a kérdést szinte visszavonhatatlanul lezáró kitűnő eszmefuttatása után, ha Ujfalussy József tanulmánya vissza nem adta volna a zeneelméleti gondolat szabadságát?

Azon persze, amit Dahlhaus elvégzett, nem sok kiigazítani való maradt: a Riemann-féle elméletnek ez a korrekciója összhangot teremtett a funkciótan és tárgya között, legalábbis a „zenei közeg immanens határozmányainak" szintjén (Ujfalussy). Ami inkonzisztencia még megmaradt, az nem a tárgy és a tan közötti hézagot, hanem a tárgy belülről nem feloldható, szükségszerű ellentmondását fejezi ki. Ujfalussy József felszólító erejű kérdése viszont arra vonatkozott, hogy bele kell-e nyugodnunk ebbe a helyzetbe, hogy kötelező-e számunkra azon a síkon maradni, ahol a megértés köre rövidre zárult, vagy pedig jogunk van egy másik síkra helyezkedni, ha onnan megláthatjuk azt, ami itt még kívül esett látókörünkön. Dahlhaus megelégedett azzal, hogy a dúr-moll dualizmus elvetésével kiküszöbölte a riemanni funkciók és a logikai (dialektikai) kategóriák összeférhetetlenségét, de addig ő sem ment, hogy a tonális funkciókat a logika segítségével alapozza meg és értelmezze. Ujfalussy József azonban megmutatta, hogy éppen a logikai az a sík, amely a zene síkjára „transzcendens", tehát azt metsző, arra merőleges, amelytől a tonális rend struktúráját is, értelmét is kapja: „...a dúr-moll tonalitás hangzat- és fokviszonyai... csak rajtuk kívül fekvő, a maguk természeténél általánosabb érvényű jelentésviszonyok logikájának hordozói. A kérdéscsomóhoz valóban csak egy transzcendens-dialektikus logika fegyverzetével lehet hozzányúlni. Azaz, a funkció-fogalmat sokkal általánosabban kell meghatároznunk, s a különböző zenei funkciórendeket, mint amannak alárendelt kategóriáit, a magasabb funkció-fogalom ilyen vagy olyan megvalósulásaiként kell vizsgálnunk."[4] – És ezután példaadó és példaszerű elemzés következik, amelyet nem kell hogy ismertessek, hiszen ez a gondoltmenet nemcsak hogy közismert, de módszerével, következtetéseivel egy egész zenésznemzedék gondokodásának szemléletformáló részévé vált.

Most, évekkel azután, hogy ezeket a gondolatokat megértettem, megszívleltem, majd hosszasan mérlegeltem, úgy tűnik nekem, hogy a bennük megnyilatkozó felszabadító szellemi gesztus, amely legalább olyan fontos, mint maga a példaadó írás, máig érvényben maradt és rám is vonatkozik. Ezzel a szabadsággal szeretnék élni az alábbi, meglehetősen rendhagyó zeneelméleti fejtetetésekben.

A pont, amire koncentrálni szeretnék, piciny. De a körök, amelyeket koncentrikussá próbálok rendezni e pontra vonatkoztatva, nagyon tág horizontot rajzolnak a tárgy köré.

A különböző zenei funkciórendek közül megmaradok a harmóniai rendnél – tudva, hogy az csak egy megvalósulását jelenti a zenei funkció általánosságának, nem felejtve sokrétű kapcsolódását a dallami és ritmikai funkciórendekhez. Ahhoz a furcsa jelenséghez szeretnék visszatérni, amelybe mint gondosan körülhatárolt és lehető legkisebbre zsugorított körbe Dahlhaus bezárta a funkcióelmélet s a vele ábrázolt harmóniarend kiküszöbölhetetlen inkonzisztenciáját: a hét szekvenciális kvintlépés funkciós apóriájához.

Régi a fölismerés, hogy az I–IV–VII–III–VI–II–V–I szekvencia értelmezése körül valami eloszlathatatlan homály van. Dahlhaus Riemannra. Riemann Fétisre hivatkozik:

„»Wie zuerst Fétis richtig erkannte, steht... die eigentliche Harmoniebewegung, die Kadenzierung so lange still, als die Sequenz währt«"[5]. A „kadenciázás" a szokásos funkciós „tripletek" variációinak szakadatlan sorjázását jelenti; hogy szünetel, az pedig azt, hogy a fundamentális harmóniaváltásoknak ez a sora nem osztható fel tripletekre átfedés nélkül, ami legkevesebb egy akkord funkcióját eldönthetetlenné teszi – vagy más közelítéssel: legalább egy kvintváltást funkciósan neutralizál. Mivel az előbbi „nagyobb képtelenségnek" tetszik – hogyan cserél egy akkord funkciót, amely meg sem mozdul s így szemernyit sem változik? – az utóbbit szokás választani: dúrban a III. és a VI., illetve mollban a VI. és a II. fokoknak kényszerűen egyazon funkciót – T, illetve S – tulajdonítanak.

Hasonló dilemma előtt állunk itt, mint a tisztára hangolt kvintlánc körének bezárulásakor, ahol is vagy a prim hasad ketté, vagy „farkaskvintet" kapunk. Míg azonban a hangközviszonyokat felfogó, azok tisztasága felől ítélő fül (a hallás idegi mechanizmusait is ideértve) gyarló érzékszerv, amely a temperálással becsapható, addig a funkciós érzék székhelye (amennyiben létezik és az elmélettel konvergál) szellemünk szerve: a logika, s minthogy ez érzékcsalással nem vezethető félre, a kvintszekvencia apóriája kiküszöbölhetetlen marad. A különös csak az, hogy ez a logikai lapszus a legkevésbé sem zavarja meg a zene hallgatásakor fellépő élmény elementaritását. Mert ez a szekvencia nem az összhangzattan-könyvek fejtörője, hanem olyan képlet, amelynek lelkesült melankóliájával, katartikus sodrásával, amióta csak rátaláltak, nem tudnak betelni Európa zenészei. A nagy felmagasztosulás és pátosz egyedi pillanatai még Bartóknál is vissza-visszatalálnak e fékezhetetlen sodrású harmóniafolyam medrébe.

2. LOGIKAI KÉTELYEK

Dahlhaus rendkívüli gondossággal interpretálja a jelenséget, de meg sem kísérli a paradoxia fölszámolását. Éspedig azért nem, mert az értelmezhetetlenség szükségszerűsége ugyanazokból az összefüggésekből fakad, amelyek Dahlhaus kristálytiszta érvelésében a triádikus funkciórend egyetlen meggyőző legitimációjának bizonyulnak, amelyekben tehát a korrigált riemanni elmélet szükségszerű érvényessége gyökerezik (anélkül, hogy ezt maga Riemann világosan látta volna).

Ezeket az összefüggéseket a „Stufentheorie" alapelvei mondják ki, éspedig: a) a *kvint* és *szekund* távolságú hangzatkapcsolások *differens*ek, b) a *terc*lépéses akkordváltások *indifferens*ek, c) két differens (tehát három önálló harmóniai minőséget összekötő) lépés után a harmadik (és bármely további) szükségképpen a megelőző állapotok valamelyikébe vagy azok indifferens tercszomszédjaihoz visz. – Ez így igaz, bárki ellenőrizheti.

A Stufentheorie alapelveiből két dolog következik.

1. A dúr és moll hangsorok fokaira épített hét harmónia csak három „dinamikai" minőség változatain osztozhat, tehát háromféle funkciót tölthet be (a „dinamika" itt természetesen nem hangerő-viszonyokat, hanem kölcsönhatásszerű energetikai viszonyokat takar).

2. Az indifferencia (tehát a minőségi azonosság) léptéke (terc) ugyanarra a dimenzióra – a hangközökére – vonatkozik, mint a differenciáé (a nemazonosságé – kvint), így azzal korrelál: felezi azt. Fölállítható tehát a következő egyenlet: indifferencia+indifferencia = differencia, s ez konstans minőségek esetén nonszensz. Látható, hogy az ellentmondás ugyanott sarjad, ahonnan a funckiós hierarchia alapját veszi.

Ez a levezetés némileg részletesebb, mint a Dahlhausé, de teljes összhangban áll az ő végkövetkeztetésével, amit itt szószerint idézek: „Und es ist nicht Zufall abzutun, dass gerade die Quintschrittensequenz die Theorie der differenten und indifferenten Stufenabstände in einen Widerspruch verwickelt; der Unbestimmtheit der Sache selbst enspricht eine Verle-

genheit der Theorie. Einerseits muss den Stufen III und VI der Dur-Sequenz Tonikafunktion und den Stufen VI und II der Moll-Sequenz Subdominantfunktion zugeschrieben werden. Anderseits sind die funktionsgleichen Stufen III und VI in Dur und VI und II in Moll durch Quintabstände voneinander getrennt. Sie sind also zugleich »indifferent« und »different«. Eine Theorie aber, die gerade dort versagt, wo auch das Phänomen, das sie erklären soll, ins Vage und Unbestimmte gerät, darf als adäquat gelten."[6]

Említettem már, hogy Dahlhaus a dialektikus logikával nem alapozza, csak megtámogatja a kiigazított Riemann-féle elméletet[7]. Az alapot számára a dúr és a moll fokviszonyainak belső szabályszerűségei szolgáltatják. Az előbbi levezetés azonban talán megmutatta, hogy a Stufentheorie terminusai és alapszabályai valójában logikai kategóriákat és összefüggéseket implikálnak. („Differens" széttartót, különválót, nem azonosat jelent, „indifferens" pedig elsődlegesen nem-elkülönbözőt nem megkülönböztethetőt, tehát azonosat jelöl – a „közömbös" jelentés csak másodlagos.) A triádikus struktúra nyilvánvalóan utal a dialektikus szkémára, amit különben Dahlhaus egy másik helyen (l. 7. jegyzet) egyértelműen hozzárendel a három funkcióhoz (T – tézis, S – antitézis, D – szintézis).

Eszerint az érvelés, amellyel Dahlhaus a funkciós apóriát interpretálja, magában hord egy messzeható következményt. – A tonális funkciórend dialektikus logikai elveken épülő rendszer. Mivel ez a rendszer egy ponton kivédhetetlenül értelmezhetetlenségbe és határozatlanságba torkollik, azt bizonyítja – de legalább is példázza –, hogy a dialektika hármas szkémájára alapított logika szükségszerűen inkonzisztens logika, amelyben a nemazonosság tétele csak az azonosság tételének rovására vihető végig, vagyis nem vihető végig. (A nemazonosság tételén a *principium contradictionist* értem, amely így szól: „A nem *nem*-A" vagy „A nem az, ami nem". A tétel a különböző dolgok megkülönböztetését írja elő, s amin nyugszik, az a különbözés egyértelmű megállapíthatóságának posztulátuma.) Az így alapozott logika érvényességének határai vannak. A funkcióelmélet korlátai arra engednek következtetni, hogy az általa hordozott logika meghasonlik a logosszal, minden logikai rendszer első ideájával. Így az első mottó ítélete, amellyel Dahlhaus eredetileg Riemann fals kísérlete fölött tör pálcát, visszaszáll az ítélethozóra, mert a korrigált Riemann-elméletre is érvényes marad. – „die Funktion ... und der Logos ... klaffen auseinander."

Most pedig idézzük föl Ujfalussy József szellemes megoldását: „...a funkciós tájékozódás alapja mindig a funkció-párok kétoldalú egymásra vonatkozása. A reláció elemi mozzanata tehát mindig kétfunkciós. ...zsákutcába vezet... a funkciós triász mindenféle dogmatikus, merev végigerőltetése akár hétfokú, akár a tizenkét fokú enharmonikus diatónián. ...A hétfokúság esetében a lehetetlenülés előbb mutatkozik meg, mert 7 nem osztható maradék nélkül 3-mal, a 3-as ciklus a 8. tagnál nem érkezhet vissza a kezdő fázisba. Innen a kvintlépéses szekvencia látszólagos funkciós apóriája, amit Dahlhaus is exponál, és »contradictio in adiecto«-ként ír a Riemann javára: hogy ti. a belső fokok... egymásnak ugyan kvintpárjai, de az egész tonalitásban mégsem kategorizálhatók egyértelműen. Persze, mert éppen a belső, III. és VI. foknak két-két közös hangja van egyrészt az I. és V., másrészt az I. és VI. fokkal. Tehát az első fokra vonatkoztatva tonálisan kétértelműek, de egymással világos funkciós kapcsolatban állanak. Éppen a funkció relatív jelentésénél fogva, funkció-láncban kettősen viselkednek. Más a funkciójuk a megelőző, mint a következő hangzatra nézve (bölcs rómaiak, akik felismerték Ianus, a kapufélfa kettős funkcióját!)."[8]

A szekvencia problémájának felvázolásakor utaltam rá, hogy az apória kétféle paradoxon formájában állítható föl, amelyek közül általában a „kisebb képtelenséget" választják: a funkció felosztását két kvint távolságú hangzat között. Ujfalussy József a „nagyobb képtelenség" mellett döntött, ami feltétlenül tanácsos, ha az ember paradoxon – azaz *látszat*ellentmondás – megoldására vállalkozik: egy harmóniának amely, látszatra változatlan és osztha-

tatlan, kétféle funkciót tulajdonít, aszerint, hogy melyik irányból szemléljük: az őt megelőző jelenből-e mint jövőt, vagy az őt követő jelenből-e mint múltat. És kétségtelen, hogy a paradoxon megoldódott. Számunkra most az a legfontosabb kérdés, hogy hogyan módosult a logika, amely a megoldást szolgáltatta. (Ezesetben következtetésre sem szorulunk, elég, ha kikeressük a tanulmány alapgondolatait.)

„A funkció ...nem az egészben részes egyes mozzanatok immanens tulajdonsága, hanem viszony-kategória. ... A viszonyok pedig, amelyek a funkciókat meghatározzák, nem szimultán, hanem szukcesszív viszonyok." Ezután két idézet következik az „egymásutánban kifejlő mű-egész" meghatározására, az első Arisztotelész Poétikájából: „Egész pedig az, aminek kezdete, közepe és vége van." (stb.), a másik pedig Lukács Györgynek a különlegességről írott munkájából: [A középnek] „csak formálisan (és bizonyos esetekben) van pontszerűen rögzíthető jellege. Összefoglaló, gyűjtő kifejezés a meghatározások egész komplexuma számára, amely a kezdetet és a véget közvetíti egymással." Később utalást olvasunk Hegelre: „Az apró, zeneileg... elemi formulában is lejátszódik a megismerésnek... az a hallatlanul izgalmas kalandja, amelyet Hegel éppen a zeneesztétika sajátosságának kifejtése közben jellemzett oly megkapóan. Az önmagát szüntelen »most«-ok sorozatában, a szubjektíve tagolatlan és változatlan időben átélő Én pillanatról pillanatra valami »más«-ban valósul meg..."; végül egy utolsó utalás a nagy „Homályos"-ra: „Így szövődik... a folyamatos lét mindent átfogó variáció-sora, amelynek felismerése Hérakleitosz óta rendíti meg a gondolkodó embert."[9]

Igaz, az elemzés során Ujfalussy visszautal a dialektika hármas alapképletére is (erre később visszatérünk még), de nyilvánvaló, hogy az hangsúlyozottan időbeli műveletté válik e kontinuus logikában. A művelet során a szintézis rögzíthetetlen, folytonos vagy legalább is fokozatos átmenetté oldódik a tétel és az ellentétel között. Röviden: ez a lokiga alapjában kétfunkciós, akár a zenei funkcióelmélet, amely ráépül. A logika *harmadik*ja itt a sui generis meghatározhatatlanság hordozója, s mint ilyennek nincs rendszertani helye. (Ezt fejezi ki a logika egyik alapelve, a *principium exclusi tertii,* a harmadik kizárásának elve: A vagy B, vagy nem-B, bármilyen harmadik eset kizárt.) Az azonosság tétele itt eleve korlátozott: csak az antitézisre és a tézisre szorítkozik (vagy Ujfalussy szóhasználatával, amely a zene szemszögéből sokkal plasztikusabb és autentikusabb: az *arszisz*ra és a *theszisz*re), de ezekre is csak egyetlen logikai művelet hatályáig érvényes. (Ez természetes, hiszen a funkció attól funkció, hogy más és más helyzetben különböző entitások is betölthetik – épp ezért kifogásolta Dahlhaus a riemanni funkciók merev fokokhoz-kötöttségét.) Mivel azonban a logikai alapművelet mostmár kétlépcsőssé zsugorodott – a harmadik megfoghatatlan, szemléletileg rögzíthetetlen –, a záró fázis (vég, theszisz) az új ciklusban kezdetté minősül. Másként szólva egy műveletsor legelső és legvégső fázisaitól eltekintve (márpedig ez pusztán önkényes megállapodás dolga) az összes közbenső lépcső önmagában is kétfunkcióssá hasad, mint a szekvencia belső fokai: a meghatározhatatlan „harmadik" az egyes fázisok belsejébe férkőzik, és megszünteti egyediségüket, specifitásukat, identitásukat. Ebben a logikában az azonosság tétele (a principium identitatis, amely kimondja: A=A) fokról fokra érvényét veszítheti – ha következetesen végigvisszük, mindössze két funkcióra redukálódik, amely minden entitás végső Janus-arcának két oldalává lesz: a létezésére és a nemlétezésére. („Entitást" mondok, mert ezen a ponton már nem lehet elválasztani a fungáló egységet és annak a többihez fűződő viszonyában betöltött funkcióját – a nemlétezés szerepét éppúgy nem játszhatja el a létező, mint a létezőét a nemlétező.) Ez a logika a számítógép logikája, amely egész komplikált rendszerével a jel (lét) és a szünet (nemlét) kettősére épül („A különböző alapú viszonyítások ilyen alapsejtjeiből építi fel az emberi gondolkodás egész megismert világát, akárcsak a számítógép a bináris számrendszerből" – jegyzi meg Ujfalussy.[10]

Hogyan viszonyul ez a logika a logoszhoz? – Szervesen sarjad belőle, ha a logoszt a folya-

matos, jelenidejű létezés megnyilatkozásának és a beszédben történő *kijelen*tésének fogjuk fel. Heidegger szerint: „Az eddigi gondolkodás alapvonása a megjelenítés. A gondolkodásról szóló régi tanítás szerint a megjelenítés a λογοζ-ban megy végbe, mely szó itt kijelentést, ítéletet jelent. A gondolkodásról, a λογοζ-ról szóló tanítást ezért nevezik logikának."[11] És mégis marad itt valami hiányérzetünk. Nyugtalanító a számítógép példája, amely a „logikus" gondolkodás legvégső stációja lenne. Nem lehet észre nem venni a párhuzamot a számítógépnek a teremtő gondokodásra való teljes és elvi képtelensége és a között, hogy a logikai „harmadik" ($\approx$ maga a logosz) tökéletes jelenidejűsítése törvényszerűen a lét és nemlét kérdésének végső eldönthetetlenségéhez vezet. Ez is korlát és érvényességi határ, legalább olyan súlyos, mint a „diszkontinuus" logika mindent magába szívó azonossága, ami a „harmadik" (a szintézis) pontszerű rögzítésének eredménye. Ráadásul a látszat azt hiteti el velünk, hogy a kontinuus logika konzisztens és működőképes, holott a számítógép szellemileg egyáltalán nem működik, csak hatékonyan következtet; szédítő sebességgel, de mechanikusan végrehajtja, sőt kiterjeszti azt, amit az ember *elgondol.* És nyugtalanító az a kérdés is, hogy a logosz végső és teljes értelme valóban kimerül-e a folytonos átminősülés „most"-jában. Heidegger csak azt mondta, hogy „itt" – tehát a nyugati gondolkodás kezdeteitől – ezt jelenti. De nem sokkal utóbb így folytatja: „A létnek ez a könnyedén kimondott alapvonása, a jelenlét, abban a pillanatban titokzatossá válik, mihelyst ráébredünk és felfigyelünk arra, hogy hová utasítja gondolkodásunkat az, amit jelenlevőségnek nevezünk. ...még nem gondokodunk tulajdonképpeni módon, amíg meg nem gondolt marad az, amin a létező léte alapul, ha ez mint jelenlevőség jelenik meg. A létező létének lényegeredete elgondolatlan."[12] – Ha a létnek ez a lényegeredete nem lenne részes a logosz értelmében, akkor a logosznak nem lehetne értelme abban a kifejezésben, hogy: *kezdetben volt...*

A horizont tehát a legszélső kör mentén kellőképpen tág. De ez nem jelenti azt, hogy ne lenne abszolút közvetlen vonatkozása a piciny ponttal (a kvintszekvencia közepével). – A Heisenberg-féle határozatlansági tényező minimális értéke ennél sok nagyságrenddel kisebb ($\Delta \geq h$ = a Planck-állandó), felfedezése mégis messzemenő ismeretelméleti következményekkel járt az egész létezés struktúrájára nézve. Ez a példa nem az elképesztés eszközeként került ide, hanem annak bevezetéséül, amiről most szó lesz.

Az eddigiek ugyanis azt a meglepő eredményt hozták, hogy Ujfalussy József megoldása voltaképpen nem más, mint a kvintlépéses szekvencia apóriájának egy másik, a Dahlhausévaí elvileg egyenértékű és azt cáfolva kiegészítő interpretációja – amely mindenesetre sokkal közelebb áll a zene közlő közegéből adódó természetéhez (emlékeztetek itt Ujfalussy Hegel-hivatkozására: a zenei közeg a logoszt vitathatatlanul inkább a jelen folyamának víztükrében mutatja föl). Mégis látnivaló, hogy ez az új magyarázat a Dahlhaus által oly szabatosan ábrázolt határozatlanságot („Vage", „Unbestimmtheit") nem szünteti meg, csak egy bizonyos paraméterről egy másikra transzponálja, ahol zenei érzékünk a paradoxiára kevésbé fogékony.

Gondolom, már magától kezd kibontakozni az analógia, ami itt önkéntelenül felvetődött bennem. Bár a társítás vakmerő szokatlansága, s az az említett jó egynéhány nagyságrendnyi szakadék, ami egy zenei jelenség kiterjedései és a Planck-féle hatáskvantummal összemérhető hosszok és időtartamok között tátong, feltehetően bizalmatlanságot ébreszt az analógiával szemben. De talán Niels Bohr elvitathatatlan kompetenciája eloszlatja valamelyest ezt a gyanakvást. Ő egyenesen azt állítja, hogy az atomfizika újszerű ismeretelméleti leírásai révén olyan tapasztalatok kerültek az egzakt vizsgálódás látókörébe, amelyekkel korábban csak „a fizika határain messze kívül eső" területeken találkozhattunk (vö. a 2. mottó idézetével). Ráadásul Bohr „a logikai rend helyreállítását" ígéri egy olyan új helyzetben, amelyben ez a rend az eddigi fogalmaink értelmében visszavonhatatlanul széthullott. Márpedig bebizonyosodott, hogy miközben a dúr-moll tonalitás síkja majdnem egyforma hűséggel képezi le két rá transz-

cendens, de egymást kölcsönösen kizáró logikai sík vonatkozáshálóját, azt is tisztán szemünk elé tárja, hogy vagy az egyik háló feslik fel, vagy a másik bogozódik össze, mindig az, amelyikhez éppen folyamodunk. Megoldásra pedig alig van reményünk, mert a két logika kombinációjának igen súlyos elvi akadályai vannak. Hogyan lehet ugyanis közös nevezőre hozni a logoszról alkotott diszkrét, illetve folytonos elképzelést. Ez a dilemma sehol nem válik annyira kifejezetté és életbe vágóvá, mint a tudomány végső határait ostromló kvantumelméletben.

Foglaljuk össze még egyszer a számvetés mérlegét, amely számvetésre a funkciós apória gondos elemzése szorított minket!

1. A dialektika hármasságára alapított diszkrét logika egy pont után használhatatlanná válik, mert nem tud határozottan számot adni bizonyos különálló entitások tér- és időegységekben megadandó viszonyáról, s e bizonytalanság mértéke semmiképpen nem lehet kisebb, mint a megkülönböztetéshez nélkülözhetetlen adatok nagyságrendje (III. fok = T, VI. fok = T. Tehát a bizonytalanság Δ értéke: 1 kvint = a III – VI fokviszony téridőadata, vagyis hangköze).

2. A jelenlét folytonosságát figyelembe vevő kontinuus logika szintén nem kerülheti el a zsákutcát, mert bizonyos helyzetekben a „funkcióknak" – tehát az elemek dinamikai-energetikai adatainak – „mérési pontatlansága" éppen meghaladja azt a mértéket, ami az illető elemek azonosíthatóságának át nem léphető alsó határa ([VII→]III = T, ugyanakkor III[→] VI = D, vagyis Δ = 1 funkció = a III. fok „azonosítási egysége").

3. A kétféle logika kombináció útján kölcsönösen működésben tartható, sőt ez az alternatív érvényűség – komplementaritás – kifejezetten feltétele az alkalmazhatóságnak. Az alkalmazás során bizonyos határok közt szabadon választhatunk, hogy melyik paraméter (hely-, idő-, viszony-adatok vagy pedig „vektoriális" energiafüggő adatok) határozottságát tartjuk fönn a másik rovására, de egyidejűleg mindkét paraméter vonatkozásában nem szabadulhatunk meg a határozatlanság korlátjától.

4. A komplementer működtetés másik ára az, hogy elvi okokból nem lehet betekintésünk egy homály födte tartományba, amely pedig elhatározó fontosságú mozzanat foglalata. Ez a mozzanat az a ráció számára örökre megközelíthetetlen metamorfózis, amelynek során a logika esszenciáját jelentő logosz két Janus-arca: a rögzített, oszthatatlan „atomosság" és a „hullámtermészet" – a téridőben haladó állapotváltozás – egymásba átfordul.

Ez a gondolatsor a zenében is megragadható logikai patthelyzetről fáradságos volt, de jutalma is van: az előlegezett analógia önmagát fogja feltárni. Az itt következő leírások és idézetek a Heisenberg-féle határozatlansági relációkról és a rájuk épülő kvantumelméleti komplementaritásról úgy fognak illeszkedni a megelőző érvelés hajlataiba, mint kulcs a zárba.

3. A KOMPLEMENTARITÁSRÓL ÉS A „HARMADIK"-RÓL

Századunk fizikájának órája pontosan 1900-ban ütötte az egyet, amikor *Max Planck* felfedezte a nevét viselő állandó, a *h*-val jelölt univerzális hatáskvantum létezését, és meghatározta értékét.

Kiderült, hogy a világ nem folytonos, mint azt a klasszikus fizika képzelte, hanem „szemcsés". Kölcsönhatáskor a fizikai entitások közti energiacsere csak meghatározott adagokban léphet fel, amelyek egy legkisebb „energiacsomag" (a *h*) többszörösei. Sem a *h* értéke alatt, sem a *h* egész számú többszöröseinek lépcsőfokai között nem létezik hatás, tehát átadott, megnyilvánuló energia. A „kommunikációt" mikrofizikai szinten elektromágneses hullámok biztosítják. De e hullámok nem folytonosan nyelődnek el és bocsátódnak ki, hanem kizárólag az egyetlen hullámperiódus és annak egész számú többszörösei által meghatározott egységenként. Az egy frekvenciaegységre adódó energiamennyiség kvantált, azaz kötött értékű, s

ez az érték éppen a *h*. Tehát a közölt vagy bármi módon megnyilatkozó energia nagysága mindig az illető rezgés frekvenciájának egyenes függvénye, mert minél többet rezeg egy „hullámcsomag" időegységenként, annál többször *h* energiával rendelkezik. Ez fejeződik ki a két híres összefüggésben: $E = h\nu$ *(E* az energia, a nü a frekvencia jele), illetve $P = h\sigma$ *(ahol P* az impulzus és szigma a hosszegységre adódó hullámok száma: a hullámszám).

Az univerzális hatáskvantum létezése maga után vonta a következtetést, hogy mikrofizikai szinten minden jelenség kvantumos, diszkrét jellegű. Ez az elv – bár egyelőre közvetett módon – leírhatóvá, modellezhetővé tett sok addig megközelíthetetlen jelenséget, például az atomok elektronburkának kötött energiaszintjeit, pontosabban az ezekről tanúskodó atomi színképeket, amelyekről már korábban kiderült, hogy sorozataik lényegében az egész számok egyszerű haladványát követik („Balmer-sorozat"). Így vethették meg Bohr és munkatársai az atomi rendszereket leíró kvantummechanika alapjait. – A továbbiakban Bohrt, majd Alfred Kastlert idézem.

„A kvantummechanikának ez az alakja, mint *Schrödinger* hamarosan megmutatta, ugyanazokra az eredményekre vezet, mint a matematikailag gyakran kényelmesebb hullámelméleti módszerek. A következő években fokozatosan kidolgozták az atomi folyamatok statisztikus leírására szolgáló általános módszereket."[13] „A fejlődés... [új] szakaszát, mint ismeretes, *Heisenberg* vezette be 1927-ben, rámutatva, hogy egy atomi rendszer állapotáról szerzett ismereteinkhez mindig egy sajátos »határozatlanság« tapad. Így bárhogyan is mérjük egy elektron helyzetét egy mérőeszköz, például egy nagyfrekvenciás sugárzással dolgozó mikroszkóp segítségével, az... alapvető egyenletek szerint [$E = h\nu$, $P = h\sigma$] mindig impulzuscsere lép fel az elektron és a mérőberendezés között, s ez annál nagyobb, mennél pontosabban akarjuk mérni a helyet. ...ez az úgynevezett határozatlansági összefüggés, *mint Heisenberg* rámutatott, rendkívül fontos szerepet játszik azoknak a paradoxonoknak a tisztázásában, amelyekre mindannyiszor jutunk, valahányszor a kvantumos jelenségeket megszokott fizikai képek alapján próbáljuk elemezni."[14]

„Az a tény, hogy nem tudjuk különválasztva ellenőrizni az atomi objektumok és a ...mérőberendezések közötti kölcsönhatást, többek között megakadályozza a tér- és időbeli koordinálás és a dinamikai megmaradási törvények korlátlan kombinálását, ami pedig a determinisztikus leírás alapja a klasszikus fizikában. ...a Heisenberg-féle határozatlansági összefüggések... megadják, hogy milyen kapcsolat van egy fizikai rendszer állapotát meghatározó kinematikai és dinamikai változók szórása között."[15]

„Heisenberg axiómája így fogalmazható meg:

Két konjugált mennyiség mérési hibáinak szorzata nem lehet kisebb, mint a Planck-féle hatáskvantum: h."[16] (A „konjugált mennyiségek" jelentése az, hogy fizikai dimenzióik szorzata mindig „hatás" jellegű, pl. energia x idő vagy impulzus x hely.)

A Heisenberg-féle összefüggés legjobban a hullámkép alapján érthető meg, ami – *Louis de Broglie* merész elgondolása nyomán – a tömeggel rendelkező anyagi részecskékre is „átterjedt": ez az *anyaghullám.* Tegyük fel, hogy egy részecske „kitölt" bizonyos hullámtartományt (például egy elektron az atommag körül). Ha mozgását, helyzetét e tartományon belül vizsgálni szeretnénk, meg kell világítani, vagyis kis „hullámcsomagokból" egy (*foton*okból – fénykorpuszkulákból) álló fénysugarat kell ráirányítani. Ha a vallató fénysugár hullámhossza nagyobb, mint az elektroné, akkor semmi felvilágosítást sem tud adni a tartomány belsejéről (a hely és az idő határozatlansága). A behatoláshoz kisebb hullámhosszúságú fotonokra van szükség, amelyekkel meg lehet találni az elketront. De a kis hullámhossz nagyobb frekvenciát, a nagyobb frekvencia nagyobb energiát képvisel, ami azonnal felborítja az atomon belül uralkodó viszonyokat, és ellenőrizhetetlenné teszi az elketron impulzusát (mozgásmennyiségét).

Maga Bohr eleinte bizalmatlan volt a hulláminterpretációval szemben; előnyeit nem becsülte többre a „matematikai kényelmességnél" a mátrix módszerrel szemben. Pedig a kvantumelmélet igazi kalandja akkor kezdődött, amikor Schrödinger felhasználta de Broglie eredményeit, és megalkotta hullámegyenletét. A matematikai formalizmus fizikai értelmezésének távlatai – és dilemmái – éppen ezáltal váltak hozzáférhetővé. Kiderült például, hogy a véges idő- és térbeli kitrjedésű hullámok régtől ismert Fourier-féle analizise, illetve az ennek nyomán felírt Fourier-relációk képletei egyszerű átalakítás után kiadják a Heisenberg-féle relációkat:

$$\Delta E \cdot \Delta t \geq h,$$
$$\Delta P_x \cdot \Delta x \geq h,$$
$$\Delta P_y \cdot \Delta y \geq h,$$
$$\Delta P_z \cdot \Delta z \geq h.$$

(*t* időpillanatot, *x*, *y*, *z*, helykoordinátákat jelent; *Px*, *Py*, *Pz* a helykoordinátákra vonatkoztatott mozgásmennyiség vektorkomponenseit jelöli)

Kastler tömören összefoglalja, hogyan alakult át a de Broglie-féle hullámértelmezés, miközben fokozatosan beépült a kvantumelmélet rendszerébe: „...1923-ban Louis de Broglie... úgy képzelte, hogy a korpuszkulához mint pontszerű fizikai entitáshoz meghatározott kiterjedésű hullámot rendelünk, ...oly módon, hogy a részecske valamiképpen »szinguláris pont« a hullámon belül. ... Ez a kép a hullám-korpuszkula »dualitás«-ának felel meg (két különálló fizikai entitás szorosan összekapcsolódva).

De Broglie képét a ma »koppenhágai interpretáció« néven ismert magyarázat váltotta fel. Az utóbbi értelmezés Bohr, Heisenberg, Born és Pauli vitáinak eredménye. Érvelésük a következő volt:

A Heisenberg-féle határozatlansági relációkból következik, hogy egy... korpuszkulához tartozó hullámcsomag közönséges *x*, *y*, *z* térbeli és... vektortérbeli kiterjedése... adott pillanatban, a részecske állapotáról való korlátozott, pontatlan ismeretünket jelenti. Ettől kezdve a Schrödinger-féle hullámfüggvény által leírt hullámcsomag nem a részecskétől független fizikai entitásként fog megjelenni, hanem a részecske állapotáról alkotott korlátozott ismereteink vizuális geometriai képeként. Összefoglalva: e szerint a magyarázat szerint a »részecske« és »hullám« egyetlen egységes fizikai entitást jelöl, ami néha részecskeként viselkedik... néha pedig hullámként...

Ez a kétféle szemlélet... ellentmondásos lenne, ha a határozatlansági relációk nem korlátoznák az egyik és a másik »vizuális modell« alkalmazási területét. Ennek az egységes fizikai entitásnak – amit Heisenberg »hullámkorpuszkulá«-nak nevez – a viselkedését egyértelműen leírják a kvantummechanika matematikai egyenletei és a Schrödinger-féle hullámfüggvény. ...Azt a szükségszerűséget, hogy két különböző vizuális modellt kell alkalmaznunk, midőn megkíséreljük konkrétan ábrázolni a mikrofizika eseményeit, Niels Bohr a »komplementaritás« fogalmával fejezi ki. A korpuszkuláris és hullámfelfogás ugyanazon fizikai entitásnak »komplementáris« ábrázolásai."[17]

A tiszta hullámképet igazoló kísérletek során a Heisenberg féle képletekben a szorzatok baloldali Δ-tényezője maximális értéket vesz fel a jobboldaliak rovására. Ez azt jelenti, hogy a hely és az időpont ezúttal igen pontosan rögzített, de az energia- és impulzusadatok (éppen ezek tanuskodnának a részecske ottlétéről) határozatlansága legkedvesebb *h*, amelynél nagyobb értéket egy rezgési perióduson belül amúgy sem mérhetnénk.

A hullámfüggvény jelentése tehát statisztikus és szimbolikus jellegű, ami sok részecske együttesére vonatkoztatva belátható, azoban egy részecskére értve megrázó következményeket rejtő tudás. (Éppen ez az, amibe Einstein mindvégig nem tudott belenyugodni, s amiért a kvantumelmélet érvényét csak ideiglenesnek volt hajlandó tekinteni.) Mert a részecske vagy

van, vagy nincs. Ha „itt, most" nem találtam meg, akkor hogyan találhatnám meg ugyanitt egy fél rezgési periódus „múlva"? (Az „itt" a hullámcsomag „vektortérfogatát" jelenti, vagyis a korpuszkula valószínűségi hullámát tartalmazó határozatlansági tartományt.) Persze ilyen kísérlet csak gondolatban végezhető el, éppenellenőrizhetetlensége miatt nyugtalanító. De főként azért nyugalanító, mert alátámasztja annak a másik gondolatkísérletnek az eredményét, amelyet a kontinuus – mostmár inkább így kellene mondanunk, hogy „hullámelvű" – bináris logika szigorú végigvitele jelentett. A kételyre adott képzeletbeli válasznak ezért szó szerint ismételnie kell a kételyt: „Pontosan így – részecske vagy van, vagy nincs. És a két *vagy* irány- és jelentésváltozása – a valószínűség – az, amit a Schrödinger-féle ψ-függvény precizen reprezentál." Éppen ez a *„reprezentáció*nak", a megjelenítésnek (a logosz Heidegger által egzakt módon ábrázolt időarcának), a „jelenülésnek" a lényege: a hullámzó, köztes időzés a lét és a nemlét között. A ψ-függvény csak azért írhatja le korlátozott tudásunkat „változó valószínűség" formájában, mert „a való szineváltozását" is leírja. Értelme egyszerre logikai és ontológiai.

A kétely különben is irreleváns az izolált hullámkép értelmében, hiszen ez éppen azt sugallja, hogy részecskék nem léteznek, csak hullámok – végtelen variációjú frekvenciákkal, a legváltozatosabb szuperpozíciókban. Hogy mi a hullámzás, a rezgés szubsztrátuma? Éppen ez az a kérdés, ami a konzekvens hullám-interpretáció szemszögéből, az annak megfelelő kísérleti helyzetekben értelmetlen. Amire itt rákérdezni egyáltalán értelmes, az pusztán a két irányváltási helyzet: a maximális és a minimális „kitérés" számszerű értéke. Ez a kétértékű logika *egyik* és *másik* (igaz és hamis) ítéletének ontológiai alapja: a rezgés fázismaximuma és fázisminimuma. A „kizárt" logikai *harmadik* pedig a két határ közti folytonos átmenet. *Ami* ezt az állapotváltozást elszenvedi, arról csak mint közegről, mezőről (pl. elektromágneses vagy „hipertérről", konfigurációs „fázistérről" vagy Hilbert-térről) lehet beszélni, amely szinuszosan változtatja erősségét. A két határállapot közelítő érzékletes megfogalmazásban „feszültség és ernyedtség" ellentétpárja lehetne (ami jól rímel az arszisz-theszisz fogalompárjára).

Az elektron hullámegyenleteit *Paul Dirac* összhangba hozta a relativitáselmélet követelményeivel, s ennek egyik eredménye az lett hogy a változó erősségű „elektronszubsztrátum" negatív tömeg- és energiaértékeket is felvett. Ez a következmény képtelensége ellenére – hogyan lehet ugyanis a létezés „erősségét", a valószínűséget a nulla, a nemlét alatt még tovább csökkenteni? – helytállónak bizonyult, amint az antianyag (pontosabban: „antihullám") léte kísérleti igazolást kapott. Ezzel újra elérkeztünk a kontinuus logika végső stádiumához, amit úgy kellett meghatározni, hogy legvégül a létről sem dönthető el, hogy lét-e, és a nemlétről sem, hogy nemlét-e. Ha ugyanis a nemlétezést „valós antilétezésként" kell érteni és elfogadni, akkor a lét definícióját a fogalmi formalizmus jegyében akár „valótlan antinemlétté" torzíthatjuk. – Az azonosság elve érvénytelen: *A* nem *A* és *B* nem *B*. De mert az ítéletek önmagukkal mondanak ellent, az sem igazolható többé, hogy *A* nem *B*. Viszont: *tertium non datur* – harmadik eset kizárva. Ezen a ponton a klasszikus logika használhatatlanná válik.

Mennyivel megnyugatóbb és áttekinthetőbb első közelítésben a korpuszkulák világa, amely rögzített minőségeivel sokkal inkább kielégíti szemléletünk várakozásait. Amig a kísérleti elrendezés a határozatlanságot kizárólag a tér- és időadatokra korlátozza (azaz a határozatlansági relációk baloldali szorzótényezőire), mindig azonosítható és változatlan dinamikai adatokat kapunk az azonos körülmények közt észlelt fizikai entitásokra, s ezekből következtetni lehet maradandó tulajdonságaikra.

A hármas klasszifikáció át- meg átszövi az elemi részecskék világát. Háromféle elektromos és háromféle ún. „hipertöltés" (vagy másként: „ritkaság") mérhető: –1, 0 és +1. A gerjesztett állapotokat és az ún. térkvantumokat nem számítva három elemi részecske létezik:

elektron, neutron, proton. Az elemi részecskék hipotetikus építőköveiből, a *„kvark"*-okból szintén hármat kellett konstruálni: a *p,* az *n* és a λ kvarkot. Minden esetben két szimmetrikusan ellentétes között egy „köztes", de ezőttal rögzített középarányos elem képviseli a harmadikat.

A hely- és időmérés szükségszerű pontatlansága azonban határt szab a diszkrét elemek közti viszonyok megállapításának, a részecskék elkülönítésének. Ha kettő (pl. egy proton és egy elektron) közös kvantumállapotba kerül, akkor már új oszthatatlan entitást, új *atomoszt* (hidrogénatomot) alkotnak, amelynek belseje bevehetetlen marad a megfigyelés számára; csak szétrombolás árán tárható föl. Az azonosság tehát magába szívja a különbséget. (Az egyszerű hidrogénatom egyenértékű egy neutronnal, amit jól illusztrál a negatív béta-bomlás példája: ennek során egy neutron átalakul egy protonná és egy elektronná – a bomlás során egy antineutrino is keletkezik, ez azonban a töltésszimmetrián semmit nem változtat.) A kvantumelmélet és a háromértékű dialektikus „kvantumlogika" kombinált nyelvén ezt úgy mondhatnánk, hogy egy atom az őt alkotó elemi részek ellentétét csak belül *őrzi meg,* kifelé egyértelműen *megszünteti.* A logikai *harmadik* bekebelezi a kettőt és eggyé lesz, ahogy egy elektron és egy *pozitron* (a már említett antielektron „evilági" megnyilatkozása) a *párannihilizáció* során összeolvad, s egyetlen nagy energiájú hullámcsomag – „gammakvantum" – formájában szétsugárzik. A *principium contradictionis* tarthatatlansága világosan megmutatkozik azoknak az azonos fajtájú részecskéknek a viselkedésében, amelyek egymástól tökéletesen megkülönböztethetetlenek és egymás között felcserélhetőek, mert noha különálló entitások, semmiféle individualitással nem rendelkeznek. Ezeknek az ún. *„bozon*oknak" a tömeges mozgása különleges szabályoknak engedelmeskedik, amelyeket a Bose-Einstein-féle kvantumstatisztika „ír elő". Ez rövid összefoglalásban annyi, hogy a bozonok nem egyenletes eloszlásra, hanem ellenkezőleg, egyetlen helyre – azonos kvantumállapotba (vagy másként: ugyanazon „határozatlansági tartományba") – törekszenek. Ez a tendencia nagyon alacsony hőmérsékleten „bozongáz" képződéséhez vezethet. A bozongáz különlegesen rendezett, koherens hullámok tartománya; belső struktúrája oszthatatlan, s ebben maradéktalanul megfelel az „atomosság" feltételeinek, mindez azonban makroszkopikus méretekben valósul meg. $A = B$, és ilyen körülmények között nem igazolható, hogy $A = A$, sem az, hogy $B = B$. Az ellentmondás és az azonosság elve egyaránt érvénytelen. És ugyan *„tertium datur"*, a „harmadik" a kettő híján harmadikként értelmét veszti.

A világban két logika működik, amelyek kölcsönösen korlátozzák egymás érvényességét.

A bozonok mindent egyesítő tendenciájának a „feles *spin*nel" rendelkező „fermionok" szabnak határt (spin = egy részecske saját impulzusnyomatéka, tehát perdülete). A fermionok a bozonokkal szemben megkülönböztethetőek – két csoportra oszlanak aszerint, hogy spinvektoruk (azaz perdületük) melyik irányba mutat. Kétféle lévén belőlük, a fermionok a *Pauli-féle kizárási elv*-nek – vagy másként tilalmi elvnek – engedelmeskednek, amely nem enged belőlük két azonosat a fázistér ugyanazon cellájában tartózkodni (az azonos spinvektorok ugyanis taszítják egymást, amit két megegyező irányú pörgettyű viszonyával lehet elképzelni). Más fogalmazásban: a fázistér ugyanazon cellájában – tehát azonos kvantumállapotban – maximálisan két fermion tartózkodhat, de csak akkor, ha spinvektoruk ellentétes irányú (+1/2 és –1/2). A Pauli-elv döntően kihat például az atomburok elektronhéj-szerkezetére; nélküle nem jöhetnének létre a kémiai elemek egyedi, megkülönböztető vonásai. A proton, a neutron és az elektron egyaránt fermionok, így a hármas elrendeződést keresztezi egy kettős – a diszkrét logikát metszi a kontinuus. (Az antianyag és az anyag kettősége ugyanígy metszi a mikrofizikai részecskék, illetve töltések hármas tagozódását.) Minden maradandó létstruktúra a két- és a háromelemű logika kombinációjából áll elő. Elég itt egyetlen, de alapvető példára hivatkozni az élet örökítő kódjának rendszerére – a genetikai üze-

netet továbbító DNS (és RNS) spirál *kétféle* bázis*pár tripletjeiből* ragozódik (a genetikai kódról később lesz még szó). A nagy archaikus metafizikai rendszerekben is tükröződik ez az elv; a *Ji Csing* – a kínai „Változás Könyve" – például két alapjelből tripleteket, majd ezekből újra párokat képez.

A világban kétféle logika működik. Egymást kizárják, egyenként képtelenek a tartós működésre, de egymást kiegészítve mégis fönntartják a létezést. – Kérdés azonban, hogy a világban „hány logosz" működik. Ha kettő, mi hangolja egybe a logikákat? Ha egy, *hogyan* képes összehangoni a két logikát, amelyekben két összeegyeztethetetlen arcot ölt?

Szerény ismereteim szerint *Victor F. Weisskopf* az egyetlen olyan fizikus, aki teljes mélységében megértette és megmutatta a jelentőségét a korpuszkulák stabil kvantumállapota és az állóhullámok közötti szoros összefüggésnek[18]. (A mikrofizikai részecske felépítésének, belső struktúrájának még sok a megoldatlan problémája, az azonban alig vitatható, hogy a részecske mindig egyben állóhullám is.)

A „stacionárius" (azaz stabil, megmaradó, sőt pertubáció után visszaálló) kvantumfizikai állapot nem valami tömör, kikezdhetetlen szubsztancia eredménye, hanem a *stacionárius hullámé,* amely a változás periodicitásának összehangolt egységén, a rezgés fáziskoherenciáján alapszik. Azon a tényen, hogy egy zárt, gömbszimmetrikus erőtér minden pontja egyszerre, fáziseltolódás nélkül végzi rezgését, és ismétlődő azonos állapotai nem terjednek tova a térben, hanem helyhez kötöttek. Weisskopf több helyen hangsúlyozza, hogy a megmaradó minőség, a *specifitás* csakis azáltal válhatott világunk részévé, hogy állóhullámok léteznek. Ezek egyfelől olyan fundamentális szimmetriaszkémákba rendeződnek, amelyek kellően differenciáltak és tartósak ahhoz, hogy sokféle anyagi alapminőség keletkezhessen és fenn is maradhasson, másfelől megmagyarázzák az egész számok meghatározó szerepét az atomi energianívók és spektrumok sorozataiban, mivel állóhullám kizárólag akkor jön létre, ha a bezáró tér méretei maradék nélkül oszthatók a hullámhosszal. – Weisskopf ezzel kapcsolatban figyelemre méltó párhuzamot von. Azt mondja, az atom struktúrája „Emlékeztet... a pitagoreusok »eleve elrendelt harmóniájára«: az atom kvantumállapotainak egyértelműen eleve meghatározott specifikus alakjuk és frekvenciájuk van. A világ minden hidrogénatomja a frekvenciák ugyanazon akkordját csendíti meg, a Balmer-képlet színképtermjeinek előírása szerint. Újraleljük hát az atomok világában a szférák zenéjét ..."[19]

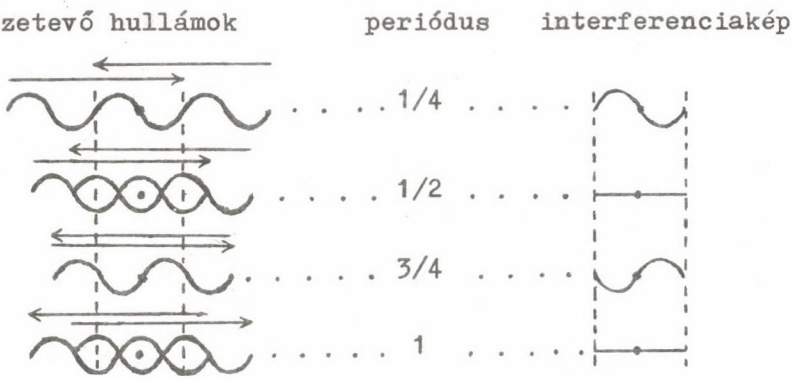
Weisskopf élményszerű szövegeit olvasva az ember minduntalan azt érzi, hogy a „megoldás" küszöbén van; hogy a kétféle „harmadik" kapcsolatát valahol itt kell keresni. Hullám a stacionárius hullám is és a tovaterjedő véges hullámcsomag is. De hol van az a pont az állóhullámon belül, ahol a rögzített állandó minőség nemcsak a helyhez kötött, koherens periodicitású változás virtualitása, hanem valóság, de ahonnan ugyanakkor a hullámzó folytonossághoz is vezet ösvény? Úgy rémlik, van itt egy mozzanat, ami fontos, de eddig kibontatlan értelmezési lehetőségek rétegeit rejti. Fizikai szemszögből evidenciaszámba megy, noha kísérletileg nem releváns, nem regisztrálható, nem kiaknázható, ami magyarázza, hogy az ismeretelméleti tanulságok levonása során soha nem jutott szerephez.

Ez a mozzanat: *a mozzanatlan pont,* amely a mozgást elnyeli és fogva tartja. – Mit jelent ez?

Az állóhullám zárt térfogatban keletkező interferencia-jelenség. Ennek során a visszaverődő hullám úgy találkozik szembe önmagával, hogy a haladás két iránya megszünteti egymást, az eredő mozgás pedig azonos és ellentétes fázisú rezgő pontok összjátéka, amelyeknek amplitúdói „álló" – tehát nem haladó, egy helyben oszcilláló – alakban adják ki a hullámot. A hullámgörbe pontjai tehát mozgásban vannak – a zérus értékű fázispontok kivételével, amelyek nyugalomban maradnak. A nyugvó pont neve: csomópont. Nyugalmi állapotának az a magyarázata, hogy a szembe haladó két hullám folyton változó fázisai itt mindig éppen el-

lentétesek, ezért szakadatlanul kioltják egymást, illetve periódusonként kétszer egy-egy pillanatig azonosak, ekkor azonban éppen a csomópontban találkoznak.

1. ábra



A nyugvó csomópont az, amiben a logosz fizikailag megragadható. Nem a logosz „fizikai megalapozásáról" van itt szó, hanem a természeti és a rá merőleges logikai sík metszéspontjának megkereséséről. Amennyiben ez megalapozás, akkor – mint mindjárt látható lesz – sokkal inkább *meta*fizikai, tehát fordított értelmű.

Egy zárt térfogaton belül, ahol az egyedüli létező és a létezés egyedüli módja egy állóhullám, a dimenzióknak nem lehet más értelme és definíciója, mint maga e hullám, amely a telő idő és a térfoglalás kizárólagos léptéke. Az önmagával állandóan szembetalálkozó terjedés magamagát szüntelenül hatálytalanítja: a szférikus sík mindig visszaszívódik a kiterjedés nélküli pontba, az önmagával szemben telő kétirányú idő egy időn kívüli pillanattá semlegesül.[20] Ezért nincs értelme megkísérelni az atomon belüli történések felől való tájékozódást. A kvantumállapot belsejében nincs jelentése a pálya, a hely, az idő fogalmainak, mert amíg le nem romboljuk, addig nincs is „belseje". Valóságosan oszthatatlan elemi téridőegységnek, kvantumnak kell elfogadni, mert a benne zajló rezgő változást, amelyről csak elméleti tudásunk van, lehetetlen leválasztani a mozzanatlan irracionális csomópont(ok)ról. A szimmetrikusan hullámzó ellentéteknek ez a kioltódási pontja tehát időn és téren kívüli, és mégis telített lét, amely az időben változó létezés hullámzását a mozdulatlanságban mint a *potencialitás hullámát* tartja fogva. Így, bár a mozzanatlan pont mindig egy, mindig ugyanaz, mert minősíthetetlen, mégis sokszerű, mert a benne elrejtett potencialitás hullámzó feszültsége más és más lehet aszerint, hogy milyen a hozzá tartozó állóhullám energiaértéke (azaz frekcenciája, hiszen: $E = h\nu$).

A változó potenciájú nyugvó pont bármikor kibomolhat és átalakulhat időben változó va-

lószínűséggé, kontinuus „jelenléthullámmá" – és fordítva: a köztes időzés szinuszgörbéje bármikor újra a pont fogjául eshet. – A világban egy logosz működik. Logosz az, ami a létnek *egyszerre* lényegeredete *és* jelenülő eredője. Az ősi metafizikák alapjában kivétel nélkül mindig a logoszt találjuk (a héber hagyományban: „olam hajezirah", a hindu hagyományban: „buddhi"), amely a hármas szám jegyét viseli, mégis az egység, az *Egy* (a hérakleitoszi „Hen", a héber „olam haaziluth", a hindu „Brahman/Atman") helyreállításának letéteményese. A kínai hagyomány „Tao"-ja a kiindulás és a végső cél, de egyben az Egyet az Eggyel összekötő *Út* is, amelynek vonala a Kettő – a „Yin" és a Yang" – váltakozó vonzásában hullámzik.

A hullámtermészetű folyamatok kölcsönhatása a rezonancia. Amint egy figyelemre és kritikára egyaránt fokozottan méltó könyv szerzője (Szádeczky-Kardoss Elemér) rámutat, a rezonancia négyféle lehet: a szokásos értelemben vett frekvencia- (vagy idő-) rezonancia (1), a térrezonancia(2), a sebességrezonancia (3), végül egy ún. „antikorrelációs" rezonancia(4). Az első három kölcsönhatási elv eléggé világos. A negyedikre – amely a „téridőképbe" vetített Univerzum-ábrán (ez a Szádecky-Kardoss által képviselt „ciklusszemlélet" kulcsábrája) megjelenő különböző sebességsávok (mozgásszintek) közötti szabályszerű nagyságrendi viszonyra utal – a szerző sem tud szabatos magyarázatot adni. Mindössze ennyit közöl: „Feltételezendő egy negyedik... rezonanciacsoport is, az *»antikorrelációs rezonancia«*. A tartós mozgássávok sebességei ui. 1:2:4:8:16 nagyságrenddel különböznek egymástól." (Az összefüggés tehát egész pontosan: a sebességértékek 10 alapú logaritmusainak 2 alapú logaritmusai számtani sort adnak.) Majd hozzáteszi (anélkül, hogy a párhuzam jelentését megvilágítaná): „Ez az arány a sípok hangadásakor nyugalomban maradó csomóponti távolságainak felel meg."[21] Itt alapvető, de tisztázatlan összefüggések sejlenek a háttérben. Tisztázásra az szorul, hogy milyen kapcsolat van a csomópont, a logaritmikus számviszony és a hipotetikus antikorrelációs rezonancia között.

Az első kapcsolat meglehetősen világos. – Ha egy zárt térfogat sajátrezgéseinek frekvenciáját úgy akarjuk növelni, hogy a csomópontok mindig a helyükön maradjanak, akkor a hullámhosszt mindig feleznünk kell, tehát a rezgésszám duplázódik, vagyis (2-es alapon) logaritmikusan növekszik. A logaritmikus viszony meghatározója a „logikosz arithmosz" (a hatványkitevő), avagy a logosz szerint való szám. Amennyiben a csomópont valóban megfeleltethető a logosznak, a logaritmust „csomóponti számviszonynak" nevezhetnénk. (Az ábráról valóban könnyen leolvasható, hogy a potencialitás hullámának egy periódusa felezi a reális rezgési periódust, így a frekvencia logaritmikus duplázódásának soronkövetkező lépése már eleve adva van a csomópont belső feszültségingadozásában.) Ha azonban ez így van, akkor a rezgőmozgások „antikorrelációs" (vagyis a mérhető, reális kölcsönhatásokra merőleges, „transzcendens") rezonanciája nem lehet más, mint a nyugvó pont azonosságán alapuló viszony. A pont törvénye szerinti kapcsolat így a dolgok (a hullámszerű entitások) logosz szerinti megfelelése lenne, ami éppen az *analógia.* Az analógia jellegzetesen antikorrelációs viszony. Nem függ semmilyen racionálisan megállapítható paramétertől – voltaképpen még a logaritmikus relációtól sem: ez csak alap- és határeset, amikor az átfordítás archimedesi pontja térben is rögzített. A potencialitás nyugvó pontjának léte viszont térhez és időhöz nem kötött, ezért a pont törvényén nyugvó kapcsolatok dimenziója túl fekszik a téridő határain. Az ilyen kapcsolatok kisiklanak a tudományos megismerés fogalmi hálójának résein, ezzel szemben legfontosabb forrásai a belső, lényegre alapított, egzakt társításoknak és a róluk való tudás megszerzésének.

A logika hagyományosan a helyes következtetés tudománya: az ítéletek és a dolgok közötti viszonyok megállapításának kötött szabályrendszere. A logikák különbsége, divergenciája abból adódik, hogy a viszonyok megállapításához más és más összehasonlítási alapot, korrelációs síkot („rezonanciasíkot") választhatnak. Ha azonban a *tertium comparationis* maga a

logosz – az antikorrelációs rezonancia síkja –, ahol a dolgok és ítéletek különbözése és egyezése szétfejthetetlenül fedi egymást, akkor a viszonyok megállapításának egyetlen lehetséges módja az analógia marad, és ebben az értelemben csak egy logikáról beszélhetünk: a logosz tudásából merítő, a logosz törvényéhez igazodó gondolkodásról.

Niels Bohr az utolsó előtti lépcsőfokon állt, útban ahhoz a fennsíkhoz, ahol a kvantumfizika legvégső ismeretelméleti konzekvenciái is kivehetővé és megfogalmazhatóvá válnak. Ezt a lépcsőfokot természetesen nem hagyhatta el, hiszen a tudományág vezető szaktudósaként nem léphetett át a kvantumfizika és a „kvantummetafizika" mezsgyéjén.

Rendkívül plasztikusan tárja elénk az egész helyzetet egy különös kísérlet interpretációs dilemmái körül kialakult vita a komplementaritás hívei, valamint Einstein és követői között. E kísérletben sikerült megvalósítani egyetlen foton hullámcsomagjának kettéosztását s a két „félcsomag" 90°-os eltérítését. (Kastler szavaival folytatom a leírást:) „ezek mindegyike 50%-os valószínűséggel tartalmazza a fotont. A térben egymástól elkülönülő... hullámcsomagok, távolságuk ellenére – mely... növekszik... –, szétválaszthatatlan egységet alkotnak, kölcsönösen koherens entitások. Együtt tűnik el mindkettő, mihelyt a foton megnyilatkozik és kioltják egymást (a két út egyikén). Az ilyen interpretáció természetesen nyugtalanította Einsteint, mivel benne rejlik az a feltételezés, hogy a térben távolodó hullámcsomagok közt állandó és azonnal bekövetkező kommunikáció áll fenn. Mi ez a titokzatos hírvivő, amely ezt a kapcsolatot biztosítja, és amely az információt a fénysebességnél gyorsabban szállítja az egyik csomagból a másikba? ...Einstein és hívei ebből azt a következtetést vonják le, hogy egy részecske viselkedésének leírása a hullámmechanikai hullámfüggvény segítségével nem teljes, hogy szükségképpen léteznek rejtett paraméterek... A kvantummechanika ortodox híveinek válasza a következő: lehet, hogy léteznek rejtett paraméterek, de ezek örökre »az Isten titkai« maradnak. Mindaz, amit »emberileg« tudni remélhetünk a részecske viselkedéséről, a hullámfüggvényben foglaltatik..."[22]

A kioltódás pillanata nem más, mint a csomópont fellépése a részecskeszerű megnyilatkozás állóhullámában. A pont rögtönösen „visszaszippantja" a megelőzőleg belőle kiröppent hullám mindkét koherens nyalábját, függetlenül a térbeli eltávolodás tényétől. Az a bizonyos paraméter a pont irracionalitásában van elrejtve.

A kvantumfizika tulajdonképpeni – a tudományoson túlmutató – jelentőségével igazán összemérhető ismeretelméleti lépést az európai modernkori gondolkodás történetében elsőként (még Bohr és Heidegger előtt, bár nála bizonytalanabbul) *Henri Bergson* tette meg. Bergson kontinuitáseszméje, a sok különböző vizsgálódás gondolatkristályain csiszolt *„durée"* valószínűleg az egyetlen az újkori metafizikák centrális kulcskategóriái között, amely – a bergsoni elmélet következetlenségei és tisztázatlanságai ellenére is – már-már visszatalált a logosz mélységéhez. A *durée* („tartam") képes felölelni a folytonosság, a hullámtermészet, a zárt, oszthatatlan stacionárius jelleg és a változó potencialitású nyugvó pontban rejtőző feszültségkülönbségek összes logosz-aspektusát. Az analógia megismerő és társító aktusa szinte matematikai egzaktságot ölt Bergsonnál. A mélyelemzés a mostani gondolatmenetben nem kaphat helyet, de néhány idézet önmagáért is helyt áll – az egybevetést az eddigiekkel az olvasóra bízom.

„I. *Van egy külső és szellemünknek mégis közvetlenül adott valóság.* ...II. Ez a valóság a mozgalmasság... Nincsenek *dolgok,* amelyek keletkeztek, csak dolgok, amelyek keletkeznek, nincsenek *állapotok,* amelyek megmaradnak, csak állapotok, amelyek változnak. A nyugalom mindig csak látszólagos, vagy méginkább relatív. Eszmélet, tulajdon személyiségem tudata folytonos folyásában vezet olyan valóság bensejébe minket, amelynek mintájára kell valamennyi többit is elképzelnünk. *Így hát minden valóság... tendencia, ha megegyezünk abban, hogy tendenciának hívjuk a folyton megújuló irányváltozást, in statu nascendi."*[23]

„...tartam-érzékünk... Olyan, mint az óra ingája, mely meglassítja és egyenlő szeletekre vagdalja a rugónak osztatlan, úgyszólván pillanatnyi feszültségét."[24]

„...a mi tartalmunk intuiciója... érintkezésbe hoz a tartamok egész folytonosságával, melyeket igyekeznünk kell megpróbálni követni, akár lefelé, akár felfelé: mind a két esetben határozatlanul kiterjesztjük magunkat egy folyton erőszakosabb erőfeszítés által, mind a két esetben meghaladjuk önmagunkat. Az elsőben egy folyton elszórtabb tartam felé haladunk, melynek érverése[i] gyorsabb[ak] a mienknél, mert hiszen egyszerű észrevételeinket szétosztják, kvalitását kvalitássá higítják: a határon állna a tisztán homogén, a tiszta *ismétlés,* amivel az anyagot határozzuk meg. A másik irányban olyan tartam felé haladunk, mely folyton jobban feszül, folyton összébb húzódik, folyton intenzívebbé lesz: a határon állna az öröklét. De többé nem a fogalmi öröklét, mely a halál örökléte, hanem az életé. Élő és ezért mozgó öröklét, melyben tartamunk önmagára találna, mint a rezgések a fényben, és amely minden tartam sűrítése lenne, úgy, amint az anyag annak szétszóródása. E két szélső határ közt mozog az intuició és ez a mozgás maga a metafizika."[25]

„...*a metafizika feladata kvalitatív differenciálások és integrálások végrehatjása.*"[26]

4. A NEGYEDIK LOGIKA

A komplementáris logika a triádikus-dialektikus, illetve a bináris-kontinuus logika kombinációja.[27]

Az eddigiekből azt szűrhetjük le, hogy létezik egy negyedik fajta logika is (amit joggal elsőnek is hívhatnánk, minthogy ez tükrözi vissza a logikát eredeti értelmében: a logosz-szerű gondolkodás értelmében). A „negyedik logika" látszólag ugyanoda vezet, ahová a komplementaritáslogika: a két-, illetve háromelemű rendszerek egyesítéséhez. A különbség ezzel szemben lényeges. Mert míg a komplementáris logika esetében a kombinált alkalmazás alapelveit részben a természet szabja meg a kísérleti eredményekben, amelyeket pontosan illeszkedő komplementáris leírások segítségével értelmezni kell, addig a negyedik logika a logosz belső szemléletéből és átértett jelentésváltásaiból következtet a kétféle modell kölcsönös alkalmazási érvényére és korlátaira (a logosz „viszonyt", „arányt", „mértéket" is jelölt a görögök számára).

Aki a precíz kísérleti igazolhatóságot, az empirikus anyag akkurátus elemzését nem tartja mérvadónak, ugyanakkor nincs birtokában a „mértéknek" sem, menthetetlenül eltévelyedik. Ez történt Riemannal, aki egyfelől – kísérleti igazolással mit sem törődve – ragaszkodott az alhangelmélethez, másfelől dialektika és dualiumus hibásan ötvözött elméleti apparátusával fogta vallatóra a dúr-moll tonalitás szubtilis vonatkozáshálóját. Hiába van meg a „kelléktár" – triádikus funkciórend, dialektikus szkéma, illetve dúr és moll bináris, felhang-alhang elvű tükörkonstrukciója –, a kombináció, a „Funktionstheorie" kudarcot vallott. – „Die Funktion... und der Logos ... klaffen auseinander."

Mennyivel finomabban járt el Dahlhaus, aki az elfogulatlan, gondos „kísérletező teoretikus" módszerével eljutott az „egyik" határozatlanság kimutatásáig, vagyis a komplementaritás küszöbéig. A mollbeli szekvenciára az ő leírása szabatosabban illik, mint ahogy az Ujfalussyé illene (aki azonban kitűnő érzékkel *nem* tért ki arra!). A dúrszekvencia „kísérleti helyzetében" viszont megmaradt Dahlhaus a kevésbé találó leírásnál.

Ujfalussy tudatosan, rugalmas mértékkel kombinálta a két logikát: „A reláció elemei mozzanata tehát mindig kétfunkciós." – írja, de mindját így folytatja: „Az alap-funkcióhoz... kétféle »másik«-ként kapcsolódó hangok, illetve harmóniák egymással is az alap-funkcióhoz fűződő kapcsolatukéhoz hasonló viszonyba kerülhetnek. Ilyenkor két, egy-egy közös taggal

összekapcsolt funkciópár hármas lánccá egyesülhet, különösen a nyitás, vagy még inkább a zárás pozíciójában"[28]. A logosz tudása ebben az érvelésben kimondatlanul, de vitathatatlanul ott húzódik a háttérben. A hármasság határozott jogokat kap, éspedig meghatározott helyzetekben: nyitáskor és záráskor. (Mi más a hármas logika szabályainak engedelmeskedő mikrofizikai részecske, ha nem a haladó hullámcsomag nyitó és „zárlati" pozíciója, amelyben rögzül a harmadik?) A közbülső fokok funkciósan ketté hasadnak, itt tehát már a hullámelvű logika hatályos.

De éppen ezen az alapon lesz nyílvánvalóvá, hogy a moll esetre nem ez a kombináció érvényes. Itt ugyanis a VI. és főként a II. fok nem közbülső, hanem zárlatközeli pozícióban áll, így legalább is a II. fokhoz feltétlenül S funkciót kell rendelni. Ha változtatás nélkül vennénk át Ujfalussytól az apória dúrbeli megoldását, akkor a VI. (és csak a VI.) fok funkciós kétértelműségéhez folyamodnánk: (III→)VI = S, de VI (→II) = T. Ez azonban már nem logoszszerű kombináció. A buktató ott van, hogy a harmadik logikai elem vagy rögzített – és akkor itt éppen létezik S funkció – vagy hullámszerűen szétfolyó alakot ölt – és akkor egy hangzat belesjébe húzódik, hogy Janus-álarcban tüntesse föl azt. Így persze a VI. fok egyik nézetből sem mutathat S-arcot, csak tonikait az egyik és dominást a másik irányban... Mollban tehát Dahlhaus modellje a mérvadó[29]. Igaz, hogy itt még nem tisztázott a „határozatlanság" értelme; még nem látható elég világosan, hogy mi a bináris logika szerepe és korlátozott megnyilatkozási módja a hármas rendszeren belül. – Ez az a kérdés, amivel kapcsolatban javaslattal szeretnék előállni, amely a jelen dolgozat első szűkebben vett zeneelméleti célkitűzése.

A határozatlanság Dahlhaus világos szövegezése szerint abban áll, hogy egyfelől a VI. és II. fokhoz egyaránt S funkciót kell hogy rendeljünk, másfelől viszont e fokok kvint távolságra vannak egymástól, s így ugyanakkor, amikor indifferensek, egyidejűleg differensek is.

Most pedig próbáljunk meg világítani a szellemi fényforrással, amit a logosz belső szemlélete adhat a kezünkbe! Mi itt a határozatlanság jelentése? – az, hogy zárlati, tehát bezáruló, stacionárius helyzethez közelítve a zenei tér és idő imagináriussá zsugorodik; az éppen kiformálódó csomópontokra feszülő ellentétek potenciálissá minősülnek, nemazonosságuk minden fázisban pontosan szimmetrikus helyzetet vesz föl, ami állandósuló kioltást eredményez.

A mollbeli zárlati VI-II viszony különbsége a potencialitás feszültségi különbségeit jelöli ki a (S) funkciós azonosságon belül, aminek „reális" hordozója a IV. fok. Ha tehát itt bináris logikával metsszük a triádikus síkot (ezt nyugodtan megtehetjük a S funkció fenntartása mellett, hiszen a rögzített valószínűség – tehát a pontszerű lét – jól összefér a hullámmá tett potencialitással), akkor feloszthatjuk a S funkciót a VI., illetve a II. fok között két alfunkcióra (jelölési javslat: S^D, ill. S_T[30]), amelyeknek viszonyát – a folytonos kioltódás figyelembe vételével – úgy nevezhetjük el, hogy: *„interferens"*. Ennek az újonnan bevezetendő terminusnak rendkívüli heurisztikus értéke nemcsak abban rejlik, hogy mind alakilag, mind jelentésben teljesen homogén a differencia és az indifferencia kategóriáival, hanem abban is, hogy egy hullámjelenségen keresztül (amely itt *nem* akusztikus értelmű) rámutat a logosz egyik aspektusára, éspedig éppen arra, amely a szubdominánsban testet ölt[31]. Sőt még egy heurisztikus vonás: az új terminus segítségével meg lehet különböztetni a tritonusz távolságú fokviszonyt a kvart-kvint relációtól.

Fölmerül a kérdés, hogy a zenei közlő közeget mely sajátosságai teszik kellően transzparenssé ahhoz, hogy a kvantumfizikai analógiákból kibontott logikai struktúrák hullámait befogadja, és torzítások nélkül, de már esztétikai struktúra képében újra kisugározza.

A legfontosabb, amit itt egy pillanatra sem szabad szem elől téveszteni, a következő: a mikrofizika által felfedett szféra nem sajátosan hasonlíthatatlan izolált világ, pusztán önmagára korlátozódó törvényekkel, hanem egyben a létezés fundamentális mikrostruktúráinak (értsd: a logika alapstruktúráinak) világa is. Ezek az alapstruktúrák a mindent átfogó rezgő-

mozgás (vagy szabatosabban: „szinuszos kvalitásváltozás") fázisaiból formálódnak a hullámok változatos, de alapjában kétféle: haladó és álló szkémáivá. Itt tehát már nem a logikai képletek természeti megfeleléséről van szó, hanem azoknak a természetet átható, tovább nem absztrahálható ontikus alapformáiról. A bináris és a háromértékű logika alapműveletének nem metaforája, hanem ekvivalense a haladó, illetve az állóhullám fázisrendje. Az utóbbi nem „olyan mint" az előbbi, hanem egyszerűen azonos vele. Ha tehát az eddigi és az ezutáni zenei fejtegetésekben olyan személeletes és nemszemléletes modellekhez kell folyamodni, amelyek helyenként mikrofizikai struktúrákra hivatkoznak, ez nem valami szellemes, játékos, de alaptalan s így meddő gondolati párhuzam jegyében történik. Egyszerűen mindezidáig a kvantumelmélet az egyetlen olyan terület a mindenhatónak vélt modern tudományosság terjeszkedő térképén, ahol a világ logosz-szerű összefüggései – amelyek a belső megismerés számára régtől fogva adottak voltak – újra fölsejlettek. Másként: a kvantumfizika először érkezett el bizonyos áthághatatlan korlátokhoz, amelyeken túllépni az empirikus „objetív" megismerés descartes-i alapfeltevésének (a res extensa és a res cogitans különválasztásának) revíziója nélkül nem lehet.

A második szem előtt tartandó elv az, hogy az akusztika és a hallásfiziológia saját törvényei a zene szempontjából pusztán lehetőségek passzív halmaza, amelyből az ember „szellemi szerve" szabadon – legfeljebb a történeti folyamat által kijelölt keretektől korlátozva – választ. A zenei logika (például a tonális harmóniarend logikája) persze csak reprezentáns akusztikai-hallásfiziológiai jelenségek esztétikai közvetítésével manifesztálódhatik. De ezek a jelenségek a „beiktatódás" aktusa nélkül soha nem hordozhatnák a logikai rendet.

Végül egy harmadik elv: bár első pillantásra magától értődő lenne a hullámszkémákként felfogott logikai struktúrák zenei analógiáit az akusztikai közeg rezgő valóságában keresni, ez félrevezető látszatnak bizonyul. Nem mintha nem lenne lehetséges. De az ilyen analógiák zeneesztétikai relevanciája jobbára részleges, áttételes, sőt olykor elhanyagolható. Ha egyszer fundamentális logikai struktúrákról van szó, akkor a megfeleléseket is a zene fundamentális tényeiben – például (bár korántsem kizárólag) a dúr-moll tonalitás harmóniai funkciórendjében – kell tudni felmutatni.

Vegyük elsőként a logikai „egyik" és „másik" viszonyát, amelyet egy rezgési periódus fázismaximumával, illetve -minimumával hoztunk összefüggésbe, s ebből a tézis-antitézis viszony arszisz-theszisz értelmezése adódott. A harmóniai funkciópár, amelyben a „felemelkedés" és „visszahelyeződés", a feszültség és oldás kettősége megjelenik, nyilvánvalóan D-T jellegű. Egy domináns hangzat akusztikus rezgéseiben semmivel sincs több fázismaximum, mint fázisminimum, amint egy tonikai akkordra sem áll a fordított eset. Ráadásul a mechanikai rezgések két kimozdulási iránya egyfofmán feszült a zérus fázis nyugalmi állapotához képest. A viszony akusztikai megjelentése ezzel szemben a rezgésszámviszonyok összefüggéseiben van kódolva[32]. A közismert magyarázat azt mondja, hogy a D-T váltás során felhangról alaphangra lépünk. De nézzük mögé a felületes magyarázat kliséjének! Miféle akusztikai vagy hallásfiziológiai tényezőben gyökerezik az az előfeltevés, hogy a felhang feszültebb az alaphangnál, hogy tehát egy tetszőleges hang önmaga potenciális alaphangjára törekszik mint feloldására? – Ilyen tényező nem létezik. A fordítottja sokkal inkább: azonos hangosság mellett egy mélyebb hang mindig nagyobb intenzitást képvisel (nagyobb amplitúdójú), mint egy magasabb. A mélyebb részhangok gerjesztéséhez általában nagyobb energia szükséges, mint a magasabbakéhoz. (Ha az orgona kikapcsolásakor néhány billentyűt lenyomva tartunk, a csökkenő szélnyomás hatására fokozatosan elhallgatnak az alaphangok, s a sípok elhaladó hangja mind magasabb részhangokra „hanyatlik".) És mégis: tonális zenei érzékünk megmásíthatatlan tapasztalata, hogy a hangzatok ereszkedő kvintlétrája a fokozatos elernyedés érzetével párosul. Mi a magyarázat? Hol kell keresni azt a mozzanatot, amelynek révén megva-

lósul a felhang→alaphang viszony beiktatódása az arszisz-theszisz viszony zenei reprezentációjának szerepkörébe?

Szellemünk „szerve" belsőleg tudja azt a tényt, amit a fizika az $E = h\nu$ képletbe foglal. „Fundamentális" szinten a hullámmozgás egyetlen periódusa (frekvenciaegysége) adott energiát képvisel, amelynek értéke konstans. Minél ritkábbak a rezgések, annál kevesebb az általuk hordozott energia. Viszont minél összébb húzódik a periódus ideje és a hullám hossza a magasabb frekvenciáknál, annál energiadúsabb a rezgés. Az energia „minősége" (munkavégző képessége) egyenesen arányos koncentráltságával: minél több teret (növekvő hullámhossz) és időt (lassuló periódus) tölt ki a h állandó energiája, annál „silányabb" alakot ölt az energia. A koncentrált állapot (magasabb frekvencia) feszült, a szétszóródott állapot (alacsonyabb frekvencia) ernyedt – emlékezzünk a tartamok folytonos színskálájának két irányára Bergsonnál, amit az intuició integtratív, illetve differenciáló kvalitatív műveletsorral követhet. A folyamatok terémszetes iránya egybeesik az univerzum összenergiájának szüntelen degradációjával: a dimenziók, vagyis a világegyetem tágulásával párhuzamos folyamat az energia szétszóródása. Az energia lefokozódása, disszipációja fizika alaptörvény, amely a belső tudás számára közvetlenül adott, mert ez a bináris logika szükségszerű következménye. A felhang →alaphang viszonyt tehát logikánk ruházza föl önkéntelenül arszisz-theszisz karakterrel; a statikus akusztikai viszony D-T értelmű dinamizálása, esztétikai beiktatása logiaki aktus. Így egy akkord felhanggazdasága és energaiállapotának feszültsége között egyenes összefüggést érzünk (a D^7 hangzat hét, a – tegyük föl tonikai – dúrhármas viszont csak öt részhangot tartalmaz).

Hallásunk tehát „beleegyezett", hogy a hangot, amit érzékel, felhangként fogja föl, amely törekszik potenciális alaphangjára (vö. a „maradék hangok" fiziológiai jelenségével). Ez eddig világos. De ha beleegyezett, mi gátolja meg abban, hogy ezt kiterjessze a következő, majd az azt követő lépésre, végtelenül, amint azt a kontinuus logika követelné? Ha a T-S és a S-D lépés ugyanannak a „zuhanási kényszernek" a megnyilatkozása, mint a D-T váltás, akkor mi állít meg a szétszóródó feszültség kvintlejtőjén?

A romló energia minőségi süllyedése – a világegyetem szakadatlan „pokolraszállása" – visszafordíthatatlan, de nem egyenletes és osztatlan folyamat. A csökkenő energia bizonyos körülmények között helyileg egy adott szinten „befagyhat", és hosszasan időzhet. Az energia romlását – ami párhuzamos az azt hordozó hullámmozgások fokozódó rendezetlenségével – csak a hullámok koherenciája, azaz a fázisviszonyok rendezettsége tudja időlegesen feltartóztatni. A növekvő rendezetlenség meghatározására szolgáló mennyiség a statisztikus mechanikában (és a termodinamikában) az *entrópia,* amely lényegében az elemek egy rendszeren belüli eloszlásának valószínűségi fokát fejezi ki. Az entrópia növekedésének szükségszerűsége abból adódik, hogy bármely rendszer alkotórészei a legvalószínűbb, tehát a legegyenletesebb eloszlásra törekszenek. Az entrópianövekedés azonban lokálisan szünetelhet, ha a feltételek kedveznek a hullámfázisok rendeződésének. A fáziskoherencia legegyszerűbb, egyben legtökéletesebb megvalósulása az állóhullám vagy másként a kvantumállapot. Az általános süllyedés bizonyos „emeletein" az energia és az entrópia egy része megreked. A legmagasabb szintet, vagyis a legparányibb térfogatba zárt kvantumállapotot még nem látjuk, de ismerjük a szubnukleáris részecskék (proton, neutron stb.), az atommagok, az atomok, a molekulák, a makromolekulák és a kristályok „emeleteit", amelyek egy-egy szintet képviselnek a csökkenő sorban. Az univerzum e szakaszokra tagolódó energetikai „leszállásának" fokozatait nevezte el Victor Weisskopf „kvantumlétrának"[33].

A kvantumlétra fokain lefelé haladva a rendezettségnek – tehát a háromelemű logika állóhullámszkémáinak – mind magasrendűbb, mind szubtilisabb és egyre több variációs lehetőséget kínáló megvalósulásaihoz teremtődnek meg a feltételek. Az energiaromlás és az ent-

rópianövekedés mindent felölelő folyamatának mérlegén így a két „serpenyő" egyre jobban távolodik: az egyik mind kiterjedtebb, súlyosabb, és megállíthatatlanul süllyed, a másik egyre könnyebb, egyre kisebb, de emelkedik, a csökkenő energiaminőséget a rend sokasodó és finomodó minőségeivel (Weisskopf kifejezésével: a specifitással) ellensúlyozza. Az univerzum pokolraszállása, „katabaszisza" ezért más oldalról nézve „anabaszisz", felmagasztosulás – „ascensus" ugyanakkor, amikor „descensus". (A hermetikus hagyomány homályos alapgondolata, amelyet a titokzatos Tabula Smaragdina őrzött meg, különös módon telítődik igazsággal: „Ami fent van, ugyanaz, ami lent van, ami lent van, ugyanaz, ami fent van." Hérakleitosz „homálya" még világosabb: „az út lefelé és felfelé ugyanaz".)

A triádikus logika szüntelenül újraintegrálni törekszik azt, amit a disszipatív binaritás elve állandó felezéssel differenciál, felapróz, széttöredez: a szétfutó léthullámokat igyekszik koherens rendbe terelni, a nyugvó pont köré rendezni s újból e pontba foglalni. Ha nem munkálna a zene autonóm közegében is, nem léteznének „zenei kvantumok"[34] – sem diszkrét hangmagasságok, sem állandó harmóniai képletek: a zene részeire bonthatatlan, örvénylő glissando-gomolygás lenne. Minden, ami a zenében természetesnek, állandónak és magyarázatra nem szorulónak tűnik fel, végső soron a kvantumállapot káprázatán nyugszik, amely azért „káprázat", mert egyetlen biztosítéka a pont: a létében, kiterjedésében meghatározhatatlan, a csak realitáson-kívüliségében állandó infinitezimalitás. Meg sem kérdezzük, mert természetesnek vesszük, hogy miért vannak „objektumok", hogy a dolgoknak miért van „alapjuk", mint ahogy a hangsoroknak és a hangzatoknak alaphangjuk. Minden, ami természetes és természeti, minden tehát, ami fizikailag megragadható, szemléletünkben alapokon nyugszik, alapelemekből épül föl és alapelvekből fejlődik ki. Fel sem tételezzük, hogy ez csupán egy lokálisan fellépő, kivételes tendencia eredménye, ami által a mindent magával sodró, visszafordíthatatlan zuhanás és energiahanyatlás univerzális folyamata itt-ott megfékeződik[35]. A dolgoknak azért lehet állandóságuk és alapjuk, mert változásuk és süllyedésük vonatkozásba került a kvantumlétra ponttá sűrűsödő csúcsával, az energia legmagasabb, hatás formájában meg nem nyilatkozó állapotával. Ami látszólag alapokon áll, az valójában kapaszkodik: fentről és a *Fent*től függ[36].

A régi görögök mint annyi másban, zeneelméletük megalkotásában is mélyebben gondolkodtak nálunk. A létezés pulzusát közvetlen közelről tapintották, amikor a kozmikus rendet is megtestesítő *szüsztéma teleiont* fentről eredeztették. Hangrendszerükben minden felülről származik lefelé, minden viszony, alrendszer és elnevezés közvetve vagy közvetlenül a *néte hüperbolaión*ra utal vissza.

Az újkor zeneszemlélete (mint egész valóságszemlélete) empíriavakságban szenved. Érezte Riemann is, hogy a talpukon biztosan álló hármashangzatok olykor a függeszkedés halvány képzetét keltik (ez természetesen alaphelyzetű hangzatokra értendő, nem megfordításaikra). De ennek az érzetnek mindenáron empirikus akusztikai alapozással próbált igazolást keresni. Így született az alhangok fantomvilága elméletében. Pedig az értelmezés egyszerű, ha a *fent*re vonatkozik. A moll-hármas vagy – még sokkal fokozottabban – a „szubmoll" (ti-re-fa-la szerkezetű) négyeshangzat hangjai valóban azt a benyomást keltik, mintha a legfölső hangról függeszednének alá, de nem azért, mert a dúr-hármas, illetve a D^7 alhang-tükörképei lennének, hanem mert egy-egy felhangjukkal egy közös pontra kapaszkodnak. Hogy különböző hangok más és más felhangjainak ezt a közös találkozási pontját bizonyos kontextusban hajlamosak vagyunk főhangként felfogni, ok- és eredetként érteni – úgy, amint azt rendesen az alaphanggal tesszük –, olyan vonása harmóniai érzékünknek, amit megint csak a logika avat akusztikai potencialitásból a zenei rend tényezőjévé.

Eredeti kérdésünk azonban a funkciós fölépések értelmére vonatkozott, és így hangzott: ha a T-S, illetve a S-D lépés sokszor mindenben egyezik az oldódást, elernyedést asszociáló

D-T kapcsolattal, akkor mi tart vissza a szétszóródó feszültség kvintlejtőjén. – Az, hogy az út lefelé és felfelé ugyanaz. A S funkciójú hangzat – de fogalmazzunk bátrabban és pontosabban: a szubdomináns „zenei létminőség" helye egyfelől valóban a *sub*-régió, az „alant": a domináns alatti pozíció, amit Rameau jelölt ki számára, sőt Riemannak is van igazsága, amikor a T alá rendeli egy kivnttel mint alsó dominánst – de csak egyfelől. A S zenei létminősége a maga teljességében kizárólag a logosz létminőségének analogonjaként érhető meg. A mozzanatlan pontban – és ezzel azt mondjuk, hogy minden kvanutmállapot minden csomópontjában – fedésbe kerül az energia-disszipáció üres, tenzió nélküli végponjta (a nemlét) és a lét lényegeredete: a feszült telítettség kibontatlan léte. – Ami fent van, ugyanaz, ami lent van...

Amikor tonikáról szubdominánsra lépünk, akkor egyfelől egy „oldott" (feloldást hozó) stádiumból egy még ernyedtebb és lazultabb stádiumba kerülünk, de másfelől és ugyankkor az elképzelhető legfeszültebb állapotba jutunk, amelytől (és amelyen) a tonika léte kizárólagosan függ, mert abból meríti stabilitását és fundamentalitását, s amelyhez képest már a feszült domináns arszisz-minősége is egy fokkal lejjebb helyezkedik el a zenei kvantumlétrán.

Álljunk meg itt rövid számvetésre! Mi a tulajdonképpeni vezérfonala a gondolatsornak, amely a szekvencia zeneelméleti magyarázatát félbeszakította? A vezérfonal a bizonyítás szándéka. Bizonyítást az kívánt, hogy valóban jogosult-e az eljárás, amely a zene közlő közegének értelmező feltárása során hullámszkémákban megragadott logikai struktúrákkal operál. És mi az érvelés módszere? – Egyelőre nem valódi bizonyítás, csak heurisztikus párhuzamok elősorolása. A tudományos igényű korrekt bizonyítás csak egy módszerhez folyamodhat: fel kell mutatnia a *megszakítatlan láncolat*ot, amely a mikrofizikai világ fundamentális képletei és a zene autonóm rendjét a legközelebbről befolyásoló emberi egzisztencia alapvető struktúrái között közvetít. Írásomban – amely többnyire a tudomány határvidékein tartózkodik, bár oda nem kívülről, hanem belülről, a tudomány ösvényeit követve igyekszik eljutni – megpróbálom felvillantani egy ilyen bizonyító eljárás lehetőségét. Egyelőre azonban maradjunk meg az analógiák elmélyült szemléleténél – rávezethet a bizonyító erejű megszakítatlan láncolat egy-egy felcsillanó láncszemére.

Ha a zenei hangok virtuális téridejét gondolatban egyidejűsítjük, megkapjuk a zenei mozgások elvben folytonos képzetes terét. Hány kiterjedésű és milyen szerkezetű ez a tér? A válasz elsőre egyszerűnek tetszik: minthogy egyidejű zenei alakzatokban nincs „oldalt", kizárólag fent és lent, a zene tere egydimenziós és lineáris, amelynek mindkét iránya a végtelenbe fut. (A haladó hullámok tere ugyanilyen lineáris, csak három kiterjedésű.) E látszatra lineáris dimenzió azonban görbültnek bizonyul, mert oktávonként visszajut a kiindulópont valamiféle ismétlődéséhez. Majdnem tökéletesen úgy viselkedik, mint a Riemann-féle háromdimenziós nem-euklideszi szférikus tér kiterjedései, illetve az azokat kijelölő, a középpontból elinduló sugár irányú egyenesek, amelyek – Einstein leírása szerint – „...egy ideig mindjobban távolodnak egymástól, míg később ismét közelednek egymáshoz, hogy végül a kiindulás pontjának »ellenpontjában« ismét összefussanak"[37]. Einstein elmélete nyomán bebizonyosodott, hogy „a tényleges világ... kvázi-szférikus"[38]. A világegyetem téridejének ez a kibomlása és önmagába való visszaszívódása feltűnően emlékeztet a kvantumállapot legegyszerűbb stacionárius hullámára, amely egy gömbtérfogatban önmagával szemben haladó s a csomópontokban magamagát kioltó, szüntelenül születve szűnő téridőhullámként ábrázolható. Még nyilvánvalóbb a kvantumos állóhullám jelleg a világfolyamat másik lehetséges modelljében, amelyet Einstein „elliptikus világnak" nevez: „Olyan szférikus térként foghatjuk fel, melyben az »ellenpontok« azonosak (nem megkülönböztethetők). Az elliptikus világ tehát bizonyos értelemben centrikusan szimmetrikus szférikus világnak tekinthető"[39].

A zene képzetes térdimenziójában kombinálódni látszik az ismétlődés nélküli linearitás nyitott haladó-hullám elve az önmagával szembetalálkozó ciklicitás kvantumos elvével, hi-

szen az oktáv viszonyú hangok kvalitatív azonosságuk mellett megőrzik magassági különbségüket. Az akusztikai tényező, amely a logikai-esztétikai beiktatás révén a magassági különbségre merőleges kvalitatív azonosság mértékegységévé válik: az eltérő hangok fázisazonosságának (tehát ismétlődő koherenciapillanatainak) gyakorisága, amely egyenesen arányos a frekvenciák hányadosának csökkenésével, azaz a rezgésszámviszony egyszerűsödésével. (Többnek tűnik érdekes egybeesésnél, hogy a kétféle logikai elv kombinációja a zenei hangok terében ugyanazt a spirálszerű képződményt hozza létre, amely a génmolekulákat is jellemzi.)

Amióta elérkeztünk a felismerésig, hogy a maradandó, változásukban tartós létstruktúrák a kettő-, illetve háromalapú logika kombinációi, és amióta a két logika egymásba való átváltódásának archimedesi pontját megpillantottuk a kettős értelmű harmadikban: a logoszban, azóta tulajdonképpen megoldottnak tekinthetjük a funkciós apória interpretációja körül támadt zavart. Azóta nyilvánvaló ugyanis, hogy a magyarázat dilemmájában a nevezetes – és korántsem csak a fizikára korlátozódó érvényű – Heisenberg-féle határozatlansági összefüggések egy sajátos megjelenését kell látnunk. A dilemma értelme ebben a pillanatban megfordult: az értelmezés szabadságává lett, amivel bátran élhetünk, amíg át nem lépünk egy láthatatlan határon. Ez a határ a két elv, a két logika koegzisztenciájának logosz-szerűsége.

De a tulajdonképpeni cél nem az volt, hogy összhangzattani gyakorlataink során ezután könnyedén, kételyek nélkül alkalmazhassuk a régi és az újonnan bevezetett funkciós jelzéseket.

A kérdés, amely megérdemli a komoly megfontolást, sokkal inkább az, hogy ezek a fölismerések tartogatnak-e számunkra olyan tudást a zenéről, a világról és a kettő kapcsolatáról, amely eddig rejtve volt előttünk. Mely kombinációk „logosz-szerűek"? Milyenek az így létrejövő zenei, fizikai és más létstruktúrák, és mi derül ki ezek egymásra vonatkoztatott jelentéséből? Melyek az univerzális, az emberi – és a zenei – létezés alapműveletei? – Ezek a valóban komoly kérdések.

(folytatjuk)

JEGYZETEK

[1]in: Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 4, Herausg. von Martin Vogel) Regensburg, 1966, Gustav Bosse Verlag, 97.

[2]in: N. Bohr: Atomfizika és emberi megismerés. Bp. 1984, Gondolat, 119–120.

[3]in: Ujfalussy József: Zenéről, esztétikáról. Bp. 1980, Zeneműkaidó, 140.

[4]id. mű, 133.

[5]id. mű, 101–102.

[6]uo., 102.

[7]Rámutat, hogy Riemann a dúr-moll dualizmus és az akusztikus alapozású funkciórend egyidejű alkalmazásába bele kellett hogy bukjon, hiszen a dualizmus egyfelől a mollbeli viszonyokat az alhang elmélet értelmében a dúrviszonyok tükörképének tételezi, a felhangelvű funkciórend viszont másfelől lényege szerint nem türközhető. Riemann ugyanis – mint Ujfalussy József rávilágított – Rameau „soudominante"-ját („domináns alattiját") „Unterdominanté"-vá (azaz „alsó dominánssá") értelmezte át, amelyhez úgy viszonyul a tonika, mint hozzá a domináns: mint felhang az alaphanghoz. Megfordított moll-alvilágában viszont a domináns válik okká, „felső alaphanggá", amelynek okozata, „alhangja" a tonika, és ez a viszony eggyel odébb tolódva megismétlődik a tonika és a szubdominánsa között. A moll dominánsa tehát a dúr szubdominánsával egyenértékű, aminek egy logikai megalapozás során azonnal ki kellett derülnie, mégsem lehetett „Unterdominanté"-ra keresztelni, ha egyszer a tonika fölött van. Ezért Riemann végül elállt eredeti szándékától – hogy Moritz Hauptmann logikai terminológiáját a saját funkciós rendszerével egybeötvözze –, de ezzel a funkciótan és a dualizmus közötti hasadást nem számolta föl: ehhez vagy az egyiket vagy a másikat kellett volna feladni, a dialektikus szkémát pedig megtartani. Ezt összegezi Dahlhaus mondata: „Statt des dialektischen Schemas aber kann der »Dualizmus« preisgegeben werden." Máshol pedig megállapítja: „Die Divergenz wäre vermeidbar gewesen, wenn Riemann den »Dualismus«... preisgegeben hätte. Repräsentiert sowohl in Dur als auch in Moll die Subdominante die »Antithese« und die Dominante die »Synthese«, so sind »Funktion« und »Logos« identisch." (id. mű, 100. és 97.)

[8]id. mű, 139–140.

[9]uo., 134–136.

[10]uo., 136.

[11]Martin Heidegger: Mit jelent a gondolkodás? Nappali ház, 2, 1989. okt., 39.

[12]uo., 40.

[13]Niels Bohr: Vita Einsteinnel az atomfizika ismeretelméleti problémáiról. in: N. Bohr: id. mű, 65.

[14]uo., 66.

[15]N. Bohr: A tudás egysége. uo, 116–117.

[16]Alfred Kastler: Az a különös anyag. Bp. 1980, Gondolat, 123.

[17]uo., 128–130.

[18]vö.: Victor F. Weisskopf: Fizika a huszadik században. Esszék, tanulmányok. Bp. 1978, Gondolat; különösen a Minőség és mennyiség a kvantumfizikában (46–66.) és a Niels Bohr, a kvantum és a világ (81–96.) c. tanulmányok, valamint a címadó esszé (101–130.).

[19]id. mű, 58.

[20]Ez az interpretáció spekulatív ugyan, de egybevág azzal az iránnyal, amelybe az új eredmények a fizikusok gondolkodását terelik. Ide kívánkozik Wheeler észrevétele, amelyet P. W. Atkins idéz (Teremtés. Bp. 1987, Gondolat, 124.): „Annak magyarázatára, hogy a világegyetem minden elektronja azonos, azt az elképzelést vezették be, hogy csak egy van belőle, és mi pályájának keresztmetszetét észleljük, ahogy előre-hátra kígyózik az időben; emiatt soknak látszik. Ezt az észrevételt J. A. Wheelernek tulajdonítják..."

[21]Szádeczky-Kardoss Elemér: Bevezetés a ciklusszemléletbe. Bp. 1986, Akadémiai kiadó, 37.

[22]A. Kastler: id. mű, 154–155.

[23]Henri Bergson: Bevezetés a metafizikába. Bp. é. n. Athaeneum, 29–30.

[24]H. Bergson: Az álom. in: A nevetés és négy lélektani értekezés. Bp. 1913, Révai, 207.

[25]Bevezetés a metafizikába, 29.

[26]uo., 33.

[27]Írásom már készen állt, amikor kezembe került Carl Friedrich von Weizsäcker tanulmánykötete (Válogatott tanulmányok. Bp. 1980, Gondolat) – szakmai kívülállásom mind a fizika, mind a filozófia területén és ez a pótló jegyzet talán elnézhetővé teszi tájékozatlanságomat. A kvantumfizika konzekvenciáira alapozó számvetést a logikával, amelyre itt szerény – teoretikus és zenei indíttatású – kísérletet tettem, Weizsäcker már elvégezte, fizika és filozófia szakszerűen kombinált apparátusával. (A tárgyhoz szorosan véve három írás kapcsolódik: A klasszikus és kvantumelméleti leírások, 99–168., A logika jelentősége a természettudományban, 169–189., végül a legfontosabb: Komplementaritás és logika, 190–258. – a tanulmányt a szerző Niels Bohrnak ajánlotta 70. születésnapjára!) Örömmel tapasztaltam, hogy részben intuicióra hagyatkozó gondolatmenetem jó nyomon haladt, s ez mindenesetre enyhítette kételyeimet annak a merész gondolati lépésnek a megalapozottságát illetően, amely a komplementaritáslogikától a logosz-szerűség elvéig mint a komplementaritás egyetlen „logikus" továbbviteléig vezetett. Weizsäcker eredményeinek részletes feldolgozására már nincs mód, de a tanulmány néhány alapgondolatának felidézésére még igen.

„Nekem úgy tűnik, hogy a valószínűség fogalmának kvantumelméleti bevezetése az igaz és hamis logikai ellentétét úgy módosítja, hogy az ellentmondásról szóló tétel megmarad, a kizárt harmadikkal kapcsolatos tétel azonban nem. A komplementáris logika ebből a szempontból többértékű modális logikának látszik. A döntő változást valószínűleg nem a szűkebb értelemben vett logikában, hanem az ontológiában helyes keresni, de úgy, hogy e két tudomány kapcsolata is új megvilágításba kerüljön." (193.)

„*Igazság:* Egy elemi ítélet igaz, ha valószínűsége 1. *Hamisság:* Egy elemi ítélet hamis, ha valószínűsége 0. ... *Eldöntetlenség:* Egy elemi ítélet eldöntetlen, ha se nem igaz, se nem hamis." (229.)

„Minden elemi ítélet felvehet igazságértékként egy komplex számot az 1 és 0 igazságértékeken kívül ...A komplex igazságérték azonban nagyságán kívül még egy további adatot is tartalmaz, ami a fázisban rejlik." (226–227.) „...»valószínűségamplitúdókat« kell bevezetni." (224.)

„*Komplementaritás:* Két elemi ítéletet komplementernek nevezünk, ha azok egyidejűleg nem lehetnek eldöntöttek.

A kvantummechanikában érvényes a *Komplementaritás tétele: Minden elemi ítélethez léteznek komplementer elemi ítéletek...*

A tiszta esetek... logikája, ahogy ezt itt műveljük, tulajdonképpen a létező bizonyos tulajdonságainak, tehát *ontológiai* tényállásoknak a logikai megfogalmazása. ...Ezért egy a logikaihoz rendelt ontológiai kifejezésmódot kívánunk bevezetni: ...Egy állapotot *valóságos*nak nevezünk, ha az ítélet, hogy fennáll, igaz. *Lehetséges*nek nevezzük akkor, ha a fizika szerint előfordulhat, hogy valóságos. *Csak-lehetséges* akkor, ha az ítélet, hogy az fennáll, eldöntetlen. *Nem-megvalósított*nak nevezzük, ha az ítélet, hogy az fennáll, hamis...

Koegzisztencia: Ha két elemi ítélet komplementer, akkor az általuk jelölt állapotokat koegzisztensnek nevezzük.

A koegzisztencia fogalma teljes élességében fejezi ki a kvantummechanikai ontológiát, pontosan úgy, ahogy Dirac két állapot megegyezési valószínűségére vonatkozó fogalma. ...A kvantumelmélet itt »virtuális egzisztenciáról« is beszél. Ennek oka a *szuperponálási elv*ben van... minden itt felállított logikai állításnak ez az alapja. ...[A komplex igazságvektor] elsősorban lehetséges állapotok összefüggéseit adja meg, és csak másodlagosan tűnik ezen állapotok meglétét állító ítéletek »igazságértékének«. Az itt leírt logika általános jellegére vonatkozó hipotézist ez nem korlátozza, hanem a mögötte álló ontológia általános jellegének hipotézisére vezeti vissza." (230–232.)

„Martin Heidegger gondolatai és az elméleti fizika közötti közvetlen kölcsönhatásról mind a mai napig nem lehet beszélni. ...Ez a látszólagos idegenség azonban, véleményem szerint, csak tisztábbá teszi a két gondolkodási irányzat között a valóságban fennálló kapcsolatot. ...A tér, idő, anyag, meghatározottság hagyományos fogalmainak feloldása minden emberben, aki komolyan veszi, először azt az érzést váltja ki, hogy a semmi előtt áll. Ezt korunk sajátságos élményének tartom. ...Heidegger filozófiájában pedig kifejezetten a semmi a téma.

A fizikusok azonban éppoly kevéssé nihilisták, mint Heidegger. A fizikusok számára a klasszikus kötöttségeknek az eltávolítása teret adott új, alapjában véve egyszerűbb és átfogóbb törvények megfogalmazásához. Heidegger számára pedig a semmi átgondolása szükséges lépés volt azon az úton, amelyen a gondolkodásnak a mindenkori létezőktől magához a léthez kell vezetnie." (A modern elméleti fizika és Heidegger filozófiája. in: id. mű, 29–32.)

[28] id. mű, 139.

[29] A precizitás kedvéért itt számot kell még adni egy olyan megoldási lehetőségről, amely szintén helyes, bolott az Ujfalussy-féle dúr-modell moll-transzpozíciója. Ez a III, fokot minősítené kétarcúnak: (VII–)III = T, de III(–VI) = D. Ennek a megoldásnak fontos feltétele a vezetőhang következetes megtartása a VII. és a III. fokban egyaránt (ez a gyakorlatban meglehetősen ritka). Természetes szubfinálissal ugyanis a moll III. foka aligha minősülhet D karakterűnek.

[30] E jelölés tehát nem S/D vagy S/T jellegű osztott funkciójú harmóniát takar, hanem a konstans S funkciós egységet minősíti egy „transzcendens" tengely, a potencialitás kétféle kvalitatív értékével. Zavaró lehet a D és T jelöléseknek még idézőjeles alkalmazása is olyan hangzatokra, amelyeknek jószerével egyetlen közös eleme sincs e jelek szokásos denotátumaival. Ha azonban komolyan vesszük Dahlhaus és Ujfalussy intését (tehát egyrészt, hogy a funkciót alapjában értjük félre, ha meghatározott entitáshoz kötjük és másrészt, hogy T és D nem az akusztikus közeg immanens funkciópárja, hanem az arszisz és theszisz logikai viszonyának sajátos megjelenése), akkor nyugodtan alkalmazhatjuk őket a magasabb és alacsonyabb energiaérték, más szóval a feszültség és oldás megjelölésére a kioltás virtuális síkján – azaz a szubdominánsban.

[31] Nem kell külön hangsúlyozni, hogy Dahlhaus párosítása – S = antitézis – nem fedi analógiás tapasztalatainkat. Dahlhaus mottóként idézett állítására tagadó rímmel felelhetnénk: Die „Funktion" S und der „Logos" *passen zu*einander.

[32] Újra észbe kell venni a hegeli alapigazságot, amire Ujfalussy József is több helyen emlékeztet: „a zenében a mennyiségeknek minőségi értéke van." (Ujfalussy: Tamino a válaszúton. Drámai párbeszéd és zenei cselekmény. Bp. 1986, Zeneműkiadó, 72.)

[33] Pl.: A kvantumlétra. in: V. Weisskopf: id. mű, 67–80.

[34] Ujfalussy is ezt a kifejezést használja a képzetes mozgások tereként megjelenő zenei-logikai vonatkozásháló egységeiről szólván: „... gesztusok, magatartások »rajzai« egy zenei hangmagassági és időrend koordinátái között, annak egységeivel, mintegy zenei »kvantumokkal« mérhetően, afféle eleven rácsok, raszterek viszonylataibna szólalnak meg..." (Tamino a válaszúton, 71.).

[35] „Ezt az óriási, haldokló világot Bergson egy óriási tűzijáték szétesö, visszahulló kévéjéhez hasonlítja. Mármost tegyük fel, hogy a visszahulló kévében vannak egyes szemecskék, melyeknek még mindig lendületük volna felfelé szállani, de az egész kéve visszaesö mozgása ellen csak nehezen tudják érvényesíteni felfelé irányuló lendületüket: és előttünk lesz a földi élet képe." (Babits Mihály: Bergson filozófiája. in: Henri Bergson: Teremtő fejlődés. Bp. 1987, Akadémiai kiadó [reprint], XVII.)

[36] Einstein egyik döntő felismerése, amely az általános relativitáselv posztulációjához vezetett, a súlyos és a tehetetlen tömeg azonosságára vonatkozik. Bebizonyította, hogy egy gyorsuló – például egy középpont körül egyenletes sebességgel forgatott – fizikai rendszerben fellépő tehetetlenségi erők ugyanolyanok, mintha állandó gravitációs erőtér hatásait mérnénk. Ez a szemléleti pálfordulás megmutatta, hogy a gravitáció leküzdése nemcsak az alátámasztottság állapotával hozható kapcsolatba, hanem a felfüggesztettségével is; nemcsak egy bázis meglétéből, hanem egy „felső" pontból is eredeztethető.

[37] Albert Einstein: A speciális és általános relativitás elmélete. Bp. 1978, Gondolat, 109.

[38] id. mű, 111.

[39] uo., 109.

Ára: 25,— Ft

Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista vagy a katalógusunk alapján megrendel.
A LEMEZPOSTA –kívánságra– a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.
A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.
A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkeztétől számított 12 napon belül megkapja.
A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.
A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

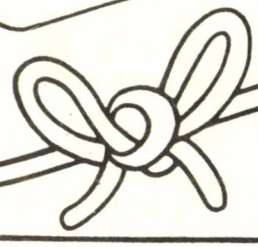
Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST

Ha katalógust kér,
aláhúzással jelezze érdeklődési körét
Zenekari művek, versenyművek, kantáta, oratórium, egyházi zene, opera, kórusművek, hangszerszólók, kamarazene, mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____
Cím: _____ aláírás





Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

Fv57

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1990 3

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXI. évf. 3. szám 1990. szeptember

TARTALOM

UJFALUSSY JÓZSEF 70. SZÜLETÉSNAPJÁRA

KÁRPÁTI ANDRÁS:
Aristoxenos és a pythagoreusok 227

ECKHARDT MÁRIA:
A Liszt Ferenc Emlékmúzeum új szerzeményei 1986– 1989. II. Liszt-levelek 233

FANCSALI JÁNOS:
Bartók Béla sepsiszentgyörgyi hangversenye 255

LUKÁCS ANTAL:
Esztétika – posztmodernizmus – zene 263

ZEKE LAJOS:
Harmóniai funkciók és logosz, avagy logika és funkciórend harmóniájáról II. 271

* * *

DOBSZAY LÁSZLÓ:
A gregorián ének előadásának útjai 303

GÖNCZ ZOLTÁN:
Bach – a szerialista? A 14. Contrapunctus „programozott" ütemei 317

DOMOKOS ZSUZSA:
Az epika szerepe Borogyin Igor herceg című operájában 323

Megjelenik a Művelődési Minisztérium Osvát Ernő Alapítványának támogatásával.

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetség címén
1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 117-6222/179
Kiadja az Arany János Lap- és Könyvkiadó Kft. 1055 Budapest, Szalay u. 10–14. Tel.: 112-7870.
Felelős kiadó: SZABÓ B. István
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapelőfizetési és Lapelőállítási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel u. 10/A 1900 –, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR Postabank Rt. 219–98636/021–02799 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj fél évre 100,– forint, egész évre 200,– forint
Index: 25 563
Szedés: SPRINT Kft.
Készült a Növényvédelmi Kutató Intézet Nyomdaüzemében 4/91

HU ISSN 0025 – 0384

KÁRPÁTI ANDRÁS:

ARISTOXENOS ÉS A PYTHAGOREUSOK[1]

Klaudios Ptolemaios fogalmazta meg először világosan a két nagy ókori zeneelméleti iskola közötti vita lényegét. A zenetudomány tárgyáról, a zenetudós feladatáról szólva írja a következőket:

„...Mások elméletibb módon közelítik meg céljukat – elsősorban a pythagoreusok és az Aristoxenos-követők –, de mindketten tévednek. A pythagoreusok ui. nem követik még mindazokban a dolgokban sem a hallás adatait, ahol pedig ez szükséges volna, hanem a hangzások különbségei számára arányokat szerkesztenek egybe, melyek azonban sokszor nem felelnek meg a jelenségeknek, s így csak ócsárlást váltanak ki az ilyen megítéléssel szemben azokból, akik más véleményen vannak. Az Aristoxenos-követők viszont az érzékelés útján nyert adatokra adtak a legtöbbet, és csak mellékesen vették igénybe az elméletet, ellentétbe jutva ezzel is, meg a jelenségekkel is. Ellentétben vannak az elmélettel, amennyiben a számokat, azaz az arány-viszonyok képmásait, nem a hangzások különbségeivel, hanem távolságaikkal *(diastéma)* kapcsolják össze, és ellentétben a jelenségekkel, amennyiben a számokat olyan beosztásokkal állítják összefüggésbe, melyek nincsenek összhangban az érzékek tanúságával. ...A pythagoreusokat ezért nem az összhangzatokban meglevő arányok miatt kell bírálni, mert azok igazak, hanem azok megokolása miatt, melynek során eltérnek feladatuktól: az Aristoxenos-követőket viszont azért, mert sem ezeket nem fogadták el – noha nyilvánvalók –, sem, ha már nem hitték el, egészségesebbet nem kerestek, holott azt állították, hogy elméletileg közelednek a zenetudományhoz *(musiké)*."[2]

A szembenállás ténye tagadhatatlan, ám úgy tűnik, hogy Ptolemaios, és vele együtt az Aristoxenos utáni zeneelméletírók többsége egy kissé félreértette a *korai* pythagoreusok és Aristoxenos *eredeti* álláspontja közötti különbség lényegét. Mit jelent valójában az, hogy Aristoxenos nem fogadta el egyáltalán az arányokat, és keresett helyettük „egészségesebbet"? Szabad-e egy az egyben visszavetíteni Ptolemaios korának elméleti csatározásait Aristoxenos és a vele egykorú pythagoreusok idejébe?

A. Barker mutatta meg igen meggyőzően[3], hogy Aristoxenos műveinek fennmaradt részleteiben egyetlen egyszer sem említi név szerint állítólagos ellenfeleit, sem Pythagorast, sem Archytast, sem általában a pythagoreusokat.[4] Ez már önmagában is feltűnő, ám ehhez tegyük még hozzá, hogy a mintegy 35–40 szöveghely közül, ahol az igencsak vitatkozó kedvű Aristoxenos elődeit és kortársait kritizálja, mindössze egy irányul a pythagoreusok ellen. Leggyakrabban zenetudománnyal foglalkozó elődeit bírálja. Ezek semmi esetre sem lehetnek a pythagoreusok, mert rendszerint olyasmit hiányol náluk, amivel a pythagoreusok bizonyíthatóan foglalkoztak. Márpedig Aristoxenos feltehetően rendkívül jól ismerte a pythagoreus tanokat, hiszen maga is dél-itáliai (tarentumi) születésű volt, ráadásul tanára, Xenophilos is

pythagoreus volt, sőt azt is tudjuk róla, hogy könyvet írt Pythagorasról.[5] A magyarázat egész egyszerűen az, hogy Aristoxenos nem a pythagoreusokat tekintette ellenfeleinek, mivel úgy gondolta, mégpedig joggal, hogy saját kutatási területe más, mint a pythagoreusoké. Talán ezért is tartotta annyira fontosnak, hogy egyik művének bevezető fejezetében Platón és Aristotelés példájára hivatkozva emelje ki a minél pontosabb téma-kijelölés szükségességét. Érdemes hosszabban idézni ezt a fejezetet, egyrészt mert éppen itt található az egyetlen pythagoreusokat bíráló részlet, másrészt mert e sorok elemzése egyúttal arra is lehetőséget nyújt, hogy Barker tézisét további érvekkel támasszuk alá.

A *Harmonika stoicheia* második könyve így kezdődik:

„Helyesebb talán, ha előre áttekintjük, mi lesz a tudományos tárgyalás menete, hogy azt előre megismerve, akár az utat, amit meg kell tennünk, könnyebben haladjunk, tudva, hogy melyik részénél tartunk éppen, és hogy észre vegyük, ha a szóban forgó dolgot addig helytelenül fogtuk fel. Így jártak a legtöbben – ahogy Aristotelés mesélte mindig – azok közül, akik Platónnál a Jóról szóló előadást hallgatták: ugyanis mindenki úgy ment oda, hogy azt gondolta, valami olyasféle emberi jóról fog megtudni valamit, mint a gazdagság, egészség, erő, és hogy azt egész nem más, mint valamiféle csodálatos boldogság. Amikor viszont kiderült, hogy a matematikai tudományokról, azaz aritmetikáról, geometriáról és csillagászatról van szó, és végül, hogy a Jó az az Egy, akkor mindez, úgy gondolom, valami különös dolognak tűnt számukra, és így azután egyesek nem törődtek többé vele, mások pedig elkezdték támadni. Mi az oka ennek? Az, hogy nem tudták előre, miről lesz szó, hanem, mint a vitatkozó művészek, pusztán a név miatt jöttek oda szájtáti kíváncsian. Ha viszont valaki előre körvonalazta volna az egészet, akkor az, aki hallgatni készült, elutasíthatta volna, vagy még ha tetszett is neki, kitarthatott volna saját korábbi felfogása mellett. Maga Aristotelés is – mint mondotta – ugyanezen okok miatt közölte hallgatóival előre, hogy mi lesz az előadás tárgya és hogy miről fog szólni. Így hát minékünk is helyesebbnek tűnik, ha – miképpen az elején mondtuk – előre tudjuk, hogy miről lesz szó. Kétféle hibát lehet ugyanis véteni: egyesek úgy gondolják, hogy ez a tudás valami nagyszerű dolog, és ha meghallgatják a *harmoniké* tudományáról szóló előadást, akkor nemcsak hogy muzsikusokká válnak, hanem még erkölcsileg is jobbak lesznek – félreértik tudniillik azt, amikor az előadás során megpróbáljuk bemutatni a dallamalkotás különféle fajtáit, illetve a *musiké* egészét, azt, hogy az ilyen dallamalkotás árt a léleknek, az amolyan viszont a hasznára van, mindezt félreértik, ugyanakkor arra, hogy a *musiké* milyen mértékben képes a hasznunkra válni, arra egyáltalán nem figyelnek. Mások viszont éppen ellenkezőleg, valami kis jelentéktelen dolognak tartják mindezt, és csak azért vannak jelen, mert semmiben sem akarnak járatlanok maradni. Egyikőjüknek sincs igaza, hiszen az értelmes ember számára ez a tudomány sem nem megvetendő csekélység – ahogy ez kiderül majd az elkövetkezőkből –, sem pedig valami olyasmi, ami elegendő lehet mindenre, miként egyesek gondolják. Sok mást is tudnia kell még ezenkívül a muzsikusnak: a *harmoniké* tudománya ugyanis csak az egyik része a muzsikus mesterségnek, miként a *ritmika*, a *metrika* és az *organiké* (hangszerelmélet). Erről kell tehát szólnunk, valamint a részeiről.

Általában meg kell gondolni, hogy minden dallam *(melos)* vizsgálata abban áll, hogy a hang természettől fogva felfelé és lefelé haladtában hogyan alkotja meg a hangközöket. Azt állítjuk ui., hogy a hang valami természettől fogva való mozgást végez és nem véletlenül alkotja meg a hangközöket *(diastéma)*. Ennek bizonyítékait a jelenségekkel összhangban próbáljuk meg előadni, s nem úgy, mint elődeink. Ők részben másról beszéltek és az érzékelést félredobták, mint amely nem pontos, ezzel szemben gondolati okokat szedtek elő, s azt állították, hogy bizonyos számbeli arányosságokról és viszonylagos sebességekről van szó, s ezekben áll a hang magassága és mélysége. Ezzel a valóságtól a lehető legtávolabb álló és a jelenségekkel kiáltó ellentmondásban levő dolgokat hirdettek. Részben viszont minden egyes dolgot ok és bi-

zonyíték nélkül egyszerűen kinyilatkoztattak, s közben még magukat a jelenségeket sem sorolták fel helyesen. Mi viszont megpróbáljuk mint alapokat valamennyi olyan jelenséget megragadni, amelyek a zeneértők számára ismerősek s azután kimutatni, hogy mi következik mindebből.

Vizsgálódásunk tehát egészében minden zenei dallam *(melos musikon)* körül forog, akár énekhangban, akár hangszeren valósul is az meg. A kérdés tárgyalása két dologtól függ: a hallástól és a gondolkodástól. A hallással ítéljük meg a hangközök nagyságát, a gondolkodással ítéljük meg ezek jelentőségét. Meg kell tehát szoknunk, hogy mindent pontosan ítéljünk meg, vagyis nem szabad – mint a mértani alakzatoknál szokás mondani: legyen ez egyenes vonal – a hangközök kérdéséről szólva is így elintézni a dolgot. Mert a mértantudós nem veszi igénybe az érzékelés *(aisthésis)* erejét, hiszen nem szoktatja látását ahhoz, hogy akár az egyenest, akár a görbét vagy bármi effélét rosszul vagy jól megítélje, mert ezzel az esztergályos és az ács s más ilyen mesteremberek foglalkoznak; a zenész számára viszont szinte az alapot jelenti az érzékelés pontossága, hiszen lehetetlenség, hogy valaki, aki rosszul érzékel, jól tudjon beszélni arról, amit semmiképp sem érzékel. Ez a kérdéssel való foglalkozás során világos lesz."[6]

A platóni előadásokra való hivatkozásban *(„kiderült, hogy a matematikai tudományokról, azaz aritmetikáról, geometriáról és csillagászatról van szó")* burkoltan az is benne van, hogy noha Aristoxenos egyáltalán nem vonja kétségbe a pythagoreus eredetű, később általánosan elfogadott matematikai tudományok rendszerének létjogosultságát, mégis pontosan tisztázni akarja a vizsgálat tárgyát, nehogy valaki azt gondolja, hogy ő is a számok felől közelít a zenetudományhoz. Ezért nem sorolja fel a *musiké*t az aritmetika, geometria és csillagászat mellett, ahogyan azt Archytas és Platón tette.[7] Aristoxenos szerint a *musiké* összetett tudományág, a *harmoniké* ennek csupán egyik része, akárcsak a *ritmika, metrika* vagy az *organiké* (hangszerelmélet). A fejtegetésből azt is megtudjuk, hogy számára nemcsak a tágabb *musiké* nem matematikai tudomány, hanem a *harmoniké* sem. A harmoniké tudományának legfontosabb feladata a dallamok vizsgálata, mégpedig azon az elvi alapon, mely szerint a hang nem véletlenül, hanem valamiféle természeti törvénynek megfelelően alkotja meg a dallambeli hangközöket. Aristoxenos sehol sem vitatja a pythagoreusok konkrét állításainak igazságát, csupán azt kifogásolja, hogy ők nem a zenéről (a *musiké*ről) beszélnek, hanem valami más, sokkal szűkebb területről *(„ők másról beszéltek")*, amelynek valójában kevés köze van a valódi dallamokhoz, azaz a hallható, érzékelhető zenéhez *(„az érzékelést félredobták")*.

Minthogy más a kiindulópont, más a megközelítési mód és a tárgy is ennyire eltérő, ő, aki annyira szeret vitatkozni, művének még azokon a pontjain sem tartja szükségesnek megemlíteni a pythagoreusokat, ahol pedig saját elméletének egy-egy konkrét következménye valóban szöges ellentétben áll amazokéval. Ezt példázzák többek között azok az állítások, amelyek szerint az aristoxenosi rendszerben 1. a kvart nagysága két és fél egészhangköz; 2. az egészhangköz felosztható minden további nélkül két egyenlő részre; 3. az oktáv + kvart hangköz *(undecima)* konszonancia.[8] Kijelenthetné-e mindezt minden kommentár nélkül, ha művét valóban a pythagoreus-tanok cáfolatának szánta volna?

Aristoxenos tehát mindössze a fent említett egyetlen helyen száll vitába a pythagoreusok egyik konkrét állításával: *„azt állították, hogy bizonyos számbeli arányosságokról és viszonylagos sebességekről van szó"*. Itt sem azt vitatja, hogy pl. a 2:1 arányú húrok valóban az oktáv hangközt adják-e stb. (ez nem is vitatható), hanem Archytasnak azt az állítását, amely szerint a hang magasságát a terjedés sebessége határozza meg. Erről pedig Theophratos már korábban kimutatta, hogy nyilvánvaló tévedés.[9] Aristoxenos ezzel szemben világosan leszögezi többször is, hogy a hang keletkezésének problémája nem tartozik a *harmoniké* tudományának a körébe, amely, mint láttuk, nem akusztikai, matematikai jellegű kérdésekkel foglalkozik, hanem

elsősorban a valódi dallamokkal. *(„Vizsgálódásunk tehát egészében minden zenei dallam körül forog, akár énekhangban, akár hangszeren valósul is az meg.")* Nem véletlenül hangsúlyozza, hogy az elméleti muzsikus sem nélkülözheti a jó hallást *(„a hallással ítéljük meg a hangközök nagyságát"* stb., ill. *„az alapot jelenti az érzékelés pontossága")*, vagyis a gondolkodás *(dianoia)* mellett nagymértékben kell támaszkodnia az *aisthésis*re is. Aristoxenos az első modern értelemben vett zenetudós az európai zenetörténetben, így hát ő nem a zene*matematikát* művelő pythagoreusokkal vitatkozik, hanem, ahogyan azt Barker világosan kimutatta, az ún. *harmonikusokkal.*

A pythagoreusok ennek ellenére felvették a kesztyűt[10], mégpedig nem csupán az imént felsorolt néhány ellentétes állítás miatt, hanem talán azért is, mert végül is Aristoxenos gyökeresen új, zenei szempontú rendszere is lényegében matematikai alapokon nyugszik, legalábbis ami a rendszer logikai felépítését, a tárgyalás stílusát illeti. Így hát joggal érezhették úgy, hogy a zene Aristoxenos után is matematikai tudomány maradt. Az i. e. 4. századi matematikusok dolgozták ki azt az elméletet, amely Aristoxenos peripatetikus iskolázottságának és zenei céljainak is egyaránt jól megfelelt. A kiindulópontra feltehetően még az 5. században rájöttek: léteznek csak vonallal kifejezhető számok (mennyiségek). Fokozatosan kialakul az axiomatikus geometria, előtérbe kerülnek az ún. *existentia-bizonyítások*[11], és i. e. 300 táján végül megszületik Eukleidés műve, az *Elemek.* Aristoxenos pedig nem sokkal ez előtt, kb. i. e. 320-ban alkotta meg zeneelméleti rendszerét. Ez teszi tehát lehetővé a számára, hogy a pythagoreus alapelvről tudomást sem véve a hangközt lineárisan folytonos mennyiségként fogja fel, anélkül, hogy különösképpen vitatkoznia kellene a hangközök számarányokként való interpretálásával. E mellett építhetett Aristotelés kontinuitás-fogalmára is: „A mennyiség vagy szétválasztott *(diszkrét)* vagy összefüggő *(folytonos).* [...] Szétválasztott pl. a *szám* és a *beszéd,* összefüggő pedig a *vonal,* a *sík,* a *test* – meg ezeken kívül az *idő* és a *tér.* Hiszen a szám részeinek nincs közös határuk, amin érintkezhetnének részei. [...] A vonal viszont összefüggő. Ugyanis található közös határ, ahol részei érintkeznek: a pont."[12] Nem kellett mást tennie, mint alkalmazni ezt a kategóriát a zenei hang természetére. Hasonlóképpen: a hangmagasság tárgyalása is a folytonosságon alapul. Minthogy a húr hossza helyett a húr feszítettségét állítja a középpontba, így arra is lehetősége nyílik, hogy egyszerre tárgyaljon minden hangközt, függetlenül attól, hogy megadható-e egyúttal számaránnyal is, vagy sem. Ennek megfelelően definiálja a zenei intervallumot is: *„a* diastéma *az, amit két nem egyenlő magasságú hang határoz meg".*[13] A konszonancia ebben a rendszerben alapfogalomnak számít, ezért nem is definiálja Aristoxenos sehol sem, hogy pontosan mit ért konszonancián.[14] Nem lesz pl. a kvint „konszonánsabb" azáltal, ha 3:2-nek difiniáljuk – mondhatnánk Aristoxenos helyett is. R. L. Crocker írja ezzel kapcsolatban, hogy egy rendszer nem akkor szigorú, ha elemeit más kívülálló elemekkel (mint pl. a számok) hozzuk kapcsolatba, hanem ha kiválasztjuk a rendszer legalapvetőbb elemeit, és ezeket az abszolút minimumra redukáljuk, majd pedig ezután mindent ezekre vezetünk vissza.[15] Aristoxenos jól tudta, hogy nem definiált konszonanciái teljességgel önkényesek[16], pontosan ezért hangsúlyozza, hogy a konszonancia nem olyan, mint az egyenes vagy a kör a geometriában, amelyek objektíve, az érzékelés közreműködése nélkül is megragadhatók: *„Mert a mértantudós nem veszi igénybe az érzékelés erejét... a zenész számára viszont szinte az alapot jelenti az érzékelés pontossága."* Ez az ára annak, hogy Aristoxenos minél általánosabb zeneelméleti rendszert akart alkotni, olyat, amely a zenei gyakorlatra is alkalmazható.

Ez az igény legszembetűnőbben a *genos*ok tárgyalásában figyelhető meg. Míg Archytas csupán a *lichanos* helyzete alapján különböztette meg egymástól az egyes genosokat, addig Aristoxenos a *lichanos* mozgási helyének a *határaival* adja meg a genosokat, s ez elvben végtelen sok helyzetet enged meg, ahogyan ő maga is utal rá.[17] E mellett a *parhypatét* is engedi

mozogni, s ez is színesebb zenei valóság leírását teszi lehetővé. Az egyes genosok tetrachordbeosztásait hangközök törtrészeivel adja meg: felezi, harmadolja, negyedeli az egészhangközt. Megtehetné-e ezt minden különösebb érvelés nélkül Archytas után, ha nem lenne meggyőződve arról, hogy ő egészen mást vizsgál, mint amit a pythagoreusok?

Aristoxenos szisztematikus tárgylásmódja, kategorizálási hajlama, állításokban és bizonyításokban megfogalmazott előadásmódja jellegzetesen aristotelési, illetve eukleidési vonásokat mutat. Nem térhetünk itt ki rendszerének részletesebb ismertetésére[18], csupán egy valamit kell még megemlíteni a pythagoreizmushoz való viszony vonatkozásában. Az egész aristoxenosi elmélet egyik fontos eredménye az ún. nagyobbik teljes rendszer *(systéma teleion)* leírása. Nem kizárt az sem, hogy ezt a *systémát* is ő alkotta meg azért, hogy ebben integrálja a gyakorlatban használt *systémák*at. Megmutatta, hogyan vezethető le a nagyobbik teljes rendszer szerkezete néhány egyszerű alapelvből[19], mellesleg – és ez a mellékkörülmény itt hangsúlyos – teljesen a pythagoreus zenematematika nélkül. A pythagoreusok azonban az eddig elmondottak ellenére (és miatt) úgy értelmezhették, hogy meg kell védeniük a tant Aristoxenos „támadásával" szemben. Erre vállalkozott a *Sectio canonis* szerzője, mégpedig ragyogó elméleti felkészültséggel. Úgy tűnik tehát, hogy a *Sectio canonis* indította el azt a folyamatot, amely során az ókori zeneelméletről alkotott kép a két iskola vitájává szűkült le (és zavarodott össze). A későbbi elméletírók előtt ott állt két teljes mértékben koherens tudományos rendszer, amely ugyan egészen másra és másként kérdez, mégis alapvető igazságokat tartalmaz a zenét illetően. Ráadásul Platón, aki rendkívül nagy hatással volt az egész ókori kultúrára, néhány phythagoreus gondolatot a platóni filozófia szintjére „emelt", és így ezek tárgyalását szinte kötelezővé tette az utókor számára. Mellesleg saját zenei érdeklődésének megfelelően elsősorban az éthos-elméletről, a zene nevelő hatásáról, társadalmi szerepéről, a régi és új zene esztétikájáról szólva hagyott hátra a zenetudomány körébe ezentúl mindenképpen bevonandó anyagot. Csoda-e, ha mindezek láttán az amúgy is jellemzően enciklopédista, minden tudást összegezni igyekvő császárkori, sőt talán már a hellénizmus-kori szerők is, mindezt megpróbálták valamiféle egységes zeneelméletté összegyúrni. A három anyag azonban annyira különböző volt, hogy ez óhatatlanul is a világos és egyértelmű tudás rovására ment.

JEGYZETEK

[1]Köszönettel tartozom Ujfalussy Józsefnek: a javaslata nyomán elnyert Herder-ösztöndíjjal „ösztönzött" a görög zeneelmélet, illetve a pythagoreus „zenematematikai" tradíció minél behatóbb vizsgálatára. Ennek eredményeképpen született az a disszertáció, melynek egyik fejezete az alábbi dolgozat. (Az ottani görög idézetek helyett itt technikai okok miatt magyar fordításaik állnak.)

[2]Ritoók Zs. fordítása nyomán – *Harm.* 1,2 p. 5,27–6,11 és 1,9 p. 19,16–20,1 Düring.

[3]Ld. A. Barker, ΟΙ ΚΑΛΟΥΜΕΝΟΙ ΑΡΜΟΝΙΚΟΙ: The Predecessors of Aristoxenus, *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 24 (1978) 1–21. („The points must at least suggest that there is something amiss with the commonly imagined scenario of a fight to the death between Aristoxenus and the Pythagoreans. On the contrary, ha seems largely to have ignored them." ... „I shall suggest that the reason why he has so little to say about the Pythagoreans is simply that he does not recognize them as attempting the same task." p. 2.) A cikk második részében fejti ki Barker, hogy Aristoxenos kritikája elsősorban az általa gyakran említett *harmonikusokra* vonatkozik: „...his criticisms of the *harmonikoi* are not to be taken as identifying yet another separate stream of thought, but as criticising all the fumbling, relatively unscientific attempts of pioneers in his own field to establish the basic outlines of that science of which Aristoxenus sees himself as the Newton or Darwin." (p. 5.) Barker megemlíti (n. 1.), hogy lényegében ez az álláspont található (érvelés nélkül) S. Michaelidesnél is: 'art. Harmonikus', in The music of ancient Greece: an Encylopaedia (London 1978). Úgy tűnik azonban, hogy már R. L. Crocker is, kevésbé határozottan ugyan, de szemléletében mindenképpen ugyanezen a véleményen volt. (Ld. 15. jz. – a hangsúly itt Aristoxenos új matematikai módszerének elemzésén van.)

[4]Többször is kifogásolja például, hogy elődei kizárólag az enharmonikus *genos*t tanulmányozták (ld. 6,6–11; 11,1–6; 44,10–18.), holott ismertek Archytas *genos*ai vagy Platón diatonikus *genos*a. Ám ez a fajta számokkal történő analízis Aristoxenos számára érdektelen.

[5]Vö. Aristoxenos *frg.* 1., 2., 11–41. (Wehrli)

[6]Az idézet második fele Ritoók Zs. fordítása nyomán–*Harm.* 39,1–43,3 Da Rios.

[7]Vö. Archytas, *1. frg.* = Vorsokrätiker 47 B 1; Platón, *Rep.* 530 d.

[8]Vö. pl. p. 57,1–17 (Meib. 46) és p. 25,5–27,13 (Meib. 20–21).

[9]Ld. Archytas *frg.* 1 = Vorsokrätiker 47 B 1, illetve Theophrastos, *frg.* 89. *Wimmer* = Porphyrios, *In Ptol. Harm.* 62,1–33 Düring.

[10]Vö. Kárpáti A., 'Eukleidés: A kanón beosztása. Tanulmány és fordítás.' *Zenetudományi dolgozatok* 1987.

[11]Olyan bizonyítás, amelyben nem kell megkonstruálni a geometriai objektumot, elég csupán a létezését bizonyítani.

[12]*Categ.* 6,1 – ford. Rónafalvi Ö.; vö. még Arist., *Phys.* 227 a10–23.
[13]*Harm.* p. 20,20–21,1 Da Rios.

[14]Vö. p. 25,5–27,13 (Meib. 20–21), ill. p. 55,12–56,19 (Meib. 45). Aristoxenos itt fejti ki a hangközök közötti különbségek második fajtáját, nevezetesen azt, hogy a hangközök lehetnek konszonánsak vagy disszonánsak. Nem mondja meg, hogy mi a konszonancia, hanem rögtön a nagyságukra tér rá: a konszonanciák egymástól nagyságukban különböznek, a legkisebb a kvart. Vagyis pusztán a hallás alapján magától értetődően eldönthető, hogy egy hangköz összhangzó-e vagy sem. Ezután megállapítja, hogy elvben akármilyen nagy konszonancia is létezhet, mivel az oktávhoz konszonanciát adva az eredmény ismét konszonancia lesz. De a gyakorlat, illetve az emberi hang természete és a hangszerek mégis valamiféle határt szabnak a konszananciák nagyságának. Ez alapján végül is nyolc konszonanciát határoz meg. A később szokásossá vált konszonancia-meghatározás („a kettőből egyetlen hangot lérehozó hangköz") Westphal és Macran kiegészítése csupán, sem a kódexekben, sem a legújabb Da Rios-féle kiadásban nem szerepel. (Vö. p. 27,12, ill. *app. crit.*)

[15]Ld. Crocker, R. L., 'Aristoxenus and Greek Mathematics', in. *Aspect of Medieval and Rennaissance Music,* Fs. G. Reese (New York) 1966.

[16]Ezért nem hiba, amit a pythagoreusokkal együtt a modern szakirodalom is olykor a szemére szokott vetni, hogy az egészhangközt ő is a kvint és a kvart különbségeként definiálja, és ez ellentmond annak, hogy az oktáv hat egészhangközzel egyenlő. Aristoxenos sehol nem mondja meg „pontosan", mi a kvint és a kvart. Nyilván jogában áll ezeket a hangközöket olyan alapfogalmaknak tekinteni, amelyekkel operálva igaz a fenti állítás. Vagyis mai szóhasználattal úgy is fogalmazhatnánk, hogy Aristoxenos eleve temperált hangközöknek fogja fel a kvintet és a kvartot.

[17]„Olyan *distéma* pedig, mint amilyen a *mesé* és a *lichanos* közötti, nagyságát tekintve végtelen sok van." (*Harm.* p. 85,19–20 Da Rios)

[18]Az Aristoxenos-irodalom legújabb jelentős alkotása: A. Bélis, *Aristoxene de Tarente et Aristote: Le traité d'harmonique,* Paris 1986. (A korábbi irodalmat ld. ott.)

[19]1. Elvileg végtelen sok hangköz van, a gyakorlatban azonban van legkisebb és legnagyobb.
2. Van *dallamba illő (emmelés)* és nem illő *(ekmelés)* hangköz.
3. Egy dallamba illő hangköz lehet konszonáns vagy disszonáns, illetve összetett és nem összetett.
4. A legkisebb konszonancia a kvart, a második a kvint.
5. A kettő különbsége az egészhangköz.
6. A legkisebb dallamba illő hangközök rendre az egészhangköz negyede, harmada és fele.
7. A tetrachord négy hangból álló *systéma,* a két szélső hangja az ún. állóhangok, távolságuk mindig kvart. A két középső mozgó hang egymástól elvileg végtelen sokféle távolságra lehet, a gyakorlatban csak dallamba illő hangköz lehet közöttük. A mozgóhangok helyzete határozza meg a genosokat, illetve ezeken belül az ún. színezéseket *(chroadi).*
8. A tetrachordok az egyes genosokon belül kétféleképpen kapcsolhatók össze: *kata synaphén* és *kata diazeuxin.*
9. A gyakorlatban oktávnál nagyobb tetrachordokból álló *systéma* három van: a kisebbik, a nagyobbik és a változtathatatlan. Ezek alapján már az összes genosban megadható mindegyik systéma mindegyik hangja. (A systémák tárgyalása Aristoxenosnál nem maradt fenn, de utal rájuk (10,13), ill. ld. pl. Kleoneidésnél: *Eisagógé* 10– 11. p. 200,10– 202,5. (Jan)

ECKHARDT MÁRIA:

A LISZT FERENC EMLÉKMÚZEUM ÚJ SZERZEMÉNYEI 1986–1989

II. LISZT-LEVELEK

A Liszt Ferenc Emlékmúzeum kiemelkedő jelentőségű értékei közé tartozik (az eredeti Liszt-zeneműkéziratok mellett) közel kétszáz eredeti Liszt-levél is. Prahács Margit, a Zeneművészeti Főiskola Liszt-gyűjteményének egykori kimagasló érdemű őre bizonyára e levelek által kapott ösztönzést legjelentősebb Liszt-témájú tudományos munkájának, a „Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886" című kötetnek összeállításához. Az 1966-ban publikált könyv 605 leveléből 182 a Zeneművészeti Főiskola Liszt-gyűjteményéből származik; a hazai gyűjtemények közül csupán az Országos Széchényi Könyvtár haladja meg Prahács könyvében ezt a számot a maga 296 levelével.

A Liszt Ferenc Emlékmúzeum eredeti Liszt-leveleinek száma jelenleg 198, tehát 1966 óta 16-tal gyarapodott. A gyarapodásnak az Emlékmúzeum megnyitása óta eltelt időszakra eső része 5 darab. Ezt az 5 levelet, s még egy hatodikat is, melynek megvásárlására közvetlenül a múzeum megnyitását megelőző előkészületi periódusban került sor, mutatjuk most be az Ujfalussy József előtt tisztelgő írásunk második részében[1].

Valamennyi levél Liszt viszonylag kései korszakaiból származik: egy a weimari, egy másik a római időszak legvégéről, a többi pedig az utolsó, a Pest-Weimar-Róma „háromszög" korszakából. Az alábbiakban nem a beszerzés, hanem a keltezés sorrendjében mutatjuk be őket[2].

1.

Az első bemutatandó levél címzettje Liszt nagybátyja, Eduard Liszt (1817–1879), az „oncle-cousin", aki Liszt Ferenc nagyapjának utolsó, harmadik házasságából származott legifjabb gyermeke lévén, hat évvel fiatalabb volt híres muzsikus unokaöccsénél, s az oldalági rokonok közül a legközelebb állt hozzá. Eduard Liszt saját erejéből tanult jogásznak s küzdötte föl magát a társadalmi ranglétrán olyan magasra, hogy később ő lett Ausztria első államügyésze. A fiatal Liszt Ferenc még jó tanácsokkal látta el feltörekvő, szorgalmas rokonát, dícsérte buzgalmáért és biztatta tanulmányainak folytatására[3], később viszont Eduard vált anyagi és jogi ügyekben mind neki, mind Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegnének nélkülözhetetlen tanácsadójává. Érzelmileg is vonzódtak egymáshoz, s ezt még csak segítette, hogy Eduard muzikális volt; szerette, értékelte Liszt, Wagner és a köréjük csoportosuló komponisták zenéjét s tőle telhetően egyengette e művészek útját Bécsben, mely korántsem volt egyértelműen lelkes befogadó közeg számukra a század közepétől kezdve.

Liszt Ferenc és Eduard Liszt gyakran találkoztak és sűrűn leveleztek. A hercegné is állandó levélváltásban volt Eduarddal, akiben tökéletesen megbízott. Ugyanígy viszonyultak Eduardhoz Liszt Ferenc családjának más tagjai: édesanyja, gyermekei, veje: Bülow és leg-

közelebbi barátai, így például Augusz Antal is. – Liszt Ferenc bizalmának, megbecsülésének és szeretetének tanújelét adta azáltal is, hogy 1867-ben Eduardra és családjára ruházta át lovagi címét, melyet (saját fia, Daniel halála után) közvetlen leszármazottaira nem tudott volna átörökíteni.

A Liszt Ferenc és Eduard Liszt közötti levélváltás számos darabja régóta ismert a Liszt-kutatás számára, részben La Mara levélköteteiből[4], részben Eduard fiának, az ifjabb Eduard von Lisztnek könyvéből[5]. Eduard Liszt hagyatékának egy része Kismartonba, a Burgenlandi Tartományi Múzeumba, másik része éppen Magyarországra (először az Országos Széchényi Könyvtárba, majd csere útján a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolára, tehát jelenleg a Liszt Ferenc Emlékmúzeumba) került, s így a levelezés további darabjait lehetett publikálni[6]. Az utóbbi évek sajtóközleményei és aukciói azonban nyilvánvalóvá tették, hogy a hagyaték egy további része még mindig lappang és apránként kerül a nyilvánosság elé[7]. A Liszt Ferenc Emlékmúzeum szerény lehetőségeihez mérten igyekszik megszerezni a levelezés egy-egy újabb darabját, hogy ezzel minél gazdagabbá tegye azt a sokrétű és értékes gyűjteményt, mely Eduard Liszt családjától került tulajdonába[8].

A Sotheby cég 1986. május 28-i aukcióján, Londonban vásároltuk (a 3. szám alatt közlendő, másik Liszt-levéllel és Augusz Antalnak egy szintén Eduard Liszthez intézett levelével együtt) az itt következő levelet, melyet Liszt Ferenc életének egyik válságos időszakában, 1860 utolsó napjaiban írt kedves rokonának. A levél megértéséhez tudnunk kell, hogy ekkor zajlottak a leghevesebb utóvéd-harcok Liszt és Carolyne házasságának engedélyeztetése ügyében. Carolyne több mint egy évtizedes küzdelem után elérte, hogy Nikolaus Sayn-Wittgenstein herceggel kötött fiatalkori házasságát az orosz egyházi hatóságok 1860 februárjában érvénytelennek nyilvánították, hivatkozva a házasságkötéskor fennállt apai kényszerítésre. A német földön illetékes fuldai püspök azonban nem fogadta el az orosz dekrétumot, s ezért Carolyne 1860 májusában Rómába utazott, hogy magánál a pápánál eszközölje ki a határozat érvényesítését. 1860. szeptember 9-én IX. Pius kihallgatáson fogadta Carolyne-t, és miután szeptember 22-én a bíborosok tanácsa is Carolyne mellett foglalt állást, a pápa szeptember 24-én kinyilvánította az orosz dekrétum érvényességét. Ekkor azonban akcióba lépett a Hohenlohe család (Carolyne vejének családja), melynek egyik tagja, Gustav von Hohenlohe maga is bíboros volt; újabb vizsgálatot kértek az ügyben arra való hivatkozással, hogy az orosz határozat megvesztegetés útján jött létre. (Nem kétséges, hogy Carolyne valóban egy ügynök segítségével, jelentős összeg feláldozásával érte el, hogy megkapja az egyébként feltehetőleg jogos határozatot – s ezáltal sokak anyagi érdekeibe gázolt.) Amikor Liszt az itt következő levelet írja weimari magányában, Hohenlohe beadványa már a pápa előtt fekszik s az ügyről nyilván Bécsben is sok szó esik, hiszen itt él Marie Sayn-Wittgenstein, mint Constantin von Hohenlohe herceg felesége; Eduard Liszt pedig aggódik, mi lesz a jogi és erkölcsi kimenetele a vitának, mely rövidesen újra a bíborosi kollégium elé kerül.

Eduard Lisztnek, 1860. december 20, Weimar.
1 bifólió, teleírva. 20,3x12,8 cm. – Ep. L. 194.

Du hast mit hochherzigem Sinn und Verständniss gehandelt, Liebster Eduard; Hab Dank für Deine „schlaflose Nacht" und Deine „Liebe als Jurist". *Ich glaube zu wissen was manches heissen will und soll; desshalb darf ich mir erlauben zu danken mit dem Bewusstsein* da *verstanden zu sein wo edelmüthige Herzen schlagen und verstanden sind – zunächst also Dir! – Die Frau Fürstinn wird Dir gewiss nächstens in derselben Weise danken. Ich habe Ihr mit der Morgen-Post geschrieben, deinen Brief /und die Einlagen – nebst den Bart. Quittungen von 19*[ten] *Juny und 19*[ten] *December/ zugesandt.*

Zur Orientirung in der herbeigeführten Situation, füge ich Dir hier die Abschrift eines gestern erhaltenen Briefes /vor deinen Schreiben/ bei – und auch meine Antwort. Da ich früher mit der betreffenden Person französisch correspondirte habe ich dieselbe Sprache beibehalten, welche mir für die üblichen Formeln bequemer ist –

Miss Anderson ist wohl bei Dir gewesen? – Ich übergab Ihr ein paar Zeilen an Dich vor Ihrer Abreise. –

Welche Aussichten eröffnen sich für deine Carrière bei dem Wechsel der politischen Dinge in Oesterreich? Sprich mir gelengentlich davon – und wenn ich Dir im geringsten behülflich sein kann so wird es mich freuen –

An allem was Dich berührt den herzlichsten Antheil nehmend verbleibe ich Dir in aufrichtiger

Hochschätzung und innigster
Ergebenheit
Dein
F. Liszt

20 December 1860
Weymar –

P. S. *Die leidigen-romanhaften Abenteuer D.s sind mir nicht ganz unbekannt geblieben. Sende mir das ganze Paquet Briefe der Grä: K – und Frau: S. – Sie sollen alle gleich verbrannt werden. – Wegen einigen früheren Bezug* [!] *– der nicht aufgehoben ist – den ich mit den beiden Damen hatte ist es nicht unnütz dass ich davon genauere Kentniss nehme – natürlich um nie davon den mindesten Gebrauch zu machen.*

Über solche Dinge kann nie gesprochen werden. Es ist aber ganz zuthunlich dass die Briefe in deine Hände gelangt sind – Sollte sich keine sichere Gelegenheit finden mir die Briefe zu überschiken, so sende sie mir einfach per recepisse.

P. S. Mitte Januar gehe ich wahrscheinlich nach Paris. Meiner gute liebe Mutter [!] verlangt es nach mir! – Bevor ich Weimar verlasse erhältst Du jedenfalls noch Nachricht von mir – /Unter uns gesagt sind meine hiesigen Beziehungen befriedigender als je –/

Nagylelkű érzülettel és megértéssel cselekedtél, legkedvesebb Eduard; köszönet az „álmatlan éjszakádért" és *„jogászi szeretetedért"*. Azt hiszem, tudom, hogy bizonyos dolgok mit akarnak jelenteni és mit kell jelenteniük; ezért megengedhetem magamnak, hogy köszönetet mondjak, tudatában lévén, hogy *ott* értettek meg, ahol nemesen érző szívek dobognak és értetnek meg – mindenekelőtt tehát Neked [mondok köszönetet]! – A Hercegné asszony bizonyára rövidesen hasonlóképpen mond majd Neked köszönetet. A reggeli postával írtam neki, s leveledet /és a mellékleteket – köztük a június 19-i és december 19-i Bart.[9] nyugtákat/ elküldtem.

Tájékoztatásul az előidézett helyzetben, mellékelem számodra egy tegnap /a te írásod *előtt*/ kapott levél másolatát – s a válaszomat is. Mivel korábban franciául leveleztem az illető személlyel, ennél a nyelvnél maradtam, amely a szokásos formulákhoz kényelmesebb számomra –

Miss Anderson ugye volt Nálad? – Átadtam neki pár sort részedre, mielőtt elutazott. –[10]

Milyen kilátások nyílnak meg karriered előtt a politikai ügyek ausztriai változása során? Alkalomadtán mondj valamit erről – s ha akár csak a legcsekélyebb mértékben is segítségedre lehetek, nagyon fogok örülni. –

Mindenben, ami Téged érint, teljes szívvel részt veszek és

maradok őszinte
nagyrabecsüléssel és bensőséges
odaadással
Liszt F.-ed

1860. december 20
Weymar –

P. S. D. kínos-regényes kalandja nem maradt előttem teljesen ismeretlen. Küldd meg nekem K. grófné és S. asszony egész levélcsomagját. – Valamennyit azonnal el kell égetni! – Némely korábbi – és meg nem szüntetett – vonatkozás miatt, amely mindkét hölggyel fennállt, nem haszontalan, hogy pontosabban

20. Dez 1860

N. 9.

18/6 50/51

Sec 3.

Du hast mit hochherzigem Sinn
und Verständniß gehandelt, theurer
Eduard, Dir Dank für Deine
„schlaflose Nacht" und Deine „Liebe
als Tarif". Ich glaube zu wissen,
wen manchen reizen will und soll;
deßhalb darf ich mich erlauben zu
denken mit dem Bewußtsein da
verstanden zu sein wo edelmüthige
Herzen schlagen gleichgestimmt und verstanden
sind — Zunächst also Dir! —
Die Frau Fürstin wird die gewiß
nächsten in derselben weise danken.
Ich habe Ihr mit der Rosen-Brief

P.S.
Theure Frau
geb. ist
die Verbindung
mit Paris
Nachricht &
Schwiegersohn
Handel endlich
zu Ende ist!
Sende
Ihnen
Ihnen möglich
erleichtert &
Ihnen/Ihr
Ihnen
Ihnen
mit der ganze
(hatte mich
gefreut Ihnen
meine Briefe
Ihnen
Ihnen
Ihnen

geschrieben, deinen Brief (und die
Einlagen — nebst den Bart: Quittungen
vom 19ten Juny und 19ten December) zugesandt.
Zur Orientirung in der herbeigeführten
Situation, füge ich Dir hier die
Abschrift eines gestern erhaltenen Briefes
(von deinem Schreiben) bei — und
auch meine Antwort. Da ich früher
mit der betreffenden Person französisch
correspondirte habe ich dieselbe Sprache
beibehalten, welche mir für die
üblichen Formeln bequemer ist —
Moß Anderson ist wohl bei Dir
gewesen? — Ich übergab Ihr ein
paar Zeilen an Dich vor Ihrer
Abreise. —

Welche Aussichten eröffnen sich
für deine Carrière bei dem Wechsel
der politischen Dinge in Oesterreich?
Sprich mir gelegentlich davon — und
wie ich Dir im geringsten behülflich
sein kann so wird es mich freuen —
An allem was Dich berührt
den herzlichsten Antheil nehmend
verbleibe ich Dir in aufrichtiger
Hochschätzung und innigster
Ergebenheit
Dein
F. Liszt

20 December 1860
Weymar —

P.S. Die leidigen — romanhaften Abenteuer
„D." sind mir nicht ganz unbekan

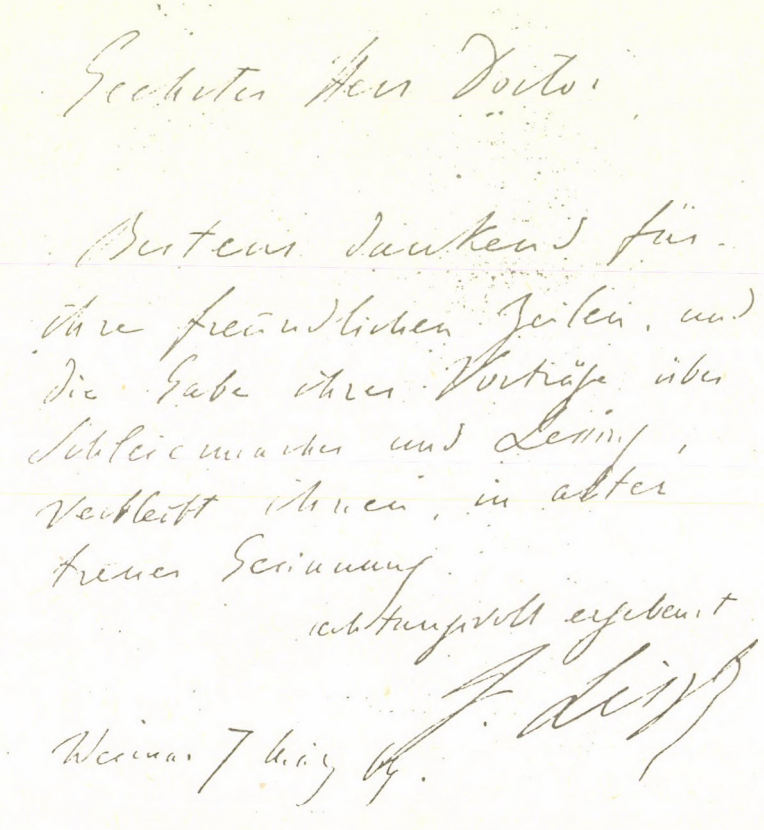
1. dokumentum

megismerjem a leveleket – természetesen nem azért, hogy valaha is a legkisebb mértékben felhasználjam őket.

Ilyen dolgokról sohasem lehet beszélni. Nagyon előnyös azonban, hogy a levelek a te kezdebe kerültek. – Ha nem adódik biztos alkalom a levelek megküldésére, úgy egyszerűen per *recepisse* ajánlva add fel nekem[11].

P. S. Január közepén valószínűleg Párizsba megyek. Drága jó Édesanyám vágyódik utánam! – Mielőtt elhagyom Weimart, még mindenképpen kapsz hírt rólam – /*Köztünk szólva* az *itteni* viszonyaim kielégítőbbek, mint valaha –/[12]

1860. december 22-én a bíborosok megtárgyalták a Hohenlohe család beadványát és 1861. január 7-én a pápa újra Carolyne korábbi házasságának érvénytelensége mellett döntött; határozatát másnap a bíborosok is jóváhagyták. Tudjuk azonban, hogy az ügy ezzel még nem fejeződött be, s több közbülső bonyodalom után az 1861. október 22-ére kitűzött római esküvő előestéjén – Gustav von Hohenlohe közbelépésére – újabb vizsgálatot rendeltek el, s ez Carolyne és Liszt házassági tervéről való végleges lemondását eredményezte[13]. Eduard Liszttel mindkettejük kapcsolata továbbra is szoros maradt, sőt még el is mélyült, mivel Eduard a válságok idején is mellettük állt szeretetével és gyakorlati segítségével.



2. dokumentum

2.

Időrendben következő dokumentumunk egy rövid levélke, melynek címzettjét nem sikerült azonosítanunk. A levelet Sulzer-Oravecz Edith, a jelenleg Svájcban élő magyar származású énekművésznő ajándékozta a Liszt Ferenc Emlékmúzeumnak 1988-ban, s az férje, Hans Sulzer, a zürich opera egykori igazgatója gyűjtéséből és hagyatékából származik.

Ismeretlennek, 1869. március 7, Weimar.
1 fol., írás a rectón. 13,3x10 cm. – Ep. L. 197.

Geehrter Herr Doctor,
Bestens dankend für ihre freundlichen Zeilen, und die Gabe ihrer Vorträge über Schleidermacher und Lessing, verbleibt ihnen, in alter treuer Gesinnung

achtungsvoll ergebenst
F. Liszt

Weimar 7 März 69.

Tisztelt Doktor úr!

Hálásan köszönve baráti sorait és hogy megajándékozott Schleiermacher- és Lessing-előadásaival, maradok a régi hű érzülettel

tisztelő híve
Liszt F.

Weimar, 69. március 7.

A levél megírásának esztendeje lényegében Liszt tisztán római időszakának végét, „háromszög" korszakának kezdetét idézi. 1869 januárjában Münchenen át Weimarba utazott, ahová már régen hívta vissza Károly Sándor nagyherceg, s most új otthont rendeztetett be számára a hatalmas park szélén álló kertészházban, a „Hofgärtnerei"-ben. Sokan keresték itt föl a régen nélkülözött művészt, s nemcsak a tanítványok és muzsikus-barátok, hanem a szellemi élet más képviselői is. Érkeztek a levelek, a küldemények is az új weimari otthonba. Hogy az ismeretlen „Herr Doctor", aki feltehetőleg irodalmár, esetleg teológus lehetett, könyv-alakban vagy kéziratban küldte-e meg a most közölt levél kíséretében Lisztnek előadásait Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher német teológusról (1768–1834) és Gotthold Ephraim Lessing német íróról (1729–1781)[14], azt nem tudjuk. Liszt budapesti könyvtárába nem került át az említett személyeről szóló munka, weimari könyvtárát pedig ma már nem lehet pontosan azonosítani.

3.

A következő levél, melyet az 1. számúval együtt 1986-ban vásároltunk, ismét Eduard Lisztnek (ekkor már Eduard von Liszt lovagnak) szól. A levél Pesten kelt 1872 novemberében, a mester életének abban az 1869-cel kezdődő utolsó korszakában, amikor kivétel nélkül minden évben visszatért hazájába s több hónapot töltött honfitársai körében, aktívan bekapcsolódva a magyar zenei életbe.

Sopronhorpács és Doborján meglátogatása után 1872. november 11-én érkezett Pestre, s csaknem öt hónapig, 1873. április 1-jéig nem mozdult a magyar fővárosból. Mint az alábbi levélből is látható, eleve eltervezte, hogy csak áprilisban távozik s utazik el Bécsbe. Szokásává vált ugyanis, hogy a Húsvétot Eduarddal és családjával töltse, s ez a szokása még Eduard halála után is fönnmaradt.

18/11 72

No 29

Liebster Eduard,

Obschon ich nicht voraussetzte dass Du mein Ansuchen und Bitten, in Bezug auf die bayreuther Patronats Scheine, der Frau Fürstin mittheilen würdest, kann ich dies nur billigen und danke Dir dafür. Mein „Denken und Empfinden" bleibt Ihr auch unwandelbar ergeben, – folglich habe ich Ihr nichts zu verhehlen; und wenn ich es unterlasse Sie manchmal von Dingen zu benachrichtigen, deren Verständniss Ihr durch eine lange Entfernung ziemlich abhanden gekommen ist, so geschieht es gewiss nicht aus Geheimniss-Krämerei oder Misstrauen. – Was die bayreuther Sache anbetrifft, kann ich da zwar hohen, doch einseitigen Gesichtspunkt der Fürstin nicht einnehmen; Sie beurtheilt dieselbe nach einer ungenügenden Kenntnissnahme der deutschen Kunst und Cultur Verhältnisse, und legt einen unrichtigen Accent darauf. Gemäss

etwas musikalisch- oder persönlich interessanten für mich findest, bitte ich doch mir es mitzutheilen. Deine Tochter Marie soll das Konvert besorgen.

Mit herzlichsten Grüssen an die Deinen

treu ergebenst

[illegible]

18ten November 72 Pest.

Die Cholera hier ist unerheblich.

Nächstens erhältst Du eine Kiste mit vortrefflichen Sexarder Wein von den Weinbergen unsres Freundes, Baron Augusz.

Die Quittung von Kahnt-Riedel habe ich erhalten und danke Dir.

Ep. L. 195

Zentralbibliothek Zürich
86.1401.
Liszt-Museum

meines besseren Wissens und Gewissens,
muß ich anders urtheilen und bestimmen.
Deswegen bitte ich Dich, von Ihrem edlen,
mildthätigen Anerbieten keinen Gebrauch
zu machen, und sowie wir es besprochen haben,
die drei Patronatsscheine auf deinem Nahmen,
zu erlangen.

Ich schreibe noch heute an die Frau Fürstin
in diesem Sinne. Sollte Sie sich ~~[illegible]~~ entschieden
dagegen äußern, so bin ich entschlossen die Angelegenheit
bis auf unser Wiedersehen in Wien (April)
zu sistiren, und sage Dir dann mein
weiteres Verhalten darüber.

Anbei die Antwort meines Großherzog betreffs
der Medaille für Luckhardt. Sende mir
das Schreiben zurück, ohne es Luck: zu zeigen;
sei aber so gut Ihm vertraulich zu sagen,
daß ihm die Weimar'sche Medaille, ohne
Band, beschieden ist, — und ich ihm vielleicht
die Medaille mit Band allgemach auswirken
könnte. Dazu braucht es ~~[illegible]~~ allerdings etwas Zeit,
weil jetzund der G. H. nicht geneigt ist,
sie zu ertheilen (wie Du aus seinem Brief
ersiehst). Meines Bedünkens wäre das
zweckmässigste für Luckhardt die Photographie,
welche er dem G. H. zu dediciren wünscht,
an Herrn Grafen von Wedel, Kammerherr
und Secretair S. K. H. dem G. H. von Sachsen,
nach Weimar bald zu senden, nebst einem
kurzen Brief worin er den Grafen bittet,
die Photographie S. K. H. zu unterbreiten,
mit Bezugnahme auf meine vorausgegangene
Empfehlung derselben, etc.

Der G. H. sagte mir dass er zur Zeit der
Ausstellung nach Wien kommen wird, wo sich
die Gelegenheit leicht darbietet, Luckhardt
auszuzeichnen.

Danke Dir für die Zusendung des
Hanslick-Artikels (über die Wagner Litteratur)
den ich der Fürsten überschicken werde;
da sie in ihrem Briefe davon erwähnt.
Wenn Du in der Wiener Presse hie und da

Lisztnek a pesti életbe való bekapcsolódása nem jelentette látóhatárának beszűkülését. Az alábbi levélből is kitűnik, hogy mennyi minden foglalkoztatta: az előkészületben levő bayreuthi színház ügyétől kezdve, barátai weimari kitüntetésein át a bécsi zeneélet újdonságaiig.

Eduard von Lisztnek, 1872. november 18, Pest.
1 bifólió, telefrva. 17,8x11,7 cm. – Ep. L. 195.

Liebster Eduard,

Obschon ich nicht voraussetzte dass Du meine Ansuchen und Bitten, in Bezug auf die bayreuther Patronats Scheine, der Frau Fürstin mittheilen würdest, kann ich dies nur billigen und danke Dir dafür. Mein „Denken und Empfinden" bleibt Ihr auch unwandelbar ergeben, – folglich habe ich Ihr nichts zu *verhehlen; und wenn ich es unterlasse Sie manchmal von Dingen zu benachrichtigen, deren Verständniss Ihr durch eine lange Entfernung ziemlich abhanden gekommen ist, so geschieht es gewiss nicht aus Geheimnis-Krämerei oder Misstrauen. – Was die bayreuther Sache anbetrifft, kann ich den zwar hohen, doch einseitigen Gesichtspunkt der Fürstin nicht einnehmen; Sie beurtheilt dieselbe nach einer ungenügenden Kenntnissnahme der* deutschen *Kunst und Cultur Verhältnisse, und legt einen unrichtigen Accent darauf. Gemäss meines besseren Wissens und Gewissens, muss ich anders urtheilen – und bestimmen. Desswegen bitte ich Dich, von Ihrem* edlen, mildthätigen *Anerbieten keinen Gebrauch zu machen, und so wie wir es besprochen haben, die drei Patronats Scheine auf* deinem Nahmen, *zu erlangen.*

Ich schreibe noch heute an die Frau Fürstin in diesem Sinne. Sollte Sie sich entschieden *dagegen äussern, so bin ich entschlossen die Angelegenheit bis auf unser Wiedersehen in Wien /April/ zu* sistiren, *und sage Dir dann mein weiteres Verhalten darüber.*

Anbei die Antwort meines Grossherzogs betreffs der Medaille für Luckhardt. Sende mir das Schreiben zurück, ohne es Luck: *zu zeigen; Sei aber so gut Ihm vertraulich zu sagen dass ihm die Weimar'sche Médaille,* ohne Band, *beschieden ist, – und ich ihm vielleicht die Medaille mit Band,* allgemach *auswirken könnte. Dazu braucht es allerdings etwas Zeit, weil jetzund der G. H. nicht gestimmt ist, sie zu ertheilen /wie Du aus seinem Brief ersiehst/. Meines Bedünkens wäre das Zweckmässigste für Luckhardth, die* Photographie *welche er dem G. H. zu dediciren wünscht, an Herrn Grafen von* Wedel *„Kammerherr und Secretair S. [einer] K.* [öniglichen] *H.* [oheit] *dem G.* [ross] *H.* [erzog] *von* Sachsen*" nach Weimar bald zu senden, nebst einem kurzen Brief worin er den Grafen bittet, die Photographie S. K. H. zu unterbreiten, mit Bezugnahme auf* meine *vorausgegangene Empfehlung derselben etc.*

Der G. H. sagte mir dass er zur Zeit der Ausstellung nach Wien kommen wird, wo sich die Gelegenheit leicht darbietet, Luckhardt auszuzeichnen.

Danke Dir für die Zusendung des Hanslick-Artikels /über die Wagner Litteratur/ den ich der Fürstin überschicken werde, da Sie in ihrem Briefe davon erwähnt.

Wenn Du in der Wiener Presse hie und da etwas musikalisch – oder persönlich interessantes für mich findest, bitte ich dich mir es mitzutheilen. Deine Tochter Marie soll das Kouvert besorgen.

Mit herzlichsten Grüssen an die Deinen

treu ergebenst
FL

18ten November 72 Pest.
Die Cholera hier ist unerheblich.
Nächstens erhältst Du eine Kiste mit vortrefflichen Sexarder Wein von den Weinbergen unseres Freundes, Baron Augusz.

Die Quittung von Kahnt-Riedel habe ich erhalten und danke Dir.

Legdrágább Eduard!

Bár nem tételeztem föl, hogy a bayreuthi Patronats Schein-ekre [védnöki jegyekre] vonatkozó megkeresésemet és kérésemet közölni fogod a Hercegné asszonnyal, ezt mégis csak helyeselni tudom és köszönetet mondok érte[15]. „Gondolkodásom és érzésem" változatlanul odaadó irányában, –

következésképpen *semmi* titkolni valóm nincs előtte; s ha olykor elmulasztom őt tudósítani bizonyos dolgokról, amelyeknek megértése a hosszas eltávolodás miatt meglehetősen messze került tőle, akkor ez biztosan nem titkolózásból vagy bizalmatlanságból történik. – Ami a bayreuthi ügyet illeti, nem tudom magamévá tenni a hercegné nézőpontját, mely bár magas, mégis egyoldalú; úgy ítél ez ügyben, hogy nem eléggé veszi tudomásul a *német* művészeti és kulturális viszonyokat, s helytelen hangsúlyt helyez rá. Jobb ismeretem és lelkiismeretem szerint másként kell ítélkeznem – és döntenem. Ezért kérlek, hogy a hercegné *nemes, jótékony* felajánlkozását ne használd ki, s úgy, amint azt megbeszéltük, a három védnöki jegyet a *te nevedre* szerezd meg.

Még ma írok a Hercegné asszonynak ebben az értelemben. Ha ő határozottan ellenkezőleg nyilatkozik, akkor elszántam magam, hogy az ügyet bécsi viszontlátásunkig /április/ felfüggesszük, s majd akkor mondom el Neked további viselkedésemet ezzel kapcsolatban[16].

Mellékelem a Nagyhercegem válaszát a Luckhardtnak szánt medáliára vonatkozólag. Küldd majd vissza nekem az írást, *anélkül, hogy Luck:-nak* megmutatnád; légy oly jó azonban, bizalmasan mondd meg neki, hogy megadják neki a weimari medáliát, *szalag nélkül,* – s hogy én talán *lassacskán* ki tudnám eszközölni részére a medáliát a szalaggal. Ehhez azonban mindenképpen kell némi idő, mivel a N. H.-nek jelenleg nincs kedve megadni /mint azt leveléből láthatod/. Véleményem szerint az volna a legcélszerűbb Luckhardth számára, ha a *fényképet,* amelyet a N. H.-nek akar dedikálni, rövidesen megküldené Weimarba, von Wedel gróf úrnak, „Ő kir. felsége *Szászország* Nagyhercege kamarásának és titkárának" egy rövid levél kíséretében, amelyben megkéri a grófot, hogy terjessze be a fényképet ő kir. felségének, hivatkozással az *én* előzetes ajánlásomra, *stb.*[17].

A N. H. azt mondta nekem, hogy a kiállítás idejére Bécsbe jön, ahol könnyen adódik alkalom Luckhardt kitüntetésére.

Köszönöm, hogy megküldted a Hanslick-cikket /a Wagner-irodalomról/, amelyet tovább küldünk majd a Hercegnének, mivel a levelében említést tesz róla.

Ha a bécsi sajtóban találsz olykor valamit, ami számomra zeneileg – vagy személyesen érdekes, kérlek, küldd meg. Marie leányod gondoskodjék a borítékról.

Szívből üdvözlöm a Tieidet,

hűséges híved
LF

72. november 18-án, Pest.
A kolera itt nem jelentékeny.
Rövidesen kapni fogsz egy ládát kiváló szekszárdi borral barátunk, Augusz báró szőlőhegyeiről.

A Kahnt-Riedel nyugtát megkaptam, köszönöm[18].

Különösnek tűnik számunkra, hogy Liszt lebeszéli Carolyne-t a bayreuthi védnöki jegyek vásárlásáról, ugyanakkor, amikor magát a wagneri elképzelést a legnagyobb mértékben támogatja[19]. Taktikai megfontolások állhattak annak hátterében, hogy mintegy Eduard „háta mögé búvva" kívánt csak egyelőre segíteni. Később eljött annak az ideje is, hogy nyiltan kiálljon Bayreuth ügye mellé: elég az 1875. március 10-i budapesti Wagner-Liszt koncertre gondolnunk, melynek hatalmas anyagi és erkölcsi sikerét nagyrészt Liszt személyes részvétele biztosította.

4.

A következő levelet a londoni Sotheby-cég 1989. május 18-i aukcióján vásároltuk. Címzettje az 1. levél kapcsán már többször említett Gustav Adolf von Hohenlohe-Schillingsfürst bíboros (1823–1896), Carolyne Sayn-Wittgenstein vejének testvére, akivel a történtek ellenére mind Liszt, mind Carolyne (ellentétben magával a vővel, Constantin von Hohenlohe-Schillingsfürst herceggel) igen szívélyes viszonyt tartott fönn. Hohenlohe működött közre abban, hogy Liszt 1865 nyarán fölvette a Vatikánban az egyházi rend három alsó fokozatát. Ő bocsájtott rendelkezésére Tivoliban, a csodálatos Villa d'Estében egy lakosztályt, ahol

Éminence,

Votre lettre, reçue le matin de mon départ de Rome, continue les nombreuses marques de Votre bienveillance à mon égard. Si peu que je sois, ma profonde gratitude Vous est dévouée. Daignez en disposer, ma vie durant.

J'ai dit au chapelain de la „Stadtpfarrei" de Budapest, Bogusich, la gracieuse intention de Votre Éminence, de mettre

aux pieds de Sa Sainteté, Léon XIII le volume, publié en langue hongroise, sur la Musique d'église, par Boguscich. Cet ouvrage mérite attention, étant à la fois bien écrit, et d'application pratique en Hongrie. Dédié au Cardinal Simor, celui-ci Vous recommandera favorablement l'auteur.

Le Cardinal Haynald préside la Délégation à Vienne, et reviendra ici demain. J'espère que nos relations, dès longues années amicales, subsisteront à perpétuité.

Au révérend Padre Alessandro, au Maestro Pezzini, et à l'ermite fantasque Thelen, reste constamment affectionné en qualité de citoyen de la Villa d'Este.

De Votre Eminence,

le très humble et très fidèle serviteur

F. Liszt

22 janvier, 80 –
Budapest.

4. Dokumentum

nyugodtan dolgozhatott rendszeres itáliai tartózkodásai idején a „háromszög" korszakban. Közvetlenül a levél keltét (1880. január 22) megelőző időszakban, 1879. október 12-én Hohenlohe javaslatára Lisztet címzetes albanói kanonokká választották. Nyilván erre – és Hohenlohe megbecsülésének, barátságának egyéb megnyilvánulásaira – utal a levél elején a túláradóan udvarias köszönő formula.

Gustav von Hohenlohe-Schillingsfürstnek, 1880. január 22, Budapest.
1 bifólió, 2^{r} üres. 20,5x13 cm. Bélyeges borítékkal, 11x13,8 cm. Mellékelve a levél olasz fordítása, ismeretlen kéz írása, 1 bifólió, 2^{r} üres. 20,9x13,4 cm. – Ep. L. 198.

Éminence,

Votre lettre, reçue le matin de mon départ de Rome, continue les nombreuses marques de Votre bienveillance à mon égard. Si peu que je sois, ma profonde gratitude Vous est dévouée. Daignez en disposer, ma vie durant.

J'ai dit au chapelain de la „Stadtpfarrei" de Budapest, Boguscich, la gracieuse intention de Votre Eminence, de mettre aux pieds de Sa Sainteté, Léon XIII. le volume, publié en langue hongroise, sur la Musique d'église, par Boguscich. Cet ouvrage mérite attention, étant à la fois bien écrit, et d'application pratique en Hongrie. Dédié au Cardinal Simor, celui-ci Vous recommandera favorablement l'auteur.

Le Cardinal Haynald préside la Délégation *à Vienne, et reviendra ici, demain. J'espère que nos relations, dès longues années amicales, subsisteront à pertpétuité.*

Au révérend Padre Alessandro, au Maestro Pezzini, et à l'ermite fantasque, Thelen, reste constamment affectionné, en qualité de citoyen de la Villa d'Este,

De Votre Eminence,
le très humble et très
fidèle serviteur
F. Liszt

22 Janvier, 80 –
Budapest.

Boríték, autográf címzéssel:
Italien.
À Son Eminence le
Cardinal,
Prince de Hohenlohe,
Santa Maria Maggiore.
Roma
/Italia/
A *„Santa Maria Maggiore"* és *„Roma"* áthúzva, idegen kéz új címet írt rá: „Tivoli".

Eminenciás Uram!

Levele, melyet Rómából való elutazásom reggelén kaptam meg, folytatás az Ön irántam tanúsított jóakarata számos jelének sorában[20]. Bármilyen csekély vagyok is, mélységes hálám az Öné. Méltóztassék rendelkezni vele, míg csak élek.

Elmondtam a budapesti „Stadtpfarrei" [városi plébánia] káplánjának, Boguscichnak, hogy Eminenciádnak az a szíves szándéka, hogy Őszentsége XIII. Leó lábai elé helyezi a Boguscich által magyar nyelven az egyházzenéről publikált kötetet. Ez a mű figyelemre méltó, mivel jól van megírva, s egyszersmind gyakorlatilag is használható Magyarországon. Simor bíborosnak van dedikálva, aki majd beajánlja Önnek a szerzőt[21].

Haynald bíboros elnököl a bécsi *Küldöttségben*, s holnap tér ide vissza. Remélem, hogy kapcsolatunk, mely hosszú évek óta baráti, örökre fennmarad[22].

A tisztelendő Padre Alessandronak, Maestro Pezzininek és a különös remetének, Thelennek maradok szerető híve a Villa d'Este polgárának minőségében[23],

Eminenciádnak igen alázatos és igen hű szolgája
Liszt F.

80. január 22 –
Budapest.

Ez a levél nemcsak annak tanújele, hogy Liszt mennyire otthonosan érezte magát Tivoliban, hanem még inkább annak, hogy miként próbálta támogatni személyes tekintélye és kapcsolatai latba vetésével a szerény hazai egyházzenei kezdeményezéseket. Szinte a magyar egyházzene „vatikáni nagykövetének" nevezhetjük, aki más magyar egyházi szerzők (köztük rokonai: Hennig Alajos és Vetzkó György) munkáinak érdekében is felemelte szavát és támogatást nyújtott.

5.

Liszt támogatása azonban kiterjedt más magyar muzsikusokra is, miként azt a következő levél is ékesen bizonyítja. Ez a levél, melyet szintén a londoni Sotheby cégnél vásároltunk 1987. november 26-án, Weimarban kelt, de több szállal kötődik Budapesthez és a Zeneakadámiához. Fő tárgya a Bülow-induló (zongorára: R. 52, S. 230; zongorára négy kézre: R. 304, S. 619; 2 zongorára, 8 kézre /kiadatlan/: S. 657b; zenekarra Carl Goepfart hangszerelésében) – e mű két- és négykezes zongoraverziójának nyomdai kézirata és Lisztnek a kiadáshoz írt autográf előszava a Liszt Ferenc Emlékmúzeum tulajdonában van (Ms. mus. L. 6/a-c). Az utóiratban dícsérőleg említett művész, Huber Károly (1828–1885) pedig a Zeneakadémia első hegedűtanára, s a későbbi neves igazgató, Hubay Jenő édesapja volt. A levél címzettje egy megnevezetlen zeneműkiadó; mivel azonban tudjuk, hogy a Bülow-Marsch a berlini Schlesinger kiadónál jelent meg 1884-ben, feltételezzük, hogy a cég akkori tulajdonosának, Robert Lienaunak szól a levél.

[Robert Lienaunak?], 1884. január 24, Weimar.
1 bifólió, a 2^{v} üres, rajta a címzett utólagos feljegyzése. 20,1x12,7 cm. – Ep. L. 196.

Sehr geehrter Herr,
In der commerziellen Bedeutung ist mir das Handeln *ganz fremd. Da mir vor kurzem H. von Bülow sagte das[s] ihr Verlag die Musikalien für die Meininger Hofkapelle liefert, sandte ich Ihnen den „Bülow Marsch".*
Einstens verlangte Beethoven das Honorar „mit oder ohne honneur". *Ohne impertinenz darf ich wohl dieses Witzwort citiren,*

freundlichst
F. Liszt

24ten Januar, 84 – Weimar
Bis zum 30ten Januar verbleibe ich hier.
Die vortreffliche Transcription einer der ungarischen Rhapsodien Liszt's hörte ich in Budapest. Professor Huber schätze ich hoch; wäre Er nicht persönlich an Ungarn gebunden, so stünde sein Ruf auswärts höher, – rechtmässig.

Igen tisztelt Uram!
Az üzleti értelemben vett *ügyködés* teljesen idegen számomra. Mivel röviddel ezelőtt H. von Bülow elmondta, hogy az Ön kiadója szállítja a kottákat a meiningeni udvari zenekarnak, elküldtem Önnek a „Bülow Indulót"[24].
Egykor Beethoven kérte a tiszteletdíjat, *„tisztelettel* vagy anélkül". Arcátlanság nélkül legyen szabad ezt a tréfás mondást idéznem,

baráti üdvözlettel
Liszt F.

Egy *kiváló* átiratot hallottam Liszt egyik magyar rapszódiájából Budapesten. Huber professzort nagyra becsülöm; ha nem volna személyében Magyarországhoz kötve, a híre külföldön nagyobb lenne – jogosan[25].

1884

Liszt

Weimar

27/1

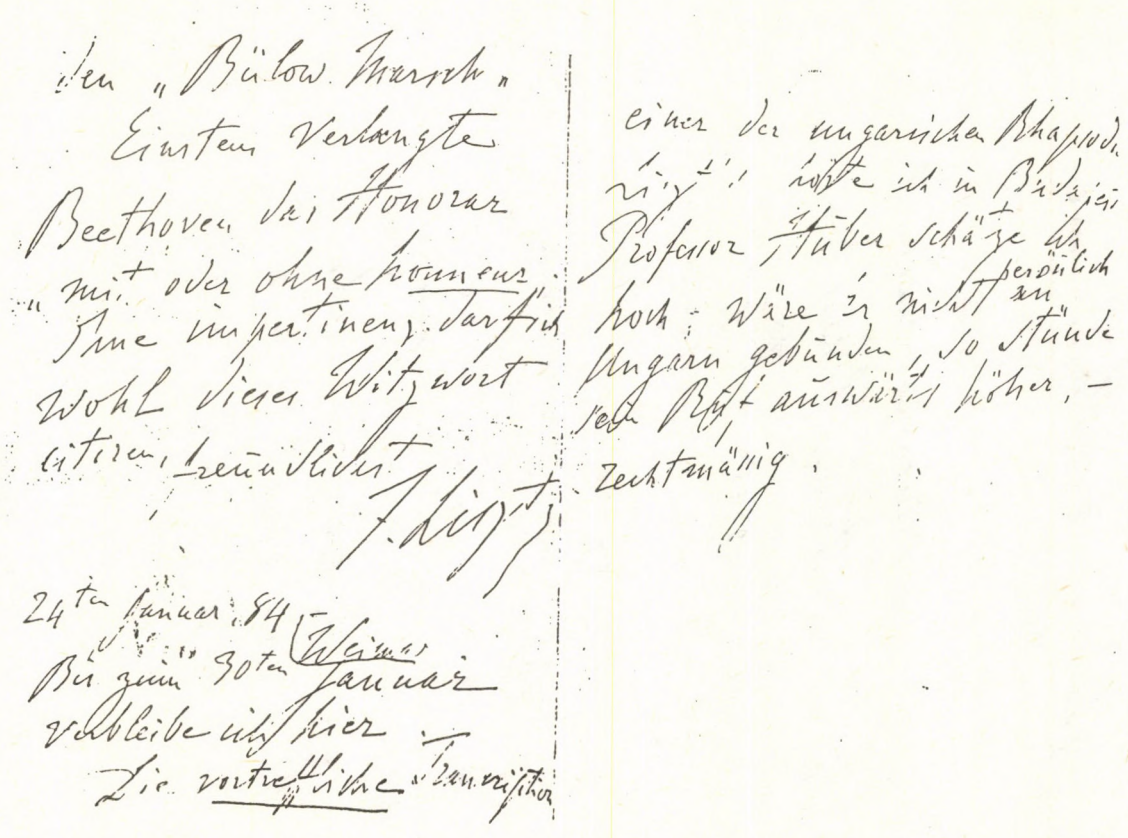
Mus. 29/1

Sehr geehrter Herr,

In der commerziellen Bedeutung ist mir das Handeln ganz fremd. Da mir vor Kurzem H. von Bülow sagte, daß Ihr Verlag die Musikalien für die Meininger Hofkapelle liefert, sandte ich Ihnen

Ep. L. 196

88. 1868



den „Bülow Marsch"
Einstens verlangte
Beethoven das Honorar
„mit oder ohne honneur"
Ohne impertinenz darf ich
wohl dieses Witzwort
citiren, freundlichst
F. Liszt

24ten Januar 84
Bis zum 30ten Januar (Weimar)
verbleibe ich hier
Die vortreffliche Transcription

einer der ungarischen Rhapsodien
Liszt's hörte ich in Budapest
Professor Huber schätze ich
hoch; wäre er nicht persönlich an
Ungarn gebunden, so stünde
sein Ruf auswärts höher, —
rechtmässig.

5. Dokumentum

Très cher, excellentissime
ami,

j'écris mes remerciements
à la comtesse Alexandre
Teleki. Comment vous
dire ma reconnaissance
pour les lignes de dédicace
de votre récent volume
de „Mémoires"? Elles sont
hautes et nobles, — tout à fait
digne du coup de sabre
que vous avez échangé à mon
honneur, en 42, à Berlin.

6. Dokumentum

Donc, toujours Merci
de tout cœur, et
„ constanter et fideliter. „
Votre vieux ami
F. Liszt

Tetétlen (chez Géza Zichy).
16 Novembre, 84.

243/1985

Huber iránti megbecsülését Liszt azzal is kifejezte, hogy a Zeneakadémia 1884 őszén meginduló hegedű tanszakára javasolta őt tanárnak. Huber csak rövid ideig működhetett a tanszak élén, mivel 1885. decemberében váratlanul elhúnyt.

6.

Időrendben legutolsó levelünk létezéséről már évtizedekkel ezelőtt tudtunk: a francia nyelvű levél, melyet Liszt régi barátjához, Teleki Sándor grófhoz (1821–1892) intézett, magyar fordításban már 1929-ben megjelent[26], eredetije azonban a Teleki-család tulajdonában lappangott, s csak 1985-ben vásároltuk meg (az Emlékmúzeum anyaggyűjtő felhívásának eredményeképpen) egy Budapesten élő leszármazottól. Most végre közölhetjük az eredeti szöveget is, majd egy új magyar fordítást, mely kissé szorosabban követi Liszt francia sorait.

Teleki Sándornak, 1884. november 16, Tetétlen.
1 bifólió, a 2^{r-v} üres. 20,3x12,7 cm. – Ep. L. 193.

Très cher, excellentissime ami,
J'écris mes remerciments à la Comtesse Alexandre Teleki. Comment vous dire ma reconnaissance pour les lignes de dédicace de votre récent volume de „Mémoires"? Elles sont hautes, et nobles, – tout à fait dignes du coup de sabre que vous avez échangé à mon honneur, en 42, à Berlin.
Donc, toujours *merci de tout coeur, et „constanter et fideliter"*

votre vieux ami
F. Liszt

Tetétlen (chez Géza Zichy)
16 Novembre, 84.

Igen drága, legkiválóbb barátom,
megírom köszönetemet Teleki Sándorné grófnénak[27]. Hogyan fejezzem ki Önnek hálámat „Emlékiratai" legutóbbi kötetének ajánló soraiért[28]. Magasztosak és nemesek, – teljesen méltóak ahhoz a kardvágáshoz, melyet becsületemért váltott 42-ben, Berlinben[29].
Mindenkor szívbéli köszönet tehát, és „constanter et fideliter" [kitartóan és hűségesen]

öreg barátja
Liszt F.

Tetétlen (Zichy Gézánál)[30]
84. november 16.

Ez a nem túl jelentős tartalmú, Liszt halála előtt alig két esztendővel írt levél egy életen át tartó, regényes barátság egyik utolsó rekvizítuma. A negyvenes évek nyugtalan virtuózéletének utazótársa, akinek jóvoltából Liszt megismerhette 1846-ban a „Koltói csárdás"-t, a XIV. magyar rapszódia egyik fő dallamát, s akinek humoros képmása („Teleki mind vándorlegény") utolsó budapesti lakásának hálószobájában is ott függött, betegsége miatt nem láthatta vendégül a Tetétlenből hozzá is készülő idős művészt[31]. A már korábban is tervezett látogatásra Teleki koltói kastélyában (mely falai között annak idején a nászutas Petőfi-házaspárt is láthatta) nem kerülhetett már sor soha többé.

JEGYZETEK

[1]A Liszt Ferenc Emlékmúzeum új szerzeményei 1986–1989. I. Liszt-zeneműkéziratok, Magyar Zene 1990/1. 57-65. l.

[2]Itt jegyezzük meg, hogy Prahács úttörő jelentőségű és kiváló jegyzetekkel ellátott munkájának időszerű volna egy új, revideált s az 1966 óta Magyarországra került vagy azóta felkutatott, nem csekély számú levéllel bővített kiadása. Ebben helyet kaphatnának teljes, hiteles szövegükkel azok a levelek is, melyeket Prahács csak kezdősorukkal idézett, mivel korábban már megjelentek másutt nyomtatásban, olykor azonban nem éppen pontosan s nem kielégítően jegyzetelve (pl. az Augusz Antalhoz intézett levelek). A Franciaországban előkészületben levő Liszt-levélösszkiadás („Correspondance générale") a szervezők jelenlegi szándéka szerint könyv alakban nem is jelenne meg, csupán compact disken; így semmiképpen sem lehet felmenteni a hazai Liszt-kutatást az alól, hogy a magyarországi Liszt-leveleket korszerű, teljes és megfelelően kommentált kiadásban minél előbb a nemzetközi Liszt-kutatás rendelkezésére bocsássa.

[3]Ld. Liszt 1837. december 17-én, Milánóban kelt francia nyelvű levelét, magyarul: Eckhardt M.: Liszt Ferenc válogatott levelei (1824–1861), Budapest 1989, 29. sz.

[4]La Mara: Franz Liszt's Briefe, I–II. Bd., Leipzig 1893; uő: Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt, III. Bd., Leipzig 1904.

[5]Eduard von Liszt [jun.]: Franz Liszt. Abstammung, Familie, Begebenheiten. Wien-Leipzig 1937.

[6]A kismartoni anyagot ld. Eckhardt, M. – Knotik, C.: Franz Liszt und sein Kreis in Briefen und Dokumenten aus den Beständen des Burgenländischen Landesmuseums, Eisenstadt 1983. A budapesti anyagot Prahács közölte említett kötetében.

[7]Az International Liszt Society periodikájában (ILC Quarterly, majd Liszt Saeculum) Lennart Raabes többször közöl Eduard Liszt hagyatékából származó dokumentumokat, olykor „Schottenhof Collection", máskor egyszerűen „private possession" forrásmegjelöléssel. Eduard Liszt otthona a bécsi Schottenhofban volt. – A Sotheby cég csaknem valamennyi zenei aukcióján szerepeltek az utóbbi néhány évben Eduard Liszthez vagy köréhez intézett Liszt-levelek.

[8]A Magyarországra került Eduard Liszt-hagyaték az átvételkor 244 különféle típusú dokumentumból állt (zeneműkéziratok, nyomtatott kották, levelek, könyvek, fényképek, festmények, szobrok, egyéb tárgyak, okmányok, hírlapkivágatok stb.).

[9]A rövidített név nem egyértelműen olvasható; talán Bartenstein rövidítéséről van szó, akinek a neve – közelebbről meg nem határozott üzleti papírokkal kapcsolatban – szerepel Carolyne egy 1861 novemberében Eduard Liszthez intézett levelében (ld. Eckhardt-Knotik i.m., No. 17.)

[10]Miss Janet Anderson, becenevén „Scotchy" (1816–1871 után) Marie Sayn-Wittgenstein skót nevelőnője volt, aki tanítványának 1859-ben történt férjhezmenetele és Bécsbe költözése után is Weimarban maradt s csak Liszt 1861 nyarán történt távozásakor hagyta el véglegesen az Altenburgot. Egykori növendékét azonban többször meglátogatta Bécsben.

[11]A kezdőbetűkkel jelzett személyek kilétét nem tudjuk azonosítani. D. esetleg Daniel, Liszt elhúnyt fia is lehet, aki Bécsben volt joghallgató az 1859 decemberében bekövetkezett váratlan halálát megelőző időszakban. – Annyi bizonyos, hogy Eduard minden szempontból Liszt bizalmasai közé tartozott, aki előtt saját érzelmi ügyeit és a nőkkel kapcsolatos kellemetlenségeit sem titkolta. Érdekes módon Carolyne is bizalmas volt Eduarddal az ilyesfajta ügyekkel kapcsolatban (ld. Eckhardt-Knotik i.m. No. 33).

[12]Liszt végül csak 1861 májusában jutott el Párizsba, mivel Cosima leányának betegsége és egyéb ügyek nem engedték, hogy korábban elhagyja Németországot. Itt – miután Cornelius „Bagdadi borbély"-ának 1859-es botránya után szinte teljesen visszavonult a közélettől s nyilvánvalóvá vált, hogy már nem sok szállal kötődik a városhoz – a korábban gyakran ellenséges weimariak 1860. október 26-án a város díszpolgárává választották.

[13]A házassági üggyel kapcsolatos vatikáni iratok csak a közelmúltban váltak hozzáférhetőkké, majdnem egyidejűleg két kutató: Donna M. di Grazia és Alan Walker számára. Előbbi a *19th Century Music* XII/2. kötetében (Fall 1988, 148–162. p.), utóbbi Liszt-biográfiájának 2. kötetében (Franz Liszt, Vol. 2, The Weimar Years 1848–1861, New York 1989, 566–580. p.) publikált ezzel kapcsolatban fontos iratokat. Walker nevéhez fűződik Gustav von Hohenlohe bíboros döntő jelentőségű, 1861. október 18-i beadványának első közlése (Journal of the American Liszt Society, Vol. 26, July–December 1989, 49. p.) és előkészületben van egy önálló dokumentumkötete a meghiúsult házasságkötéssel kapcsolatos valamennyi irat teljes közlésével.

[14]Csak feltételezni tudjuk, hogy az író Lessingről van szó, s nem a festő Karl Friedrich Lessingről (1808–1880), akinek munkái iránt Liszt szintén érdeklődött (ld. The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff, Washington D. C. 1979, 157. p.)

[15]Wagner 1871 áprilisában határozta el, hogy új színházat épít Bayreuthban művei előadása színhelyéül. Liszt egykori kedves tanítványa, Carl Tausig (1841–1871) vetette föl egy pártfogó szervezet létrehozásának tervét, melynek tagjai „védnöki jegyeket" vásárolhattak s ezáltal jogot szereztek a majdani fesztivál előadásain való részvételre.

[16]Lisztnek Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegnéhez írt levele 1872. november 19-én kelt (ld. La Mara: Franz Liszt's Briefe, VI. Bd., Leipzig 1902, No. 340). Liszt lebeszéli a hercegnét a védnöki jegyek vásárlásáról, mert bár többen (köztük Marie, Carolyne leánya) lelkesen támogatják az akciót, a német uralkodói körök (maga Weimar is) egyelőre tartózkodóak; a Liszt-Wagner iskola iránt ellenséges bécsi kritikus, Hanslick pedig egyenesen monomániának nevezi Wagner elképzelését.

[17]Friedrich (Fritz) Luckhardt (1843–1894) Bécsben tevékenykedett mint fényképész. Lisztről készített portré-felvétele 1871-ből (ld. Ernst Burger: Franz Liszt. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten, München 1986, 219. p.) a zeneszerző saját véleménye szerint legjobb képei közé tartozott. – Liszt gyakran járt közbe barátai kitüntetése ügyében Károly Sándor weimari nagyhercegnél. A jelen ügyben ld. a nagyherceg 1872. november 5-én, Weimarban kelt levelét (La Mara: Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander Grossherzog von Sachsen, Leipzig 1909, No. 129).

[18]Christian Friedrich Kahnt (1823–1897) német zeneműkiadó lipcsei cége Liszt egyik legjelentősebb kiadója volt. – Carl Riedel (1823–1888) német zeneszerző és karnagy 1868-tól az Általános Német Zeneegylet elnöke volt, mely egylet létrejötte óta Liszt jelentős támogatását élvezte és számos, az ő köréhez tartozott muzsikust tömörített.

[19]Ld. levelét Károly Sándorhoz, 1872. november 3 (La Mara: Briefwechsel... No. 128).

[20]Liszt 1880. január 11-én hagyta el Rómát, s Firenze és Velence érintésével január 15-én érkezett Budapestre. Bár La Mara számos levelet közöl azok közül, melyeket Hohenlohe bíboros Liszthez intézett, az említett „jóakaratú levél" nincs közöttük.

[21]Az említett szerző neve helyesen: Bogisich Mihály (1839–1919). A pap-egyházzenész szóban forgó könyve: „A keresztény egyház ősi zenéje. Az apostolok korától a németalföldi zeneiskola megalapításáig (1450.). Műtörténelmi és gyakorlati kézikönyv. Magyarország világi és szerzetes papsága, papnöveldék, tanítóképző intézetek, nyilvános és magán zeneiskolák számára írta: Bogisich Mihály, bpest-belvárosi káplán, a nemzeti zenede és a budai egyházi zeneegylet titkára, az ‚országos dalárszövetség' választmányi tagja. Eger, 1879." – Liszt budapesti hagyatékában megtalálható a könyvnek egy kéziratos dedikációval ellátott példánya (LK 24). Bár a dedikáció keltezetlen, lehetetséges, hogy Bogisich akkor nyújtotta át az „albanói kanonoknak" ajánlott hagyatéki példányt Liszt részére, amikor 1880. január 18-án Liszt a Belvárosi Plébánián vacsorázott régi barátjánál, Schwendtner apátnál. Liszt ugyanis említi Bogisich könyvét ebből az alkalomból egy Carolyne-nak írt levelében (La Mara: Franz Liszt's Briefe, VII. Bd., Leipzig 1902, No. 267). – A Simor János hercegprímásnak (1813–1891) szóló nyomtatott ajánlás ügyében is Liszt közvetített a könyv megjelenését megelőzően (ld. Bogisichnak írt, 1879. szept. 6-i levelét, Prahács i.m. 417. sz.).

[22]Haynald Lajos (1816–1891) kalocsai érsek, a budapesti Liszt- Egylet elnöke, valóban Liszt barátja maradt mindvégig.

[23]Padre Alessandro Tivoliban a Szent Ferenc plébánia papja, Liszt gyóntatója volt (ld. Franz Liszt's Briefe, VII. Bd., No. 229 és 263). – F. Pezzini a tivoli fúvószenekar („concerto comunale tiburtino") karmestere, kiváló pisztonjátékos volt. Együttesével gyakran köszöntötte a Tivoliba érkező művészt (ld. Franz Liszt's Briefe, VII. Bd., No. 218, 219, 290). „Una stella amica" című mazurkáját Liszt feldolgozta zongorára (R. 232, S. 551). – Thelen (vagy Telen) személyével egy Bülownak írt, 1878-ban kelt Liszt-levélben találkoztunk csupán; eszerint „a Villa d'Este régi lakója, kölni születésű, aki előfizetője a »Kölner Zeitung«-nak s továbbadja nekem". (La Mara: Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow, Leipzig 1898, No. 201).

[24]Hans von Bülow (1830–1894) 1880 és 1885 között a meiningeni udvari zenekar élén működött, s együttesét kiemelkedő színvonalra emelte. Bár Bülow ebben az időben érzelmileg és zeneileg is erősen eltávolodott Liszttől, egykor rajongva tisztelt mesterétől és apósától, s inkább Brahms zenéje vonzotta, Liszt szeretete és megbecsülése semmit sem csökkent irányában. Ezt tanúsítja a Bülow-Marsch előszava is: „Seit dreissig Jahren, in der Kunstwelt bedeutet, bethätigt, und fördert Hans von Bülow alles Edle, Richtige, hoch und freisinnige Schaffen. // Als Virtuos, Docent, Dirigent, Kommentator, Propagandist, – ja selbst als manchmal humoristisch gelaunter Journalist – verbleibt Bülow der Obmann des muskialischen Fortschritts, mit der ihm von Gottes Gnaden angebornen und zugehörigen Initiative leidenschaftlicher Beharrlichkeit, unaufhaltsam heldenmüthig das Ideal anstrebend, möglichst erzielend. // Einen neuen Beweis dafür bekundet seine Leitung der Meininger Hofkapelle. // Derselben widmet in Hochschätzung ihrer musterhaftigen symphonischen Vorträge, diesen *Bülow Marsch*, F. Liszt. // Januar 84 – Weimar."

[25]Az idézetből nem világos, hogy az átiratnak szerzője volt-e Huber, vagy csak előadója. Mivel a levél kiadónak szól, inkább az előbbire gondolnánk. Nem sikerült azonban nyomára bukkannunk Liszt-rapszódia Huber által készített hegedűátiratának. – Hubert egyébként, aki nemcsak mint hegedűművész és tanár, hanem mint opera-, kóruskarnagy és zeneszerző is igen aktív volt, megbecsülték hazájában. 1883 márciusában a Ferenc József-rend lovagkeresztjével tüntették ki. Liszt is jelen volt 1883. március 11-én azon az ünnepélyen, melyet a Nemzeti Zenede rendezett kiváló tanára tiszteletére a kitüntetés alkalmából.

[26]„Ismeretlen Liszt-levelek", Muzsika 1929/1–2, 83. p., 4. sz. A cikk közreadója ismeretlen; közlése szerint e levél ekkor Teleki Sándor fiának, Teleki László grófnak birtokában volt és másolatát Gyalui Ilona bocsájtotta rendelkezésre.

[27]Teleki grófné meghívta Lisztet, látogassa meg Nagybányán, Liszt azonban nem tudta elfogadni a meghívást. Teleki grófnéhoz intézett, 1884. november 16-án kelt levele nemrég került letétbe a Dunamelléki Református Egyházkerület Ráday-gyűjteményében, melynek 1990. évi évkönyvében (két másik Liszt-levéllel együtt) rövidesen publikálni fogjuk.

[28]Teleki „Emlékeim" címmel publikált 2 kötetet 1879–80-ban. 1882-ben „Egyről-másról (Újabb emlékeim)" címmel folytatta a sorazatot. E kötet dedikációjáról van szó.

[29]Utalás Teleki és Liszt barátságának kezdetére: 1842-ben, a „Lisztománia" dühöngése idején Teleki párbajozott egy német katonatiszttel, aki gúnyolódott Liszt népszerűségén.

[30]Zichy Géza gróf (1849–1924), író, zeneszerző, zongoraművész az idős Liszt egyik leghívebb barátja volt. Többször utaztak, sőt játszottak is együtt (a gróf balkezes virtuóz volt). Liszt 1884. november 1-től 17-ig vendégeskedett Zichy tetétleni birtokán, pihenve, komponálva, sőt 10-én hangversenyt is adott Tetétlen lakóinak.

[31]Ld. erről Liszt beszámolóját Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegnének, La Mara: Franz Liszt's Briefe, VII. Bd., No. 410, és Olga von Meyendorffnak, The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff, 469. p. A látogatást túl sokáig nem lehetett elhalasztani, mert Lisztnek vissza kellett utaznia a hangversenykörútra induló Zichyvel Budapestre, ahová a közeli napokban várták a meiningeni zenekart és Bülow-t vendégszereplésre.

FANCSALI JÁNOS:

BARTÓK BÉLA SEPSISZENTGYÖRGYI HANGVERSENYE

Bizonyára fölösleges ezen hangversenyt újraidézni, de megint bebizonyosodott – szép számmal van még ismeretlen, tévesen vagy kevésbé ismert epizód Bartók életében. Egy tágabb kutatás idevonatkozó adatain keresztül megpróbáltam rendezni a Bartók-naplót 1927. febr. 20–március 12. között. A felhasznált dokumentáció nagyobb része külön-külön ismeretes, megjelent nyomtatásban is, de összefoglalása ezidáig nem történt meg. Akadt ugyanakkor több ismeretlen adat is, ami átértékeléseket tett szükségessé. Az 1981. július-augusztusában végzett kutatásomat csak alátámasztotta a később számomra is hozzáférhetővé vált két új, alapvető forrásmunka: „Bartók Béla családi levelei" szerkesztette ifj. Bartók Béla (Zeneműkiadó Budapest 1981.) és Ifj. Bartók Béla: „Apám életének krónikája" (Zeneműkiadó Budapest 1981.)

Bartók erdélyi hangversenykörútjának tervezett tartama 1927. febr. 17–24. között volt[1] Arad és Nagyvárad után.

Febr. 20. vasárnap: Bartók Nagyváradról jövet Kolozsvárra érkezik gyorsvonattal reggel 9 órakor[2]. Hangversenye a Magyar Színházban déli fél 12 órakot[3].

Febr. 21. hétfő: Brassóba indul reggel 9-kor a gyorsvonattal[4]. Itteni hangversenyét a Honterus-aulában a Heinrirch Zillich tulajdonabeli és Gus Ongyerth vezette Klingsor iroda szervezete este 8 órai kezdettel. Szállása a Korona-szállóban. Hangverseny után találkozik Gustav Borgerrel és megegyeznek: holnap találkoznak és elbeszélgetnek[5]. Marosvásárhelyi hangverseny febr. 22-ére volt tervezve, így csak másnap reggelre, vagy kora délelőttre gondolhatott volna Bartók. Amennyiben a vasúti menetrend nem cáfolná mindezt! T.i. a Brassóból 6.35-kor induló vonat Madéfalván keresztül 16.07-kor érkezik Marosvásárhelyre!

Febr. 22. kedd: Bartók megbetegszik és a brassói szállóban marad. Gustav Borger szebeni tanár[6] meglátogatja és meglepetve látja, hogy Bartók beteg. Bartók érdeklődéssel figyelte eddig is Borger tanulmányait. Ezek a román folklórban is használatos különleges ének-technikával foglalkoztak. Most, Bartók a nyomtatásbeli közlésre ösztönzi Borgert. Beszélgetésük közben megjelenik Viktor Bickerich brassói neves muzsikus – Bartók ugyancsak korábbi ismerőse – így Borger elköszön[7].

Bickerich utólag erre így emlékszik vissza: *„Igen, én akkor meglátogattam a szállodában és csodálkoztam hogy ő az ágyban fekszik. Előző este még semmi baja sem volt. Én egy orvost akartam hozni, de ő csak leintette és mondta ő így is, úgy is el fog utazni Sepsiszentgyörgyre."*[8] Bickerich állítása – a tervezett sepsiszentgyörgyi út Bartók általi említése febr. 22-én –, kevésbé valószínű. Hisz semmi adatunk nincs egy sepsiszentgörgyi út febr. 26. előtti tervéről vagy ajánlatáról. Ez inkább utólagos önigazolásnak tűnik vagy utólagos más vizitről emlékszik. Ezek szerint itt Bickerich két, más-más napokon történt látogatásáról kapunk tanúságot?

(Az első látogatás a brassói hangverseny másodnapján, a második a sepsiszentgyörgyiek szombati febr. 26-iki látogatása után történhetett volna! E kettő összemosódásából alakulhatott ki a fenti vallomás-emlékezés.) Talán örökre nyílt kérdés marad[9] de mindenesetre Bickerich legalább egyszer meglátogatta a beteg Bartókot, legvalószínűbben febr. 22-én kedden. E lágotagási bizonyítékai: G. Borger emlékezésén kívül a marosvásárhelyi és temesvári címzetteknek küldött táviratok és egy föltételezett febr. 22-iki vagy febr. 23-iki délelőtti találkozás Bickerich és Keresztes Károly között. A találkozás alkalmával juthatott hír a Brassóban maradt betegen fekvő Bartókról Keresztes Károlyhoz és rajta keresztül a sepsiszentgyörgyi hangverseny szervezőihez, febr. 23-án szerda délután. Bartók táviratokat küldet a temesvári Zenebarátok társaságának és a marosvásárhelyi Révész Bélának – ki egy személyben hangversenyrendező és a „MA" helybeli lap tulajdonosa.[10]

Febr. 23. szerda „A MA": *„Bartók táviratban értesítette a rendezőséget titkára által: »Bartók spanyolban fekszik, koncertje bizonytalan időre elmarad... Nagy károkat okozott a Révész Béla rendező irodájának... aki visszatéríti a befizetett összeget.«"* Tehát Révész Béla azonnal „ejtette" Bartókot, egy később rendezendő marosvásárhelyi Bartók-hangverseny gondolatát. Ki volt Bartók titkára – nem tudjuk, de bizonyára nem utazott vele senki, így elsősorban a Zillich irodára és körére gondolhatunk. Az említett táviratot febr. 22-én kellett föltegyék a postára Brassóban, másképp nem kerülhetett volna be a febr. 23-iki marosvásárhelyi lapba. (Ezúttal nyilvánvalóan előnyös volt Révész Béla kettős minősége.) De a föladó lehetett Bickerich is – hisz előző nap, febr. 22-én biztos tudjuk – találkozott Bartókkal.

Ugyanő (Bickerich vagy a Zillich-iroda), Temesvárra is értesít. A helybeli sajtó, az eredetileg beharangozott febr. 23. helyett az új hangverseny-időpontot febr. 25-re hirdeti.

Aznap délután, a sepsiszentgyörgyi zenekedvelők szűk körében a szokásos szerdai összejövetelükön hozza dr. Keresztes Károly ügyvéd a hírt: Bartók betegen fekszik a brassói Korona-szállóban[12].

Febr. 24. csütörtök: Bartók a brassói Korona-szállóból két levelet ír a) Ziegler Károlynak, Marosvásárhelyre: *„Ma már annyira jól vagyok, hogy előreláthatólag hétfőn (febr. 28)*[13] elutazhatom Brassóból."[14] b) Révész Bélának, Marosvásárhelyre. Új időpontokat ajánl: Március 1., 2. vagy 3. Ha ez megfelel, érkezik Marosvásárhelyre febr. 28-án este 21.30 órakor[15]. Másodszor halasztják el Temesvárt a Bartók-hangversenyt *„Bartók spanyolban megbetegedett és kénytelen pénteki (febr. 25.)*[16] koncertjét elhalasztani és ezt néhány nappal később megtartani."[17]

Febr. 25. péntek: Bartók még mindig betegen fekszik Brassóban. Táviratot kap Temesvárról: a marosvásárhelyi hangversenyt nem akarják későbbre halasztani. Tehát Bartók nemcsak a temesvári rendezőségnek táviratoztatott febr. 22-én, hanem a Révész Bélának írt táviratában, levelében (febr. 22-én vagy 23-án) megkérte a címzettet: döntése felől értesítse a temesvári rendezőséget is, a marosvásárhelyi hangverseny időpontját közölve[18]. Révész Béla merevségének okát nem tudjuk de legalább értesítette döntéséről a temesváriakat – febr. 24-ig. Végső fokon a történtek Révészt igazolták. Kellő komolysággal ítélte meg a helyzetet, hisz Bartók gyógyulása még hazaérkezése után is tartott és hangversenyképessége alig március 20. után tért valóban vissza[19].

Bartók meghallgatta Karl Heinz Schuller hat éves csodagyermeket, ennek zongorázását. Ezen eddig ismeretlen adat nem kevéssé változtatja meg Bartók-portrénkat, mégha nincs is különleges fontossága művészete szempontjából. Sepsiszentgyörgyre való érkezését hétfő délutánra (febr. 28. délutánjára)[20] rögzíti a „Székely Nép" 1927. március 3-án. *„Tegnap"* –

pontosítja a „Kronstädter Zeitung" K. H. Schuller meghallgatását a szűkkörű szakember csoport által. *„Das Wunderkind Karl Heinz Schuller. Er heisst Karl Heinz Schuller, stammt von sächsische Eltern und spielte gestern Nachmittag, begleitet von seinen Vater auf dem schwarzen Blüthnerflügel Beethoven, Schumann, Chopin unf Grieg ... Als wir nachher mit seinem Vater sprachen erfuhren wir dass das Kind schon mit drei Jahren den Weg zum Klavier gefunden habe und freiwillig von den Eltern anfangs gar nicht unterstützt, versucht hatte, alles, was er hörte, am Klavier nachzuspielen ... Darauf hat ihn der Vater, der einst selber den Beruf eines Musikers ergreifen wollte, und dass Leipziger Konservatorium besucht hatte, in die Schule genommen und führt ihn am weiter in das Reich der Töne ein...'*[21] Jóval később de bővebben írja cikkét Horvát Henrik, *„Új zongorázó csodagyermek"* címmel. *„Karl Heinz Schüller – ezt a nevet meg kell jegyeznünk magunknak. A név tulajdonosa egy világosszőke hajú, sápadt, sovány, még korához képest is túlságosan filigrán testalkatú hatéves kis fiú. A koponyája frenologusok öröme lehetne erősen elüt a normálistól, túlnagy, roppant homlokboltozattal, – aminthogy az egész arc távolról sem mondható szokványos értelemben szép gyermekarcnak, csak a nagyon mélyen ülő halványkék szemek különösen álmodó tekintetében van szépség. Viselkedésében rendes, gyerekes, elkényeztetett gyermek a kis Karl Heinz Schuller, kit atyja, vidéki szász földbirtokos és képzett zenész (de érdekes: a gyermek csak magyarul tud beszélni) most behozott Brassóba, hogy az aula zongorája mellett bemutassa néhány zenei szakembernek és zenebarátnak. Mert a kis fiú csodagyermek: zongázó. Szkeptikusan mentünk el a bemutatkozásra, azzal a szepticizmussal (sic!) és csaknem eleve visszautasítással, mely ilynemű produkcióknál ember és zenei szempontokból nemindokolatlan. Most is, a csodagyermek meghallgatása után is benyomásunkban sok a nyugtalanító aggályosság, de ki kell jelentenünk, hogy már az első ütemek elhangzása után meg voltunk döbbenve a gyermeknek valóban csodálatos zenei tehetségétől. Beethoven f-dur* [?] *szonátáját játsza, atyjával négy kézre, kívülről, mert kottát nem ismer. A parányi ujjak, egészen »egyéni« ujjrakással fürgén szaladnak a billentyűkön és billentésük értelmes, kifejező módon szólaltatja meg a darabot! Chopin keringőjét játsza és a futamok fokozódó lendülettel peregnek. Schumann Aufschwungjában a nehéz kezdő frázis erélyesen csaknem szenvedélyesen jön ki és Grieg indulójában eleven, biztos ritmus lüktet! Ennek a kis zongorázónak, ennek e furcsa kis soványságnak, ösztönös érzéke van a dinamika, a tempó árnyalatai, a dallam értelme iránt. Akármilyen különösnek hangzik: játékában megértés nyilvánul meg! A tudományos pszichológia dolga a koraérettség ilyen rendkívüli jelenségeinek magyarázatára törekedni. A hallgató nem kutatja a tünemény létrejöttének feltételeit, hanem csak csodálkozva áll előtte: olyan okkult tünemény ez, melynek realitását nem vonhatja kétségbe senki sem. Felette kívánatos volna, hogy a kis Karl Heinz Schuller olyan testi és szellemi (zene) nevelésben részesüljön, mely lehetővé tenné bámulatos tehetségének teljes fejlődését. Már egy normális gyermek nevelése sem könnyű feladat, ha nevelés alatt a gyermekben lappangó értékek felszínre hozatalát értjük. Bizonyítéka ennek: a tehetséges gyermekeknek nagy száma (csaknem minden gyermek valóban tehetséges) és ezzel szemben tehetségtelenség nagy elterjedtsége a felnőttek között. Ennek az aránytalanságnak alighangem a nevelés az oka. Még százszor nehezebb feladata természetesen a rendkívüli gyermek nevelése. Hogyha ez a nevelés a jelen esetben sikeres lesz, a legszebbet várhatjuk a kis Schüllertől, aki abnormis ide, patologikus oda, mégiscsak a többnyire gyári rutinnal dolgozó természetnek egy kivételes kis csodavirága, melynek örvendeni kell.'*[22]

A jótanácsok ellenére három nappal később a „Kronstädter Zeitung"-ban hirdeti a Klingsor-iroda a csodagyermek március 3-iki hangversenyét. Megemlíti Bartók Bélát is, ki a gyermeket tegnap[23] hallotta s ki a gyermek édesapjának, a kisfiú ezentúli rendszeres zenei oktatását tanácsolta[24]. Ezt a hírt veszi át az 1927. március 4-iki Brassói Lapok. *„Az ötéves* [?] *gyermek sem Brassóban, sem más városban nem tart további hangversenyeket,*[25] mivel több

zenész, köztük Bartók Béla is, aki előtt a Schuller-fiú tegnap játszott, azt tanácsolta apjának, hogy a gyermek rendszeres kiképeztetését kezdje meg." Az 1927. márc. 5-iki „Kronstädter Zeitung"-ból pedig megtudjuk, hogy K. H. Schuller márc. 3-iki műsora megfelelt a zártkörű meghalltatáson játszottnak: két Beethoven-szonáta, közöttük az f-moll is, Chopin-Valse [?], Schumann-Aufschwung, Grieg-Marsch. E hangversenykrónika *„Konzert K. H. Sculler"* címmel, megerősíti a zártkörű előjátszás tényét. Párja márc. 7-én jelent meg a „Brassói Lapok"-ban[26].

Összegezve: zártkörű hangversenyen hallgatta meg Bartók Béla K. H. Schullert. Mindkettőjük brassói hangversenyét a Klingsor-iroda rendezte. Miként jutott vagy juthatott Bartók erre a meghallgatásra? Csak úgy ha valaki meghívta oda, olyas valaki aki ismerte Bartókot és oly viszonyban volt vele hogy meghívhatta. De okvetlen olyas valaki, aki tudta hogy Bartók még Brassóban van, és mégpedig hol Brassóban (azaz a Korona-szállóban), bár neki már Marosvásárhelyen vagy Temesvárt kellett volna lennie. S ugyanakkor az illető a Schuller-gyerek bemutatásának tervéről is kellett tudnia és joga meg érdeke volt Bartókot meghívni. Így minden szál a Klingsor-irodához és köréhez vezet, nevezzük személy szerint Zillichnek, Bickerichnek, Ongyerthnek vagy másnak. Zillich nagy gyanúban van, mert jó üzleti fogás hirdetni a Schuller-gyerek Bartók általi meghallgatását. Ők tudták tehát azt is hogy Bartók Brassóban betegen fekszik a Korona-szállóban. De tudta ezt a zenekrónikák írója – Horvát Henrik is.

Miért nem engedte Bartók hogy orvost hivassanak[27]? Ez rejtély, de talán a dolog anyagi vetületén keresztül is magyarázható: Bartók mindig rendkívül takarékos voltát nem szabad felednünk! Másfelől, – a betegség elején küldött táviratok (gyanított és kikövetkeztetett) szövege szerint – Bartók nem képzelte, hogy betegsége ily komoly, és hangversenyeinek sorát majd teljesen összezavarja. A meghallgatás melyen Bartók is részt vett szerintünk végül is febr. 25-én (pénteken) délután tartották Brassóban. (Bartók Ziegler Károlynak febr. 24-ikén írt levele is egészségi állapotában valamelyest javulását, tehát e meghallgatáson való részvételének lehetőségét bizonyítja.)

Febr. 26. szombat: dr. Keresztes Károly és dr. Fogolyán Kristóf orvos meglátogatja a beteg Bartókot a brassói Korona-szállóban. Rövid orvosi vizsgálat után felajánlják neki a szakszerű orvosi ápolást Sepsiszentgyörgyön és egy ott rendezendő hangverseny lehetőségét[28]. Bartók elfogadja az ajánlatot.

A két látogató távozása után Bartók levelet írt Ziegler Károlynak[29] amelyből egyértelműen kiderül: Bartók tudta kinél száll meg Sepsiszentgyörgyön. Ide – dr. Keresztes Károly címére – kéri Pestről érkező leveleit. Tudta hogy marosvásárhelyi hangversenye elmarad, mert az ottani rendező nem hajlandó új időpontot elfogadni. Depressziós lelkiállapota „soha többé nem jut Marosvásárhelyre, nem sokáig bírja a hangversenyezést" betegségét bizonyítja, ennek tulajdonítható. Honnan tudták meg a sepsiszentgyörgyiek Bartók állapotát, már próbáltuk az előbbiekben megközelíteni. De Bickerich és Keresztes Károly közeli ismeretségéről későbbi adataink is vannak.[30] Egy kisebb városbeli működvelő, brassói közreműködése helybeli szakképzett zenészekkel, még ha jó nevű is, csak különleges emberi-művészi kapcsolat, megbecsülése esetén jöhetett létre. E kapcsolat Bickerich és Keresztes Károly között bizonyára már korábbról megvolt. Bár dr. Keresztes Károly részvétele Bartók brassói koncertjén majdnem bizonyos, úgy tudjuk ekkor még Bartók betegségének jelei szembeötlően nem jelentkeztek[31]. Keresztes dr. ismeretsége Bartókkal: föltételezett levelezésük Bartók 1922-ben tervezett sepsiszentgyörgyi hangversenyével kapcsolatban nem bizonyított. Inkább egy Rezik-Keresztes levelezésre kell gondolnunk[32].

E napon írt második levele édesanyjának szól. Ebben Bartók igyekszik csökkenteni ál-

lapota súlyosságának hírét. Próbáljuk csak utána számolni, ahogy itt Bartók sorolja betegsége napjait: *„De csak első 2 nap volt magas lázam"* [febr. 23. és 24. – kedd, szerda], *„3. nap nagy csökkenés"* febr. 25. csütörtök, *„ma már lázmentes vagyok."* [febr. 26. – péntek] dr. Fogolyán orvosi konzultálása után Bartók most már írhatja: *„Holnap fölkelhetek"* [febr. 27. – vasárnap], *„holnapután kimehetek"* [febr. 28. – hétfő], *„a rákövetkező nap pedig már el is utazhatok."* [ekkorra igérték sepsiszentgyörgyi vendégei Bartók átszállítását magukhoz]. *„Az első napokban ápolónő is volt nálam."*[33] [ezt vehetjük édesanyjának szánt nyugtatásnak is.]. Külön figyelmet érdemel: a fenti levelezőlap képe egy nagyváradi táj, tehát ottani hangversenye alkalmával vett és lehozott képeslapról van szó. Kevés gondoskodásban volt része a Korona-szállóban, ha még egy helybeli képeslapot sem tudott beszerezni!

Végre-valahára a „Brassói Lapok" is tudatja: *„Bartók Béla súlyosan betegen fekszik Brassóban"* címmel: *„Bartók Béla... aki csak a napokban tartotta meg nagysikerű hangversenyét Brassóban, mint értesültünk, koncert után spanyolnáthában súlyosan megbetegedett s most a Korona-szállóban levő lakásán fekszik. Bartók Béla betegsége miatt Marosvásárhelyen közelebb tervezett hangversenyét nem tarthatja meg"*[34]

Febr. 27. vasárnap: A marosvásárhelyi sajtó továbbra is értesít Bartók betegségéről: *„Bartók Béla Brassóban súlyos spanyolnáthában fekszik a Korona-szállóban levő lakásán. Felépülése hosszabb időt vesz igénybe." („A MA"). „Székely Nép" (Sepsiszentgyörgy): „Betegsége miatt több hangversenye elmaradt, holnap, vasárnap városunkba érkezik, Keresztes Károlynál fog lakni és itt heveri ki betegségét. Koncertje március 2-dikán lesz. Műsora majdnem ugyanaz lesz mint a brassói volt. Jegyeket Benkő Mórnál válthatnak, a részletes műsor megváltása kötelező."* (Ez utóbbira még visszatérek). A fentiek mind-mind szombati hírek, melyek a Bartókkal való tárgyalás után lettek rögzítve, és a Sepsiszentgyörgyre való hazatérés után lettek beadva a szerkesztőségbe, nyomdába. Tehát nem *„javulás közben ötlött fel a koncert gondolata"* mint dr. Fogolyán írja[35]. Az egész hír bizonyítja, hogy már szombaton megfogalmazták, a szombati, tehát egy nappal korábbi értelemben. E publicisztikai szokást nem szabad számításon kívül hagynunk mikor bizonyos dátumok pontosítását kíséreljük meg a korabeli sajtó alapján. Amennyiben ezt elfogadjuk, rendkívül fontos a „Székely Nép" 1927. március 3-iki számában *„Bartók Béla hangversenye egy-két nappal elhalasztatott"* címmel megjelent közlés: *„Ma estére volt hirdetve hangversenye* [értsd szerda, márc. 2.] *Még hétfőn* [febr. 28.] *délután városunkba is érkezett, azonban kedden* [márc. 1.] *ismét megbetegedett, úgy hogy jelenleg is betegen fekszik. Hála Istennek, azonban csak múló természetű betegségről van szó és miután ma* [értsd megint csak szerda márc. 2.] *már nincs láza, a hangversenyt csütörtök vagy pénteken* [értsd márc. 3. vagy 4.] *este megfogja tartani. Kérjük a közönséget szíveskedjen figyelemmel kísérni a Benkő Mór üzletének kirakatát ahol a hangverseny napját idejében közölni fogják."*[36] Így a most.ig minden ezzel foglalkozó közleményben elfogadott március 2-iki dátum – tévesnek bizonyul.[37] A fenti „Székely Nép"-beli, közleményen kívül más három tény bizonyítja állításunkat:

a) A műsorlapot a Jókai-nyomda még Bartók Sepsiszentgyörgyre való érkezése előtt kinyomtatta, a Bartókkal való szombati febr. 26-iki tárgyalás alapján. Így az utólagos (betegsége elhúzódása vagy inkább recidiva miatti) változtatást már nem tükrözhette. A műsorlap nyomtatása bizonyára legkésőbb hétfő reggelre kész volt (hogy a hirdetett árusítást megkezdhessék), de szerintem ezt egyidőben nyomták a „Székely Nép" febr. 27-iki számával, tehát szombat febr. 26. és vasárnap febr. 27. között. Hisz az említett lapszám *kötelezőnek* (!) hirdeti a részletes műsor megváltását.

Másfelől a műsort díszítő metszet kliséje *már évek* óta használatos volt a múzeum-rendezvények műsorlapjain, így a gyors nyomtatásnak ilyen akadálya sem volt és a múzeum vezetősége

(Csutak Vilmos igazgató, Török Andor elnök, dr. Keresztes Károly [!], Barabás Samu, Benedek Elek stb. választmányi tagok) hamar dönthetett a műsor megrendelésének ügyében.

b) Fogolyán Kristóf dr., Lakatos Istvánnak írt levelében (1947. aug. 11.) levő közlése *(„hamvazó szerdán volt a koncert")*, sem szolgálhat támpontul – hisz rendkívüli memória kellett volna pontosan visszaemlékezni mikor is volt hamvazó szerda 20 évvel levele írása előtt!! Ebbeli forrását maga Fogolyán dr. írja körül ugyanabban a levélben *„... nagy örömömre szolgál, hogy Bartók Béla itteni tartózkodásával kapcsolatban a műsort és lappéldányból, melyet szerencsére a nyomda bekötött évfolyamai között megtaláltam – a kritikát is közölhetem"*. Tehát kissé túl „gyorsan" nézve át az említett lapot. Az illető lap csütörtöki számában valóban létezik egy cikk melynek címe „Hamvazószerda". Ilyenképpen juthatott, öntudatán kívül, a becsületes, ámbár a könyvtári kutatásban bizonyára kevésbé jártas dr. Fogolyán tollára a levélbeli „hamvazószerda", mely csak megerősítette a hangverseny szerdai időpontjának tévhitét[38].

c) Nem veszi figyelembe az egyetlen sepsiszentgyörgyi krónikást, pedig ő világosan rögzíti a március 3-iki hangverseny-dátumot: *„mi az egyszerű krónikás szerepét vállalva számolunk be a március 3-iki hangversenyről."*[39]

A márc. 3-iki „Székely Nép"-ből, mint már idézéskor rögzítettük, egészül ki a *febr. 28., március 1. és március 2-iki* napló. Talán ekkor gyűjtött Bartók Béla utoljára népzenét. Benkő András[40] szerint *„Népdalokat gyűjt, délutánonként pedig rögtönzött házi hangversenye keretében szívesen zongorázik érdeklődőknek."* Ez utóbbi kissé erőszakoltnak tűnik, ismerve Bartók alapvetően zárkózott természetét. Ezt még a betegség is fokozta: *„szokottnál is zárkózottabb volt, s mi nem akartunk terhére lenni."*[41] A népdalgyűjtés eredményeit nem sikerült ezideig megtalálnom. Fogolyán Miklós szerint a Székely Mikó Kollegiumban dolgozó kisegítő személyzetből hallgatott meg Bartók, valószínűleg fiatalabb menyecskéket, asszonyokat[42]. Dr. Kabay Gábor szerint kb. 22 év körüli, nem férjezett lányok szerződtek leginkább a kollegiumba. Ő számszerint nyolc alkalmazottra emlékszik, így a levéltári adathoz közel áll közlése. A kollegium „Igazgatói zárójelentésé"-ben 1 gazdasszony, 5 nőcseléd, 1 férficseléd, 4 kollegiumi szolga szerepel, a Bartók-hangverseny évében. Sajnos nevük nincs feltüntetve. Ugyancsak dr. Kabay szerint Keresztes Károly otthonában hallgatta meg Bartók a székely népdal-közlőket[43]. Érdekes, hogy pár nappal korábban, Bartók egy kolozsvári interjúban az erdélyi magyar népzenegyűjtésről így nyilatkozott: *„Erdélyben nem tudom, hogy akadna-e hozzáértő vállalkozó ...Pénz, szakértelem és sok idő kell tehát ehez a munkához, de azonkívül még sok türelem is, mert nem könnyű dolog különösen a régi népdalt megszólaltatni, amelyhez csak úgy tud jutni a gyűjtő, hogy rendszerint öreg, rosszkedvű, és szégyenlős nénikéket kell megénekeltetnie."*[44]

március 3. csütörtök: Hangverseny 20 órakor a Székely Múzeum emeleti dísztermében. A zongora leghátul balra az ablak alatt volt elhelyezve. Utolsó pillanatban jutott a rendezőség az említett Bösendorfer zongorához. Átengedéséért a helybeli sajtóban is köszönetet mond dr. Kovásznainé Péter Jolánnak[45]. A körülbelül 200 ülőhelyes dísztermet zsúfolásig megtelt[46]. Egyik ráadás a Medvetánc volt, dr. Kabay említett közlése szerint. A hangverseny bevétele a hajdani Székely Múzeum bejegyzései szerint 9568,75 lej volt, de a Bartóknak adott honoráriumról nyom nem található. A teljes bevétel 14.000 lej volt, így átlagosan 70 lejjel váltották meg a műsorlap példányát[47]. Dr. Fogolyán Kristóf említett cikkében Bartók a hangverseny után még 4–5 napot töltött Sepsiszentgyörgyön. Ennek ellentmond a) „Székely Nép" márc. 6-iki számában a hangverseny-krónika, mely végül közli: *„Hangverseny után a művész azonnal elutazott haza, honnan Barcelona, London, Párizsba kell utazzon."* b) ezt erősíti meg dr. Benedek János sepsiszentgyörgyi lakos vallomása is: *„koncert után azonnal indultunk körülbelül éjjel 11-kor, mert vonatja éjszaka érkezett Brassóba. Sepsiszentgyörgyről egyenesen a*

brassói állomásra mentünk." Benedek János volt egyik annak a két fiatalembernek ki Fogolyán Miklóst elkísérte Brassóba egy esetleges hófúvás esetére. A kapcsolós Fordot Fogolyán Miklós vezette[48]. c) végül maga Bartók Béla írta édesanyjának címzett levelezőlapján, immár hazaérkezése után, Budapestről: *„Innen Pestről* [írtam] ... *márc. 4-én.'*[49] és ugyanazon napon írja Bartók Elzának: *„Én múlt pénteken érkeztem vissza...'*[50] Hasonlóképpen ír később, márc. 12-én a kolozsvári K. Molnár Irmának: egy heti késéssel érkezett haza s otthon is betegeskedet!!![51]

RÖVIDÍTÉSEK

BB= Bartók Béla

BBL= Bartók Béla levelei. Szerkesztette Demény János. ZMK Bp. 1976.

BBS= Bartók Béla Scrisori I–II. Editie îngrijita si adnotata de Ferenc László. = Editure Kriterion, Buc. 1976.

BCsL=Bartók Béla családi levelei. Szerkesztette ifj. Bartók Béla. ZMK Bp. 198.

Benedek=dr. Benedek János szóbeli közlése 1981. aug. 4.

Benkő=Benkő András: Bartók Béla romániai hangversenyei (1922– 1936) Kriterion könyvkiadó Bukarest 1970.

BKro=ifj. Bartók Béla: Apám életének krónikája. Znmk Bp. 1981.

B-Kv=Bartók-könyv 1970–71 (szerkesztette László Ferenc) Kriterion könyvkiadó Bukarest 1971.

BMR=Béla Bartók si muzica romaneasca. Editie îngrijita si prefatata de Francisc László. Editure muzicala. Bucuresti, 1976.

Demény 1973=Demény János: Bartók Béla a zongoraművész. ZMK, Bp. 1973.

Fogolyán=Dr. Fogolyán Miklós szóbeli közlése 1981. aug. 4.

Kabay=Dr. Kabay Gábor szóbeli közlése 1981. aug. 4.

Menetrend=Vasúti útmutató a Magyarország és közös közlekedési vállalatok Hivatalos menetrendje. Érvényes 1927. június 1-től. Az előző év menetrendje nem volt hozzáférhető.

ZTT X=Zenetudományi Tanulmányok Bartók Béla emlékére. Szerkesztette Szabolci Bence és Bartha Dénes. Akadémiai Kiadó Bp. 1962. Demény János: Bartók Béla pályája delelőjén. 189–727.

JEGYZETEK

[1]BCsL 392. o. 520. özv. Bartók Bélánénak Pozsonyba – Nagyszalonta 1927. febr. 19.

[2]BBL 341. o. 496. Keppichné Molnár Irmának Kolozsvárra – Bp. Szilágyi tér 4. 1927. febr. 12. és Menetrend: 42. sz. gyorsvonat Nagyváradról indul 5.30-kor, Kolozsvárra érkezik 9.37-kor.

[3]Keleti Újság, Kv 1927. febr. 20.

[4]BBL 341. o. 496. és menetrend: 42. sz. gyorsvonat Kolozsvárról indul 9.57-kor, érkezik Brassóba 17.20-kor.

[5]Karpaten Rundschau 15/1981. Hans Mokka: „Er gehört zu den grossen B der Musikliteratur."

[6]Gustav Borger (1885, Szászsebes – 1965, Szeben) a budapesti tudomány-egyetem 1905–07 között, az 1907/08. tanév első félévében majd az 1908/09. tanév második félévében a bölcsész hallgató volt. H. Mokka szerint ekkor ismerkedett meg Bartók Bélával. Bp-i évei alatt ének-tanulmányokat is folytatott. Ott volt Bartók szászsebesi és szebeni koncertjein (1922) és felkereste akkor a zeneszerzőt.

[7]Karpaten Rundschau 15/1981. Hans Mokka idézett cikke.

[8]U. o.

[9]Az említett közvetlen tanúk: Bickerich, Borger, Ongyerth, mind elhunytak.

[10]A MA (Marosvásárhely) 1927. febr. 23., Temesvári Hírlap 1927. febr. 23., Déli Hírlap (Temesvár) 1927. febr. 23.

[11]Előbbi két temesvári hírlap.

[12]Fogolyán és u. ő = Utunk (Kolozsvár) 40/1970.

[13]A zárójelben közölt dátum-pontosítások tőlem származnak.

[14]BBL 342. o. 497. Ziegler Károlynak Marosvásárhelyre – Brassó 1927. febr. 24.
[15]U. o.

[16]L. 13.

[17]Temesvári Hírlap 1927. febr. 24.

[18]BBL 342. o. 498. Ziegler Károlynak Marosvásárhely – Brassó 1927. febr. 26.

[19]BBL 343. o. 500. Fleischer Antalnak Barcelónába – Bp. Szilágyi tér 4. 1927. márc. 12.

[20]Kronstädter Zeitung 1927. febr. 27.

[21]U. o.

[22]Brassói Lapok 1927. márc. 3.

[23]E második „tegnap"-pontosítás növeli a bizonytalanságot.

[24]Kronstädter Zeitung 1927. márc. 2. Klingsor-Veranstaltungen. Der Wunderknabe Karl Heinz Schuller.

[25]Korábban, 1927. januárjában Marosvásárhelyen hirdették föllépését de az elmaradt. Brassó után (febr. 25. és márc. 3.), a jó tanácsok ellenére, többször föllépett. Medgyes (ápr. 10-re hirdetve, ápr. 25-én megtartva), Szeben (ápr. 27.), Marosvásárhely (május 20.), Segesvár (május 26.).

[26]Brassó 1927. márc. 7. Karl Heinz Schuller hangversenye.

[27]BCsL 393. o. 522. özv. Bartók Bélánénak Pozsonyba – Brassó 1927. febr. 26.

[28]És egy segesvári hangversenyét L. 27. és B-Kv 105–107.

[29]L. 18.

[30]Brassó 1928. okt. 24.

[31]Karpaten Rundschan 15/1981.

[32]V. ö. Zenetudományi írások Kriterion, Bukarest 1980. 74–75.

[33]L. 27.

[34]Brassó 1927. febr. 26.

[35]B-Kv 105–107.

[36]L. 13.

[37]Többek között BBS II. 182., Benkő 113., B-Kv 106., BMR 243., Demény 1973. 66., ZTT X. 208.

[38]B-Kv 105–107.

[39]Székely Nép 1927. márc. 6.

[40]Benkő 113.

[41]Fogolyán

[42]Kabay

[43]Kabay

[44]Ellenzék (Kolozsvár) 1927. febr. 22.
[45]Székely Nép 1927. márc. 6.

[46]Fogolyán

[47]Amennyiben hiteles Fogolyán Miklós adata, Bartók kb. 4000 leu honoráriumot kapott Sepsiszentgyörgyön.

[48]B-Kv 106. Az egyetlen gyorsvonat Brassó–Budapest között, indult Brassóból 2.40-kor, érkezett Bp. Keleti pályaudvarra 22.02-kor. L. Menetrend.

[49]BCsL 393. o. 523. özv. Bartók Bélánénak Pozsonyba – Bp. 1927. márc. 9.

[50]BCsL 394. o. 524. Oláh Tóth Emilné Bartók Elzának Szőllőspusztára – Bp. 1927. március 9.

[51]BBL 342. o. 499.

LUKÁCS ANTAL:

*ESZTÉTIKA – POSZTMODERNIZMUS – ZENE**

I.

Ha az elméleti esztétika, tehát a filozófiai esztétika anyaga és lényege az a terjedelem, amely tárgyának történelmi fejlődésében tükröződik, akkor nyilvánvalóan az a tisztességes, ha már most megmondjuk, hogy manapság nem létezik kielégítő kortársi esztétika a fogalomnak a korábbi értelmében.

A mai esztétikák, esztétika-elméletek időszerűsége és kortársi mivolta éppen ennek a teoretikus válságnak a tudomásulvételéből fakad. Ugyanakkor – és ez is jellemző – ezt a válságot a művészetről írott elméleti munkák hihetetlen nagy száma kíséri és ez már önmagában is ellentmondásként hathat.

Mi az, amiben a mai esztétika általában bizonytalan?

Úgy gondolom, hogy az objektivitás tekintetében vált bizonytalanná az esztétika, éppen a modern művészet rendkívül változó, változékony megnyilvánulásai miatt.

Ez a válság természetesen nem a művészetek válsága, mert nem a művészetek vannak válságban, hanem a világ. Annak a világválságnak a művészetbeli megnyilatkozásáról van szó, amelybe ma földünkön az ember került.

A posztmodernizmus is erre a válságra reagál a filozófiában és a művészetben egyaránt.

Két jelentős irányzatról tudok: az egyik a francia Francois Lyotard és Jacques Derrida nevéhez fűződik. (Mindkettőjükre Husserl és Foucault volt hatással.) A másik az amerikai építésztől, Charles Jencks-től ered, aki az elmúlt két évtized jelentős építészeti és festészeti alkotásaival, azok részletes esztétikai elemzésével igazolta a posztmodernizmus létét és a karakterisztikumának a közös jegyeit.

A posztmodernizmus elnevezést és meghatározást Nikolaus Pevsner, angol építész használta először, majd 1976-tól kezdődően az orthodox modernizmust tagadó új irányzatokat látták el ezzel a címkével.

Európát szellemi mozgásba Lyotardnak 1979-ben megjelent műve lendítette, amely „La condition Postmoderne; Rapport sur le Savoir" címmel jelent meg, de amelyet még 1970-ben írt.

Lyotard szerint minden teóriának az a funkciója, hogy a tudás keletkezésének fejlődésének és realizálásának elismerését, valamint elismertetését biztosítsa. Ez egyben a tudás legitimizációját jelenti. A tudás pedig mindig össze van kötve a hatalom legitimizálásával, legalizálásával. A Tudás és a Hatalom közti viszonyban két kérdésre a válasz csak egyértelmű lehet.

Az egyik: *mi* a Tudás, illetve *ki* képviseli a Tudást?

A másik: ki tudja – a Tudás vagy a Hatalom –, hogy mi az, amiről valójában dönteni kell? S amiben dönteni kell – ki tudja, a Tudás vagy a Hatalom –, hogy melyek a helyes döntés valódi feltételei?

Természetesen a második kérdés esetében a politikai hatalomnak mindig szerepe van.

*A zeneesztétika tanárok 1990. február 10-én, Debrecenben rendezett konferenciáján elhangzott előadás.

Lyotard a modern kort három szakaszra bontja:

1. A premodern korszak, amelyben a Tudás fontos szerepet játszott és még egységbe tudta foglalni a különféle területeket.

2. A modern korszak, amelynek totalizáló gondolkodását az egyetlen principiumból, alapelvből kiinduló racionalitás jellemezte. Ahogyan a Felvilágosodás, a Német Idealizmus és a Marxizmus esetében megnyilatkozott.

3. A posztmodern korszak, amelyben a tudományok képviselői *ma már nem hisznek* végleges teóriákban, *nem hisznek* abszolút igazságokban, hanem olyan feltevés-rendszerekben gondolkodnak, amelyeket kritikailag folyamatosan lehet ellenőrizni és amelyek a jövő szempontjából nyitottak. Ugyanakkor a tudományos fejlődés komplexitása miatt nem lehet a különböző tudományágak eredményét egységes világképpé transzformálni. Tehát: a világképek és az életformák pluralitását el kell fogadnunk!

Ez a modern korral való teljes szakítást jelenti, hiszen a modern korra éppen az egységes teóriába vetett hit, Lyotard elnevezésével, a Nagy Elbeszélések-be vetett hit volt a jellemző.

Ilyen *Nagy Elbeszélésnek* tekinti Lyotard a *Felvilágosodást,* amely az emberiségnek a despotizmustól és a szegénységtől való megszabadítását ígérte és hirdette, hogy a társadalom tagjai nemcsak boldog emberekké, hanem felvilágosult polgárokká is fognak válni.

A Német Idealizmus, különösen Hegel koncepciója, szintén a Nagy Elbeszélések körébe tartozik, amelynek eszményei szintén nem realizálódtak.

Végül ugyancsak a Nagy Elbeszélés körébe sorolja Lyotard *a marxizmust,* amely a munkásosztály emancipációját állította az elemzések tengelyébe és állította, hogy a kizsákmányolás megszüntetésével a társadalomban az emberek sorsa jobbra fordul és a rossz elveszti társadalmi bázisát, ezzel pedig beköszönt az emberi társadalom.

Ezek a Nagy Elbeszélések nem teljesültek. Ausschwitz és Sztálin után az embereknek Európában másként kell gondolkodnia. Mivel *minden totalitásra épülő filozófia és ideológia magába rejti a totalitárius állam veszélyét, ezért az ilyen filozófiák és ideológiák elfogadhatatlanok.*

A *Nagy Elbeszélésekbe* vetett hit elvesztése miatt nem kell melankolikussá válnunk. *Az élet töredékes mivolta miatt érzett szomorúság, rezignáció egyébként is az ún. „modern kor" tartozéka,* tehát *Rimbaud, Baudelaire, Leopardi, Schopenhauer, Nietzsche* és *kortársaik érzelemvilágába tartozik.* A világ változásával az embernek tudomásul kell vennie, hogy *csak egyetlen perspektívát nem vehet többé komolyan. A Tudás ma a megismerés és az ismeretek különböző formáinak és a realitások sokféleségének az elismerését jelenti Lyotard szerint.*

„Munkahipotézisünk az – írja Lyotard – hogy a Tudás helyzete is megváltozik azzal, hogy a *társadalom belép a posztindusztrialista korba és a kultúra pedig a posztmodernizmus korába."*

És mi a helyzet a művészettel?

Lyotard szerint a művészetnek csak akkor van jelentősége, ha *experimentális karakterrel* rendelkezik, mivel csak ebben a formában nyílik lehetőség arra, hogy az, *ami a mindennapok világában nem ábrázolható, az váljék a művészi ábrázolás tárgyává.* A művészet tehát *olyan gondolatot tesz láthatóvá, olyasmit jelenít meg, amely csak a művészet révén lehetséges.* (Heidegger!) Ugyanakkor a művel kapcsolatban kiemeli, hogy *nem a helyes megértés és interpretáció a döntő, hanem az intenzitásoknak, a továbbhaladó élményállapotoknak – a tudatalattiig lehatoló – közvetítése.*

Az experimentális művészetben a *tagadás* és az *ellenállás* aspektusának kell meghatáro-

zónak lennie. Éppen ezért a tradicionális műkritika nem korlátozhatja ezeket a törekvéseket. *Az experimentális művészet számára minden alkalmas, ami az életben változó és instabil állapotban van. Lyotard esztétikai* nézetei, *fogalmai közül Európában* a legtöbb vitát a *17–18. századi esztétikából átemelt „Fenséges" kategóriának a bevezetése váltotta ki.* A sötétség, a magány, a csend, a halál rettenetesek, mert azt jelzik, hogy a másik pillantása, beszéde, sőt maga az élet bármikor véget érhet. *A fenséges arra hivatott, hogy a művészet révén ezt a rettenetet, az állandó halálközelséget megszüntesse,* hogy *visszaadja a léleknek az élet és a halál közötti mozgását, biztosítsa a lélek egészséges mozgásterét.* Ez a gondolat nem új. *Kant a fenséges analitikájában* – Az Ítélőerő Kritikája c. művében (1790) – ezt már jobban megfogalmazta, mert Lyotarddal ellentétben *erőteljesen kiemelte, hogy a „fenséges" csak akkor válik valóban fenségessé a művészetben, ha megfelelő gondolkodásmóddal és evidens erkölcsi szemlélettel párosul, mert a művészetben az érzelmek nem választhatók el az emberiség erkölcsi tudatától. Ebben pedig Kantnak messzemenően igaza van!*

Lyotardnak a strukturalista menekülése az ember és a művészet évezredes összetartozásának a logikája elől, az alkotóművész emberi és művészi felelősségét teljesen eljelentékteleníti.

Sem a művész, sem a műalkotás nem kezelhető tárgykánt. Igaz: *a műalkotás – an sich – tárgyjellege vitathatatlan. Ám minden műalkotás csak társadalmi kontextusban, csak emberi viszonylatokban – für uns – válik élővé és rendelkezik kommunikációs képességgel. Önmagában értelmetlen, mint Leondardo Mona Lisa* képe az ember-nem-látta dzsungel mélyén.

II.

Charles Jencks amerikai építész. Lyotard teoretikus álláspontjával szemben az alkotóművész „poiésis és praxis" szempontjait érvényesíti. Elméleti következtetéseinek, elemzéseinek alapjául *a létező építészeti alkotások és festmények szolgáltak.*

Jencks *szakít mindenfajta elitizmussal* és *„építészeti nyelvezetét a népi kifejezésmódra, a hagyományra* és az *utca közönséges szlengjének irányába fejleszti.* Így alakul ki az a *kettős jelentéstartalom,* amelyik *egyformán szól az elithez és az utca emberéhez is." (Language of postmodern, 1979.)*

Jencks posztmodernista felfogásának alapja a kettős kód, a „Double or Dual *Coding"* kettős jelentéstartalma, tehát *a művészi ábrázolásnak az a módja, ahogyan a múltat az általánosban, a modernet a különösben valósítja meg az építőművész.*

Jencks a „modern építészet" – Mies van der Rohe és követőinek egyetlen derékszögű, mértani elrendezést alkalmazó, redukált stílusa – *válságát* a tőkés *monopoliumok* építkezésére vezeti vissza. Ezek az *„üveg és acél skatulyák", ezek az egész világon elterjedt, jellegtelen irodaházak mindenütt kirínak a történelmi környezetből,* idegenek a társadalom, de az építészek számára is. *Hatalmas pénzeket áldoznak és áldoztak* erre a monumentális *dobozépítészetre.* Teljesen rejtélyes, hogy *ez a sok pénz miért nem hozott létre olyan hatásos építészetet, mint például a gótikus katedrálisok.* Ennek a válsághelyzetnek – állapítja meg Jencks – *rendszerjellegű okai* vannak és ezeket mint struktúrákat kell megváltoztatni, ha mélyreható változásokat akarunk elérni, mivel az *építészet mögött* – folytatja Jencks – *mindig társadalmi realitások húzódnak meg, mivel az építészet is „azt tükrözi vissza, amit egy társadalom fontosnak tart, amit akár szellemi értelemben, akár pedig konkrétan pénzben értékel." (i.m.)*

Azzal, hogy *Nyugaton diadalmaskodott a fogyasztói társadalom, Keleten pedig a bürokratikus államkapitalizmus – írja Jencks – szerencsétlen modern építészetünk számára nemigen maradt felemelő társadalmi tartalom, amit szimbolizálhat.*

Bár a posztmodern művészetnek is megvan az a feladata, hogy kifejezésre juttassa azokat a jelentéstartalmakat és jelentéseket, amelyeket *az adott kultúra jelentősnek talál és* hogy *megvilágítson olyan eszméket és érzéseket, amelyek korábban még nem jutottak művészi léthez,* ennek eszköze a *„kettős kód"*, amely *az újat és a tradicionális stilisztikai formák összekapcsolását lehetővé teszi. Ebből következik, hogy nincs többé kitüntetett stílusirányzat és művészi módszer.*

A művészeti formák és irányzatok pluralizmusa – mint általános norma – azt jelentette, hogy az esztétikának *ebből a tényből* kell kiindulnia. A kérdés az, hogy *lehet-e a kortársi műalkotások tekintetében az esztétika elméleti szintjén bármiféle egységet,* bármiféle szilárdabb mértéket *kialakítani,* hiszen – *Platonnal szólva – az állandóan változónak nincs és nem is lehet tudománya...*

Miben találta meg ma az esztétika ezt az egységteremtő kategória-állandót? Röviden: *a műalkotás autonómiájában.*

Két, jelentős esztétikai autonómia-koncepció közül kellett választani. Az egyik az *amerikai Clement Greenberg* nevéhez fűződött, a másik *a nyugatnémet Adorno nevéhez. Greenberg* a művészetet, annak minden ágát egyszerűen besorolta *a médiumok sorába, bár a médiumlogika helyett az immanens formák absztrakciójának a logikáját alkalmazta. (Sterilitás. Szemantikai értelmezés!)* Greenberg munkáiban *többféle autonómia-koncepcióval* is találkozhatunk, de ezek *egyike sem alkalmazható* a posztmodern művekre. *Adorno esztétikai felfogásában* – hiven a német klasszikus filozófia esztétikájához – *az igazsággal és szabadsággal párosult szépség eszméje kerül értelmezésre,* válik fogalmilag megragadottá. Hangsúlyozza: a művészet változásával szükséges az *újrafogalmazás az új művek alapján. Minden művészeti formát a saját történelmi-társadalmi kontextusában kell értelmezni, feltárva a kontextusból adódó közvetítéseket.* Így jutunk el a *művészet kettős lényegéhez: minden műalkotás – bár történelmileg és társadalmilag meghatározott – rendelkezik önálló, művészi autonómiával. Adorno a műalkotás autonómiáját* – végső soron – *a művészet intézményi rendszerét konstituáló társadalmi relációk szintjén értelmezi.* Mivel a *művészeti piac, a műkereskedelem* teljesen *spekulatív* jellegű, ezért az *esztétikának jut az a szerep – a műkritikával együtt –,* hogy *legitimizálja a kitüntetett műalkotásoknak a piac révén történő terjesztését és ebből fakadóan a művészi közizlés és ízlésítéletek népszerűsítését a televízióban, a sajtóban, a rádióban, a szakmai fórumokon és természetesen a művészetoktatásban.*

Mivel a műalkotások értéke *a piac állandó értékmozgásához igazodik, az értékmozgás felgyorsulása kiváltotta az új művészi alkotások ideges és nyugtalan dömpingjét és ezen belül is az egyre növekvő mértékben megnyilvánuló „konstitutív értelmetlenséget".*

Néhány évtized multán ma már úgy tűnik, hogy e megnyilvánulások mögött azoknak az *„esztétikai stratégiáknak"*, alkotói reagálásoknak a története húzódik meg, *amelynek a révén a műalkotás igyekszik ellenállni a piaci csábításnak.* Éppen ezért a műalkotás autonóm mivoltának a megítélése attól is függ, hogy *a mű immanens ereje és képessége milyen mértékben érvényesül a piaci értékrenddel és divattal szemben és a művészi ábrázolás milyen mértékben fejezi ki saját kora igazságát, szabadságfokát és szépségét.*

A kérdés most már az, hogy a posztmodernizmus, amely a művészetek demokratizmusáért, az elvesztett közönségkapcsolatok helyreállításáért száll síkra, képes-e az így értelmezett autonómia érvényesítésére, befogadására, alkotói transzformálására.

Ez persze nem teoretikus kérdés, hanem a művészi gyakorlat, a művek kérdése. Erre a műveknek, a tradíciót és a mát ötvöző műveknek kell felelniök.

Bár ha *Bartók* szavaira gondolok, miszerint *„Csak a bolond alkot a múltnak hátatfordítva"*, akkor *Jencks kettős kódja, a múltnak és a jelennek metszőpontjában született, emberközpontú műalkotás programjáról, számomra biztatóbb, mint Lyotard elmélete, illetve Jacques Derrida mindent realtivizáló „félreolvasat"-a.*

Jencks ugyanis a *művészeti posztmoderizmust úgy értelmezi, mint az európai tradiciónak, a*

nyugati humanizmusnak az újra történő felfedezését. Az *1987-ben* megjelent hatalmas könyvében, amelyben száz és száz műalkotás színes képével, azok elemzésével igazolja, hogy az *építészetben és a festészetben a 70-es évek óta van jelen az európai klasszikus tradíciókból táplálkozó posztmodern klasszicizmus, amely a görög periklészi kor klasszicizmusától kezdve az ún. szabadstílusú klasszicizmusig bezárólag példák és irányzatok sokaságát szolgáltatja.* Most újra láthatóvá vált, hogy *az európai kultúra és művészet olyan kontinuum, amelynek a művészetben voltak és vannak tradicionális eszményekből táplálkozó reverzibilis periódusai, amelyek mindig is saját koruk művészi értelmezhetőségére adtak lehetőséget.*

Jencks szerint a megvalósuló, illetve a megvalósult posztmodernizmus az európai művészetek klasszikus irányzatainak és a modernizmus hiteles szintézisének előtérbe kerüléséről vall.

Jencksnek ez a szemlélete 1989-ben Európában meglehetősen zajos visszhangra talált éppen a „klasszikus" stílus hangsúlya miatt.

Ennek oka abból a részben történelmi tényből, részben közfelfogásból fakad, amely szerint a megújulások és történelmi váltások nagy európai korszakaiban az uralomra került új vezetők a hatalmukat általában a múltból felidézett „klasszikus stílussal" reprezentálták.

Így volt ez az amerikai Jefferson, a francia Napoleon, de így volt – bármennyire is döbbenetes – Hitler és Sztálin esetében is.

Mind a nemzeti szocializmus klasszikust imitáló építészete, mind a sztálini korszak „klasszicizmusa" az eredetinek a tükrében annak a teljes tagadása: képmutatás és ideológiai díszlet.

Hitler esetében erre világos utalásokat is találunk a „Mein Kampf" egyik fejezetében. Ebben Hitler az esztétikai elképzeléseiről szól. Ennek a fejezetnek a címe – és ez igen-igen jellemző – „Kriegspropaganda", azaz háborús propaganda! Hitler elutasít minden olyan esztétikát, amelyben a művészi szépség fogalma megjelenik, amelyben az esztétikai szépség mint kategória orientáló szerephez jut, mert – szerinte – ezek csupán az emberi fantázia termékei és a létharcban az ilyen humanista és esztétikai mérlegelések egyszerűen semmissé válnak...

III.

Gyakran halljuk és gyakran mondjuk, hogy a XX. század az „Új Zene" százada. Ez természetesen csak bizonyos értelemben igaz, hiszen az előző korok zenéi is többnyire „Új Zenék" voltak, mint például a középkort búcsúztató Ars nova (1320 tájt), a barokk Musica nova (1600) és az 1750-es években megjelenő új, klasszikus zene, valamint a XIX. századi romantika új irányzata (1820).

Ám az kétségtelen, hogy a zenetörténeti tradícióval való szakítás talán egyik esetben sem volt annyira erőteljes, mint a mi századunkban, amikor is Schoenberg hátat fordít a kb. 300 éves tonalitásnak, Cage pedig a hagyományos zene- és műfogalomnak. (Ez a XX. századi neoklasszicizmusra persze nem áll.)

Az 1900-as évek elejétől kezdődően kialakuló művészeti stíluspluralizmus az átfogó világkép és az ember külső-belső harmóniájának az elvesztéséről árulkodik. Az embernek és az emberinek valamiféle egyetemes válságáról. A humanizmusnak ez az Ausschwitzba torkolló történelmi válsága, valamint az a tény, hogy a zeneművészet még a legtisztább és megalkuvás nélküli formájában sem tud az általános eldologiasodás hatásától megszabadulni, Adorno számára azt jelentette, hogy – szembefordulva Bartók és Stravinsky útjával – elsősorban Schoenberg *extrém és radikális* felfogásában lássa a jelenkor objektív és hiteles zenei lehet-

őségét, mivel – Schoenberggel szólva – a zenei kompromisszumok középútja az egyetlen olyan út, ami *nem* vezet Rómába...

A második világháború után – Adorno Philosophie der neuen Musik c. 1949-ben megjelent könyve nyomán is – a tizenkétfokú technika szinte radikális módon vált általános érvényűvé a zene minden művészi dimenziója számára.

Az új törekvésekben meghatározó szerepet nemcsak az Új, hanem – a korból fakadóan – az egyre erősödő szubjektivizmus játszotta. Ezek az erősen individuális lelemények és megoldások a fejlődés egységteremtő, közös irányzatát nélkülözték. Köztudott, hogy az ilyen irányzatok a zenei köznyelv problémájával függnek össze. Ugyanis a zenei köznyelv forrása elsősorban az emberek *közös* élménye és ami közös – jegyzi meg Szabolcsi Bence – „az sohasem választja a nehezen érthetőt és a nehezen kapcsolhatót... és mindig többesszámban fogalmaz – mi és ők." Olyan közvetítő életelem a zenei köznyelv, amely az egyénit az egyetemessel képes egybedoglozni. Erre az alaprétegre épülnek rá a zenei stílusok és miközben a zeneszerzők a művek különbözőségéért harcolnak, a közös jelrendezert újabb és újabb változatokkal, variánsokkal egyesítik.

Ezért van az, hogy éppen a zenei köznyelvben és a zenei köznyelv által „világosodik meg számunkra mindaz, ami a zenében történelmi háttér" (Szabolcsi Bence)

Már a fenti töredékes villanatok is jelzik, hogy a hazai zeneesztétikának a Lukács György – Szabolcsi Bence – Ujfalussy József vonulata és zeneesztétikai gondolkodása alapjaiban – felületes közhiedelemmel ellentétben – jóval nyitottabb és éppen ezekből az alapokból fakadóan képes a mai zenei irányzatok és esztétikák körében érdemi módon tájékozódni.

Tehát egyáltalában nem áll tájékozatlanul és tanácstalanul a posztmodernizmus zenei értelmezésével szemben sem. Sőt! Hiszen Szabolcsi és Ujfalussy zeneesztétikai koncepciójában egyaránt elismert lehetőség az eltérő stílusok párhuzamos létezése, a hagyománynak és az újnak fel és le áramló, hullámzó egymásbaszövődése: „...a zenei stíluselemek széthullásában, értelemváltozásában, mutációjában is mindig és mindenütt bizonyos tartós alapvonalak érvényesülnek... a 'gerincoszlopok' fő vonalai vagy alig, vagy csak igen lassan változtak, sőt a 'holnap' sokszor szívesen visszanyúlt a 'tegnap'-ra..." (Szabolcsi Bence). S ahogyan Lukács György a mindennapok gondolkodásából és világából kiindulva keresi a művészet és az esztétika problémáinak a megoldását, Szabolcsi Bence is a mindennapok világát és a zeneművészetet összekötő zenei köznyelvet tekinti kiindulási pontnak, tehát a befogadás demokratizmusát is. S mivel a zenei köznyelv társadalmi közösségekre épül, nyilvánvaló, hogy ezeknek függvényében képes kibontakozni vagy kénytelen elsorvadni. S ez az az alapprobléma, amelynek a megoldása, illetve feloldása a zenei posztmodernizmusra vár: képes-e érvényesíteni azt az egységteremtő szándékot, amelyet koncepciójában felvállalt ... Ám lássuk a tényeket!

A zenei posztmodernizmus első jeleként Krzysztof Penderecki 1962-ben írt Stabat Mater-ét szokták emlegetni, amelyet a szerző – kétszer is megismételt – tiszta dúr akkorddal fejezett be.

1968 a bemutatási dátuma Karlheinz Stockhausen vallásos szellemű „Stimmung für 6 Vokalisten" c. művének, amelynek a hangkészlete a „B"-re épülő, tiszta intonációjú, egyetlen nónakkord hangjaiból áll. 1978-ban mutaták be a holland Peter Schat első szimfóniáját, amely a hagyományos négytételes modellt követi. Így lassú bevezető előzi a szonátatétel formájában írott, nyitó „Allegro"-t, hagyományosak a motívumkötések, hagyományosak a zenekari magatartások. A tradicionális halláskaraktertől csak csekély mértékben tér el az a hangrendszer-szisztéma, amely Schoenberg tizenkétfokú módszere és Messiaen modus-tana között talán középen áll.

A posztmordernizmus megjelenése a zenében egybeesik annak a fiatal zeneszerző-generációnak a színre lépésével, amelyik már kezdettől fogva megtagadta a készen talált principi-

umokat. Ezek közül elsősorban Wolfgang Rihm, az észt Arvo Pärt és az indiai zenétől ihletett Peter Michael Hamel nevét is említhetjük.

A posztmodernizmus hatása természetesen hazánkat is elérte. Számomra nyilvánvaló, hogy a zeneművek esetében elsősorban a zeneszerző tehetségére és korérzékére kell gondolnunk és nem feltétlenül zenei vagy szóbeli információra, amely ilyen típusú szemléletet és alkotói folyamatot váltott ki.

Ilyen értelemben nevezem meg Vidovszky László „Nárcisz és Ekho" című, 1980-as operáját, amely talán elsőként sugallta ezt a fordulatot az alkotói és előadott zenei közgondolkozásunkban és említem meg Vajda János „Mario és a varázsló" c. operáját, valamint Sáry Lászlónak 1989-ben bemutatott, de már 1981-ben írt művét, a gregoriánszerű hangvételt és a népdalaink zenei tisztaságát idéző Magnificat-ot, amely a Magyar Rádió kitüntetett, díjazott alkotásaként került a köztudatba. Ez már ennek az új, zenei gondolkodásmódnak talán az általánosodására is utal, amint két – elismerten rangos – zeneszerzőnek, Lendvay Kamillónak és Balassa Sándornak a megnyilatkozása is. Mindkettő 1989-ben hangzott el. „Manapság – halottuk Lendvay Kamillótól – a zeneszerző közönség nélkül légüres térben van. Befogadó nélkül nem érdemes dolgozni. Riasztó realitás, hogy a koncerttermek egyre üresebbek. Közönség nélkül nem megy! Azt hiszem, ezt ma már sokan észrevették és visszafordultak a közönséghez. Őszintén megmondom: nekem kell a közönség, nekem szükségem van a közönségre. S arra is szükségem van, hogy aki a darabjaimat eljátsza, az igenis lelje benne örömét. A zene ugyanis az emberi öröm egyik forrása." Balassa Sándor így összegezte a véleményét: „Nem is olyan régen még mindekitől azt hallottam, hogy »modern«-nek kell lenni. Ennek éveken át igen erős és kényszerítő hatása volt. Most végre az alkotó személyiség szabaddá vált és ott és azon az úton keresheti az igazságot, ahol hite szerint meg kell találnia. Hiszen a művésznek az a kötelessége, hogy az igazságot keresse és kifejezze."

Ha Lendvay Kamilló a posztmodernizmus demokratizmusát, közönség felé fordulását, a zene örömének együttes – alkotói és befogadói – élményét hangsúlyozza, akkor Balassa Sándort a „modernizmus"-ból való kitörés szabadsága, az alkotói pluralizmus lehetősége lelkesíti.

Ez a pluralizmus, amely az alkotó számára biztosítja, hogy szabadon válogathat elmúlt korok zenei stíluselemei és formái között is, egyoldalúsággal és veszéllyel is járhat. Erre figyelmeztetnek Durkó Zsolt szavai: „Azt azonban senki sem kívánhatja a zeneszerzőtől, hogy csupán azért imitáljon ötven-hatvan évvel ezelőtti stílust, hogy amit ír, tetszetős legyen. Korunk jellegzetességeinek eltüntetésével minden bizonnyal elveszne a művészi igazság is... A kompozíció értékét végül is az szabja meg, hogy a zeneszerző a mondandóját milyen pontosan ér mekkora elhitető erővel, gazdagsággal és igazságtartalommal képes közölni." (1989.)

Sári József is azt emeli ki, hogy az zenemű „mennyire képes visszaadni a század sugárzását. S ez bizony új világlátását és szemléletváltást is feltételez, hiszen a kor szakadékán másként nem juthatnak át a régi törvények foglyai."

Kétségtelen, hogy bármilyen irányban is indul el a zeneszerző, veszélyek, tévedések mindenütt várnak rá. Sikerek és közönségsikerek ritkábban. A zenemű pedig, kerüljön bármilyen társadalmi kontextusba, értékeinek a függvénye. Érvényesülése – hosszú távon legalább is – ezektől függ.

Végezetül Kurtág György alkotói vallomásából idézek, aki – emberként is és zeneszerzőként is – igen találóan világított rá az alkotói folyamat komplexitására, a tudatosnak és a nem-tudatosnak, az újnak és a hagyománynak egymásbajátszó sajátos összetettségére.

„Nem akarok formát írni úgy, ahogyan a formatanban tanultam, hanem engedem, hogy a zenei anyag működjék és valamilyen módon kibontakozhassék. S tulajdonképpen mi derült ki? Az, hogy ez az újat-keresés valóban nagyon is régi gesztusokba torkollik. Bár az is kiderült, hogy szükséges, hogy minden hangköz újdonságot hozzon és önmagában is valami mással össze nem függőt jelentsen. Füst Milán szerint az igazi formát az indulat teremti meg.

Tehát nem egyszerűen a tudás függvénye. Előfordult velem, hogy a tudatos programomat egy nem-tudatos program sokféle módon kijátszotta. Ezzel kapcsolatban az első felfedezésem az volt, hogy ebben a hangok nem egészen ártatlanok. Rájöttem, hogy a nem-tudatos is formálja a darabot. [Hadd idézzem fel itt Mahler kijelentését: Ich komponiere nicht, Ich werde komponiert! L. A.] A bartóki gondolkodástól nem könnyű szabadulni. Bár ha azt mondom, hogy zenei gondolat, az nem okvetlenül jelenti azt, hogy racionálisan gondolkodom. Az alkotásban a megvilágosodásnak is szerepe van. Azaz az ember érzelmi és szellemi erőinek egyszerre történő megnyilvánulásának. Amikor az ember inspirált, megvilágosodott állapotban van, akkor egyben okosabb is önmagánál. Egyszerűen kivétel önmagához képest!"

S itt kanyarodom vissza a zeneesztétikához, pontosabban Ujfalussy József zeneesztésikai koncepciójához, aki Kurtág Györgyre emlékeztető módon és hasonló összetettségében vizsgálja a mű és az ember kapcsolatát, állítva, hogy a zeneműben mindig a zeneszerzőnek egész emberi mivolta, emberi teljessége az, ami megnyilatkozik. Ezért – akárcsak Athén klasszikus görögsége – a műben nemcsak a világ mimézisét látja, hanem elválaszthatatlanul beletartozónak, belekomponáltnak tekinti az embert, aki mértéke a műnek és a befogadásnak is és aki mintegy megszabja az esztétikai értékek rendjét és határait, kijelöli az emberhez igazodó mű humán paramétereit, amint ez az Akropolis Parthenon-jában megtestesül. A zeneművek elrejtett üzenetének, igazságainak „alétheia"-kulcsát zeneesztétikai írásaiban és elemzéseiben, de a „Tamino válaszútjában" és a Bartók monográfiájában is önzetlenül nyújtja felénk Ujfalussy József a teória, a poiésis és a praxis megbonthatatlan egységében.

„Zenehallgatás közben – írja esztétikájában – a zenei folyamat megbonthatatlan jelentéstani, logikai egységét éljük át. A hangzásviszonyok otthonos ismertsége vagy fültépő idegensége érzelmileg végigélt történetté teszi a művet hallgató ember számára a zenét és minden, ami a zeneműben elhangzik, személy szerint rá vonatkozik, hiszen az átélés, a zene átlésése mindig az emberre vonatkozik, jelentésének a középpontjában mindig az ember áll."

Az ember, aki a bölcsődaltól a rekviemig talán a zenében találta meg – évezredeken át a legteljesebb önmagát.

Ebben a körben a ma elhangzott előadások tulajdonképpen ünnepi köszöntők. Ujfalussy Tanár Úr hetvenedik születésnapját ünnepeljük!

Mindannyian – zeneesztétikát tanító tanítványai – Ujfalussy Tanár Úr gondolatain épültünk. Ő nyitotta meg számunkra a zenének azt a világát és mélységét, az érzelmeknek azt a logikáját, amelyre szavaink alig voltak és valószínűleg ma sincsenek elegendő számban és mértékben. Általa tanultuk meg megfejteni a zenei korok és a zene üzenetét, a jelek értelmét, felfogni a zeneművekben „megtörténő igazságot" és zenei gondolatot, megőrizni az emberi szív pascali logoszát. Mindezt a Homérosztól Bartókig, sőt annál messze tovább sorjázó művek és példák során. S hogy nem volt hiába szó és tanítás, befejezésül szólaljon meg Ujfalussy Tanár Úr kedvenc kadenciája – otthonunk-világunk vigasztaló társa – Arany János:

Nem a való hát; annak égi *mássa*
Lesz, amitől függ az ének varázsa:
E hűtlen hívség, mely szebbít, nagyít –
Sulykot, bizony, nem egyszer elhajít;
Ez alkonysúgár, mely az árnyakat,
E köd, mely nőteti a tárgyakat;
E fénytörődés átlátszó habon,
E *zöld* esős lég egy május-napon;
Ez önmagánál szebb, dicsőbb természet:
Egyszóval ... a költészet.

(Vojtina Ars Poétikája)

ZEKE LAJOS:

HARMÓNIAI FUNKCIÓK ÉS LOGOSZ AVAGY LOGIKA ÉS FUNKCIÓREND HARMÓNIÁJÁRÓL II.

5. A KETTŐ ÉS A HÁROM (KVANTUMKÉPLET)

A logosz-szerű kombináció egyik (legkevésbé kötött) módja a váltakozó komplementaritás: a bináris és a triádikus osztás szukcesszív egymásutánban érvényesül. A valóságnak ezzel az arcával találkozunk a legtöbb mikrofizikai kísérlet értelmezése során. Ugyanaz a fizikai entitás hol hullámszerű, hol korpuszkuláris leírással közelíthető meg; bizonyos kísérleti elrendezésben hullám módjára, más elrendezésben részecskeként viselkedik.

A tonális zenén belül a komplementaritás terrénuma elsősorban a hangnemek váltakozása: kadenciázás és moduláció ismétlődő helycseréje. – Hosszabb-rövidebb időzés után egy bizonyos hangnemben – amely kadenciázó tripletekkel igyekszik rövidre zárni s a finálisban újra a kezdet tonikai pontjába gombolyítani a zenei folyamat kibomló fonalát – átveszik a szót a funkciópárok, amelyeknek mindkét pillére funkcióváltó „Janus-oszlopfő": váltó- vagy mellékdomináns, tonikába forduló domináns vagy annak tükörképe.

A kvintlépéses szekvencia, ha nem tartalmaz is kifejezett modulációt, sok esetben leírható a komplementáris funkciós logika segítségével. Ennek oka abban kereshető, hogy a „zuhanáskényszert", az oldódás gravitációjának engedő ellazulás késztetését, amely minden funkciós fölépés egyik aspektusa, itt fölerősíti a szekvenciális ismétlődés. A süllyedés egyébként a szólamok szövetének is uralkodó tendenciája. A dúrbeli kvintszekvencia leírása Ujfalussy József tanulmányában a két logika váltakozó kombinációjának példaszerű kifejtése. Emlékeztetek itt a 29. jegyzetre, ahol a mollbeli szekvencia hasonló elvű értelmezésének lehetőségére utaltam: a III. fok funkciója kettős értelmű lehet, ha tartalmazza a felemelt szubfinálist, azaz a vezetőhangot.

A következő logosz-szerű konfiguráció a négyes szám jegyében áll. Ez minden zárt és konstans létstruktúra alapesete; ez a negyedik logika alapképlete, a logosz-szerű gondolkodás alapművelete: a bináris és a triádikus tagolódás szuperpozíciója. Az alapfeltétel itt az, hogy a kétféle osztás a kapcsolódások különböző, de egymást metsző síkjain érvényesüljön.

A négyesség primordiális megjelenési formája világunk négy dimenziója: a tér három kiterjedése és a teret metsző idő, amely a fizika mai álláspontja szerint két irányban telik. A szférikus, önmagába visszatérő világfolyamat egészének (amely talán csak egy periodikus kozmikus pulzáció egyetlen gigászi impulzusa) parányi méretekben a kvantumállapot felel meg, amelyet az elméleti fizika stacionárius hullámként definiál. Az állóhullám „harmadik" – nyugvó, csomóponti – fázisa a kibomlatlan potencialitás transzcendens síkján felhasad: szinuszosan változik két szélső feszültségi érték között. A kvantumállapot a tökéletes, befejezett rend kozmikus ősképe. De mert bezárt mivoltában is tökéletes, ősideája a „principium individuationis"-nak is, a zárványszerű elkülönülésnek. Bár a kvantumállapot „kivonta

magát" a mindenre kiterjedő kollapszus és entrópianövekedés törvénye alól, végérvényesen izolálódott a környező világtól (legalább is amíg külső erők fel nem törik).

A Védákban a négyes szám jegyét viselő metafizikai principium neve: „ahamkára" – azaz: „én", „éncsináló". Hogy a számoknak messzeható kvalitatív implikációja, sőt, fundamentális „világhelye" van, az a modern ember szemében fölösleges misztikus-poétikus köd, amely eltakarja a „lényeget": az absztrakt, rideg kvantitást. Az ő számára az archaikus számelméletek, például a pitagoreus számmisztika gyönyörködtetően harmonikus, de a fölény mosolyával csodált konstrukció csupán. Az új fizika értői, művelői megdöbbenve ismerik föl Püthagorasz naiv bolygóelméletének és vallásos egész számkultuszának sajátos „igazolódását" az atomi energianívók miniatűr „bolygórenszerében" (vö. az előző közlemény Weisskopf-idézetével, Magyar Zene 1990/2. 212. o.). A teljesség, a tökéletes, isteni harmónia szimbóluma és hordozója a pitagoreusok szerint a négy, a legszentebb szám.

A téridőben maradandó, állandóságba fagyott létstruktúrákon a négyes szám uralkodik – ez a megállapítás a korszerű tudományosság szellemében is fenntartható –; alapszkémájuk az állóhullám szimmetrikus (reális és potenciális) fázisrendje, amit a következő képlet szimbolizál: $T^{CS_T}_{CS_A}$ (A = arszisz, T = theszisz, CS = csomópont, a mellette álló betűk a csomópont két időben elkülönülő aspektusát jelölik.)

Ha az ember elmerül a fázisrend szemléletében (amihez az 1. ábra nyújthat támpontot), észreveszi, hogy a csomópont feszültségváltozásának periódusa felezi a reális hullám teljes A-T-A ciklusát, mert a két kioltódó rezgés maximális kitérésének, illetve zérus fázisának pillanatai negyed-periódusonként követik egymást. A potencialitás képzetes A-T párját tehát nemcsak azért köti össze szorosabb abroncs, mint a realitását, mert „interferens" viszonyuk a realitás síkján csak „indifferens" arcát mutatja, hanem azért is, mert időben is közelebb állnak egymáshoz.

A kettes és a hármas elrendeződés szuperpozíciójából képződő négyelemű képlet számtalan létstruktúrában felmutatható. Most csak egyre szeretnék bővebben kitérni a zenéhez való visszatérés előtt. Ez a genetikai kód működési alapelve, amelyre történt már szűkszavú utalás, és amelyre később még fontos szerep hárul az érvelésben. Bevezetésül Weisskopf gondolatát idézem: „Az élő struktúrák reprodukcióját jellegzetes nagymolekulák határozzák meg... Így hát újból a kvantumállapotok individualitása az, ami felelős az élet specifitásaiért, különlegességeiért. A nukleinsav-bázisok specifikus struktúrája és annak a rendnek a stabilitása, ahogyan a DNS-ben egymás után következnek, ...egyértelmű és identikus – noha bonyulult – kvantumállapotra utal."[40]

A setjmagban található nukleotidok láncot képeznek, és többnyire két lánc egymásra felcsavarodva kettős spirált alkot. A DNS (és az RNS) két szála oldallánccal kapcsolódik egymáshoz, amely néhány féle bázisból áll. A bázisok (vagyis az őket tartalmazó nukleotidok) tetszőleges sorrendben következhetnek egy láncon belül. Minden hármas csoportjuk egy széma, egy „szó", egy ún. „kodon" a genetikai kód szótárában, amely az élő anyagot felépítő 20 aminosav valamelyikét (esetleg a savak közti szünetet, cezúrát) jelöli. A szomszédos nukleotidlánc bázisai pontosan tükrözik ezeket a tripleteket, de komplementer módon, tehát az öntőforma elve alapján. (Bármilyen kód csak akkor tölthető be funkcióját, ha másolható, sokszorosítható: csak így közvetíthet információt.) Ez úgy lehetséges, hogy létezik egy kötött párosítási szabály, amely megszabja, hogy adott bázis csak egy bizonyos másikkal léphet kémiai kötésre. Ez a körülmény fontos kihatással van a tripleteket alkotó alapelemek tehát a bázisok számára.

Ahhoz, hogy ne csak egy, de több féle triplet létezhessen, legalább két alapelem szükséges. De a variációk száma így csak (2^3 =) 8 lehetne, ami kevés a 21 szavas kódhoz. Ezért legkevesebb háromféle bázisra van szükség (3^3 = 27). A komplementer másolat párosítási

elve azonban kizárja, hogy egy bázis kétféle kötést létesíthessen, tehát a lenyomat képződéséhez elengedhetetlen még egy alapelem, hiszen ha mondjuk az első és a második párt alkot, akkor a harmadik negatívját csak egy negyedik képviselheti az öntőformában. Ez az oka, hogy a bázisok hármas hosszanti elrendeződését páros renddel metszi a keresztirányú kapcsolódás, és hogy egy tripletpár maximálisan négyféle bázist tartalmaz. A négy bázis neve: adenin, timin, citozin és guanin – azaz: A, T, C, G. A csak T-vel, C csak G-vel állhat párba (hosszanti irányban nem kell a bázisoknak kötésre lépniük egymással, mert oldalt kapaszkodnak a főlánchoz). A kettős spirál egyetlen kimetszett kodonja tehát hat, de csak *négyféle*

építőelemből áll: T-A / C-G / A-T / G 90 fokos elfordítás, illetve az ismétlődések elhagyása után ismerős

képlethez jutunk: T C A.

A genetikai kód alapegységében tehát, amely egy DNS lánc hihetetlenül bonyolult kvantumállapotának egyetlen apró, bár önmagában is igen komplikált kivágata, jól felismerhetően kirajzolódik a kvantumállapot fundamentális négyes képlete.

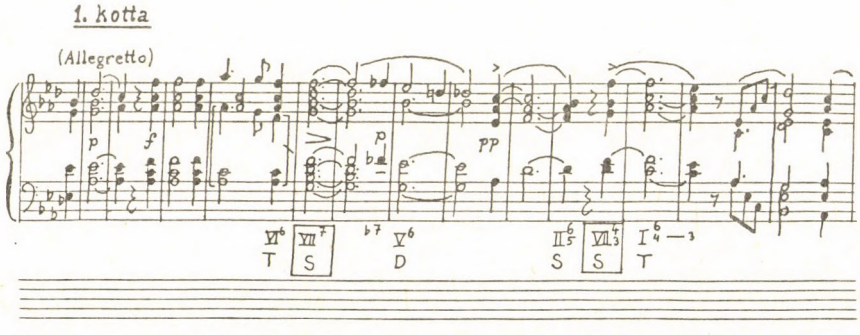
Ujfalussy József a hegeli dialektika kategóriáit használva írja le ezt a „logikai kvantumszkémát": „...két egynemű elem esetében nem-azonosságuk, nem-egy-voltunk a szembetűnő. Antitézisük szintetikus feloldásához egy harmadik, velük homogén elem szükséges, amely a két előbbi közül az egyikkel rokonabb lesz, mint a másikkal. Sőt az egyikkel egy, a másikkal más tekintetben."[41] A „más tekintet" tulajdonképpen „más pillanat", azaz a szintézis két, időben elkülönülő állapota. A triádikus logika betűszimbólumaival tehát a következőképpen írható föl a képlet (T = tézis, A = antitézis, s^A és ST = a szintézis két aspektusa): $T\frac{ST}{SA}A$. A dialektikus triászt tehát metszi a bináris rend, a már ismert módon. Ujfalussy itt találja meg a zenei funkciórend alapesetét is: „Példánkban [azaz Beethoven Op 35-ös Eroica- Variációinak négy nyitó basszushangjában: *esz-b-B-esz*] a nyitás és zárás egyszerű kapcsolata, a *b* hang megismétlése önmaga variánsaként, *B*-ként, a két mozzanat összetartozását jelzi. Négy tagú elrendezésben valósítja meg a folytatás, az arisztotelészi »közép« centrális funkcióját."[42] Ezt a funkciós-logikai alapesetet ismeri fel Ujfalussy a zenetörténet kitüntetett témáiban, visszatérő melodikus alapmozdulataiban: a *B-A-C-H* formulában, a „Kreuzmotiv"-ban (pl. a Ciszmoll fúga témájában Bach Wohltemperiertes Klavierjának első részéből) vagy Mozart Jupiter-témájában.

Ha következetesek vagyunk, akkor ezt az alapesetet a harmóniai funkciók rendjében is fel kell ismernünk. – És ezzel visszaérkeztünk ama bizonyos „zenei kvantumállapot" félbeszakított leírásához, amely a funkciós apória Dahlhaus-féle interpretációjához kapcsolódott. A közben mondottak remélhetőleg eloszlattak valamit a gondolattársítás idegenszerűségéből; talán itt az ideje a párhuzam további felfejtésének.

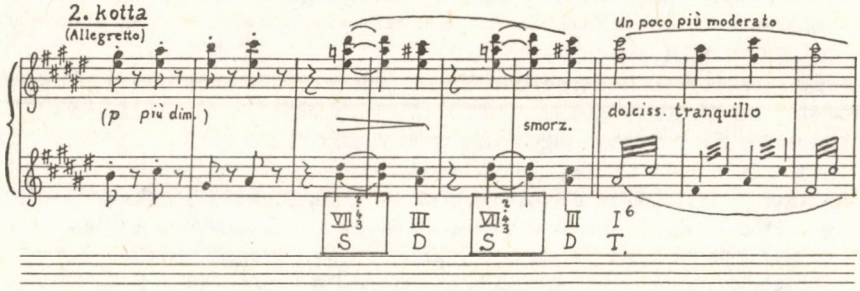
A mollbeli kvintlépéses szekvencia kérdéses szegmentumának (III-VI-II-V) funkciós értelmezése Dahlhaus szerint tehát ez: T-S-S-D. A mikrofizikai analógiák azt sugallták, hogy itt a S „funkciós egység" hely- és időadatainak szükségszerű (s e ponton éppen maximális) határozatlanságával állunk szemben, amely abban fejeződik ki, hogy egy tritonus lépés zenei téridő tartományán belül lehetetlen pontosan megadni a S funkciójú hangzat alaphangjának koordinátáit. A komplementáris logika segítségül hívása most egyet jelentene a triádikus funkciós rend felfüggesztésével a szekvenciának nemcsak közbülső szakaszában, hanem kadenciális körzetében is. Innen továbbjutni már csak a negyedik logika segítségével lehet. A szubdomináns tritonustartományát fel kell osztanunk, ám nem téridő adatok, hanem a potenciális dinamikai kvalitás különbségeinek alapján. A VI., illetve a II. foknak ugyanolyan joggal tulajdoníthatunk S^D, ill. ST harmóniai funkciót, mint ahogy az Eroica-basszus *b* és *B*

hangjához Ujfalussy elemzése nyomán S^{A} és ST „dialektikai" funkciót kellett társítanunk. (A részben azonos jelek denotátuma különböző, de ez nem feltétlenül zavaró, sőt kifejezetten előny: a negyedik logika, vagyis az analógiás szemlélet sokkal inkább konnotatív jelképekben, mint denotatív jelekben gondolja el a világot.) A „tonális kvantumállapot" alapformulája tehát: $T\text{-}S^{D}$-ST-D, azaz (összevont, szimultán alakban): T^{ST}_{SD} D. Ha a harmóniai folyamatban beáll ez a tonális állóhullám, akkor úgyszólván a végtelenségig képes „energiaveszteség nélkül" fennmaradni, azaz ismétlődni. Ha igazolható az állítás, hogy ez a képlet a kvintlépéses szekvencia lényegi alkotórésze, ezzel egy elemi zenei tapasztalat kapna magyarázatot – ezt a szekvenciát ugyanis éppen a lendület kimeríthetetlensége jellemzi. Az igazolhatóság kérdését a szekvencia dúrváltozatának vizsgálata dönti el.

A vizsgálat körültekintést kíván. Amikor ugyanis azt kérdezzük, hogy alkalmazható-e a dúrváltozat leírására az Ujfalussy komplementáris megoldása mellett egy másik, a logikai kvantumszkémára támaszkodó és az előbbivel egyenértékű megoldás, akkor nem elég egyszerűen Dahlhaus verziójára hivatkozni. Dahlhaus nem veszi figyelembe, hogy a három harmóniai funkció közül „potenciális" felosztásra egyedül a szubdomináns – a szintézis, vagyis a csomópont funkciós ekvivalense – alkalmas. A III-VI váltás „T-T" jelölése tehát még a határozatlanság számba vételével sem fejezi ki a harmóniai mozzanat funkciós jelentését. A S funkción (a mollpélda mintájára) megosztozhatna a zárlat előtti két fok, a VI. és a II., ha tonális érzékünk nem tiltakozna a megelőző lépés, a III-VI „T-S" értelmezése ellen. Harmóniaérzékünk sokkal inkább hajlik arra, hogy a szekvencia elején a IV. fokot követő VII-et is S karakterű hangzásként minősítse. Különösen, ha a VII helyén a szeptímát is tartalmazó négyeshangzatot képzelünk el, s méginkább, ha figyelembe vesszük, hogy a III. fok követi, amely mégis közelebb áll a D, mint a T kvalitásához. Igaz, hogy a *la*-t nem tartalmazó zárlati VII. fok – különösen szext megfordításban – tipikusan D karakterű váltóhangképlet. De más esetek is léteznek, amelyek alátámasztják a dúrbeli VII^{7} S jellegét. E hangzat diatonikus helyi értéke ráadásul megegyezik a moll II^{7}-ével, vagyis a javasolt S^{D}-ST funkciós minőségeket pontosan ahhoz a hangzatpárhoz rendelhetnénk a szekvencia dúr- és mollváltozatában. Elég a leghalványabb közvetett utalás a párhuzamos mollra ahhoz, hogy a *ti-re-fa-la* hangzat markáns S arcélt mutasson. A romantikusok gyakran éltek ezzel a lehetőséggel. A következő idézet Schubert *Asz-dúr moment musical*jából (Op. 94/VI.) mindjárt két példával szolgál:



A Zarándokévek III. kötetének középső darabjából (Nr. 5.), *A Villa d'Este szökőkútjai*ból vett Liszt példa átvezet a következő gondolatkörhöz: az interferens viszony taglalásához.



Ebből a részletből egyfelől látható, hogy bizonyos kromatikus alterációk mennyire aláhúzzák a dúr VII. fokának S értelmét (nem véletlenül éppen a kettős vezető hangot eredményező szextbővítés-tercszűkítés eszközéről van szó, amely tipikusan a S funkció érzet felerősítésére szolgáló eljárás). Másfelől az enharmonikus ortográfia különös dilemma elé állít. – Miért áll a *Fisz*-dúr VII. fokához illő *giszisz"* helyén *a"* ? Lehet, hogy csak a notációs könnyebbség kedvéért, de így is ráirányítja a figyelmet egy tendenciára, amely nyomós érvet szolgáltat amellett, hogy a *ti*-, illetve *fa*-alapú harmóniák viszonyát joggal hozzuk kapcsolatba az interferenciás kioltás jelenségével. Ez a tendencia a két hangzat kölcsönös hajlandósága az összeolvadásra. A II. fokú bővített terckvartakkord szinte eldönthetetlenné teszi a választást a *ti* és a *fa* mint alaphang-lehetőségek között. Az alteráció szextbővítő logikája persze megszabja az elméleti döntést – a hangzat a II. fok származéka –, de például Liszt az előbbi részletben a tonális érzék ambivalens állásfoglalására utalt a szokatlan írásmóddal. Temperált viszonyok közt a *la,* a *ma* és a *ti* éppúgy lehet a *fa* 4., 6., ill. 10. felhangja, mint ahogy a *ri,* a *la* és a *fa* is lehet a *ti* ugyanilyen rendszámú három felharmonikusa. Ez az alakzat a klasszikus harmóniakészlet legfeszültebb hangzata, és ezáltal a S^D-kvalitás par excellence hordozója.

A *ti*- és *fa*-alapú fokok közti erős affinitás tendenciája a másik két bővített szextes S-változatban is megfigyelhető, noha e két hangzat a *re*-fok származéka. A IV. fokú bővített szext és kvintszext akkord sajátos hangzáskarakterét felépítésük kétértelműsége hordozza. Míg ugyanis szerkezetük logikai-genetikus szempontból függeszkedő (ez a szext/kvintszext megfordítás következménye), addig hangköz-összetételük a D^7 alakzat enharmonikus megfelelője, ami a *fa*-fok virtuális alaphang-értékét emeli ki a *ri*-vel mint felfüggesztési ponttal szemben. Ez a kétértelműség felfogható egy részleges alaki hasonulás végeredményeként, aminek mintája a *ti-re-fa-la* képlet. Ebben az – ezúttal genetikusan „valóságos" – alaphang a *ti* (a *fa* tritonuspárja), míg a virtuális akusztikus függeszkedés rögzítési pontja a *la* (a *ri* tritonuspárja). (A teljes alaki hasonulás minőségileg új helyzetet teremt, amely a következő fejezet tárgya lesz.)

A szubdomináns zenei minősége azt a szférát közvetíti, amely a reális viszonyok és események megfoghatatlan, láthatatlan, kibomlatlan mögöttije, kiterjedés nélküli mélysége: az *érzelem*ét. Éspedig nem annyira az emóció (a mozgás – „megindultság"), sokkal inkább a

„sentiment", az érzékenység, sőt érzelmesség oldaláról[43]. A S funkciónak és minőségnek a szintézisből, a nyugvó csomópontból való eredeztetése teljesen világos strukturális jelentést ad az érzelmesség e határozatlan karakterének (amitől nem lesz kevésbé „határozatlan" a szó heisenbergi értelmében, csak egzakt módon megértett). A csomópontban az koncentárlódik, ami a reálisan létező feltétele, létalapja, mégsem lép elő a potencialitás küszöbe mögül. Szintézis, tehát annak foglalata, ami volt és lesz, annak sűrítése, ami lett volna és lehet – de jelentéle nincs, mert időbelisége sincs.

A *fa-la-do* alakzat egyik jellegzetes jelentésköre (dúr kontextusban, főként németes népi-népszerű strofikus képződmények harmadik sorában): érzelmi (érzelemes) csúcspont[44]. A másik jelentéskör főleg mollban vagy a dúr mollból kölcsönzött VI. fokán jelentkezik: az elérhetetlent ostromló, a lehetetlent kihívó heroikus pátosz (zenetörténeti korokon átívelő, mégis tipikusan és mindörökre beethoveni gesztus). A függeszkedő S alakzatok (szextek, kvintszextek, bővített szextakkordok és mindenek előtt a *ti-re-fa-la* képlet) a kétely, a vágyakozás, a nosztalgia, a lemondás és a csüggedés (vagyis „csüggő" érzelmi állapot) atmoszféráját lehelik. A világos rendszerezés igénye most azt mondatná velünk, hogy ez a szubdominánsnak az az arca, amit az ST (vagy CST) jel takar. Ez igaz lenne, de így még nem egzakt formájú igazság. A végleges formulázással egyelőre várnunk kell.

Bizonyos azonban, hogy a S bármely két megjelentési formája, amely *ti,* illetve *fa* alapra épül (és itt mindegy, hogy a két hang valóságos vagy csak virtuális akkordalap-e), kioltási, azaz interferens viszonyban áll egymással; tendenciájuk, hogy kettőszerűségükben is egynek mutatkozzanak, hogy egymásba foglalódjanak, hogy egységükben reálisnak, különlevésőkben, kettő voltukban imagináriusnak tűnjenek fel. – Most is meg kell válaszolnunk a kérdést: mi az *interferencia* mint logosz-szerűen beiktatott funkciós viszony akusztikai-pszichológiai tényezője.

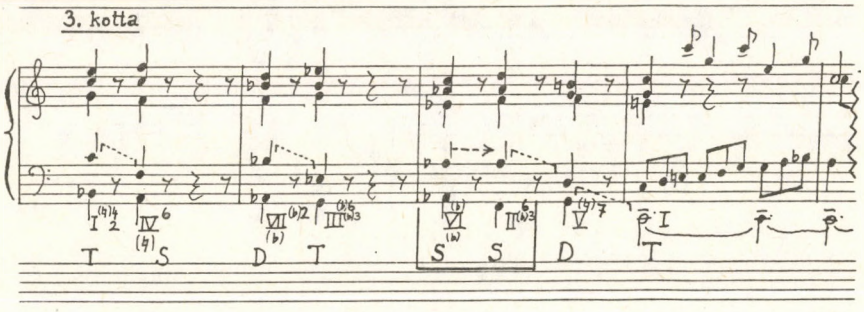
A tritonus-viszonyítás részben a kvintreláció analogonja, vagyis differens hangzatkapcsolás. Mi teszi azonban, hogy egyidejűleg indifferens is?

A funkciós viszonyítás alapja két hang esetén egyik oldalról a virtuális térköz (a félhangokban mérhető távolság nagysága), másik oldalról a rezgésszámarányok kvalitatív értéke. Két hang közül általában viszonyító (tehát amelyikkel azonosulunk) az, amelyik a másiknak potenciális akusztikus alaphangja, és viszonyított az, amelyik a másiknak potenciális felhangja. Mivel ad absurdum mindkét eset mindkét irányban egyidejűleg, fennáll, nyilvánvalóan az dönt, hogy melyik irányban esnek közelebb egymáshoz. Két hangköz létezik, amelyek esetében ilyen prioritás nem állapítható meg: a prim (amelynél az azonosság irrelevánssá teszi az elsőbbséget), illetve a tritonus (pl. h ugyanúgy 10. felhangja f-nek, mint f h-nak). Ahol a kettő közül nem választható ki az azonosulás alanya – és éppen ez a tritonus esete – , ott mindkettővel azonosulunk; mindkettő alanyivá, szubjektumunk részévé lesz, tehát bennünk egymással is azonosulnak. A számviszonyt szintetizáló kvalitatív érzék így azonosnak minősíti a nullát a tízzel, ami világos megfelelésben áll a tizes számrendszer kiindulópontjával. A tritonus funkciós viszonya eszerint a távolságban mért differencia (méghozzá maximális, mert hangközfordítással nem csökkenthető különbség) és a kvalitatíve megállapított indifferens azonosság együttállásából – kioltó interferenciájából – veszi karakterét, vagyis: interferens.

Bach C-dúr orgonaprelúdiumának (BWV 547) végén, a kóda ütemei előtt egyszerű, homofón tömbökben mintázott, kromatikusan profilírozott kvintlépéses szekvencia áll. *(3. kotta, 277. o.)*

A megelőző folyamat minore miliőbe állítja a szekvenciát, amely tisztán és elevenül példázza Dahlhaus interpretációjának igazát és a „tonális kvantumállapot" négytagú képletét. A VI. és a II. fok egyaránt S értelmű, amit két körülmény is megerősít. Az egyik a funkcióváltás rögzült ritmusa, amely az idézet utolsó taktusában csak a harmóniaváltás

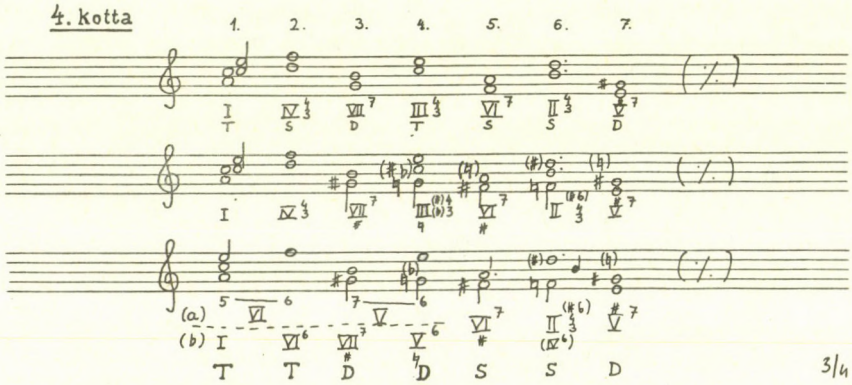
ritmusának felgyorsulása mellett tartható. A harmadik ütemegységre megérkező határozott D visszamenőleg a S funkciójú VI. variánsává minősíti a II. fokot. A másik körülmény a basse fondamentale kvintjeit kilépő szólam elcsúszása a zárlat előtt. A VI-II váltáshoz az addigi logika szerint *asz-d* szűkített kvintlépésnek kellene tartozni, amely azonban áttolódik a következő akkordpárra, azaz áthárult a II. fokra. Ebből a szemszögből tehát a VI tűnik előidejű variánsnak a valódi S értékű II-hoz mérve.



Az ereszkedő kormatika jelenléte a legkevésbé sem véletlenszerű járulék a kvintszekvencia szólamvezetésében.

Alig túlbecsülhető jelentőségéhez képest eddig igen csekély figyelmet kapott az európai zenetörténet egyik kromatikus hagyománya, amelynek legtávolabb nyúló hajtásai egészen a 20. századig nyomon követhetők. Ez a *lamentó-kromatika.* Logikai-metafizikai származtatása nem lehetetlen az itteni gondolatsor előzményei után, sőt néhány koncentrált, mégis egyszerű gondolati lépésben megadható. Nem áll viszont ugyanez a zenetörténeti eredet felderítésére; ez hosszas, elmélyült tanulmányok után lenne csak megkísérelhető. (Talán népzenei siratókig és a késő középkori *planctus* műfajáig kellene visszamenni indító tanulságokért; azután az önálló, kantátákban foglalt vagy az első operákba illesztett *lamentók* nyomán kellene haladni, figyelve, hogy a lamento mikor, mimódon kapcsolódott össze a *basso ostinato* – vagy az angol ground basszus – ereszkedő válfajaival; hogy a mediterrán népzenei eredetű táncok harmóniai szkémái hogyan befolyásolták a műzenei szálakon futó fejlődést, amelynek mentén a lamentó-kromatika fokozatosan kikristályosodott, hogy végül – először talán a 17. század velencei operájában – önálló zenei mozgásformává, *movimentóvá* érlelődött alakban megjelenhessen.) Azt a megállapítást tehát, hogy a lamentó-kromatika és a kvintlépéses szekvencia közös magról fogant, egyelőre nem elsősorban zenetörténeti, inkább elméleti megfontolások alapozhatják meg.

Az ereszkedő lamentó-basszus fölött többnyire variációk sorozatában kibontakozó harmóniai progresszió számtalan, sokszor szélsőségesen eltérő változatot produkál, de ebből kiszűrhető néhány típus, majd az az egy alapforma, amely – ha nem is feltétlenül történeti értelemben – leszármaztatható az itt tanulmányozott kvintszekvenciából. A logikai levezetés legcélszerűbb formája az önmagát értelmező, hangjegyekbe foglalt zenei következetéssor:



A két zenei mozgásforma rokonságának veleje abban a megállapításban ragadható meg, hogy mindkettőt ugyanaz a tudás, ugyanaz a lelkiállapot és léttapasztalat táplálja: a melankólia. A melankólia Robert Burton lenyűgözően pontos megfogalmazásában nem más, mint „a mulandóság jellege" (the character of mortality[45]). Az emberi élet határhelyzeteiben hirtelen megelevenedő elemi tudás arról a bizonyos mindenre kiterjedő katabasziszról, amelynek fizikai és annál sokkal tágabb jelentéséről a legfontosabbak itt már elhangzottak. Ez a „catabasis" egyébként – és ebben mostmár nincs semmi meglepő – zenei-rektorikai figurát is jelentett a 17–18. századi figuratanban; és éppen az olyan ereszkedő szólammozgásra értették, amely a kvintszekvencia süllyedő harmóniáit összeszövő szólamok dallamvonalában is előttünk áll, s különösen arra, amelyben a folytonos, hullámzó elernyedés a kromatikus csúszás alakját ölti.

A lamentó-kromatika századokon át a legkitüntetettebb tartomány az európai zene térképén, ahol a minden maradandó specifitást eliminálló, a létezést nemlétbe oldó hullámlogika teret kaphatott, és kifejthette bomlasztó, a mindenkori tonális kereteket fellazító hatását. Ez a tartomány mindig tőszomszédságban állt a szekvenciák, főként a kvintlépéses szekvencia terrénumával. Ha a megmaradás, a tartós létezés négytagú alapképlete éppen ott rajzolódik a leghatározottabb vonásokkal tekintetünk elé, ahol a zuhanáskényszer a legellenállhatatlanabb, erre nehéz lenne kevésbé homályos és mégis egazktabb magyarázatot adni, mint azt, ami Hérakleitosz gnómájában foglaltatik: „az út lefelé és felfelé ugyanaz". Az örökkévalóságot hiányának (tehát a mulandóságnak) tudata jelenvalóbbá teszi bármely más léttapasztalatnál.

A mollbeli kvintszekvencia második tagjának szilárd kvantumszkémája, de főként annak merőleges, interferens síkja a lamento-kromatika legáltalánosabb harmóniai képletében (vö.

a 4. kotta legalsó sorával) úgyszólván átterjed az első tag hangzatfűzéseire. Legalább is így lehet a legtalálóbban számot adni azokról a harmóniai-funkciós értelemváltásokról, amelyeket az egyik (az „alt") szólam elhagyása von maga után. A megváltozott – és több jelölési lehetőséget kínáló – fokok a süllyedés, a kvintzuhanás fékjeiként hatnak. Mintha az 5. és 6. hangzat interferens kapcsolatát igyekeznének előrevetíteni az 1. és 2., illetve a 3. és 4. akkord viszonyára azáltal, hogy a harmóniamenet páros fázisait a megelőző fázis funkciós körében tartják. Az így összekapcsolt hangzatpárok egyikje felfogható a másik késleltetéseként, de helytálló az az értelmezés is, amely szerint az 1. és a 3. a két funkciós pillér, amelyeknek a 2. és a 4. csak indifferens tercvariánsa. A funkciós azonosság mindenképpen erősebb a különbözőségnél. (Magyarázatra szorul a VI^{6} „T" jelölése: a zenei érzék azt súgja, hogy itt sokkal inkább az I. fok emelt kvintű, patetikus variánsáról van szó, mint valóságos VI. fokról[46].)

Mielőtt továbblépnénk a kvintszekvencia és a lamentó-kromatika zenetörténeti, illetve a logosz-szerű kombinációk logikai ösvényén, érdemes egy összefoglaló pillantással visszatekinteni, az analógiás tapasztalatokat egy közös képletbe foglalni. Ha egymás mellé sorakoztatjuk a fizikai-logikai kvantumszkéma, a genetikai kód-egység, a négyessé bővült dialektikai szkéma és a „négyfunkciós" harmóniai formula képleteit, kitűnik, hogy a szerkezet azonossága mellett a véletlen játéka folytán a betűjelek is csaknem megegyezőek, ami különösen szerencsés a négy modell közös strukturális lényegének szemléletekor:

$$\begin{array}{cccc} CST & G & ST & ST \\ TCS^{A}A & TCA & TS^{A}A & TS^{D}D \end{array}$$

Meghatványozza e jelegyüttesek konnotatív közlő erejét, ha az azonos funkciójú jeleket összevonjuk komplex jelekké, amelyekben a betűkön és azok különféle olvasatán kívül jelképes értelmű ábrákat is láthatunk. Nem titkolt szándékosság van abban, hogy ezek az összevont jelek visszautalnak bizonyos archaikus szimbólumokra, amelyeknek nehezen verbalizálható tartalma összefüggésbe hozható a strukturális minőségekkel, amelyekre itt utalnak. (Ez természetesen nem vonatkozik a biokémiai jelentés-síkra; a négy bázis neve nem takar semmiféle kötött helyi értéket a négyes konfiguráción belül – maga a konfiguráció viszont létezik, és szerepe nagyon is meghatározó a genetikai kód felépítésében.) A T jel azonos a *tau*val, a *fent*től függő és a *fent*re vonatkoztatott létezés jelképével. Az A és a D összevont ábrája a pentagrammot asszociálja: a kvintesszencia (tehát a koncentrált szellemi erő) és a dominancia szimbólumát. A C vagy a G körébe zárt S a *T'ai csi*t, a közismert kínai Yin-Yang jelet adja ki, az ellentétek egymásbafoglaltságának ezt a gyönyörködtetően harmonikus szimbolumát, amely ugyanakkor rendkívül mély értelmű: az állóhullámot és a csomópontot nem lehetne egzaktabb képpel ábrázolni, mint egy körbe zárt hullámvonallal.

2. ábra



A következő kombinációnak nehéz talá nevet adni, mert a vele megragadható létezési művelet csonka. Sőt, még logosz-szerűnek is csak fenntartással nevezhető. Amikor logosz-szerű kombinációról beszélünk, mindig a bináris és a triádikus logika két transzcendáló síkjára kell gondolnunk. Ez matematikailag vagy a szabálytalan „összecsúsztatott összeadás ban" ölt testet (pl. $3+2=\ ^{1}_{1+1+1}+=4$), amely figyelembe veszi a metszéspont irracionalitását, vagy a különböző dimenziókat összekapcsoló hatványozás műveletében fejeződik ki, amelyről tudjuk, hogy logosz szerinti (mert logaritmikus) művelet. A dolgok és a számok között ott állapítja meg a viszonyt, ahol egymásba hatolnak: a metszés, azaz a transzcendencia kiterjedéstelen pontjában. Ott tehát, ahol az már nem is viszony, hanem antikorrelációs kapcsolat – analógia.

A szorzás: sokszorozás – egydimenziós művelet. Létműveletté csak akkor válik, ha ez a dimenzió görbült, és önmagába visszatér. Az önmagába visszatérés, a bezárulás száma, mint kiderült, a négy. Szorzáskor így legalább az egyik tényező négy kell hogy legyen, másként a művelet nyitott marad, a létezés helyett a levés, a jelenülő múlás művelete marad. A hatos képlet mutathat „felfelé", a lét irányába, s akkor a létesülés képlete, vagy mutathat „lefelé", a nemlét irányába, akkor viszont az elmúlásé, a melankóliáé – de a kettőt nem egyesítheti.

A fizikai és az élő világ köreiből nehéz analógiát találni, mert ezek a tartós négyalapú struktúrákra épülnek. Az egyedüli fizikai analógia a kozmosz egésze, a világfolyamat, de itt is a teljes ciklusból kell kiindulni a két nyitott fél megértéséhez. Szorosan vett hármas hullámszkéma – amelynek van rögzített csomópontja, de az nem hasad ketté a potencialitás síkján – a szférikus univerzumnak csak két téridőbpontján képzelhető el. Az egyik a kvantumlétra csúcsa, az energiadisztipáció, vagyis a világ kezdőpontja, ahol a *h,* a hatáskvantum még meg nem nyilatkozó energia a (kiszámítható értékű) elemi téridőcella rejtekében. A kettő, az arszisz és theszisz még megkülönböztethetetlen a háromtól – vagyis az őket tartalmazó ponttól – a három itt még egy. A másik ilyen „világpont" a Riemann-féle szférikus tér ellenpontja, ahol a regzések – átlendülve a kvantumlétra egy feltételezett legalsó fokán, amelynél a hullámhossz a világsugárral azonos nagyságrendű[47], majd felfelé kapaszkodva az energia és az entrópia lejtőjén – újból egy mozdulatlan és potencialitásában sem változó pontba sűrűsödnek. A tiszta hármasság, a világ születésének és megszűnésének illanó struktúrája kétszer villan föl. Ha azonban komolyan vesszük az idő kétirányú ciklicitását, akkor ez a két felvillanás néggyé osztódik[48]. A világ így „egyidőben kétidejű": két szálon halad a kezdettől a vég és a végtől a kezdet felé; a keletkezés és az elmúlás hármas struktúrája két időtükörben néz szembe önmagával.

A logosz-szerű gondolkodás ősidőktől önmagába visszatérő vonalnak – körnek – látja az idő egészét és minden alegységét. Minden időskála – a yugáktól a zoodiákuson át az óra számlapjáig – ciklikus szerkezetű és tizenkettes beosztású, éspedig szigorúan 2x6-os és 4x3-as alosztásban. Ha ezt a kört, amely teljes létezési művelet – a kozmosz létművelete – , gondolatban ketté szeljük, akkor belső tekintetünk előtt megjelenik a levés 2x3 alakú két félképlete.

Amióta Richard Wagner a képzeletében kibomló alakzatot meglátta, megértette, felhozta és lejegyezte, a melankólia rejtvényes alapábrája, mágikus szimbóluma többé nem Düret rézmetszete, sem Dido lamentója Purcell operájából, nem is Bach Crucifixusa a nagy miséből vagy Kaspar David Fridrich valamelyik képe – hanem a *Trisztán és Izolda* zenekari előjátékának első tizenhét taktusa.

A trisztán-akkordról, a Vorspiel nyitóütemeiről és általában a trisztán-kromatikáról –

szemben a lamentó-kromatikával – számos zeneelméleti értelmezési kísérlet látott napvilágot. Az elemzések közül nem egy igen árnyalt; finom érzékkel ad számot a zenei rejtvényábra burkolt jelentésrétegeiről[49]. E „zeneelméleti szfinx" titkának megfejtéséhez megint csak Dahlhaus állt a legközelebb. Tanulmányában[50] egymás mellé állítja az opera két zenei kulcsmozzanatát: a nyitó ütemeket és a III. felvonás elejének Klage-szakaszait, amelyek a pásztor angolkürtdallam, az „alte Weise" köré fonódó harmóniák lamentó-szerűen ereszkedő menetei. Dahlhaus írását olvasva a döntő felismerés küszöbén vagyunk de még azon éppen innen: az egymás mellé állítás nem összevető, csak mellérendelő –, amely a következő: ez a két „kulcs" akkor nyitja a titok zárját, ha észrevesszük, hogy az egyik és a másik azonos, hogy itt *egy kulcsot tartunk a kezünkben, ami kettőnek látszik.*

Minthogy itt igen fontos, szinte érzékeny témakört érintünk, amely a német zenetudomány elmúlt évszázadának egyik Leitmotivja, külön tanulmányra lenne szükség, amely az ide vonatkozó publikációk precíz mérlegeléséből indulna ki. Erre csak egy következő alkalommal vállalkozhatom, most kizárólag arról igyekszem számot adni, ami a „küszöbön túlról" vált láthatóvá – ami tehát a legkevésbé igényel hivatkozást –, és ami különben is a legközelebbről érintkezik a logika és a funkciók körével, ahol éppen tartózkodunk.

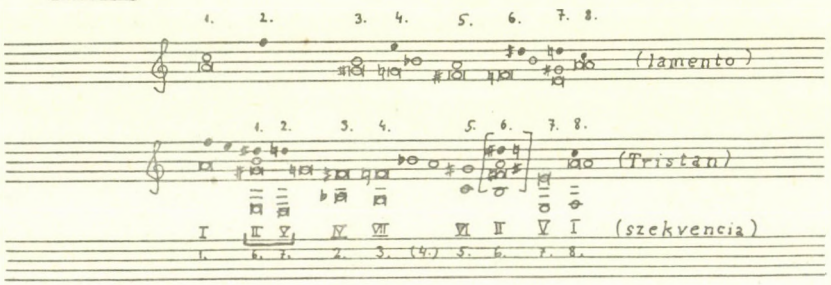
Amikor Trisztán III. felvonásbeli monológjának egyik Klage-részletébe ágyazva megjelenik és többször megismétlődik a trisztánakkord (jellegzetes oldásával és tonális kontextusával együtt), akkor teljesen világosan hallható az összefüggés: a trisztán-kromatika a lamentó-kromatika egyenes folytatása, annak késői fejlődési stádiuma. Wagner – aki önnön mitológiájának költője és főhőse egy személyben – egy helyen (a *Mein Leben* lapjain) igazi eredetmitoszát adja a trisztán-kromatikának, amikor a pásztordallam megszületését egy velencei éjszakai jelenethez köti (egy gondolás jajkiáltásszerű panaszdalára emlékszik vissza[51]; vagyis a saját zenei melankólia-alapélményét a lamentó-kromatika délszaki őshazájába utalja.) Velence, a víz fölé szökkenő kő süllyedő városa önmagában véve is a melankólia egyetlen grandiózus metafórája.

Az állítás tehát, amely a felismerés küszöbén átlépve megfogalmazódik, így szól: a trisztánakkord zeneelméleti jelentése akkor világosodik meg végérvényesen, ha megértjük, hogy a környezetéül szolgáló nagyobb zenei egység képletének logikai eredetlánca a lamentó-kromatika általános harmóniavázán keresztül a mollbeli kvintlépéses szekvenciáig követhető vissza. A leszármazás felfejtése lépésről lépésre ad számot arról, hogy az eredeti négyes logikai kombinációs képlet hogyan és miért alakul át hatos (kétszer hármas) képletté, és arról is, hogy ez milyen következményeket von maga után a tonális zene funkciórendjére és a titokzatos trisztánakkord jelentésére nézve.

Először is ki kell oldani a zenei tényezők komplikált vegyületéből a tiszta harmóniai történés vázát. Mert igaz ugyan, hogy a zene különböző, többé-kevésbé szétválasztható rétegei, „funkciórendjei" (melódia, ritmus, metrum, dinamika, hangszerelés stb.) csak együtt adják a zenei élmény oszthatatlan minőségét; igaz az is, hogy ez Wagner esetében hangsúlyosan – ezen a partituralapon pedig felfokozottan – érvényes. Mindez mégsem jelenti azt, hogy a Wagner-zene csak szemfényvesztő káprázat lenne. A varázslat mélyén struktúrák rejtőznek, amelyek feltárhatók, s azokon belül a harmóniai rend logikája döntő részt vállal a jelentés közvetítésében.

Ha minden olyan dallami lépéstől, ugrástól és motívumtól eltekintünk, amelynek nincs szerepe az éppen megszólaló hangzat továbbvezetésében (például a Sehnsuchtsmotiv kromatikájától, amelynek harmóniai végeredménye mindössze két hang kicserélődése két szólam között, vagy egy-egy szólam látens oktávtöréseitől és az akkordok fekvésváltásaitól), akkor az 5. kotta alsó szisztémájának képéhez jutunk.

5. kotta



A ritmusértékek jelentése ebben a kottában nem ritmikai: a szólamok könnyebb vizuális megkülönböztethetőségét szolgálják. A felső szisztéma a lamentó-kromatika akkordmenetének már ismert vázlata. A tüzes egybevetés megmutatja, hogy a gyökeres másság ellenére is ugyanarról van szó: a zenei mozgásforma közös esszenciája a három szólam csaknem pontos megfelelésében ölt testet.

A Trisztán-változat legfontosabb új vonása az önálló negyedik szólam megléte – szinte az összes lényeges különbséget a basszus hordozza. Nélküle csak abban állna a változás, hogy a három szólam nem egyszerre halad a kromatikus lépcsőn (kisebb elcsúszásokkal, mint a lamentó-menetben), hanem – néhány átfedéstől eltekintve – felváltva teszik meg a maguk öt-hat lépését. Az együttállásaikból kiadódó harmóniák így is csak kevéssé térnének el az „eredeti" akkordsortól – a basszus azonban új helyzetet teremt. Furcsa módon az így létrejött akkordsor közelebb áll a kvintlépéses szekvencia képletéhez (a fokjelzések figyelembe vesznek bizonyos késleltetéseket és azok pillanatnyi oldódásait, amelyek ebben a vázlatban nem láthatók), s ez még szorosabbra vonja a leszármaztatás láncolatát. A fokok sorrendjének feltűnő rendellenessége a 6—7. akkordfázisnak a két első lépés közé ékelt előlegződése, amit nyilvánvalóan az „új" basszus hoz magával. Éppen ez hívja föl a figyelmet a basszus eredetére. Valójában nem „új" és nem önálló ez a szólam. Első négy hangja a harmadik (eredetileg alsó) szólam két hangpárját előlegzi – de fordított sorrendben –, 5. és 6. hangja pedig a középszólam nyitó hangpárját ismétli (illetve „pótolja", mert a nyitó c" Wagnernél hiányzik).

A basszus az időben visszafelé lépdel, a végtől a kezdet irányába, miközben szemben halad önmaga eredeti, a múlttól a jövő felé telő alapformájával. – Az idő visszatérítésének belső kényszere rendkívül erős. Annyira, hogy a szekvencia utolsó előtti, kadenciális harmóniaváltását előre hozza a hangzatsor élére; egy ponton pedig az 5. és 6. fázis határán mindhárom szólam kromatikus ereszkedését visszafordítja egy pillanatra. A partitúra valódi szövetében ez a lépés meg is ismétlődik, sőt a 6. fázis (H^1) melodikus gesztusa, a vágymotívum töredéke harmadszor és még negyedszer is elhangzik. Mindez azonban nem más, mint a zenei idő síkján való megjelenülése az olthatatlan vágyakozás reménytelen küzdelmének a mindent elsodró süllyedés kényszere ellen.

Az ötször elhangzó Sehnsuchtsmotiv: a zuhanás ellen feszülő felfelé kúszó kromatikus gesztus a melosz nyelvén mondja ki azt, ami a szerkezetet minden ízében áthatja – a visszavonhatatlan elmúlást tagadni akaró sóvárgást az öröklét után, ami maga a melankólia, az emberi határhelyzetek létélménye. Az élmény lényegi struktúrája pedig mindenhol fel-

fedezhető, ahol a pontszerű intenzív létezés – a bergsoni feszült tartam – önmagából kilép, a térbe és az időbe fordul. Az ilyen határhelyzetekben, a nagy zuhanások, katabasziszok küszöbén mindig felvillan a pontból való legelső kibomlás és a pontba való legutolsó visszahúzódás kétszer hármas képlete.

A kvintszekvencia egyik tagjának négyfunkciós szkémája az önmagát állandóan feltartóztató hullám fázisrendjének analogonja. Benne ugyanúgy két irányban telik az idő, mint a stacionárius hullámban, csak ez a szüntelen kioltás miatt nem észlelhető. Ha a trisztán-kromatikában észleljük ezt a kétirányúságot, ez pontosan annak a jele, hogy az állóhullám bármennyire törekszik is, nem képes többé létrejönni. Az idő „elmúló" iránya felülkerekedik a keletkezés irányán, ahogy a zenei tér mélybe húzó erői is felülmúlják a felemelkedés tendenciáját.

Hol rejlik azonban a megkettőződő hármasság képlete?

A nyitó harmónia helyén önmaga jele áll: a cselló fojtott *exclamatio*-ja *a*-moll emelt kvintű tonikáját idézi. Ezt követi az első valóságos hangzat, a trisztánakkord és annak D^7 oldása. Tömören előlegezve a lényeget: a funkciós triász itt megnyilatkozó formájában utalást sem tartalmaz a funkciórend látens négyességére; hármassága zárt, tovább nem bontható. Ennek fejében viszont a maga hármas egészében megkettőződik, s egyszerre két poláris hangnemi síkon létezik. Az átfordító mozzanat a rejtélyes S, a trisztánakkord.

A titokfejtés első ösvénye legyen a genetikus nyomkövetésé!

A lamentó-kromatika vizsgálatából kiderült, hogy a zárlati interferens forkviszony a zuhanáskényszer ellensúlyozására igyekszik hatókörébe vonni az akkordmenet nyitó egységét. A vég előidejű hatása, vagyis a harmóniasor teleologikus elrendeződése Wagnernél egy új szólam alakjában „materializálódik", amely időtükröt tart az alsó és részben a középső szólam elé. Ezt kiegészíti az ereszkedő kromatikus lépések időbeli átrendeződése. A „diszkant" mindjárt két lépéssel megelőzi a többi szólamot (holott az alapformában szinkópás késésben követi azokat), tehát már az 5–6. fázisban tart, mire azok belépnek. Itt szólal meg a „tükörbasszus" is, mégpedig pontosan azzal az *f*-fel, amely az 5–6. fázishoz, a VI-II fokkapcsoláshoz tartozik. Ez azt jelenti, hogy az első megszólaló hangzatban a küzbülső szólamok (eredetileg a 3. fázishoz tartozó) *gisz* és *h* hangjait az interferens hangzatpár kerethangjai, *f* és *disz* fogják közre. – Ennyi a trisztánakkord logikai genezise. Innen ered a fokmegjelölés ismert nehézsége, két- sőt háromértelműsége. Az egyetlen fogódzót a *gisz'* pillanatnyi oldódása nyújtja a vágymotívum átmenő *á'*-jában, amely megengedi, hogy a *gisz*t súlyos váltóhangnak, s így az egész alakzatot *a*-moll II fokú bővített terckvart hangzatának minősítsük. A maga hangzó valóságában azonban az akkordot ugyanolyan joggal tekinthetjük az *f*-re épülő, különös módon alterált VI. foknak, mint a VII. fokú szűkített szeptim emelt kvintű variánsának (az utóbbi értelmezés a lamentó-menet 3., az előbbi viszont 5. fázisához illeszkedik).

A hangok további konstellációit nem érdemes külön, genetikusan taglalni, elég a végeredmény rögzítése: a trisztánakkord oldásával együtt kisterccel magasabban megismétlődik, ezután – a III. fok kivételével – legombolyodik a kvintszekvencia, tehát a lamentó-menet második tagja.

A titokfejtés második ösvénye határolja körül az értelmezés tartományát!

A megértés fundamentuma számunkra a szubdomináns tritonustartománya (azaz a tágan felfogott kvantumállapot irracionális belső tere, határozatlansági körzete), tehát az interferens funkciós viszony jellege, immanens tendenciái. Legfontosabb idevonatkozó tapasztalataink a következők: az interferens viszonyú hangzatokat erős kohézió kapcsolja egymáshoz, amely más természetű, mint a feszültség-oldás funkciós vonzása, s amely egyenes arányban növekszik a „zenei kvantumállapot" eliminálására törekvő hatások (modulatív

hajlam, kromatizálódás) fokozódásával. Legerősebb „kötéseik" a bővített szextes alakok (a sürgető kérdések, az égető kétely zenei kérdő- és felkiáltójelei a klasszika zenei nyelvében[52]), köztük is első helyen a *fa-la-ti-ri* szerkezetű bőterckvarttal, amelyben a *fa* és a *ti* enharmonikus szempontból az alaphang pozíciójának egyenrangú alternatív betöltői. – Mivel az értelmezés tartományának zeneelméleti meghatározása ebben a gondolatmenetben a logosz belső szemléletéből veszi alapját és jelentését, itt terminológiát kell váltanunk a teljes világosság érdekében.

Helyezkedjünk el gondolatban a mozzanatlan pont képzetében; vetítsük magunk elé a zsugorodó kvantumállapot nemszemléletes képét! Amint csökken az állóhullám hullámhossza, úgy fogyatkozik az időköz a csomópont potenciahullámának ellentétes (feszült és nyugalmi) fázisai között. Ami most belső tekintetünk alatt végbemegy, az nem egyéb, mint a bergsoni „kvalitatív integrálás" „... olyan tartam felé haladunk, mely folyton jobban feszül, folyton összébb húzódik, folyton intenzívebbé lesz: a határon állna..." – a határ az elemi téridőkvantum. Az állóhullám e határ átlépésének pillanatában megszűnik, az arszisz és theszisz a nyugvó pont kimerevedő potenciahullámának két mozdulatlan lehetőségévé lesz: az infinitezimális pont „kétalakú minősíthetetlenségének" két aspektusa. A két szétfejthetetlen potenciafázis feszültsége nem változik többé az időben (az elemi időkvantum alatt nem telik idő), a kioldás feszült és nyugalmi fázisa egybeesik. Ezzel megszünt a periódus, a hullámhossz, más szóval a pontba szívódott kvantumállapot hely és időadatainak határozatlansága. Persze a határozatlanság megszűnésének csak kívülről lenne értelme, de mindenek előtt a „kívül" az, ami a maga kívüllétében megszűnt. A kvantumlétra csúcsán (azaz az einsteini szférikus téridő kezdőpontjában és annak ekvivalens ellenpontjában) a határozatlanság a kvantum belsejébe húzódott világ létállapotára transzponálódik. A feszült (és csak feszült) csomópontból, a bergsoni abszolút intenzív tartam határhelyzetéből ítélve a világ reális léte és térideje egészében véve maximálisan meghatározatlan.

A titokfejtés két ösvényének találkozási pontján az önmagát felfedő rejtély áll – a megoldás leolvasható.

Az *a*-mollból induló harmóniai folyamat éppen kibomló vonatkoztatási rendszeréből ítélve a trisztán-akkord átmeneti késleltetési alakzatnak tűnhetne föl, a *gisz'* pillanatnyi oldódása a vágy morfvumában ezt el is hitetné. De a vágyat a betöltetlenség fakasztja. A *gisz* nem véletlenszerű átmeneti elem az akkordban, hanem a folyamat gerincét alkotó ereszkedés első fundamentális mozzanata. A trisztánakkord alakját genetikus értelemben éppen az határozza meg, hogy a süllyedésnek már a legelső pillanatára előre rávetül a kibomló hullámot a kvantumállapotba később visszatérítő interferens hangzatpár két megegyező hangjának kerete. Ha a *gisz* helyén *a* állna, a hangzat az interferens szubdominánsok addig ismert legerősebb „kötése": bővített terckvartakkord lenne. De a *gisz* strukturális, főhang értékű elem az akkordban, amelynek hangköz-összetétele ebben a formában a diatónián belül csak egy alaphangra építhető fel, s ez a *ti.* Ezzel bekövetkezett az a bizonyos „teljes alaki hasonulás", amire az előző fejezetben utaltam. A hangzat alapja a tonális érzékben egyszerre minősül *ti* -nek és *fa*-nak – az interferencia tritonusz-tartománya ponttá zsugorodott. (Ha az ember minden lehetőséget számba vesz, rájön, hogy a „tritonusz-olló" összezárulásának nincs más lehetséges módja. A bőterckvart esetében fülünk hezitál, hogy a *ti*-t vagy a *fa*-t fogadja el alaphangnak, de kettejük viszonyát illetően ítélete egyértelmű. A *ti*-alapú váltódomináns szerkezete ugyan megegyezik a diatonikus *fa*-akkord hangközösszetételével, mégsem keletkezik az a benyomásunk, hogy a II. a VI. fokhoz hasonult, hiszen a dúrhármas *köz*hely, amely nem kötődik egy *adott* helyhez a diatónián belül.)

A S határozatlansága ezzel főszámolódott. Ennek azonban az az ára, hogy a tonális

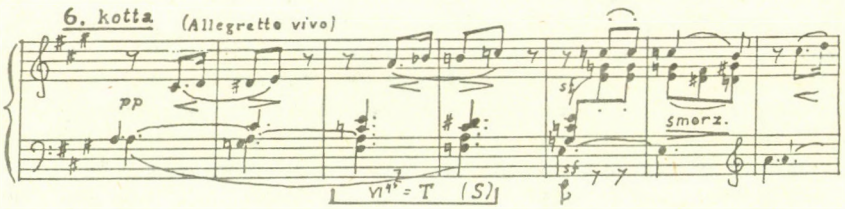
vonatkoztatás origójának bizonytalansága a zene teljes téridejét felöleli. A zenei „világidő" első pillanatának tiszta hármassága megkettőződik, és fedésbe kerül az utolsó pillanat hármasságával. A trisztánakkord hangnemi környezete maximálisan meghatározatlan: *esz*-mollban éppúgy S értelmű, mint *a*-mollban. – Ez a „kétszer három".

A zene teljes térideje nagyjában megegyezik a zongora 12 kvintet átfogó hangterjedelmével. Egy kiválasztott kezdőponttól (pl. *esz'/disz'*) két irányban érhető el az „ellenpont" (szubkontra *A*, ill. *a'''*). Miből lehet tudni és egy pillanat alatt érzékileg-logikailag felmérni, hogy a trisztán-akkord csak lefelé (*disz'*-szubk. *A* irányban) fogja át a zene szférikus terét, fölfelé (esz'-*a'''*) azonban nem? Mi dönti el, hogy itt a 2x3, nem pedig a 4x3 hiánytalan létezési műveletével állunk szemben? – Ez első fokon abból érzékelhető, hogy a trisztán-akkord szubmoll (halbverminderter Septakkord) felépítésű, amely a függő helyzet zenei képzetét primer módon hordozza. (A felfüggesztés pontja történetesen *disz'* – noha a tonális ambivalenciát jobban kifejezte volna, ha kezdőpontnak az *a'*-t, ellenpólusnak pedig a kontra *Esz*t választjuk.) Másodfokon – a 17 ütemnyi egység későbbi folyamán – abból állapítható meg, hogy a trisztán-akkord *süllyedő* harmóniasort indít útjára. Harmadfokon az akkordnak egy nagyon különös és fontos jelentésrétege sugallja, ami részletesebb kifejtést igényel.

A lamentó-kromatika alapját adó kvintszekvencia wagneri transzformációja magával hoz egy lényeges következményt. Ez a süllyedő tonalitás jelensége, ami régóta érlelődik a zenetörténetben[53]. A szekvencia héttagú kvintlánca a *Trisztán*-előjáték elején – bár végül is „szabályosan" ér célba – a trisztánakkord pillanatában eltérülni látszik. Azzal ugyanis, hogy a II. a VI. fok alaphangjára transzponálódik, átugorjuk az ötödik – a tritonuslépést, anélkül azonban, hogy a hozzátartozó akkordváltás megtörtént volna. A hét tiszta kvintlépés utolsója így nem *a*-hoz, hanem *asz*-hoz kell hogy vezessen, amely egy mollhangzat alapja. Minthogy pedig a funkciós határozatlanság most nem a S funkcióra, hanem magára a tonalitásra vonatkozik, a T funkciót kell fel osztani, éspedig a szekvencia utolsó két hangzata között. Más közelítésben: ha a kvintszekvencia a félhangnyi elcsúszás ellenére is megőrizte kötött tonális értelmét (vagyis nem folytonos moduláció eredménye), akkor annak a paradox szabálynak is érvényben kell maradnia, amely a funkciós apória dahlhausi megoldásából következik: hogy a kvintlépés szekvenciában *n* számú akkordváltáshoz csak *n –1 funkciós lépés rendelhető – így a 8. hangzat újra T funkciójelzést kap.*

Ezek szerint ha a trisztánakkordban implikált tonális ambivalencia az *a*-moll javára dől el, az nem marad stabil helyzetű, hanem mozgó, csúszó, süllyedő tonalitássá válik. A trisztán-kromatika éppen ezen a ponton haladja meg a lamentó-kromatika örökségét: az ereszkedés Wagnernél már nemcsak a szólammozgás uralkodó tendenciája, hanem a tonális erőtér vonalhálójára is átterjed. A tonalitás viszonyítási pontja, a tonika ettől fogva a zenei közeg képzeletbeli koordinátarendszerében „vektoriális (iránnyal rendelkező) mennyiséggé" válik – a többszázéves dúr-moll rendszer alapjai szószerint meginognak.

A *gisz*-moll (logikai értelme szerint: *asz*-moll) hangzás egyébként a trisztán-akkordban benne foglaltatik, és a talányos jelentésszövevény egyik nagyon fontos alkotórésze az a homályos és mégis erőteljes érzet, hogy glisszandószerűen lehajló tonikai szinten tartózkodunk, amelyet a basszus – innen szemlélve megemelt *fa*-nak tűnő – pillére még „megpróbál" visszatartani. A zeneirodalom számos trisztán-akkord idézetének egyike markáns igazolása e jelentésréteg meglétének. César Franck szimfonikus költeményéről, *Az eolidák*ról van szó. A darab hangneme *A*-dúr. A citátum – amely mindjárt a kezdőtémába szövődik – azonban félhanggal följebb transzponálja a trisztán-akkordot, oldását és a hozzájuk tartozó „Sehnsuchtsmotiv"-ot (noha a motívum itt légies fuvallattá enyhül; inkább kelt érzéki borzongást, mint égő vágyakozást). A határozott *A*-dúr-*a*-moll értelmezés tehát a mintát gondolatban az *asz* tonális körzetébe helyezi, s a trisztán-akkordot a T funkciós körébe utalja.



A jelentés sokrétűsége megdöbbentő következetességgel mutat egyetlen centrális értelemre: a melankólia kétszer hármas mágikus képletére. A trisztán-akkord *a*-mollban is, *esz*-mollban is a „harmadikat" jelenti. *Esz*-mollban feszült, oldást váró, de egyszerű diatonikus S-alak (II'), amely csak egyféle oldás – a végleges kadenciális lezárás – irányába fordul. Az *esz*-moll itt a világ végső pontját, „sötét" pólusát – a halált jelenti. Az *a*-moll viszont a kibomló kezdet, a fellobbanó és rögtön hanyatlásnak induló létezés pólusa, ahol a három éppen kikristályosul, de úgy, hogy még nem világosan eldönthető: magán a ponton belül-e vagy már kiterjedő dimenzionális szkémában, amelynek a pont maga is része. A trisztán-akkord *a*-mollbeli jelentésrétege az *esz*-moll síkot nem tekintve is enigmatikus. Karaktere egyrészt az izzásig hevülő intenzív szubdominánsé. Másrészt ha átengedjük magunkat a tonális erővonalak hanyatló, *asz*-ra hajló gravitációjának, tonikai szinezetet kell tulajdonítanunk ugyanannak a harmóniának. Harmadrészt viszont az oldódás pillanata visszamenőleg a dominánsszeptímet késleltető, de azzal azonos funkciójú hangzásképletnek tünteti föl, amely már tartalmazta az V. fok kvintjét, tercét (vagyis a kulcsfontosságú vezetőhangot), és csak egy apró alteráció (*d* helyett *disz*) különböztette meg a kitüntetetten D karakterű VII. fokú szűkített szeptimhangzattól.

7. A NÉGY ÉS A HÁROM (ÁTVALÓSULÁSI KÉPLET)

A négy ($= 2^2$) és a három összeszorzásából kapott tizenkettes szám a ciklikus idő és ezzel a kozmosz teljes létműveletének jegye. A tizenkettes időképlet a maga valóságosan bezáruló körkörösségében nem tud más nagyságrendben megnyilatkozni, mint a saját kozmikus létkörében. (Az idő két iránya nem vonatkozhat egymásra máshol, mint az abszolút kezdet és vég pólusain, és az idő jelenvaló iránya mindig csak „elmúló" lehet.) Viszont a maga térbe sűrített, specializált ábrájának bélyegét odaüti a létfolyamat minden olyan limeszére, ahol vég és kezdet találkozik, vagyis minden *átmenet*re. Tallián Tibor nevezetes könyve óta (Cantata profana – az átmenet mitosza) – amely igazi „limesz" a muzikológia történetének folytonosságában – mi, az etnológia rejtelmeibe beavatatlanok is fel tudjuk becsülni a zenére vonatkoztatott jelentőségét azoknak az egyetemes mitikus szimbólumoknak, amelyeknek segítségével a szerves kultúrák embere tájékozódott a világban, s amelyek az emberi lét nagy horderejű átmeneteit (a születést és a halált is ideértve), a természet, a kozmosz ciklikus mozgásának fordulópontjait vagy éppen a meghaló és feltámadó istenek útjainak „csomópontjait" egységes jelképek egymást tökéletesen fedő és felfedő jelentésrétegeiként tartalmazták.

A tizenkettő 3x4-es zárt szimmetriáján nyugvó rendszerek, ábrák és mágikus jelegyüttesek – legyen szó akár az állatövről, akár a labirintusokról – mindig a lét és nemlét, a születés és halál, a különböző létminőségek, karakterek és létfokok áttűnésének, egymásba való átfordulásának és átmenetének képletes színterei. Éppen ezért a tizenkettes szisztémák, noha számszerű tagolódásuk banális egyszerűsége erre csábít, kisiklanak a rögzítés, a szigorú klasszifikáció rendező reguláí alól. Ez érvényes a 12 temperált félhang szimmetrikus rendszereire is, például a három funkciót a teljes kvintkör átmérőkeresztjeire felfeszítő *tengelyrendszer*re: a funkciótriász a szimmetrikus kiteljesedés pillanatában megszűnik létezni[54]. T, D és S üres jelekké válnak, mert a funkciós tengelyek állandóan egymásba fordulnak, mint a szüntelenül változó lét kerekének küllői.

A tizenkettő kombinációs képlete egyszerre banálisan profán és titkosan szakrális. Amikor kereke átfordít a megnevezhetetlen infinitezimalitás mezsgyéjén: a legnagyobb csoda. Amikor a külsővé vált szemlélet tárgya: jelentéktelen, üres konstrukció. Aligha lehet vele kapcsolatban más módon megszólalni, mint ahogy Bartók Béla tette a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* nyitó fúgájának szerzői elemzésében: a szikár szükszavúságnak azon a szúrósan egzakt, színtelen hangján, amelyet csak az indifferens személytelenség állapotában vagy a személyfölötti létezés intenzív izzásában használ az ember.

„I. tétel. A-ban. Bizonyos elvek szerint meglehetősen szigorúan kezelt fúgafajta. Éspedig: a 2. szólam egy kvinttel magasabban lép be, a 4. a 2.-hoz viszonyítva ismét egy kvinttel magasabban, a 6., 8. ugyanígy stb.; a 3., 5., 7. stb. ezzel szemben mindig egy kvinttel mélyebben. Miután mindkét irányban elérték a legtávolabbi hangnemet – Esz – (a tétel csúcspontja), a további belépések a témát megfordításban hozzák, amíg ismét elérkeznek az alapjangnemhez – A –, s ezután rövid kóda következik. NB. 1. Néhány egymásutáni belépés szűkmenetet ad; 2. más belépések a témát nem teljes formájában, csak töredékesen szólaltatják meg."[55]

Ha a wagneri „eltérített" kvintszekvenciát, amely a *Trisztán is Izolda* nyitó ütemeiben implikálódik, két egymásra merőleges – egy tér- és egy időbeli – tükör elé helyeznénk, harmóniaváz képében ugyanazokhoz a „bizonyos elvek"-hez jutnánk, amely a *Zene* fúgatémájának belépési rendjét is szabályozza. A létfordulók átlépésének pillanatában mindig szükségszerűen egy és ugyanaz a képlet villan föl: az Egy négyszer hármas körbefutó, reflektált szétverődése; az a kép, amely a bizonyos misztériumbeavatások legbelső termébe: a tükörterembe lépő neofita elé tárul saját magáról, ha körbefordul. (Trisztán és Izolda ezt a teljes fordulatot a dráma utolsó pillanatában teszik meg, de erről az átmenetről a trisztánzene még éppen „nem tud" – ezért csonka a triszánakkord képlete: 2x3.) Ujfalussy József – nem utolsó sorban Tallián Cantata profana-értelmezésére támaszkodó – Varázsfuvola-elemzése (amely Tamino eszmei-erkölcsi átfordulását követi végig az első felvonás finaléjának recitativo accompagnatójában[56]) nyilvánvalóvá tette, hogy a szakrális átmenetek kimeríthetetlen zenei megjelenítésének eszköztárában kitűntetett helyet foglalnak el a poláris hangnemek (vagy bármilyen poláris hangzásképletek) között megtett kétirányú vándorlások a kvintlétrán.

Most léptünk át azon a limeszen, ahol a kvintlépéses szekvencia értelmezésének különböző irányokból érkező gondolati hullámvonulatai közös csomópontban találkoztak. A megértés végső, egyesült hullámalakja ezután körvonalazódik. Hogy a hullámok mennyire koherensek, annak fokmérője a végső „interferenciakép" egyszerűsége, tisztasága és szellemi transzparenciája lesz.

Az utolsó a fundamentális logosz-szerű kombinációk itt tárgyalt sorában a struktúráknak az a csoportja, amely a lét „kvantumátmeneteinek" képleteit foglalja magában. Alapszáma és alaptörvénye a hét, és amit takar, az az *átvalósulás* létezési művelete.

A három kétszeri lineáris megkettőződésével: a tizenkettővel szemben a hetes szerkezetekben a kettes tagozódás kétszer *metszi* a hármast. Az egyszeres metszés a négy zárt kvantumképletében két dimenziót kapcsol egybe a pont közvetítésével (vagy „összecsúsztatva" vagy hatványozással, amely mint logosz-szerű kombináció eddig csak elvi lehetőségként merült fel). A hét törvénye szerinti kombináció általában két négyes képlet összekapcsolódása, amit három dimenzió egymásra vonatkozását jelentheti a nyugvó ponton keresztül. A dimenziók közül – amelyek lehetnek képzetesek is, nemcsak a téridő valós kiterjedései – kettő bináris, egy pedig triádikus tagolású; ez fejeződik ki a hetes számban. De hetet kapunk a két négyes képlet „összecsúsztatott összeadás"-ának eredményében, illetve az itt érvényes hatványkifejezésekben részt vevő számok összegzéséből is – pl. 4^3 vagy $(2^3)^2$ (e kifejezések értelméről később szó lesz).

A négy a változatlan, zárt lét szkémája, a tizenkettő a levésé, amely a kezdetet köti össze a véggel. A hét képlete a kapocs, mert léttől létig ível: a négy zártságát feltöri azáltal, hogy átvezeti a kezdő- és végpont mezsgyéjén, maradandó állapotát az időben elkülönülő, a fejlődés csíráját magában rejtő fázisokra bontja. Ennek legelemibb esete a mikrofizikai kvantumugrás, legmagasabb megnyilatkozása a viszonylag konstans emberi létállapotok közötti ugrásszerű, hirtelen átmenet, az élet különböző szakaszait elválasztó-összekötő „egzisztenciális kvantumugrás" aktusa. A szerves kultúrákban ez az aktus nem individuális, nem jelöletlen, strukturálatlan és esetleges, mint a mi modern világunkban, hanem elsődleges és centrális mozzanat, amin a kultúra szervessége, egysége alapul. Ez a bizonyos mitoszok rituális megelevenítését célzó beavatási szertartás, amely számtalan változatban valósulhat meg, de alapjában mindig ugyanazt a létezési műveletet hajtja végre. A beavatás vezet át vég és kezdet találkozási pontjain az átmenet tizenkettes képletén, de sajátos, hiánytalan strtuktúrája a hét törvényéhez igazodik (akkor is, ha csak ötnek, esetleg háromnak mutatkozik[57]). Átlendít a tizenkétarcú ponton, de ösvénye merőleges az időére: nem pólustól ellenpólusig visz a sokszerűség körkörös lépcsőfokain át, hanem a középponton át vezet léttől létig, az azonosság alacsonyabb és magasabb fokati kötve össze. (A zene teljes téridejét kilépő tizenkét kvint „szférikus főkörét" sugárirányban éppen hét oktáv metszi.) A nagy archaikus mitikus rendszerek a kozmikus világfolyamatot csaknem kivétel nélkül tizenkettes léptékkel mérik, de ezt a felosztást diametrálisan keresztezi egy másik, amely az egymással megfeleltethető létkörök és létfokok hierarchiáját rögzíti – hetes rendben.

A diatónia fokaira alapított hét harmóniát nyolc fázisban felsorakoztató kvintlépéses szekvencia a párhuzamos hangnemek egymás közti közlekedésének egyik kitaposott útvonala, moll és dúr összekapcsolódásának és elválásának fluktuáló színtere. Végleges megoldását a kvantumátmenet képletébe való behelyettesítéssel fogjuk megkapni. Nem formális, misztifikált számszerű egyezésekre hivatkozva, hanem a tonális érzék és a zenei tapasztalat jóváhagyó próbája, illetve a tonális funkciós rendnek egy olyan analógiasorba való pontos illeszkedése alapján, amely a világot mélységében világítja át (ha talán nem hatol is keresztül mind a hét létkörén).

Most utolsó kitérő következik a fundamentális létszerkezeteket feltérképező mikrofizika territoriumára. Vezetőnk újra Alfred Kastner lesz, aki könyve meggyőző következtetéssorát meghökkentő tanulságokra futtatja ki.

Az alapeset tehát a kvantumugrás: „... az atom alapállapotán vagy alapnívóján kívül más energia-kvantumállapotot vagy energianívót is betölthet, amit »gerjesztett állapot«-nak nevezünk. Az atom gerjeszthető fotonelnyeléssel vagy elektronnal, illetve más részecskével való bombázással."[58] A magára maradó atom örökre befagy és izolálódik a világtól. A gerjesztődés nem más, mint villanásnyi felnyílás, széthullás, amely beenged valamit (pl. egy hullámcsomagot) a környezetből. Az atom rögtön utána újra bezárul; állóhulláma felépül, de

magasabb energiaszinten, új, feszültebb kvantumállapotban, amelyben önmagával azonos is, nem is. Állóhulláma ellentétes fázisai között a feszültség növekszik – realitás és potencialitás síkján egyaránt –, ami szaporább frekvenciában jelentkezik, tehát a „logikai hullámszkéma" négy fázisa közül három (A, T, CS^A) új értéket vesz föl, miközben a negyedik (CST), a csomópont zérus fázisa változatlan marad (a semmi ürességének fokán ugyanis nem módosít periodikus visszatérésének gyakorisága). Ez a fázis az átfordulás archimedesi pontja, a kvantumugrás *punctum saliens*-e (vagyis ugrópontja). A kvantumátmenet logikai képlete eszerint a következő: E'———T' CS' A'

CS

E———T CS A

(E az alapállapot energiaszintjét, E' a gerjesztett energianívót jelenti. A gerjesztett állapot azonban nem tartós, hosszabb távon nem egyeztethető össze a termikus egyensúly helyreállásának kiegyenlítődési tendenciájával. „Minden gerjesztett energiaállapotban levő atom igyekszik visszatérni alapállapotába, akár direkt úton, akár több lépésben, úgyhogy közben átmeneti nívókat érint. Ezt a tendenciát, mely szerint minden spektrumátmenet a felsőből az alacsonyabb felé halad, az átmenetekhez tartozó spontán emisszió valószínűségével jellemezhetjük. Ezek a valószínűségek határozzák meg a gerjesztett állapot »átlagos élettartam«-át..."[59]

A kvantumugrás csak a fundamentális minta, csak alapesete a maradandó, tetszőleges számú ismétlésen alapuló, stabil létstruktúrának. A fizika mesterségesen létre tud hozni rendszereket, amelyekben a süllyedés tendenciája lokálisan megzabolázható, és a kvantumátmenetek ismétlődő kétirányúsága beállítható. A fő kérdés az, hogy az így konstruált rendszerek kizárólag emberi alkotásnak tekintendők-e vagy modellnek bizonyulnak, amelyekben a természet egy létezési módozatának szerkezeti vázlatát szemlélhetjük.

A rendezettség koherens állapotai – írja Kastner – „úgy állíthatók elő, hogy az anyagi rendszereket lehűtjük, vagyis hőt vonunk el tőlük, entrópiájukat csökkentjük, vagy ami ugyanaz, negatív entrópiát, negentrópiát közlünk velük. ...Hogy ilyen »koherens állapotok«-at hozhassunk létre, annak az a feltétele, hogy tartsuk tiszteletbe a termodinamika két főtételét, melyek szerint lehetetlen energiát... és... negentrópiát létrehozni. Ha egy rendszer látszólag mégis képes negentrópiát (rendet) létrehozni és bizonyos formában fenntartani, szükségszerűen környezetéből kell kapnia azt, »szabadenergia»... alakjában, és a negentrópia keletkezésének kompenzálására entrópiát kell létrehoznia, azaz szükségszerűen hőt kell leadnia avégből, hogy az összentrópia-mérleg pozitív legyen. Ezért az olyan rendszereket, amelyek szabadenergia (negentrópiában gazdag engergia) fogyasztása közben rendet hoznak létre, de ugyanakkor hőt produkálnak, Prigogine... »disszipatív rendszerek«-nek nevezte el..."[60]

Ezután különféle disszipatív rendszerek részletes bemutatása következik. Ide tartozik a „mágneses rezonanciának alávetett paramágneses spin rendszer", amelynek működési vázlata egészen a lényegre szorítkozva ennyi: „Amikor az állandó [mágneses] térben elhelyezett paramágneses atomokra további... váltakozó mágneses tér hat, akkor az egyes atomok különböző Em állapotai közt átmenetek, »kvantumugrások« jönnek létre... a kölcsönhatást »mágneses rezonanciá«-nak nevezzük... A... rezonancia a következő effektusokat vonja maga után: 1. Igyekszik a különböző Em résznívók populációját kiegyenlíteni... 2. ...Az atomokkal azonos irányban forgó tér... saját irányába állítja be az atomok precessziójét, és fázisukat önmagával koherenssé teszi."[61]

Tehát a két döntő mozzanat: a magasabb és az alacsonyabb energiaszinteken levő atomok számarányának kiegyenlítődése és rögzülése, illetve a fáziskoherenciának, a rendnek egy olyan módozata, amely nem teremt áthatolhatatlan kvantumállapotszerű viszonyokat a rend-

szeren belül, s így megőrződik az atomok önállósága – ez azonban már nem teljes izoláció, hanem a szüntelen állapotváltozás részben nyitott, a külvilággal kommunikáló viszonylagos zártsága.

A disszipatív rendszerek előállításának egy másik lehetősége a speciálisan polarizált, monokromatikus fotonnyalábbal történő „optikai gerjesztés" módszere, amely „lehetővé tette, hogy egy anyagi rendszerben előállíthassunk olyan betöltöttségi eloszlást, mely nagyban különbözik azoktól, melyek... az alapállapot résznívói közötti ...termikus egyensúlyt jellemzik. Lehetővé teszi például azt, hogy atomok sokaságában dinamikus egyensúlyt hozzunk létre, melynek folyamán »inverz populáció« tartható fenn, vagyis olyan állapot, melyben több atom van a magasabb energianívókon, mint az alacsonyabbakon. Ez az egyik feltétele annak, hogy az elektromágneses sugárzás koherens emisszióját hozzuk létre; a koherens emisszió pedig éppen a mézerekre és a lézerekre jellemző."[62]

A koherens emisszió másik feltétele a rendszer belső koherenciája, amely az optikai gerjesztésű rendszerekben nagyon érdekes formát ölt. A mágneses rezonanciával szemben a koherencia itt nem a spinre, hanem a kvantumállapot lényegére: az atomok elektronburkának állóhullámára vonatkozik. – ...a gerjesztés atomról atomra halad a foton közvetítésével ... a gerjesztett állapotoknak egyik atomról a másikra való átvitele »koherens folyamat«, vagyis benne foglaltatik a gerjesztett állapot hullámfüggvényének fázismegmaradása."[63] Bizonyos típusú mézerek és lézerek esetében a belső koherenciát egyenesen a fotonok – tükrökkel létrehozott – állóhulláma indukálja.

Ha alaposan belegondolunk, ez egyrészt azt jelenti, hogy az atomok már-már úgy viselkednek, mint egy kvantumállapot szétválaszthatatlan belső részei (tehát például a bozongázt alkotó bozonok), mégsem olvadnak eggyé, hanem dinamikus rendben mozgó sokaságot alkotnak. Másrészt azt jelenti, hogy a két szomszédos energianívóhoz tartozó két kvantumállapot a gerjesztést átvivő foton révén két különböző atomot képes összekapcsolni egy kvantumugrás hetes képletében: a fotont emittáló – „visszaugró" – atom ugyanabban a hullámfázisban hagyja abba a magasabb frekvenciájú rezgést, mint amelyben a másik a fotont abszorbeáló – gerjesztődő – atom elkezdi azt. – A struktúra a hullámszkéma folytonosan azonos, az azt hordozó anyagi szubsztrátum kicserélődik. Más fogalmazásban: a magasabb szintet képviselő struktúra átmegy egyik entitásról a másikra; vándorol egyik atomi „egyedtől" a másikig. Itt már közelítünk az élet folytonos, de szakaszosan magasabb szervezettségi fokra lépő struktúráinak létformájához. E struktúrákban (vagy ezek „alatt") mindunatalan változik, cserélődik a bennük részes anyag, és az őket hordozó, megvalósító egyedek szüntelenül váltják egymást az élet és a halál forgószínpadán. (A beavatás mindig együtt jár az Énből való jelképes, mégis az alapokig hatoló kilépéssel – „ekszt ászisz"-szal –; magában foglalja a beavatott időleges átváltozását egy másik lénnyé, előidézi mimetikus halálát és újjászületését, amely többek közt addigi nevének egy újra való felcserélését is maga után vonja.)

Kastner egyik lábjegyzete fontos információt tartalmaz: „maga a természet is képes ilyen ...állapotok előállítására. Például egyes intersztelláris tartományokból OH-ionok, valamint H_2O-molekulák mézer jellegű sugárzását észlelték."[64] Kastner azonban bátran és nagyvonalúan gondolkodó tudós. Könyve végső konklúzióját nem a hiánytalan empirikus igazolhatóság óvatoskodó szellemében, hanem az empiriával alátámasztott analógia jegyében fogalmazza meg.

„Az alacsony hőmérsékleten előállított rendezettséget »statikus rend«-nek nevezhetjük, ...szembeállíthatjuk ezzel ...a disszipatív renszerek »dinamikus rend«-jét, ami magas hőmérsékletű rendszerben áll elő, és abból a dinamikus egyensúlyból adódik, ami a rendszer és külső környezete közötti tartós kölcsönhatás eredménye.[65] ...egy ilyen rendszer a külső

környezetétől energiát kap (»nemes« formájú energiát...). Az őt tápláló energiából rendet hoz létre és tart fenn a rendszeren belül, de a rendből külső környezetének is juttat (koherens fénysugáremisszió) és ezzel párhuzamosan hőt ad le... Ha össze akarjuk hasonlítani az élő szervezetet egy fizikai rendszerrel, akkor nem a kristályok statikus rendjével kell ezt az összehasonlítást megtenni, hanem a fizikai... disszipatív rendszer dinamikus rendjével. ...A ...biológusokkal egyetértésben meggyőződésem, hogy az élet titka megérthető a fizikai törvényekből kiindulva, de csak akkor, ha ezeket összefüggésükben gondoljuk át, és a biológiába is bevezetjük a komplementaritás elvét. A fizikus is csak úgy értette meg azt a rendet, amely a »koherens állapotok«-ban megnyilvánul..., hogy hullámmodellekhez folyamodott, vagyis azt a rendet, mely a részecskék viselkedését jellemzi, a hullámfüggvények koherenciájával kapcsolta össze. ...Az élőlény evolúciója és a disszipatív fizikai rendszer viselkedése közti... analógia arra ösztönöz bennünket, hogy felvessük e problémát."[66]

Itt kell visszatérni a genetikai kód rendszeréhez, amelyben máris sikerült felelni – ha nem is a hullámkoherenciát a maga konkrét megjelenésében – az állóhullám logikaivá absztrahált négyes kvantumszkémáját. Az „élőlény evolúciója" – tehát az élő struktúrák fejlődésre, alkalmazkodásra képes *önreplikációja* – éppen itt megy végbe. A mutációt is lehetővé tevő génreplikáció mechanizmusának legegyszerűbb alapművelete, amint ez mindjárt kiderül, tökéletesen rímel a stacionárius hullám energiaugrásának, kvantumátmenetének hetes képletére, és ezzel a Kastner által felvetett analógia még szabatosabb alakot ölt.

A nukleotidlánc felépítését, kettőződésének alapelvét vázlatosan már megértettük, és fel tudtuk rajzolni a négy alapelemnek azt a két egymást metsző dimenzióban létrejövő konfigurációját, amely a kettős spirál egy tripletjét jellemzi. Ez az alapállás – a génkodon és negatív „öntőformája" stabil egységet alkotva vár a másolatkészítés, az átíródás műveletére. Maga a replikáció a következőképpen történik: a kodon a páros báziskötések mentén kettéhasad, és a két – mostmár független – komplementer triplet bázisai a láncok környezetében szabadon rajzó egyes nukleotidok közül új párt találnak maguknak. A replikáció egy ciklusa akkor zárul le, amikor egy triplet leszakadt komplementerje közvetítésével újra létrejön. Az újonnan lemásolt triplet azonban maga is csak a komplementer öntőformával együtt teljes. A replikálódott kodon – ha három alapelemet tartalmaz – csak „kvadruplet"-ként alkalmas a további másolódásra. Az új „kvadruplet" széma értékű tripletje (vagyis az információs egységet hordozó bázishármasa) tehát teljesen kicserélődik a replikáció során, a negyedik bázis azonban nem: ez azonos az eredeti bázisnégyes negyedikjével. Épp olyan összekötő elem az eredeti és az új kodon két „molekuláris kvantumállapota" között (hiszen, mint Weisskopf figyelmeztetett, lényebében ezzel állunk szemben), mint a változatlan csomóponti zérus fázis (CST) az atomi kvantumátmenet során.

T' C' A'

Ime a génreplikáció alapmozzanatának képlete: A G T

T C A

Az analógia szembeszökő, mégis ajánlatos a mélyére nézni: valóban jelentős – tehát jelentéssel víró – párhuzam-e vagy inkább formai, esetleges egybeesés. Az alaphelyzet nyilvánvalóan megegyezik: egy adott struktúra átviteléről van szó egy bizonyos entitás és egy tőle (részben) különböző másik entitás között. Azonban: igaz-e *először,* hogy a hármas, illetve kettes tagolódás merőleges irányai a) logikailag is különböző és b) egymást metsző dimenziók amilyen a kvantumképletben a realitásé és a potencialitásé, és ha igen, c) kihat-e ezt a teljes rendszer alakulására (ahogy az atomok rendszerében az elemi részecskék hármas rendjét kettes tagolással metsző Pauli-féle kizárási elv felelős az elektronburok kötött héjszerkezetéért s így végső soron az elemek periódusos rendszerét kiadó maradandó állóhullám-szimmetriák specifitásáért)?

Igaz, mert a) míg egy tetszőleges bázis számára a tripletbe való beilleszkedéskor három egyenértékű lehetőség kínálkozik (egyaránt kerülhet első, utolsó és közbülső pozícióba), addig a páronkénti illeszkedést kizárólagos szabály irányítja, amely a bázis számára csak az „igen" és a „nem" bináris logikai alternatíváját kínálja; b) a két logikai dimenzió valóban metszi egymást, hiszen egy bázis egyidejűleg mindkét sík viszonyrendjében részes lehet; végül c) egyértelműen ez a konfiguráció szabja meg az alapelemek számít és biztosítja a replikációs mechanizmus működését (vö.: l.), sőt ez határozza meg a kodonok (a lehetséges triplet-változatok) számát, amely a négy harmadik hatványa: 64 – vagyis a triplet helyi értékeinek száma logaritmusa az alapelemek számának: $4^3 = 64$. Nem azért van szükség tehát 64 variációra, mert ennyit igényel a fehérjék aminosavkészlete (ez csak 20+1, a stop-jel), hanem azért, mert más konfigurációban nem jöhetne létre a zárt lét négyes képletei között közvetítő, az élet fenntartását és fejlődését biztosító hételemű átvalósulási művelet. Annak is van szerepe, hogy két szomszédos páros báziskötés két térbeli dimenziót igényel: ettől spirális a kettős spirál szerkezete. Erről így ír Francis Crick (aki – James D. Watsonnal közösen – a genetikai kódot megfejtette): „A kettős spirálban a két gerinc irányítottsága általában ellentétes, vagyis antiparallel. Más szavakkal: ha az egyik láncban az atomok sorrendje lefelé irányul, akkor a másikban felfelé. ...Alapjában véve ez a kettős spirál sajátos szimmetriájának következménye, és a bázisok párképződési pszeudoszimmetriájával alakul ki."[67] A kettős spirál háromdimenziós szerkezete tükröződik abban, hogy a kód lehetséges „szavainak" száma kétszeres hatványozás alakjában is felírható: $(2^2)^3 = 64$ (vagy $(2^3)^2 = 64$.

Igaz-e *másodszor,* hogy a bázisok újonnan lemásolt – lebontott és újra fölépített – alakzata új, alacsonyabb vagy magasabb „szintet" képvisel az eredetihez képest (mint az atom eltérő energianívói)?

A természetes szelekció alapja az általánosan elfogadott (bár gyakran megkérdőjelezett) nézet szerint a véletlen génmutáció, s az ennek nyomán létrejött új tulajdonságok, amelyek közül az életképesek s a megelőzőeknél előnyösebbek átöröklődnek és fennmaradnak. A génmutáció mindössze annyit jelent, hogy a másolásba – igen gyengék lévén a báziskötések – hibák csúszhatnak, és csúsznak is. A téves tripletmásolat ezáltal rövid távon előre-, de visszalépést is jelenthet, hosszabb távon azonban feltétlenül magában rejti egy faj és általában az élet magasabb színvonalra emelkedésének lehetőségét.

Hogy a természetes szelekciót a génmutáción keresztül a merő véletlen kormányozza-e vagy más tényező is szerepet kap az evolúció menetében, az nem kisebb kérdést vet fel, mint az okság és a célszerűség, a determinizmus és a finalizmus dilemmáját, amely a biológia tudományának egyik érzékeny pontja. Bergson szerint mindkettőt el kell vetnünk mint fogalmi absztrakciót, mert az élet kibontakozásának valóságos belső kormányzó erői mindkettőt tartalmazzák, ám tökéletes jelenidejű egymásbafoglaltságban, amit csak a mechanisztikus-lineáris időszemlélet feladásával érthetünk meg. Ezt hívja Bergson „teremtő fejlődésnek" (évolution créatrice)[68]. Bergson e tekintetben is megjósolta az ismeretelméletnek és a tudományos szemléletnek az új fizika hatása alatt végbemenő és még ma sem lezárult irányváltását. – Kastner nem filozófus, de a konzekvenciák levonásában magánál Bohrnál is merészebb és sikeresebb volt. Véleménye Bergsonéra rímel: „Ok és cél emberi fogalmak, de nem ellentmondóak, hanem egymást kiegészítő »komplementer« fogalmak. ...Tudjuk, hogy az atomok lényegileg háromféle részecskéből tevődnek össze, elektronokból, neutronokból és protonokból. Ezek a részecskék a fermionok csoportjába tartoznak. A fermionok pedig a Pauli-féle kizárási elvnek engedelmeskednek, mely szerint adott kvantumállapot csak egy fermiont tartalmazhat. Ha a fermionok nem engedelmeskednének ennek az elvnek – ami megmagyarázatlan marad –, akkor határozatlan számú fermion lehetne adott kvantumállapotban: az anyag összeomlana az energia olvasztókemencéjében. A kizárási elv biztosítja az

atommag struktúráját és az elekrtonburok szerkezetét, ami a kémiai elemek azonosságának és különbözőségének alapja. Az anyagi világ egész felépítése ezen az elven nyugszik. Vajon ez oksági elv vagy célszerűségi elv?..."[69]

Hogy valami „logikus"- (okszerű-)e vagy „teleologikus" (a vég felől meghatározott), az értelmetlen megkülönböztetéssé válik akkor, ha felismerjük róla, hogy „logosz-szerű" (azaz „tartamos" – „durable"), mert ezzel a felismeréssel az időt a pontszerű teltséghez viszonyítjuk, abból értjük meg. Tudjuk róla, hogy ahonnan kibomlik (évolution) és amire teremtő módon törekszik (créatrice), az egy és ugyanaz: a lét lényegeredete – logosz. A „komplementaritás" nem más, mint az egymást kizáró lineáris logikák alkalmazásának utolsó mentsvára (aligha kell hangsúlyozni, hogy Kastner az iménti idézetben éppen ezekről beszélt: a hármasság elvéről, amely az „energia olvasztókemencéje" – az Egy – felé sodor és a bináris Pauli-elvről, amely legfőbb rugója a kvantumlétrán való „leszállásnak"). A kompementáris logika a logosz tudomásulvétele alóli utolsó kibúvó, a „negyedik logika" előtti utolsó megtorpanás. A mozzanatlan pontban egyszerre van adva a három is, a kettő is, tehát többé nem „megmagyarázatlan". Ha pedig a logoszban adott hármas és kettes elvnek ugyancsak a logoszban adott egymásbanléte elegendő a kvantumállapot, a szférikus világfolyamat vagy éppen az elektronburok megértéséhez, miért lenne kevés ahhoz, hogy az élet keletkezése és evolúciója körüli titkot úgy fogadjuk el, amint van: titoknak, de önmagát felfedő titoknak?

Talán csak azt kellene még mélyebben elgondolni, amit már eddig is tudunk. A kettő és a három „kétdimenziós" kombinációja különösebb magyarázatot nem igénylő módon – logosz-szerűen – folytatódhat a „háromdimenziós" kombinációban, ami bizonyos értelemben már maga az átvalósulás hetes képlete, s amelyben a változás, a fejlődés negyedik dimenziója, az idő is valóságos perspektívát (tehát irreverzibilitást) kap. Ez az új stáció négydimenziós világunkban teljesen magától értődő módon következhet be.

Ha a DNS és az RNS kettős láncában a harmadik térbeli kiterjedés logikai „kombinációs" dimenzió is egyben, fundamentális kapcsolatban kell hogy álljon a kód és a replikációs szisztéma lényegével és működésének héttagú alapműveletével. – Crick szerint a két nukleotidlánc gerincének antiparalel irányítottságát okozó jelenség – a bázisok párképződési pszeudoszimmetriája, amely a két láncot spirálisan elfordítja egymás körül – mellékes körülmény csupán. „Talán így a legkényelmesebb összeilleszkedniük a bázisoknak..."[70] Nehéz és kockázatos a dilettáns kívülálló pozíciójából kompetens véleményt formálni. De addig talán el szabad merészkedni tisztán „logikai" alapon is, hogy a láncok antiparalel illeszkedésének (tehát végső soron a harmadik dimenzió jelenlétének) a genetikai kódban betöltött konstitutív szerepét fontolóra vegyük. Az érvet maga Crick szolgáltatja, amikor a transzfer-RNS-ek jelentőségét taglalja: „Azok a molekulák is RNS-ből vannak, amelyek a kapcsolóelem szerepét játsszák az aminosavak és a nekik megfelelő bázishármasok között. Az RNS-molekuláknak ezt a családját transfer-RNS-nek (tRNS) nevezik. ...Az élet keletkezésének részletező leírásaiban a tRNS-molekulák tulajdonságait rendszerint bőségesen tárgyalják, mert erős a gyanú, hogy ezek... lehettek az első nukleinsavak, ...mindenesetre igen korán jelenhettek meg. A tRNS-molekula... gerince ...önmagára visszacsavarodik, és így a molekula tömött és tekervényes szerkezetű lesz. A kanyarulatban, ahol a gerinc visszahajlik, három bázis az úgynevezett antikodon exponált helyzetbe kerül, ezek fognak párba állni a... kodonnal. A tRNS tehát egyik végén az aminosavval, másik végén az antikodonnal, az adapter szerepét játssza... A jelenlegi genetikai kód specifitásáért a tRNS-molekulák felelősek".[71] A kettős spirál tehát eredetileg önmagára visszahajló spirál – itt rejlik az irányváltás jelentősége, amely szoros „genetikus" kapcsolatban van a kód összes lényegi vonásával.

Nincs okunk kizárni annak a lehetőségét, hogy a 64 – tehát $(2^3)^2$ – „szavas" kód nem egyszerűen „redundáns" az aminosavak készletéhez mérten, amelyet jelölni hivatott. Lehet,

hogy a látszatra teljesen egyenértékű „kodon-szinonimák" valami eddig nem ismert módon utasításokat rejtenek a mai tudásunk szerint véletlenszerű génmutáció alakulására, amely mintegy irányt szabhat a mutánsképződés parttalan variációsorának és ezzel a természetes szelekciónak és magának az evolúciónak is.

A genetikai kód és a tonális zene, a dúr-moll rendszer harmóniai kódja között a bizonyítás korábban említett „megszakítatlan láncolatából" még hiányoznak fontos láncszemek – ha nem is számlálhatatlanul sok. Igazán lényeges, a többitől minőségileg különböző stáció talán csak egy maradt, amely a vegetatív élet hetes átvalósulási képlete és az emberi tudat létkörének (a gondolkodásnak – „logikának" –, a drámának és a művészeteknek) szellemi struktúrái között közvetít. Ez a beavatás rituális processzusának és mitoszainak szerkezete.

A terület egyrészt tudományos szempontból túlzottan ingoványos, másrészt – mert a szakralitásé – szent és tiltott zóna. Maradjon is zárt és háborítatlan ebben a gondolatsorban, ahol nincs mód szert tenni arra a komoly felkészültségre, amely a belépésre feljogosítana. Legyen elég egy, az illetéktelenség határát talán még nem sértő megállapítás: a hely, ahová *nem* lépünk be, a létezés mint szakadatlan átvalósulás, *metanoia* legmélyebb átélésének és tudomásulvételének színtere, amely úgy transzponálja az alsóbb létkörök struktúráit az emberi élet szférájába, hogy azokat egyben árnyaltabb, szövevényesebb jelentéssel és magasabb értelemmel telíti[72].

A funkciós hierarchia és a kvantumállapot analógiájában minden heurisztikus értéke mellett is maradt valami idézőjeles játékosság. A kvantumállapot zártságát csak „szorosan" lehet venni, másként már nem is kvantumállapot. A logikai kvantumszkéma funkciói közötti kapcsolatok időbeli értelmezése és alkalmazása csak a kvantumállapoton kívülről történhet, viszont e funkciók megállapítása, megkülönböztetése már eleve szemléleti „belüllétet" tételez fel, ami kizárja a szukcesszivitást. A tonális funkciók kapcsolatrendszere csak dinamikus, a mindig új konstellációknak kibontakozási lehetőséget biztosító egymásutánban realizálódhat. Hogyan tartózkodhatunk azonban egyszerre kívül és belül?

Egy teória sikere, amely a funkciós harmóniarend feltárását tűzte maga elé, a dúr-moll viszony interpretációjának érzékenységén és finomságán áll vagy bukik.

Dahlhaus a Riemann-elméleti igazi Achilles-sarkára tapint, amikor megjegyzi: „Das Phänomen der Dur-Moll-Analogie ist für die Funktionstheorie ein »blinder Fleck«."[73] És mégis, kell hogy legyen valamiféle valóságfedezet – ha félreértett is – a dúr-moll dualizmus mögött, amitől Riemann képtelen volt megválni. (Gondoljuk meg, hogy olyan zenetörténeti korszakban tevékenykedett, amelynek egyik, ha ugyan nem centrális zenei-dramatikus szerkezeti építménye a dualisztikus karaktervariáció volt, amely többek között a moll és a dúr programatikus szembeállításában jutott kifejezésre.) Nem kell itt elismételni a negyedik fejezet észrevételeit a S-t tartalmazó funkciós kapcsolatok kettős értelméről, és arról, hogy „a fentről és a Fenttől függés" aspektusa, amely ott rejtőzik minden zenei alakzatban és viszonyban, mollban mindig hajlamosabb arra, hogy explicitté, sőt adott helyzetben meghatározóvá váljon. Ezért minden párhuzamos megfelelés ellenére is ott lappang a mollfordulatokban egy készség, hogy bármikor dúrbeli megfelelőik duáljának, tükörképének és ikerképletének tűnjenek fel.

Dúr és moll nyilvánvalóan analóg vonatkozások rendszerei, kapcsolatuk mégsem egyszerűen transzpozíciós, mint az eltérő előjegyzésű hangnemekké, hanem: párhuzamos. De éppen a párhuzamosság tényét kell velejéig átérteni, hogy ez a kijelentés jelentést is kapjon. A párhuzamosok viszonyában szükségképpen bennefoglaltatik az ellentét, a szembenállás, az inverzió, mert különben nem vonatkozhatnának a pontra, és találkozásuk színhelye, amit

Eukleidész a rendszerének körén kívül fekvő (mert axiomatikus) végtelenbe utalt, puszta fikció lenne. Ha viszont a dimenziók a pontból erednek, akkor (nem-euklideszi görbületük formájában) arra is vonatkoznak. Mármost a párhuzamosok találkozásuk pillanatában szemben kell hogy álljanak, és az ellenkezésnek ez a potenciális viszonya bármikor létrejöhet közöttük, ha egy közéjük helyezett pontra vonatkoztatjuk őket: bármelyikük két tetszőleges pontjának viszonya a közbülső ponton át a másikra vetítve megfordul, irányt vált, a centrális tükrözés szabályainak értelmében. – A dúr és a moll párhuzamosságára ugyanezek a megfontolások érvényesek, csak a középpontot kell helyesen megállapítani. Ha Riemann dualisztikus elgondolása a logosz-szerűtlenség bélyegét viseli, ezt úgy kell érteni, hogy rendszeréhez tévesen választotta meg a középpontot (az átvitt és a „technikai" jelentés itt tökéletes fedésben van).

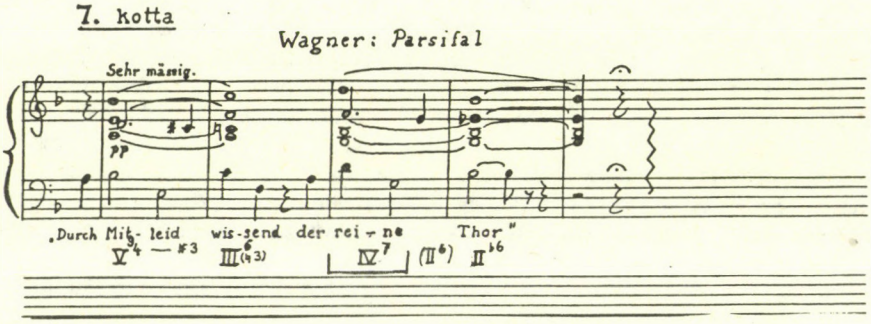
A tonalitás középpontja nem a tonika, hanem az a funkció, amelytől a tonika fundamentális karaktere ered és folytonosan függ.

Ha a dúrt és a mollt egyenként, önmagukban szimmetrikusnak vesszük, és centrumukat a tonikához kötjük – mi mást fejez ki a „soudominante" átminősülése „Unterdominanté"-vá Riemann rendszerében –, és megkíséreljük megtalálni a párhuzamos hangnemek viszonyában a duális, inverz mozzanatot (amely létezik, de nem kizárólagos), akkor nem tehetünk egyebet, mint hogy az egyiket, tegyük föl a dúrt, saját centruma körül 180 fokban elforgatjuk, és azt mondjuk rá: ez a másik – a moll. A csapda veszélyes, mert a művelet látszatra hibátlan.

Dúr és moll azonban nem önmagukban, hanem egymáshoz képest szimmetrikusak egy olyan centrumra vonatkoztatva, amellyel mindkettő érintkezik, sőt amit magában is foglal mind a kettő, de amelynek helyzete csak ketejükhöz mérten centrális, mert dúr és moll egyaránt bizonyos értelemben tőle függ. Tehát egyszerre van belül és fent. (A szerves kultúrák pontosan így jelölik ki a mindenkori közös életcentrum, a szakrális lényeg világhelyét: fent és bent.) A szubdomináns kvalitást hordozó hangzatok közt egy olyan létezik, amely dúrban, mollban egyaránt és kivétel nélkül minden harmóniai szituációban szubdomináns értelmű, és ez a *re-fa-la-*(...) hangzat. Alapja, a *re* közismerten a diatónia szimmetriacentruma, ami azonnal kitűnik, ha egy pillantást vetünk egy billentyűs hangszer klaviatúrájára. A párhuzamos hangnemek viszonyának inverz aspektusa a *re* hang fókuszából szemlélve realizálódik, tehát semmiképpen nem jelentheti – ahogy Riemann feltételezte – a D és a S helycseréjét mollban, és egyáltalán, semmiféle helycserét nem eredményez, csak azt jelenti, hogy bármelyik hangsor tonikája (*la, do*) a másik dominánsához képest (*so, mi*) a *re*-re vonatkoztatva szimmetrikusan átellenes helyzetet foglal el.

Tehát a moll kizárólag az eldönthetetlen hovatartozású *re* (és a hozzá kapcsolt diatonikus hangzat) centrumában tartózkodva tűnik a dúr duáljának, sőt *innen* szemlélve ténylegesen az, ami azonban nem az egész virtuális zenei tér átfordulásában, azaz az alaphang-felhang viszony helycseréjében és a funkciós kapcsolatok inverziójában nyilvánul meg, hanem a moll hangnem egy bizonyos plagalitásában jut kifejezésre. Ugyanakkor a dúr a moll, illetve a moll a dúr felől ítélve nem a tükör- vagy ikeralakzat képét mutatja, hanem a párhuzamos vagy analóg, kvázi-transzpozíciós rendszerét. – Érdemes megfigyelni a *re* hangon nyugvó, alterációt nem tartalmazó hangzásképlet karakterét, amikor csak kicsit is exponált helyen áll a zenei folyamatban. Mozarttól (és az egész zenetörténetből) vett példák sokaságával lehetne illusztrálni, hogy ez a hangzat a feszültségmentes állapotnak, a konfliktus szinte teljes hiányának, a nyugalomnak, egyszerűségnek (*egy*-szerűségnek), a (néha már naív) tisztaságnak a képzeteit kelti fel. Most csak egy olyan példát idézek, ahol szófestő szerepet – és ezáltal verbalizált „jelzőt" kap az akkord:

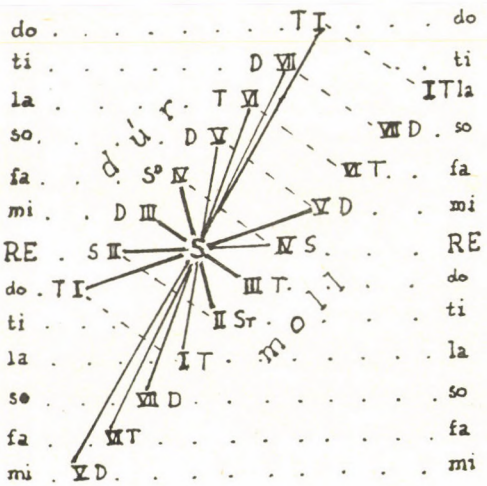
7. kotta



A re nyugvó pontjából tehát a diatonikus hangtér összes elképzelhető viszonya, amelynek erővonala e ponton keresztül fut, polárisan ellentétesnek tűnik föl, ezeknek az erővonalaknak a feszültsége azonban épp ebben a pontban: nulla. Ez érvényes a dúrra és a mollra is, a maguk egészében: hiába párhuzamosak, hasonlók s legfeljebb fokozatban különbözők egymás felől ítélve, a *re* átfordulási pontjában viszonyuk abszolút dualisztikus: lent és fent, vég és kezdet, sötétség és fény. Moll és dúr e kétértelmű kapcsolatára nincs találóbb szó, mint a párhuzamosság fogalma. De csak akkor találó, ha kiértjük belőle azt, amit kimondatlanul tartalmaz, és megkíséreljük szabatos formába önteni. A mostani gondolatsor értelmi szövetén ez a megformulázás a következő alakot ölti fel: dúr és párhuzamos mollja úgy aránylik egymáshoz, ahogy két – egymással szüntelenül ismétlődő kétirányú kvantumátmenet útján közlekedő és a logikai kvantumszkéma alapképletébe behelyettesíthető – analóg rendszer, amelyek közt azonban valamely meghatározott (minőségi, feszültségbeli, fejlettség- vagy differenciáltságbeli) szintkülönbség is fennállhat. A két rendszer (rendszerállapot) állandósult kvantumátmenetének egy kimetszett teljes ciklusa a kominált bináris-triádikus logikai képleteknek ahhoz a logosz-szerű megvalósulásához sorolódik, amelyet az átvalósulás hétfázisos létezési műveletének neveztünk el.

A dúr-moll viszonyt a következő jelegyüttes ábrázolhatja:

3. ábra



T $S^{D,}$ D'

egyszerűsítve: ST

T SD D

(az egyszerűsített ábrán az S^{D} és S^{T} jelek eddigi használatukhoz képest egy – későbbi tisztázandó – következetlenséget rejtenek).

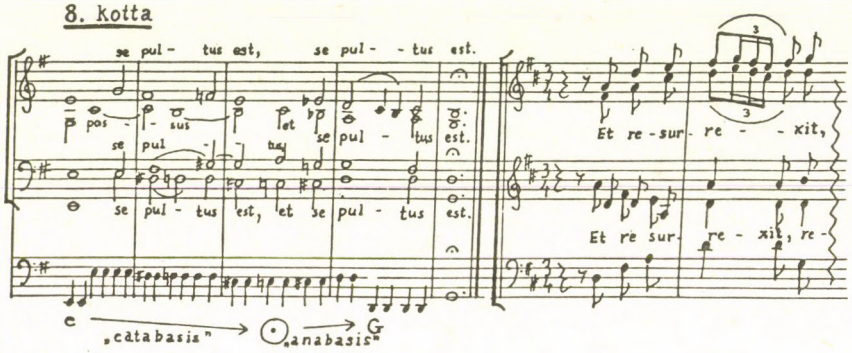
Az egyszerűsítés részint a funkciók önálló, egyes fokoktól függetleníthető értelmét fejezi ki (így az alsó és a felső betűhármas egyértelműen a moll-, illetve a dúrbeli funkciós triászt reprezentálja), részint azonban arra figyelmeztet, hogy a párhuzamosság duális aspektusában a „négytagú triász" valóságosan hetes funkciós hierarchiává bővül az átmenet pillanatában, s ekkor a hierarchia hét pozíciójának mindegyike a héthangú diatónia egy adott helyéhez kötődik. A mellékfokok (III, VI, VII) dúrban, mollban egyként megfigyelhető határozatlansága ebben az összefüggésben sajátos „kétlakiságuk" megnyilatkozásaként magyarázható, amely a két párhuzamos tonalitás hol nyílt, hol burkoltabb, de szüntelen egymásbanlétéről tanúskodik. Ez pontosítva annyit jelent, hogy ha egy mellékfok közvetlenül az átfordulás pontján való áthaladás után áll (ez az áthaladás különben nemcsak a *re*-akkord elhangzásával, hanem interferens harmóniaváltással is megtörténhet), akkor funkciója egyformán vonatkozhat a két párhuzamos rendszer bármelyikére. (Vagy a hangnem meghatározatlan vagy az illető fok funkciója – a határozatlansági relációnak ez a megnyilatkozása a trisztán-akkord többértelműségének csiraállapota!) Ez a felismerés éppen a kvintlépéses szekvenciára nézve reveláló. A szekvencia ugyanis – akár dúr-, akár mollváltozatát vesszük – a harmadik lépésben többé vagy kevésbé explicit módon, de kimozdul a paralel tonalitás irányába. (Még a lamentó-menet harmóniasora is gyakran nyit a párhuzamos dúr felé a 3–4. lépésben. Ez a tendencia egészen a trisztán-kromatikáig nyomon követhető. Az elemzett nyitó egység második hangzatpárjában határozottan érzékelhető ez a kitérés, bár a párhuzamos dúr homályos tonális érzete itt inkább minoréba hajlik.)

A kvintlépéses szekvencia par excellence megnyilatkozása a párhuzamos hangnemek állandó egymásra vonatkozásának, és ez nem kevesebbet mond, mint hogy akár a dúr, akár a moll csak a másikra való szakadatlan bár sokszor implicit hivatkozásban válik azzá, ami. Az átminősülés, az átvalósulás teljes, explicit harmóniai képlete legelemibb alakjában is szükségszerűen legkevesebb hét fázisból áll, azaz legalbb hét harmóniai alapegység létét feltételezi – vagy inkább eredményezi. Mindez annyira szorosan függ össze a diatónia hétfokúságával, hogy szinte lehetetlen oksági és prioritási viszonyokat megállapítani. Könnyű érvnek látszik a kezdetben csak monodikus diatónia történeti elsőbbségére hivatkozva elvetni a hét harmóniafok 4+4-es funkciós eredeztetését. De itt azonnal a görögök hangrendszerével találjuk szemben magunkat. A szüszthéma teleion „harmonikus" viszonyai nyilvánvalóan kizárólag az egyszólamúság szukcesszív viszonyainak elméleti absztrakciói. Mégis: a hétfokúság a görögök felfogásában csak okozat a tetrachordális alaposztáshoz képest, amely pedig négyféle pozíciót – tehát „funkciót" – ír elő a hangok számára. (A négy hierarchiája itt is két határozottan megkülönböztetett, „rögzített", és két közbülső „mozgó", tehát meghatározatlan elem kvantumképletét adja ki!) A „harmóniák" héttagú oktávszerkezete tipikusan „összecsúsztatott" összegzés eredménye, ahol a két tetrachord egy-egy hangja vagy a konjunkt kapcsolás pontján (a „szünaphé"-ban) kerül fedésbe, vagy – ha a kapcsolás diszjunkt („diazeuxisz"-szel elválasztott) – az oktávismétlődésben azonosul. A Középkorban teória és praxis egyaránt a hosszas átmenet stádiumában van; a fejlődés vonatlát egy az antikvitásból átörökölt (és félreértett) elmélet és egy gyökeresen új, de századokon át csak csírázó, bonatkozó gyakorlat (a többszólamúság) szüntelen mozgásban levő metszéspontja rajzolja ki. Mire a modális-modulációs szisztéma lényegileg két „moduszra" és egy modulációra redukálódott (mert a „moduláció" eredendően a diatónián belüli, alteráció nélküli alaphangcserét, azaz

moduszváltást jelentett), addigra alapjában harmonikus értelmet kapott, mert akkorra a funkciós tonalitás fő vonalaiban már készen állt. Ujfalussy József a harmóniai logika melodikus faktorait vizsgálva meggyőzően demonstrálta, hogy a tonális funkciók forrásai a dallami funkciók, amelyek – ha nem is az antik elmélet értelmében vett tetrachordokban, de a velük elvben nagyon is rokon – fundamentális dallamfordulatok döntően négytagú logikai képleteiben bontakoznak ki (vö. 4. fejezet).

Hogy az „érzelmi energianívónak" az a megemelkedése, amely a párhuzamos moll-dúr váltásban foglaltatik, igazi szintáttörést hordozhat, a létfolyamat döntő irányváltását is megjelenítheti – amelynek során teljes egészében a mollra nehezedik a „katabaszisz" kényszere, vagyis a tonális hangtér süllyedésének mindig készenlétben várakozó tendenciája –, arra példaként Bach Crucifixus-tételét idézhetjük a *H-moll misé*ből. A megrázó lamento a zárás előtti pillanatban, amikor a zene a „passus et sepultus est" szavakkal Krisztust pokolraszállása mélypontjáig kísérte, megfordul: a hanyatló basszus „catabasis"-a áthalad a megfoghatatlan mezsgyén, és két utolsó lépése emelkedésnek indul. A fordulópont fölött (ahol $IV^{\flat}$, azaz *re*-alapú hangzat áll) a harmóniák tonális erőtere is irányt vált: *e*-mollból *G*-dúrba fordul. A két fellépő félhang figurája a basszusban nemcsak szimbolizálja, hanem a harmóniai „átmenettel" jelenvalóvá is teszi a retorikus jelentést, amely nem más, mint az „anabasis" – a következő pillanatban felszárnyaló „resurrectio":

8. kotta



A „zenei kvantumállapot" modelljének egyetlen problematikus mozzanata, az SD és az ST „fázis" szabatos értelmezésének nehézsége most, a kvantumátmenet nyitott műveletének ismeretében tisztázhatóvá válik. A CS^{A}, illetve a CST fázis jelentését a logikai kvantumszkémán belül úgy lehetett megadni, hogy azokat a potencialitás legnagyobb feszültségű, illetve zérus fázisú pillanataihoz rögzítettük. A funkciós szkémában viszont az S^{D} és ST jeleket az interferens hangzatpár két tagjához tudtuk csak rendelni, ami azonban ellentmondást rejt magában. Mivel a tritonus „kioltási tartományának" közepére a *re*-fok esik, a szemlélet úgy kívánná, hogy ezt feleltessük meg a potencialitás zérus feszültségű kioltási pontjával (CST = ST). Ám ha ennek értelmében módosítjuk a jelhasználatot, akkor a *fa*- és a *ti*-fok továbbra is megkülönböztethetetlen funkciójú marad, csak ezt a funkciót most nem egyszerű S, hanem S^{D} jellel látjuk el. De az igazi probléma nem is a jelhasználat, hanem a jelentés, a logikai

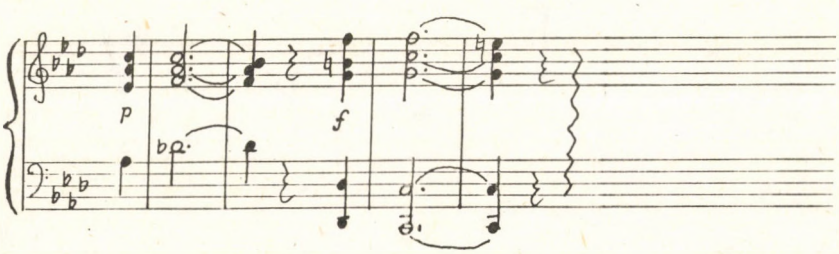
párhuzam lapszusa. Az egymást épp egyidejűs gük által kioltó ellentétek hogyan válhatnak el a szukcesszióban, hogyan mutathatnak a zenei realitás síkján is elkülönülő alakot? – Ezek az ellentmondások tünhettek fel az előbbi két ábra – sőt a dolgozat egész eddigi jelhasználatában; ugyancsak ezért kellett elismerni a 4. fejezetben, hogy a függeszkedő S képletek (tehát mindenek előtt a *ti-re-fa-la* alak) besorolása az ST jel funkciós kategóriája alá nem lenne egzakt formájú igazság.

A kvantumugrás kétállapotú, valóban szukcesszív eseménysorában a CS három értéket vehet fel. A zérus fázis (CST) a két kvantumnívót összekötő centrális fázis. A feszült érték azonban két időben is elkülönülő fázisra bomlik: egy ernyedtebb és egy feszültebb CSA-mozzanatra, amelyek a két kvantumállapot egyikéhez és másikához tartoznak, s amelyeket eddigi jelkészletünkben egy vonás különböztetett meg. Az ST jel tehát valóban a dúr és a moll funciósan közös fokát, a re-t illeti meg. A függeszkedő akkordok a hanyatlás irányát kijelölő alacsonyabb feszültségű csomóponti fázist jelenítik meg, amely döntően – bár nem kizárólagosan – a mollhoz kapcsolható. (Ez nemcsak a szubmoll hangzatra, hanem a bővített szextes képletekre is áll, amelyek a szokásos zárlat előtti pozícióban dúrban is minore színezetűek.) Az emelkedő, magasabb energiájú fázis megfelelője viszont a „heroikus" és „érzelmes" fa-la-do(-...) akkord, amely S jelentésben elsősorban és eredendően a dúrhoz tartozik. (Az S^D és az SD jelek különbsége így persze meglehetősen keresett, és nem fejezi ki elég pregnánsan az interferens fokviszony karakterét. Helyettük használható például az S^D-SD vagy az S^D-SD jelpár, amely SO alakban vonható össze, ha a bővített terckvartra – vagy bármely más összecsúsztatott interferens akkordra – alkalmazzuk.)74 A kvintszekvenciának (vagy egy tetszőleges harmóniasornak) az a váltása tehát, amelyhez a basse fondamentale fa-ti lépése tartozik, önmagában is a dúr és moll közti „kvantumátmenet" lehetőségét jelenti, és ezért egyenértékű a tonális kvantumugrást közvetítő re-hangzat megszólalásával.

A lamentó-menetben ez a váltás a zárás előtt áll. Ezen a helyen – akár megelőzte a kimozdulás a párhuzamos dúr felé, akár nem – mindenképpen áthaladunk a centrumon, s ez a mollt egy pillanatra virtuálsian függeszkedő helyzetbe kell hogy fordítsa (ez az érzet amúgy is ott kísért az állandó kromatikus csúszás miatt). Valóban ez történik: az akkordsor végét jelentő félzárlat pontosan abban a kvintre kapaszkodó, aláhanyatló alakjában mutatja a moll hangsort, amelyben az a dúr dualisztikus ikerképletének látszik, és amely Riemannt félrevezette. Ez az alak: a fríg, amit éppen akkor kapunk, ha a dúrskálát a *re* centrális szimmetriapontjára tükrözzük.

Schubert már idézett moment musicaljában az interferens hangzatpár dúr kontextusban áll. Amikor azonban ugyanaz a fordulat hirtelen Asz-dúrból f-moll felé fodul, ez szinte „automatikusan" fríg zárlatot von maga után:

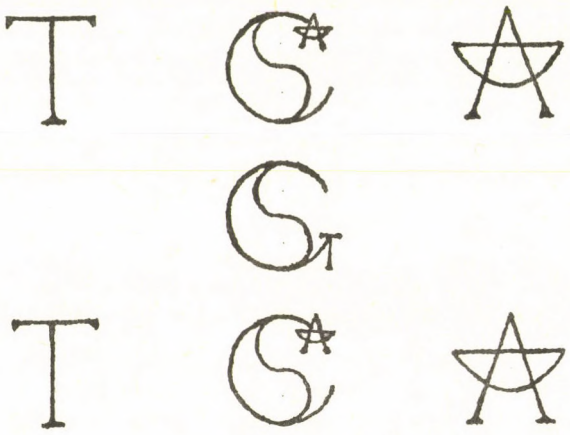
9. kotta



A zene virtuális terét egyetlen spirálisan görbült lineáris dimenzióként kellett ábrázolni. A dúr-moll rendszer állandó kétállaposúsága ehhez a görbülethez valódi (természetesen csak „virtuálisan valóságos") kiterjedéseket rendel, tehát a spirálszerkezetnek az egyidejű térszerűség mármár tapintható mélységét, vizuális perspektíváját kölcsönzi. Ráadásul ebben a „hangzó kettős spirálban" a paralel tonalitás által kijelölt harmadik dimenzió ugyanabban a kettős irányítottságban jelentkezik, amit a génmolekulák esetében figyelhettünk meg. – Ha a DNS vagy RNS lánc másodpéldányát abban az állapotában vizsgáljuk, amelyben még öntőforma módján hozzátapad az eredetihez, s amely a negyedik bázist, a majdani összekötő kapcsot is tartalmazza, akkor azt találjuk, hogy az eredetivel antiparalel, komplementer viszonyban áll. A párhuzamos helyzet, az analóg felépítés – tehát a „transzpozíciós" viszony – csak a kettéválás után, a teljes replikáció befejeztével áll elő. (NB. Ugyanez a kettősség jellemzi az atomi kvantumátmenettel összekapcsolt két kvantumállapot viszonyát: ha egyazon atom két eltérő energiaállapotát vesszük, akkor a viszony ellentétes – a négyes szkéma egy magasabb és egy alacsonyabb szinten valósul meg – , ha azonban a gerjesztett állapot átmenetére gondolunk egyik atomról a másikra, akkor a két gerjesztett atom viszonyát párhuzamosan egybevágónak minősíthetjük, mert az állóhullám a koherens fázisátvitel révén úgyszólván „replikálódik" a másik atom elektronburkán.) – A moll az összekapcsolódás centrális pontjából szemlélve a felfelé törekvő, biztos alapokon álló dúr komplementer, függeszkedő inverze, antiparalel duálja. A szétválás pillanatától fogva azonban vele analóg párhuzamos rendszerré válik.

A gondolat köre itt lezárult. A kifejtés, a konzekvenciák elősorolása, az itt még kibomlatlan gondolatok lappangó összefüggéseinek előhívása – vagy éppen a tévedésekkel való számvetés – majd ezután következhet. A kör azonban zárt, s az analógia, melyben eltérő létkörök struktúrái hiánytalan fedésbe kerültek, mély és értelemmel teljes. Már csak az maradt hátra, hogy ezt az értelmet konnotatív jeleinkkel ábrává koncentráljuk. Az átvalósulás jelképlete tehát ez:

4. ábra



(folytatjuk)

[40]Minőség és mennyiség a kvantumfizikában. in: Weisskopf: id. mű, 64.

[41]Funkció: terminológia és logika. in: Ujfalussy: id. mű, 136.

[42]U. o.

[43]„A három fiú geometrikus racionalizmusával szemben Tamino az emócionáltabb, érzelmesebb emberi szféra hangján szól. ...A funkciós cselekvény első mozzanata ezúttal a szubdominánsba, az »érzelmes« tartományba vezet (emlékezzünk a Don Giovanni szőkéinek »dolcezzá«-jára)..." – Ujfalussy: Tamino a válaszúton, 19.

[44]Maróthy János egy „orosz" – ám a legkevésbé sem oroszos – népszerű dallam, a „Volga-Volga" példáján utal a jelenségre: „...Az érzelmes kispolgári dalszerűség mintaesete. Alapja egy vágyódó gesztus, egy »ó, bárcsak...«, amely a kis világ teréből nyújtózik valahová fölfelé, kifelé. ...a csúcsponton belépő szubdominánsba... itt az »otthontól legtávolibb« akkord, mivel a dallam menete egyébként a domináns-tonika állandó váltakozására épül. Nem véletlen, hogy e csúcspont a legérzelmesebb vibrátók színhelye." Később Javorszkij „hangrendszer-ritmus"-elméletének továbbgondolásával ad bővebb magyarázatot: „Még a funkciós-akkordikus európai zenében is tovább él a kétpillérűség... Ez esetben az I a pillér, s az V az ellenpillér. De mihelyt ebbe a rendszerbe beleépítjük a IV-et (ami nem más, mint az I–V elv analógiás áthelyezése...) akkor ehhez az új, idegen elemhez képest az I–V viszony egészében válik pillérré, s vele szemben most a IV a szubdominánsba az ellenpillér. Ezért szereti annyira a polgári dalszerűség a csúcspontot a szubdominánsra tartogatni." Maróthy János – Batári Márta: ΑΠΕΙΡΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ A zenei végtelen. Bp. 1986, Zeneműkiadó, 107., ill. 115–116.

[45]A kevéssé ismert oxfordi könyvtáros alapvető munkájáról, *A melankólia anatómiája* című könyvről Hamvas Béla kis esszéjéből szerezhetünk tudomást – A melankólia anatómiája (Robert Burton, a XVII. század egzisztencia-filozófusa). in: Hamvas Béla: Szellem és egzisztencia. Bp. 1988, Pannónia könyvek, 13–25.

[46]„A romantikában... az affektív »fa« hang akár a skála kvintjének magasabb hőfokú, emeltebb hangú, nyomatékosabb változataként is funkcionálhat." Ujfalussy: Tamino a válaszúton, 73.

[47]„Ha lefelé haladunk kvantumlétránkon a zérus hőmérséklet felé, az élet kialszik s minden anyag egy nagy kristály formáját ölti, melyben megőrződnek ugyan a létező változatok, de tétlenségbe fagyottan. Minden a legalacsonyabb állapotban található; erősen specifikus, de változás- és mozgásmentes állapotban. Ez a halál szakasza." – Weisskopf: id. mű, 65.

[48]A ma elfogadott matematikai kozmológiai modellek több megoldási és értelmezési lehetőséget kínálnak, amelyek közül itt egyet választottam ki. A két alapvető mozzanat azonban: a „véges határtalanság", illetve az idő kétirányúsága elég általánosan elfogadottak abhoz, hogy az itteni gondolatsor pilléreiül szolgáljanak.

[49]Például: Dieter Gostomsky: Immer noch einmal: der „Tristan-Akkord". Zeitschrift für Musiktheorie, 1975/1, 22–27. Vagy: Günter Hartmann: Schon wieder: der(?) „Tristan-Akkord". Die Musikforschung, 1989/1, 36–50.

[50]Carl Dahlhaus: „Tristan"-Harmonik und Tonalität. Melos, 1978/3, 215–219.

[51]„Zu einer schlaflosen Nacht, wo es mich gegen 3 Uhr des Morgens auf den Balkon meiner Wohnung hinaustrieb, hörte ich denn auch zum erstenmal den altberühmten Naturgesang der G o n d o l i e r e. Mich dünkte, ungefahr von dem eine kleine Viertelstunde entfernten *Rialto* her, den ersten, wie rauche Klage klingenden, Anruf durch die lautlose Nacht zu vernehmen; aus wiederum weiterer Entfernung ward diesem von andrer Richtung her gleichmässig geantwortet. In oft längeren Pausen wiederholte sich dieser merkwürdig melancholische Dialog, welcher mich zu sehr ergriff, als dass ich seine jedenfalls sehr einfachen musikalischen Bestandteile in meinem Gedächtnis hätte fixieren können. Doch war ich ein anderes Mal durch eine besondre Erfahrung auch darüber belehrt, dass dieser Volksgesang von überwiegend poetischem Interesse sei. Als ich einmal spät des Nachts durch den düstren Kanal heimfuhr, trat plötzlich der Mond hervor, und beleuchtete mit den unbeschreiblichen Palästen zugleich den, sein gewaltiges Ruder langsam bewegenden, auf den hohen Hinterteile meiner Gondel ragenden Schiffer. Plötzlich löste sich aus seiner Brust ein dem Tiergeheul nicht unänlicher, von tief her anschwellender Klagelaut, und dieser mündete sich nach einem lang gedehnten »Oh!« in den einfach musikalischen Ausruf *»Venezia!«* ...Die hiermit zuletzt berührten Eindrücke waren es, welche V e n e d i g während meines Aufenthaltes daselbst für mich charakterisierten und bis zur Vollendung des zweiten Aktes von T r i s t a n mir treublieben, ja, vielleicht die, schon hier entworfene, lang gedehnte Klageweise des Hirtenhornes im Anfange des dritten Aktes mir unittelbar eingaben." – Richard Wagner: Mein Leben. in: Sämtliche Schriften und Dichtungen, 15. (szerk. R. Sternfeld) 1912–14, Volks-Ausgabe, 174–175. E fontos részletre Kroó György hívta föl figyelmemet.

[52]A IV. fokú bővített kvintszext félzárlatos oldásáról mondja Ujfalussy, hogy ez a váltás „a nagy kérdések Mozartnál sztereotip zenei jelzése...", amelynek magyarázatát a dallami funkciók logikájában leli meg: „...*Mozart* sorsdöntő, nagy kérdéseinek szokásos módján, két irányú vezetőhangos feszültség marad nyitva félzárlatos oldással." – Tamino a válaszúton, 20., ill. 58.

[53]A finálistól kisszekundnyira elhelyezkedő s a globális hangnemi hierarchiában tonika értékű hangnemek már Mozartnál jelentkeznek („...nem ritka jelenség Mozart zenei szemantikájában, hogy hasonló zenei alakzat, karakter félhanggal eltérő tonális szinteken rokon jelentést hordoz." – Ujfalussy: Tamino a válaszúton, 57.); Beethoven jól ismert eljárása, hogy a kódában az alaptonalitást mintegy megemelve átmenetileg a nápolyi fok síkjára helyezi át; a Liszt-zene tonális rendszerében a hangnemcsúsztatás technikájára kifejezetten kulcsszerep hárul (erre korábban bővebben utaltam a Liszt-művek „polimodális" vonásairól írott cikkemben – 1. Magyar Zene, 1986/1).

[54]Emlékezzünk Ujfalussy József már idézett intésére (vö.: 7. lap, ill. 8. jegyzet): „...Zsákutcába vezet... a funkciós triász mindenféle dogmatikus, merev végigerőltetése akár a hétfokú, akár a tizenkét fokú enharmonikus diatónián." – A funkciós hierarchiát nyomokban őrző tengelyrendszer azonban mégsem kizárólag a zeneteoretikus képzeletének fantomja; megítélése óvatosságot kíván. A „dogmatkus, merev végigerőltetés" persze valóban tarthatatlan: a szigorú distancialitás nem fér össze a funkcionalitással. Érdekes azonban megfigyelni – akár Bartók, akár például Messiaen modális kromatikájában – a rugalmas, „majdnem-konzekvens" tengelyelvűség különféle

megnyilatkozásait, amikor kis szabálytalanságok, a distanciális rendtől való apró eltérések akadályozzák meg a három funkciós karakter teljes összemosódását.

[55]Bartók Béla írásai, 1. (közreadja Tallián Tibor). Bp. 1989, Zeneműkiadó, 80.

[56]A már több jegyzetben idézett könyvecskéről van szó: Tamino a válaszúton. Párbeszéd és zenei cselekvény. Bp. 1986, Zeneműkiadó.

[57]Lásd például Van Gennep modelljét, amelyben az átmeneti ritusok fázisait adja meg, s amelyet Tallián Tibor Bartók szimmetrikus formáinak értelmezéséhez hív segítségül: „a megszokott környezettől való elszakadás rítusai – a szakrális környezetbe történő beavatás rítusai – az átmenet periódusa – a helyi szakrális környezettől való elszakadás rítusai – a megszokott környezetbe való visszatérés rítusai." – Tallián: id. mű, 175.

[58]Kastler: id. mű, 187–188.

[59]U. o., 235.

[60]U. o., 185.

[61]U. o., 197–199.

[62]U. o., 232–233.

[63]U. o., 230–231.

[64]U. o., 238–239.

[65]Az „ordre statique" és az „ordre dynamique" ilyen szembeállítása messzemenően rímel az „ordre banal" és az „ordre riche" Henri Pousseur-féle megkülönböztetésére: az ordre riche nem más, mint az ordre banal és a „désordre riche" szintézise (a „gazdag rendetlenség" a disszipatív rendszerek esetében a környezet energia-disszipációjának feleltethető meg, amellyel a rendszer állandó kölcsönhatásban áll). Maróthy János zeneesztétikai koncepciójának – amelynek legrészeletesebb kifejtése a 44. jegyzetben idézett könyvben olvasható – ez a fogalomtriász az egyik gondolati alappilére.

[66]Kastler: id. mű, 259–262.

[67]Francis Crick: Az élet mikéntje. Bp. 1987, Gondolat, 61.

[68]Bergson filozófiai munkássága egyik főművét szentelte az élet problémájának. – Henri Bergson: Teremtő fejlődés. Bp. 1930, MTA (Reprint: Bp. 1987, Akadémiai kiadó).

[69]Kastler: id. mű, 264–265.

[70]Crick: id. mű, 61–62.

[71]U. o., 166–167.

[72]A kínai *Ji Csing* „A Változás Könyve" – mint a nagy archaikus rendszerek mindegyike – elválaszthatatlan kapcsolatban áll a beavatással. A Ji Csing számszerű összefüggései megdöbbentő hasonlóságot mutatnak a genetikai kód rendszerével. A folytonos (Yang) és a megszakított (Yin) vonal kétféle alapjeléből trigramok, ezek párosításából pedig hexagramok, azaz *kuák* képezhetők. A trigramok száma: $2^3 = 8$, a kuák lehetséges variációinak száma pedig: $(2^3)^2 = 64$.

[73]Dahlhaus: id. mű, 99.

[74]Az utolsóként javasolt jelölés különösen kifejező, ha meggondoljuk, hogy az interferens hangzatviszonyban foglalt – pontosabban a benne kioltódó – differencia nem annyira két különböző funkció feszültsége, mint inkább a tonális harmóniarend két – e pillanatban inverz viszonyú – alrendszerének különbsége. A D jel ugyanis éppúgy feloldható „dúr", mint „domináns" jelentéssel, a 180 fokos elfordítás olvasata pedig ez is lehet: „dúr-inverz" vagy „dúr-duál", amely nem más, mint a fríg – azaz maga a moll hangsor, plagális elrendezésben.

DOBSZAY LÁSZLÓ:

*A GREGORIÁN ÉNEK ELŐADÁSÁNAK ÚTJAI**

A gregorián ének XIX. századi újjáéledése azonnal összekapcsolódott egy hiteles gregorián előadásmód igényével. Ezt azonban még nem szabad egy mai értelemben vett historikus előadás eszményének tekinteni, csupán ellenhatásnak a XVI–XIX. századi „dekadenciára". Maga az énekelt zenei anyag romlást szenvedett, – miért ne romlott volna el énekmódja is? A dallamokat eredeti formájukban kell helyreállítani, – vele együtt kell helyreállítani a hozzájuk méltó előadásmódot is! A gregorián ének áldozatává lett a reneszánsz, barokk, klasszikus kor ízlésváltozásának, – meg kell hát szabadítani a rárakódott, tőle idegen vonásoktól. Efféle érvek ösztönözték Solesmes buzgó szerzeteseit a gregorián előadásmód reformjára. Nem titok, hogy e mozgalom sok tekintetben párhuzamba állítható a regensburgi Cecília-mozgalom Palestrina-kultuszával.

A hiteles gregorián előadásmódra való törekvés új kontextusba került századunk második felében. A gregorián kikerült a kizárólagos egyházi szférából, s a többi régi zenék sorsában osztozik. A historikus előadásmód kérdése, mely először egy szűkebb zenetörténeti periódust érintett, korban előre is, visszafelé is kitágult, s felvetette, nem szükséges-e ugyanolyan kritériumok, módszerek alkalmazásával törekedni az autentikus gregorián énekmódra, mint egy XV. századi motetta, egy korai opera, egy barokk concerto vagy egy Mozart-vonósnégyes esetében.

Anélkül, hogy e historizáló mozgalom érdemeit és problematikus pontjait most tárgyalhatnánk, már elöljáróban meg kell jegyeznünk, hogy a „hiteles gregorián előadás" ideálját két faktum is megkülönbözteti a későbbi zenékétől. Egyik: a tárgy exakt meghatározásának nehézsége, a másik az érvként használható dokumentumok elenyésző száma.

Ad. 1. Ha a gregorián autentikus előadását keressük, először azt kellene tisztáznunk, mi a gregorián, s mire gondolunk, ha az autentikus szót rá alkalmazzuk. A gregorián ének egy sok száz évig élő, helyek, korok, viszonyok szerint változékony egyszólamú énekkultúra. A változások nagy részét – éppen az egyszólamú zene sajátosságai miatt – nem tekinthetjük romlásnak, hanem éppúgy, mint a népzene esetében, a zene létmódjának kell neveznünk. Már a repertoár meghatározása is nehézséggel jár. A gregorián nem akkor keletkezett, amikor a 9–10. században fogyatékosan, a 11–12. században pontosabban feljegyezni kezdték, sőt nem is akkor, amikor ma ismert alakját meghatározták. A gregorián „előtörténete" századokkal visszanyúlik, s noha pontosan nem tudhatjuk, mi és miképpen hangzott mondjuk a 4–5. században, ez ügyben mégsem állunk teljesen tájékozatlanul. Azután itt vannak a

*Előadás, elhangzott: University of Kentucky, Lexington, 1989. október 30.; University of Ohio, Columbus, 1989. november 2.

gregorián testvér-zenéi: azok a dallamcsaládok, melyek ugyan nem azonosak a karoling-kori gregoriánnal, zeneileg még sem választhatók el tőle, sőt valószínűleg többet őriznek a gregorián eredeti állapotából, mint akár a legkorábbi források. Gondolunk például az ó-római, az ambrózián, a beneventán liturgikus énekre. Azok tanúságát kizárhatjuk-e, amikor az autentikus gregorián előadást keressük? vagy őket mind külön-külön kell-e megközelítenünk? Azt se feledjük, hogy a gregorián bizonyos – részben liturgikus, részben zeneelméleti – indítékok következtében egységesített zene, de mégis műfajonként más-más eredetű és jellegű. Miért gondoljuk, hogy erre a gyűjteményre azonos előadási szabályokat kell alkotnunk? Menjünk tovább: hozzátartozik-e a gregoriánhoz a 9–10. század dallamtermése? Ha nem, akkor ki kell rekesztenünk tárgykörünkből a legtöbb miseordináriumot, szinte minden műfajnak elég tetemes részét, s természetesen a sequentiákat, tropusokat. Sőt tovább: így elutasítóak lennénk egy olyan kor zenei anyagával szemben, melyet ugyanakkor megbízhatónak vélünk az ún. régi repertoár első feljegyzése szempontjából. És része-e a gregorián zenének a 12–15. század egyre gyarapodó repertoárja: a rímes offíciumok, az új allelujáik, ordiáriumok? Tekinthetjük-e a hanyatlás korának azokat a századokat, melyekben a gregorián valóban egész Európa zenei anyanyelvévé lett, amely a székesegyházak, plébániák, iskolák, kolostorok százaiban napról napra zengővé tette ezt a stílust, mely felnőttek és gyermekek ezreit tanította meg erre az énekre, mely a változások közepette is gondosan őrködött a hagyományok folytonossága fölött, mely a zeneszerzők számára alaptémát adott, azt a kort, melyben a fennmaradt kottás források 95%-a keletkezett? Ha pedig kiterjesztjük a gregorián zene fogalmát úgy, hogy ezt az 1000 éves történetet mindenestül befoglaljuk: melyik év, melyik ország és város, melyik kolostor az, melynek előadói stílusát mint autentikusat felidézni vágyunk?

Ad 2. A másik nehézségünk az, hogy a gregorián ének előadásmódjára vonatkozó korabeli dokumentumok gyérek, homályosak, gyakran pusztán technikaiak. Az amúgy is kis számú utalásban ilyeneket olvasunk: legyen a hang tiszta, csengő, világos; vigyázzanak az énekesek, hogy ne vágjanak egymás szavába, senki se kezdjen előbb, ne húzza a többieknél tovább, stb. Vannak utalások arra, miképpen kell felosztani az énekesek (csoportok, félkarok, előénekesek) között az egyes részeket a különféle műfajokban, de még itt is vannak példák az egységes eljáráson kívül jelentős különbségekre helyek és korok szerint. Végleg bajban vagyunk, ha a katolikus liturgikus ének első fénykorára, mondjuk az 5–6. századra vonatkozólag akarnánk akárcsak technikai információhoz is jutni. Világosan le kell azt is szögeznünk, hogy Európában nincs egyetlen olyan közösség sem, mely azt az érdemet vindikálhatná magának, hogy századokon át visszanyúló, töretlen hagyomány alapján képviselne egy akár csak 5–600 éves előadói gyakorlatot. Marad tehát fő referenciánknak a kotta, mely mint tudjuk, a darabok kialakulásánál jóval későbbi, eleinte csak emlékeztető funkciójú, s amikor a 11. század végén valóban olvashatóvá válik, pusztán a dallamhangokat rögzíti. A historikus előadások három hivatkozási pontja is hiányzik tehát. Még átvitt értelemben sem beszélhetünk szerzői kéziratról, nincs korabeli forrásállomány, s szinte hiányzanak a közvetett szóbeli utalások. A historikus előadásmód elméletének értelmében vett autentikus előadásmódról tehát nem csak azért nem beszélhetünk, mert a gregorián évszázadokig élő stílus, hanem azért sem, mert egy szerzői akarat többé-kevésbé definitív jellege megragadhatatlan.

I.

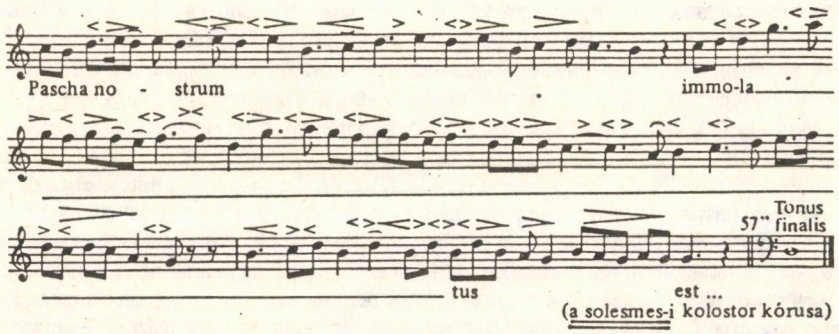
Reménytelen-e ezek után egyáltalán törekedni egy hiteles gregorián előadásra? Teljesen hiányoznak-e azok a kritériumok, melyek alapján egy előadást egyáltalán jobbnak mondhatunk a másiknál? Látni fogjuk, hogy a válasz nem ennyire negatív, de tartózkodnunk kell

attól, hogy elméletileg megfogalmazott, vitathatatlan, egyedül érvényes megoldásokat erőltessünk. Magunk részére legfőképpen ezt a tanulságot vonhattuk le két eddigi magát „érvényesnek" deklaráló iskola példájából. Egyik a solesmes-i, a másik a szemiológiai iskola.

1. Nem lenne itt helyes a solesmes-i elmélet és gyakorlat ismertetéséhez fogni, csupán néhány alapvonását emeljük ki. Először is le kell szögezni, hogy a XIX. században alapított solesmes-i kolostornak saját hagyománya nem volt: sem közvetlenül magának a kolostori liturgiának, sem egyes tagjainak. Minden elvük az íróasztal-stúdiumoknak és a napi liturgikus gyakorlatnak leszűrt eredményeire hivatkozhatott. Minthogy pedig más kérdés az elv, s más az éneklést ténylegesen irányító hallási „adatbázis", azt sem szabad elfelejtenünk, hogy a szerzeteseknek és énekmestereiknek zenei alapélménye a XVIII–XIX. századi harmonikus zene volt. Ezen túlemelkedve kellett „kitalálniuk" a maguk gregorián előadását. Ez az előadás egyrészt elméleti princípiumokra támaszkodott. Ilyen a hangok egyenlősége (melyet csak az episémákkal jelzett hangok irracionális nyújtása bont meg), a hangok két-három hangos csoportokba szervezése, és ilyen az iktusokkal való tagolás. Az előadás másik bázisa egy liturgikus légkör és zenei ideál érvényrejuttatása: a nyugodt és mégis folyékony tempó áhitata, a hangképzés artisztikussága, finomsága, a zenei kiegyenlítés követelménye. Ez utóbbi érvényesül abban is, hogy a zene nemcsak kiszolgálja a szöveget, de a szövegprozódiával szembefordulva le is csiszolja a szövegmondás érdességeit. Ez az eszmény nyilatkozik meg abban is, hogy az ún. természetes előadásmód durvaságait ellensúlyozva az énekes a súlyokat csak könnyedén érinti, a súlytalan hangokat megóvja az elhanyagolástól, a magasabban fekvő hangokat a dinamika visszavételével légiesebbé teszi.

A hangok ekvalizmusának elvét semmivel sem lehet igazolni, ha erre közvetlen érveket keresünk, jórészt a késő középkor eljárására lehet csak hivatkozni. De az egyszólamú dallamkultúrák ismeretében nem is valószínűsíthetjük az ekvalizmust. Semmi oka az énekesnek arra, hogy a hangok egyenlő hosszára kínos figyelemmel ügyeljen. Ha sem mozgás, sem versmérték, sem kísérő szólam vagy hangszer nem kényszeríti, inkább a szöveg és zene ösztönzésének engedve differenciálja a hanghosszakat. Ugyanígy spekulatív posztulátum a kettes-hármas csoportosítás és a vele járó iktus-rendszer. A solesmes-i gyakorlat kétségtelenül a romantikus zene hatása alatt áll, s ugyanakkor franciás ízlést tükröz: erre utal sóhajtozó dinamikai játéka, a finomkodó kiejtés és hangképzés, egy bizonyos terjengősség. Az egyenletesség könnyen vezet a forma elhomályosulására, a formatagok hierarchiája inkább a solesmesi kották jelrendszerében, mint a solesmesi lemezek akusztikájában követhető. *(1. példa)*

(1)



Mindez azonban semmit sem von le a solesmes-i előadás szépségéből, meggyőző voltából. Csupán azt a véleményünket fogalmazzuk meg így, hogy ezt nem egy par excellence hiteles gregorián előadásnak tekintjük, hanem a lehetséges, szép gregorián előadások egyikének. Nagy értéke a kiérlelt, egységes stílus, a szövegejtés gondossága, a hangzás finomsága, s mindennek egy spirituális valósággal egybehangzó, azt reveláló belső hitelessége. Sőt ezen túlmenően maradandónak és általános érvényűnek tartunk néhány negatív jellemvonást: a korábbi századok lassú, vontatott, korál-szerű gregorián énekétől való megszabadulást, a túlzott effektusok és szélsőségek kiküszöbölését, a kifejezés direkt formáinak kerülését egy stilizált énekmód szellemében, a gregorián penzum-szerű teljesítéséből fakadó száraz ritualizmus eltünését, stb.

2. Az 1930-as években a solesmes-i kolostor tudományos eredményei és az énekkultúra addig nem ismert tökéletessége olyan tekintélyt adott neki, mely mintegy megoldottnak láttatta a gregorián előadásmód egész kérdését. Nem egy kutató le is írta: a gregorián ének és ritmus problémái meg vannak oldva, a kutatás e területekről más, aktuálisabb kérdések tárgyalására térhet át. Emiatt nem volt könnyű dolga az új irányzatnak, a szemiológiának, amikor néhány évvel ezelőtt azzal az igénnyel jelentkezett, hogy új előadási elveket javasol, sőt magáról azt vallotta, hogy a hiteles előadás menyországának kulcsai nála vannak. A szemiológiai iskola néhány olyan X–XI. századi kódexre hivatkozik, mely a neumák differenciált alakváltozataival és hozzájuk adott mellékjelekkel bizonyos ritmikai, előadásmódbeli árnyalatokat kívánt rögzíteni, tehát mintegy a modern kotta előadási jeleihez hasonló. Dom Cardine először ezek elemzésére vállalkozott, s tanította be a fiatalokat, majd ő és főleg követői a gyakorlatba is át akarták vinni eredményeiket.

A szemiológiai iskola értékelésénél négy különböző jelenséget világosan meg kell különböztetnünk. Első: a szigorú értelemben vett tudományos vizsgálat; második: a tudományos elvekre hivatkozó előadási szabályrendszer; a harmadik: a magukat a szemiológia követőinek valló kórusok tényleges produktumai; a negyedik: a tudományos iskola hódító mozgalommá szervezése, mely a gregorián zene irányító posztjait az irányzat hívei között kívánja elosztani az egyházban és a tanszékeken.

Nem ennek a munkának a feladata, hogy a szemiológia tudományos eredményeit méltassa vagy bírálja. Annyit azonban – márcsak következő kritikai megjegyzéseink ellensúlyozására is – hangsúlyozni szeretnénk, hogy egy zárt, összetartozó kódexcsoport részletező elemzése régi adóssága volt a gregorián kutatásnak. Ezek az elemzések nem csak gyakorlati következtetések megalapozására használhatók, hanem szigorú értelemben vett történeti gondolatmenetek részeiként is. Az írásban jelentkező különféle szokások, akár a dallamalakot, akár a neumatagolást, akár az írás egészének szerepét, akár egyes elemeinek alakját és jelentését érintik, kiváló jelei lehetnek történelmi áramlatoknak, újításoknak, kölcsönhatásoknak. Viszont tény, amivel a következtetésnek számolnia kell, hogy e zárt kódexcsoport árnyalatgazdag megoldásai csak néhány évtizedig voltak divatban, akkor sem minden fontos európai tájon (például éppen olasz földön nem), s éppen a legrégiesebb írásokban semmi nyomuk. Azt a vágyálmot, hogy egy ősgregorián dallamalakot egy új kritikai kiadás számára szemiológiai alapon rekonstruáljanak, többek közt az az ellentét teszi irreálissá, amely a hangokat még nem jelölő neumák jeleinek mondanivalója és a ténylegesen velük jelölt dallamok között fennáll. (Ezért önkényesség a leghitelesebbnek nyilvánított délolasz források dallamváltozatait egyszerűen összekombinálni a szentgalleni ritmusjelekkel.) Ahogy ma már túlhaladott Dom Hesbert vállalkozása egy liturgikus archetípus konstruálására, de maradandó a vállalkozáshoz felhalmozott anyag, ugyanúgy véleményünk szerint a szemiológusok által elvégzett sok elemzés értékét nem az fogja meghatározni, hogy segítségével lehet-e egy egyetlen hiteles dallamalakot rekonstruálni, hanem hogy igaznak bizonyulnak-e, s többet fogunk-e tudni segítségükkel a gregorián történetéről.

A tudományos elvekre hivatkozó *gyakorlati* szabályrendszernek véleményünk szerint két gyenge pontja van. Első az, hogy a nüansz-gazdag kódexek tényleges tanulságán túlhaladva nem elégedtek meg egy differenciált előadás igényével, hanem ennek szabályozására egy komplikált rendszert állítottak fel a közepes középérték, rövid középérték, közepes rövidérték, hosszított rövidérték stb. kategóriával. Ezek végső soron éppúgy újkori konstrukciók, mint voltak Solesmes kettes-hármas csoportjai és iktusai. A zenész igazában nem tud velük mit kezdeni: nem tarthat egy szótárt éneklés közben a kezében. Önkényesnek tartjuk azokat a szabályokat is, melyek az egyes neumafigurák előadásmódjára a tényleges zenei tartalomtól független utasításokat adnának. A szabályrendszer másik gyenge pontja, hogy egy rövid korszak néhány kolostorának, egy kissé tudálékos, túlteoretizált irányzatnak kódexeit kortól és egyéb tényezőtől függetlenül a gregorián előadásmód egyetlen normájává teszi. Egyet biztosan elmondhatunk a gregorián ének régi előadásairól, s ez az, hogy jelentős különbségeknek kellett lenniük korok, tájak, műfajok, a közösség nagysága, gyakorlottsága, hagyományai, összetétele szerint. Hogyan is lehetne egyetlen, patikamérlegen kimért hanghosszúságot fogadni el normának, midőn ugyanezezen a szótagon a pregregorián zenében más hangok álltak, midőn az analóg helyeken számos esetben azonos jelentésű dallamvariánst találunk, midőn a középkori kódexek maguk is egy variánsokban élő zenének mutatják a stílust, amikor a történeti adatok szerint a liturgia énekeit éppúgy zengték 100 tagú kórusok, mint szólisták, székesegyházi énekesfiúk éppúgy, mint városnyi vagy egy család méretét alig meghaladó kolostorok, szerzetesnők éppúgy, mint remeték, magas műveltségű értelmiségiek éppúgy, mint analfabéta monachusok? Hogyan hangozhatott e zene azon hivatásos énekesek szájában, akiket a jámbor kortársak művészkedésük miatt korholtak? hogyan azon gyermekek előadásában, akik ezen tanulták a grammaticát és musicát? hogyan Beda Venerabilis korának angol és ír kolostoraiban? Lehet mindezt érvénytelennek tekinteni egy kvarcórával kimérhető pontosság egyetlen hitelességének nevében?

Bár egy eszmét nem szabad a megvalósítók gyengesége alapján megítélni, mégis az elmélet és gyakorlat különjárására mutatnak az általam eddig hallott szemiológiai produkciók: az elvek bármennyire szilárdak, a különbség az eddig hallható gregoriánhoz képest hallással alig állapítható meg. Elnézést az ironikus hangért, de valóban tudunk olyan kórusokról, melynek sem tagjai, sem vezetői nem ismerik a neumákat, mégis első díjat nyerhettek versenyen, mert teljesítették a feltételt: a Graduale Triplexet tartották kezükben.

Ismételjük, e kételyek megfogalmazásával nem akarjuk lekicsinyelni a szemiológiai kutatások tudományos jelentőségét, s főképp a benne rejlő lehetőségeket. Hasonlóképpen: el kell ismernünk, hogy az előadásmódra vonatkozó javaslatokból is feltehetően maradandó tételeket tartalmaznak, elsősorban ismét a negatív jellegűek. Közülük a legfontosabb annak deklarálása, hogy a solesmes-i iskola ekvalista felfogása a forrásokkal nem igazolható. Éppen ellenkezőleg: bennük biztatást kapunk az időhosszaknak nagyon differenciált, érzékeny megkülönböztetésére. Nem mondtunk itt ritmust. A „ritmus" elnevezést fenn kellene tartani a racionális időarányokat a zenei kifejezési eszközök közé soroló megoldásokra. Itt nem ritmusról van szó, hanem arról, hogy a szöveg és zene mondanivalóját – az egyszólamúság létfeltételeivel összhangban – a hangok agogikus kezelésének sokféleségével alá lehet húzni. (Éppen ezért az időhosszak differenciáltabb használatának nem kell az ún. menzuralista gregorián-előadás felújulásához vezetnie.) Ezt az előadást a zeneelmélet parlando illetve rubato jelenségnek nevezi (elsőt a szövegi, másodikat a zenei indítékok következményei szerint). Hangsúlyoznunk kell, hogy a „rubato" szó nem jelent önkényességet, csupán az egyenletesség vagy racionális ritmika kötöttségei helyett a melosz időszabályozó szerepét emeli ki. Ha valaki nem is fogadná el a szemiológusok komplikált hanghosszrendszerét, abban egyetérthetünk, hogy a solesmes-i egyenletesség eszméjét ma már nem kell kötelező

regulának tekinteni. Hasonlóképpen igazuk van a szemiológusoknak, amikor a kettes-hármas csoportokba való rendezést belemagyarázásnak tartják, s inkább a neumák vizuális képének engedelmeskedve akarják a hangok artikulációját meghatározni. Maradandónak tartjuk azt az elvet is, mely elveti a régi gyakorlatot: az egyenletes ritmusnak csupán a hangnyújtással (episémával) való módosítását, s felhívja a figyelmet a régi kéziratok celeriter értelmű jelöléseire. Ily módon a tétel egésze folyamatosabb, muzikálisabb s összhatásában elevenebb lehet.

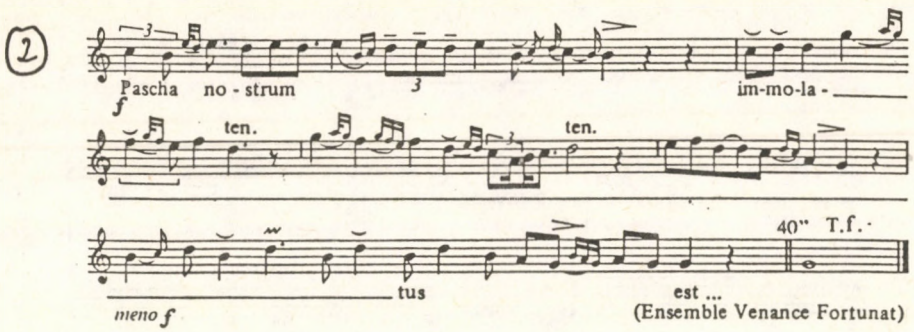
II.

Találhatunk-e további segítséget, iránymutatást az előadásmódra az eddig felsoroltakon túl? Talán négy olyan tényezőre hívhatjuk fel a figyelmet, mely ugyan nem közvetlenül elméleti „szabályokat" ad az előadónak, hanem zenei tevékenységének ad helyes kereteket. Ne felejtsük el, hogy a zene megszólaltatásának pillanatában az előadó csak egyetlen dologra támaszkodhat: kontrollált fantáziájára, vagyis a belső hallás irányító szavára. Vannak-e olyan eszközök, mellyel e fantáziát nevelhetjük, ellenőrizhetjük, korlátozhatjuk, de egyben táplálhatjuk is?

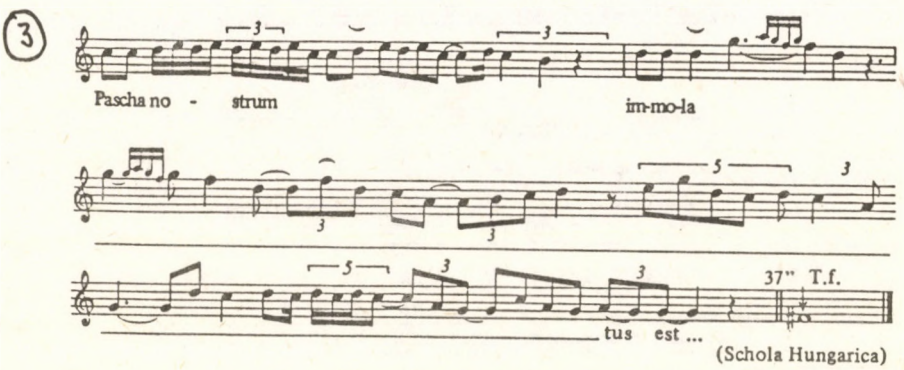
1. A gregorián az egyszólamú nagykultúrák legkiválóbbja. Minden olyan elképzelés, mely az európai polifónia hallási emlékeivel értelmezi a gregoriánt, bizonyára hamisítás. (Természetesen a korai polifóniát e szempontból semlegesnek tekintjük: a másik szólam onnantól kezdve vonja hatása alá a dallamot, amikor annak már alkalmazkodnia kell partneréhez.) Az igazi egyszólamúságban a dallam saját logikájának csak a szöveggel és olyan külső tényezőkkel kell egyensúlyt találni, mint például a liturgikus szituáció, a tér akusztikája, nagysága, az előadó csoport összetétele, stb. Hogy milyen keretek közt mozog egy ilyen egyszólamúság, illetve milyen lehetőségei vannak, azt legjobban *más* régies egyszólamú kultúrákkal való találkozás tárja fel. Ilyenek: más régi liturgiák énekei, főként, ahol az írásbeliségnek kevés szerep jutott, s nagyjából folyamatos hagyománnyal dicsekedhetnek. *(2. példa.)*

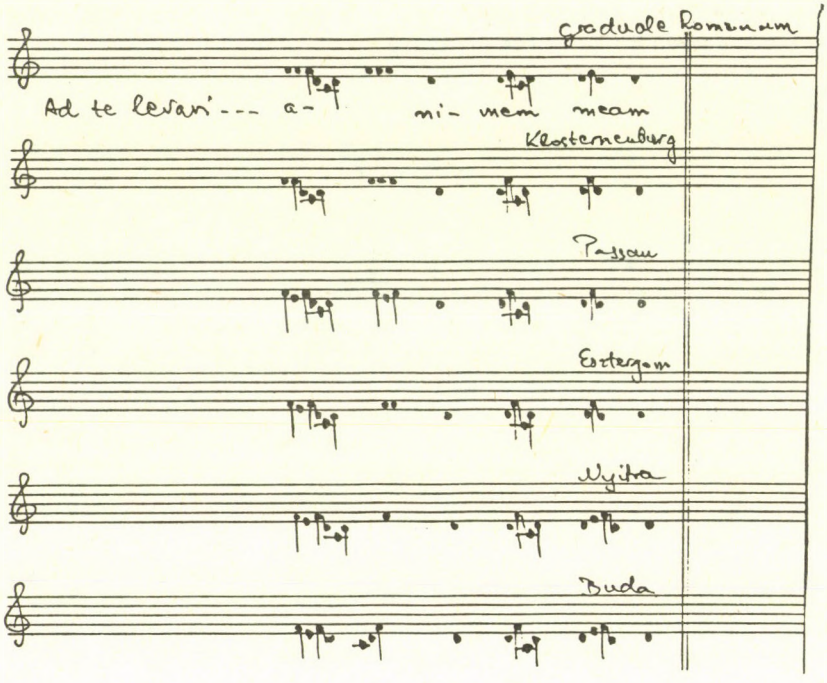
Ilyen minden régies népzene, különösen azok, amelyekben a tonális világ, a parlando és rubato kezelése, a szöveghez és a funkcióhoz való idomulás készsége a gregoriánnal rokon. A népzene nem közvetlen minta a gregorián énekléshez, de jó tapasztalati hátteret ad az előadónak. Amikor a Schola Hungarica stílusának kialakulásakor egy nagyon intenzív népzenei kutatásra támaszkodhattunk, akkor csupán arról volt szó, hogy a népzene klasszikus formái az egyszólamú előadás olyan fegyelmét és ugyanakkor olyan eszköztárát ismertették

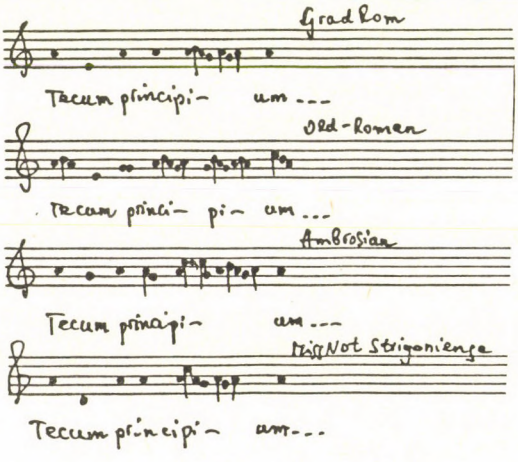
meg velünk (elsősorban a hallás útján), melyet csak nagy nehézséggel szerez meg a 18–19. századi európai zenén felnőtt énekes. *(3. példa.)*



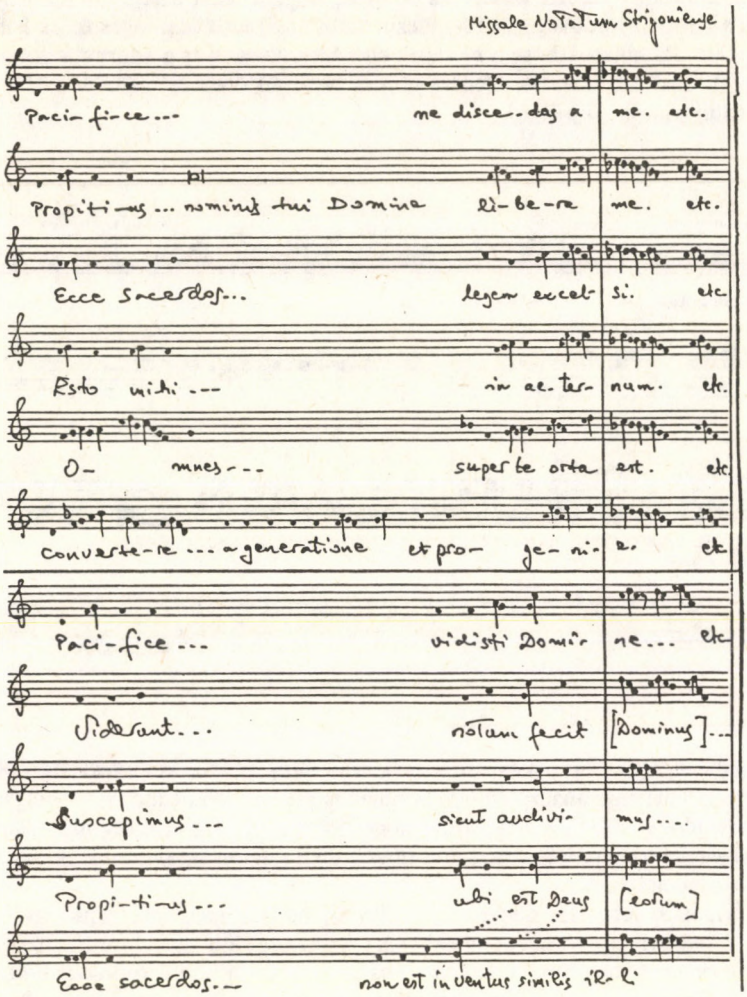
2. Különös, de míg az eddigi iskolák az „egyetlen hiteles gregorián" bűvölete alatt keresték a hiteles előadást, számunkra éppen a variánsok bizonyultak jó útmutatónak. Ez nem is csoda, az egyszólamú nagykultúrák életmódjának ismeretében. A variánsok három szinten jelentkeznek. Az első: egyazon tétel hangvariánsai különféle kódexekben. Ez megtanít arra, hogy bármily gondosnak kell lennünk a részletekben, mégsem szabad elvesznünk azokban. Arra kell figyelnünk, ami a lényeg a dallamban, s e lényeget az tárja fel, ami a variánsokban közös. *(4. példa, 310. o.)*

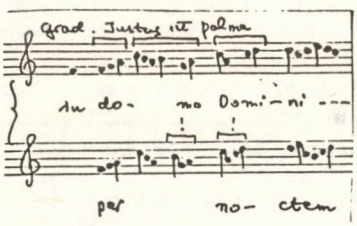




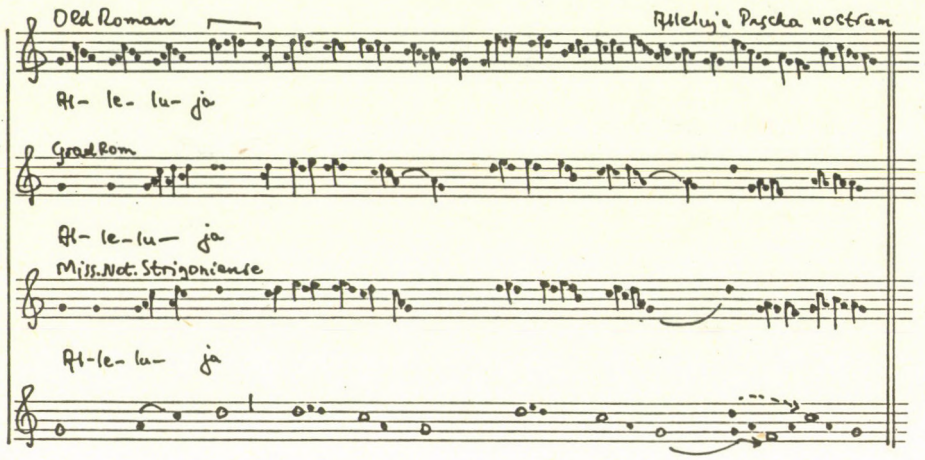


A másik fokozat: a különböző tételek hasonló pontjain feltűnő analógiák. Ugyanazok a fordulatok, formulák, sztereotípiák különféle kontextusban fordulhatnak elő, s az előadás két tényező eredője, a sztereotípiáé és a kontextusé (pl. azonos hangmenetek különféle szövegeken). *(5. példa.)*


Paci-fi-ce... ne disce-das a me. etc.
Propiti-us... nominis tui Domine li-be-re me. etc.
Ecce Sacerdos... legem excel-si. etc.
Esto mihi... in ae-ter-num. etc.
O- mnes... super te orta est. etc.
Converte-re... a generatione et pro- ge-ni-es. etc.
Paci-fice... vidisti Domi-ne... etc.
Siderant... notum fecit [Dominus]...
Suscepimus... sicut audivi-mus....
Propi-ti-us... ubi est Deus [eorum]
Ecce sacerdos... non est inventus similis il-li

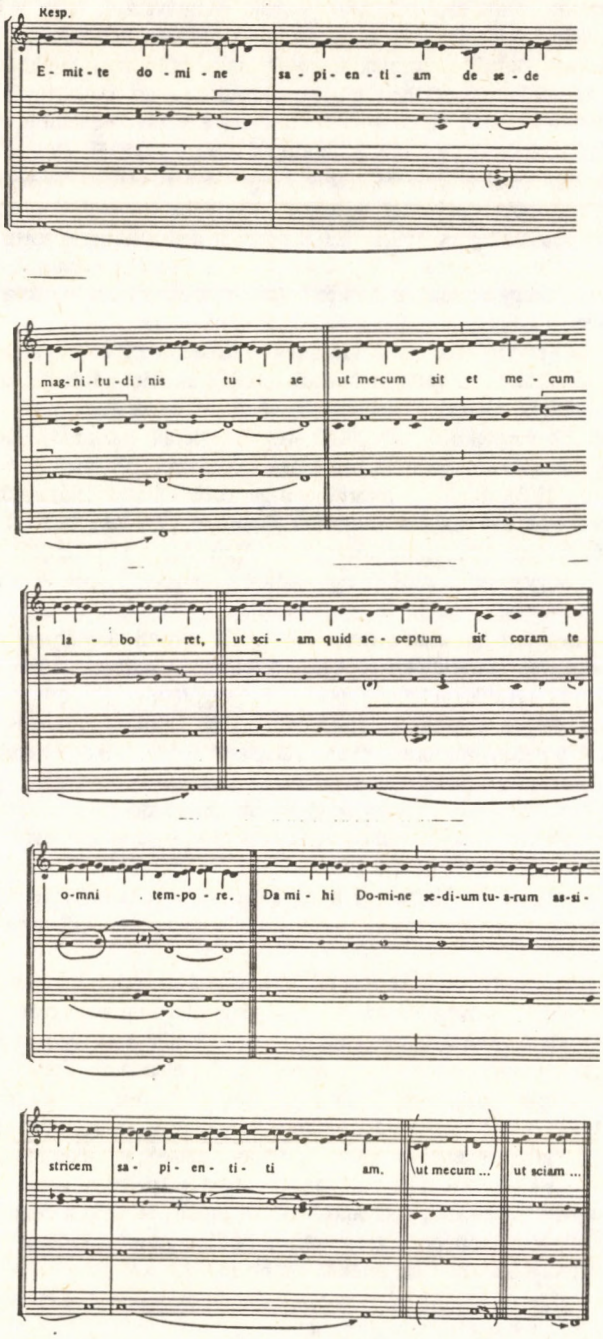

Grad. Justus ut palma
in do- mo Domi-ni ---
per no- ctem

A harmadik szint: a gregorián tételek összehasonlítása az ó-római vagy más régi rítusokban lévő megfelelőjükkel. Itt viszont az derül ki, hogy a tételt a régi énekes lényegalkotó főhangok, sztereotíp fordulatok és részleteket szabályozó technikai fogásoknak kombinációjaként hallotta. Bámulatos, hogy a részletek eltérő megoldásai és a sztereotíp fordulatoknak a stílusra jellemző alkalmazása ellenére milyen biztosan őrzik e tradíciók a tétel lényegét alkotó dallamgerincet. *(6. példa.)*



Amit hallunk, gyökeresen más, szinte csak az analízis mutatja ki a közösséget. S mégis: a korabeli énekes elméleti analízis, kottaírás nélkül is ragaszkodott ehhez a dallamgerinchez, a legritkábban tért el tőle. Ez arra biztat, hogy egész gregorián előadásunkat alapvetően a dallamgerincnek követése irányítsa, s arra fűzzük föl a sztereotípiákat, majd ennek alárendelten az apró részleteket.

3. Iránymutató lehet számunkra az a tény is, hogy a gregorián zene úgy, ahogy ma ismerjük, műfajokra tagozottan él. A műfajok egyrészt egy liturgikus funkciót, tehát előadási szituációt jelentenek, másrészt az énekes és az énekelt anyag eltérő kapcsolatát (gondoljunk például a rögzített szöveg+dallam kapcsolat és a tónusra az énekes által alkalmazandó szöveg eltérő pszichológiájára), harmadrészt pedig jelentékenyen eltérő zenei megnyilvánulásokat. Talán először egy műfajban kell igazán otthon lennünk ahhoz, hogy előbb-utóbb az egész gregorián zenében is otthon legyünk. Különböző előadói feltételeket támaszt például egy olvasmány-recitálás (a szöveget fennhangon meghirdető, ugyanakkor a szöveghez alkalmazkodó modorával, a recitáció és zenei kadencia egybefűzésének követelményével), egy prefáció éneklése (recitatív modor egy dallamos tónuson), egy antifona megszólaltatása (egyszerű dallamképzés, tipikus zenei anyag egyedi szövegkombinációkkal, zárt forma, összegző funkció a liturgiában), egy mise-graduálé előadása (interpunkciós melizmák, sztereotípiák), a mozgóhangos recitáció tuba-sávban), egy traktus (virtuóz ornamentált recitáció), egy himnusz (szillabikus vagy alig díszített dallam, metrikus szöveg) egy notkeriánus, deklamáló hajlamú vagy egy viktoriánus, zárt formájú, ritmikus sequentia éneklése.


Resp.
E - mit - te do - mi - ne sa - pi - en - ti - am de se - de
mag - ni - tu - di - nis tu - ae ut me-cum sit et me - cum
la - bo - ret, ut sci - am quid ac - ceptum sit coram te
o-mni tem-po - re. Da mi - hi Do-mi-ne se-di-um tu- a-rum as-si-
stricem sa - pi - en - ti - ti am. ut mecum ... ut sciam ...

4. De az előadás közben legfőbb irányítónk mégis csak maga a kotta lesz. S ez nem is tartalmaz olyan keveset, mint első pillanatra látszik. Megtévesztő, hogy a későbbi korok kottáinak előadási jeleit túlértékeljük, azokban a jó előadás biztosítékait látjuk. Holott valójában Bach, Mozart, Bartók műveinek lényegét magukból a kottafejekből kell kiolvasni, s a hangok rendszere sokkal félreérthetetlenebb utasításokat ad az értő zenésznek, mint a legrészletesebb előadási utasítás. A gregorián esetében a kotta (legalábbis, mióta a vonalrendszeres kottaírást használjuk), két biztos kiindulási pontot kínál. Egyik: a szöveg grammatikája. A szöveg tagolása, cezúrái lehetővé teszik, hogy a dallam értelmezésénél is az egészből kiindulva először a nagyobb egységeket ragadjuk meg, azokon belül az alárendelteket, így jutva el a legkisebb részletekig. A másik biztos pont: a dallamhangok sorozata, mégpedig abban az értelemben, ahogy a tonalitást kitölti, bejárja, vagy inkább mondjuk így: létrehozza. Itt is első realitásként a nagy egységeket kell felfognunk: azoknak a főhangoknak egymáshoz kapcsolódását, melyek a nagy egységeket magukhoz kötik. Azután azokat a gerinchangokat, melyeken e nagy egységek végighaladnak. Ha ennyit biztos kézzel megragadunk, az előadással már nagy baj nem lehet. De tovább mehetünk a részletek felé: a főhangokra való érkezés előkészítése, az alárendelt főhangok beiktatása, végül az egyik főhangról a másikra való átmenet és a legkisebb elemekben az egyes hang szerepének tisztázása. Gondos elemzés kimutathatja a *melodikus* és *ornamentális* melizmák eltérő szerepét, melyek az előadásban is megkülönböztethetők. E folyamatot – minthogy a gyakorlati illusztrációt valójában csak egy énekpróba adhatná – csak egy vázlattal tudjuk érzékeltetni. *(7. példa, 313. o.)*

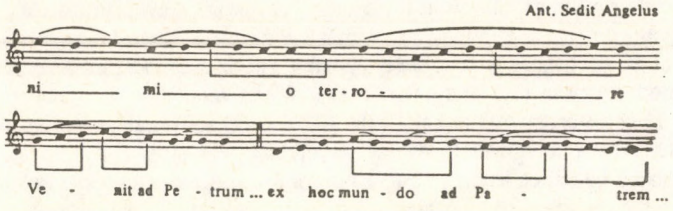
E kérdéshez még három megjegyzést szeretnénk fűzni. Megkérdezhetjük: honnan tudjuk bizonyossággal, hogy hogyan rendeződnek egymáshoz a hangok? Éppen itt van nagy szerepe az analógiáknak: a variánsok, a dallamtípusok, a műfaji törvények és végső soron a tonalitás tanulságainak. De mivel e zenét csak a melosz irányítja, semmi akadálya annak, hogy ugyanaz a hangcsoport egyes részleteiben többféle értelmezést elbírjon. Valóban, a régi kódexekben is találkozunk ugyanazon hangcsoport eltérő tagolásaival (különféle „Neumentrennung"-okkal), sőt a hangok sorának átrendezésével. Ha az adott tonalitás alaptörvényeit megtartjuk, s a darab a hallás számára logikus, felfogható egészet alkot, akkor e különbségek megengedettek.

Második kiegészítés: milyen eszközzel rendelkezik az előadó e zenei lényeg megszólaltatásához? Emlékezünk Stravinsky mondására, hogy a zene az időnek hangokkal való megszervezése. Nos, legfőbb eszközünk itt is a zenei idő. Az, hogy melyik hangra mennyi idő jut, mekkora a hang kicsengése, mekkora egy hang előtti várakozás hallhatóvá teszi a dallam szerkezetét. Éppen ezért hangsúlyoztuk előbb, hogy a gregorián előadása nem ritmikai, hanem agogikai kérdés.

A harmadik kiegészítés: mi lesz a kétféle (ti. a szövegi és a zenei) megközelítés viszonya? Az alaphelyzet itt világos: a szöveg a maga tagoltságával meghatározza a zene tagoltságát, s így eligazítja az előadót a zene értelmezésében. Egy második rétegben: a szöveg a maga fonetikájával módosítja a lényegében azonos zenei elemek előadását. Feltétlenül igazuk van a szemiológusoknak, amikor azonos neumák előadásának a szöveg fonetikájától függő módosulásait regisztrálják. A harmadik réteg pedig: a szöveg és zene egymást ellensúlyozza. A szöveg keménysége megóvja a zenét az alaktalan melodizálástól, a dallamlogika ereje viszont folyamatossá teszi a máskülönben száraz szövegdeklamációt. Bizonyos esetekben a szöveg és a dallam logikája egymás ellen hat, leggyakrabban olyankor, amikor a zenei tagolás a szótagolás ellen dolgozik. Voltaképpen a gregorián is polifon zene: a szöveg és zene kontrapunktja adja egyik legnagyobb művészi értékét. *(8. példa, 315. o.)*

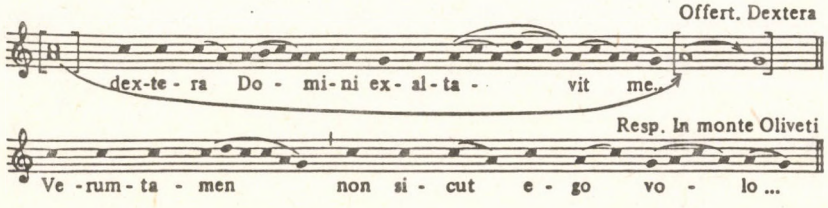
Mindezek után mégsem reménytelen néhány általános szabályt adni a gregorián előadására. Talán fontosabbak a negatív szabályok.

Láttuk, hogy a szöveg grammatikája és fonetikája a dallam egyik fő meghatározója. De semmi nyoma annak, hogy a gregoriánum a szöveg tartalmának illusztrációjára törekedne. Ebben egyébként ismét az ősi nagy dallamkultúrák méltó képviselője: ahogy egy népdalénekes soha sem enged a kísértésnek, hogy például egy ballada szereplőit, a szereplők érzelmeit előadásával kifejezze, hanem a klasszikus értékű dallamra, a szövegre és a hallgató beleérző képességére bízza az egész üzenetet.



A tradíció, a műfaji törvények és a zenei gondolat egysége tiltja, hogy egy darabon belül jelentős különbségek, szélsőséges ellentétek kapjanak helyet. Akármennyire gazdagon kidolgozott pl. egy graduálé, összhatásában ugyanolyan egyöntetűséget kell kapnia, mintha csak egy zsoltárrecitációt hallanánk. Itt talán csak a klasszikus kor legkésőbbi produktumával, az Offertoriumokkal tennénk különbséget: ezeknek verzusai olykor meglepő drámai különbségeket visznek egyetlen tételbe is. Mondanunk sem kell, hogy e szélsőségektől tartózkodás nem jelenti az előadás hidegségét, részvétlenséget: a kifejezés melegsége éppúgy helyén való, mint az emberi hang gazdag eszköztára, amennyiben az a darab keretein belül marad.

Elképzelhetjük a gregorián tételt úgy is, mint egy egyszerű recitáció komolyságát egyre nagyobb eszköztárral gazdagító és differenciáló „megemelt" közlést, mely azonban sohasem feledkezik meg az előbbinek lapidáris stílusáról: *(9. példa.)*



A gregorián szellemétől általában idegenek a direkt dinamikai árnyalások, crescendo-decrescendo játékok, érzelmes sóhajtozások, fokozások. A régi gregorián zeneelmélet helyesen érezte meg, hogy egy-egy darab a finális és a domináns hang állandóan jelenlévő rácsára van kifeszítve, tehát egy nagy stabilitás, állandóság a változások igazi háttere. Legcélszerűbb egy erőteljes mezzofortét vinni végig a darabon, s nem annyira a dinamika, mint inkább a hang *súlyának* változásával alkalmazkodni a fő- és mellékhangok rendszeréhez. Lélektanilag ez azt kívánja, hogy egy folyamatos erőállapotból és az idővel való megszakítatlan kontaktusból ne engedje magát kimozdítani az énekes.

Végül adhatunk néhány pozitív szabályt is, de ezek meglehetősen általánosak lesznek. Az első főszabály: a stiláris határokon belüli sokféleség toleranciája. Egy kiváló mai magyar

zeneszerző mondta nekem egyszer, hogy a gregorián legfőbb értéke az, hogy mindig és mindenki úgy érezheti: vele van, benne van. Láttuk, hogy ez történetileg is igaz: bizonyos, hogy a gregoriánt a századok folyamán sokféleképpen énekelték. A sokféleség nem jelent önkényességet, hiszen a fenti szempontok meghatározzák, milyen határokon kell belül maradnunk, milyen határok korlátozzák, vagy inkább ihletik az előadó fantáziáját.

Beszélhetünk viszont az előadás funkcionális és zenei hitelességéről. Funkcionális hitelességnek nevezzük az éneknek és külső környezetének összhangját. Ilyen tényező például a szituáció: a liturgia megannyi különféle mozzanata, az iskolai gregorián-tanulás, a koncertszerű vagy hanglemez előadás. Mindegyik más-másféle attitűdöt kíván és enged. Befolyásolják az előadásmódot az adottságok is: hányan énekelnek, kik az énekesek, mi a zenei előképzettségük, van-e mód próbálni vagy magában a liturgiában tanulják-e az énekeket, milyen a templom vagy koncertterem akusztikája, stb. Ezek meghatározzák a helyes tempókat, a tempó meghatározza a levegővételt és így az elkülönített egységek hosszát. A képzett énekesek váltakozva vehetnek levegőt, míg a nagyobb tömegnek egyszerre kell lélegeznie, a begyakorolt kórus a dallam apró nüanszait is követheti, egy templomi közösség monumentálissá tehet egy egyszerűbb előadást is. Következő funkcionális tényező: a hagyomány. Például egy két évtizede solesmes-i stílusban éneklő kolostori közösség helytelenül tenné, ha hirtelen áttérne egy másik metódusra. A mai ember nem felejtheti el egészen sok évszázados zenei tapasztalatait és egyéb élményeit: mindezzel együtt megtalálhatja helyét a gregoriánban, éppen azért, mert az egyfajta alapnyelv. Olyan, mint az általa hordozott szöveg: in vasis psalmorum, a zsoltárok edényébe mindenkinek öröme és bánata belefér. Ebben rejlik a gregorián lélektani hitelessége is: egy fajta bensőséges egység az éneklő egyén vagy közösség és önnön éneke között.

Mindez azonban feltételezi a zenei hitelességet is, mely megvalósulhat egyszerűbb és gazdagabb módon. A zenének, mint tudjuk, a szöveg üzenetét kell hordoznia, de úgy, hogy saját zenei logikája sértetlen legyen. Világosnak, egyértelműnek kell lennie, ami elhangzik, s ha ilyen, akkor ezen belül lehet nüanszokban gazdaggá. Vagyis nem más hitelesség ez, mint bármilyen más zenéé: az érthetőség, az egységesség és a részletgazdagság egyensúlyáé.

GÖNCZ ZOLTÁN:

BACH – A SZERIALISTA?

A 14. CONTRAPUNCTUS „PROGRAMOZOTT" ÜTEMEI

Az első absztrakt automata a fúga szerkezete.
Iannis Xenakis*

programoz: valamilyen tervet lebont; a lebonyolításhoz szükséges műveletek idejét, sorrendjét meghatározza, ütemezi
Idegen szavak és kifejezések szótára

Az, amit utókornak hívunk, magának a műnek utókora.
Marcel Proust

E dolgozat – az ugyancsak ebben a folyóiratban publikált tanulmány[1] folytatásaként – annak a kutatásnak része, amely a Kunst der Fuge befejezetlenül maradt tételének (14. Contrapunctus = BWV. 1080:19) Bach által koncipiált folytatását kívánja rekonstruálni. Az alábbiak nagy biztonsággal feleletet adnak a korábbi cikkben nyitva hagyott kérdésre: vajon a megszakadt 239. ütemet követően (a három téma további torlasztásai után) milyen módon tervezte Bach a 4. téma, a ciklus főtémájának exponálását.

A lehetőségek alapvetően négy irányba ágaztak el: (1.) A főtéma alap- és tükörformája *külön-külön* exponálódik (hasonlóan a 11. Ctp.-hoz). (2). A főtéma két alakja *felváltva* jelenik meg (akárcsak az 5. Ctp. elején). (3.) A főtéma két alakja *szimultán,* párokban exponálódik (5. Ctp. vége, 11. Ctp. két fázisa). (4.) A főtéma *külön* expozíciójára *nem* kerül sor (lásd 9. Ctp.), a 4. téma azonnal a másik három témával együtt hangzik el.

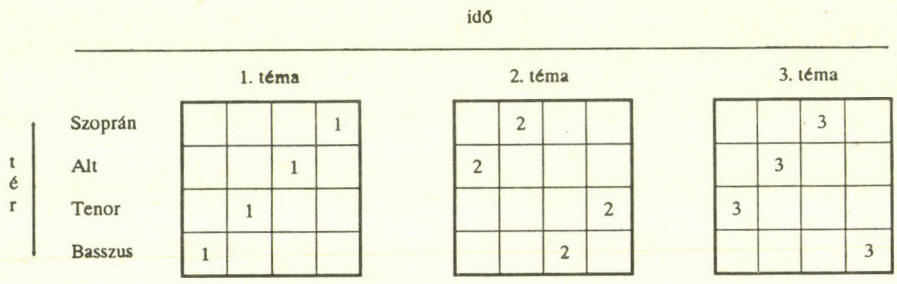
A tétel fennmaradt részének jellegzetes formálása – mint látható lesz – arra mutat, hogy Bach a zárócontrapunctusban a főtémát nem külön szándékozta exponálni, hanem az azonnal az előző három témával együtt jelenik meg. (E dramaturgiát a tétel terjedelme, s a ciklus monotematikus jellege is különösen indokolttá teszi.) A fentebb, s az előző dolgozatban tételezett 4. lehetőségnél azonban Bach megoldása komplexebb, formailag több funkciót sűrít magába: exponál, torlaszt s egyben egy sajátos repríz szerepet is betölt.

I. SZERIÁLIS TENDENCIÁK

Bach a 14. Contrapunctus első három témájának expozíciója során (1. téma: 1–21.ü., 2. téma: 114–141.ü., 3. téma: 193–207.ü.) egy már *előre eldöntött* szólambeléptetési – ha úgy

* Varga Bálint András: Beszélgetések Iannis Xenakisszal. Zeneműkiadó 1980, 92. o.

1. ábra



2. ábra

	2	3	1
2	3	1	
3	1		2
1		2	3

4			
			4
		4	
	4		

3. ábra

4	2	3	1
2	3	1	4
3	1	4	2
1	4	2	3

4. ábra

		C	
			H
B			
	A		

		3	
			4
3			
	4		

tetszik szeriális – sorrendet alkalmaz, amellyel (századunk második felének terminológiáját használva) meghatározza a témás fázisok tér- és időparamétereit. *(1. ábra.)*

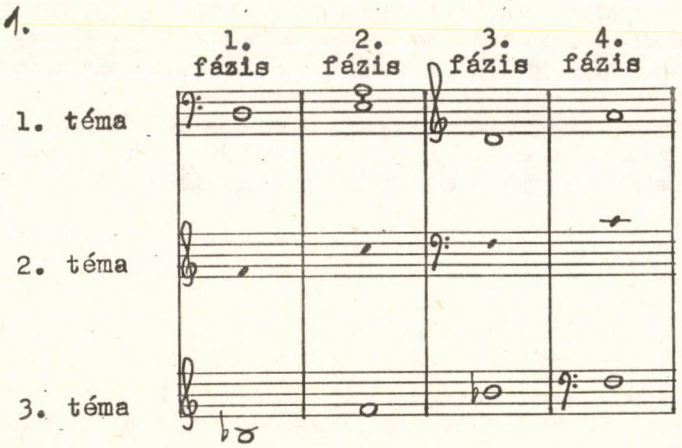
A három expozíciós mátrix egymásra helyezve előre vetíti, negatívként előhívja a 4. téma szólambelépéseinek sorrendjét. *(2. ábra.)*

A négy téma egymásra másolódása egy, a Bach életműben főként a vokális fúgákban előforduló jellegzetes szerkezetet mutat: a *permutációs fúgáét.*[2] *(3. ábra).*

A négyes fúga és a permutációs szakasz szerkezetének összefüggésében különösen figyelemreméltó Neumann megállapítása: *Minden permutációs fúga hármas-, négyes-, illetve akár még több témás fúga, vagy legalábbis annak lehetőségét hordozza magában*[3].

A permutációs fúga a *fúga-* és a *kánon*szerkezetet ötvözi, szólamai a témákat különösen koncentráltan, *közjátékok nélkül, kánonszerű körforgásban* mutatják be. A permutációs mátrix téma-szériája (4, 2, 3, 1) ugyanúgy határozza meg horizontálisan az időben lezajló eseményeket, mint vertikálisan a térbeli rétegződést; így a témák (szukcesszív) időbeli sorrendje megegyezik a (szimultán) térbeli elrendezéssel[4].

Bach „szerializmusa" azonban nem csak a szólamok sorrendjét határozza meg, hanem (egy kivétellel) megszabja a témák *pontos hangmagasságát* (fekvését) is. A permutációs rész 1. fázisában az első három téma pontosan abban a hangmagasságban jelenik meg, ahol expozícióik 1. fázisában, s ez a megoldás következetesen érvényesül tovább is a témaexpozíciók és a permutációs mátrix összefüggésében. (A kivételt a 2. fázisban az 1. téma kvarttal mélyebb elhangzása jelenti. E magasságcserét egy, a fázis 5. ütemének hangsúlyos helyén keletkező kvartszext akkord elkerülése teszi indokolttá.)[5] *(1. kottapélda.)*



A három expozíció szuperpozíciója egyben meghatározza a főtéma alakját, s belépéseinek helyét, magasságát is. A permutációk sorrendje rávilágít arra, hogy a főtémának e részben kizárólag *alap*formája szerepelhet a Nottebohm-kombináció szerint, ugyanis a tükröalak rossz együttállásokat, tiltott párhuzamokat és harmóniákat eredményez.

Mint már szó volt róla, a permutációs mátrixban a főtéma nem külön exponálódik, hanem az előző három expozícióval összevonódva, azonnal négyszólamban; így – különösen koncentrált módon – *a főtéma expozíciója egybeesik* a négy téma *torlasztási szakaszával.* A permutációs rész ugyanakkor egy harmadik formai jellegzetességet is magába sűrít: egy

sajátos összefoglaló *reprízét*, amelyben nem csak a ciklus főtémája, hanem a másik három téma expozíciója is visszatér.

Nem az eddig állítottak megerősítése céljából (hiszen akár véletlen is lehet), kizárólag az érdekesség kedvéért érdemes a figyelmet felhívni a mátrix egy számszimbolikai „tulajdonságára". A B–A–C–H hangok térbeli (magasság szerinti) elrendeződése alapján a mátrixban az alakzat helyein előforduló témák sorszámainak összege 14^6. *(4. ábra.)*

II. A FORMA TOVÁBBI ALAKULÁSA

A négy téma további kombinációs lehetőségeinek ismeretében[7] feltételezhető, hogy a permutációs szakasz elhangzása után a főtéma tüköralakjának az első három témával alkotott torlasztásai kerülnek sorra, majd ezt követően a szimultán tükröződő két főtémaalak társul – ötös ellenpontot alkotva – a másik három témához.

III. PERMUTÁCIÓS MÁTRIX = X-TÖREDÉK

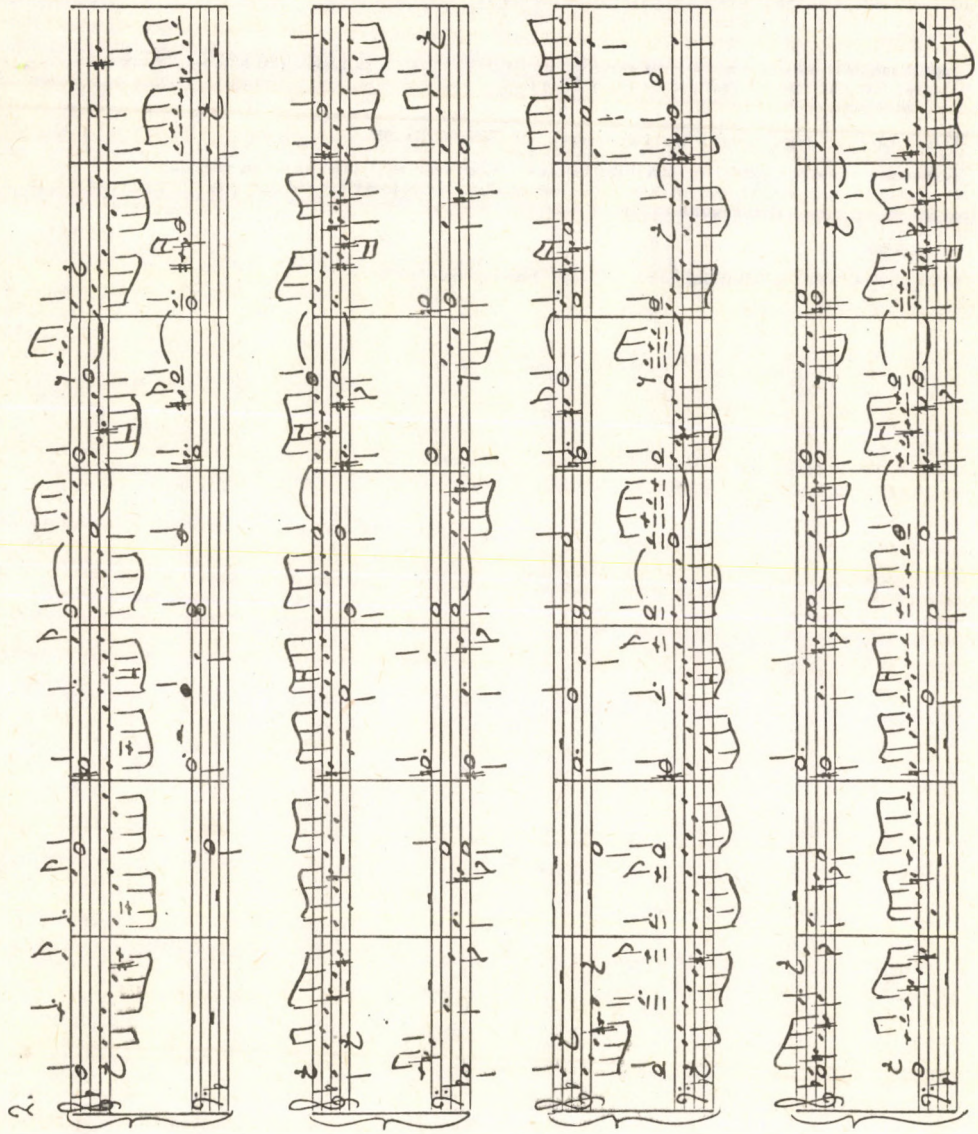
A permutációs szakasz közvetetten bizonyítja *Christoph Wolff* hipotézisét[8], amely szerint a zárócontrapunctust Bach befejezte, de legalábbis a négy témát egyesítő kombinatorikus szakasz (az „X-fragmentum") feltétlenül elkészült, majd az alkotó halála után – más tételek kéziratához hasonlóan – elkallódott. Ha látszólag paradoxonnak tűnik is, a négyes fúga komponálásának logikájából következik, hogy a mű elhangzásakor *legkésőbb* sorrakerülő, mind a négy témát egyesítő kombinációk a kompozíciós munka *legelső* szakaszában már elkészültek, hiszen a négy téma egybetorlaszthatósága a négyes fúga megírásának *sine qua non*ja.

A 14. Contrapunctus egyik különlegessége éppen az, hogy Bach e tételben *teljes expozíciókat torlaszt egymásba:* az első három téma expozíciójába „beprogramozza" a későbbi permutációs torlasztásokat, majd az expozíciókat „programokként – műveleti sorrendként" alkalmazza.

IV. ZENETÖRTÉNETI POZÍCIÓ

A vizsgált szerkezet a zenetörténetbe ágyazva jellegzetesen Janus-arcú. A gyökerében egészen a 12. századig (rota, rondellus) nyomon követhető permutációs szerkesztés alkalmazása e *hangszeres* műben kifejezetten archaizálónak mondható. Ugyanakkor a témák belépéseinek előzetes térbeli és időbeli meghatározása, a permutációs mátrix (mint végeredmény) alkotó elemeinek, azok sorrendjének és hangmagasságának következetes rögzítése századunk kompozíciós módszereit vetíti előre.

A fúga művészete – az alkotó betegsége, halála és talán az örökösök gondatlansága, tudatlansága miatt, de mindenképpen Bach *akarata ellenére* – torzóként, az életmű leggrandiózusabb rejtvényeként maradt az utókorra. A roppant szigorú, (nem túlzás a címben szereplő megjelölés:) szeriális szerkesztés elvéből következően lehetségessé vált a mű egyik elveszett részének, centrális magjának rekonstruálása: az eltűnt idő egy darabjának megtalálása. *(2. kottapélda.)*



[1]Bach kontrapunktikus labirintusa. A 14. Contrapunctus koncepciójáról. Magyar Zene 1990/2.

[2]A permutációs fúgáról: Werner Neumann: J. S. Bachs Chorfuge. Breitkopf & Härtel, Leipzig[2] 1950.
Gárdonyi Zoltán: J. S. Bach kánon- és fúgaszerkesztő művészete. Zeneműkiadó 1972, 122–132.

[3]W. Neumann: Id. m. 42.

[4]Hasonló megoldást találunk pl. az 50. kantátában (Nun ist das Heil), valamint a 21. kantáta (Ich hatte viel Bekümmernis) záró-kórusában (Lob und Ehre und Preis und Gewalt) is. E két tételben – akárcsak a 14. Contrapunctusban – a témák lépcsőzetesen, alulról felfelé haladnak.

[5]V. ö. Gustav Nottebohm: J. S. Bach's letzte Fuge = Musik-Welt 1880/1881, 234–235.

[6]A 14-es szám (az első dolgozatban történik rá utalás) a ciklus s főképpen a záró négyes fúga „numerikus szimbóluma". A B–A–C–H név alfabetikus sorszámainak (2+1+3+8) összege: *14*. E név zenei megfelelője jelenik meg témaként a *14*. Contrapunctusban, a *14* hangból álló főtéma egyik ellenszólamaként.

[7]Lásd 1. jegyzet.

[8]Christoph Wolff: The Last Fugue: Unfinished? = Current Musicology no. 19 (1975), 71–77.

DOMOKOS ZSUZSA:

*AZ EPIKA SZEREPE BOROGYIN IGOR HERCEG CÍMŰ OPERÁJÁBAN**

Az *Igor herceg* 18 évi komponálás után a zeneszerző halálakor befejezetlen maradt[1]. Rimszkij-Korszakov és Glazunov Borogyin vázlatai alapján befejezték, illetve meghangszerelték a hiányzó részeket, és a mű az általuk készített közreadásban 1888-ban nyomtatásban megjelent[2]. Az ő munkájuknak köszönhető, hogy az opera mint teljes alkotás élhet a színpadon. A Borogyin által hátrahagyott zenei és szöveges anyag azonban eléggé teljes és összefüggő ahhoz – hiszen csak a harmadik felvonás maradt töredékesen –, hogy hiteles képet kaphassunk a zeneszerző eredeti dramaturgiai-zenei elképzeléseiről.

Az *Igor herceg* hosszú keletkezéstörténete során lényeges koncepcióbeli és szerkezeti változásokon ment keresztül. Borogyin 1869 tavaszán kapta meg barátjától, Vlagyimir Sztaszovtól az opera szcenáriumát, amelyhez Sztaszov forrásként a 12. századbeli *Ének Igor hadáról* (a következőkben *Igor-ének*) című epikus költeményben és a korabeli krónikákban megörökített eseményeket használta fel. Borogyin Sztaszov szcenáriumából kiindulva kezdett hozzá a szövegkönyv és a zene írásához, azonban a komponálás folyamatában egyre inkább eltávolodott attól. A zeneszerző fokozatosan egy másfajta zenedráma-koncepciót valósított meg, amelyben az epika külső epizódból belső szervező elemmé válik. Az epika meghatározó szerepe adja meg Borogyin operájának sajátos jellegét. Jelen tanulmány ezt az egyedi jelleget próbálja megközelíteni, amikor az opera és az epika sokrétű kapcsolatát igyekszik feltárni.

Az opera keletkezéstörténetében fordulópont az 1870–1874 körüli válságot követő időszak, Borogyin ismét felélénkülő érdeklődése a téma iránt. Ezen a ponton ragadható meg leginkább a zeneszerzőt foglalkoztató fő dramaturgiai probléma: meg tud-e felelni a színpad követelményeinek, miközben egy alapvetően nem színpadszerű epikus ének nyomán ír operát. Az első válasz a tagadás:

„A sujet amellett, hogy kedvezőtlen a megzenésítés számára, a közönségnek sem igen fog tetszeni. Kevés benne a drámaiság, és szinte teljesen hiányzik belőle a színpadi mozgás. Végül is, nem gyerekjáték olyan librettót írni, amely egyszerre felel meg a színpadi és zenei követelményeknek. Ebben nincs gyakorlatom, ehhez nincs tehetségem, sem időm. Az opera sikerét semmi sem biztosítja.... Végül, számomra a (szó szoros értelmében vett) nem drámai opera természetellenes dolognak tűnik" – írja 1870-ben[3].

Egy ilyen határozott elutasítás után nagy jelentőséget kell tulajdonítanunk annak, hogy a zeneszerző újból foglalkozni kezd az operával. Bár a levelekből nem dokumentálható, mi idézhette elő ezt a fordulatot, mégis feltételezhető, hogy Borogyin egy új megoldásra talált vagy érzett rá, amely valószínűleg csak a komponálás folyamatában, évek alatt kristályosodott ki benne. Ez az újfajta megközelítés alakítja ki az opera dramaturgiájának sajátos logikáját.

Borogyin 1876-ban fogalmazza meg szavakban az operáról alkotott zeneszerzői elkép-

* Ez a tanulmány „Borogyin *Igor herceg* című operája a *Lamm-kézirat* tükrében" című diplomadolgozatomból készült. Ezúttal is szeretnék köszönetet mondani tanáromnak, Papp Mártának a konzultációkon nyújtott útmutatásért és sok segítségért.

zeléseit, esztétikai nézeteit. Számunkra most különösen az a fél mondat érdekes, amely egy hasonlat részeként általában elsikkad a figyelem központjából, a következő gondolatmenet számára viszont kiindulópontként szolgál:

„... így én is állandóan törekszem arra, hogy megvalósítsam régi vágyamat, – megírjam epikus orosz operám"[4]

De mit értett Borogyin az epikus jelzőn? Vajon pontosan azt, amit a kortársak?

Sztaszov az *Igor herceget* a Glinka-tradíció folytatásának, a *Ruszlán és Ljudmila* méltó párjának nevezi 1888-ban, Borogyinról szóló könyvében[5]:

„Így, 1869. április 20-án eldőlt Borogyin operájának sorsa, amely mint epikus opera, Glinka Ruszlán és Ljudmilája *mellett századunk legkiemelkedőbb alkotása".*

Borogyin előbb említett levelében – Glinka és Dargomizsszkij stílusát szembeállítva – maga is a *Ruszlán* követőjének vallja magát (a levélben elsősorban a tisztán deklamációs stílus elutasításáról, és az énekszerűség előnyben részesítéséről van szó):

„Természetesen azt nem tudom megítélni, mennyire sikerül törekvéseimet megvalósítani, de hogy operám jellege szerint közelebb fog állni a Ruszlánhoz, mint a Kővendéghez, arról kezeskedhetem"

Szerencsénkre ezeket a törekvéseket maga a zeneszerző fogalmazza meg:

„A tisztán recitatív stílus nekem idegen volt, és (zeneszerzői) alkatomtól távol állt. Engem az ének, a kantiléna vonz, és nem a recitativo, bár a hozzáértők véleménye szerint az utóbbihoz sem vagyok ügyetlen. Ezenkívül a zártabb, kerek, szélesebb formákat kedvelem. Szerintem, az operában, hasonlóan a dekorációhoz, kis formáknak, részleteknek, apróságoknak nem lehet helyük, mindent nagy ecsetvonásokkal kell megrajzolni, érthetően, világosan, és lehetőség szerint jól előadhatóan, mind az énekesek, mind a zenekar vonatkozásában. Az énekhangnak kell előtérbe kerülnie, a zenekarnak háttérben kell maradnia."

Ezek a nézetek nemcsak Borogyin egyéni ízlését, zeneszerzői hajlamát és tradícióvállalását jellemzik. Ahhoz a kortárs zeneszerzői esztétikai állásfoglaláshoz tartoznak, amelyről Szerov is ír a *Ruszalkával* kapcsolatban[6]:

„Az opera lényege és előadási körülményei folytán világos és széles dallami és harmóniai formákat kíván. A részletes kidolgozás, az aprólékosság elvész a színházterem nagy méreteiben. ... Az opera zenéjének egyszerűnek és állandóan szépnek kell lennie, akkor válik közérthetővé, és ennek révén közkedveltté."

A „nagy vonalakban" való írás, mint ahogy ezt Borisz Jarusztovszkij is megállapítja[7], a különböző orosz operákban azonos zeneszerzői eszközök használatát hívja életre: a kontrasztképek fontos szerepét, az elsődleges és másodlagos tények világos elkülönülését, világos és közérthető zenei jellemzésre való törekvést.

A nagy formák kialakításában az orosz operákban fontos szerepet kapnak a kórusjelentek. Az orosz zeneszerzők a kórus gyakori szerepeltetését nemcsak az opera szerkezetének kialakítására szolgáló eszközként használják, hanem számukra a kórusjelenet egyben az opera nemzeti karakterének egyik legfontosabb összetevője is. Cui 1864-ben egyik esszéjében kifejtette, hogy ő miben látja az orosz nemzeti opera műfaji sajátosságait[8]:

„A kórus operáinkban fontosabb szerepet játszik, mint az összes többiben. Ez már nem akarat nélküli tömeg, amely csak az énekre gyűlt össze, hanem tudatosan, önállóan cselekvő résztvevő. Ezáltal új elem jelenik meg a zenében: a lépték kitágul szélességben és mélységben egyaránt."

Borogyin kijelentése – mellyel születendő operáját a *Ruszlánnal* rokonította – mindazonáltal rendkívül merésznek tűnhetett a kortársak szemében. A *Ruszlán és Ljudmila* évtizedeken át parázs vitát váltott ki a korabeli kritikusok, esztéták, zeneszerzők körében. Többségük sikertelen műnek tartotta. Az ne tévesszen meg senkit sem, hogy Sztaszov az

1880-as évek végéről visszatekintve a *Ruszlán* mint az orosz operairodalom elfogadott remekműve mellé állítja Borogyin operáját. Az 1880-as évekre ugyanis már megszületett az orosz operairodalom számos olyan alkotása, amely – a különböző irányzatok, kísérletezések közepette – a kortársak szemében is maradandó és iránytadó alkotásként szerepelt. A zeneszerzők a *Ruszlánban* most már nem kihívást láttak, hanem a nemzeti kultúrkincs egyik kiemelkedő művét.

Teljesen másképp értékelődik azonban a *Ruszlán* annak a generációnak a szemében, amelynek Glinka két ellentétes jellegű operájából kiindulva meg kell teremtenie az orosz operairodalom repertoárját, és meg kell formálnia az orosz nemzeti operáról kialakítandó nézeteket. Ehhez – ahogy Richard Taruskin rámutat[9], – érdekes módon nem az első, a sikeres Glinka-opera *(Életünket a cárért)* adta a döntő impulzust, hanem éppen a második *(Ruszlán)* sikertelensége. Az operaszerzőknek, akár a *Ruszlán* mellett, akár ellene foglaltak állást, elkerülhetetlenül szembe kellett nézniük a zene és dráma viszonyának kérdésével.

A *Ruszlán és Ljudmila* 1842-es ősbemutatójakor olyan bukást szenvedett, hogy 1858-ig teljesen lekerült a színpadról. Maga a témaválasztás sem volt sikeres: Puskin költeménye idegen esztétikai irányzatot képviselt az 1840-es évek törekvéseihez képest, nem tette lehetővé a drámai elem és a nemzeti jelleg összefonódását. *„Tündérmese, hely, -és időérzék, nemzeti karakter nélkül"* – írta róla Belinszkij, az 1840-es évek irodalmának fő képviselője[10].

Tulajdonképpen ezt a véleményt fejezi ki Glinka operájának egyik kritikusa is az ősbemutató után[11]:

„Ha az opera tartalma nem nyújt a szenvedélyek kifejezésére drámai szituációkat, akkor a zene önkéntelenül élettelenné válik. A költőnek fel kell lelkesítenie a zenészt, de van-e az új operában akár egy érdekes, drámai hely is? Ha a rendezés nem bűvölte volna el szemünket nagyszerű díszletekkel, akkor az opera sujet-je nem adott volna semmit sem szívünknek, sem fülünknek."

Az operáról általánosan kettős vélemény alakult ki: bár nem tagadták, hogy zeneileg nem lehet figyelmen kívül hagyni, dramaturgiailag elfogadhatatlannak tartották „c'est une chose manquée" megbélyegzéssel.

A *Ruszlán* bemutatója után még évtizedekig tartott a zeneszerzők és a kritikusok között a vita, akik sokszor elsősorban saját esztétikai nézeteik kifejtése céljából léptek fel vagy az opera védelmében, vagy annak általuk gyengének tartott pontjait kifogásolva támadták a „ruszlánisták" érveit.

Az 1860-as évek legbefolyásosabb esztétája, Szerov az opera és a dráma elválaszthatatlan egysége mellett tört pálcát, és általánosan ezt a véleményt fogadták el. Tulajdonképpen Borogyin is ebben a nézetben osztozik már idézett, 1870-ben keletkezett levelében, amikor elveti az *Igor herceg* komponálásának gondolatát (ld. a cikk elejét).

Ugyanakkor 1864-ben napvilágot látott egy kritika a *Ruszlán és Ljudmiláról* Cui tollából, amelyben döntő momentum egy újfajta lehetőség felismerése, és az az érvelés, miszerint nem olyan feltételeken keresztül kell megközelíteni az újfajta operát, aminek kevésbé felel meg, hanem meg kell érteni annak saját törvényszerűségeit.

„A Ruszlán *librettóját erős támadások érték és érik a tarkaság, az egység és a drámai feszültség hiánya miatt, mintha más opera nem is létezhetne az operadrámákon kívül. Azonban a zene azon kívül, hogy képes az érzelmek mozgását kifejezni, még nagyszerűen hathat a képzeletre. A* Ruszlán *– egy fantasztikus meseopera, dráma nélkül, de ennek ellenére a legkülönbözőbb, a zeneszerző számára vonzóbbnál vonzóbb képeket nyújtja szabad teret nyitva a gyülekony képzelet előtt. Ebben a vonatkozásban a* Ruszlán*-librettó nem keveset segített Glinkának, hogy zenei csodákat alkosson, amelyeket ebben az operában bőkezűen meg is tett."*[12]

Cui ezzel tulajdonképpen már egy új műfaj, az epikus opera létjogosultságát fogadja el,

amelynek általános stílusjegyei: a kontrasztelv alapján egymást követő színes tablók sorozata, a nyugodtan végbemenő fejlemény, a képek lezártsága és önállósága[13] már éppúgy érvényesek lesznek Borogyin operájára, mint Glinkáéra. Míg azonban a *Ruszlán és Ljudmila* meseopera, az *Igor herceg* a másik Glinka-operához, az *Ivan Szuszanyinhoz* hasonlóan történelmi opera. A *Ruszlán*-dramaturgia, mint egy újfajta irányzat első képviselője önmagában még nem adhatta meg Borogyin számára azt az új megoldást, amely ismét kilendítette a zeneszerző képzeletét a holtpontról; és nem ad magyarázatot az elemző számára arra sem, hogy miért szakadnak el Borogyin operájának dramaturgiájában azok a szálak, amelyek Sztaszov szcenáriumában végighúzódnak. Sztaszov Igor herceg szökését már az I. felvonásban előkészíti, aminek logikus folytatása a terv véghezvitele. Borogyin számára nem fontos a szökés előkészítése.

Sztaszov nem élezi ki a belső viszályt, Vlagyimir Galickij trónkövetelő szándékát annyira, mint később Borogyin, akinél az I. felvonás Galickij hatalomratörési kísérletében csúcspontosul. Azonban míg Sztaszovnál ez a belső viszály megoldást nyer az utolsó felvonásban azzal, hogy Igor leszámol belső ellenségeivel, Borogyinnál teljesen hiányzik a konfliktus megoldása.

Sztaszov egy ok-okozati összefüggésekből épülő szcenáriumot írt, amitől Borogyin fokozatosan eltávolodva egy más (első pillantásra talán inkonzekvensnek tűnő) logikát követ.

Ismét visszajutottunk eredeti problémánkhoz, konkrétan fogalmaztuk meg a fő kérdést: vajon jelentett-e Borogyin számára valami mást is az epika a Glinkától eredő epikus orosz opera hagyományán kívül?

1861-ben Szentpéterváron megjelent egy nagyszabású tudományos értekezés az orosz népköltészetről a kor híres irodalomtörténészétől, Fjodor Buszlajevtől[14]. Sztaszov biztosan ismerte munkáit, már csak azért is, mert a bilinák származásáról szóló könyvéről Buszlajev írt recenziót. Nem kizárt, hogy Sztaszov közvetítésével Borogyinhoz is eljutott Buszlajev fent említett könyve, amelynek első lapjain a szerző a különböző irodalmi műfajok korabeli jelentésével foglalkozik. Itt kiderül, hogy az Igor-ének műfajmegjelölése már a címében is szerepel, és ez nem más, mint az eposz[15].

„Így a 'költemény' a nyelvhasználatban általánosabb jelentést kapott. Először 'mese' vagy 'szkazka' értelemben használják, majd a 'gadaty' igéből (jósol, találgat) átértelmeződik a litván 'glied-mi' jelentésévé, ami már éneket jelent. A görög eposz – először beszédet, szónoklatot jelent, csak ezután költeményt, (Teepu), verset. A német 'Saga, Sage' ugyanazt a jelentést hordozza, mint nálunk a 'szkazka'. Végül nálunk, az ősi időkben, a 'szlovo' a görög eposz és a német 'Saga' jelentésében volt használatos, ami a korai irodalmi alkotások címében megmaradt, mint például a 'Szlovo o polku Igorjeve' (Ének Igor hadáról) esetében."

Vajon mennyiben befolyásolta az opera epikus voltát az a tény, hogy egy eposz szolgált témájul? Lehet, hogy Borogyin erre a kapcsolatra gondolt elsődlegesen, mikor 1876-os levelében azt írja, hogy meg akarja írni orosz epikus operáját?

Ha az Igor-ének és az opera-libretto kapcsolatát a komponálás folyamatában szemléljük, rendkívül érdekes változást figyelhetünk meg. Sztaszov szcenáriumában gazdagon idéz az Igor-énekből és a krónikákból. (12-szer vesz át részleteket az Énekből, és háromszor a krónikákból[16].) Számára ezek az idézetek, epikus elbeszélések képviselik elsődlegesen az irodalmi forráshoz fűződő kapcsolatot. Dramaturgiai szempontból pedig az idézetek szerepe az események lelassítása, az elbeszélő jelleg kiemelése.

Borogyin is ezen az úton indul el. Mind Igor herceg, mind Jaroszlavna áriájának első változatában az *Igor-ének* képeit villantja fel (a Sztaszov-idézeteken felül!): Jaroszlavna álmának (I. fv. 2. kép) vészmadár-víziója ha nem is szó szerint, de megtalálható az *Igor-ének*-ben (Szvjatoszlav álmában), Igor herceg II. felvonásbeli áriájának első változatában pedig Szvjatoszlav „arany szavára" ismerünk rá, amint a különböző hercegeket megszólítja[17].

A komponálás során az idézetek erőteljesen megfogyatkoznak. Mindössze három idézet marad kiemelt helyen: Jaroszlavna siralma, IV. fv., valamint a Prológban Igor herceg két mondata[18]:

„Akarok – (mondá) – kopját törni polovec mezők szélén", illetve *„Üljünk hát testvérek, gyorslábú lovainkra, hogy meglássuk a kék vízű Dont"*.

Jaroszlavna és Igor herceg áriáinak későbbi változataiból is elmaradnak az utalások az *Igor-énekre*. Ez azonban nem jelenti azt, hogy meglazul a kapcsolat az irodalmi forrás és az opera között, sőt, szorosabbá válik azáltal, hogy minőségileg átalakul.

Annak ellenére, hogy az opera és az *Igor-ének* cselekménye csak a főbb pontokon találkozik össze, az opera az eposz leglényegesebb dramaturgiai és szerkesztési elveit valósítja meg.

Ezáltal sokkal inkább érvényesül a forrásmű sajátos hangvétele, ünnepélyes tónusa, mint a kiragadott idézetek közvetítésével. Az irodalmi és a történelmi források és az opera kapcsolatában döntő az a tény, hogy Borogyin nemcsak az opera írása előtt tanulmányozta azokat, hanem a forrásmunkák ismételt elemzése végigkísérte a komponálás teljes folyamatát[19].

A középkori orosz irodalom ma élő leghíresebb tudósa, Dmitrij Lihacsov elemzéseire támaszkodva keressük meg az Igor-ének és az opera közti láthatatlan közös szálakat[20].

Az *Igor-ének* keletkezésének idején új műfaj az orosz irodalomban: a népköltészet és a műköltészet határán áll. A népi elemek elsősorban a siratókban és az énekelt dicsőítésekben jutnak érvényre. Lihacsov felhívja a figyelmet a siratók és a dicsőítések viszonylag nagy számára az *Igor-énekben*. Borogyin nagyszerű érzékkel tartotta meg az *Igor-énekből* vett számos idézet közül Jaroszlavna siralmát, amelynek formája az *Ének* több siralma közül legközelebb áll a népi siratókhoz. De ami igazán elgondolkodtató Borogyin operájában, az a dicsőítő kórusok bősége. Egyetlen operában sem találunk ilyen nagy számban dicsőítést: a Prológ kezdete és vége, az I. fv. első jelenete, a II. fv. végén a polovec táncok kórusában a kánok dicsőítése, sőt, Koncsak III. felvonásbeli áriájában a kórus válaszai, és a IV. fv. végén a zárókórus. Mivel az operát dicsőítő kórusok keretezik, a súlypont – Sztaszov szcenáriumával szemben – átkerül az egyes szereplők sorsáról egy általánosabb történelmi síkra. Ezt erősíti a többi életkép jellegű kórus is. Ugyanakkor a dicsőítő kórusok fontos szerkezeti szerepet is játszanak: az egész opera cselekményének íve rájuk épül; a Prológ, – az I. fv. kezdete – II. fv. vége, a III. fv. kezdete – IV. fv. vége.

Az összehasonlításban nem arról van szó, hogy az *Igor-ének* bizonyos helyei megtalálhatók az operában, ennél sokkal mélyebb kapcsolat alakul ki: Borogyin a 12. századi eposz legfontosabb dramaturgiai-építkezési elvét, az ismétlést veszi át és valósítja meg az operában, függetlenül attól, hogy ez nála tudatos elhatározás, vagy inkább ösztönös ráérzés.

„Az ismétlődés az ősi orosz irodalom művészi világábrázolásának alapja" – írja Lihacsov[21].

Az ismétlődés ezekben az irodalmi művekben kétirányú: külső és belső. Egyrészt más művekből kölcsönzött idézetek által valósul meg, másrészt a mű egészében visszatérő refrének, képek létrehoznak egy sajátságos belső ritmust. Az idézetek bősége a középkori irodalomban annak a szemléletnek felel meg, amely alapján a már meglévőre való ráismerés előtérbe kerül az új megismerésével szemben. Lihacsov megállapítása szerint az ismétlődés az *Igor-énekben* kiemelkedően nagy szerepet játszik. Egyik formája a szituáció ismétlődése, ami az eposz felépítéséből következik. Az Igor-hadjárat történetét szüntelen megszakítják a múlt eseményeire való visszaemlékezések, vagy párhuzamba állítva a jelen eseményeivel, vagy szembehelyezve azokkal. A jelen és múlt, és ezzel együtt a társadalmi és egyéni képek állandó váltakozása, ritmusa egyúttal az epikus hangvételt erősíti azzal, hogy visszafogja az elbeszélés tempóját. Ilyen szituációismétlődés az *Igor-énekben* a régi testvérharcok felidézése

Igor és Vszevolod küzdelmének leírása közben: például a második csata után Igor nagyapjának, Olegnek harcát énekli meg a krónikás, majd ismét a jelenbe, Igor háborújához tér vissza. Így természetes, hogy a győzteseknek járó dicsőítés, a vereségek utáni gyász és siratás végigkíséri az egész művet. Ugyanazt az érzést szinte azonos költői kép, hasonlat fejezi ki. Igor herceg veresége után a természet gyászolja az elesetteket:

„Fű meghajlott fájdalmában,
a fák keservökben legörnyedtek földig".

Ugyanez a kép tér vissza a fogságból menekülő Igor és a Donyec folyó beszélgetésében, egy ellentétes hasonlat formájában: míg Igornak a Donyec segít a szökésben, az ifjú Rosztyiszlav herceg halálát lelte a Sztugnya folyóban. A siratást hasonló természeti képpel szimbolizálja az *Ének* szerzője:

„A virágokat megfonnyasztá a bánat,
s a fájdalom földig lehúzta a fákat."

A csata kezdetének leírásában refrénként tér vissza egy sor, az elbeszélő lírai közbekiáltása, amely előrevetíti a küzdelem sikertelen végkimenetelét:

„Ó, orosz föld! Már eltakarnak a dombok!"

Refrének tartják össze Jaroszlavna siralmát és Szvjatoszlav szózatát is. Az utóbbiban háromszor tér vissza az orosz sereget ért sérelem a visszacsapásra buzdító felhívásban:

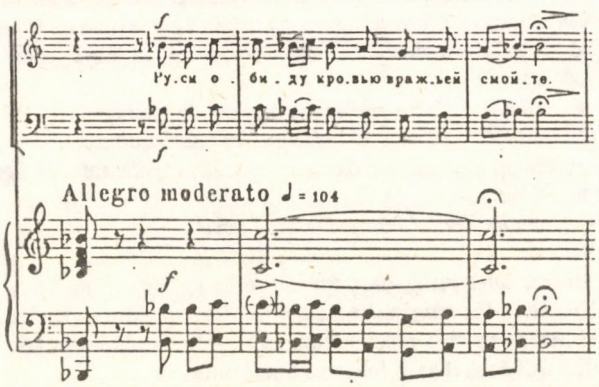
„(Hágjatok, hát urak, aranyos kengyelbe
mostan ránk mért csapásért,)
az orosz földért,
Igor sebeiért,
a szilaj Szvjatoszlav-fiért!"

Az *Igor-ének*ben nemcsak visszatérés-jellegű, hanem rejtett ismétlések is megfigyelhetőek. Lihacsov megemlíti a folyópart képének visszatérését (amely rituális élménnyel kapcsolódott össze). Igor hadjáratba indulásakor a „Donból akar inni sisakjából", és a Donyec mentén szökik haza. Jaroszlavna a különböző természeti elemekhez fohászkodik segítségért. Ugyanilyen rejtett ismétlés az állandósult szimbólumképek visszatérése, Igor, mint sólyom, vagy a menekülés képére az (éjjel) futó farkas, vagy az orosz hercegek nap és hold-metafórája. Az irodalmi alkotást láthatatlan szálakkal átszövő rejtett és refrénként kiemelt ismétlések teremtik meg az eposz egységességének érzetét.

Borogyin operájának dramaturgiai felépítésében is alapvető tényező az ismétlődés, amely az eposzhoz hasonlóan renkdívül változatos megjelenési formában fordul elő. Az egész operát átfogó és keretező szituációismétlődésről, a dicsőítő kórusok szerepéről már esett szó. Az Igor-énekkel megegyezően az operában is találunk refréneket, amelyek egy-egy terület összefogására hivatottak, és találunk olyan szándékos zenei utalásokat (az eposz szimbólumképeihez hasonlóan), amelyek az opera különböző felvonásait vagy képeit kapcsolják össze. Ezek az utalások szinte hangról hangra, ugyanabban a hangnemben térnek vissza. Az I. felvonás fináléjában – a nyomtatott kottától eltérően – csak az autográfokban található meg egy cisz-moll zenekari közjáték kromatikusan ereszkedő kísérlettel, az ájulásból ma-

gához térő Jaroszlavna zenei ábrázolásaként, ami nem más, mint az Igor-ária első, 1875-ös, (cisz-moll) változatának kezdete, illetve középrésze. Ez az utalás bizonyíthatóan tudatos volt a zeneszerzőtől: az Igor-ária középrészében, a ceruzával írott vázlatokban maga Borogyin utal az I. felvonás finálejának fent említett jelenetére. Jaroszlavna és Vlagyimir Galickij jelenetének kezdetét az opera első felvonásának második képében Borogyin eredetileg bés hangnemben (Gesz-Desz) képzelte el. Így az előző, cisz-moll jelenethez ugyanaz a hangnemi viszony kapcsolja a kezdő futamot, mint az I. felvonás első képében Galickij dalát (Gesz-esz) és az azt megelőző recitatívót (cisz). Szintén szándékos utalás a későbbi, b-moll (azaz az ismert) Igor-ária fő zenei gondolatának idézete az ária előtt az I. felvonás finálejában, a bojárok elbeszélésében, (csak autográfban!), és az ária elhangzása után, az Igor-Koncsak párbeszédben. Ezek az idézetek állóképek, szimbólumszerűek, hiszen maga a főhős jellemrajza sem változik, azt a hadvezért testesíti meg, akinek tetteit mindvégig a haza megmentésének kötelességérzete irányítja. Igor herceg feladata a szabadság visszaszerzése, (a zenei utalások szövegei mind erről szólnak), így az alakjához kapcsolódó fent említett motívumismétlődés az eposzban többször visszatérő Igor-sas szimbólumképnek felel meg, és nem a főszereplő sokoldalú jellemzésére szolgál. Az opera zenei anyagának összetartozását növeli a Prológban, Igor herceg és Vlagyimir Galickij párbeszédében az első felvonásból [Galickij dalából, (I. fv. 1. kép) ill. a Galickij-Jaroszlavna jelenetből (I. fv. 2. kép) átvett két téma; a IV. felvonásban a Jaroszlavna-Igor duett kezdetén Jaroszlavna I. felvonásbeli áriájából a középrész (az álom) tematikus visszatérése, amely egyben rejtett ismétlés is: az álom Igor hazatértével teljesült.

Szimmetrikus, illetve refrénszerű szerkezetek az operában leginkább a Prológban és az I. felvonás 1. jelenetében figyelhetőek meg. A Prológban a szimmetriát a nyitókórus és az azt megelőző bevezetés zárásként való visszatérése biztosítja, a refrént pedig az a motívum, amellyel a sereg Igor herceg hadbahívó szavára válaszol, és amely ettől kezdve összekötő elemként visszatér a Prológ egyes szakaszai között [a Prológban visszatérő motívum a nyomtatott kottában (1983), 33.]:



Ennél a motívumnál nagyobb léptékű refrénként szolgál az I. felvonás első képében a nyitókórus részleteinek többszöri visszatérése. Így nagyobb jelentősége van annak, hogy Rimszkij-Korszakov az opera közreadásának előkészítésekor kihagyta, illetve megrövidítette ezeket a visszatéréseket – amelyek Borogyin autográfjában megtalálhatóak –, mivel ezáltal háttérbe kerül az eredeti zeneszerzői szemlélet.

Hagyjuk nyitva még azt a kérdést, hogy ezek a megfelelések mennyire véletlenszerűek, vagy tudatosak, vagy talán egy külső, az *Igor-ének* és az opera viszonyától független okból eredően törvényszerűek. Lépjünk egy lépéssel tovább Lihacsov gondolatmenetét követve, aki az *Igor-ének*ben az ismétlés, mint kifejezőeszköz mögött a kor világfelfogását, költői mondanivalóját keresi.

Az eposzban sokszor ismétlődik a „már". Lihacsov szerint ez arra utal, hogy a történtek aszerint mentek végbe, ahogy ezeket előre sejteni lehetett. Az *Igor-ének* egész cselekménye poetikus előremeglátás folyamatával kapcsolódik össze, és ez egy sajátos érzetet ad – a „történelmi líra" érzetét.

„Így az ismétlődéseknek (és köztük az előérzeteknek) az Énekben nemcsak a ritmus szempontjából van jelentőségük. Az Énekben fontos szerepet kapnak abban is, hogy létrehozzák a megtörtént nem véletlenszerű bekövetkezésének sajátos érzetét. Ez bizonyos mértékben összeköti a múltat a jelennel és a jövővel. Valójában, mikor az egyik vagy másik névmás egymástól egyforma időközben több alkalommal ismétlődik, ebben az fejeződik ki, hogy a jelenségek egymással összefonódnak, eleve meghatározottak, és a végzetesség jellemzőit rejtik magukban." [22]

Az *Igor-ének*ben az események leírásában kettős nézőpont érvényesül: a jelen síkja, ami történik, és az „örök" szintje, aminek meg kellett történnie, és ez a két nézőpont teljes egységben él egymásba fonódva. Lihacsov ezt a jelenséget nevezi „kettős értelmű ősi struktúrának". Ennek megfelelően az ősi elképzelés szerint Igor herceg vereségének reális okai (az egység hiánya, testvérharcok) összegződnek a nem reálisakkal, az isteni büntetéssel.

Az *Igor-ének*ben két esemény kerül előtérbe, amelynek megtörténtét előérzetek készítik elő, amit az isteni elrendelés igazol: Igor herceg veresége és szökése.

Igor herceg hadjáratának baljós előjele a napfogyatkozás. Az eposzhoz képest Borogyin jobban kiemelte jelentőségét a krónikák leírására támaszkodva a Prológ középrészében. (A Prológ teljes mértékben Borogyin elképzelése!) A nép marasztalni próbálja a vezért, aki azonban hajthatatlan:

„Ez a földöntúli jel az Istentől jött, megtudjuk, hogy jóra, vagy rosszra (vezet), Sorsát senki sem kerülheti el, mitől féljünk hát? Jogos ügyünk vezet minket, a hitért, a hazáért, Oroszországért (harcolunk). Talán harc nélkül forduljunk vissza, szabad utat nyitva az ellenségnek?" [23]

Szavaiban a jövő eleve elrendeltségébe vetett hit cseng, és lényegében az *Ipat-krónika* hangvétele tükröződik benne:

„És mikoron estére a Donyec folyó felé vevék útjokat, Igor az égre emelé szemét, és látá a napot, mely mint hold vala előtte, és mondá bojárainak és harcosainak:

'Nézzétek csak, miféle jel ez?' Akkor ők mindnyájan megpillanták és figyelék az eget és lehajták fejöket. És mondák:

'Fejedelem, ez a jel nem jót jelent.' Igor pedig feleli nékik:

'Testvéreim és harcosaim, senki sem tudja az Isten titkait. Íme, Isten adá ezt a jelet, mint ahogyan ő teremté az egész világot; amit pedig Isten teremte nekünk, hogy az javunkra avagy kárunkra lészen-e, nem tudhatjuk, hanemha munkánk végezetén' – és ezt mondván, átkele a Donyecen" [24]

Igor vereségének hallatára és a polovec támadás hírére a vészharangok zúgása fölött a kórus az isteni büntetésről énekel az I. felvonás fináléjának végén:

„Isten ítélete elől nincs menekvés." [25]

Az eposzban ugyanezt a gondolatot idézi a szerző a legendás krónikástól, Bojantól:

„Sem a ravasz,
sem az ügyes ember,
sem a sebes madár
Isten ítéletét ki nem kerülheti."

Az *Igor-ének* másik döntő momentuma Igor szökésének szükségessége. Az *Igor-ének*ben a

szökést Szvjatoszlav szózata és Jaroszlavna siralma előzi meg. Mindkettőben a teljes reménytelenségnek és kétségbeesettségnek ad hangot a költő: az elsőben társadalmi szinten, – a belviszálytól elvérzett ország megmentője csak a visszatért vezér és a jövőbeli összefogás reménye lehet, – a másodikban a szerelmi líra panaszos hangján. Igor herceg szökése, az egyetlen lehetséges megoldás a költő számára, ami önmagában megszüntet minden problémát, éppúgy a sors menyilatkozása, mint ahogy a vereség volt. Az irodalmi műben egy nagyon finom belső ismétléssel – a napfogyatkozás után felragyogó nap képével – fejezi ki a költő a dicsőséget és a haza szabadságának reményét:

„Felragyog a nap az égen –
Igor herceg orosz földön."

Ebben a szellemben van jelentősége annak, hogy a IV. felvonás záróhangjainál a kórus Borogyin autográfjában a következőt énekli:

„Isten megsegített".

Most érkeztünk el ahhoz a válaszhoz, amely az opera epikus jellegét magyarázza a *Ruszlán*-tradíció közös stílusjegyein túl. A „kettős értelmű ősi struktúra", vagyis a fő események szükségszerű bekövetkezésének törvényszerűsége felől megközelítve az opera eddig kérdéses vagy inkonzekvensnek tűnő dramaturgiai problémáit, Borogyin zeneszerzői-dramaturgiai elképzelései megoldást és igazolást nyernek. A hadjárat veszteségét motiváló baljós előjel, a napfogyatkozás, és a vereséget követő sorszerű elrendelés momentumai – amint láttuk, – az operában hangsúlyozottan érvényre jutnak. Ugyanígy igyekszik Borogyin Igor herceg szökésének szükségszerűségét dramaturgiailag megalapozni. Ezért fontos számára Galickij hatalomkövetelő szándékát kiélezni amellett, hogy ezzel egyúttal élővé teszi az Igor-énekben fájlalt belső viszályt, és színpadi mozgást visz a cselekménybe. A szökés szükségszerűségének elvéből következik, hogy Borogyin fölöslegesnek érzi a szökési terv megszervezését az I. felvonásban, ahogy ez még Sztaszovnál szerepel, és ezért válik nála Galickij további sorsa érdektelenné Igor herceg hazatérése után. Borogyin nem arra törekszik, hogy az egyes szereplők sorsának szálát végigvezesse, hanem hogy megfelelő feszültséget teremtsen ahhoz, hogy Igor visszatérése az eposzhoz hasonlóan megnyugtató és teljes megoldást adjon. Ezt a feszültséget az első felvonás végén éri el, mikor Galickij a hatalmat magához akarja ragadni, és a belső viszály tetőfokán valóban sorscsapásként zúdul Putyivl várára az ellenség támadásának híre.

A kettős értelmű struktúra szemléletében szavakban is könnyebb megfogalmazni azt a hiányérzetet, amely több kutatót ahhoz a következtetéshez vezet, hogy az opera hangulatilag nincs igazán befejezve[26]. A zárkórus – a kódát leszámítva, – alapjában nem ahhoz a hősi „örök" hangvételhez tartozik, mint a Prológ, vagy az I. felvonás finálé ja. Könnyedebb, táncosabb karaktere és a gudokjátékosok kiemelkedő szerepe az I. felvonás első képéhez, Vlagyimir Galickij dicsőítéséhez társítja. Ez a befejezés valóban nem az Igor-énekre és a bilinákra[27] jellemző, emelkedett hangú, pátosszal telített kicsengés, mint amennyire az eredetileg finálénak szánt C-dúr kórus lett volna[28]. Ez az „örök szférájába" való hangulati visszafordulás, a Prológ és az I. felvonás által képviselt ünnepélyes tónus lezárása sejthető Borogyin esetleges szándékában, amely szerint az operát Igor herceg hadbahívó szavával és a rá válaszoló kórussal fejezte volna be.

Az események elrendelt bekövetkezése, a szükségszerűség elve nem egyedül az *Igor-ének*ben fordul elő. Általános jelenség, a kor feudális társadalmának szemléletét tükrözi, amely még hangsúlyozottabban kerül előtérbe a krónikák történetírásában. A győzelem az isteni kegyelem kinyilatkoztatása. Így írja le a *Kijevi-krónika* (1185 előtt) Szvjatoszlav Vszevolod győzelmét a polovecek fölött:

„Az úr kegyelmét árasztva az orosz hercegnek győzelmet ad."
Az oroszok veresége viszont isteni büntetésként értelmeződik.

A kettős szemlélet – az örök és a reális történelmi sík egymásmellettisége – nemcsak az opera dramturgiájában érezteti hatását. A zenei és dramaturgiai megfeleléseknél még kézenfekvőbben bizonyítják az Igor-ének és az opera kapcsolatát az opera nyelvi sajátosságai, azaz a libretto megfogalmazása. A fiatal szovjet zenetörténész, T. Cserednyicsenko Borogyin operaszövegének irodalmi értékét elemzi, és a nyelv szempontjából több mélyreható azonosságot fedez fel az eposz szövege és Borogyin szövegkönyve között[29]:

„Mivel Borogyin szövege szabad fordítás és átdolgozás, így megőrzi az eredeti forrás epikus hangvételét, művészi felépítésének elvét nagyléptékben és aprólékos kidolgozásban egyaránt. Ebben rejlik a libretto költői értéke, amely még inkább kiemelkedik, ha összehasonlítjuk az Igor-ének *fordításaival, amelyeket Borogyin ismerhetett. Borogyin egy saját költői stílust hozott létre, amelyet kétfelől ért jelentős hatás: az orosz hősi eposz és a népköltészet, valamint a 19. század közepének orosz költészete felől."*

A libretto stílusának elemzésénél számunkra Cserednyicsenko legfontosabb észrevétele az, hogy az opera szövegében is érvényesül az eposz kettős szemlélete. Borogyin a nyelvi kifejezés eszközeivel is szembeállítja Igor herceg és Vlagyimir Galickij alakját. Ez megmutatkozik a szereplők beszédében, és a hozzájuk szóló dicsőítés megfogalmazásában is. Míg Igor szavait fennkölt stílusban fűzi egymáshoz, Galickij szövegébe közmondások, szólások szövődnek be[30]. Ez a kettősség megfelel az *Igor-ének* stílusának; az eposz nyelvi összetettségében rendkívül változatos: az oratorikus beszéd mellett helyet kapnak benne a közmondások, köszöntők elemei is. Igor herceg dicsőítésének szövege a Prológban a bilinák nyelvén szól, hasonlatokkal, metafórákkal tűzdelt, és amire különösen figyelmet kell szentelni: a dicsőítés térbeli és időbeli határa kitolódik a végtelenbe[31]:

„A nagy Dontól az ismeretlen pusztákon dicsőítenek téged."

Ezzel szemben Vlagyimir Galickijnak „csak" reggelig szól a dicsőítő ének a népi dicsőítések szellemében:

„A herceget dalban ünnepelték reggelig"[32].

A középkori orosz irodalomban az örök és a konkrét ellentéte a szöveg stílusában is kifejeződik:

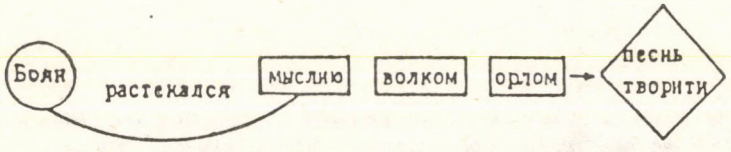
„Az elsőrendű témáknál, – írja Lihacsov[33], – *az irodalom az emelkedettség érzésével telített, és élesen elkülönül nyelvében és stílusában a köznapi nyelvtől. A másodrendű témáknál egyszerűbb, gyakorlatiasabb és igénytelenebb, nyelvileg és származásában alacsonyabb rendű."*

Azt, hogy a szereplők szövegének elkülönítése valóban az eposz hatását mutatja, alátámasztja, hogy Borogyin mélyrehatóan ismerte az eposz nyelvezetének sajátos felépítését, és ennek jelenléte az opera szövegkönyvében csak tudatos elhatározás nyomán valósulhatott meg. Borogyin az eposzban használt költői eszközöket igyekszik megtartani, vagy adaptálni a libretto nyelvezetében. Nagy gondot fordít arra például, hogy Jaroszlavna siralmának fordításában megtartsa az első strófa alliterációit, sőt, a siratószöveg hangzásbeli törvényszerűségeinek alárendeli a 19. századi élő nyelv szóhasználatát[34]. Az eposz képeinek koloritját úgy próbálja megőrizni, hogy elkerülje a stilizált archaizmusokat: trópusokkal helyettesíti őket. Erre példa Igor herceg cisz-moll áriájában Szvjatoszlav „szózatának" megváltoztatott átvétele. Borogyin követi az *Igor-ének* leíró struktúráját, de megrövidíti a retorikai részleteket azáltal, hogy a legjellemzőbbeket tartja meg közülük:

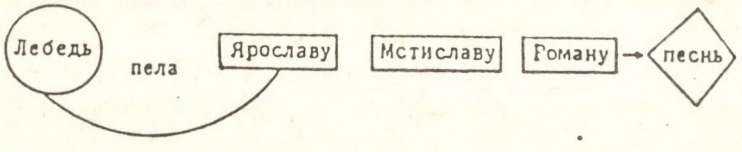
Igor-ének:
„Nagy fejedelem, Vszevolod!
Még gondolatban sem tudsz ideszállni messziről,
hogy megvédd atyai arany trónusod?
Hisz te evezőkkel kiloccsantod a Volgát

s ki tudod merni evezőkkel a Dont!
Ha most te itt volnál,
apró pénzen árulnák a polovec rabnőket,
a rabokat pedig még apróbb pénzen.
Hiszen a te kezed szárazföldön
eleven lángvetőket repít,
Gleb vakmerő fiait"
Borogyin:
„Nagy fejedelem, Vszevolod! Hisz te evezőkkel kiloccsantod a Volgát, s ki tudod merni sisakokkal a Dont! Te nem hintetted el orosz csontokkal a Kajalát."

Arra, hogy Borogyin mennyire törekedett az eposz stílusának minél hitelesebb átvételére a libretto nyelvezetében, a legfényesebb bizonyíték a sorszerkezetek átvétele. Cserednyicsenko az *Igor-ének* bevezető sorait (Előhang) veti össze a Prológ nyitókórusának kezdetével. Megfogalmazása szerint az egyes sorokat a cselekmény objektuma – formája – általános körülménye által alkotott hármas pillér foglalja zárt képekbe. Ez a szerkezet, amely önmagában szintén háromtagú belső ismétlést tartalmaz, az *Igor-ének* kezdetén háromszor ismétlődik meg:

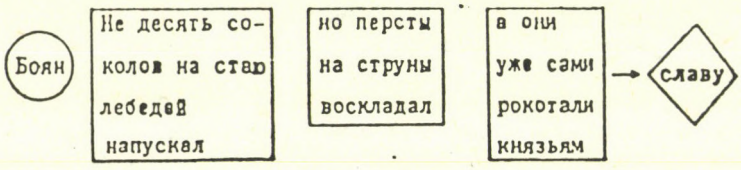


(Mert Bojan, a varázsló, ha dalt akart zengeni valamiről, erdei egérként futott a fán, /szürke farkasként a földön,/ felhők alatt kékesszürke sasként.)



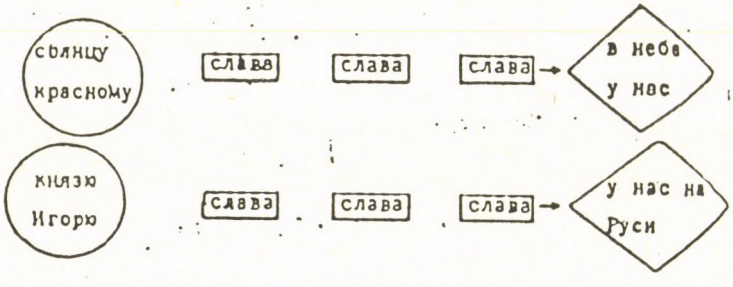
(Akkor ő tíz sólymot eresztett a hattyú-csapatra:

amelyikre a sólyom lecsapott, /az énekelt legelőször/ az öreg, bölcs Jaroszlavról /bátor szívű Msztyiszlavról, / aki levágta Regyegyát a cserkesz csapatok előtt,/ Szvjatoszlav fiáról, a szép Romanról.)



(Bojan pedig, testvérek, nem tíz sólymot / eresztett a hattyú csapatra, / nem ám, de bűvös ujjait / rakta az élő húrokra: / azok pedig zengtek dicsőséget a fejedelmeknek.)

A Prológ dicsőítő kórusa ugyanezt a szerkezetet követi:

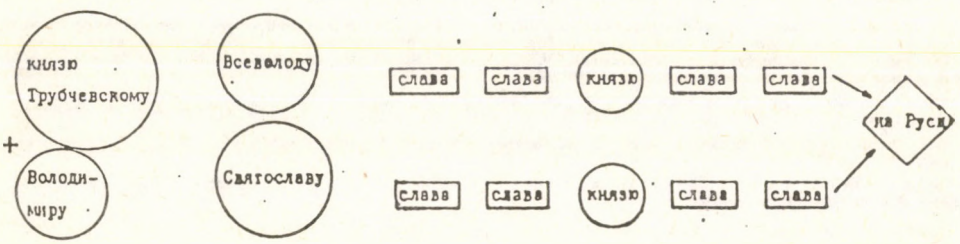


(A szép napnak dicsőség, dicsőség, dicsőség, egeinken.
Igor hercegnek dicsőség, dicsőség, dicsőség, nálunk, orosz földön.

Borogyin nemcsak formailag veszi át az eposz sorainak hármas ismétlődéseit, hanem gondolati összefüggéseiben is követi az eposz szövegének struktúráját. Az *Igor-ének* előbb idézett Előhangjában egy személyes közlést (Bojan szürke farkasként futott ...) egy megszemélyesített közlés követ (a hattyú dicsőséget énekelt ...), majd a harmadik sorban a kettő szintézise valósul meg (Bojan nem tíz sólymot, hanem ujjait engedte a húrra). Az operában, Igor herceg dicsőítésében hasonló a szerkezet, de itt először egy megszemélyesített sort (a szép napnak dicsőség) követ egy személyes (Igor hercegnek dicsőség), majd a személy megnevezését helyettesítő szimbólumból jelző válik, és így a személy és a szimbólum összekapcsolódik:

(A heves bölénynek, Trubcsevszkij hercegnek, a bősz bölénynek, Vszevolodnak, dicsőség, dicsőség, a hercegnek dicsőség, dicsőség, ... orosz földön.)

Borogyinnál a harmadik sor szerkezete azáltal is összetettebb lesz, hogy a belső ismétlődés megszakítja az „objektum" (a hercegnek) ismételt megnevezése:



Az *Igor-ének*ben és Borogyin operájában található ismétlődések párhuzamba állításánál nyitva maradt a kérdés, vajon valóban az eposz hatását ismerhetjük-e fel az opera ismétlődéses szerkezetében. Az ismétlődés ténye önmagában még nem lenne bizonyító erejű, de a kettős struktúra elméletének hatása, – amely nyelvi oldalról objektíven igazolható –, teljes mértékben kimutatható Borogyin operájában. Az opera dramaturgiájának fő sajátossága pedig éppen az eposz kettős szemléletéből érthető meg. Így, utólagosan visszatekintve az eposz és az opera dramaturgiai párhuzamai – és ennek eszközeiként az ismétlések – sem lehetnek véletlen összetalálkozások.

JEGYZETEK

[1]Borogyin zongorakivonatban végigkomponálta a teljes 1., 2., 4. felvonást, egyedül az 1. felvonás fináléjának utolsó szakasza (a polovec támadás híre, az ún. „vész zenéje") hiányzik a szerzői kéziratban.

[2]A korabeli és a modern nyomtatott kiadások összevetésénél kiderült, hogy az utóbbiak változatlan utánnyomások. A könnyebb hozzáférhetőség kedvéért az 1983-as kiadást vesszük alapul: A. Borogyin *Knyaz Igor.* Opera v csetirjoh gyejsztvijah sz prologom. Libretto A. Borogyina. Perelozsenyije dlja penyije i fortepiano. Moszkva, 1983.

[3]Feleségéhez, 1870. márc. 4. in: Szergej Gyianyin: *Piszma Borogyina.* Polnoje szobranyije krityicseszki szberennoje sz podlinnimi tyeksztami. Sz pregyiszlovijem i primecsanyijami Sz. A. Gyianyina. Vipuszk I. (1857–1871). Moszkva, 1927–1928. 200.

[4]Ljubov Karmalinához, 1876. jún. 1. in: Szergej Gyianyin: *Piszma A. P. Borogyina.* Vsztupitnyelnaja sztatyja T. Hubova. Redakcija, kommentarii i primecsanyija Sz. A. Gyianyina. Vipuszk II. (1872–1877). Moszkva, 1936. 108.

[5]Vlagyimir Sztaszov: *Alekszandr P. Borogyin.* Moszkva, 1954. 53.

[6]Alekszandr Szerov: *Izbrannije Sztatyi.* Tom I. Moszkva-Leningrád, 1950. 283.

[7]Borisz Jarusztovszkij: *Dramaturgija russzkoj operној klasszikí.* Moszkva, 1952. 52.

[8]César Cui: *„Pervoje i vtoroje predsztavlenyije 'Ruszlana i Ljudmili' "* in: — *Izbrannije Sztatyi. Leningrád, 1952. 87.*

[9]Richard Taruskin: *Opera and Drama in Russia / As Preached and Practised in the 1860's.* (Russian Music Studies, No. 2.) Ann Arbor, Michigan, 1981. 28.

[10]idézi Taruskin i. m. 3.

[11]in: *„Szevernaja Pcsela"* No. 275. 277., idézi Sztaszov i. m. 281.

[12]Cui i. m. 38.

[13]Jarusztovszkij i. m. 85.

[14]Fjodor Buszlajev: *Russzkaja narodnaja poezija. Isztoricseszkije ocserki russzkoj narodnoj szlovesztnosztyi i iszkusszstva.* Tom I. Szankt-Petyerburg 1861.

[15]Buszlajev i. m. 5.

[16]Sztaszov az *Igor-ének* mellett az *Ipat-krónika* (1117–1292) és a *Lavrentyevszkij-krónika* (1185–1186) szövegéből vett idézeteket.

[17]Jaroszlavna és Igor herceg áriáinak első változata csak kéziratban található meg, Borogyin később mindkét áriát átdolgozta.

[18]Id. az opera orosz kiadású zongorakivonatát (Moszkva, 1983): 36., 44. Arnold Szohor ezen felül az Igor-énekből vett kifejezéseket, frázisokat említ meg az Igor-Koncsak párbeszédben (II. fv.), az Ovlur-Igor párbeszédben (III. fv.), a kánok kórusában és Koncsak válaszában (III. fv.), valamint Szkula és Jeroska dalában (IV. fv.). in: Arnold Szohor: *Alekszandr Porfirjevics Borogyin. Zsizny, gyejatyelnoszty, muzikalnoje tvorcseszvo.* Moszkva-Leningrád, 1965. 604.

[19]Borogyin leveleiben többször tesz utalást arra, hogy a történelmi forrásokkal foglalkozik. 1879. augusztus 5-én így ír Rimszkij-Korszakovnak:
„Az Ipat-krónika figyelmesebb tanulmányozása nyomán elrendeztem a II. felvonást, Koncsakovna számát, stb., mégpedig jól, az egész opera előnyére."
1883-ban, halála előtt 4 évvel a Kijevi-krónikát és Karamzin történetírását kéri Sztaszovtól, mivel ezek *„feltétlenül szükségesnek igérkeztek boldogtalan Igorom számára".*

[20]Dmitrij Lihacsov: *'Szlovo o Polku Igorjeve' i iszkusszstvo jevo vremenyi.* Leningrád, 1985.

[21]Lihacsov i. m. 237.

[22]Lihacsov i. m. 251.

[23]Id. id. zongorakivonat, 43.

[24]Id. Képes Géza: *Ének Igor hadáról. Orosz hősköltemény a XII. századból. Fordította és a bevezetést írta – –.* Budapest, 1956. 96. (jegyzet). Az Igor-énekből vett idézeteket is Képes Géza fordításában közöljük.

[25]Id. id. zongorakivonat, 151.

[26]David Lloyd-Jones főként Galickij herceg jellemábrázolásának „titokzatosságát és következetlenségét" fájlalja, ezért találja úgy, hogy az opera fő vonzereje inkább az egyes számok zenei minőségében, mint az opera egészében nyilvánul meg. Id. — *Borodin, Alexander Profir'yevich. Stage Music.* in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians (ed. by Stanley Sadie). London, 1980. III / 61.

[27]Bilina: hősi ének, az orosz népköltészet epikai műfaja.

[28]Ez a C-dúr kórus jelenleg a prológ nyitókórusa, amelyet Borogyin eredetileg az opera fináléjába szánt, és csak utólag (1880-ban) emelt át a Prológba.

[29]T. Cserednyicsenko: *„Borogyin kak poet"* in: Szovjetszkaja Muzika 1978/8. 94.

[30]pl. „A világon sok lány van, nem ismerhetem mindet." Id. id. zongorakivonat, 125. (Jaroszlavna-Galickij jel. I. fv. 2. kép).

[31]Id. id. zongorakivonat, 28. (Prológ).

[32]Id. id. zongorakivonat, 69. (I. fv. 1. kép).

[33]D. Lihacsov: *Pervije szemszot let russzkoj lityeraturi.* 13. idézi Cserednyicsenko i. m. 98.

[34]A szovjet zenetörténész Lisztova a II. felvonásbeli Koncsak-ária szövegében egy olyan kifejezést talált, amely a kijevi Oroszország ritka keleti szókincséhez tartozott, és később kikerült az orosz nyelvhasználatból: „csaga", amely rabnőt jelentett. Id. N. Lisztova: *„Iz isztorii szozdanyija operi 'Knyaz Igor' A. P. Borogyina"* in: Szoobsenyija Insztyituta Isztorii Iszkusszstva No. 15. Muzika. Moszkva, 1953. 34.

Ára: 25,— Ft

Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista vagy a katalógusunk alapján megrendel.

A LEMEZPOSTA –kívánságra– a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.

A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.

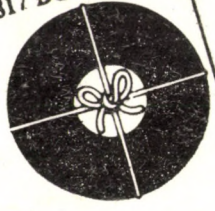
A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkeztétől számított 12 napon belül megkapja.

A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.

A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

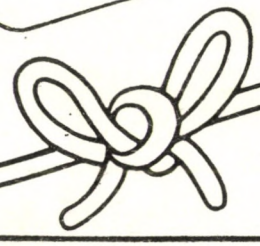
Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST



Ha katalógust kér,
aláhúzással jelezze érdeklődési körét
Zenekari művek, versenyművek, kantáta, oratórium, egyházi zene, opera, kórusművek, hangszerszólók, kamarazene, mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____
Cím: _____ aláírás



Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1990 4

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXI. ÉVF.4. SZÁM 1990. december

TARTALOM

KIRÁLY PÉTER:
Adalékok Bakfark Bálint életéhez és munkásságához 339

DOLORES PESCE:
„Magyar" ciklus-e a *Zarándokévek* harmadik kötete? 347

HAMBURGER KLÁRA:
Kiadatlan Liszt-levelek Münchenben 373

KOVÁCS MÁRIA:
Liszt Ferenc belgiumi levelei másolók kézírásában 394

LÁSZLÓ FERENC:
Bartók Béla és Constantin Brailoiu tudományos együttműködésének újabb dokumentuma 398

SZABÓ HELGA:
Iskolai Énekgyűjtemény. III. rész 4033

ZEKE LAJOS:
Harmóniai funkció és logosz, avagy logika és funkciórend harmóniájáról. III. rész 415

BIELICZKYNÉ BUZÁS ÉVA:
Számvetés Lehel György karmesterrel a Magyar Rádió és az új magyar zene évtizedeiről: 423

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén
1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 117-6222/179
Kiadja az Arany János Lap- és Könyvkiadó Kft. 1055 Budapest, Szalay u. 10-14. Tel.: 1127-870.
Felelős kiadó: SZABÓ B. István.
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR), Budapest XIII., Lehel u. 10/A 1900 – közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 214– 96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 100 forint, egész évre 200 forint
Index: 25 563
Készült a **Növény- és Talajvédelmi Szolgálat** Budapesti Intézete Nyomdaüzemében 1/1991

HU ISSN 0025-0384

KIRÁLY PÉTER:

ADALÉKOK BAKFARK ÉLETÉHEZ ÉS MUNKÁSSÁGÁHOZ

1. MELANCHTON AJÁNLÓLEVELE BAKFARKNAK

A század elején a Denkmäler der Tonkunst in Österreich 37. Kötetében Henryk Opiensky nyomán Adolf Koczirz közreadta Philip Melanchton levelét, amelyben a reformátor Cyprianus Leovitius (a Fugger család asztronómusa és asztrológusa) pártfogásába ajánlotta a művei kiadása végett Németországba érkezett Bakfarkot[1]. Melanchton egyben arra is kérte Leovitiust, hogy ismertesse meg a lantost a Fuggerekkel és a körükben lévő muzsikusokkal. Koczirz publikációjából a levél legvége a keltezéssel együtt hiányzik, s Koczirz – aki nyilvánvalóan nem ismerte az egész levelet – annak megírását 1551. végére tette. Feltehetően azon az alapon, hogy korábban úgy tudták, Bakfark már 1551. végén elhagyta a lengyel udvart, s külföldre utazott műveit megjelenetni.

A Melanchton levél eredetije nem maradt fenn. A címzett, Cyprianus Leovitius azonban *Tabulae directionum et profectionum Regiomontanus* című 1552-ben Augsburgban közreadott munkájában megjelentette a reformátornak több akkoriban hozzá idézett levelével együtt[2]. Mint megállapítható Koczirz kiadásából a levél végén lévő görög nyelvű Homérosz idézet és az azt követő – Bakfarkkal kapcsolatban nem álló – záró rész hiányzik. Leovitius közléséből kiderül, hogy a levél március elsején („calendis martii") íródott, s noha az év hiányzik, de a könyvben lévő számos 1552. elejei dátum alapján világos, hogy a Bakfark ajánlólevél is 1552-re datálandó.

Bakfark ezek szerint nem 1551. végén – mint azt Koczirz vélte –, hanem 1552. március elsején Nürnbergben találkozott az akkor átutazóban éppen ott tartózkodó Melanchtonnal[3]. Abból, hogy Leovitius az ajánlólevelet megkapta arra lehet következtetni, hogy Bakfark eljuthatott Augsburgba. Az időpont azonban semmiképpen sem kedvezhetett neki. Márciusban ugyanis a felkelt protestáns fejedelmek seregei hadba keltek, s nem sokkal később, 1552. április 5-én elfoglalták a császár pártján álló Augsburgot, ahonnan három nappal korábban a Fuggerek elmenekültek. Nyilvánvaló tehát, hogy a politikai események Bakfark terveit meghiúsították.

A Bakfarkkal foglalkozó munkákban különböző feltételezéseket lehet olvasni arról, hogy a lantos kinek révén kerülhetett kapcsolatba Melanchtonnal[4]. Mint azonban arra már Gombosi Ottó rámutatott, a legvalószínűbbnek az látszik, hogy a közvetítő a Bakfarkot hosszú éveken keresztül pártoló porosz herceg, Brandenburgi Albert lehetett.[5] A herceg ugyanis 1538 és 1560 között rendszeres kapcsolatban állt a wittembergi reformátorral[6], s tudni arról is, hogy 1546-ban Adrian Petit Coclico egy kompozíciója éppen Melanchton közvetítésével jutott el hozzá.[7] Kapcsolatuk nem korlátozódott tehát kizárólag egyházi és politikai kérdésekre. Mindemellett nem lehet nem észrevenni az 1551-es és 1552-es év eseményeinek azt a sorrendjét, hogy Bakfark azután utazott márciusban Németországba, hogy 1551. végén és

Alia Epiſtola.

DOCTISSIME DOMINE CYPRIANE Non dubito tuam Vranien fauere Muſicæ, & eius artis cultoribus. Ideo de hoc Valentino Citharœdo Regis Polonici, qui & vir honeſtus eſt, & dulcis Muſicus, ad te potiſſimū ſcripſi. Venit in germaniam, ut edat in officinis Typographicis ſcripta de ſua arte, & pecunia inſtructus eſt. Audire autem iſtic Muſicos volebat, quos eſſe excellentes in familijs Fuggerorū intelleximus. His etiam ſpero voluptati fore huius Valentini in ea arte ſuauitatem. Quare valde te oro, ut & dominis Fuggeris, & Muſicis eum commendes. Scis illud Homericum.

πᾶσι γὰρ ἀνθρώποισιν ἐπιχθονίοισιν ἀοιδοὶ ἄμμες ἔμμοροι εἰσὶ καὶ αἰδοῦς.

Spero igitur tua officia tali hoſpiti non defutura eſſe. Bene vale, & ſignifica an pagellas quas nuper miſi, acceperis.

Salutem opto D. V Volfio viro doctiſſimo.

Calendis Martij.

Philippus Melanthon.

1. Melanchton ajánlólevele Bakfark részére. (Cyprianus Leoritius: Tabulae... Augsburg, 1552.)

1552. elején többször is megfordult a hercegnél, aki tavasztól ráadásul még Bakfark feleségét is udvarába fogadta[8]. Nagyon is sok szól tehát amellett, hogy a közvetítő személyét a porosz herceg személyében keressük.

Bakfark 1552. tavaszán tett németországi útja – ellentétben a korábbi vélekedésekkel – egy, az 1552–54-es francia, és olaszországi úttól független próbálkozása volt művei megjelentetésére. Mivel első útja nem járt sikerrel ezért nem sokkal később újra útnak indult. Ez a próbálkozása már eredményt hozott: 1553. elején Lyonban megjelent első lantkönyve.

2. BAKFARK TÁVOZÁSA 1552-BEN a LENGYEL UDVARTÓL

Bakfark lengyelországi alkalmazásáról szóló korábbi írásomban a lantosnak a lengyel udvartól való elutazását 1552. augusztusára tettem[9]. Akkoriban azonban még nem jutottam hozzá Hans-Peter Kosacknak a poroszországi lantosokról és lantjátékról írt könyvéhez. Ebben a munkában ugyanis szerepel egy olyan Bakfarkra vonatkozó adat, amelynek alapján világos, hogy a lantos még jó egy hónapig (legalább szeptember közepéig) a lengyel udvarnál maradt. Kosack közli Brandenburgi Albert herceg 1552-es königsbergi udvari számadásainak egyik feljegyzését, amely szerint a 37. héten, vagyis szeptember 11. és 17. között a király (a lengyel király) magyarjának tizenöt márkát ajándékoztak („Gnadengelt; des Königs vngern 15m.")[10] Habár a számadásban név nem szerepel, de mivel a königsbergi számadások Bakfarkot más alkalommal is említik „Unger"-ként, s Bakfark tanítványa, Hans Timme is így nevezte egy levelében mesterét[11], ez alapján világos, hogy a feljegyzés Bakfarkra vonatkozhat.

Erre az adatra a Bakfark kutatás mindeddig nem figyelt fel. Ennek okát egyrészt abban kereshetjük, hogy az adatot közlő Kosack a számadást nem látta el magyarázattal, s nem utalt arra, hogy a számadás Bakfarkra vonatkozik, másrészt azonban világos, hogy mivel korábban mindenki úgy vélte, hogy Bakfark már 1551-ben elhagyta a lengyel udvart, ezért a kutatók közül senki sem számolt egy ennyire késői adat felbukkanásával.

A königsbergi számadás eddig ismereteinket több szempontból is módosítja. Egyrészt ezek szerint Bakfark egészen szeptember közepéig a lengyel udvarnál maradt, s a király a lantost csak akkor engedte el, amikor egy hetes königsbergi tartózkodás után kíséretével visszaindult Vilnába[12]. Másrészt viszont világos, hogy Bakfark nem Gdanskból, hanem Königsbergből indult el Franciaország felé. Hogy pontosan milyen útvonalon ment, s merre járt mielőtt az év végén Lyonba érkezett azt ma még nem tudni.

3. ÚJABB SZEMPONTOK A DOHNA KÉZIRAT BAKFARK INTAVOLÁCIÓJÁNAK DATÁLÁSÁHOZ

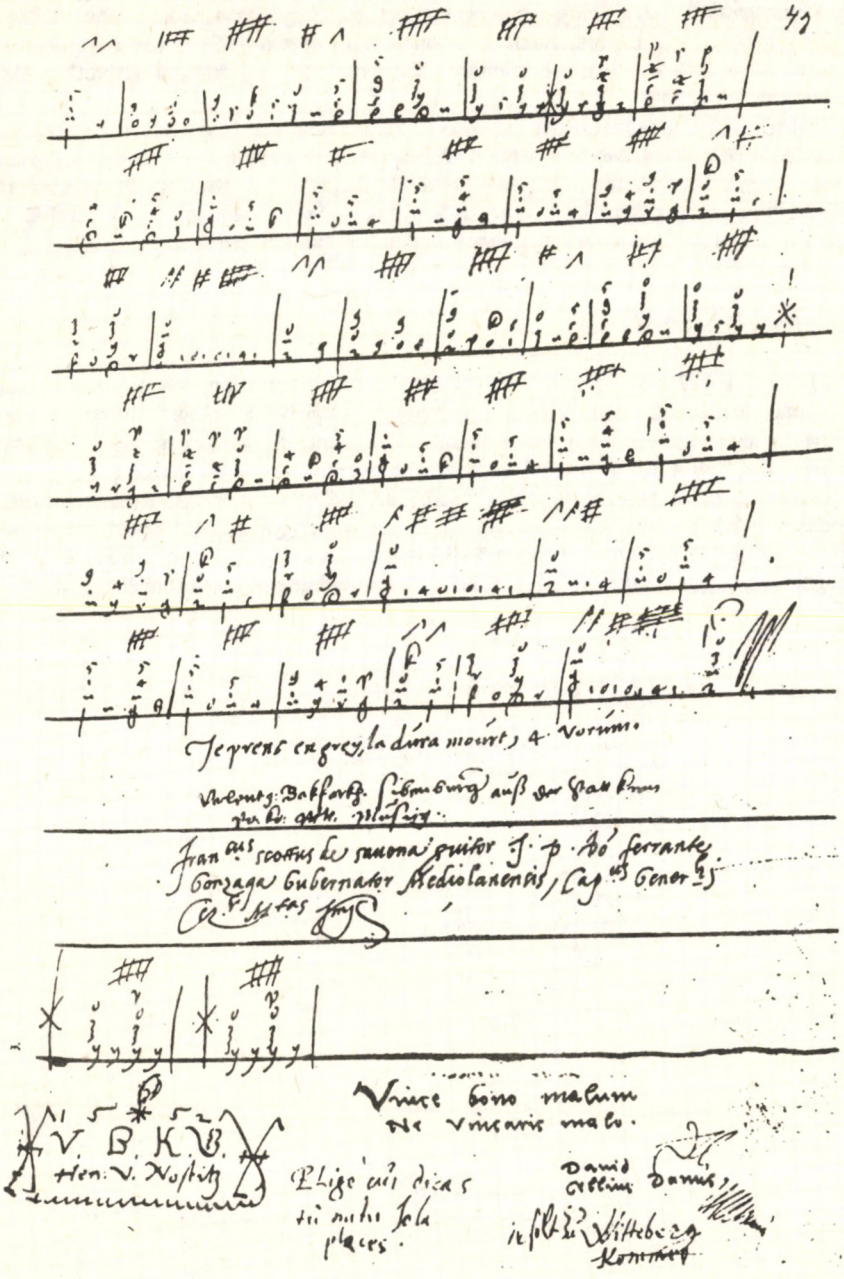
Több Bakfarkkal kapcsolatos munkában is az olvasható, hogy Bakfark 1552-ben jegyezte be Achatius Dohna gróf lant- és emlékkönyvének 48–49. oldalára Clemens non Papa *Je prens en grey* című chansonjának lantátiratát[13]. A korábbi irodalom a leírás pontos idejére különböző időpontokat közöl. Hans-Peter Kosack szeint az 1552. októbere előtt történt, míg Gombosi az április 28. és augusztus 10. közötti időszakra tette, s újabb Homolya István úgy vélte, hogy Bakfark a darabot októberben jegyezte le[14]. A datáláshoz mindannyian a kéziratban található dátumok alapján jutottak. A lantkönyvben kétféle keltezés szerepel. Az egyik fajta a darabok mellett található elszórtan, azok leírásának idejét közli, míg a másik a lapok alján a tabulatúra alatt szabadon maradt helyekre beírt emléksorok, monogramok mellett található. Ez alapján nyilvánvaló – mint arra már a kézirat egyik első elemzője,

Christian Krollmann is rámutatott –, hogy a lapalji bejegyzések az esetek döntő többségében a tabulaturánál később kerültek az emlékkönyvbe[15]. A darabok leírásának datálásához tehát nem adhatnak támpontot. Ezt jól bizonyítja, hogy a 20. oldalon és a 27–31. oldalon az 1551-ben lejegyzett tabulatura alatt végig 1552-es évszámok találhatók. Kivétel is akad azonban. Paul Kugelmannak a 27. oldalon található bejegyzései és az 50–53. oldal darabjainál szereplő dátumok a tabulaturával egy időben készültek.[16] A Bakfark intavoláció alatt lévő bejegyzésekkel kapcsolatban megállapítható, hogy noha kézirat a második világháború folyamán elpusztult, vagy elkallódott, de a Kosack által közölt fotó alapján mégis világos, hogy mivel a bejegyzések a tabulatura alatti helyet töltik ki, valamint az ezekhez használt toll vastagsága és a tinta sötétsége Bakfarkétól eltérő, így azok csakis a tabulaturánál később, más alkalmakkor kerülhettek a lantkönyvbe. Azt, hogy pontosan mikor és mennyivel később, azt nem lehet megállapítani.

A lapalji dátumok tehát nem adnak biztos tájékoztatást a *Je prens en grey* leírása idejének meghatározásához. Így csakis a darabok mellett találhatókra lehet támaszkodni. A Bakfark intavoláció előtt az utolsó dátum a 32. oldalon található, míg a következő az 53. oldalon. Ezek szerint Bakfark a darabot 1551. április 2-3. és 1552. október 8. között írta a lantkönyvbe[17]. Azt, hogy ezen az időhatáron belül pontosan mikor, azt a dátumok alapján nem lehet meghatározni. 1551-re éppúgy lehetne gondolni, mint 1552-re.

Erről a holtpontról a 49. oldalnak egy eddig figyelembe nem vett részlete segítségével lehet kimozdulni. Bakfark ugyanis, amikor az intavolációt lejegyezte, kifelejtett abból két ütemet. Ennek hiányát azonban már csak akkor vette észre, amikor kész lett és a darabot aláírta. Ezért a kimaradt ütemeket a neve alatt szabadon maradt helyre jegyezte. Figyelemre méltó azonban, hogy az aláírása és a betoldás között szerepel még egy másik aláírás is. Egy bizonyos Franciscus Scottus-é, aki Ferrante Gonzaganak, Milano császári kormányzójának volt a servitora. Mint arra László Ferenc felhívta a figyelmemet, az hogy Scottus aláírása a betoldás előtt áll, arra mutat, hogy az emlékkönyvet ő Bakfarkkal egy időben és azonos helyen írta alá[18]. Ezek szerint tehát Dohna gróf, Bakfark és Scottus valahol összetalálkozhatott. Kérdés azonban, hogy hol és mikor. Ezzel kapcsolatban Scottus személye segíthet. Róla ugyan mindeddig csak annyit sikerült megtudni, ami az emlékkönyvben áll, vagyis, hogy Gonzaga servitora volt. (Nem volt tehát muzsikus, mint ezt korábban többen vélték[19], és miként azt már Hans Radke megállapította, semmiképpen sem lehetett azonos Francesco de Milanóval, hiszen a híres lantos már 1544-ben meghalt.)[20] Figyelemre méltó viszont Scottussal kapcsolatban, hogy a lengyel számadások tanúsága szerint a lengyel udvar és Ferrante Gonzaga között az 1550-es évek elején rendszeres diplomáciai kapcsolat létezett. Valószínűnek tartható tehát, hogy Franciscus Scottus egy követséghez tartozhatott, s ily módon került kapcsolatba Dohnaval és Bakfarkkal. A lengyel számadáskönyvek 1550-ben két esetben is említenek Milánóból jött követséget, s található egy feljegyzés egy 1551-es küldöttségről is[21]. Ezzel szemben hiányzik viszont bármi adat 1552-ből. Nagy valószínűséggel ki is jelenthető, hogy akkoriban nem járt milanói követség Lengyelországban. Az 1552-es számadáskönyvek ugyanis fennmaradtak, s míg ezekben találhatók feljegyzések a francia királytól, a Habsburg uralkodótól, a boroszlói püspöktől, a török császártól és a tatároktól jött követségeknek, valamint a lengyel földön tartózkodó Izabella magyar királynő kíséretének kifizetett pénzekről, addig Gonzagatól jött küldötteknek nincs nyoma[22].

Ez tehát egyértelműen ellentmond a Bakfark intavoláció 1552-es keltezésének. Éppen ezért meg kell vizsgálni egy másik lehetőséget. A lantkönyvben – mint már szó volt róla – a Bakfark darab előtti utolsó datálás 1551. április 2-3-i (32. oldal), s emellett még azt látni, hogy a megelőző oldalakat (28–31. oldal) Dohna gróf ugyancsak április első napjaiban írta tele. Az idő tájt tehát rendszeresen használta lantkönyvét, annak anyagát folyamatosan bőví-



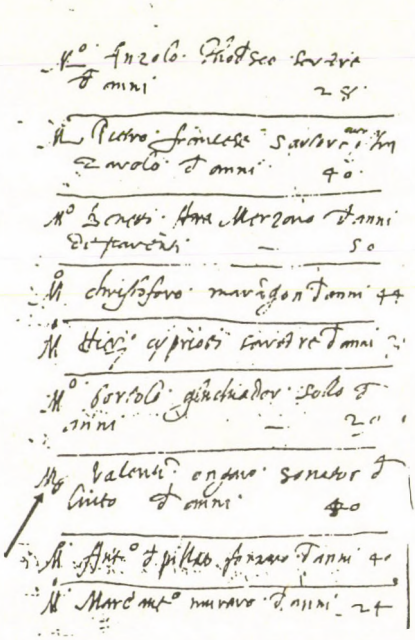
2. Bakfark inavolációájának második fele. Dohna-lantkönyv, 49. o.

tette[23]. Figyelemre méltó, hogy ugyanekkor, április 10-én érkezett Krakkóba egy milánói követség Gonzagatól[24]. Ezek alapján felmerül a kérdés, hogy vajon Scottus nem ehhez a követséghez tartozott-e, s Dohna, Bakfark, Scottus nem éppen 1551 áprilisában találkozhatott össze. Ez a feltevés – annak ellenére, hogy ma még egyértelmű közvetlen bizonyítékokkal nem igazolható – igen logikusnak látszik[25].

Amennyiben a fenti gondolatmenet helytálló és elfogadható, akkor a Dohna lantkönyvnek nem csak a 28. és 32. oldalon lévő része íródott 1551 áprilisában, hanem az azt követő is, egészen a 49. oldalig. Vagyis Bakfark nem, mint eddig feltételezték, 1552. nyarán, vagy őszén írhatta le Clemens non Papa chansonjának intavolációját, hanem egy évvel korábban, 1551 áprilisában. A *Je prens en grey* tekinthető tehát a jelenleg ismert legkorábbi Bakfark darabnak.

4. EGY UTALÁS BAKFARKRA 1560-TÓL

A Bakfarkkal foglalkozó munkák szerzői előtt eddig ismeretlen volt Bernardo Bongiovanni pápai nunciusnak 1560-tól származó lengyelországi beszámolója[26]. Ebben a jelentésben ugyanis az is szerepel, hogy a királynak (Zsigmond Ágostnak) minden művészeti ágban a legképzettebb mesterei vannak, akik között egy kiváló magyar lantos is található[27]. Noha a beszámoló nevet nem említ, mégis a származáshelyre való utalásból világos, hogy a lantos csakis Bakfark lehetett. Sajnos a szöveg múlt századi lengyel kiadása a beszámolót csak fordításban közölte, s emellett a publikációból hiányzik az eredeti – feltehetően vatikáni – forrás megnevezése. Így tehát nem tudható, hogy az eredetiben szó szerint mi állhatott.



3. Padovai feljegyzés Bakfark életkoráról. Bakfark alulról a harmadik sorban található.

5. MÉG EGYSZER BAKFARK SZÜLETÉSÉRŐL

Sajnos már csak a Bakfark születéséről szóló cikkem[28] megjelenése után jutottam hozzá ahhoz a nagyon fontos adathoz, amely Bakfark 1530 körüli születésével kapcsolatos – esetleg még meglévő – kételyeket feltétlenül el kell, hogy oszlassa, s egyben véglegesen lezárja a Bakfark születését és életkorát illető hosszú vitát. 1989 júliusában a padovai állami levéltárban tett rövid látogatásom alkalmával az Ufficio de Sanità anyagában sikerült fellelnem egy olyan 1576-ból származó jegyzéket, amely számbavette a San Lorenzo templom körzetében élő húsz és ötven év közötti férfiakat, s az abban felsoroltak között Bakfark is szerepel[29]. A dokumentum szerint akkoriban „Valentino ongaro lantjátékos 40 éves" volt. („Messer Valentino ongaro sonatore di liuto di anni 40")

Ehhez a Bakfark kutatás számára alapvető – sőt mondhatni szenzációs – adathoz a következő megjegyzést kell fűzni. Az évszámot a jegyzék írója a dokumentumban átjavította. Eredetileg 30-at, vagy talán 50-et írt, amit azután 40-re változtatott. Nyilvánvaló azonban, hogy Bakfark 1576-ban már nem lehetett negyvenéves. Az ismert életrajzi adatai ennek mind ellentmondanak, s arra mutatnak, hogy legalább úgy öt-hat évvel idősebbnek kellett lennie. A padovai adat véleményem szerint tehát csakis úgy értelmezhető, hogy Bakfark akkortájt a negyvenes éveiben járt.

Mint látjuk ahhoz az új dokumentum sem nyújt segítséget, hogy Bakfark születésének idejét egészen pontosan megtudjuk. (Ez talán sose derül ki.) Azt azonban bizonyítja, hogy a későbbi, 1530. Körüli, születésre vonatkozó feltételezések a helytállóak, s a zenetörténetírás által eddig általában elfogadott 1507-es születési évszám téves.

JEGYZETEK

[1] Adolf Koczirz: Österreichische Lautenmusik im XVI. Jh. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. 37. Wien, 1911. (Repr. Graz, 1959.) XXXV.

[2] Én az augsburgi Staats- und Stadtbibliothek példányát használtam. A Bakfark részére írt ajánlólevelet a Corpus reformatorum nem ismeri, viszont mind az öt, Leovitius könyvében található, Melanchton levelet 1922-ben publikálta Otto Clemen. Vö.: Otto Clemen: Fünf Melanchtonbriefe. Zeitschrift für Kirchengeschichte. 41 (1922). 145–149. (Ezért az adatért dr. Heinz Scheiblenek tartozom köszönettel.) Melanchton leveleinek legújabb összkiadása a levelet sajnos tévesen Bakfark helyett a lengyel reformátorral Valenty z Brozovia-val hozza kapcsolatba. Vö.: Heinz Scheible-Walter Thüringer közr.: Melanchtons Briefwechsel. Stuttgart-Bad Cannstatt, 1988. Nr. 6372.

[3] Vö.: Clemen i.m. 146. old. 3. jegyz.

[4] Vö.: Koczirz i.h.: Homolya István: Bakfark. Budapest, 1982. 26.

[5] Gombosi Ottó: Bakfark Bálint élete és művei. Budapest, 1935. 7.

[6] Vö.: Peter Gerrit Thielen: Die Kultur am Hofe Herzog Albrechts von Preussen. Göttingen, 1953. 142.; Karl Faber: Philip Melanchtons Briefe an Albert, Herzog von Preussen. Königsberg, 1817. ; Walther Hubatsch: Zweihundert Briefe an Markgraf Albrecht, ...Herzog in Preussen. Kitzingen, 1949. 121. sk., 154.

[7] Monatshefte für Musikgeschichte 7 (1875). 170- 171.

[8] Vö.: Király Péter: Újabb adatok és néhány korrekció Bakfark Bálint lengyelországi működésével kapcsolatban. Magyar Zene. 24 (1985) 414.; Bakfark felesége a königsbergi iratokból kikövetkeztethetően valamikor 1552. januárja és áprilisa között érkezhetett Königsbergbe. Vö.: Gombosi i.m. 160.

[9] Király i.m. 414.

[10] Hans-Peter Kosack: Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preussen. Kassel, 1935. 13.

[11] Kosack i.m. 14.; Bombosi i.m. 158–159.

[12] A lengyel udvar utazásával kapcsolatban lásd: Antoni Gatsiorowski: Itineraria dwu ostatnich Jagiellonow. Studia Historyczne. 16(1973). 269., valamint Jacob Sawicki: Metricularum Regni Poloniae: Summaria. Pars V. Vol. 2. Warszawa, 1961.; Az egy hetes königsbergi tartózkodásra lásd: Miroslaw Perz: Mikolaj Gomólka. Krakkó, 1981. 89.

[13] A kézirat egykor a königsbergi Stadtbibliothekban volt. (Jelzete: Ms. Gen. 2.150.) A második világháború alatt elpusztult, vagy elkallódott. A lantkönyv leírását lásd: Wolfgang Boetticher: Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen. (RISM. B VII.) München, 1978. 154–155.; Christian Krollmann: Das älteste preussische Stammbuch. In: Altpreussische Beiträge. Königsberg, 1933. 34–47.; Hans-Peter Kosack: Die Lautentabulaturen im Stammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna. In: Altpreussische Beiträge. Königsberg, 1933. 48–55.; Az 1552-es datálásra lásd: Boetticher i.h.; Gombosi i.m.8.; Kosack 1935. 16.; Homolya i.m. 26.

[14]Gombosi i.m. 8.; Kosack 1933. 54.; Homolya i.m. 25, 201.

[15]Krollmann i.m. 46.; vö. továbbá Homolya i.m. 201. old. 30. j.

[16]Krollmann i.m. passim és Kosack 1933. passim

[17]Kosack 1933. 51–52.

[18]Segítségéért ezúton mondok köszönetet.

[19]Kosack 1933. 54.; Kosack 1935. 16, 64.; Boetticher i.m. 154.

[20]Hans Radke: Zu R. Chiesas Ausgabe der Lautenkompozitionen von Francesco da Milano. Musikforschung. 36(1973.)

[21]Varsó, AGAD. ASK. RK. 157. 65^{r} (1550. február), 69^{v} (1550. május); RK. 158. 87^{r} (1551. április)

[22]Varsó, AGAD. ASK. RK. 317/318. és RK. 164.
[23]Kosack 1933. 51–52.

[24]Varsó, AGAD. ASK. RK. 87^{r}

[25]Bakfark 1551. Elején a lengyel udvarnál tartózkodott. Jelzi ezt említése a februári és májusi számadásokban, aminek alapján folyamatos szolgálatára lehet következtetni. (Vö.: Király i.m. 416-417.) Dohna esetében jelenleg nem tudni arról, hogy 1551 áprilisában Krakkóban járt volna. Mivel azonban az 1549 és 1553. Közötti években igen sok helyen megfordult, így elképzelhető, hogy 1551. tavaszán a lengyel fővárosba is eljutott. Vö.: Krollmann i.m. 35.; Gustav C. Knod: Deutsche Studenten in Bologna. Berlin, 1899. 93–94.; Ernst Friedlaender: Aeltere Universitäts-Matrikeln. I. Universität Frankfurt a.O. I. Leipzig, 1887. (Repr. Osnabrück, 1965) 109.

[27]Balogh Jolán J. Szabowski téves értelmezését átvéve azt írta, hogy „Zsigmond Ágost király udvarában egy kitűnő magyar hegedűkészítő élt." Balogh Jolán: Kolozsvári kőfaragó műhelyek. Budapest, 1985. 226.

[28]Király Péter: Mikor született Bakfark? Magyar Zene 30. (1989) 1. sz. 41–54.

[29]Padova, Archivio di Stato di Padova, Ufficio di Sanità, 6. 37. pp. 301. A levéltárban nyújtott segítségért köszönettel tartozom Raffaella Tursininek.

DOLORES PESCE:

*„MAGYAR" CIKLUS-E A ZARÁNDOKÉVEK HARMADIK KÖTETE?**

Liszt Ferenc művének, a *Zarándokévek*-nek harmadik kötetével aránylag keveset foglalkozott az irodalom a megjelenése, 1883 óta eltelt évszázad alatt. Hét darabja közül, melyeknek címeit az 1. táblázat foglalja össze, leggyakrabban a *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* címűről írtak: többen felfigyeltek a nónakkord-sorozatokra és hangulatkeltő textúrákra, melyekben Debussy és Ravel impresszionista nyelvének előzményeit látták.[1]. A teljes ciklus behatóbb ismertetői rámutattak, hogy a darabok két típusba sorolhatók. Az első típust négy gyászének alkotja: a két ciprus-kompozíció, melyeknek az alcíme *Thrénodie,* valamint a *Sunt Lacrymae rerum* és a *Marche funèbre.* A másodikba három vallásos darab tartozik: *Angelus* és *Sursum corda,* amelyek keretbe foglalják a ciklust, valamint *Les jeux d'eaux,* melynek vallásos jellegét a kottában szereplő bibliai idézet árulja el. Ezért ezt a „zarándokév"-et többen mint egy lelki utazást magyarázták, mely Lisztnek a halállal kapcsolatos gondolatait és a kereszténységben megtalált vigaszt önti zenei formába.[2]

Eddig senki sem vetette föl azonban, hogy a *Zarándokévek III* valóságos helyszínnel is kapcsolatba hozható, akárcsak az első két kötet, mely Svájcot, illetve Olaszországot idézi fel. Ez a cikk különféle bizonyítékokat sorakoztat fel annak az interpretációnak az alátámasztására, hogy Liszt a harmadik kötetet szülőföldjére, Magyarországra gondolva tervezte meg, továbbá, hogy gondolati ihletője a Szent Korona, ez a magyarok által nagy becsben tartott szimbólum volt. Az új interpretáció megmutatja, hogy Lisztnek ez a hét, más-más címmel ellátott darabja gondolatilag koherens csoportot képez. A művek részletes vizsgálata megmutatja, hogy ezen a zenén kívüli jelentésrétegen túlmenően, Liszt valódi zenei ciklust alkotott, melynek belső egységét főként tonális és motivikus elemek biztosítják. Először ezeket a zenei összekötőkapcsokat vesszük szemügyre, melyeket Liszt még jobban kiemelt, amikor a darabok 1883-as kiadása előtt javításokat hajtott végre a cikluson.

E cikknek egy rövidebb változata elhangzott Baltimore-ban az American Musicological Society 1988. évi kongresszusán, valamint 1989. májusában a budapesti Zeneakadémián. Szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik segítettek és tanácsot adtak munkámban: mindenekelőtt Eckhardt Máriának, a budapesti Liszt-emlékmúzeum és kutatóközpont igazgatójának, aki kapcsolatba hozott magyar kollégákkal, és aki nélkül magyarországi kutatásaimat nem végezhettem volna el; továbbá Susanne Bellnek, Győrffy Györgynek, Hamburger Klárának, Douglas Johnsonnak, Laki Péternek, Legány Dezsőnek, Lovag Zsuzsának, Hugh Macdonaldnak, Paul Merricknek, Craig Monsonnak, Rena Muellernek, Péter Lászlónak, Somfai Lászlónak, Lynne Tatlocknak, R. Larry Toddnak, Vörös Károlynak, Alan Walkernek, és Zeke Lajosnak; valamint a budapesti Országos Széchényi Könyvtár, a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, a weimari Liszt-Archív, Dumbarton Oaks, a washingtoni Library of Congress, a New York-i Pierpont Morgan Library, a Yale University zenei könyvtára, a British Library dolgozóinak, és Andrea Raabnak (B. Schott's Söhne, Mainz). Kutatásaimat részben az International Research and Exchanges Board támogatta.

1. táblázat

A Zarándokévek III hangnemi terve

	Cím	*Hangnem*	*Dátum*
1.	Angelus	E	1877
2.	Aux Cyprès de la Villa D'Este Thrénodie (I)	G	1877
3.	Aux Cyprès de la Villa d'Este, Thrénodie (II)	E	1877
4.	Les jeux d'eaux à la Villa d'Este	Fisz	1877
5.	Sunt lacrymae rerum [Thrénodie]	A	1872
6.	Marche funèbre [thrénodie]	Fisz	1867
7.	Sursum corda	E	1877

A ZENEI CIKLUS

A ciklus végső formájának hangnemi tervét az *1. táblázat* mutatja. Az első három darab egy kisterc-relációt hoz létre (E–G–E), mely a következő háromban egy hanggal feljebb megismétlődik (Fisz–A–Fisz). Az utolsó szám visszatér az E-hez. A hangnemi terv e szigorúságának külön jelentőséget ad, hogy Liszt az 1–4., valamint a 7. darabot együtt koncipiálta (1877-ben); ezekhez adta hozzá a korábban komponált 5–6. számot (1872-ből, ill. 1867-ből; a darabok datálásáról bővebbet lásd alább). Feltételezhetjük, hogy számolt az utóbbi kettővel (melyeknek tonalitása A, ill. Fisz), amikor az 1877-es öt darabot írta, hiszen a Fisz hang kulcsszerepe már az 1877-es darabok legkorábbi fennmaradt változatában is jelen van.[3] A *Les jeux d'eaux*-nak ez az alaphangja, de fontos szerepet kap az E-tonalitású *Angelus*-ban és a *Sursum corda*-ban is mint második fok, az *Aux Cyprès I*-ben pedig mint a G sűrűn hangsúlyozott vezetőhangját halljuk viszont. Mindkét korábbi darab, a *Sunt lacrymae rerum* és a *Marche funèbre,* a Cisz hangot is kiemelt jelentőségre juttatja, és ugyanez mindkét *Cyprès*-darab tervében szintén megfigyelhető.

Érdekes módon valahányszor Liszt javított a ciklus gerincét alkotó négy darabon[4] és a két korábbi kompozíción, a változtatások mindig a Fisz-t és bizonyos mértékig a Cisz-t erősítették. A revízió egyik eredménye így a ciklus egészének külsőleg egységesített hangnemi terve. Nem kíséreljük itt meg felvetni azt a kérdést, hogy a tonális egységet valóban lehet-e hallani, tehát hogy érzékelhető-e egyáltalán a ciklikus hangnemi terv, amikor az egyes darabok tonalitása sokszor nagyon is bizonytalan. Liszt tonális revízióit és a darabok végső elrendezését inkább annak bizonyítékaként szeretnénk felfogni, hogy Liszt – miközben a zenei nyelvvel kísérletezett – *megpróbált* egyfajta tonális rendezőelvet érvényesíteni a teljes ciklus számára.[5] E tonális revíziókon kívül olyan módosításokat is megvizsgálunk, amelyek a

darabok motivikus kapcsolatait erősítik, így adván további jeleit, hogy a harmadik *Zarándokév* egységes ciklus.[6]

A *Zarándokévek III* fennmaradt kéziratos forrásait a *2. táblázat* foglalja össze, beleértve a vázlatokat is – melyekben a textúra nincs teljesen kidolgozva, vagy a darab töredékesen szerepel –, valamint a korai verziókat. (Néha nem könnyű eldönteni, hogy vázlatról vagy korai fogalmazványról van-e szó, mivel Liszt – nem tudni, a komponálás mely stádiumában – némely darabból kihúzott részeket, legtöbbször a végüket. Az egyszerűség kedvéért a 2. táblázat minden kéziratos forrást mint korai verziót tüntet fel.) E kéziratokon kívül létezik még a nyomdai kézirat, nyomdászpéldány, mely Liszt saját kezétől származó javításokat, módosításokat és címadásokat tartalmaz.[7] Liszttől származó világos datálás hiányában csak feltételezni lehet, hogy a végső változtatásokra az 1883-as publikációt közvetlenül megelőző évben került sor.[8]

2. táblázat

A Zarándokévek III darabjainak kéziratos forrásai

Cím	*Forrás*	*Dátum*	*Lelőhely*
Angelus	korai változat	1877. IX. 27.	British Museum, Add 34 182
	korai változat	1877. X. 18.	Biblioteca dell'Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, Roma, Misc. Mss. Vess. 395 (49674)
	korai változat	1880. IX. 21–22.	MTA Zenetudományi Intézet, Fond 6/1
	Burmeister másolata Liszt javításaival	1882	Library of Congress ML 96. L58
	nyomdai kézirat	1882?	B. Schott, Mainz
Aux Cyprès I	korai változat	?	B. Schott, Mainz
	nyomdai kézirat	1882?	B. Schott, Mainz

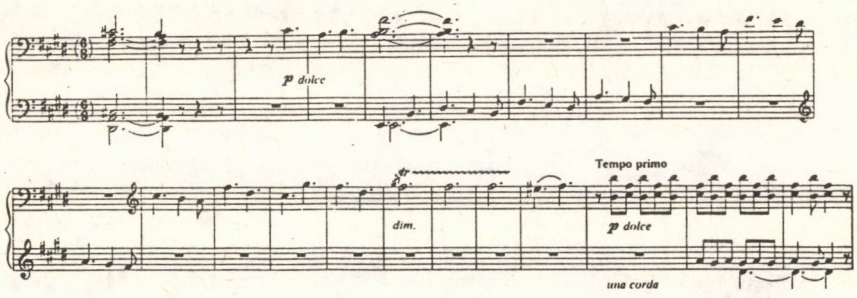
Cím	*Forrás*	*Dátum*	*Lelőhely*
Aux Cyprès II	korai változat	?	Library of Congress, ML 31. H 43a no. 72.
	korai változat	?	Musée Royal de Mariemont, Belgium, inv. 115e
	nyomdai kézirat	1882?	B. Schott, Mainz
Les jeux d'eaux	nyomdai kézirat	1882?	B. Schott, Mainz
Sunt lacrymae rerum	korai változat	?	Library of Congress, ML 96. L58
	W. Weber másolata Liszt javításaival	?	Yale Library, Ma 21 L69
	nyomdai kézirat	1882?	B. Schott, Mainz
Marche funèbre	korai változat	?	Weimar, Liszt-Archiv, MS I 65a
	nyomdai kézirat	1882?	B. Schott, Mainz
Sursum corda	korai változat	?	Pierpont Morgan Library, Lehman
	nyomdai kézirat	1882?	B. Schott, Mainz

Liszt tonális revízióit jól illusztrálja az *Angelus*-nak egy, a coda előtti részlete. Mint az 1/a. példa mutatja, a korábbi változatban (mely 1880. szept. 21–22-ről van keltezve[9] és Budapesten, a Zenetudományi Intézet Sgambati-gyűjteményében őrzik) egy E–A–H–Fisz akkord szerepel, melyet egy E-dúr domináns nónakkord kíséret nélküli felbontása követ. A Fisz-trilla a kódát indító domináns H-t készíti elő. A végső változatban (1/b. példa) egy párhuzamos akkordokból álló emelkedő skálamenet található ezen a helyen, amelyben feltűnő szerepet kap az Eisz hang (természetesen a Fisz vezetőhangja), s ez az itt várt tiszta E-dúr feloldást azonnal elkódósíti. Ugyanakkor Liszt itt állítja először az előtérbe a Fisz hangot, mely az egész ciklus folyamán fontos szerepet tölt majd be.

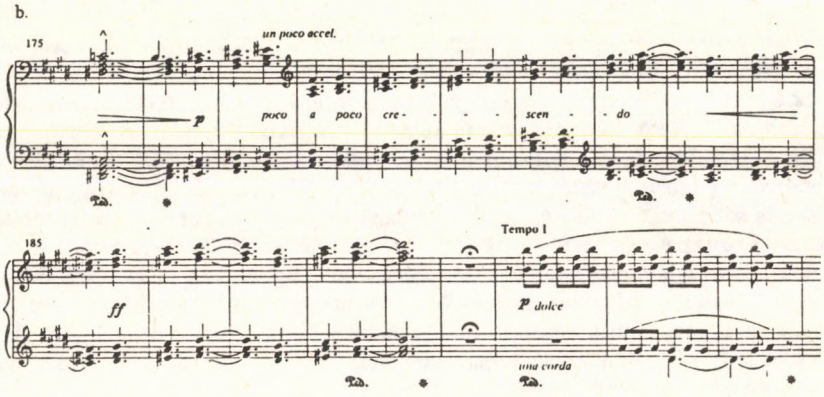
1/a példa. Angelus, átvezetés a Codához. A korai változat autográfja. MTA Zenetudományi Intézet, Sgambati-gyűjtemény. Fond 6/1.

1/b példa. Angelus, átvezetés a Codához. Végleges változat, Új Liszt-összkiadás, I/8.

a.



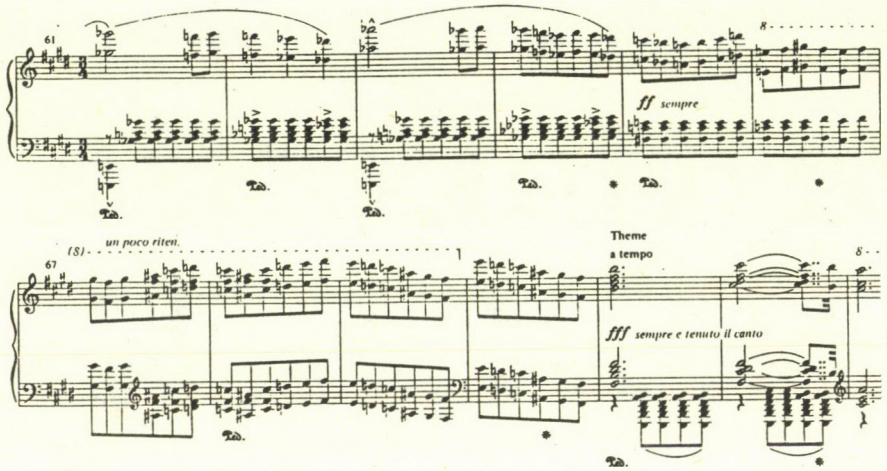
b.



Az *Angelus* kódája rímel a darab elejére: mindkettő azonos módon kezdődik, és mindkettő a H–A–Gisz–Fisz–E dallamvonalra épül. Míg a bevezetés a Fisz felé irányul, és csak a főtéma belépésekor éri el az E hangot, a kóda, mely háromszor olyan hosszú, mint a bevezetés, az egész sor bővebben kifejtett változatából áll. Liszt az egész ciklusra kivetítette az *Angelus* keretes szerkezetét: a záródarab, a *Sursum corda,* az *Angelus* dallami kiegészítője. Benne is megtaláljuk a H–A–Gisz–Fisz–E dallamvonalat, mely most egy E orgonapont fölött jelenik meg díszített formában. A Fisz hang az előtérben prolongálva van**: egészen az utolsó megjelenésig a dallamvonal mindig megáll a Fisz-en. Itt is, akárcsak az *Angelus*-ban, Liszt fokozottan kiemelte a Fisz hangot a revideált változatban, és ismét kétértelmű harmóniai kontextusba helyezte a téma utolsó visszatérése előtt (2. példa): a tonikai orgonapont fölött a Gesz (=Fisz) előbb különálló harmóniák részeként hallható, majd pedig mint az egészhangú skála alaphangja jelenik meg.[10]

**Az „előtér" és a „prolongáció" a Schenker-féle analitikus rendszer műszavai. (*A ford.*)

2. példa. Sursum corda, átvezetés a téma végső visszatéréséhez. Új Liszt-összkiadás, I/8.



A *Sunt lacrymae rerum*-nak – a nyomdai példányt nem számítva – két korai változata maradt fenn. Liszt ismételten olyan változtatásokat hajtott végre a darab befejezésén, amelyek a Fisz és Cisz központokat hangsúlyozzák a cikluson belül, miközben kihasználják a darab szerkezetéből következő hangnemi kétértelműségeket. Ez utóbbiak mindjárt a darab legelején megmutatkoznak, ahol, amint a 3/a példa is mutatja, Liszt a kétbőszekundos magyar *kalindra* skálát használja: A–B–Cisz–D–E–F–Gisz–A. Ahelyett, hogy a skála két természetes súlypontját, a D-t és az A-t játszaná ki (ezek lennének a bővített szekundok feloldásai), Liszt az A-t és a Cisz-t teszi meg tonális pólusoknak, és a Gisz-t mint az egyiknek vezetőhangját és a másiknak dominánsát szerepelteti. Így az indítás hangnemileg bizonytalanná válik. Ezután a két pólus hangnemének egymásutáni expozíciója következik: a főtéma – amely rokonságban van a bevezető motívummal – előbb A-ban (10. ü.), majd Cisz-ben (15. ü.) jelenik meg. A második téma belépésétől (57. ü.) az A-hangnem dominál, bár kromatikus hangok gyengítik hatását. *(3/a–d példa.)*

A *Sunt lacrymae rerum* legkorábbi fennmaradt változatában, melyet ma a Library of Congress-ben őriznek, a zárószakasz eléggé egyértelmű A tonális kontextusban hozza vissza a főtémát. A 3/b példa mutatja a záróütemeket, melyekben A-dúr akkordok váltakoznak fisz-moll és F-alapú bővített hármashangzatokkal. A Fisz–E–F–E felső szólam a darab elején hallott dallami mozzanatokra utal vissza: az F–E a bevezetésben és az első témában fordult elő, a Fisz–E pedig a téma második megjelenésekor (15–17. ü.)

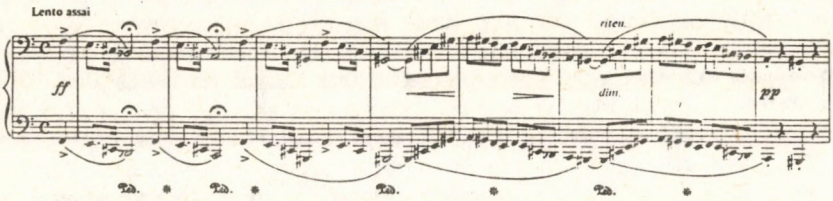
3/a példa. Sunt lacrymae rerum, kezdő ütemek. Új Liszt-összkiadás, I/8.

3/b példa. Sunt lacrymae rerum, záró ütemek. Korai változat, Library of Congress, ML 96. L 58.

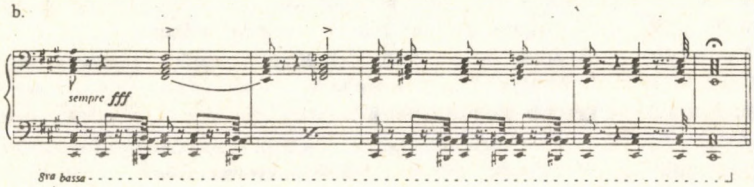
3/c példa. Sunt laycrimae rerum, zárószakasz. Liszt autográf javításait tartalmazó másolat (közbülső változat), Yale Egyetem Zenei Könyvtára, MS Ma 21 L69.

3/d példa. Sunt lacrymae rerum, záróütemek. Végleges változat, Új Liszt-összkiadás, I/8.

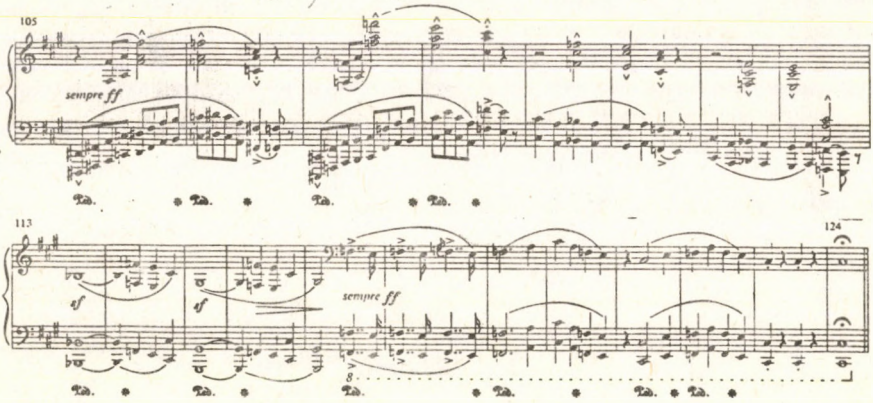
a.


Lento assai
ff
riten.
dim.
pp

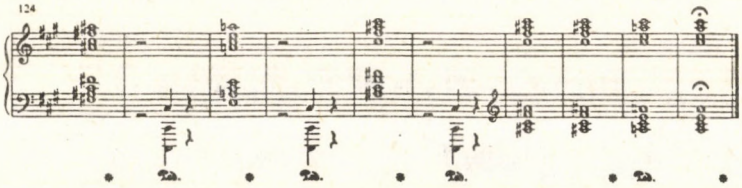
b.


sempre fff
8va bassa

c.


105
sempre ff
113
124
sf
sempre ff

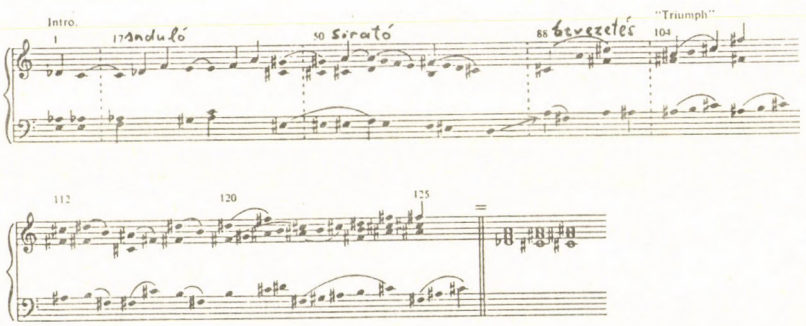
d.


124

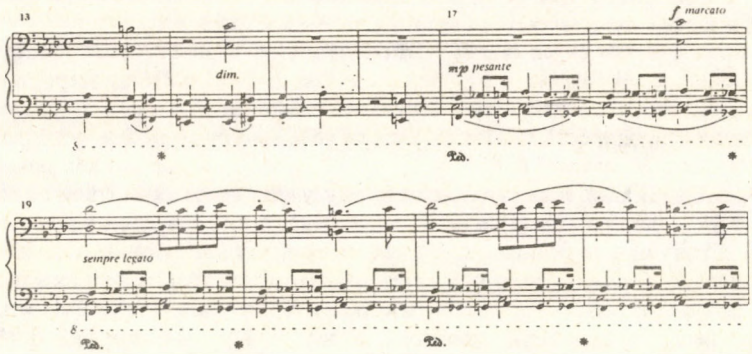
A 3/c példa egy közbülső, revideált változatot mutat egy a Yale Egyetem könyvtárában őrzött kéziratból.[22] Ennek zárószakaszában Liszt nem hozza vissza a főtémát, hanem csak a kezdő hangközöket vonja ki belőle, először csak a Fisz–F–E kapcsolattal játszva, majd pedig pontosan visszaidézve a *kalindra* skála korábbi kontextusát (109. ü.) és az abból származó tonális kétértelműségeket. Ennek a változatnak a befejezése meglepetést tartogat: egy, a lezáratlanság érzetét keltő Cisz szólal meg egy F–A–Cisz bővített hármashangzat visszhangjaként. De a végső változat még váratlanabb fordulattal szolgál (/3/d példa): a 124. ütem Fisz-dúr akkordja, mely közvetlenül a Cisz után hangzik fel, azt hirtelen mint dominánst értelmezi. Ezután Fisz-dúr és A-dúr akkordok váltakoznak – furcsa párosítás, ha a darab felszíni hangnemi tervére gondolunk. A belső szólam Fisz–E lépése azonban a kezdeti Fisz–F–E magra utal, ami egyrészt dallami kohéziót teremt az egész darab viszonylatában, másrészt a teljes ciklus alapvető hangnemi mozgását is tükrözi. Végül, mivel a Fisz- és A-tonalitások alkotják a 4–6. darab hangnemi gerincét, Liszt végső revíziói a *Sunt lacrymae rerum*-on közelebb hozták a darabot annak ciklusbeli környezetéhez.

Itt érdemes elgondolkozni a Cisz-en végződő közbenső verzión. Lehetséges, hogy Liszt így akart közvetlen kapcsolatot teremteni a *Marche funèbre*-rel, amely egy Cisz–E hangzattal kezdődik. Noha Liszt később megváltoztatta a befejezést, a Cisz további szerephez jut a *Marche funèbre*-ben és a ciklus végső hangnemi tervében. A *Marche funèbre* harmóniai világa nem egyértelmű: gyakran fordul elő a bővített hármashangzat, és ritkán találkozunk funkcionális harmóniamenetekkel.[12] Mint a 4. példa mutatja, a bevezetésben hallott két hangzat egyike bővített hármashangzat. Amikor a 17. ütemben elkezdődik az ostinato (5. példa), a hallgató F tonális centrumra számít, de az ütemsúlyra eső Desz hangok hamarosan rácáfolnak erre a várakozásra. Ez az F/Desz kettősség a téma második megjelenésekor A/F viszonylatban jelenik meg (33. ütem), és így a Desz–F–A bővített hangzat mindhárom hangja nagy jelentőségre emelkedik. A 4. példából világos, hogy a darab hátralevő részében ez a hangzat lineáris mozgásban bomlik fel, mely előbb egy fisz-moll, később egy Fisz-dúr akkordhoz vezet; mindkettőnek alkotórésze a Cisz.

4. példa. Marche funèbre: dallami és hangnemi váz.

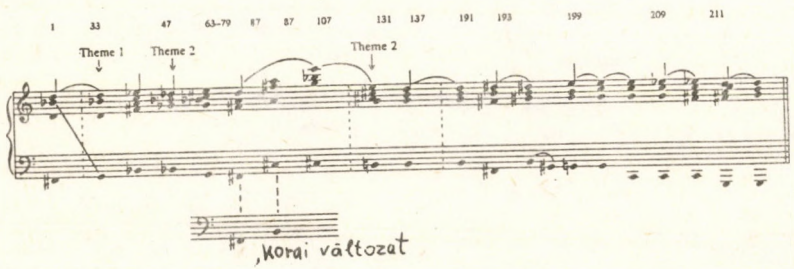


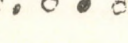
5. példa. Marche funèbre, ostinato. Végleges változat, Új Liszt-összkiadás, I/8.



Korábban már megfigyeltük, hogy a *Sunt lacrymae rerum*-ban a Cisz részint mint az A–Cisz tengely egyik pólusa, részint – a revideált befejezésben – mint a Fisz váratlanul megjelenő dominánsa tölt be fontos szerepet. Erre a kiemelt Fisz–Cisz viszonylatra rímel a *Marche funèbre* befejezése, valamint az *Aux Cyprès I* középrésze (6. példa). Itt a 79. ütemben a basszus Fisz hangja fölött domináns szextakkord hallható a visszatéréshez való átvezetés előtt. A korábbi verzióban a basszus Fisz-ről H-ig haladt a G-alaphangnem hagyományos tercrokonaként értelmezett E-dúr érintésével. Az erősebben feldolgozás-jellegű végső változatban a basszus a Cisz-t éri el, amely először egy fisz-moll akkord, majd egy Cisz–E–G–B szűkített szeptimakkord alsó hangjává válik. Ez a revízió ismét a ciklus más helyén már tapasztalt Fisz–Cisz viszonylatot hangsúlyozza.

6. példa. Aux Cyprès de la Villa d'Este I., dallami és hangnemi váz.



Az *Aux Cyprès I*-nek több olyan sajátossága is van, amely hozzájárul a ciklus egységéhez: egyrészt a nyitó D–Esz–Cisz–D motívum és az azt kiegészítő D–Disz–E–Esz–D hosszútávú melodikus kifejtése (l. 6. példát). Az *Angelus* átdolgozásai során Liszt a D–Disz hangokat erősítette, hihetőleg az *Aux Cyprès I*-beli hasonló lépésre reagálva. Másfelől az *Aux Cyprès* I főtémájának ritmusa  visszatér a *Sursum corda* főtémájában.

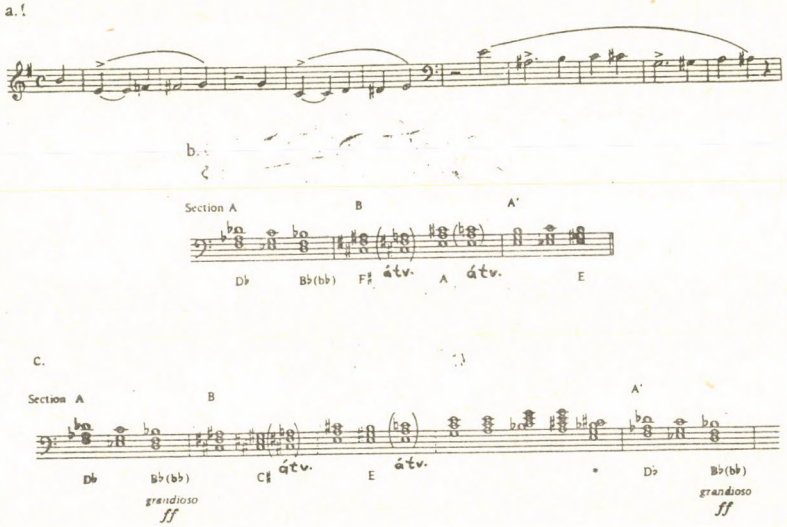
Vgül az *Aux Cyprès I* két további harmóniai sajátosságának van köze a ciklus tervéhez. A második téma Gesz-dúrban, a G-alaphangnemhez képest a felemelt vezetőhang hangnemében (fisz) jelenik meg; a Fisz pedig ismételten fókusz-szerepet tölt be a ciklusban. Liszt a vázlatban is kereste ezt a szerkezeti összefüggést. A másik sajátosság abban áll, hogy Liszt a revíziók során a darab elején hallott bővített hármason kívül egy másik hangzatot is az előtérbe helyez: az új változat a 87. ütemtől a Cisz–E–G–B szűkített szeptimakkord terjedelmes prolongációját tartalmazza.[13] Jellegzetes módon az *Aux Cyprès II* hangnemi terve ugyanezekre a hangokra épül, és Liszt itt is megnövelte szerepüket az átdolgozás során.

Az *Aux Cyprès II* bevezető motívuma (7/a példa) a szűkített hangzat két hangja, az E és az itt Aisz-nak írt B köré, mint kettős tonális tengely köré rendeződik: tritonuszviszonylatuk feloldása válik a darab *raison d'être*-jévé. A 7/b példa a mű hangnemi vázát szemlélteti a jelenleg a Library of Congress-ben őrzött kézirat alapján. Liszt előbb az A-szakasz témáját mutatja be rendre Desz-dúrban, c-mollban és B-dúrban (ezek közül a Desz és a B az említett szűkített hangzathoz tartoznak). Ezután következik a B-szakasz témája Fisz-ben, majd A-ban, végül pedig az első téma visszatérése E-ben. A Fisz–A–E sorozatban láthatjuk a világos kapcsolatot a ciklus hangnemi tervével; érdekesképpen ez az egyetlen hely, ahol Liszt később a közvetlen kapcsolat eltüntetése mellett döntött.

7/a példa. Aux Cyprès de la Villa d'Este II, bevezető ütemek. Új Liszt-kiadás, I/8.

7/b példa. Aux Cyprès de la Villa d'Este II, hangnemi váz. Korai változat autográfja, Library of Congress, ML 31 443a No 72.

7/c példa. Aux Cyprès de la Villa d'Este II, hangnemi váz. Végleges változat. Új Liszt-összkiadás, I/8.



A 7/c példán bemutatott átdolgozott verzióban a B-szakasz témájának minden egyes megjelenése hangnemváltással gazdagodik: az első Cisz-be, a második E-be modulál, a harmadik pedig – egy többértelmű harmóniameneten keresztül – a csillaggal megjelölt Cisz–E–G–B szűkített hangzathoz jut el. Ez a revízió főleg a szűkített hangzat két hangját, a Cisz-t és az E-t emeli ki. Nyilvánvaló, hogy ugyanakkor – az E elérésével – a feloldásra is utal, de ez nem több futó utalásnál, hiszen utána az A-szakasz témája Desz-ben, C-ben és B-ben, vagyis a hangnemek eredeti sorrendjében tér vissza. Liszt az A-szakasz visszatérését minden közbeeső harmóniai változás nélkül oldotta meg: a korábbi A-szakasztól kezdve a hangnemi váz B–Cisz–E–Desz–B volt, mely prolongálta a tritonusz-viszonylatot. A feloldás a kódában következik be végre; de Liszt még ott is, az E és a H elérése után, olyan akkordsorozatot szólaltat meg, mely végül az E és Cisz között váltakozik, és itt újra látjuk a Cisz hang fontosságát az egész cikluson keresztül. Ebben az esetben a Cisz mint a tritonusz közbülső hangja, és mint a darab magját képező szűkített szeptimakkord alaphangja szerepel; ez utóbbi a társműben, az *Aux Cyprès I*-ben is fontos szerepet kap.

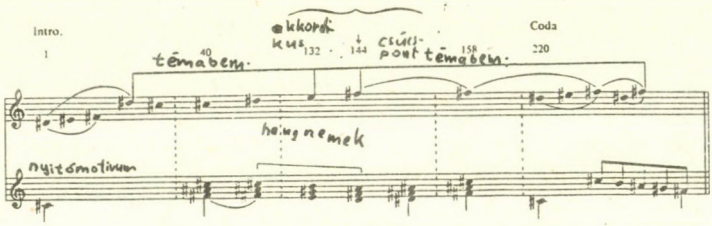
Mivel a *Les jeux d'eaux*-ból sem vázlat, sem korai változat nem maradt ránk, csak a végső formát vizsgálhatjuk az egész ciklus szempontjából. A 8. példa mutatja, hogyan tükröződik a Disz–Eisz–Fisz nyitómotívum a mű átfogó dallamvázában, melyben a motívum Disz–E–Fisz-re módosul. Jellemző módon a darab közepén megjelenik a Fisz, de nem egy Fisz-tonalitás kontextusában, hanem egy D-dúr hangzatba ágyazva, amely – l. a példát – nem más, mint a Fisz–E–D menet harmadik eleme. E menet maga újabb példa a kezdőmotívum módosított (itt rákmenetben történő) visszaidézésére. A középrész végére visszatér a Disz, mely előkészíti a főtéma – most szilárdan a Fisz-hez kapcsolt – újramegjelenését. De ez a megérkezés Fisz-be nem hoz igazi csúcspontot, mivel előkészítése tercviszonylattal ment végbe: emlékezzünk, hogy a bevezetésben a domináns töltötte be ugyanezt az előkészítő szerepet (a 8. példán látható a nyitómotívum Cisz orgonapontja). Minthogy Liszt itt elkerülte az V–I mozgást, szükségessé vált a kóda, ahol ez a mozgás a kulminációig fokozódik.[14] Természetesen a Cisz–Fisz dallamlépés, amely a ciklus más helyein is megjelenik, ebben a darabban – a ciklus közepén – alapvető fontosságú gesztussá válik.

A *Les jeux d'eaux* a ciklus dallami egységesítéséhez is hozzájárul. Kódája az ereszkedő Cisz–H–Aisz–Gisz–Fisz dallamvonalat rajzolja ki. A *Marche funèbre* revíziója során Liszt egy Fisz–Gisz–Aisz–H–Cisz zárósort adott hozzá a darabhoz, ami mutatja, hogy a *Les jeux d'eaux* dallamvonalának tükörképével kísérletezett. Emlékszünk továbbá, hogy az *Angelus* és a *Sursum corda* is az ereszkedő H–A–Gisz–Fisz–E dallamvonalra épül.

Végül vizsgáljuk meg, a szomszédos darabok összekapcsolása hogyan tükrözi a ciklus alapvető tonális gesztusát, az E-ről Fisz-re és vissza történő mozgást. Az *Angelus* záró E hangjára az *Aux Cyprès I* elejének váltakozó B és Fisz hangjai felelnek. Függetlenül attól, hogy az E–B tritonusz megakadályozza-e az *Angelus*-beli E–Fisz relációnak a hallás számára meggyőző megerősítését, kétségtelen, hogy az E–Fisz–G vonal ott van az összekapcsolásban (l. az *Angelus* záró E-jét, és az *Aux Cyprès I* basszusának Fisz–G menetét, 1–33. ü.). A két *Cyprès*-darab határán világosan észrevehető a G–Fisz–E vonal. Ez a két kapcsolás kicsiben mutatja, hogyan funkcionál egyetlen egységként az első három darab: együttesen az E–G–E ívet járják be, Fisz központi hanggal. A *Les jeux d'eaux*-ban teljes lesz az átfogó E–Fisz gesztus, maga a Fisz pedig egy újabb, három darabra terjedő, egység keretező hangjává válik. A *Les jeux d'eaux* záró Fisz-dúr akkordja egyenesen a *Sunt lacrymae rerum* nyitó F–E hangjaihoz vezet. Ez a kapcsolat előlegzi a *Sunt lacrymae* Fisz–F–E nexusát; a darab, mint említettük, a belső szólam Fisz–E menetével éri el csúcspontját. A *Marche funèbre*-ben azután a tonális mozgás visszafordul a Fisz felé (l. az F–Fisz mozdulatot a 4. példán). Végül az E-re való végleges visszatérés a hetedik darabbal, a *Sursum corda*-val

történik meg, de Liszt még a megszilárdított E-tonalitáson belül is emlékeztet a ciklus egységesítő gesztusára, amikor többször is a Fisz-en állítja meg a dallamvonalat. A ciklus belső kohéziója tökéletes.[15]

8. példa. Les jeux d'eaux a la Villa d'Este, dallami és hangnemi váz.



A ZARÁNDOKÉVEK HARMADIK KÖTETÉNEK ESZMEI HÁTTERE

Bármennyire meggyőzőek is ezek a tisztán zenei belső összefüggések, mégsem merítik ki a harmadik *Zarándokév* ciklikus egységének kérdését. A műveket egy teljesen másfajta kapcsolat, a Magyarországra való gondolati és zenei utalások hálózata is összefűzi. Hogy megértsük a ciklus mélyebb jelentését, meg kell vizsgálnunk a darabok datálására és keletkezési sorrendjére vonatkozó adatainkat. A *Marche funèbre*-t illetően, mely feltehetőleg legelsőként készült el, csak a Weimarban őrzött kézirat első lapjának tetején olvasható bejegyzés ad felvilágosítást: *„En mémoire de Maximilien I, Empereur du Mexique, † 19 Juin, 1867."*[16] Valószínű, hogy Liszt röviddel Miksa császár halála után írta a gyászindulót. A levelezésben eddig nem bukkant fel semmilyen utalás a darabra,[17] habár a *Sunt lacrymae rerum*-ról esik említés. 1873. január 3-án Liszt ezt írta Hans von Bülow-nak: *„Nemrég írtam vagy száz taktust, melyet önnek ajánlok és majd elküldök nyomtatásban. A címe Thrénodie hongroise lenne."*[18] Liszt nyilvánvalóan a *Sunt lacrymae*-re utal itt, melynek későbbi alcíme „En mode hongrois"; a művet valószínűleg 1872 végén fejezte be.

A levelekből az 1877-ben megfogalmazott öt darab hozzávetőleges kronológiájára is fény derül. Liszt Carolyne Sayn-Wittgensteinnek szóló 1877 szeptember 23-i levelében leírja a Villa d'Este parkjának ciprusfáihoz való vonzódását:

> Az elmúlt három napot teljes egészében a ciprusok alatt töltöttem Valóságos rögeszme volt ez, lehetetlen volt bármi másra gondolnom – még a templomra is – öreg törzseik kísértettek, és hallottam ágaikat énekelni és sírni a sohasem változó lombok alatt! Íme, itt vannak, kottapapírra leírva.[19]

Azt, hogy a két ciprus-darab keletkezett elsőként a ciklusból 1877-ben, két, Olga von Meyendorffhoz intézett levél is alátámasztja. Szeptember 13-án Liszt ezt írta:

> Bár még nem tértem vissza a munkához, épp most írtam vagy száz ütemet zongorára. Igen sötét hangulatú és vígasztalan elégia; csak a végén világítja meg a türelmes beletörődés fénysugara. Ha kiadom, a címe *Aux Cyprès de la Villa d'Este* lesz.[20]

Szeptember 27-én így folytatta:

> Az utolsó két hétben elmerültem *a ciprusfákban.* A Villa d'Estében lévők visszavittek Michelangelo ciprusaihoz a római karthauzi kolostorban, a *Santa Maria degli Angeli*-ben... Így, a ciprusfák két egész csoportját komponáltam meg, mindegyik több, mint kétszáz taktus, és egy *Postludiumot (Nachspiel)* a Villa d'Este ciprusaihoz.[21]

A Villa d'Este ciprusainak látványa Lisztnek egy másik ciprucsoportot juttatott eszébe, melyről azt tartotta, hogy Michelangelo ültette; szándékában állt a második ciprus-darabot Michelangelónak is ajánlani, bár ezt a tervét később elvetette.[22] A záródarab szeptember 27-i említését kiegészíti egy másik utalás egy Olga von Meyendorffnak írott okt. 14-i levélben, melyben a cím (*Sursum corda*) is előfordul, és ahol az *Angelus* komponálására is céloz.[23] Végül pedig lányának, Cosimának írott november 10-i levelében említi a *Jeux d'eaux*-t, mint a ciprus-darabokkal egyidőben keletkezett kompozíciót.[24] Így Liszt tanúsítja az öt darab eszmei együvétartozását – melyet részben a Villa d'Estével való kapcsolat is kifejez – és hozzávetőleges kronológiáját. Az *Angelus* és a két *Thrénodie* különös egymás mellé helyezése, mely itt a gyász egy hagyományos jelképével, a ciprussal társul, talán Lisztnek Michelangelo ciprusai iránti érdeklődésével magyarázható.[25]

A ciklus koncepciójának kérdése akkor válik némileg rejtélyessé, amikor két további korabeli dokumentumot is szemügyre veszünk. Az egyik dokumentum az *Angelus* legkorábbi változatának tudott kézirat, melyet a British Museumben őriznek, és amelyre Liszt a szeptember 27-i dátumot és mellé zárójelben Szent Kozma és Damján nevét írta, a két mártírhalált halt orvosét, kiknek ünnepe a jelzett napra esik. A másik dokumentum Liszt levele Cosimához november 10-ről, melyben így ír:

> Mint minden évben, idén szeptember 27-én is megünnepeltem Szt. Kozma napját szívem minden bensőségével és állhatatosságával. Néhány nappal később, október 2-án volt a Szent Őrangyalok ünnepe. Önkéntelenül elkezdtem írni egy oldalnyi zenét, melyet lányodnak, Danielának ajánlok.[26]

Úgy látszik tehát, hogy az *Angelus* keletkezésének valami módon köze van Szt. Kozma és Damján ünnepéhez, bár a kompozíció tényleges dátuma továbbra is bizonytalan (szeptember 27. vagy október 2.) Levelezésbeli utalások alapján kétségtelen, hogy Liszt nagy tiszteletben tartotta az őrangyalokat – „az isteni hírnököket", ahogy máshol nevezte őket. De miért kötötte össze az ő tiszteletükre írott darabot Cosima névadó szentjének ünneplésével, akár csak „önkéntelenül" is?

A választ a magyar Szent Koronát díszítő képek adják meg (l. az *1. táblát*).[27] A közelmúltig az a vélemény uralkodott, hogy a korona két összekapcsolt részből áll, melyek közül az alsó bizánci, a felső magyarországi eredetű; mindkettő rendkívül finom rekeszes zománcmunka. Bár az eredet kérdésében nem változtak a nézetek, a felső részről ma úgy tartják, hogy eredetileg olyan ereklyetartó (ún. „csillag") volt, amilyent a keleti liturgiában használnak az ostya számára. A jelek arra mutatnak, hogy a két részt a XII. század vége és a XIII. század vége között kapcsolták össze, talán III. Béla uralkodása alatt.[28]

A korona alsó felének középső, megemelt részén Isten ülő alakja látható kétoldalt ciprusfákkal körülvéve. A ciprus megjelenését itt és a Liszt-darabok címében véletlennek is tekinthetnők, ha nem volnának ott a korona további képei. Isten alakja alatt, a sarkokban két felfelé tekintő angyal figyelhető meg, akiket a felírás mint Mihály és Gábriel arkangyalokat jelöl meg. Mihály és Gábriel egyúttal az őrangyalok rendjének négy uralkodó hercege közé tartozik.[29] Liszt *Angelus*-ának alcíme pedig *Prière aux anges gardiens*.[30]

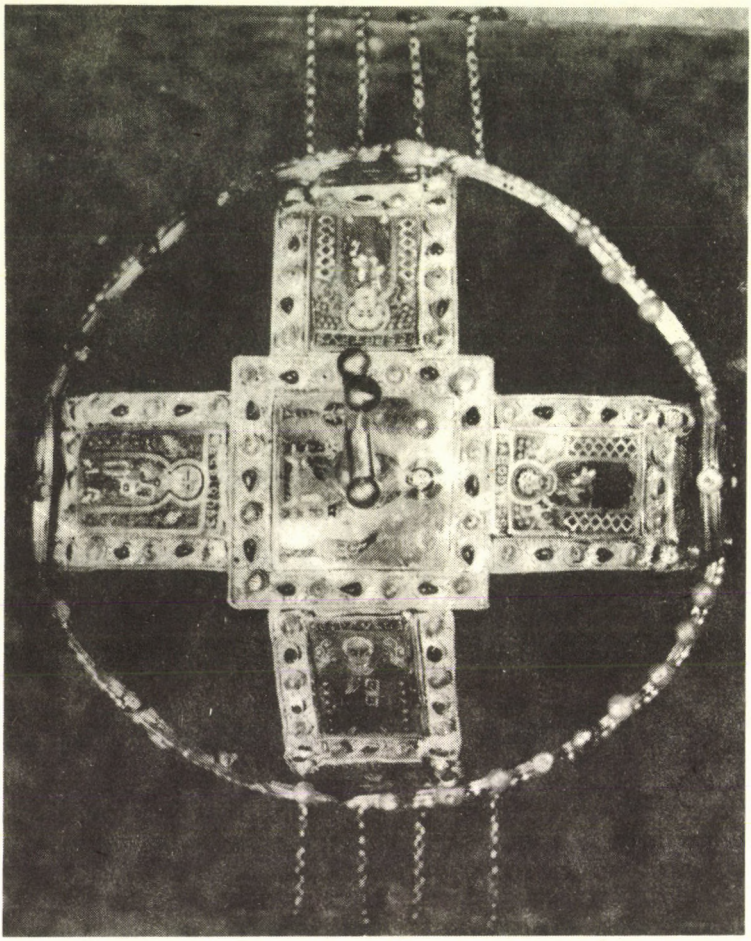
Az angyalok két oldalán először a két harcos szent, György és Demeter, azután a két orvos szent, Kozma és Damján alakja látszik (l. a *2. táblát*). Itt tehát az angyalok éppen azokkal a szentekkel együtt jelennek meg, akikre Liszt „önkéntelenül" utalt Cosimához írt levelében. Ugyancsak a korona magyarázza meg az angyal és a ciprus egymás mellé helyezését. Ami a *Sursum corda*-t illeti: az „Emeljétek fel szíveteket" szavak megfelelnek a Szent Koronán ábrázolt vallási jelenetnek: a korona alsó felének elülső oldalán valamennyi alak Isten felé fordítja tekintetét.



1. Tábla A magyar Szent Korona elölnézetből



2. tábla. Négy szent a magyar koronán.
Balra fent: Szt. György. Jobbra fent: Szt. Demeter.
Balra lent: Szt. Kozma. Jobbra lent: Szt. Demján.



3. tábla. A magyar Szent Korona fölülnézetből.

A *Les jeux d'eaux* is jelképes kapcsolatba hozható a Szent Koronával. A darab közepén (144. ütem) a kotta fölé János evangéliumának szavai (4:14) vannak beírva az örök élet forrásáról, mely mindenkiben felszökik, aki Isten adományait elfogadja: *„sed aqua, quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam"* A korona fölső felén (l. a *3. táblát*) két egymást metsző szalag található, melyeknek középpontjában ismét Isten ül, körülötte nyolc apostollal, köztük Jánossal. János fölülről nézve annak a szalagnak az első zománcán helyezkedik el, amely Isten alakjától elindulva sugároz a korona alsó felén levő Isten-alak felé. Lehet, hogy ennek az elhelyezésnek van jelentősége, lehet, hogy nincs: a két egymást metsző szalag találkozásához tett kereszt azonban vitathatatlanul fontos Liszt ciklusa szempontjából. A két legerősebben vallásos darab a ciklus két szélére került; *Les jeux d'eaux* a közepén áll, a János-idézet pedig annak is majdnem pontosan a közepén jelenik meg. Így a *Jeux d'eaux* elhelyezése „chiasztikus", a korona egyik fontos jelképének tükröződése.

Az 1877-es levelek mutatják, hogy a ciprus-darabokhoz a Villa d'Este látnivalói szolgáltatták a külső ösztönzést. Ha igaz, hogy a Szent Korona pedig a ciklus egységes koncepciójához adott impulzust, az vajon mikor történt meg? Mindeddig nincs tudomásunk Lisztnek semmilyen közvetlen megnyilatkozásáról a koronával kapcsolatban.[31] Annyit tudunk, hogy 1869-ben Szt. István életéről tervezett oratóriumot, és el is készült a librettó, amelynek német fordítása megvan Magyarországon.[32] A librettó harmadik felvonásában, melynek címe „Die Krönung", többször említik a koronát, leghosszabban a következő sorokban:

> Die heilige Krone wahre den Schwur
> Jedes Haupt, welches sie schmücken wird
> Schwöre dem Glauben treu zu sein
> Und die freien Ungarn zu schützen.[33]

Tehát egy olyan írásmű, melyet Liszt bizonyára olvasott, közvetlenül utal a koronára.

Közvetettebb célzást találunk egy Cosimához írt 1880 október 15-i levélben: *„Több mint húsz év telt el az Années de pélérinage második kötete* [megjelenése] *óta, melyhez egy teljesen kész harmadik kötetet adok hozzá, 'Feuilles de cyprès et de palmes' címmel."*[34] Mind a ciprus, mind a pálma összefüggésbe hozható a koronával, az előbbi közvetlenül, az utóbbi mint a vértanúk jelképe – és Szt. Kozma és Damján közéjük tartozik.[35] De a pálmafa általában a győzelem és a diadal jelképeként is felfogható, ami akár a keresztény dogmával (a megváltás diadala), akár a magyar állam céljaival (a függetlenség diadala) egybevág. Így a ciklus 1880-as címváltozata nem válaszol arra a kérdésre, mi volt a ciklus eszmei háttere kezdetben és később.

Bár Liszt nem írt közvetlenül a koronáról, mégis valószínűsíthetjük, hogy részleteiben ismerte annak díszítését. 1867. június 8-án részt vett I. Ferenc József császár magyar királlyá koronázásán, ahol a korona látható volt. Mivel Liszt a szertartás alatt a karzaton tartózkodott, messze az eseményektől,[36] talán akkor láthatta közelről a koronát, amikor az a koronázás előtt és után közszemlén volt.[37] Még fontosabb az a körülmény, hogy a sajtó részletesen foglalkozott a koronával, melynek leírása és képe egyaránt megjelent nyomtatásban.[38] További bizonyíték a korona díszítésének közismert volta mellett, hogy 1790 óta jelentek meg róla részletes rajzok Magyarországon.[39] Magyarország a korona eszméjét, mint az „ország területének gazdáját" hívta segítségül abbeli törekvésében, hogy Horvát-szlavónországot, valamint Erdélyt politiki uralma alatt tartsa.[40] Továbbá 1857 óta tudományos cikkek is megjelentek németül és franciául a korona részletes leírásával és illusztrációkkal.[41] Végül a korona képe a folklór része volt, mely megjelent népi fafaragványokon, általában a magyra címer alatt.[42] Jogos hát a feltételezés, hogy Liszt ismerte, ismerhette

részleteiben a koronán látható alakokat.[43] Ameddig nem kerülnek elő olyan bizonyítékok, melyek egyértelműen megcáfolnák a „koronás" interpretációt, a fenti elmélet Liszt ciklusának keletkezéséről plauzibilisnek látszik.

MAGYAROS ZENEI ANYAG HASZNÁLATA

Most azokat a tisztán zenei bizonyítékokat vizsgáljuk meg, amelyek a *Zarándokévek III* darabjait Magyarországhoz kötik.[44] Dorothea Redepenning megfigyelte, hogy egy, a *Sunt lacrymae rerum*-ban és az *Aux Cyprès I*-ben egyaránt előforduló téma más Liszt-művekben is megtalálható, a gyász, sirató, és magyar tárgyak képzeteivel társítva: Redepenning ezt „heroikus-cantabile dallamtípus"-nak nevezi.[45] Bár ez az elnevezés jól használható, Redepenning nem vette észre, hogy ez a zenei anyag Egressy Béni Vörösmarty versére írott *Szózat*-ából származik. Liszt mind a négy gyász-darabban olyan fontos szerepet juttat ennek a dallamfordulatnak, hogy aligha kételkedhetünk eljárásának szándékosságában.[46]

A 9/a példa mutatja a *Szózat*-nak azt a részletét, melyet Liszt *Vörösmarty* c. darabjában felhasznált (9/b példa). A vélemények megoszlanak azt illetően, hogy a *Vörösmarty* 1857-ben vagy csak 1873 után, a *Szózat*- és a *Himnusz*-átiratokat követően keletkezett-e.[47]

Tény azonban, hogy ugyanaz a *Szózat*-részlet megtalálható a feltehetően 1867-ben íródott, a *Zarándokévek III*-hoz tartozó *Marche funèbre*-ben is.[48] A 9/c példa mutatja ezt a dallamfordulatot, mely egy lefelé, majd egy felfelé lépő kisszekundból, végül egy felfelé lépő nagyszekundból áll. A darab végén a *Szózat*-idézet drámai jelleget ölt (9/d példa), a remény és a diadal érzetét keltve.[49] A magyar motívum mellett Liszt egy Propertius-idézetet írt a kéziratba: *„In magnis et voluisse sat est."*[50] Propertius itt azon tűnődik, vajon képes-e diadaléneket szerezni Augustus császár győzelmei tiszteletére. A magyar motívum és annak optimista kicsengése a darab végén azt sugallja, hogy Liszt a Propertius-felirat szellemét Magyarország függetlenségi törekvéseivel kapcsolta össze. Nem volt-e ugyanakkor valami ironikus abban, hogy a motívum és a felirat egy Habsburg uralkodó emlékére írott darabban fordul elő? Hiszen Magyarország az 1867-es kiegyezéssel éppenséggel lemondott a teljes függetlenségről, és Ausztria egyenjogú partnereként megbékélt a Habsburg-uralommal. Bár Liszt rokonszenvezett Magyarországnak a nemzeti identitásért folytatott harcával, adataink vannak rá, hogy csodálta Miksa császárt, ezt a *par excellence* romantikus, látnoki hőst, és harag nélkül tekintett a kiegyezésre: Magyarország nagyobb belső függetlenséget élvezett most, mint bármikor az utolsó háromszáz évben.[51] Liszt számára nem volt összeegyeztethetetlen a meggyilkolt Miksa császár emlékének adózni és ugyanakkor Magyarország viszonylagos diadalát ünnepelni.[52] Liszt romantikus szelleme mindkettőt őszintén a magáénak érezte.

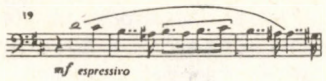
A *Szózat*-részlet legközelebb a *Sunt lacrymae rerum*-ban jelenik meg (9/c példa), a másik 1877 előtti darabban, melyet Liszt közvetlenül a *Marche funèbre* előtt foglalt bele a *Zarándokévek* harmadik kötetébe. Ez a megjelenés aligha meglepő egy *En mode hongrois* alcímet viselő darabban, ahol – mint korábban említettük – feltűnő a magyar skála használata. A magyaros képzettársítást itt is egy felirattal kell összhangba hoznunk. *Sunt lacrymae rerum* – Aeneas mondja ezt, amikor arra gondol: küzdelme, hogy a trójaiaknak új hazát találjon, még nem ért véget.[53] A magyar zenei anyaggal Liszt arra utal, hogy valahol párhuzam van a trójaiak és a magyarok helyzete között. Egy további zenei idézet elárulja, hogy Lisztnek valóban személyes mondanivalója lehetett itt.

9/a–h példa. A *Szózat*-tal összefüggő Liszt-témák:

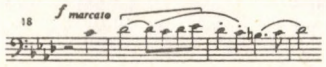
a. *Szózat*



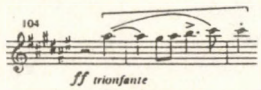
b. *Vörösmarty*



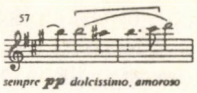
c. *Marche funèbre*



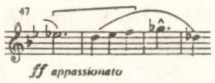
d. *Marche funèbre*



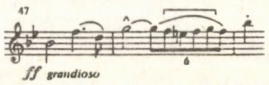
e. *Sunt lacrymae*



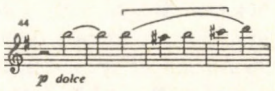
f. *Aux Cyprès I*



g. *Aux Cyprès II*

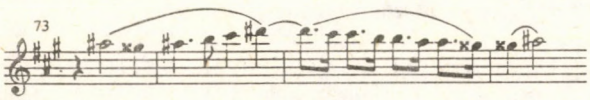


h. *Joseph Eötvös*

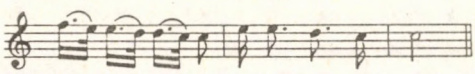


A 73. ütemben a *Szózat*-téma egy másik, ugyanonnan vett motívumba megy át (10/a–b példa), mely a verbunkosból származik és „bokázó" néven ismeretes. E motívum szövege a *Szózat*-ban: „Itt élned, halnod kell." Liszt ezt a motívumot már az 1863–64-es *La Notte* zenekari darabban is használta, magyar skála és egy újabb felirat, *„Dulces moriens reminiscitur Argos"* szomszédságában.[54] Jellemző módon az utóbbi idézet szintén az *Aeneis*-ből való: a halál előtt álló Antores idézi fel így szülőhazáját az idegen itáliai partokon.[55] Némi okkal tulajdoníthatunk a *La Notte*-ban önéletrajzi jelentést a feliratnak, nemcsak a magyaros zenei kontextus miatt, hanem azért is, mert Liszt kérte, hogy ezt a darabot játsszák a temetésén.[56] Liszt, aki élete nagy részében fizikailag távol volt Magyarországtól, fájlalta ezt a távolságot. Így, a *La Notte*-kapcsolat fényében, a *Sunt lacrymae rerum*-beli bokázó figura is Lisztnek a haza iránti vágyódását jelzi. A 9/f és g példákon végül látszik, hogy a *Szózat*-részlet mindkét ciprus-kompozícióban megtalálható, vagyis a ciklusnak mind a négy gyász-darabjában megvan. (*10a, 10b példa*).

a. *Sunt lacrymae rerum,* 73–76. ü.



b. *Szózat,* záró ütemek



Ellenvethetné valaki, hogy a *Sunt lacrymae rerum*-ból és az *Aux Cyprès I*-ből idézett dallamok (9e és f példák) túlságosan lazán kapcsolódnak a *Szózat*-részlethez (a forgófigura után nem lefelé, hanem fölfelé haladnak tovább, és más a ritmusuk is). Van azonban még egy bizonyíték, amely e példák összetartozását megerősíti. A *Vörösmarty* később a *Magyar Történelmi Arcképek* c. ciklus része lett,[57] melynek egy másik tétele az 1885-ben komponált

Eötvös József. Liszt hét magyarnak – köztük Vörösmartynak és Eötvösnek – állított emléket ebben a ciklusban: míg a költő Vörösmartynak nagy jelentősége volt Magyarország nemzeti identitásának újraértékelésében, Eötvös az ország oktatási és politikai reformjában játszott szerepet. Az *Eötvös* középrészében található a 9/h példában idézett dallam, amelynek hangi összetétele megegyezik a *Vörösmarty*-ban előforduló *Szózat*-részlettel (9/b példa). A motívum kétszeri megjelenése magyar hősöknek szentelt darabokban maegmagyarázza a *Sunt lacrymae*-részletet is, melynek hangi összetétele és dallamvonala azonos az *Eötvös*-részletével. Az *Aux Cyprès I*-beli példa dallamkontúrja pedig azonos a *Sunt lacrymae* részletével, bár a hangi összetétele eltér. Ha van gyönge láncszem a sorozatban, az egyedül az *Aux Cyprès II* lehet, ahol az eredeti forgómotívum csak mint díszítés jelenik meg; ámbár bizonyára nem véletlen, hogy Liszt éppen egy ilyen sokatmondó hangközsort választott ornamensül erre a helyre.

Milyen funckiót töltenek be a *Szózat*-hoz kapcsolódó részletek a *Zarándokévek* harmadik kötetében? Két esetben a dallam szilárd, szinte mozdulatlan jellegével tűnik ki. Az *Aux Cyprès I*-ben a *Szózat*-szerű második téma a visszatérés középpontjában áll (131. ü.). Ennek a széles ívű *appassionato* témának a harmonizálása kezdettől fogva egyetlen tonikai hármashangzatra és átmenő hangokra korlátozódik. A lappangó erőnek és stabilitásnak ez a kombinációja teszi különösen hatásossá a visszatérést, ahol ez a téma, és nem a nyugtalan, gyászos hangulatú főtéma az uralkodó. Liszt szonátaformájú műveiben már az 1850-es évek óta gyakori, hogy hangnemileg labilis nyitótéma után a második téma kap nagyobb figyelmet és a visszatérésben is az válik a fontosabb célponttá.[58] A második témák között sok erőteljes karakterűt találunk, ami arra mutat, hogy Liszt számára a tematikus karakterek egy bizonyos sorrendje a szonátaformán belül együtt járt a késleltetett stabilitás formai kérdésével.[59] Ezen felül az *Aux Cyprès I* második témája még egy különleges jelentéssel is bír, mely ettől kezdve Liszt más műveiben is visszatér: a téma – a gyász asszociációján keresztül – Magyarországot idézi.

A *Szózat*-ra emlékeztető díszítőfigura benne van az *Aux Cyprès II* első témájában – jellegzetes módon azonban csak annak harmadszori megjelenésében, amikor a dallam Desz és C után B-ben szólal meg *grandioso* és ff jelzéssel (l. a 7/c példát). Az erőteljes karakter ismét egyetlen változatlan harmónián keresztül valósul meg. Mint láttuk, az első téma visszatérése nem hozott magával harmóniai feloldást; arra csak a kódában kerül sor, ahol Liszt a kezdőmotívumot, a korbbi harsány (*accentuato molto,* 1. ü.) és panaszos (*espr. dolente,* 96. ü.) változatok után, gynegéd karakterrel hozza vissza (241. ü.). E fejlődés során az erőteljes *Szózat*-os részlet mindvégig változatlan marad.

Említettük, hogy a *Marche funèbre*-ben drámaibb szerep jut a *Szózat*-részletnek. A darab elején gyászinduló-jelleggel szólal meg (18. ü.), a közepén édesbús, érzésteli panaszos ének (50. ü.), a végén pedig diadalmas kinyilatkoztatás válik belőle (104. ü.). A téma – változó karakterein keresztül – így vesz részt a darab érzelmi mondanivalójának, az ember győzelembe vetett hitének kifejezésében. Jellegzetes módon Liszt még egy dimenzióval egészítette ki ezt a mondanivalót: a darab vége egyetlen kiterjedt IV–I mozgásból áll, amely legvégül egy keresztény asszociációkat keltő plagális kadencia formáját veszi fel. Ilyenformán a *Marche funèbre* befejezése egyben a *Sursum corda*-nak is megfelelő előkészítője.[60]

A *Sunt lacrymae rerum*-ban ismét megkülönböztetett szerepet kap a *Szózat*-részlet. Előbb *dolcissimo, amoroso* (57. ü.), később *cantando e legatissimo* (89. ü.) utasítással, meglehetősen sokáig szól, és a dallam a skálának egyre magasabb fokain jelenik meg. A mozgás gyakran megtörik (egyik megszakítója az „itt élned, halnod kell" motívum a 75. és 79. ütemben) és célpontja nem világos azonnal, így az egész szakasz bizonyos nyugtalanság-érzetet kelt. A mű sokat sejtető címe arra a feltevésre csábít, hogy ez a formailag fontos szakasz a mű csúcs-

pontja körül vágyakozást, sóvárgást fejez ki. Ami a darabban körülötte van, sokban hasonlít a másutt már látott technikához: az első téma nyitómotívuma, először *molto accentuato e doloroso* (10. ü.), később mint *eroico* tér vissza a *Szózat*-os második téma előtt (43. ü.), majd kitörés következik, mely a Fisz- és A-akkordok erőteljes váltakozásában kulminál (101. ü.). Ha igaz Legány Dezső feltevése, mely szerint a nyitómotívum kvartlépése szintén a *Szózat* kvartjaira vezethető vissza,[61] akkor azok a fényesen zengő akkordok, melyek a téma végső visszatérésére felelnek, mintegy kaput képeznek, és Liszt ezen keresztül bocsátja szárnyára üzenetét: szülőhazájába, Magyarországba vetett hitét.

BEFEJEZÉS

A zenei bizonyítékok és a Szent Koronával való gondolati összefüggés fényében most kísérletet tehetünk Liszt ciklusának interpretációjára. Mint említettük, a *Zarándokévek III* legnyilvánvalóbb értelmezése egyfajta szellemi utazás, mely Liszt halállal kapcsolatos reflexióin keresztül (négy gyász-darab) a kereszténységben megtalált vígaszhoz vezet el (három vallásos darab). De a halállal kapcsolatos reflexióknak van egy másik összetevője is, nevezetesen Liszt vágyódása hazája iránt és személyes veszteségérzete. A bizonyítékok közé tartoznak 1. a korona ciprus-ábrázolásai; 2. a Liszt számára magyar asszociációkat hordozó *Aeneis* idézése; végül 3. az a tény, hogy mind a négy gyász-darab a *Szózat*-ból származó zenei anyagot tartalmaz. Az utolsó darab, a *Sursum corda* túláradó hangvételéből ítélve, Liszt szellemi utazása végül az isteni vigaszban és reménységben talál szilárd nyugvópontra. A *Szózat*-részlet diadalmas megszólaltatása az utolsó előtti darabban, a *Marche funèbre*-ben azt mutatja, hogy ezt a vígaszt a Magyarországba vetett hit is táplálja.[62]

A korona rendkívül hatásos jelképe a szellemi és politikai vonatkozások ilyetén összefonódásának. Elülső oldalát Isten képmása, hátulját egy földi királyi udvar ábrázolása díszíti (l. a *4. táblát*). Az uralkodók rangsorának tetején a bizánci császár látható, a bal alsó sarokban a társcsászár, és a jobb alsóban I. Géza magyar király (1074–77).[63] A történelem során a koronához vallásos jelentés is tapadt: a magyar nép ma is meséli, hogy Szt. István a korona felső részét égi közbenjárásra kapta meg 1000-ben.[64] A XII. század végére a korona a magyar királyság politikai szimbólumává vált. Eleinte a „Szent Korona tagja" kifejezés csak a királyra vonatkozott, később, a XV. század elején, az egész nemességre.[65] A XIX. század közepén, a liberális alkotmányreform hatására, a Szent Korona minden magyart, mint „tagot" magába foglalt.[66] Így Liszt, akinek Magyarország iránti érdeklődése az 1848–49-es szabadságharc idején lényegesen felélénkült, maga is a Szent Korona tagja lett.

Nem az a meglepő, hogy egy konkrét tárgy: a korona egységesíti Liszt egyik utolsó zongoraciklusának metafizikus gondolatait. Talán inkább az a kevésbé érthető, miért nem erősítette meg Liszt szóban is az említett gondolatokat. Végtére azonban Liszt 1848 után nem vallott nyíltan szülőföldjéhez, Magyarországhoz fűződő mély és személyes érzéseiről, ill. arról, hogyan látta az országhoz való viszonyát.[67] Magyar vonatkozású címekkel ellátott kései kompozícióit elsősorban hazafias tiszteletadásnak tekinthetjük: pl. a *Magyar Történelmi Arcképek* Magyarország közelmúltjának néhány kiemelkedő alakját ünnepli, míg a rapszódiák a cigány szellemet dicsőítik. Liszt szemmel láthatólag hajlott arra a nemzeti hangvételre, amely a XIX. század kiváltsága volt, de nem ismerhette be nyíltan vágyódását hazája iránt, melyet élete nagy részére elveszített.

Nyilvánvaló, hogy kezdettől fogva vonakodott a közönség elé vinni ezt a művet, melyet most már bízvást nevezhetünk önéletrajzi fogantatásúnak. Amint Olga von Meyendorffnak írta 1877. október 14-én: *„Ezek a darabok aligha valók a szalonokba; nem szórakoztatóak, és*



4. tábla. A magyar Szent Korona hátulnézetből.

nem is ábrándosan kellemesek", és korábban, szeptember 27-én: *„T h r e n o d i á k-nak fogom hívni őket, mert az e l é g i a szót túl gyengédnek és majdnem túlságosan földinek érzem'*[68]. Liszt összes kései művei közül talán ez a ciklus fejezi ki a leghívebben mindazt, ami a saját halandó voltán eltűnődő érett zeneszerzőnek drága volt az életben.

(Fordította: *Laki Péter*)

JEGYZETEK

[1]Humphrey Searle, „Franz Liszt," *The New Grove Early Romantic Masters 1* (London, 1985), 279. o.; Alan Walker, ed., *Franz Liszt. The Man and His Music* (London, 1970), 156. ol.

[2]Karen Wilson, „A Historical Study and Stylistic Analysis of Franz Liszt's *Années de Pèlerinage,"* Ph. D. diss. (University of North Carolina, 1977), 35. o. Jean-Jacques Eigeldinger, „Les Années de Pèlerinage de Liszt. Notes sur la genèse et l'esthétique," *Revue musicale de Suisse Romande* 33 (1980), 168. o.

[3]A kéziratban fennmaradt négy 1877-es kompozíció korai verziói közül csak az *Angelus*-é datálható pontosan: a szerző 1877. szept. 27-ről keltezte. Az *Aux Cyprès I* és *II* esetében semmilyen külső bizonyíték, a papírfajták és a vízjeleket is beleértve, nem segíti a datálást. Ami a *Sursum corda*-t illeti, valamit elárul, hogy a legkorábbi fennmaradt változat a „Postludium (Nachspiel)" címet viseli, és így hivatkozott rá Liszt, amikor először említette a darabot Olga von Meyendorffhoz írt 1977. szeptember 27-i levelében. (L. *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871–1886, ford. William R. Tyler, bev. és jegyzetek Edward N. Waters [Washington, 1979], 293. o.*) Mindkét *Cyprès*-darab és a *Sursum corda* legkorábbi verziójában megfigyelhető, hogy Liszt a kézirat egy vagy több oldalát – a ráírt jel tanúsága szerint – elvetette.

[4]*A Les jeux d'eaux*-nak nem maradt fenn vázlata vagy korai verziója.

[5]Az egyetlen olyan további kései ciklus, amely experimentális zenei nyelvet használ, a *Magyar Történelmi Arcképek*, melyet Liszt 1885-ben fejezett be. Sajnos azonban, mivel ez a ciklus csak 1956-ban jelent meg nyomtatásban, a darabok sorrendje kétséges. A nyomtatott változat sorrendjének alternatíváiról l. Legány Dezső, „Hungarian Historical Portraits" *Studia Musicologica* 28 (1986), 80–81. o. E darabok kezdete és vége gyakran tartalmaz funkcionélküli, olykor tonálisan kétértelmű anyagokat. Azokban a darabokban, melyeknek egymásutánja valamennyi javasolt sorrendben megegyezik, a tonális kapcsolat csak úgy jöhet létre, ha egy vagy több hang az egyik darab végéről átkerül a következő darab kezdetére. Például a *Petőfi* egy Aisz–Gisz–Fisz–Eisz motívummal zárul, és a *Mosonyi* a jobbkéz tartott Gisz hangjával indul, míg a balkéz első hangja F (=Eisz).

[6]Zeke Lajos szerint a fel- és leszálló kromatikus motívumok a *Zarándokévek III* darabjainak legtöbbjében nemcsak a darabokat fűzik egybe ciklikusan, hanem a Wagner *Trisztán*-jában előforduló hasonló motívumokra is utalnak, hangsúlyozva e motívumok kapcsolatát a halállal (szóbeli közlés, 1989 május). Bár meglehet, hogy a Liszt-Wagner összefüggés a *Zarándokévek III*-nak egy újabb jelentésrétegét mutatja, ebben a tanulmányban nem térünk ki rá. Ugyanakkor általánosságban elismerjük a leszálló kromatikus motívumok sirató- és halál-asszociációját.

Az itt vizsgált tonális és motivikus javítások teszik ki a különböző kéziratos forrásokban található összes nagyobb változtatások zömét. Ezenkívül még vannak pontok, ahol egy már korábban is jelenlevő tritonusz, egészhangú skála, vagy bővített hármashangzat kapott nagyobb hangsúlyt (pl. a *Marche funèbre*-ben), máskor a zongorafigurációk (*Les jeux d'eaux, Aux Cyprès II*) vagy a harmonizálás (*Sursum corda*) módosult.

[7]Jelen tanulmányhoz Sulyok Imre és Mező Imre kiadását használtam (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke,* I/8, Budapest 1975). A budapesti kiadás szerkesztői három fő forrásra támaszkodtak: 1. az első kiadásra, amely 1883-ban jelent meg: „F. Liszt/Années de Pèlerinage/compositions/pour piano/Troisième Année/Mayence, les fils de B. Schott"; 2. egy valamivel későbbi litográfikus utánnyomásra, melyet az 1. lemezeiről készítettek; végül 3. a nyomdász kéziratpéldányára, melyet jelenleg a B. Schott's Söhne zeneműkiadó mainzi archívumában őriznek.

[8]Mint később látni fogjuk (363. o.), Liszt 1880-ban azt állította, hogy dolgozik a cikluson. Egyedül az *Angelus*-ból maradt fenn olyan, arra az évre datálható kézirat, mely világosan különbözik a végleges változattól. Két további kézirat közül, melyeknek szövege közel áll a véglegesbez, az *Angelus* Burmeister-féle kézirata 1882-es dátumot visel, a *Sunt lacrymae rerum* Weber-féle kézirata datálatlan.

Több levél tanúskodik amellett, hogy Liszt a *Zarándokévek III* kefelevonatát 1882 szeptember végén javította ki, és októberben küldte el Schottnak. L. 1882. szept. 25-i levelét Carolyne Sayn-Wittgensteinhez (La Mara, ed. *Franz Liszt F. Briefe,* 8 kötet, Leipzig, 1893–1902, VII: 357; 1882; nov. 29-i levelét Olga von Meyendorffhoz (Meyendorff, 439. o.); valamint [1883 tavaszi] levelét Táborszky Nándorhoz (Prahács Margit, ed. *Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen,* Kassel, 1966, 260. o.)

[9]Az *Angelus,* úgy látszik, a ciklus többi darabjától külön életet élt: ez a kézirat világosan mutatja, hogy Liszt 1880-ban dolgozott rajta, és a Villa d'Este egy látogatója, Hugh Reginald Haweis, említette, hogy abban az évben ott hallotta a darabot Liszt előadásában. L. Eleanor Perényi, *Liszt. The Artist as Romantic Hero* (Boston, 1974), 414. o.

[10]A korábbi verzióban a 60. ütem egyenesen a témába vezetett.

[11]Itt szeretnék köszönetet mondani Bonnie Shuennek, hogy figyelmemet felhívta erre a kéziratra.

[12]Ha a fennmaradt korai verzió valóban 1867-ben keletkezett, akkor Liszt kísérletező zenei nyelvének kezdetei az úgynevezett kései korszak legelejére tehetők.

[13]A bővített és szűkített hangzatok fontosságáról Liszt műveiben, különösen a kései periódusban l. Allen Forte, „Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century," *19th Century Music* 10 (1987), 209–28. o. R. Larry Todd Liszt egész életművében vizsgálja a bővített hármashangzat használatát: l. „The 'Unwelcome Guest' Regaled: Franz Liszt and the Augmented Triad," *19th Century Music* 12 (1988), 93–115. o.

[14]A csúcspontot elérő kódát ezenkívül a visszatérést megelőző akkordikus anyag természete is megkívánja. A hullámzó akkordok – melyek jól illenek a János evangéliumából idézett „gyógyító vizek"-hez (l. 363. o.) megállítják a mozgást és a dinamikus előrehaladást, és így épp az ellenkezőjét teszik annak, amit a formának ezen a helyén hagyományosan várni lehetne, ti. a fejlesztésnek. Csak a kódához való átvezetés (198. ü.) törekszik igazán csúcspont felé. A kóda végén Liszt még egyszer utoljára felvillantja a megnyugtató akkord-passzázsokat, melyek itt a 244. ütemben kezdődő nyolcütemes főtémamegjelenés után, nem pedig előtte, hangzanak fel. Liszt így adott kiemelt zárófunkciót ennek a szimbolikus jelentőségű anyagnak.

[15]Nem mindegyik kapcsolásnak van köze az E–Fisz–E egységesítő gesztushoz. Például a *Sunt lacrymae rerum* záró A-dúr akkordjára tercrokon viszonylat: a *Marche funèbre* cisz-moll-ja felel. Két további esetben a záróhang vagy -akkord mint a következő darab elejének dominánsa működik: az *Aux Cyprès II* Gisz záróhangja a *Les jeux d'eaux* Cisz-alapú nónakkordjára vezet; hasonlóképpen a *Marche funèbre* Fisz-dúr akkordját a *Sursum corda* nyitó H-hangja (később akkordja) követi.

[16]A keltezés szempontjából is megjegyzendő, hogy a weimari kéziraton nem szerepel a mű végleges címe.

[17]A kiadott levelezésen kívül, számos európai gyűjtemény kiadatlan levelezését is átvizsgáltuk ebből a szempontból.

[18]*„J'ai écrit dernièrement une centaine de mesures que je vous dédie et vous enverrai imprimées. Le titre en serait: Thrénodie hongrois* [sic]". La Mara, ed., *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow* (Leipzig, 1898).

[19]La Mara VII: 202: *„Ces 3 jours, je les ai passés tout entiers sous les cyprès! C'était une obsession, impossible de songer à autre chose – même à l'église – leurs vieux troncs me hantaient, et j'entendais chanter et pleurer leurs rameaux, chargés de leur inchangeable feuillage! Enfin, les voilà couchés sur du papier de musique; ..."*

[20]Meyendorff, 292. o.

[21]*Ibid.*, 293. o.

[22]Carolyne-hoz írott 1882 szeptember 5-i levelében ezt olvassuk: *„Deux savants allemands m'ont assuré que les cyprès de Sta M a r i d e g l i A n g e l i n e tenaient pas à Michel-Ange. Pour éviter des contradictions superflues, j'ai retranché de ma 2^E T h r é n o d i e le nom du grand et très vénérable sublime génie–digne de seconder son Patron Michel, l'Archange. Elle sera insérée simplement comme N^O II des C y p r è s d e l a V i l l a d'E s t e."* La Mara VII: 355. Nem tudjuk, pontosan mikor határozta el, hogy Michelangelo nevét a kompozíció elejére írja.

[23]L. Meyendorff, p. 294: *„C i p r u s a i m m a g a s a b b r a nőttek; mintegy tíz napja megszakítás nélkül dolgozom rajtuk. Azután október elején volt a Szent Angyalok ünnepe. Írtam a számukra vagy száz taktust (zongorára vagy harmóniumra) és azt kívánom, bárcsak jobban kifejezhetném bensőséges rajongásomat az isteni hinőkök iránt.*
Mivel már úgyis elkezdtem a kottapapír befeketítését, írtam még négy oldalt, amelynek az lesz a felirata: S u r s u m c o r d a."

[24]*„Pendant les mois de Septembre et Octobre (à la Villa d'Este), je n'ai fait que griffonner des notes. Il y a des 'Cyprès,' des 'Jets d'eaux' et d'autres menues misères, grandement imaginées, mais débilement exprimées vu mon manque de talent à exprimer ce qui m'empoigne. Quoiqu'il en soit, je vous jouerai ces quelques morceaux de piano à 'Wahnfried.' Peut-être l'un d'eux – 'Sursum corda' – ne déplaira-t-il pas à Wagner."* Ez a levél a bayreuthi archívumban található. Az idézett részlet német fordítását l. H. v. Wolzogen, „Aus Liszts Briefen an seine Tochter," *Bayreuther Blätter 39 (1916), 150. o.*

[25]L. a Michelangelóra vonatkozó utalást a 22. jegyzetben.

[26]*„Comme chaque année, j'ai fêté à ce 27 Septembre la St. Cosme, de tout l'intime et indestructible de mon coeur. Quelques jours après (2 Octobre) c'était la fête des Saints Anges gardiens. Involontairement je me suis mis à écrire une page de musique, que je dédie à votre fille Daniella."* A levelet, melyből ez az eddig nyomtatásban nem közölt részlet való, a bayreuthi archívumban őrzik. *A Szent Angyalok* ünnepéről l. még a 23. jegyzetet, valamint Liszt 1877. október 18-án kelt bejegyzését a római kéziratban: *„In Festa S. S. Angelorum Custos."*

[27]Az 1. és a 4. ábra Lovag Zsuzsa *The Hungarian Crown and Other Regalia* (ford. Uszkay Miklós, Budapest, a Magyar Nemzeti Mőzeum kiadása, 1986) c. könyvéből, a 2. és a 3. pedig Patrick J. Kelleher, *The Holy Crown of Hungary* (Róma, 1951) c. művéből való.

[28]L. Lovag, *The Hungarian Crown and Other Regalia*, 7. és 10. o. (a beleértett számozatlan lapokkal együtt). A kutatók legújabb véleménye szerint az alsó rész az 1070-es években, a felső 1160 és 1180 között keletkezhetett.

[29]L. Gustav Davidson, *A Dictionary of Angels Including the Fallen Angels* (New York, 1967), 127. o.

[30]Egy későbbi, 1880-as kézirat, valamint egy levélrészlet együttesen megerősítik, hogy az *Angelus*-nak köze van Liszt őrangyalok iránti érdeklődéséhez. A kézirat keltezése: *„Siena, Torre Fiorentina, 21–22 Settembre: 80 F. Liszt"*. A levélrészlet – Olga von Meyendorffhoz, 1880. szeptember 24-ről – így szól: *„A Torre Fiorentina főúri lakhely, szépen gondozott kápolnával, melyet a szent őrangyaloknak szenteltek. Az utolsó négy napban egy kapucinus atya celebrált benne misét, melyen a gyerekek és én ott voltunk."* Meyendorff, 380. o. Úgy látszik, Lisztet a Torre Fiorentina kápolnája ihlette meg, hogy az őrangyalok tiszteletére belekezdjen az *Angelus* átdolgozásába.
Az Angelus szokásos jelentése, ti. áhitati ima az inkarnáció emlékére, itt csak a zenei hatás tekintetében érvényes: a darab eleje és vége harangszóra emlékeztető részleteket tartalmaz, melyek az Angelus elmondása előtti harangozást idézik.

[31]A kiadott leveleken kívül több európai gyűjtemény kiadatlan leveleit is átnéztük a koronára való hivatkozásokat keresve. Több Liszt-kutató is megerősítette, hogy nem fedeztek fel ilyen utalásokat Liszt levelezésében.

[32]L. Liszt 1869. május 6-i levelét Carolyne Sayn-Wittgensteinhez: *„Je vous parlerai de 2 ouvrages en projet, pour lesquels je réclame votre coopération: un S^t. Stanislas de Pologne* – et un *S^t. Étienne, Roi de Hongrie. En 18 mois, j'espère qu'ils seront composés – plus la Cantate Beethoven, dont Stern m'enverra le texte à Rome."* La Mara VI: 221.
Liszt barátjának, Augusz Antal bárónak is beszélt erről a tervéről 1869. július 14-i és november 9-i leveleiben. Wilhelm von Csapó, *Franz Liszt's Briefe an Baron Anton Augusz 1846–1878* (Budapest, 1911), 152–54., 157–59. o. A második levélben Liszt megemlíti, hogy valaki dolgozik az Ábrányi-féle libretto német fordításán, és valószínűleg ez a fordítás az, amely jelenleg az Országos Széchényi Könyvtárban Li–II–6/17 jelzet alatt található. Egy másik dokumentum is kapcsolódik Szt. Istvánhoz: „'Le feu sacré et l'eau bénite'. – Esquisse tirée de l'histoire de Hongrie par Maurice Jókai – Traduction." (Li–II–6/18) Ez a részlet Szt. Istvánnak a szent tűz oltáránál szenteltvízzel történt megkeresztelését írja le. Ennek az írásnak szerepe volt a librettó keletkezésében, amit két körülmény is mutat: Liszt az Augusznak írott levelekben a „Szent Tűz és Szent Víz" címet adja az oratóriumnak, és az l. felvonás címe a librettóban ugyancsak „Das heilige Feuer und das heilige Wasser."

[33]Ugyanebben a felvonásban korábban ezt halljuk:
Das Volk salbt heut den Herrn
damit er den Glauben wahre
Und die Krone siegelt
den Bund mit Gott.

[34]*„Il y a de cela plus de 20 ans, dans le second volume des Années de pélérinage, auquel j'ajoute un troisième tout prêt intitulé 'Feuilles de cyprès et de palmes."* A levél a bayreuthi archívumban található. Szeretnék köszönetet mondani Hamburger Klárának, hogy felhívta figyelmemet erre az idézetre.

[35]George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art* (New York, 1961), 36., 114–15.

[36]Mint Peter Raabe írja: „Zur Krönungsfeierlichkeit selbst erhielt er jedoch auch jetzt keine Einladung; und so hörte er seine Messe oben auf der Orgelempore inmitten des Orchesters an." *Liszts Leben*, 2. kiad. (Tutzing, 1968), I. kötet, 213. o.

[37]Berényi Iván szerint a korona ki volt állítva röviddel a szertartás előtt és három napig utána. *A Magyar Korona Története* (Budapest, 1986), 179. o. Raabe leszögezi, hogy Liszt június 4-én, négy nappal a koronázás előtt, Budán volt, ahol Ferenc József kihallgatáson fogadta (*Liszts Leben*, I. kötet, 213. o.)

[38]A rendkívül népszerű *Vasárnapi Újság*-ban „A magyar koronázási jelvények" címmel jelent meg cikk 1867. június 9-én. A koronán található valamennyi alak részletes leírásán kívül annak elölnézeti képét is közölte. A szöveg idevágó részét idézzük (282. o.): „az alsó résznek (v. görög koronának) homlokoldala közepén egy szív alakú nagy zafír-kő pompáz. E mellett egymás után jobbról és balról következnek görög feliratok kíséretében 1. *Mihály* 2. *Gábor* arkangyalok, 3. *Sz. György*, 4. *Sz. Demeter* vértanúk, 5. *Sz. Damián*, 6. *Sz. Kozma* képeik, közben drága kövekkel és azok foglalványai által egymástól elválasztva. A nagy zafír-kő fölött zománczos domborlatban a Megváltó alakja királyi székben ülve, jobb keze mutató ujját ég felé nyújtva, balkezében (evangeliomos) könyvet tartva, látható. A feliratok arany talajon fekete görög betűkből állanak. A korona alsó részének hátsó oldalán egy kisebb nyolczszegletű zafír-kő van, melyet az onnan régebben kiesett drágakő helyébe 1608-ban II. Mátyás király tétetett. E kő felett bíboros Konstantin görög császár képe, bíborvörös fölírással szemlélhető, alul a kő két oldalán szintén két fejedelem képe díszlik, jobbról Dukas Mihály görög császáré, balról Gejza magyar király képe."

[39]J. Lippert 1792-ben részletes akvarelleket festett a koronáról és a többi magyr királyi jelvényről. Ezek szerepeltek az Országos Széchényi Könyvtár „Szent István, Magyarország első királya 1000–1038" c. kiállításán (Budapest, 1988. július 4. – október 29.). Lovag Zsuzsa, a korona történetének specialistája, megállapította, hogy 1790 óta kezdtek megjelenni pontos reprodukciók a koronáról. *The Hungarian Crown and Other Regalia* c. könyve hátsó borítójának belső oldalán egy 1790-es rézkarcot közöl, melyen a koronának egy korábbi, képzeletszülte ábrázolása egy újabb, pontos elölnézeti képpel van szembeállítva.

[40]Az alábbi részlet Eckhart Ferenc „The Holy Crown of Hungary. The History of an Idea" c. cikkéből, *The Hungarian Quarterly* 6 (1940–41), 652–53, o. képet ad a nyelvhasználatról: „'Ami Erdélyt illeti,' jelentették ki a magyar rendek 1790-ben, 'Magyarország Szent Koronájának jogai világosak és elidegeníthetetlenek mind eredeténél fogva, mind pedig egyezmények és törvények értelmében...' És a horvát rendek, bármi legyen is a véleményük Magyarországgal való kapcsolatukat illetőleg, elismerték, hogy Horvátország 'a magyar Koronához tartozik' és a horvátok a Szent Korona alattvalói."
A fordító megjegyzése: Az ebben a lábjegyzetben szereplő eredetileg magyar nyelvű idézeteket az angol változatból fordítottam vissza, az eredeti nem lévén hozzáférhető.

[41]A legkorábbi tanulmányok közé tartozik Franz Bock, „Die ungarischen Reichinsignien," *Mittheilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission*, 2. kötet (Bécs, 1857), 201–11. o.; uő, *Die Kleinodien des heilgen römischen Reiches deutscher Nation* (Bécs, 1864), 76. o. és XVI. tábla; Charles de Linas, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, 1. kötet (Párizs, 1877), 326–31. o.

[42]Ezt az információt Ottovay Lászlónak, az Országos Széchényi Könyvtár Kutatási Osztályának vezetőjétől kaptam, 1988. november 10-én kelt levelében.

[43]Elismerem, hogy a Liszt-darabok közül többnek a címe Liszt és környezete által gyakran használt szavakból állt. Nyilvánvaló, hogy a ciprus általában hozzátartozott a romantikus tájhoz. Az is igaz, hogy Liszt számára nagy jelentőséggel bírtak „a jó angyalok", és Carolyne Sayn-Wittgensteinnel együtt bensőségesen hittek az angyalok védő erejében. Végül pedig természetes, hogy Liszt már régóta hódolhatott Szt. Kozmának, ha leányának a Cosima nevet adta. (Tudjuk, hogy utolsó éveiben Cosima nevenapját a római Szt. Kozma és Damján templomban ünnepelte.) Ennek ellenére az egyes elemek általános jelentései nem feledhetetik el azt a tényt, hogy a magyar szent koronán mindhárom kép: az angyalok, a ciprusok és a szentek, együtt fordulnak elő.

[44]Itt csak egy bizonyos dallamfordulattal foglalkozom, bár vannak olyan helyek is, ahol a magyar skála, vagy annak liszti módosított formája adja Liszt zenéjének dallami és harmóniai kontextusát: ilyen az *Aux Cyprès I* bevezetése és 147–54. ütemei; a *Marche funèbre* első 16 üteme, valamint a 95–99. ütemek, a *Sunt lacrymae rerum* korábban már említett helyein kívül. Hamburger Klára emlékeztet rá, hogy 1860 után Liszt fokozott mértékben használta a magyar skálát olyan művekben, melyeknek témája szomorúság, halál, gyász, stb., akkor is, ha azoknak semmilyen magyar vonatkozása nem volt (személyes közlés, 1989 május). Ez azonban nem zárja ki ezeknek a zenei anyagoknak a használatát magyar tárgyak kihangsúlyozására, amint a *Magyar Történelmi Arcképek*-ben, és valószínűleg a *Zarándokévek III*-ban is, tapasztalhatjuk.

[45]Dorothea Redepenning, *Das Spätwerk Liszts; Bearbeitungen eigener Kompositionen* (Hamburg, 1984), 178. o.

[46]Megjegyzendő, hogy a tervezett Szt. István-oratóriumban a harmadik felvonás, mely a koronázást jelenítette meg, a „Vörösmarty-himnusszal" fejeződött be.

[47]Major Ervin szerint Liszt már 1857-ben említést tett egy Vörösmarty emlékének ajánlott darabról. Gárdonyi Zoltán ezzel szemben úgy tartja, hogy Liszt általában nem használt fel magyar dallamot saját zenéjében addig, amíg az egész dallamból átiratot nem készített. Ezen az alapon Gárdonyi a *Vörösmarty* keletkezését 1873 utánra teszi: *Le Style hongrois de François Liszt* (Budapest, 1936), 117 (11. jegyzet), és 114. o.

[48]Amennyiben igaz, hogy ez a részlet a Szózat-ra vezethető vissza, úgy Gárdonyi érve a *Vörösmarty* 1857-es datálása ellen elesik.

[49]A diadalmas gesztus (Aisz–H–Cisz) a 9/c példa elejének dallamkontúrját és végének ritmusát ötvözi.

[50]II. könyv, 10. vers, 6. sor.

[51]Mi sem bizonyítja világosabban, hogy Liszt elfogadta a kiegyezést, mint az, hogy felkérésre megírta az ünnepi misét Ferenc József magyar királlyá koronázására. Ezenkívül a *Magyar Történelmi Arcképek*-ben lerótta tiszteletét Deák Ferencnek, a kiegyezésben döntő szerepet játszó magyar politikusnak. Alan Walker megerősíti, hogy Liszt Magyarország helyzetének békés, törvényes megoldása mellett volt: *Franz Liszt. Volume 2: The Weimar Years, 1848–1861.* (New York, 1989), 70. o.

[52]Így a felirat vonatkozhat Miksa érdemekben gazdag, de elbukott monarchiájára éppúgy, mint Magyarország függetlenségi törekvéseire.

Talán annak is van jelentősége, hogy Miksa liberális politikus hírében állott: Magyarországgal kapcsolatban nyilvánosan elítélte az osztrák hadsereg brutális megtorló akcióit az 1849-es háború végén, és többször is sürgette fivérét, Ferenc Józsefet, hogy enyhítsen az ország Habsburgok általi elnyomásán. A brit külügyminiszter ismételten javasolta Ferenc Józsefnek, hogy Miksát nevezze ki a létrehozandó független Magyarország királyává. Nem sikerült megállapítanom, hogy ez utóbbi tény mennyire volt közismert. L. Joan Haslip, *The Crown of Mexico; Maximilian and his Empress Carlota* (New York, 1972), 34., 159., 189. o.; Egon Caesar Corti, *Maximilian and Charlotte of Mexico* I–II (ford. Catherine Alison Phillips, New York, 1928), I. kötet, 73. o.

[53]*Aeneis* I. könyv, 462. sor.

[54]L. *Musikalische Werke*, ed. F. Busoni, P. Raabe, *et alia* (Leipzig 1907–36; repr. London, 1966), vol. I. 12: 103.

[55]*Aeneis* X. könyv, 782. sor.

[56]L. *Musikalische Werke*, vol. I. 12. Liszt nyilatkozatát idézi Berthold Kellermann a *Revisionsbericht*-ben.

[57]L. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, I. sorozat, 10. kötet.

[58]L. Lisztről szóló fejezetemet a megjelenés előtt álló *Nineteenth-Century Piano Music* c. kötetben (szerk. R. Larry Todd, New York, 1990).

[59]Grabócz Márta szisztematikusan vizsgálta a Liszt műveiben előforduló tématípusokat, és a narratív stratégiák, valamint az ezekből létrejövő zenei formák különböző fajtáit állapította meg. *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt. Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales* (Budapest, 1986).

[60]Bár a IV–I menet a korábbi fogalmazványnak is szerves része, a végső verzióban kibővített formában jelenik meg.

Hamburger Klára az 50. ütemben kezdődő szakaszt imának érzi. Véleménye szerint Liszt az 52. ütem dallamrészletét használta fel a vegyeskarra írott második *Ave Maria*-ban (1869). Személyes közlés, 1989 május.

[61]Legány Dezső, *Liszt and His Country 1869–1873* (Budapest, 1983), 166. o. Legány rámutat, hogy a *Sunt lacrymae rerum* ugyanabban az időben keletkezett, mint a *Szózat*-ra és a *Himnusz*-ra írt zenekari fantáziák, valamint a *Bevezetés és magyar induló;* az utóbbi magába foglalja és átalakítja a *Sunt lacrymae* két főtémáját (165., 167. o.).

[62]Másutt a *Szózat*-részlet vagy erőteljes és szilárd, vagy pedig vágyódó jelleget kap, ami önmagában is sokatmondó.

[63]Általánosan elfogadott nézet szerint a korona alsó felét Dukasz Mihály bizánci császár küldte Gézának politikai szövetségük elismerése jeléül.

[64]Szt. István és a korona kapcsolata valószínűleg a király és az Igazi Kereszt egy ereklyéje kapcsolatának átvitele volt. Az ereklyét később, úgy tűnik, belefoglalták a korona tetején látható keresztbe. A koronát először IV. Béla nevezte Szent Koronának 1256-ban, és a vallásos konnotáció napjainkig fennmaradt.

[65]Eckhart, „The Holy Crown of Hungary", 646. o.

[66]Patrick J. Kelleher, *The Holy Crown of Hungary* 1. o. Eckhart, *„The Holy Crown of Hungary,"* 658. o.; Robert A. Kann, *A History of the Habsburg Empire 1526–1918* (Berkeley, 1974), 301–02. o.

[67]Liszt általában inkább magánlevelezésében, mintsem nyilvánosan adott hangot politikával kapcsolatos érzéseinek. Nézeteiről bővebbet l. Hamburger Klára, „Musicien Humanitaire," *The New Hungarian Quarterly XXVII, No. 103 (1986 ősz), 1–8. o.*

[68]Meyendorff, 294–95., 293. o. R. Larry Todd szerint talán a Schott kiadónak voltak fenntartásai a ciklus „magyar" feliratával szemben. Egyetlen gondolatébresztő nyomot találtam: Liszt két levélben tesz említést Olga von Meyendorffnak a „kiadóval való összezördülés"-ről, ill. „a kiadóval való buta perlekedés"-ről, amely késleltette a művek megjelenését. (1882. november 29. és 1883. január 25.). Meyendorff, 439., 446. o.

HAMBURGER KLÁRA:

KIADATLAN LISZT-LEVELEK MÜNCHENBEN

1989 júniusában, a Soros-Alapítvány ösztöndíjával, egy hetet Münchenben tölthettem. A Bayerische Staatsbibliothek Kézirat- és Zeneműtárában, valamint a Bayerisches Hauptstaatsarchiv Geheimes Hausarchivjában dolgoztam.[1] Összesen húsz olyan eredeti kéziratos Liszt-levelet, illetve dokumentumot találtam, amely publikálatlannak bizonyult.

Különböző címzetteknek szólnak, jó részükön nincs rajta a címzett neve. Ezek közül néhányat sikerült azonosítanom. Tartalmukat illetően is változatosak: a névjegyre írt, egy mondatos elutasítástól a fontos közlendőkig terjed. Hely, évszám sem mindegyiken van, néhány esetben ezeket is sikerült meghatároznom. A legkorábbi datálatlan, valószínűleg 1842-ből való, a legkésőbbi 1881-ből. Levél közülük 19, ebből 7 francia, 12 német nyelvű.

A Bajor Állami Főlevéltár Titkos Házi Archívumában több eredeti, II. Lajos királynak írt Liszt-levelet őriznek – ezeket csak engedéllyel szabad publikálni. Kettő van köztük, amelyet eddig nem hoztak nyilvánosságra. Az ifjú II. Lajos (1845–1886) és Liszt között természetszerűleg Wagner iránti rajongásuk jelentette az alapvető közös pontot. A 60-as évek derekán, az akkor Münchenben, még a királyi karnagy, Bülow[2] feleségeként élő, de valójában már Wagnernak testestől-lelkestől elkötelezett, a királlyal szinte baráti viszonyban levő Cosima[3] személye pedig további összekötő láncszemet képviselt. *„Üdvözölje őt részemről szívélyesen – írta a király Lisztről Cosimának, 1865. augusztus 26-án*[4] *–, kora ifjúságomtól szeretem őt, és talán egyszer az az öröm ér, hogy személyesen megismerhetem."* Liszt éppen ekkoriban érdeklődött, neki ajánlhatja-e Pesten frissen bemutatott új oratóriumát, a Szent Erzsébet legendáját.[5] Bizonyára a király pozitív válaszára vonatkozik Liszt első, itt közölt levele, (kelt a Vatikánban, 1865. október 14-én), amelyben háláját fejezi ki, amiért a király *„kegyes fogadtatásban méltóztatta részesíteni"* ezt a művét. A Szent Erzsébetet német földön valóban először Münchenben adták elő: 1866. február 24-én, Bülow vezényletével. A premierre a király meghívta a zeneszerzőt, aki ezt hálásan megköszönte, de nem ment el.[6] Júliusig háromszor hangzott el a mű Münchenben, de Cornelius szerint a színház mindannyiszor üres volt. Azt is tőle tudjuk, hogy két jó előadás után a harmadik szinte szervezetten balul sikerült, olyannyira, hogy a felháborodott Bülow levélben tiltakozott az intendánsnál.[7] A király április 4-én, Bülow vezényletével, Liszt több szimfonikus művét is előadatta, s róluk elragadtatva írta Cosimának, hogy minden várakozását felülmúlták.[8] A koncertért Liszt egy Amszterdamból kelt levélben mondott köszönetet.[9] Legjobban mégis mindig a Szent Erzsébetet szerette II. Lajos, amelyet *„csodálatos műalkotás"*-nak nevezett[10], s amely valóban neki szóló ajánlással jelent meg, 1868-ban. Lisztet 1866. április 2-i keltezéssel ki is tüntette, a Szent Mihály érdemérem Nagykommendátori keresztjével.

Második, itt először közreadott levelét, nyilván ennek hatására, Liszt 1866. augusztus 10-én írta a királynak. Kísérőlevél ez: vele együtt, tisztelete és hálája jeléül, születésnapjára (illetve névnapjára, mert a kettő: augusztus 25., egybeesett) elküldte Lajosnak egy miséje kéziratát. Ez valószínűleg a Missa Choralisnak egy másolata volt –, de ez a kézirat nincs

meg.[10/a] Tény, hogy a király 1866. augusztus 31-én megköszönte[11], és levelében azt is közölte, hogy *„a legrövidebb időn belül"* elő kívánja adatni *„az Ön kiemelkedő géniuszának ezt az új művét"* , s hogy biztos benne, *„éppúgy el leszek tőle bűvölve, ahogy nagy oratóriuma, a Szent Erzsébet hallatán"*. Ugyanitt annak az óhajának is ismételten kifejezést adott, hogy mielőbb személyesen megismerhesse a művészt.

Érdekes protektorra tett szert Liszt egy időben II. Lajosnál. Ez nem volt más, mint maga – az érzelmi hullámzásaiban ugyancsak kiszámíthatlatlan – Richard Wagner. Ez a nagy fellángolás egészen váratlanul, a teljes kapcsolatmegszakítás előtt következett be. 1867. október 9–10-én Liszt Münchenből egy napra elutazott hozzá a svájci Tribschenbe, hogy még utoljára megpróbálja megmenteni Cosima és Bülow házasságát. Wagner félt ettől a vizittől.[12] De megtalálta önmaga védelmének legbiztosabb módját: megmutatta Lisztnek a készülő Mesterdalnokokat. Egész nap zenéltek. S a zene jegyében ismét egymásra találtak. Olyannyira, hogy e villámlátogatás hatására ajánlotta Wagner Lisztet saját pártfogója jóindulatába. Elképzelhető, mennyire lelkesedett a magyar mester barátja új művéért, ha Wagner azt írta róla a királynak: *„Er ist ein lieber, großer, einziger Mensch!"* (Kedves, nagy, páratlan ember!) Sőt arra kérte a királyt, nevezze ki Lisztet egy neki megfelelő, lehetőleg egyházzenei posztra.[13] Hogy ez miért hiúsult meg, nyilván összefügg a Bülow-ék Wagner elleni müncheni hajszával. De II. Lajos később, 1875-ben előadatta magának a Krisztus-oratóriumot is, dícsérően nyilatkozott róla, és 1884-ben még kitüntette Liszt Ferencet a tudományért és művészetért adományozható Miksa-renddel.[14]

A többi levél mind a Bajor Állami Könyvtár Kézirattárából való. Szám szerint a legtöbb a kitűnő és Liszt által nagyra becsült weimari művész-házaspárnak, Rosa (sz. Aghte, 1827–1906) és Feodor von Mildének (1821–1899) szól. Közülük jó egynéhány megjelent már, részint La Mara gyűjteményében[15], részint fiúk, Franz von Milde (Liszt keresztfia) szüleiről szóló könyvében[16], és legújabban Hans Rudolf Jung válogatásában.[17]

Összesen ötöt találtam, amely még kiadatlan: három az ünnepelt szopránnak, Rosának szól (az első még férjhezmenetele előtt), kettő a férjének, a bécsi (és így bizonyos értelemben „honfitársának" számító) baritonnak, Feodornak, akit Liszt szerződtetett Weimarba, s akivel tegeződött. Mindketten énekeltek – egyebek közt – a Lohengrin weimari ősbemutatóján: Rosa Elzát, Feodor Telramundot; de kiváló megszemélyesítői voltak Erzsébetnek és Wolframnak, Sentának és a Hollandinak; énekeltek Berlioz Benvenuto Cellinijének bemutatóján, és előadták Liszt különféle műveit. Eredetileg nekik szánta készülő oratóriumának, a Szent Erzsébetnek a főszerepeit is: Rosának a címszerepet, Feodornak az őrgrófét, a magyar mágnásét és a püspökét.[18] A Mildéékkel való szívélyes barátság Liszt Weimarból való távozása után is fennmaradt.

Valamennyi, Mildééknek szóló, itt először közölt levél Liszt weimari karmesterségének éveiben kelt, mintegy 1849 ős 1860 közt, és mindet ebbeli minőségében írta nekik. A levelek tehát tárgyszerűek, bennük a szervező, a dirigens Liszt nyilatkozik meg. De olvastukkor egyszersmind a művésztársaival tisztelettel és szeretettel bánó, az énekesek hiúságát-érzékenységét is finom tapintattal figyelembe vevő Maestro arcképe is árnyaltabbá válik.

A következő levélcsoport a címzettek betűrendjében olvasható. Liszt-féle címzés voltaképpen csak az elsőn, a Hermann Dimmlernek szólón található. Van egy, amelyet az archíváriusok a „Doellingeriana"-ba osztottak, ez nyilván Johann Joseph Ignaz von Doellingernek (1799–1890) szól. A többit „ismeretlennek" szólóként tartják nyilván, s magam azonosítottam, amit tudtam. Mégpedig így: kettő Josephine von Kaulbachnak, a híres müncheni történeti festő (a Húnok csatája ihletője) özvegyének szól; az első közülük épp a festő halála alkalmából való kondoleálás, a második egy ajánlásra reagál. A következő címzett nyilvánvalóan Maurice Dudevant báró (1823–1889), George Sand fia; dátuma a tartalmából

következően talán 1842. A legutolsó címzett, akit azonosítani tudtam, a „Mademoiselle Marthe"-nak nevezett személy: Marfa Sztyepanovna Szabinyina (1839–1892) zongoraművésznő, a weimari orosz prépost leánya. Öt levél címzettjét nem sikerült tisztáznom. A legutolsó dokumentum nem levél, hanem kézzel írott életrajz-vázlat.

A közléskor szigorúan ragaszkodtam Liszt eredeti szövegéhez és helyesírásához, a kiegészítéseket [ ]-be tettem. Rövidítések: BHsa GH = Bayerisches Hauptstaatarchiv, Geheimes Hausarchiv; Bstb HS. = Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung.

1.

II. Lajos bajor királynak.

BHsa GH

Sire,

Ce que Votre Majesté accomplit pour l'Art impose la plus vive gratitude à ceux qui en ont la compréhension. Dans ce nombre je me flatte d'etre rangé. Aussi me tenait-il à coeur de témoigner en quelque manière à Votre Majesté, mon humble acclamation à ses royales manifestations.

Le gracieux accueil qu'Elle daigne faire à un de mes ouvrages[19] me touche profondément, et j'ose La prier d'en agréer mes plus reconnaissans remercimens. En espérant qu'il me sera permis de vous les exprimer bientôt de vive voix, Sire,

j'ai l'honneur d'être, avec le plus profond respect,

De Votre Majesté,
le tres humble et tres obéissant serviteur
F. Liszt

Vatican 14 Octobre 1865.

Sire,

Amit Felséged a Művészet érdekében véghezvisz, a legmélyebb hálára kötelezi mindazokat, akik felfogják jelentőségét. Azzal hízelgek magamnak, hogy közéjük tartozom. Épp ezért szívügyemnek tekintettem, hogy Felségednek valamilyen módon kinyilvánítsam a királyi megnyilatkozásai iránti alázatos tetszésem kifejezését.

Mélyen meghat az a kegyes fogadtatás, amelyben egyik munkámat[19] *részesíteni méltóztatta, és bátorkodom arra kérni, fogadja érte leghálásabb köszönetemet. Abban a reményben, hogy hamarosan szabad lesz ezt élőszóban is kifejeznem, Sire,*

van szerencsém Felséged legmélyebb tisztelőjének
és legalázatosabb, legengedelmesebb szolgájának
mondhatni magamat.

F. Liszt

Vatikán, 1865. október 14.

2.

II. Lajos bajor királynak.

BHsa GH

Sire,

La prière est de tous les temps, afin de nous affranchir du temps et nous fixer en Dieu.
Que Votre Majesté daigne me permettre, de lui offrir pour le jour de Sa fête[20], le manuscrit d'une Messe[21], comme un faible hommage des sentimens de profonde gratitude[22] et dévouement avec lesquels j'ai l'honneur d'être, Sire,

De Votre Majesté,
le très humble et très obeissant
serviteur

F. Liszt

Rome 10 Aout 1866.

Sire,
Az ima időtlen, arra szolgál, hogy megszabaduljunk az időtől, és megállapodjunk Istenben.
Arra kérem Felségedet, méltóztassék megengedni, hogy ünnepének napjára[20] átnyújthassam egy misém[21] kéziratát, mint mélységes hálám[22] és odaadásom, hódolatom gyengécske kifejezését.

Mindezen érzésekkel van szerencsém, Sire,
Felséged legalázatosabb és legengedelmesebb
szolgájának mondhatni magamat

F. Liszt

Róma, 1866. augusztus 10.

3.
Rosa Aghténak
Bstb Hs. Mildeana, 1

[Hátul címzés:] Mademoiselle Aghte[23]

h.é.n.
[Weimar, 1849–1850 körül]

Permettez à votre très humble serviteur Mademoiselle, de mettre votre obligeance à contribution en reclamant pour quelques heures le *Clavier Auszug* de *Figaros Hochzeit*[24].

Mille complimens et hommages
empressés

FL

Sire,

La prière est de tous les temps, afin de nous affranchir du temps et nous fixer en Dieu.

Que Votre Majesté daigne me permettre de lui offrir pour le jour de sa fête, le manuscrit d'une Messe, comme un faible hommage des sentiments de profonde gratitude et dévouement avec lesquels j'ai l'honneur d'être Sire, De Votre Majesté,

le très humble et très obéissant serviteur

F. Liszt

Rome 10 Aout 1866.

Aghte kisasszonynak[23]

Engedje meg legalázatosabb szolgájának, kisasszony, hogy szívességet kérjen Öntől, mégpedig a Figaro házassága[24] zongorakivonatát, néhány órára.

Legteljesebb tiszteletemmel és hódolatommal

FL

4.

Rosa von Mildének

Bstb Hs. Mildeana, 9

Verehrte Liebe Freundin,

Das stattfindende theater imbroglio führt mich wieder mit einer Bitte zu Ihnen. Wenn es Ihnen möglich ist die *Komala*[25] (ohne Proben, der Sie nicht bedürfen) übermorgen Sonntag zu singen, so wird es Ihnen als eine besondre Freundlichkeit zu Dank wissen und zu den vielen andren die Sie schon erwiesen mitzählen

Ihr aufrichtig ergebenster

F. Liszt

5 Nov. 58 [Weimar]

Nagyra becsült és kedves Barátnőm,

A soros színházi imbroglio ügyében ismét kéréssel fordulok Önhöz. Ha lehetséges, holnapután, vasárnap (próba nélkül, amire Önnek nincs szüksége), énekelje el a Komalát[25]. *Ezt különleges, kedves szívességként tartja számon, egyikeként annak a sok hasonlónak, amit már eddig is tett*

Őszinte, odaadó híve

F. Liszt

58. nov. 5. [Weimar.]

5.

Rosa von Mildének[26]

Bstb Hs. Mildeana, 11

Hochverehrte Freundin,

Die Vocal-Programm Bestimmungen des Mittwoch Conzert[27] seien Ihnen hiermit zu Füssen gelegt. Sie haben darüber zu entscheiden und wir wollen uns gleich nach Ihrer

Ankunft hier (Montag Abends) nach Ihren[!] Befehl richten. Ich bitte um um [!] eine 5 Minuten lange Audienz zu diesem Zwek[!]

Die General Probe der Meße[28] ist für Dienstag halb 12 Uhr (in der Thomas Kirche [nincs bezárva] angesagt. Morgen früh 11 Uhr wird die 1te General Probe (ohne Solo Singer) im Gewandhaus abgehalten.

Inre Wohnung habe ich für Montag Abends 6 Uhr im hotel de Pologne[29] bestellt.

Freundschaftliche Grüße und Dank von

F. Liszt

Sonnabend [olvashatatlan] 28 Juni [helyesen: Mai!] 59 [Leipzig]

Mélyen tisztelt Barátnőm,

Ezennel lábai elé helyezem a szerdai hangverseny[27] vokális programjának rendelkezéseit. Döntsön kedve szerint, és amint ide érkezik, (hétfő este) alkalmazkodunk a parancsához. E célból 5 perces kihallgatást kérek.

A mise főpróbája[28] kedden, fél 12-kor lesz (a Tamás-templomban). Holnap délelőtt 11-kor tartják az első főpróbát (énekes szólisták nélkül, a Gewandhausban.

A szállását, hétfő este 6-tól, az Hotel de Pologne-ban[29] rendeltem meg.

Baráti üdvözlettel és köszönettel

őszintén odaadó híve

F. Liszt

Szombat, [olvashatatlan] 59. június [nem! május!] 28 [Lipcse]

6.

A Niederrheinisches Musikfest levélpapírján,
Aachen, 24ten Mai 1857 keltezéssel,
Rosa von Mildének írott felkérő levél
belső oldalára írt Liszt, Feodor von
Mildének[30]

Bstb Hs. Mildeana, 5

[Aachen, 24 ten Mai 1857]

Verehrter Freund

P. S. Das Duett aus den [!] fliegenden Holländer[31] würde am 3ten Tag herrlich effectuiren – sowie noch mehreres andre was Du in deinen [!] reichhaltigen Repertoire immer vorrathig hast. Obiger Brief[32] ist nur in zarten künstlerischen und etwa economischen Rücksichten gefasst und ich bitte dich daher ihn keiner Mißdeutung zu unterziehen.

Wenn Du kommen kannst (was ich noch etwas bezweifle) bist Du der besten Aufnahme hier gesichert, und im 3ten Conzert[33] soll Dir jedenfalls Platz geschaffen werden.

Quartier ist in Bereitschaft bei Herrn Suermondt (Adalbert Straße N° 6[34]) der mich

beauftragt Dir seine Einladung zu übermitteln. Deine Frau soll ganz gut aufgehoben und mit allerlei Liebenswürdigkeiten in dem Hause versorgt sein. Beeile Sie nur sobald als möglich zu kommen, den [!] so lange Sie nicht hier ist überläuft mich eine Art von *Intendantlichen* Fieber

Freundschaftliche Grüße
von Eurem aufrichtig ergebenen

F. Liszt

Die Frau Fürstin wird [mit] Deiner Frau ein
paar kleine Dinge für mich schicken

[Aachen, 1857. május 24.]

Nagyra becsült Barátom,

U. i. A bolygó hollandiból való duett[31] *a 3. napon nagyszerűen érvényesülne – és még sok minden egyéb is, abból, amit mindig tartalékolsz gazdag repertoárodon. Fenti levelet*[32] *csupán óvatos művészi és talán gazdasági meggondolásokból fogalmazták, arra kérlek tehát, nehogy félremagyarázd.*

Ha tudsz jönni (amiben még kissé kételkedem), biztos lehetsz a legkedvezőbb fogadtatásban, és a 3. hangversenyen[33] *mindenképpen helyed lesz.*

Szállás készenlétben van Suermondt úrnál (Adalbert Straße 6[34]*), aki megbízott azzal, hogy adjam át meghívását. Feleségednek nagyon jó helye lesz itt, sokféle kedvességgel gondoskodnak róla. Csak kérd meg, jöjjön mielőbb, mert amíg nincs itt, kiráz az intendánsi láz.*

Baráti üdvözlettel
őszinte hívetek

F. Liszt

A hercegné a feleségeddel küld néhány apróságot nekem.

7.

Feodor von Mildének

Bstb Hs. Mildeana, 12

Verehrter Freund,

Indem ich Dir bestens für deine Zeilen danke, muß ich Dich Bitten so gefällig zu sein mir eine detaillirte Aufklärung über die *gratifications-Angelegenheit* geben zu wollen[35] da ich bis jetzt nur sehr *vages* von einer einzigen Person davon gehört habe. Was Du mir dieser Angelegenheit zufolge in Deinem Briefe andeutest, verpflichtet mich die Sache nicht ruhig dabei bewenden zu lassen, und höheren Orts anzufragen wie ich mich fernerhin gegenüber dem personal des Großherz. Hoftheaters und der Hofkapelle, welches mir aufrichtig werth und lieb verbleibt, zu verhalten habe.

Dummer weise bin ich immer gräßlich verschnupft und muß in meinem Zimmer sitzen. Wenn möglich, komme Morgen früh *zeitlich* zu mir – Falls Du aber auch verschnupft wärest, so soll mich Giese[36] gut (trotz den vielen Rechnungen habe ich seinen Nahmen[!] noch nicht orthographisch schreiben gelernt) zu Dir bringen.

In aufrichtiger Hochschätzung
freundschaftlichst
ergeben

F Liszt

Mittwoch 19 Dezember 60 [Weimar]

Nagyra becsült Barátom,

Hálásan köszönöm soraidat, de kérlek, adj részletes felvilágosítást a prémium-ügyben[35]*, mert mindeddig csak igen bizonytalan dolgot hallottam róla, azt is egyetlen személytől. Az, amit ez ügy következményeként leveledben jelzel, arra kötelez, hogy ne hagyjam ennyiben a dolgot, és magasabb helyen érdeklődjem, hogyan viselkedjem ezután a Nagyhercegi Udvari Színház és Udvari Zenekar személyzetével, amelyet változatlanul tisztelek és szeretek.*

Buta módon borzasztó náthás vagyok, és itt kell ülnöm a szobámban. Ha lehetséges, gyere el hozzám holnap kora reggel –, de ha Te is náthás vagy, Giese[36] *(a sok számla ellenére még nem tanultam meg rendesen leírni a nevét) majd elvisz Hozzád.*

Őszinte tisztelőd,
barátod, híved

F. Liszt

Szerda, 60. december 19. [Weimar]

8.

[Borítékkal; teteje letépve. Címzés:]
Deutschland
Herrn Musik Direktor
Hermann Dimmler[37]
Freiburg (Breisgau)
(Grossherzogtum Baden)

Bstb Hs. Autogr. VIII. F

Sehr geehrter lieber Freund,

Zur Vorbereitung des Publicums für die Aufführung des Oratoriums „Christus"[38] befragen Sie mich, welche gedruckte Quellen hiezu man benutzen könnte. Vorerst Ramann's treffliche broschüre[!][39] über dasselbe Oratorium (jetzt in Kahnt's Verlag); dann den günstigen Artikel [den] Mihalovich[40] in der Neuen Zeitschrift veröffentlichte nach der ersten Aufführung des ersten Theiles desselben Werkes in Wien[41] (von den dortigen critischen

Autoritäten witzig ablehnend besprochen) und späterhin wohlwollend erörtert von meinen Freunden Nohl[42] un Pohl[43], welche beide in ihrer nächsten Nachbarschaft, Heidelberg und Baden Baden wolnen. Verständigen Sie sich brieflich mit Ihnen sowie mit Kahnt[44] und Ramann, angelegentlich der Press [!] Vorbereitung ihrer Aufführung in Freiburg.

Dankedn, und treu
ergebenst
F. Liszt

27ten Januar 81 Budapest

[1. lap: recto-verso teleírva; 2. lap üres – de hajtásra keresztben]: Zur Ramann–broschüre dürften nur ein paar kurze Stellen, von dem Autor angegeben sich den Zeitungen anpassen.

Németország
Hermann Dimmler[37]
zeneigazgató úrnak
Freiburg (Breisgau)
(Badeni nagyhercegség)

Igen tisztelt, kedves Barátom,

Azt kérdi tőlem, milyen írott forrásokat használhat fel, hogy felkészítse a közönséget a Krisztus-oratórium[38] *előadására. Mindenekelőtt Ramann nagyszerű brosúráját*[39]*, amelynek tárgya ez az oratórium (most Kahntnál jelent meg); aztán azt a kedvező cikket, amelyet Mihalovich*[40] *tett közzé a Neue Zeitschriftben, miután Bécsben bemutatták a mű első részét*[41] *(az ottani kritika autoritásai nevetséges-elutasító módon nyilatkoztak róla), később jóindulattal ismertették barátaim, Nohl*[42] *és Pohl*[43]*, akik mindketten az Ön legközelebbi szomszédságában, Heidelbergben, illetve Baden-Badenban laknak. Lépjen írásban érintkezésbe velük, valamint Kahnttal*[44] *és Ramann-nal, freiburgi előadásuk sajtóelkőkészítése ügyében.*

Köszönettel
hűséges híve
F. Liszt

81. január 27. Budapest

A Ramann-féle brosúrának csak rövid – szerző megadta – részlete igazodjék az újságokhoz.

9.

Johann Joseph Ignaz von Doellingernek[45]

Bstb 4. Doellingeriana, II

Budapest 8ten Dezember 84

Hochverehrter Herr Reichsrath und Vorsitzender des Maximilian Ordens Capitel,
Ehrerbietigst dankend

Budapest 8ten Dezember
84.

Hochverehrter Herr Reichsrath
und Vorsitzender des Maximilian
Ordens Capitel,

Ehrerbietigst dankend
für die Mittheilung meiner Ernennung
zum Ritter des Maximilian Ordens,
hoffe ich, dieser hohen Auszeichnung
mich stets würdig zu erweisen.

Dem hochverehrlichen Ordens Capitel
verbleibt in hochachtungsvoller
Ergebenheit.

F. Liszt

für die Mittheilung meiner Ernennung zum Ritter des Maximilian Ordens[46], hoffe ich, dieser hohen Auszeichnung mich stets würdig zu erweisen.

Dem hochverehrlichen Ordens Capitel
verbleibt in hochachtungsvoller
Ergebenheit

F. Liszt

Budapest, 1884. december 8.

Mélyen tisztelt Államtanácsos Úr, Elnöke a Miksa rendkáptalannak,
a legmélyebb tisztelettel mondok köszönetet annak közléséért, hogy a Miksa rend[46] lovagjává neveztek ki, és remélem, mindenkor méltónak bizonyulok erre a magas kitüntetésre.
A nagyra becsült Rendkáptalan
mélyen tisztelő híve

F. Liszt

10.

Ismeretlennek [aki:
Josephine von Kaulbach,
a festő Wilhelm v. Kaulbach[47] özvegye]

Bstb Hs. Cod. germ.
7237 (Nr. 59.)

Hochverehrte Frau,
Meine langjährige Bewunderung und Freundschaft für den hochgerühmten Verschiedenen, nähert mich ihrer Trauer. Sein Genius lebt und wirkt in seinen Werken fort. Was man Unsterblichkeit auf Erden nennt ist dem Nahmen [!] Kaulbach gesichert; und die vorzüglichen Geistes und Herzens Eigenschaften ihres Gemahls, werden nunmehr im getreuen Andenken seiner Familie und seiner Freunde bewahrt.
Unter diesen [!] Freunden zu gehören, beehre ich mich; deshalb gestatten Sie, Hochverehrte Frau den Ausdruck der herzlichen Theilnahme und Anhäglichkeit mit welchen Ihnen stets verbleibt

hochachtungsvoll ergebenst

F. Liszt

12ten April 74. Pest.

Mélyen tisztelt Asszonyom,

A dicsőséges elhúnyt iránti sok éves csodálatom és hozzá fűződő barátságom révén átérzem gyászát. Az ő géniusza műveiben él és hat ezután is. Az, amit e földön halhatatlanságnak neveznek, biztosítva van a Kaulbach név számára; férje kiváló szellemi és szívbéli tulajdonságait pedig ezután is megőrzi családja és barátai hű emlékezete.

Van szerencsém magamat is e barátai közé sorolhatni; ezért engedje meg, mélyen tisztelt Asszonyom, hogy őszinte részvétemet és hűséges ragaszkodásomat fejezzem ki.

Mélyen tisztelő, odaadó híve

F. Liszt

74. április 12. Pest.

11.

Ismeretlennek [ez is
Josephine von Kaulbach]

Bstb Hs. Cod. germ.
7237 (Nr. 59)

Hochverehrte Frau,

Für ihre gütigen Zeilen herzlich dankend, stelle ich gerne meine musikalischen Andeutungen ihrem Empfohlenen, Herrn Joseph Giehrl[48], zu diensten. Der Brief des jungen Künstlers bestätigt mir schon die sehr günstige Meinung welche Sie von ihm hegen; und es ist mir angelegen Ihrer Empfehlung, und seinen Erwartungen, höchstens zu entsprechen.

In getreuer Anhänglichkeit
und Hochverehrung
ergebenst

F. Liszt

10ten October, 79 – (nahe Rom)

Mélyen tisztelt Asszonyom,

Szívből köszönöm jóságos sorait, és szívesen állok rendelkezésére zenei tanácsaimmal az Ön által ajánlott Joseph Giehrl[48] úrnak. Már maga az ifjú művész levele is bizonyítja, hogy Ön joggal van róla ilyen kedvező véleménnyel; és szívügyemnek tekintem, hogy maximálisan megfeleljek az Ön ajánlatának és az ő várakozásának.

Hűséges ragaszkodással
és mély tisztelettel
odaadó híve

F. Liszt

79, október 10. – Róma mellett

12.

Ismeretlennek [aki:
Maurice Dudevant.[49] H. é. n.]
Bstb Hs. Autogr. VIII F

Vous savez mon cher Maurice qu'il me faut 600 frs pour payer la pension de Solange[50] – Soyez donc assez bon pour donner vos ordres en conséquence (avant votre depart[51]) – je viendrai demain les reclamer au Magasin –

Si je puis vous etre bon à quelque chose pendant votre absence – disposez de moi. Vous savez maintenant à quoi vous en tenir sur mon compte. Il y a assez de choses dites et entendus de vous à moi.

Adieu Maurice bon voyage et prompt retour

T. a. v.
F. Liszt

Tudja, ugye, kedves Maurice-om, hogy szükségem van 600 franc-ra, hogy Solange[50] intézeti díját befizessem – legyen hát olyan kedves, és (elutazása[51] előtt) rendelkezzék ennek értelmében – holnap reggel eljövök az üzletbe, hogy elkérjem a pénzt.

Ha távollétében tehetek Önért valamit – rendelkezzék velem. Tudja most már, mit várhat tőlem, Jó sok dologról beszéltünk, amiben egyetértettünk, mi ketten.

Isten áldja, Maurice, és jó utat.
Az Öné
F. Liszt

13.

Ismeretlennek [aki valószínűleg
Marfa Szabinyina[52]]

Bstb Hs. Autogr. VIII F

Je suis très au regret, chère Mademoiselle Martha, d'être obligé de manquer le plaisir de vous voir cet après midi. Kühmstedt[53] fait la première repetition de son Oratorio[54] au theatre et je lui ai promis d'y assister. J'espère que vous voulez bien me dédomager les premiers jours de la semaine prochaine – Mardi peutêtre à 4 heures – et vous prie d'agréer l'expression de mes sentimens les plus sincèrement dinstingués et affectueux

F Liszt

Jeudi 29 Mars 55 [Wimar]

Nagyon sajnálom, kedves Márta kisasszony, de kénytelen vagyok elszalasztani azt az örömöt, hogy ma délután láthassam. Kühmstedt[53] ekkor tartja oratóriuma[54] első próbáját a színházban, és megígértem neki, hogy ott leszek. Remélem, lesz olyan szíves kártalanítani a jövő hét elején – talán kedden, 4 órakor –. Kérem, fogadja legőszintébben megkülönböztetett és szeretetteljes érzelmeim kifejezését

F. Liszt

Csütörtök, 55. március 29. [Weimar]

14.

[Ismeretlennek szóló, hevenyészve írott cédula,
valószínűleg az 50-es évekből, Weimarból]

Bstb Hs. Autogr. VIII F

Voici cher Maître votre stalle pour Dimanche, vous savez que vous êtes né *irremplaçable* (passez moi ce barbarisme); permettez moi aussi de vous dire que vous nous manquerez plus qu'à tout autre.

à vous
d'admiration et de sympathie

F. Liszt

Nous répètons Vendredi et
Samedi à 9 heures 1/2 –

Íme, kedves Mester, a zsöllye-jegye vasárnapra. Tudja, ugye, hogy pótolhatatlannak *született (nézze el nekem ezt a barbarizmust); engedje meg, hogy ezt is elmondjam: nekünk jobban fog hiányozni, mint bárki másnak.*

Csodálattal és rokonszenvvel
híve

F. Liszt

Pénteken és szombaton 9 óra 30-tól próbálunk.

15.

Ismeretlen színigazgatónak

Bstb Hs. Autogr. VIII F

Mon cher Directeur,
Voici un jeune homme qui a quitté Mars pour suivre Appolon [!] – autrement dit, quitté l'armée pour courir les chances du théâtre.
Il se nomme Mr Seyffert[55], – possède une belle voix de ténor, et me parait fort intelligent, par conséquent à employer –
Voyez ce qu'il y aurait à faire pour lui et de lui – Il chante naturellement tous les grands rôles, – *Raoul,* Ernani, Edgar[56], etc. et me dit avoir travaillé avec Salvi[57] à Vienne.
Mille choses affectueuses et
Tout à vous

F Liszt

16 Avril 55. [Weimar]

Kedves Direktorom,

Íme, egy fiatalember, aki elhagyta Marsot, hogy Apollónt kövesse – vagyis elhagyta a hadsereget, hogy a színházban próbáljon szerencsét.

Mr. Seyffertnek[55] hívják, szép tenor hangja van, és nekem igen intelligensnek tetszik, következésképpen használhatónak –

Gondolja meg, kérem, mit teht érte, és mit kezdhet vele. Természetesen valamennyi nagy szerepet énekli – Raoult, *Ernanit, Edgart*[56], *stb., és azt mondja, Salvitól*[57] *tanult Bécsben.*

Sok szeretettel
odaadó híve
F. Liszt

55. április 15. [Weimar]

16.

[Ismeretlennek]

Bstb Hs. Autogr. VIII F

Geehrter Herr,

Ihrem freundlichen Vorschlag nicht Folge leisten zu können bedaure ich aufrichtig. Seit mehr als sieben Jahren habe ich mich allen Conzert productionen entzogen und einfüralle mal mit meiner Virtuosität abgeschloßen. Entschuldigen Sie bestens meine Consequenz, und genehmigen Sie die Versicherung meiner ausgezeichneten

Achtung
F. Liszt

Weymar 15ten August 55.

Tisztelt Uram,

Őszintén sajnálom, hogy kedves ajánlatának nem tehetek eleget. Több mint hét éve minden fajta hangversenytől és szerepléstől visszavonultam, és egyszersmindenkorra lezártam virtuóz pályámat.

Kérem, bocsássa meg ezt a következetességemet, és fogadja
kiváló tiszteletem kifejezését

F. Liszt

Weymar, 55. augusztus 15.

17.

[Ismeretlennek]

Bstb Hs. Autogr VIII F

Lieber Verehrter Freund,

Herzlich gerne komme ich stets zu Dir. Diesmal aber bin ich behindert durch mehrere andere Versprechen. Mitte Juli muss ich von hier abreisen, und bitte Dich also bestens zu entschuldigen

Deinen alten getreuen
F. Liszt

2ten Juli 75 Weimar

Kedves és nagyra becsült Barátom,
Mindig szíves-örömest jövök Hozzád. Ezúttal azonban több más ígéretem megakadályoz ebben.
Július közepén el kell innét utaznom, kérem tehát szíves elnézésedet.

Öreg, hűséges híved

F. Liszt

75. július 2. Weimar

18.

[Névjegy, ismeretlenek]

Bsb Hs. Autogr. VIII F

Album Blätter zu schreiben enthält sich seit 30 Jahren

F. Liszt

Juni 81 [Weimar]

30 éve nem ír többé emléklapot

F. Liszt

81. június [Weimar]

19.

[Ismeretlennek beragasztva
Theodor Spiering hegedűművész
bőrbe kötött, hárfával díszített
emlékkönyvébe, az 58. lapra.
Látszik, hogy ez nem neki szól,
mert neki az 1890-es években és a
századelőn írt be sok neves művész;
egyebek közt Bruch, Busoni,
Enescu, Hubay, Mahler, Mascagni,
Sibelius, Ysaÿe.]

Bstb Hs. Cod. germ.
8837

Verehrter lieber Freund,
Wenn Sie nicht anders verfügen, erwartet Sie heute, 2 Uhr, zu diniren „Hofgärtnerei" –

„à la fortune du pot"

freundschaftlichst

F. Liszt

Sonntag [h.é.n., Weimar, 1880 után]

Keine Antwort wird *ja* sagen.

Nagyra becsült, kedves Barátom,
Amennyiben nem rendelkezik másként, ma 2 órakor, ebédre várja a „Hofgärtnerei"-ben, „a fazék szeszélye szerint"

barátsággal

F. Liszt

Vasárnap
Ha nem válaszol, az igent jelent.

20.

Bstb Hs. Autogr. VIII F

1. Franz Liszt –
geboren zu Raiding (Ungarn)
22 October 1811.
3. (Titel) Dr. Kammerherr, President der ungarischen Musik Akademie
2. Orden. pour le Mérite; Commandeur der Ehrenlegion des Franz Josef Orden, etc.
4. (Lebensabschnitte)
50 Jähriges Künstler Jubiläum [!] gefeiert in Pest 1874. [nem! 1873!]
5. (Werke)
Oratorium:
Elisabeth
Christus
Symphonische Dichtungen etc.

[é. n. 1874 után]

1. Liszt Ferenc
született Doborjánban (Magyarország)
1811. október 22-én
3. Címek. Dr. kamarás, a Magyar Zeneakadémia elnöke
2. Kitüntetések. Pour le mérite; a Ferenc József becsületrend kommendátora, stb.
4. (Életperiódusok)
50 éves mű vészi jubíleum megünneplése Pesten, 1874 [nem *1873!]*
5. (Művek)
Oratórium:

Erzsébet
Krisztus
Szimfonikus költemények stb.

JEGYZETEK

[1]Ezúton is szeretnék köszönetet mondani ezen intézmények vezetőinek, akik rendkívül készségesen és kedvesen voltak segítségemre: Frau Dr. Rennernek a Kézirattárból, Dr. Robert Münster úrnak, a Zeneműtár vezetőjének, aki megajándékozott *König Ludwig II. und die Musik* c. 1886-ban kiadott kiállítás-katalógusával, és felhívta a figyelmemet, hogy a Levéltárban találhatók a II. Lajoshoz írt levelek. Végül ez utóbbi vezetőjnek, Dr. Hans Puchta úrnak, aki 9 darab kópiát küldött utánam Pestre.

[2]Hans von Bülow (1830–1894)

[3]Cosima, Liszt és Marie d'Agoult másodszülött leánya (1837–1930).

[4]*König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel mit vielen anderen Urkunden...* Bearb. von Otto Strobel. Karlsruhe 1936, Braun. 4. köt. 45. sz. 78. o.

[5]Münster, Robert: König Ludwig II. und die Musik. Ausstellung im Nationaltheater. München 1986. 26. o.

[6]Liszt levele: 1866. február 22, Vatikán. In: La Mara: *Franz Liszts Briefe* (a továbbiakban: *Briefe*) Leipzig 1893–1905, Breitkopf – Härtel. 8. köt. 137. sz. 176. o.

[7]Cornelius Peter: *Ausgewählte Briefe.* Hrsg. v. Carl Maria Cornelius. Bd. i–II. Leipzig 1905, Breitkopf – Härtel. 2. köt. 412. o. Naplófeljegyzés, München, 1866. júl. 15.

[8]*König Ludwig II. und Richard Wagner...* 4. köt. 103. sz. 141. o.

[9]La Mara 1866. április 15-re datálja. In: *Briefe...* 8. köt. 142. sz. 178. o.

[10]„O welcher Genuß, das wunderschöne Werk Ihres Vaters wieder zu hören." Levél Cosimának, visz. 1867 nyarán. In: Richard Graf Du Moulin Eckart: *Cosima Wagner.* München/Berlin 1929, Drei Masken. 345. o.

[10/a] A levél szerepelt a „König Ludwig II. und die Musik" c. 1986-os kiállításon, a Müncheni Operában. Vö. Münster: i.m. 27. o. 135. sz.

[11]La Mara: *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt.* Bd. I–II. Leipzig 1895, Breitkopf – Härtel. 2.köt.197.sz. 311. o.

[12]Richard Wagner: *Das braune Buch.* Hrsg. von Joachim Bergfeld. Zürich 1975, Atlantis. 147. o. (A magyar kiadásból hiányoznak ezek a naplófeljegyzések; „Annalen".)

[13]*König Ludwig II. und Richard Wagner...* 2.köt.382.sz.195.o. és u.o. 384.sz. 200.o. Wagner leveleit: 1867. okt. 12., ill. okt. 25.

[14]A Krisztus-oratóriumról: levél Wagnernak, 1875. máj. 22. In: *König Ludwig II. und Richard Wagner...* 3.köt. 487.sz. 61.o. A Miksa-rendről: Robert Münster, *i.m.* 28.o.

[15]*Briefe...*

[16]Milde, Franz von: *Ein ideales Künstlerpaar. Rosa und Feodor von Milde. Ihre Kunst und ihre Zeit.* Bd. 1–2. Leipzig 1918, Breitkopf – Härtel.

[17]*Franz Liszt in seinen Briefen.* Eine Auswahl, hrsg. v. Hans Rudolf Jung. Berlin 1987, Henschel.

[18]Liszt levele Rosa v. Mildének, 1858. augusztus 25-én. In: *Briefe,* 1. köt. 205. sz. 309–311. o.
A témáról még: Wolfram Huschke: *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar.* Weimar 1982, Hermann Böhlaus Nachf. És: Alan Walker: *Franz Liszt,* Vol. 2. *The Weimar Years 1848–1861.* New York 1989, Alfred A. Knopf.

[19]*Szent Erzsébet legendája.*

[20]Augusztus 25: II. Lajos születés- és névnapja.

[21]*Missa Choralis.*

[22]Szent Mihály érdemérem Nagykommendátori keresztje; 1866. ápr. 2.

[23]Rosa Aghte 1851. július 1-jén ment férjhez Feodor von Mildéhez, a „Mlle Aghte"-nak szóló levél ennél nyilvánvalóan korábbi. Liszt 1848-ban szerződtette az énekesnőt, előtte – nagy sikerrel, roppant fiatalon – vendégszerepelt a Weimari Udvari Színházban

[24]Mozart *Le nozze di Figaro*-ja a Liszt-érában nem szerepelt a Weimari Udvari Színház repertoárján. Vö. Huschke: i.m.

[25]*Komala:* Eduard Sobolewski – karmester és zeneszerző, C.M.v. Weber tanítványa (1808–1872) – operája. 1858. okt. 30-án mutatták be Weimarban. (Huschke, i.m. 200.o.)

[26]Liszt tévesen írt júniust e levél dátumaként. Tartalmából egyértelműen kiviláglik, hogy Lipcsében kelt, mégpedig a június 1–4-ig tartó Tonkünstlerversammlung előtti napokban, a helyes dátum tehát: Lipcse, 1859. május 28. Ebből az összejövetelből született meg az Allgemeiner Deutscher Musikverein. 1859. május 21-én Carl Alexander nagyhercegnek (*Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Großherzog von Sachsen.* Hrsg. von La Mara. Leipzig 1909, Breitkopf – Härtel, 72. o.) és (*Briefe...* 1.köt. 214.sz., 320.o.) május 23-án Franz Brendelnek írt leveleiben Liszt részletesebben beszámol a műsorról: 1-jén, a Városi Színházban volt Mildéék estje, amelyen duettet énekeltek *A bolygó hollandi*ból, áriát a *Benvenuto Cellini*ből, ezenkívül Robert Franz-, Schumann-, Schubert-, Mendelssohn és Liszt-dalokat. Elhangzott Liszt vezényletével a *Tasso* és – kéziratból – a *Trisztán* akkor elkészült előjátéka. 2-án, a Tamás-templomban került sor, Liszt vezényletével, az *Esztergomi mise* előadására, a Gewandhaus zenekarral és 250 tagú kórussal. Pénteken, június 3-án,

Carl Riedel vezényletével Bach *h-moll miséje* hangzott el, 4-én pedig kamarakoncert volt, műsorán többek közt Schubert *B-dúr triója*, Ferdinand David (hegedű), Friedrich Grützmacher (cselló) és Hans von Bülow (zong.) előadásában. vö. Walker, i.m. 512.o.

[27]Mittwoch-Conzert: a Milde házaspár közreműködésével adott június 1-jei hangverseny.

[28]Mee: az *Esztergomi mise* június 2-i (csütörtök) előadásának próbája, vö. 26. sz. jegyzet. A szoprán szólót Rosa von Milde énekelte.

[29]Liszt maga is itt szállt meg. Brendelnek írt, a 26. sz. jegyzetben idézett levelében kérte, foglaljon neki „ein anständiges Zimmer (ohne Salon) „ebben a szállodában, és jelezte: „ich komme Sonnabend Nachmittag 2[8] Mai."

[30]1857 tavaszán Liszt elvállalta a 35. Niederrheinisches Musikfest irányítását. Ezen – klasszikusok, valamint Mendelssohn, Schubert – mellett a kor „avantgarde-ja", azaz Berlioz (*Krisztus gyermekkora*, 2. rész), Wagner (*Tannhäuser-nyitány*) és az ő (*Esz-dúr koncert*, Bülow szólójával) művei szerepeltek. (vo. Walker, i.m. 416/417. o.) Rosa von Milde beugrást vállalt egy megbetegedett énekesnő helyett. Liszt május 20-án érkezett Aachenbe, és másnap igen szívélyes levélben (F. v. Milde: i.m. 47.o. és *Briefe...* 8.köt. 112.sz. 135.o.) hívta őt, hogy okvetlenül jöjjön. Itt jelezte, hogy a bizottság tagjai is írtak – ez van levelünk tőloldalán. S azzal búcsúzott, hogy Mildével együtt várja. Ebből a levélből az is kiderül, szerette volna, ha Milde is közreműködik. Milde azonban nem utazott Aachenbe. Felesége is, Liszt is írásban számolt be neki utólag Rosa asszony sikereiről. (vo. Milde: i.m., 48., 49.o.)

[31]A Senta-Hollandi duett sikeres számuk volt. Már 1852-ben a Ballenstedt-am-Harz-i fesztiválon is énekelték (vö. Walker, i.m., 136.o.) és később Lipcsében is (vö. 26.j.)

[32]A Bizottság felkérő levele, amire Liszt ráírta a magáét.

[33]Ennek műsora – június 2-án – a következő volt: Mendelssohn: *Ruy Blas*, nyitány; Beethoven: *Hegedűverseny*, Singer Ödön szólójával; *Tannhäuser-nyitány;* Liszt: *Esz-dúr koncert*, Bülow szólójával. Milde szereplésére nem került sor. (vö. Walker, i.m. 417.o.)

[34]Barthold Suermondt, bankár és mecénás. Liszt maga is itt szállt meg, innen írt május 21-én Rosa von Mildének.

[35]A levél írásának időpontjában Liszt – aki már 1858-ban, Cornelius botrányba fulladt *Bagdadi borbélyának* előadása után lemondott udvari karmesteri posztjáról – utolsó hónapjait töltötte Weimarban. Úgy látszik Franz von Dingelstedt (1814–1881) intendáns – aki már annak is ellene volt, hogy a *Borbély* címszerepét Milde énekelje, ahogyan Liszt óhajtotta, s aki Lisztet is végső soron elüldözte – Mildét is súlyosan megsértette. Rosa asszony 1860. december 20-án beszámol barátjuknak, Friedrich Wilhelm Hemsennek arról, mennyire megbántották a férjét egy jutalmazás során, amennyiben az udvari koncertek honoráriumaként, két évi közreműködésért, a művészeknek fejenként („lachen Sie!" – írta) – 11 tallért fizettek. E sértés előidézője pedig ismét Dingelstedt, aki, Rosa asszony szerint „az oltalmára bízott művészek iránt közömbös, sőt megvető". (vö. Milde: i.m. 144.o.)

[36]Giese – kinyomozhatatlan, valószínűleg kocsis lehetett.

[37]Hermann Dimmler freiburgi főzeneigazgatót Liszt „mon adhérant de Fribourg"-nak (freiburgi hívem) nevezte (*Briefe*, 7.köt. 221. és 324.sz.). Ő mutatta be 1880 telén a *Cantico del Sol* első változatát.

[38]Az előadás létrejött, Liszt fontosnak tartotta, olyannyira, hogy a mű előadásainak történetébe fel kívánta vetetni. (Vö. August Göllerich levele Lina Ramann-nak, 1886. jún. 29-én. In: Lina Ramann: *Lisztiana*. Hrsg. v. Arthur Seidl. Mainz... 1983, Schott. 351.o.)

[39]Lina Ramann (1833–1912), zongoratanárnő, Liszt első jelentős életrajzírója. A *Krisztus oratóriumról* szóló tanulmánya: *Franz Liszts Oratorium Christus. Eine Studie als Beitrag zur zeit- und musikgeshichtlichen Stellung desselben.* Weimar, 1874, Kühn. A 2. kiadás Kahntnál jelent meg.

[40]Mihalovich Ödön (1842–1929), magyar zeneszerző, Liszt híve, a Zeneakadémia későbbi (1887–1919) igazgatójaként Liszt utóda.

[41]A *Krisztus-oratórium* első részét, a Karácsonyi oratóriumot Anton Rubinstein vezényletével adták elő Bécsben: 1871. december 31-én. A *Neue Zeitschrift für Musik* (amelyet Brendel szerkesztett) a „Zukunftsmusiker"-eket pártoló lap volt, a bécsi kritika viszont konzervatív és elutasító.

[42]Ludwig Nohl (1831–1885), zenei író, Liszt és Wagner barátja.

[43]Richard Pohl (1826–1896), zenei író, Liszt és Wagner barátja.

[44]Cristian Friedrich Kahnt (1823–1897), zeneműkiadó.

[45]Johann Joseph Ignaz von Doellinger (1799–1890), teológus, történész, akadémikus, 1873-tól a Bajor Akadémia elnöke és az állami gyűjtemények főkönyvtárnoka.

[46]A Tudományért és Művészetért adható Miksa-renddel való kitüntetésének dekrétumát II. Lajos 1884. november 29-én írta alá. Liszt előtt kapott már ilyet Brahms és Wagner (mindketten 1873-ban), valamint Robert Franz (1878-ban). (Vö. Münster: i.m. 27–28.o.)

[47]Wilhelm von Kaulbach (1804–1874), híres és a maga korában népszerű, ünnepelt történelmi festő. *Hunnenschlacht* című műve ihlette Liszt hasonló című szimfonikus költeményét.

[48]Liszt valóban tanította a fiatalembert, akit lenyűgözött a mester egyénisége, és aki sokat fejlődött az ő hatására. (Vö. Adelheid von Schorn: *Zwei Menschenalter.* 3. Aufl. Stuttgart 1920, Greiner – Pfeiffer. 300–301.o.: Josephine von Kaulbach levele a szerzőhöz, 1880. ápr. 4-ről.)

[49]Jean-François Maurice Arnnault Dudevant bárót (1823–1884), George Sand fiát Liszt gyerekkora óta ismerte, és mindvégig jó kapcsolatban maradt vele. Az írónő halála után Maurice kedves levélben köszönte meg Liszt kondoleáló sorait (1876. augusztus 2., *Briefe...* 8.köt. 182.sz.)

[50]Gabrielle-Solange Dudevant (1828–1899), később Mme Jean-Baptiste Clésinger, George Sand leánya, Maurice húga. George Sand önéletrajzában (*Histoire de ma vie*) beszámol róla, hogy otthon (nohanti birtokán) nem tudta megfelelően nevelni a lányát, ezért intézetbe adta. (In: *Oeuvres autobiographiques*, Texte établi, présenté et annoté par Georges Lubin. Paris 1971, Gallimard. II. köt. 435.o. és a hozzá tartozó jegyzet.) Az első intézetben – Mme Michelle Hérau, sz. Rabusson-nál – csak néhány hónapig volt, 1840 végétől 1841 áprilisáig. A második intézetben – Mme Bascans sz. Sophie Lagut-ében, Chaillot, 70, Grande Rue – viszont 1841 májusától 1844-ig. Liszt párizsi tartózkodásait figyelembe véve feltételezem, hogy a levél 1842 tavaszán kelt.

[51]Pontosan nem tudni, hová utazott Maurice, aki Delacroix műhelyében tanult festeni. De arról George Sand beszámol (vö. 50.j.), hogy fia a nyarakat vele töltötte, Nohantban, a teleket Párizsban. Elképzelhető hát, hogy Nohantba készült. Hogy milyen üzletben vehette át Liszt a pénzt, nem tudni.

[52]Marfa Sztyepanovna Szabinyina (1831–1892), a weimari orosz prépost lánya, Liszt tanítványa. Később a szász-weimari nagyherceg udvari zongoraművésze, majd Pétervárott a cári gyermekek zongoratanára.

[53]Friedrich Kühmstedt (1809–1888), eisenachi zeneigazgató és zeneszerző.

[54]Oratóriuma: *Die Verklärung des Herrn* (Az úr megdicsőülése). Liszt csöppet sem volt elragadtatva tőle. 1855. április 3-án ezt írta Anton Rubinsteinnek (*Briefe*, 1.köt. 136.sz. 197.o.): „En fait de nouvelles de Weymar, je vous informe qu'on exécute ce soir au théâtre l'oratorio de Kühmstedt 'Die Verklärung des Herrn', sous la direction fort peu dirigeante de l'auteur. Je ne pourrai malheureusement pas lui retourner le compliment qu'il vous fit à Wilhelmsthal: 'Junger Mann, sie haben mich befriedigt', car après l'avoir entendu à trois répétitions, je n'y ai trouvé aucune satisfaction ni pour mes oreilles, ni pour mon esprit c'est la vieille friperie du contrepoint – die alte ungesalzene, ungepfefferte Wurst [itt egy kottapélda következik: szekventáló skálamenetek] etc. pantoufle, à perte de vue et d'oreille!"

[55]Seyffert – nem sikerült róla adatot találnom.

[56]Raoul: Meyerbeer: *Hugenották;* Ernani: Verdi címszereplője; Edgar: Donizetti: *Lucia di Lammermoor.*

[57]Korban elképzelhető, hogy Lorenzo Salvi (1810–1879), hírneves olasz tenorról van szó, de arról nincs adatom, hogy ő Bécsben működött volna.

KOVÁCS MÁRIA

LISZT FERENC BELGIUMI LEVELEI MÁSOLÓK KÉZÍRÁSÁBAN

Liszt Ferenc alábbi három levelét nem a levélíró, hanem több másoló kézírásában találtam meg az Antwerpeni Városi Levéltárban (Stadsarchief-Antwerpen) 1979-ben. Azóta reméltem, hogy az eredetiek is elő fognak kerülni – emiatt vártam eddig közlésükkel –, de sajnos nem így történt. Elképzelhető az is, hogy megsemmisültek, a II. világháború alatt nagyon sok érték erre a sorsra jutott, de magánkézbe is kerülhettek. Ez erőteljesen nehezíti a kutatást, ugyanis a magángyűjtemények csak az adott család kihalása után szállnak az államra és lesznek széles körben hozzáférhetők.

Az alábbi levelek fennmaradása annak köszönhető, hogy az antwerpeni Société de Musique 1881-ben, a zeneköltő 70. születésnapja tiszteletére, Liszt-fesztivált rendezett, és a fesztivál iratait tartalmazó dosszié számára lemásolták ezeket, amelyek eredetije bizonyára a címzett levélgyűjteményébe került.

1. Peter Benoît-nak szóló levél*:

Très honoré Directeur,

Veuillez m'excuser du long retard de mes très sincères remercîments: un excédent d'obligations locales m'empêche de remplir celles d'ailleurs.

En lisant votre Cantate Rubens je me suis mis au ton de son brillant succès. Elle est d'inspiration grandiose et de facture de maître.

Puisque vous avez bien voulu prendre connaissance de mes oeuvres je vous prie, de désigner entièrement selon votre gré, celles que vous trouverez adaptées au programme d'Anvers, dont je vous confie avec pleine reconnaissance la direction.

Jusqu'au 10 mai je suis retenu en Allemagne, par des exécutions de mon oratorio Christus à Berlin et à Fribourg ou je devrai comparaître. A partir de la mi-mai et les mois suivants je me mets à la disposition du comité d'Anvers.

Agréez, très honoré Directeur l'expression de mes sentiments de haute estime et d'affectueuse dévouintention.

F. Liszt

7 avril 81. Oedenburg
(Stadsarchief – Antwerpen)

*Liszt itt közölt levele fellelhető La Mara gyűjteményének VII. kötetében 401. sorszám alatt (Breitkopf und Härtel, Leipzig 1905), de a keltezés helyének és idejének pontos megjelölése nélkül. E gyűjtemény 384. oldalának lábjegyzete szerint ezt a levelet a Szász Nagyherceg levélgyűjteményében találta meg a közreadó. A két változat tartalmilag csekély, de el nem hanyagolható eltéréseket is mutat. Az itt közölt antwerpeni másolat bővebb és adatgazdagabb, tehát feltehetően pontosabb is. Az eltérő szövegrészeket illetve többletadatokat a francia szövegben aláhúzással jelöltem. (K. M.)

Igen tisztelt Igazgató Úr,

Elnézését kérem, hogy hosszan késtem köszönetemmel: fontos helyi kötelezettségek akadályoztak meg ebben.

Rubens-kantátáját tanulmányozva hangot kell adnom nagy sikerének. Hatalmas ihlettől származó mesteri munka.

Mivel ön meg akart ismerkedni műveimmel, kérem, jelölje meg tetszése szerint azokat, amelyeket az antwerpeni műsorban előadásra érdemesnek talál! Ezek vezénylését teljes elismeréssel önre bízom.

Május 10-ig Németországban leszek Krisztus oratóriumon berlini és fribourgi előadásain, ahol meg kell jelennem. Május közepétől és az azt követő hónapokban az antwerpeni vezetőség rendelkezésére állok.

Fogadja, igen tisztelt Igazgató Úr, nagyrabecsülésem és őszinte ragaszkodásom kifejezését

F. Liszt

Sopron, [18]81. április 7.

A levél tartalma alapján dől el világosan, hogy ki a címzett. Peter Benoît (1834–1901) – zeneszerző és karmester, az antwerpeni Flamand Zeneiskola alapítója és első igazgatója – már ismerte Lisztet, Münchenben találkoztak először 1858-ban. Később Weimarban töltött néhány hónapot.

A levélben említett Benoît-műről, a Rubens-kantátáról Liszt rendkívül udvariasan nyilatkozik. Az idő igazolta, hogy a zenetörténet számára nem túl értékes alkotásról van itt szó. Liszt Ferenc ezt bizonyára felismerte. Benoît-nak elsősorban karmesteri és pedagógiai munkássága jelentős. Zeneszerzőként a flamand nemzeti kultúrát képviselte egy olyan országban, ahol maga az állam sem tekinthetett vissza nagy múltra, hiszen az európai hatalmak londoni konferenciája csak 1830-ban mondta ki Belgium függetlenségét.

Megemlítem még, hogy Liszt e levelét Sopronból (Oedenburg) írta, ahol Esterházy Pál herceg vendége volt, előző napon a félkarú Zichy Gézával a Rákóczi-induló háromkezes változatát játszotta el a Kaszinóban. Aznap pedig Doborjánba kirándult, ahol 70. születésnapjának tiszteletére a ma látható magyar nyelvű emléktáblát avatták szülőházám.

A levelet az 1864-ben alapított Antwerpeni Zeneegylet cégjelzéses papírjára másolták le.

2. Jules Zarembskinek szóló levél:

Mon cher ami[,] J'ai accepté avec reconnaissance la bienveillante invitation de la Société de Musique d'Anvers. La date du festival ne sera fixée que dans quelques mois; car de 19 janvier jusqu'à la mi-avril, je dois rester à Buda-Pesth[.] – La suite je vous remercie de vouloir bien participer en grand pianiste que vous êtes au festival d'Anvers[.] – Choisissez selon votre gré le morceau à produire en cette occasion. De ma part nulle objection contre la Danse macabre (sur le thème grégorien du Dies irae): bien au contraire[.] – Je ne l'ai jamais entendu avec orchestre nous la juâmes seulement à deux pianos avec Bülow et Saint-Saëns. – Votre admirable et intelligente bravoure lui obtiendra chance et réussite ailleurs. Comme vous êtes en bonne relation avec Benoît qui sera chargé de l'ordonnence du programme d'Anvers vous m'obligerez de lui dire d'avance mon désir que nous prenions la place active. J'en écrirai directement au comité quand il m'informera de l'ensemble du programme[.] –

(Stadsarchief – Antwerpen)

Kedves Barátom, örömmel fogadtam az Antwerpeni Zeneegylet jóindulatú meghívását. A fesztivál dátumát csak néhány hónappal későbbi időpontban rögzítették, mivel január 19-től április közepéig Buda-Pesten kell maradnom. – Továbbá köszönöm, hogy ilyen neves zongorista létére részt akar venni az antwerpeni fesztiválon. – Válasszon ez alkalomra a saját tetszése szerint előadásra kerülő darabot. Nincs semmi kifogásom a Haláltánc ellen (a Dies irae gregorián dallam témájára) sőt, ellenkezőleg. Sose hallottam zenekarral, csak két zongorán játszottuk Bülow-val és Saint-Saëns-szal. – Az ön csodálatos és intelligens rátermettsége meghozza számára a szerencsét és sikert egyébként is. Az ön jó kapcsolatai Benoît-val – az antwerpeni program lebonyolításának megbízottjával –, kötelez engem arra, hogy előre közöljem kívánságomat, miszerint a műsorban szerepelhessünk. Azonnal írok a vezetőségnek, amint értesítenek a teljes programról. –

A kockás füzetlapon olvasható másolat első mondata igazít el abban, hogy kinek szól a levél.

Jules Zarembski (1854–1885) Liszt kimagasló tehetségű tanítványa volt. A lengyel származású zonogramművész 1879-től korai haláláig a Brüsszeli Konzervatórium tanáraként működött. A levélben a Haláltánc előadásának lehetőségeiről olvashatunk. Ennek alapján elképzelhető, hogy Zarembski ötlete volt a Haláltáncnak egy zongorával és zenekarral (nem pedig két zongorán!) való megszólaltatása.

A másoló az eredeti levél dátumát és keletkezési helyét nem tüntette fel az ismertetett másolaton, ezért ezeket az adatokat a mai napig homály fedi. A levél keletkezési idejére csak következtetni lehet: Liszt 1881 márciusában írhatta.

3. G. Ch. Vandevelde levele Otto Menzelnek, amely tartalmazza egy Liszt-levél másolatát. Itt közlöm Vandevelde teljes levelét, amiből azonban nem derül ki az eredeti Liszt-levél címzettje; az Otto Menzelnek szóló levél utolsó harmadát zárójelbe teszem, mert immár nem a Liszt-levél másolata, és Liszt Ferenc antwerpeni tartózkodásától független adatokat tartalmaz. Ezért nem is térek ki magyarázatukra.

Anvers, le 4 Mai 1881

Mon Cher Otto Menzel,

*Copie [...]** Liszt en date Fribourg 1 Mai*

Votre bienveillante lettre m'est parvenue hier, ici, je suivrai avec reconnaissance votre invitation pour le 26 Mai.

Le programme du Concert, avec la Messe de Gran m'honore: j'y souscris entièrement, et sa belle execution convrira du-moins les défauts de mes oeuvres.

Le 24 Mai j'aurai le plaisir de vous renouveler personnellement à Anvers l'expression des sentiments de haute considération et sincères dévouèments que vous prie d'agréez

F. Liszt

Note: Dans 8 jour sje serai à Weimar et resterai jusqu'à mon départ pour Anvers.

(Gustave m'écrit pour me demander d'avancer l'heure de la réunion ce soir. Veuillez donc vous venir à la séance aussi tôt que vous pourrez. Je serai à votre disposition n'importe à quelle heure. Je prie en ce moment Ch. Schmidt & Chauvoir de ne pas venir trop tard.)

Tout à vous

G. Ch. Vandevelde

(Stadsarchief – Antwerpen)

**A másoló megjegyzésének egy része olvashatatlan. A fordításban értelemszerűen rekonstruáltam. (K. M.)

Kedves Otto Menzel,

Liszt Ferenc május 1-jén Fribourgban kelt levelének másolata–.

Jóindulatú levele megérkezett, és tisztelettel elfogadom május 26-ra szóló meghívását.

A hangverseny műsora az Esztergomi misével megtisztel, mélységesen egyetértek vele. A szép előadás legalább fátylat borít műveim hiányosságaira.

Kérem, fogadja nagyrabecsülésem és őszinte ragaszkodásom érzéseinek nyilvánítását, amelyet május 24-én örömmel fogok önnek személyesen megismételni Antwerpenben

F. Liszt

Megjegyzés: Nyolc nap múlva Weimarban leszek, és ott maradok Antwerpenbe indulásomig.

(Gusztáv levélben kért, hogy hozzuk előre a ma esti találkozó idejét. Szíveskedjék olyan korán jönni az összejövetelre, amilyen korán csak lehetséges. Bármilyen időpontban a rendelkezésére állok. Egyszersmind kérem Ch. Schmidtet és Chauvoirt, hogy ne jöjjenek túlságosan későn:)

Üdvözlettel

G. Ch. Vandevelde

A másolat ismét az Antwerpeni Zeneegylet cégjelzéses papírján olvasható. Sok adat kiderül belőle, mert a levél és a másolat dátuma, sőt a másoló neve is olvasható. Liszt levelében két dátumot említ: valószínűleg május 24. az Antwerpenbe érkezés napja, május 26. pedig a Liszt-fesztivál ideje. Ebben a levélben fogadja el Liszt Ferenc hivatalosan – már dátumszerű pontossággal – az 1881-es májusi Liszt-fesztiválra kapott meghívását.

LÁSZLÓ FERENC:

*BARTÓK BÉLA ÉS CONSTANTIN BRAILOIU TUDOMÁNYOS EGYÜTTMŰKÖDÉSÉNEK ÚJABB DOKUMENTUMA**

1974-ben jelentette meg Benkő András Bartók Béla tizenhat, Constantin Brailoiuhoz intézett levelét, 1926-ból és az 1930–1933-as időszakból[1]. Két év múlva én közöltem kettejük levelezésének másik részét: huszonhárom Bartókhoz intézett Brailoiu-levelet, az 1924–1925, 1927–1928 és 1934–1938-as esztendőkből[2]. 1976-os tanulmányom 1980-as és 1985-ös átdolgozásaiban is megismételhettem két összefoglaló következtetést: *„föltételezzük, hogy az a 39 darab, amit eddig e levelezésből föltártak, c s a k m i n t e g y h a r m a d a a teljes anyagnak"* és *„a harminckilenc levél között egyetlenegy sincs, amelyet a reá érkezett válasszal összevethetnénk!"*[3]

Azóta tudtommal csak Gombocznéné Konkoly Adrienne-nek sikerült új darabbal bővítenie az idevágó dokumentumok körét. Az Oxford University Press levéltárában talált, 1986-ban közreadott, kézírásos Brailoiu-levél dátuma 1931. május 28.[4] Ezután is messze vagyunk a még föltételezett kétszer harminckilenc levél ismeretétől, de ami második észrevételemet illeti, ezzel megtört a jég, amennyiben Brailoiu Bartók ismert, május 22-én kelt levelére válaszolt.

A föltárt levelek számát nem szaporítottam ugyan, de egy híres, 1930. július 2-án kelt Bartók-levél kivételes jelentőségű melléketét közölhettem 1988-ban[5].

Ezek az előzményei jelen közleménynek, melyben ismeretlen Bartók-levél szövegét, fordítását és kommentárját nyújtom. A dokumentum a bukaresti Emilia Comisel professzorasszony tulajdona: ő fedezte föl és készül megjelentetni Brailoiu levelezésének kötetében, melynek anyagát maga gyűjtötte össze, előszavazza és jegyzeteli. Itteni, előzetes közreadását a tulajdonos példaadó jóindulata teszi lehetővé; egyrészt az indokolja, hogy kívánatos mielőbb a zenetudományos nyilvánosság elé kerülnie, másrészt ezzel is föl akarom hívni a figyelmet az előkészületben levő kötet különös jelentőségére.

Íme a betűhív német szöveg:

so z. B. sind Varianten: 2.

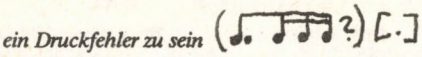
3. 7.	6. 24.	12. 39.	33. 38. 52.	34. 57. 64.	59. 63.

Haben Sie vielleicht diese Gruppen nicht als Var.[ianten] empfunden? Text von 49. ist im ungarischen sehr verbreitet (halbvolkstümlich). Interessant ist die Pentatonie von 59. 63. (bei Dragoiu ein[e] Var. [ian-

*E közlemény első változata Kolozsvárott, a Korunk XLVIII. évfolyama 8. számában, 1989 augusztusában jelent meg. 1990 februárjában – többesztendős kényszerszünet után – ismét dolgozhattam a budapesti Bartók Archívumban. Tanulmányozhattam végre a Brailoiu kiadvány itt őrzött, Bartók jegyzetelte példányát; ugyanakkor az Archívum tudományos munkatársa, Gombocznéné Konkoly Adrienne közleményem olyan gyöngéire is rámutatott, amelyek egymagukban is kötelezték volna egy jobbított változat közlésére. A korábbi változat ezentúl semmis. Köszönet a kiváló munkatársnak!

te]: N° 275). N° 60 scheint eine „Cântec"-Melodie zu sein. Merkwürdig ist der Rhyth.[mus] von 51. (ein sehr häufiger Zeilen-Rhythm.[us] im slov. [akischen] und mährischem [sic!]).

N° 64 verstehe ich nicht: weshalb das Zeichen l: :l und der letzte Takt? Ohne diese Zutaten wäre die Sache klarer.

N° 19. Takt 8 scheint ein Druckfehler zu sein 

N° 17. scheint eine „Cântec" Mel[odie] zu sein (in der Maramures-Art) [.]
Das sind ungefähr alle meine Bemerkungen.

– . –

Ich bitte Sie, mir womöglich bald jene Platten-Nummern anzugeben, mit Inhaltangabe die aus jener Serie stammen, von welchen Sie mir 3 geschenkt haben. Sie finden hier noch eine Beilage: Abschrift eines Briefes der Univ.[ersal] Edit.[ion] Auf solche Blödheiten reagiere ich selbstverständlich überhaupt nicht. Ich sende Ihnen die Kopie nur als ein interessantes Dokument dafür, mit welchen aus der Luft gegriffenen „Feststellungen" man in Deutschland heutzutage operiert. Selbst die bisher so berühmte deutsche Gründlichkeit scheint im 3. Reich einen argen Schaden erlitten zu haben. Aber möglicherweise gibt es dort eine Verordnung, wonach jeder ein Jude ist, solange er das Gegenteil nicht beweist?

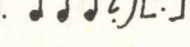
Mit vieleln herzlichen Grüssen an Ihre Frau und an Sie
Ihr
Béla Bartók

Fordítása:
így pl. változatok:

3. 7.	6. 24.	12. 39.	33. 38. 52.	34. 57. 64.	59. 63.

Nem érezte esetleg e csoportokat változatoknak?

A 49. szövege magyarul nagyon elterjedt (félnépi). Érdekes az 59. [és a] 63. pentatóniája (egy változata Drăgoiunál: 275. sz.). A 60. sz. „cântec"-dallamnak tűnik. Érdekes az 51. ritmusa (egy, a szlovákban és a morvában [értsd: e két nép népzenéjében] nagyon gyakori sorritmus). A 64. sz.[nál] nem értem: miért a l: :l jel és az utolsó ütem? E hozzáadások nélkül tisztább volna a dolog.

A 19. sz. 8. ütem[ében] mintha nyomdahiba volna 

A 17. sz. „cântec"-dallamnak tűnik (Maramures jellegű)[.] Körülbelül ezek a megjegyzéseim.

– . –

Kérem, adja meg minél hamarabb azokat a lemezszámokat és tartalmuk megjelölését, melyek abból a sorozatból származnak, amelyekből Ön 3-at nekem ajándékozott. Talál Ön még itt egy mellékletet: az Universal Edition egy levelének másolatát. Ilyen ostobaságokra magától értetődően egyáltalán nem reagálok. A kópiát csak mint annak érdekes dokumentumát küldöm el Önnek, hogy milyen légbőlkapott „megállapításokkal" ténykednek manapság Németországban. Úgy tűnik, maga az eddig oly híres német alaposság is nagy kárt szenvedett a 3. Birodalomban. De lehetséges, hogy van ott egy olyan rendelkezés, miszerint mindenki zsidó, amíg az ellenkezőjét be nem bizonyítja?

Sok szíves köszöntéssel Feleségének és Önnek
az Ön
Bartók Bélája

A levél csak töredékében maradt fönn: egy lap, melynek rectóját a feladó oldalszámozta „2."-ként és amelynek versóján a folytatás és az aláírás olvasható. A papír fehér, 22,2x14,2 cm a mérete. Vízjegyében egy viaszpecsét stilizált rajza, körben a SZENABELLA fölirattal,

közepén az SB monogrammal; alatta a kibocsátó papírkereskedés megnevezése: STATIONER SZÉNÁSY BUDAPEST. A tinta fekete, a kézírás mindvégig jól olvasható. A levélíró törlései és betoldásai nem olyan természetűek, hogy az átírásnál jeleznem kellett volna őket; e tekintetben egyetlen kivételt tettem: az *„Ich bitte Sie"* kezdetű sorban.

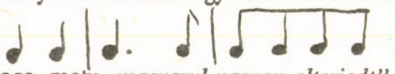
Bartók észrevételei alapján minden kétséget kizárólag azonosítható az első bekezdésekben kommentált kiadvány: Brailoiu *Colinde si cântece de stea* című antológiája[6], mely 67 dallamot tartalmaz, és amelyre Bartók bőségesen hivatkozott 1935-ben megjelent kolindakötetének lapjain.

1990. februárjában a Bartók Archívumban tanulmányozhattam Bartók példányát. A szerző ezekkel a szavakkal dedikálta: „Bela Bartok in Aufrichtiger | Verehrung und Freundschaft | Const. N. Brailoiu | Buc. 20. 1. 32." A könyvecske telides teli Bartók megjegyzéseivel. Mindössze 11 darabhoz nem volt hozzáfűznivalója. 24 dallamnál és 27 szövegnél jelezte, hogy az ő kolindakötetének mely számaihoz változatok. 24 esetben állapított meg változatviszonyt a Brailoiu közreadta anyagon belül. Ezeken az utalásokon kívül 36 darabnál rögzített más természetű megfigyeléseket, melyek olykor az ütembeosztásra, a szógataláírásra, egy-egy részlet változat voltára, más műfajokhoz, illetve a magyar népzenéhez való kapcsolatra utalnak, máskor csak kérdések, mint például: *„mi ez, valamire emlékeztet"* (63.), *„1/2 dallam"* (5.), *„var. sirató vagy »szent« ének közt? nagyon ismerős"* (38.).

Kezdjük a Bartók-levél kommentárját a kevésbé lényeges észrevételekkel. A 64. dallamban az ismétlőjel valóban fölösleges és az utolsó ütem zavart keltő. A 19. számú kottaképébe hiba csúszott be; ott is áll ez utóbbi megjegyzés után Brailoiu pirosceruzás ráhagyása: *„da"*, azaz igen.

A 3. és a 7., a 6. és a 24. stb. dallam valóban többé-kevésbé változatai egymásnak. A füzetben azért kerültek távol egymástól, mert Brailoiu – amint az előszóban ki is fejtette – nem zenei szempontok, hanem a szövegek bizonyos rendje szerint adta közre a válogatott anyagot. Ám ebben a sorban is találunk a Bartók-levélen Brailoiu kezétől származó pirosceruzás megjegyzést. A 12. szám fölé azt írta, hogy *„zori"* (hajnal), a mellette álló fölé pedig azt, hogy *„nu"* (nem); ez utóbbi szót a nyomaték kedvéért be is kerítette. Nyilvánvaló, hogy mire vonatkozik Brailoiu első szava: a 12. szám egy úgynevezett *„colind de zori"* (hajnali kolinda; szövege: *„Ziori, ziori, dragi ziori, Nu grabiti cu ziorile"*; lefordítására nem vállalkozom), amit a kolindálás végén, pirkadatkor énekelnek; a másik nem az.

Íme a sorritmus, amely Bartók szerint gyakori a szlovák és a morva népzenében:



A 49. dallam szövege, mely *„magyarul nagyon elterjedt"*, a közismert „Kánai menyegző". Nem föladatom, hogy megmagyarázzam, csak jelzem: érdekes módon más és más népszokáshoz kapcsolódik. A románok kolindaként énekelik, a magyaroknál főleg a lakodalmas repertoár, ezen túl pedig a mindenkori derekas mulatozás járuléka.

Brailoiu újabb ceruzajelét látjuk a pentatónia szó fölött, amelyet Bartók az 59. és a 63. számú, továbbá a Dragoi-gyűjtés[7] 275. dallamával kapcsolatban írt le: egy kérdőjelet. *„Csakugyan?"* A kételkedés indokolt. A 63. dallamot akár a modális hétfokúság kromatizálásának példájaként is kiemelhette volna Bartók, amennyiben eol alaphangsorának harmadik, hatodik és hetedik foka módosítva is előfordul, és a kilencedik hang kisnónányira van az alaphangtól! A Dragoi gyűjtötte változat is kifejezetten hétfokú. A budapesti példányban a két dallamnál Bartók piros ceruzával írott megjegyzése látható: „magy. pent.", illetve „magyar pent." Hátha úgy értette Bartók, hogy a magyar népdalkincsben e dallamok pentaton változatai ismerősek, hogy tehát e hétfokúsodott, majd részben kromatizálódott népi dallamok föltételezhető ötfokú ősformája rokon bizonyos magyar dallamokkal! E kérdés érdembeli

elbírálása fölülmúlja a közreadó népzenetudományos kompetenciáját, fölvetése azonban mulaszthatatlan kötelessége!

Hogy a 60. szám „cîntec"-dallam (azaz: alkalomhoz nem kötött dal)-e? Brailoiu mintha hallgatólagosan rábólintott volna Bartók értelmezésére, amennyiben megjegyzés nélkül hagyta. A 17. számra vonatkozó, azonos értelmezést azonban már nem! Azt írta mellé: *„nu cred"*, azaz nem hiszem. Itt is jó ismernünk Bartók eredeti, a füzetbe bevezetett fogalmazását: *„máramarosi hora-típus"*. Lehet, hogy ha Brailoiu is ezt olvassa, ráhagyta volna?

Az eddigiek summájaként elmondhatjuk, hogy a levélrészlet, melyben az egyik tudós a másik egy művét véleményezi, és amaz viszontvéleményez, valóságos tudományos eszmecsere tanúivá tesz. A Bartók és Brailoiu emberi és szakmai kapcsolatát jellemző nyíltság újabb bizonyítéka. Bartók megjegyzései az áttanulmányozott anyag alapos elsajátítására vallanak. Jellemző, hogy előszeretettel mutatta ki a változat-viszonyokat, az interetnikus, valamint a műfajok közötti érintkezéseket – és a pentatóniát.

A levél második tárgya: Bartók kiegészítő tájékoztatást kér egy Brailoiu szerkesztette népzenei hanglemezsorozattal kapcsolatban. Nincs támpontunk a kapott *„3 lemez"* azonosítására. Az eset tökéletesen beleillik más analóg levélrészletek társaságába: *„...szeretném tudni, hogy a lemezeket Önnek személyesen küldjem-e vagy a Múzeumnak"* (Brailoiu Bartókhoz, 1938. május 11-én); *„...a legnagyobb sietségben bízok Sibianu asszonyra 4 lemezt, egy szép könyvet és ezt a levelet Önnek"* (szintén, 1938. május 17-én) stb.[8]

Mellékletként Bartók egy, az Universal Editiontól kapott levél másolatát küldte el Brailoiunak. A történelmi háttér ismerős: Ausztria német annektálása, az „Anschluss" (1936. március 13.) után Bartók bécsi kiadóját nácisították, és a zeneszerző-társaságot, amelynek tagja volt, beolvasztották a szintúgy náci irányítású, német STAGMÁ-ba. Egy hónap sem telt el a tragikus esemény után, és Bartókot is fölszólították, hogy nyilatkozzék árja eredete felől. Íme egy megvilágító erejű levélrészlet Bartók reakciójáról: *„Éppen tegnapelőtt kaptam meg a hírhedt kérdőívet nagyapákról és egyebekről szóló kérdésekkel, továbbá: »Ön németvérű, fajrokon vagy nem árja?« Természetesen ezt a kérdőívet sem Kodály, sem én nem töltjük ki: a mi álláspontunk az, hogy az ilyen kérdezgetések jog- és törvényellenesek."*[9] Az Universaltól kapott levél, mely Bartókot újólag fölháborította, ezekkel az eseményekkel hozandó kapcsolatba. Nem tartotta titokban fölháborodását: lemásolta és egy külföldi jóemberének is elküldötte a botrányos levél szövegét.

A megelőző bekezdésben idézett, 1938. április 13-án kelt levéllel ellentétben a Brailoiunak írottban Bartók már nem a hírhedt kérdőívre utal, hanem egy *„megállapításra"*, mely faji hovátartozásával kapcsolatos. Elképzelhető egy ilyen fogalmazás: *„mivel nem volt hajlandó a fölmenőit illető kérdőívet kitöltésére és beküldésére,* megállapítjuk: *nemárjasággal gyanúsítható egyén lévén Ön nem jogosult többé arra, hogy műveit kiadjuk és terjesszük."*

Tekintettel a történelmi-életrajzi háttér közösségére és a közvetlen kiváltó okok e különbözőségére, az itt közölt, Brailoiuhoz intézett Bartók-levél aligha lehet korábbi keltű, mint a fönnebb idézett, ezért indokolt így datálnunk: *„1938. április 13. után"*. Így a Bartók-Brailoiu levelezés eddig föltárt anyagának időrendjében ez a legutolsó, a negyvenegyedik darab.

Nyitva marad a kérdés: mi tehette 1938-ban ismét aktuálissá Brailoiu 1931-es antológiáját, amelyet Bartók 1935 előtt oly alaposan tanulmányozott (amint azt kolindakötetében a 45v., 53b., 61., 73ss., 92e. stb. sorszámú dallamok jegyzetanyaga e levél tanúsága nélkül is bizonyítja)?

JEGYZETEK

[1]Benkő András: *Bartók Béla levelei Constantin Brailoiuhoz.* In: (szerk.:) László Ferenc: *Bartók-dolgozatok.* Kriterion, Bukarest, 1974, 191-239.

[2]Francisc László: *Scirsorile lui Constantin Brailoiu catre Béla Bartók.* In: (red.:) Francisc László: *Béla Bartók si muzica româneasca.* Editura Muzicala, Bukarest, 1976, 185–230.

[3]László Ferenc: *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok.* Kriterion, Bukarest, 1980, 109, 108. A közlemény későbbi, román változata in: László Ferenc: *Bartók Béla. Studii, comunicari, eseuri.* Kriterion, Bukarest, 1985, 160–208.

[4]Gomboczné Konkoly Adrienne: *Bartók kolinda-könyvének meghiúsult angliai kiadása.* In: *Zenetudományi dolgozatok 1986.* MTA Zenetudományi Intézete, Budapest, 1986, 30.

[5]László Ferenc: *A Cantata profana szövegének ismeretlen változata: a „műhelypéldány".* Magyar Zene, XXIX, 2. Budapest, 1988. június, 191–196.

[6]*Colinde si cântece de stea (= Publicatiile Academiei de Muzica Religioasa a Sf. Patriarhii Ortodoxe Române.* I.) Îngrijita de Constantin Brailoiu. Bucuresti, 1931.

[7]Sabin V. Dragoi: *303 colinde cu text si melodie (= Comisiunea pentru Arhiva fonogramica si publicarea de folclor muzical.* No. 1.). Scrisul Românesc, Craiova, év n. A zeneszerző és népzenekutató családnevének írása forrásonként hol Dragoi, hol Dragoi, hol Dragoiu. Nem tévedett tehát Bartók, amikor másképpen írta, mint ahogyan például az idézett kolindakötet fedőlapján áll!

[8]A 2. jegyzetben leírt közlemény, 229, 230.

[9](szerk.:) Demény János: *Bartók Béla levelei.* Zeneműkiadó, Budapest, 1976, 582.

SZABÓ HELGA:

ISKOLAI ÉNEKGYŰJTEMÉNY, III. RÉSZ

II. KÖTET

A leírásban előforduló rövidítések

101 Magyar Népdal, szerkesztette Bárdos Lajos, Magyar Cserkészszövetség, 1929– 1945 = *Bárdos 101* – Énekes Ábécé, szerkesztette Kerényi György dr. és Rajeczky Benjamin dr., Magyar Kórus 1938– 1946 = *KGy– RB É.ÁBC* – SZÓ-MI énekeskönyv a népiskolák 1– 8. osztályai számára, szerkesztette Kodály Zoltán és Ádám Jenő, Magyar Kórus, 1943– 1946 = *KZ-ÁJ SZÓ-MI– 1– 8* – Énekes könyv az (általános iskolák) I– VIII. osztályai számára, Kodály Zoltán és Ádám Jenő munkája, kiadja a Vallás- és Közoktatásügyi Miniszter, 1948– 1949 = *KZ-ÁJ ÉK/ 1– 8.* – Énekkönyv az általános iskolák I– VIII. osztályai számára, Gadányi József, Pálinkás József, Perényi László, Petneki Jenő, Rossa Ernő munkája, Tankönyvkiadó 1951– 1958 = *G-P-P-P-R ÉK/ 1– 8.* – Kodály– Ádám Énekeskönyv az általános iskolák I. és II. osztálya számára, (Kísérleti tankönyv), Tankönyvkiadó, 1958– 1962 = *KZ-ÁJ kisérleti/ 1,2.* – Énekeskönyv az általános iskolák III. és IV. osztálya számára, Kodály Zoltán és Ádám Jenő munkája, szerkesztői munkatárs Kovács Lajos, Péter József (Kísérleti tankönyv), Tankönyvkiadó, 1959– 1963 = *KZ– ÁJ– K– P ÉK/ 3, 4.* Ének– zene kézikönyv az általános iskolák 1. osztályában tanító nevelők számára, Hegyi József és Kovács Lajos munkája, Tankönyvkiadó 1962– 1978. = *HJ-KL Kézikönyv/ 1.* – Énekeskönyv az általános iskolák 2. osztálya számára, Hegyi József és Kovács Lajos munkája, Tankönyvkiadó, 1962– 1978 = *HJ-KL – ÉK/ 3.* – Énekeskönyv az általános iskolák 3. és 4. osztálya számára, Dobray István és Kovács Lajos munkája, Tankönyvkiadó, 1963– 1980 = *DI-KL ÉK/ 3,4.* – Ének-Zene tankönyv az általános iskolák 5. és 6. osztálya számára, Lugossy Magda és Petneki Jenő munkája, Tankönyvkiadó 1964– 1982 = *LM-PJ ÉK/ 5,6.* – Ének-Zene tankönyv az általános iskolák 7. és 8. osztálya számára, Péter József és Petneki Jenő munkája, Tankönyvkiadó, 1965– 1984 = *PJ-PJ ÉK/ 7,8.* – Ének-Zene az általános iskola szakosított tantervű ének-zenei 1– 4. osztályai számára, Nemesszeghyné Szentkirályi Márta munkája, Tankönyvkiadó, 1957– 1981 = *Nemesszeghyné ÉZI/ 1– 4.* – Ének-Zene az általános iskola szakosított tantervű ének-zenei 5– 8. osztályai számára, Nemesszeghyné Szentkirályi Márta és Szabó Helga munkája, Tankönyvkiadó, 1961– 1981, = *NSZ-SZH ÉZI/ 5– 8.*

341. Ablakomba, ablakomba – B. B. – Bartók– Kodály: Magyar népdalok/ 6, 1906. KZ-ÁJ SZÓ-MI/5.

415. A búbánat, keserűség – K. Z. Kodály Z. Magyar Népzene VIII/ 45, 1925. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/7.

438. A búzamezőben – B. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 7.

470. A citrusfa levelestől – K. Z. – Kodály Z. Székelyfonó, 1932 – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 8, KZ-ÁJ ÉK/8, G-P-P-P-R ÉK/8, NSZ-SZH ÉZI/5.

445. A csitári hegyek alatt – K. Z. – Kodály Z. Székelyfonó 1932, Kodály Z. Magyar Népzene X./55. 1932 // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/7, G-P-P-P-R ÉK/6, PJ-PJ ÉK/7, a 3 vsz. elhagyásával, Nemesszeghyné ÉZI/4.

624. Add, Teremtőm, engedd Istenem – Vejnemöjnen 43. éneke – dallam– szöveg társítás – KZ-ÁJ ÉK/4.

506. Adjatok hálát – 105. genfi zsoltár – KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/6.

357. Adjon Isten jó éjszakát – P. Horváth Á. – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/6.

381. A dudari hármas határ – V.S. – Pátria hangl. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/6.

603. A gimesi tóba' – K. Z. dallam– szöveg társítás.

413. A gyulai nagy pavilon – B. B.

515. Ah, Isten, vesd ránk szemeid – Luther.

441. A jó lovas katonának – K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene VI/36, 1925, Kodály Z. Háry János 1926 // Bárdos 101, KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/8, G-P-P-P-R ÉK/7, LM-PJ ÉK/6, Nemesszeghyné ÉZI/4.

448. Aki dudás akar lenni – Pátria hangl. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/8.

330. Aki szép lányt akar venni – K. Z., dallam– szöveg társítás – Bartók B. 44 Hegedűduó II./15. 1931 // Kz-ÁJ SZÓ-MI/5, Nemesszeghyné ÉZI/5.

368. A malomnak nincsen köve – B. B. dallam – szöveg társítás – Kodály Z. Székelyfonó, 1932, // KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/6.

406. Amott legel hat pejcsikó – Pátria hangl. – KZ-ÁJ ÉK/7.

303. A nagy bécsi kaszárnyára – B. B. – Bartók B. Gyermekeknek I/18, 1908. Bárdos 101, KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/5, NSZ-SZH ÉZI/5.

609. Ancsurka a ládád – szlovák nd. – Bartók B. Falun, 1924 // KZ-ÁJ ÉK/5.

496. Angyaloknak nagyságos Asszonya – Cantus Catholici.

451. Annyi bánat a szívemen – B. B. – Bartók B. 8 magyar népdal/4 1907– 1917. // KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, NSZ-SZH ÉZI/7.

607. Anyicska, molnár lánya – szlovák nd.

477. A paszulya szára – K. Gy. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/8.

471. A pogány király leánya – fon. V. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/7, NSZ-SZH ÉZI/6.

427. Apró alma lehullott – K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene I/5, 1925, Kodály Z. Székelyfonó, 1932 // Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/7.

323. A pünkösdnek jeles napján – Kolozsvári énekeskönyv – Kodály Z. Pünkösdölő, 1929 // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/5.

326. A pünkösdi rózsa – K. Á. – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/5, G-P-P-P-R ÉK/3, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1.

556. Arany ideim folyása – Bartha D.

432. Arattam, arattam – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/8.

301. Arról alul kéken beborult az ég – B. B. Kodály Z. Magyar Népzene VI/33, 1925 // – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/5, PJ-PJ ÉK/7.

383. A Savanyú híres ember – V. S. Pátria hangl. – KZ-ÁJ ÉK/6.

465. A szennai lipisen, laposon – F. F. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/7, G-P-P-P-R ÉK/7, PJ-PJ ÉK/8, NSZ-SZH ÉZI/5.

436. A Vidróczki híres nyája – K. Z. – Kodály Z. Mátrai képek, 1931 – Kodály Z. Bicinia Hungarica I/45, 1937 – Két esztendeje, vagy három szöveggel, – // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/7, G-P-P-P-R ÉK/8, LM-PJ ÉK/6, NSZ SZH ÉZI/7.

507. Az egek beszélik – 19. genfi zsoltár

508. Az erős Isten – Az 50. genfi zsoltár – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 5.

349. Azért, hogy én huszár vagyok – K. Z. – Bartók– Kodály: Magyar népdalok/ 13, 1906 // Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 6, KZ-ÁJ ÉK/ 6.

453. Az, hol én elmenyek – K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene I/ 2, 1925, Kodály Z. Székelyfonó 1932 // Bárdos 101, KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 8, KZ-ÁJ ÉK/ 8, G-P-P-P-R ÉK/7, PJ-PJ ÉK/8, NSZ-SZH ÉZI/7.

332. Az ökör a földet – B. I.

460. Azt hittem, hogy nem kellek katonának – B. B. – Bárdos 101, KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/8.

498. Az Úristent magasztalom – Illyés: Soltári énekek – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 6.

315. Ábécédé, rajtam kezdé – K. Z. – Kodály Z. Háry János, 1926 // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/5, G-P-P-P-R ÉK/4, DI-KL ÉK/4, Nemesszeghyné ÉZI/2.

403. Ángyom asszony kertje – B. B. – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 7.

364. Árokparti kökény – P. A. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 6, KZ-ÁJ ÉK/ 7.

575. Árpád apánk, – Simonffy– Thaly – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 5, KZ-ÁJ ÉK/ 6.

340. Árva madár, mit keseregsz – K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene X./ 56, 1932 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/5.

563. Átok fogta meg a magyart – Tóth I. kézirata – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 6.

628. Bár naponta zengne dalszó – Vejnemöjnen 46. ének, dallam– szöveg társítás – KZ-ÁJ SZÓ-MI/6.

329. Besüt a nap a templomba – B. B. – Bartók B. Gyermekeknek II/ 32, 1909 // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/5,6,7.

396. Bevetem a kertem alját – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 7, KZ-ÁJ ÉK/ 7.

562. Bécs várostól nyugatra, keletre – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 7, KZ-ÁJ ÉK/ 6.

336. Béres legény, jól megrakd a szekeret – B. B. – Bárdos 101, KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/5, G-P-P-P-R ÉK/6, Nemesszeghyné ÉZI/4.

398. Bimbó ökrünk – Tóth I. kézirata.

485. Bizony, csak meghalok (Görög Ilona) – fon. V. B. – Kodály Z. Székely fonó, 1932, // KZ-ÁJ ÉK/ 8, PJ-PJ ÉK/ 7.

542. Bocsásd meg, Úristen – XVI. sz. dallam – Kodály Z. Bicinia Hungarica III/ 116, 1941 // – Cantus Catholici – Balassi – dallam– szöveg társítás – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 5.

420. Bujdosik az árva madár – Pátria hangl. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 7, KZ-ÁJ ÉK/ 8, G-P-P-P-R ÉK/6.

421. Búval terítették meg az asztalomat – Pátria hangl. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 7.

461. Búzával él a vadgalamb – S. V. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 7.

524. Cantate Domino – Gumpelzhaimer – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 7,

582. Csak egy szép lány van a világon – Szentirmay.

586. Cserebogár, sárga cserebogár – Szerdahelyi – KZ-ÁJ ÉK/ 8.

449. Csernovici kaszárnya – B. B. – Bárdos 101, – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 8, KZ-ÁJ ÉK/ 8.

604. Csinálosi erdőn – fon. V. B. – dallam– szöveg társítás – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/5, G-P-P-P-R ÉK/6.

549. Csínom Palkó, csínom Jankó – P. Horvát Á. – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/ 5, G-P-P-P-R ÉK/5, LM-PJ ÉK/6, NSZ-SZH ÉK/5.

534. Dávid prófétának imádkozásából – dallam– szöveg társítás – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 6.

342. Debrecèni nagy kaszárnya – B. B. – Bárdos 101, Nemesszeghyné ÉZI/ 4.

458. Debrecennek vagy egy vize – Ecsedi– Bognár – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/8.

501. Dícsérjük Jézus szentséges Szűz Anyját – Sursum corda.

520. Dó-dó-szó-lá – kánon – Cherubini – KGy-RB É.ÁBC.

463. Dunaparton van egy malom – K. Z. dallam–szöveg társítás – variáns dallam: Bartók B. 15 magyar parasztdal/12, 1914–1918 Beteg asszony, fáradt legény szövegkezdettel // KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/6.

469. Eddig vendég jól mulattál – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/8, G-P-P-P-R ÉK/6, Nemesszeghyné ÉZI/3.

318. Eger felé megyen egy út – B. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/5.

350. Egy aranyat vettem – K.Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/6 szöveg-variáns, / Nemesszeghyné ÉZI/3.

489. Egy asszonynak vala három szép leánya (Nagy-Bihal Albertné) – K. Z. – KZ-ÁJ ÉK/8.

457. Egy gyenge kis madár – L. L. – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, G-P-P-P-R ÉK/7.

439. Egykor elindula (Kőmíves Kelemen) – K. Z. – Kz-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/7, LM-PJ ÉK/6 – változat.

324. Elhozta az Isten – fon. V. B. – Kodály Z. Pünkösdölő, 1929 // KZ-ÁJ ÉK/5.

486. Elindula három árva (A három árva) – K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene II/6, 1925 // – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/7.

614. Elindulok a mezőre – ruszin nd. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/8.

306. Elindultam szép hazámbul – B. B. – Bartók– Kodály: Magyar népdalok/1, 1906 // Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/5, PJ-PJ ÉK/8, NSZ-SZH ÉZI/5, 7.

425. Elmegyek, elmegyek, el is van vágyásom – K. Z. – Kodály Z. Mátrai képek, 1931 // KGy-RB É.ÁBC, LM-PJ ÉK/6.

493. Elmenyek, elmenyek, hosszú útra menyek – K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene VIII/40, 1925, Kodály Z. Székelyfonó, 1932 // Bárdos 101, KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/8, G-P-P-P-R ÉK/6, NSZ-SZH ÉZI/7.

399. Elment a két lány – K. Z. – Kodály Z. Háry János, 1926 Kodály Z. Bicinia Hungarica, III/101, 1941 „Kis kacsa fürdik" szöveggel, KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/7, G-P-P-P-R ÉK/7, Nemesszeghyné ÉZI/2, „Kis kacsa fürdik" szöveggel.

417. Elmentek a cigányok – B. B. – Kodály Z. Cigánysirató, 1928 // Bárdos 101, KZ–ÁJ SZÓ-MI/7.

354. Elmégy rózsám? El bíz én! – B. B. – Bartók B. Gyermekeknek II/39, 1909 // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/6.

585. Elszegődtem Tarnócára – A csikós, népszínmű.

431. Eltörött a kútam gémje – B. B. – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/7.

584. Elvennélek én – Zinay– Petőfi.

362. Elveszett a lovam – B. B. – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/6.

385. Erdők, völgyek, szűk ligetek – B. B. Bartók B.: Húsz magyar népdal I/3, 1929 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/6, LM-PJ ÉK/5, NSZ-SZH ÉZI/7.

408. Erdő mellett estvéledtem – K. Z. – Kodály Z. Esti dal 1938 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/7.

516. Erdő mélyén – Haydn (kánon) – KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, G-P-P-P-R ÉK/8.

567. Ereszkedik le a felhő – Egressy– Petőfi.

447. Esik eső, esik – Pátria hangl. Változata: Bartók 8 magyar népdal // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/8.

466. Este későn, falu végén jártam – Pátria hangl.

333. Este van már, csillag van az égen – B. B. – G-P-P-P-R ÉK/6 egy szó különbséggel. Az IÉ közlésében a dal 2. vsz-a a következő: *Garzó Péter elment katonának, / acélfegyvert*

csináltat magának, / acélfegyvert, rózsafa a nyele, / rá van írva Varga Julcsa neve. A változat szerint: *...rá van írva Magyarország neve.* Nemesszeghyné ÉZI/3 (a 2 vsz. változatával).

523. Este van, nyúlik az árny – Haydn (kánon) – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 7, NSZ-SZH ÉZI/ 5.

308. Esztergomnál van egy hadihajó kikötve – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 5.

583. Ez a legény nyalka is – Szentirmay.

344. Ezer esztendeje annak – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 5, KZ-ÁJ ÉK/ 5.

566. Ezernyolcszáznegyvennyolcba' – B. B. – Bárdos 101, G-P-P-P-R ÉK/ 7, PJ-PJ ÉK/ 8 (Bárdos feldolgozásában).

327. Ezt szeretem, ezt kedvelem – K. Á. – Kodály Z. Pünkösdölő 1929 // KZ-ÁJ ÉK/ 5.

491. Édesanyám, be szépen felneveltél – B. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 8, KZ-ÁJ ÉK/ 8.

416. Édesanyám rózsafája – L. L. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 7.

613. Édes, kedves Kolomejkám – ruszin nd. – KZ-ÁJ ÉK/ 5, G-P-P-P-R ÉK/ 6.

379. Éjen azt álmodtam – V. B. – KZ-ÁJ ÉK/ 6.

503. Életünkben szüntelen – Luther.

388. Én elmegyek, meglássátok – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 6, KZ-ÁJ ÉK/ 6,7.

587. Érik a cseresnye – Szerdahelyi.

435. Éva szívem, Éva – B. B. – Kodály Z. 7 könnyű– gyermekkar/ 1, 1936 // G-P-P-P-R ÉK/8 – dallamváltozat.

462. Fáj a kutyámnak a lába – dallam– szöveg társítás – Bárdos 101.

424. Fehér László lovat lopott – B. B. – Bartók– Kodály Magyar népdalok/ 3, 1906, Bartók B. Gyermekeknek II/28, 1909 // KGy-RB É.ÁBC.

345. Fehér liliomszál – K. Á. – Kodály Z. Bicinia Hungarica I/ 41, 1937 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/5 – (Kodály biciniuma) LM-PJ ÉK/6 – (Kodály biciniuma).

331. Felhozták a kakast – K. Z. – Bartók B. Gyermekeknek II/ 30, 1909 // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/5.

580. Felleg borult az erdőre – Mosonyi– Tóth K. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 7.

395. Felszántom a császár udvarát – dallam– szöveg társítás – Kodály Z. Háry János 1926 // Bárdos 101, KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/6, PJ-PJ ÉK/7, Nemesszeghyné ÉZI/4.

411. Ferenc József, az apostoli király – M. A. – Bárdos 101.

412. Félre tőlem búbánat – fon. V. B. – Bartók– Kodály: Magyar népdalok/ 20, 1906, Kodály Z. Bicinia Hungarica II/72, 1941 // Bárdos 101, KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/6.

499. Fényességes ez a mai nap – Szegedi: Cantus Cath. – Kodály Z. Vízkereszt, 1933 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/5.

622. Folyik a víz, áll a part – cseremisz nd. Vasziljev – Kodály Z. Bicinia Hungarica IV/148, 1942 // – NSZ-SZH ÉZI/8, (Kodály biciniuma).

530. Fráter György halálát – Tinódi.

602. Friss folyópataknál – szlovák nd. dallam– szöveg társítás – KZ-ÁJ ÉK/ 8, NSZ-SZH ÉZI/7.

452. Fúj, süvölt a Mátra szele – K. Z. – Cseremisz megfelelőjével lásd: Kodály Z. Bicinia Hungarica II/80, 1941 // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/8.

597. Fürdik a holdvilág – Palotási Gy. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 7, KZ-ÁJ ÉK/ 8, G-P-P-P-R ÉK/6, LM-PJ ÉK/6.

339. Gerencséri utca – K. Z. – Bartók– Kodály Magyar népdalok/ 16, 1906 // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/5, G-P-P-P-R ÉK/6, Nemesszeghyné ÉZI/4.

519. Glória szálljon – Gebhardi – kánon – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 6.

322. Gyújtottam gyertyát – K. Z. – Kodály Z. Háry János 1926, // KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/5, NSZ-SZH ÉZI/5.

487. Gyulainé édesanyám (Kádár Kata) – K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene IV/18, 1928 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/8, LM-PJ ÉK/6 – dallam- és szövegváltozat – NSZ-SZH ÉZI/7, dallam- és szövegváltozat.

472. Gyűlnek a vendégek – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/7.

459. Hadnagy uram – dallam–szöveg társítás – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, G-P-P-P-R ÉK/6.

517. Ha-ha-ha (kánon) – Cherubini – KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/6, NSZ-SZH ÉZI/5.

600. Ha én énekelek – szlovák nd. dallam– szöveg társítás – KZ-ÁJ ÉK/8.

384. Ha felkapom azt a tükörfényes baltámat – Magyar Népk. Gyűjt. – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/6.

348. Ha felmegyek a budai nagy hegyre – B. B. – Bartók B. Gyermekeknek II/37, 1908 // Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/5 Rossa E. 2. vsz.-ával / *2. Korán reggel kimegyek az erdőbe, / az erdőből, az erdőből a rétre. / mennyi virág, mennyi virág,mind leszedem estére,) hazaviszem édesanyám ölébe.* Nemesszeghyné ÉZI/3, az eredeti 2. vsz.-val.

419. Ha felülök kis pej lovam hátára – K. Z. – KZ-ÁJ ÉK/8.

554. Hallgassátok meg magyarok (Rákóczi kesergője) – K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene VII/42. 1932 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/7.

504. Hallgasd meg, Izrael pásztora – 80. genfi zsoltár.

547. Ha megsokasodik a bűn – Tótfalusi Kis Miklós – Kodály Z. Bicinia Hungarica III/120. 1941.

418. Haragszik a gazda – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/7.

610. Ha rákezdem a bús dalom – román nd. B. B. dallam–szöveg társítás – KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/8.

555. Harsog az új trombitaszó – P- Horváth Á. – KZ-ÁJ ÉK/8.

630. Hazádnak rendületlenül – Szózat – Egressy– Vörösmarty – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/8, G-P-P-P-R ÉK/8, PJ-PJ ÉK/7, NSZ-SZH ÉK/5.

578. Három a tánc! – Simonffy– Vecsey – KZ-ÁJ ÉK/8, G-P-P-P-R ÉK/8.

588. Három fehér kendőt veszek – A cigány c. népszínműből.

606. Házasodik a motolla – szlovák nd. – KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/4, KZ-ÁJ-K-P ÉK/4, DI-KL ÉK/4 az eredeti 9 vsz. helyett 6 vsz.-val, LM-PJ ÉK/5 (Szőnyi E. biciniuma, 1 vsz.).

483. Házigazda, aluszol-e? – M. A. – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/8.

619. Házunk előtt áll apám – cseremisz nd. – Kodály Z. Bicinia Hungarica IV/129, 1942.

334. Házunk előtt, kedves édesanyám – P. A. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/5, G-P-P-P-R ÉK/6, PJ-PJ ÉK/7, NSZ-SZH ÉZI/5.

440. Hej, édesanyám, kedves édesanyám – B. B. – Bartók– Kodály: Magyar népdalok 4, Bárdos 101, KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/7.

610. Hej, ha kakuk lehetnék – román nd. B. B.

444. Hej, halászok, halászok – fon. V. B. – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/8, G-P-P-P-R ÉK/7, PJ-PJ ÉK/8, NSZ-SZH ÉZI/5.

579. Hej, iharfa, juharfa – Simonffy– Arany – KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/6.

616. Hej, Ilona, Ilona – horvát nd. – KZ-ÁJ ÉK/8, G-P-P-P-R ÉK/8.

601. Hej, Luca, Panna – szlovák nd. – dallam–szöveg társítás, KZ-ÁJ ÉK/8, G-P-P-P-R ÉK/6.

320. Hej, Vargáné – B. B. – Kodály Z. Bicinia Hungarica I/37, 1937 // Bárdos 101, KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/5, G-P-P-P-R ÉK/4, DI-KL ÉK/4, Nemesszeghyné ÉZI/2.

337. Hess páva – B. B. – Bartók B. 44 hegedűduó II/19, 1931, Bartók B. Gyermekeknek II/26, 1909 – változat, Kodály Z. Bicinia Hungarica II/63, 1941 // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/5, Nemesszeghyné ÉZI/4.

401. Hogyan tudtál rózsám idejönni? – K. Z. – Kodály Z. Háry János 1926 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, Nemesszeghyné ÉZI/4.

598. Hogy veti el a paraszt – német nd. dallam– szöveg társítás – Bárdos 101, KZ-ÁJ ÉK/5.

490. Hopp ide tisztán – B. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4,8, KZ-ÁJ ÉK/5,8, G-P-P-P-R ÉK/7.

571. Hortobágyi pusztán fúj a szél – Thern K. – KZ-ÁJ ÉK/7.

589. Hull a levél – Egressy – KZ-ÁJ ÉK/8.

378. Hull a szilva a fáról – D. P. P. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/6, LM-PJ ÉK/5 a 3 vsz. szövegében egy szó változata jelenik meg. Az eredeti szövegben: *3. Kis kalapom fekete, / pávatollú van benne.* – Változtatással: . . . *páva tolla van benne.* Nemesszeghyné ÉZI/3, az eredeti szöveggel.

590. Huszár vagyok – XIX. sz. műdal – KZ-ÁJ ÉK/8.

544. Ifjúság mint sólyommadár – Vásárhelyi daloskönyv, dallam– szöveg társítás – Kodály Z. Magyar Népzene V/27, 193 //

359. Igyál betyár, múlik a nyár – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/6.

629. Isten, áldd meg a magyart – Himnusz – Erkel– Kölcsey – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/8, G-P-P-P-R ÉK/8, LM-PJ ÉK/5, NSZ-SZH ÉZI/5.

442. Isten hozzád, szülöttem föld – fon. V. B. – Bartók– Kodály: Magyar Népdalok/19, 1906 // Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/7.

456. Istenem, Istenem, áraszd meg a vizet – B. B. – Bartók 8 magyar népdal/2 1907–1917 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/8.

455. Istenem, Istenem, hol lészen halálom – K. Z. – Kodály Z. Hét Zongoradarab/2, 1910–1917, Kodály Z. Székely keserves 1934 // Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/7.

376. Itt ül egy kis kosárba' – L. L. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/6.

446. Jaj, de sokat áztam-fáztam – K. Z.-né – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/8.

394. János bácsi, dudáljon kend – K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene V/30, 1932 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/7, G-P-P-P-R ÉK/7.

328. Jánoshidi vásártéren – B. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/7, G-P-P-P-R ÉK/8, NSZ-SZH ÉZI/5.

625. Játszott Vejnemöjnen ujja – a Kalevala 44. éneke – dallam– szöveg társítás – Kodály Z. Vejnemöjnen muzsikál – egyneműkar + zongorakíséret, 1944 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, G-P-P-P-R ÉK/8, PJ-PJ ÉK/7.

467. Jelenti magát Jézus – K. Z. – Kodály Z. Jelenti magát Jézus 1927 // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/7.

561. Jer haza, vitéz pajtásom – P. Horváth Á.

538. Jersze, emlékezzünk – Székel Balázs – KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/7.

511. Jézus Krisztus ma feltámadott – gör. kat. népének – KZ-ÁJ ÉK/6.

450. Jól van dolga a mostani huszárnak – fon. V. B. – Bárdos 101, KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/8, G-P-P-P-R ÉK/6, DI-KL ÉK/4, Nemesszeghyné ÉZI/4.

488. Jöjjön haza, édesanyám (A rossz feleség) – K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene II/8, 1925 // Bárdos 101.

525. Jubilate Deo – Gumpelzhaimer – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 7.

591. Kalapom szememre vágom – Füredi M.

302. Kanizsai „Koronára" süt a nap – S. V. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 5.

521. Karácsony ünnepén – Hayes– Kerényi – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 5,8, KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/5 Rossa E. Lenn a mély völgy ölén kezdetű szövegével, PJ-PJ ÉK/8, Rossa E. versével.

545. Katona vagyok én – K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene VI/ 32, 1925 // Bárdos 101, KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/7, NSZ-SZH ÉZI/5.

557. Kecskemét is kiállítja – B. B. – Bárdos 101, KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 6, KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/7.

310. Kedves édesanyám – Pátria hangl. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 5, KZ-ÁJ ÉK/ 8.

426. Kerek az én szűröm alja – Pátria hangl. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 7, Nemesszeghyné ÉZI/3.

305. Keresik a, nem lelik a keresztelőlevelemet – K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene VI/35, 1925 // Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/5.

482. Keresztúri saláta – fon. V. B. – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 8, KZ-ÁJ ÉK/ 6.

430. Kesereghet az az anya – fon. V. B. – Bárdos 101.

313. Két tyúkom, tavali – K. Z. – Kodály Z. Mátrai képek 1931 // KZ-ÁJ ÉK/ 6, G-P-P-P-R ÉK/6, LM-PJ ÉK/6.

596. Ki a Tisza vizét issza – Kolozsváry Gyula –

355. Kicsiny a hordócska – K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene V/ 30, 1932 // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/6.

397. Kifeküdtem én a magas tetőre – K. Z. – Bárdos 101, KGy-RB É.ÁBC, G-P-P-P-R ÉK/7, NSZ-SZH ÉZI/5.

484. Kint a falu szélin – Pátria hangl. –

546. Kisétálok kőkertembe – Pátria hangl. – KZ-ÁJ ÉK/ 8.

317. Kis kacsa fürdik – K. Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 5, KZ-ÁJ ÉK/ 5.

377. Kis kertemben uborka – L. L. – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 6, KZ-ÁJ ÉK/ 6.

605. Kis madár száll – szlovák nd. K. Z.

592. Kitették a holttestet – Szerdahelyi – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 7.

372. Kocsmárosné, nékem halat süssék kend – fon. V. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 6.

626. Komoly, öreg Vejnemöjnen – dallam– szöveg társítás – Kodály Z. Bicinia Hungarica IV/122, 1942 // KZ-ÁJ ÉK/4.

574. Kondorosi csárda mellett – Gr. Festetich– Arany.

565. Kossuth Lajos azt izente – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/ 6, PJ-PJ ÉK/ 7, NSZ-SZH ÉZI/5.

627. Köszönöm atyám tenéked – dallam– szöveg társítás – Kodály Z. Bicinia Hungarica IV/ 179, 1942 // LM-PJ ÉK/ 6, NSZ-SZH ÉZI/ 8 (Kodály biciniuma).

502. Krisztus feltámada – Kisdi: Cantus Cath. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 5.

393. Kukorica, kukorica – B. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 6, KZ-ÁJ ÉK/ 7.

358. Lányok ülnek a toronyba – K. Z. – Kodály Z. Székelyfonó, 1932 // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/5,6, G-P-P-P-R ÉK/6.

312. Látom a szép eget – B. B. – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 5, G-P-P-P-R ÉK/ 7, LM-PJ ÉK/6.

389. Látom az életem – K. Z. – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 6.

392. Lement a nap – fon. V. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 6, G-P-P-P-R ÉK/ 5.

402. Letörött a kutam gémje – Pátria hangl.

528. Leszön beszédöm itten – Tinódi – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 5, KZ-ÁJ ÉK/ 7.

475. Macskácskának négy a lába – V. S. – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/8.

335. Madárka, madárka – K. Z. – Kodály Z. Mátrai képek, 1931 // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/6, LM-PJ ÉK/6, Nemesszeghyné ÉZI/4.

593. Magasan repül a daru – Szerdahelyi – KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/7, PJ-PJ ÉK/7 – az IÉ közlésével ellentétben utóbbi kötet a dal szerzőjeként Egressy Bénit nevezi meg, a dallamot pedig kettőzött ritmusértékekkel közli.

543. Magos kősziklának – Vásárhelyi Daloskönyv, K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene V/25, 1932 // dallam–szöveg társítás – G-P-P-P-R ÉK/7.

559. Mars! Siess hazádba vissza – P. Horváth Á. – KZ-ÁJ ÉK/6.

513. Mária! Atya Isten leánya – görög. kat. népének.

514. Mária, Istennek szent anyja – Kisdi: Cantus Cath. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/5.

347. Megraktuk, megraktuk – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/6.

551. Megölték a Basa Pistát – L. L. – Bárdos 101, G-P-P-P-R ÉK/7, NSZ-SZH ÉK/6.

620. Mentem, mentem, – cseremisz nd. – Kodály Z. Bicinia Hungarica IV/150, 1942 // KZ-ÁJ ÉK/7.

479. Menyasszony, vőlegény – B. B. – LM-PJ ÉK/5, (Bárdos biciniuma), NSZ-SZH ÉZI/5.

391. Messze földön – fon. V. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/6.

577. Megizentem az édesanyámnak – Simonffy– Czuczor – KZ-ÁJ ÉK/8.

532. Mégis halljatok szép viadalokat – Tinódi.

568. Mi füstölög ott a síkon – Egressy– Kisfaludy – KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/8.

468. Mikor engem asszentáltak – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/6.

476. Mikor engem férjhez adtak – B. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/8.

321. Mikor gulyáslegény voltam – B. B. – Bárdos 101 (Mikor gulásbojtár voltam – kezdettel), KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/7, LM-PJ ÉK/5, dallam- és szöveg változat, Nemesszeghyné ÉZI/3, az eredeti IÉ közlés szerint.

307. Mikor megyek Galicia felé – B. B. – KGy-RB É.ÁBC.

505. Mint a szép híves patakra – A 42. genfi zsoltár.

325. Mi van ma? – Kovács J. – Kodály Z. Pünkösdölő, 1929 // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/5,8.

621. Mit bánkódol, sötét erdő? – cseremisz nd. – Kodály Z. Bicinia Hungarica IV/139, 1942 //

558. Mostan 1800-ban – Tóth I. kézirata.

492. Mostan kinyílt egy szép rózsaág – V. I. Ethn. – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/8.

338. Most jöttem Erdélyből – K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene IV/23, 1929 – Kodály Z. Székely fonó, 1932 // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/5, NSZ-SZH ÉZI/8.

375. Most jöttem én a harctérről – B. B. – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/6.

319. Nagykarácsony éccakája – K. Z. – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/5, KZ-ÁJ-K-P ÉK/2, csak a 2. vsz. közlésével (Kis karácsony, nagy karácsony...)

352. Ne, egy marok gesztenye – fon. V. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/6.

423. Nem bánom, hogy parasztnak születtem – A csikós – népszínmű – KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/7.

570. Ne menj rózsám a tarlóra – Egressy – népi szöveg, dallam–szöveg társítás – KZ-ÁJ ÉK/8.

573. Nem loptam én életembe' – Szabadi Frank I. – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/6.

390. Nem szánt-vet az égi madár – K. Z. – KZ-ÁJ ÉK/ 7.

594. Nem szól a tilinkóm – Szendrey J. – Tompa M. – KZ-ÁJ ÉK/ 6.

410. Nincsen a császárnak – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 7, KZ-ÁJ ÉK/ 5, G-P-P-P-R ÉK/ 8 átírt szöveggel, a 2. vsz. elhagyásával.

615. Nyílj ki szép bazsarózsa – horvát nd. – KZ-ÁJ ÉK/ 6, G-P-P-P-R ÉK/ 8.

433. Ócsó mán a pásztor – K. Z. – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 7, KZ-ÁJ ÉK/ 8.

495. Ó, dicsőséges, ó ékességes – Kisdi: Cantus Cath.

494. Ó fényességes szép hajnal – Kisdi: Cantus Cath. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 8.

560. Ó huszárom, mért likas a csákó – K. Z.

516. Ó, jertek, énekeljünk – angol kánon – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 5, KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/6, PJ-PJ ÉK/7, NSZ-SZH ÉZI/5.

500. Ó mely félelem – Kisdi: Cantus Cath.

343. Ó, mely sok hal terem – K. Z. – Kodály Z. Háry János 1926, // Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/5, G-P-P-P-R ÉK/8, PJ-PJ ÉK/7, Nemesszeghyné ÉZI/4.

522. Ó nézd, ó nézd – Cherubini – kánon – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 8.

407. Pesten jártam iskolába – Tóth I. kézirata – KZ-ÁJ ÉK/ 7.

369. Piros alma mosolyog – K. Z. – Kodály Z. Két zoborvidéki népdal 2 1908 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, G-P-P-P-R ÉK/8, két hozzáírt vsz.val: *2. Debrecenben nyílik egy nagy rózsafa, / világos szép rózsavirág van rajta. / Mit ér nékem a fa piros rózsája? / Ha én magam nem férhetek hozzája! / 3. Messziről a postáslegény sípja szól, / talán bizony levelet hoz babámtól. / Mit ér nékem babám rózsás levele, / hogyha maga nem jöhetett el vele.* – a vers írójának megnevezése nélkül. NSZ–SZH ÉZI/6, az eredeti 1 vsz.-val

599. Puszta malomba – szlovák nd., dallam– szöveg társítás – KZ-ÁJ ÉK/ 5.

474. Puszta, puszta, az alföldi puszta – fon. V. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 8, KZ-ÁJ ÉK/ 6.

552. Püspök városába' (Rákóczi Sámuel) – P. Horváth Á.

443. Rab vagyok rab vagyok – Pátria hangl.

434. Rakjál tüzet, rózsám – K. Gy.

386. Repülj fecském ablakára – fon. V. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 6, KZ-ÁJ ÉK/ 8, G-P-P-P-R ÉK/8.

409. Repülj madár, repülj – L. L. – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 7, KZ-ÁJ ÉK/ 7, G-P-P-P-R ÉK/7.

414. Röpülj páva, röpülj – Pátria hangl. – Kodály– Ady: Felszállott a páva 1937, Kodály Z. Fölszállott a páva – változatok magyar népdalra, 1938–1939, Kodály Z. Bicinia Hungarica II/69, 1941, // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/5, G-P-P-P-R ÉK/6, 7 (Kodály biciniuma), LM-PJ ÉK/6, NSZ-SZH ÉZI/6 (Kodály biciniuma).

535. Régen ez vala – Batizi A.

541. Régen, ó törvényben vala – Hofgreff énekeskönyv.

373. Réten, réten, sej a kassai réten – K. Z. – Kodály Z. Bicinia Hungarica II/ 83, 1941 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, NSZ-SZH ÉZI/8.

537. Rettenetes ez világnak – Szkárosi Horvát Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 7, KZ-ÁJ ÉK/ 7.

400. Rózsafa, mely magas – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 7, KZ-ÁJ ÉK/ 7.

309. Sárga a csikó – P. A. – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 5, KZ-ÁJ ÉK/ 5, G-P-P-P-R ÉK/6.

316. Sárga csikó, csengő rajta – B. B. – Bartók B.: Húsz magyar népdal/ 11, 1929 // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ–MI/5, KZ-ÁJ ÉK/5, G-P-P-P-R ÉK/4, KZ-ÁJ-K-P ÉK/4, Nemesszeghyné ÉZI/4.

380. Sári néni de beteg – K. Gy. – KZ-ÁJ ÉK/ 6.

464. Sátorkaró le van verve. K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/ 8, KZ-ÁJ ÉK/ 8.

360. Sej, besoroztak – K. Z.-né – Kodály Z. Háry János, 1926 // Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/8, NSZ-SZH ÉZI/4.

387. Semmit se vétettem – K. Z. – KZ-ÁJ ÉK/5.

510. Seregeknek hatalmas nagy királya – dallam–szöveg társítás.

527. Seregök közt – Tinódi – KGy-RB É.ÁBC.

529. Siess keresztyén – Tinódi.

540. Siess nagy Úristen – Kolozsvári énekeskönyv, dallam–szöveg társítás – KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/6.

539. Siralmas énnéköm – Bornemissza P. dallam–szöveg társítás – Kodály Z. Bicinia Hungarica III/119, 1941 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/7, NSZ-SZH ÉZI/5.

526. Sok csudák voltanak – Tinódi.

536. Sok királyoknak – Csikei I. – KGy-RB É.ÁBC.

511. Sok rendbéli próbák – K. Z. dallam–szöveg társítás.

533. Summáját írom – Tinódi – KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, LM-PJ ÉK/6 / az IÉ-ben közölt 5 vsz-ból 3 vsz-ot közöl /, NSZ-SZH ÉZI/5 /5 vsz-val/.

576. Szállj le, szállj le – Simonffy–Vörösmarty.

618. Szánkó fordul a kapu felé – cseremisz nd. – Kodály Z. Bicinia Hungarica III/127, 1941 //

374. Szántani kék, tavasz vagyon – B. B. – Bárdos 101, KZ-ÁJ ÉK/5.

314. Szántottam gyepet – S. V. – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/5, Nemesszeghyné ÉZI/2.

370. Száraz dió – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/6, NSZ-SZH ÉZI/6.

366. Szegény legény a tücsök – K. Z. – Kodály Z. *(Szegin legin a prücsök...)* Tücsöklakodalom Magyar Népzene IV/20, 1929 // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/5, Nemesszeghyné ÉZI/3.

405. Szegény vagyok, szegénynek születtem – dallam–szöveg társítás – Kodály Z. Háry János, 1926 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/7, G-P-P-P-R ÉK/8, PJ-PJ ÉK/7, Nemesszeghyné ÉZI/4.

353. Szent János áldása – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/6.

572. Szép a betyár paripája – Szénffy G.

361. Szép a huszár, ha felül a lovára – B. B. – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/6.

371. Szépen szól a kis pacsirta – B. B. – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/6,8, G-P-P-P-R ÉK/4, az IÉ dal szövege alapján átírt új szöveg és más dallam társítása, a 2. vsz. Rossa E. verse. Az IÉ dallam szövege: *1. Szépen szól a kis pacsirta / fent a levegőben. / El kell menni katonának / három esztendőre.* Az átírt szöveg más dallammal: KZ-ÁJ-K-P ÉK/4, az utóbbi, átírt szöveggel és az új dallammal, ugyenezt közli DI-KL ÉK/4, a vers szerzőjének megemlítése nélkül.

481. Szivárvány havasán – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, NSZ-SZH ÉZI/6.

473. Szomorú fűzfának – K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene II/9, 1925, Kodály Z. Székelyfonó, 1932 // – KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/6.

422. Tavaszi szél utat áraszt – K. Z.

509. Tebenned bíztunk eleitől fogva – A 90. genfi zsoltár.

497. Teremtett állatok – Kisdi: Cantus Cath.

548. Te vagy a legény, Tyukodi pajtás! – Szini K. – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/7, G-P-P-P-R ÉK/7, LM-PJ ÉK/6, NSZ-SZH ÉZI/5.

569. Télen-nyáron pusztán az én lakásom – Egressy–Tompa.

363. Téli zöld – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/6.

531. Ti magyarok már Istent imádjátok – Tinódi – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/5.

595. Tisza partján van egy hajó – Szerdahelyi.

429. Tiszán innen, Dunán túl – B. B. – Kodály Z. Háry János daljáték, 1926 // Bárdos 101, KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/8, G-P-P-P-R ÉK/8, PJ-PJ ÉK/7, Nemesszeghyné ÉZI/4.

382. Tizenhárom fodor van a szoknyámon – B. L. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/6, Nemesszeghyné ÉZI/4.

608. Tölgyes bucka tövibe' – szlovák nd. – Bartók B. Falun, 1926 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/8.

480. Töltik a nagyerdő útját – B. B. – Bartók B. 8 magyar népdal/6, 1907– 1917 // Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/8.

454. Tőlem a nap úgy telik el – K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene V/28, 1932 // Kodály Z. Székely fonó, 1932 //

623. Tőlem semmi ki nem telne – Kalevala 45. ének – dallam– szöveg társítás.

351. Új esztendő, vígságszerző – K. Z. – Kodály Z. Új esztendőt köszöntő, 1929 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/6, Nemesszeghyné ÉZI/4.

478. Üres ládám az ajtóba' – K. Z. – Kodály Z. Székely fonó, 1932 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/8, KZ-ÁJ ÉK/8.

311. Vagyon az égen egy csillag – fon. V. B. – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/5, KZ-ÁJ ÉK/5.

346. Van már nékem szép új csizmám – B. B. – Bartók B. 44 Hegedűduó IV/43, 1931 // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/5, Nemesszeghyné ÉZI/3.

617. Van nekünk szép öcsénk – cseremisz nd. – Kodály Z. Bicinia Hungarica IV/124, 1942 //

356. Vasárnap bort inni – K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene IX/50, 1925 // Bárdos 101, KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/6.

564. Vereshagyma, fokhagyma – Tóth I. kézirata.

304. Verjen meg az Isten, te Vargyasi Elek – K. Z. –

365. Végigmentem a lembergi főutcán – K. Z. – Bartók– Kodály: Magyar népdalok 8. 1906 // Bárdos 101, G-P-P-P-R ÉK/6, a dallam változatát más szöveggel közli. Ugyanezt adja közre: Nemesszeghyné ÉZI/3 is.

367. Vékonyszálú köménymag – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/7.

428. Víg volt nekem az esztendő – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/7.

550. Vörös bársony süvegem, (Balogh Ádám nótája) – dallam– szöveg társítás – KZ-ÁJ SZÓ-MI/6, KZ-ÁJ ÉK/8, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, Jankovich Ferenc alkalmazott versével. Az eredeti szöveg: *Vörös bársony süvegem, / most élem gyöngy életem, / Balogh Ádám a nevem, / ha vitéz vagy jer velem.* / Az átírt szöveg: *1. Dalolnak a madarak, / tájról tájra szállanak: / mint szabadság zászlait / lebegtetik szárnyaik.* / *2. Dalolnak az iskolák / rólad, aranyszabadság, / szétröppentik rádiók, / együtt zengik milliók.* Ugyanez a 2. vsz. jelenik meg a következő könyvekben: KZ-ÁJ-K-P ÉK/4, HJ-KL ÉK/2.

404. Zöld erdőbe', zöld mezőbe' – K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene IV/21, 1929, Kodály Z. 7 könnyű gyermekkar/7, 1936 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, KZ-ÁJ ÉK/7.

553. Zöld erdő harmatját – P. Horváth Á. – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/5, LM-PJ ÉK/6.

612. Zöld mezőnek közepében – kárpátaljai ruszin nd. – KZ-ÁJ ÉK/8.

581. Zsebkendőm négy sarka – Szentirmay E. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/7, G-P-P-P-R ÉK/8.

A tanulmány I–II. része a Magyar Zene 1989/3. és 4. számában jelent meg. (A szerk.) A kézirat elkészült 1982-ben, a szerző a Magyar Zene szerkesztőségének 1989-ben nyújtotta át (Sz. H.)

ZEKE LAJOS:

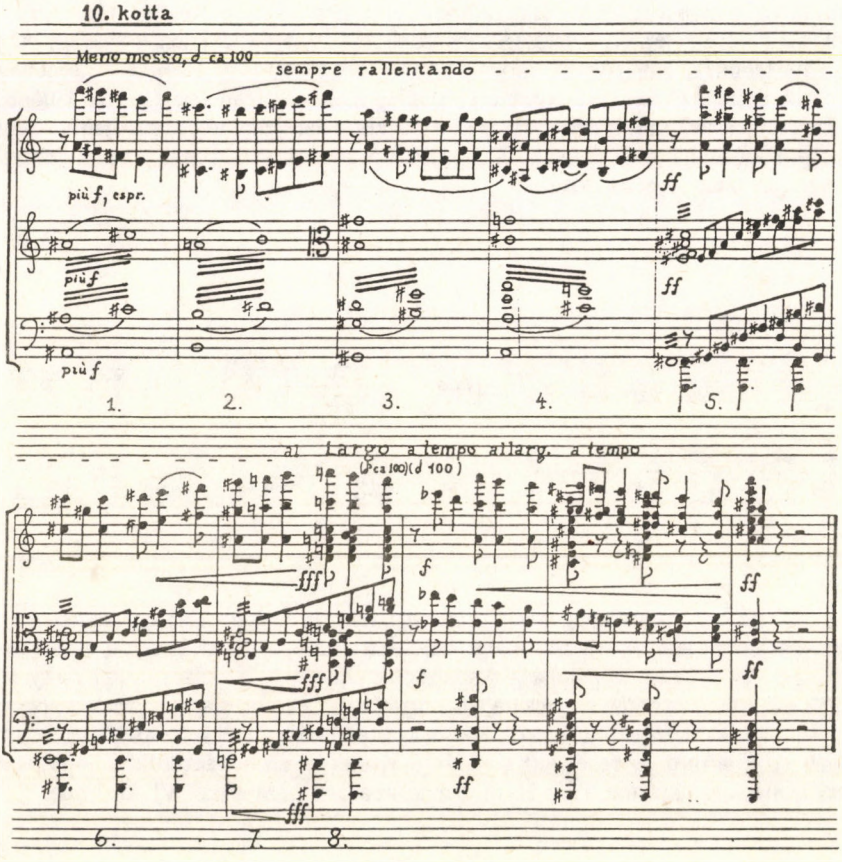
HARMÓNIAI FUNKCIÓ ÉS LOGOSZ AVAGY LOGIKA ÉS FUNKCIÓREND HARMÓNIÁJÁRÓL. III. RÉSZ

8. EGY A HÉT JEGYÉBEN (ZENE)

De a gondolat köre zárt mivoltában is nyitott, spirálisan magasba lendülő – az újrakezdés pontjáról egy felsőbb kör mentén indulhat útjára a gondolat.

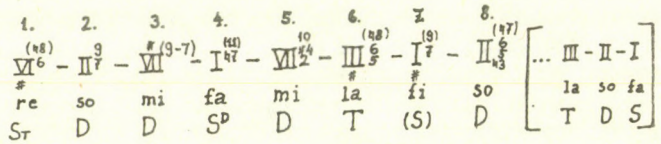
(„)...ez a szekvencia olyan képlet, amelynek lelkesült melankóliájával, katartikus sodrásával, amióta csak rátaláltak, nem tudnak betelni Európa zenészei. A nagy felmagasztosulás és pátosz egyedi pillanatai még Bartóknál is vissza-visszatalálnak e fékezhetetlen sodrású harmóniafolyam medrébe.(") A *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* utolsó tíz taktusa ilyen pillanat. Legalább annyira „mágikus ábra" a mi századunk zenetörténetében, mint a Trisztán tizenhét nyitó üteme a múlt századéban, de nem a melankólia ábrája.

A *Zene* ábrává sűrűsödő végső pillanatai a Pillanatot (a végsőt és elsőt) ábrázolják – és a zenét: azt az alapmozdulatát, amint hét lépésben áthalad ezen a pillanaton, amint merőlegesen átszeli az idő tizenkettes körét. Ezért ez a metanoia ábrája.



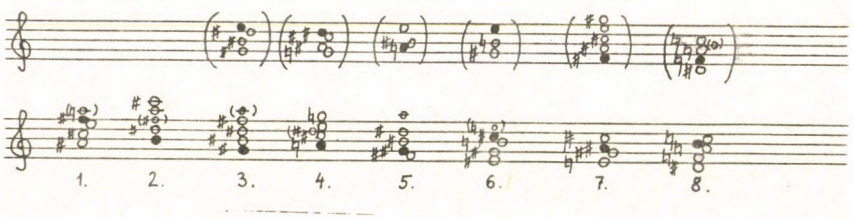
A Zene zárótétele A-lídben van. A befejező harmóniamenet értelmét a hagyományos számozott fokjelzések csak akkor közvetítik, ha denotátumaik diatonikus helyi értékét szüntelenül észben tartjuk, amit az *5. ábrán* az alaphangok szolmizációs azonosítása igyekszik elősegíteni. (A funkciós jelek használata azt a képtelenséget feltételezi, hogy a finálishoz és hangzatához S funkció tartozik. Ez azonban a negyedik logika gondolkodásmódja szerint nem is olyan képtelen feltételezés. Ahogy a nyitás, a műkezdet elképzelhető a tonika körén kívül – amint erre számtalan példa található –, úgy a zárás is az. A S funkció sajátos természete nagyon is jól harmonizál a „finális" pozícióval.)

5. ábra



A szekvencia kvintlépcsője több ponton is eltér megszokott menetétől. Rendhagyó a 3. akkord (V helyett VII), hiányzik az 5. hangzat (IV), a szekvencia a „nyolcadik" (itt csak hetedik) fázisban nem a kiindulási hangzathoz (VI), hanem terchelyetteséhez (I) érkezik. (Ez indokolná a plusz-egy lépést, a valóságos nyolcadikat?) Az egyes akkordok gyakran magukban is kétértelműek, ami különös módon inkább csökkenti, mint fokozza a „rendhagyó" mozzanatok számát. A két első kivételével mindegyikük magában rejt egy tőle különböző, többé-kevésbé explicit másik hangzatot is (l. a 11. kotta zárójelbe tett akkordjait) – feltéve, hogy hagyományos hármas- és négyeshangzatokban gondokodunk, ami a mű e diatonikus pólusán megengedhető, sőt indokolt.

11. kotta



A 3. akkord egy nyolcadhang rövid pillanatáig arra az E-dúrra (V) emlékeztet (alterált kvinszext alakjában), amit helyettesít. A legkülönösebb a középső A-dúr hangzás, amelyből – a dallamhangok és a fekvő szeptimhang összegződése folytán – a poláris Disz7 (vagy Esz7) ágaskodik elő. Mivel ez a *disz* megfelel a látszólag hiányzó IV. fok alaphangjának, nyilvánvaló, hogy mivel állunk szemben: az interferens hangzatpár eddig többször megfigyelt eggyéolvadásával. A 7. akkord *gisz*re épített szubmollja viszont olyan nónakkordként is felfogható, amelyből hiányzik az alaphang, a *fisz*. Ha meglenne, az akkord „szabályos" VI. fok lenne.

Kérdés persze, hogy van-e strukturális logika a „rendhagyó" változásokban. Ha nincs, akkor meglehetősen vakmerő és kétes eljárás önkényesen kinevezni a „rendet" (a kvintszekvencia harmóniasorát) és az attól való eltéréseket "rendhagyónak" minősíteni.

Próbáljuk megkeresni, hogy van-e, s ha igen, miféle szabályosság van a szabálytalanságok mögött. (Nem volt még szó az 5., a 6. és a 8. akkord „implicit" párjáról. – Az ötödiké egy *a*-moll jellegű hangzás, amely enharmonikus rezultáns formájában elég határozottan jelen van, a hatodiké E^7, amely a szűkített oktávos Cisz-kvintszextakkord hangjaiból adódik ki, a nyolcadiké pedig F-dúr, a szeptimmel a basszusban.) Ha egymás alá írjuk a nyíltan megjelenő és a bennük rejtőző hangzatok alaphangjait, a következő sort kapjuk:

1.	2.	3.	4	5.	6.	7.	8.
fisz	*cisz*	*gisz*	*disz*	*gisz*	*cisz*	*fisz*	*h*
	h	*e*	*a*	*a*	*e*	*aisz*	*f*

A 2. akkordhoz nem tartozik rejtett szekunder alaphang. Miután azonban felismertük a szabályszerűséget – amely szembeötlő, és azonnal fontos összefüggést asszociál –, könnyű észrevenni, hogy az ide logikusan illeszkedő *cisz* nem más, mint a H-nónakkord felfüggesztési pontja, amelyre az összes többi hang egy-egy kitüntetett felhangjával kapaszkodik. Az összefüggés reveláló, és alig hagy kétséget az alkotói szándékosság felől: ez a szkéma nyilvánvaló utalást tartalmaz a nyitó fúga témabelépéseinek „bizonyos elveire". A kétszer tükrözött kvintlánc kicsinyített, 90 fokkal elfordított modellje az, ami előttünk áll.

A szekvencia hetes átvalósulási képletére rávetül a fúga kozmikus tizenkettese, amelyben a beavatási szimbolika jelenlétét – Újfalussy és Tallián útmutatása nyomán – már megállapítottuk. Ez a felismerés már magában is jelentékeny. De érdemes még tovább menni és felfejteni a két képlet szuperpozíciójának részleteit, mert ezen a partitúralapon a szellemi és művészi intenzitás olyan hőfokán tartózkodunk, ahol minden strukturális mozzanat értelmet hordoz, és minden értelem esszenciális szerkezetté hevítődik.

Legyen első dolgunk egy koncentrált pillantással átfogni a mű egészének formai-dramaturgiai szkémáját! A beavatás szorosan vett aktusa mint időben kifejlő drámai processzus a III., adagio tételben megy végbe. – Részlet Somfai László élményszerű leírásából: „Bartók ... mintegy skálát készít a melegen emberi-bensőséges hangszínektől a hátborzongatóan eltárgyiasodott, akár kozmikusan idegen színekig; a színekhez jelentésben illő zenei anyagokat társít: majd az anyagokat szinte Dante pokoljárásának köreihez, bugyraihoz hasonlóan elrendezi."[75] A tétel ötös szimmetriáját (Bartók formavázlata szerint: A, B, C, B, A) a II. és a IV. tétel egészíti ki hetes képletté. (Hogy e két tétel vonatkozásban áll egymással, azt Bartók megjegyzése is megerősíti: „A kidolgozási részben... a IV. tétel főtémájára történik utalás".) Tallián Tibor figyelmeztet, hogy a „II. tétel több mint scherzo (aminek helyén áll): ez a szimfónia igazi szonátatétele."[76] Ez az a hely tehát, ahol – a beavatás küszöbén – a világ és az Én pillanatnyi állapota és viszonya mint kiindulási helyzet rögzítődik. A zárótétel ugyanez a „hely", de mint „helyzet" ellenkező előjelű, mert az áthaladás iránya fordított: ez az átvalósulásban elért magasabb létnívó.

Ez az egész dramatikus szerkezet képletből indul és képletbe torkollik. A nyitóképlet tételnyi: a beavatás centrális átfordító pontját duzzasztja mikro- és makrokozmikus átmenetté ez a fúga; a záróképlet a beavatás teljes drámáját ismétli mágikus ábrává zsugorítva – ez a hétlépcsős szekvencia. Ezért szükségszerű, hogy a hetes valamiképpen tartalmazza a tizenkettes képletet.

A fúga tizenkettője valójában huszonnégy, mert a ciklikus idő mindkét irányát magában foglalja. A páros fúgatéma-belépések kezdőhangjai a páratlan belépésekével rákmenetben felelnek meg. A képlet kétféleképpen ábrázolható: szukcesszív rendben (vö.: 6. ábra) és

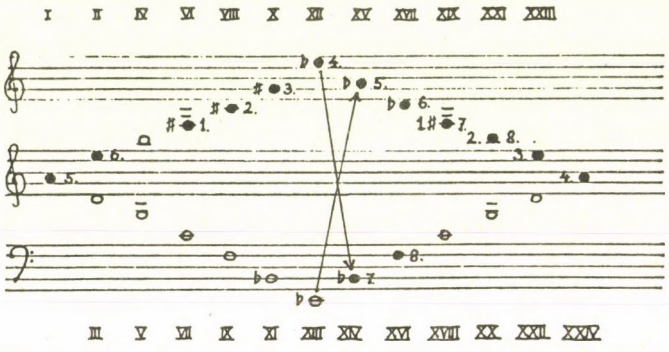
specializált alakban, a kvintkörrel (vö.: *7. ábra)* amelyen azonban kétirányú – s az ellenpólusban kereszteződő – mozgást kell elképzelni.

A szekvencia hetes képlete tulajdonképpen nem is kicsinyítése a szférikus szerkezetnek – a viszony, amely ez utóbbihoz fűzi, különös. Egy helyen rákapcsolódik az ereszkedő-emelkedő kvintek körére, vele együtt halad mindkét irányban, majd a poláris pontokon – mint kétszer hajlított Möbius-szalagon – váratlanul eltűnik, de mindjár ugyanott újra előbukkan, hogy útját visszafelé vegye, a kiindulás helyének irányába. (A 6. ábrán a besatírozott kottafejek a szekvencia kettős akkordjainak alaphangjait jelentik, a melletük álló szám a hozzájuk tartozó akkord fázisszáma. A fúga témabelépéseinek sorrendjét külön számsorok reprezentálják az ábra alsó és felső szegélyén.)

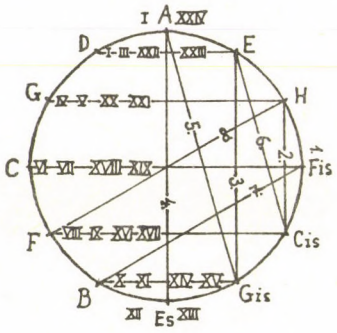
6. ábra

7. ábra

6. ábra



7. ábra



A „rákapcsolódás" pontja a poláris *a-esz* távot felező *fisz*. A 6. ábrán szembetűnően kiütközik, hogy ez a *fisz* két különböző időpontot, sőt két eltérő időirányt kapcsol egybe a szférikus gömb „egyenlítőjén" (Az itteni megfogalmazások nagymértékben támaszkodnak a Riemann-Einstein-féle világmodellel vont korábbi párhuzamra és általában a dolgozat szokatlan, ám remélhetőleg alapot nem nélkülöző képzettársításaira.) Ez az időbeli kétirányúság már magában véve is különálló, zárványszerű kvantumállapotra utal az univerzális „kvantumszkémán" belül, és érvényben marad a szekvencia egész további lefolyásának tartamára. Ezek szerint itt nem annyira a dúr és a moll tonális rétegei jelentik a különböző feszültségű kvantumállapotokat, mint bizonyos harmóniák együttállásai, mert ezekben – a teljes mű szemantikájának megfelelően – a zenei „világfolyamat" két eltérő mozzanata implikálódik, amelyek az időnek nemcsak egymástól távol eső pontjait, hanem ellenkező „irányvektorú", azaz két irányban telő pillanatait is képviselik.

A 7. ábrából viszont az tűnik ki igen szemléletesen, hogy a szekvencia haladási síkja vagyis a benne összekapcsolódó pontok „hullámfrontja" merőleges a szférikus képlet „ellentétesen egyidejű" szimmetrikus fázisainak haladási síkjára: az előbbit a kvintkörbe írt függőleges húrok, az utóbbit amazokat metsző vízszintes húrok jelképezik (a húrokra írt számok a 6. ábrával összevetve kapnak értelmet). A kiindulási pont tehát a fúga esetében az abszolút kezdetet és véget jelenti, a szekvencia esetében viszont egy közbeeső állandósult létállapotot, éspedig pozíciója azt mutatja, hogy a Weisskopf-féle kvantumlétra legalsó fokát, amelyet a tenzió teljes hiánya, a mozdulatlanság jellemez – vagy másként a csomópont kizárólagos zérus fázisa (CST). Ennek zenei ekvivalense a diatónia téridejében a *re,* ami a Zene zárótételének A-lídjében pontosan *fisz*.

Bartók zenei architektúrájában magától értődő következmény az, amit a különféle létstruktúrák hosszas egybevetéséből vontunk le: az átvalósulás műveletének iránya diametrálisan transzcendens az időkörre, mert nem ponttól pontig, hanem léttől létig ível. A tulajdonképpeni „transzcendencia" helye – tehát a két képlet metszéspontja – a szekvencia 4. akkordfázisának eseménye, ahol a (kezdettel egyenértékű) vég (*a*) egybeesik a poláris ellenponttal (*esz*). A harmóniasornak ez az interferenciális kioltási pillanata egyjelentésű a bergsoni intenzív tartam állapotával, ami a trisztán-akkorddal rokonítja. Van azonban egy meszszeható különbség: Bartók hangzatában – amely a hagyományos bővített terckvartakkord leszármazottja, mert benne két poláris dúrszeptímhangzat ölelkezik egybe – az idő mindkét iránya jelen van, a keletkezésé is, nemcsk az elmúlásé, mint a trisztánakkordban. Az a legkülönösebb, hogy az interferens hangzatok – és elsősorban a kettőt összeolvasztó alakzatok – korábban, Bartók előtt is a feszült tartam érzetét, képzetét közvetítették, akár kvintszekvencián belül álltak, akár másutt. Bartók hangzata nem egyszerűen technikailag újszerű megoldás, hanem gesztus értékű művészi teremtőaktus: a mű egyedi és revelatív strukturális összefüggései révén újra beiktatódik a tonális zenei létkör egy kulcsfontosságú helye, amely a használatban közhellyé üresedett (persze nem önmagában, csak a „használók" kezén, az ő számukra s az ő ürességük tükreként).

Az interferencia kioltási pillanatában a hangzatok sorának két kvintrétege – az emelkedő és az ereszkedő – a poláris vonzás hatására – látszólag hirtelen pozíciót vált egymás közt. Ha tüzetesen megvizsgáljuk a 6. ábrát, látjuk, hogy ennél többről van szó: az akkordvezetés két fonala időirányt vált. Ezt abból lehet tudni, hogy míg a „felső" (tehát éppen *esz*-hez érkező) ág irányváltása rögtönös, nem igényel külön akkordfázist – természetes, hogy nem, hiszen a huszonnégyes képlet két idősíkja éppen itt, az ellenpontban találkozik –, addig a másik ágon az egyik idősík végpontjának *a*-jától előbb a másik idősík kezdőpontjának *a*-jához kell lépni, ami egy fázisnyi elcsúszáshoz vezet a kvintszekvencia két rétege között. A két megismételt *a* hang mezsgyéjén tehát egyetlen ugrással végtől kezdetig lendít a zenei világidő

pontba zsugorodott kvintkereke. A „kvintvándorlás" úgy folytatódik, mintha már oda és vissza bejártuk volna a kvintek „alsó" félkörét; a „kvantumugrásról" – mert itt éppen ez történt – csak az akkordsor két rétegének eltolódása árulkodik.

Ezek után már csak két kérdés megválaszolatlan. Mi magyarázza, hogy a harmóniamenet felső – emelkedő, majd visszakanyarodó – rétege eggyel „túllép" a kiindulási lépcsőfokon, s *fisz* helyett *h*-hoz érkezik? – ez az egyik. Mi az oka az alsó réteg „poláris zunahásának" a 6. és a 7. fázis között, amely ugyancsak a *fisz*-től való (ezúttal félhangos) eltérülést eredményez? – ez a második. A választ mindkettőre egyszerűen megtalálható, ha gondolatban végigkövetjük azt, amit a szekvencia fonalát követve átugrottunk.

Az elcsúszás, amit az *a*-tól *a*-hoz vivő „lépés" okoz, nemcsak az alsó réteget érinti. Ha az „időugrás" ebben nem gátolná, a felső ág egy későbbi fázisban ugyanoda jutna, aminek következtében a ciklus végére, a 12. lépésben nem érkezhetne a kiinduló *fisz*-hez, csak az azt megelőző fázisba, a *h*-hoz. A végeredmény a kvantumugrás ellenére is látható: az ereszkedőre fordult felső kvintsor *fisz* helyett *h*-nál végződik. A másik kvintágon ugyanezen okból *cisz*-hez kellene érkeznünk. Bár nem ez történik, ennek a szabályszerűségnek fontos szerepe van – ennek végigvitele világítja meg a látszólatos szabálytalanság értelmét.

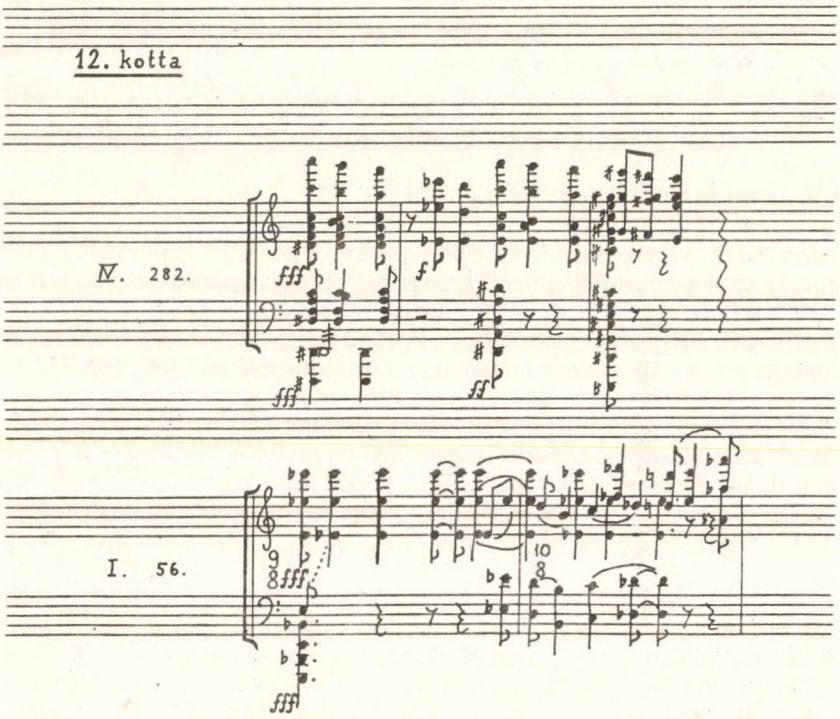
Az a feltétel, hogy a hetes kvantumátmenet képlete „léttől létig" fvelhessen, csak akkor teljesülhet a mű szerkezeti logikáját is szem előtt tartva, ha a végső helyzet a kiindulási helyzettel azonos, vagy akkor ha azzal egyenértékű kioltási viszonyt foglal magába. Ezt a feltételt a kvintkör vagy azonos vagy poláris és mindenképpen ellentétes időirányt képviselő pontjainak együttállása elégítheti ki. A *h* és a *cisz* találkozása tehát semmiképp nem lehet az átvalósulási művelet végpontja. Így az egész ciklusnak permutációs rendben kétszer meg kell ismétlődnie, míg – az *e-gisz* együttállás érintésével – eljutunk az *a* ész az *esz* poláris végpontjaihoz. A felső kvintréteg – az első ciklusnak megfelelően – *h*-nál végződik. Az alsó kvintág hangzatsora egy tritonus-ugrás közvetítésével *e* és *aisz* között éppen poláris pozícióba kerül a *h*-hoz viszonyítva, amivel a harmadik permutációs ciklus együttállását előlegezi: a legfeszültebb kvantumállapotot, vagyis az intenzív tartamot. Így áll elő a H^7 és az F^7 akkordoknak az a bővített terckvart típusú (valójában szűkített terces elrendezésű) összecsúsztatása, amiben az interferens hangzatok tipikus összevont alakzatát ismertük föl. Hogy ez az akkordalak voltaképpen az *a-esz* konstellációt képviseli, az egy ütemmel későbbi variált ismétlődésekor azonnal kiderül. Itt ugyanis elmarad belőle az *f* – és végül a *c* és a *h* is –, s ami megmarad, az az *a és az esz* szikár tritonusváza.

A szekvencia hét akkordfázisa után a plusz-egy (vagy „újra-egy"): a nyolcadik nem az első fázist ismétli, hanem a középsőt, aminek az az értelme, hogy az átvalósulási képlet a legalacsonyabb létnívóról egyetlen ugrással a legmagasabbig röpítsen (a kvantumlétra legalsó fokától a csúcsáig, a tartamok alsó határértékétől a felsőig). Az „újra-egy" ugyanakkor a végső Egy is, amely azzal több az eredet Egyénél, hogy a hozzá vezető hetes létezési művelet bélyegét viseli – ezért „Egy a hét jegyében". – És itt szinte önmagát kínálja az egész mű útját egyetlen szerkezeti rímben felmutató párhuzam lehetősége a hetes képlet poláris középpontja és annak infernális ellenpontja között, amely a fúga kvintépületének centrumában: a sötét *esz*-pólusban ágaskodik. Az abszolút negatív mélypont és a pozitív szellemi-emocionális energiák leírhatatlan robbanása a zárás küszöbén oly nyilvávalóan valósítja meg a fordított azonosság viszonyát, hogy részletezni is fölösleges. (Kiemelni talán azt érdemes, ami csak a teljes partitúra áttanulmányozása után derül ki: Bartók háromszoros fortét az egész kompozíció folyamán kizárólag ezen a két helyen ír elő.)

„Nehéz tárgyszerűen kifejteni, hogy a *Zene* programatikus négytételességét, hetedikszimfóniás A-dúrjának optimizmusát mi óvja oly támadhatatlanul a banalitástól; Bartók nagyon

mélyről hozza fel tanulságát, olyan mélyről, ahol az európai történelem szinte még el sem kezdődött." (Tallián)[77]

12. kotta



Ez a legmagasabb mérték, amit a művészet – és vele együtt a teória – követhet: elérni azt, ami a történet mélyén és a történet fölött, az idő korlátain túl van. Ahogy Ujfalussy József is elénk tűzte: „kiszabadítani történelmi korlátaiból" – de nemcsak a logika kategóriát, hanem a korlátok között a logoszról és önnön lényegéről elfelejtkező embert is, aki esendően bukdácsol a történelem esetsorának esetlegességében: az események (megesések és megejtődések) szüntelenül eső létében. És mégis: ebből a katabasziszból kiemelkedni, az idő, a történet béklyóitól eloldódni csak *annak* egy pontján lehet; csak a benne, egy bizonyos pillanatában való jelenlét olyan felfokozásának árán, hogy az jelen nélküli létté sűrítődhessen. – A *Zene* mélyről hozott tanulságát csak az a Bartók Béla lelhette meg, aki az adott történeti pillanatban Európa legelső zenésze volt. Aki ezzel a művével a kor zenei-szellemi

arculatára a legmarkánsabb karaktervonást rótta akkor, amikor ...a helyzet megérett és az alkalom elérkezett ahhoz, hogy a zene funkciójának (világhelyének) kérdésére újból válasz adassék.

JEGYZETEK

[75]Somfai László: Bartók Béla: Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára. in: A hét zeneműve 1974/2., Bp. Zeneműkiadó.

[76]Tallián Tibor: Bartók Béla. (Szemtől szemben) Bp. 1981, Gondolat, 239.

[77]U. o., 240.

BIELICZKYNÉ BUZÁS ÉVA:

SZÁMVETÉS LEHEL GYÖRGY KARMESTERREL A MAGYAR RÁDIÓ ÉS AZ ÚJ MAGYAR ZENE ÉVTIZEDEIRŐL

„Mind akik békére vágytok, nézzétek az igazságot!"

1980 körül kezdtem felfigyelni a Magyar Rádió mecénási szerepére, vagyis arra, hogy milyen nagy gonddal támogatják a magyar zeneszerzők ügyét. Megrendelésekkel, a művek rádiós felvételével, műsoron tartásával és részben külföldre való kijuttatásával is.

Elhatároztam, hogy a lehetőségekhez képest megpróbálom a Rádió és a magyar zeneszerzők kapcsolatát feldolgozni. A Kartontárból kigyűjtöttem a művek adatait, kb. 1952-től, – a hangszalagra való rögzítés kezdetétől – napjainkig, 1990-ig.

Az adatgyűjtés – évekig tartó hangyaszorgalmat és kitartást igénylő munkáján túl, fontosnak tartom az „agyakban" felhalmozott emlékeket is kibányászni, beszélgetések formájában magnóra rögzíteni és leírni. Hiszem, hogy a magyar zenetörténet egy emberöltőnyi korszakáról, a közelmúltról ilymódon is hiteles nyomot kell hagyni.

*

A zenekari művek döntő többségének bemutatása Lehel György karmester nevéhez fűződik.

Először 1981 májusában kértem egy „emlék-idézésre". Akkor a Rádiózenekar vezető karmesterének még külön szobája sem volt, ahol nyugodt körülmények között beszélgethettünk volna. Valahol egy stúdió előtti folyosón ültünk le. A mikrofonba behallatszott a takarítónők harsány hangja, szerszámaik zörgése. De Lehel Györgyöt ez a szituáció egyáltalán nem zavarta, talán észre sem vette. Magabiztos, bátorhangú. Élvezettel, kedvvel elevenítette fel pályakezdését, és a több évtizedes eseményeket, történeteket.

*

1946-ban, húsz éves fiatalemberként került a Rádióba, amikor ez az intézmény második születését, vagyis a háború utáni újjászületését élte. 35 év távlatából is úgy tűnik, alkalmas időpontban és megfelelő helyen kezdte el pályafutását. Hiszen a Rádió minden lehetőséget megadott Önnek karmesteri tehetsége kibontakoztatásához. De az első vezénylésig, illetve a vezető karmesteri kinevezésig még sok minden más munkát is kellett végeznie. Hogyan kezdődött?

1945 februárban jöttem haza a háborúból, és miután mindenünk elpusztult, azonnal dolgozni kellett apámnak is, nekem is. Teljesen mindegy volt, hogy mit, csak hogy valamit keressek, az életlehetőségért. Baráti kapcsolatok révén a Fővárosi Közmunkák Tanácsához kerültem, ami később Országos Építésügyi Kormánybiztossággá vált, és ott voltam előadó. Tehát teljesen érdeklődésen kívül. Egy év után azonban ez a munka kezdett nagyon terhessé válni. Hiszen nekem volt szakmám, hivatásom, elképzelésem a zenei pályán. Néhány barátom, különösen Várnai

Péter, aki akkor már forgató volt a Rádióban, ajánlotta, hogy jöjjek én is ide. Elég nehéz és körülményes dolog volt akkor a Rádióba bejutni. Koalíciós idők voltak. Minden koalíciós pártnak meg volt a ... szóval, nagyon bonyolultan volt minden felosztva. 1946 őszén végülis szerződéssel forgatóként alkalmaztak. Akkor voltam 20 éves. Emlékszem, azon a nyáron volt a stabilizáció, és 10 Ft-os napidíjat kaptam. 1947. január 1-jén véglegesítettek. Ha az ember már bent van a Rádióban, akkor elkapja a gépszíj, vagyis a rádiós munka varázsa. Lelkes, szabadlégkörű munka folyt abban az időben. Hozzájárult, hogy nem volt még kapuőrség, sem belépő. Teljesen nyitott volt a Rádió. Emlékszem, a mai Puskin utcában – akkor Esterházy utcának hívták – volt egy Sörkatakombának nevezett gyönyörű régi vendéglő, óriási kerttel, nagy diófákkal. Nemcsak hogy odajártunk át étkezni, hanem telefonrendelésre a pincérek tálcán hozták át a stúdióba a vacsoránkat. Aztán ezt is megszüntették.

A Rádiós munka varázsához hozzájárulhatott az is, hogy amikor Ön a Rádióhoz jött, sok kiváló ember dolgozott itt. Például Kókai Rezső volt a komolyzenei-, Polgár Tibor pedig a könnyűzenei osztály vezetője. Kik voltak még?

Akkor már Kelen Péter Pál volt a vezérigazgató, Ortutay Gyula az elnök, Schöpflin Gyula a műsorigazgató. Kolozsvári Grandpierre Emil vezette az irodalmi-, Vajna János és Pamlényi Ervin történész a politikai osztályt. Igazán tehetséges, fiatal gárda jött össze, hiszen mindegyik vezető a 20-as, 30-as évei elején járt. Maga Ortutay is 30 valahány éves lehetett akkor. A zenei osztályon is majdnem teljesen fiatal zenészből álló munkatársak dolgoztak, mint például Paul Tibor karmester, Balla Kati szerkesztő, Tamássy Zdenkó és a forgatók között a velem kb. egykorú Barna István, aki ma zeneíró. Mind a két zenei osztály tulajdonképpen 2– 3 emberből állt. Szinte jobban emlékszem a titkárnőkre, mint a munkatársakra. Például Szűcs Évára – Kókai titkárnőjére – aki minden adminisztrációt és műsorügyet egyedül végzett.

Milyenek voltak a munkakörülmények zenei téren?

A zenei adások akkor főleg élőből mentek. A lemeztárnak csak a roncsai maradtak. De rögtön – már 45–46-ban elkezdtek áradni a lemezek a Szovjetunióból, Angliából – a BBC-ből–, Amerikából például olyan szuper nagy méretű lemezeket kaptunk, amelyek a mostani nagylemeznek csaknem a duplája voltak. A rossz körülmények ellenére is pezsgett az élet. Mindenki nagy energiával és érdeklődéssel vetette bele magát a munkába. Én nemcsak a napi néhányórás szolgálatot láttam el, hanem rövid idő után bekapcsolódtam más műfajokba is, például kísérőzenéket állítottam össze. Gyakoriak voltak a tanulmányutak. Például amikor Schöpflin Gyula és mások a BBC-ből hazajöttek az ún. „feature" ötletével, amit ma dokumentumjátéknak lehetne nevezni, egymás után készítettük az ilyen műsorokat. Természetesen a téma a fasizmusról és a háborús időkről szólt. Miután a lemeztár teljesen szét volt rombolva, különösen 45 elején minden fasiszta dokumentum anyagot összetörtek, így az indulókat, a háborús és háború előtti nótákat is. Ezért a háborús dokumentum-műsorok készítéséhez újra meg kellett szerezni a zenei anyagot. Például a hitlerista és a horthysta indulókat. Egy Koppány Miklós nevű fiúval együtt csináltunk ilyen dokumentum-játékot. Mivel zenei anyag nem volt hozzá, újra fel kellett venni. Behívtam az akkor még Mária Terézia honvéd gyalogezrednek nevezett katonazenekart, hogy a stúdióban felvegyük a régi náci és nyilas indulókat. Ez kb. 1946 őszén, 47 elején lehetett. Olyan felszabdult, boldog zenélést régen láttam, mint amit ők rendeztek, hiszen ismét azt játszhatták, amit évtizedeken keresztül megszoktak. Komikus szituáció volt.

Az Ön egyéni sorsa hogyan alakult itt tovább?

Én aztán rövidesen zenei rendező, majd főrendező lettem. Közben összevonták a két zenei osztályt, majd Szirmai István elnöksége alatt ismét ketté választották. Rövid ideig Enyedi György lett a zenei osztály vezetője, majd Sárai Tibor. Az 50-es évek elején nagyon zavaros, nehéz idők voltak. Egy ideig én is voltam osztályvezető – huszonvalahány évesen – majd pedig főszerkesztő, egészen 1956-ig. Ez utóbbi beosztás rendkívül sok feszültséget váltott ki belőlem is, de körülöttem is. Mert akkor már a karmesteri pályafutásomnak az első évtizedében jártam. 1947 nyarán dirigáltam először a Rádióban. Szóval ezt a kettősséget – a hivatali elfoglaltságot és a karmesteri munkát – nagyon nehéz volt összeegyeztetni.

A vezetői feladatok ellátása különösen nehéz lehetett az 50-es években.

Igen. Rettenetes nyomások voltak. Főleg politikai szempontból. A Műsorülésre minden héten pontos statisztikát kellett készíteni a zenei műsorok nemzetiségi megoszlásáról. 50% fölött kellett legyen a magyar zene, 25% fölött az orosz vagy szovjet zene és a maradék 21–22%-ba kellett bepréselni a világ zeneirodalmát. Ha véletlenül nem sikerült ezt az arányt megszerkeszteni, akkor kemény botrányok voltak, és újra kellett kezdeni a munkát.

Nem érdektelen megemlíteni egy jellemző epizódot abból az időből, az ún. Savergyán ügyet. Előtte 48-ban volt a Zsdanov-féle párthatározat a Szovjetunióban, amely Sosztakovicsot, Hacsaturjánt és másokat – hát finoman mondva – megbírált. De ennek súlyosabb következményei is voltak. Nem sokkal utána, úgy 51-ben megjelent Savergyánnak a tollából – akiről azóta sem tudom, hogy kicsoda, soha többet nem hallottam róla – egy 120 oldalas brosúra nagyságú füzet, A szovjet zene útja címmel. A Rádió elnöksége, amit akkor Kollégiumnak hívtak, hozott egy határozatot, hogy mi ezt a Savergyán féle füzetet folytatásokban adjuk le a műsorban. De így, a teljes szövegből kiragadva, részletekben leadva, rendkívül bíráló műsor volt Sosztakovicsról, a formalizmusról és a szovjet zene polgári elhajlásairól – persze zenével, ezekkel az „elfajzott" művekkel illusztrálva. Végül valakiban – úgy hiszem a Budapesti Pártbizottságnál – azt az érzetet keltette, hogy ez egy szovjet zene-ellenes sorozat, mint ahogy az is volt, hiszen az egész könyv sok bírálatot tartalmazott. Ebből aztán rettenetes fegyelmi lett, aminek a végén Devecseriné Huszár Klári szerkesztőt elbocsájtották. Engem és azt hiszem Sárait szigorú megrovással egy fokozattal alacsonyabb beosztásba helyeztek. Akkor egyesítették újra a két zenei osztályt és az osztályvezetőinél alacsonyabb beosztásként lettem főszerkesztő. Ezt csináltam 1956-ig.

Mint előbb már mondtam, a kettős élet az utóbbi 4–5 évben rossz helyzetet, feszültséget teremtett. 1957 elején Gács László, a Rádió akkori megbízott vezetője hívott ugyan vissza, hogy legyek a zenei főosztály vezetője. De akkor én már eldöntöttem magamban, hogy ha éhen halok is, nem vállalok több adminisztratív és vezetői beosztást, hanem végre egyszer elindulok a saját pályámon. Akármi lesz ebből. 1957 elején sem a helyzet, sem a kilátások nem voltak túl biztatóak és optimisták. Elhatározásom miatt meg is orroltak itt rám, s karmesterként sem kértek fel egy ideig. 58-tól kezdve aztán megint rendszeressé vált a közös munka a zenekarral. A 60-as évek elején – ha jól emlékszem 62-ben – külső szerződésesként a zenekar állandó karmestere lettem, 68-ban pedig vezető karmestere. Körülbelül így alakult itt a sorsom.

Ön is tagja volt annak a csoportnak, amelynek az volt a feladata, hogy szinte futószalagon gyártsa a zenés darabokat. Ezért is nevezték a Rádiót akkor „operettgyár"-nak.

1949–50-ben rendkívül nagy politikai súlyt kezdtek fordítani a rádióműsor népszerűsítésé-

re, hogy minél populárisabb, minél szórakoztatóbb legyen. Hiszen az életszínvonal egyre romlott, a politika egyre keményebb lett, szükség volt valami ellensúlyozásra. Akkor jött létre egy brigád, egy társaság, akik a Rádióoperettet gyártották. Ma már szinte hihetetlen, hogy hetenként egy új operettet produkáltunk, hosszú időn keresztül. Ennek a teamnek a vezéralakjai voltak: Rácz György rendező, Szász Péter dramaturg. A darabok legtöbbjét pedig én dirigáltam. Az operett bemutatók általában szombatonként, a 10-es stúdióból mentek élő adásokban. Ez a stúdió akkor épült fel, tehát még új volt. A zenekar rendszerint az erkélyszerű kiképzésen, a galérián volt elhelyezve, a színészek és az énekesek pedig a földszinten voltak. Nyugodtan mondom, hogy nehezebb volt az akkori körülmények között egy operettelőadást létrehozni mint ma mondjuk a szimfonikus koncertet vezényelni. Mindenesetre egészen fiatal emberként jó karmesteri gyakorlatot jelentett nekem, és ma is hálás vagyok a sorsnak, amiért ebben résztvettem. Hiszen olyan szakmai gyakorlatnak felelt meg, amit más kollégák színházi szerződéssel szereznek meg, azzal a plusszal, hogy itt nem sorozatban mentek az előadások, hanem csak bemutatók voltak.

A sok darab között, amit hetenként vagy kéthetenként produkáltunk, persze sok volt a selejt. Ilyen rövid periódusokban nem lehetett csupa jót alkotni. Azért 1– 2 maradandó darab is van ezek között. Az első rádióoperett Kemény Egon: Májusfa című operettje volt. Erre azért emlékszem, mert a Keringője ma is él és megy néha a Rádió műsorában. Farkas Ferenc Csínom Palkó című daljátéka rögtön a keletkezés és a bemutatás után rendkívül nagy sikert aratott és nagyon népszerű lett. Farkas Ferenc Kossuth-díjat kapott érte.

A Csínom Palkót 1950 januárjában mutattuk be. Április 4-én az Operaházban egy óriási díszelőadást terveztek a felszabadulás 5. évfordulója tiszteletére. Ezzel kapcsolatosan eszembe jutott egy történet, amire már nagyon kevesen emlékeznek. A díszelőadás szervezői úgy határoztak, hogy a Csínom Palkóból is előadunk részleteket.

Ahhoz ma már nincs fantázia, hogy 1950-ben egy operaházi díszelőadást milyen biztonsági intézkedések előztek meg. Jellemző, hogy képtelen voltam elintézni, hogy az anyám kapjon egy jegyet rá. Már 2–3 nappal előtte az Operába csak különleges igazolványokkal lehetett bejutni. Az Opera belső folyosói vasajtókkal voltak lezárva, és mindegyikhez újabb igazolvány kellett. Fantasztikus biztonsági intézkedések voltak.

A díszelőadáson – ez nem biztos, hogy minden név hiteles amit mondok, mert elég régen volt – Rákosi mondott beszédet. Itt volt Vorosilov, Csu En Lai, és mindegyik szocialista ország vezetője. Azt hiszem, 6-kor kezdődött az ünnepség, és a tervek szerint a protokoll rész, tehát a beszédek után jött volna a nagyszabású művészi program. Aki élt és mozgott, például Székely Mihály, Svéd Sándor, a balettegyüttes – amelyik akkor nagyon híres volt –, és mások. Szóval 6-kor elkezdődött, mi pedig ott voltunk beöltözve, a magyar zenészeknek, az akkor művészeti életnek a színe-java, – most ezt nem magamra mondom, hiszen szinte gyerek voltam.

Először volt ugye a Rákosi beszéde, az egy órásra sikerült. Aztán az egyik delegáció vezető a másik után felszólalt. Ez akkor még nem úgy ment, hogy az első mondatot mondták a saját nyelvükön és a többit fordításban felolvasták, hanem mondatról mondatra fordították a beszédet és minden harmadik mondat után nagy ütemes taps, éljenzés volt. Szó ami szó, az egyik óra múlt a másik után. Tíz órakor még csak a beszédek egy részénél tartottak. Csillag Miklós a Minisztérium zenei osztályának vezetője volt a felelős a műsorért. A páholyban ülve, az egyik műsorszámot húzta ki a másik után. Valamikor fél 12 körül ért véget a protokoll program. Utána Kórodi eldirigálta az Internacionálét, de a kulturális műsorból a hihetetlen nagy előkészületek után egy taktus sem hangzott el. Na, így a Csínom Palkó sem szólalt meg.

Az 50-es évek nem kedveztek a művészeti életnek sem.

1948-50 nyarán volt az a híres vasfüggöny leengedés magyar részről. Megvártak egy pillanatot, amikor egyidejűleg itthon volt Ferencsik, Fischer Annie, Székely Mihály, Svéd Sándor és attól kezdve nem lehetett utazni többet. Ezt ma már nagyon nehéz elképzelni is, mert nemhogy nyugatra nem lehetett utazni, de sehova sem.

Nekem éppen ekkor, 1948 őszén lett volna szerződésem a Bécsi Filharmonikusokkal, Európa legjobb zenekarával. Az intendáns meghallgatott és szerződtetett. Ami akkor – és a mai szemmel is – a világkarrier kezdete lehetett volna, 22 éves koromban.

Abszolút bezártságban éltünk éveken keresztül. 1952-ben a Rádiózenekar első turnéja Lengyelországba olyan óriási dolog volt, hogy ha ma azt mondjuk, hogy valaki Amerikába utazik, az semmi ahhoz képest. Elmondhatatlan élményben volt az embernek része, ha néha sor került rá, és mégis kijuthatott külföldre abban az időben. 1955 nyarán például engem küldtek ki a Prágai Tavaszra tudósítani és a koncertközvetítések mellett bábáskodni. Aztán 1956 januárjában volt Mozart születésének 200. évfordulója, aminek alkalmából Salzburgban kisebb fesztivált rendeztek. Akkor szintén én mentem ki a Rádió részéről, a koncertközvetítések előtt néhány mondatos hangulatképet adni. Olyasmit csináltam, amit ma Sebestyén János csinál. Emlékszem, amikor megérkeztem Bécsbe a Westbahnhofra, úgy éreztem magam, mint falusi kislány Pesten. Hallatlan élmény volt. Főleg azért, mert tíz éven keresztül egyebet sem hallottunk, mint a kapitalizmus rothadását. És hát az nem éppen rothadt, amikor én először ott jártam.

Mindez hozzátartozik ahhoz, hogy valaki megértse, vagy fogalma legyen arról, hogy mi itt milyen kemény légkörben éltünk. Például egy epizód a Rádió ördögéről. Amikor Sztálin meghalt, hajnali 3 órakor kocsit küldtek értem és beráncigáltak. Éjjel halt meg és nekünk reggelre gyászműsort kellett csinálni. A hat héttel ezelőtt megszerkesztett műsor 1. száma a Hunyadi László című operából a Meghalt a cselszövő részlet volt. Amikor megláttam, elöntött a hideg verítéke. Nem tudom, mi lett volna, ha elhangzik. A rádiónak ördöge van.

Egy másik ilyen „rossz" emlék: az SZKP XIX. kongresszusa megnyitásának estéjén a Petőfi adón egy hagyományos lemezműsorban benne volt és benne is maradt Sains-Saëns: Az állatok farsangja. Egyikünknek sem tűnt fel. Utólag szabotázsnak minősítették. A Belügyminisztériumba való berendelés és a kihallgatások tömege következett. Kemény idők voltak azok.

Kevesen is élték túl.

Tulajdonképpen kevesen is élték túl. Igen.

A bezártság évei előtt viszont Klemperer volt itt.

Hihetetlen szerencse, hogy ezekben az években – amikor én 20–21 éves voltam – ilyen óriásnak a közvetlen közelében lehetett élni és a zenei pályát elkezdeni. Jól emlékszem rá, hiszen én ugráltam körülötte a Rádióban az első híres koncertjén. Pesten még nem nagyon lehetett közlekedni, autó sem igen volt. A 6-os stúdió melletti kis hírolvasóba tettek be egy ágyat neki, s ott aludt a próba és a hangverseny közötti időben. Az én feladatom volt, hogy időben felébresszem.

Nagyon sok koncertjére emlékszem, bár nem tudom már különválasztani, hogy melyik volt a Rádióban, melyik a Hangversenyzenekarnál, amit akkor még Fővárosi Zenekarnak hívtak. Akkor még nem úgy volt mint ahogy ma teszik a karmesterek, hogy időnként idejött, aztán

megint elment valahová külföldre, hanem gyakorlatilag évekig itt élt és folyamatosan dirigált. Emlékszem például itt a Rádióban egy saját művének felvételére. Schiller: A takácsok című versére írt egy kb. 5 perces nagyon rossz kórusművet, amit itt a 6-os stúdióban nagy elánnal dirigált. Ezt én végigcsináltam vele. Ott volt néhány koncertemen is és elmondta a véleményét. Szóval Klemperer jelenléte kiemelkedő eseménye volt az akkori éveknek.

Nagyszerű zenész és kiváló ember volt Kókai Rezső is.

Vele szemben elfogult vagyok, mert nagyon szerettem őt. A köztünk lévő elég nagy korkülönbség ellenére, mondhatom azt, hogy igazán bensőséges barátság alakult ki közöttünk, főleg azután, hogy elment a Rádiótól. Kevés képzettebb és színvonalasabb muzsikussal találkoztam. Az irodalomismerete, anyagismerete egészen hihetetlen volt. A legbonyolultabb partitúrákat első látásra tökéletesen zongorázta lapról. Szenzációs zenész, csak eléggé félénk, bezárkózott ember volt. A bátorság nem tartozott az erősségei közé. Ezek az évek az ilyen alkatot nem szerették. Úgyhogy a fordulat éve után látványosan és gyorsan eltávolították a Rádióból.

De amikor én először dirigáltam a Rádióban, akkor még ő volt a zenei osztály vezetője. Emlékszem, egy koranyári napon – 1947-ben, „Új magyar karmesterek bemutatkozása" címmel ment a műsor. Kókai is ott ült a stúdióban. Bár addig nem volt különösebb kapcsolat közöttünk. Hiszen a forgatók nem a zenei, hanem a műsorlebonyolítási osztályhoz tartoztak. Csak később, amikor zenei rendező lettem, akkor kerültem a zenei osztályhoz. Kókai az adás után odajött hozzám – ezt soha nem felejtem el, mert pályám egyik legszebb babérja – azt mondta: „Egyszer még büszke leszek arra, hogy akkor dirigált itt először a Rádióban, amikor én voltam a főnök." Tehát az ő bizalma és nagyvonalúsága indította el a pályámat 21 éves koromban.

Somogyi László karmester először tanára volt, később pedig munkatársa lett.

Igen, Somogyi volt a tanárom. Az ő növendékei közül kerültek ki utánam: Lukács Ervin, Kertész István és sok más, azóta nagy pályát befutott fiatalember is. Amikor a Rádióhoz kerültem, csakhamar ő lett a Rádiózenekar karmestere, úgyhogy a tanár-növendék kapcsolat maradt közöttünk mindvégig. Például amikor a zenekar az első külföldi turnéjára ment Lengyelországba 1952-ben, akkor a koncertek zömét ő dirigálta, de úgy emlékszem, kettőt én is. Egészen addig tartott ez a tanár-növendék kapcsolat, amíg aztán 56 végén, vagy 57 elején külföldre nem ment.

Rendkívül indulatos ember volt. Mindenütt összeveszett valakivel. A növendékeivel, mint velem kapcsolatban, meg sem próbálta magát fegyelmezni. Különösen kínossá vált a viselkedése, amikor már én is vezető voltam a Rádióban. De őt ez egyáltalán nem befolyásolta. Minden alkalommal, ha bent volt a próbán, vagy dolgozott a zenekarral, az egész zenei osztály reszketett, hogy mikor tör ki botrány, s mikor rohan el és jön vissza. Szélsőséges temperamentuma a pályáját is döntően meghatározta, mert 57 után külföldön sem érte el azt az eredményt, ami képességei és zenei formátuma alapján megillette volna.

Rendkívüli képességű rádiós egyéniség volt Polgár Tibor is.

Ismertem Tibor édesapját is. Polgár Géza bácsi volt az egyik legősibb rádiós műfajnak, a „Mit üzen a rádió" c. műsornak az atyja. Ő találta ki, és 30–40 évig csinálta minden héten. „Mity üzen a rádió" – most is hallom jellegzetes akcentusát. A fia, Polgár Tibor is feltétlenül

azok közé tartozik, akik a Rádió első 25-30 évében a legnagyobb benyomást, befolyást gyakorolták, akik arcot adtak a zenekarnak és a zenei osztálynak is. A Rádió indulásától, tehát 1925-től kezdve itt volt, és mindent tudott: zongorázni, zongorán kísérni, komponálni – könnyű és kevésbé könnyű zenét. Olyan dolgokat csinált szenzációsan, amihez a legnagyobb kézügyesség és stiláris érzék kellett. Voltak neki például olyan nagyzenekari variációi, amelyeket különböző mesterek stílusában komponált. Ezek egészen kiválóak voltak. Talán azt tudta legkevésbé, amit legjobban szeretett: vezényelni. Bár ott is nagyon jó ízléssel, csak nem eléggé jelentékenyen működött. Bartók-zenét és minden mást is dirigált. Néhány zenés darabját és kísérőzenéjének a vezénylését rám bízta, ami fiatal koromra való tekintettel nagy megtiszteltetés volt. Jó baráti kapcsolat alakult ki közöttünk. Mostanában is szoktunk találkozni, ha összefutnak az útjaink valahogy.

Aki ilyen nagyon szerette a Rádiót és ilyen sokat tett érte, miért hagyhatta el mégis? Sértődöttség, vagy mi más vezette?

Meggyőződésem, hogy a felesége, Nagykovácsi Ilona – aki akkor már erősen kopóban levő énekes sztár volt – kiforszírozta azt, hogy csapot-papot itthagyva nyugatra menjenek. Nagyon sok zenész ment el 56 után. És jónéhányan csináltak nagy karriert, jónéhányan olyan megérdemeltet, és nagyon kevesen érdemük alattit. Polgár Tibor is ezek közé tartozik. Az érdem alattihoz, mert neki tulajdonképpen itt volt az életeleme. Nem mondhatom azt, hogy neki ott kint most rosszul megy, vagy éhezik, mert Torontóban egy nagy egyetemen tanított. De ő is egy talaját vesztett ember lett lényegében. Körülbelül Somogyihoz hasonlíthatnám az ő kinti karrierjét és pályafutását. 73-ban találkoztam velük Torontóban. Voltam is náluk. De nem lettem boldog ettől a találkozástól. Ilona már úgy nézett ki mint egy karácsonyfa vízkereszt után. Csak a díszek voltak rajta. És hát mondom, Tibor is egészen más pályát futhatott volna be azt hiszem, ha itthon marad. Bonyolult ez. Amikre soha sincsenek igazi miértek, csak az tudja, aki dönt ebben a dologban.

Hogyan látja a Rádiózenekar fejlődését? Kik vezényeltek leggyakrabban a megalakulás utáni években?

A háború előtt is volt a Rádióban egy szalon-, 43 őszétől kis szimfonikus zenekar. De nagy szimfonikus zenekar csak 1945 elején alakult. Akkor 60–65 fő lehetett a tagok száma. Ma már legfeljebb 3–4 ember van a zenekarban az alapító tagok közül. Például Ney Tibor, Zsolnai József, Brünhauer, Kiss Gyula nyugdíjasként. Szécsi Klári talán az alakulás után félévvel kezdett. A fúvósok közül gyakorlatilag senki sincs már itt.

Először Ferencsik János volt a vezető karmester 1945-től 1951-ig. Utána jött Somogyi László 1957-ig. Kezdetben a legtöbbet Polgár Tibor és Paul Tibor vezényeltek. És még Fricsay Ferenc. Külföldiek közül csak Molinari-Pradellire emlékszem. És persze Klempererre, aki nemcsak a Rádió, hanem egész Magyarország zenei életére óriási hatással volt.

Szerintem a legjelentékenyebb fejlődés a Somogyi éra alatt volt. Mivel rendkívül komolyan vette a dolgot. Hiszen ő is bezárt ember volt. Évente ha egyszer utazhatott Bulgáriába, a Szovjetunióba, vagy máshova. De gyakorlatilag itt élt. Tehát a körülményei is olyanok voltak, hogy komolyan vehette. Mert egy mai karmester már hiába dolgozik fegyelmezetten, ha az évből hat hónapot nincs itthon.

Somogyi iránt nagy bizalommal voltak a zeneszerzők. Valóságos műhely-légkör alakult ki körülötte. Az akkori legjelentősebb zeneszerzők: Szabó, Szervánszky, Farkas, Kókai művei mind a Rádiózenekarhoz kerültek. Már nem emlékszem pontosan, hogy hogyan alakultak ki

a megrendelés-rendszerek. De 1951-ben a zenei osztály vezetőjeként én rendeltem meg például Sugár Rezső: Hősi ének c. oratóriumát és Ránki György: Pomádé király c. meseoperáját. Ez a mecénási szerepe a zenekarnak megmaradt a mai napig. Természetes, hogy a 30 éves gyakorlat az új magyar zene előadásában óriási előnyt jelent a többi zenekarral szemben. A zeneszerzők azért is vannak elsősorban hozzánk bizalommal.

Tulajdonképpen akkor ennek a gyakorlatnak negatív hatása is volt. Mert a zenekar nagyrészt stúdiómunkát végzett. Sok új magyar és más nemzetiségű modern zenét játszottunk, és a hagyományos repertoárra alig maradt időnk. És az előbb említettem a sok statisztikai kötöttséget, ami a zenekarra is vonatkozott.

A Rádiózenekar fejlődése és nemzetközi elismertsége az Ön karmesteri működése idejére esik.

Nehezen tudom ezt megítélni, mert nagyon szubjektív vagyok. Fokozatosan több lett a lehetőség. Egyszerre kinyílt a világ előttünk. Jelentékeny karmesterek jöttek hozzánk. 1958-ban mehettünk először nyugatra, Párizsba és Brüsszelbe szerepelni. Utána megindultak a turnék. Főleg az én erőszakolásomra, követelésemre. Amikor már Faludi Rezső és Sebestyén András lettek a zenei osztály vezetői – már nem kellett nagyon követelni, mert egyetértettünk abban, hogy ahhoz, hogy jó zenekarunk legyen, ahhoz sok koncert, külföldi turné, nyilvánossággal való kapcsolat is kell. A turnék és a zenei élet nyitottsága egyszerre hozta meg a fejlődést. Nem akarom ezt magamnak vindikálni. Egyszerűen az élet változott meg úgy, amibe már lehetett nívós zenei életet is teremteni. Megtaláltuk a mércét hozzá és az összehasonlítási lehetőségeket. Ezzel egyidőben azért pénz is csurrant-cseppent hangszerekre és más szükséges dolgokra. Ez az utolsó 20–25 év tette ilyenné a zenekart. Amivel nem azt akarom mondani, hogy az 50-es években nem lett volna ez a zenekar kiváló bizonyos dolgokban. Tehetséges tagjai is voltak. De a körülmények kedvező alakulása ugrásszerű fejlődést eredményezett.

Most már csak egy szubjektív kérdésem lenne. Áttekintettük röviden a saját életét, pályafutását. Elégedett-e? Nincs-e még valami hiányérzete? Vannak karmesterek, akiket nem elégít ki az, hogy mások műveit dirigálja, hanem esetleg ő is zenét akar alkotni. Nem akart-e például Ön is zenét szerezni?

Ebben a témában az elrettentő példák sokasága lebeg előttem. Furtwänglertől és Klemperertől kezdve – akit már említettem a saját művével kapcsolatosan – egészen máig. Én azzal kezdtem, hogy zeneszerzést tanultam. Éppen a napokban vettem elő legrégibb emlékeim közül egy zongoraszonátámat. Valamikor 46–47-ben Böszörményi Nagy Béla játszotta a Rádióban. De mint már mondtam, sokáig kettős életet éltem. Fent a főszerkesztői szobában a hatodhetes, nyolcadhetes műsorokkal, meg a szerkesztőkkel bajmolódtam. Aztán 10-kor lementem próbálni a zenekarral, utána visszaültem a főszerkesztői munkához. Ebbe az életmódba már nem fért bele a zeneszerzés. De nem is ambicionálom.

Hogy elégedett vagyok-e? Mikor lehet az ember elégedett? Soha – önmagával. A körülményeimmel azt hiszem, hogy elégedett vagyok. A zenekar mondhatjuk, hogy az ország egyik legjobb zenekara. Európai és világviszonylatban is. Különösen azért, mert az új magyar zenét ennyire támogatja. Abban biztos, hogy az első. De más stílusú művek előadásában is jó.

Ön viszont sokat jár külföldre egyénileg is, más zenekarokat vezényelni.

Tulajdonképpen azért vagyok a legboldogabb, mert nem tudok magamnak nagyvonalúbb, toleránsabb, megbecsülőbb, jobb légkörű munkahelyet elképzelni. Tényleg, az életem úgy alakult, hogy nagyon sokat vagyok külföldön. Legalább hat hónapot egy évben. Ezt a Rádió nemcsak hogy lehetővé teszi, hanem még büszke is rá. Igaz, nekem nem sok kérésem, vagy kívánságom van. De nem tud olyan lenni, hogy annak ne jönnének elébe. A kölcsönös megbecsülésnek és talán mondhatom a szeretetnek olyan légkörében tudok most már közel 20 éve dolgozni, hogy az ritkaság. Annyit beszélnek ma közérzetről, hogy ezzel kapcsolatban azt tudom mondani, hogy nekem nincs közérzetem, mert arról akkor szoktak beszélni, ha rossz. Én szeretem ezeket az embereket akik körülvesznek, általában sokra tartom őket, és minden lehetőséget megadnak a színvonalas munkához.

De az ember önmagával végül azt hiszem, sohasem lehet elégedett. De ez a Rádiótól független kérdés.

Mit szeretne még elérni?

Jobban csinálni a dolgot. Jobban zenélni, jobban muzsikálni. Az emberben minden műről él egy ideális kép. És minden egyes előadáson megpróbál ehhez az ideális képhez közelíteni. Ez tulajdonképpen 100%-ig talán soha sem sikerül. Az ember önmaga korlátai miatt, a közvetítő közeg miatt. Szóval szeretném közelebb hozni ehhez a képhez azt, amit csinálok.

Melyik hangverseny volt olyan, amelyik ezt az ideális képet megközelítette?

Hát nézze. 1700 hangversenyem volt eddig. Ami nem kis szám. Ez körülbelül úgy oszlik meg, hogy 1956-ig – mondjuk 60-ig – lehetett olyan 300, és az utolsó húsz évben 1400. Ez rettenetesen nagy szám. Átlag évi 70 előadást jelent, ami az emberi teljesítőképességnek a határa. Nem nagyon tudok én ebből mazsolázni. Azt remélem, hogy általában, minden évben talán kicsit jobb, mint az előző évben.

Fizikailag, szellemileg hogyan bírja?

Néha nehezen. Iszonyatos hetek is vannak. Például az idén januárban olyan 2 hetet csináltam végig, amiről még most sem tudom, hogyan bírtam. 7 napra átmentem Kanadába, ami önmagában is nagy strapa a 7 órai időkülönbség miatt. Onnan egyenesen Drezdába utaztam. 41 órán át nem aludtam, úgy estem be Európa egyik legjobb zenekarának a Staatskapellének a próbájára, amit két koncert követett. Utána Angliában voltam 2 hétig. Szóval vannak ilyen időszakok, amelyek nehezen mennek. De én azt hiszem, hogy sokkal jobban bírom fizikailag is, szellemileg is, mint 25 éves koromban bírtam. Sokkal jobban. Amikor az ember még 25 éves, és volt egy évben 5 koncertje, akkor úgy készült erre, hogy 6 héttel előtte sportszerű életet élt. 10 órakor lefeküdt. És fantasztikusan nagy külsőséges ügyet csinált belőle. Most ha 6 hét alatt 30 koncertet kell Amerikában végig állni, akkor megy. Hát hogy meddig, azt csak a jó Isten tudja.

*

1988-ban végre elkészültem a már említett időszak anyaggyűjtésével. A négy vaskos dossziét megtöltő adathalmazból kiírtam azokat a műveket, amelyeket Lehel György rádiófelvételen bemutatott. Betűrendbe felsorolva a szerzőket, valamint a felvételek időrendje szerint is sorbaszedve adtam át a listát jeles karmesterünknek, újabb beszélgetést sürgetve.

A szituáció az évek során megváltozott. Ma már van ugyan Lehel Györgynek hivatali szobája is a Rádióban, mégis az otthonába hívott, a tüdőműtét utáni lábadozás időszakában. Október 17-én délután találkoztam a kissé hajlott, kissé megőszült, kissé sápadt karmesterrel.

A beszélgetés azon a kazettán folytatódott, ahol 1981-ben abbahagytuk. Így közvetlenül egymás mellé került Lehel György akkori, energiától duzzadó és a mostani, szenvedéstől meggyöngült, tartózkodóbb hangja.

Azt kértem, hogy a művek listája alapján mondja el, ami spontánul eszébe jut a szerzőkről és a darabjaikról egyaránt.

*

Lehel György: Most látom először kigyűjtve, hogy 1950 óta, tehát 38 év alatt 58 zeneszerző 219 művét mutattam be ősbemutatóként rádiófelvételen. Azt hiszem, hogy ez a szám egy kicsit nagyobb is, – bár nem jelentősen – ha olyan művek bemutatóit is számítom, amelyek koncerteken hangzottak el, tehát nem a Rádióval kapcsolatosan. De hát ez is megdöbbentő szám. Nyugodtan lehet mondani, hogy egy élet munkája, amelyben döntő része volt a kortárs magyar zenének.

Nagyon hálás vagyok ezért a kigyűjtésért, mert olyan dolgokkal találkozom, amiről már meg is feledkeztem. Itt látom például a nagyon fiatalon elhunyt Vincze Imre nevét, akinek két szimfóniáját mutattam be. A II. „Sztálinvárosi" szimfónia címe már el is árulja a kort, amiben született.

Ma már az ember szinte el sem tudja képzelni, mennyire ki volt szolgáltatva a zenei élet a politikai aktualitásoknak. Egy példát említek. Amikor kitört a koreai háború – amit nem én vagyok hivatva eldönteni, hogy ki kezdett – de ha az 5. napon Észak-Korea elfoglalta Szöult, akkor a 6. napon – nem tudom már melyik zeneszerzőtől, felvettek a Rádióban egy tömegdalt, aminek a refrénje az volt, hogy „Szöul szabad már". Aztán megint nem lett szabad. De abban az időben ez így ment, ha hétfőn történt valami, akkor már csütörtökön egy nótát kellett felvenni róla. Ennek a szellemnek a nyomai itt vannak ezen a listán is. Végignézve, különösen az 50-es években – 56–57–58-ig, eléggé vegyes műfajú. Vannak benne tömegdalok, zenés játékok, operettek, amit fiatalon nagyon szívesen csináltam, hiszen sokat lehetett tanulni belőle. De a fő ok az, hogy 1956-ig a reprezentatív magyar bemutatókat többnyire Somogyi László, a Rádiózenekar akkori vezetőkarmestere dirigálta.

De azért az első periódusban is feltűnnek olyan darabok, amelyek szerintem időtállóak. Elsőként kell megemlíteni Farkas Ferenc: Csínom Palkó című daljátékát, aminek a bemutatása 1950-ben nagy sikert hozott. De a maradandó értékű művek között említhetők: 1951-ből Szabó Ferenc: Nótaszó, 53-ból a Vincze-szimfóniák és Kadosa: Concertinója is.

1957–58-tól kezdve aztán az új magyar zene döntő többségének előadói karmesteri én vettem át a Rádióban. Ez természetesen sokáig úgy zajlott le, hogy a rádió vezetősége egyszerűen feladatnak adta, hogy ezt és ezt a művet föl kell venni. Aztán, s ennek a jelei már 57-ben itt mutatkoznak, kezdődött az a korszak, amikor egyes zeneszerzők elkezdtek ragaszkodni ahhoz, hogy én mutassam be a darabjaikat. És így kifejezetten hosszú és nagyon termékeny együttműködés alakult ki néhány nagyszerű, főleg a most a 40-es éveik végén, az 50-es éveik elején járó magyar zeneszerzővel.

Mindig büszke voltam arra, ha a komponisták engem kértek fel műveik bemutatására. Hiszen a szerző érdeke elsősorban, hogy a műve bemutatóját olyan valaki kezébe adja, akiben megbízik, akitől a maximumot várja. És amikor ezt a listát lapozgatom, akkor nagyon melengető érzés látni, hogy milyen sok zeneszerző bízott bennem.

A zenei pálya értékelése nagyon szubjektív és relatív. Az, hogy valaki mekkora tehetség,

milyen képességű, annak megítélése teljesen egyéni. Ezt a listát nézve, nekem elsősorban azoknak a neve tűnik ki, akiktől több mű szerepel, akikkel egy bizonyos fajta szellemi kapcsolatom alakult ki.

Ha ABC sorrendbe nézzük, itt van *Balassa Sándor,* akinek számos nagyon jelentős darabját adtam elő. Az első együttműködés a Requiem Kassák Lajosért c. oratórium volt, amellyel Balassa berobbant a magyar zene élvonalába. Utána nem sokkal a Rádió számára készült Az ajtón kívül c. operája. Az eredeti alcíme is ez volt: Rádióopera 5 képben. Aztán az Operaházban is színre került, ott is én dirigáltam.

Bozay Attila ugyanebből a korosztályból való.

Jó néhány darabját vezényeltem *Dávid Gyulának,* akiről már szinte azt sem tudják, hogy működött valaha. Holott annak idején, az 50-es években egyike volt a legfavorizáltabb, legközismertebb zeneszerzőknek. Brácsaversenyét szinte az egész világon rengetegszer játszották.

Most érek *Durkó Zsolthoz,* akinek 12 nagyzenekari darabját, illetve a Széchenyi oratóriumot, a Halotti beszédet, az Ady kantátát és a többi művét tartottam keresztvíz alá a Rádióban, koncerten, hanglemezfelvételen, Magyarországon és külföldön, sokszor és sok helyen. Érdekes talán, hogy hogyan kezdődött ez a kapcsolat. Durkó ösztöndíjas volt Rómában. Petrassitól tanult és ott írt egy diplomamunkát, Epizódok a B–A–C–H témára. Még nem jött haza, amikor engem megkeresett levélben, hogy nagyon szeretné, ha az itthoni előadást én dirigálnám. Megnézve a kottát, kiderült, hogy egy egészen rendkívüli tehetséggel találkoztam, új hanggal a magyar zenében. Örömmel és boldogan vállalkoztam a mű bemutatására. Azt se felejtsük el, hogy ebben az időben én is a 30-as éveim közepén-végén voltam és hihetetlenül izgatott minden új, minden változás, minden előremutató jelenség a magyar zenében. Ennek egyik eredménye lett a B–A–C–H darab rádiós felvétele és bemutatója. Attól kezdve – talán 2–3 kivétellel és persze a kamarazenei darabokat kivéve –, Durkó minden zenekari darabját két évtizeden keresztül én mutattam be. Ha az ember folyamatosan foglalkozik egy szerzővel, akkor egy pár év után a holt kottapapír mögött már úgy tűnik, hogy ismeri a szerző gondolatait. Tehát egy olyan együttműködés alakul ki, hogy neki sem kell sokat magyarázkodni, hogy mit gondol, énnekem se kell sokat kérdezni, hanem egy kevés polémiával nagyon célratörően lehet viszonylag jó előadásokat produkálni. Durkó akármelyik művét nézem, például az úgynevezett Magyar rapszódiát – ha a Liszt rapszódiákra gondolunk, akkor ez a cím egy kicsit félrevezető, hiszen ez ízig-vérig mai zene. A két klarinétra, cimbalomra és szimfonikus zenekarra írott mű a maga idejében reveláció volt. Vagy a Halotti beszéd, amelyet 1975-ben mutattunk be, a zenekar bérleti hangversenyében. Akkor is volt, és ma is van a Rádiózenekarnak olyan bérlete, amelyikben minden koncertet kétszer játszunk el. Péntek este a felnőttebb ifjúságnak, tehát a középiskolásoknak és az egyetemistáknak, vasárnap délelőtt pedig a tágabb közönség számára. Életemben kevés ilyen nagy sikerre emlékszem, mint amilyen a Durkó Halotti beszéd című művének első előadásakor volt. A Turner illusztrációk címet viselő hegedűversenyét itthon és külföldön egy Erich Gruenberg nevű angol hegedűművésszel játszottuk. Szóval Durkó, – nyugodtan modhatom – egy fejezet az életemből. Azok közé a szerzők közé tartozik, akiknek szinte minden zenekari darabját dirigáltam és akivel nagyon jó szellemi kapcsolatom van.

Most itt vannak a sokkal idősebb generációból Durkó tanárának, *Farkas Ferenc*nek a művei. Akinek nagyon hosszú ideig főleg ezeket a kitűnő, rendkívüli invencióval megírt daljátékait, a már említett Csínom Palkón kívül a Májusi fényt, a Vidróczki balladát, és a Furfangos diákok című balettszvittjét is én mutattam be. És sok más zenekari darabját is.

Hidas Frigyes, akinek – nem is tudom elhinni – 17 darabját én mutattam be. Köztük olyan remekművet, mint a Cédrus című balettből a két tételt, amit szimfonikus zenekarra írt.

A Hegedű concertinót, a Klarinét concertót, Fagottversenyt, Harsonaversenyt, a Cantata de minoribust, aztán a Gyászzenét, ami tulajdonképpen csak a Rádióban hangzott el. 1974-ben Hidas volt olyan – most mit mondjak – bátor, vagy megszállott, vagy elhivatott, hogy írt egy kantátát a doni áttörésről és a doni magyar hadsereg pusztulásáról. Ez a Gyászzene – Requiem egy hadseregért. Akkortájt jelent meg Nemeskürthy Istvánnak erről a témáról szóló könyve. Hidas abból válogatott szövegrészeket és írt egy félórás kantátát. A Rádióban elég eldugott helyen engedték csak bemutatni. Mert 1974-ben a doni hadseregről úgy írni, hogy requiemet írni értük, az nemhogy divatos nem volt, hanem hát „musica per ibita", szóval tiltott dolog volt. A témának az ad aktualitást – amiért beszélek róla –, hogy pár hete a Fészekben tartottak ünnepséget Hidas Frici 60. születésnapján, amin én sajnos betegségem miatt nem tudtam résztvenni. Ott erről a rádiós hangszalagról előadták ezt a Requiemet. Frici szerint döbbent, feszült figyelem fogadta. Én már 1974-ben, a felvételkor tudtam, hogy a darab nemcsak megérdemli, hanem aktuális is a bemutatásra. Nem tudom, hogy 14–15 évvel az első eljátszás után eljutottunk-e már oda, hogy nyilvánosan, koncertteremben, élő hangversenyen is elő lehessen adni. Mindenesetre Hidas is azok közé tartozik, akit nagyra becsülök, mert ő az a fajta művész, aki ebben a hetenként változó világban, soha másra nem hallgatott, csak arra ami belőle szólt. Nem rohant együtt a változó divattal. Hű volt önmagához. És ez az önmaga egy nagyon mély, lírai, gazdag lélek.

Halotta már *Jemnitz Sándor* nevét? Sokan talán már nem is tudják, hogy zeneszerző volt. Pedig hát ő volt a nagy bécsi iskolának, a Schönberg féle iskolának az első és legelsősorban küzdő harcosa.

Most itt vannak legalább egy oldalnyi terjedelemben *Kadosa Pál* művei. A napokban lett volna 85 éves. Nagyon gondolkodnom kellene, ha találni akarnék még néhány olyan magyar muzsikust, akinek annyit köszönhet a magyar zenei élet, mint amennyit Kadosának. Most a pedagógusi munkásságáról beszélek. Ő volt a Zeneakadémián a zongoratanszak vezetője, és az a zongoraiskola, ami ma az egész világot ámulatba ejti, a Kadosa műve. A zenei élet sok más felelős posztján is rengeteget tett egész életében. Mégis keveseket felejtettek el annyira, mint őt.

Általában, ha ezt a listát nézem, egy kifejezett keserűség van bennem, hogy mennyire nem tiszteljük az értékeinket. Olyan benyomása van az embernek jó néhány névvel kapcsolatban, hogy szinte örülnek annak, ha néhányan lehunyják a szemüket, mert akkor már nem gond tovább még egy koncert műsorára betenni, vagy gondoskodni arról, hogy elő legyenek adva a darabjaik.

Kadosa nekem tanárom volt sok éven át. Én voltam az a különlegesség, aki nem zongorista növendéke voltam, hanem zeneszerzést tanultam nála. Rajtam kívül, azt hiszem, Mihály András, Sárai Tibort tanította zeneszerzésre. Hihetetlen tudású, nem hiszem, hogy lett volna valami, amit ő zenéről ne tudott volna. Ugyanakkor fiatal korában szenzációs zongoraművész, a 30-as években az Új Zene Nemzetközi Társaság koncertjeinek egyik csillaga volt. Én még emlékszem a háború alattról olyan Beethoven: G-dúr koncertet játszott, mint ahogy senki más. Ezek között a darabok között amit itt látok, két Hegedűverseny, a Partita, az I. és VIII. szimfónia, a három zongoraverseny – ezeket mind én mutattam be. Itt van még a Pian' e forte című zenekari darab. A cím a két hangerőt a pianót és a fortét jelenti, tehát semmi köze nincs a zongorához. Ezt a darabot a szerző nekem is ajánlotta.

Az utóbbi években, tehát a 80-as évek közepén-végén, volt két *Kocsár* bemutató is.

Mindkét darab közel áll hozzám. A Változatok zenekarra című művet többször játszottuk külföldön is.

Kókai Rezső nem annyira primeren és sodróan zeneszerző alkat, bár amit leírt – azoknak az éveknek a nyomása ellenére – máig is helytálló, finom munkák. Az 50-es években a zsdanovi esztétika alapján elvárt darabok közül, talán ő írta a legjobbat a Verbunkos szvitben, amit Somogyi László mutatott be. Kókai is azok közé a zeneszerzők közé tartozott, aki gúzsbakötés nélkül szebben tudott volna táncolni. Sajnos, az ő munkássága java azokra az évekre esett, amikor elő volt írva, hogy mit és hogyan kell komponálni, olyanok által, akik azt sem tudták, hogy mi a zene. A Hegedűversenyét én mutattam be. Később Gertler Endre hegedűművésszel lemezre is felvettük. A Concerto all' Ungherese c. zenekari darabot nekem ajánlotta. Ebben a műben próbált meg kitörni abból a provinciálisan magyaros stílusból, amit az 50-es években rákényszerítettek a zeneszerzőkre. Nem hiszem, hogy ez egy korszakalkotó mű lenne, de mindenképpen egy rendkívül nagy tudással, ízléssel megírt kompozíció, egy finom lélek megnyilvánulása. Amit ma is szívesen látok. Ez volt az első darab, amit nekem ajánlott egy zeneszerző. Azóta nagyon sok ilyen mű van már, de ez volt az első. Ez mindig mélyebb nyomot hagy az emberben.

Kósa György talán a legtermékenyebb magyar zeneszerző volt. Akinek a hagyatékában operák, oratóriumok, szimfóniák tízei vannak. Aki a 30-as években a világra berobbanó tehetség volt. Kósa Györgytől csak egy darab szerepel ezen a listán, de az annál kedvesebb. Ő kért meg, hogy bemutassam a Bikasirató című kantátát, Devecseri Gábor eposzára.

A következő *Lajtha László,* akiről szintén csak keserűséggel lehet beszélni. Egyike volt a legműveltebb, legnagyobb tudású magyar zeneszerzőknek. Ő közvetlenül a Bartók– Kodály utáni generációhoz tartozott és ez nagy átok volt. Ezért ösztönösen, vagy tudatosan, – ezt én nem tudom – elsősorban a francia területre orientálódott. A kiadója is francia volt. Ma is népszerűbb és ismertebb Franciaországban, mint itthon. A VII. szimfónia rádiófelvétele 1983-ban volt. De a koncert-bemutatója sokkal korábban. 1958-ban volt a Rádiózenekar vezetésemmel először Nyugat-Európában. Két koncertet játszottunk a Brüsszeli Világkiállításon és két koncertet Párizsban. Ezen a párizsi koncerten volt Lajtha László VII. szimfóniájának a bemutatója. A következő felvételi illetve adási lehetőség csak 83-ban volt, tehát 25 évvel később. Ez a nagyszerű darab 1957-ben készült. Az utolsó tételének végén a Himnusz motívumai vannak beleszőve, amit egy könyörtelen ütőritmus, mondhatnám azt, hogy eltapos. Hát ez elég volt az ideológusoknak ahhoz, hogy azonnal lefordítsák politikai prózára, és a szimfóniát ellenforradalminak kiáltsák ki. Nem hiszem, hogy ilyen programot, vagy röplapot lehetne zenével írni. Ez egy gyönyörű kompozíció. Párizsban óriási sikerrel fogadták, pedig nem hiszem, hogy a francia közönség ismerné a magyar Himnusz motívumait. Utána mégis elég sok kellemetlenségünk volt itthon. 1983-ban aztán eljutottunk odáig, hogy a Rádióban is föl lehetett venni. Így a Lajtha szimfóniák sorában az én felvételem a IV. „Tavasz" szimfónia és ez a VII. szimfónia. Amikor a felvétele volt, a stúdióban ült Lajtháné Rózsi néni és a fia, Lajtha Laci, a zseniális orvos, az oxfordi egyetem volt tanára, néhány barát és sok könny...

Láng István és *Lendvay Kamilló* is abba a generációba tartozik, amelyik nálam 8–10–12 évvel fiatalabb, akik nagy bizalommal jöttek hozzám. Lendvaynak is egy pár gyönyörű darabját dirigáltam. Elsősorban kedvencem a Jelenetek Thomas Mann: József és testvérei c. tetralógiájából c. kantáta, amit Kincses Veronikával és Polgár Lászlóval vettünk fel. Szerintem egyike a legihletettebb és legszebb darabjainak..

A listán *Maros Rudolf* következik. 1957-ben vettük fel a Szimfónia vonószenekarra című darabját. Ez volt tulajdonképpen az első együttműködésem a szerzővel. Ezt követte a Balettzene, a 3 különböző Eufónia, Fagottverseny, Jegyzetek, Öt zenekari tanulmány, Ricercare, Tájképek. Tehát szinte azt mondhatnám, hogy 57-től kezdve a teljes életművet én mutattam be. Maros néhány évvel ezelőtt halt meg és méltatlanul van olyan periódusban, amikor szinte semmit sem játszanak tőle.

Mihály András is jó néhány darabját bízta rám. Például a III. szimfóniát és a kantátákat.

Petrovics Emil a Lüzisztráté című koncert vígoperáját eredetileg valamelyik vidéki színház számára komponálta, a prózai Arisztophanész mű kísérőzenéjeként. Én kértem fel, hogy egy koncertdarabot írjon belőle. Így jött létre a több mint 40 perces oratórium.

Sárai Tibor nekem 40 éves barátom. Egyike a legtisztább embereknek a magyar zenei életben. Pedig sok olyan funkciót töltött be, amiben sokan nem tudtak megmaradni ilyen tisztán. Csak egy nagyon régi példát említek. Egy időben a Rádió zenei osztályának vezetője volt. Amikor elfoglalta a hivatalát, az első napon tartott egy osztályértekezletet, és a székfoglalójában felvázolta a programját. Az első tiltó rendelkezése a hivatalba lépésének napján az volt, hogy míg ő ebben a székben ül, a Magyar Rádióban az ő műveiből egy taktus sem hangozhat el. És amíg ő a Rádióban vezető funkciót töltött be, valóban le volt tiltva a Rádió műsorából Sárai – mint zeneszerző. Ez a fajta puritanizmus és tisztesség – ami talán túlzott is volt –, nagyon szívemhez szól, és nagyon szeretem. A II. szimfóniáját nekem ajánlotta. A Krisztus vagy Barrabás című műve sajnos még nyilvánosan nem hangzott el. A Béke oratóriumát is én mutattam be.

Refrénszerűen visszatér ez a bizonyos generáció, mert *Soproni József* is ide tartozik. Tőle is jónéhány darab szerepel itt a listán. Nekem különösen kedves a Hegedűverseny, amit 1985-ben mutattunk be, és aztán külföldön egy zenekari turnén, a Csehszlovákiai Magyar Napok keretében több koncerten is játszottuk.

Itt látom *Sugár Rezső* nevét. Neki szintén több darabját, de elsősorban az Epilógust nagyon sokszor, sok helyen, külföldön is dirigáltam. Ő a Hősi ének című nagy oratóriumával robbant bele a magyar zenei életbe. Azokban az időkben – úgy utálom mondani az 50-es éveket, de hát ez az igazság – amelyekben az ő stílusa, egy hevült, romantikus stílus nagyon otthon volt. Ő is küzdött azután, hogy megtalálja a saját hangját, hiszen igazi, őszinte, tiszta zeneszerző volt. Egy-két darabját, amit dirigáltam, kifejezetten szerettem.

Azzal kezdtem, hogy az első években feladatként kaptam ezeket a műveket. A következő periódusban már a szerzők jöttek hozzám, és én igazán boldogan igyekeztem mindenkinek a kérését teljesíteni, és nem púpnak, hanem hivatásom részének tekintettem azt, hogy a mai magyar zene megszólaljon. Tehát a következő periódusban a szerzők jöttek, és én tényleg örültem, ha valakinek tisztességgel elő tudtuk adni a darabját. De most már, az utolsó tíz évben, azért nagyon válogatok. Annyi mindent kell csinálnom. Időm, energiám sem engedi. És most már szeretnék azoknál a barátaimnál maradni, akik a legközelebb állnak hozzám. És így jutunk el *Szőllősy András*hoz. Akinek szintén jelentős darabjait mutattam be. Hozzá rendkívül szoros lelki kapcsolat fűz. Aki megtisztelt még azzal is, hogy az 50-ik születésnapomra a Lehellet című concertót írta, és egy gyönyörű ajánlással adta nekem.

Viszonylag sok *Székely Endre* darab van. Őt 1950-ben ismertem meg, amikor a Rádiókórus alakult, aminek ő volt az első karigazgatója. Abból az időből – egy-két daltól eltekintve – nem nagyon látok felvételeket. Szőllősyhez hasonló típus, aki viszonylag későn találta meg az igazi hangját. Szőllősy is jóval 40 fölött kezdte írni az igazán nagy műveit.

Szervánszky Endre is a magyar zene elátkozottai közé tartozik. Nagy képességű, kitűnő szerző, aki a poklokat megjárta, miután őszinte és tiszta ember volt, hogy a maga hangját megtalálja. Itt nem látom a Hat zenekari darabot, amelyik az 56 utáni kulturális élet legnagyobb vitáit robbantotta ki. Be is tiltották ezt a művet. Mindenki azt hiszi, furcsa módon bennem is az az illúzió él, hogy 56 után minden megváltozott. Egyszerre szabadon lélegezhet mindenki, szabadon komponálhat, azt játszhatja amit akar. Messze nem így volt ez. Szervánszky: Hat zenekari darabja körül szinte az 50-es évekre emlékeztető kulturpolitikai viták, tiltások zajlottak le. Amíg ez a tényleg szabadon lélegző kulturpolitikai légkör megszületett, addig 56 után még legalább 10–15 év telt el. Tehát 56 nem volt olyan vízválasztó, hogy attól kezdve minden szép volt, nem volt dogmatizmus, nem volt ellenzék, mert nagyon sok görcs volt. Szervánszkynak a Pilinszky versére írt koncentrációs táborról szóló oratóriuma is csak egy előadást ért meg, – sajnálatos módon, igazán többet érdemelt volna.

Veress Sándor is a Bartók–Kodály utáni nemzedék nagyjai közé tartozik. Ő ugyan még ideje-korán elhagyta az országot. Ezért is van az, hogy csak egy művel, a Hegedűversennyel szerepel ezen a listán. Pedig én sok darabot dirigáltam tőle, később is, az elmúlt tíz évben is, de azok nem bemutatók voltak. Azért nem szerepelnek itt.

Nagyon futólag és vázlatosan ezek az első reflexiók amit ehhez a megdöbbentően hosszú listához fűzni tudok. Biztos, hogy jobban utána gondolva, az egyes művekről, az előadásuk körülményeiről is sokat tudnék mondani. Ez a lista 1950-től 1988-ig öleli fel azokat a darabokat, amelyeket a Rádióban bemutattam. Ha a kronológiát végignézzük, akkor ez egy kis magyar zenetörténet is. Zenetörténet a műfajok szempontjából, hiszen Kókai 1951-ben bemutatott Lészen ágyú című, Gábor Áronról szóló daljátékától, vagy Sárközy István: Új élet himnuszától és Dávid Gyula: Győz a szegény ember című kantátájától kezdve nagy utat tettünk meg Durkó Zsolt: Turner illusztrációjáig, az Altamiráig, vagy más művek bemutatásáig.

A háború utáni magyar zenének itt látható egy furcsa, de azért nagyon jellemző, jellegzetes keresztmetszete és vonulata. Így áttekintve, meg kell mondanom, hogy érdekes és tanulságos volt.

Veress Sándorra visszatérve, egyik legszebb emlékem, 1947-ben, a Szent Ágoston zsoltára című oratóriumának bemutatása volt, Somogyi László vezényletével. Ezt a szép művet azóta is szeretném eldirigálni. Még mindig nem tettem le róla, és ha időm, valamint az égi és földi hatalmak engedik, akkor még szeretném előadni. A mottója egy Szent Ágoston szöveg: „Mind akik békére vágytok, nézzétek az igazságot!"

LEHEL GYÖRGY VEZÉNYEL

MAGYAR ZENESZERZŐK MŰVEINEK RÁDIÓS FELVÉTELEI

1950

Farkas Ferenc: Csínom Palkó – daljáték (Dékány András)
Farkas Ferenc: Májusi fény – daljáték (Dékány András)
Kókai Rezső: Fülemüle – daljáték

1951

Kókai Rezső: Lészen ágyú – daljáték
Szabó Ferenc: Nótaszó
Szabó Ferenc: Rákosi a jelszónk

1952

Kadosa Pál: Megy az eke (Illyés Gyula)
Sárközy István: Új élet himnusza (Zsombor János)
Szabó Ferenc: Lírai szvit

1953

Dávid Gyula: Győz a szegény ember – kantáta (Weöres Sándor)
Farkas Ferenc: Vihar c. film zenéjéből
Gaál Jenő: Adagio
Kadosa Pál: Concertino
Kókai Rezső: Hegedűverseny
Szelényi István: Hommage à Bartók
Vincze Imre: I. szimfónia
Vincze Imre: II. szimfónia
Vincze Ottó: Tánccapriccio

1954

Gulyás László: Ránk néz ország-világ – induló (Kapuvári Béla)
Járdányi Pál: Tánczene
Jemnitz Sándor: Concerto vonószenekarra
Kókai Rezső: Hét falu kovácsa – daljáték
Székely Endre: A pákozdi dombon – szimfonikus költemény
Székely Endre: Ifjúmunkások dala (Gond életünk)
Szelényi István: Dominik István balladája (Kuczka Péter)
Tardos Béla: Békét akarunk (Raics István)
Tardos Béla: Zongoraverseny

1955

Kadosa Pál: Partita
Sárai Tibor: Csalogató (Szüdi György)
Sárai Tibor: Elment a nyár (Szüdi György)
Szabó Ferenc: Békét kíván a világ (Kótzián Katalin)
Szelényi István: Ének Szántó-Kovács Jánosról (László Zsigmond)

1956

Grabócz Miklós: Kincskeresők – kisoperett (Kótzián Katalin)
Vincze Ottó: Találkozás – intermezzo
Vincze Ottó: Tíz preludium Schiller „Don Carlos"-ához

1957

Dávid Gyula: Brácsaverseny
Decsényi János: Szerelem – öt zenekari dal magyar költők verseire
Farkas Ferenc: Furfangos diákok – balettszvit
Farkas Ferenc: Prelúdium és fúga
Grabócz Miklós: Két dal (Jankovich Ferenc)
Kadosa Pál: III. zongoraverseny
Maros Rudolf: Szimfónia vonószenekarra
Ribáry Antal: Szimfonietta
Szokolay Sándor: Hegedűverseny

1958

Hidas Frigyes: Concertino hegedűre és zenekarra
Kókai Rezső: Concerto all'Ungherese
Sárai Tibor: Jelenetek a „János vitéz" c. táncjátékból (I–VI. tétel)
Székely Endre: Szimfónia
Székely Endre: Esztendő (Csanádi Imre)

1959

Borgulya András: Szép jóreggelt, almafák (Kapuvári Béla)
Farkas Ferenc: Csembaló concertino
Farkas Ferenc: Vidróczki – zenés ballada (Innocent Vincze Ernő)
Gaál Jenő: Concertino (zongorára és zenekarra)
Kadosa Pál: I. zongoraverseny
Lendvay Kamilló: Concertino zongorára, fúvósokra, hárfára és ütőhangszerekre
Maros Rudolf: Ricercare
Mihály András: Védd a békét (Devecseri Gábor)
Sárai Tibor: Fantázia gyermekkarra és kamarazenekarra – Mi legyek? (Szüdi György)
Székely Endre: Concerto – Versenymű zongorára, vonós- és ütőhangszerekre
Vécsey Jenő: Concertino zongorára
Vécsey Jenő: Szimfonikus concerto Krúdy Gyula emlékére
Vincze Ottó: Rapszódia fuvolára

1960

Borgulya András: Intermezzo
Dávid Gyula: III. szimfónia (Felszabadulásunk 15. évfordulójára)
Hidas Frigyes: Brácsaverseny
Hidas Frigyes: Viharban, fényben – kórusszvit (Gál Zsuzsa)
Huzella Elek: Emlények – három dal bariton hangra és zenekarra (Arany János)
Jemnitz Sándor: Prelúdium és fúga
Lendvay Kamilló: Sztálinváros ünnepel (Kövesdy János)
Maros Rudolf: Öt zenekari tanulmány (1959)
Mihály András: Nyitány egy nem létező operetthez
Sárközy István: Legénytánc (Hollós Lajos feld.)
Sárközy István: Szárítsd jó szél (Gál Zsuzsa)
Seiber Mátyás: Fantázia hegedűre és zenekarra
Vincze Imre: Aforismo

1961

Hidas Frigyes: Szimfónia
Kadosa Pál: II. divertimento
Kardos István: Mátyás király – operarészletek (Bevilaqua Borsody Béla)
Lajtha László: III. szvit
Láng István: Scherzo a „Concertino zenekarra és xilofonra" c. műből
Lendvay Kamilló: Három farsangi maszk
Mihály András: 1871 – kantáta (Raics István)
Patachich Iván: Budapest (Korompai Márton)
Ránki György: 1514 – fantázia zongorára és zenekarra (Derkovits fametszetei nyomán)
Sárai Tibor: Jelenetek a „János vitéz" c. táncjátékból (Hangversenyfelv.)
Vavrinecz Béla: Balti népek táncai

1962

Borgulya András: Concerto breve
Borgulya András: Vidáman száll (Bródy Imre)
Dobos Kálmán: Két kis darab fúvószenekarra
Farkas Ferenc: Furfangos diákok – balettszvit (2. felvétel)
Gulyás László: A Tsz traktorosa (Boros János)
Lendvay Kamilló: Példa és remény
Maros Rudolf: Balettzene
Petrovics Emil: Lüzisztráté – koncert vígopera (Szövegét – Arisztophanesz nyomán – Devecseri Gábor írta)
Viski János: Hegedűverseny

1963

Borgulya András: Szabad a magyar föld (Tüttő János)
Bozay Attila: Kínai szelence – kantáta
Durkó Zsolt: Epizódok a B–A–C–H témára
Farkas Ferenc: Csínom Palkó – daljáték (Dékány András) (2. felvétel)
Grabócz Miklós: Kell a játék (Kapuvári Béla)
Kadosa Pál: II. hegedűverseny Op. 32.
Kadosa Pál: Pian' e forte – sonata per orchestra
Kókai Rezső: Hegedűverseny (2. felvétel)
Loránd István: Ének a békéről (B. Radó Lili)
Loránd István: Fiatalok indulója (Szegő István)
Mihály András: III. szimfónia
Ottó Ferenc: Ária és scherzo ütőkre
Sárai Tibor: Jelenetek a „János vitéz" c . táncjátékból (3. felvétel)
Szabó Ferenc: Felszabadult melódiák
Szervánszky Endre: Hat zenekari darab

1964

Durkó Zsolt: Hegedűverseny
Hidas Frigyes: Cantata de minoribus (Erich Kästner szövegét Szoltsányi Zoltán fordította)
Kadosa Pál: A végzetes szerelemről – kantáta József Attila verseire
Láng István: Jöjj május (Kövesdy János)

Láng István: Olimpia 1964. (Kövesdy János)
Maros Rudolf: Eufónia I.
Sugár Rezső: Concerto
Szervánszky Endre: Sötét mennyország – oratórium Pilinszky János költeményeire
Tardos Béla: Négy zenekari dal – Illyés Gyula verseire
Veress Sándor: Hegedűverseny

1965

Borgulya András: Brácsaverseny
Durkó Zsolt: Magyar rapszódia
Farkas Ferenc: Zeng az erdő – daljáték (Dékány András)
Kadosa Pál: I. szimfónia
Lajtha László: IV. (Tavasz) szimfónia Op. 52.
Maros Rudolf: Eufónia II.
Maros Rudolf: Szimfónia vonószenekarra (2. felvétel)
Mihály András: Gordonkaverseny
Szervánszky Endre: Változatok zenekarra öt tételben

1966

Darvas Gábor: Szimfonikus rögtönzések zongorára és zenekarra
Dávid Gyula: Nyitány
Farkas Ferenc: Gyász és vigasz (Planctus et consolationes)
Jeney Zoltán: Omaggio (Szabó Lőrinc)
Lendvay Kamilló: Négy invokáció zenekarra
Maros Rudolf: Eufónia III.
Maros Rudolf: Fagottverseny
Mihály András: Fantázia fúvósötösre és vonószenekarra
Sárai Tibor: Változatok a béke témájára – oratórium (László Zsigmond)
Sulyok Imre: Még nem elég (Váci Mihály)

1967

Darvas Gábor: Aranymetszés
Dávid Gyula: Hegedűverseny
Durkó Zsolt: Magyar díszítőelemek zenekarra
Hidas Frigyes: Concertino vonószenekarra
Hidas Frigyes: Fuvolaverseny
Loránd István: Október hajnalán (Kövesdy János)
Szabó Ferenc: Nótaszó (2. felvétel)
Tardos Béla: Rendért kiáltanak (Garai Gábor)

1968

Farkas Ferenc: Furfangos diákok – balettszvit (3. felvétel)
Gulyás László: Nincs más kiút (Szilágyi György)
Horusitzky Zoltán: Négy balettkép

Loránd István: Mindenütt a földön (Kapuvári Béla)
Ránki György: Auróra tempestuosa
Sárai Tibor: I. szimfónia
Soproni József: Gordonkaverseny
Sugár Rezső: Partita vonószenekarra

1969

Ádám Jenő: Ábel siratása – szimfonikus freskó
Dávid Gyula: Égő szavakkal (Raics István)
Durkó Zsolt: Altamira
Hidas Frigyes: Concertino vonós és fafúvós hangszerekre
Kadosa Pál: VIII. szimfónia
Sugár Rezső: Metamorfosi
Székely Endre: Fantasma

1970

Lendvay Kamilló: Orogenesis – Új hegyek születtek – oratórium Vlagyimir Iljics Lenin emlékezetére
Sárközy István: Concerto grosso
Soproni József: Eklypsis
Szabó Ferenc: Munkára fel (Raics István)

1971

Balassa Sándor : Requiem Kassák Lajosért – Kassák Lajos költeményeire Op. 15.
Dávid Gyula: Kürtverseny
Hidas Frigyes: Hajnaltól estig – gyermekkantáta (Gál Zsuzsa)

1972

Decsényi János: Gondolatok – nappal, éjszaka (Válasz Theodor W. Adornonak)
Mihály András: Fantázia fúvósötösre és vonószenekarra
Molnár Antal: Bohózat nyitány
Soproni József: Gordonkaverseny (2. felvétel)

1973

Balassa Sándor: Cantata Y Op. 21. (Beney Zsuzsa)
Durkó Zsolt: Kantáta No. 2. – Ady Endre: Az Illés szekerén című versére
Maros Rudolf: Jegyzetek
Szőllősy András: Musica per orchestra

1974

Durkó Zsolt: Kamarazene (In memorian Natalie et Serge Koussevitzky)
Hidas Frigyes: Zongoraverseny

Hidas Frigyes: Gyászzene (Requiem egy hadseregért)
Kadosa Pál: Szimfonietta
Papp Lajos: Arezzoi ének – sirató Kodály Zoltán emlékére
Sugár Rezső: Epilógus – zenekarra
Szőllősy András: Preludio, adagio e fuga
Szőllősy András: Sonorità

1975

Bozay Attila: Pezzo d'archi Op. 14.
Durkó Zsolt: Halotti beszéd
Sárai Tibor: Sírfelirat Szabó Ferenc emlékére
Sárai Tibor: II. szimfónia

1976

Kósa György: Bikasirató – kantáta (Devecseri Gábor)
Székely Endre: A hangzások keletkezése és elhalása
Szőllősy András: Lehellet

1977

Balassa Sándor: Az ajtón kívül – opera öt képben Op. 27.
Bozay Attila: Pezzo concertato No. 2. – citerára és zenekarra Op. 24.
Ránki György: I. szimfónia
Soproni József: I. szimfónia
Székely Endre: Kürtverseny

1978

Durkó Zsolt: Turner illusztrációk
Hidas Frigyes: Adagio – Tengerparti sétalovaglás és Pas de deux a „Cédrus" c. balettből
Hidas Frigyes: Concerto semplice – per clarinetto
Maros Rudolf: Tájképek
Sárai Tibor: Krisztus, vagy Barrabás
1979

Balassa Sándor: Glarusi ének Op. 29.
Durkó Zsolt: Rapszódia
Hidas Frigyes: Harsonaverseny

1980

Bozay Attila: Pezzo sinfonico No. 2. Op. 25.
Dobos Kálmán: Hangzó jelenségek
Kadosa Pál: I. hegedűverseny

Petrovics Emil: Fuvolaverseny
Sugár Rezső: Concertino kamarazenekarra

1981

Farkas Ferenc: Concerto rustico
Hidas Frigyes: Fagottverseny
Láng István: Kettősverseny
Lendvay Kamilló: Jelenetek Thomas Mann: József és testvérei c. tetralógiából – kantáta szoprán és basszusszólóra, zenekarra
Székely Endre: Három evokáció

1982

Balassa Sándor: Hívások és kiáltások Op. 33.
Hidas Frigyes: Fuvolaverseny (2. felvétel)
Sárai Tibor: Tavaszi concerto

1983

Hidas Frigyes: Rapszódia basszusharsonára és fúvószenekarra
Kocsár Miklós: Változatok zenekarra
Lajtha László: VII. szimfónia

1984

Durkó Zsolt: Zongoraverseny
Láng István: IV. szimfónia

1985

Hidas Frigyes: Széchenyi concerto
Soproni József: Hegedűverseny

1986

Durkó Zsolt: Széchenyi oratórium
Rózsa Pál: Concertino hegedűre és zenekarra

1987

Dubrovay László: II. zongoraverseny
Kocsár Miklós: Elégia
Székely Endre: Fantasia concertante

1988

Viski János: Hegedűverseny (2. felvétel)

Ára: 50,–Ft

Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista vagy a katalógusunk alapján megrendel.
A LEMEZPOSTA –kívánságra– a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.
A LEMEZPOSTA katalógusai a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.
A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkeztétől számított 12 napon belül megkapja.
A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.
A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

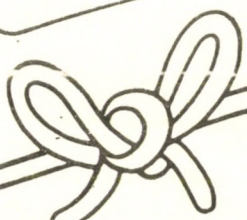
Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST

Ha katalógust kér,
aláhúzással jelezze érdeklődési körét
Zenekari művek, versenyművek, kantáta, oratórium, egyházi zene, opera, kórusművek, hangszerszólók, kamarazene, mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____
Cím: _____ aláírás





Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat