

ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK 2019–2020



Zenatudományi Dolgozatok 2019–2020

Ferenczi Ilona tiszteletére



BTK Zenatudományi Intézet
Budapest, 2021

Zenetudományi Dolgozatok 2019–2020
Készült a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetében a Nemzeti Kulturális
Alap Zeneművészeti Kollégiumának támogatásával (203112/09690)



Szerkesztő:
KIM KATALIN

A szerkesztő munkatársa:
BÉKÉSSY Lili Veronika

© Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2021

A címlapon

TELCS EDE: *Beethoven*. 1927, bronz, vert, 56x47 mm
(BTK ZTI Zenetörténeti Múzeum, ltsz. 10.500)

Minden jog fenntartva. Bármilyen másolás, sokszorosítás,
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tárolás a kiadó előzetes
írásbeli hozzájárulásához van kötve.

www.zti.hu

Felelős kiadó: RICHTER Pál, a BTK Zenetudományi Intézet igazgatója

Borító- és grafikai terv: Kármán Stúdió, www.karman.hu

Borító: KÁRMÁN GÁBOR

Tördelés: FARKAS ZSOLT, Long Kft, www.longkft.hu

Nyomtatás és kötés: Pannónia Nyomda Kft., 1139 Budapest, Frangepán u. 16.

Felelős vezető a kft. ügyvezetője. www.pannonianyomda.hu

ISSN 0139-0732

TARTALOM

Köszöntő	9
--------------------	---

Gregorián fragmentológia és újkori dallamtörténet

CZAGÁNY ZSUZSA: A „Szendrei-szekrény”-től a digitális fragmentológiáig	13
GILÁNYI GABRIELLA: Új Graduale Strigoniense-töredékek	29
RICHTER PÁL: Dallamvándorlás országokon és műfajokon át	49
PAPP ÁGNES: „ <i>Resonemus pariter.</i> ” Egy késő középkori <i>Sanctus</i> -dallam és trópusa	63
V. SZŰCS IMOLA: A sárospataki kollégium zenei élete a reformkorban a melodiáriumok tükrében.	87

19. század

KACZMARCZYK ADRIENNE: „Bárki is büszke lehetett vele egy lépést tartani.” Liszt Ferenc tisztelgése Mosonyi Mihály előtt.	101
KIM KATALIN: A <i>Hymnus</i> műzenei hagyományozódása. A Dohnányi-változat kérdése	121
HORVÁTH PÁL: Doppler Ferenc, a nemzet(közi) operaszerző? A zeneszerző operáinak pest-budai és bécsi fogadtatásáról	139
BÉKÉSSY LILI VERONIKA: A mindennapok zenéje – reüniók. Koncerthirdetések az 1857-es pest-budai sajtóban	155
VIZINGER ZSOLT: Beethoven kései vonósnégyeseinek fogadtatása Pest-Budán a 19. században	173
GUSZTIN RUDOLF: Az első magyarországi országos dalárünnepély: 1863, Sopron.	203

20. század

- DALOS ANNA: A zenetudós útja: az ifjú Molnár Antalról 229
- KUSZ VERONIKA: Salzburg – Wellesley – New York.
Dohnányi politikai ügye külföldön 239
- LASKAI ANNA: Dohnányi és a Filharmóniai Társaság.
Az elnökkarnagy első éveinek sajtórepciójáról 259
- NÉMETH ZSOMBOR: Bartók Béla és a Quatuor Pro Arte 291
- BIRÓ VIOLA: Visszatekintés a *Bartók Béla írásai* 4. kötetének
szerkesztői munkálataira 317
- OZSVÁRT VIKTÓRIA: Tánctételek Lajtha László zenéjében. 339

Könyvismertetések

- FERENCZI Ilona: *A bölcsesség kezdete az Úr félelme. Magyar nyelvű antifónák a 16–17. századi kéziratokban és nyomtatványokban, énekeskönyvekben és graduálokból*
- H. HUBERT Gabriella: Magyar nyelvű antifónák az irodalomtörténetben 364
- KOROMPAY KLÁRA: „*A bölcsesség kezdete az Úr félelme.*”
Magyar nyelvű antifónák – egy nyelvtörténész szemével 367
- DOMOKOS MÁRIA: A magyar nyelvű antifónák összkidítása.
Ferenczi Ilona új könyvéről 375

CONTENTS

GREETING.	9
-------------------	---

Gregorian Fragmentology and Modern Era Melodic History

ZSUZSA CZAGÁNY: From the ‘Szendrei-cabinet’ to Digital Fragmentology.	13
GABRIELLA GILÁNYI: New Graduale Strigoniense-Fragments	29
PÁL RICHTER: Tune Migration across Countries and Genres.	49
ÁGNES PAPP: “ <i>Resonemus pariter</i> ”: a Late Medieval Sanctus Melody and its Trope	63
IMOLA V. SZŰCS: The Musical Life of Sárospatak during the Reform Era in the Light of the Melodiariums.	87

19th century

ADRIENNE KACZMARCZYK: “Anyone Would Be Proud to Walk beside Him”. Ferenc Liszt on Mihály Mosonyi	101
KATALIN KIM: The “Hymnus” in the Art Musical Tradition. The Issue of the Dohnányi Version	121
PÁL HORVÁTH: Franz Doppler, the (Inter)National opera composer? About the Reception of His Operas on the Stages of Pest-Buda and Vienna	139
LILI VERONIKA BÉKÉSSY: Music in Everyday Life – “Reunions” Concert Advertisements in the Pest-Buda Press of the Year 1857	155
ZSOLT VIZINGER: The Reception of Beethoven’s Late String Quartets in Nineteenth-Century Pest-Buda	173
RUDOLF GUSZTIN: The First Hungarian National Choral Festival: 1863, Sopron.	203

20th century

ANNA DALOS: The Way to Musicology. The Early Years of Antal Molnár	229
VERONIKA KUSZ: Salzburg – Wellesley – New York. Dohnányi’s Political Case in International Context	239
ANNA LASKAI: Dohnányi and the Budapest Philharmonic Society Orchestra. On the Press Reception of the First Years of the Chief Conductor	259
ZSOMBOR NÉMETH: Béla Bartók and the Quatour Pro Arte	291
VIOLA BIRÓ: On the Editorial Work of the <i>Béla Bartók Writings</i> Volume 4 in Retrospect	317
VIKTÓRIA OZSVÁRT: Types of Dance in László Lajtha’s Oeuvre	339

Presentation and Reviews of Ilona FERENCZI’s *“The Beginning of Wisdom is the Fear of the Lord.” Hungarian-language Antiphons in Manuscripts and Prints, Hymnbooks and Graduals of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*

Gabriella H. HUBERT: Hungarian-language Antiphons in the History of Literature	364
KLÁRA KOROMPAY: <i>“The Beginning of Wisdom is the Fear of the Lord.”</i> <i>Hungarian-language Antiphons</i> – from the Perspective of a Language Historian.	367
MÁRIA DOMOKOS: The Complete Edition of Hungarian-language Antiphons. On Ilona Ferenczi’s New Volume.	375

Az Úr nékem pásztorom
Ferenczi Ilona 70 éves

Ferenczi Ilona tudományos munkássága a magyar zenetörténeti kutatás legtermékenyebb, legnemesebb hagyományát követi. Híres elődök nyomában járva a történeti adatok és a népzenei örökség összehasonlító vizsgálata révén protestáns énekeink körét veretes régi dallamokkal frissítette fel. Gyülekezeti és más istentiszteleti énekekről szóló közreadásait, tanulmányait mind a protestáns, mind a katolikus liturgiák mélyreható és átfogó ismerete hitelesíti. A 16. századi reformáció törekvései, gyakorlata nem érthető a középkori egyházi gyakorlatban való jártasság nélkül, a korabeli források pedig nem tanulmányozhatók a szükséges nyelvi készségek, illetve a zenei emlékek a korabeli zenei írásmódok olvasási képessége nélkül. Kutatásai ennek megfelelően időben a 16–17. századra, térben főként a Magyar Királyságra és ezen belül az alábbi témákra összpontosítanak: a magyar nyelvű gregorián hagyományra és repertoárra a protestáns graduálokban; a korabeli többszólamú éneklési gyakorlatra és a fennmaradt többszólamú zenei emlékekre; liturgikus, zeneelméleti és paleográfiai kérdésekre, valamint a gyülekezeti énekekre és a népzennel való átfedésekre. Az e témakörökben született tanulmányok és monográfiák közül a nevéhez fűződik a magyarországi protestáns zenetörténet forrásközreadásainak java, az *Eperjesi graduál*, a *Csurgói graduál*, a *Ráday graduál*, a *Kálmáncsai graduál*, a Starck virginálkönyv, a Vietórisz tabulatúrák könyve, a 16–17. századi források magyar nyelvű antifónáinak a kiadása (*A bölcsesség kezdete az Úr félelme* címmel), Johann Wohlmuth, a 17. század végén Sopronban élt és működött zenész munkásságának feltárása, valamint Csomasz Tóth Kálmán *A XVI. század magyar dallamai* kötet (RMDT I) második, átdolgozott és bővített kiadásának szerkesztése, sajtó alá rendezése. Kutatási eredményeit a nemzetközi tudományosság is számon tartja, senior tagja a Nemzetközi Himnológiai Társaságnak, korábban a társaság elnökségi tagjaként hosszú éveken át a vezetőség munkáját is segítette. A magyar zenetörténet egyik vezető kutatójaként végzett munkásságát a hazai zenetudományi szakma 2002-ben Szabolcsi Bence-díjjal ismerte el, a kormányzat 2010-ben Károli Gáspár-díjjal és 2019-ben a Magyar Érdemrend lovagkeresztjével tüntette ki.

Ferenczi Ilona egész élete, hitvallása, tudományos tevékenysége az európai keresztény hagyomány, ezen belül a tizenhatodik századi lutheri reformáció teológiai és kulturális talapzatán áll. Biztos alapokra, *sziklára* épült szellemi otthona, amelyet a szűkebb haza, a magyarságnak a zenében felejtett történetének izgal-

mas levegője jár át a maga állandóságának és változásainak gazdag fényjátékával. Kutatóként, tanárként és gyakorló zenészként évtizedek óta állhatatosan szembesít bennünket zenei kincseinkkel, segítve a korábbi értékek megismerésében, és abban, hogy hangzó örökségünkhöz a magunk viszonyát is meghatározhassuk zenészként, magyarként és hívőként, egyaránt. Tudományos munkájában éppúgy, mint tanításában az értékek ökumenéja jelenti a zsinórmértéket. Féltő gonddal mutat rá a különböző felekezetek és népek közötti kapcsolódási pontokra, az időben és térben nagy utat bejáró énekekre, dallamokra, amelyek generációk hosszú sora óta közösségi tudatunk részévé váltak. Figyelmeztet, hogy közös örökségünket ismernünk, ápolnunk és tisztelnünk kell. E nélkül sérült lesz a jelenünk és szertefoszlik a jövőnk.

Richter Pál
BTK Zenetudományi Intézet
igazgató

GREGORIÁN FRAGMENTOLÓGIA ÉS
ÚJKORI DALLAMTÖRTÉNET

A „Szendrei-szekrény”-től a digitális fragmentológiáig

A „fragmentológia” kifejezés nem régi keletű a bölcsészettudományokban. A fragmentumokkal, vagyis töredékekkel való foglalatosságot jelölik így a nemzetközi tudományos világban hozzávetőleg egy évtizede, s leginkább a régi kéziratok, pergamen- és papírkódexek töredékeire – fragmentumaira – gondolnak, amikor ezt a kifejezést használják.¹

Ha egy szóval kellene jellemeznünk a fragmentológia tudományát, azt mondanánk, komplex. Nem egyféle irányból, egyféle eszköztárral és rögzült módszerekkel közelít a tárgyahoz, hanem több felől, változatos és gyakran ellentétes szempontok és oldalak felől vizsgálja azt, sokféle tudomány apparátusát használva s ezeket rugalmasan igazítva a vizsgálat mindenkori objektumához. Ebből következik, hogy a fragmentológia nehezebben helyezhető el a bölcsészettudományok hagyományos és nagyobb múltra visszatekintő ágainak rendszerében. Eszköztára és módszertana ezekénél sokkal rugalmasabb és képlékenyebb, s jóval nagyobb mértékben függ attól, hogy a vizsgált fragmentum milyen természetű és milyen körülmények között maradt fenn.

Első pillantásra talán különösnek tűnik, miért kell apró töredékeket ilyen komplex módon megközelíteni. Nem abszurd-e hatalmas apparátust fölvonultatni csupán azért, hogy szakadozott pergamencsíkokat, szüette, egérrágta lapmaradványokat azonosítsunk? A tárgy és metódus közti ellentmondás azonban látszólagos csupán, s nyomban föl is oldódik, mihelyst a tárgy természetét jobban megvizsgáljuk. A kódex-töredékek egy hajdani egész véletlenszerűen fennmaradt részei. Minél kevesebb részt ismerünk a hajdani egészből, annál többet kell utólag kipótolnunk, közvetlen és közvetett úton megszerzett adatok fölhasználásával helyreállítanunk, egyszerre szélesítve

¹ A tudományterület legújabb alakulása, működése és célkitűzései szempontjából tanulságos végigolvasni napjaink töredékkutatásának legnagyobb szabású, 2013-ban indult nemzetközi vállalkozása, a Christoph Flüeler által létrehozott *Fragmentarium – Laboratory for Medieval Manuscript Fragments* online projekt statikus szövegeit és leírásait. Lásd: <https://fragmentarium.ms/pages/about/past-and-present#planning> (utolsó letöltés: 2021. november 25.).

és mélyítve, tágítva és szűkítve azt az információ-háttértartat, amelynek apránkénti fölépítése, folyamatos újratöltése és újraértelmezése juttathat el bennünket az általunk éppen kutatott valóság részleges vagy akár teljes rekonstrukciójához. Magától értetődik, hogy minél kisebb a vizsgált fragmentum, annál bizonytalanabb és esetlegesebb az *egész* rekonstrukciója, s annál nagyobb apparátust kell megmozgatnunk ahhoz, hogy ez mégis lehetséges legyen.

A fragmentológia helyét tehát több tudomány metszéspontjában jelölhetjük ki. Másképp fogalmazva: a fragmentumok kutatásában egyszerre és koncentráltan jutnak szerephez azok a tudományterületek, amelyek kompetenciája az adott töredék esetében igazolható. Ez a kompetencia, mint ahogy a tudományterületek összeállítása, az egyes diszciplínák részvételi aránya és mértéke nem abszolút, hanem függ a vizsgált fragmentumtól, annak tartalmi és formai tulajdonságaitól.

A rész és az egész viszonya a kódextöredékek esetében látszólag egyértelmű. Minden fragmentum egy teljes kézírathoz, teljes kódexhez tartozott egykor, s mi más volna a fragmentológiai kutatás legfőbb célja, mint ezen egész minél teljesebb helyreállítása. Ez valóban így van, ugyanakkor számolnunk kell egy másik szemponttal is: a középkori kódextöredékek fragmentumai legtöbbször nem elszigetelten maradtak fön. Arra is van persze példa, hogy egy-egy kódex lapjai, laptöredékei különálló egységként kerülnek elő, ez azonban a ritkább eset. Sokkal gyakrabban találjuk őket másodlagos funkciójukban: könyvet, iratot fedő kötésként, kötéstáblát, gerincet védő és erősítő borítóként, előzéklapként, kisebb-nagyobb darabokra vágva és méretre szabva, csikokra hasítva, keresztbe és hosszába ragasztva, a bekötendő könyv formájának-méretének s a mindenkor könyvkötőműhely gyakorlatának, munkamódszerének megfelelően. Az eredeti környezetéből, anyagkódexéből kiszakított fragmentum a történelem egy későbbi pontján egy másik objektummal lépett kapcsolatba, s alkotott vele új egységet. Az új egység – egy új, másféle *egész* – tudományos vizsgálatában ismét más kutatási szempontok érvényesülnek és más tudományterületek jutnak szóhoz. Céljuk immár nem kizárólag és nem elsősorban az eredeti fragmentum helyreállítása (*helyére* állítása), hanem – legalább olyan hangsúlyosan – a töredéket hordozó könyv vagy kézirat keletkezéstörténetének megismerése, az *új egésznek* a komplex földolgozása.

A középkori kódexek nagy része a középkor végén és a korai újkor elején fokozatosan kikerült a használatból. A könyvnyomtatás egyre szélesebb körű elterjedése jóval egyszerűbbé és olcsóbbá tette a könyvek készítését és disztribúcióját; a nehezen és gyakran nagy áldozatok árán előállítható pergamenkéziratok ideje a 15. század végén, a 16. század elején leáldozóban volt. A nagy változás kora és egyes állomásai különösen szemléletesen mutatkoznak meg a liturgikus kódexek állományában és későbbi középkori életútjában. A középkor folyamán mind a világi egyház, mind a szerzetesi közösségek intézményei, a székesegyházak és káptalanok éppúgy, mint az egyszerű plébániák és kolostorok saját kódexeiket használták liturgikus tevékenységük mindennapos gyakorlatában. A mise és a zsolozsma, mint e tevékenység két fő színtere és funkcionális kerete, valamint az ezeken kívül eső különleges rituális alkalmak

szöveg- és énekanyagát tartalmazó, a szertartásokat gondosan leíró és rendszerbe foglaló liturgikus kódexek az egyházi intézményhálózat minden szintjén rendelkezésre álltak. A középkor végén bekövetkező változások – a könyvnyomtatás térhódítása mellett a felekezeti megosztás, illetve a latin egyház addig alapvetően egységes, ugyanakkor számtalan, évszázadokon át művelt és alakított helyi változatban élő liturgiájának reformja – megbontották a korábbi állapotot. Az addig használt liturgikus kódexek fokozatosan kiszorultak a gyakorlatból. Az 1400-as évek végén és az 1500-as évek elején már csak néhány székesegyház és gazdagabb társaskáptalan vállalkozott arra, hogy saját, több száz éven át művelt liturgiáját reprezentatív, kéziratos karkönyvsorozatban rögzítse. Ilyen kezdeményezésekre Magyarországon is találunk példát: gondoljunk csak Mátyás és a Jagellók korának bibliofil főpapjaira: Bakócz Tamásra, Thuz Osvát zágrábi és Filipecz János váradi püspökökre, akik a korszak végén, a nyomtatott szerkönyvek térhódítása előtt még egyszer utoljára díszkódexekbe foglaltatták egyházuk ősi liturgikus szöveg- és énekhagyományát.²

Mindez azonban nem állíthatta meg azt a folyamatot, melynek során a középkori liturgikus kódexek elvesztették eredeti funkciójukat és használati értéküket. Mint-hogy a benne foglalt tartalom időszerűtlenné vált, a kódex mint egész értelmét veszítette. Egyes részei, lapjai, lapkivágatai – töredékei – azonban új környezetben, egy új egész részeként keltek életre: könyvkötészeti nyersanyagként szolgálva még évszázadokon át, szerencsés esetben napjainkig fennmaradva.

Az ily módon megőrződött kódextöredékek kettős hovatartozása sajátos helyzetbe hozza a velük foglalkozó kutatást, s magyarázatot ad annak a bevezetőben kiemelt komplex voltára. A borítóként szolgáló fragmentumok két történelmi korhoz tartoznak, két különálló kultúrhistoriai háttérbe ágyazódnak, hiszen egyszerre képviselik eredeti – középkori – forrásukat és másodlagos – újkori – hordozójukat. A fragmentológiai kutatás ezért kétféleképpen tekint a töredékre: egyrészt a középkori anyakódex torzóját látja benne, amelyet vissza kell helyezni eredeti forráskörnyezetébe; másrészt a koraújkori – jellemzően 16–17. századi – könyvtörténet dokumentumát, amely a hordozókönyv eredetére, bekötésének körülményeire és tulajdonosára nézve szolgálhat fontos adatokkal. A megközelítés két szála sok esetben párhuzamosan, függetlenül fut egymás mellett, eltérő célokkal és motivációval, s csak a kutatás végén kerül sor az eredmények ütköztetésére és egyeztetésére.

E gondolati háttérbe ágyazva, s a fragmentológia komplex kihívásainak megfelelni akarás igényével jött létre a Magyar Tudományos Akadémia *Lendület* programjának támogatásával 2019. október 1-én a középkori Magyarország területén fennmaradt kottás kódextöredékekkel foglalkozó *Digitális Zenei Fragmentológia Kutatócsoport* a BTK Zenetudományi Intézet Régi Zenetörténeti Osztályán.³ A kutatócsoport

² Vö. Bakócz-graduále s. 15, Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár MS I. 1 a-b; Zágrábi antifonále, Zágrábi intonárium s. 15, Zagreb, Metropolitanska knjižnica MR 1 és MR 10; Váradi („Zalka”) antifonále s. 15, csonka törzskézirata: Győr, Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár jelzet nélkül.

³ „Lendület” Digitális Zenei Fragmentológia Kutatócsoport: A magyar középkor hangjelzett

megalakulásakor megfogalmazott legfőbb célja a középkori Magyarország területén fennmaradt kottás kódextöredékek fölkutatása, rendszerezése, analitikus földolgozása és online hozzáférhetővé tétele volt.

A töredékkutatás Magyarországon gazdag múltra tekinthet vissza, s nagyon megtisztelő az az örökség, amelyre mi magunk is támaszkodhatunk.⁴ Az örökség, amelyet két, egymással számtalan ponton érintkező és összefonódó szálon tekinthetünk át. Az elméleti megalapozás Mezey László érdeme, mint ahogy az első gyakorlati lépéseket is ő tette meg. Ő hozta létre az 1970-es évek elején a Magyar Tudományos Akadémia Fragmenta Codicum Kutatócsoport munkacsoportját: azt a máig aktívan működő tudományos műhelyt, amely elsőként látott hozzá a magyarországi középkori kódextöredékek szisztematikus földolgozásához és közreadásához.⁵ Mezey fogalmazta meg azt az alaptételt, hogy egy töredék forrásértéke túlmutat önmaga töredék-voltán, s minden esetben az egykori teljes forrásról ad hírt.⁶ A hetvenes években elindult intézményes töredékkutatás már kezdeti sikerességében nagyon nagy része volt éppen a középkori liturgikus *kottás* fragmentumok föltárásának és rendszerezésének, köszönhetően Szendrei Jankának és Dobszay Lászlónak, akik később külső szakértőkként vettek részt a Fragmenta Codicum Kutatócsoport kötetaineinek előkészítésében.⁷ Munkájuk nemcsak a töredékkutatást tette a zenei szempontok bevonásával eredményesebbé és teljesebbé, de szerencsés módon esett egybe az éppen akkor kibontakozó, a középkori magyar gregoriánus forrásainak föltárását célul tűző zenetörténeti-medievisztikai alapkutatás főcsoportjával.⁸ A két szál – a középkori

kódextöredékei – kutatás, rendszerezés, online megjelenítés, 2019–2024.

- ⁴ Vö. SARBÁK Gábor: „A magyarországi kódextöredékek kutatása”, *Iskolakultúra* 1/5 (1997), 10–16.; MADAS Edit: „Fragmenta codicum in bibliothecis Hungariae. Egy középkori forrásterület rendszeres feltárásáról”, *Aetas* 23/1 (2008), 101–115.
- ⁵ Vö. MEZEY László: „Fragmenta codicum. Egy új forrásterület feltárása”, *MTA Nyelv-és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 30/1–2 (1978), 65–90.
- ⁶ MEZEY László: „A Fragmenta Codicum szabályzata”, *Magyar Könyvszemle* 89/2 (1973), 211–213.
- ⁷ A Dobszay és Szendrei közreműködésével készült Fragmenta Codicum-kötetek a következők: VIZKELETY András (Hg.): *Mittelalterliche lateinische Handschriftenfragmente in Esztergom* (Budapest–Wiesbaden, Akadémiai Kiadó, 1993); uő (Hg.): *Mittelalterliche lateinische Handschriftenfragmente in Győr* (Budapest–Wiesbaden, Balassi Kiadó, 1998); Edit MADAS (Hg.): *Mittelalterliche lateinische Handschriftenfragmente in Sopron* (Budapest–Wiesbaden, Akadémiai Kiadó, 2006).
- ⁸ A korábbi előzmények után az 1970-es években kezdődött el az a páratlanul intenzív és átfogó kutatómunka, amelynek során a Rajeczky Benjámint vezette Dallamtörténeti Kutatócsoport föltárta és rendszerbe foglalta a középkori magyar zenetörténet forrásbázisát. Az 1974-től a Zenetudományi Intézet önálló munkacsoportjaként működő *team* elsődleges feladata a *Magyarország zenetörténete* akadémiai könyvsorozat első, középkorral foglalkozó kötetének előkészítése volt. Ez tette elengedhetetlenné a 11–16. századi Magyarország liturgikus-kottás forrásainak föltérképezését, a bennük feltáruló notációs- és dallamhagyomány tudományos feldolgozását s elhelyezését az európai zenetörténet összefüggésrendjében. Ezen alapozó korszak munkája eredményeként születhettek meg a magyar zenei medievisztika máig megkerülhetetlen publikációi: többek között Szendrei Janka forrás- és notációkatalógusa, Dobszay angol nyelvű összefoglalója a magyarországi gregorián forrásokról, végül a *Magyarország zenetörténete* sorozat I. kötete. Vö. SZENDREI Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1981) (*Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez* 1); uő: *Középkori hangjegyírások Magyarországon* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1983)

kódektörödékek szisztematikusan kutatásának fölvirágzása az 1970-es és 1980-as években, valamint a középkori liturgikus egyszólamúság hazai forrásállományának föltárása és rendszerbe foglalása – szerencsésen fonódott tehát össze, s találkozásukból a töredékkutatásnak immár hangsúlyozottan a zenei (kottás) fragmentumokkal foglalkozó ága tudott a leginkább hasznot húzni.

A magyarországi zenetörténeti-gregoriántörténeti forrásalapozás e kivételes korszakában született Szendrei Janka *A magyar középkor hangjegyes forrásai* című katalógusa is. Az 1981-ben megjelent jegyzék 131 teljes hangjelzett forrás, 68 kottás bejegyzéseket is tartalmazó misszále és 655 töredék leírását közölte, tömören jellemezve a fragmentumok liturgikus-zenei tartalmát, dallamkészletét, hangjegyírásfajtaját.⁹ A Szendrei-katalógus kísérőtanulmányában megfogalmazott alapvető kutatási tapasztalatok és tanulságok, valamint az ezek konkrét alkalmazásaként a jegyzékben kézhez kapott töredékmeghatározások – beleértve azok keletkezési és/vagy használati helyének olykor bámulatosan pontos feltárását – meggyőzően igazolták, mennyire nélkülözhetetlen a zenetörténeti, dallamtörténeti és zenei-paleográfiai kutatás eredményeinek bevonása a kottás kódektörödékek vizsgálatába.

Több mint 40 év telt el a Szendrei-katalógus megjelenése óta. A Magyarországon föltárt kottás töredékek száma azóta a többszörösére emelkedett. Egy részük bekerült a Fragmenta Codicum kutatócsoport által megjelentetett katalóguskötetekbe, amelyek „Liturgica cum cantu” cím alatt önálló fejezetekben írták le a hangjelzést tartalmazó kódektörödékeket.¹⁰ Néhány újabbon föltárt fragmentummal Dobszay László foglalkozott 2003-ban megjelent nagydoktori disszertációjában,¹¹ elhelyezve őket a középkori magyar gregorián források időbeni, térségi és intézményi hálójában.

Az örökséget, amelyre a magunk kutatását a kutatócsoportunk megalakulásakor alapozhattuk, végül még egy fejezettel egészíthettük ki: az úgynevezett *Szendrei-szekrényvel*. Szendrei-szekrénynek neveztük el a Zenetudományi Intézet Régi Zenetörténeti Osztályának 202-es szobájában álló nagy irodaszekrényt, amely a 2019-ben elhunyt Szendrei Janka kéziratos jegyzeteit őrzi, gondosan dossziékba rendezve minden általa valaha látott és kézben tartott középkori kottás forrásról, töredékről készített följegyzését, xeroxmásolatokkal, levelekkel, silány minőségű fekete-fehér fényképekkel, saját kezűleg rajzolt, másolt kottákkal.¹² Ez a számunkra fölbecsülhetetlen értékű kéziratos hagyaték kiindulópontjával szolgál legfrissebb kutatásaink számára is.

(*Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténehez* 4); László DOBSZAY: „The System of the Hungarian Plainsong Sources”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 27/1–4 (1985), 37–65.; RAJECZKY Benjamin (szerk.): *Magyarország zenetörténete I. Középkor* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988).

⁹ SZENDREI *Magyar középkor hangjegyes forrásai*, 59–122.

¹⁰ Felsorolásukat lásd az MTA–OSZK Res Libraria Hungariae Kutatócsoport, ELKH Fragmenta Codicum Műhely honlapján: http://www.fragmenta.oszk.hu/fragm_hu_publicaciook.htm (utolsó letöltés: 2021. november 25.).

¹¹ DOBSZAY László: „IX.3. Kottás töredékeink az eddigi vizsgálatok fényében”, in uő: *Corpus Antiphonarum. Európai örökség és hazai alakítás* (Budapest, Balassi Kiadó, 2003), 356–373.

¹² A szekrény 2016 és 2018 között, az akkor még zeneakadémiai hallgató Gaál Eszter által digitalizált tartalma hozzáférhető a Régi Zenetörténeti Osztály belső hálózatán.

A zenei szempontú töredékkutatás hátterében fő motivációs okként a teljes források csekély száma áll. A középkori Magyarország zenetörténetének elsődleges forrásállománya, a mintegy százötven 11–17. századi teljes kottás kódex mindmáig alapjául szolgál mindenfajta zenei medievisztikai kutatásnak. Ez a forrásbázis, összehasonlítva akár a környező közép-európai országok hasonló típusú forrásállományaival, nagyon kicsi. Nem zárhatjuk ki, hogy a teljes, épen maradt zenei kódexek e szerény mennyisége a jövőben gyarapodni fog, hiszen a könyv- és levéltárak feldolgozásra kerülő dokumentumai között még megbújhatnak becses, zenetörténeti szempontból is értékes kéziratok, nyomtatványok. A tapasztalat mégis arra int bennünket, hogy e téren ne legyünk túl optimisták, s az olykor mégis előkerülő teljes kódexeket inkább a véletlen szerencsének, mint a kutatómunka magától értetődő gyümölcésének tekintsük. Ebben a helyzetben annál nagyobb jelentőségre tesznek szert a sokkal nagyobb számban előkerülő töredékes források, amelyek töredékességük ellenére a magyar zenetörténet elsődleges forrásállományát gyarapítják.

Kutatócsoportunk a *zenetörténet* tudományának oldaláról lép a fragmentológiai kutatás folyamatába, a zenetörténet az a tudományos diszciplína, amelyben elsősorban kompetens, s amelynek művelésével hozzá tud és kíván járulni a középkori kódextöredékek minél teljesebb körű föltárásához. Tudományterületi beágyazottságánál fogva kompetenciája természetesen csupán a zenei vonatkozású és tartalmú, azaz *kottás* fragmentumokra terjed ki: azokra a töredékekre, amelyek egykor a középkori liturgikus szertartáskönyvek hangjegyes, az énekelt tételeket szöveggel és kottával tartalmazó változataihoz, műfajaihoz tartoztak. Nyilvánvaló, hogy a zenei fragmentológia a bevezetőben komplexként jellemzett kutatás első szintjén tud elsősorban kibontakozni: a vizsgálata tárgyául szolgáló töredékekre (*kottás* töredékekre) a középkori anyakódex (*kottás* anyakódex) torzójaként tekint, s ennek megfelelően fő feladatát is az anyakódex eredeti környezetének, állapotának minél teljesebb rekonstrukciójában látja. Ebben kiindulópontként a töredékek két paraméterére támaszkodhat: kottairásukra és liturgikus-zenei tartalmukra. A kettő vizsgálata a zenetörténeti szempontú rekonstrukció más-más szintjére vezet. A *kottairás* jellemző lehet adott korszakra (más notációt használtak a korai, érett és késő középkorban), térségre (más kottával írtak a Rajnától nyugatra és keletre, de másképp Közép-Európa, sőt Magyarország egyes régióiban is),¹³ utalhat az anyakódex funkcionális kötelekeire (elárulhatja, reprezentatív díszkódex volt-e vagy egyszerű használati kézirat), de akár konkrét szerzetesrendre is (gondoljunk a közép-európai ciszterci kódexek igen jellegzetes kottairására, de akár a premonstreieknek a közelmúltban éppen a zenei szempontú töredékkutatásnak köszönhetően körvonalazódó magyarországi notációváltozatára).¹⁴ A liturgikus-zenei

¹³ Vö. Janka SZENDREI: „Choralnotation als Identitätsausdruck im Mittelalter”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 27/1–4 (1985), 139–170.; uő.: „A hangjegyírás szerepe a kódexek provenienciájának kutatásában”, *Ars Hungarica* 17/1 (1989), 33–36.

¹⁴ GILÁNYI Gabriella: „A »főkötős atyafiak« zenei írásbelisége a 16. századi Magyarországon. Magyar hagyomány, rendi hagyomány, politika”, *Magyar Zene* 57/4 (2019), 357–369.; Szoliva Gábor, az ELTE Egyetemi Könyvtár Fr.l.m. 253 jelzetű töredékének elemzése, lásd: <http://fragmenta.zti.hu/>

tartalom vizsgálata a töredéken fennmaradt énektételek azonosítását jelenti, beleértve azok elrendezését és dallamváltozatát. Abból, hogy a fragmentum mit, milyen sorrendben és milyen dallammal tartalmaz, következtethetünk a fennmaradt énektételek funkcionális meghatározására (mely ünnepek és ünnepkörök énekkészletéhez tartoztak), az anyakódex műfajára (miskódex volt-e vagy zsolozsmás kézirat, annak csak zsolatókat és himnuszokat tartalmazó szakasza, esetleg püspöki szertartáskönyv vagy éppen különleges körmeneti énekeket tartalmazó processzionále), tágabb és szűkebb használati helyére (bizonyos énekek, esetleg egy-egy szentkultuszhoz tartozó énekciklusok jellemzőek lehettek egy-egy helyi hagyományra, s ugyanilyen identitást kifejező szerepet tölthettek be konkrét dallamváltozatok is). Mindezen paraméterek, tulajdonságok egyenkénti mélyelemzése, s a belőlük leszűrt és összegzett tapasztalatok együttesen járulnak hozzá ahhoz, hogy a fragmentumot zenetörténeti szempontból teljeskörűen meghatározzuk. Előfordul, hogy az egyes szálakon végigvezetett vizsgálatok bizonytalan, vagy egymásnak ellentmondó eredményhez vezetnek. Ilyenkor új kutatási paraméter, vagy a más szinten, más tudományterületen elért eredmény bevonása oldhatja föl az ellentmondást. A komplex megközelítés tehát éppúgy nélkülözhetetlen a töredékkutatásban résztvevő egyes tudományterületeken belül, mint azokon kívül, s a legteljesebb eredmény valójában a kutatás külső és belső héján elért részeredmények állandó és tudatos kölcsönhatásában születhet meg.

A föltárt hangjelzett fragmentumok komplex elemző vizsgálatát, zenei tartalmi, dallamtörténeti és zenei-paleográfiai szempontú bemutatását, az eredmények nyilvánossá téételét a Digitális Zenei Fragmentológia Kutatócsoport három adatbázisa szolgálja. (1) A *Fragmenta Manuscriptorum Musicalium Hungariae Mediaevalis*¹⁵ a kottás kódextöredékek háromszintű földolgozására épül, a töredékek nagyítható és letölthető digitális másolata mellett. Az első szint a fragmentum klasszikus kodikológiai és paleográfiai természetű tudnivalóit foglalja össze a könyvtári adatok, a műfaj- és kor, illetve a mennyiség és állapot meghatározásával. Ezekhez kapcsolódik az írásfajta és a notáció típusának rövid meghatározása, végül a hordozókönyv és tulajdonosainak adatait és a korábbi katalógusok számait is tartalmazó bibliográfia. Az adatbázis második szintjén azonosítjuk a töredéken szereplő valamennyi liturgikus-zenei tételt azok szövegkezdetének, liturgikus funkciójának, tónusbesorolásának és a megfelelő, a nemzetközi gregorián adatbázisok¹⁶ által használt azonosítószámok megjelenítésével.

psalterium-hymnarium-s-14-2-2-1-folio-budapest-egyetemi-konyvtar-fr-l-m-253-2/ (utolsó letöltés: 2021. november 25.).

¹⁵ <http://fragmenta.zti.hu/> (utolsó letöltés: 2021. november 25.). Az adatbázisról és weboldalról szóló első híradást lásd CZAGÁNY Zsuzsa: „Kottás kódextöredékek a digitális korban”, in BOROS István (szerk.): *Fideliter servanda. II. Scriptorium konferencia. Pannonhalma*, 2018. május 7–8. (Budapest, Szent István Társulat, 2020), 69–84.

¹⁶ CANTUS: A Database for Latin Ecclesiastical Chant – Inventories of Chant Sources. Directed by Debra LACOSTE (2011–), Terence BAILEY (1997–2010), and Ruth STEINER (1987–1996); Cantus Index: Catalogue of Chant Texts and Melodies. Online: <https://cantus.uwaterloo.ca/>; <http://cantusindex.org/> (utolsó letöltés: 2021. november 25.).

A harmadik szint foglalja magába a töredék tartalmi különlegességeinek elemző kifejtését, a fönmaradt dallamok, a liturgikus énekanyag és a kottairás egy-egy fontos tulajdonságának kiemelését, esetleg a nemzetközi gregorián tételkészlettel való összehasonlító vizsgálat eredményeinek összefoglalását.

A magyarországi kottás kódextöredékek rendszerét kialakító *Fragmenta Manuscriptorum Musicalium Hungariae Mediaevalis* adatbázis mellett két további rendszert építettünk föl, amelyek alárendelhetők a töredékkutatásnak, hiszen annak bizonyos részterületeit dolgozzák ki mélyebben.¹⁷ (2) A Gilányi Gabriella által gondozott *Magyar Neumakatalógus* a középkori magyar hangjegyes források kottairásainak elemzését, összehasonlító vizsgálatát szolgálja.¹⁸ Jelentősége igen nagy, hiszen a töredékkutatásban sokszor éppen a kottairás az, amit még a liturgikus–zenei tartalom megismerése előtt azonosítunk, sőt, amely gyakran nemcsak a legelső, de az egyetlen fogódzót kínálja a fragmentumok eredete, használati helye és keletkezési kora meghatározásának folyamatában. A két adatbázis között egyelőre egyirányú kapcsolat áll fenn: azoknál a töredékeknél, amelyek mindkét helyen szerepelnek, a Neumakatalógus link útján hivatkozik a fragmenta-oldalra. A Neumakatalógus oldalán áttekinthetjük a töredék notációjának jelkészletét, az egyes neumákat, ha viszont látni szeretnénk, milyen énektételek maradtak fenn az adott fragmentumon, a megfelelő navigációs útvonalat követve átléphetünk a Töredékkatalógus oldalára. Míg a Neumakatalógus a töredékek zenei írásjelkészletét mutatja be, a Töredékkatalógus ugyanezen töredékek kodikológiai és paleográfiai „adatlapját”, s a rajta fönmaradt énektételek inventáriumát adja a kutatás kezébe.

(3) A középkori kottás kódextöredékek kutatásában a kottairások vizsgálatán kívül a dallamoktól várhatjuk a legfontosabb eredményeket: a dallamok összehasonlító elemzése a zenei paleográfia mellett a zenei fragmentológia második legfontosabb részterülete. A töredékeken fönmaradt foszlányokból rekonstruálható gregorián énektételek dallamai információkat hordozhatnak a töredék anyakódexének területi, időbeni és intézményi hovatartozásáról. Adott esetben apró zenei mikrovariánsok dönthetnek a proveniencia és a datálás kérdéseiben, billenthetik a kutatás mérlegét egyik vagy másik irányba, árnyalhatják, erősíthetik vagy cáfolhatják az egyéb szempontok alapján megfogalmazott véleményeket. Éppen ezért a fragmentumok tételeinek dallamanyagát minden esetben hozzá kell mérnünk az ismert magyarországi főforrásokban lejegyzett dallamokhoz, hogy e vizsgálat eredményének ismeretében mérlegeljük a töredékek anyakódexének zenei hovatartozását. A dallamtörténeti kutatás és a digitális zenei fragmentológia segédeszközeként létrehoztuk a *Melodiarium Hungariae Medii Aevi Digitale* online adatbázist, a középkori magyarországi liturgikus kottás források zenei tételeit szinoptikus dallamtáblázatokba foglaló, műfajok szerin-

¹⁷ Az alárendeltségi viszony természetesen pillanatnyi és esetleges, és azonnal megfordítható, ha a másik oldalról mozgatjuk és vezetjük a kutatás szálait.


¹⁸ <http://neuma.zti.hu/> (utolsó letöltés: 2021. november 25.).

ti bontásban megjelenítő digitális kottatárat.¹⁹ Az oldalon megjelenő dallamkészlet áttekinthetővé és kereshetővé teszi a középkori magyar liturgikus kottás források teljes zenei repertóriumát. A többszintű keresőrendszer segítségével böngészhetünk énektételeket a teljes készletben vagy csak kiválasztott műfajokban, kilistáztathatunk egy-egy műfajhoz, tónushoz, liturgikus időszakhoz, ünnephez, órához tartozó dal- lamokat, de megjeleníthetjük egy adott forrás teljes földolgozott énekanyagát vagy annak adott műfajhoz tartozó részét is. A nagyítható és letölthető szinoptikus kottatáblák segítségével összehasonlíthatóvá válnak a források dallamvariánsai, kirajzol- hatóvá a középkori magyarországi *cantus planus* zenei hagyománykörei. Mindennek köszönhetően a töredékeken fennmaradt énektételek könnyebben és biztosabban azonosíthatók, köthetők adott zenei hagyományvonalhoz, zenei variáncsoporthoz.

A digitális zenei fragmentológiai kutatásban alapvető összehasonlító dallam- és notációelemzés akkor működhet hatékonyan, ha megteremtjük a kapcsolatot az egyes részadatbázisok és háttértárak között, s valamennyit egyidejűleg tudjuk be- vonni a vizsgálatba. Egy-egy töredék teljeskörű azonosításában éppúgy szükség le- het a rajta fennmaradt kottairás aprólékos filológiai elemzésére, mint a dallamok variánsvizsgálatára, másfelől az sem elhanyagolható szempont, hogy megtudjuk, az adott kottairásfajta vagy dallamváltozatot hány – teljes vagy töredékes – forrásból tudjuk dokumentálni. Azért, hogy mindez *egyszerre* álljon a kutatás rendelkezésére, nélkülözhetetlen, hogy az adatbázisok kapcsolódni tudjanak egymáshoz. Ezt szem előtt tartva alakítottuk ki mindhárom rendszerünkben azokat az elérési útvonalakat és kapcsolódási pontokat, amelyek lehetővé teszik a közlekedést az egyes adatbázi- sok között. Az ily módon szétterülő kutatási és kutatás-módszertani hálóval egyfaj- ta digitális ökoszisztémát hoztunk létre: a zenei szempontú fragmentológia digitális ökoszisztémáját, amelyet – a bemutatott előzményekre alapozva – a mindennapi filológiai aprómunka folyamában tökéletesítettünk, annak szerteágazó igényeihez, céljaihoz és távlataihoz igazodva, mintegy „menet közben” építve-alakítva az alkal- mazott módszertant és rendszert. Ha e virtuális kutatási háló mindhárom szintjén egyenletesen elegendő információt halmozunk föl, és jó esetben az egyes szinteken begyűjtött tudásanyagok egymást erősítik, árnyalják, magyarázzák, bízhatunk abban, hogy mindent megtettünk a középkori Magyarország kottás kódextöredékeinek a lehető legkomplexebb zenetörténeti szempontú földolgozásáért.

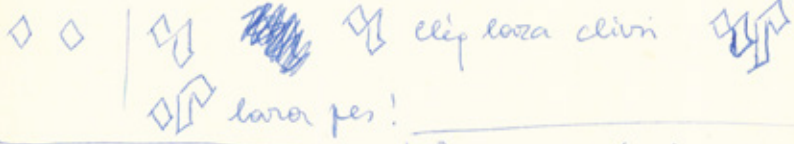
¹⁹ <http://melodiarium.zti.hu/> (utolsó letöltés: 2021. november 25.).

FK/22


 -kulcs ✓ ant 6

Notáció: betű: csak - lejjel kpar, 05
előre (FK/12)

egyforma, merev rombusz (alápegy), csőpet
hosszúság



elölözés elvén

 lavor per!

mindig
ingálva
mire a
dimenzió

Dallamvariációk pentaton
diesisből származó Opnát,
detabulációs nézőpontok:
"Nalun considere, quem docet
littera" ---



Szombathely, Áll. Levéltár


könyv jegyzékanyag költészetbe
↓ 1651-52


XVII eleje
Antifonák
magyaros

12 sor + 1 dala's - sor

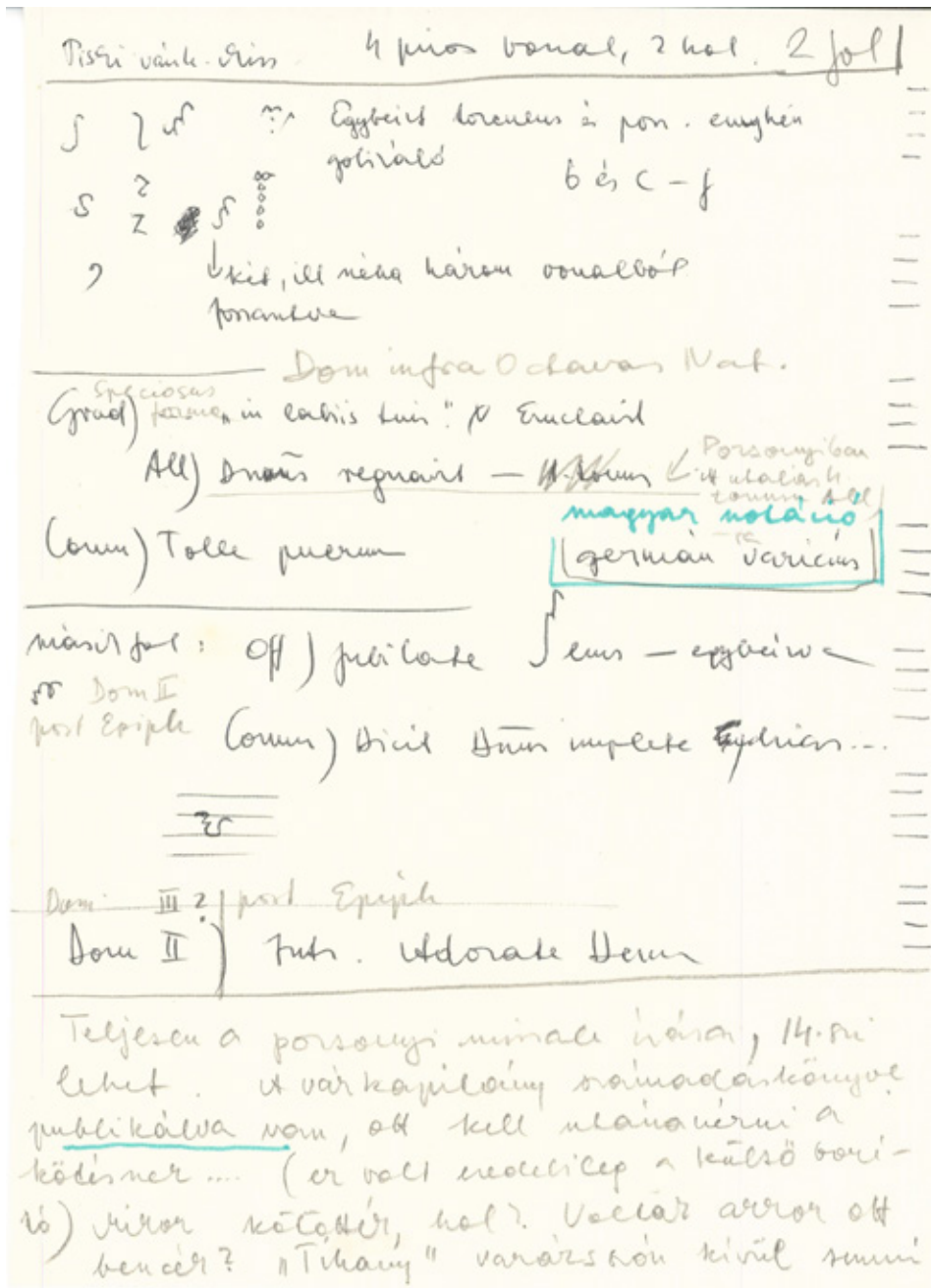
~ ~ ~ ~ ~ alap

 lavor per  szere vári in

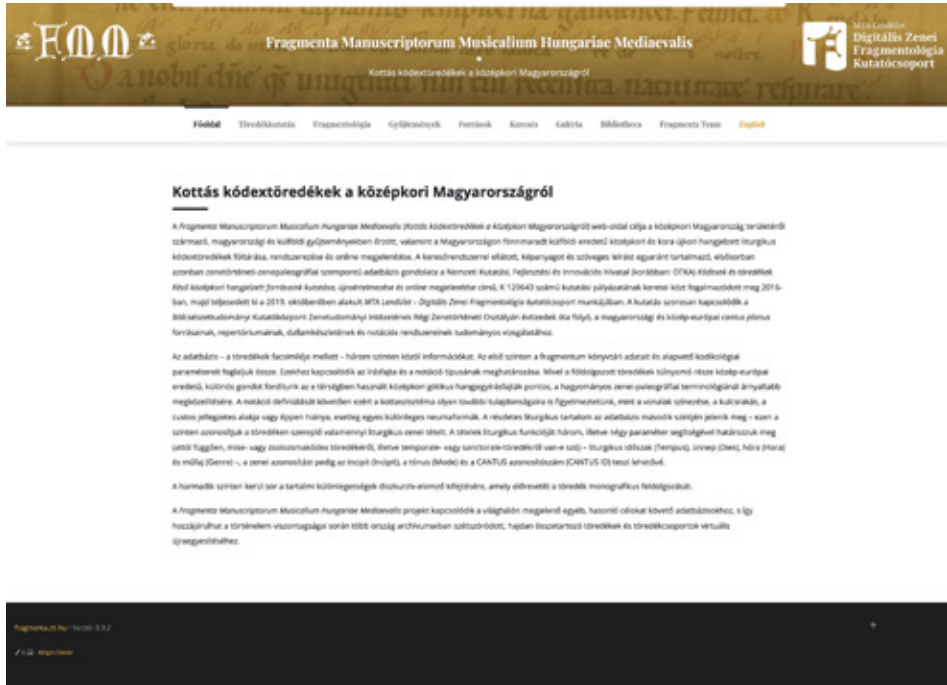





apud



1-3. kép. Szendrei Janka kéziratok jegyzetei a „Szendrei-szekrény” dossziéiban. BTK Zenetudományi Intézet, Régi Zenetörténeti Osztály




4. kép. A *Fragmenta Manuscriptorum Musicalium Hungariae Mediaevalis* nyitóoldala.
Webtervező: Kérges Dániel



Fragmenta Manuscriptorum Musicalium Hungariae Mediaevalis


Közös kódex-törödek a középkori Magyarországról



[Főoldal](#) [Törödkódexek](#) [Fragmentológia](#) [Gyűjtemények](#) **Források** [Keresés](#) [Célrta](#) [Hírlapok](#) [Fragmenta Team](#) [Angolul](#)

Források


F001 / PSALTERIUM s. 14, 1 csonka fólió és 2 kisebb csík, Budapest, MTA Könyvtár Kézirattár T 255



NUMERUS	F001	KÖNYVTÁRI LEHÉLY	Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára
JELZET	T 255	TARTALOM	Seria 3 per annum
KOR	s. 14		
NOTÁCIÓ	metri-németi csík gólius notáció		

[Töltsd le](#)


F002 / BREVIARIUM NOTATUM s. 14, 2 csonka fólió, Budapest, MTA Könyvtár Kézirattár T 251



NUMERUS	F002	KÖNYVTÁRI LEHÉLY	Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára
JELZET	T 251	TARTALOM	Epiphania
KOR	s. 14		
NOTÁCIÓ	metri-németi gólius notáció		

[Töltsd le](#)


F003 / BREVIARIUM NOTATUM s. 14, 1 csonka fólió, Budapest, MTA Könyvtár Kézirattár T 246



NUMERUS	F003	KÖNYVTÁRI LEHÉLY	Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Forráskönyvtár
JELZET	T 246	TARTALOM	Helodomae Sanctae in solitudo sancte
KOR	s. 14		
NOTÁCIÓ	metri-németi notáció		

[Töltsd le](#)


F004 / MISSALE NOTATUM s. 14, 1 csonka fólió, Budapest, MTA Könyvtár Kézirattár T 234



NUMERUS	F004	KÖNYVTÁRI LEHÉLY	Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Forráskönyvtár
JELZET	T 234	TARTALOM	dominica in palmis, ad processionem
KOR	s. 14		
NOTÁCIÓ	metri-németi gólius notáció		

[Töltsd le](#)


F005 / ANTIPHONALE s. 14, 1 csonka fólió, Budapest, MTA Könyvtár Kézirattár T 78



NUMERUS	F005	KÖNYVTÁRI LEHÉLY	Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Forráskönyvtár
JELZET	T 78	TARTALOM	Presentatio BMV
KOR	s. 14		
NOTÁCIÓ	német gólius notáció (puhagyeztető)		

[Töltsd le](#)

F006 / BREVIARIUM NOTATUM s. 14, 1 csonka fólió, Budapest, MTA Könyvtár Kézirattár T 68



NUMERUS	F006	KÖNYVTÁRI LEHÉLY	Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Forráskönyvtár
JELZET	T 68	TARTALOM	Maria Magdalene
KOR	s. 14		
NOTÁCIÓ	metri-németi notáció		

[Töltsd le](#)

5. kép. „Törödek-névjegyek” a *Fragmenta Manuscriptorum Musicalium Hungariae Mediaevalis* oldalon

MELODIARIUM
Hungariae Medii Aevi Digitale

Cantus Officii Cantus Missae Cantus Altorum Rituum Karaoke Team English

5 A Melodiarium Hungariae Medii Aevi Digitale weboldala a közéleti Magyarországi területén fennmaradt liturgikus kották források dallamkészítési tiszta, közeli modern átírása. A közéleti egyetemes magyarságra, a gregorián ének (cantus planus) a nyugati latin liturgia két fő szerzői csoportja, a mise és a zokolona kezei között él. Ennek megfelelően dallamírásukat is először és két liturgikus keretben rendezték el a mise életéből **(cantus missae)** a proprium **(introitus, gradualis, stans, offertorium, kanzonális)**, a zokolona életéből **(cantus officii)** az **antifona**, a responzorium próbum és a **tonitruum** várművet tartalmazzák a főszerző műveit szembe fordítva. Az oldal e két egyetemes csatlakozás harmadikánál azaz a **székely**, amelyen sorozatuk vége nem. Beszélgetés egyik keretben **(cantus officii)** **székely** (Egy liturgia az egyházi év különböző liturgikus alkalmak) - pl. Harmadikzárda, Vélgyűlésnap és a **missum** szentium. Hódoltságnap, megkötés napok, Ácsolás, Gyertyaszentelés, egyes világi szertartások - énekelésüket. É keszvető előként a **processióra antifónáit** anyagát adja ki.

Az oldalon megjelenő dallamkészítést áttekinthető és kereshető tiszta a közéleti magyar liturgikus kották források teljes zenei repertóriumát. A **liturgiák** szerkesztésére szolgáló liturgiák liturgiák énekelésüket a teljes leírásuk vagy csak kiegészítő műveket, köztartalmukon **egy-egy** műveket, könyvek, liturgikus könyvek, amelyek, hármas tartozó dallamokat, de megnevezik egy adott forrás teljes liturgiát énekelésüket, vagy annak adott műveit tartozó részét is. A kereshető és kereshető sorozatos kottákból segítségével összehasonlíthatóvá válnak a források dallamvárművei, kereshető a közéleti magyarországi cantus planus zenei hagyományokra.

Az oldal elvezetése visszautal az intézményes magyarországi zenei közéleti kutatási elői korszakának kiemelkedő állása, foglalkoztatásuk által a múlt század ötvenes éveiben elindított Melodiarium Hungariae Medii Aevi korszakosozata. Bár a korszak végül nem lett sorozat, hiszen csupán egy, a magyarországi hennuzók és székelyekéi akkor ismert közhelyt tartalmazó kötet jelent meg 1956-ban, majd 1962-ben, párhuzamosan az új adatkészlet segítségével először a Melodiarium Hungariae Medii Aevi 1. Jelenet az **antiquaria Budapesti Könyvtárca, 1966**, 1967. Szegelyenben 1982. korszakosozta, közéleti munkaműveken, előkészítési hosszú időre meghatározott a haza zenetörténelmi kutatás teljes repertóriumából foglalkozó **éget**. Azóta, minél új sorozatkezesi kötet, vagy azokon kívül napvilágra látott a közéleti magyar források antifóna, responzorium- és székelyrepertórium. A Melodiarium Hungariae Medii Aevi Digitale projekt a digitális eszközök és a világháló lehetőségeit kihasználva szerencsésen folytatja a közéleti magyar liturgikus kották források dallamkészítései műveit szembe fordítva. Bízunk benne, hogy az új felhívás anyagok felhasználók bizonyulnak a zenetörténelmi szemléletű és azon kívül álló kutatási, gyakorlati zenetörténelmi és egyházi zenetörténelmi, liturgiák és dalmók, a **mondások** számára, akik bármilyen szinten és módon érdeklődnek a közéleti liturgikus egyetemesítésről. Reméljük, hogy az információt a nemzetközi kutatási nyilvánosság is fel tudja használni összehasonlítható dallamtörténelmi kutatásában.

Gyakorlati megjegyzések

A dallamok átírása és megjelenítése

Karaoke

CANTUS OFFICII

CANTUS MISSAE

CANTUS ALIORUM RITUUM

A kutatás és az oldal létrehozását a Helyzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal K 120643 számú, KÖVÉNYEK ÉS SZÉKELYEK. Képzőközpont támogatásával végezték el. A kutatás és az oldal létrehozását a Helyzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal K 120643 számú, KÖVÉNYEK ÉS SZÉKELYEK. Képzőközpont támogatásával végezték el. A kutatás és az oldal létrehozását a Helyzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal K 120643 számú, KÖVÉNYEK ÉS SZÉKELYEK. Képzőközpont támogatásával végezték el.

Digitális Zenei Programtervezési Képzőközpont

MELODIARIUM
Hungariae Medii Aevi Digitale

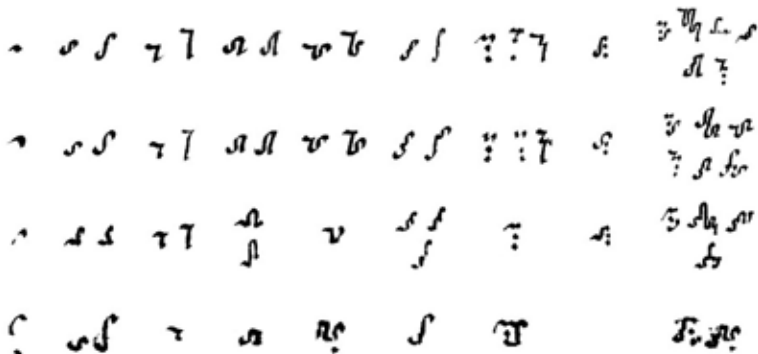
v1.1.2 | 2022 | szerkesztő: Kérges Dániel

6. kép. A Melodiarium Hungariae Medii Aevi Digitale nyitóoldala.
Webtervező: Kérges Dániel

MAGYAR NEUMAKATALÓGUS
Zenei írásjelek a középkori Magyarországon



A PROJEKTRŐL TÁJÉKOZÓDÁS A HONLAPON FORRÁSOK NEUMÁK KERESÉSE ÁTTEKINTŐ TÁBLÁZAT IMPRESSZUM ENGLISH



(c) Copyright ETK Zeneatudományi Intézeti 2020.

7. kép. A Magyar Neumakatalógus nyitóoldala.

Tervező: Kemecei Zsolt

From the ‘Szendrei-cabinet’ to Digital Fragmentology

The study of medieval manuscript fragments manifested as an independent area in international and Hungarian research during the 1970s. The musicologist László Dobszay and Janka Szendrei also joined to László Mezey’s founding works, which resulted the publishing of 655 fragments from Szendrei’s catalogue with musical notation in 1981. Szendrei continued with collecting and describing fragments without making these results available to the public. These are stored in the so-called *Szendrei-cabinet* at the Research Centre for the Humanities, Institute for Musicology in Budapest, and were digitized between 2016 and 2018. The number of plainchant sources surviving as fragments has multiplied over the past half century. The tools of source exploration and analysis have been radically transformed, opening up new possibilities for research. Digital technology and online publication allow virtual reconstruction of distant codices. Based on earlier developments, in 2019 the Digital Music Fragmentology Research Group was formed at the Department of Early Music History at the Institute for Musicology in Budapest. The main goal is to uncover notated manuscript fragments originating in the territory of medieval Hungary, systematically process and publish them on the website *Fragmenta Manuscriptorum Musicarum Hungariae Mediaevalis*. In its current state the website contains the description of 177 fragments from 16 collections of 4 countries. Two additional databases are connected to the project’s mainstream: the *Hungarian Neume Catalogue* and the *Melodiarium Hungariae Medii Aevi Digitale*, which makes available chants of Hungarian complete chant manuscripts in modern transcription. The three databases are linked together, creating a particular type of digital ecosystem of music-based fragmentology.

Új Graduale Strigoniense-töredékek*

Bevezetés

Középkori gregorián kódexeink hiányos eredettörténetét ma is kiegészíthetik, sőt akár át is írhatják az újabban felbukkanó források. Izgalmas végigkövetni például az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár két csonka, 15. századi pergamen antifonáléjához¹ kapcsolódó több évtizedes tudományos diskurzust, főként annak új forráskutatásra alapozott, legfrissebb fejleményeit. A két kötet származásáról – a hosszú vizsgálati előzmény dacára – csak manapság szolgálhat közelebbi válaszokkal a kutatás, elsősorban két összefonódó, mostanában intenzíven művelt területnek, a kódextöredék-kutatásnak és a zenei paleográfiai analízisnek köszönhetően.

* A szöveg legelső, előadásverziója „Esztergomi kódexsorozataink új Graduale Strigoniense-töredékek fényében” címmel a Szendrei Janka születésnapja tiszteletére rendezett *Resonemus pariter* című konferencián hangzott el a BTK Zenetudományi Intézet Bartók termében, 2018. november 15-én. A kutatás az elmúlt években forrásanyagát, szempontjait, eredményeit és távlatait illetően jelentősen kibővült, és az MTA „Lendület” Digitális Zenei Fragmentológia Kutatócsoport támogatásának köszönhetően a közeljövőben monográfiává terebélyesedik. Jelen tanulmánynak ugyan a 2018-as előadás szolgált keretével, ám nem hagyhattuk ki belőle az időközben napvilágra került fontosabb új forrásokat, illetve az azok vizsgálatából lesűrhető első eredményeket sem. A töredékeket említi még: Zsuzsa CZAGÁNY: „Fragmenta Manuscriptorum Musicalium Hungariae Mediaevalis: From Traditional Methodologies Towards a Digital Corpus”, in Giovanni VARELLI (ed.): *Disiecta Membra Musicae. Studies in Musical Fragmentology* (Berlin, De Gruyter, 2020), 301–322.; illetve Gabriella GILÁNYI: „The »Esztergom Antiphoners« (Cathedral Library of Esztergom, Ms. I. 3c, d) in the Context of Musical Notation”, in Éva VESELOVSKA – Zsuzsa CZAGÁNY (eds.): *Notated Sources from Medieval Europe and Medieval Hungary. Transregional Research and Online Database Building* (Bratislava, Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences / Budapest, Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities, 2020), 66–73. Jelen tanulmány a fenti „Lendület”-projekt (LP-2019-2-2020) és a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

¹ Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Ms. I. 3c, I. 3d (RISM: H-Efkö Ms. I. 3c, H-Efkö Ms. I. 3d). Szendrei Janka forráskatalógusában a két kódex jelölése: C 8, C 9. Lásd SZENDREI Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1981) (*Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez* 1), 60.

A szóban forgó antifonálékkal önállóan foglalkoztunk korábban.² Forráskutatásunk fókuszpontja e tanulmányban új forrásokra terelődik, elsősorban egy mise-énekeket tartalmazó graduále hazai gyűjteményekben őrzött, az elmúlt években darabról darabra napvilágra kerülő töredékeire, amelyek egyúttal az antifonálék történetét is egészen más megvilágításba helyezik. A témaváltás mentén ugyanis kísérletet tehetünk egy eddig azonosítatlan, műfajában szerteágazó, ám rendeltetését tekintve azonos helyszínre utaló, 15. századi északnyugat-magyarországi gregorián forráskör feltárására és ismertetésére, olyan emlékekre, amelyeket nagy valószínűséggel a könyvek leírásának helye, a másolóműhely, illetve a szűkebb proveniencia köt össze.

A kiindulópont

A központi magyar gregorián hagyomány 15. századi zsolozsma-énekkészletét közvetítő, Esztergomban őrzött két nagyméretű antifonále régóta foglalkoztatja a kutatást, amely elsősorban a kódexek eredetének kérdését igyekezett tisztázni. A két forrás az irodalomban változatos elnevezések alatt szerepelt: e korábbi műhelynyelvi névadások a kódexek kutatásának aktuális irányvonalát jelző legfontosabb mutatók. Az 1960–1970-es években művészettörténeti érvek alapján, a két kéziratot Pálóci György esztergomi érsekről nevezték el (ti. Pálóci-antifonálék).³ A névadás háttérében a bizonyíthatóan Pálóci György érsekhez kötődő, jelenleg az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött misszálé⁴ lapszédíszjeinek és az Ms. I. 3c antifonále díszítésének vélt hasonlatossága állt.⁵ E kapcsolat és datálás cáfolata után⁶ a gregoriánkutatás az egyszerű Esztergomi I. és II. Antifonále neveket,⁷ illetve az Str I/3/1 és I/3/2 rövidítéseket kezdte használni.⁸ Ezzel nyilvánvalóan a Radó Polikárpnál látható egységes

² GILÁNYI Gabriella: „Használatától a műremekig: a 15. századi hangjelzett esztergom–budai kódexek”, in KISS Gábor – GILÁNYI Gabriella (szerk.): *Zenatudományi Dolgozatok 2015–2016* (Budapest, MTA BTK Zenatudományi Intézet), 24–36.; GILÁNYI „Esztergom Antiphoners”, 66–73.

³ Pálóci György 1423 és 1439 között működött Esztergom érsekeként.

⁴ H-Bn Clmae 359. Lásd SZENDREI *Magyar középkor*, M 6.

⁵ BERKOVICS Ilona: „A kódexfestészet emlékei a Főszékesegyházi Könyvtárban”, in GEREVICH Tibor (szerk.): *Magyarország Műemléki Topográfiája I. Esztergom* (Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1948), 291–371., ide: 292–294. Radó a Pálóci-antifonálék nevet használja 1973-ban is. Vö. RADÓ Polikár: *Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum* (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1973), 528–529.

⁶ A paleográfiai és zenei paleográfiai vizsgálat eredményei azt tanúsítják, hogy a kódexek Pálóci érsek koránál bizonyosan későbbiek, ráadásul a két kötet a notáció feltűnő eltérései miatt nem is tartozhat szorosan össze. Vö. SZENDREI *Magyar középkor*, 30–31. A két forrás legújabb elemzéséhez lásd GILÁNYI „Esztergom Antiphoners”, 69–71.

⁷ Szendrei Janka forráskatalógusa is így említi a köteteket, feltehetően az egységes Ms. I. 3 jelzet differenciálásának szándékával. Vö. SZENDREI *Magyar középkor*, C 8, C 9.

⁸ Lásd a CAO-ECE sorozat rövidítés-használatát in DOBSZAY László – PRÓSZÉKY Gábor: *Corpus Antiphonalium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae*. A Preliminary Report (Budapest, Institute for Musicology, 1988), 265. Emellett a jelölés mellett Dobszay László 2003-ban is kitarított, esztergomi antifonáléként írva le mindkét kötetet, számozás (I–II) nélkül. Vö. uő: *Corpus Antiphonarum*.

Ms. I. 3 jelzetet egyértelműsítette,⁹ és egyúttal finomította a korábbi kutatás azon nézetét, tudniillik, hogy a két kódex a középkorban összetartozhatott. Nem tudni, Radó miért nem vette át 1973-ban a ma is aktuális jelzeteket (a *c* és *d* betűket), amelyeket Kovách Zoltán könyvtárigazgató kézzel leírt katalóguscéduláin már 1964-ben feltüntetett.¹⁰ A nevezetes Ms. I. 3 jelzet ugyanis valójában négy kódexet takar, s a konkrét kéziratokra további betűkkel utalnak.¹¹ Ebből a tavaszi temporálét őrző antifonálét a *d* betű (I. 3d), míg a kettős sorszámú ellátott nyári–ősz-i temporálét és szanktorálét tartalmazó kötetet a *c* betű jelöli (I. 3c). A továbbiakban tanulmányunk is így, vagy még rövidebben *c* és *d* antifonálékként hivatkozik rájuk.¹²

Az esztergomi antifonálék kutatástörténete

A kóruskönyvekről először Radó Polikárp készített átfogó, tudományos igényű leírást még 1941-ben *Az esztergomi könyvtárak liturgikus kéziratai* című munkájában,¹³ ahol feltételeken (elsősorban a szkriptúra jellemzői alapján) összetartozó kötetekként írt a két kódexről, és magyar eredetüként határozta meg őket. Bátorabb következtetést nem vont le, hisz felismerte, hogy Szent Adalbert a mai *c* kódexben megjelenő kitüntetett tiszteletéből nem feltétlenül következik az egykori esztergomi székesegyházi származás és használat. Berkovics Ilona 1965-ben (feltehetően Radót félreértve) tényként írt a könyvek esztergomi székesegyházi rendeltetéséről (talán a főszékesegyházi könyvtárbeli őrzőhely miatt), és Pálóci György érsek korára (az 1420–1430-as évekre) datálta a kóruskönyveket.¹⁴ Radó Polikárp 1973-as forrásjegyzékében megerősítette korábbi állításait: az antifonálék azonos kéz művei, a kódexek összetartoznak, ugyanakkor a proveniencia kérdését továbbra is tisztázatlannak vélte.¹⁵

Európai örökség és hazai alakítás (Budapest, Balassi Kiadó, 2003), 15. Az eredeti, betűvel jelölt megkülönböztetést a zene-történeti kutatás tehát korábban mellőzte.

⁹ RADÓ *Libri liturgici*, 528–529.

¹⁰ A jegyzéket lásd KOVÁCH Zoltán: *Az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár története a 11. századtól 1820-ig*, szerk. SZEPESI Zsuzsanna (Budapest, Aula Kiadó Kft., 2006), 47–58., ide: 47–48., Nr 3: „Pálóczi-féle kétkötetes antifonárium”.

¹¹ Az antifonálék mellett az Ulászló-graduále és a Budai pszalterium is az Ms. I. 3 jelzet alatt található: a két kódexet *a* és *b* megkülönböztető betűvel látták el.

¹² Tartalmát tekintve a *d* kódex áll elől a sorrendben: temporále ötvenedvasárnaptól húsvét utáni 5. vasárnapig. A *c* kódex naptárilag távolabbi részeket őriz: nyári–ősz-i temporále mellett szanktorálét augusztus 15-től november 30-ig, illetve szentek közös zsolozsmájának anyagát. Mindez azonban nem releváns egymással összefüggésben, hisz a két kódex nem egymást egészíti ki, hanem eredetileg más, elveszett kötetekkel alkotott eredeti egységet. A mindezidáig legpontosabb jelzethasználatot és forrásleírást Körmendy Kingánál találjuk. Lásd KÖRMENDY Kinga: *A Knauz-hagyatékek kódextöredékei és az esztergomi egyház középkori könyvtárának sorsa* (Budapest, MTA Könyvtár, 1979) (*A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Közleményei* 7/82), 79–80.

¹³ RADÓ Polikárp: „Esztergomi könyvtárak liturgikus kéziratai”, in KOCSIS Lénárd (szerk.): *A Pannonhalmi Főapátsági Szent Gellért Főiskola Évkönyve az 1940/41-I tanévre* (Pannonhalma, k. n., 1941), 116.

¹⁴ BERKOVICS *Kódexfestészet*, 292–294.

¹⁵ RADÓ *Libri liturgici*, 528–529.

Radó álláspontját zenei oldalról Szendrei Janka cáfolta 1981-ben, megerősítve egyben Körmeny Kinga nem sokkal korábbi, 1979-ben publikált kodikológiai elemzésének végkövetkeztetését, amely megkérdőjelezte a két kódex összetartozását.¹⁶ Szendrei elsősorban a források zenei paleográfai vizsgálatából indult ki és fontos eredményre jutott: a **c** forrás neumakészletében cseh elemeket regisztrált (cseh szerkezetű, pes + punctumból álló scandicust, illetve a sorok végén a cseh notációban alkalmazott kvadrát custost). Ezzel nemcsak a forrás provenienciájára vonatkozóan vetett fel további kérdéseket – hiszen esztergomi források korábban nem használtak cseh hangjelzést –, hanem a két forrás különállását is bebizonyította. Cseh notációs elemek hiányában, a **c**-vel szemben a **d** kódexet Szendrei szorosban a gótikus magyar notációs iskolához kapcsolta,¹⁷ a notációk eltérő elemei alapján pedig Körmenyhez hasonlóan a karkönyvekről különálló kötetekként nyilatkozott. A liturgikus tartalom alapján mindkét forrást esztergomi rítusúként határozta meg, és elvetette az esztergomi katedrálisbeli eredetet, ehelyett az esztergomi egyházmegye északi részét, Felső-Magyarországot jelölte meg lehetséges származási helyként. Szendrei Janka és Körmeny Kinga mellett néhány évvel később Török Gyöngyi művészettörténeti vizsgálatai is egyöntetűen cáfolták a kötetek összetartozásáról szóló elméletet és a székesegyházi szkriptóriumot mint azok keletkezési helyét.¹⁸

Új kódextörödékek

Az antifonálék történetének feltárásában Körmeny Kinga vizsgálatai további jelentős eredményeket hoztak. Körmeny az egykori Knauz-hagyaték **d** antifonáléjának új kódextörödékeit is bevonta a kutatásba. Az Egyetemi Könyvtár Kézirattárából és az MTA Könyvtárából összesen nyolc fragmentumot azonosított,¹⁹ és folytatta az esztergomi fő korpusz vizsgálatát. A **d** kódex bejegyzései alapján – Radossény Márton esztergomi kanonok neve látható a korpusz végén az 1632-es dátummal, valamint a nagyszombati Főszékesegyházi Könyvtár könyvtárosának, Palkovich Györgynek 1804-es állománybavételi bejegyzése –, illetve a fragmentumokból nyerhető adatok nyomán Körmeny megállapította, hogy bár nagy valószínűséggel a **c** és a **d** kódex késői története Nagyszombathoz kötődött, a két kézirat sorsa csak az Esztergomba történő szállításukat követően fonódott össze.²⁰ Feltételezése szerint a kóruskönyvek

¹⁶ KÖRMENDY *Knauz-hagyaték kódextörödékei*, 81.

¹⁷ Többek között a metzi–német–magyar gótikus keverékírás-hagyományban jellemző neumákra, a két részre tagolt scandicusra, a rombuszból alakított gótikus órhangra alapozva elemzését. Vö. SZENDREI *Magyar középkor*, 30–31.

¹⁸ TÖRÖK Gyöngyi: „Esztergomi antifonále”, katalógustétel, in BEKE László – MAROSI Ernő – WEHLI Tünde (szerk.): *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437* (Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 1987), 375–376.

¹⁹ MTA Könyvtár: T 308, Szendrei F 40: 1 + 5 fél fólió; ELTE Egyetemi Könyvtár: Fr. I. m. 236: 1 + 1 fólió. Vö. KÖRMENDY *Knauz-hagyaték kódextörödékei*, 79–80.

²⁰ KÖRMENDY Kinga – Eva VESELOVSKÁ: „Az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár Ms I 3c jelzetű antifonáléjának egy töredéke a Nagyszombati Városi Levéltárban”, *Magyar Könyvszemle* 131/3 (2015), 300–302., ide: 301.

a 14. században emelt nagyszombati Szent Miklós plébániatemplomban lehettek használatban, abban a templomban, amely a török elől menekülő esztergomi érsek és káptalan Nagyszombatba költözése után, tehát 1543-tól az esztergomi rendtartomány székesegyházaként működött.

A kódexek keletkezési körülményei azonban jórészt mindeddig ismeretlenek, csak az biztos, hogy az esztergomi egyházmegyes rítusú antifonálékat nagy becsben tartott kincsként őrizhették az 1543 (az érseki székhely költözése) és 1630 (a trienti rítus magyarországi bevezetése) közötti időszakban Nagyszombatban. E liturgikus felhasználásra számos bejegyzés, javítás, megerősítés is utalt. A töredékekből kiindulva úgy tűnt, teljes antifonále-sorozatról lehet szó, pontosabban – a fentebb említett kétféle notáció alapján – két önálló sorozatról.

1630 után a káptalani könyvtár kötetei feleslegessé váltak, s belőlük feltehetően ugyanott, Nagyszombatban vághattak ki borítónak leveleket. Ezek egy részét helyi könyvkötőműhelyben használták fel iratborítónak, más részüket eladásra kínálhatták fel – a könyvtörténeti feltárás még előttünk álló feladat.

A kutatás itt talán egyelőre meg is állapodott volna, ha a 2010-es években nem bukkannak fel újabb idevágó fragmentumok: Eva Veselovská Nagyszombatban fedezett fel egy töredéket a cseh színezetű notációval készült *c* antifonáléból,²¹ emellett a *c* antifonále különleges neumakészletét regisztrálta két, graduáléból származó töredéken a nagyszombati és egy graduálelevélen a modori levéltárban, a 17. századi nagyszombati és modori városi magisztrátusok hátralékokat nyilvántartó számadáskönyvein.²² A graduále-töredékek zenei notációjának összképe és a részletek analógiái a *c* kódexhez fűződő szoros kapcsolatra utalnak. Ennek a kapcsolódásnak nem mond ellent néhány apró kottabeli eltérés – például, hogy a fragmentumokon rombusz alakú *custos* szerepel, és nem a kvadrát forma –, már csak azért sem, mert a legjellegzetesebb gótikus *custos*t a cseh színezetű *c* antifonále bizonyos lapjain is regisztrálhatjuk. A kétféle alakzat mintha egymás alternatívájaként tűnne fel, nem pedig kizárólagos formaként. Mint látni fogjuk, az ilyen csereszabatos megoldásoknak jelentőségük lesz.

Jelenleg a kutatás rendelkezésére áll tehát a *c* antifonále Esztergomban őrzött, őszi szanktoralét és nyári–őszi temporalét tartalmazó fő korpusza, illetve az Eva Veselovská által felfedezett *commune sanctorum*-tartalmú nagyszombati fragmentum a *c* kódex csonka végződése utáni záró részből. Legújabb felfedezésünk tovább gyarapítja antifonálénk forrásanyagát: az egri Egyházmegyei Könyvtár gyűjteményében

²¹ Nagyszombati Állami Levéltár (SK), MMT III d/599 Liber restantiarum 1659, 1670, 1676 borítója. Vö. Eva VESELOVSKÁ: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Tyrnaviensi* (Bratislava, Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2015) (*Catalogus Fragmentorum Cum Notis Musicis Medii Aevi In Slovacia* 4), 50–51., Fragment 8; KÖRMENDY–VESELOVSKÁ *Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár*, 300–302.

²² 1) Nagyszombati Állami Levéltár, MMT III d/598 Liber taxarum /1605/1662/1669 borítója; 2) Nagyszombati Állami Levéltár, Meisterbuch 1653–1870 borítója; 3) Pozsonyi Állami Levéltár Modori Fióklevéltára, 3112. II. 3. 53. 307., Kammerrechnung 1660 borítója.

2020 nyarán bukkantunk egy pergamen borítóra, amely az Yy VI 53 jelzetű nagyszombati eredetű hordozókönyvet fedi,²³ s melynek első összehasonlító kodikológiai–zenei paleográfiai vizsgálata a méretezés analógiái révén bebizonyította, hogy a fragmentum a *c* kódexből való.

A *c* antifonále neumakészletét, írásmódját használó graduále – Veselovská által megtalált és publikált – három töredékéből kettő a nyári *per annum* vasárnapok anyagát hordozza, egy pedig a miseordináriumot tartalmazó fóliódarab.²⁴ A hazai hangjelzészahagyományhoz közelebb álló *d* antifonáléból egyrészt a csonka esztergomi fő korpusz maradt fenn, másrészt a Körmendy Kinga által azonosított, fent említett fragmentumok.²⁵ E töredékeken az adventi és karácsonyi zsolozsmák részletei, egy-egy vízkereszt-i és hetvenedvasárnap-i anyagot tartalmazó fólió szerepel, illetve két levél a Gyümölcsoltó Boldogasszony-zsolozsmából és a szüzek közös zsolozsmaanyagából. A cseh notáció mintázatait követő *c* kódexszel szemben a *d* antifonáléhoz, amely a metzi–német–magyar gótikus keveréknotáció reprezentatív díszírás-változatának talán legelső forrása, nem társított párhuzamokat korábban az irodalom. Ezen fordítottak legújabb kutatásaink. Legelőször a Zenetudományi Intézet Régi Zenetörténeti Osztályának digitalizált forrásgyűjteményében találtunk olyan kódextöredék-fotókat – több graduále-részletet –, amelyek írásképe a *d* antifonáléra emlékeztetett, s ez felvette a források valamiféle kapcsolódásának lehetőségét. A kirakós első darabja azonban a legtöbbet forgatott, legnyilvánvalóbb helyen, Szendrei Janka forráskatalógusából tűnt elő egy olyan fekete-fehér fotón, amelynek eredetije az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában található: az Inc. 387 jelzetű hordozókönyv pergamen kódexborítójáról van szó. Az ún. Szendrei-szekrény²⁶ dossziéi között különös módon nincs meg az F 225 katalógusszámú töredék jegyzetanyaga, így nem tudjuk, hogy a leletet leíró Szendrei Janka miképp gondolkodott a fragmentumról – mindenesetre a *d* antifonáléhoz rendkívül hasonló kottakép további kutatásra ösztönzött.

A katalógusbeli graduále-töredék őrzőhelyén, az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában módomban nyílt az eredeti, lefejtetlen fragmentum tanulmányozására. A zürichi származású Felix Hemmerlin vitairatát kötötték a pergamenbe.²⁷ Az Inc. 387

²³ Hordozó: *Acta et Decreta synodi dioceseanei Strigoniensis auctoritate illustrissimi ac reverendissimi domini Petri Pazmany, archiepiscopi Strigoniensis...*, Nagyszombat (!), 1667. Lefejtetlen csonka fólió, feltehetően Assumptio BMV oktavája (a *Salve nobilis* responzórium helye alapján). A kötet poszszor-bejegyzéseiben szereplő Nagyszuha („Martinus Hulik plebanus Nagyszuhensis”, a másik oldalon „Georgii Kolossi 1644. Nagyszuha”) Nagyszombat közelében, Gömör megyében található. A másik oldalon olvasható „Georgii Kolossi 1644” bejegyzés is Nagyszombat közelségére utal. A szövegek elolvasásához köszönöm szépen Madas Edit segítségét. Az egri helyszíni vizsgálatokat Czagány Zsuzsával végeztük.

²⁴ Lásd 22. lj.

²⁵ Lásd 19. lj.

²⁶ Szendrei Janka forráskatalógusának F jelzetű, azaz „fragmentum” tételeinek támlapjai–jegyzetei a BTK Zenetudományi Intézet 202-es szobájában, az ún. Szendrei-szekrényben találhatóak. Innen hiányzik az F 225-ös dosszié.

²⁷ Ugyanez a kéz az előzéklapon figyelmeztet, hogy a vitairat szerzőjét a trienti zsinat betiltotta.

jelzetű kötet pergamen borítójának eredeti védő funkciója miatt csak az egyik oldala olvasható, így makulatúra, vagyis kötésből származó kísérőanyag nincs hozzá. Sajnos a hordozókönyv sem szolgál útbaigazítóként, tulajdonosra vagy a kötés helyére utaló bejegyzéssel. Önmagában is árulkodó ugyanakkor a töredék gyönyörű kottairása, a szöveg- és hangjegyzírás ismerős összképe, valamint a neumaszerkezetek szoros analógiái, amelyek alapján joggal gyanakodhatunk: a töredék mögött álló graduále kottája nagyon közel áll a *d* antifonále hangjelzéséhez. A keresés elsőként szombathelyi gyűjteményekben járt eredménnyel: Papp Ágnes 2016 decemberében, a helyszínen készített fotói között tűnt fel újra ez a kottakép két, graduáléból származó fólión, melyek méretpárhuzamai nem hagytak kétséget afelől, hogy ugyanannak a graduálénak a darabjairól van szó.²⁸ E lefejtett fragmentumokat a Szendrei-katalógus nem regisztrálta. A Szendrei-szekrény egyik dossziéjában viszont található egy (harmadik) szombathelyi graduálefotó, amely a leírás szerint az „Index Prothocolli Anni 1592” feliratú iratsomót borította, s notációja tökéletes egyezést mutat a többi graduále-töredékkal. A fragmentum elolvasása az őrzőhelyen is nehezen ment, mert a pergamenről a hangok részint lekoptak, kiestek, de a tartalom szerencsére azonosítható: a tavaszi kántorböjt péntek–szombati miséjéből láthatók tételek.²⁹

A fragmentumot Szigeti Kilián is említi a *Vasi Szemlé*-ben 1962-ben megjelent „A magyar középkor zenei emlékei Szombathelyen” című tanulmányában,³⁰ valamint 1977-es összegzésében, „A szombathelyi egyházmegye egyházi zenéjének története” című művében.³¹ Szendrei Janka feltehetően innen szerzett tudomást a forrásról. Szigeti ezekben az írásokban egy másik graduále-töredékről, egy két részre szakadt csonka fóliódarabról is említést tesz, amely a Szombathelyi Egyházmegyei Levéltár V. szekrényének 48/E faszikulusában található 1734-es „Processus Liquidationis” iratsomó borítójaként maradt fenn.³² Papp Ágnes 2016 decemberében e két részre szakadt töredéket a helyszínen találta és lefotózta több más töredéssel egyetemben. Az általa készített színes fotó alapján fedeztem fel a fragmentumok szoros kapcsolatát a Szendrei-forráskatalógus fekete-fehér fotóján szereplő töredéssel (F 225), amely az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában fellelhető Graduale Strigoniense-levél.

²⁸ Lásd Szombathely, Egyházmegyei Könyvtár, jelzet nélkül, illetve Szombathely, Egyházmegyei Levéltár V. szekrény, 48/E faszikulus.

²⁹ Időközben a töredéket őrzőhelyén megvizsgáltuk és lefotóztuk, a jelenlegi jelzete: XII. 1. a. 160. Leírása és fotója F 902 alatt található a „Lendület” Digitális Zenei *Fragmentológia Kutatócsoport Fragmenta Manuscriptorum Musicalium Hungariae Mediaevalis* honlapján (projektvezető CZAGÁNY Zsuzsa): <http://fragmenta.zti.hu/graduale-s-15-1-csonka-folio-szombathely-magyar-nemzeti-leveltar-vas-megyei-leveltara-xii-1-a-160-boritoja/>

³⁰ SZIGETI Kilián: „A magyar középkor zenei emlékei Szombathelyen”, *Vasi Szemle* 16/1–3 (1962), 64–73., ide: 66–67.

³¹ SZIGETI Kilián: „A szombathelyi egyházmegye egyházi zenéjének története”, in FÁBIÁN Árpád (szerk.): *A 200 éves szombathelyi egyházmegye emlékkönyve (1777–1977)* (Szombathely, Szombathelyi Egyházmegyei Hatóság, 1977), 243–430., ide: 245–246.

³² SZIGETI *Magyar középkor*, 66. és *Szombathelyi egyházmegye*, 245.

Szigeti Kilián a vasvári káptalan 14. századi graduáléjaként azonosította a szombathelyi fragmentumokat, tehát ő is összetartozónak vélte a fenti két kódextöredéket: meghatározása egyezett a középkori magyar forrásokról szóló első beszámolókkal, amelyek gyakran adatok híján is az őrzőhelyet, illetve annak közvetlen környezetét jelölték meg a liturgikus kódexek rendeltetési helyeként.³³ Ma kissé óvatosabbak vagyunk a kor- és proveniencia-meghatározásokkal. A kodikológiai és paleográfiai vizsgálatok alapján a 14. századi datálás bizonyosan kizárható, hiszen a másolás minden részlete 15. század végi kódexkészítésre utal. Bár csábítónak tűnhet a feltételezés, hogy a graduále provenenciáját a győri püspökség alá tartozó egykori vasvári társaskáptalanban keressük, és a helyi káptalani iratok alapján is ez volna a logikus gondolatmenet (ti. levéltári dokumentumokat gyakrabban kötöttek helyi használatú kódexek kivágott leveleibe), de a rendelkezésre álló bizonyítékok mindegyike cáfolja ezt. A kottakép más irányokba mutató analógiái éppúgy, mint a dallamok közeli esztergomi variánsai, vagy a graduále egyéb töredékeinek Szombathelyen kívüli őrzőhelyei. Az egyik vasvári káptalani irat 1592-es évszáma alapján viszont arra lehet következtetni, hogy az ottani fragmentumok felhasználása talán Szombathelyen történthetett (1578-ben ugyanis ide költözött át a vasvári káptalan),³⁴ csak az intézmény változott menet közben: a vasvári káptalan dokumentumai az Egyházmegyei Levéltárba kerültek át, illetve az egyik iratokat fedő töredék jelenleg a Magyar Nemzeti Levéltár Vas Megyei Levéltárában található.

A graduále lappangó töredékeinek szombathelyi sorozatát még egy tétellel gyarapíthatjuk (ezt a forrást Szigeti Kilián sem említi): az Egyházmegyei Könyvtár is őriz jelzet nélkül egy, a korábbi kutatás számára ismeretlen lefejtett graduále-borítólapot. A forráson utólagos bejegyzés nem olvasható. Nem tudjuk, hogy egykor milyen típusú dokumentumot kötöttek bele, a behajtások és a vastag gerincre utaló elszíneződés miatt azonban könyvre kell gondolnunk. Az egyetlen fogódzónk a kottakép, melynek vizsgálata egyértelműen graduálénkhoz köti a fóliórészletet. A másik két szombathelyi töredékkal szemben, amelyek a temporálekötet nagybőjti szakaszából valók és vasvári hiteleshelyi dokumentumokat védtek, a jelzet nélküli szombathelyi töredék a graduále szanktorále részéből származik: a szüzek közös miséi számára fenntartott introitus-sorozat szerepel rajta. Az Országos Széchényi Könyvtár Inc. 387 graduále-töredéke szintén kommúne-sorozatot közöl, egy

³³ A Váradí antifonálét (Zalka-antifonále) ugyanilyen megfontolásból – az őrzőhely alapján – korábban következetesen „győri antiphonariumnak” nevezték. Lásd CZAGÁNY Zsuzsa: *Antiphonale Váradinense s. XV, vol. 3 Tanulmányok / Essays* (Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2019) (*Musicalia Danubiana* 26/3), 14–15.

³⁴ Leginkább azért, mert a Szigetvárt elfoglaló törökkel szemben a Rába folyó nagyobb védelmet jelentett. Lásd 1578. évi XX. törvénycikk a vasvári káptalannak áthelyezése Szombathelyre: <https://net.jogtar.hu/getpdf?docid=57800020.TV&targetdate=&printTitle=1578.+%C3%A9vi+XX.+t%C3%B6rv%C3%A9nycikk&referer=1000ev> (utolsó letöltés: 2021. augusztus 17.).

kommunió-gyűjteményt a vértanú szent közös miséi számára.³⁵ Mindez előrevetíti, ami majd később világosan látható: az összegyűjtött graduále-töredékek nagyobb része kommúnis zenei anyagot őrzött meg.

A pergamen borítólapokba kötött egykori iratanyag sorsa és Szombathelyre kerülésének körülményei egyelőre magyarázat nélkül állnak. Bonyolítja a megoldást, hogy legújabb kutatásaink ugyanezen graduále három további töredékét Pécssett tárták fel, szintén hordozókönyvek borítóiként (lásd *Faksimile*).³⁶ Mindez legnagyobb valószínűséggel arra utal, hogy a graduále jó minőségű pergamen fóliói könyvkötészeti alapanyagként juthatott el többfelé. A pécsi töredékek feltárása jelenleg még zajlik, a possesszor-bejegyzések pálos hordozókra utalnak. A kutatás eredményeiről később, nagyobb összegző munkánkban számolunk be.

Ez a műfaj szerinti kommúne-elrendezés látható az Egyetemi Könyvtár ugyanebből a kódexből származó graduále-töredékén is.³⁷ A fólió a hitvallóról szóló introitusokat és a graduále-sorozat első darabjait tartotta fenn. A szentek közös énekeinek műfajonkénti csoportosítása a 15. századi díszkódexek gyakori megoldása, amely a misekönyvek elrendezését követi. Ezek a gregorián éneksorozatok esztétikus látványt nyújtanak, kottaképük – az azonos zenei stílus miatt – egyenletes. Ilyen aspektusból is érthető volna, miért éppen ezeket a részeket választották ki borítónak az anyakódexből, ha a kottakép külalakját egyáltalán figyelembe vették. A ma több őrzőhelyen található részeket, az iratokat borító szombathelyi töredékek kivételével³⁸ szinte egymás utáni oldalakból vágták ki. Elképzelhető tehát, hogy az Országos Széchényi Könyvtár, az Egyetemi Könyvtár és a Szombathelyi Egyházmegyei Könyvtár egyetlen töredékét ugyanabban a könyvkötő műhelyben, egyazon munkafolyamat során használták fel borítónak.

Az Egyetemi Könyvtár lefejtett töredéke mellett gazdag makulatúra-tartalom maradt az utókorra, de fontos új információt közöl számunkra az újrakötött Inc. 260 jelzetű egykori hordozókönyv is. A kötéshez tartozó 19 töredezett papírlapon legalább négy kéz írását lehet elkülöníteni, latin, német és magyar nyelvűeket. Zömmel *sermó*kat rögzítenek, illetve az egyikben a Johannes Subaricz névbejegyzés tűnik fel 1636-os dátummal. Nevezett személy 1657 és 1672 között, az ekkor már Szombathelyen működő vasvári káptalan éneklő kanonoka volt,³⁹ az 1636-os dátummal jelzett

³⁵ Kommúne-sorozatot őriznek még az Egyetemi Könyvtár, az Országos Széchényi Könyvtár és a PTE Egyetemi Könyvtár és Tudásközpont Klimó Könyvtár és a Pécsi Egyházmegyei Könyvtár idevágó töredékei is.

³⁶ PTE Egyetemi Könyvtár és Tudásközpont Klimó Könyvtár: 126657-V borítója, rajta két töredék a graduáléból; Pécsi Egyházmegyei Könyvtár: Rd. 3 borítója. Ez utóbbi töredékre tanítványom, Tóka Borbála hívta fel a figyelmemet, aki a Rétfalvi Orsolya restaurátor által készített fotó alapján azonosította a graduále-töredéket.

³⁷ A töredék faksimiléjét és tudományos leírását lásd a BTK Zenetudományi Intézet Régi Zenetörténeti Osztályának *Fragmenta Manuscriptorum Musicalium Hungariae Mediaevalis* honlapján: <http://fragmenta.zti.hu/graduále-s-15-1-csonka-folio-budapest-egyetemi-konyvtar-inc-260-boritoja/>

³⁸ Mint említettük, ezek temporále-részeket közölnek.

³⁹ SILL Ferenc: „A vasvárszombathelyi székeskáptalan történetének vázlata”, in *A 200 éves szombathelyi egyházmegye emlékkönyve (1777–1977)*, 226., ide: 31. lj.

időszakban feltehetően a győri jezsuita gimnázium diákja lehetett.⁴⁰ A makulatúrában található papír dokumentumok bizonyítják, hogy a kötés 1636 után készült, olyan északnyugat-magyarországi könyvkötő műhelyben, ahol a fenti tartalmú töltőanyag rendelkezésre állt. A rendkívül gazdagon jegyzetelt hordozókönyv Petrus Hispanus filozófiai kommentárja, amelynek előzéklapján és első oldalán az egykori possesszor, a pécsi pálos kolostor könyvtárának neve betűzhető ki. Az első lapon ismét szerepel egy rövidített possesszor-bejegyzés ezúttal 1730-as dátummal. Szintén pécsi egyházmegyei tulajdonban lehetett a 18. században a Pécsi Egyházmegyei Könyvtárban 2021-ben felfedezett borítótöredék (Rd 3), amely Kéry János lepoglavai pálos doktor skolasztikus egyházfilozófiai művének harmadik kötetét védi.

A graduále-töredékek tartalmi és dallami elemzése

Ami az egykori graduále provenienciáját illeti, árulkodó lehet a töredékekről leolvasható, műfaj szerint sorrendbe szedett kommúneciklusok tartalma és maguk a dallamváltozatok is. A fragmentumok liturgikus tartalmát, a megjelenő tételeket az 1. táblázatban adjuk közre.

E listázás a 15. századi hazai misszálék–graduálék gyakori kommúne-közlésmódja, amely szenttípusonként, illetve azon belül zenei műfajcsoportonként tartalmazza az adott szentmisében énekelhető tételeket. Jelen tanulmányban nem vállalkozunk a tétellisták részletes analitikus bemutatására, pusztán a verziók értékelése során megmutatózó egyes eltérések felvillantására nyílik módunk néhány összehasonlító forrás alapján. Általuk lehet ugyanis következtetni a források egymáshoz való közelségére–távolságára a magyar hagyományon belül, illetve többé-kevésbé körülírni a töredékek mögött álló anyakódex származási helyét.

A kódexfragmentumok tartalmát mindenekelőtt a korai 16. század egyik legteljesebb, fényűző kiállítású, összegző tartalmú esztergomi kódexéhez, a Bakócz-graduáléhoz mértük. E forrás a szó szoros értelmében listázza a *commune sanctorum* énekincipitjeit, azaz egy műfajok szerinti katalógust illeszt be a *proprium sanctorum* rész befejezése után, mintegy a szentek közös zsoltosma-énekeinek tartalomjegyzékeként. A szöveges incipitet követően fóliószám utal az officiumra, ahol az adott ének végig kiírt dallama található, vagyis ahelyett, hogy a dallamokat magukat itt kottázná ki a notátor, mint a töredékeken, a teljes verziót a naptári helyeken jeleníti meg, egy-egy olyan szentnél, aki az adott típusba sorolható. A tételek kottájának hiánya mégsem lényeges eltérés, hisz a csoportosítás az incipitlisták alapján is világos.

⁴⁰ FAZEKAS István – KÁDÁR Zsófia – KÖKÉNYESI Zsolt: „Katolikus iskoláztatás a kora újkori Magyarországon”, in *A győri jezsuita gimnázium diáksága. Anyakönyvi adattár (1630–1773)* (Budapest, Jézus Társasága Magyarországi Rendtartományának Levéltára, 2020), 107: 00386. Szubaricz/Subaricz, Joannes.

Rism	Folio	Tempus, Dies	Műfaj	Incipit	Mode	Cantus id
H-SY sine s.	recto	De virginibus	In	Dilexisti iustitiam et odisti	8	g01380
H-SY sine s.	recto	De virginibus	In-V	Eructavit cor meum	8	g01380a
H-SY sine s.	recto	De virginibus	In	Loquebar de testimoniis tuis	5	g00363
H-SY sine s.	recto	De virginibus	In-V	Beati immaculati in via	5	g00363a
H-SY sine s.	recto	De virginibus	In	Me exspectaverunt peccatores	2	g01373
H-SY sine s.	verso	De virginibus	In-V	Beati immaculati in via	2	g01373a
H-SY sine s.	verso	De virginibus	In	Vultum tuum deprecabuntur	2	g01390
H-SY sine s.	verso	De virginibus	In-V	Eructavit cor meum	2	g01390a
H-SY sine s.	verso	De virginibus	Gr	Dilexisti iustitiam et odisti	8	g01366
H-Bn Inc. 387	verso	De uno martyre	Co	Qui vult venire me	1	g01293
H-Bn Inc. 387	verso	De uno martyre	Co	Magna est gloria	4	g01261
H-Bn Inc. 387	verso	De uno martyre	Co	Qui mihi ministrat	5	g01299
H-Bn Inc. 387	verso	De uno martyre	Co	Posuisti Domine	6	g01289
H-Bn Inc. 387	verso	De uno martyre	Co	Laetabitur iustus	5	g01304
H-Bu Inc. 260	recto	De confessoribus	In	Sacerdotes eius induant	2	g02264
H-Bu Inc. 260	recto	De confessoribus	In-V	Memento Domine David	2	g02264a
H-Bu Inc. 260	recto	De confessoribus	In	Sacerdotes Dei benedicite	6	g01280
H-Bu Inc. 260	recto	De confessoribus	In-V	Benedicite omnia opera	6	g01280a
H-Bu Inc. 260	recto	De confessoribus	In	Statuit ei Dominus	1	g01271
H-Bu Inc. 260	verso	De confessoribus	Gr	Ecce sacerdos magnus	5	g01332
H-Bu Inc. 260	verso	De confessoribus	Gr-V	Non est inventus	5	g01332a
H-Bu Inc. 260	verso	De confessoribus	Gr	Sacerdotes eius induant	1	g01339

Rism	Folio	Tempus, Dies	Műfaj	Incipit	Mode	Cantus id
H-Bu Inc. 260	verso	De confessoribus	Gr-V	Illuc producam cornu David	1	g01339a
H-SY XII. 1. a. 160	recto	Hebd. I Quadr., feria 6	Of	Benedic anima mea	5	g00704
H-SY XII. 1. a. 160	recto	Hebd. I Quadr., feria 6	Co	Erubescant et conturbetur	4	g00705
H-SY XII. 1. a. 160	recto	Hebd. I Quadr., Sabb	In	Intret oratio mea	3	g00706
H-SYa 48/E.fasc.	recto	Hebd. Passionis, feria 5	In	Omnia quae fecisti nobis	2	g01237
H-SYa 48/E.fasc.	recto	Hebd. Passionis, feria 5	Gr	Tollite hostias et introite	2	g00822
H-SYa 48/E.fasc.	recto- verso	Hebd. Passionis, feria 5	Gr-V	Revelavit Dominus	6	g00822a
H-SYa 48/E.fasc.	verso	Hebd. Passionis, feria 5	Of	Super flumina Babilonis	1	g01239
H-SYa 48/E.fasc.	verso	Hebd. Passionis, feria 5	Co	Memento verbi tui servo tuo	5	g01240
H-SYa 48/E.fasc.	verso	Hebd. Passionis, feria 6	In	Miserere mihi Domine quoniam	5	g00824
H-Pu 126657-V	recto	Assumptio BMV	Al-V	Assumpta est Maria	5	g00339
H-Pu 126657-V	recto	Assumptio BMV	Of	<i>Offerrentur</i>		-
H-Pu 126657-V	recto	Assumptio BMV	Co	<i>Dilexisti</i>		g01400
H-Pu 126657-V	recto	Octava Laurentii m.	In	Probasti Domine cor meum	7	g02209
H-Pu 126657-V	recto	Agapitus m.	In	?		
H-Pu 126657-V	recto	Agapitus m.	Gr	<i>Os iusti</i>		g01343
H-Pu 126657-V	recto	Agapitus m.	Of	<i>Gloria et honore</i>		g01260
H-Pu 126657-V	recto	Agapitus m.	Co	<i>Magna est (?)</i>		g01261
H-Pu 126657-V	recto	Stephanus rex	In	<i>Os iusti</i>		g01349
H-Pu 126657-V	recto	Stephanus rex	Gr	<i>Domine praevenisti</i>		g01360
H-Pu 126657-V	recto	Stephanus rex	Al-V	O rex et apostole Stephane	6	g02727
H-Pu 126657-V	?	Commune martyribus	Co	Et si coram hominibus	1	g01318

Rism	Folio	Tempus, Dies	Műfaj	Incipit	Mode	Cantus id
H-Pu 126657-V	?	Commune martyribus	Co	Anima nostra sicut passer	6	g02174
H-P Rd. 3		Commune martyribus	Al-V	Iusti epulentur	1	g01322
H-P Rd. 3		Commune martyribus	Al-V	Mirabilis Dominus	2	g00040
H-P Rd. 3		Commune martyribus	Al-V	Iusti autem in perpetuum	1	g02565
H-P Rd. 3		Commune martyribus	Of	Anima nostra sicut passer	2	g00576
H-P Rd. 3		Commune martyribus	Of	Repleti sumus mane	1	g02066

1. táblázat. A töredékeken szereplő tételek

Az introitus-, graduále-, alleluia-, offertórium- és kommunió-sorozatok tételsorrendjének és -válogatásának különbségei mérvadók a variáció értékelése során. Az eltérések mértéke ugyanis utalhat a források közti kapcsolatra is. Például a töredékek és a Bakócz-graduále közötti variálódás viszonylag karakteres, bár nem lépi át azt a határt, amely alapján a közös egyházmegyéhez tartozás kizárható volna (lásd a 2. táblázatban a GrStrFr és GrStrBa viszonylatát). Jelentősebb eltéréseket találunk a Szepesi graduáléban és főként a Kolozsvári graduáléban, merthogy más közműgyűjteményt előíró magyarországi miseforrásokat is bevontunk a vizsgálatba.⁴¹ Ez az összevetés világított rá a mise közműne-szériáinak intézményenkénti, sőt, intézményen belüli képlékenységre, amely talán az évközi *per annum* időszak alleluia-válogatásának változékonyságával állítható párhuzamba, s további repertoárvizsgálatok tárgya lehet. Ugyanakkor az is egyértelművé vált, hogy milyen szoros lehet a kapcsolat szűkebb hagyományon belül: az esztergomi nyomtatott misszálé és a Bakócz-graduále sorrendjei például csaknem teljes egyezést mutatnak, amelyből arra lehet következtetni, hogy a Bakócz-graduále éneklisátit összehangolták a normatív esztergomi misekönyvek tartalmával, legalábbis ami a szentek közös zsolozsmaénekeit illeti. A teljes egyezéstől a jelentősebb eltérésig széles variánsskála mutatkozik meg a magyar egyházon belül, de még az esztergomi egyházmegyén belül is a közös misék *proprium*-énekválogatásában. Egy önálló, alacsonyabb rangú alegyház hagyománya érhető tetten a töredékeken,

⁴¹ Lásd GrScep = Szepesi graduále (SK-Sk Mus 1); GrCl = Kolozsvári graduále (RO-AJ I.1); MPos 1480 = Pozsonyi misszálé 1480-ból (H-Bn Clmae 222); MStr 1500 = 1500-as velencei kiadású Missale Strigoniense (H-Ba RMIr III. 18) idevágó közműne tételciklusait.

De uno martyre communia

GrStrFr	GrStrBa	MPos 1480	GrScep	GrCl	MStr 1500
Qui vult venire (1.)	1.	3.	3.	2.	1.
Magna est gloria (2.)	2.	1.	1.	-	2.
Qui mihi ministrat (3.)	4.	4.	-	3.	4.
Posuisti Domine (4.)	3.	2.	2.	1.	3.
Laetabitur iustus (5.)	5.	5.	4.	-	5.

De martyribus alleluia

GrStrFr	GrStrBa	MPos 1480	GrScep	GrCl	MStr 1500
Iusti epulentur (?)	4.	5.	2.	4.	6.
Mirabilis Dominus (?)	8.	4.	-	-	-
Iusti autem in (?)	9.	-	-	-	10.

De martyribus offertoria

GrStrFr	GrStrBa	MPos 1480	GrScep	GrCl	MStr 1500
Anima nostra (1.)	1.	1.	4.	5.	1.
Repleti sumus (2.)	5.	2.	-	7.	2.

De martyribus communia

GrStrFr	GrStrBa	MPos 1480	GrScep	GrCl	MStr 1500
Et si coram (?)	6.	4.	6.	7.	6.
Anima nostra (?)	7.	8.	7.	8.	7.

De confessoribus introitus

GrStrFr	GrStrBa	MPos 1480	GrScep	GrCl	MStr 1500
Sacerdotes eius (?)	3.	4.	-	5.	3.
Sacerdotes Dei (?)	4.	3.	5.	4.	4.
Statuit ei Dominus (?)	1.	1.	1.	2.	1.

De confessoribus gradualia

GrStrFr	GrStrBa	MPos 1480	GrScep	GrCl	MStr 1500
Ecce sacerdos (1.)	1.	1.	1.	#	1.
Sacerdotes eius (2.)	2.	5.	5.	#	2.

De virginibus introitus

GrStrFr	GrStrBa	MPos 1480	GrScep	GrCl	MStr 1500
Gaudeamus omnes (1.)	1.	1.	6.	#	1.
Dilexisti iustitiam (2.)	3.	2.	5.	#	3.
Loquebar de te (3.)	2.	3.	7.	#	2.
Me exspectaverunt (4.)	4.	-	-	#	4.
Vultum tuum (5.)	5.	4.	8.	#	5.

2. táblázat. Kommúne-tételsorrendek a graduále-töredékeken és más forrásokban

melyek egyedi megoldásai a kódexeket birtokló intézmény rangját, múltját és jelenét tükrözik, s inkább a helyi liturgikus gyakorlat karakterisztikumait juttatják érvényre a központi könyvek egységes tartalmához képest.

Ami a dallamokat illeti, általánosságban bizonyos korlátok közé szorított, felületi variációt látunk, olyat, amely tipikus lehet akár egyházmegyén belül is. A zenei anyag kis részleteit módosító eltéréseket illusztrál kottapéldánk a graduále-töredékek és a Bakócz-graduále viszonylatában (*1. kottapélda*). Ilyenek a szótageloszlásból, hangközkitöltésből, hajlításból eredő különbségek, amelyek legföljebb egy-egy zenei formulát, dallamgestust, zárlatot alakítanak át, s nem vezetnek strukturális különbséghez.⁴²

Gr Tollite hostias



Co Posuisti Domine



Of Anima nostra



In Me exspectaverunt



In Vultum tuum



1. kottapélda. Zenei formulaváltozatok a graduále-töredékeken és a Bakócz-graduálében

⁴² Az összevetést segítették a *Melodiarum Hungariae Medii Aevi Digitale* weboldal szinoptikus táblázatai, legalábbis a rendszerbe már bedolgozott introitusok, graduálék és kommuniók esetében: <http://melodiarium.zti.hu/cantus-missae/> (utolsó letöltés: 2021. augusztus 17.).

Megfigyelhető ugyanakkor egy olyan tendencia is, amely a műfajok variabilitására mutat rá: a szillabikus hangszövetű introitusok és kommuniók esetében kevesebb az eltérés, míg a melizmatikus graduálék esetén jelentősebb. Ezeken kívül egy másik irányú variáció is kimutatható. A kommúne-sorozatok mellett egyik pécsi töredékünk Szent István zsolozsmarészletet őriz. Az ott olvasható *O rex et apostole Stephane* alleluia késői alkotás, elterjedt ugyan a hazai hagyomány minden területén, de dokumentálható változatai földrajzi régióként jelentős zenei variációt képviselnek (2. kottapélda).⁴³ A graduále-töredék és a Bakócz-graduále verziója több ponton eltér, de jóval egyedibb változattal rendelkezik hozzájuk képest a Brassói graduále, akár felületibb, akár mélyebb dallami szinten vizsgálódunk.

A tartalom és a dallamok első összevetése alapján még egy analógia emelhető be ide: hozzávetőlegesen ugyanaz a kapcsolati szint tapintható ki a graduále-töredékek és a Bakócz-graduále variánsai között, mint például az Esztergomban őrzött antifonálék és a Budai antifonále zenei-liturgikus tartalmának viszonylatában. Graduálénk összehasonlító elemzése tehát ugyanazt az előfeltevést szilárdítja meg, mint az iménti analógia: a kódexek és kódextöredékek a magyar hagyományon belül egyazon egyházmegyéhez tartozhattak, ugyanakkor az aleyház feltűnő saját variációkkal élt, kifejezve egyediségét és vállalva önálló arculatát a központi hagyományhoz képest.

Notációelemzés és következtetések

A zenei paleográfiai elemzés segítségével léphetünk tovább a töredékek származásának kérdésében.⁴⁴ Bizonyosnak látszik, hogy a nyolc graduále-töredék egykor ugyanahhoz az esztergomi egyházmegyés kódexhez tartozhatott: a notáció minden elemre kiterjedő egyezése és a méretek (sorok hossza, szisztémamagasság) ezt egyértelműen alátámasztják. Látványosan mutatja az összetartozást például az F-kulcs rajza, amelynek pontelemét középen metszi el a baloldali keretvonal minden töredék esetében.

A graduále-töredékek hangjegyzírásával feltűnő analógiában álló – tanulmányunk elején tárgyalt – *d* antifonále idekapcsolása már több magyarázatot igényel. Annak dacára, hogy kottaképe feltűnően hasonlít a graduále-töredékek hangjegyzírásához, az antifonále hangjelzése mégis jóval merevebbnek, szabványosabbnak tűnik, és ezért a kettőt nem tartanánk egy összefoglaló mise-zsolozsma kódexciklus darabjainak. A szabványosítás, tollvastagság mértékét tekintve véleményünk szerint a *d* antifonálét később másolhatták. Még a sorok száma sem egyezik: a zsolozsmaforrásban kilenc dallam- és szövegsorból állnak a főliók, míg a graduáléban (és a *c* antifonáléban)

⁴³ SZENDREI Janka: „A Szent István alleluják dallamai”, in FELFÖLDI László – LÁZÁR Katalin (szerk.): *Zenatudományi dolgozatok 1989* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1989), 7–35., ide: 13., 26.

⁴⁴ Zenei paleográfiai vizsgálatainkat a *Magyar Neumakatalógus*. Zenei írásjelek a középkori Magyarországon című weboldal és adatbázis segítette, amely valamennyi graduále-töredék hangjelzőkészletét tartalmazza és teszi összevethetővé (projektvezető GILÁNYI Gabriella): <http://neuma.zti.hu> (utolsó letöltés: 2021. augusztus 17.).

Al O rex et apostole Stephane

Gr Str Fr

Al-le - lu - ia O rex et a-po-sto - le Ste - pha-ne

Gr Str Ba

Gr Bras2

gen - tis tu - ae tu - is pre - ci - bus duc nos ad con - tem - plan - dam

spe - ci - em cel - si - tu - di - nis Chri - sti quos [e - le - va - tis

in cae - lum ma - ni - bus tu mo - ri - ens]

ma - ni - bus in cae - lum

2. kottapélda. Az O rex et apostole Stephane alleluia részlete a graduále-töredéken,
a Bakócz-graduálében és a Brassói graduálében

csak nyolcból. A kottairómodor feltűnő egyezései alapján (lásd például az elvágott clivis és torculus szárazakat, a kötések azonosan megtört módját, írásduktust, az írásmodor összképét), hosszas mérlegelés után arra jutottunk, hogy a kéziratokat talán ugyanabban a műhelyben másolhatták, ugyanazon hangjelzeshagyományban edukált másolók dolgozhattak rajtuk; a források tehát érzékenyen dokumentálják a minden jel szerint jelentős másolóműhely folyamatos 15. századi működését. Az eltérések a különböző sorozatokkal, illetve kronológiai különbségekkel magyarázhatók. Szám-talan kérdés merül fel teóriánk kapcsán, ebből csak néhány felvetésére nyílik most mód, a részletes kutatómunkával még adósak vagyunk.

Az egyik legfontosabb, hogy miképpen kapcsolódhat töredékeinkhez és a *d* antifonáléhoz a még távolabbinak tűnő *c* antifonále. A notációanalízis során ugyanis egyre biztosabbá vált, hogy a jelentékenyebb eltérések ellenére a kottázásnak van egy olyan közös rétege, lényege, amelyre a *c* kódex esetében is azonnal ráismerünk, s melyre magyarázatot nem kínálhat más, mint ugyanannak a másolóműhelynek a tevékenysége. Szendrei Janka az íráskép és írásszerkezetek terén a két antifonále különállóságát hangsúlyozta azzal, hogy a *c* antifonáléban cseh elemekre hívta fel a figyelmet, amelyek idegenek az esztergomi írásmódtól. Azonban, ha aprólékosan megvizsgáljuk a hangjelzéseket, a lényegi összetartozás mind a neumák megjelenítésében, mind a tagolás–kötés módjában jól látható, és ez a *c* kódexre is érvényes. A hangjegyzés lényegi egyezése és a színvonal tehát azonos felkészültségű notátorokra, illetve egy alapjaiban megegyező írástechnikára utal, míg a kivitelezés különbségei mögött a műhelyen belüli árnyalatok állnak – ez korábban szokatlan lett volna. Nagy valószínűséggel a *c* kódex valamivel későbbi a *d*-nél, graduálénk pedig egyértelműen korábbi mindkettőnél.

Vajon hol lehetett az a helyszín, az a bizonyos műhely, amely a 15. században folyamatosan kaphatott megrendeléseket? Egy olyan nyugat-felsőmagyarországi szkriptóriumot keresünk, ahol a kódexek tanúsága alapján soknemzetiségű, fejlett íráskultúrájú kottairógárda működött, amelynek tagjai, bár alapvetően ugyanazon hagyományú hangjelzéstípust művelték, a hangjelzéskeverék arányain szabadon alakíthattak egyéni preferenciák alapján, és az időben előre haladva egyszer a cseh, más-szor a magyar, harmadszor akár a metzi–német elemeket hozták túlsúlyba.

Már rég a következtetések ingoványos talajára léptünk e gondolatmenettel, de még egy utolsó lépést bátorkodunk megtenni. Képzeljük el ezt a műhelyt a 15. századi Nagyszombatban, amelynek neve a kódexek utótörténetében is felbukkan. Bár egyház-történetileg fénykorát 1543-tól élte, a 15. században Nagyszombat már az esztergomi egyházmegye harmadik legnagyobb központja volt, Esztergomnak alárendelt exempt plébánia, s egyúttal jelentős szabad királyi város, sőt vásárváros is, Anjou Nagy Lajos kedvelt tartózkodási helye, későbbi nyughelye. Falai között sok német kereskedő élt, még a 17. századi adatok is utalnak a német nyelvű adminisztrációra, ennek bizonyító erejű forrása a németül írt városi adóskönyv, amelyet a *c* antifonále töredékébe kötöttek be.⁴⁵

⁴⁵ Hordozó: MMT III d/599 Liber restantiarum (1659) 1670 (1676), 115 ff. Vö. VESELOVSKÁ *Catalogus fragmentorum*, 51.

A *Magyarország vármegyei és városai* Borovszky Samu által szerkesztett monográfia-sorozatában Marton József részletesen ír az 1432-es huszita támadásról, amely során a várost kifosztották és felgyújtották az új vallási mozgalom követői.⁴⁶ A leírás arról is említést tesz, hogy e támadás jelentette a fordulópontot a lakosság összetételét tekintve: a német népesség visszaszorult, viszont csehek érkeztek a városba. Ezzel a 15. század első harmadát követően (azaz kódexeink keletkezésének időszakában) erősödő cseh kulturális befolyással számolhatunk Nagyszombatban, s ez értelmezhető keretbe helyezi a *c* kódex cseh írásmódját is. Úgy tűnik, a zenei notáció hazai identitást kifejező szerepe a 15. század derekán már kevésbé volt erőteljes, hisz a kottázás maga is eltávolodott az ősi esztergomi hangjelzéstől, hogy aztán alárendelődjék a nyugatról érkező gótikus divathullámnak. A 15. századi liturgikus könyvkultúrát Magyarországon a külföldi megrendelések, a korszerű hazai díszkódexek jellemezték, illetve a korszerű külföldi technikák fokozatos átvétele, amelyek új könyvkészítési módszerekhez, luxuskivitelű könyvek készítéséhez vezethettek. Mint példánk mutatják, az áttérés a nagy kóruskódexekre hatással volt a hangjelzésre is. A korábbi esztergomi notáció hegemoniája, amely a forrás magyar származásának bizonyítékául szolgált, mivel azt csak a hazai szkriptóriumok használták, megszűnt. A gyakorta megjelenő metzi–német kottázás internacionális jellegénél fogva már nem utalt egyértelműen a provenienciára. Árulkodó, hogy ebből az időszakból gyakorlatilag nem találunk két egyforma neumakészletet a fennmaradt magyar forrásokban. Úgy tűnik, az egyes neumaszerkezeteket fel- és lecserélhették, például a hazai scandicust annak cseh vagy metzi–német változata válthatja fel. Pusztán az a néhány egyéni elem szolgál útjelzőként, amelyet a másolóműhelyek a régi esztergomi hangjegyírásból mentettek át, például a kötött összetételek, vagy a scandicus és a climacus sajátos kiképzése.

Új forrásaink és a belőlük leszűrt első vizsgálati eredmények birtokában úgy véljük, soha nem volt reményteljesebb további levelek felbukkanásába vetett hitünk, mint e feltehetően Nagyszombathoz kötődő kódexek esetében. Joggal bízunk tehát a forrásanyag gyarapodásában, amely választ adhat majd a részletkérdésekre, mind a kódexekkel, mind a töredékekkel, mind a hordozókönyvekkel kapcsolatban. Ugyanakkor a meglévő források részletesebb elemzése – például a hordozókönyvek adatainak értelmezése – előttünk álló feladat, amely segíthet minél teljesebben felderíteni a nagyszombati kottamásoló-műhely működését.

⁴⁶ BOROVSZKY Samu (szerk.): *Magyarország vármegyei és városai. [...] Pozsony vármegye* (Budapest, Apollo Irodalmi Társaság, 1904), 175. Nagyszombat: <https://mek.oszk.hu/09500/09536/html/0017/8.html> (utoljára letöltve: 2021. augusztus 17.).

New Graduale Strigoniense-Fragments

During the previous analysis of the musical notation of the truncated 15th century Esztergom Antiphoners (Esztergom, Archdiocesan Library, Ms. I. 3c-d), a new group of codex fragments from old book collections (and attics!) in Budapest, Szombathely and Pécs came to our attention, some of which are in a rather poor condition. These parchment book covers are fragments of a former 15th century Gradual, the most of them are cut-outs from the *Commune Sanctorum* (Common Masses of the Saints). Apart from belonging to the same parent codex, the fragments' musical notation and outer appearance clearly link them to the Esztergom antiphoners, suggesting that they are probably the work of the same workshop in Northern Hungary. In my study, after a survey of the earlier literature about the Esztergom Antiphoners, I will present the newly discovered source material, and try to answer the question of how the Gradual fragments can be related to each other and to the surviving antiphoners, and where, on the basis of the data available so far, the volumes could have been produced. The topic will soon be expanded into a monograph, this paper serves as an introduction – a foretaste – to the work in progress.

Dallamvándorlás országokon és műfajokon át*

Tanulmányunk tárgyát egy olyan dallam képezi, amelyet az angol szakirodalom *super tune* névvel illet, azaz *super-dallam*nak nevezi. A kifejezés a dallam rendkívüli népszerűségére és hosszú távú használatára utal.¹ Eredete, kezdeti sikerei Angliához kötik, szélesebb körben való elterjedését egy korabeli kommunikációs eszköznek, az olcsón árusított egyoldalas nyomtatványok létének köszönheti.

Két, a 16. századi angol társadalom által kedvelt műfajban egyaránt felbukkan a szuper jelzőt kiérdemlő dallamra való utalás, vagy maga a dallam. Az egyik műfaj a szigetországon kívül Németalföldön, valamint német nyelvterületen és Skandináviában is elterjedt, igen népszerű szórakoztató színpadi játék, a *jigg* volt,² a másik, a korban szintén nagy népszerűségnek örvendő ballada. A balladákat egyoldalas ponyvanyomtatványokban terjesztették (*broadside balladry*), és mindössze 1 pennyért árulták,³ énekelve adták elő, ezért a használandó dallamokra vonatkozóan legalább utalás, de néha kotta is szerepelt a kiadványokon.

* A 70 éves Ferenczi Ilona tiszteletére a Zenetudományi Intézetben 2019. június 13-án rendezett konferencián, *Az újkori tömegmédiá első sikere: az angol szuper-dallam* címmel elhangzott előadás írott változata. Az előadás eredeti címével megjelent 2020-ban: „Az újkori tömegmédiá első sikere. Az angol szuper-dallam”, in Csörsz RUMEN István (szerk.): *Doromb. Közköltészeti tanulmányok* 7 (Budapest, Reciti Kiadó, 2019), 377–388. https://www.reciti.hu/wp-content/uploads/28_RichterP.pdf (utolsó letöltés: 2021. augusztus 8.).

¹ Például Christopher MARSH: „Fortune My Foë: The Circulation of an English Super-Tune”, in Dieuwke van der POEL – Louis P. GRJIP – Wim van ANROOLJ (eds): *Identity, Intertextuality, and Performance in Early Modern Song Culture* (Leiden, Koninklijke Brill NV, 2016 [e-book], 2017 [hard-back]) (*Intersections* 43), 308–330., valamint online: https://doi.org/10.1163/9789004314986_013 (utolsó letöltés: 2021. augusztus 15.).

² A tanulmányban a *jigg*-ről szóló általános leírások forrása Thurston DART – Michael TILMOUTH: „Jigg [jig, jyge]”, in *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14308>, valamint Celia PENDELBURY: *Jigs, Reels and Hornpipes. A History of 'Traditional' Dance Tunes of Britain and Ireland*. Dissertation (Sheffield, University of Sheffield Department of Music, 2015).

³ A tanulmányban a *broadside* balladákról szóló általános leírások forrása Sarah F. WILLIAMS: „Lasting-Pasted Monuments: Memory, Music, Theater, and the Seventeenth-Century English Broadside Ballad”, in Linda Phyllis AUSTERN – Candace BAILEY – Amanda EUBANKS WINKLER (eds): *Beyond Boundaries: Rethinking Music Circulation in Early Modern England* (Bloomington, Indiana University Press, 2017), 96–113.

A *jiggek* 1550 körül jelentek meg, majd az Erzsébet-kori Angliában váltak népszerűvé. Dráma, zene és tánc ötvözeteként inkább az alsóbb néprétegek szórakozását szolgálták, állandósult formájuk kettő és öt közötti karaktert felvonultató rövid komédia, bohózat, amelyben a szereplők egy vagy több jól ismert dallamra énekeltek versbe szedett szövegüket, és vidám táncokkal tarkították előadásukat. A műfaj első nyomtatott példánya 1591-ben jelent meg. Londonban a komolyabb színházi előadások végén, illetve felvonások között adták elő, 1625-re azután már szabályosabb énekes–táncos felvonássá vált, illetve részben prózai komédiává. A 16. század utolsó harmadában a *jigg* bizonyíthatóan átkerült a kontinensre, és ott is hamar elterjedt. A korai kéziratos vagy nyomtatott *jiggek* többsége elveszett, az előadásokon használt dallamok is nehezen azonosíthatók, és a nyomtatásban fennmaradtak általában romlott változatok. Ugyanakkor a kutatások szerint például Thomas Morley *consort* iskoláját (1599) *jigg* társulatoknak írta, és további kéziratokról is feltételezik ezt. Morley tankönyvében és más kéziratokban a darabok hordozható hangszerekre íródtak, olyanokra, amelyeket a *jigg* társulatok is használtak, és a dallamok más leírások alapján is jól azonosíthatóan a *jigg*-repertoár részét képezték (pl.: *Go from my window*, *Fortune my foe*, *Walsingham*, *Rowland*, *The Spanish Pavan*, *Sellengers Round*, *The Hunt is Up*, *Watkins Ale*, *Tarleton's Willy*, *Kemp's Jigg*). Az 1590–1630 közötti időszak vizsgálata azt mutatja, hogy a teljes Észak- és Északnyugat-Európában az amatőr és félprofesszionális hangszerjátékosok ugyanazokat a dallamokat játszották, ugyanazt a repertoárt használták, és ebben nagy szerepe volt a *jiggek*, ami mint egy médiumként közvetítette és terjesztette el a dallamokat a különböző népek között.

A másik műfaj talán még szélesebb rétegekhez jutott el, és időben a 16. század elejétől egészen a 20. század közepéig élt, legalábbis Angliában és Amerikában, az Egyesült Államokban. Balladákat, balladaszerű költeményeket terjesztettek olcsó papírra nyomtatva egyetlen lapon. A szöveg mellett gyakran még fametszet is díszítette a kiadványt. A megfelelő dallamra, a kor valamely ismert énekére, amelyre illeszthető volt a szöveg, legtöbbször csak a *To the tune of* felirat utalt, kotta ritkán szerepelt a kiadványokon. Az irodalomtörténet összesen mintegy 8000–9000 angol balladáról tud a 16–17. századból, amelyekhez nagyjából 1000 dallamot társítottak hozzávetőleg 2000 különböző énekcímmel (pl.: *Greensleeves*, *Chevy Chase*, *Fortune my foe*, *In Peascod Time*, *Walsingham*). Több címmel idézték a kétségt kívül legnépszerűbb dallamot is, amelyre a szövegek majd' tizenöt százalékát énekeltek. Ez a dallam a népszerű *jigg*-énekek között már említett *Fortune my foe* volt (magyarul: Szerencse az ellenségem) (1. *faksimile*).⁴

⁴ Az ének első versszakának szövege: „Fortune, my foe, why dost thou frown on me? / And will thy favors never lighter be? / Wilt thou, I say, forever breed my pain? / And wilt thou not restore my joys again?”



1. faksimile. Egy broadside ballada 1635-ből a *Fortune my foe* dallamutalással

Ugyan népszerűségének csúcsát és a kontinensen való széleskörű elterjedését a 17. századra teszik, dallamunk rendkívüliségét a 16. századi Angliában jól mutatja, hogy a *Greensleeves* mellett a *Fortune my foe*-ra is utal Shakespeare a *The Merry Wives of Windsor* (A windsori víg nők) vígjátékában, a III. felvonás 3. színében. Falstaff udvarolva Fordnénak mondja:

„By the Lord, thou art a traitor to say so. thou wouldst make an absolute courtier, and the firm fixture of thy foot would give an excellent motion to thy gait in a semi-circled farthingale. I see what thou wert, if Fortune thy foe were not, Nature thy friend. Come, thou canst not hide it.”⁵

„Az Úr nevére, áruló vagy, ha ezt mondod: tökéletes udvarhölgy válnék belőled; és ezek az izmos lábak milyen délcegen lépkednének a félkör alakú abroncsruhában. Látom, mi volnál, ha a Szerencse nem lett volna ellenséged, hiszen a Természet barátod, és nem tudod elrejtteni.” (Devecseri Gábor fordítása)

⁵ Az angol eredeti forrása: https://www.gutenberg.org/files/23044/23044-h/23044-h.htm#sceneI-II_3 (utolsó letöltés: 2021. augusztus 8.).

A szöveges utalásoknál azonban figyelembe kell venni, hogy az énekcímek egyrészt jelölhetnek már korábbi vagy más műfajban – például a *jiggékben* – használatos közismert dallamokat szövegkezdet, ragadvány elnevezések vagy a leggyakoribb, legmeghatározóbb ballada szövegekből származó szövegrészletek alapján. Ahogy egy dallamot több énekcímmel használtak, úgy előfordulhat, hogy egy cím alatt többféle dallamot is alkalmazhattak. Esetünkben is egy 20. század eleji szakirodalmi utalás alapján a forrásokhoz, tévesen, kétféle dallamot rendeltek, amit a 16. század végi és 17. század első feléből származó kéziratok, nyomtatványok nem igazolnak. A két dallam a megismételt első sorukkal és a kettes (2) sorzárlatukkal mutatnak ugyan némi hasonlóságot, de lényegi vonásaikat tekintve különböznek egymástól: az egyik páros lüktetésű (4/4) moll jellegű (dór), a másik páratlan metrumú (3/4) és dúr jellegű dallam (1–2. kottapéllda).

For - tune my foe, why dost thou frown on me?

And will thy fa - vours ne - ver great - er be?

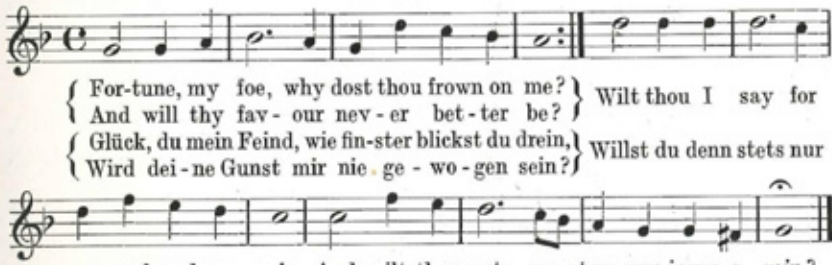
Wilt thou, I say, for ev - er breed me pain,

And wilt thou not re - store my joys a - gain?

1a kottapéllda. William Chappell 1855–1856-os *Popular Music of the Olden Time* című gyűjteményében publikált dallamváltozat⁶

⁶ *Popular Music of the Olden Time; A Collection of Ancient Songs, Ballads, and Dance Tunes, Illustrative of the National Music of England* [...], ed. and intr. by William CHAPPELL, F. S. A. The whole of the airs harmonized by G. A. MACFARREN, Volume I. (London, Cramer–Beale&Chappell, 201. Regent Street, [ca1855–1856]), 162–164.

Englisch, um 1600. *Fortune, my foe. — Glück, du mein Feind.*



{ For-tune, my foe, why dost thou frown on me? } Wilt thou I say for
 { And will thy fav- our nev- er bet- ter be? }
 { Glück, du mein Feind, wie fin-ster blickst du drein, } Willst du denn stets nur
 { Wird dei- ne Gunst mir nie ge- wo- gen sein? }

ev- er breed my pain, And wilt thou not re- store my joyes a- gain?
 meh- ren mei- ne Pein, Und willst du nie mir Freu- den- brin- ger sein?

1b kottapélda. Werner Danckert: *Das europäische Volkslied* című kötetében publikált dallamváltozat⁷



2. kottapélda. Dallamváltozat John Playford: *Choice Ayres, Songs, & Dialogues* című 1676-os gyűjteményéből⁸

Azt nem tudjuk, hogy a *Since Coelia's my foe* kezdetű költeményhez illesztették a Playford-gyűjteményben közölt dallamot, vagy fordítva, a költeményt eleve erre a dallamra szánták. A költemény szerzője Thomas Duffet ír színjátékíró, aki személyes

⁷ Werner DANCKERT: *Das europäische Volkslied* (Berlin, B. Hahnfeld, 1939), 105.

⁸ *Choice Ayres, Songs, & Dialogues* to sing to the theorbo-lute, or bass-viol being most of the newest ayres and songs, sung at court, and at the publick theatres composed by several gentlemen of His Majesties musick, and others, newly reprinted with large additions (London, John Playford, 1676), 77.

szerelmi bánatát verselte meg benne. A költemény *broadside* balladaként is megjelent a közeli esztendőök valamelyikében 1672 és 1696 között *Amintor's lamentation for Celia's unkindness* címmel (2. faksimile).⁹ A dallami utalás nem a *Fortune my foe*, hanem: *To a delicate New Tune, Or, Since Celia's my foe* (ami feltehetően a Playford-gyűjteményben szereplő dallamra utal).

A *Fortune my foe*-val való keveredést William H. Grattan Flood 1905-ben az ír zene történetéről megjelent könyvének egy állítása okozta:

„A remarkable volume of songs, was published by an Irishman, Thomas Duffet [sic!], in 1676, entitled: *New Poems, Songs, Prologues, and Epilogues*. In this volume are many Irish tunes, including the lovely melody to which Duffet wrote ‘Since Coelia’s my Foe’, previously known as ‘Fortune my Foe’.”¹⁰

Flood ezen a helyen közli a dallamnak a Playford-gyűjteményben megjelent alakját is, jóllehet a dallamra vonatkozó közismert címmel való összekapcsolást semmi nem támasztja alá. Ennek köszönhető, hogy egy civil kezdeményezés révén létrejött online dallamarchívumban a *Fortune my foe* két különböző dallammal jelenik meg, tegyük hozzá, minden alap nélkül (ez a honlap wikipedia jellegű).¹¹ Flood könyvében egyébként a 16. századi fejezetben egyértelműen állítja, hogy a *Fortune my foe* ír eredetű, de ezt sem a kutatás mai eredményei, sem a források nem igazolják.¹²

⁹ Az adatok forrása az *English Broadside Ballad Archive* (EBBA) adatbázis: <http://ebba.english.ucsb.edu/> (utolsó letöltés: 2021. augusztus 8.).

¹⁰ William H. GRATTAN FLOOD: *A History of Irish Music* (Dublin, Browne and Nolan, 1905). Online változatát lásd <https://www.libraryireland.com/IrishMusic/XX-2.php> (utolsó letöltés: 2021. augusztus 8.).

¹¹ *The Traditional Tune Archive*. The Semantic Index of North American, British and Irish traditional instrumental music with annotations, formerly known as *The Fiddler's Companion*: <https://tunearch.org> (utolsó letöltés: 2021. augusztus 8.).

¹² „In 1576, a ballad on the death of the unfortunate Walter Devereux, Earl of Essex, in Dublin, was sung to the Irish tune of ‘Fortune my foe’, under the title of ‘Welladay, or Essex's Last Good-Night.’” Vö. FLOOD *A History of Irish Music*, <https://www.libraryireland.com/IrishMusic/XVI.php>. Lásd továbbá: „In the library [of Trinity College in Dublin] are preserved two valuable musical manuscripts dating from the last decade of the sixteenth century, namely Thomas Dallis's *Lute Book* (cir. 1590), and William Ballet's *Lute Book* (1594). The latter MS. contains many Irish airs, such as: –‘Fortune my foe,’ [...] etc.” Vö. uo., <https://www.libraryireland.com/IrishMusic/XVI-2.php> (utolsó letöltés: 2021. augusztus 8.).

Népszerűségének köszönhetően a dallam hangszeres változatokban is terjedt. *Fortune* címmel William Byrd kompozíciójaként megtalálható a *Fitzwilliam Virginal Book*-ban (3. kottapélda), valamint feldolgozását ismerjük más korabeli kéziratokból (*William Ballet Lute Book*, *William Forster's Virginal Book*), valamint John Dowland-tól, Thomas Tomkinstól.¹⁶ *Engelsche Fortuyn* címmel hamar, már a 17. század elején megjelent Németalföldön. J. P. Sweelinck-től és Samuel Scheidt-től (*Cantilena Anglica Fortunae*) is ismerjük változatát.¹⁷ Az *Angol szerencse* a 17. század közepére meghódította Európát, német nyelvterületre és a Kárpát-medencébe is eljutott, de az eredeti világi használat helyett itt sokkal inkább egyházi szöveggel vált közismertté.

Egy 1633-ban Münchenben kiadott énekeskönyvben Xavéri Szent Ferencről, a 16. század egyik legjelentősebb jezsuita misszionáriusáról szóló szöveget illesztettek alá *Heiliger Franzisce liecht der Heidenschafft* szövegkezdettel (4. kottapélda). Prágában 1655-ben a kis Jézust köszöntő karácsonyi énekként használták (*Gegrüßet seystu Jesulein* szöveggel) (5. kottapélda).

¹⁶ A *Fitzwilliam Virginal Book* késő reneszánsz, kora barokk billentyűs művek kéziratos gyűjteménye. Lásd *The Fitzwilliam Virginal Book*. Edited from the original manuscript with an introduction and notes [...] by John Alexander FULLER-MAITLAND – William BARCLAY SQUIRE, I–II (London–Leipzig, Breitkopf&Härtel, 1899). Online lásd https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/90/IMSLP178082-SIBLEY1802.18867.35cc-39087012336568vol._1.pdf; https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/83/IMSLP178083-SIBLEY1802.18867.c7f2-39087012336584vol._2.pdf; *William Ballet Lute Book* (kézirat, ca1590–1603, Manuscripts & Archives Research Library, Trinity College Dublin, IE TCD MS 408), digitális másolatához lásd <https://digitalcollections.tcd.ie/concern/works/gf06g725x>; *William Forster's Virginal Book* (kézirat, 1624, British Library, R. M. 24. d. 3.), digitális másolatához lásd https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=r.m.24.d.3_fs001r. John Dowland feldolgozásához lásd *The Collected Lute Music of John Dowland*, compiled and ed. by Diana POULTON and Basil LAM (London, Faber, 1974, 1981³), No. 62. Thomas Tomkins feldolgozása (1654) megjelent in *Thomas Tomkins: Keyboard Music*, ed. by Stephen D. TUTTLE (London, Stainer and Bell, 1955, 1964²) (*Musica Britannica* 5). A kézirat első oldala megtekinthető: <http://www.hoasm.org/IVM/TomkinsFortune.html> (utolsó letöltés: 2021. szeptember 9.).

¹⁷ A darab jegyzékszám a Scheidt műjegyzékben: SSWV 134.

Fortune.

WILLIAM BYRD.

The image displays a musical score for the piece 'Fortune' by William Byrd. It consists of four systems of music, each with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a style characteristic of the English lute or virginal, with a focus on chordal textures and rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and accidentals, typical of the early modern period.

3. kottapélda. William Byrd feldolgozásának első oldala a *The Fitzwilliam Virginal Bookban*¹⁸

¹⁸ *The Fitzwilliam Virginal Book I*, 254. (No. LXV), a teljes darab: 254–257.

No. 150.

Heiliger Franzisc, liecht der Heiden-schafft.

Ein neues Geistliches Gesang, von dem S. Francisco Xaverio, der Societet Jesu Priester, der Indianer Apostel genannt, vnd Lehrer der Heyden. In einer eigenen begehreten Melodey, Chorweis lieblich zu singen. Getruet zu München bey Cornelio Leysserio. Anno 1633.

(B. V, 1563.)

Hei - li - ger Fran - zis - ce, liecht der Hei - den - schafft, So vil
Du hast v - ber - wun - den Höll vnd Teu - fels krafft,
wil - der Hei - den bracht zu rech - ter Wei - den, zu Got - tes Ehr vnd
Ere - len - heil dein Le - ben kot - ten feil.
Der Melodie ist noch ein Bass beigegeben.

4. kottapélda. A *Fortune my foe* dallama Xavéri Szent Ferenc jezsuita szent ünnepére írt szöveggel egy 1633-as müncheni énekeskönyvben¹⁹

No. 139.

Gegrüßet seystu Jesulein.

Ein newer schöner Krippe-Gesang.

Prag 1655.

Ge - grüß - et sey - stu Je - su - lein in die - sem Krip - pe - lein,
Ohn dich kan niemand frö - lich seyn O herzhiges Trö - ster - lein,
Dir sin - gen al - le En - ge - lein, dann dir ge - bürt das Lob al - lein,
ó hõ - nig - süß - ses Je - su - lein, O hei - nes Kin - de - lein.

5. kottapélda. A *Fortune my foe* dallama karácsonyi éneként egy 1655-ös prágai énekeskönyvben²⁰

Papp Géza szerint a dallamot magyar területen latin nyelvű szöveggel (*Cor tibi Jesu offero*) megtaláljuk már az 1651-es *Cantus Catholicus*ben (6. kottapélda), és onnantól kezdve rendre a további énekeskönyvekben.²¹ Magyar fordításával (*Vedd jó néven én*

¹⁹ Wilhelm BÄUMKER: *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, I–IV (Freiburg im Breisgau, Herder-Verlag, 1883–1911), II, 184.

²⁰ BÄUMKER *Katholische deutsche Kirchenlied*, I, 397.

²¹ PAPP Géza: *A XVII. század énekelt dallamai* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970) (*Régi Magyar Dallamok Tára* 2) (a továbbiakban: RMDT II), 334. (a 233. számú dallam és jegyzete).

szívemet) is több forrás hozza (*Deák–Szentés*,²² *Magyar Cationale*, Kájoni *Cationale Catholicum* stb.). Bozóki Mihály énekeskönyvében (1797) *Mint az Noé bárkájából* kezdettel találjuk.²³ Ezekon kívül latin szöveggel lejegyezték egy 18. század eleji németújvári ferences forrásba (1/11) is.²⁴ Papp Géza még további szövegváltozatokat is ismertet a 17–18. századi forrásokból, azaz az éneknek igen gazdag és folyamatos használata dokumentálható a 17. század első felétől.²⁵



6. kottapéllda. A *Fortune my foe* dallama a Szőlősy Benedek által szerkesztett 1651-es *Cantus Catholiciben*²⁶

Hozzátehetjük, hogy az éneket a szövegeknek megfelelően többféle funkcióban használták, karácsonyi (*Cor tibi Jesu offero* – *Vedd jó néven én szívemet*) és a 19. század végétől Mária-énekként (*Óh, Mártírok királynéja*), valamint Eucharisztiairól szóló énekként a *Cantus Catholici* összes kiadásában (1651, 1675, 1703) és Kájoni *Cantionáljában* *Quo me DEUS amore* latin és *Engemet miért szeretgetsz* magyar szöveggel.²⁷

²² KÖVÁRI Réka: *A Deák–Szentés kézirat / The Deák–Szentés Manuscript* (Budapest, Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány – MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2013) (*Fontes Historici Ordinis Fratrum Minorum in Hungaria – Magyar Ferences Források* 6), 140. (a 38. számú dallam és jegyzete).

²³ Bozóki Mihály: *Katolikus kar-béli kótás énekes könyv* (Vác, Gottlieb Antal, 1797), 200.

²⁴ A dallamváltozatok előfordulásához lásd Pál RICHTER: *Der Melodiebestand des Franziskanerordens im Karpatenbecken im 17. Jh. / A ferences rend dallamkészlete a 17. században a Kárpát-medencében* (Budapest, Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány, 2007) (*Fontes Historici Ordinis Fratrum Minorum in Hungaria – Magyar Ferences Források* 4), 467–468. (a II/771. számú dallam és jegyzete).

²⁵ Erre utal Papp Géza: „A dallamhoz kapcsolódó latin szövegek korai fordításainak sokfélesége arra enged következtetni, hogy nálunk már a CC megjelenése előtt ismert volt.” Vö. RMDT II, 602–603.

²⁶ *Cantus Catholici. Régi és Új, Deák, és Magyar Ajitatos EGYHAZI ÉNEKEK, ES LITANIAK* [szerk. SZŐLŐSY Benedek] ([Löcse, Lorenz Brewer], 1651). Egy példányát lásd Országos Széchényi Könyvtár Régi Nyomtatványok Tára, RMK I. 856. 37. Online elérhetősége: <https://mek.oszk.hu/13600/13640/13640.pdf>.

²⁷ *Cationale Catholicum. Régi és Új, Deák és magyar Aitatos Egyházi Énekek*, szerk. Kájoni János (A csi-ki kalastromban, 1676), 404., 405. ének. Online elérhetősége: <https://mek.oszk.hu/12700/12756/>

404. Alius**NOTA: Vedd jó neven én szívemet**

Quo me DEUS amore, ultro complecteris.

Indignum me, favore quanto prosequeris.

R./ Ex tua quando mensa. O Charitas immensa!

Mortalibus impensa, te des, et sumeris.

Non tauros, neque boves, nec das altilia,

Non coturnices, oves, nec voaltilia.

R./ Lactucas nec agrestes; sed epulas Coelestes,

Amoris tui testes, donas in copia.

Sub pane te latentem DEUM profiteor:

Hic IESU te praesentem, colo, confiteor.

R./ In hoc te Sacramento, sub hoc te velamento,

Ceu tectum vestimento, adoro, veneror.

405. Quo me Deus**NOTA eadem**

Engemet miért szeretgetsz, ó édes Istenem

Illy méltatlant, jó kedveddel, miért késérsz

engem?

R./ Mikor te Szent asztalodról, ó végzetlen

kegyelem:

Halandóknak magad adod szerelmes Istenem.

Nem adsz véres állatokat, szerelmes Istenem,

Sem mezei zöld füveket, kegyelmes Istenem,

R./ De Egi eledeleket, adod nékem Szent

Testedet,

Szerelmednek jelenségét, szerelmes Istenem.

E' Kenyér-színben elrejtett Istenemet vallom,

Jelen-létedet Jesusom tiszta szível látom.

R./ Tégedet e' nagy Szentségben, tégedet e' Szent

színekben,

Mint valami öltözetben: Imádlak szívemben.

Mai használatban általában gyászszertartásokon szokott elhangozni a dallam a Jézusról szóló, *Jézusomnak szívén megnyugodni* jó szöveggel, amelyet mind a *Hozsanna* (Szent vagy Uram), mind az *Éneklő egyház* énekeskönyv tartalmaz (*7. kottapélda*).²⁸ *A magyar népének* című könyvében Dobszay László kora barokk dallamként jellemezte az éneket.²⁹ Leírásában röviden ismerteti a magyar vonatkozásokat a *Régi Magyar Dallamok Tára* II. kötet alapján, és megemlíti a dallamnak a Samuel Scheidt féle feldolgozását is, ennek következtében pedig szól a valószínűsíthető világi előzményről, de az angol eredetre nem tér ki. Papp Géza a *Régi Magyar Dallamok Tára* II. kötetében a dallamhoz tartozó jegyzet végén még azt írja:

pdf/12756_1.pdf. Modern kiadása: „...édes Hazámnak akartam szolgálni...”. KÁJONI János: *Cantionale Catholicum*. PETRÁS Incze János: *Tudósítások*, összeállította, bev., jegyz. DOMOKOS Pál Péter (Budapest, Szent István Társulat, 1979), 650–652. A szöveg kritikai kiadása: *Katolikus egyházi énekek (1660-as, 1670-es évek)*. Szövegek, kiad. STOLL Béla, jegyz. HOLL Béla (Budapest, Akadémiai Kiadó–Argumentum Kiadó, 1992) (*Régi Magyar Költők Tára. XVII. Század* 15/A), 307. sz.

²⁸ HOZSANNA! *Teljes kottás népénekönyv*. A HARMAT–SÍK „SZENT VAGY, URAM!” énektár énekeivel, kibővítve más régi és újabb magyar és gregorián dallamokkal, valamint a szentmise olvasmányközi énekeivel, szerk. BÁRDOS Lajos – WERNER Alajos (Budapest, Szent István Társulat, az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 1990, 251–252. (154. ének); *Éneklő egyház. Római Katolikus Népének-tár liturgikus énekekkel és imádságokkal* (Budapest, Szent István Társulat, az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 1985, 207–208. (132. ének).

²⁹ DOBSZAY László: *A magyar népének*, I (Veszprém, Veszprémi Egyetem, 1995), 153. (474. számú tétel).

„Hogy van-e valami közvetlen összefüggése azzal az angol dallammal, amelyet Danckert közöl (Das europäische Volkslied, 105.), nem tudhatjuk.”³⁰

Most már nyugodtan kijelenthetjük: tudjuk, van összefüggése, ugyanarról a dallamról van szó.



Jé - zusomnak szí-vén megnyugod-ni jó,
el-merül-ni benne csendes tisz-ta tó,
föl-di bú-tól, baj-tól Szíved eny-hü-lést ad, te-
ná - lad lelkünk meg-pi-hen, ki sír-va sírt, ví-gad.

7. kottapélda. A *Fortune my foe* dallama az Éneklő egyház népénektárban

³⁰ RMDT II, 603.

Tune Migration across Countries and Genres

Shakespearean England witnessed the heyday of broadside balladry: single-sheet prints spreading the period's popular ballads for the price of only 1 penny. Naturally, people did not recite these ballads, they were sung instead. The prints, produced in large numbers in London, rarely contained sheet music, most of the time they only indicated the melody to be applied. Literary history knows of a total of 8–9,000 English ballads originating from the sixteenth and seventeenth centuries, to which roughly 1,000 melodies were associated, amounting to approximately 2,000 different song titles. The unquestionably most popular tune, to which almost fifteen percent of the lyrics were sung, circulated under several different titles. The melody and its variants were transferred to the continent, conquered Europe, and even reached the Carpathian basin, but instead of the original secular use, they became known here with a religious text.

„*Resonemus pariter.*”

Egy késő középkori *Sanctus*-dallam és trópusa*

A *Sanctus–Resonemus* ének az 1674-ben Sámbar Mátyás jezsuita páter szerkesztésében megjelent *Cantus Catholici*¹ kiemelt figyelmet érdemlő, fontos dallamtörténeti következtetésekre alkalmas darabja. Magyar nyelvű miseordinárium-énekek a 17. századi katolikus énekeskönyvek közül első ízben ebben az ún. kassai *Cantus Catholici*-ben láttak napvilágot.² A mise állandó énekeinek magyarítása mellett itt, ha volt olyan, a latin eredetét is közölte a szerkesztő. A szóban forgó *Sanctus* az énekeskönyv adventi részének kétnyelvű, latin–magyar miseéneke, s mint ilyen, a tematikus énekcsoport legelején áll a megfelelő helyen, a *Kyrie*, *Gloria* és *Credo* után. *Ad notam*-ként szerepel ugyanakkor a rákövetkező latin–magyar *Agnushoz* és két úrfelmutatás utáni énekhez (*Óh, ártatlan szent Bárány; Rettenetes áldozat*).³ Legfőbb sajátossága a kétszeres *Sanctus* melizmatikus dallamát szillabikusan megszövegező, kétnyelvű betoldás, vagyis tropizálás.

* Előadás formájában elhangzott 2019. június 13-án, a Ferenci Ilona tiszteletére rendezett tudományos ülészen a BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében.

¹ *Cantus Catholici Latino-Hungarici* (Cassovia, Typis Academicis Soc. Jesu, 1674). Vö. SZABÓ Károly: *Régi Magyar Könyvtár I. Az 1531–1711. megjelent magyar nyomtatványok könyvészeti kézikönyve* (Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1879), nr. 1159; HOLL Béla: *Katolikus egyházi énekek (1660-as, 1670-es évek). Jegyzetek* (Budapest, Akadémiai Kiadó–Argumentum Kiadó, 1992) (*Régi Magyar Költők Tára. XVII. század* 15/B) [továbbiakban: RMKT XVII/15/B], 44–65.; PAPP Ágnes: „Ki volt az 1674-es kassai *Cantus Catholici* szerkesztője?”, in SZALAY Olga (szerk.): *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzene kutató-zenei történetész tiszteletére* (Budapest, L'Harmattan–Könyvpont Kiadó, 2012), 515–533.

² PAPP Ágnes: „A mise állandó énekei magyarul az 1674-es *Cantus Catholici*-ben”, in SZÁDOCZKI Vera (szerk.): *Népelemek és gyülekezeti énekek a 17. századi Magyarországon* (Budapest, MTA–PPKE Barokk Irodalom és Lelkiség Kutatócsoport, 2017) (*Pázmány Irodalmi Műhely. Lelkiségtörténeti Tanulmányok* 15), 111–130.

³ *Cantus Catholici Latino-Hungarici*, 9–10. Vö. PAPP Géza: *A XVII. század énekelt dallamai* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970) (*Régi Magyar Dallamok Tára* 2), 222., nr. 42/1; *Katolikus egyházi énekek (1660-as, 1670-es évek). Szövegek*, kiad. STOLL Béla (Budapest, Akadémiai Kiadó–Argumentum Kiadó, 1992) (*Régi Magyar Költők Tára. XVII. század* 15/A) [továbbiakban: RMKT XVII/15/A], 17., 54., nr. 10–12, 51.

A középkori Magyarország liturgikus énekgyakorlatában – a szolozsmát és a misét egyaránt ideértve – a trópusok viszonylag szerény szerepet játszottak.⁴ Fennmaradt dokumentumaik között annál jelentősebbnek tűnt a zágrábi érseki könyvtár MR 181-es kézírata,⁵ amelyben mindjárt két tropizált *Sanctus*-tétel olvasható egymás után (fol. 1^r–2^v), közülük elsőként a *Sanctus–Resonemus* (1. faksimile). Mindkettő helyet kapott abban a listában, amelyet Szendrei Janka állított össze legkésőbb 1988-ban a magyarországi liturgikus kéziratok trópus-állományáról.⁶ Az MR 181-es jelzetű kéziratot forráskatalógusában Szendrei a kódextöredékek között regisztrálta, keletkezését a 15–16. századra tette.⁷ Az azonban szoros értelemben véve nem fragmentum, hiszen a kéziratcsomó kilenc összefűzött pergamenfóliójával különálló és sértetlen kottafüzetet alkot, lapjain mise- és szolozsmaénekek szokatlanul vegyes összeállításával. A tartalmát illető műfaji bizonytalanságot tükrözik a horvát és magyar szakirodalomban különbözőképpen alkalmazott elnevezések.⁸ Semmi sem szól amellett, hogy egykor nagyobb terjedelmű könyvhöz tartozott volna, sőt, esetlegesen összeválogatott, a szolozsma- és a mise-énekeskönyveket kiegészítő tartalma éppen a különállás mellett szól.⁹ Egy ideje a magyar kutatók előtt is ismert a zágrábi székes főképtalan 17. századi könyvei között fennmaradt *Passionale Croaticum*, Christophorus Persich (Kristofor Peršić) zágrábi kanonok kézírata.¹⁰ Az 1683-ra datált kötet – mely egyébként a horvát nemzeti nyelvű passióéneklés legkorábbi dokumentuma – külalakjával, írásképevel, kottázásával teljesen megegyezik a *Sanctus–Resonemust* tartalmazó kéziraté, így a passionále segítségével az utóbbinak, Persich másik munkájának elkészülte nagy biztonsággal tehető a 17. század utolsó negyedére.

⁴ RAJECZKY Benjamin (szerk.): *Magyarország zenei története I. Középkor* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988), 343–346., 396–407.

⁵ A zágrábi érsekség letétjeként, az egykori Metropolitanska knjižnica állományának részeként ma a Hrvatski državni arhiv őrzi Zágrábban. Kéziratkatalógusban Antun MARKOV: „Katalog metropolitanskih riedkosti”, in Dragutin KNIEWALD (ed.): *Disertationes et monumenta historiam culturae gentis Croatiae illustrantia I/1* (Zágreb, Hrvatski izdavački bibliografski zavod, 1944), 493–550., ide: 521.

⁶ Janka SZENDREI: „Tropenbestand der ungarischen Handschriften”, in László DOBSZAY – Péter HALÁSZ – János MEZEI – Gábor PRÓSZÉRY (eds.): *IMS Cantus Planus. Papers Read at the Third Meeting Tihany, Hungary, 19–24 September 1988*. (Budapest, HAS Institute for Musicology, 1990), 297–325., ide: 317.

⁷ SZENDREI Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1981) (*Műhelytanulmányok a Magyar Zenei Történethez* 1), 103 (F 335 szám alatt).

⁸ „Liber antiphonarius”-ként vette számba Dragutin KNIEWALD: *Iluminacija i notacija zagrebačkih liturgijskih rukopisa* (Zágreb, Hrvatska državná tiskara, 1944) (*Rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti* 279, *Umjetničkoga razreda* 6), 99., 103. Szendrei az „antifonále” mellett a „vegyes gyűjtemény” elnevezéssel pontosított; vö. SZENDREI uo.

⁹ E helyen is megköszönöm Szoliva Gábrriel segítségét, amelyet az MR 181 datálásának és jellemzésének kérdésében a szóban forgó zágrábi kéziratok helyszíni tanulmányozása alapján tudott nekem nyújtani.

¹⁰ Zágreb, Nacionalna i Sveučilišna Knjižnica, R 3006. Datálása –1683 – az 1^r és 22^v oldalakon. A forrásról lásd Željka KASUMOVIĆ: *Prve hrvatske pasije*. MA thesis (University of Zagreb, Music Academy, 1979), 2., 15–17.; Nada BEZIĆ: „Zágreb”, in Ludwig FINSCHER (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 9: Sy–Z. Zweite, neubearbeitete Ausgabe* (Kassel etc., Bärenreiter, 1998), 2121–2127., ide: 2123.

San ctus San ctus
 Resonem⁹ pariter cū tripudiali uoce sonoreci
 proco carmen modulādō. San ctus dñs
 et us sabāoth. Vicantem⁹ hodie melos exultem⁹
 hilariter iucundiz xpo nunc psallam⁹. Ple ni sunt
 ceci et terra glo ria tuā. Sacramentum
 typicū laudis harmonie uenerantes symphonie de
 cantem⁹ dignē. B lanna in excel sis
 Manna pluuī parrib⁹ Isach imolauit agnus p. l.

1. faksimile. A Sanctus–Resonemus ének a zágrábi székes főkapitán 17. századi vegyes énekgyűjteményében. Hrvatski državni arhiv, MR 181, fol. 1^r

A *Sanctus–Resonemus* dallama bekerült a közép-európai ordináriumelemek Kiss Gábor által összeállított repertóriumába, amely az ismert, teljes magyarországi készletet figyelembe véve készült.¹¹ E repertóriumban a dallam egyetlen forrásaként az ún. Medvedics-rituále szerepelt, egy olyan vegyes tartalmú kézirat, amelyet 1647–1650 között a zágrábi egyházmegye területén másolt le és szignált tulajdonosa – a többek között gróf Batthyány Ádám rohongi birtokán is működő –, Blasius Medvedich (Medvedics) plébános.¹²

A közép-európai repertoárban nemcsak dallamát, hanem trópusának szövegét tekintve is unikálisnak látszó *Sanctus*ról immár három 17. századi magyarországi lejegyzés alapján alkothatunk fogalmat (*1a–c kottapélda*). Ezek összevetése ahhoz a feltételezéshez vezet, hogy az ének Medvedics-féle kottája – és ordinárium-katalógusbeli közlése is – hibás lehet, helyesen terccel följebb olvasandó. Értelmetlenné válik a továbbiakban az így kapott F finálisú dúr dallam besorolása a D tonalitású *Sanctus*-típus mellé. Ugyanakkor nem lehet megnyugtatóan és pontosan azonosítani a késő középkori regionális dallamkészlet egyik általánosan ismert darabjával sem, holott bizonyos vonásai – a le-föl ingázó dallamvonal, a dúr oktávkeret gyors bejárása és zárlati motívumok ismétlése kvint távolságnyira – nyilvánvalóan rokonítják némely jóval gyakrabban előforduló *Sanctus*-dallammal (*2. kottapélda*).¹³ Papp Géza annak idején a *Graduale Romanum* XVII-es miseordináriumának *Sanctus*ával való rokonságát illusztrálta.¹⁴ Az ordináriumelemeket katalogizáló kutatók – Thannabaur¹⁵ és Kiss¹⁶ – az adatoláskor egyaránt felhívták a figyelmet arra a több kéziratban is észlelhető terctranszpozícióra, amely a *Sanctus–Resonemus* dallamával párhuzamba állítható *Sanctus*-típusok lejegyzésénél egymástól függetlenül fennállt. A szóban forgó dallamtípusok mindegyikénél elvétve előfordult tehát, hogy az F-dallam D tonalitásba transzformálódott, ami lehetett éppen lejegyzői tévedés is, bár e kérdés egyelőre nem tekinthető egyértelműen eldöntöttnek.

¹¹ Gábor KISS (Hg.): *Ordinariums-Gesänge in Mitteleuropa. Repertoire-Übersicht und Melodienkatalog* (Kassel, Bärenreiter, 2009) (*Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia* 6), 202. (43.2-es sorszám alatt a *Sanctus*ok között).

¹² Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár, Ms. 302, fol. 119^r. Az ordinárium-katalógusban Zag-2 sziglummal szerepel. Vö. KISS *Ordinariums-Gesänge*, 202. A kézirat ismertetéséhez lásd PAPP ÁGNES: „Retrospektív liturgikus-zenei forrásunk új megvilágításban: a 17. századi Medvedics-rituále”, *Magyar Zene* 51/4 (2013), 384–399.

¹³ KISS *Ordinariums-Gesänge*, 199–200. (32-es és 34-es sorszámok alatti *Sanctus*ok).

¹⁴ PAPP G. *XVII. század énekelt dallamai*, 452. A *Sanctus*-dallam és a vele itt párhuzamba állított cseh ének rejtett kvintváltását Papp Géza már egy korábbi tanulmányában is bemutatta. Lásd uő: „Über die Verbreitung des Quintwechsels”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 8/1–4 (1966), 189–210., ide: 193., 1. kottapélda.

¹⁵ Peter Josef THANNABAUR: *Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts* (München, W. Ricke, 1962) (*Erlanger Arbeiten zur Musikwissenschaft* 1), 118–119., 121–122. (Melodie 32), 125., 126. (Melodie 34), 133. (D-dallam, terctranszpozíció). Thannabaur katalógusának dallamtípusai a világhálón is tanulmányozhatók: <http://cantusindex.org/melodies-thannabaur> (utolsó letöltés: 2021. október 19.).

¹⁶ KISS *Ordinariums-Gesänge*, uo., továbbá: 50.

a)

San - - - ctus, San - - - ctus.

b)

San - ctus, San - ctus, San - ctus, Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth.

c)

San - - - ctus, San - - - ctus.

d)

San - - - ctus! San - - - ctus.

1. kottapélda. A Sanctus dallama. 1a. Medvedics-rituále. Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár, Ms. 302, fol. 119^o; 1b. *Cantus Catholici Latino-Hungarici* (Cassoviae, Typis Academicis Soc. Jesu, 1674), 9–10.; 1c. *Hrvatski državni arhiv*, MR 181, fol. 1^o; 1d. *Cithara Octochorda, seu cantus sacri latino-croatici* (Zagrabiae, Antonii Reiner, 1757^o), 19.

a)

San - ctus, San - ctus, San - ctus, Do-mi-nus De - us Sa - ba - oth.

Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

b)

San - ctus, San - ctus, San - ctus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

2. kottapélda. Kiss *Ordinariums-Gesänge*, 199–200. (32-es és 34-es sorszámok alatti Sanctusok)

Az MR 181-es kézirat eltérő transzpozícióját – G kezdőhanggal C tonalitás – utólag igazolja egy 18. századi, szintűgy Zágrárból származó lejegyzés: a latin és horvát kétnyelvű, nyomtatott népénekönyv, a *Cithara Octochorda* kottaképe (1d kottapélda).¹⁷ A könyv Bécsben megjelent első két kiadását Joannes Znika zágrábi örkanonok felügyelte, a zágrábi székesegyház autoritására pedig természetesen még az 1757-es harmadik, immár zágrábi kiadás címlapszövege is hivatkozott.¹⁸ (Az újabb szakirodalom az énekeskönyv szerkesztésével kapcsolatba hozta Toma Kovačević zágrábi kanonokot is, aki 1699–1701-ben a bécsi Collegium Croaticum rektora volt.¹⁹) A *Cithara Octochordában* a *Sanctus–Resonemus* ének az első, ádventi részben kapott helyet ugyanúgy latinul és népnyelven egyszerre, mint az 1674-es kassai *Cantus Catholici*ban.²⁰ A transzpozíciók alapján végül is kétfelé ágaznak el az eddig bemutatott, 17–18. századi magyarországi adatok: egyfelől a Medvedics-rituále és a *Cantus Catholici* F finálisú dallamai állnak, másfelől a legközvetlenebbül Zágrárhoz kapcsolható két lejegyzés C finálissal.

Milyen tanulságokhoz vezet vajon a dallam eredetére vonatkozóan, ha zenei-stiliztikai, formai és notációs szempontból is közelebbről szemügyre vesszük a tropizált *Sanctus–Resonemust*? A *Resonemus* verses szövege a trópusok esetében megszokott módon bontja szét a *Sanctus* melizmatikus dallamosságát. Ez annyit jelent, hogy a trópus szövegbetoldásai, a szillabikus szakaszok zeneileg nem függetlenek a tulajdonképpeni ordináriumének dallamától: megverselt formában pontosan ugyanazt a dallamsort szólaltatják meg. A mindhárom Zágrárhoz köthető forrásban – a Medvedics-rituáléban, az MR 181-ben és a *Cithara octochordában* – a *Sanctus–Resonemus* közvetlen szomszédságában fellelhető másik tropizált *Sanctus*-szal (*Divinum mysterium*)²¹ ellentétben a *Resonemus* trópus nem ad ki az alapidallammal együtt monumentális, architektonikus szerkezetet (2. fakszimile). A betoldások nem megszakítják a *Sanctus* nagyformáját, hanem megismétklik az első két *Sanctus* szerény zenei anyagát, mint ahogyan a *Sanctus Dominus Deus, Pleni sunt caeli, Hosanna, Benedictus* (a *Mariae natus* toldalékkal) és a második *Hosanna* is. A végeredmény hosszú, strofikus képződmény lett, amely egyetlen rövid zenei gondolatot használ fel, mondhatni, mechanikusan ismételve, és hol a melizmatikus, hol a szillabikus szövegrészekhez

¹⁷ *Cithara Octochorda, seu cantus sacri latino-slavonici* (Viennae, Leopoldi Voigt, 1701¹, 1723²). Harmadik kiadás: *Cithara Octochorda, seu cantus sacri latino-croatici* (Zagrabiae, Antonii Reiner, 1757).

¹⁸ Az 1757-es kiadás hasonmása a világhálón a Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu digitális gyűjteményében: <https://digitalna.nsk.hr/pb/?object=info&id=10533> (utolsó letöltés: 2021. október 23.). Vö. Šime JURIC et al.: *Croatiae scriptores latini recentioris aetatis. Opera scriptorum latinorum natione Croatarum usque ad annum 1848 typis edita. Bibliographiae fundamenta* (Zagreb, Institutum Historicum Academiae Scientiarum et Artium Slavorum Meridionalium, 1971); elektronikus verzió: *Bibliografija hrvatskih latinista* (2011), 756., 758., 760. – <http://www.ffzg.unizg.hr/klaflil/croala/cgi-bin/navigate.pl?juric.2> (utolsó letöltés: 2021. október 23.).

¹⁹ Ennio STIPČEVIĆ: „Baroque Music and Popular Culture in the Croatian Lands. Some Introductory Remarks”, *De Musica Disserenda* 17/1 (2021), 53–75., ide: 67., 70.

²⁰ *Cithara Octochorda*, 19–21., 47.

²¹ RAJECZKY *Magyarország zenetörténete I*, 404–405., 92. kottapélda.

Part I. Adventuali. 79
ad Offertorium, Ant., Hym., et sequentia.

SANCTUS I.

San ctus!

San ctus,

Re sonemus pa ri ter cum tri pu di a li
vo ce, so no re ci pro co carmen modu laudo.

San ctus,

Do mi nus De us Sab ba oth.

Ue cin temus ho di e ma los, e xul te rnis

E 2 h-

2. faksimile. A Sanctus–Resonemus dallama a *Cithara Octochorda, seu cantus sacri latino-croatici* (Zagrabiae, Antonii Reiner, 1757³) című kötet 19. oldalán.

igazítva. Mind a négy forrásunkban meg van örökítve továbbá a dallamnak az *Agnus Dei* tételre alkalmazása.²² Az ordináriumciklus tagjai közti szorosabb zenei–tematikus kapcsolat kialakítása, a *Sanctus*ról a soron következő *Agnus*ra való efféle dallamátvitel bevett eljárás volt a késő középkorban.²³ A zeneileg nem önálló *Agnus Dei* kialakítása rendszerint zene és szövegezés laza kapcsolatán, a variabilitásnak is teret adó lejegyzői szabadságon nyugodott. A *Sanctus–Resonemus* dallam is az *Agnus Dei* szöveggel részint szabályos kontrafaktum-képzés, másfelől viszont meglehetősen szabad adaptáció. Az MR 181 és a *Cithara Octochorda* kottája szillabikus szövegalkalmazást mutat, kivéve a záradékot megelőző többhangos melizmát. A Medvedics-rituále notátora eközben az *Agnus*ban is megőrizte a *Sanctus* széthúzott, melizmatikus megszólaltatásmódját (3. kottapélda).

a)

San - - - ctus, San - - - ctus.

b)

A-gnus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no - bis.

c)

A - - - gnus De - - - i, qui...

3. kottapélda. A *Sanctus* mint kontrafaktum. 3a–b. Hrvatski državni arhiv, MR 181, fol. 1^{r-v}; 3c. A *Sanctus* mint kontrafaktum. Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár, Ms. 302, fol. 121^v

Az alaposabb elemzés megerősíteni látszik Kiss Gábor feltételezését, miszerint a szillabikus trópus komponálásához képest utólagos lehet a melizmatikus *Sanctus* kialakítása, és az ordináriumének mögött valamilyen strofikus előzmény áll.²⁴ Arról, hogy a tropizálással éppen ellentétes folyamat zajlott le, némiképp már a kéziratos kották

²² Medvedics-rituále, fol. 121^v; MR 181, fol. 1^v; *Cithara Octochorda*, 22., 48. Vö. 3. lj.

²³ Kiss *Ordinariums-Gesänge*, 17–19., 27–28. A *Sanctus–Resonemus* dallam (S43.1) és rokonainak (S32, S34) alkalmazása táblázatban a 19. oldalon. Vö. Martin SCHILDBACH: *Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftliche Überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert*. Dissertation (Erlangen–Nürnberg, Friedrich-Alexander-Universität, 1967), Mel. 27 (78. o.), Mel. 34 és variánsai (79–80. o.).

²⁴ Kiss Gábor: „A középkori magyar tradíció lokális ordinárium-dallamai”, in Sz. FARKAS Márta (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 2004–2005* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2005), 147–175., ide: 158.

is árulkodnak. A metzi–német–magyar gótikus keveréknotációt²⁵ akár késői, rendezett könyvirásként (mint az MR 181-ben), akár teljesen kurzív modorban (mint a Medvedics-rituáléban) használva a notátoroknak minden eszközük meg lett volna ahhoz, hogy a *Sanctus* hangfűzéreinek lejegyzésekor kötött, többhangos neumákat használjanak, kottairásukat mégis erős széttagoltság, különálló punctumok jellemzik. Különösen áll ez a Medvedics-féle kottaképre.²⁶ Az összenyomás tehát azt sugallja, hogy a másolás (vagy mintapéldányának) hátterében szillabikus ének rejtőzött. A továbbiakban ennek szeretnék nyomába eredni.

* * *

Papp Géza annak idején a *Régi Magyar Dallamok Tára* II. kötetének jegyzetanyagában szűkszavúan, bár több énekeskönyvet is pontosan megjelölve utalt a 16. századi cseh–morva énekgyakorlatra, mint a *Sanctus–Resonemus* lehetséges forrására. Állítását alátámasztandó, kottapéldán közölte az ének általa ismert legkorábbi formáját, a *Každý věrný prospevej* (Minden hívő énekeljen) szövegű népéneket a cseh testvérek 1561-es, Szamotuły-ban megjelent énekeskönyvéből.²⁷ Nagyjából ötven évvel később jómagam már élhettem a világháló adta lehetőségekkel, és a *Fontes monodici Bohemiae et Moraviae*, illetve a *Melodiarium hymnologicum Bohemiae* (a továbbiakban: MHB) címet viselő, a brünni Masaryk Egyetemen életre hívott integrált adatbázisok²⁸ segítségével feltárhattam a *Sanctus–Resonemus* dallammintáját.

A nevezett ének „bokra” az MHB dallamtárban a 215-ös számot viseli;²⁹ legkorábbi versszövege pedig a latin *Vigilanter melodum*, amelyet a középkori latin versek terjedelmes repertóriumába, az *Analecta Hymnica* két különböző kötetébe is felvettek

²⁵ Újabb terminológia szerint. Lásd GILÁNYI Gabriella: „Új források, új terminológia, új távlatok. A hazai gregorián paleográfiai kutatás napjainkban”, *Magyar Zene* 58/2 (2020), 144–161., ide: 153–154.

²⁶ A Medvedics-rituále notációjáról általában lásd SZENDREI Janka: „A magyar notáció története”, in uő: *Középkori hangjegyzések Magyarországon* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1983) (*Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez* 4), 13–90. (tanulmány), 123–151. (jegyzetek), ide: 150., 94. jegyzet.

²⁷ *Pisně chval Božských. Pisně duchovní ewangelistské* (Szamotuły, Aleksander Augездеcki, 1561), f. S IVa. Digitális faksimile: <https://polona.pl/item/pisne-chwal-bozskych-pisne-duchownj-ewangelistske-w-nowe-slozene-kupomocy,NDQ2NTA5NjA/4/#info:metadata> (utolsó letöltés: 2021. november 16.); PAPP G. *XVII. század énekelt dallamai*, 452.

²⁸ Stanislav TESAŘ (konceptió); Martin KUCHAR (programozás): *Melodiarium hymnologicum Bohemiae* (2004), <http://www.musicologica.cz/melodiarium/index.php?&LANG=EN> (utolsó letöltés: 2021. október 25.). A beszámoló az 1999-ben megkezdett, „Codex hymnologicus Bohemiae. Katalog nápěvů jednohlasého repertoáru latinské a české duchovní lyriky 14.–18. stol.” témájú projektről 2004 és 2005 folyamán, cseh nyelven jelentek meg a brünni egyetemi periodikákban (*Musicologia Brunensis; Acta Musicologica.cz*).

²⁹ http://www.musicologica.cz/melodiarium/record.php?&ID_Pisen=215 (utolsó letöltés: 2021. november 2.).

összesen három, 16. századi cseh kéziratból.³⁰ A latin nyelvű kanció az MHB adattára alapján az előbbiekkal együtt hét kéziratosa mise-énekeskönyvben, avagy graduáléban szerepel kottával (*1. táblázat*). A források egy kivétellel (HK 11) mind ún. graduál-kancionálok, amelyekben a liturgikus énektár mellett kanció rész is helyet kapott. Ezek az igényes kivitelezésű énekeskönyvek különböző litterátus társulatok (*confraternitates litteratorum*) tevékenységének köszönhetően készültek a huszita utrakvista egyház kebelén belül. A 15. század közepétől Csehországban a polgárok által fenntartott testvérületek mint zenei intézmények felügyelték, áptolták a helyi gyülekezetek liturgikus énekét.³¹ A *Vigilanter melodum* legelső ismert kottája abban az 1505-ben keletkezett *Codex Franusban* (1505Fr) olvasható, amelyet e különleges kora-protestáns énekhagyomány egyik legrepresentatívabb zenei dokumentumaként tart számon a zenetudomány.³²

MHB siglum	Elnevezés, proveniencia	Dátum	Könyvtár, jelzet	Fólió
1505Fr ³³	<i>Codex Franus (Franusův kancionál)</i> , Hradec Králové	1505	Hradec Králové, Muzeum východních Čech, II A 6	261 ^v
XIII A 2 ³⁴	Martin z Vyskytné baccalaureus graduálja, Kolín	1512	Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, XIII A 2	174 ^v

³⁰ Guido Maria DREVES: *Cantiones Bohemicae. Leiche, Lieder und Rufe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts nach Handschriften aus Prag, Jistebnicz, Wittingau, Hohenfurt und Tegernsee*. (Leipzig, Fues's Verlag, 1886) (*Analecta Hymnica Medii Aevi* I), 146., nr. 142. Lásd továbbá uő: *Cantiones et muteti. Lieder und Motetten des Mittelalters. Dritte Folge: Cantiones Variae, Bohemicae, Suecicae* (Leipzig, O. R. Reisland, 1904) (*Analecta Hymnica Medii Aevi XLVb*), 114–115., nr. 138. Az ének forrásait lásd a táblázatban (VI B 24; VI C 20a; XIII A 2). Az AH első közlésében a vers átírásába több helyen is hiba csúszott: pl. *melodicum* – *melodum* helyett; *venustate* – *vetustate* helyett. Vö. Ulysse CHEVALIER: *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nos jours. Tome IV: A–Z* (Louvain, Fr. Ceuterick, 1912), nr. 41499.

³¹ Vít ASCHENBRENNER: „Klatovské literátské bratrstvo v 17. a 18. století hudební činnost”, in Tomáš JIRÁNEK – Jiří KUBEŠ (eds.): *Bratrstva. Světská a církevní sdružení a jejich role v kulturních a společenských strukturách od středověku do moderní doby* (Pardubice, Univerzitní knihovna Univerzity Pardubice, 2005), 149–178.; Martin HORYNA: „Česká reformace a hudba. Studie o bohoslužebném zpěvu českých nekatolických církví v období 1420–1260 / The Czech Reformation and Music. A Study of Vocal Music in Worship Services of Czech Non-Catholic Churches from 1420 to 1620”, *Hudební věda* 48/1 (2011), 5–32.

³² Jaromír ČERNÝ: „*Art. Codex Franus*”, in Laurenz LÜTTEKEN (Hg.): *MGG Online* (Kassel, Stuttgart, New York 2016; 19951), <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15417> (utolsó letöltés: 2021. december 10.).

³³ Jaromír ČERNÝ: *Soupis hudebních rukopisů Muzea v Hradci Králové* (Praha, Universita Kralova, 1966) (*Miscellanea Musicologica* 19), 39–40. (no. 6); digitális hasonmás: *Manuscriptorium*. Digital Library of Written Cultural Heritage, http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-RMC___12580_____363ZZJD-cs#search (utolsó letöltés: 2021. november 9.).

³⁴ Ua. http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-NMP___XIII_A_2___315HOB2-cs#search (utolsó letöltés: 2021. november 9.).

MHB siglum	Elnevezés, proveniencia	Dátum	Könyvtár, jelzet	Fólió
VI C 20a ³⁵	<i>Collectaneum: Hymni et cantiones notis musicis instructae latinae additis aliquot</i> (ún. Racek-gyűjtemény) ³⁶	c1500	Praha, Národní knihovna České republiky, VI C 20a	19 ^r
1530Ch ³⁷	<i>Chrudimský graduál</i>	1530	Chrudim, Regionální muzeum v Chrudimi, Ms. 12580	Q 2 ^v
1537Kt	<i>Klatovský graduál</i>	1537	Klatovy, Okresní muzeum v Klatovech, Ms. C3/403	491 ^v
VI B 24 ³⁸	<i>Graduale latino-bohemicum</i> , Praha	16. sz. közepe	Praha, Národní knihovna České republiky, VI B 24	150 ^v
HK 11 ³⁹	<i>Kancionál</i> , Hradec Králové	16. sz. 2. fele	Hradec Králové, Muzeum východních Čech, II A 12	M 8 ^v

1. táblázat. A *Vigilanter melodum* forrásai

A *Vigilanter melodum* lejegyzései egy-egy kivétellel hibátlanok és teljesek.⁴⁰ A sokversszakos éneknek a négysoros strófával megegyező hosszúságú refrénje van (*Magnificans assistricem* szövegkezdettel), amelyet a kéziratok rövidített „responsum” rubrikával vezetnek be. Másképpen fogalmazva: a versszak dallampárra épül, ahol a második fél első sora röviden új zenei anyagot pendít meg, a folytatás és lezárás viszont megegyezik az elsőnek a dallamával (4. kottapélda). A refrén indítása nem szerepel a Sanctus–Resonemus dallamában. A kancionálok *Vigilanter melodum*ában pedig ez a mozzanat az, amelyik még egy kvintváltást és kimondott ellenmozgást épít a kanció zenei szerkezetébe, valamint nyolcszótagosra bővíti a második strófaszakasz első sorát a szakaszok harmadik sorához hasonlóan. A finális mindenütt F – a tonalitást vörös tintával írt „ut” szolmizációs szótaggal jelezték a margón az igényes kiállítású kódexekben éppúgy, mint a szerényebb kéziratokban –,⁴¹ ami meg-

³⁵ Ua. http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-NKCR_VI_C_20A___19RAA16-cs#search (utolsó letöltés: 2021. november 9.).

³⁶ Lenka HLÁVKOVÁ: An Inconspicuous Relative of the Speciálník Codex. On the Dating and Structure of the Manuscript CZ-Pu VI C 20a. *Hudební věda* 57/4 (2020), 436–453.

³⁷ Ua. http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-RMC___12580___363ZZJD-cs#search (utolsó letöltés: 2021. november 9.).

³⁸ Ua. http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-NKCR_VI_B_24___2JDQ4VD-cs#search – Vö. Václav PLOCEK: Catalogus codicum manuscriptorum latinorum, qui in c.r. *Bibliotheca rei publicae Bohemicae socialisticae in Bibliotheca universitatis Pragensis servantur*, I (Praha, Academia, 1973), 122–146., nr. 43. (utolsó letöltés: 2021. november 9.).

³⁹ ČERNÝ *Soupis hudebních rukopisů*, 44–45., nr. 11. https://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-MVCHK_HR12IIA12___3NCLHP4-cs (utolsó letöltés: 2021. november 9.).

⁴⁰ VI C 20a kottájában többszörös elcsúszás figyelhető meg; HK 11-ben nem kottázták végig az éneket.

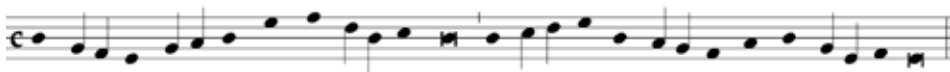
⁴¹ Nincsen „ut” előírva: 1505Fr.

egyezik a *Cantus Catholicus*-ból megismert lejegyzési móddal, és egyúttal megerősíti feltételezésünket a Medvedics-rituále terctranszpozíciójának helytelenségéről. Csak a *Chrudimský graduál* (1530Ch) notátora jelzett a refrénben *bé* módosítást, amelyre hallgatólagosan mindenütt szükség lenne: sőt, valószínűleg *esz*-nek énekelték a refrén 5. hangját, elkerülendő a tritonus ugrást. A különböző cseh kéziratok lejegyzéseiben az ének metrikája nagyjából egységes képet mutat: az első strófaszakasz szótagszáma 7+6+8+6. Figyelemreméltó, hogy pontosan ezt a versszakformát látjuk viszont a három zágrábi dokumentumban. A *Vigilanter melodum* Szűz Máriáról szóló verszetetének rímképlete a cseh énekeskönyvekben versszakról versszakra változik; a meglehetősen mesterkéltné költemény továbbá bőven él mitológiai és bibliai párhuzamokkal.

A *Vigilanter melodum* dallamára alkalmazott cseh énekszövegek első csoportja is az utrakvista egyház énekeskönyveiben maradt fenn, esetükben azonban meg kell elégednünk egy-egy dallamincipittal (2. táblázat).⁴² Kotta nélkül jelent meg ugyanis Václav Mířinsky utrakvista lelkész 1522-es énekeskönyve (1522Míř), s szintúgy nem tartalmaz kottát a másik nyomtatvány, az utrakvistáktól magát megkülönböztető protestáns szekta, a morvaországi Habrovany közösség nyomtatott kancionálja (1530Habr) sem.⁴³ A kölcsönös nótatalások alapján úgy látszik, két alapszövegről van szó: a korábbi (*Jasnost' krále mocného* / A hatalmas király világossága) a húsvéti, a későbbi (*Moudrost' krále věčného* / Az örök király bölcsessége) a karácsonyi ünnepkörhöz tartozik. Közvetlenül a *Vigilanter melodum*-ra utaló *ad notamot* csak egy harmadik szöveg kapott: a *Veselme se vespolek* (Örvendjünk mindnyájan) is egyébként Jézus születésének ünnepléséhez kapcsolódik. A *Jasnost' krále nebeského* (1522Míř, fol. C17^r; 1530Habr, fol. C4^r) és *Moudrost' krále nebeského* szövegváltozat (jelentése: mennyei) – utóbbi csak nótajelzésben szerepel – nyilvánvaló szótagszám-szaporodást idézett elő az első strófa első sorában. Kották híján azonban nem lehet eldönteni, alkalmazták-e ezekhez a cseh versekhez a *Vigilanter melodum* második strófaszakaszának megfelelő dallamot.

⁴² 1517Ko és HB 2/49.

⁴³ Marie HANZELKOVÁ: „Jednota habrovanských a její kancionály”, *Bohemica Litteraria* 15/2 (2012), 17–42.



Vi - gilan-ter melodum nymphae harmoni - zet, Cor-de ovans ele-ri caetus carmen ructu-an-do.



R)Magni-ficans as-sistricem Regis theo-to-cos, Hu-mani-tus a - li-tricem summi vene-ran-do.

4. kottapélda. *Chrudimský graduál* (1530Ch), fol. Q 2^r

Incipit	MHB siglum	Hely / Személy / Dátum	Forrástípus	Ad notam
Jasnost' krále mocného / nebeského ⁴⁴	1517Ko	Kolín	Ms. (inc.)	
	1522Míř	Václav Miřinsky, 1522	Typ. (s.n.)	Ad notam: Moudrost' krále nebeského
	1530Habr	Habrovany, 1530	Typ. (s.n.)	Ad notam: Moudrost' krále věčného
Moudrost' krále věčného ⁴⁵	1522Míř	Václav Miřinsky, 1522	Typ. (s.n.)	Ad notam: Jasnost' krále věčného
	1530Habr	Habrovany, 1530	Typ. (s.n.)	Ad notam: Jasnost' krále nebeského
	HB 2/49	Havličký Brod, 1538?	Ms. (s.n.)	Ad notam: Jasnost' krále
Veselme se vespolek	HB 2/49	Havličký Brod, 1538?	Ms. (inc.)	Ad notam: Vigilanter melodum

2. táblázat. Cseh énekek a *Vigilanter melodum* dallamára utrakvista énekeskönyvekben. Rövidítések: Ms. = kézirat; Typ. = nyomtatvány; inc. = csak incipit; s.n. = kotta nélkül.

44 Josef JIREČEK: *Hymnologia Bohemica: Dějiny církevního básnictví Českého až do XVIII století* (Praha, České společnosti nauk, 1878), 46.

45 Uo., 56.

Incipit	Énekeskönyv	Szerkesztő	Nyomdahely / Év	Ad notam
Každý věrný prospevu	<i>Piesně chval božských</i>	Jan Roh	Praha, 1541	
	<i>Piesně chval božských</i>	Jan Blahoslav	Szamotuły, 1561	
	<i>Písňe duchovní ewangelistské</i>	Jan Blahoslav	Ivančice, 1564	
	<i>Písňe duchovní ewangelistské</i> ⁴⁶		Ivančice / Praha, 1576 / 1615 ²	
Přichodilo se jest zas	<i>Písňe nové na ewangelia</i>	Šimon Lomnický z Budče	Praha, 1580	Každý věrný prospevu
Každý věrný prospevu	<i>Písňe chvál božských</i>	Tobiáš Závorka	Praha, 1602 / 1606 ²	
Radugme se z Svátími	<i>Písňe chvál božských</i>	Tobiáš Závorka	Praha, 1602 / 1606 ²	Každý věrný prospevu

3. táblázat. A *Každý věrný prospevu* cseh és morva énekeskönyvekben

Az időrendben előrehaladva a következő cseh ének, a már említett *Každý věrný prospevu*⁴⁷ a 16. század közepe táján a cseh testvérek énekeskönyveinek állandó darabja lett, és kéziratban is felbukkan (3. táblázat).⁴⁸ A Testvérunió komoly elkötelezettségét az istentiszteleti egyszólamú énekgyakorlat iránt tárgyiasult módon fejezték ki a monumentális kancionál-nyomtatványok: 1541-ben a Jan Roh-féle,⁴⁹ 1561-ben a Šamotulský,⁵⁰ majd 1564-ben az Ivančický kancionál⁵¹ – utóbbiak Jan Blahoslav szerkesztményei –, végül a szintén Ivančicében készült ún. „nagy” kancionál 1576-ban.⁵² A felsorolt énekeskönyvekben a *Vigilanter* kanciódallama az újabb cseh szöveggel

⁴⁶ PAPP G. *A XVII. század énekelt dallamai*, 452. adatai, lásd uo. a rövidítésjegyzéket is a 731. oldalon.

⁴⁷ JIREČEK *Hymnologia Bohemica*, 51.; Jan KOUBA: *Blahoslavův rejstřík autorů českobratrských písní a jeho pozdější zpracování* (Edice a komentář) (Praha, Universita Karlova, 1962) (*Miscellanea Musicologica* XVII), 125.

⁴⁸ Hradec Králové, Muzeum východních Čech, II A 14 (B 5). Vö. ČERNÝ *Soupis hudebních rukopisů*, 47–48., nr. 14.

⁴⁹ Cseh bibliográfiai adatbázisban: <https://knihoveda.lib.cas.cz/Record/K12856> (utolsó letöltés: 2021. november 16.). A *Každý věrný prospevu* az M 2^o-n található.

⁵⁰ Lásd fent, 27. lj.

⁵¹ Digitális hasonmása: <http://www.digitalniknihovna.cz/mzk/view/uuid:fbfbc658-9e26-11e0-a742-0050569d679d?page=uuid:9baf44d9-9e28-11e0-a742-0050569d679d> (utolsó letöltés: 2021. november 16.), az ének fol. 317r-n.

⁵² Wiesław WYDRA – Michel Henri KOWALEWICZ: „Von einem von der Böhmischen Brüdergemeinde Jakob Ostroróg geschenkten Gesangbuch”, *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte* 35/2 (2010), 185–194. Az 1576-os énekeskönyv e-könyvként a világhálón: <https://books.google.cz/books?id=k-B1fAAAAcAAJ&hl=hu&pg=PP11#v=onepage&q&f=false> (utolsó letöltés: 2021. november 16.). Az ének a 673. oldalon található.

az „O dobrodiních, s chválami” című tematikus fejezetben kapott helyet, amely Isten jótéteményeiről hálával megemlékező énekeket foglal magába. Hibátlan, tiszta kottaképe mindannyiszor minden részletében változatlan formában, évtizedek elteltével is romlás nélkül jelent meg. Látszólag apró adalék ez, mindazonáltal el nem hanyagolható bizonyítéka a cseh testvérek énekeskönyveit jellemző átgondoltságnak, és jól érzékelteti a precíz szerkesztői és nyomdai munka átlagot meghaladó színvonalát.

A *Každý věrný* bekerült a morva lutheránus⁵³ Tobiáš Závorka 17. század elején publikált gyűjteményébe is, az általánosan használható énekek közé, illetve ráadásként még egy újabb szöveg hozzáalkalmazásával Jézus Szent Testéről és Vérééről („O Těle a Krwi”).⁵⁴ Az előbbi adatok fényében némiképp meglepőnek tűnik a dal-
lam megjelenése – ráalkalmazott szöveggel és a „Každý věrný” nótautalással – egy katolikus énekeskönyvben, a Šimon Lomnický nevéhez fűződő, 1580-as prágai nyomtatványban, amely a heti evangéliumi perikópákhoz kapcsolódó énekeket közölt.⁵⁵



tonalitásához viszont utóbbiak közül csak az időben legkorábbi lejegyzés, a Medvedics-másolat (illetve annak vélelmezett mintapéldánya) tartotta magát.

A 1674-es kassai *Cantus Catholici* énekeskönyv *Sanctus*–*Resonemus*ának különállását ugyanakor könnyen meg lehet magyarázni, hiszen abban több nyilvánvaló tényező is közrejátszhatott: eltérő mintapéldány használata éppúgy, mint az egyéni ízlés szerinti alakítás. Utóbbi feltétlenül az énekeskönyv jezsuita szerkesztőjének számlájára írható, de előbbi is természetesen adódhatott a Zágráb és az északon fekvő Magyar Királyság nyelvi, kulturális adottságai és egyházi kapcsolatrendszere közt fennálló óriási távolságból, nem is beszélve a földrajzi távolságról. Szabad továbbkomponálásról tanúskodik a század vége felé a Náray-féle nagyszombati énekeskönyv magyar nyelvű *Sanctus*-éneke is az *Agnus Dei*hez tartozó *ad notam*mal.⁵⁶ Az ellenreformációs énekanyagban tehát az idegenből átvett dallam jól bejáratódott, s valószínűleg kedvelt is lett a hozzáértő szerkesztők beavatkozása nyomán, akik sokat tettek azért, hogy hosszabb távon meggyökerezhesen a gyakorlatban.

A trópus magyarországi, nyomtatott énekeskönyvi latin szövegváltozatai jelentős eltéréseket mutatnak a késői zágrábi liturgikus források *Resonemus*-verseihez képest.⁵⁷ A Zágrábban lejegyzett szövegeket – a Medvedics-rituáléban és az MR 181-es jelzetű vegyes gyűjteményben – már önmagukban is furcsa módosítások, félrehallások vagy elírások tarkítják anélkül, hogy komolyabb átköltésre kellene gyanakodnunk. Együttal a versszakok sorrendje is különbözik: a két változat közül az MR 181-esé látszik helyesnek.⁵⁸ A lényegi azonosságot nem érintő szövegvariánsok a következők: *sonans reciprocans – sono reciproco; caelos eructemus – melos exultemus; canamus – psallamus; modo de superna – nobis de superna; Isach – Isaae; panem – piam* etc. Ezekhez viszonyítva meglehetősen önálló verszetekkel szerepelt a *Resonemus pariter* a Kájoni-féle csíksomlyói *Cantionale Catholicum* első két kiadásában (1676, 1719).⁵⁹ Csak az 1674-es Sámbar-énekeskönyv verseiben vált dominánssá a kereszttrím (*pariter*,

⁵⁶ NÁRAY Georgius: *Lyra Coelestis* (Tyrnaviae, Typis Academicis, 1695), 20–21. Vö. SZABÓ Régi magyar könyvtár I, nr. 1479; PAPP G. XVII. század énekelt dallamai, 222., nr. 42/II.

⁵⁷ Az összehasonlításhoz lásd PAPP Á. *Mise állandó énekei magyarul*, 125. Lásd még HOLL Béla – KÖRMENDY Kinga: *Repertorium hymnologicum mediaevi Hungariae* (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2012) (*Fragmenta et Codices in Bibliotheca Hungariae. Subsidia* 1), 200., nr. 650. A nemzetközi himnológia csupán a Kájoni *Cantionale Catholicum*ában megjelent *Resonemus*-verset tartotta számon. Vö. CHEVALIER *Repertorium hymnologicum*, nr. 32884.

⁵⁸ MR 181: 1. *Resonemus* – 2. *Ut cantemus* – 3. *Sacramentum* – 4. *Manna pluit* – 5. *Sub mystica* – 6. *Ave plena gratia*; Medvedics-rituále: 1. *Resonemus* – 2. *Sub mystica* – 3. *Ave plena gratia* – 4. *Ut cantemus* – 5. *Manna pluit* – 6. *Sacramentum*.

⁵⁹ *Cantionale Catholicum. Régi és Új, Deák és magyar Aitatos Egyházi Énekek* (A csíki kalastromban, 1676), p. 5. Vö. SZABÓ Régi magyar könyvtár I, nr. 1188. Lásd még BALÁS Ágoston (szerk.): *Cantionale Catholicum. Régi és Új, Deák, és Magyar Aitatos Egyházi Énekek* (A Csíki Sárlos B. A. Kalastromban, 1719), p. 7. Vö. PETRIK Géza: *Magyarország bibliographiája 1712–1860*. II (Budapest, Dobrowsky, 1890), 308. Lásd továbbá: „...édes Hazámnak akartam szolgálni...”. KÁJONI János: *Cantionale Catholicum*. PETRÁS Incze János: *Tudósítások, összeállította, bev., jegyz.* DOMOKOS Pál Péter (Budapest, Szent István Társulat, 1979), 178–179., nr. 10.

triumphali, jucunditer, virginali – abab),⁶⁰ a cseh mintákat inkább a párrímek (aa, bb) jellemezték. Míg az eredeti latin strófa, sőt a *Kazdý věrný* szöveggel kikristályosodott cseh változat is 7+6+8+6 szótagszámú, addig a magyar népénekeskönyvekben a két-nyelvűségen kívül szembetűnő újdonság, hogy a latin részek és magyar fordításai is utolsó sorukban egy szótaggal bővültek (7+6+8+7),⁶¹ amint ez már a *Cantus Catholici* kottájából kiderült. A magyar nyelvű kancionálék tehát minden kétséget kizáróan új fejezetet nyitottak az ének hagyományozásában.⁶²

A magyarított *Resonemus*-vers valamennyi 17. századi kéziratos forrása Erdélyből származik; ezeket és a bennük föllelhető szövegkezdeteket a 4. táblázatban foglalom össze.

<i>Mondjunk nagy dicséretet</i>	Petri András-énekeskönyv, 1630/1631 ⁶³	Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára, Quart. Hung. 1395
	Mihál Farkas-kódex, 1673–1699 ⁶⁴	Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára, Oct. Hung. 482
<i>Énekeljünk mindnyájan</i>	Pálffi Márton-énekeskönyv, 1676 előtt ⁶⁵	Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára, Quart. Hung. 1985
<i>Zengjünk egyenlő szóval</i>	Kájoni János: <i>Hymnarium</i> (Latin–magyar versgyűjtemény), 1659–1677 ⁶⁶	Csíksomlyó, Ferences Kolostor Könyvtára, A V 3/5250
<i>Resonemus pariter</i> (töredék)	Zemlény János-énekeskönyv, 1668 ⁶⁷	elvesztett

4. táblázat. A *Resonemus pariter* magyar fordításainak 17. századi kéziratos forrásai

⁶⁰ RMKT XVII/15/A, 17., nr. 10.

⁶¹ Kétsoros strófaformaként értelmezte, de a szótagszámoknál elírás történt: RMKT XVII/15/B, 178.

⁶² A *Cantionale Catholicum*ban megjelent 17–19. századi szövegvariánsokhoz lásd KÖVÁRI Réka: „Hagyomány és megújulás Kájoni *Cantionáléjának* kiadásai”, in Kovács Andrea (szerk.): *Hagyomány és megújulás a liturgiában és zenéjében. A LFZE Egyházzene Tanszéke újraindításának 20. évfordulóján tartott szimpózium előadásai. Budapest, 2010. szeptember 8–10.* (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2012), 311–340., ide: 324–328.

⁶³ HOLL Béla: *Katolikus egyházi énekek (1608–1651)* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974) [továbbiakban: RMKT XVII/7], 556–567. Lásd továbbá STOLL Béla: *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)* (Budapest, Balassi Kiadó, 2002), 50–51., nr. 50.

⁶⁴ RMKT XVII/15/B, 15–20., RMKT XVII/7, 614., nr. 159, valamint STOLL i. m., 76–77., nr. 103.

⁶⁵ RMKT XVII/15/B, 27–32., 176–177., RMKT XVII/15/A–B, nr. 8, valamint STOLL i. m., 87–88., nr. 129.

⁶⁶ RMKT XVII/15/B, 120–135. Lásd még MUCKENHAUPT Erzsébet: *A csíksomlyói ferences könyvtár kincsei: Könyvleletek 1980–1985* (Budapest–Kolozsvar, Balassi Kiadó–Pólis Kiadó, 1999), 100., nr. I/7; STOLL i. m., 75–76., nr. 102; MEDGYESY S. Norbert: „Adventi himnusz-, szekvencia- és trópus-(első)fordítások, kanciók Kájoni *Hymnariumában*”, in BOGÁR Judit (szerk.): *Régi magyar népénekek és imádságok* (Budapest, MTA–PPKE Barokk Irodalom és Lelkiség Kutatócsoport, 2015) (*Pázmány Irodalmi Műhely: Lelkiségtörténeti Tanulmányok* 11), 197–222., ide: 216–217.

⁶⁷ Ma már kideríthetetlen, hogy a latin szöveg mellett ott volt-e a magyar fordítás is, de elég valószínű. A latin *Resonemus* kezdetének helyén mindenesetre csonka volt a kézirat, hiszen az utána következő magyar nyelvű karácsonyi énekszöveg eleje is hiányzott. Vö. DOMOKOS Pál Péter: „Zemlény János kéziratos énekeskönyve (XVII. sz.)”, *Erdélyi Múzeum* 44, Új folyam 10 (1939/4), 355–364., ide: 357. Lásd még RMKT XVII/15/B, 9–15., valamint STOLL *Magyar kéziratos énekeskönyvek*, 68–69., nr. 88.

A legkorábbi szarmazó és mind közt a leghosszabb, legteljesebb följegyzésben, Petri András kéziratos énekeskönyvében a magyar mellett három versszaknyi latin szöveg is olvasható.⁶⁸ Ennek és a Kájoni *Cantionale*-beli latin eredetinek az ismeretében a vers közreadója, Holl Béla nem tudott magyarázattal szolgálni arra, hogy az ismeretlen fordító-versszerző a vers második felében miért nyúlt látszólag latin előzmény nélkül új tematikához. A vers ezen szakaszai párhuzam nélküliek: a többi anyanyelvű kéziratban sem kaptak helyet. Az MR 181-es jelzetű zágrábi kézirat most már kezünkbe adta a kulcsot: *Resonemus*-trópusában benne foglaltattak az Oltáriszentség alapításáról (*Sacramentum typicum; Manna pluit patribus*), Jézus titokzatos testéről (*Sub mystica specie*) szóló versszakok, lezárásként pedig a Mária közbenjárásáért intézett fohász (*Ave plena gratia ... et pro nobis ora*). Kájoninál és Sámárnál ezek helyett mindössze az ádventi időszakra utaló *Rorent caeli desuper* állt, amelyet Petri András lejegyzése szintúgy fölvetett a fordításba, mint ahogy a Kájoni-szöveg saját, egyedi részletét is, a *Patres nostri in Lybbo* versszakot a limbusbeliek óhajtásáról. Mindent összevéve Holl jellemzése az ének hosszú formájának oltáriszentségi vonatkozású függelékéről megalapozottnak bizonyult, és nemcsak a szöveg valószínű latin forrása felől, hanem az ének későbbi liturgikus beosztásának szempontjából is. A *Cantionale Catholicum* 1805-ös, harmadik kiadásában a verset két részre bontották, és második felét az Úrfelmutatás utánra helyezték át.⁶⁹ A latin változatnak megfelelő oltáriszentségi versszakok ugyan valószínűleg nem szerepeltek az énekszövegben már az első nyomtatott megjelenéseknél – 1674, 1676 – sem, de elképzelhető, hogy valamikori meglétük befolyásolta az ének alakítását, hagyományozását. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a hipotézist sem, hogy az Oltáriszentség témája esetleg valamely cseh–morva énekszöveg felől került az énekeskönyv-szerkesztők látókörébe. Talán nem ok nélkül egészült ki Sámár könyvében a *Sanctus–Agnus* misciklus további két, a *Resonemus* dallamintájára készült, magyar nyelvű elevációs énekkel. Köztük és a *Resonemus* zágrábi latin versei között ugyanakkor bajos közvetlen kapcsolódást kimutatni.

Áttérve a magyar nyelvű népének dallamának vizsgálatára, meg kell elégednünk két, 17–18. századból fennmaradt kéziratos kottával, ám azok tanulmányozása nem kevés tanulságot rejteget. A 17. század végi *Magyar Cantionale*⁷⁰ notátora az 1674-es *Cantus Catholicus* másolva a *Szentséges szent áldozat* elevációs éneket akarta használatba venni (*6a kottapélda*). Transzpozíciójában azonban eltért a nyomtatott énekeskönyvbelitől: a dallamot D alaphangra írta, és *fsz* módosítójelet használt, de *cisz*t nem; a második sortól kezdve így adódott a mixolíd hangsornak megfelelő hangkészlet. A 18. század első felére datált Deák–Szentés kéziratban, amely minden

⁶⁸ RMKT XVII/7, 258–259., 614–615., nr. 159.

⁶⁹ Kővári *Hagyomány és megújulás*, 326–327.

⁷⁰ *Cantionale Hungaricum*, 1675 után. ELTE Egyetemi Könyvtár és Levéltár, A 112, p. 12 (feltételezett eredeti oldalszámozás szerint). Digitalizált faksimile az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban: <https://edit.elte.hu/xmlui/handle/10831/32899> (utolsó letöltés: 2021. november 23.).

a)



Szent - sé - ges Szent ál - do - zat, oh Szent - sé - ges Jé - zus,

b)



Re - so - ne - mus pa - ri - ter cum tri - pu - di - a - li,

c)



Szent vagy, U - ram! Szent vagy, Szent! Nagy - ir - gal - mú Is - te - nünk,

d)




É - ne - kel - jünk mindnyájan Vi - gan s nagy ö - römmel,



Gyar - ló szi - vün - ket vond hozzád, É - des - sé - ges Jé - zus.



vo - ces to - nent per nu - bi - la Chri - sto iam ve - ni - en - ti.



ki kö - nyö - rül - vén mi - raj - tunk, Meg - vál - tót küld - tél ne - künk.



Zen - ge - dez - ze - nek a fel - hők Krisztus jö - ve - te - lé - vel.

6. kottapélda. A Sanctus–Resonemusból lett népének dallamforrásai. 6a. *Cantionale Hungaricum*. ELTE Egyetemi Könyvtár és Levéltár, A 112, 12. o.; 6b. Deák–Szentés kézirat. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Ms. mus. 4374, 12. o.; 6c. SIMON Jukundián: *Katolikus Egyházi Énekkönyv*. Kézirat (1869). Csíksomlyó, Ferences Kolostor Könyvtára, O D 107/1853, 83. o.; 6d. DOBSZAY–SZENDREI *Magyar népdaltípusok katalógusa* I/A, 481.

bizonytal Kájoni kotta nélküli *Cantionaléjának* második kiadásához kapcsolódott, a latin *Resonemus* versszakkal kottázva találjuk a dallamot (*6b kottapélda*).⁷¹ Itt az ének első két sora – az előbb leírtakhoz hasonlóan – mixolíd tonalitású, második két sora pedig meglepő módon dallamos moll fordulatot vesz, a vége felé az alaphang fölött pontosan jelzett kisterccsel (*esz*).⁷² Az éneket napjainkig ébren tartó székely néphagyomány ennek a Székelyföldön keletkezett egyetlen korabeli írásos följegyzésnek megfelelően szólaltatja meg a dallamot: egymástól függetlenül látszó dúr- és moll-jellegű variánsokban, de akár úgy is, hogy az éneken belül az alaphang fölötti tercet változtatja, a dúr és moll tonalitás között kétértelműségben tartja (*6d kottapélda*).⁷³

A székelyföldi népi gyűjtést éppúgy a Kájoni-féle szöveg (*Énekeljünk mindnyájan*) köti össze minden kétséget kizáróan a 17. századi *Resonemus*-szal, mint a Kájoni *Cantionale* 20. század eleji, negyedik kiadásának tartott, ún. Baka-féle énekeskönyv – egyébként négyszólamú harmonizációt tartalmazó, ütemekbe osztott – kottáját, ahol főszöveggé emelkedett a trópus eredetileg negyedik versszaka (*A szent atyák a Lymbusban*).⁷⁴ A dallam mindkettőben tisztán moll jellegű, a szeptim változó. E változat közvetlen előzménye a Simon Jukundián ferences szerzetes csíksomlyói kéziratos énekgyűjteményében fennmaradt népének (*Szent vagy, Uram!*), melyen a gyűjtő–leíró nyilvánvalóan saját maga igazított (*6c kottapélda*).⁷⁵ Medvedics „elírását” szem előtt tartva különösen is kiélezetten merül fel a kérdés: lehetséges, hogy már a dallamátvétel kezdeti stádiumában, a 17. században „véletlenül” jelen volt a transzformált, kisterces változat, és azt a kántorok, deákok egy része egyenrangúként örökítette tovább a *Cantus Catholici* dúr dallama mellett?

A *Sanctus–Resonemus* történetéről az eddigi kutatási eredmények alapján összegezve a következőket lehet elmondani: a *Sanctus*-dallamról és a *Resonemus* trópus

⁷¹ Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Ms. Mus. 4374, p. 12. KÖVÁRI Réka: *A Deák–Szentés kézirat* (Budapest, Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány–MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2013) (*Fontes Historici Ordinis Fratrum Minorum in Hungaria – Magyar Ferences Források* 6), 125., nr. 13.

⁷² Ennyiben ma már szükségesnek látszik, hogy felülvizsgáljuk Papp Géának az RMDT II. kötetében (222, nr. 42) közölt értelmezését.

⁷³ A szeptim és a terc elszínezésére a *Sanctus–Resonemus* népi előadásában Rajeczky Benjamin is felhívta a figyelmet egy bukovinai adattal. RAJECZKY Benjamin: „Gregorianische Gesänge in der ungarischen Volkstradition”, *Studia Musicologica* 27/1–4 (1985), 5–22., ide: 17. Ugyanezt a népzenei adatot lásd DOBSZAY László – SZENDREI Janka: *A magyar népdaltípusok katalógusa stílusok szerint rendezve* (Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, 1988), I/A, 481. (III F/134. típus). Szélesebb összehasonlításban az MR 181, a Deák–Szentés kézirat és a népzenei gyűjtések lejegyzéseit lásd DOBSZAY László – SZENDREI Janka – RAJECZKY Benjamin: *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékekben* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979), I, 120.; II, 58.

⁷⁴ DOMOKOS „...édes Hazámnak”, 179–180., nr. 11 (magyar trópuszöveg). Lásd még BAKA János (szerk.): *Erdélygyházmegyei énekeskönyv* [...] (Gyergyószentmiklós, Sándory Mihály Könyvnyomdája, 1921), 94. sz., 98–99. Az énekeskönyv leírását, valamint az énekeskönyvi dallam és a – Kővári Réka újabb gyűjtéséből származó – népének összehasonlítását lásd KÖVÁRI *Hagyomány és megújulás*, 322–323., 327–328.

⁷⁵ SIMON Jukundián: *Katholikus Egyházi Énekkönyv*. Kézirat (1869). Csíksomlyó, Ferences Kolostor Könyvtára, D O 107/1853, 83. o. Az ének az „Adventi énekek” között, „Az első csendítésre. Régi ének kijavítva” felirattal.

szövegéről nincsen a 17. század második harmadánál korábbi magyarországi adatkunk. Ezt a tényt figyelembe véve, valamint tekintettel az ordináriuménekhez – többszörös áttétellel – forrásul, dallammintaként szolgált, a 16. század elejéről származó csehországi latin kanciódallamra, vitatható az ének gregoriánként és középkoriként való jellemzése. A magyar forrásokban fellelhető kották ráadásul már nem is tartalmazzák a legkorábbi latin szövegű kanció formai szempontból lényeges refrén-szakaszát. Az adatok további kronológiája alapján feltételezhető a zágrábi *Sanctus*-szal megegyező, négy soros cseh népének (*Každý věrný prospěvuj*) elsősége a hagyományozásban: nagy valószínűséggel az 1600 tájáig már kiforrottan, jó párszor nyomtatásban megjelent cseh szövegű kanciót emelték át szövegcserevel több vidéken, több úzusban a magyarországi énekgyakorlatba a 17. században. A trópuszöveg Zágrábban megszilárdult oltáriszentségi tematikájának eredete éppoly homályos, mint a liturgikus kijelölésben megnyilvánuló ádventi tematika: ez utóbbi a versekben is hangsúlyosan helyet kapott a jezsuita és az erdélyi – Kájoni-féle – alkalmazásokban. Elképzelhető, hogy az ének ünnepekörhöz és liturgikus cselekményhez kötésére még rávilágíthat a cseh szövegek alaposabb tanulmányozása. Bármennyire is kétfelé ágazott a zágrábi egyházmegye kéziratái és az 1670-es évek nyomtatványai között a *Resonemus*-ének szövege és kottája, bizonyos tények egyáltalán nem arra vallanak, hogy a megismerhető források szerint távol eső helyeken egymástól teljesen függetlenül történt volna az átvétel. Ellenkezőleg, a zágrábi és erdélyi *Resonemus* összefüggésére lehet rámutatni egyrészt a Petri András énekeskönyvében fellelhető, szerencsésen korai, a 17. század első felére tehető fordítás révén, másrészt a Medvedics-rituáléban megfigyelhető dallam-transzformáció erdélyi továbbélése alapján. Az ismert adatok mint jéghegy csúcsai magasodnak előttünk; a közös talapzat, a mintapéldány és az „ősforma” azonban rejtve maradnak.

Megkerülhetetlen kérdés, vajon milyen úton került a dallam a cseh–morva énekeskönyvekből Magyarországra. A fent leírt időbeli tényezők, valamint a történelmi körülmények miatt az átvételt kézenfekvőnek tűnik a cseh protestantizmushoz kapcsolódó közismert fordulópont, az elvesztett fehérhegyi csata utáni évekre tenni.⁷⁶ A hivatalos vallásüldözés Csehország lakosságát 1627-től kezdve rövid időn belül formálisan katolikusá tette, ami az ottani protestánsok addig nem tapasztalt mértékű elvándorlását, az egyházi értelmiség szétszóródását vonta maga után. Az exuláns cseh testvérek (valamint a más protestáns vallási irányzatokhoz tartozók) letelepedése – Alsó- és Felső-Magyarországon – hosszan tartó és mélyreható multikulturális, szellemi folyamat elindítója volt. Elegendő a felekezeti–nyelvi beilleszkedés egyik kimagasló képviselőjére, egyben a kálvinista Rákócziak vallási–politikai irányultságának szimbolikus alakjára, a hazai művelődéstörténetben is kimerítően tárgyalt Jan Amos

⁷⁶ A jelenleg legjobb magyar nyelvű összefoglalás a fehérhegyi csata előtti és utáni történelmi, társadalmi és eszmetörténeti összefüggésekről, a cseh és morva exulánsokról: PAPP I. *Biblikus cseh nyelvű gyászbeszéd*, 15–66.

Komenskýre (Johann Amos Comenius) gondolnunk,⁷⁷ de ugyanígy tanulságos áttekinteni a nagy hatású, cseh nyelvű lutheránus énekeskönyvszerző, Jiří Tránovský (Georgius Tranoscius) életútját.⁷⁸ Élénk szellemi kapcsolatokat kimondottan protestáns értelmiségiek körében ugyanakkor már a 16. századból is ki lehetett mutatni Magyarország és Morvaország között.⁷⁹ Azt a nyugat-magyarországi birtokot viszont, amelyen Medvedics plébánosként működött, nem érintette a cseh exulánsok megjelenése: a Batthyányak nem tartoztak a kiűzötteket pártfogoló magyar főurak közé. A katolikus egyházi énekanyag 17. századi megújítása kapcsán – aminek akár okkal lehetne egyik jelképévé avatni a *Sanctus–Resonemus*-éneket – a cseh–morva menekültek magyarországi beilleszkedésénél nagyobb súllyal esik latba a katolikus egyház pozíciójának Csehország felől induló megerősödése és a jezsuiták ellenreformációs tevékenységének kibontakozása a szóban forgó események hatására Közép-Európában. A magyarországi művelődés szempontjából igazán jelentős hatásának mondható a morvaországi Olmütz (Olomouc) jezsuita kollégiuma, ahol minden időben – 1622 előtt és után, a század közepéig – kiemelkedően magas volt a magyarországi diákok és mellettük a horvátországiak aránya.⁸⁰ Az látszik leginkább valószínűnek, hogy ebből a külföldi jezsuita intézményből közvetíthették a *Sanctus–Resonemus* dallammintáját tartalmazó énekeskönyvet, onnan kerülhetett ki az az egyházi személy, vagy egyházi énekhez értő, jól képzett, litterátus szakember, akinek az ének újraalkalmazása köszönhető. A felekezeti különbség nem okozhatott gondot: az énekkészlet folyamatos bővítésében olyan, az egyházi központok mellett működő jámbor, laikus testvérületek, kongregációk játszhattak akkoriban fontos szerepet, amelyek az egyháziaknál nagyobb szabadságot engedhettek meg maguknak az ájtatosságot szolgáló énekanyag művelésében.

⁷⁷ HÖRCSIK Richárd: „Comenius és az észak-magyarországi cseh-morva emigráció”, in CSORBA Csaba – FÖLDY Ferenc – KÖDÖBÖCZ József (szerk.): *Bibliotheca Comeniana III: Comenius és Magyarország* (Sárospatak, Magyar Comenius Társaság, 1990), 145–154.; VIERA ŽBIRKOVÁ: „A Cseh Testvérek nyugat-szlovákiai gyülekezetei és Comenius”, in KÖDÖBÖCZ József (szerk.): *Bibliotheca Comeniana VI: Comenius és a sárospataki iskola* (Sárospatak, Magyar Comenius Társaság–Comenius Tanítóképző Főiskola, 1997), 69–73.; DIENES Dénes: „I. Rákóczi György és a cseh-morva atyafiak”, in KÖDÖBÖCZ József (szerk.): *Bibliotheca Comeniana VIII: Művelődésünk múltjából* (Sárospatak, Magyar Comenius Társaság, 1999), 75–80.

⁷⁸ JAN MALURA: „German Reformation and Czech Hymnbooks and Books of Prayers and Meditations. Literature and Religious Identity in Early Modern Period”, *Zeitschrift für Slawistik* 64/4 (2019), 542–555. <https://doi.org/10.1515/slav-2019-0031> (utolsó letöltés: 2021. december 17.).

⁷⁹ SZABÓ András: „Morva–magyar kapcsolatok a XVI. század második felében”, in JANKOVICS József (szerk.): *Klaniczay-emlékkönyv: Tanulmányok Klaniczay Tibor emlékezetére* (Budapest, Balassi Kiadó, 1994), 168–176.

⁸⁰ KOVÁCS Eszter: „Légy cseheknek pártfogója, magyaroknak szószólója...” *Cseh–magyar jezsuita összefüggések a kezdetektől 1773-ig* (Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem–Országos Széchényi Könyvtár, 2015), 28–31., 73–76.; SZÓGI László: „Az olmützi egyetemen tanult magyarországi, erdélyi és horvátországi születésű hallgatók 1576–1850. (Forrásközlés)”, in E. KOVÁCS Péter – KALMÁR János – V. MOLNÁR László (szerk.): *Unger Máttyás emlékkönyv* (Budapest–Eger, MTA Történettudományi Intézet–Heves Megyei Levéltár, 1991), 191–225.; VARGA Júlia: *Magyarországi diákok a Habsburg Birodalom kisebb egyetemén és akadémiáin: 1560–1789* (Budapest, ELTE Levéltára, 2004) (*Magyarországi diákok egyetemjárása az újkorban* 12), 181–218., 300.

A cseh–(morva–)magyar átvitelben rejtőző közbülső láncszem létének bizonyításához még adatokra volna szükség. Felmerülhet a német közvetítés lehetősége is: a német–cseh énekkölcsönzések szakirodalmában azonban egyelőre nem leltem erre utaló nyomra, de a kutatás elvileg itt még nem zárható le. Amíg nem kerül elő cáfoló adat, addig a *Sanctus–Resonemust*, nevezetesen a betoldás szövegét és a latin miseordinárium-énekek a cseh dallamhoz alkalmazását sajátos magyarországi alkotásnak tekinthetjük.

“*Resonemus pariter*”: a Late Medieval *Sanctus* Melody and its Trope

The *Sanctus* melody with trope known from the manuscripts of the diocese of Zagreb from the 16th and 17th centuries (HR-Zmk MR 181; H-Kf Ms. 302) has not been identified with any of the generally known pieces of the medieval mass ordinary melody sets (G. Kiss, *Ordinariums-Gesänge, Monumenta Monodica Medii Aevi, Subsidia*, 6). The text of the trope is not known from the Middle Ages; nor is it found in sources outside Hungary. Therefore, until such time as there is no evidence to the contrary, the *Sanctus* trope in question, with the incipit *Resonemus pariter* - at least the text of the verse setting -, can be regarded as a local work from the practice of the southern dioceses of Hungary.

An examination of the melody and its settings from all the sources currently available may shed some light on the origin of the chant. The Latin stanzas of *Resonemus* were published with considerable variation between the mass ordinary chants in the printed hymnbooks of Hungary (M. Sámbar, *Cantus Catholici*, 1674; J. Kájoni, *Cantionale Catholicum*, 1676). In addition, the Hungarian translations of its poems are suspected of paralleling several textual traditions.

Finally, Gábor Kiss's suspicion that the composition of the trope would have preceded the development of the melismatic melody of the *Sanctus*, i.e. that the process would have been the opposite of the troping, seems to be confirmed by the more recent data. As to the original melody and the method of text addition, and whether the Hungarian liturgical chant was indeed the primary one in the tradition of the mass ordinary (cf. L. Dobszay - B. Rajeczky - J. Szendrei, 1979), a statement can only be made after a thorough study of the Czech *kancionál* sources from around 1500.

V. SZŰCS IMOLA

A sárospataki kollégium zenei élete a reformkorban a melodiáriumok tükrében

A reformkor előtt

A Sárospataki Református Kollégium zenetörténetére vonatkozóan az első feljegyzések 1621-ből származnak: ekkor I. Rákóczi György fejedelem rendeletben szabályozta a kántor teendőit, miszerint csak olyan ének hangozhat el a templomban, amit előtte az iskolában már megtanított. Arról, hogy az iskola énekkarának ünnepeken és temetéseken való részvételéből bevétele származott, melyet a szegényebb sorsú diákok megsegítésére fordított, 1728-tól rendelkezünk feljegyzésekkel.¹ 1774-ben Debrecenben kiadtak egy négy szólamra kidolgozott zoltárkönyvet, mely Maróthy György 1743-as *A zoltároknak a kóták szerint való éneklésének rövid summája* című műve alapján készült. Maróthy utóbbi művének mintájára a sárospataki énekkarnak 1752-ben már összhangzatos rendszerben kidolgozott zoltárai voltak.² A sárospataki énekkar 1782-ben Bárczafalvi Szabó Dávid karelnöksége alatt „Societas harmonica” néven énekegyletté alakult, mely innentől szigorú rend szerint működött.³ Az énekkar tagjai szerepük szerint a következők voltak:

- főénekesek (*procantores*): az első öt énekes, akik közül az elsőt *protocantornak* nevezték. A diákok közül az énekkar teljes jogú fejeként az elnök és vele együtt az öt főénekes alkották az ún. *procentoriumot*; a főénekesek kötelessége volt többek között a későn jövöket, mulasztókat, kihágókat följegyezni és jelenteni a *procentoriumnak*.
- közénekesek (*concantores*): énekkari, esetenként lelkeszi helyettesítési kötelezettséggel;
- alsóbb énekesek (*subcantores*): közülük osztályzatukra nézve a három legkevesbé jó tanuló dolga volt összehívni egyes alkalmakkor az énekkar tagjait.⁴

¹ KELEMEN Judit: „Sárospatak zenei öröksége”, *Zempléni Múzsza* 16/4 (2016. tél), 28.

² ORBÁN József: *A Sárospataki énekkar története* (Sárospatak, k. n., 1882), 46.

³ Uo., 28. Magyarul „Összhangzatos énekegylet”.

⁴ Uo., 30.

Az egylet szabályai előírták valamennyi énekelt darab följegyzését az elnöki melodiáriumba. E szabályzatnak köszönhető az az értékes melodiárium-anyag, amely néhány hiányzó év kivételével gazdagon dokumentálja az énekegylet repertoárját alakulásától kezdve.⁵ A sárospataki melodiáriumok reformkor előtti részét illetően bőséges szakirodalom áll rendelkezésünkre, elég Szabolcsi Bence és Bartha Dénes úttörő írásaira gondolnunk.⁶ Kutatásuk homlokterében a 18. század kollégiumi zenéje állt. Munkáikban történeti szempontból feldolgozták a korabeli zenei életet és rekonstruálták annak repertoárját. Bartha Dénes ezen kívül leírást adott a számára rendelkezésre álló 1787–1848 közötti kéziratos magyar dallamforrásokról is.

A diák-melodiáriumok közé tartoznak az elnöki dallamtárak, továbbá a kórustagok melodiáriumai. A kétféle forráscsoport közül az elnöki melodiáriumok adnak teljesebb képet, mivel azokba minden új éneket az összes szólamával fel kellett jegyezni, tehát a kornak megfelelő partitúrákat tartalmaznak. A kórustagok melodiáriumaiban általában csak azt a szólamot találjuk, melyhez a kézirat tulajdonosa tartozott. A diák-melodiáriumok kottairása mindmáig nehezen megfejthető, mivel sem a hangmagasságot jelölő kulcsokat, sem ritmuslejegyzést nem tartalmaznak, és a másolók nem öt vonalra, hanem – ahogy a szükség hozta – 6–12 vonalra kottázták le a szólamokat, melyeket egységes jelölések különböztettek meg egymástól⁷ (*1. fakszimile*).⁸ A hangmagasság, ritmus és előadásmód rekonstruálásához így mindenekelőtt a más forrásokkal és a dallamok további, fennmaradt variánsaival való összevetés jelentheti a kiindulópontot.⁹

Mivel a kórus sokszor énekelt temetéseken, egyházi alkalmakon, folyamatosan bővítenie kellett repertoárját. Az elnök számára az egylet szabályai előírták, hogy elnöksége alatt köteles két halotti darabot megírni, továbbá legalább egy zsoltáréneket az összhangzatos éneklés szabályai szerint harmonizálni, és azokat az elnöki melodiáriumba beírni.¹⁰ Mivel ez az anyag nem volt elegendő, a procentorium évente több további éneket is elkészített az énekkar számára.¹¹ Egészen különleges, ünnepi alkalmat jelentettek az énekkar életében a „kollégiumi aratáskori vizsgálatok” (*examenek*).

⁵ 1782-től 1817-ig hiányzik az elnöki melodiárium. Vö. ORBÁN *Sárospataki énekkar története* 29. Egy-egy melodiárium több év anyagát tartalmazza, de az egyes naptári évek új oldalon, az új év feltüntetésével kezdődnek. Így a hiány szembetűnően megállapítható.

⁶ SZABOLCSI Bence: *A 18. század magyar kollégiumi zenéje* (Budapest, k. n., 1930) (*Magyar Zenei Dolgozatok* 8). Lásd továbbá BARTHA Dénes: *A XVIII. század magyar dallamai* (Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1935). uő: „A magyar énekelt vers forrásai Faluditól Horváth Ádámig (Második, befejezett közlemény)”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 42/4 (1932), 382–397.

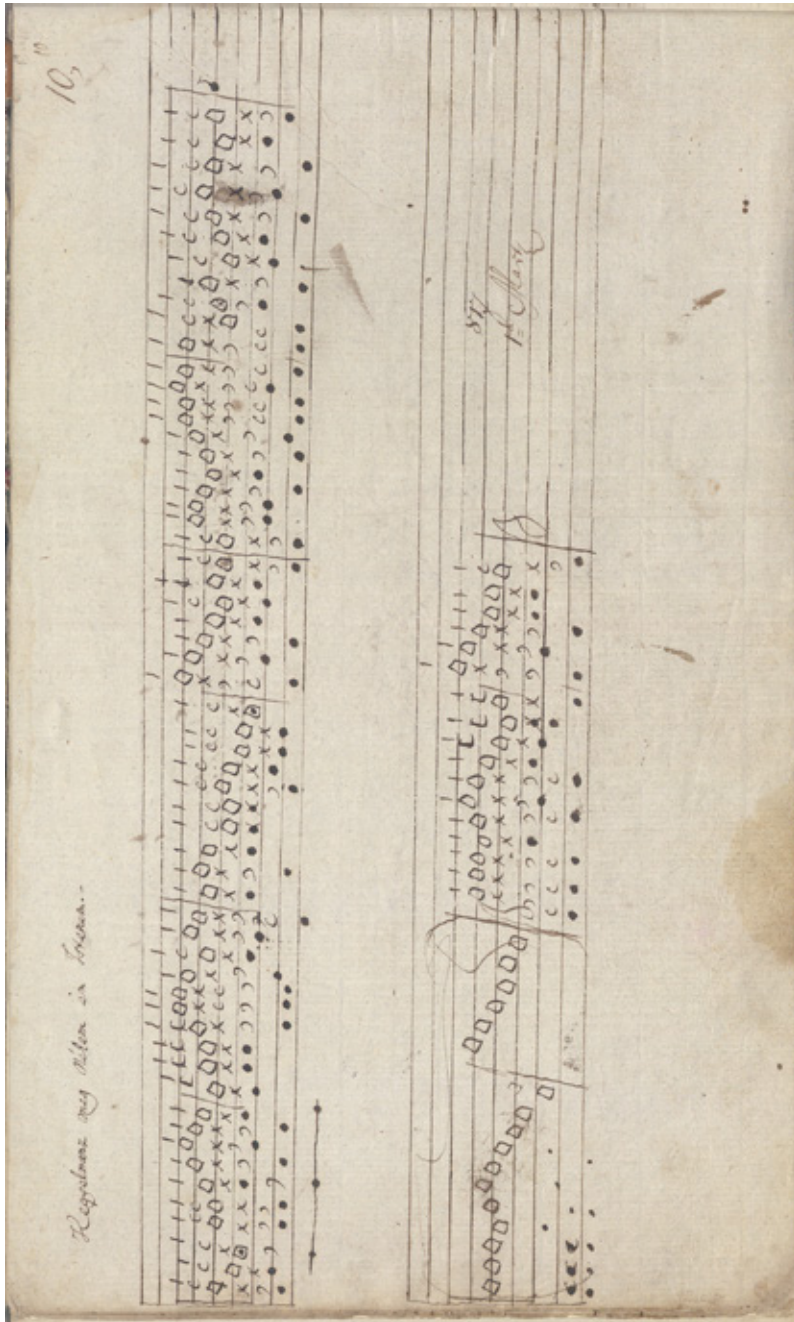
⁷ Dr. BARSÍ Ernő: „*Bodrog partján nevelkedett tulipán.*” *Sárospataki diákdalok a 18. századból* (Sárospatak, Kazinczy Ferenc Társaság, 1988), 8.

⁸ A melodiárium leírását lásd STOLL Béla: *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája. 1542–1840* (Budapest, Balassi Kiadó, 2002), 324., 667. tétel.

⁹ Bartha Dénes a 18. századi dallamok kiadásának előszavában három évet említ, amennyire szüksége volt a melodiáriumok anyagának egymással és népi adatokkal való összevetéséhez. Vö. BARTHA *XVIII. század magyar dallamai*, 6.

¹⁰ ORBÁN *Sárospataki énekkar története*, 47., 50.

¹¹ Uo., 47.



1. *faksimile.* „Kegyelmess meg nekem én Istenem.” A sárospataki református főiskola énekkarának dallamtára 1817–1828 (Jelzet: Sp. Kt. 1759),

10. Mikrofilm: MTA Mikrofilmtár A 1482/II és 3277/XVIII

Az énekkarnak ekkor, a több napon át folyó vizsgák közben, illetve ezeken kívül is, szervezett hangversenyeken, akár külföldi vendégek előtt is meg kellett mutatnia tudományát.¹² Ezek az alkalmak szintén új énekek készítését követelték minden évben. Ha sem a *procentorium*, sem az elnök nem volt zeneértő, akkor egy, a nép ajkáról ellesett dallamra írtak *exameni* szöveget, amelyet aztán a maguk sárospataki módján dolgoztak ki több szólamra.¹³

A sárospataki kidolgozási mód a Maróthy által 1743-ban kiadott szabályokkal egyezett annyiban, hogy négy fő szólamot vett alapul. Ezt a négyszólamú letétet azonban a sárospataki gyakorlat szerint a következő mellékszólammal bővítették ki: félbasszus, *concant*, *procant*, *accant* (2. *fakszimile*).¹⁴ A dallamot a tenor szólaltatta meg, majd ahhoz készült először a basszus, azután meghatározott rendben a többi szólam, amint ezt az 1798-as pataki melodárium is írja:¹⁵ „Ha a bass. a tenorral egyenlő, akkor a discant vagy a felső 3-ad, az alt felső 5-öd, vagy a discant felső 5-öd az alt 8-ad, a *concant* 3-ad.”¹⁶ A sárospataki harmonizálás tehát, mivel az énekkar tagjainak sem „összhangzattani iskolázottságuk”, de még „szakképzett zenetanárjuk sem akadt”, a természetes felhangrendszer követte.¹⁷ Ez a természetes harmonizálás a források szerint igen sikeresnek bizonyult, „a főiskolai énekkar az egész ifjúság féltett kincse és büszkesége volt”,¹⁸ tagjának lenni erkölcsi elismerést is jelentett.¹⁹

Az összhangzattani iskolázottságon és a szakképzett zenetanár hiányán kívül a reformkor előtti sárospataki vázlatos kottázást – mely a szólamok saját jelekkel való lejegyzésén kívül semmilyen, a megfejtést segítő zenei jelet nem tartalmazott – magyarázza az az élő gyakorlat is, amely elegendővé tette, hogy a partitúrák jelzészerűek maradjanak.²⁰ A viszonylagos képzetlenségnek mindazonáltal kétségtelen hozadéka volt, hogy a repertoár bővítés kötelezettsége miatt az énekkar tagjainak gyakran kellett már ismert dallamokra szorítkozniuk, és így – legalábbis a reformkorig – melodáriumaik népi dallamok megőrzőivé is váltak.²¹

¹² KÖDÖBÖCZ József: *Sárospatak a magyar művelődés történetében* (Sárospatak, Sárospataki Református Kollégium, 1991), 129.

¹³ ORBÁN *Sárospataki énekkar története*, 50.

¹⁴ Uo., 47. Vö. Major Ervin széljegyzetét („Ez tipikus sárospataki dolog”) Orbán József könyvének a BTK Zenetudományi Intézet Szakkönyvtárában lévő Major Ervin hagyatékbeli példányában. Könyvtári jelzet: MA 2488. Orbán József ezeknek a szólamoknak a szigorú szabályait részletesen ismerteti a 47. oldalon, pl.: „Ha a bassus alsó 8-ad, a discant vagy alsó 4-ed, az alt felső 5-öd, a *concant* felső 3-ad, a félbass alsó 6-od”.

¹⁵ BARSÍ *Sárospataki diákdalok*, 10.

¹⁶ ORBÁN *Sárospataki énekkar története*, 47.

¹⁷ BARSÍ *Sárospataki diákdalok*, 10.

¹⁸ KÖDÖBÖCZ *Sárospatak a magyar művelődés történetében*, 129.

¹⁹ ORBÁN *Sárospataki énekkar története*, 69.

²⁰ BARSÍ *Sárospataki diákdalok*, 9.

²¹ Különösen „az ekkor kialakuló újabb népdal réteg szármossága feltűnő”. Vö. KELEMEN *Sárospatak zenei öröksége*, 31.

Változások a reformkorban

Az énekkar szabályzata 1813-ig maradt érvényben, ekkor bővítették a kórus létszámát. Az „iskola minden jótéteményes polgára”, „az elsőéves deákoktól a hatéves togapusokig minden alkalmas egyén” kötelezőtővé vált az énekkari tagságra.²² A reformkori kulturális nemzetépítés a professzionalizmus igényét hozta Sárospatakra, minek eredményeképpen a kollégiumban tanszéket alapítottak az ének–zene és építészet tanítására. A „főiskolai kormány” ekkor a teológus Apáthy Jánost kérte fel a tanszék vezetésére.²³ Hogy feladatára kellően felkészüljön, Apáthy előbb Bécsben folytatott zenei tanulmányokat, és tanszékvezetői székét csak két év múlva, 1829-ben foglalta el Sárospatakon. 1861-ig tartó működése során az ének–zene és építészet tanáraként fellendítette a város zeneéletét, az énekkarral végzett munkája pedig egyet jelentett a sárospataki kollégiumi éneklés reformkori megújulásával.²⁴

Apáthy a korábbi gyakorlattal ellentétben megfordította a darabok írásának munkamenetét: először dallamot komponált a „zeneművészet szabályai szerint”, tehát valószínűleg a klasszikus összhangzattan elveit követve, majd a kész dallamra írt a szükségnek megfelelő szöveget.²⁵ Változtatott a betanulás módszerén is. Mivel maga nem tudott énekelni, előbb zongora mellett begyakorolta az adott darabot a szólamvezető énekesekkel, hogy aztán velük az egyes szólamok is megtanulják azt. Apáthy elszánt volt a tekintetben is, hogy az énekkar tagjait a zeneelméletbe is bevezesse, de a kórus erős ellenállása miatt ezt csak fokozatosan, a régi rendszerből valamit megtartva, illetve a régi tagok cserélődésével egyenes arányban tehette meg.²⁶ A fokozatosságot szem előtt tartva a régi énekek közül a legkedveltebbeket a klasszikus összhangzattan szabályai szerint ő maga átdolgozta vagy átdolgoztatta a *protocantorokkal*, ezáltal repertoáron tartva azokat.²⁷ Ezzel függ össze, hogy a szólamok számát is a korábbi hatról négyre redukálta, és megváltoztatta a szólamok nevét (*tenor, bass, discant és alt*), majd 1835 után azok sorrendjét is a műzenében használt elrendezéshez igazította: *sopran, alt, tenor, basszus*. Ennek megfelelően az újabb vagy átdolgozott darabokban a dallam is átkerült a tenorból a *discantba*.²⁸ Mindezzel Apáthy ugyancsak kivívta az énekkar ellenszenvét és ellenkezését, amit tetézett, hogy új karnagyként saját kezében összpontosította a vezetői jogköröket: a *procentorium* és az elnök jogai megmaradtak ugyan, de valamennyien a zenetanár–karnagy felügyelete alá kerültek.²⁹

²² ORBÁN Sárospataki énekkar története, 42.

²³ Uo., 74.

²⁴ BARSÍ Ernő – SZABÓ Ernő: *A pataki kollégium zenei krónikája* (Budapest, Zeneműkiadó, 1984), 56.

²⁵ ORBÁN Sárospataki énekkar története, 76.

²⁶ Uo., 77.

²⁷ Például „Elhunytak hős elődeink”. Uo., 86.

²⁸ A felső szólamok felső nyolcadát énekeltek a gyerekek. Uo., 85.

²⁹ Uo., 78.

Apáthy reformjának hatása a melodiáriumokban

Apáthy idejéből négy elnöki melodiárium maradt ránk, valamint hat további a különböző énekkari tagoktól (*1. táblázat*). Utóbbiak közül a Sárospataki Református Kollégium Nagykönyvtárának *Melodiarium* (1822–1831) néven számon tartott 515-ös kottáskönyve, illetve *Kovács Gábor énekeskönyve* (1839–1844) csak basszus szólásokat tartalmaz. A lejegyzés változása azonban még ezekben is szembevetendő: míg a *Melodiarium* (1822–1831) egyetlen kivétellel kizárólag kulcs és előjegyzés nélküli basszus szólámot tartalmaz, addig Kovács Gábor énekeskönyve már megfelel a ma általánosan használatos lejegyzési módnak.

Cím	Évszám	Sárospataki Református Kollégium Nagykönyvtára	Magyar Tudományos Akadémia Mikrofilmtára
Elnöki melodiáriumok			
<i>Pataki dallamtár</i>	1818–1848	Sp. Kt. 1765	MTAK A 112/III és 3279/II
<i>Pataki dallamtár</i>	1828–1837	Sp. Kt. 1760	MTAK 1696/I és 3278/I
<i>Pataki dallamtár</i>	1837	Sp. Kt. 1761	MTAK A 1696/II és 3278/II
<i>Pataki dallamtár</i>	1837–1853	Sp. Kt. 1762	MTAK A 1495/III és 3278/III
Énekkari tagok melodiáriumai			
<i>Csörge László-melodiárium</i>	1816–1831	Sp. Kt. 516	Mf: MTAK A 112/IV, A 1638/I. és A 3182/V
<i>Melodiárium</i>	1822–1831	Sp. Kt. 515	Mf: MTAK A 3182/IV
<i>Makay Ádám-melodiárium</i>	1823–1835	Sp. Kt. 1678	Mf: MTAK A 1653/II és 3269/I
<i>Bódogh János-melodiárium</i>	1831–1840	Sp. Kt. 1720	Mf: MTAK A 1482/I és 3274/V
<i>Kovács Gábor melodiáruma</i>	1839–1844	Sp. Kt. SP 2595	MTAK A 3380/II
Finkey József: <i>Kótár</i>	1844–1851	Sp. Kt. 1879	Mf: MTAK A 3298/I

1. táblázat. Sárospataki melodiáriumok a reformkorból

A megmaradt énekeskönyvek közül az új énektanár munkáját legpontosabban a három elnöki melodiáriumban követhetjük nyomon.³⁰ Először is feltűnően megszorodnak – mintegy a központi ellenőrzés megnövekedett mértékét, ugyanakkor az

³⁰ BARTHA *Magyar énekelt vers forrásai*, 397., valamint BARSÍ–SZABÓ *Pataki kollégium zenei krónikája*, 62.

igényesebb hozzáállást is jelezve – a *protocantorok*at ostorozó megjegyzések, ha elmulasztották valamely éneknek az elnöki melodiáriumba való bevezetését, lekottázását. Igaz, ilyen típusú megjegyzést már Apáthy szolgálati idejét megelőzően is találunk a forrásokban:

„1825. Esztendőbe ezek az Énekek és Dallok adattak ki, de a nagy restség és gondatlanság miatt nem indultak: Solt: CXXXVIII Boldog az emb. Nyilván. Mi Szent Atyánk, ki lakozol Mennyekben, Óh, erőss, bosszúálló Isten [...] Nóták ezek: Setét fellegek [...]. Miért nem éreztetí edességét velem, Hallkan ingó lanyha pára, Ah, miért is esmértelek, Hunnia nyög letiporva, Kivel van vég órája örömmnek, [...] Ezek nem válnak az ekkori protokántoroknak ditsőségekre.”³¹

A korábbi gyakorlathoz képest újként jelenik meg az Apáthy időszakára datálható melodiáriumokban a darabok műfajának, céljának, tempójának megjelölése, illetve a szerzőkre vonatkozó különféle megjegyzések: „Protocantorok műve”, „Apáty úr dolgozta mind a négy fachot”, vagy csak ennyi: „magunk dolgoztuk”.³² A *Melodiarium* (1828–1837) a fentiekén kívül híven tükrözi Apáthy János zeneelméleti nevelő munkájának állomásait is, azt a folyamatot, ahogyan viszonylag rövid idő alatt az énekhar eljutott a kilencvonalas, melodiáris kottairástól a modern, ötvonalas kottáig.³³

Az első olyan lejegyzést, amely bármilyen hangmagasságra utaló jelölést (jelen esetben kulcsot) tartalmaz, 1830-ból találjuk a *Pataki dallamtárban*.³⁴ Első fázisban Apáthy János bevezethette azt a Hajdú László tanúsága szerint az 1820-as években „minden jóra való kálvinista iskola felsőbb osztályaiban” használatos írásmódot, amely a kilencvonalas vonalrendszer középső vonalában határozta meg a *c'* hangmagasságot, majd ehhez alkalmazta a kulcsokat, és ezzel egy H-tól *d'*-ig terjedő vonalrendszert kapott.³⁵ Az újfajta lejegyzés mellett egyelőre megtartotta a szólamok saját jelének alkalmazását, de már lejegyezte a hangok ritmusértékét is (2. *faksimile*).³⁶

³¹ *Pataki dallamtár* (1817–1828), 87. fol. A „nagy restséget” illetően Bartha Dénes is megjegyzi a korábbi anyagról, hogy „csak azt jegyezték fel, amit muszáj volt.” Vö. BARTHA XVIII. század magyar dallamai, 14. Hasonló bejegyzést ezt követően csak Apáthy szolgálati idejének kezdetén, a *Pataki dallamtár* következő kötetében találunk az 1830-as évből. Vö. *Pataki dallamtár* (1828–1837), 29. Ettől kezdve pedig több év végén is szerepelnek a munkafegyelemre vonatkozó kritikus megjegyzések az elnöki melodiáriumokban.

³² *Pataki dallamtár* (1818–1848), 86–87., 68–69., 70–71.

³³ A másik két elnöki melodiárium nem rögzített az 5. és 9. vonal közötti átmeneti állapotot. Az 1837-es ugyan tartalmaz kilencvonalas kottát – ez a része feltehetően régebbi –, amit rögtön teljesen új, szólamok szerint külön ötvonalas sorokba írt zsolnártpartitúrák rész követ. Az 1818–1848 elnöki melodiárium eleve ötvonalas kottákból áll, azonban régebbi részében a lejegyzésben nem szerepelnek kulcsok, megjegyzések vagy egyéb zenei jelek.

³⁴ „A tiszta öröm és édes meglepedés”. Vö. *Pataki dallamtár* (1828–1837), 27.

³⁵ Hajdú Lászlót idézi BARSÍ-SZABÓ *Pataki kollégium zenei krónikája*, 61–62. Természetesen elképzelhető, hogy korábban is a középső vonalat tekintették *c'* hangnak, csak a kulcsot nem jegyezték fel, de ez a feltevés még további vizsgálatot igényel.

³⁶ Melodiárium leírása: STOLL *Magyar kézíratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája*, 364., 756. tétel.

39

Megvan. Ha náim villan, szép Gyárkám a'

1. Ha náim villan, szép Gyárkám a' – Te leg kedves búj villám a' – Avam buja el bontani –
 2. Ha náim villan, szép Gyárkám a' – Te leg kedves búj villám a' – Avam buja el bontani –
 3. Gyárka! Egy jüvöltem ke' – Hí' szív, légy bencsöm benc' – A' szív vesze, s' az' ur bájja –
 Környékeznél az' órák – Melyben én válni kell – Érel min' gyilkos pártát – Énem taggyaját el
 Mely romjait bódoságom – Olyaját bódosma – El nagy erősten. lárom – A' kérdnem
 Hív-émes. –

Fine

3. faksimile. „Környékeznék az órák.” A sárospataki református főiskola énekkarának dallamtára 1828–1837 (Jelzet: Sp. Kt. 1760), 39.

Mikrofilm: MTA Mikrofilmtár MTAK 1696/I és 3278/I

Az 1831. év újítása, hogy a középső vonal helyett a középső ötöt jelölték ki, megfeleltetve azokat a G-kulcs vonalainak. Bár ezekben a kottákban még részben alkalmazták az Apáthy előtti melodiáriumok szólámjeleit, azok azonban már majdnem teljesen kikopnak a használatból 1832 végére (3. *faksimile*).³⁷ A középső öt vonal használata bizonyára nem felelt meg a kórusművek lejegyzéséhez szükséges hangterjedelemnek, ezért 1833-ban némi módosítással az 1830-ban bevezetett módszer tért vissza. Két kulcsot találunk a kilencvonalas kottában: a felső öt vonal a G-kulcsé, az alsó öt pedig a basszus szólámé. Ilyen módon egy olyan egymásra tolt vonalrendszer jön létre, melyet mindenkinek saját szólama szerint kell olvasnia. A kottákat ekkor már előjegyzéssel is ellátták, ami szintén segít az eligazodásban. Ezekben a kottákban kevés kivételtől eltekintve csak a tenor által énekelt dallam és a basszus került lejegyzésre (4. *faksimile*).³⁸ Az első ötvonalas kottázást 1835 végén, „A derék magyar, ha honja harcra szólítja...” kezdetű éneknél találjuk. Itt a két kulcs egymásra tolása helyett két külön szólámkottát találunk.³⁹ A későbbiekben másfajta lejegyzést a melodiárium már nem tartalmaz.

A fentiekből jól látható, hogy Apáthy Jánosnak nem kevesebb, mint hat évébe telt az általánosan elfogadott zenei írásmódot meghonosítania Sárospatakon. Reformja nem pusztán a kottázást illetően volt látványos: mivel bécsi tanulmányai hatására írta az új darabokat, a korábbi sárospataki repertoárt új, bécsi klasszikus szellemben írt dallamok, illetve a régiak új szellemben történő átdolgozásai váltották fel.⁴⁰ Az 1817–1828-as melodiárium 179 dalából mindössze hatvanat találunk meg az 1830-as évek melodiáriumaiban, utóbbiak közül pedig 41 a kötelező jelleggel használt darabok, így a zsoltárok, szenténekek közül kerül ki. Molnár Antal, egy korábbi történelemszemlélet jegyében, melynek vezérfonalát a *mi a magyar* kérdésfeltevés határozta meg, még úgy vélte, hogy a sárospataki kollégium zeneéletének repertoár-reformja furcsa módon ellentétes a nemzet korabeli zenei törekvéseivel. Ma azonban már úgy gondolhatjuk, hogy Apáthy munkássága a sárospataki zeneélet professzionalizálódásának elősegítése és ezzel egyszerre a kollégiumi éneklés modernizációjá révén, mind Sárospatak zeneéletének intézményesülése és integrációja, mind a kulturális nemzetépítés vonatkozásában számottevő. Elég, ha csak Tompa Mihály dalfűzérének létrejöttére gondolunk, amely a pataki kollégiumban történő zenei írás (kottázás) magas színvonalú oktatásának és gyakorlatának is köszönhető.⁴¹

³⁷ Ua.

³⁸ Tetején a megjegyzés: „Béreskesztő marsch.” Az 1835-ös ünnepélyes vizsgák (*examen*) záró kórusa. Melodiárium leírása: STOLL *Magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája*, 364., 756. tétel.

³⁹ Uo., 71.

⁴⁰ Ezen dallamok megítélése meglehetősen vegyes. Orbán József szépnek és hatásosnak nevezi Apáthy műveit, Barsi Ernő hiányolja belőlük a magyar szellemet. Vö. BARSÍ-SZABÓ *Pataki kollégium zenei krónikája*, 68. Molnár Antal „nájmodiról” (németes új szokás) beszél, és kifogásolja a művek színvonalát. Vö. MOLNÁR Antal: „Nyugatis magyar dallamok a XVIII. század végén és a XIX. század első felében”, in SZABOLCSI Bence – BARTHA Dénes (szerk.): *A magyar zene történetéből* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955) (*Zenatudományi Tanulmányok* 4), 103–162., ide: 121.

⁴¹ KELEMEN *Sárospatak zenei öröksége*, 32. Lásd továbbá a kézirat hasonmás kiadását: *Dalfűzér 1844. Tompa Mihály kéziratos, kottás népdalgyűjteménye*, közl. és bevezető tanulmányokkal ellátta POGÁNY Péter – TARI Lujza (Miskolc, Herman Ottó Múzeum, 1988).

67

Chorál

Viva van a nemes pálya...
 A nemes pálya...
 A nemes pálya...
 A nemes pálya...
 A nemes pálya...
 A nemes pálya...
 A nemes pálya...
 A nemes pálya...
 A nemes pálya...
 A nemes pálya...

4. faksimile. „Viva van a nemes pálya...” A sárospataki református főiskola énekkarának dallamtára 1828–1837 (Jelzet: Sp. Kt. 1760), 67.

Mikrofilm: MTA Mikrofilmtár MTAK 1696/I és 3278/I

The Musical Life of Sárospatak during the Reform Era in the Light of the Melodiariums

About a third of the Hungarian manuscript score choirbooks (*melodiáriumok*) from the period of 1825–1848 have survived from Sárospatak Reformed College. Those from the 1820s were still written with a notation that lacked musical key or key signature. Those made at the end of the period were written with modern notation. In addition to the change in the choir's repertoire, it is also possible to trace the process of the transition between the two notation methods based on the manuscripts. The paper presents this group of manuscripts, it deals with their historical background, and demonstrates the reasons of the changes in notation, and offers some of the stages of the *melodiárium*-notation to modern notation, which can be easily followed from the source materials.

19. SZÁZAD

„Bárki is büszke lehetett vele egy lépést tartani”

Liszt Ferenc tisztelgése Mosonyi Mihály előtt

1868-ban a magyarországi zenei élet vezető személyiségeiről érdeklődött Lisztnél Rossini. Olasz zeneszerző-kollégájának válaszolva Liszt Erkel Ferencet (1810–1893) és Mosonyi Mihályt (1815–1870) nevezte meg kora legjobb magyar zeneszerzőiként és zenetanáriként.¹ Véleménye mellett haláláig kitartott. Kölcsönös tisztelet jellemezte kapcsolatát Erkelrel, akivel 1839/40 fordulóján, első hazai koncertturnéja alkalmával ismerkedett meg. A *Hunyadi Lászlót*, Erkel egyik főművét a Rossininak írt levélben is dicsérte. Liszt mint az 1875-ben megalapított Országos Magyar Királyi Zeneakadémia elnöke és Erkel mint az intézmény első igazgatója egy évtizeden át egymás közvetlen munkatársai voltak. A zongora-osztály professzoraiként Liszt figyelemmel kísérte Erkel tanítványainak fejlődését, Erkel pedig Liszt tanítványairól is gondoskodott kollégája külföldi távollétei alatt. Mosonyi, ha megéri, bizonyosan meghívást kap a Zeneakadémia első tanári karába, mégpedig alighanem a zeneszerzés-osztály élére. Alapos tudását mind Liszt, mind Erkel méltányolta; utóbbi 1856–1861 között Mosonyival taníttatta zeneelméletre és zeneszerzésre fiai közül Gyulát és Sándort.

Liszt és Mosonyi személyes ismeretsége az esztergomi bazilika felszentelésére komponált *Missa solennis* próbáin kezdődött 1856-ban. Egy 1866-os levele szerint Liszt azt szerette volna, ha Mosonyi kap felkérést a két változó tétel, a Graduale és az Offertorium megkomponálására. Őt tartotta ugyanis a legjobb magyar egyházi

¹ „Les plus célèbres compositeurs et professeurs de musique de Hongrie sont sans contredit Mr Erkel et Mr Mossonyi [sic]. Le premier dirige l’opéra de Pest où l’on représente avec grand succès plusieurs de ses ouvrages, entre autres Hunyady László [sic!], que Madame Lagrange chanta triomphalement, et dont vous avez peut-être entendu parler. Mr Mosonyi a moins travaillé pour le théâtre. Cependant son dernier opéra Szép Ilonka a été fort remarqué et justement loué. Quant à moi, j’avoue franchement ma sympathie et prédilection artistique pour les œuvres de Mosonyi. A part ses opéras, il écrivit aussi nombre de compositions d’orchestre et de la musique d’église qui mériteraient d’être connues au delà du rayon de Pest.” Vö. *Franz Liszt’s Briefe*, gesammelt und hrsg. von La Mara (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893–1905), I–VII, ide: II, 200–201., no. 163. (továbbiakban: *Liszt’s Briefe*).

szerzőnek.² Mivel azonban ez a megtisztelő feladat a bazilika karnagyát illette meg, Mosonyi végül csak nagybőgősként működött közre az ősbemutatón. Saját bevallása szerint, Mosonyit a *Missa solennis* ébresztette rá Liszt zeneszerzői nagyságára.³ A misét 1860-ban átírta négykezésre, majd munkáját 1865-ben publikálta. Liszt hálás szívvel mondott köszönetet neki a mise „megértéséről és szeretetéről” árulkodó, „mesteri és példaszerű” átíratért.⁴ Szavai hitelét növeli a Mosonyi munkájára használt *terminus technicus*: „Clavier-Partitur”. Ezzel a kifejezéssel ugyanis Liszt a zongoraátíratok általa megteremtett, rendkívül igényes válfaját jelölte. A misével összefüggő kölcsönösen kellemes élmények nyomán szakmai kapcsolatuk barátsággá mélyült. Mosonyi, élete további másfél évtizedében, még számos alkalommal kifejezésre juttatta Liszt iránti odaadását. Ezek ismeretében érthető, hogy váratlan halála megrázta Lisztet.

1870 őszét Liszt Szekszárdon töltötte báró Augusz Antal meghívására. Sok tisztelője kereste fel őt, köztük Mosonyi is. Hazafelé, Pestre jövet azonban Mosonyi megfázott és október 31-én meghalt tüdőgyulladásban. A híre Liszt id. Ábrányi Kornélnak, a *Zenészet*i Lapok főszerkesztőjének írt levelében fejezte ki sajnálkozását „a hazai zeneművészetet” ért veszteség miatt. Ábrányi teljes terjedelemben közölte a levél magyar fordítását a lap 1870. november 13-i számában. Liszt nekrológja így szól:⁵

² Liszt írja 1866. február 22-én Augusz Antalnak: „Pour la Messe de Gran, en 1855 j'ai indiqué (à Son Eminence) Mosonyi, comme celui des compositeurs hongrois qui me paraissait le mieux qualifié et doué pour la musique d'église. (Soit dit entre nous, mon opinion n'est pas changée depuis.)” Vö. Wilhelm von CSAPÓ (Hg.): *Franz Liszt's Briefe an Baron Anton Augusz (1846–1878)* (Budapest, Kilián Frigyes utóda, 1911), 111.

³ „Őszintén bevallom, hogy akkor [1856-ban] ez a mű rám nézve az a fénysugár volt, mely egykor Sault Paullá változtatá. Mert addig azon általános közvélemény nyomán, én is csak a sok üres szót szaporítám annak érdekében, mely Lisztet mint kiváló zongoravirtuózt dicsőítette ugyan, de nagy zeneköltőnek egyáltalán nem akarta elismerni. De a kérdéses mise próbái alatt lehullott a hályog a szememről, s töredelmes szívvel vertem a mea culpa-t!” Mosonyi visszaemlékezését idézi BÓNIS Ferenc: „Liszt Ferenc és Mosonyi Mihály”, in uő (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok a nemzeti romantika világából* (Budapest, Püski, 2005), 80.

⁴ Liszt levele Mosonyinak 1865. január 4-én: „Lieber verehrter Freund, / Ihre »Clavier-Partitur« der Graner Messe ist meister- und musterhaft. Nochmals herzlichsten Dank für all die freundschaftliche Sorgfalt und das liebevolle Verständniss welche Sie daran verwendet.” Vö. Margit PRAHÁCS (Hg.): *Franz Liszt, Briefe aus ungarischen Sammlungen, 1835–1886* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966), 119., no. 130.

⁵ *Zenészet*i Lapok 11/4 (1870. november 13.), 60., továbbá id. ÁBRÁNYI Kornél: *Mosonyi Mihály élet és jellemrajza* (Pest, Corvina, 1872), 110. A levél eredetije: „Cher ami, / La mort de Mosonyi nous met le cœur en deuil. Elle nous attriste aussi pour la Musique en Hongrie, dont Mosonyi était un des plus nobles, vaillants et méritoires représentants. On pouvait être fier de marcher d'un pas égal au sien dans la bonne voie. / A la vérité, son nom n'avait pas au dehors l'éclat et le retentissement proportionnels; mais il ne s'en inquiétait guère et peut-être même n'en prenait-il pas assez de souci, – tant par sagesse que par dédain des moyens équivoques et vulgaires, qui répugnaient à la haute droiture de son âme. Il sentait quelle estime lui était due, et ne considérait que la vraie gloire: celle qu'atteint la consciencieuse persévérance dans le Bien et le Beau. / Honorons sa mémoire en nous attachant à faire fructifier davantage ses exemples et ses enseignements! – / Plusieurs des compositions publiées de Mosonyi méritent d'être plus et mieux connues; d'autres, manuscrits encore, – en particulier son dernier grand ouvrage dramatique »Almos« – seront bientôt propagés, je l'espère. /

„Kedves Barátom!

Mosonyi halála mindnyájunk szívét mély gyászszal tölti el. Elvesztése elszomoríthat a hazai zeneművészet érdekében is, melynek ő egyik legnemesebb, legbátrabb és legérdemteljesebb képviselője volt. Bárki is büszke lehetett vele egy lépést tartani az általa követett jó uton.

Valóban, az ő nevének hite és jelentősége, nem állott a külföldön egyarányu színvonalon érdemeivel; de ő ezzel nem sokat törődött s talán nem is akart sokat gondolni, részint okosságból, részint pedig megvetésből ama kétértelmű és köznapi eszközök iránt, melyek lelkének magas emelkedettségével ellenkeztek. Ő érezte saját becsét s csak ama igazi dicsőséget tartotta szem előtt, melyet a valódi jó és szép ösvényének lelkiismeretes s kitartó követése biztosít.

Tiszteljük emlékét az által, hogy igyekezzünk gyümölcsozóvé tenni példáját és utmutatásait!

Mosonyi több zeneműve megérdemli, hogy jobban és szélesebben legyen ismerve; több hátrahagyott műve pedig – még kéziratban – s főleg legutolsó nagy drámai műve: »Álmos«, remélem, mielőbb napvilágra s előadásra kerülend.

De erről nem sokára beszélünk bővebben, ha Pestre jövök. Ezuttal, csak meg akartam osztani egy oly jó baráttal mint ön, ama mély fájdalmat, melyet érzek s mely mindnyájunkat ért az ő halálában.

Szegzárd, nov. 2-án 1870.

Teljes szivből az öné
Liszt F.”

Nem tudni, vajon Ábrányi Liszt engedélyével közölte-e lapjában a levelet. A fogalmazásmód és a keltezés – halottak napja – mindenesetre arra utal, hogy Liszt a nyilvánosságnak szánta sorait. A jól értesült lapszerkesztő még ugyanabban a számban felhívta olvasói figyelmét a zongoraműre, amelyet kollégája emlékére komponált Liszt. A szóban forgó *Mosonyis Grabgeleit / Mosonyi gyászmenete* először a zeneszerző előadásában hangzott el Pesten, 1870. november 16-án.⁶ A zongoramű egyidős a levéllel: a nemrégiben előkerült autográf kézirat keltezése szerint ugyancsak 1870. november 2-án íródott. A levélben és a zongoraműben Liszt egyazon személy előtt, de eltérő módon rója le kegyeletét. Pályatársáról alkotott véleményét a továbbiakban a zongoramű keletkezéstörténeti háttere és stílusa alapján vizsgáljuk.

A gyász feldolgozására az emberi kultúrák mindegyike létrehozta a maga sajátos irodalmi és zenei műfajait. Európa középkori és újkori műzenéjében a gyászmisétől és a halotti zsolozsmától kezdve a lírai *planctuson*, *lamentón* és *tombeau*-n át a gyászindulóig számos énekes és hangszeres műfaj volt hivatva támogatni az elhunytat és az itt maradókat. Míg a szertartások a közös emberi sors velejárójaként értelmezik a halált, addig a lírai műfajok az individuuum szemével láttatják azt. A személyes érzések

Nous en causerons sous peu à Pest. Pour aujourd'hui je veux seulement partager avec un ami, tel que vous, cher Abrányi, l'affliction de la perte que nous éprouvons. / Bien à vous de cœur / F. Liszt. / Szegzárd, 2 Novembre 70.” Vö. *Liszt's Briefe* II, 164., no. 106.

⁶ *Zenészeti Lapok* 11/5 (1870. november 20.), 75.

kifejezése mellett az elhunyt emlékének megőrzése szintén a lírai műfajok feladata, amelyek ezen a ponton érintkeznek az *hommage* [hódolat] és a zenei portré műfajával; ez utóbbiak azonban régen megholt vagy még élő személyhez is kötődhetnek. A különféle célú és jellegű műfajok elemeit a zeneszerzők egyedi módon ötvözték attól függően, ki előtt kívántak tisztelegni.

A 19. században, amikor a történelem iránt minden korábbinál intenzívebb érdeklődés mutatkozott, a múlt művészeti korszakai ugyancsak nagyobb figyelemben részesültek. Ismeretes, hogy Liszt működése, jelentős részben, egész életén át arra irányult, hogy felmutassa a korábbi művész-generációk kiemelkedő teljesítményeit. Döntő szerepe volt abban, hogy Beethoven szülővárosában, Bonnban szobrot emeltek a zeneszerzőnek, mivel koncertturnéi bevételével úgyszólván egymaga fedezte az emlékmű költségeit. Az 1845-ös avatási ünnepségre komponált kantátájába beleszőtte Beethoven op. 97-es *Főherceg* triójának motívumait, majd az 1870-es centenáriumra írt második változatban a trió zenekarra hangszerelt lassú tételét a kantáta élére helyezte. A több évszázados hagyomány szellemében járt el: a zeneszerző pályatárs iránti hódolat legmértöbb kifejezési formája az, ha a tisztelgő fél idézi a másik szerző valamely jelentős művét vagy nevezetes stíluselemét. Középső alkotókorszakában, az 1850-es években Liszt a weimari klasszikusok – Goethe, Schiller, Herder és Wieland – munkásságához kapcsolódva szervezte meg a város évenkénti művészeti fesztiváljait és komponálta számos szimfonikus művét. Ugyanekkor írta első magyar vonatkozású gyászzenéit is (*I. táblázat*). Ezzel a haláláig bővülő műcsoportjával az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc hősei előtt róttá le kegyeletét.

A *Funérailles* (*Octobre 1849*) Lina Ramann Liszt közléseire támaszkodó monográfiája szerint az 1848. március 17-én megalakult első magyar alkotmányos kormány elnökének, az 1849. október 6-án kivégzett Batthyány Lajosnak állít emléket.⁷ A *Forradalmi szimfónia* 1850 körüli fogalmazványai között felfedezett „Tristis est anima mea” című tétel Jézus szavait idézi (Máté 26,38), de mivel a *Rákóczi-keservesen* alapszik, biztosra vehető, hogy a magyar szabadságharc áldozataira is céloz.⁸ A szimfónia sosem készült el, de a nyitótételéből létrejött az *Héroïde funèbre* című szimfonikus költemény, amely a *Funérailles* stilisztikai rokona.⁹ Szintén a szabadságharc apropóján merült fel Lisztben, hogy a *Zarándokévek* svájci és itáliai kötetek mellé egy magyart is komponál.¹⁰ Bár tervét nem váltotta valóra, az 1883-ban ki-

⁷ Pontosabban fogalmazva Ramann úgy tudta, hogy a zongoramű Felix von Lichnowsky, gróf Batthyány Lajos és gróf Teleki László emlékére íródott. Azonban ez valószínűtlen, mivel Lichnowsky 1848 őszén, Teleki pedig 1861-ben halt meg. Lásd Lina RAMANN: *Franz Liszt: Als Künstler und Mensch* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880–1894), II, Abt. II, 347.

⁸ KACZMARCZYK Adrienne: „A »Funerailles« genezise (Liszt *Forradalmi szimfóniájának* és *Harmonies poétiques et religieuses*-ciklusának összefüggéseiről)”, *Magyar Zene* 34/3 (1993), 274–298.

⁹ Elsőként Lina Ramann mutatott rá a zongoramű és a szimfonikus költemény közötti, a kompozíciók formájától a különféle témákig terjedő hasonlóságokra. Vö. *Liszt-Pädagogium: Klavierkompositionen Franz Liszt's*, Serie II. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901), 3.

¹⁰ Az „Années de pèlerinage, Hongrie” cím Liszt ún. *Ce qu'on entend-vázlat*könyvében (Stiftung Weimarer Klassik / Goethe- und Schiller-Archiv 60 / N1, 30) olvasható.

Cím	Komponálás	Kiadás
<i>Funérailles</i> [Temetés] (<i>October 1849</i>) → <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> [Költői és vallásos harmóniák] no. 7	1849–1853	1853
<i>Symphonie révolutionnaire</i> [Forradalmi szimfónia] no. 2 „Tristis est anima mea” [„Szomorú az én lelkem halálig”]	1849–1853	–
<i>Mosonyis Grabgeleit / Mosonyi gyászmenete</i> → <i>Historische ungarische Bildnisse</i> , no. 7	1870	1871
<i>Sunt lacrymae rerum (en mode hongrois)</i> [„Van a dolgoknak könnyük” (magyar hangnemben)] → <i>Années de pèlerinage, 3^e année</i> [Zarándokévek, 3. év], no. 5	1872	1883
<i>Dem Andenken Petöfis / Petöfi szellemének</i> → <i>Historische ungarische Bildnisse</i> , no. 6	1877	1877
<i>Trauvorspiel und Trauermarsch / Preludio funebre, Marcia funebre</i> [Gyászszelőjáték és gyászinduló] → <i>Historische ungarische Bildnisse</i> , no. 3	1885	1888
<i>Historische ungarische Bildnisse</i> [Magyar történelmi arcképek] (végleges sorrend) 1. Széchenyi István 2. Deák Ferenc 3. Teleki László 4. Eötvös József 5. Vörösmarty Mihály 6. Petöfi Sándor 7. Mosonyi Mihály	1885	1956

1. táblázat. Liszt magyar vonatkozású *hommage*-ai és gyászzenéi

adott harmadik kötetbe csakugyan beillesztett egy magyar vonatkozású zongoradarabot. A *Sunt lacrymae rerum (en mode hongrois)* 1872-ben elkészült eredeti változatát „nagyon szomorú magyar rapszódianak” nevezte.¹¹

Mosonyi szinte kizárólag az 1848–1849-es események hőseinek címezte tisztelgő kompozícióit, illetve gyászzenéit (2. táblázat).¹² Az, hogy ez a műcsoport mindkét

¹¹ „I have written (exceptionally, alas!) a few pages of music these last few days: a transcription, taking some liberties, of Széchenyi’s March, and a new, very sad, Hungarian Rhapsody, which I shall dedicate to Bülow [...]” Vö. *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff, 1871–1886, in the Mildred Bliss Collection at Dumbarton Oaks*, trans. by William R. TYLER, introd. and notes by Edward N. WATERS (Washington D.C., Dumbarton Oaks, 1979), 65.

¹² Mosonyi műveinek keletkezéstörténeti adatai túlnyomórészt BÓNIS Ferenc kismonográfiájából származnak: *Mosonyi Mihály* (Budapest, Mágus, 2000) (*Magyar Zeneszerzők* 10), 26–30.

zeneszerző életművében jelentős helyet foglal el, azért is figyelemre méltó, mert mindketten német ajkú északnyugat-magyarországi faluban látták meg a napvilágot. Míg állampolgárságukat születési helyük határozta meg, nemzeti hovatartozásukról mindketten felnőtt fejjel, tudatosan döntöttek.¹³ Közismert, hogy Liszt 1839/40 fordulóján, a honfitársai részéről tapasztalt óriási bizalomra válaszul kötelezte el magát egy életre a magyarság ügye mellett. Mosonyi közel két évtizedes pesti tevékenykedés nyomán, 1859-ben döntött úgy, hogy születési nevét – Michael Brand – magyarosítja. Ez a szimbolikus gesztus az ő esetében ugyancsak életre szóló elhatározással párosult: együtt járt kompozíciós stílusa teljes átalakításával. Feltehetőleg Mosonyi ezen döntésével is és nem csupán állampolgárságával függ össze, hogy Liszt 1870-ben magyaros stílusú zongoradarabban búcsúzott tőle. Érdeemes tehát röviden felidézünk Mosonyi pályájának fordulópontjait.¹⁴

Cím	Komponálás	Ősbemutató
<i>Hódolat Kazinczy Ferenc szellemének</i> 1. zongora 2. szimfonikus költemény zenekarra	1. 1859 2. 1860	1. Kiskunhalas, 1859 2. Budapest, 1950-es évek
<i>A honvédek / A magyar honvéd győzelme és keserve</i> szimfonikus fantázia	1860	Budapest, 1954
<i>Gyász hangok Széchenyi István halálára</i> 1. zongora 2. zenekar	1860	2. Pest, 1860
<i>Szentelt hantok</i> 1. kórusra és zenekarra 2. dal	1. 1867 2. 1869	1. Debrecen, 1867
<i>Gróf Batthyány Lajos emlékének</i> férfikarra és fúvósokra	1870	Pest, 1870

2. táblázat. Mosonyi magyar vonatkozású *hommage*-i és gyászzenéi.
Vö. BÓNIS *Mosonyi Mihály*, 26–29.

Michael Brand útja a Moson megyei Boldogasszonyból [ma: Frauenkirchen, Ausztria] a pozsonyi tanítóképzőbe, majd onnan 1835-ben a szlavóniai Rétfaluba [ma Osijek, Horvátország] vezetett. Autodidaktaként végzett zenei tanulmányok után, gróf Pejachevich Péter zenemestereként itt kezdett komponálni, mégpedig a kor univerzális műzenei stílusában. Miután 1842-ben Pestre költözött, az évtized végére elismerést

¹³ A témához lásd TALLIÁN Tibor: „Bevezetés: Zenetörténetek a régi Magyarországról”, in KÁRPÁTI János (szerk.): *Képes magyar zenetörténet* (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2004), 11–17.

¹⁴ A pályakép adataihoz lásd BÓNIS *Mosonyi Mihály*, valamint id. ÁBRÁNYI *Mosonyi Mihály élet és jellemrajza*.

vívott ki három miséjével, 1. szimfóniájával és kisebb kompozícióival. Pesten szoros kapcsolat alakult ki közte és a század legfőbb magyar zenei célkitűzésén, a magyaros stílusú műzene megteremtésén fáradozó kollégái között. Ennek bizonyítéka, hogy 1843-ban meghívták a *Szózat* megzenésítésére kiírt pályázat bírálóbizottságába, továbbá hogy 1844-ben köszöntőt komponált Erkel tiszteletére a *Hunyadi László* ősbemutatója alkalmából.¹⁵ 1848 áprilisában, a forradalom céljait magáénak érezve nemzetőrnek állt. A szabadságharc eseményei megerősítették magyarságtudatában, amit az 1850-es évek második felében kompozíciós stílusában is megpróbált kifejezésre juttatni. Ekkor határozta el, hogy stílusa alapjává a 18. század második felének stilizált magyar tánczenei repertoárjából, a verbunkosból kialakult *style hongrois*-t teszi meg. Döntésében minden bizonnyal közrejátszottak szakmai szempontok is: részint Liszt Missa solennisének és Hungariájának ösztönző hatása, részint a *Kaiser Max auf der Martinswand* [Miksa császár a Mártonhegyi magaslaton] című, 1856–1858-as saját operatervének feladása. Mosonyi első *style hongrois* zongoradarabja a Ferenc József császár felesége, a magyarok által hőn szeretett Erzsébet tiszteletére összeállított albumban jelent meg 1857-ben: a *Pusztai élet* című ábránd Liszt *Magyar rapszódia*inak hatását tükrözi.¹⁶ Két évvel később ugyanezt a stílust példázza a *Hódolat Kazinczy Ferenc szellemének* című zongoraműve. Az 1860-ban zenekarra átdolgozott kompozíció a magyar nyelvújítók vezéralakjaként számontartott költő születésének századik évfordulójára íródott. A kizárólag *style hongrois*-elemekből építkező legnagyobb szabású művével, a *Szép Ilonkával* Mosonyi 1861-ben készült el. A négyfelvonásos opera Liszt érdeklődését is felkeltette, és motívumaira 1867-ben zongorafantáziát komponált. A fantáziát a *Pusztai élettel* együtt 1873. december 29-én eljátszotta Pesten egy estélyen, Ábrányi Kornél magyar zenei témájú előadását illusztrálандó.¹⁷ Liszt nyilván pozitív példának szánta Mosonyi két művét, mégha maga addigra el is távolodott az 1–15. rapszódia stílusától.

Az 1850-es évektől kezdve Liszt arra törekedett, hogy analizálja a *style hongrois*-t és elemeit beillesse a kor univerzális stílusát képviselő saját zenei nyelvbe. Nagyobb szabású kompozícióiban Mosonyi is a magyaros és a korabeli műzenei stílus ötvözésével kísérletezett, de rendszerint anélkül, hogy a *style hongrois*-t elemeire bontotta volna. Ezt példázza a Komócsy József verseire írt két kórusműve is. A *Szentelt hantok* a debreceni Dalárünnep szervezőinek a felkérésére készült és bemutatására 1867. szeptember 20-án került sor. A *Gróf Batthyány Lajos emlékének* című, fűvésze-gyüttessel kísért férfikar az 1849-ben vértanúhalált halt gróf 1870. június 9-i újrate-metésén hangzott el. A két komor hangvételű kórusmű stilsztikailag egy-egy népi-es műdal homofón feldolgozásaként határozható meg, hozzáátve persze, hogy a két népies műdal is Mosonyi szerzeménye.

¹⁵ Mosonyi kórusművének címe: *Chor zur Feyer des Tondichters Herrn Fr. Erkel*.

¹⁶ Az *Erzsébet-émlény* című zongoraalbum Ferenc József és Erzsébet 1857-es országjárása alkalmából készült. A témához lásd BÉKÉSSY Lili: „Az 1857-es magyarországi császárlátogatás zenei reprezentációja”, *Zenetudományi Dolgozatok 2017–2018. Tallián Tibor tiszteletére*, szerk. KIM Katalin, a szerk. munkatársai BÉKÉSSY Lili, GUSZTIN Rudolf, HORVÁTH Pál (Budapest, BTK Zenetudományi Intézet, 2019), 199–230., ide: 221–222.

¹⁷ Liszt levele Carolyne von Sayn-Wittgensteinnek 1874. január 1-jén. Vö. *Liszt's Briefe* VII, 49., no. 42.

A zenekari művek hasonló törekvésekről árulkodnak. *A honvédek* vagy az Ábrányinál¹⁸ olvasható címváltozat szerint *A magyar honvéd győzelme és keserve* című szimfonikus fantázia az 1848–1849-es csaták magyar katonáinak mementója. Az 1860-ban komponált mű a verbunkos és a liszti szimfonikus költemények rokona. Mosonyi azonban a verbunkos hagyományos tételrendjét (lassú–gyors), illetve Liszt jellegzetes dramaturgiáját (szenvedés–halál–megdicsőülés) saját programjának megfelelően megfordította.¹⁹ Nála a Rákóczi-induló motívumaira épülő, győztes csatákat felelevenítő első részt a szabadságharc tragikus kimenetelét gyászoló sirató követi. Ugyancsak a szimfonikus költemény műfajával tart rokonságot 1860-ban komponált másik alkotása, a *Gyász hangok Széchenyi István halálára (1. kottapélda)*. A „legnagyobb magyar” tragikus életútja és halálának gyanús körülményei megrázták a magyar közvéleményt. Talán Mosonyi megrendültsége is közrejátszott abban, hogy élete legjobb kompozíciójával áldozzon Széchenyi emlékének. Az eredetileg zongorára komponált, majd meghangszerelt mű Bónis Ferenc megfigyelése szerint kódával kiegészülő hídformát (A-B-C-B-A) alkot. Szerinte a szerkezet – akár szándékosan, akár nem – Széchenyi egyik legismertebb alkotására, a Pestet Budával összekötő Lánchídra utal.²⁰

Mosonyi magyaros stílusának ez utóbbi válfajába színvonalasabb művek tartoznak, mint abba, amelyik kizárólag *style hongrois*-elemekből építkezik. A választható témák köre azonban mindkét válfajnál behatárolt. Ennek az az oka, hogy a *style hongrois* csak meghatározott karakterek kifejezésére képes. Ez a mindig elegáns zene, mint ismeretes, eredetileg a katonai szolgálatot próbálta kedvezőbb színben feltüntetni a toborzások (*Werbung*) alkalmával.²¹ Ez magyarázza hol könnyed, hol ünnepélyes, hősies és patetikus, gyászos és diadalittas jellegét. Sajátos karaktere a 19. században alkalmassá tette, hogy a magyarság különféle társadalmi rétegeit közös zászló alatt egyesítse. Egressy Béni például, amikor Vörösmarty *Szózatát* verbunkos-dalnak komponálta meg, szerencsés kézzel választotta ezt a stílust. Amikor Mosonyinál *A honvédek* epilógusaként felhangzik a *Szózat* két utolsó sora – „Áldjon vagy verjen sors keze: / itt élned, halnod kell!” –, Egressy dallama nem csak stilisztikailag illeszkedik tökéletesen a kompozícióba, hanem a Vörösmarty által megfogalmazott erkölcsi parancsot pusztán a zenei stíluson át is érthetően közvetíti. Liszt a *Sunt lacrymae rerumba* szötte bele a *Szózat* ugyanezen sorait, aminek köszönhetően a magánéleti ihletésű *Harmadik zárándok*évből elhelyezett zongoradarab a magyar vértanúk előtti hódolatként hat. Arra, hogy egy zenemű valamely szereplőjét egyéni vonásokkal ruházza fel, a *style hongrois* nem alkalmas: Mosonyi *Szép Ilonkájában* a szereplők karaktere egysíkú lett a *style hongrois* kizárólagos alkalmazása folytán. A közéleti személyiségek előtt tisztelgő kompozíciók eredendően patetikus karakterével ellenben jól megfért a magyaros stílus.

¹⁸ ÁBRÁNYI *Mosonyi Mihály élet és jellemrajza*, 61.

¹⁹ BÓNIS *Mosonyi Mihály*, 15.

²⁰ Uo., 15–16.

²¹ A témához lásd: *Style Hongrois*, szerk. RICHTER Pál: <http://stylehongrois.zti.hu/> (utolsó letöltés: 2021. november 12.).



GYÁSZ HANGOK.

Mosonyi Mihály.

Maestoso

ff *ff* *f* *f* *f* *f*

f *Ad libitum.* *p* *crescendo.* *f dim.*

p dim. *a Tempo* *ppp* *p* *cre- scen-*

do poco a po - - - co cre - - - scen - - - do.

ff *dimin.* *p* *dimin.* *ppp*

R. u. C. No 504.

1. kottapélda. MOSONYI Mihály: Gyász hangok Széchenyi István halálára (Pest, Rózsavölgyi, 1860).

A kotta fennmaradt Liszt budapesti hagyatékában.

A Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont szíves engedélyével közöljük. Jelzete: LH 4333.

Liszt három zongoraművel – egy fantáziával és két *hommage*-zal – is kifejezésre juttatta Mosonyi iránti megbecsülését. A már említett *Szép Ilonka*-fantáziát félig-meddig hálaképpen komponálta 1867 decemberében. Mosonyi ugyanis annak érdekében, hogy Liszt *Magyar koronázási miséje* hangozhasson fel Budán, Ferenc József és Erzsébet megkoronázásakor, két példányban lemásolta a mise teljes partitúráját, elhárítva ezzel a június 8-i bemutató egyik fő akadályát.²² A fantázia megszületéséről Liszt szekszárdi barátjuknak, Augusz Antalnak számolt be:²³

„Egy kiváló diplomata bölcs mondása szerint, amelyet már többször idéztem önnek, »királyoknak és hercegeknek csak a kertjükben szedett virágot szabad adni«. Én hercegnek tekintem Mosonyit, amikor az ő Szép Ilonka-kertjének egy virágjával hódolok előtte.”

Mosonyinak írt levelében a fantázia inspirációs hátteréről is nyilatkozott:²⁴

„Operája kezdő ütemeinek pompásan karakterisztikus, hamisítatlan és mélységesen magyar motívuma elcsábított; nem tehettem mást, mint hogy pár lépésnyit továbbfantáziáltam és a motívumot győzelmesen vezettem haza.
»Akik könnyek közt vetnek
ujjongva aratnak! ...[«]”

A levelekből kitetsző attitűd tipikusnak mondható Liszt részéről. Mint korábbi műveiben (például az 1845-ös *Beethoven*-kantátában), úgy a *Szép Ilonka*-fantáziában is a megajándékozottat igyekezett előtérbe állítani. Szokásához híven, ezúttal is az opera legdrámaibb perceit, a III. felvonás 15–16. jelenetét választotta ki: a Budára látogató Ilonka a győztes sereggel hazatérő Mátyás királyban felismeri a hajdan vendégül látott, megnyerő vadászt, és megéri, szerelme nem találhat viszonzásra. Az Ilonka fájdalmát érzékeltetni hivatott motívumot (16. jelenet, *Allegro ma non troppo*) Mosonyi megelőlegzi az opera lassú Bevezetésében (2. *kottapéllda*). A Bevezetés szimfonikus stílusa kedvez a Liszt által oly szemléletesen leírt motívum karakterének, azonban a 16. jelenet nem éri el ugyanazt a hatást. Ez utóbbiban a motívum fél ütemre rövidült változatát Mosonyi melodikus feldolgozás kiindulópontjává teszi, amelynek során a motívum jellegében módosul és veszít jelentőségéből. A dallam kerül előtérbe, amely

²² ÁBRÁNYI *Mosonyi Mihály élet és jellemrajza*, 61.

²³ Liszt levele Augusz Antalhoz 1867. december 11-én: „Conformément à la maxime d’un eminent diplomate que je vous ai cité diverse fois: »aux rois et aux princes il ne faut offrir que de fleurs cueillies dans leur jardin« je traite Mossony [sic] en prince, en lui faisant hommage d’une des fleurs de son jardin de Szép Ilonka.” Vö. CSAPÓ *Franz Liszt’s Briefe an Baron Anton Augusz*, 140.

²⁴ Liszt levele Mosonyinak 1867. december végén: „Das prächtig characterisierte ächt und tief ungarische Motif der Anfangstakte Ihrer Oper verlo[c]kte mich, ich kon[n]te nicht anders als ein paar Schritte weiter phantasieren und das Motif im Siegesklang heimgeleiten. / »Qui seminant in lacrymis, // in exultatione metent!...« [Psalm 125,5 (126,5)].” A levél eredetijét közli Imre SULYOK: „Franz Liszt’s Unknown Letter to Mihály Mosonyi”, *Journal of the American Liszt Society* 32 (July–December 1992), 62–63.

SZÉP ILONKA
de
Mosonyi M.

Lenlo assai. Fr. Liszt.

N. G. 1479

2. kottapélda. LISZT Ferenc: *Fantaisie sur l'opéra hongroise „Szép Ilonka” de Mosonyi M.* (Pest, Rózsavölgyi, lemezszám: N.G. 1479). A kottát a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtárának szíves engedélyével közöljük. Jelzete: LGY(Z) 3855

jól érzékelteti ugyan Ilonka nyugtalanságát, de idegessége nem fér össze igazán a *style hongrois*-val. Liszt tehát valószínűleg azért választotta feldolgozása alapjául a 16. jelenet helyett a Bevezetés anyagát, mert abban stílus és tartalom egybevág. Fantáziájában az indító motívumot (és egy továbbit, Mátyásét) bontotta ki és vezette tovább, de a saját dramaturgiai elképzelésének megfelelően. Míg ugyanis Mosonyi a Vörösmartyféle eredetit szem előtt tartva, Ilonka temetésével fejezi be az operát, addig Liszt elszakad a költeménytől: állhatatos szerelméért felmagasztalja a lányt. Az opera Bevezetése azt bizonyítja, hogy Mosonyi a magyar stílus hangszeres feldolgozásában tudott igazán színvonalasat és eredetit alkotni. Az első hallásra emlékezetbe vésődő kezdőmotívum zenei találékonyságának egy olyan bizonyítéka, amely egyéb kompozícióiban is feltűnik. Liszt zongorafantáziája tehát kedvező színben tüntette fel Mosonyit, műfaji és stilisztikai lehetőségeiből adódóan előnyösebben, mint maga az opera.

1870-ben Liszt feltehetőleg szintén azon volt, hogy elhunyt barátja előtt „az ő kertjében szedett virággal” tisztelegjen. Azonban a *Mosonyi gyászmenete* jelenlegi tudásunk szerint nem tartalmaz idézetet. Ha tehát Lisztnek szándékában állt felidézni barátja zeneszerzői vonásait a darabban, akkor azt stílusának általános vagy kettejük stílusának közös elemei révén tehette. Mind a két értelmezést megengedik a zongoramű olyan sajátosságai, mint a zenekari hangzásra való törekvés (1–36. ütem) vagy egy energikus 1. téma alkalmazása (13. ütem). Ugyanezek jellemzik egyfelől Liszt 1850 körüli zongoradarabját, a *Funérailles*-t (1. téma a 24. ütemtől),²⁵ másfelől Mosonyitól az 1860-ban komponált *Gyász hangok Széchenyi István halálára* zongoraváltozatát (1. téma a 16. ütemtől). Ez utóbbival a *Mosonyi gyászmenete* strukturális szempontból is kapcsolatba hozható.

Mindkét zongoramű visszatéréses kétagú formában (ABA') íródott, két, egymással kontrasztáló zenei anyagra. Ezek egyike a gyászmenet képzetét keltő, moll hangnemű A rész, a másik a lírai karakterű, dúr hangnemekhez kötődő B rész építőanyaga. Közös jellemzőjük, hogy a feszült hangulatú bevezetés után – egy, az úgynevezett cigány vagy magyar skála hangjaira épülő dallammal – érik el az A rész témáját. A középső és a mély regiszterben felhangzó, pontozott ritmusú, energikus téma egyaránt kötődik a gyászinduló- és a verbunkos-hagyományhoz. Figyelemre méltó, hogy az ünnepélyesebb gyászinduló helyett a személyesebb gyászmenet mellett döntött mindkét szerző. Mosonyi a B részbe egy továbbit is beékel (BCB'): a *ff* dinamikájú C a kompozíció érzelmileg legintenzívebb része. Míg drámai hatását tekintve az A résszel, stilisztikailag a B-vel rokon. A dramaturgiai csúcspontot mindkét darab az A' részben éri el: a bevezetésbeli fokozás után a téma oktávmenetben, *ff* hangerővel hangzik fel; ekkor ér közvetlen közelünkbe a gyászmenet, egyszersemind ekkor leghevesebb a fájdalom.

²⁵ A zongoraváltozatot közli SZABOLCSI Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve* (Budapest, Zene-műkiadó, 1979), 277–281. Online hozzáférhető: <http://mek.oszk.hu/02100/02172/html/71.html> (utolsó letöltés: 2021. november 21.).

Liszt nemrég előkerült autográfjából kiderül,²⁶ hogy a visszatérés (A') bevezetésében a fokozás érdekében megváltoztatta eredeti ötletét: a felfelé tartó oktáv-ugrásokat akkordfelbontásos futamokra cserélte, amelyek az úgynevezett cigány skála jellegzetes hangjait emelik ki.²⁷ Ez a szakasz a maga akkordfelbontásos futamaival és mély tremolóival elárulja, hogy a kompozíció közrejátszott az 1870-es évek egy további gyászdarabja, nevezetesen *A Villa d'Este ciprusai* születésében (vö. Threnodia I. a 87. ütemtől). Mosonyi és Liszt személyiségének és gyászenéinek rokonsága a két kompozíció befejezésében is megnyilvánul. Mindkét zeneszerző a bizakodó hangulatú B rész rövid visszaidézésével, az alaphangnem maggiore párjában zárja kompozícióját. Ábrányi 1870. november 13-án úgy mutatta be a Mosonyi halálára íródó darabot, mint amelynek programja – Liszt *Tasso* című szimfonikus költeménye byroni ihletésű alcímét kölcsönözve – *Lamento e trionfo*-ként határozható meg.²⁸ A zongoradarab dramaturgiai koncepcióját minden bizonnyal Liszt közlése alapján ismertette, mivel azt csak három nappal később volt alkalma először hallani. A „szenvedés és megdicsőülés” koncepció Mosonyi *Széchenyi-hommage*-ára is érvényes, hozzátéve, hogy „trionfo” helyett mindkét darabban inkább „átszellemülés”-ről van szó. A magas fekvésben *pp* hangerővel felhangzó, basszus szólam nélküli záróakkordok kétségkívül a földi régiótól való eltávolodás képzetét keltik. E tekintetben Liszt és Mosonyi a keresztény felfogást képviselik, mely szerint a halál – jó esetben – a mennyei élet kezdete.

Érdeemes röviden kitérnünk a két darab B – Mosonyinál: BCB' – részére, mivel a megoldások különbözősége rávilágít a két zeneszerzőnek a nemzeti zenével kapcsolatos, eltérő attitűdjére. Eredetileg mindketten magyaros karakterrel képzeltek el a szóban forgó részt. Mosonyi tematikus anyagát jól hallhatóan a korabeli népies műdal ihlette. Liszt autográfjának 1870. november 2-án keltezett alaprétegében 4/4-es metrumú szinkópás tematikus anyagot találunk, aminek köszönhetően a nemzeti karakter annak ellenére is felismerhető, hogy a dallamnak nincsenek magyaros vonásai (3. *kottapélda*).²⁹ Utóbb azonban a 4/4 helyett Liszt az 5/4-es metrum mellett döntött, ami a karakter átalakulását vonta magával. Míg tehát Mosonyi mindvégig igyekezett kidomborítani kompozíciója nemzeti kötődését, addig Liszt elegendőnek találta azt az A részben egyértelműsíteni, abban is csak bizonyos stílárius elemek, mindenekelőtt a cigány skála használata révén. Liszt a B résszel valójában a darab befejezését előlegzi meg. A témát sajátos kompozíciós

²⁶ Az autográf befejezett munkakézirat. Terjedelme: 1 bifolio és 1 lap: 1–4, ill. 5. oldal (6. üres) Liszt sajátkezü oldalszámozásával. 12 soros kottapapír, a kottasor hossza 207 mm, a rasztrál sötétbarna, 9 mm. A kottapapír sárgásbarna, álló formátumú, mérete: 330 x 260 mm. Az autográf zenei anyagának legfelső rétege túlnyomórészt megegyezik a kiadott kottaszöveggel. A kézirat tulajdonosa a budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont, jelzete: Ms Mus L 88; az 1–3. oldalt lásd a múzeum honlapján található gyűjteményi adatbázisban (ID: 9002): <http://catalogue.lisztmuseum.hu/?q=hu/adatlista>. A kézirat anyaga az *Új Liszt Összkiadás* 8. pótkötetében jelent meg 2016-ban SAs Ágnes és KACZMARCZYK Adrienne közreadásában, az Editio Musica Budapest gondozásában.

²⁷ Lásd az autográf 3. oldalán (lent).

²⁸ *Zeneszeti Lapok* 11/4 (1870. november 13), 61.

²⁹ Lásd az áthúzott eredeti ütemeket az autográf 2. oldalán (lent) és a 3. oldalon.

módszerével – az A részbeli tematikus anyag transzformációjaként – mutatja be. Az egy tőről metszett két témát az előbbiben a *lamento*-hagyományhoz kötődő „sóhajok” és az ereszkedő kromatika, míg az utóbbiban ezek ellentéte, emelkedő, diatonikus dallamosság és könnyörgő gesztusok jellemzik. Liszt tehát bizonyos távolságtartással kezelte Mosonyi stílusát. Mi ragadhatta meg a *Széchenyi-hommage*-ban? A harmonikus összbenyomás minden bizonnyal, de még inkább az A rész remekbe szabott *basso ostinato*ja: G-B^b-C#-F#. Ebben az egyszerre hagyományos és modern ötletben a *macabre* eszköztár jól ismert eleme egyesül a cigány skálában rejlő harmóniai lehetőségek iránti kíváncsisággal. Némi kis túlzással úgy fogalmazhatunk, hogy Mosonyi zeneszerzőként ezzel a *basso ostinato*val indult el a Liszt magyar történelmi arcképcsarnokába vezető úton.

A kései zongoraciklus kiadását tervezve, 1885. június 8-án kelt levelében Liszt felsorolta annak tételeit pesti kiadójának, Táborszkyknak:

„Emlékök	
Stephan	Széchenyi
Franz	Deak
Josef	Eötvös
Ladislás	Telek
Michael	Vörösmarti
Alexander	Petöfi.

Az utolsó darab már megjelent a Táborszky kiadónál, de az új kiadásban több záróütemet kell tartalmaznia. 7. számként a »Mosonyi gyászhangjai« [sc. Mosonyi gyászmenete] ugyancsak kapható Önnél már 15 éve. Nagyszerű és jellemes barátunkat, a kiváló muzsikust Mosonyit szintén nem felejtjük ki.”³⁰

Érdeemes felfigyelnünk a nyelvbotlásra. Azt bizonyítja ugyanis, hogy a *Mosonyi gyászmenete* komponálásakor Liszt emlékezetében valóban felötlött pályatársa kompozíciója. Két másik, ugyancsak ekkortájt írt művében idézte is azt: a *Magyar történelmi arcképek Teleki-tételét* és az 1885 szeptemberében keltezett *Gyászjelőjáték és gyászindulót* javarészt a *Gyász hangok Széchenyi István halálára basso ostinato*jára alapozta.

Ami a *Magyar történelmi arcképek* tételeinek sorrendjét illeti, filológiai és zenei érvek is amellet szólnak, hogy a Lisztől fennmaradt legkésőbbi dokumentumot kell irányadónak tekintenünk. A Carolyne von Sayn-Wittgensteinnek írt, 1885. július 30-án kelt levél vonatkozó részlete így szól:

³⁰ Az 1885. június 8-án, Antwerpenben kelt levél folytatása a 6 tételcím után: „Letztes Stück ist bereits in Taborszky's Verlag erschienen, soll aber noch in der neuen Ausgabe mehrere Schlusstakte enthalten. Als Numero 7 »Mosonyi's Trauerklänge«, ebenfalls schon bei Ihnen seit 15 Jahren vorhanden. Unser vortrefflicher und charaktvoller Freund Mosonyi darf auch nicht als überlegener Musiker vergessen bleiben.” Vö. *Liszt's Briefe* II, 380–381., no. 363. A nevetek a Liszt-levél helyesírása szerint közöljük.

37 *)
dolcissimo espressivo
una corda

40
sempre legato pp ppp perdendo

43 pp

*) A 37-43. ütem első megfogalmazása az autográfban:

37 *)
dolcissimo espressivo sempre legato
una corda
42 pp ppp

3. kottapélda. LISZT Ferenc: *Mosonyis Grabgeleit / Mosonyi gyászmenete*,
közl. KACZMARCZYK Adrienne és SAS Ágnes (Budapest, Editio Musica Budapest, 2016)
(*Új Liszt Összkiadás* 8. pótkötet), 163.

„Ön a buddhizmusban úszik – magam pedig zeneileg magyarizmusba merültem a 6 vagy 7 történelmi portréval; Széchenyi István, Deák, Teleki László, Eötvös, Vörösmarty, Petőfi és barátom, Mosonyi gyászmenete – az egész fanfár apoteózissal befejezve.”³¹

A levél szerint a Tábornszkynak írt sorrendhez képest Liszt felcserélte a 3. és 4. tételt, s ezáltal tonális szempontból szervesebb kapcsolat jött létre a 3–5. tétel között. A sorozatban az 1848–1849-es események résztvevői és a későbbi évtizedek meghatározó közéleti szereplői kaptak helyet, mégpedig – mint Legány Dezső rámutatott³² – párokba rendezve. Liszt az általa legjobban tisztelt két vezető politikus, Széchenyi és Deák arcképét helyezte a sorozat élére (d-moll/D-dúr). Középen a tragikus sorsú párizsi magyar követ, Teleki László (g-moll) és a Batthyány-kormány kultuszminisztere, Eötvös József (A-dúr) foglal helyet. A sort a közéleti szerepet vállaló művészek zárják: két költő, Vörösmarty (h-moll/H-dúr) és Petőfi (e-moll/E-dúr), valamint a magyar zeneszerzővé lett Mosonyi Mihály (d-moll/D-dúr).

A *Magyar történelmi arcképek* első kiadásában, 1956-ban megjelent *Mosonyi-tételt* a hat ütemmel bővült zárószakasz különbözteti meg a *Mosonyi gyászmenetétől*.³³ Igen valószínű azonban, hogy nem ez a *Magyar történelmi arcképek* zárótételének végleges megfogalmazása. A washingtoni The Library of Congressben letétbe helyezett Waters-hagyatékban ugyanis Leslie Howard rábukkant a *Mosonyi gyászmenete* egy olyan nyomtatott példányára, amelyben Liszt egy – a zongoraciklus egészébe sokkal szervesebben illeszkedő – zárószakasszal egészítette ki a darabot (4. *kottapélda*).³⁴ Liszt ebben a kottában kihúzta az eredeti, 1870-es kompozíció 90–93. ütemét, majd további ötven ütemet írt hozzá. Az új ütemek nagyrészt arra a leugró kvint-motívumra épülnek (a 98. ütemtől), amely a *Mosonyi-tétel* kivételével a *Magyar történelmi arcképek* összes többi tételében megvan. A kvint-motívumra épülő befejezés célja tehát a ciklus egységesítése lehetett.

³¹ „Vous nagez dans le Bouddhisme – et moi je m'enfoncé musicalement dans le Magyarisme par 6 ou 7 portraits historiques; Étienne Szechényi [sic], Deák, Ladislaus Téleky, Eötvös, Vörösmarty, Petőfy [sic], et le cortège funèbre de mon ami Mosonyi – le tout se terminant par une fanfare d'apothéose.” Vö. *Liszt's Briefe* VII, 427., no. 423.

³² A témához lásd LEGÁNY Dezső tanulmányát: „Hungarian Historical Portraits”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28/1–4 (1986), 79–88.

³³ Lisztet talán a halála akadályozta meg abban, hogy a sorozatot kiadja. Elsőként a lipcsei Breitkopf & Härtel vállalkozott a kiadására 1930-ban. Feltehetőleg a kései tanítvány, August Göllerich mára már elvesztett másolata alapján készült a metszés. Kiadásra ezúttal sem került sor, de a korrektúralevonat fennmaradt. A lemezszámokból kiderül, hogy a kiadó a 2–5. darabot a Liszt-levéltől eltérő sorrendben készült megjelentetni. A ciklus végül az *Új Zenei Szemle* 1956. januári számában jelent meg az 1930-as korrektúralevonat alapján és annak tételrendjével Szelényi István közreadásában: 1. Széchenyi István, 2. Eötvös József, 3. Vörösmarty Mihály, 4. Teleki László, 5. Deák Ferenc, 6. Petőfi Sándor, 7. Mosonyi Mihály. In Budapest, a Magyar Rádió Kottatára, jelzet: 221. Ennek alapján jelent meg a mű 1980-ban az *Új Liszt Összkiadás* I/10. kötetében Sulyok Imre és Mező Imre közreadásában.

³⁴ Lásd Leslie HOWARD írását, amelyben az új befejezés fakszimiléje is megtalálható: „Mosonyi: an unpublished holograph”, *The Liszt Society Journal* 18 (1993), 11–14. A szerző köszönetet mond az Editio Musica Budapest kiadónak a 3. kottapélda anyaga közlésének engedélyezéséért.

84

dimin. - pp ppp

8

This system contains measures 84 through 88. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. It features a piano (p) dynamic at the start, followed by a gradual decrescendo (dimin.) leading to pianissimo (pp) and then pianississimo (ppp). A first ending bracket labeled '8' spans measures 87 and 88. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of chords.

90

This system contains measures 90 through 95. The piano continues with the same accompaniment pattern, featuring chords and slurs in both hands.

96

Animato (Lebendig)

f

This system contains measures 96 through 101. The tempo marking 'Animato (Lebendig)' is placed above the staff. The dynamic is marked 'f' (forte). The right hand has a more active melodic line with slurs and ties, while the left hand continues with the accompaniment.

102

Più mosso

ff

This system contains measures 102 through 110. The tempo marking 'Più mosso' is placed above the staff. The dynamic is marked 'ff' (fortissimo). A first ending bracket spans measures 102 through 108. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand continues with the accompaniment.

110

This system contains measures 110 through 117. The piano continues with the same accompaniment pattern, featuring chords and slurs in both hands.

118

This system contains measures 118 through 125. The piano continues with the same accompaniment pattern, featuring chords and slurs in both hands.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 126, features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of quarter notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system, starting at measure 132, continues the piece with similar notation, including a fermata over a note in the treble clef and a double bar line at the end of the system.

4. kottapélda. LISZT Ferenc: *Magyar történelmi arcképek. 7. Mosonyi Mihály*,
közr. KACZMARCZYK Adrienne és SAS Ágnes (Budapest, Editio Musica Budapest, 2016)
(*Új Liszt Összkiadás* 8. kötet), 166–167. A darab 3., ill. a sorozat 2. befejezése.

Liszt azzal, hogy a *Magyar történelmi arcképek* közé beillesztette Mosonyi portróját, pályatársa közéleti szerepvállalására helyezte a hangsúlyt. Ezzel függ össze, hogy szerette volna, ha Mosonyi tiszteletére köztéri szobrot állítanak Budapesten. Amikor 1884-ben levelet írt ennek érdekében Podmaniczky Frigyesnek, a Nemzeti Színház intendánsának, Mosonyinak a magyar zeneéletben kifejtett sokrétű és színvonalas tevékenységét emelte ki.³⁵ Véleményét osztotta Ábrányi Kornél is, akihez Mosonyit a *Zenészet* munkatársaként fűzte szoros kapcsolat. Alighanem Ábrányinak sikerült Mosonyi munkásságát a legpontosabban jellemeznie, amikor Kölcsey Ferenc 1831-ben versbe foglalt intelmére utalva így fogalmazott: „mindenkor hatott, gyarapított és világított.”³⁶

³⁵ *Liszt's Briefe* II, 362, no. 342.

³⁶ ÁBRÁNYI *Mosonyi Mihály élet és jellemrajza*, 97.

The image shows a page of handwritten musical notation for Liszt's 'Mosonyi gyászmenete'. The score is written on four systems of staves. The first system is marked with a large '2' in the upper left corner. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are several annotations in red ink, including a large '5' and the phrase 'Vide l'ly. l'ly'. The paper is aged and shows some staining. The number '42' is written in the bottom right corner of the page.

1. fakszimile. LISZT Ferenc: *Mosonyi gyászmenete*. Autográf kézirat, Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont, Ms.mus.L.88. Az autográf 2. oldalát az intézmény szíves engedélyével közöljük.³⁷

³⁷ A kompozíció teljes autográfjához lásd *Newly Discovered Treasures: Unknown Manuscripts of Published Works by Liszt*. Facsimile edition of the new manuscripts in the holdings of the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre. Compiled and ed. by Zsuzsanna DOMOKOS and Kristóf CSÉNGERY (Budapest, Liszt Ferenc Academy of Music, 2020), 81–86.

“Anyone would be proud to walk beside him”

Ferenc Liszt on Mihály Mosonyi

Mihály Mosonyi (orig. Michael Brand, 1815-1870) was one of the leading figures of 19th-century Hungarian musical life, besides Franz Liszt and Ferenc Erkel. If he had lived, he would have been certainly invited to the Royal National Hungarian Academy of Music founded in 1875, to the faculty of the composition department. Liszt held him in high esteem, as evidenced by the fact that he composed mourning music for Mosonyi's death. In his piano piece entitled *Mosonyis Grabgeleit*, Liszt does not quote from Mosonyi's works, but I assume that he indirectly refers to one of his colleague's best compositions from the 1860s, *The Death of István Széchenyi*. In addition to examining the relationship between the two compositions, this paper also covers the later two versions of the play, which were adapted to *Hungarian Historical Portraits*, as well as Liszt's fantasy written on Mosonyi's opera *Szép Ilonka*.

A *Hymnus* műzenei hagyományozódása

A Dohnányi-változat kérdése*

A *Hymnus* zenei variánsokban gazdag forrásanyaga önmagáért beszél.¹ Kölcsey–Erkel *Hymnus*zára nem ereklyeként tekintettek a kortársak, hanem erőteljes szimbólumként, amelyet használtak, alakítottak. Maga Erkel is ezt tette operáiban: a császári pár első közös pest-budai látogatása alkalmából komponált *Erzsébet* (bem. 1857. május 6.) második felvonásának nyitójelenetébe nemzeti imaként emelte be a megzenésítést, és ugyancsak betétként tervezte megszólaltatni a *Dózsa György* (bem. 1867. április 6.) fináléjában is, a Dózsa látomását lezáró élőkép zenéjeként. Az opera befejezésének kényszerű átdolgozásakor utóbbi tervéről lemondott, és mindössze egy rejtett zenei utalást hagyott meg – legalábbis ezt vélhetjük kihallani Rózsa végzavának zenekari kíséretéből, és az azt megismétlő kórus dallamából. Nem így pár hónappal később a koronázásra komponált *Magyar Cantata*ban (bem. 1867. június 11.): az ünnepi kompozíció zenekari bevezetése, előjátéka, de még záró fohásza és királyhymnusza is *Hymnus*-reminiszcenciákból építkezik.² Az egyértelmű politikai üzenet nem kétséges.

Erkel több mint három évtizeden át vezette a Nemzeti Színház együttesét. A *Hymnus* kanonizálásának és törvényi rangra emelésének történetét éppen ezért érdemes e műhelyből kiindulva vizsgálni. Jelen tanulmány a nemzeti színházi és

* Jelen írás a *Zenetudományi dolgozatok* előző kötetében megjelent, a *Hymnus* keletkezésével, zeneszerzői felhasználásával és Erkel himnuszainak politikai háttérével foglalkozó tanulmány folytatása. Vö. KIM Katalin: „*Pange lingua*. Erkel *Hymnus*zának keletkezéstörténetéhez”, in KIM Katalin (szerk.), a szerkesztő munkatársai BÉKÉSSY Lili, GUSZTIN Rudolf, HORVÁTH Pál: *Zenetudományi dolgozatok 2017–2018*. Tallián Tibor tiszteletére (Budapest, BTK Zenetudományi Intézet, 2019), 141–156. A téma kutatását a BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának „Erkel Ferenc és műhelye” NKFIH (K 112504) projektje támogatta. A témáról előadtam a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság konferenciáján (*Interpretáció és zenei gyakorlat*, 2018. október 12–13.) „A *Hymnus* műzenei hagyományozódása” címmel.

¹ A *Hymnus* címét az Erkel által lejegyzett és az Erkel-műjegyzéken keresztül kanonizálódott forma szerint írjuk. Vö. LEGÁNY Dezső: *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük* (Budapest, Zeneműkiadó, 1974), 51–54.

² LEGÁNY *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük*, 94., valamint KIM *Pange lingua*, 152–156.

operaházi játszópéldányok alapján tekinti át az előadói gyakorlat azon hagyományvonalát, amely leginkább köthető Erkel Ferenchez. E forrásláncba illeszkedik a *Hymnusz* későbbiekben kanonizálódott, Dohnányi Ernő átdolgozásaként számon tartott változata is. A Nemzeti Színház és a Magyar Királyi Operaház játszópéldányai alapján azonban úgy tűnik, Dohnányi zeneszerzői hozzájárulásának mértékét felül kell vizsgálnunk.

A *Hymnusz* előadói gyakorlatában jól elválik a Nemzeti Színházhoz, majd később a Magyar Királyi Operaházhoz köthető műzenei hagyományvonal és a közzenei hagyományozódás, amely természeténél fogva variánsokban gazdag, néha merész változatokat is felmutató *Hymnusz*-anyagot eredményezett. A variabilitás lehet, hogy elfogadott volt, de legalább annyira zavaró is a kortársak számára, mint ahogyan az is, hogy a nagyszámú vokális, illetve ének–zongora kiadvány mellett a *Hymnusz*nak nem volt hozzáférhető zenekari és ének–zenekari kiadása. Nem volt kanonizált változat és hozzátartozó kotta, annak ellenére, hogy Erkel megzenésítése szinte a pályadíj átadásának pillanatától kezdve nem hivatalos nemzeti himnuszaként volt használatban.

A témáról azt gondolhatnánk, akár már túl is beszéltük, azonban a *Hymnusz* nemzeti színházi és operaházi játszópéldányai, tehát éppen azok a források, amelyek leginkább köthetők Erkelhez és köréhez, korábban nem voltak részletesen feldolgozva. Ennek egyik oka, hogy a Magyar Állami Operaház történeti gyűjteményének, az ún. Bánya-anyagnak a korai, főképp 19. századra datálható része az 1980-as években került be az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárába, és mindössze pár éve ért véget a hatalmas kottatár teljes állományba vétele. Jóllehet e kottaanyag *Hymnusz*-forrásaival a kutatás azóta sem foglalkozott szisztematikusan,³ a *Hymnusz*-ról számos alapvető tanulmány készült az utóbbi években. A *magyar Himnusz képes albuma* címmel az Országos Széchényi Könyvtár kiadásában 2017-ben megjelent kötetben elérhetővé váltak a *Hymnusz* legfontosabb forrásai⁴ négy komoly tanulmány kíséretében Voigt Vilmostól, Szabó G. Zoltántól, részben újraközlésként Bónis Ferencről („A Himnusz születése és másfél évszázada”),⁵ és egy terjedelmes új tanulmány Riskó Katától („Erkel Hymnusának keletkezése és hagyományozódásának története az első világháborúig”).⁶ Az irodalmárok, történészek az utóbbi évtizedekben

³ Disszertációmban az *Erzsébet* operába a pályázati példány alapján beemelt *Hymnusz* kapcsán számba vettem az egyéb nemzeti színházi *Hymnusz*-forrásokat is. Voltak azonban olyan szövegek, amelyek akkor még nem voltak hozzáférhetőek, és így ezeket akkor nem láthattam. Vö. SZACSVAI KIM Katalin: *Az Erkel-műhely. Közös munka Erkel Ferenc színpadi műveiben (1840–1857)*. PhD disszertáció (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013). Online elérhetősége: <http://real-phd.mtak.hu/60/19/Szacsvai.pdf> (utolsó letöltés: 2020. július 8.).

⁴ TÓTH Magdaléna (szerk.): *A magyar Himnusz képes albuma* (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár–Argumentum, 2017). A *Hymnusz*-pályázat forrásainak faksimiléi elérhetőek online a BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának *Hymnusz*-segédanyagában: http://zti.hu/files/mzt/hymnusz_segedanyag/index.html (utolsó letöltés: 2021. augusztus 12.).

⁵ BÓNIS Ferenc: „A Himnusz születése és másfél évszázada”, in TÓTH *Magyar Himnusz képes albuma*, 75–96.

⁶ Riskó Kata: „Erkel Hymnusának keletkezése és hagyományozódásának története az első

számos további fontos munkával jelentkeztek a kultusz kutatás, politikai reprezentáció, a *Hymnus* nemzetiesítése oldaláról vizsgálva nemzeti imánk befogadástörténetét, előadói hagyományát.⁷ Az említett *képes album*ban Bónis Ferenc elsősorban a *Hymnus* keletkezésével és inspirációjával foglalkozott. Riskó Kata azonban, ahogyan azt tanulmánya címe is jelzi, a *Hymnus* hagyományozódását elemezte elsősorban közzenei létmódjának forrásain, ezen belül a 19. és kora 20. századi *Hymnus*-nyomtatványokon és korai hangfelvételeken keresztül.

A *Hymnus* hivatalosítása

A variabilitás, amit Riskó Kata kimutatott azonban nemcsak a közzenei hagyományozódás sajátja volt. A „műzenei” források is nagy változatosságot mutattak már a kezdetektől fogva. Nem volt kanonizált szöveg. Erkel maga is szinte azonnal, a pályamunka leadását követően belenyúlt a hangszerelésbe. A javítást további, immár feltehetően nem szerzői revíziók sora követte, melyek a *Hymnus* zenei anyagának minden paraméterét érintették. A műzenei változatok sokasága pedig a századfordulóra tarthatatlan állapotot eredményezett. Ezt csak tetézte, hogy a zenekari letét az ekkor megjelenő számos kiadvány egyikében sem szerepelt. A színházakban és állandó zenekaroknál nyilván megvoltak a kéziratos játszópéldányok, és másolatban beszerezhető volt a *Hymnus* zenekari kottaanyaga a zenei intézmények belső hálózatán keresztül. Ezen kívül azonban nem volt elérhető. Jellemzi a helyzetet *Az Est* 1917. február 8-i számában Kálmán Imre nyílt levele, amelyben azokról a frusztráló nehézségekről számol be, melyekkel akkor találkozik, ha valamilyen díszelőadás előtt külföldön (mint pl. Bécsben 1916. december 20-án a *Csárdás királynő* 400. előadása előtt) azt kéri tőle, hogy az előadást a Kölcsey-féle *Hymnusszal* vezesse be.⁸ Nem volt ugyanis elérhető kotta, amiből ezt elvezényelhetné. Fel is ajánl ekkor 1000 pengőt a partitúra megjelentetésére, de még a hangszerelés, korrektúra és kiadás megszervezésére is. *Az Est* beszámolója szerint példáját többen követték, közöttük Lehár Ferenc is, aki hasonló nyílt levél keretében írja le a *Hymnus* kottájának beszerzésével kapcsolatos nehézségeit, és maga is felajánl ekkor 1000 pengőt a kiadásra.⁹ A lap ugyanitt

világháborúig”, in Tóth *Magyar Hymnus képes albuma*, 97–127.

⁷ Lásd többek között Szabó G. Zoltán és Voigt Vilmos tanulmányát a *Magyar Hymnus képes album*ban, valamint NAGY Ildikó: „Hymnus, Szózat kontra Gotterhalte. Birodalmi és nemzeti szimbólumok az Osztrák–Magyar Monarchia Magyarországon”, *Aetas* 32/4 (2017), 21–62. Online elérhetőség: http://epa.oszk.hu/00800/00861/00078/pdf/EPA00861_aetas_2017-04_021-062.pdf. Lásd továbbá MILBACHER Róbert: „»A felébredt nemzet ebben az énekben magára lelt«. A Hymnus »nemzetiesítésének« folyamatáról”, *Holmi* 26/12 (2014), 1624–1640. Online elérhetőség: http://epa.oszk.hu/01000/01050/00132/pdf/EPA01050_holmi_2014_12_1624-1640.pdf (utolsó letöltés: 2021. február 2.).

⁸ „Csináljuk meg a Hymnus zenekari kottáját”. Kálmán Imre nyílt levele a szerkesztőségnek, *Az Est* 8/39 (1917. február 8.), 8.

⁹ Lehár Ferenc nyílt levele mellett a szerkesztőség itt közli a néhány további adakozó listáját: „A magyar Hymnus zenekari kottái”, *Az Est* 8/44 (1917. február 13.), 9.

magyarázattal próbál szolgálni a kialakult helyzetre vonatkozóan. A kiadói válasz Erkel egyéb művei vonatkozásában is figyelemreméltó:

„Klökner Gyula zeneműkiadó közli velünk, hogy a Himnusz kiadási joga ma a Rózsavölgyi cége és kilenc év múlva a Himnusz, csak mint Erkel valamennyi szerzeménye, Németországra, Svájcra, Hollandiára, Angliára és Amerikára szabaddá lesz, a kiadási jogot, ha már ingyen nem is lehet megkapni, valamelyest kis összeggel meg kell váltani a kiadótól. Szerinte, ha majd szabad lesz a Himnusz, csak körülbelül két-háromezer koronába kerül minden fajta zenekari kottájának elkészítése.”

A *Gott erhalte*, a magyar királyhimnusz és a magyar néphimnusz (Erkel *Hymnusának*) kérdése különböző apropókból gyakran volt közbeszéd és élénk viták tárgya. Különösen igaz ez a millennium idején megerősödő nemzeti retorikára. Részben ennek a folyamatnak az eredménye 1901-ben Rátkay László színműíró, a Függetlenségi Párt országos képviselőjének felszólalása a *Gott erhalte* éneklése ellen, és a magyar himnusz kérdésének rendezése mellett. 1903. április 23-án ugyancsak Rátkay volt a szerzője annak a törvényjavaslatnak, amely 1903. augusztus 20-tól Kölcsey és Erkel művét nyilvánította volna az egységes magyar nemzet himnuszává.¹⁰ Ugyanebben az évben zajlottak parázs viták – a *Magyar Sionban*, *Religióban*, de napilapokban is –, azzal kapcsolatban, hogy folytatható-e az a gyakorlat, amely megengedte a katolikus templomokban a *Hymnusz* éneklését. (A püspöki kar állást foglalt: természetesen folytatható.) A *Gott erhalte* kérdése még a Nagy Háború végén is élénk vitatéma maradt. Az Osztrák–Magyar Monarchia utolsó jelképbotránya is ehhez kapcsolódott – 1918. november 23-án IV. Károly és felesége látogatásakor Debrecenben az új egyetem avató ünnepségén Erkel *Hymnusza* helyett a *Gott erhaltét* játszották¹¹ egy héttel azután, hogy gróf Tisza István volt miniszterelnök híressé vált október 17-i parlamenti hozzászólásában a képviselőházban nyilvánosan elismerte, hogy a Monarchia elvesztette a világháborút.

Jóllehet a *Gott erhalte* ezt követően már nem jelentett problémát, a *Hymnusz* körül a későbbiekben is előfordultak kisebb botrányok, melyek ezúttal már elsősorban az előadói gyakorlattal kapcsolatosak. 1938-ban még mindig a kanonizált változat hiánya okozott feszültséget, hiszen olyan nagyon zavaró részletek kapcsán sem volt egyetértés, hogy mennyit és hogyan ismételnék meg az utolsó sorokból. Nagy László a Fővárosi Közigazgatási Bizottság ülésén botrányosnak nevezte a helyzetet, és sürgős intézkedéseket követelt: országos rendeletet a himnusz előadására vonatkozóan. Sürgetett és háborgott, miközben tudni vélte, hogy évek hosszú sora óta folyt szakmai

¹⁰ *Képviselőházi irományok (1861–1918)*, 1901, Törvényjavaslat az egységes magyar nemzet himnuszáról. Rátkay László törvényjavaslata. Indokolás és 2 melléklet 384. XXVI. 333.

¹¹ IV. Károly és felesége debreceni fogadásakor a főispán kifejezett kérése ellenére, nem a debreceni honvédek 3-as díszzázada vonult fel, hanem a helyőrségi szolgálatot ellátó cseh legénységű 75. gyalogezred. Ezért játszották Erkel *Hymnusza* helyett a *Gott erhalte*-t. Később a *Hymnusz* is elhangzott, de ennek ellenére – ezt kihasználva? – hatalmas sajtófelháborodás kísérte az esetet, melyről a parlamentben is szó esett. Lásd ROMSICS Gergely: „A Monarchia utolsó jelképbotránya. A debreceni *Gott erhalte-affér*”, *Rubicon* 2005/ 9. sz., 20–26.

tanácskozás, amelynek eredményeként már megszületett a *Hymnusszal* kapcsolatos döntés. Mint tudjuk, Hóman Bálint vallás- és közoktatásügyi miniszter hamarosan, 1939. június 2-án kelt rendeletében röviden intézkedett a *Hymnusz* ügyében:

„A m. kir. vallás- és közoktatásügyi miniszter 15.151/1939. III. szám alatt kelt rendelete a *Hymnusz egyöntetű előadása tárgyában*: A Hymnusz előadásánál tapasztalható eltérések igen sok esetben megzavarták a hazafias ünnepségek hangulatát. Ennek elkerülésére és az előadás egységének biztosítása érdekében elrendelem a következőket: [1] A Hymnusz áhitat-keltését célzó imádságos jellegének megfelelően csak komoly alkalmakkor adható elő. [2] Ismétlésnek az előadásban helye nincs. [3] Hangszeres és zenekíséretes előadásnál úgy az előjáték, mint az utójáték kötelező. [4] Az olyan ünnepségeken, ahol az egész Hymnusz előadására nincs idő, az előjáték elhagyásával csupán a Hymnusz első nyolc üteme játszandó. [5] A Hymnuszt Kölcsey Ferenc eredeti szövegével kell énekelni. A könnyebb énekelhetőség kedvéért mindazonáltal az eredeti »hozz rá víg esztendőt« szöveg helyett »hozz reá víg esztendőt« énekelendő. [6] A helyes előadásnál zsinórmértékül szolgáló hivatalos letét kiadása iránt egyidejűleg gondoskodás történt. Budapest, 1939. évi június 2-án.¹²

A Nagy László által emlegetett bizottság tagja volt Dohnányi Ernő is. Az ekkor elkészült zenekari változat pedig többé-kevésbé meggyökeresedett. Az Erkel Ferenc Társaság és számos szakmai szervezet – többek között a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság – által aláírt és az Erkel Ferenc Társaság honlapján közzétett 2013-as állásfoglalás „az utóbbi évtizedekben kialakult szokásjogra tekintettel” Dohnányi Ernő „újrahangszerelését” kanonizálja, természetesen az eredeti változat mellett.¹³ Az állásfoglalás tehát enged a folyamatos előadói gyakorlat nyomásának, annak ellenére, hogy Dohnányit sokan támadták és támadják „Hymnusz átirata miatt”. A Dohnányi-ellentábor legfőbb és legszélsőségesebben megfogalmazott kritikája az, hogy a zeneszerző–karmester megfosztotta Erkel *Hymnuszát* magyarságától. Az eredetihöz képest, a Dohnányi névvel fémjelzett verzióban ugyanis idegen hangszerek szerepelnek (cintányér, kisdob, kontrafagott, tuba), ugyanakkor hiányzik az üzenetében is sokatmondó harang vagy tam-tam (amellyel egyesek szerint – tévesen – Erkel a nándorféhvári győzelemre emlékezik; Gárdonyi elmesélése nyomán a pozsonyi

¹² *Hivatalos Közlöny* 47/16 (1939. augusztus 15.), 306. A rendelet többek között megjelent a *Magyar Kórus* című egyházzenei folyóirat 1939. novemberi számában is (szerk. BÁRDOS Lajos és KERTÉSZ Gyula).

¹³ Lásd az Erkel Ferenc Társaság honlapjának ajánlását: „Kérjük mindazon szervezeteket, intézményeket, állami és kormányzati szerveket, magyar külképviseleteket, melyeknek mindenkori feladata, felelőssége az autentikus magyar himnusz megszólaltatása, hogy Erkel fohászatát eredeti – a korabeli Nemzeti Színházi apparátusra komponált – formájában, vagy az utóbbi évtizedekben kialakult szokásjogra tekintettel esetleg Dohnányi Ernő újrahangszerelésében tegyék hozzáférhetővé, adják elő és semmiképp ne adjanak teret a Hymnusszal kapcsolatos zenei kísérletezéseknek. Annak érdekében, hogy a Hymnusz betölthesse »közének« funkcióját, kérjük, hogy olyan alkalmakkor, amikor remélhető, elvárható a közös éneklés, ott B-dúrban szólaljon meg a mű.” <https://erkeltarsasag.hu/index.php?page=menupont&oldal=208> (utolsó letöltés: 2021. szeptember 8.). Az ajánlás további aláírói: Magyar Szimfonikus Zenekarok Szövetsége, Magyar Zenei Tanács, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Magyar Kodály Társaság, Magyar Kórusok és Zenekarok Szövetsége, Magyar Zeneszerzők Egyesülete, Magyar Muzsikus Fórum.

harangok inspirációjának bizonyítéka a hangszer megszólalása a *Hymnusz* zenekarában).¹⁴ Emellett a verbunkos elemek jelenléte is csekélyebb ebben a változatban, többek között kisimul az első és harmadik sor choriambusa, eltűnnek a következő ütemekben a pontozott ritmusú utókák, amelyek például a „Jó kedvvel, bőséggel” ereszkedő dallammenetét kísérték az eredeti változatban. Ami talán a legfeltűnőbb: a nyolcadszünetes, hangsúlytalan indítás helyett hangsúlyosan indul az átirat és elmaradnak a sorvégek verbunkosos felívelő futamai, a kíséretben a 3. ütem jellegzetes késleltetése veszít éléből (már nem szinkópás) és más az énekelt strófát záró ütem basszusmenete is.¹⁵

Jelenlegi ismereteink szerint nem maradt fenn vagy nem került elő Dohnányi Ernő autográf *Hymnusz*-partitúrájának *Vorlage*-ja. A javításokat tartalmazó kézirat, melyből egy korabeli kopista által készített másolattal is rendelkezünk, nem tudni milyen mértékben tér el a forrásként használt partitúrától.¹⁶ A Magyar Állami Operaház korábbi Bánya-anyagából az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárába áthelyezett állományból azonban előkerült egy olyan nemzeti színházi forrás, amely közelebb visz Dohnányi autográf *Hymnusz*-kézirátának hhangszereléséhez (OSZK Zeneműtár, ZB 63/a).

A Nemzeti Színházhoz köthető zenekari és ének–zenekari játszó példányok

A *Hymnusz* forrásanyagának legkorábbi rétegét – miután az Erkel-autográf nem maradt fenn – a pályázati partitúra képviseli (OSZK Zeneműtár, Ms. mus. 1, 1. *fakszimile*), melynek kopistáját a *Hunyadi László* közreadási munkálatai idején Kocsi János nemzeti színházi zenekari klarinétos személyében azonosítottuk.¹⁷ Kocsi valószínűleg gondosan közreadta (akárcsak a *Hunyadi*-ban) Erkel autográf partitúráját (rendezte az artikulációt, dinamikát) és az ekképpen közreadott partitúrából ő maga másolta ki a szölamanyag nagy részét is. (2. *fakszimile*) A bemutató szölamanyaga kisebb hiányokkal szintén az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában található, két jelzet alatt (Népsz. 1153/2, 1346).¹⁸ A két *Hymnusz*-szölamappában azonban későbbi

¹⁴ A pozsonyi diákévek inspirációját igazolni látszik a *Hymnusz* kezdőmotívumának és hangnemének egyezése Heinrich Klein, Erkel pozsonyi gimnáziumi és zeneszerzés tanárának 1815-ben kiadott himnuszgyűjteményében található *Pange lingua* indításával. Vö. KIM *Pange lingua*, 147–150.

¹⁵ *Hymnusz* verbunkos elemeiről és ezek fokozatos lemorzsolódásáról részletesen lásd Riskó *Erkel Hymnusának keletkezése és hagyományozódásának története*, 109–123.

¹⁶ Mindkét forrást a Filharmóniai Társaság Kottatára őrzi: Ms. mus. 633 (autográf partitúra), Ms. mus. 62/b (korabeli másolat).

¹⁷ A *Hymnusz* anonim kopistájaként, Somfai László nyomán Anonim 3-ként ismert kopistát a *Hunyadi László* másolási számlája alapján sikerült azonosítanunk. Kocsi János a Nemzeti Színház zsebkönyvei szerint 1838 áprilisától 1860 januárjáig volt az együttes klarinétosa. Vö. SZACSVAI KIM Katalin: „A közreadás forrásai”, in ERKEL Ferenc: *Hunyadi László*. Opera négy felvonásban, közr. SZACSVAI KIM Katalin. Közreadja a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete és az Országos Széchényi Könyvtár (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2006) (*Erkel Ferenc Operák* II/1–3), XXIX.

¹⁸ A *Hymnusz* bemutató forrásait elsőként SOMFAI László ismertette: „Az Erkel-kéziratok problémái”, in SZABOLCSI Bence – BARTHA Dénes (szerk.): *Az opera történetéből* (Budapest, Akadémiai Kiadó,

Kölcsény *N. 1.*

Fagotto 1^{me}

Andante Religioso

con forza tenuto

tenuto fortissimo

diminuendo pianissimo staccato

1^{ma} 2^{da}

Fine

Dal Segno Dal Fine

*hott den ite 4 Tungen kann man zu beschreiben
In der Welt verhalten.*

2. fakszimile. A Hymnus pályázati példányából a bemutatóra készült fagott szólam, Kocsi János másolata, a lap alján Erkel Ferenc utólagos, mindeddig ismeretlen hangszerelési kiegészítésével.
Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

Hymnus { *Chinger*

Nemzet. 1346 *Violino I^{mo}*

And. Religioso *con sord.*
legato.

ritard.

con forza. *meno*
senza sord.

più forte *meno*
fortissimo

Diminuendo. *pianissimo* *ma*

2do. Religioso
con sord.

And.

Dal Segno

CELIK I. K. Zenei Műtár
V. 291. 916. 1102

3. faksimile. Violino I^{mo} szólama a *Hymnus*z nemzeti színházi játszó példányainak második rétegéből. Vorlageja a pályázati példány szövege. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

szólam-másolatokat – duplumokat vagy helyettesítő szólamlapokat – is találunk, melyek apró eltérései alapján megállapítható, hogy a második réteg a bemutató szólamlapjairól, a harmadik pedig a második rétegeből készült, és mindhárom egyszerre is használatban volt a Nemzeti Színházban (3–4. *faksimile*). Az előadási bejegyzések alapján 1870-ig biztosan játszottak a három réteget képviselő szólamanyag-együttesből, sőt elképzelhető, hogy akár tovább is, legalábbis az anyag néhány kora 20. századi dupluma a későbbi együttes használatot sugallja.

Nem mondható el ugyanez a pályázati példány partitúrájáról, melynek nemzeti színházi használatát a szólamanyag nem erősíti meg – legalábbis hosszabb távon. Utólagos szerzői javításai közül a „mély harangosó vagy Tamtam” beékelése a bemutató timpani szólamlapján ceruzás bejegyzésként ugyan megjelenik (bár elég furcsán és pontatlanul), de a partitúrában szintén utólagos marcato-sort már nem vezetik át a szólamanyagba. Eközben a zenekari játszópéldányok apró javításai (pl. sordinók használatának törlése) éppúgy nem kerülnek be a pályázati partitúrába, mint Erkel autográf hangszerelési kiegészítései (a fl 1, fg 1–2, cor 1–2 szólamában a bevezető ütemek hangzásának megerősítése érdekében tett változtatások). De talán önmagában még ez sem annyira meglepő, az Erkel operák autográfaiba sem vezették vissza a szólamanyag utólagos bejegyzéseit. Az említett, újabban előkerült *Hymnus*-partitúra másolat (ZB63/a) azonban hozza az említett kisebb javítások egy részét (5. *faksimile*).

Ez a díszes címoldallal ellátott kézirat több szempontból is érdekes. A pályázati példánytól eltérően ez egy zenekari változat (énekszólamok nélkül), és emiatt néhány elég bátortalan, de szükséges hangszerelési beavatkozás nyomát hordozza (6. *faksimile*).¹⁹ *Vorlagéja* ugyanakkor feltehetőleg nem a pályázati partitúra volt, hanem egy olyan nemzeti színházi, immár elveszett kotta (korai másolat), amelybe az Erkel korai kiegészítéséből származó tam-tam/harang nem került bele, miközben a nemzeti színházi szólamanyagban eszközölt apró változtatások egy része már alaprétegében szerepel (pl. a sordino utasítások). Különös a partitúra régies felrakása, amely – a hangszerelés óvatoskodó átalakítását is figyelembe véve – azt sugallja, hogy ennek a változatnak nem Erkel, hanem egy színházi kisegítő lehetett a szerzője, talán olyasvalaki, aki katonazenészi háttérrel rendelkezett. A partitúrát hosszasan használták, a címoldal két ceruzás bejegyzése szerint 39 szólamlap tartozott hozzá (valószínűleg 3–4 vonóspult, fúvós, illetve ütő szólam). E szólamanyag-garnitúrából néhány darab fennmaradt, a partitúrával való párhuzamos használatot az utólagos bejegyzések igazolják – ráadásul elképzelhető, hogy ezek a javítások, Erkel Sándortól származnak. A kotta alaprétegének az eredeti változattól csak kevésbé eltérő hangszerelését az

1961) (*Zenatudományi Tanulmányok* 9), 81–158.; továbbá uő: „A Himnusz ősbemutatójának szólamanyaga”, in BÓNIS Ferenc (szerk.): *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól* (Budapest, Zeneműkiadó, 1968) (*Magyar Zenetörténeti Tanulmányok*), 57–62.

¹⁹ A kóruszólamot a cl 1–2 és fg 1–2 játssza, azon kívül minden hangszer nagyon kevés változtatással az eredeti verziót követi. A zenekar összetétele a fuvola kivételével megegyezik az eredeti szerzői változattal: vl I–II, vla, vlc, cb, fl 1–2, cl 1–2 in B, ob 1–2, fg 1–2, cor 1–2 in Es, cor 3–4 in B, tr 1–2 in Es, trb 1–3, timp in Es–B.

Hymnus. *Viola*

And. religioso *con cordino*

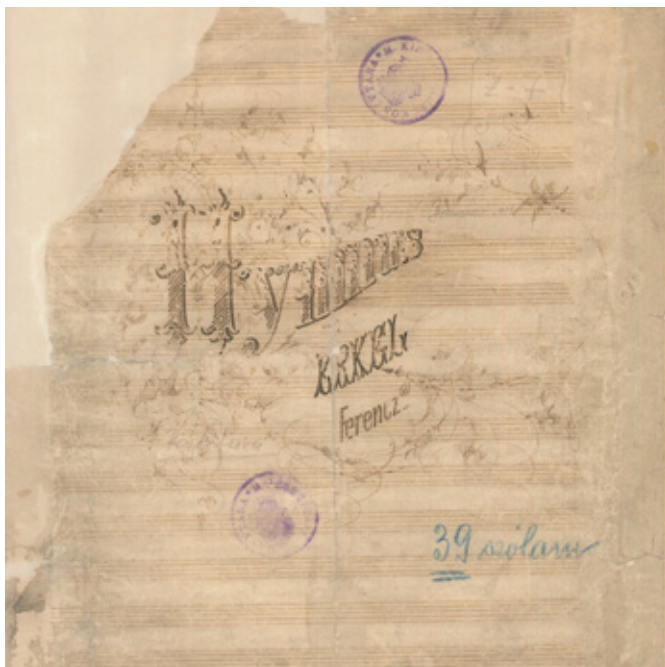
ritard. *f* *con forza*

meno *piu forte* *meno*

dim. *pianissimo* *f* *poco* *arco*

Allegro

4. fakszimile. A brácsa szólama a *Hymnus* nemzeti színházi játszópéldányainak harmadik rétegeből. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára



5. *fakszimile*. A *Hymnus* zenekari változatának partitúrája (ZB 63/a) a Magyar Királyi Operaház történeti kottatárából. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

utólagos bejegyző alaposan átdolgozta, különösen a bevezető ütemekben, de részben a folytatásban is: dúsította a zenekari hangzást, új hangszereket emelt be (tuba, kontrafagott, még egy trombita), és pótolta a tam-tamot is. Jóllehet, ezzel az eredetihez fordult vissza, tehát kezében lehetett a pályázati példány vagy ennek másolata. A szólamlapokon autográf bejegyzésként szereplő utólagos szerzői javításokat, melyekkel Erkel Ferenc is az eredeti változat hangzásának erősítését célozta meg, csak részben vette át. A beavatkozás azonban nem szorítkozik a hangszerelésre, hanem lefaragja a verbunkos elemek némelyikét is, húzza a sorvégi felfutásokat, kisimítja a harmadik ütem késleltetését, de megtartja a choriambust és a hangsúlytalan indítást. Legerőteljesebben a befejezéshez nyúlt hozzá feltehetőleg ugyanez a kéz: törölte, áthúzta a négyütemes utójátékot és helyébe egy ötütemes fanfáros zárlatot illesztett (talán a *Hymnus* után gyakran játszott Rákóczi-indulóra gondolva). A szólamanyag előadási bejegyzéseinek tanúsága szerint (a legkésőbbi 1927-es) a ZB63/a-ban található átdolgozás meggyökeresedett a Magyar Királyi Operaház gyakorlatában, ez lehetett a 20. század elején az Operaház *Hymnus*-előadásainak egyik játszópéldánya. A második oboa bejegyzése szerint a javított hangszerelés a kórus nélküli, az alaprétég változata a kórusos előadásokon volt használatban (7. *fakszimile*). Dohnányi is ismerte,

vezényelte az átdolgozást, akárcsak Kerner István. (A rájuk vonatkozó bejegyzések a fanfáros befejezés mellőzésére vonatkoznak. 8. *faksimile*)

Már e vázlatos leírás alapján is feltűnik, hogy a ZB63/a partitúrában a javítások, kiegészítések nyomán kialakított, talán Erkel Sándorhoz köthető változat sokban megegyezik azzal a *Hymnusz*-verzióval, amelyet Dohnányinak szokás tulajdonítani. Azonban a zeneszerző autográf *Hymnusz*-partitúrájában ez a zenei anyag (az utólagos befejezés kivételével) már alapréteggként megjelenik (9. *faksimile*). Dohnányi a hangszerelést csak kis mértékben javította (valóban ő hozta be a cintányért és kisdobot, és hagyta el a tam-tamot), a verbunkos elemek kisimítása pedig nem tőle származik.²⁰ A közzenei hagyományozódás során ez már megtörtént, a choriambus vonatkozásában maga a szerző autorizálta azt 1880-as évekbeli vegyeskari letétjében. A verbunkos futamokat a ZB63/a partitúrában és a hozzá tartozó szólamanyagban utólag húzták, és a hangsúlyos indításnak is voltak előzményei (többek között Feigler Géza, a Pesti Unio számára írt zenekari–férfikari E-dúr letétjében, melynek anyaga részben szintén megtalálható az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának operaházi anyagában). Nem tudok róla, hogy Dohnányi a *Hymnusz* áthangszerelését bármikor magáénak vallotta volna. Tény, hogy a másolaton ez szerepel: „Dr. Dohnányi Ernő hangszerelése”. A zeneszerző azonban a következőt jegyezte fel: „A Hymnuson csak lényegtelen változások voltak szükségesek.”²¹

Mindezek után érdemes megfontolnunk Ferencsik János megjegyzését, aki az 1982-es Hungaroton *Hymnusz* lemez zenei rendezőjének, Mátyás János emlékei szerint a lemezen megszólaló, általa vezényelt zenekari *Hymnusz* változatot a Dohnányi által csupán „korrigált” hangszerelésnek nevezte.²² Ami ebben megszólal, javarészt már korábban állandósult kiegészítés, javítás, és a nemzeti színházi, majd operaházi játszópéldányokban fellelhető, részben szerzői beavatkozások nyomán alakuló műalakokra megy vissza. Dohnányi szerepe a *Hymnusz* „új” változatának megalkotásában tehát lényegében szimbolikus volt. Bár autográf partitúrája nem kelt tisztázat jelleget, a ZB63/a partitúrát és annak szólamanyagát ismernie kellett, vagy olyan *Vorlage*-ből dolgozhatott, amely a ZB63/a stemmavonalába illeszkedett. Kétségtelen, hogy Dohnányi nem másolt, és valamilyen szinten alakított a zenei szövegen. Legfontosabb hozzájárulása mégis az volt, hogy tekintélyével megerősítette a *Hymnusz*-változatok szövevényében rendet vágó törvényi rendeletet, és ezáltal elősegítette a *Hymnusz* zenei szövegének kanonizációját. Az adott történelmi helyzetben ez akkor is előrelépést jelentett, ha a

²⁰ Hasonló következtetésre jut Riskó Kata is a 19. századi és 20. század eleji nyomtatványok és hangfelvételek elemzése során: „Dohnányi Ernő későbbi átíratának az első ismert forráshoz képest megfigyelhető különbözőségei nem teljes egészében újdonságok tehát, hanem valójában részben egy meglévő hagyományt szentesítenek.” Vö. Riskó *Erkel Hymnusának keletkezése*, 123.

²¹ Dohnányi Ernő a *Szózat* átdolgozásáról írt feljegyzése, 1938. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Dohnányi-hagyaték, jelzet nélkül. Köszönettel tartozom Kelemen Évának, aki felhívta a figyelmem e forrásra.

²² A lemezzel kapcsolatban lásd a Szőnyiné Szerző Katalin által rögzített interjút Mátyás Jánossal. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, jelzet nélkül.

ZB 63/c

23.

HAGYOMÁNYOS
"OPERA" KÖNYVTÁR
BUDAPEST
IV.
Z. 7-12/x

Hymnus

Oboe I.

23.

mit Chor gesung
ohne Chor spielen

And. religioso

Klarin

7. faksimile. A Hymnus utólag áthangszerelt zenekari változatához (ZB63/a) készült oboa szólam a kórusos vagy kórus nélküli előadásra vonatkozó ceruzás utasítással.
Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

kanonizált formával nem léptek vissza az 1844-es eredetihez, hanem azt a Nemzeti Színház és a Magyar Királyi Operaház előadásai során kialakult változatot rögzítették, amely az intézményi folytonosság révén leginkább visszacsatolható Erkel Ferenchez. Nem gondolom, hogy ez cél volt, a megoldás azonban adta magát. A Filharmóniai Társaság révén pedig maga Dohnányi is e hagyományvonal aktív részese volt.

8. faksimile. A *Hymnus* utólag áthangszerelt zenekari változatának brácsa szólam. Ceruzás bejegyzés a Dohnányi Ernő és Kerner István vezetése alatt kimaradó utólagos fanfárszerű befejezés elhagyására vonatkozóan. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. At the top left, the number "633" is printed in a dark, bold font. To its right, the word "Hymnus" is written in a large, elegant, red cursive script. Below the title, the words "M. N. S." are faintly visible. A circular stamp in the upper right corner reads "FILHARMÓNIAI TÁRSASÁG BUDAPEST." in capital letters. The score itself is written in black ink on ten staves. The first five staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cs.). The next three staves are for strings: Violin I (Vcl. I.), Violin II (Vcl. II.), and Viola (Vcl.). The final two staves are for Cello (Vcl. III.) and Double Bass (Vcl. IV.). The music is written in a common time signature (C) and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some blue markings on the string parts, including the letters "a", "b", and "c". The paper shows signs of age, with some staining and a small logo in the bottom left corner.

2. faksimile. Dohnányi Ernő autográf partitúrája a *Hymnus* zenekari változatával.

Filharmóniai Társaság Kottatára.

A faksimilét a Budapesti Filharmóniai Társaság engedélyével közöljük.

The “Hymnusz” in the Art Musical Tradition **The Issue of the Dohnányi Version**

The incorporation of Ferenc Erkel’s “Hymnusz” into the national canon began with its première at the Hungarian National Theatre in 1844. Composed for chorus and orchestra in response to a competition by the National Theatre, the setting of the tune attracted nationwide attention, and it subsequently spread widely in a variety of arrangements. In the performance practice of the “Hymnusz”, there is a clear distinction between the art musical tradition associated with the National Theatre and later the Royal Hungarian Opera and the tradition in popular music, which is by its nature rich in variations and resulted in a series of peculiar variants. This study examines the musical tradition of the “Hymnusz” on the basis of the surviving performance scores of the National Theatre and the Royal Hungarian Opera House from the historical music collection, i.e. in the natural environment in which Ferenc Erkel worked for more than three decades. In 1939, when the Ministry of Culture issued a decree attempting to legalise the art musical form of the “Hymnusz,” used as national anthem, Ernő Dohnányi was also on the committee responsible for the creation of the legal version. This explains why the Hungarian musical public consciousness still considers the form of the “Hymnusz,” recorded at this moment, to be Dohnányi’s version. On the basis of the sources from the National Theatre and the Opera House, it seems that the extent of Dohnányi’s contribution as a composer needs to be looked for beyond his formation of the canonized form of the “Hymnusz” in the 20th century.

Doppler Ferenc, a nemzet(köz)i operaszerző? A zeneszerző operáinak pest-budai és bécsi fogadtatásáról

A Doppler-testvérek Pest-Budán

A Lembergben született zenész testvérpár, Doppler Ferenc (Franz Doppler, 1821–1883) és Doppler Károly (Karl Doppler, 1825–1900) meghatározó alakjai voltak a 19. századi európai zenei vérkeringésnek. Az 1840-es évektől körülbelül két évtizeden keresztül álltak a pest-budai zenei élet szolgálatában, baráti és kollegiális viszonyt ápoltak Erkel Ferencsel, személyes kapcsolatban álltak többek között Liszt Ferencsel és Giacomo Meyerbeerrel is. Európai hírnevüket virtuóz fuvolajátékukkal alapozták meg, több nagyvárosban koncerteztek, rendszeresen jártak külföldi turnékon többek között Bécsben, Prágában, Hamburgban, Brüsszelben vagy Londonban. A pesti Nemzeti Színházban első és második fuvolistaként, valamint karmesterként végzett tevékenységük mellett alapvető szerepük volt a Filharmóniai Társaság zenekarának megalapításában,¹ és a magyar opera megteremtésében.

Zenei nevelésük már gyerekkorukban elkezdődött. Apjuk Lembergben a cs. k. 37. sorgyalogezrednél, Mariássy bárónál szolgált karmesterként. 1826-ban, miután huszonegy évet töltött a katonaságnál, elhagyta a Mariássy ezredet, és polgári állást vállalt. Eleinte a leMBERGI, aztán a VARSÓI nemzeti lengyel színháznál első oboistaként működött.² Az akkor még csak 9 éves Ferenc is itt állt először színpadon 1831-ben.³ Az orosz sereg közeledtével, a lengyelek osztrolenkai veresége után a Doppler-család útnak

¹ A Doppler-testvérek 1853-ban külföldi koncertkörútjuk alkalmával személyesen látogatták meg Lisztet Weimarban. A találkozás eredménye volt az a beadvány, amellyel elindították a Filharmóniai Társaság zenekarát és a zenekar rendszeres koncertjeit Erkel Ferencsel együtt. A témáról bővebben lásd ECKHARDT Mária: „Liszt és a Doppler-testvérek szerepe a Filharmóniai Társaság alapításában”, in BERLÁSZ Melinda – DOMOKOS Mária (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1982* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1982), 136–139.

² „Doppler Ferenc”, *Fővárosi Lapok* 18/122 (1881. május 29.), 700–702. A cikket Bazaroff néven publikálták.

³ *Eugeniusz SWANKOWSKI: Repertuar teatrow warszawskich 1814–1831* (Warszawa, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1973) (*Repertuar Teatrow w Polsce* 5), 40.

indult Varsóból. Először Lembergbe mentek, majd Ferenc 1834-ben apjával és nővérével Bécs felé vette az irányt – hangversenyeket adva a városokban, amelyeken keresztül haladtak. Ferenc Bécsben zeneszerzést tanult, majd mindhárman a bukaresti operához szerződtek. Az ifjú fuvolista 1838 májusában körutat tett Nagyszebenben, Temesváron, Aradon és Budán, ahol nővére már a Nötzl Fülöp által alapított Budai Színkörben játszott.⁴ Doppler Ferenc még ez évben, 17 évesen adta első teljes koncertjét Pest-Budán,⁵ 1839 októberében pedig mint a budai Várszínházban működő német társulat zenésze lépett fel.⁶ A hangversenyen az ekkor 14 éves Károly öccse is közreműködött, aki egy évvel később édesapjakkal együtt csatlakozott a várszínházi német nyelvű együtteshez.⁷ A három Doppler nem töltött együtt sok időt ennél a társulatnál: 1841-ben előbb Ferenc, 10 évvel később pedig Károly is átszerződött a Nemzeti Színházhoz.⁸

Doppler Károlytól a színház másodkarmestereként elvárás lehetett, hogy a reper-toárt nemzeti darabokkal gazdagítsa.⁹ A *Gránátos tábor* című egyfelvonásos vígoperája 1853-ban készült el, *A vadon fiát* pedig 1854-ben mutatták be. Előbbiről, amely nyolc előadást ért meg, a sajtó még visszafogottan fogalmazott, a mindössze két alkalommal játszott *A vadon fiáról* azonban már igencsak élesen írt.¹⁰ Ezt követően Doppler Károly többé nem is próbálkozott önálló operával, csupán a bátyjával és Erkel Ferencsel közösen jegyzett *Erzsébet* című opera harmadik felvonását írta még meg 1857-ben – a kritikusok ez esetben sem mulasztották el kiemelni az általa komponált harmadik felvonás gyengeségét.¹¹

⁴ A budai nyári színházat (Budai Színkör) 1838-ban Nötzl Fülöp temesvári és nagyszebeni német színházigazgató teremtette meg, aki 1838–1843 között a Fő utca 341. szám alatt az *Osztrák Császárhoz* címzett fogadóban játszott társulatával. Bővebben lásd SZÉKELY György (szerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon* (Budapest, Akadémiai Kiadó–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1994). Online: <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz02/730.html> (utolsó letöltés: 2021. szeptember 10).

⁵ D’Isoz Kálmán: „Doppler Ferenc 1821–1883”, *A Zene* 23/10 (1933. október), 7–11.

⁶ Színlap, Ofen königl. städt. Theater, 1839. október 23., OSZK Színháztörténeti Tár.

⁷ Színházi zsebkönyv, Buda, 1841, OSZK Színháztörténeti Tár. Joseph KESTNER: *Theater-Journal für das Jahr 1841* (Ofen, königl. Universitäts-Schriften, 1841).

⁸ Doppler Ferenc búcsúkoncertjének időpontja és műsora is ismeretes. Lásd színlap, Ofen königl. städt. Theater, 1840. október 19., OSZK Színháztörténeti Tár.

⁹ Doppler Károly 1850 augusztusában jelentkezett a Nemzeti Színház másodkarnagyi pozíciójára, de munkáját valószínűleg csak 1851 októberében kezdte meg. Erről tanúskodik Doppler Károly levele a Nemzeti Színház igazgatóságához, valamint Simonsits János igazgató feljegyzése a levél hátoldalán. Vö. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Simonsits-hagyaték, jelzet nélkül.

¹⁰ „Hogy ez az amítás a »Vadon fiá«-ra nézve nem sikerült, bizonyíták az üres padok [...]. Mélyebb taglalásba ereszkedni sem időnk, sem kedvünk; magára a »Vadon fiára« nézve is annál jobb, minél kevesebbet szólunk róla. Kár azért a temérdek költségért és időért, mely reá pazérlottnak látszik.” *Divatcsarnok* 2/18 (1854. március 30.), 405. Lásd továbbá: „Amult napokban a rozslu látogatott dráma nemz. színpadunkon azon szomorú vizsgálatást nyerte, hogy Doppler Károly új eredeti operája a »Vadon fia« sem tudott nagy vonzerőt gyakorolni; kivált másodízben, az üres padokat látva magunk körül, a levertség metsző humora azt az élczet adta szánkra, hogy a »Vadon fiát« a puszták operájának lehetne nevezni.” Vö. *Budapesti Hírlap* 2/387 (1854. április 6.), 2184.

¹¹ Az *Erzsébet* opera recepciójáról bővebben lásd SZACSVAI KIM Katalin: *Az Erkel-műhely. Közös munka Erkel Ferenc színpadi műveiben (1840–1875)*. PhD disszertáció (Budapest, Liszt Ferenc

Doppler Ferenc azonban operaszerzőkét is jelentős és tartós sikereket ért el. 1844-ben a Nemzeti Színház pályázatára írt díjnyertes *Magyar nyitány* kapcsán figyeltek fel rá. Következő fontos kompozícióját és egyben első operáját *Benyovszky, vagy a kamcsatkai száműzöttek* címmel 1847 szeptemberében mutatta be a Nemzeti Színház.

Benyovszky

Doppler Ferenc első operáját a sajtó melegen fogadta, a fiatal komponista messze felülmúlta a várakozásokat. A *Pesti Divatlap* kritikája például a számos dicséret mellett egyből Erkel Ferenc mellé emelte Doppler szerzői kvalitását.¹² A magyar nyelvű sajtó mellett a bécsi is felfigyelt a *Benyovszkyra*, és amellett, hogy hírt adott az operáról, örömmel tudatta, hogy Doppler a német nyelvű színpadon is bemutatni szándékozik új művét.¹³ A pesti német nyelvű sajtó is üdvözölte a darabot, valamint hogy azt a szerző Liszt Ferencnek ajánlotta.¹⁴ Megjelent azonban olyan írás is, amelyik keményen bírálta a darabot. A *Nemzeti Ujság*ban név nélkül, „Egy zenész” aláírással jelentek meg az operát és Dopplert elmarasztaló sorok:

„Erkelhez még Thern is közelebb áll- ámbár ez is messze marad tőle. [...] Doppler operájának csaknem egyetlen érdeme, melly a közönséget is és túl magasztaló bírálóit elszédíté, a jó s azonfölül igen erős, lármás és így az idegeket fölzaklató, hangszerelés. Eredetiségét, vagy csak egy töseredeti dallamot, mellyet megnevezni érdemes volna, bajos lenne az egészből kihalászni. Valami szerencsés összeolvasztásáról a francia, olasz, lengyel és magyar zenefajnak pedig épenséggel szó sincs, mert az, hogy egyik személy olasz áriát énekel, a másik magyarost, meg ismét a kar egy pár villanyzó mazurt harsog, ez nem annyi mint összeolvasztani, ez annyi: mint egyik dalt a másik, egészen különböző típusa, mellé mechanice oda rakni.”¹⁵

A *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung*ban rendszeresen publikáló Johann Janotyckh von Adlerstein 1847 novemberében terjedelmes kritikát közölt a lap hasábjain, amely a magyar nyelvű híradásokhoz képest rendkívüli részletességgel foglalkozott Doppler

Zeneművészeti Egyetem, 2013), 159skk: <http://real-phd.mtak.hu/60/19/Szacsvai.pdf> (utolsó letöltés: 2020. július 8.).

¹² „Ne örüljünk é tehát, ha Erkel neve mellett Dopplerét is említhetjük, mindkettőt mienknek vallya, ikercsillagul látjuk tündökleni a zene bájos egén. – Üdv és tisztelet az új tüneménynek!” Vö. *Pesti Divatlap* 3/41 (1847. október 7.), 1307.

¹³ „A librettót is teljesen átdolgozta német nyelven, hogy operája a német színpadok számára is hozzáférhető legyen.” „Auch lässt derselbe das Libretto in deutscher Sprache vollends umarbeiten, um seiner Oper auch bei deutschen Bühnen Eingang zu verschaffen.” Vö. *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* 7/124 (26. Oktober 1847).

¹⁴ „A Benyovszky opera fiatal, reményteljes zeneszerzője mielőbb kiadja első nagy művét, és azt nemcsak Magyarország, hanem a világ egyik legkiválóbb emberének, a zongoraherkules F. Lisztnek ajánlja.” Az eredetiben: „Der junge hoffnungsvolle Komponist der Oper Benyovszky – gebest sein erstes grösseres Werk baldigst herausgeben und es einem der ausgezeichnetesten Männer Ungarns nicht nur, sondern Welt – dem Pianoherkules F. Liszt zu widmen.” Vö. *Morgenröthe* 1/6 (7. Januar 1848), 27.

¹⁵ *Nemzeti Ujság* 42/595 (1847. november 21.), 744.

Benyovszkyjával.¹⁶ Kiemeli az opera stílusbeli sokszínűségét, egyes zenei megoldásokat kifejezetten más zeneszerzők konkrét műveivel hasonlít.¹⁷ Írása végén összegzésként mintha éppen a *Nemzeti Ujság* előbb idézett vitriolos kritikájának ellenpólusát lehetne felfedezni, amennyiben Adlersteint a stílusok többféleségében kizárólag az zavarata, hogy a szereplőket végül mindig valamilyen „honi pomádés magyar csárdászene” veszi körül.¹⁸

Nemcsak az opera stílusának, de Doppler Ferenc identitásának sokszínűségét is jelezheti az a tény, hogy biográfiáiban nemzetiségét különböző módokon határozzák meg. A *Grove*-lexikon Legány Dezső által publikált szócikke osztrák szerzőként, ugyanezen lexikonban Gárdonyi Zoltán „lengyel, később magyar család”-ként jelöli meg a Dopplereket a *Doppler family* című fejezetben.¹⁹ Nem csupán az újabb lexikonok bizonytalanok, de a Doppler Ferenc 1883-ban bekövetkező halála után megjelent nekrológokban is különbözőképpen szerepel nemzetiségének meghatározása: osztrákként, osztrák–magyarként, magyar–lengyelként, vagy csak lengyelként. Magyarul valószínűleg nem tudott tökéletesen. Ezt bizonyítják az operák partitúráinak

¹⁶ Johann Janotyckh von Adlerstein, a kritika szerzője írta Doppler következő operájának (*Ilka és a buszárborzók*) librettóját. Az 1841 és 1848 között működött *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* ebben az időszakban Bécs egyetlen zenei folyóirata volt. A lapról bővebben lásd a RIPM bevezetőjét, James DEAVILLE: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* (1841-1848): <https://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=AWZ&ID=10> (utolsó letöltés: 2021. március 31.).

¹⁷ Lásd például: „A kormányzó áriája, akárcsak a Hettmanné, Donizetti stílusában íródott, olyan ritmikus kísérettel, mint ami Prefetto és Antonio *Linda*-beli duettjében igen hatásosan jelenik meg. (...) A sextett teljes egészében Verdi-stílusú, és az énekszólamok unisono vezetése, valamint a zenekar hullámzó hangtömege és a rézfúvósok használata az *Ernani* és a *Nabucco* erőteljes együtteseit idézi.” Az eredetiben: „Die Arie des Gouverneurs, so wie des Hetmanns in Donizettischer Manier geschrieben, und mit einem rhythmusähnlichen Accompagnement, wie solches z. B. in dem Duette in der *Linda* zwischen Prefetto und Antonio recht wirksam hervortritt, (...) Das Sextett ist ganz in Verdischer Orchester gehalten, und die unisono Führung der Singstimmen, so wie die wogende Tonmasse des Orchesters, die Benützung der Blechinstrumente den Kräftigen Ensembles in »Ernani und Nabucco« nachgebildet.” Vö. *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* 7/135 (23. November 1847).

¹⁸ „Az olasz és a francia operastílus dominánsan váltják egymást. Benyovszky szólamának néhány jeletere mutatja, hogy a zeneszerző nem érzéketlen a német romantikus iskola és reális jellembrázolás iránt, de szerencsétlen módon mindig a magyar csárdászene honipomádéjával mázolja be hőseit, amely által minden korábbi oly szerencsésen felidézett benyomás nagyon profánul elhomályosodik. Szerencsésebbek a lengyel nemzeti elemek használata és beiktatása.” Az eredetiben: „Italienischer und französischer Opernstyl wechseln dominierend mit einander ab. Einige Szenen in der Partie des Benjowsky zeigen, dass der Komponist auch für die Romantik und Charakterwahrheit der deutschen Schule nicht unempfänglich ist, aber unglücklicher Weise überstreicht er seinen Helden zuletzt immer mit der Honipomade ungarischer Csardasmusik, wodurch jeder früher noch so glücklich hervorgezauberte Eindruck sehr profan verwischt wird. Glücklicher sind die polnischen Nationalweisen benützt und eingewebt.” Vö. *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* 7/135 (23. November 1847).

¹⁹ GÁRDONYI Zoltán: „Doppler family”, in *Grove Music Online* (2001): <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008024> (utolsó letöltés: 2020. május 20.). Lásd továbbá LEGÁNY Dezső: „Doppler, (Albert) Franz (opera)”, *Grove Music Online* (2002): <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000003609>.

magyar szövegében tett hibás helyesírású bejegyzései, valamint hogy csak német nyelven írt levelei ismeretesek. Azonban magyar címzettekhez írva legtöbb esetben nem mulasztotta el nevének magyar változatát használni, és Franz helyett Ferencként írta alá azokat. Nem így testvére, Doppler Károly, aki feltételezhetően jól tudott magyarul. Például 1850-ben magyar nyelvű levélben pályázta meg a Nemzeti Színház másodkarmesteri pozícióját.²⁰

A *Benyouszkyt* a Nemzeti Színház színpadán negyvenszer adták elő.²¹ Ez az előadás szám a Nemzeti Színház számára készült operák között kiemelkedőnek számít. A darab valóban nem tartalmazza erőteljesen a magyar nemzeti opera zenei stílusjegyeit, inkább európai romantikus opera, amely elnyerte többek között a magyar közönség tetszését is. Hogy fontos és reprezentatív eseményekre is megfelelő nemzeti operaként tartották számon, arról Bajza József 1848. április 5-én keltezett személyes levele tanúskodik, amelyben arról tudósított Szigligeti Edének, a színház titkárának, hogy a bécsi egyetemi ifjúság – akik küldöttségben üdvözölték a forradalmat kirobbantó pesti ifjúságot – a *Hunyadi Lászlót* vagy a *Benyouszkyt* akarja hallani:

„Az egyetemi tanuló ifjúság küldöttei épen most voltak nálam felszólítani, hogy ma Hunyadi Lászlót, vagy Benyouszkyt adassam, mint nemzeti operákat, ha pedig valamelyik tag betegsége miatt ez nem lehetne, akkor valami nemzeti darabot, azon bécsi tanuló ifjúság tiszteletére, mely tegnap küldöttség gyanánt jelent itt meg a bécsiek rokonszenvét nyilvánítani.”²²

A Nemzeti Színház színlapja szerint aznap este (1848. április 5-én) egyveleg került műsorra, amelyben a *Csikós*, a *Hunyadi László* és a *Bátori Mária* részletei hangzottak el. Feltételezhetjük, hogy a következő évben éppen a magyar repertoárban betöltött jelentős szerepe miatt csapott le a cenzúra Doppler Ferenc első operájára, amely nem pusztán sikeres, de emblematis darabbá nőtte ki magát. 1849. május végén a budai ostrom alatt megsebesültek tiszteletére is a *Benyouszkyt* tűzték műsorra – ekkor még nem sejtették, hogy eredeti formájában utoljára. A *Pesti Hírlap* június 8-i számában fogalmazta meg érzékletesen, miért is tűnhetett egy-egy színházi előadás a hatalom számára veszélyesnek:

„Az igazgató megértette az urakat, s vigyázott mindenre. Mind a mellett nem gátolható meg a ketőt: hogy a színész nagyobb hangnyomattal ne ejtse ki egyik szót mint a másikat; s hogy a közönség lelkét valamelly szó vagy dal meg ne ragadja. Így például Benyouszky dalműben egy lelkes lengvelt kétszer ismételtetvén nagy lelkesedés közt a közönség; – Csikós népszínműben Fűredi 'Elszegődöm a nyáron, debreczeni határon' — az utolsó szavakat jobban kiemelvén a többinél [...] az említett darabok, mint fölötte veszélyesek, csöndháborítók, betiltattak.”²³

²⁰ Doppler Károly levele a Nemzeti Színház igazgatóságához, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Simonsits-hagyaték, jelzet nélkül.

²¹ Nemzeti Színház Kataszter, OSZK Színháztörténeti Tár. Lásd továbbá a BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztály *Magyar Zenetörténet Online* honlapján a Nemzeti Színház előadásainak adatbázisát.

²² Bajza József Szigligeti Edéhez. Pest, 1848. április 5. Vö. *A forradalom és szabadságharc levelestára I.*, összeállította, jegyz. és bev., V. WALDAPPEL Eszter (Budapest, Közoktatásügyi Kiadó Vállalat, 1950), 189.

²³ *Pesti Hírlap* 8/309 (1849. június 8.).

A *Benyovszky* esetében nem a zene, és nem is feltétlenül a történet, sokkal inkább a közönségből kiváltott erős hevületet tarthatták aggasztónak. Habár kétségtelen, hogy a hatalom nehezen akceptálhatta Benyovszky Móric, a száműzött, majd felkelést szító forradalmár történetét a nemzet színpadán. Az 1840-es évek végén sem volt túl sok és sokszor játszott magyar színpadra készült zenés darab, ami hasonló lelkesedést váltott volna ki a publikumból – gyakorlatilag Erkel *Bátoriján* és *Hunyadiján* kívül csak Császár György *Kunok* című operáját említhetjük. Ez időben a cenzúra miatt több opera előadása is veszélybe került. Egy 1849. március 21-én kelt hivatalos levélből tudhatjuk, hogy zenés darabok ideiglenes betiltását – legalábbis a *Kunok* operát és a *Csikós* népszínművet illetően – visszavonták, amennyiben néhány mondatot elhagynak belőle.²⁴ Nem volt elég azonban néhány sor törlése a *Benyovszky* esetében: Doppler operája 1849 májusa után legközelebb 1852-ben kerülhetett színre teljes egészében, jócskán revideált változatban. Új címét (*Afanasia*) a főszereplőnőről kapta, Benyovszky pedig nem csak az opera címében, de a történetben sem szerepelhetett, a figurát Tiborcira kellett átkeresztelni. Az egyik, még 1847-ben a korábbi műalakhoz készült kéziratos szöveggönyv szemléletesen dokumentálja az opera librettóján meg-ejtett kényszerű változtatásokat.²⁵ Abban ugyanis jól látszik, ahogy a már nem kívánt szövegrészeket áthúzták, és mellette a javított változat szerepel.

Ilka

Doppler Ferenc következő operája és egyben legsikeresebb műve az 1849-ben bemutatott *Ilka és a huszártoborzó* 88 előadást ért meg a Nemzeti Színház színpadán, és további huszonkettőt a Magyar Királyi Operaházban, ahová az 1884-es költözést követően a színház operatársulata magával vitte, és műsoron tartotta. Egyik legsikeresebb magyar operaként az *Ilka* számos helyre eljutott, és a 19. századi magyar operák között szinte egyedülálló módon nemcsak a történelmi Magyarország területén játszották (Pozsonyban, Aradon, Kolozsváron), hanem több európai nagyvárosban is (köztük Bécsben, Hannoverben, Olmützben, Londonban). Pesti nemzeti színházi előadásainak számával csak a legsikeresebb Erkel Ferenc-operák (*Hunyadi László*, *Bánk bán*) vetekedtek, amelyek azonban nem jutottak el külföldre.

Az *Ilka* autográf partitúrájának tanúsága szerint a vígopera már 1848 novemberében elkészült. Ebben helyet kapott a Rákóczi-induló is, azonban azt aligha játszhatták el az opera bemutatóján, 1849 decemberében. Bár hivatalos iratról nincs tudomásunk, amely a Rákóczi-induló betiltását dokumentálná, az 1850-es évek

²⁴ „A *Csikós* és a *Kúnok* cím alatti színdarabok előadása iránti tilalom vissza húzatván, azoknak színpadra való bocsájtása oly feltétel mellett ismét engedtetett meg, miszerint azon egy két mondat, melyek kitörlését szükség esetében Nagyméltóságod javallani méltóztatott, csakugyan kihagyassanak.” Vö. OSZK Színháztörténeti Tár, Fond 2/400. Havas József cs[ászári] biztos Szöggény Lászlóhoz a cs[ászári] ideiglenes polgári közigazgatás vezetőjéhez Szigligeti Ede *Csikós* c[ímű] színművének és Császár György *Kunok* c[ímű] operájának engedélyezése tárgyában.

²⁵ Szöveggönyv, OSZK Színháztörténeti Tár, MM 13.548.

elején nem szólhatott meg nyilvánosan.²⁶ Doppler eredeti szándékának, miszerint a Rákóczi-induló a színpadon hangzik el cigányzenészek előadásában, már nyoma sincs az *Ilka* további kottás forrásaiban – kivétel ez alól a partitúrához tartozó korai szólamanyag-együttes. Doppler Ferenc és a Nemzeti Színház vezetése minden bizonnyal nem akart kockáztatni, és a *Benyovszky* elvesztése után nem akarta a szerző másik operájának előadási sikerét veszélybe sodorni. Valószínűnek tartom azt is, hogy óvatosságból nem került fel sem a színlapra, sem a librettóra az *Ilka* szövegének szerzője. Egy ilyen érzékeny pillanatban nehezen fogadta volna a magyar közönség a tényt, miszerint az opera történetének eredeti német változatát Johann Janotyckh von Adlerstein (magyarosan adlersteini Janotyckh János) hivatalnok, császári és királyi hadügyminisztériumi igazgató írta, aki többek között 1848-ban *Morgenröthe* című lapjában – amelyet az év június 1-jétől vett át²⁷ – a magyarok törekvései ellen írt, valamint rendőri alkalmazottként kísérte Ferenc Józsefet magyarországi körútja során.²⁸ Bár Doppler első operájával ellentétben az *Ilkát* – tudomásom szerint – soha nem fenyegette a betiltás veszélye, a darab két korabeli nyomtatott szöveggönyve közötti apró különbségek remekül példázzák az 1850-es évek első felének tartalmi szabályozását.

A korábbi librettó még a bemutató előtt, 1849-ben megjelent, a későbbi pedig egy 1855-ös felújításhoz kapcsolódik.²⁹ Az opera nyitójelenében huszárok énekelnek. A korábbi szöveggönyvben még szerepel, de 1855-re már eltűnnek a kórus által énekelt harcra buzdító sorok: „Csak ki kardot ránt honért az érdemli a babért.” Több szövegrövidítés vagy elhagyás mellett egy-két fogalom helyettesítése figyelhető meg. „Ki honáért száll a harcra” helyett a későbbi változatban „Ki királyért száll a harcra”, valamint a „szabad” helyett több esetben is „boldog” szerepel. Így lehet, hogy a mű tanulságát tartalmazó záró gondolat is megváltozott a felújított verzióban.

„Szabadság és szerelem	„Boldogság és szerelem
Legmagasabb élvezet	Legmagasabb élvezet
Ez azon két földi kincs	Ez azon két földi kincs
Mely ki tárja az eget”	Melly kitárja az eget”
(1849)	(1855)

²⁶ MIKUSI Balázs: „»Magyarok istene, rontsd a labanc hadát«. Adalékok a Rákóczi-induló befogadtörténetéhez”, in BOKA László – FÖLDESI Ferenc – MIKUSI Balázs: *Az identitás forrásai. Hangok, szövegek, gyűjtemények* (Budapest, Bibliotheca Nationalis Hungariae–Gondolat Kiadó, 2012) (*Bibliotheca Scientiae & Artis*), 41–61.

²⁷ SZABOLCSI Miklós (szerk.): *A magyar sajtó története III/1. 1848–1867* (Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete–Akadémiai Kiadó, 1985), 213.

²⁸ GERŐ Lajos (szerk.): *Pallas Nagy Lexikona* (Budapest, Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1897), I, 57.

²⁹ DOPPLER Ferenc: *Ilka vagy a huszár-toborzó*. Eredeti vig opera 2 felvonásban (Pest, Lukács és Társa, 1849), valamint DOPPLER Ferenc: *Ilka vagy a huszár-toborzó*. Eredeti vig opera 3 felvonásban (Pest, Herz János, 1855).

A Nemzeti Színházban 1849. augusztus 31-én tartott igazgatóülés jegyzőkönyve világos képet ad arról, miért is akart a színház olyan biztosra menni az *Ilka* bemutatását és műsoron tartását illetően. A színház nemcsak anyagilag, de műsorra tűzhető darabok tekintetében is rendkívül szegényesen állt.

„Mióután a néző közönségnek naponta nevedő részvétlensége nem egyedül a pénz hiányának hanem a közhirlelésnél fogva főképpen annak lenne tulajdonítható hogy valamint a drámákban, úgy az énekes játékokban és tánczokban is újabb előadások nem történvén, mindenkor csak már unalomig előfordult darabok ismételtetnek, mellyek a közönség irányában legkisebb ingert sem szolgáltatnak [...] Az operára nézve minthogy [...] az Intézetnek anyagi jóléte szinte kockáztatnék határozottan rendelem hogy Báléj, Zampa, Kunok, Portici néma, és Zsidónó című operák azonnal tanitassanak s a mennyire azok az illető censután már keresztül mentek s adatásuk megengedetett közölök hetenként legalább egy a szinpadokra kerüljön. Ilka nevű új opera pedig a szerepek tüstént kiosztatván, betanultassék s hat hetek alatt a szinpadon előadassék.”³⁰

A megfogalmazott kívánalmakból ugyan nem sok minden sikerült, az *Ilka* azonban meghozta a remélt sikert, sőt talán még annál is nagyobbat. A repertoár igazi alappillére lett, amely minden időben megállta helyét, legyen az politikai reprezentációs alkalom, vagy szokványos előadás.

Vanda

Egy évvel az *Ilka* bemutatója után Doppler a *Vanda* című operájával jelentkezett. Megfelelő alkalom volt ez arra, hogy a sajtóban összehasonlítsák az eddigi bemutatott három opera minőségét. A korabeli beszámolókból kiolvasható rangsor azonban korántsem egyöntetű.

„A tehetséges szerző eddigelő már három eredeti dalmüvetirt, melyek közt első munkája, Benyovscky, kétségkívül a legjobb, Ilka a leggyöngébb, – legújabb szerzeménye, Vanda pedig középen áll a kettő között.”³¹

„Mi zenéjét illeti, szerzőnek ez legjobb műve, habár az imént nevezett kettő a közönségre nagyobb hatást gyakorol.”³²

Az 1850. december 20-i bemutaton kívül a következő év januárjában kétszer, februárjában és márciusában egyszer-számra tűzték műsorra Stégerné Szymanska Leonával a címszerepben. Ezután hét hónapon keresztül nem játszották, majd a szünet után Hollósy Kornélia vette át a szerepet.³³ A *Hölgyfutárban* megjelent

³⁰ Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Simonsits-hagyaték.

³¹ VAHOT Imre: *Remény*. 1. kötet (1851), 61.

³² *Pesti Napló* 5/1398 (1854. november 7.)

³³ Kim Katalin is jelzi a *Hunyadi László* 1851-es és 1852-es előadásai kapcsán, hogy Gara Máriát tizenkét alkalommal a Hollósy Kornéliához nem mérhető Stégerné Szymanska Leona alakította. Bővebben lásd SZACSVAI KIM Katalin: „Hunyadi László: Források és változatok”, in GUPCSÓ Ágnes (szerk.):

rövid beszámoló sejteti, miért lehetett szükséges a *Vandát* alakító énekesnő lecserélése.

„Ez alkalommal csak annyit mondunk, hogy Stégerné a címszerepet nem éneklé, hanem a szó teljes értelmében éktelenül lekiáltozá! az isten kedvéért, távolítsa el magától mesterét, ki őt illy modorra tanítja, különben a természettől nyert gyönyörű tehetségét örökre eltemeti. Egyébiránt Doppler műizlését is csodáljuk, hogy a főpróba után tüstént meg nem ragadta és el nem vitte partitúráját, mert ő csakugyan nem illy Vandát gondolt és irt.”³⁴

Doppler Ferenc minden bizonnyal Hollósynak szánta az opera címszerepét, hiszen Schodelné Klein Rozália 1849-es távozása után ő volt a Nemzeti Színház első számú primadonnája, vaki nagy sikerrel szerepelt Doppler első és második operájának főszerepeiben is. Hollósy a színház 1850-es zsebkönyvében még szerepel a társulati tagok között, de már ez évben egyre több időt töltött külföldi vendégszereplésekkel (Bécs és Varsó), 1851–1852-ben pedig csak rövid időre tért vissza a Nemzeti Színházhoz (az 1851-es színházi zsebkönyvben már nem is található meg nevét), 1852 áprilisi esküvőjét követően pedig néhány évig felhagyott az énekléssel. Az 1851 novembere és 1852 februárja közötti öt *Vanda*-előadáson azonban olyannyira egybeforr a szereppel, hogy ezutáni távozása után feltehetően hiánya miatt nem játszották a darabot több mint négy éven keresztül. A primadonna visszatérését követően 1856-ban viszont újra elővették és műsorra tűzték azt – valószínűleg éppen Hollósy kérésére.

1856-ban más fontos változások is történtek a Nemzeti Színház operai személyzetét illetően, amelyek az 1855-ös és 1856-os évre vonatkozó színházi zsebkönyveket összehasonlítva világosan látszanak. Hollósy Kornélia visszatérése mellett többek között ekkor került a színház kötelékébe Ellinger József és Ellingerné Engst Teréz is. Az újonnan szerződtetett sikeres tenor, Ellinger József 1856 decemberében vette át Timur szerepét Doppler operájában.

A bécsi Hofoper

Doppler Ferenc 1858-ban megvált a pesti Nemzeti Színháztól és a bécsi Hofoper balettkarmestere lett. Magyarországi kapcsolatai ezt követően sem szakadtak meg. A Nemzeti Színház igazgatósága 1858-ban tiszteletbeli taggá nevezte ki, az 1860-as évek elején pedig többször adott koncertet Doppler Károllyal Magyarország városaiban. Mindeközben szervezte saját operáinak bécsi előadásait is. 1859-ben a bécsi udvari opera igazgatója, Karl Anton Eckert Pestre látogatott az akkor már a császárváros kötelékében tevékenykedő balettkarmester Doppler Ferencsel együtt, hogy

„Szikrát dobott a nemzet szívébe”: Erkel Ferenc három operája (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2011), 261–294.

³⁴ *Hölgyfutár* 1/151 (1850. december 31.), 616.

megtekintse a *Vanda* előadását a Nemzeti Színházban.³⁵ Az opera bécsi premierjére 1862 szeptemberében került sor, és egy éven keresztül összesen tizenhatszor tűzték műsorra.³⁶ Doppler Ferenc a zenekar fuvola szólamában ült, az előadást Felix Otto Dessoff vezényelte, aki 1860-ban került a Hofoperbe.³⁷ A címszerepet Mathilde Wildauer énekelte, akinek képességeiről Doppler már korábban megbizonyosodhatott. Giacomo Meyerbeer az *Észak csillaga* 1856-os bécsi előadásán ragaszkodott hozzá, hogy Wildauer énekelje Karharina szerepét.³⁸ Az opera bécsi bemutatóját Meyerbeer meghívására az ekkor még a Nemzeti Színházban működő Doppler-testvérek és Hollósy Kornélia is megtekintették, Meyerbeer pedig saját páholyát ajánlotta fel a vendégeknek. Tartózkodásuk alatt eljátszották a szerzőnek az *Észak csillaga* fuvolatercettjét is, amelyet nehéz koloratúrái miatt a bécsi színpadon ilyen formában nem is adtak elő.³⁹ A német nyelvű sajtóban több részletes kritika is megjelent a *Vanda* bemutatóját követően. A *Neue Zeitschrift für Musik* írása⁴⁰ a zene sokszínűségét emeli ki – mint az már korábban, a *Benyovszky* kapcsán is megjelent Doppler zenéjét illetően –, a híres osztrák zenekritikus és esztéta Eduard Hanslick pedig a szerző és az opera lehetséges előképeit említi meg részletes beszámolójában a *Die Presse* hasábjain.⁴¹ Hozzá kell tennünk, hogy a különböző stílusokban komponált operai számok

³⁵ „A bécsi udvari opera igazgatója, Eckert úr fővárosunkba érkezett, hogy jelen legyen a nemzeti színházban »Vanda« előadásán, melyet közelebb Bécsben akar előadatni. Jelen volt az előadáson a zeneszerző Doppler Ferenc is, ki — mint mondják — jelenleg egy új magyar opera tervének készítésével foglalkozik.” Vö. *Hölgyfutár* 10/71 (1859. június 16.), 592.

³⁶ Michael JAHN: *Die Wiener Hofoper von 1848 bis 1870: Personal – Aufführungen – Spielplan* (Tutzing, Schneider, 2002), 357.

³⁷ Uwe HARTEN: „Dessoff, Felix Otto”, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_D/Dessoff_Otto.xml (utolsó letöltés: 2021. szeptember 10.).

³⁸ Az énekesnő életrajzát lásd https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_W/Wildauer_Mathilde_1820_1878.xml (utolsó letöltés: 2021. szeptember 10.).

³⁹ *Hölgyfutár* 7/9 (1856. január 11.), 35., valamint *Pesti Napló* 7/1746 (1856. január 6.).

⁴⁰ „A sokszínűség a legszembevetőbb alaponása ennek az operapartitúrának. A benne képviselt dallami elem, ha nem is határozottan népies, de hol szláv, hol magyar, hol keleti talajra helyezett, a németes, franciás és olaszos jelleg között pedig ide-oda cikázó, hogy ne mondjam, vándorló teremtmény.” Az eredetiben: „Vielfarbigkeit ist der hervorstechendste Grundzug dieser Opernpartitur. Das hierin vertretene melodische Element ist, wenn nicht auf entschieden volksthümlichen, bald slavischen, bald ungarischen, bald orientalischen Boden gestellt, ein zwischen Deutsche, Franzosen- und Italienerthum unstät hin und herschillerndes, um nicht zu sagen irrlichterendes Wesen,” Vö. *Neue Zeitschrift für Musik* 57/16 (17. Oktober 1862).

⁴¹ „Ha Doppler zenéjének a nem lebecsülendő külsőségén keresztül mélyebbre hatolunk a tényleges magjáig, a szellemi tartalmáig, nem találjuk ugyanazt az elégedettséget. Doppler tiszteletre méltó tehetség, de nem erős talentum, hiányzik belőle az adottság, mint a: hangsúlyos személyiség és az alkotóerő. A »Wanda« zenéje olyan sokféle előkép között ingadozik, hogy az ember nem tudná besorolni egy adott stílusba. Néhol Spohr csendül fel, másutt Marschner, weberi dallamokat követik Meyerbeer és Halevy éles ritmusai, olasz kifejezés pillant ki egyes kantilénákból, csakúgy mint a nagyobb együttesekből. Még ha kézzelfogható reminiscenciák, mint a harmadik felvonásbeli »Hugenották« visszhangok a katonaszerű esetében ritkán is fordulnak elő Dopplernél, mégis általában többnyire idegen hangon beszél. Az ilyen mértékű eklektikusság egy jó zenész esetében nehezen lenne megmagyarázható, ha nem tudnánk, hogy Doppler hosszú évek óta színházi zenekarokban működik. A legkülönfélébb, legrosszabb és legnépszerűbb operákat estéről estére hallgatni és eljátszani veszélyes

beillesztése nem csupán Doppler zeneszerzői kifejezőmódjának sajátága volt. Erkel Ferenc például maga írta le *Bánk bán*-elemzésében, hogy az áriákat milyen modorban (olasz, francia) kívánta megalkotni.⁴²

Az *Ilka* bécsi bemutatójára 1867. március 23-án került sor. Erre az előadásra készíthette el Doppler a vígopera felújított és átalakított változatát. A nyomtatásban is megjelent szövegkönyvből, valamint a fennmaradt kottás forrásokból kiderül, hogy a szerző jelentős változtatásokat eszközölt művén. Lerövidítette és átalakította az opera szerkezetét, redukálta a férfi tenor szerepet (István), helyette nagyobb teret engedett a női alt (Zita) játéknak. Ezt minden bizonnyal a kritikák által is gyakran dicsért, Pesten született Bettelheim Caroline alt énekesnő kedvéért tette, aki így hosszabban énekelhetett a színpadon Zita szerepében.

Az *Ilka* bécsi fogadtatása nem volt egyöntetű. Némely korabeli kritika szerint nem lehet népi dallamokból igazi művészeti alkotást felépíteni,⁴³ máshol a darab, és egyáltalán a magyar opera stílusának – így az *Ilka* és Erkel *Hunyadi László*jának – hosszú

méreg a saját alkotások eredetiségére nézve. Úgy gondoljuk, hogy a legerősebb tehetség sem bírna ki az ilyen jellegű, éveken át tartó folyamatos foglalkozást. A zenekari tagok ritkán jó operaszerzők, ahogy a színészek is ritkán jó drámaírók. Mindkettő a tudattalan emlékek állandó nyomása alatt alkot.” Az eredetiben: „Dringen wir durch diese, nicht gering zu schätzende Außenseite der Doppler’schen Musik tiefer an ihren eigentlichen Kern, ihren geistigen Inhalt, so finden wir nicht die gleiche Befriedigung. Doppler ist ein achtbares, aber kein starkes Talent, ihm fehlt die erste Gabe eines solchen: ausgesprochene Persönlichkeit und schöpferische Kraft. Die Musik zur »Wanda« schwankt zwischen so vielerlei Vorbildern hin und her, daß man in Verlegenheit wäre, sie einer bestimmten Stylrichtung einzureihen. Hier klingt Spohr an, dort Marschner; auf Weber’sche Melodiengänge folgen die scharfen Rhythmen Meyerbeer’s und Halevy’s, die italienische Physiognomie blickt aus einzelnen Cantilenen wie aus den größeren Ensembles. Wenn auch handgreifliche Reminiscenzen wie die »Hugenotten«-Anklänge in dem Soldaten schwur im dritten Acte Herrn Doppler selten passieren, so spricht er doch im allgemeinen meist mit fremden Stimmen. Ein Eklekticismus in so hohem Grade wäre bei einem guten Musiker schwer erklärlich, wüßten wir nicht, daß Doppler seit langen Jahren in Theater-Orchestern wirkt. Abend für Abend die verschiedenartigsten, schlechtesten, beliebtesten Opern anhören und mitspielen müssen, das ist ein gefährliches Gift für die Originalität des eigenen Erfindens. Wir glauben, daß das stärkste Talent einer jahrelang fortgesetzten Beschäftigung dieser Art nicht Stand halten könnte. Orchestermitglieder sind selten gute Opern-Componisten, geradeso wie Schauspieler selten gute Dramendichter sind. Beide schaffen unter dem fortwährenden Druck unbewußter Reminiscenzen.” Vö. *Die Presse* 15/269 (30. September 1862).

⁴² A témáról bővebben lásd BÓNIS Ferenc: „Erkel Ferenc a Bánk bánról”, in uő (szerk.): *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól* (Budapest, Zeneműkiadó, 1968), 63–73. (*Magyar Zenetörténeti Tanulmányok*).

⁴³ „És ebben az értelemben egy »nemzeti« opera - számunkra úgy tűnik - nem tarthat igazi igényt arra, hogy valóban művészi alkotás legyen; egy zenedrámát nem lehet csak népi dallamokból felépíteni. [...] Hogy Doppler úr néhányszor az olasz és francia formák másolásával is megpróbálkozik, és nem ügyetlenül teszi, azt itt csak mellékesen és külön a Don Pasqualéra utalva jegyezzük meg; kellőképpen hangsúlyozni kell azt is, hogy az első felvonás népies jelenetei zenei rutinnal készültek.” Az eredetiben: „Und in diesem Sinne scheint uns eine »nationale« Oper keinen rechten Anspruch auf eine echt kunstmäßige Schöpfung zu haben: aus lauter Volksmelodien läßt sich eben kein musikalisches Drama aufbauen. [...] Daß sich übrigens Herr Doppler auch einige Male im Kopiren italienischer und französischer Formen versucht und nicht mit Ungeschick versucht, sei hier nur beiläufig und mit besonderer Erinnerung an Don Pasquale bemerkt, ebenso sei gebührend hervorgehoben, daß die Volksszenen im ersten Akte mit musikalischer Routine gemacht sind.” Vö. *Morgen-Post* 17/84 (27. März 1867).

távon elviselhetetlen egyhangúságát kritizálják.⁴⁴ Akadnak olyan írások is, amelyben Doppler operájának kiválóságáról, valamint általánosságban a magyar stílus népszerűségéről olvashatunk.⁴⁵ Doppler számára a darab bécsi bemutatását egyéni ambíciói mellett magyar vonatkozású elkötelezettsége is motiválta. Tisztában volt operája fontosságával. Ahogyan azt a bécsi előadással kapcsolatban egy Erkelnek Pestre küldött levelében megfogalmazta, az *Ilka* színpadra állításával egyik célja éppen a magyar stílus népszerűsítése volt a császárváros közönsége előtt. Tudatosan járt el így a kiegyezés politikailag érzékeny pillanatában, amikor elvárható lehetett a magyar téma iránti kitüntetett érdeklődés.

„Szerény kis művem, az »Ilka« ezeknél az uraknál (akiknek korábban nem volt különösebb bizalmuk a magyar operastílusban) most kedvezőbb véleményt vívott ki az eredeti magyar zenéről.”⁴⁶

⁴⁴ „Az, hogy ezt a kísérletet Magyarországon nagy siker koronázta, közismert tény, és nem lehet ellene kifogást emelni. Más a helyzet, ha ezekre a magyar operákra azt az általánosan érvényes zenekritikai mércét alkalmazzuk, amelyet végül is minden zenei műalkotásra alkalmazni kell, függetlenül attól, hogy a mű melyik nemzetiséghez tartozik. És itt nem túl kedvező az ítélet azokról a művekről, amelyek eddig Magyarország határain kívül hangzottak el. Mind Doppler operái, mind Erkel »Hunyadi László«-ja olasz reminiscenciák keveréke, amelyek magyar ritmusokkal váltakoznak, és hosszú távon elviselhetetlen monotonióvá válnak. [...] Egyébként Doppler operájának fogadtatása az újdonságok után sóvárgó bécsi közönség részéről igen megtisztelő volt. Ezt a sikert azonban inkább a sok magyar jelenlétének és az operában foglalkoztatott művészek népszerűségének tulajdonítjuk, mint magának a mű értékének.” „Dass dieser Versuch in Ungarn selbst von grossem Erfolge gekrönt war, ist eine bekannte Sache und lässt sich nichts dagegen einwenden. Anders verhält sich die Sache, wenn man an jene ungarischen Opern den allgemein geltenden musikalisch-kritischen Maasstab anlegt, welcher endlich - mag das Werk einer Nationalität angehören, welcher es will - für jedes musikalische Kunstwerk geltend sein muss. Und hier lautet das Urtheil sehr wenig günstig für diejenigen Werke, welche bisher ausserhalb der Grenzen Ungarns zu Gehör gebracht wurden. Sowohl Doppler's Opern, wie Erkel's »Hunyadi Laslow« sind ein Gemisch von italienischen Reminiscenzen, abwechselnd mit auf die Dauer zu unerträglicher Monotonie sich entwickelnden ungarischen Rythmen. [...] Uebrigens war die Aufnahme der Doppler'schen Oper von Seite des nach Novitäten schmachtenden Wiener Publicums eine sehr ehrenvolle. Wir sind aber eher geneigt, diesen Erfolg der Anwesenheit vieler Ungarn und der Beliebtheit der in der Oper beschäftigt gewesenen Künstler, als dem Werthe des Werkes selbst zuzuschreiben.” Vö. *Süddeutsche Musik-Zeitung* 16/14 (8. April 1867), 55.

⁴⁵ „A zseniális fuvolavirtuózként és rátermett zeneszerzőként ismert Doppler nem hibázott ifjúkori műve, az *Ilka* előadásával, mert bár ez az opera szinte minden ütemében magyar születését és hovatarozását dokumentálja, éppen most jött el a megfelelő pillanat, hogy azt a Kiegyezés első zenei virágként bemutassák a dualistává lett Bécs közönségnek, s ha helyi színezete miatt aligha kaphat állandó díszhelyet a bécsi udvari Hofoper repertoárján, a mindig népszerű magyar dallamok még jó ideig segítenek majd megtölteni a házat és a pénztárat.” Az eredetiben: „Doppler, als brillanter Flötenvirtuose und tüchtiger Componist bekannt, hat auch mit der Vorführung der *Ilka*, seiner Jugendarbeit, keinen Fehlgriff gethan, denn obwohl diese Oper fast bei jedem Tacte ihre ungarische Geburt und Zuständigkeit documentirt, war gerade jetzt der rechte Moment, sie dem dualistisch gewordenen Publikum Wiens als erste harmonische Ausgleichsblüthe zu reproduciren und wenn auch die locale Färbung dieser Oper ihr einen dauernden Ehrenplatz im Repertoire der Wiener Hofopernbühne kaum vergönnen dürfte, werden doch die stets gern gehörten Ungarweisen ziemlich lange Haus und Kassafüllen helfen.” Vö. *Berliner Musikzeitung* 21/14 (3. April 1867), 109.

⁴⁶ A levél eredeti, német nyelvű részlete: „Mein bescheidenes Werkchen »Ilka« hat diesen Herren (welche früher kein besonderes Vertrauen in ungarisch gehaltenen Opern-Styl setzten) nun günstigere Meinungen über die eigentliche ungarische Musik abgerungen.” Vö. D'Isoz Kálmán: „Doppler levelei

A vígopera bécsi változata később visszakerült a pesti Nemzeti Színház színpadára is. A Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában őrzött kéziratos szövegekönyvek közül az MM 13.721 jelzetű már ezt az új változatot tartalmazza magyar nyelven. A szövegekönyv hátoldalán ceruzával írt lista található az előadások időpontjáról. A legkorábbi időpont és a hozzá fűzött jegyzet a következő: „Először adatott a nemz. színházban 1878 augusztus 27”. A jelzett előadás színlapján olvashatjuk először az „új átdolgozás szerint és új betanulással” feliratot. A felújításra új szólamanyag-együttes is készült, amely több évtizeden keresztül használatban maradt. A legkorábbi előadási bejegyzések az 1878-as felújításhoz kapcsolódnak, de a kottákat még a Magyar Királyi Operaházban is használták – még 1900-as budapesti időpont is fellelhető a szólamokban.

Az Operaház részéről a *Vanda* visszatérésének ötlete is felmerült. Id. Ábrányi Kornél a *Pesti Napló* 1894. augusztusi számában közölt cikkében reflektált Doppler operájának reprízére, amelyről szkeptikus távolságtartással írt:

„Dopplerről a magyar zeneirodalom mindenkor csak a legmelegebb elismeréssel emlékezhetik meg. Doppler hosszú működése szorosan összefügg nemzeti kultúrfejlődésünkkel. Nem volt elsőrendű lángész s eredeti alkotó tehetség, de kitartó szorgalmával, alapos tudásával és őszinte buzgalmával sok hasznos és elismerésre méltó művet alkotott. Az ő operáinak abban a korban volt is alkalmi hatásuk, de hogy manapság is képesek-e maguk iránt tartós érdekeltséget kelteni, alig hiszem. [...] Idővel dacoló drámai műveket csakis Erkel Ferenc alkotott.”⁴⁷

Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában őrzött partitúra bizonyítja, hogy a Magyar Királyi Operaház régi kottatárában rendelkezésre állt a *Vanda* német nyelvű autográf partitúrája, amelynek címlapján Doppler Ferenc aláírása mellett az 1886-os dátum szerepel.

Erkel Ferenc mellett Doppler Ferencet tekinthetjük a nemzeti színházi operajátszás legfontosabb szerzőjének, aki kevesebb mint 6 év alatt bemutatott négy operájával – melyek közül három tartósan szerepelt a színház repertoárján – rendkívül termékenynek számított. Emellett tudjuk, hogy zeneszerzői tevékenysége mellett számos más művészi feladatot is ellátott. Fuvolavirtuózként fivérével, Doppler Károllyal komoly nemzetközi karriert tudhattak magukénak, amellett, hogy mindketten a Nemzeti Színház zenekari zenészei is voltak. A korabeli magyar nyelvű sajtó rendszeresen beszámolt koncertkörútjaikról, melyek során az 1850-es években több alkalommal egész Európát végigtornézták. Doppler Ferenc zenekari hangszerezésben való jártaságát jelzi, hogy Erkel Ferenc rábízta *Erzsébet* című operája több számának hang-

Erkelhez”, *Zeneközöny* 9/4–6 (1911). Különlenyomat.

⁴⁷ ID. ÁBRÁNYI Kornél: „Intendáns vagy bérlő? Az Opera vezetésének kérdéséhez”, *Pesti Napló* (1894. augusztus 29.), 7.

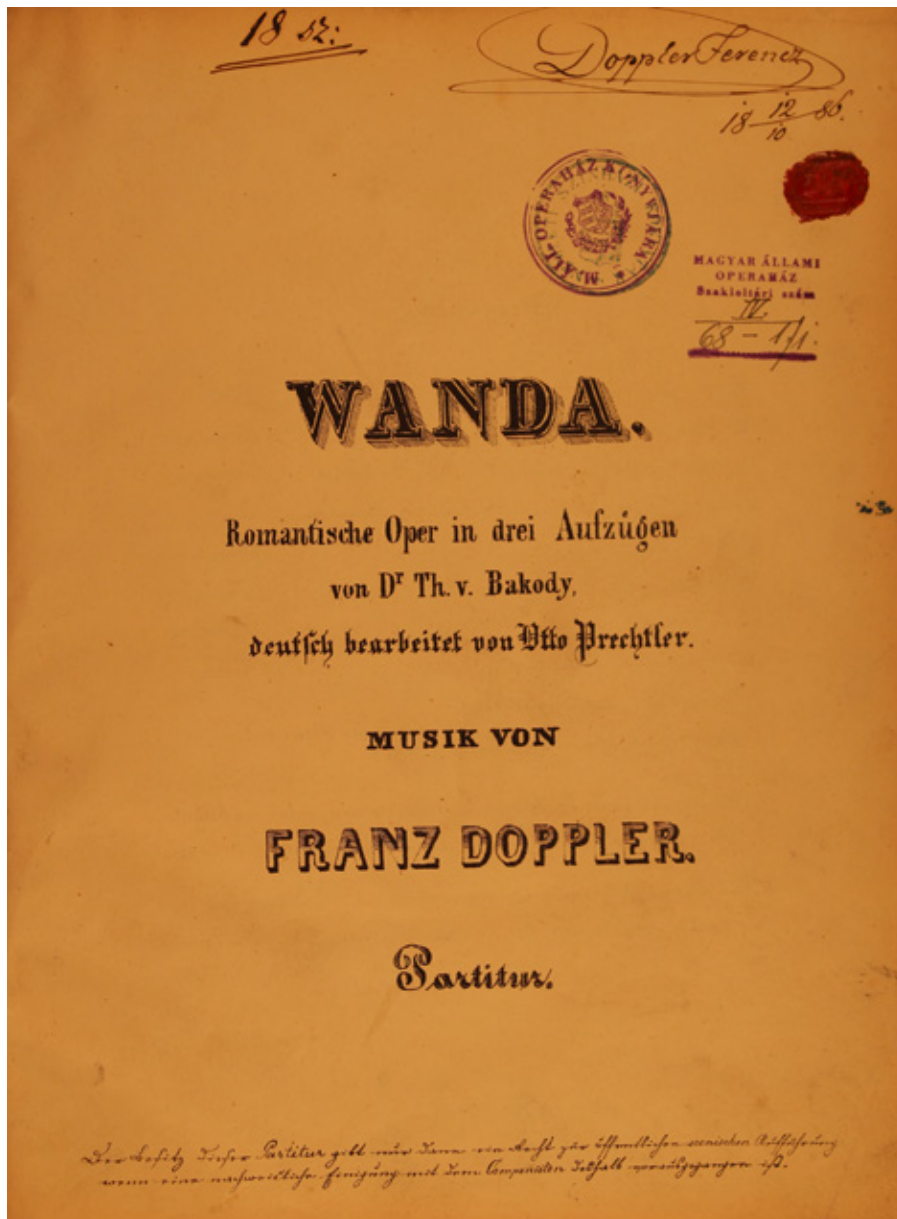
szerelését.⁴⁸ Liszt Ferenc is megbízta őt a *Magyar rapszódia*k zenekari változatának elkészítésével. Liszt elégedett volt Doppler hangszerelésével. Erről 1860. szeptember 14-i weimari feljegyzése árulkodik, ahol a kiadásra szánt kézirat anyag jegyzékében a következő megjegyzést fűzte a *Magyar rapszódia*khoz:

„Magyar Rapszódia k nagy zenekarra, F. Doppler hangszerelésében – revidálva Liszt F. által. Nem szabad elfelejteni Doppler nevét a címlapra tenni, mert csodálatosan végezte ezt a munkát.”⁴⁹

Mindemellett Doppler Ferenc karmesterként is aktív volt, mind a Nemzeti Színházban, mind a bécsi Hofoperben. Pályafutását vizsgálva világosan kiderül, hogy Pesten töltött évei alatt alapozta meg szakmai sikereit, amelyben jelentős szerepet játszottak az eredetileg magyar színpadra szánt operái. Így Pest nemzeti operaszerzőjéből nemzetközi életutat bejárt zenész lett.

⁴⁸ SOMFAI László: Erkel autográf partitúrájában Doppler Ferenc kézírását Somfai László már 1961-es tanulmányában azonosította. Vö. „Az Erkel-kéziratok problémái”, in SZABOLCSI Bence – BARTHA Dénes (szerk.): *Az opera történetéből* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961) (*Zenatudományi Tanulmányok* 9), 81–158.

⁴⁹ Alan WALKER: *Liszt Ferenc. A weimari évek 1848–1861*, II (Budapest, Editio Musica, 1994), 533.



1. *faksimile*. A *Wanda* partitúrájának címlapja a zeneszerző aláírásával és datálásával (1886.10.12.), valamint bejegyzésével az oldal alján: „Der Besitz dieser Partitur gibt nur dann ein Recht zur öffentlichen scenischen Aufführung, wenn eine nachweisliche Einigung mit dem Componisten deshalb vorausgegangen ist.” / „E partitúra birtoklása csak akkor jogosít nyilvános színpadi előadásra, ha azt a zeneszerzővel való bizonyítható megállapodás előzte meg.”

Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, B47/a/2

Franz Doppler, the (Inter)National opera composer?
About the Reception of His Operas on the Stages of Pest-Buda and Vienna

The present study provides an insight into the reception of Franz Doppler's operas. The Lemberg-born musician brothers, Franz Doppler and Karl Doppler were dominant figures of the musical life of Central Europe during the 19th century. They had personal connection with Franz Liszt and Giacomo Meyerbeer, and became colleagues and later friends with Ferenc Erkel, the leading figure of the Hungarian national opera. At the service of Pest-Buda's musical life for about two decades as flutists and conductors of the National Theatre in Pest, they also had an important part in the founding of the Philharmonic Society's Orchestra and took part in the creation of Hungarian national opera. Franz Doppler became the conductor of the Hofoper in 1858 and moved to Vienna. I focus on the versions and sources of Franz Doppler's three successful operas, *Benyovszky*, *Vanda*, and *Ilka*. The latter two operas, *Vanda* and *Ilka* were performed on the stages of Pest-Buda, and Vienna, too.

BÉKÉSSY LILI VERONIKA

A mindennapok zenéje – reüniók

Koncerthirdetések az 1857-es pest-budai sajtóban*

Az elmúlt évek szisztematikus sajtó- és levéltári kutatásai nyomán nyilvánvalóvá vált, hogy a passzív rezisztencia mítosza ellenére Pest-Buda zeneéletét az 1848/49-es forradalmat követő évtizedben nagyfokú aktivitás jellemezte. Az 1850-es évek megismerését célzó történelmi munkák már átértékelték a korszakot,¹ ez pedig egyúttal a zene-történelmi kutatásokra is hatással volt. Ugyan a fővárosi zeneélettörténettel foglalkozó 19. százados munkálatok az 1950-es években d'Isoz Kálmán halálával elakadtak, az utóbbi pár év munkája pár lépéssel közelebb vitt minket Pest-Buda zenei mindennapjainak és intézményi működésének megértéséhez. Tanulmányomban a testvérvárosok nyilvános zeneéletét egy esettanulmányon, a reünió koncertműfajon keresztül mutatom be mikrohistóriai megközelítésben.²

Mikrotörténetek és makrotávlatok. Kutatástörténet és módszertan

A pest-budai zeneéletéről kialakult általános képünk az elmúlt évek többretű vizsgálatainak köszönhetően sokat változott. Az újrainduló *Erkel Ferenc Operák* kritikai összkiadással egyidejűleg új lendületet nyert a 19. századi Magyarország zene-tör-

* A tanulmány a 2021-ben elnyert Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj támogatásával készült.

¹ Nancy M. WINGFIELD (ed.): *Creating the Other. Ethnic Conflict & Nationalism in Habsburg Central Europe* (New York–Oxford, Berghahn Books, 2003) (*Austrian and Habsburg Studies* 5); PAP József: „A passzív ellenállás, a neoabszolutizmus korának mítosza?”, *Aetas* 18/3–4 (2003); Laurence COLE – Daniel L. UNOWSKY (eds.): *The Limits of Loyalty. Imperial Symbolism, Popular Allegiances, and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy* (New York–Oxford, Berghahn Books, 2007) (*Austrian and Habsburg Studies* 9).

² A Carlo Ginzburg neve által fémjelzett mikrohistória „[...] egy viszonylag jól körülhatárolható kisebb egység [...] intenzív történelmi vizsgálatát jelenti [...] melynek révén egészen más képet kapunk a múlttól. [...] a múltbeli embereket nem a mélyben működő nagy történelmi erők bábjaiként ábrázolja, hanem tudatos cselekvőknek tekinti őket.” Vö. SZÍJJÁRTÓ M. István: *A történelmi mikroszkópja. A mikrotörténelem elmélete és gyakorlata* (Budapest, L'Harmattan, 2014) (*Mikrotörténelem* 7); Sigurður Gylfi MAGNÚSSON – SZÍJJÁRTÓ M. István: *What is Microhistory? Theory and Practice* (London–New York, Routledge, 2013).

ténetének, illetve a pest-budai zeneélet szerkezetének, forrásanyagának feltárása is. A Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályán futó munkánk keretében az egyes intézmények, egyesületek, zeneszerzők és zenészek, események vonatkozásában számos dokumentumcsoportot dolgoztunk fel.³ Ennek nyomán, és különösen az 1970-es években induló szisztematikus sajtókutatások folytatásával nyilvánvalóvá vált, hogy az 1850-es évtized pest-budai zenetörténetét nem ismerjük mélyrehatóan. Ezek a munkálatok többek között a század zenetörténetéről való gondolkodásunk felülvizsgálatának szükségességére is rávilágítottak, különösen a „neoabszolutizmus” periódusát illetően.⁴

Az eddigi alapkutatások a magyar nemzet szempontjából jelentős zenei intézmények, műfajok, zeneszerzők és műveik tanulmányozására korlátozódtak. A már meglévő sajtókutatások a Pesti Magyar Színház, a későbbi Nemzeti Színház repertoárját, valamint művészeinek és zeneszerzőinek munkásságát dolgozzák fel. A Bónis Ferenc, majd Legány Dezső által vezetett magyaránú sajtókutatások bármennyire jelentősen hozzájárultak tudásanyagunk gazdagításához, csak részben tudták feldolgozni a korabeli zeneélet működését.⁵ Ennek egyik oka, hogy intézményi átszervezés következtében a Legány által vezetett csoport munkája 1986-ban megszakadt. Fókuszuk elsősorban a nemzet és a nemzetépítés folyamatának megértésére irányult – talán csak ezután, és egy paradigmaváltást követően kezdődhetett el egy, a nemzeti helyett lokális, majd regionális jellemzőkre, tendenciákra és szereplőkre rákérdező kutatás.⁶

Az eddigi eredményekre építve jelen tanulmány a korabeli sajtóanyag és az azt kiegészítő levéltári adatok alapján tekinti át a városi zeneélet mindennapjait. A sajtó szisztematikus feldolgozása által ugyanis felrajzolhatóvá válik a vizsgált város mindennapi, nyilvános zeneéletének szerkezete. Bár a sajtóban megjelenő írások (kritikák, beszámolók, tudósítások) alapvetően személyesebb, szubjektív szempontok alapján készültek, a sajtóban megjelenő egyéb, tájékoztató jellegű közlések, hirdetések által objektív szempontok is érvényesültek. A sajtóban közölt hirdetések az elvétele fennmaradt falragaszok és plakátok kompakt változataiként megőrizték az utókor számára a

³ Lásd például Kim Katalin, Horváth Pál, Gusztin Rudolf és Vizinger Zsolt jelen kötetben megjelent tanulmányait.

⁴ DEÁK Ágnes: „Zsandáros és policzájós idők” – *Államrendőrség Magyarországon, 1849–1867* (Budapest, Osiris, 2015); MANHERCZ Orsolya: „Bécsi sajtópolitika a forradalom után (1849–1852)”, *In medias res* 4/1 (2015), 103–127.; uő: „Ferenc József főherceg/császár/király Magyarországon, 1843–1867”, *Aetas* 32/4 (2017), 96–108.; K. LENGYEL Zsolt: „Neoabszolutizmus vagy önkényuralom? Megjegyzések a magyarországi Bach-korszak újabb historiográfiájához”, *Aetas* 23 (2008), 237–255.

⁵ A Magyar Zenetörténeti Adattár katalóguscéduláit egy OTKA projekt keretében digitalizálta és tette kereshetővé a Magyar Zenetörténeti Osztály: <http://mzo-cedulakatalogus.zti.hu/> (utolsó letöltés: 2021. június 21.).

⁶ Ez a tendencia az Osztályon Bárdos Kornél munkáival kezdődött. Vö. BÁRDOS Kornél: *Pécs zenéje a 18. században* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1976); uő: *A tatai Esterházyak zenéje 1727–1846* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978); uő: *Sopron zenéje a 16–17. században* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986); uő: *Eger zenéje, 1687–1887* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987); uő: *Győr zenéje a 17–18. században* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980); uő: *Székesfehérvár zenéje 1688–1892* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1993).

mindennapok eseményeit, több esetben regisztrálták az előadókat, a játszott műveket, és elsődleges források a zeneélet színtereit illetően is. Számolva azzal a kockázattal, hogy egy-egy napon bizonyára műsor- vagy szereplőváltásra kerülhetett sor, vagy tévedett az adatközlő médium munkatársa, a mikrotörténeti megközelítést alkalmazva mégis felvázolhatjuk a zeneélet makrotörténeti tendenciáit. Ezáltal részletesebben megismerhetjük a korabeli nyilvános zeneélet működését, szerkezetét és szereplőit. Ebből a feltevésekből indult ki a kutatásom, amely egyetlen év, 1857 teljeskörű, Pest-Budán magyar és német nyelven megjelenő sajtóját vizsgálta szisztematikusan a mindennapok szintjén.

Ahogy az 1857-es év magyarországi császárlátogatásának vizsgálatok tettem,⁷ a korabeli pest-budai magyar és német nyelvű lapokat napról napra dolgoztam fel, rákérdezve a testvérvárosokban történő zenei eseményekre, történésekre, hírekre. A kutatás keretében létrejövő adatbázis tehát az 1857-es év minél teljesebb körű feldolgozását tűzte ki céljává. Erre az egyetlen évre, kizárólag a főváros zenei adataira szűkítve a feldolgozást, eddig közel 5000 hírt, hirdetést, beszámolót, vagy kritikát sikerült összegyűjteni, amelyet a Budapest Főváros Levéltárban, az Országos Széchényi Könyvtárban és a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtárban található levéltári adatokkal egészítettem ki. Ez alapján az adatmennyiség alapján kijelenthető, hogy a magyar és német nyelvű lapokban az egyes kulturális események eltérő súlyozással jelentek meg. E jelenségre, a magyar és német nyelvű sajtó különbözőségeire Tallián Tibor is utalt nagydoktori disszertációjában a reformkori operajátszás kritikái kapcsán.⁸ A szisztematikus sajtókutatás számos, eddig nem vizsgált és feldolgozott sajtóanyagot tartalmaz, köztük például a *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* című napilapot. Utóbbi lap feldolgozásakor vált nyilvánvalóvá, hogy annak hirdetésrovata eddig sosem látott részletességében engedni láttatni a korabeli Pest-Buda mindennapi zeneéletének működését.

A lapok feldolgozásával egyidejűleg számos kutatásmódszertani kérdés is felmerült. Egy-egy orgánium esetében olykor teljességgel eltérő megközelítéssel szembesülünk, valamint a közölt információ tekintetében az egyes lapok a minőség többféle dimenziójában térnek el egymástól (megbízhatóság, megfogalmazás, információgazdagság, eszmei irányzat, politikai irányzat stb.). Hogy mennyire különböző problémákkal szembesülünk egy-egy orgánium esetében, azt a tanulmányban később, három médium bemutatásán keresztül fogom illusztrálni.

E lapok teljes évfolyamainak hozzáférhetősége szintén problematikus volt. Az egyes évfolyamok feldolgozását illetően a teljességre való törekvés továbbra is megköveteli a könyvtári és levéltári kutatást, mégis, az Arcanum és az ANNO munkatársainak digitalizáló munkája elképesztő módon megváltoztatta a sajtóorgániumok használatát és hozzáférhetőségét. Az online adattárak megkönnyítik és meggyorsítják a folyamatot, ennek ellenére – amennyiben a sajtóanyag teljes, szisztematikus feldolgozása a cél – a „hibrid”, tehát online és könyvtári munka elkerülhetetlen a sajtókutatás terén.

⁷ BÉKÉSSY Lili Veronika: „Az 1857-es magyarországi császárlátogatás zenei reprezentációja”, *Zenatudományi Dolgozatok 2017–2018* (Budapest, BTK Zenatudományi Intézet, 2019), 199–230.

⁸ TALLIÁN Tibor: *Schodel Rozália és a hívatásos magyar operajátszás kezdetei* (Budapest, Balassi, 2015).

A szisztematikus, teljességre törekvő sajtókutatás által valóban átalakult és részletgazdaggá vált az 1850-es évekről alkotott elképzelésünk, a monografikus és rövidebb, tanulmány formájában megjelenő feldolgozások számos hiányosságát felfedve.⁹ A *nemzetire* való rákérdezés, egy panteon szükségszerű felállítása és a nemzeti kulturális közösség létrehozásának, majd definiálásának igénye által ugyanis a pest-budai zeneélet működéséről alkotott elképzelésünk egyfajta torzoként hagyományozódott át. Az eddig részleteiben ismeretlen 19. századi mindennapi zeneélet megismeréséhez, a nemzeti és „kozmpolita” panteon köznapi működésének megértéséhez azonban szükségszerű volt a perspektívaváltás, amelynek első lépése a mindennapok történéseinek minél részletesebb rekonstrukciója volt. Ezt a rekonstrukciót kívántam a lehető legtöbb sajtóorgánum bevonásával és összevetésével létrehozni.

Amennyiben a korabeli sajtót részletesen tanulmányozzuk, egy-egy esemény, szereplő, darab hangsúlyozása az adott cikkben vagy hirdetésben orgánumonként eltér. Ez természetes velejárója a lapok céljainak, továbbá annak, hogy ezeket általában egymással ellentétes politikai és eszmei nézeteket valló szerzők, szerkesztők készítették. Nem pusztán az irányzatok és a szerkesztők–szerzők eltérő szemlélete, de a megfogalmazás nyelvisége is eltérő értelmezéseket eredményezett. Stabilabb alapot képeztek ezért számomra az objektívebb tényanyagot közlő hirdetések, beszámolók, melyekhez a mélyebb megértés céljából társítottam a további zenei vonatkozású tárcarovatokat, kritikákat. A cél tehát a sajtóanyagok teljeskörű, Pest-Budával kapcsolatba hozható zenei adatainak gyűjtése volt.

A kérdéseim nem a magyar vagy nemzeti sajátosságok meghatározására irányultak, hanem a lokális történésekre, illetve azok regionális összefüggéseire és kapcsolataira; hogyan és milyen mértékben írja ez át, vagy erősíti meg az 1850-es évek pest-budai zeneéletéről alkotott elképzeléseinket, ezek alapján pedig milyen új kérdések megfogalmazására lesz majd szükség? A pest-budai mindennapok működését, az előbbi problémákat és felvetéseket, egyúttal pedig a fentebb vázolt hiányosságokat is találóan illusztrálja a reünio mint a nyilvános zeneélet egyik műfajának bemutatása. A forrásanyag és a sajtóban megjelenő információk eltérő minőségét tehát ezen keresztül illusztrálom.

Nyilvános zeneélet a korabeli sajtó alapján: *Budapesti Hirlap, Hölgfutár, Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote*

Az 1848/1849-es forradalmat követően, részben a központosító törekvéseknek is köszönhetően Pest-Buda vált a Magyar Királyság politikai, gazdasági, társadalmi, ipari,

⁹ Vö. a Grove és az MGG „Budapest”-szócikkeit, amelyek a mindennapi zeneéletre vonatkozó passzusok kiegészítésre szorulnak. LEGÁNY Dezső: „Budapest”, in *Grove Music Online* (2001): <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04250> (utolsó letöltés: 2022. február 4.); FALVY Zoltán – BENYOVSKY Mária – MURÁNYI Róbert Árpád: „Budapest”, in *MGG Online* (rev. 2017): <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15194&v=2.0&rs=mgg15194&q=budapest> (utolsó letöltés: 2022. február 3.). III. Musikinstitutionen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert.

infrastrukturális és kulturális központjává.¹⁰ A városodás és a városiasodás folyamatainak részeként a főváros vegyes társadalmi és nemzetiségi összetételű, növekvő számú lakossága¹¹ fokozottabb igényt formált a minőségi kulturális életre, amely az arisztokrata és vagyonos réteget, a polgárosodó középosztályt és az 1850-es évektől egyre inkább az alsóbb társadalmi rétegeket is megszólította.

A mindennapi nyilvános zenei előadásokról a korabeli közönség falragaszokon, plakátokon, vagy az újságokon keresztül értesülhetett. A pest-budai sajtó olvasóközönsége azonban nem maradt meg lokális szinten.¹² A kevesebb egyéni előfizetésen túl az egyesületek, kaszinók mellett országszerte előfizettek a lapokra a szállodák kávéházai,¹³ továbbá egyes vendéglők is, olykor kifejezetten a terjedelmes előfizetési listájukkal hirdetve magukat. A Magyar Királyhoz címzett szálloda hirdetése a *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 1857. márciusi 29-i számában például a szálloda kávéházának tulajdonosváltásáról ad hírt (1. kép). A trieszti kereskedelmi kapcsolatainak hangsúlyozása mellett a kávéház új tulajdonosa a hírlapelőfizetések listáját sorolja: a fontosabb pest-budai lapok, így a *Hölgyfutár*, *Budapesti Hírlap*, *Magyar Sajtó*, *Pesti Napló*, *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* mellett bécsi, németországi, brit és csehországi lapokat is említ. Külön érdemes megnézni a hirdetés alsó sorában található megjegyzést, amely egyúttal a pest-budai kávéházak egyik legnagyobb vonzerejére is rávilágít: a szerződötetett zenekarok rendszeres fellépésére. A szerződötetett zenekar ebben az esetben Sárközi Ferenc híres cigányzenekara volt, amely az 1850-es években rendkívüli népszerűségnek örvendett, és a Habsburg Birodalom határain átívelő hírnévre tett szert. A hirdetés mint forrás kiemelten fontos a kutatás szempontjából, ugyanis a színházak színlapanyagát leszámítva elenyésző mennyiségű falragasz és plakát maradt fenn a vizsgált korszakból.¹⁴ E hirdetések alapján láthatjuk közelebbről a reünio műfaját is. A téma mikrohistóriai feldolgozásához éppen ezért szükséges a szisztematikus sajtófeldolgozás.

¹⁰ VÖRÖS Károly (szerk.): *Budapest története IV. A márciusi forradalomtól az őszirózsás forradalomig* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978).

¹¹ FÉNYES Elek: *Az Ausztriai birodalom statistikája és földrajzi leírása* (Budapest, Heckenast Gusztáv, 1857); BÁCSKAI Vera – GYÁNI Gábor – KUBINYI András: *Budapest története a kezdetektől 1945-ig* (Budapest, Budapest Főváros Levéltára, 2000) (*Várostörténeti Tanulmányok* 6), 111–124.; GYÁNI Gábor – KÖVÉR György: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig* (Budapest, Osiris, 2001), 11–188.

¹² Vö. LIPTÁK Dorottya: *Újságok és újságolvasók Ferenc József korában. Bécs – Budapest – Prága* (Budapest, L'Harmattan, 2002); BUZINKAY Géza: *A magyar sajtó és újságírás története a kezdetektől a rendszerváltásig* (Budapest, Wolters Kluwer, 2016).

¹³ A 19. százados előfizetési listák esetlegesen maradtak fenn, a tanulmányban tárgyalt lapok egyikéhez sem találtam ilyen dokumentumot a budapesti könyvtárakban és levéltárakban. Ezzel kapcsolatban lásd BUZINKAY *Magyar sajtó és újságírás története* „A hírlap továbbítója az előfizetőhöz: a posta” című fejezetét.

¹⁴ A pesti nemzeti színházi, valamint a pest-budai német színházak jelentős mennyiségű iratanyaga jelenleg az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti- és Zeneműtárában, valamint az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben található.

CAFÉ ULTSCH.

Ich erge dem geehrten Publikum hie mit ergebenst an, daß ich das Kaffeehaus
„zum König von Ungarn“
 übernommen habe, und daß ich alles Mögliche ausbleten werde, um jene pl. t. Gäste, die mich mit ihrem
 Zutrauen bedehren, zufrieden zu stellen. Ein längerer Aufenthalt in England, Frankreich und
 Deutschland hat mich mit den strengsten Erfordernissen meines Geschäftes bekannt gemacht, und ich hoffe,
 nun meine gesammelten Erfahrungen zu Gunsten meiner pl. t. Gäste auszubenten. Wegen eines guten
 Kaffee's habe ich bereits mit bedeutenden Triester Häusern Verbindungen angeknüpft. An Journalen
 wird dem Zeitungsliesenden Publikum vom 1. April angefangen folgendes geboten: **Hölgyfutár. — Bu-
 dapesti Hirlap. — Magyar Sajtó. — Pesti Napló. — Kundschafts-Blatt — Pesth-Ofner Zei-
 tung. — Pesth-Ofner Localblatt. — Pesther Lloyd. — Wiener Zeitung. — Wandererer. —
 Ost-Deutsche Post. — Österreichische Zeitung. — Presse. — Fremdenblatt. — Wiener Te-
 legraph. — Theaterzeitung. — Humorist. — Illustr. Novellenzeitung. — Figaro. — Inde-
 pendance Belge. — Weekly Times. — Deutsche allgemeine Zeitung. — Augsburger allge-
 meine Zeitung. — Leipziger illustrierte Zeitung. — Dorfbarbier. — Kladdaradatsch. — Ju-
 centhum. — Fliegende Blätter. — Prager Zeitung. — Prazki Noviny. — Bohemia. — Sämmt-
 liche hier angeführten Zeitungen sind bei der Cassa, aus zweiter Hand zu pränumerieren.**

Heute und jeden folgenden Sonntag
 um 4 Uhr Nachmittags wird sich das allgemein beliebte **S Á R K Ö Z Y**'sche Musikchor produzieren.

1. kép. A *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 1857. március 29-i számának részlete.

Forrás: Österreichische Nationalbibliothek ANNO, Historische Zeitungen und Zeitschriften

A következőkben három napilap, a *Budapesti Hirlap*, a *Hölgyfutár* és a *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* háttérét, működését és felépítését mutatom be, ezáltal illusztrálva egy-egy sajtóorgánium egymástól eltérő stratégiáit. A *Budapesti Hirlap* mint hivatalos birodalmi közlöny, a *Hölgyfutár* mint a nemzeti kultúrát és közéletet propagáló orgánium, továbbá a *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote*, a kritikákat is tartalmazó, lényegében a napi eseményekre, kulturális történésekre fókuszáló, birodalmi szemléletű lap kerül bemutatásra.

A *Budapesti Hirlap* főszerkesztőjével, Szilágyi Ferencsel a sajtótörténeti feldolgozások alapján 1852. november 24-én kötött új szerződést a Helytartóság, hogy az a magyar nyelvű hivatalos birodalmi közlöny, a *Magyar Hirlap* utódjaként működjön tovább. Az 1850-es évek erősödő adminisztratív intézkedései miatt azonban a lap hamar elveszítette függetlenségét.¹⁵ A *Budapesti Hirlap* irányultságát fejlece is jelzi, amelyen a birodalmi sas látható. A lap szerkesztését Szilágyi Ferenc halálát követően Nádaskay Lajos vette át 1857. január 1-től, aki az 1850-es években a Nemzeti Színház számára is fordított operalibrettókat, többek közt a *Hugenották* (1852), a *Trubadúr* (1854), vagy a *Rigoletto* (1856) szövegekonyveit.¹⁶ A lap rovatai közül

¹⁵ SZABOLCSI Miklós (főszerk.): *A magyar sajtó története* II/1 (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1985), 340–345.

¹⁶ „Nádaskay Lajos”, in SZINNYEI József: *Magyar írók élete és munkái* I. (Budapest, k. n., 1891), 509–511.: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-irok-elete-es-munkai-szinnyei-jozsef-7891B/n-9BA34/nadaskay-lajos-nadaskai-9BB38/> (utolsó letöltés: 2021. június 21.).

leginkább a „Tárca”, a „Napi hírek és események”, illetve a „Színházi előadások” azok, amelyekben a pest-budai zeneéletre vonatkozó tartalom található.

A *Hölgyfutár* 1849. november 15-től jelent meg Kozma Vazul nyomdász költségén. A lap eredeti célja a minőségi magyar nyelvű irodalom népszerűsítése volt, Nagy Ignác tulajdonos szerkesztése mellett. Munkáját 1852-től a későbbi főszerkesztő, Tóth Kálmán segítette. Nagy Ignác a korabeli kétarcú politikája miatt feltűnően korán elnyerte lapindítási engedélyét, és a kormány félhivatalos lapjával, a *Magyar Hirlappal* egy napon, 1849. november 16-én indulhatott a *Hölgyfutár*. Ez a későbbiekben igencsak problematikusnak bizonyult, mivel a nemzeti mozgalomnak elkötelezett magyar írók nem álltak Nagy Ignác mellé az 1849-es események miatti ambivalens szerepvállalásának következményeként, ami alapjaiban befolyásolta a lap színvonalát. Ahogyan arról *A magyar sajtó története* megemlékezik, és amit a jelenkori irodalomtörténeti és történetési kutatások is alátámasztani látszanak, a *Hölgyfutár* „közepesnél sohasem [volt] színvonalasabb.” Mindezt tetézte, hogy a lap sok esetben kifejezetten pártfogója volt a kevésbé jó minőségű, de *magyar* irodalomnak, amelyre – ahogyan Buzinkay Géza sajtótörténész fogalmazott – „a nemzeti kultúra érdekeinek téves értelmezése (támogatni mindent, ami a magyar) sem adhat elegendő mentséget.”¹⁷ Az olykor radikális hangvételű lapnak mindezek ellenére viszonylagos népszerűséget kölcsönzött a napjaink bulvárrovataihoz hasonló „Hirharang” rovat. Ezek után kissé ironikusan hat, hogy éppen a „Hirharang”, valamint a „Nemzeti színház” rovatok voltak azok, amelyek a kutatás szempontjából a leghasznosabbnak bizonyultak.

E két magyar nyelvű napilap mellett a *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote*ra is érdemes kitérni, amelynek történetéről a lapszámokon kívül kevés információ áll rendelkezésünkre. A Magyarország területén kiadott német nyelvű sajtóról ugyanis összefoglaló igényű monográfia nem készült, pusztán résztémák feldolgozására került sor, amelyre kevesen vállalkoztak. A kevesek között elsősorban Pukánszky Bélát, illetve Rózsa Máriát kell megemlítenünk.¹⁸

A *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 1850. szeptember 1-én indult, és egészen 1864-ig működött, szerkesztője pedig Gustav Birnbaum volt. Szinnyei József lexikona szerint a hírlapíró Birnbaum pesti születésű volt (1829–?), az ágostai evangélikus gimnáziumban végzett hat osztályt, majd bölcsészként első évben a pesti, a második évben a bécsi egyetemen volt hallgató, ezt követően Pest-Budán mint vállalkozó („magánzó”) élt. Irodalmi elemzése mellett leginkább a *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* című újságjáról vált ismertté, amelyet 1861 és 1863 között *Der Ungar* címmel adtak ki.¹⁹ Birnbaum életútjáról és működéséről ezen kívül nem sokat

¹⁷ *A magyar sajtó története* II/1, 418–422.

¹⁸ V. Busa Margit: *Magyar sajtóbibliográfia 1850–1867. A Magyarországon magyar és idegen nyelven megjelent valamint a külföldi hungarika hírlapok és folyóiratok bibliográfiája*. Kézirat (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1996): <https://www.mek.oszk.hu/03500/03546/03546.htm> (utolsó letöltés: 2021. június 21.); Rózsa Mária: *Deutschsprachige Presse in Ungarn 1850-1920* (München, R. Oldenbourg Verlag, 2003).

¹⁹ „Birnbaum Gusztáv”, in SZINNYEI József: *Magyar írók élete és munkái* IX. (Budapest, k. n., 1891),

tudni. Zenei lexikonok értelemszerűen nem írnak róla semmit, ezen kívül sem a korabeli Wurzbach-féle életrajzi lexikonban, sem az *Österreichisches Biographisches Lexikon*ban nincs róla említés.

A Birnbaum által szerkesztett napilap rovatai közül a „Budapest”, illetve a hirdetésrovatok szolgálnak a zenetörténet-írás számára hasznos adatokkal. A hirdetésrovatok tartalma külön kiemelendő, mert máshol nem elérhető információkat közöl. A *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* éppen ezért egyedülálló: a pesti Nemzeti Színház, a pesti Városi Német Színház (*Stadttheater* vagy *Pest, Deutsches Theater*), a budai Várszínház (*Ofner Stadttheater*), nyaranta pedig a pesti Nyári Színkör (*Pesther Sommer-Theater*), illetve a Budai Nyári Színkör (*Ofner Sommer-Theater*) műsorát és olykor szereposztását is közli. Tájékoztatót ad továbbá a táncvígalmakról, a fürdői bálokról, a kávéházi koncertekről, olykor pedig egyéb hangversenyekről és a reuniókról is.

A *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* külső megjelenésében is hasonlít kora németnyelvű, a Habsburg Birodalom területén megjelenő hírlapokhoz. Egyik mintája minden bizonnyal a *Wiener Zeitung* lehetett, legalábbis a hirdetésrovat tekintetében. Ha megnézzük a hirdetésoldalak külalakját, az elrendezés és – a lokális igényeknek megfelelően – a zeneéletre vonatkozó hírek esetében is hasonló típusú információkkal találkozunk. Birnbaum lapjában azonban ez a rovat jóval koncentráltabb.

A fenti három pest-budai megjelenésű lap esetében több mint 4000, a testvérvárosok nyilvános zeneéletével összefüggő cikk jelent meg az 1857-es évfolyam hátsólapjain. Ebből a *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* oldalain több mint 2300, a testvérvárosokhoz kötődő zenetörténeti adatot találhatunk. Ezek többsége hirdetés vagy apróhír, közlemény az aktuális zenei eseményekről, azok megvalósulásáról, de számos részletesebb beszámoló és kritika, valamint tudósítás is szerepel a lapban. Ezt összevetve a többi sajtóorgániummal, a *Budapesti Hírlap* több mint 600, a *Hölgyfutár* pedig közel 1400 cikket tartalmaz. A *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* tehát számos olyan adatot közölt, amelyek nem szerepelnek a magyar nyelvű lapokban, különösen a *Hölgyfutár*ban – utóbbiak nem illettek a nemzeti mozgalom kulturális gyakorlatába. A sajtóanyagok szisztematikus gyűjtése által azonban a torzó kiegészül, és felfejthetővé válik a mindennapok zeneéletének szerkezete.

Pest-Buda nyilvános koncertélete felvázolásakor kiindulhatunk az MGG *Konzertwesen*-szócikkéből, amely a zeneélet struktúráját illetően a nyilvános térhasználat szociológiai szempontú megközelítését és csoportosítási lehetőségeit is felveti.²⁰ Fényes Elek statisztikáin kívül a Pest-Budán élő lakosság összetételéről többek között Vörös

1079–1080.: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-irok-elete-es-munkai-szinnyei-jozsef-7891B/n-9BA34/nadaskay-lajos-nadaskai-9BB38/> (utolsó letöltés: 2021. június 21.).

²⁰ Hanns-Werner HEISTER: „Konzertwesen”, in Laurenz LÜTTEKEN (Hg.): *MGG Online* (New York–Kassel–Stuttgart, 2016ff., zuerst veröffentlicht: 1996, online: 2016): <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11495> (utolsó letöltés: 2021. június 21.). Lásd továbbá FÓNAGY Zoltán: „Zenei nyilvánosság és polgári viselkedéskultúra. A 19. századi hangversenyterem”, *Történelmi Szemle* 54/4 (2012), 577–598.

Károly és az újabb társadalomtörténeti kutatásokból is meríthetünk.²¹ Kiindulópont lehet továbbá az anyagi lehetőségek mérlegelése, így akár az egyes zenés események jegyárainak összevetése, amelyekről leginkább a *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* hirdetéseiből tájékozódhatunk (1. táblázat).

Színház	Időpont	Program	Belépőjegyek
Nemzeti Színház	19.00	Szigeti József – Bognár Ignác: <i>Kísértet</i> [népszínmű]	[?]
Városi Német Színház	19.00	Friedrich Kaiser – Karl Binder: <i>Ein Lump</i> [Original-Posse mit Gesang]	[?]
Budai Nyári Színkör (<i>Ofner Stadt-Theater</i>)	19.00	W. Vogel: <i>Die Falschmünzer, oder: Das geraubte Schatzkästchen</i> [Gemälde]	[?]
Tüköry sörcsarnok	16.00	„Große Musik-Soirée. [...] Kapellmeister [Josef] Dubez.” J. Strauss: <i>Krönungslieder</i> [Walzer]; J. Dubez: <i>Harmonie-Polka</i>	10 kr.; Kinder: 6 kr.
Stippanitz'schen Pracht-Salon	16.00– 19.00	„Musik-Reunion durch die Gesellschaft Caspar Hajek”	16 kr.
	19.00	„Große Vorstellung des beliebten Wiener Volkssängers und Lokaldichters Herrn Karl Kampf, welche mit seiner aus fünf Mitgliedern bestehenden Sänger-Gesellschaft [...]”: <i>Die Geschäfts-Ablosung durch den Sesselträger; Die drei Liebhaber im Stadtwäldchen; Der Fleckausputzer</i> , nebst mehreren Liedern	16 kr.
„Stadt Wien” (Waitznerstrasse)	17.00	„Musik-Soirée”. Kapellmeister Carl Morelly [Karl Morelli]. Karl Morelli: <i>Die Vergänglichchen</i> [Walzer]; uő: <i>Faren-Polka</i>	[?]
David Bayer-ház	18.00	„Zither-Concert-Soirée mit Gesang durch die Gesellschaft Mutzbauer, Honetz und Lasky”	10 kr.
zur „Bier-Quelle”	[?]	„Reunion.” Cs. k. 5. (Bianchi) gyalogezred zenekara	[?]
zur „goldener Anker” (Hermienplatz)	19.00[?]	„Gesangs-Produktion”. Tyroler Sänger-Gesellschaft, 4 magyar műkedvelő énekes („Sänger-Dilettanten”), cs. k. 35. (Khevenhüller) sorgyalogezred	16 kr.

1. táblázat. Zenés események 1857. március 15-én a *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* aznapi száma alapján

²¹ Lásd 11. lj.

Az eddigiek fényében tehát a rendelkezésünkre álló forrásadatok alapján a polgárosodó Pest-Buda nyilvános koncertéletét nagy vonalakban a következő műfajokra oszthatjuk a zenei esemény jellege és közönsége alapján az 1857-es teljes év mintáján.

Koncertek. Ide tartoznak a Filharmóniai Társaság szimfonikus zenekari koncertjei a Nemzeti Múzeum dísztermében, valamint a kamaraestek, az egyes hazai és külföldi vendéglőadók koncertjei, továbbá a Nemzeti Zenede növendékeinek hangversenyei, a pest-budai dalárda és más egyesületek koncertjei. Ezekre az eseményekre általában bérelt helyiségekben, például az Európa- vagy a Tigriszálló dísztermében, a Lloyd-kereskedőtársaság dísztermében, vagy a Nemzeti Múzeum dísztermében került sor. Ide sorolhatjuk még az ún. „akadémiákat” is, amely alatt egyvelegkoncerteket értünk: szavالات, zeneműrészletek, virtuóz darabok előadása teljesen vegyes előadói apparátussal, akár zenekarral és kórossal is, olykor táncbetétekkel. Ilyen előadásokkal a pesti Nemzeti Színház színpadán különösen ünnepi, vagy jótekonysági alkalmakkor találkozhatunk. Leggyakrabban belépődíjjal.

Operaelőadások, zenés színházi előadások, amelyeknek a pesti Nemzeti Színház, a Városi Német Színház (*Stadttheater* vagy Pest, *Deutsches Theater*), a budai Várszínház (*Ofner Stadttheater*), nyaranta pedig a pesti Nyári Színkör (*Pesther Sommer-Theater*), illetve a Budai Nyári Színkör (*Ofner Sommer-Theater*) adott otthont. Belépődíjjal.

Templomi zenélés. A különböző felekezetek szertartásainak zenei vonatkozásain kívül itt kell megemlítenünk például a nyilvános gyászszertartásokon előadott nagyszabású rekviemeket (Cherubini, Mozart) és zenés miséket (Beethoven) a belvárosi plébániatemplomban, illetve a Nagyboldogasszony-templomban, a mai Mátyás-templomban. Belépődíj nem ismert.

Sétányhangversenyek, promenádzene. Általában katonazenekarok, esetenként cigányzenekarok, vagy ezek kevert felállású együtteseinek koncertjei népszerű darabokból, operarészletek átirataiból a Széchenyi-sétátéren (mai Lánchíd pesti hídfője környékén), a Margitszigeten, vagy a városligeti Páva-szigeten. Olykor belépődíjjal.

Vendéglátás. Szerződötetett katonazenekarok, cigányzenekarok, vagy ezek kevert felállású együtteseinek fellépései, valamint más, vegyes összetételű zenekarok, köztük turnézó daltársaságok vagy „népzenei társaságok” (köztük sramlizzenekarok), tánczenekarok előadásai hotelek kávéházaiban, sörcsarnokokban, kerthelyiségekben, éttermekben. Ide sorolhatók a reüniók vagy zeneestek, továbbá egyéb, népszerűbb kompozíciókból álló repertoárt felvonultató vendéglátóipari előadások. Belépődíjjal.

Bálok, táncmulatságok. Az eltérő társadalmi rétegeknek szóló bálakat és táncmulatságokat a megcélzott társadalmi réteg fényében eltérő szintereken rendezték. Az előkelőbb és vagyonosabb körök számára általában a budai országház termei, a pesti Nemzeti és a Városi Német Színház rendezvényei, valamint a Lloyd-társaság díszterme szolgált színtérként. Táncmulatságokat rendeztek azonban vendéglátóipari helyiségekben is. A fellépő zenekarok katonai és/vagy cigányzenekarok, vagy ezek tagjaiból alakult kisebb-nagyobb zenekarok voltak. Belépődíjjal.

A nyilvános koncertélet műfajainak csoportosítását illetően a továbbiakban az egyik legkevésbé ismert csoportra, a reüniók bemutatására szorítkozom. A tanulmány nem vállalkozik arra, hogy az egy évben megrendezett összes reüniót felsorolja, hiszen

ezekre csaknem minden nap sor került. Inkább arra teszek kísérletet, hogy a reunió koncertműfajt meghatározzam, és elhelyezem regionális kontextusban.

Reunió

D’Isoz Kálmán kutatásai szerint az ún. reuniók célja a művészi zene népszerűsítése volt.²² Míg a *Hölgyfutár* és a *Budapesti Hirlap* csak egy-egy kivételes esetben tesz ezekről az eseményekről említést és inkább beszámolókat közöl, addig a *Pesth-Ofner Lokaltblatt und Landbote* szám szerint több mint 500, csak 1857-ben Pest-Budán megrendezett reunió hirdetését közli. Már maga a mennyiség is indokolja, hogy a nyilvános koncertélet e műfaját valamilyen módon megpróbáljuk meghatározni.

A 19. század végén kiadott Pallas-lexikon meghatározását alapul véve a reunió „ismét egyesülés; a társas összejöveteleket is így hívják.”²³ A rendkívül általános leírás szerint tehát a reformkori magyar nyelvű sajtóban a legkülönbözőbb típusú társas eseményeket, társaságokat, egyesületeket is nevezhették reuniónak. Amennyiben a fogalom zenetörténeti vonatkozásaira kérdezzük rá, a reunió kifejezéssel egyes zene-művek címében is találkozhatunk, így például id. Johann Strauss kompozíciói között a *Döblinger Reunion-Walzer* op. 2 (1826), vagy a *Hietzinger-Reunion-Walzer oder Weißgärber-Kirchweih-Tänze* op. 24 (1829) tűnik fel vélhetően az elsők között. A címek alapján logikusan következtethetünk arra, hogy ezek a könnyed művek *bizonyos* alkalmakra készültek. A meghatározásnak tehát új irányt ad a zeneszerző id. Johann Strauss neve és az általa fémjelzett zenei gyakorlat.

A reunió mint a nyilvános zenei élet egyik műfaja feltehetően a Habsburg Birodalmon belül és azon túl is általánosan ismert lehetett. Az osztrák területekről, főleg Bécsből számos példát találhatunk, és már az 1820-as évekből ismert praxisról beszélhetünk. A reunió a következő évtizedekben terjedhetett el birodalomszerte, így például Pozsonyban feltehetően az 1840-es évek végétől találkozhatunk a műfaj említésével, ahogyan arról a pozsonyi *Pannonia* hasábjából értesülünk:

„Pozsonyban újdonságnak és Németország számos városában igen népszerű nagybőjti mulatságnak számítanak a reuniók, amelyeken a legújabb és legnépszerűbb tánczenedarakok előadása idézi fel a barátságos karneváli emlékeket. Megerle igazgató úr ezt a mulatságot is meg akarja ismertetni velünk, és a bőjti időszakban több reuniót is szervez. Az első ilyenre holnap kerül sor, a programban számos nagyon népszerű zenedarab szerepel, és délután fél háromkor kezdődik. Ezekre a reuniókon minden bizonnyal nagyszámú részvételre kell számítani.”²⁴

²² D’Isoz Kálmán: „A művészi zenét népszerűsítő reuniók 1848-ig”, *A Zene* 14/15 (1933. április 1.), 269–272.

²³ „Réunion”, in *A Pallas nagy lexikona*, XIV. (Budapest, Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1897), 515.

²⁴ Saját fordítás. Az eredetiben: „Eine in Preßburg neue, in vielen Städten Deutschlands sehr beliebte Fastenunterhaltung sind die Reunionen, in welcher durch den Vortrag der neuesten und beliebtesten Tanzmusikstücke freundliche Faschingserinnerungen wachgerufen werden. Herr Director Megerle will dieses Amusement auch bei uns einführen und wird während der Fasten mehre Reunionen

Pozsonyon kívül Brünnben (ma Brno) is találunk példákat az 1850-es évekből, ahol szintén hasonló tendenciákkal találkozhatunk mint Pest-Buda esetében. 1856. július 15-én például három vendéglátóhelyen tartottak reuniót: Spurny kerthelységében, a Kék oroslánban, illetve Funtan vendégfogadójának kerthelységében, ahol a cs. k. 54. sorgyalogezred zenekara Rzimek vezényletével lépett fel.²⁵ A műfaj azonban nem korlátozódott pusztán a Birodalom határain belülre. Olyannyira elterjedt volt, hogy Szentpétervárról is találunk erre példát: 1 ezüstrubel beléptidij fejében a szórakoztató céllal létrejött Katharinenhofban található Vauxhallban került sor a Hermannféle zenekar előadására, 1840. március 10-én.²⁶ Az 1850-es évekre vonatkozóan a *Wiener Zeitung* esti kiadása pedig nemcsak a bécsi, de például londoni reuniókról is beszámol a Regents Parkban.²⁷

Az 1850-es évek pest-budai reunió előadásai tehát támaszkodhattak mintákra, sőt, hazai előzményekre is. További meghatározásért és egyben a pest-budai viszonyok közelebbi megértéséért d’Isoz Kálmán 19. százados kutatásaihoz kell fordulnunk, amelyek csak részben láthattak napvilágot. A gép- és kézirat formában fennmaradt *Buda és Pest zenei művelődése (1686–1873)* című, eredetileg háromkötetesnek indult monográfiájának második kötetét csak töredékesen sikerült publikálnia az 1950-es évek előtt.²⁸ A zömében levéltári és sajtókutatásokon nyugvó anyagában külön kitér a reunió műfajára is, amelyet *A Zene* című folyóiratban publikált, és amelyet az MTA Kézirattárában őrzött második kötet anyagai közé is elhelyezett különlenyomatban, egy leendő hangversenyélet-fejezet részeként.²⁹ D’Isoz a következőképpen definiálta a műfajt: „Korunk magas színvonalú népszerű hangversenyei a múlt század első felében dívott »reuniók«-nak magasabbrendű utódai. A reuniók viszont a farsangi táncdarabokat bemutató vízkereszti zeneelőadásokból fejlődtek.”³⁰ A vízkereszti zeneelőadások különösen a 19. század első felében szigorúan a farsangi időhöz kötődtek, vízkereszttől húshagyó keddig. A mozgó ünnepen került sor álarcos bálókra, és egyéb táncmulatságokra, társasági összejövetelekre – ez még az 1850-es években is

veranstalten. Die erste derselben findet morgen statt, das Programm enthält eine Reihe sehr beliebster [!] Tonstücke und beginnt Nachmittags um halb drei Uhr. Ein zahlreicher Besuch dieser Reunionen steht mit Gewißheit zu erwarten.” *Pannonia* 11/21 (1847. február 20.): <https://www.difmoe.eu/view/uuid:8e10fed0-4926-4283-86f8-ec0b6c6c3046?page=uuid:41cf337d-2f10-46c0-8167-cb263d9ff45b> (utolsó letöltés: 2021. június 21.).

²⁵ *Neuigkeiten* 6/194 (1856. július 15.): <https://www.difmoe.eu/view/uuid:b76dc55e-ba70-4835-a509-3a67f0ac3374?page=uuid:18ec7e77-61e3-4e29-8c5f-454ec30bbece&fulltext=reunion>. (utolsó letöltés: 2021. június 21.).

²⁶ *Intelligenzblatt der St. Petersburgischen Zeitung* 33/54 (1840. március 8.): <https://www.difmoe.eu/view/uuid:a3404d5a-df69-4ef8-b500-c6479c5c03d1?page=uuid:73c52d0c-aa5e-49ae-a25a-256dfcdcb1498c&fulltext=reunion> (utolsó letöltés: 2021. június 21.).

²⁷ *Abendblatt der Oesterreichisch-Kaiserlichen Wiener Zeitung* [?]/128 (1856. június 5.), 14.

²⁸ D’Isoz Kálmán: *Buda és Pest zenei művelődése (1686–1873). I. kötet. A 18-ik század* (Budapest, Budapesti Magyar Népszínházi Bizottmány, 1926).

²⁹ D’Isoz Kálmán: *Buda és Pest zenei fejlődése*. Töredék. Gépírat. MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 5661/41–43.

³⁰ D’Isoz *A művészi zenét népszerűsítő reuniók*, 269.

jellemző. Az események törzsközönsége változatos volt: a télen a fővárosban tartózkodó arisztokrácia, a mágnások, a tehetős polgárság, a hivatalnoki réteg, valamint a művészek és egyéb érdeklődők.

D'Isoz kiemelte, hogy a hazai reunió-előadások bécsi mintára jöttek létre, amely a fentiek alapján valószínűnek tűnik. A hazai sajtóban a reuniók első pest-budai előfordulásának említése az 1830-as évekre tehető, de előfordulhat, hogy akár az 1820-as évek második felében is már megjelentek reunió-előadások. Amennyiben párhuzamot szeretnénk vonni a lehetséges bécsi mintákkal, érdemes a *Wiener Zeitung* évfolyamait átnézni, különösen az 1830-as éveket. A *Wiener Zeitung* hirdetési között – a *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbot*hoz hasonlóan – számos reunió-eseményt találunk, amelyek előadói sorában id. Johann Strauss, Joseph Lanner, valamint Franz Morelli zenekarait találjuk. Ezek az előadók egyet jelentettek a minőségi szórakoztató- és tánczenei alkalmakkal. Az 1836. május 28–29-i hétvégén a bécsi közönség mindhárom zenekar eseményére elmehetett: 28-án Franz Morelli a zum goldenen Vogel kerthelyiségében adott reuniót este 7 órától, 29-én az Augartenben pedig Joseph Lanner. Id. Johann Strauss a Dommayer Casinóban várta „Conversation”-nal az érdeklődőket.³¹

Ez alapján joggal merül fel a kérdés, hogy miben különbözik egymástól a reunió és a táncvigalom, valamint a szabadtéri- vagy promenádkoncert. A határvonal nem egyértelmű: problematikus például, hogy szabadtéren is rendeztek reuniókat, illetve feltehetően egyes esetekben tánccal is összekapcsolódhatott egy-egy esemény. Életszerű lenne táncot is képzelni a reuniók esetén – ehhez azonban további forrásokra, az egodokumentumok tanulmányozására lenne szükség. Az eddig vizsgált anyagokban azonban egyelőre ennek nem találtam nyomát. Az egyes események koncertélet műfajaiba való besorolását illetően tehát érdemesnek tűnik egymással összefüggő kategóriákban gondolkodnunk.

D'Isoz szerint „A reuniókat a bálzene bemutatóktól az különbözteti meg, hogy tánczenén kívül más darabokat is játszottak s hogy nem kizárólag »sétahangversenyek«. [...] A szerény beléptidj mellett rendezett reuniók anyagi haszna indította a nagy vendéglők tulajdonosait arra, hogy [1848-ig] fejenként tíz krajcár belépődíj szedése ellenében a vacsorázóknak, zenei reunióval kedveskedjenek.”³² A vendéglősöknek egyértelműen anyagi hasznot jelentett a reunió, hiszen a népszerű zenekarok népszerű repertoárja mindenképpen becsalogatta a közönséget.

Az 1850-es években továbbra is népszerűek voltak a reuniók, amihez a zenészek alkalmazásának engedélyét a városi tanácstól kellett megkérnie az adott vendéglátóipari egység működtetőjének. A Budapest Főváros Levéltárában található tanácsülési jegyzőkönyvekben megtalálhatók e bejegyzések. A kérelem benyújtását követően pl. a Tüköryféle sörház és a zum goldenen Anker vendéglátóhely 1857. január 10-én

³¹ *Oesterreich-Kaiserliche privilegierte Wiener Zeitung* [?]/121 (1836. május 28.), 6.

³² D'Isoz *A művészi zenét népszerűsítő reuniók*, 269.

szerezte meg (újra) az engedélyét.³³ A szabályozás további menetét illetően egyelőre nem sikerül tisztábban látni, az azonban biztosnak tűnik, hogy az árazást a vendéglátóipari egység gondjaira bízták.³⁴

A reuniók repertoárjáról többféleképpen tájékozódhatunk. A *Pesth-Ofner Lokalbblatt und Landbote* egyes esetekben közölte az új, vagy kedvelt művek bemutatóját, vagy ismételt elhangzását. A csak az 1857-es évben a hirdetésekben említett polkák, quadrille-ok, indulók, nyitányok és waltzerek listája hosszú – egy részük megjelent zongorakivonatban is.³⁵ Következtethetünk a játszott művekre a fellépő zenekarok, így a katonazenekarok, cigányzenekarok, valamint az előbbi zenekarok egykori tagjaiból alakult újabb zenekarok repertoárja alapján is. A cigányzenekarok által játszott repertoárt illetően Sárközi Ferenc, vagy a Patikárus-testvérek zenekarának történetével, működésével többek között Sárosi Bálint, majd Szíjjártó Csaba foglalkozott behatóan.³⁶ A játszott repertoár fedi a katonazenekarokét is – azokét, akiknek egy része a pesti Nemzeti Színház zenekarában is játszó, vagy akár a Nemzeti Zenedében tanult zenész volt. A katonazenekarok működését illetően Galván Károly és Karch Pál kutatásait kell elsősorban megemlítenünk a pest-budai vonatkozásokat illetően.³⁷ Ezeket a sokrétű képzettségi és zenei háttérrel rendelkező, vegyes összetételű zenekarokat és a játszott repertoárt legjobban egy példán keresztül lehet bemutatni.

A Pest-Budán is tevékenykedő bécsi születésű Karl Morelli katonakarmester-zeneszerző, Franz Morelli testvére, egy Bécsben bemutatott opera-potpourriján keresztül nyerhetünk betekintést egy zenekar összetételébe, valamint az általa játszott és ismert repertoár egy részébe. A zenész-családból származó³⁸ Karl Morelli és a cs. kir. 9. sorgyalogezred zenekara előbb a bécsi, majd a pest-budai zeneélet rendszeres fellépője volt.³⁹ Vezetéknevét több névvariánsban is közölte a korabeli sajtó

³³ „Bericht über die Eintheilung der Gastlokalitäten von welchen die Musik[...] gebühren zu ertruheten[?] sind. die in Vorschlag gebrachte Eintheilung wäre mit dem zu genehmigen, daß der Lokale zum goldenen Anker u die Tüköry sche Bierhalle ebenfalls in die 1ste Class eingereicht werden dürfte.” Budapest Főváros Levéltára, Pest város tanácsülési jegyzőkönyvei, HU_BFL_IV_1202_a_457, f.88.

³⁴ A belépődíjakat lásd az 1. táblázatban.

³⁵ Vö. többek közt MONA Ilona: *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1776–1867* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1989) (*Műhelytanulmányok a Magyar Zenei Történethez* 11).

³⁶ SÁROSI Bálint: *Cigányzene* (Budapest, Gondolat, 1971); SZÍJJÁRTÓ Csaba: *A cigány útra ment... Magyar cigányzenészek külföldjárása a kiegyezés előtt* (Budapest, Masszi Kiadó, 2002).

³⁷ GALVÁN Károly – KARCH Pál: *A katonazenekarok szerepe a magyar városok kulturális életében 1849–1914*, I–V. Gépirat, Budapest: MTA BTK ZTI Magyar Zenei Történeti Osztály, 1983. Galván és Karch munkáján alapszik MAROSI László munkája: *Két évszázad katonazenéje Magyarországon* (Budapest, Zrínyi, 1994). Vö. továbbá EMIL RAMEIS: *Die Österreichische Militärmusik – von ihren Anfängen bis zum Jahre 1918* (Tutzing, Hans Schneider, 1976); EUGEN BRIXEL – GUNTHER MARTIN – GOTTFRIED PILS: *Das ist Österreichs Militärmusik. Von der „Türkischen Musik“ zu den Philharmonikern in Uniform* (Graz–Wien–Köln, Edition Kaleidoskop, 1982).

³⁸ Christian FASTL: “Morelly (Morelli, Moreli), Familie”, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Morelly_Familie.xml (utolsó letöltés: 2021. június 21.).

³⁹ BÉKÉSSY Lili: “Katonazenekarok Pest-Budán az 1850-es években”, *Magyar Zene* 56/3 (2018. augusztus), 274.

(Morelly, Moreli). Bátyja, Franz 1854-es Bombaybe (a mai Mumbaiba) költözését követően ő vette át pesti zenekarát.⁴⁰ A pesti Nemzeti Színház alkalmazásában is állt: a színházi zsebkönyvekben Morelli Károly néven mint „kisbögő”, azaz csellójátékos szerepelt az 1857. és 1858. évben.⁴¹ Eközben az általa vezetett zenekarral rendszeresen közreműködtek bálokon, továbbá rendeztek reuniókat is.

Karl Morelli nagysikerű operapotpourrija, az *Eins für Alles. Großes Potpourri* hangszerezését illetően nagyobb zenekarra következtethetünk (2. táblázat).

Violino 1mo; Violino 2do; Viola; Cello; Basso; Flöte; Picolo; D Klarinett;
A Klarinett; Fagotto; F Horn [1]; F Horn [2]; F Tromba [1]; F Tromba [2]; Posaun;
Bombard.; Tympani; Tambourin; [B. C.?

2. táblázat. Karl Morelli: *Eins für Alles. Großes Potpourri* hangszerezése az autográf partitúra alapján, 1860. június 3. (ÖNB Musiksammlung, Mus.Hs.15207 MUS MAG)

Vonós, fa- és rézfúvós, illetve ütőszekció is megfigyelhető, a zenekar pontos létszámáról azonban nincsen adatunk. A fennmaradt kéziratos partitúra alapján, amely az ÖNB Musiksammlungjában található, mégis betekintést nyerhetünk a Morelli által minden bizonnyal ismert, valamint a közönség szempontjából is közkedveltnek számító repertoárba. A potpourri zenei részleteinek beazonosítását gondos jegyzet könnyíti meg. A kézirat szerzője, feltehetően maga Morelli, az olykor rendkívül rövid, néha csak párütemes részletekhez is megjelölte az idézet forrását (3. táblázat).

Ez alapján megfigyelhető a Morelli és zenekara által ismert és játszott repertoár több rétege, így zenei tapasztalatainak részleges listája. A népszerű olasz és német operák motívumai, részletei mellett a korszak népszerű táncai, osztrák dallam, valamint magyarországi tartózkodásának zenei bizonyítékai is szerepelnek az *Eins für Alles* potpourri motívumai között.

* * *

A pesti-budai mindennapok zeneéletének kutatása az újabb levéltári és sajtókutatás mikrotörténeti szempontú feldolgozásával számos új eredménnyel bővült. A mikrohistoriai megközelítés által ugyanis sokkal részletesebb képet alkothatunk az 1850-es évek zeneéletének szerkezetéről. A mindennapok szintjéről elindulva a gyűjtött adat-

⁴⁰ *Divatcsarnok* 2/50 (1854. szeptember 10.); *Budapesti Viszhang* 1/20 (1854. szeptember 17.).

⁴¹ HANKISS Elemér – A. BERCZELI Károlyné (szerk.): *A Magyarországon megjelent színházi zsebkönyvek bibliográfiája* (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1961), 283:XI., 284:XI. A testvérek aktív zeneéletbeli működése számos zavart okozott neveik megkülönböztetésében: az 1850-es években több esetben a zsebkönyvekben is felcserélték Franz és Karl Morelli neveit.

- | | |
|---------|---|
| No. 1. | All[egr]o maestoso – Bellini aus der Oper Norma |
| No. 2. | Allegretto. Rigoletto v. Verdi |
| No. 3. | Maestoso – All[egr]o Raymund. Ouverture v. A. Müller |
| No. 4. | Walzer von österreichischen Volksmelodien |
| No. 5. | Allegretto. Marsch aus Martha v. Flotow |
| No. 6. | And[an]te maestoso. Fahnenwache v. Lindpaintner |
| No. 7. | Allegro aus der Oper Lucia v. Donizetti |
| No. 8. | Hops Polka (Schell) v. Franz Morelly
„Lássán” – Andante (4 ütem átvezetés) |
| No. 9. | And[ant]e – Szökött katona (Ung. Volksstück) |
| No. 10. | Friss. Ida csárdás |
| No. 11. | Maestoso – Wo steht der Teufel (Introduction zum Polka von Karl Morelly)
And[ant]e |
| No. 12. | Quadrille v. J. Strauss |
| No. 13. | Masur von Franz Doppler von dem Oper Benjovsky |
| No. 14. | Sperlpolka von Ludwig Morelly. Zepperl Polka |
| No. 15. | Poco And[an]tino. Grande Arie aus der Oper Robert der Teufel v. Meierbeer |
| No. 16. | Steyrisch von Jos. Lanner (Vater) |
| No. 17. | All[egr]o mod[era]to. Trovatore v. Verdi. |
| No. 18. | Fin. von Konradin Kreutzer |

3. táblázat. Karl Morelli: *Eins für Alles. Großes Potpourri*ban megjelenő zenei részletek és idézetek az autográf partitúra alapján, 1860. június 3. (ÖNB Musiksammlung, Mus.Hs.15207 MUS MAG)

mennyiség által láthatóvá válnak azok a makrostruktúrák, amelyek alapján rekonstruálhatóvá válik a zeneélet intézményrendszere és annak működése. Érdemes ehhez a források minél szélesebb körű áttekintését és szisztematikus feldolgozását előnyben részesíteni.

A tanulmány három, egymástól jelentősen eltérő koncepcióval bíró napilap anyagát vizsgálta és vetette össze azokat levéltári anyagokkal a kutatás számára már ismert *Hölgyfutár* mellett a *Budapesti Hirlap*, valamint az eddig feldolgozatlan *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 1857-es évfolyamának lapjait ismertetve. Utóbbi német nyelvű lap az új kutatás fényében rendkívül fontosnak bizonyult: több száz esetben csak ez az egyetlen lap rögzített egy-egy zenei eseményt. Összevetve például csak a farsangi időszak, azon belül is az első februári hét zenei történéseit, az adatok szintjén a következőket mondhatjuk el. A három lapban összesen 107, a fővároshoz köthető zenei cikket találunk. A *Budapesti Hirlap* 18, a *Hölgyfutár* 23, a *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* pedig 66 cikket (hirdetést, hírt, közleményt, beszámolót, kritikát stb.) közölt erre az időszakra vonatkozóan. A *Budapesti Hirlap* 5, a *Hölgyfutár* 10, a *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 60 zenei színterről, a zeneműveket illetően a *Budapesti Hirlap* 15, a *Hölgyfutár* 12, a *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* pedig 59 kompozícióról tett említést.

A *Hölgyfutár*ban lényegében a pesti Nemzeti Színház történésein kívül még a pesti Német Színházat említik párszor. A *Budapesti Hirlap* a profiljának megfelelően megpróbál minél szélesebb körben tájékoztatni napihíreiben, a *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* pedig a lehető legtöbbféle hirdetést közli, amelyről az addig ismert a magyar nyelvű sajtó csak elenyésző vagy semmilyen tájékoztatást sem nyújtott. Talán ebből is világosan látszik, hogy a *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* teljeskörű feldolgozása milyen mértékben szolgál új kiindulópontként a fővárosi zeneélet szerkezetének megértéséhez, és talán átértékeléséhez.

Tudatos folyamatot sejthetünk továbbá a lapok irányultsága és a közölt információk tartalma között. A kiemelt orgánumok alapján úgy tűnik, a magyar nyelvű sajtó zenei kultúrák közvetítésének célja a *Hölgyfutár* esetében is egyfajta nemzeti indoktrináció volt – ami nem kötődött szorosan a magyar nemzeti zene érdekeihez, annak a közlését mellőzték.⁴² A 19. százados magyarországi zene-történeti kutatásokat illetően hasonlóan fontosnak tűnik tehát az is, amire a korabeli magyar nyelven író krónikások nem akartak emlékezni. A mikro- és makrotörténeti megközelítés együttes alkalmazása tehát új lehetőségeket kínál a mindennapi zeneélet intézményrendszeréről és annak működéséről alkotott eddigi elképzelésünk újragondolásához.

⁴² Ennek kapcsán érdemes felidézni Jan Assman nagyhatású *A kulturális emlékezet* című kötetének egy gondolatát, amelynek alapján a történeti antropológus az egyes kulturális közösségek kánonképzését illetően nem csak az emlékezés, hanem a felejtés rítusát is kiemeli: „Az elnyomás serkenti a (lineáris) történelmi gondolkodást és azoknak az értelmezési kereteknek a kirajzolódását, amelyek közt a szakadások, a gyökeres fordulatok és a változások jelentősnek mutatkoznak. Itt tehát inkább uralom és felejtés szövetségével van dolgunk.” Vö. Jan ASSMAN: *A kulturális emlékezet* (Budapest, Atlantisz, 20143), 36–38., 72–73., 135.

Music in Everyday Life – “Reunions”
Concert Advertisements in the Pest-Buda Press of the Year 1857

Despite the myth of passive resistance systematic press and archival research in recent years has made it clear that the musical life of Pest-Buda was characterised by a high level of activity in the decade following the 1848/49 revolution. Historians’ efforts to understand the 1850s had already led to a reassessment of the period, which in turn led to a turning point in music historical research. 19th-century research specifically aimed at mapping the musical life of the Hungarian capital stalled in the 1950s with the death of Kálmán Isoz, but the work of the last few years bought us a few steps closer to understand the musical life of Pest-Buda in the 1850s. In this paper I present the public, everyday musical life of the city through a case study, the “reunion” concert genre in a microhistorical approach.

Beethoven kései vonósnégyeseinek fogadtatása Pest-Budán a 19. században

Ludwig van Beethoven 19. századi magyarországi recepciójának feldolgozása és értékelése csak a közelmúltban kezdődött meg.¹ E diskurzusba kapcsolódik be jelen tanulmányom, amelyben a zeneszerző kései vonósnégyeseinek a magyar nyelvű sajtóban megjelent kritikáit elemzem, rámutatva az írásokban megmutatkozó eltérő, gyakran ellentétes tendenciákra.² Az *Arcanum Digitális Tudománytár* szinte felfoghatatlan módon megkönnyíti és felgyorsítja a 19. századi magyar nyelvű sajtóban megjelent tudósítások, kritikák, tárcák megtalálását.³ Ám a gyors „sikerek” a megértést és értékelést néha éppen hogy nehezítik: a hatalmas adatmennyiség a teljesség csalóka látszatát kelti, miközben óhatatlanul, de végül mindig kiderül, hogy a digitalizált sajtóból egyes tételek kimaradtak; a német nyelvű sajtó pedig szinte teljességgel hiányzik. E feldolgozás sem lehet teljes. A német nyelvű sajtó feldolgozása folyamatban van, értékelésére egy következő tanulmányban kerül sor.⁴

¹ Megemlíteném a 2020. decemberében BTK Zenetudományi Intézet által rendezett *Beethoven Reception and Reception History* című online nemzetközi konferencia, illetve az ehhez kapcsolódó „a zene a kifejezés határára érkezett” – *Beethoven Magyarországon* című kiállítás a Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumában. A 9. szimfónia első pesti előadásához lásd HORVÁTH Pál: „Untying the ‘Musical Sphinx’: Beethoven’s Symphony No. 9 in Nineteenth-Century Pest-Buda”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 61/1–2 (2020), 33–50. Békéssy Lili Veronika a 2021-es Liszt-Ünnep rendezvénysorozat keretében szervezett *Liszt és magyar kortársainak kapcsolata Magyarország művelődéstörténetének tükrében* című konferencián többek között Liszt és Beethoven kapcsolatáról és az 1870-es Beethoven-év eseményeivel foglalkozott a „Vox populi» – Liszt Ferenc 1873-as művészi jubileuma” című előadásában (tanulmány formájában megjelenés előtt).

² Habár a külföldi és pesti székhelyű együttesek is adtak hangversenyeket vidéki városainkban, jelenlegi tudomásom szerint Magyarország területén csak Pesten és Pozsonyban játszottak nyilvánosan kései Beethoven művet a 19. században. Így, amikor a tanulmányban magyarországi fogadtatásról beszélek, az tulajdonképpen szinte egyet jelent a pest-budai fogadtatással.

³ 1856. november 2. és 1899. december 12. között 43 hangversenyt találtam, amelyen elhangzott valamelyik kései Beethoven-mű (lásd *Függelék*). A 43 hangversenyhez 118 kritikát (tehát nem tudósítást) találtam.

⁴ A 19. század folyamán (1828 és 1900 között) több mint harminc olyan német nyelvű, többségében napilap jelent meg Pesten, amelyben kulturális eseményekről tudósítottak vagy számoltak be és

A 19. századi kritikák értelmezését nagyban megnehezíti, hogy az írások túlnyomó többsége név nélkül jelent meg, ha pedig a szerző mégis ismert, csak a korabeli zenei köznyelvvél és közízléssel kapcsolatos elképzelésünkre támaszkodhatunk.⁵ Jelentősebb kritikáink életéről, zenei műveltségéről és tevékenységéről meglehetősen keveset tudunk – a téma kutatása még szintén várat magára.⁶ Márpedig az értelmezéshez nagy szükség lenne a teljes (vagy legalábbis teljesebb) képre, hiszen az egyes kritikusok működésének feltérképezése nem lehetséges a teljes pest-budai sajtó feldolgozása nélkül, az írások értelmezéséhez pedig az írók személyét és valamennyire gondolkodását is ismernünk kell. Segítségét jelentene továbbá az is, ha a nemzetközi zenekritika-írásról is mélyebb ismereteink lennének. A kései Beethoven-vonósnégyesek korai recepciójáról, első előadásairól több kiváló tanulmány született, annál ritkább a 19. századot átfogó, egy-egy helyszínrre koncentrááló írás.⁷

kritikákat is közöltek. Lásd RÓZSA Mária: *Deutschsprachige Presse in Ungarn 1850–1920*: <https://mek.oszk.hu/01900/01970/> (utolsó letöltés: 2021. augusztus 23.).

⁵ A 19. századi magyar zenei köznyelv kutatása is kurrens téma. Lásd MOLNÁR Szabolcs: „Kállay Ferenc és a magyar operaszéttika kezdetei”, in KIM Katalin (szerk.), a szerkesztő munkatársai BÉKÉSSY Lili Veronika, GUSZTIN Rudolf és HORVÁTH Pál: *Zenetudományi dolgozatok 2017–2018. Tallián Tibor tiszteletére* (Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2019), 157–176.

⁶ A teljesség igénye nélkül néhány név: Toldy (Schedel) Ferenc, Ábrányi család, Brassai Sámuel, Vadnai Károly, Langer Viktor, Kern Aurél, Beer Ágoston.

⁷ Az 1830-as években Európa-szerte alakultak állandó vonósnégyes-együttesek, többek között Berlinben Karl Moser és a Müller-testvérek, illetve Lipcsében Ferdinand David alapított vonósnégyest. Vö. Robert WINTER: „Performing the Beethoven Quartets in Their First Century”, in Robert WINTER – Robert MARTIN (eds.): *The Beethoven Quartet Companion* (Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 1994), 29–58. Párizsban Hector Berlioz hallhatta az op. 131-et. Vö. Nancy NOVEMBER: *Cultivating String Quartets in Beethoven's Vienna* (Woodbridge, The Boydell Press, 2017), 196. Angliában meglepően virágzó kvartett-élet alakult ki az 1830–1840-es években. Vö. Christina BASHFORD: „The Late Beethoven Quartets and the London Press, 1836–ca. 1850”, *The Musical Quarterly* 84/1 (2000), 84–122., illetve uő.: *The Pursuit of High Culture. John Ella and Chamber Music in Victorian London* (Woodbridge, The Boydell Press, 2007). Meglepő, de nem tudjuk pontosan az op. 131-es cisz-moll vonósnégyes premierjének pontos adatait. Robert Winter és Robert Martin a Leopold Jansa-vonósnégyeshez köti az első nyilvános előadást, melyet így az 1830-as évekre tesz. Ugyanakkor arról is tudnak, hogy Böhm József vonósnégyese már próbálta korábban a művet, és 1828. november 14-én eljátszotta privát előadásban, a haldokló Franz Schubert így utolsó kívánságként hallhatta a darabot. Vö. WINTER–MARTIN *Beethoven Quartet Companion*, 245. Az előbbieknél ellentmond Angus Watson, aki szerint a Müller-testvérek 1828-ban nyilvános hangversenyen is játszották a cisz-moll vonósnégyest. Vö. Angus WATSON: *Beethoven's Chamber Music in Context* (Rochester, Boydell Press, 2012), 479. John M. Gingerich alaposan, forrásokkal alátámasztva végig veszi Ignaz Schuppanzigh és a kései Beethoven-kvartettek kapcsolatát. A vonósnégyes a zeneszerző halála előtt egy hónappal, 1827 februárjára tűzte ki a premiert, ez az előadás azonban elmaradt. 1828-ban, az utolsó előfizetéses koncertjén Schuppanzigh egy „új” Beethoven-vonósnégyest hirdetett meg, csak hogy az „a-moll” is szerepel a hirdetés szövegében. Gingerich szerint ez csak elírás lehet, mert az op. 132-est már jóval korábban bemutatták, így csak a cisz-moll vonósnégyes lehetett 1828. március 9-én „új”. Vö. John M. GINGERICH: „Ignaz Schuppanzigh and Beethoven's Late Quartets”, *The Musical Quarterly* 93/3–4 (Fall/Winter 2010), 450–513. Legújabbán Nancy November vizsgálja a cisz-moll vonósnégyes korai és mai fogadottságát. Vö. Nancy NOVEMBER: *Beethoven's String Quartet in C-sharp Minor, Op. 131* (New York, Oxford University Press, 2021).

A tanulmány előbb a Pest-Budán működő 19. századi professzionális vonósnegyesek és primáriusai – zenetörténetírásunkban kevésbé feldolgozott, hiányosan, sőt gyakran tévesen adatolt – működéséről ad képet, majd id. Ábrányi Kornél és Brassai Sámuel hosszabb írásain keresztül számba veszi e kvartettek első nyilvános pesti előadásait. Ezt követi a nemzetközi kvartettek, mindmáig lényegében szintén feltárára váró pest-budai fellépéseinek átfogó bemutatása. A korszak ismeretében talán kevésbé meglepő módon, e rendkívül pozitív fogadtatásban részesült együttesek sajtóanyagában erőteljesen jelen van a kvartettek eltérő előadói stílusát nemzeti iskolákra visszavezető különbségtétel. Ebből kiindulva befejezőként arra keresem választ, hogy az 1870-es évek kritikai diskurzusában hangsúlyosan jelen lévő nemzeti alapú különbségtétel hogyan jelenik meg később a Krancsevics-, Hubay–Popper- vagy a Joachim-vonósnegyes előadásait kísérő kritikákban, illetve hogyan kapcsolódik mindez a kései Beethoven-művek recepciótörténetéhez.

Professzionális vonósnegyesek Pest-Budán a 19. században

A Táborny, Pfeiffer, Wagner és Adler urak a Hét választófőjedelemhez címzett fogadóban 1829. december 31-én tartották Pest első előfizetéses kamarazene hangverseny-sorozatának záróestjét – írja a *Der Spiegel*.⁸ A rövid tudósításból megtudhatjuk, hogy a négy hangversenyt magába foglaló sorozatban a legkiválóbb mesterek klasszikus műveit játszották – „Hayden, Mozart, Beethoven und Onslow” – igazán pontosan és fennköltén.⁹ Táborny János vonósnegyese később fellépett a „Duna fürdő”¹⁰ és a „gr. Teleki ház teremében”,¹¹ 1834 februárjától pedig a Lloyd-palotában működő Nemzeti Casinóban tartotta a vasárnap délutáni „hangászati multság”-okat az évtized végéig.¹² Az 1830-as évek második felében alapított vonósnegyest Serwaczinsky Szaniszló is, az együttes kezdetben Budán, majd Pesten tartotta rendszeres kamarakonzertjeit.¹³ Úgy tűnik, az 1830-as években Pest-Buda a professzionális kamarazenei terén is megpróbált felzárkózni az európai nagyvárosokhoz.

A két kvartett, a Táborny és a Serwaczinsky repertoárja a korabeli sajtó alapján nem rekonstruálható. A hangversenyek műsorlapjai, plakátjai mára többnyire

⁸ Dr. R.: „Musik in Pesth”, *Der Spiegel* 2/2 (1830. január 6.), 16. Habár ez a legkorábbi tudósítás, amelyet találtam, Kereszthy István a Táborny-vonósnegyes megalakulását 1827-re teszi. Vö. KERESZTHY István: „A fővárosi hangversenyélet története 1919-ig”, in MOLNÁR Imre (szerk.): *A magyar muzsika könyve* (Budapest, Merkantil nyomda, 1936), 202.

⁹ Dr. R.: „Musik in Pesth”, *Der Spiegel* 2/2 (1830. január 6.), 16.

¹⁰ *Honművész* 2/90 (1834. november 9.), 720.

¹¹ *Honművész* 2/100 (1834. december 14.), 800.

¹² *Hazai és Külföldi Tudósítások* 1/15 (1834. február 19.), 114.

¹³ Serwaczinsky Szaniszló – ahogyan Táborny János – a Königlich Städtisches Theater, a pesti német színház zenekarának tagja, 1836–1837-ben zenekarigazgatóként. Vö. TALLIÁN Tibor: „Joachim és a magyarok”, in Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 2008* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2008), 159–178.

elvesztek vagy lappangnak,¹⁴ a tudósítások pedig szokásos módon legfeljebb az előadott művek szerzőjét említik, a címet vagy hangnemet csak alkalmilag közlik, néha kivételesen a dedikáció megnevezésével igazítanak el.¹⁵ Az ezidáig azonosított művek között Beethoven kései vonósnégyesei nem szerepelnek, azonban mindkét kvartett játszott a op. 18-as sorozatot, valamint többször előadta az op. 59 no. 3-as C-dúr vonósnégyest, amelynek a „felséges fugával készült fináléja különösen” tetszett a közönségnek.¹⁶

Az 1830-as évektől kezdődően lassan kibontakozó kamarazenei koncertélet után a következő évtizedben megcsappantak a lehetőségei egy pesti polgárnak, ha kamarazenei koncertélményre vágyott: egy évtizeden át nem volt állandóan működő professzionális kvartett Pesten.¹⁷ A Nemzeti Casinóbeli „hangászati multságok” valamikor 1846–1847-ben szűnhettek meg.¹⁸ Tábornszky neve már korábban eltűnik a tudósításokból, ám megjelennek olyan később is visszatérő új előadók, mint az osztrák származású Kirchlehner Ferenc – akit több lexikon is „Beethoven barátja”-ként említ,¹⁹ – és a fiatal Kohn Dávid. Utóbbi nevét egy olyan hangverseny kapcsán emelik ki,

¹⁴ Az Országos Széchényi Könyvtár Plakát- és Kisnyomtatványtára csak az 1860-as évek végétől őrzi a professzionális kamarazenei koncertek műsorlapjait.

¹⁵ „Előadott [a Tábornszky-vonósnégyes által] 1) Haydn D-dur quartettja, a Tost-iak egyike. – 2) Beethoven A-dur quartettja a Lobkowitziak közül. – 3) Onslownak felséges F-moll quintettje (32 sz.) két cellóval.” Vö. *Honművész* 2/1 (1834. január 2.), 8.

¹⁶ *Honművész* 2/3 (1834. január 9.), 24. Ugyan Siklós Albert 1937-ben a Hubay–Popper-vonósnégyesre emlékezvén azt írja a Serwacinszky–Perlasca-vonósnégyesről, hogy „[ő]k mertek legelőször Beethoven szazon felüli opuszaival a közönség elé lépni, s ők hozták ki a romantikusokat is: Schumann, Schubert és Mendelssohn”, eddig inkább épp az ellenkezőjére találtam példát. Sem a romantikus szerzők, sem Beethoven kései műveinek előadására nem találni utalást a *Honművész* és *Hazai ’s Külföldi Tudósítások* című lapokban közölt programokban. Vö. SIKLÓS ALBERT: „A Hubay–Popper vonósnégyes”, *A Zene* 18/10 (1937. március 16.), 204.

¹⁷ Érdeemes megnézni az *Arcanum Digitális Tudománytár* „Beethoven” névre kiadott keresésének analitikáját: 1825 után folyamatosan nő a találatok száma 1840-ig, amikor is hirtelen a mélybe zuhan a grafikon, és csak 1852–1853 után éri el újra az 1825 körüli szintet.

¹⁸ A Nemzeti Casino évkönyveiben 1835-től van jelölve 800–1000 forint pengő összeg évenként „Hangászati multságokra”, 1844-től „Hangversenyekre”; 1847-ben ugyanerre a célra csak 508 forint, majd ezt követően eltűnik a kiadásokból a tétel. Ilk Mihály „A Nemzeti Casino százéves története” című írásában 1833–1846 közé teszi a Casinóbeli hangversenyeket. Vö. ILK MIHÁLY: „A Nemzeti Casino százéves története”, in *A Nemzeti Casino évkönyve* 1926 (Budapest, Franklin társulat, 1926), 24.

¹⁹ Vö. „Kirchlehner (Kirchlechner), Ferenc (Franz)” in *Oesterreichisches Musiklexikon online*: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kirchlehner_Ferenc.xml (utolsó letöltés: 2021. július 18.); „Kirchlehner Ferenc” in SZABOLCSI BENCE – TÓTH ALADÁR: *Zenei lexikon*. Átdolgozott új kiadás. Főszerk. dr. BARTHA DÉNES, szerk. TÓTH MARGIT (Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1965), II, 326–327. Kirchlehner az 1850-es és 1860-as években Ridley-Kohne Dávid és Spiller Adolf vonósnégyesében is játszott. 1868 januárjában a Spiller-vonósnégyes a meghirdetett op. 131-es cisz-moll vonósnégyes helyett Beethoven könnyebben befogadható, népszerűbb op. 20-as Szeptettjét adta elő, ugyanis a koncert bevételeit az „elhagyott” idős Kirchlehner javára ajánlották fel. Vö. *Zenészet Lapok* 8/17 (1868. január 26.), 272. Az osztrák származású sokoldalú művész Nemzeti Színházhoz fűződő viszonyához lásd ELEK MARTIN: *Mercadante* II giuramento című operája a Nemzeti Színházban. *Betekintés az intézmény 19. századi előadói gyakorlatába*. MA szakdolgozat (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019), 25–28.

amelyen Erkel Ferenc is játszott.²⁰ A nyilvános kamarazenei hangversenyélet újraindulását jelentették az új *concert spirituelle* elnevezésű hangversenyek, melyekről a *Pesti Napló* egyik 1850. novemberi tudósítása számol be:

„[...] hosszú időre becses emléküek maradnak a nemzeti casino classicus hangversenyei, melyek, boldogabb időkben, évek hosszú során, adtak a közönségnek nemes élvezet, alig lévén hangversenye, mellyben Mozart, Beethoven, Haydn hasonlíthatlan remekeiből kisebb nagyobb darabok elő nem fordultak volna. Minthogy pedig újabb időkben e hangversenyektől is fosztva vagyunk, a derék Ridley-Kohne szándékolt vállalata annál nagyobb dicséretet érdemel [...]”²¹

A Nemzeti Színház énekeseinek, zenekarának és kórusának közreműködésével zajló vasárnap délutáni „szellemi zenélyek” – e korszakban megszokott módon – vegyes összeállítású műsorán nyitányok, szimfóniák, operarészletek és dalok mellett kamarazene is gyakran szerepelt. Ridley-Kohne Dávid miután Londonból hazatért (ahol is angolosította a nevét) már 1845-ben nagy feltűnést keltett *Magyar ábrányának* pesti bemutatójával,²² néhány évvel később pedig mint a város zeneéletének jelentős szereplője, a Nemzeti Színház operai tagozatának koncertmestere, előadóként is rendszeresen fellépett e hangversenyeken. 1856-ban a Nemzeti Színház zenekarának vezető zenészeivel megalapította saját vonónégyesét. Második hegedűs a már említett Kirchlehner Ferenc, a Nemzeti Színház drámai és balettelőadásainak zenekarvezetője, az együttes brácsása előbb Möldner Károly, máskor Pfeifer Antal, 1858-tól Spiller Adolf, a nemzeti színházi zenekar „kobzosa” volt, a cselló szólómat pedig Szuk Lipót gondonkaművész, a Nemzeti Színház zenekarának „kisbögőse”, a Nemzeti Zenede tanára játszotta.²³ Ebben a felállásban már „quartett-hangverseny” vagy „négyes előadás” címmel hirdették rendezvényeiket.²⁴ A vegyes összeállítású programok helyett, melyekben a kamarazene inkább csak színesítette a műsort, immár a kvartett állt a középpontban. A műsor azonban továbbra is vegyes maradt: a kamarazenei hangversenyeken a 19. század végéig megőrzött gyakorlatnak engedve a Ridley-Kohne-vonónégyes koncertjeiről sem hiányoztak a zongorakíséretes dalok és operarészletek. Az új sorozattal a helyszín is változott, a kvartett-hangversenyek a Nemzeti Zenede, máskor pedig az Európa szálló termébe költöztek. Három évadon át működött a vonónégyes Ridley-Kohne vezetésével, mely során minden év novemberében és decemberében hat-hat koncertet adtak. Az új vállalkozás komolyságát és frissességét leghathatósabban az új művek bemutatása biztosította, az újdonságokra a sajtó is előszeretettel hívta fel a figyelmet. Rögtön az első évadban, 1856 végén szinte minden estre jutott egy-egy Pesten addig még nem hallott mű: két kései Beethoven-vonós-

²⁰ *Honművész* 8/91 (1840. november 12.), 738.

²¹ *Pesti Napló* 1/204 (1850. november 12.), 3.

²² *Életképek* 3/19 (1845. november 8.), 611.

²³ GÖNCZI Samu – NOVÁK György (kiadták): *Nemzeti Színházi zsebkönyv 1856-ik évre* (Pest, Herz János, 1856), X–XI.

²⁴ *Pesti Napló* 7/2026 (1856. október 26.), 2.

négyes, Schumann, Mendelssohn és Cherubini vonósnegyesei, valamint Rubinstein egyik triója.²⁵ A kezdeti lendületet követően a kvartett működése látszólag megszakadt, úgy tűnik 1859-ben Ridley-Kohne együttese már csak egyetlen jótékonysági hangversenyen működött közre.²⁶ Ám három évvel később a társaság újból kamarazenei bérletet hirdetett, azzal a lényeges különbséggel, hogy a primárius Ridley-Kohne helyét ekkor Spiller Adolf vette át. Ezt követően Spiller és a gordonkás Szuk maradt a vonósnegyes két stabil pontja, a belső szólamokban minden évben személyi változás történt. Spiller idejében egyre több kortárs mű szerepelt az együttes koncertjein, közöttük Karl Graedener, Robert Volkmann, Anton Rubinstein és Goldmark Károly kompozíciói²⁷ – sőt, olyan különlegességeket is előadtak, mint „Magány zongorára, ötös kísérettel (D moll.)” Johann Sebastian Bachtól.²⁸ Ők mutatták be a hazai komponisták közül Székely Imre és gróf Széchényi Imre kamaraműveit is.²⁹

1873-ban újabb mérföldkőhöz érkezett Pest zenei élete. A szerb származású Krancsevics Dragomir hegedűművész Richter János a Nemzeti Színházba koncertmesternek szerződött.³⁰ A csodagyerekként számon tartott Krancsevics tíz évesen, 1857-ben került Bécsbe, ahol Joseph Hellmesberger tanítványa és vonósnegyesének tagja volt. Hegedűjátékát a pesti közönség a Hellmesberger-vonósnegyes pesti koncertjein ismerhette meg. A hegedűművész 1876-ban alapított vonósnegyest nemzeti színházi kollégáival, Pinkus Henrik másodhegedűssel, Sabathiel József brácsással és Ruhoff Henrik (később Rosé Ede és Bürger Zsigmond) cellistával.³¹ A november 22-i első fellépésük alkalmával Joseph Haydn- és Camille Saint-Saëns-művek mellett Beethoven op. 59 no. 2-es, e-moll vonósnegyesét játszották.³² Krancsevicsék kvartettje hamar megbecsült részévé vált a pesti koncertéletnek: egy év múltán már „budapesti kamara-négyestársulatként” hivatkozik rájuk a *Fővárosi Lapok*. Az utóbbi folyóiratban megjelent egyik tudósítás külön kiemeli pontos összejátékukat, és méltányolja, hogy programjuk „nemannyira kétes becsű új, hanem inkább elismert értékű, nagyszabású klasszikus művekből” áll.³³ 1877-ben ezt még pozitívként írják róluk, ám mivel tizenhét éves működésük alatt ez az óvatos, klasszikusokra hagyatkozó

²⁵ *Pesti Napló* 7/2031 (1856. október 31.), 2. Lásd *Függelék*.

²⁶ *Budapesti Hírlap* 7/58 (1859. március 12.), 2.

²⁷ 1863–1864-es idény: *Sürgöny* 3/251 (1863. november 3.), 1.; 1866–1867-es: *Fővárosi Lapok* 3/231 (1866. október 10.), 951.; 1867–1868-as: *Pesti Napló* 18/5254 (1867. október 24.), 3.

²⁸ Minden bizonnyal a d-moll csembalóverseny, BWV 1052.

²⁹ *A Hon* 9/68 (1871. március 23. Esti kiadás), 1.

³⁰ *Magyar Ujság* 7/6 (1873. január 9.), 2. Krancsevics Dragomir Pest előtti és utáni karrierjéhez lásd Tatjana MARKOVIĆ: „Networks of Cultural Zones between Imperial Theatre Houses. Migrations of Two Serbian Musicians”, in Michaela Mojžišová (ed.): *Cultural and Artistic Transfers in Theatre and Music: Past, Present, and Perspectives* (Bratislava, Art Research Centre of the Slovak Academy of Sciences Institute of Theatre and Film Research–VEDA Publishing House of the Slovak Academy of Sciences, 2021), 81–99.

³¹ Csepregi Lajos (szerk.): *Nemzeti színházi zseb-könyv*. 1876. évre (Budapest, Herz János m. kir. udvari könyvnyomdája, 1876), 10–11.

³² *Fővárosi Lapok* 13/266 (1876. november 19.), 1250.

³³ *Fővárosi Lapok* 14/229 (1877. október 7.), 1100.

76

HELLMESBERGER

NÉGYES TÁRSULAT

Krancsevics D. ur 2. hegedű, Bachrich S. viola, és Popper D. ur cello.

folyó 1870. évi márczius 9-kén, 11-kén és 14-kén
kamara négyes estélyeket
fog adni esti 7 órakor a városi vigadó kis termében.

Mittwoch den 9., Freitag den 11., Montag den 14.
März Abends 7 Uhr im kleinen Redouten-Saale

QUARTETT-ABENDE

von

J. HELLMESBERGER

(2-te Violine Herr D. Krancsevics, Viola Herr S. Bachrich,
Cello Herr D. Popper.)

PROGRAMM:

1. Quartett-Abend: Mittwoch den 9. März.

1. Haydn. Quartett D-moll.
2. Grädener. Piano-Quintett. H-moll Manuscript.
3. Beethoven. Quintett, Es-dur. (2-te Viola Herr J. Hellmesberger junior)

2. Quartett-Abend: Freitag den 11. März.

1. Beethoven. Quartett, B-dur.
2. Schumann. Piano-Quintett, Es-dur.
3. Mozart. Quintett, G-moll. (2-ter Viola Herr J. Hellmesberger junior)

3. Quartett-Abend: Montag den 14. März.

1. Volkmann. Quartett, G-moll.
2. Brüll. Piano und Cello, Sonate.
3. Beethoven Quart. op. 135.

Letztes Quartett.

Die Herren Ig. Brüll aus Wien (Piano) u. J. Hellmesberger junior
(2. Viola) aus Gefälligkeit.

Der Bösendorfer'sche Flügel ist aus der Niederlage des Hrn. Ad. Peter.

Preise der Plätze:

Cercle-Sitze á fl. 3. — Numerirte-Sitze á fl. 2. — Entrée á fl. 1,
sind in den Musikalien-Handlungen, und am Tage des Concertes
an der Cassa zu haben.

Pest 1870 Druck v. Fanda und Frühns goldene Hand-Press.

Adagio aus der Sonate von Luigi Boccherini für Cello
D. Popper
Eudes symphoniques v. Schumann.
Pest 1870

1. *faksimile.* A Hellmesberger-vonósnégyes 1870-es pesti koncertjeinek műsorlapja Beethoven op. 135-ös F-dúr kvartettjével. Ebben az évben Krancsevics és Popper is a kvartett tagja volt.

Az utolsó koncert dátuma utóbb változott, március 18-án tartották meg.
BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának gyűjteménye

programszerkesztés aligha változott, 1884-ben Ábrányi már a szemükre veti az „urak konzervatív hajlamait”.³⁴ 1892-ben saját szervezésű kamarazene estjeiket megszüntették és kizárólag a *Népszerű hangversenyek* sorozatának meglehetősen vegyes műsorösszeállítású eseményein léptek fel. Egy ilyen hangverseny adott helyet 1893 januárjában (feltételezhetően) utolsó fellépésüknek is, ahol egy Haydn-kvartettet adtak elő.³⁵

1886. november 10-én lépett fel először a Hubay–Popper-vonósnégyes a pesti Vigadóban. Az első évad műsora egyértelműen jelezte, hogy a Zeneakadémia tanáraiból alakult együttes új szintet képvisel. Hubay Jenő és Popper Dávid mellett kezdetben a bécsi Herzfeld Viktor második hegedűs és Hubay brüsszeli tanítványa, a holland Bram Eldering brácsás alkotta a vonósnégyest. Az első hangversenyen Haydn és Volkmann mellett Beethoven op. 59 no. 3-as C-dúr vonósnégyese szólalt meg, a későbbi koncertekre többek között Beethoven kései Esz-dúr és a-moll vonósnégyesét hirdették meg.³⁶ A fiatal Hubay akkor már jól ismerhette a kései Beethoven-kvartetteket, hallhatta azokat mesterétől, Joseph Joachimtól is, illetve bizonyára játszotta is őket brüsszeli éveiben Joseph Servais kvartettjében. Egy későbbi tudósítás alapján tudhatjuk, hogy Servais vonósnégyesét éppen azzal a kikötéssel támogatta a belga kormány, hogy a kvartett vegye műsorára Beethoven utolsó öt vonósnégyesét is.³⁷

Majd húsz éves pályafutása alatt a Hubay–Popper-vonósnégyes páratlanul változatos repertoárt épített fel. Ők mutatták be a legtöbb, még kéziratban lévő magyar kamaraművet.³⁸ Johannes Brahms 1891-ig minden évadban fellépett a Hubay–Popper-vonósnégyessel, és személyes közreműködésével számos kompozícióját adták elő első alkalommal Budapesten.³⁹ A kvartett koncertjeinek további vendégelőadói között olyan nemzetközi hírességek szerepeltek, mint Moriz Rosenthal, Ignacy Jan Paderewski, Eugen d’Albert, Joseph Joachim vagy az utolsó években a fiatal

³⁴ *Pesti Hírlap* 6/327 (1884. november 27.), 4.

³⁵ *Budapesti Hírlap* 13/85 (1893. március 27.), 7.

³⁶ A program időközben megváltozott, így az évadban csak az Esz-dúr kvartettet játszották. Vö. *Nemzet* 5/1492 (1886. október 24. Reggeli kiadás), 5.

³⁷ *Pesti Hírlap* 14/70 (1892. március 10.), 7.

³⁸ 1889. 01. 11. Beliczay Gyula: A-dúr vonósnégyes, op. 51; 1890. 10. 31. Jámbor Jenő: Vonósnégyes; 1891. 02. 25. Koessler János: d-moll vonósnégyes; 1892. 01. 11. Aggházy Károly: f-moll vonósnégyes, op. 25; 1896. 03. 13. Dohnányi Ernő: c-moll zongoraötös, op. 1; 1896. 12. 11. Major J. Gyula: d-moll vonósnégyes, op. 23; 1897. 01. 15. Koessler János: f-moll vonóshatos; 1897. 01. 29. Jámbor Jenő: g-moll vonósnégyes, op. 14; 1897. 11. 05. Aggházy Károly: g-moll zongoraötös, op. 43; 1899. 01. 04. Bátor Szidor: g-moll zongoratrió; 1900. 01. 29. Végh János: D-dúr vonósnégyes; 1900. 02. 16. Koessler János: d-moll vonósnégyes; 1901. 11. 25. Dohnányi Ernő: A-dúr vonósnégyes, op. 7; 1901. 12. 09. Bloch József: a-moll vonósnégyes; 1902. 01. 31. Szendy Árpád: C-dúr vonósnégyes; 1903. 01. 24. Szerémi Gusztáv: vonósnégyes; 1904. 01. 25. Bartók Béla: Szonáta zongorára és hegedűre (BB 28). Források: A BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának 19. századi műsorlap gyűjteménye és a 20–21. századi Magyar Zenei Archívum *Koncertadatbázisa*. Az előbbihez lásd a megjelenés előtt álló forrásközlést in VIZINGER Zsolt: „Kamarazenei műsorlapok a BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztály gyűjteményében. 1877–1905” in *Magyarország Zenetörténete Online*.

³⁹ Johannes Brahms és a Hubay–Popper-vonósnégyes közös pest-budai fellépései: 1886. december 23., 1887. december 21., 1888. december 21., 1890. január 10., 1891. január 19.

Dohnányi Ernő és Bartók Béla. Néhány kényszerpihenővel – mint például 1892–1893-ban, amikor másfél évig nem léptek fel, mert az adóhivatal irreálisan nagy adót vetett ki a koncertek után – a vonósnégyes 1904-ig rendezett nyilvános koncertsorozatokat.⁴⁰ 1904-ben Popper Dávid sokáig lábadozott egy műtétet követően, Hubay Jenő pedig új operájának megírására koncentrált, így a kvartett másik két tagja, Kemény Rezső és Szerémi Gusztáv új vonósnégyest alapított Sabathiel Rezsővel és Schiffer Adolfal.⁴¹ A Hubay–Popper-vonósnégyes ezt követően csak néhány zártkörű, exkluzív (emelt jegyáras) zeneakadémiai koncertet szervezett.⁴² Utoljára 1907-ben léptek fel a Zeneakadémia új zenepalotájának (a mai Liszt Ferenc téri épület) felavatásán, ahol stílszerűen Beethoven op. 132-es a-moll vonósnégyesét játszották.⁴³

Beethoven kései vonósnégyeseinek első előadásai Pesten

1856. november 2-án tartott első kamarakonzertjén Ridley-Kohne vonósnégyese műsorra tűzte Beethoven op. 132-es a-moll vonósnégyesét. A *Pesti Napló* kritikusa – a szóhasználat alapján sejtethetően id. Ábrányi Kornél – értékeli ugyan az előadók igyekezetét, ám a „sok tanulmányt, sok próbát” igénylő művek előadásának veszélyeire is felhívja az újonnan alakult vonósnégyes társulat figyelmét: hiába tartott több mint tíz próbát Ridley-Kohne együttese, az összjáték nem volt elégséges ahhoz, hogy a mű „szépségei felismertessenek”.⁴⁴ Néhány héttel később, amikor Ábrányi immár nevét vállalva szemlét közöl a novemberi hangversenyekről, a Ridley-Kohne-vonósnégyes harmadik estjéről szóló beszámolójában hosszabb terjedelemben is kifejti véleményét a bemutatókkal, újdonságokkal kapcsolatban. A kritika lényege változatlan: ugyan bemutattak Pesten egy addig nem hallott művet, Robert Schumann op. 41 no. 3-as A-dúr vonósnégyesét, az előadás minőségén még van mit csiszolni. Azonban – jegyzi meg szarkasztikusan –, ha „nem nevezik magokat művészeknek, de előre bocsájtják, hogy oly műveket fognak előadni, melyek [...] nem eléggé ösméretesek”, akkor nagyobb elismerést és kevésbé szigorú kritikát kapnának.⁴⁵

Ridley-Kohne vonósnégyesének kamarakonzertjeit az akkoriban Pesten tartózkodó Brassai Sámuel is meghallgatta. A *Budapesti Hírlap*ban rendszeresen közölt zenekritikáiban a kamarazenejátékos és kamarazenerajongó polihisztor megengedőbb álláspontot képvisel Ábrányinál. Bár Brassainak az előadások színvonalával kapcsolatban akadtak fenntartásai, mégis inkább örült annak, ami jó volt, és különösen Beethoven zenéjének.⁴⁶ Brassai szerint az 1856. december 26-i koncertet, amely

⁴⁰ *Budapesti Hírlap* 12/69 (1892. március 9.), 12. Nem lehet véletlen, hogy ugyanebben az időszakban szüntette be saját rendezésű koncertjeit a Krancsevics-vonósnégyes is.

⁴¹ *Magyarország* 11/276 (1904. november 18.), 16.

⁴² *Pesti Hírlap* 28/64 (1906. március 5.), 5.

⁴³ *Budapesti Hírlap* 27/115 (1907. május 15.), 15.

⁴⁴ *Pesti Napló* 7/2035 (1856. november 5.), 2.

⁴⁵ *Pesti Napló* 7/2069 (1856. december 10.), 2.

⁴⁶ „[...] igen furcsa és alkalmatlan gondolatok ötlöttek fejünkbe a tisztaságról és szabatosságról, a

a „megszokott” módon kezdődött a közepesen játszott Cherubini-vonósnégyessel és hibákkal teli Haydn-trióval, megkoronázta a mindenki által várt Beethoven op. 131-es cisz-moll vonósnégyes, a „zenei fantasia egyik legmagasb terméke”.

„Ezen csodás teremtményben megszűnik üteny, hangnem, megszűnik dallam, harmonia, rythmus, forma: – azaz, hogy nem szűnik meg, sőt igen is gazdagon van felhalmozva, igen is nemesen alakítva, igen is arányosan, idomosan felosztva benne. Hanem az elragadott hallgató elfeledkezik mindezekről, elfeledkezik mindenről a mi testi, anyagi a zenében, és csak ezen bájos művészet, az ég ezen jó kedvében nyújtott ajándéka tiszta lelki szózatát hallja, kóstolja, élvezi.”⁴⁷

Igaz, ez a mű Ábrányit is megpuhította. Ahogy néhány héttel később írja: „a csudák csudája is megtörtént”:

„A mi Beethoven e páratlan alkotású s fogalmazású művét illeti, mit is a négyesek kilenczedik symphoniájának lehetne elnevezni – azt tartjuk, miként ennek a közönségestől egészen eltérő, s előadásánál, az előadót folytonosan a felmagasztosodás idegzaklató határában maradni parancsoló modora végett, – mely határ között folytonosan maradhatni csak is talán négy tökéletesen egyváltakal művésznek sikerülhet, – egy nem egészen magas zeneértőkből álló közönség előtt sohasem lehetséges oly tökélyel előadni, mint előadható egynéhány felmagasztosult szakértő kis körében; azért közhelyeni kiállítása e művészeti ereklyének, mindig kevesebb kegyelettel találkozandik, mint a művészetimádók szentegyháza oltáránál.”⁴⁸

Ábrányi gondolatai a kései Beethoven darabokról – mint látni fogjuk – az egész 19. században visszhangoznak. Nehezen érthető, az átlag hallgatónak szinte felfoghatatlan, transzcendens művek, amelyekhez csak gondosan felkészülve és hittel lehet közeledni.⁴⁹ Brassai is hasonlóan írt, bár némileg földhözragadtabb nézőpontot képviselt. Ő is nagyra tartotta Beethoven összetett kamaraműveit, „az ég [...] ajándéka[it]”, de nem szól a befogadók korlátairól, és nem kategorizálta reménytelenül negatívan a közönséget, mint Ábrányi.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy a Ridley-Kohne-vonósnégyes 1856. december 26-i koncertje jelentős mérföldkő Pest zenei életében. A cisz-moll vonósnégyes, a zeneirodalom ez idő tájt egyik legproblematisabb, legnehezebben előadható vonósnégyese olyan szinten szólalt meg, hogy a két neves zenekritikus immár magáról a műről is írhatott, nemcsak az előadás hiányosságairól. Brassai Sámuel tanulsága az, hogy nem csak az „elhirhedt bajos” műveket kell komolyan venni:

különböző szerzők műveinek különböző jellemben és modorban játszásáról”. Vö. *Budapesti Hirlap* 4/300 (1856. december 30.), 1.

⁴⁷ Ua.

⁴⁸ *Pesti Napló* 8/2103 (1857. január 20.), 2.

⁴⁹ Végző soron Ábrányi Beethoven elhíresült szavait ismétli, melyeket a zeneszerző saját f-moll vonósnégyeséről mondott. Beethoven vonósnégyeseinek korszakolásáról, a művek és a közönség viszonyáról lásd bővebben Joseph KERMAN: *The Beethoven Quartets* (New York, Knopf, 1966), illetve újabban uő: „Beethoven Quartet Audiences: Actual, Potential, Ideal”, in WINTER–MARTIN *Beethoven Quartet Companion*, 7–28.

„Ha Mozart egész vagy fél kótát irt oda, azt nem azért tette, hogy a violino primonak könnyebb legyen a szerepe, hanem ki tudja hány és minő érzelemárnyalatot gondolt belé, melyet az előadónak mind ki kell tanulni, találni s híven visszaadni.”⁵⁰

Majd hozzát teszi, hogy a cisz-moll vonósnégyes interpretációja „szabatos” és „tisztá” volt, ám ezzel nem szabad megelégedniük, „most következik ám a művészi előadás, a darab egész lelkének kifejezése”.

Ridley-Kohne Dávid az 1860-as években ugyan Pest zeneéletének meghatározó személye maradt, ám egyre kevesebbet lépett fel. A vonósnégyese viszont tovább élt – nélküle. 1863. november 8-án Spiller Adolf vezetésével mutatták be az op. 130-as B-dúr vonósnégyest Beregszászi Lajos zongoratermében. Ábrányi írt részletezen a műről:

„A herceg Galiczin-nak ajánlott négyesek egyike, melyek köztudomás szerint a nagy zenetitan műveinek netovábbját képezik. A szóbanforgó már csak azért is nevezetes, mert mondhatni, az elköltözni készülő lángelmének utolsó fellobbanása közöl való, sőt végső része (Finale 2/4) csaknem az utolsó is, amennyiben azt novemberben végezte be 1826-an s négy hóval utána (26. márc. 1827) már meghalt.”⁵¹

Mind a részek számára, mind a tételek arányára, valamint a legmesterségesebb poliphonikus kidolgozásra nézve is, egészen elüt a többitől. Hat önálló részből áll, melyek mindegyike egy-egy külön világot tár fel a hallgató előtt s Beethovennek mintegy lelkét mutatja, mely átkalandozza a múltat, a jelent s a jövőt. Majd átlátszó, könnyen megérthető édes dallamu, vagy játshi rhytmussal ragad el, majd meg az egzek titkaival való tépelődés s elviselhetetlen világfájdalma sphinx-szerű képeit tárja elénk, hogy elveszitsük lábunk alatt az alapot, s ne tudjuk földi vagy égi lény nyilatkozataival állunk-e szemközt? – Amit csak ember valaha érezhetett vagy érezni fog, s amire csak egy zenészi lángész képes, költészet, combinatio, eszmegazdagság, humor vagy dallamosság tekintetében, mind ezt megtaláljuk e műben.”⁵²

A „sphinx-szerű kép” ezúttal is megoldaszti Ábrányit, aki e beszámolójában magához képest ismét szokatlanul pozitív: a középső tételeket különösen jól sikerültnek hallja (tény, hogy ismételni is kellett), a technikailag nagyobb kihívást jelentő nyitó- és zárótétel egyenetlenségéről pedig elnézően csak annyit ír, hogy a művészek a jövőben biztosan „begyakorolják magukat az együttjátzás nuance-jaiba”.⁵³ Hasonlóképp engedékeny vagy csak a műre koncentrá az 1863. december 20-i hangverseny

⁵⁰ *Budapesti Hírlap* 4/300 (1856. december 30.), 1.

⁵¹ Habár az első öt tétel és a *Grosse Fuge* már 1825-ben elkészült, az 1826. március 21-i bemutaton úgy tűnik senki sem értette a gigantikus fúga-finálét, beleértve az előadókat, a Schuppanzigh-kvartettet is. Tehát Ábrányi helyesen írja a dátumokat, a később kicserélt finálé valóban 1826 novemberében készült el. Az op. 130 keletkezésének rövid összefoglalásához lásd WATSON *Beethoven's Chamber Music in Context*, 442–448. Annak egyelőre nem találtam nyomát, hogy Pesten a 19. században elhangzott-e a *Grosse Fuge*.

⁵² *Zenészi Lapok* 4/7 (1863. november 12.), 55.

⁵³ Két évvel később, 1865-ben Beethoven 9. szimfóniájának pesti bemutatója kapcsán Ábrányi a Richard Wagnertől átvett „szfinx” fogalmat több ízben is használja a *Zenészi Lapok*ban megjelent írásaiban. Vö. HORVÁTH *Untying the "Musical Sphinx"*, 45–50.

kritikájában is. Spillerék újra eljátszották Pesten a cisz-moll vonósnégyest, és a *Zenészet*i Lapok hasábjain megjelent név nélküli írás (véltetően Ábrányitól) ismét hosszan méltatja az éteri alkotást, mely csak a kiválasztottak előtt nyílik meg:

„A zenetítán e csodálatos szerkezetű műve, legnagyobbszerű zenészi concepcióinak egyike. Semmi tekintet többé a hagyományos formai kidolgozásra, nemkülönben az előadási nehézségekre. Tökéletesen megfosztva a hangok földi világától, mintha azt már nem is itt alant teremtette volna. Az első tétel olyan, mint egy túlvilágról küldött hosszú, mély sohajtás. Prestó-ja csupa gúny, de olyan, melylyel a közönséges földi lelkek nem mérközhetnek. Az Andante s Adagio, egy édes visszapillantás a földi szenvedésekre, melyektől végre keserű, de boldog mosolygással válik meg. Végre az utolsó Allegro-val mintha mondaná: „ime szellemem egy szikrája, itt hagyom a földön azoknak, kik világánál követni képesek nyomdokimat”

E négyes, sokáig érthetetlen s kivihetetlen műnek tartott. Még ma is kevés azon választottak száma, kik meg nem vakulnak égető fényétől. Ez azon műve Beethovennek, melyen legtovább rágódott a philiszteri kritika.”⁵⁴

Joseph Hellmesberger és Jean Becker pesti sikerei

A bécsi Joseph Hellmesberger vonósnégyesének pesti hangversenyeiről sem hiányoztak Beethoven kvartettjei. Első pesti fellépésük alkalmával, 1866. január 3-án Beethoven op. 74-es Hárfá-kvartettét,⁵⁵ 1867. december 20-án pedig az op. 130-as B-dúr vonósnégyest hallhatták a pesti polgárok a Vigadó kistermében a bécsiektől. A *Zenészet*i Lapok munkatársa ezúttal is az „estélyek koronájaként” tekint Beethoven kései művének előadására – igaz, hatalmasat tévedve, amikor úgy emlékszik az op. 130 „nálunk még soha nem került előadásra”.⁵⁶ Nem tudta, Ábrányi nem jelezte, vagy ő maga nem emlékezett, hogy öt évvel korábban kritikát közölt az op. 130 pesti előadásáról. A kritikus a „hat phantasztikus” részből álló vonósnégyest „földre hullatott csillagdarabokként” jellemzi.

Néhány hónappal később Jean Becker Firenzei (Flórenczi) vonósnégyese aratott sikert Pesten. Az 1868. március 20-i koncerten Haydn, Rubinstein és Cherubini művei után Beethoven op. 132-es a-moll vonósnégyese szólalt meg. A siker szokatlanul nagy volt egy kamarazenei koncerthez képest: „ki a kamarai hangversenyek klasszikus ásitásait egyszer-másszor elkárhoztatá: hallgassa meg ez olaszokat, s aztán ne menjen több kamarahangversenybe, még ha Hellmesbergerék játszanak is” – írja Vadnai Károly a *Hazánk s a Külföld* hasábjain.⁵⁷ Ábrányi lapjában sem fukarkodtak a dicsérettel. Az első est után csak egy rövidebb ajánlót közöltek név nélkül.⁵⁸ A következő számban Ábrányi egyenesen Paganini és Liszt sikeréhez hasonlítja a firenzeiek hatását Pesten és Bécsben: „vonós négyesekkel eddigelé csak a műértőket lehetett

⁵⁴ *Zenészet*i Lapok 4/13 (1863. december 24.), 102–103.

⁵⁵ *Pesti Napló* 17/4713 (1866. január 5.), 3.

⁵⁶ *Zenészet*i Lapok 8/12 (1867. december 22.), 188–189.

⁵⁷ V[ADNAI] K[ÁROLY]: „Egy hét története. Március 23”, *Hazánk s a Külföld* 4/13 (1868. március 26.), 205.

⁵⁸ *Zenészet*i Lapok 7/25 (1867. március 22.), 396–397.

Pénteken, 1879. márczius 28-án, és hétfőn 31-én
esti fél 8 órakor
a zenekedvelők egyletének termében
(bálvány utca 14. sz.)

JEAN BECKER
flórenczi
négyes - egyletének
HANGVERSENYEI.

1. hegedű: **Jean Becker**, 2. hegedű: **Masi Enrico**, Alto: **Chiostrí
Luigi**, Gordonkák: **Hegyesy L.**

M Ű S O R O Z A T A
az első hangversenynek, pénteken 28-án:

1. Négyes (D-dur, 76-ik mű, 5-ik sz.) . . . **Haydn**
Allegretto, Largo, Menuett, Presto.
2. Négyes (A-moll, 51-ik mű, 2-ik sz.) . . . **Brahms**
Allegro, Andante, Quasi, Menuett, Finale.
3. Négyes (Cis-moll, 131-ik mű) **Beethoven**
Adagio, Allegro, Presto, Adagio, Allegro.

M Ű S O R O Z A T A
a második hangversenynek, hétfőn 31-én:

1. Négyes (B-dur, 3-ik sz.) **Mozart**
Allegro, Menuett, Adagio, Allegro.
2. Négyes (G-moll, 21-ik mű) **Beliczay Gyula**
Adagio, Allegro, Intermezzo, Adagio,
Finale.
3. Négyes (B-dur, 130-ik mű) **Beethoven**
Adagio, Allegro, Presto, Andante, Danza
tedescha, Cavatina, Finale.

Hely-árak:
Körszék 3 frt., Számozottszék 2 frt., Bemenet 1 frt.
Kaphatók Pirmitzer Frigyesnél mű-, hanggykereskedés és zongora-
terem, váci utca 24. sz., a nagy Kristóf áttellenében.

A hangversenynek ama t. cz. látogatói, kik akkor érkezek, midőn az előadás
már kezdetét vette, tisztelettel kéremek, a terembe való lépést vagy ülőhelyük
elfoglalását a hallgatóság érdekében addig késleltetni, míg a megkezdett darab
vagy egyik tétele véget ért.

2. *faksimile.* A Firenzei vonósnégyes 1879-es pesti koncertjeinek műsorlapja.

Két kései Beethoven-kvartettet is játszott Becker társulata és
bemutatták Beliczay Gyula g-moll vonósnégyesét.

BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának gyűjteménye

érdekelni”.⁵⁹ A kritikus szerint Pesten még soha nem hallhatta a közönség így előadva Beethoven műveit: „átszellemültek azok egészen kezeik közt s a csodálat csak a lángeszű költemény és a lángeszű előadás közt váltakozott”. Majd hozzáteszi, hogy Beethoven így hallhatta azokat a „lelkében midőn megírta” – a 19. századi kritikák visszatérő eleme a nemzetközi kvartettek (legyen az a Hellmesberger-, a Firenzei vagy később a Kölni és Cseh vonósnégyes) hitelességének hangsúlyozása.

1870-ben, Ludwig van Beethoven születése centenáriumának évében a Firenzei vonósnégyes többször fellépett Pesten. December 5-én az op. 131-et adták elő, a hónap végén pedig egy különleges hangversennyel emlékeztek a zeneszerzőre. „A Beethoven ünnepélyek Pesten tulajdonképpen ma értek véget, – írja a *Pesti Napló* tudósítója – s a mai utolsó szám: a florencziek Beethoven-estélye körülbelül a legérdekesebb volt, mit ez alkalommal a művészet nálunk produkált.”⁶⁰ Az op. 8-as D-dúr szerenád az op. 59 no. 3-as C-dúr vonósnégyes követte, végül az op. 130-as B-dúr vonósnégyes zárta a koncertet. Beckerék ezzel elindították a Beethoven-est intézményét: a következő évtizedekben nem volt olyan együttes, amely ne adott volna december végén csupa Beethoven-művekből álló estet.⁶¹ A *Pesti Napló*,⁶² a *Budapesti Közlöny*,⁶³ a *Fővárosi Lapok*⁶⁴ és a *Zenészet*⁶⁵ kritikusa is kiemeli az ünnephez méltó programválasztást, hiszen az a zeneszerző három alkotókorszakát képviseli.⁶⁶ A *Budapesti Közlöny*ben olvashatjuk:

⁵⁹ *Zenészet* *Lapok* 7/26 (1867. március 29.), 403–406.

⁶⁰ *Pesti Napló* 21/310 (1870. december 28. Reggeli kiadás), 2.

⁶¹ 1891-ben, Mozart halálának centenáriuma alkalmából először a Krancsevics-, majd a Hubay–Popper-vonósnégyes tartott Mozart-estet. Hat évvel később, Schubertre emlékezvén a Grünfeld–Bürger- és a Hubay–Popper-vonósnégyes rendezett kamaraművekből és dalokból álló Schubert-estet. Más zeneszerzőre a 19. században nem emlékeztek egyszerűs kamaraszínpaddal. Kortárs szerzők közül Brahms (Hubay–Popper-vonósnégyes: 1887, 1888, 1889, 1890 és 1891) és Goldmark (Krancsevics-vonósnégyes: 1889; Grünfeld–Bürger-vonósnégyes: 1898) műveiből tartottak egyszerűs esteket, amelyeken jellemzően a szerző is közreműködött vagy legalábbis jelen volt. Vö. VIZINGER *Kamarazenei* 1877–1905.

⁶² *Pesti Napló* 21/310 (1870. december 28. Reggeli kiadás), 2.

⁶³ *Budapesti Közlöny* 4/296 (1870. december 29.), 8676.

⁶⁴ *Fővárosi Lapok* 7/289 (1870. december 29.), 1285.

⁶⁵ *Zenészet* *Lapok* 11/11 (1871. január 1.), 177.

⁶⁶ Beethoven életművének három részre osztása Johann Aloys Schlosser nevéhez fűződik, aki már a zeneszerző életében, 1818-ban publikálta e gondolatait, majd 1828-ban egy teljes Beethoven-monográfia formájában írta azt meg. A három korszakra osztottság koncepcióját és történetét röviden összefoglalva lásd Péter BOZÓ: „Beethoven »in drei Charakterbildern:« Three Beethoven Images from the Interwar Hungary”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 61/1–2 (2021), 101–102. A magyar sajtóban a század közepén jelenik meg a gondolat. Az 1866-ban kiadott *Egyetemes Magyar Encyclopaedia* 5. kötetének Beethoven-szócikkben id. Ábrányi Kornél így ír: „[...] s a harmadikba azokat, melyekben minden kényszert leoltott magáról s századokkal előbbjáró géniusával mind forma, mind merész kivitel és conceptio tekintetében, oly művészeti világsodákat teremtett, melyek örök időnkig elévülhetlenek maradnak.” Vö. id. ÁBRÁNYI Kornél: „Beethoven, van Lajos”, in Török János (szerk.): *Egyetemes Magyar Encyclopaedia* (Pest, Szent-István-Társulat, 1866), V, 1073–1077.

„Az első mű, D. dur serenad [...] a fejlődés első idejéből még egészen Mozartnak lágy, érzelmes és szelid zenéjével áll egy színvonalon. A második mű, C. Moll [sic!] quartett (opus 59.) erejételjében tünteti föl Beethoven, minden jellemvonásával az ő erős, momentumokban gazdag, élesen kidomborodó zenéjének. A harmadik mű, nagy B. dur quartett, bár élete végszakából ered (opus 130.), épen oly kevésbé mutat hanyatlására, mint bármelyik előbbeni műve. Andantéi páratlanul bájosok, s rövid scherzoja legnagyobb elragadtatást képes előidézni, lebilincselve s kedvre derítve a hallgató figyelmét; közönségünkre is oly hatással volt e rövid részlet, hogy a művészeknek ismételniök kellett azt, szünni nem akaró tapsok között.”⁶⁷

A Hellmesberger-vonósnégyes 1866–1871 között hatszor játszotta pesti hangversenyen Beethoven valamelyik kései vonósnégyesét, míg a firenzei együttes 1868–1879 között hétszer tűzött műsorára Beethoven-vonósnégyest Pesten.⁶⁸ A legnagyobb sikert mindig e művekkel érték el, annak ellenére, hogy például Becker vonósnégyesének műsorán gyakran helyet kaptak a könnyedebb zenék is, mint az akkor még Joseph Haydn művének gondolt *Szerenád*. Programválasztásban és játékmódban a Hellmesberger- és a Firenzei vonósnégyes egyébként jól kiegészítette egymást. Az utóbbi az expresszív, különleges effektusokkal operáló előadást képviselte, amely, mint láttuk, elbűvölte a hallgatóságot. Joseph Hellmesberger vonósnégyese – amelyben egy időben Krancsevics Dragomir és Popper Dávid is játszott –, ezzel szemben a visszafogott, intellektuális, komoly klasszicitást képviselte. Áldor Imre írja Hellmesbergeréről 1865-ben: „Nyugodt, öntudatos, lágy, sőt gyakran sentimentalis, de kissé több erély, több kedély, több élet nem ártana neki.”⁶⁹

⁶⁷ *Budapesti Közlöny* 4/296 (1870. december 29.), 8676.

⁶⁸ A Hellmesberger-vonósnégyes a B-dürt és a cisz-mollt kétszer is, ám az op. 132-es a-moll vonósnégyest egyszer sem játszotta. A Firenzei vonósnégyes a B-dürt kétszer, a cisz-mollt háromszor és az a-mollt kétszer adta elő Pesten. A Hellmesberger-, és később a Firenzei vonósnégyes repertoárja némileg ellentmond Leon Botstein Beethoven-kvartettek közönségéről szóló nagyívű esszéje egyik állításának. Botstein szerint a század első harmadának gazdag és aktív bécsi zeneélete után (amikor is rengetegen énekeltek kórusban és sokan játszottak otthon kamarazenét vonóshangszereken) egy hosszas egyszerűsödés vette kezdetét: az otthoni zenélés szerepét átvette a zongora és a könnyített átíratok világa; a nagy kóruséneklés ideje pedig lejárt. Ennek hozadéka volt szerinte az, hogy az 1850–1860-as években alig játszották a kései kvartetteket, és csak a század végén fedezték fel újra. Vö. Leon BOTSTEIN: „The Patrons and Publics of the Quartets: Music, Culture, and Society in Beethoven’s Vienna”, in WINTER–MARTIN *Beethoven Quartet Companion*, 77–110.

⁶⁹ ÁLDOR Imre: „A hét története”, *Magyarország és a Nagyvilág* 1/7 (1865. november 12.), 107. Úgy tűnik, hogy ez a vélemény később általánossá vált Pesten. Amikor már mindkét kvartett többször fellépett Magyarországon, gyakoribbá váltak az olyan mondatok, mint például *A Hon* hasábjain az op. 127-es Esz-dúr vonósnégyes Hellmesbergerék általi előadása kapcsán: „habár játékkukban nincs meg az a hév és szenvedély, melyhez a florencziek szoktattak: az összevágó egyöntetűség, a pontos és lelkiismeretes művészi előadás a Hellmesberger estélyeket mégis a hangverseny idény legélvezetesebb estéivé teszik.” Vö. *A Hon* 9/60 (1871. március 14. Esti kiadás), 2.

Krancsevics és Hubay vonósnegyese

A két külföldi kvartett pesti sikerei után, 1876-ban alakult meg Krancsevics Dragomir vonósnegyese. Mozart-interpretációjuk mindig egyöntetű sikert aratott, ám a romantikus művek előadásában megkapták ugyanazt a kritikát, amit Áldor írt Hellmesbergerről: „Hiányzik náluk a szenvedély.”⁷⁰ Beethoven kései műveit csak évekkel később kezdték el játszani, és ekkor is viszonylag ritkán tűzték műsorukra ezeket a – korabeli felfogás szerint – nehezen megközelíthető vonósnegyeseket. Hubay Jenő tíz évvel később megalakuló vonósnegyesének kritikáiban ezzel szemben épp a „szervedély” és „virtuozitás” volt a visszatérő elem. Tehát hasonló helyzet alakult ki, mint az 1870-es években a Hellmesberger- és Becker-vonósnegyes viszonylatában: a Hellmesberger-tanítvány Krancsevics képviselte a klasszikus német gondolkodást, míg Hubay francia – azaz nem német – előadasmódjával az újat, a szokatlant.⁷¹

1937-ben Siklós Albert írja *A Zene* Hubay Jenő emlékének szentelt számában: „[Hubay] úgy képzelte el, hogy a Krancsevics-kvartett a köznapai zenei szükségleteket elégítheti ki, de legyen egy előkelő kvartettegyüttes, mely hallgatóinak ünnepi nyenyencégeket szervírozzon”.⁷² Hubayék, mint említettem, az évek során számos új magyar művet mutattak be, nemzetközi hírességek hosszú sorát vonzották Pestre, kamarakoncertjeik pedig eseményszámba mentek – pontosan úgy, ahogyan korábban Jean Beckerék estjei.⁷³ Siklós mondataiból valamilyen minőségi különbségtételt mindenképpen kiérezni – és persze azt se feledjük, hogy a Hubay–Popper-vonósnegyes volt első világhírű kvartettünk.⁷⁴ Azonban, ha figyelmesen megvizsgáljuk és

⁷⁰ *A Hon* 15/279 (1877. október 25. Reggeli kiadás), 3. 1878-ban Harrach József szentelt egy hosszabb írást a *Fővárosi Lapok*ban a vonósnegyes történetének, amelyben bemutatja az akkor már két éve működő Krancsevics-vonósnegyest. Harrach is hasonlóan nyilatkozik: „Törekvésük abban összpontosul, hogy minden hangszer kellőleg érvényesüljön a maga helyén s a mű szellemét minél hívőbben tükrözzék vissza. Eddigelé még nélkülözzük náluk ama rendkívül finom árnyalatokat, mely a florenciek hatásának egyik legfontosabb tényezője”. Vö. HARRACH József: „A quartett-zenéről”, *Fővárosi Lapok* 15/244 (1878. október 23), 1184–1185.

⁷¹ Arra is akad példa, hogy Hubay vonósnegyesét a „régii Hellmesberger-féle quartett”-hez hasonlítják, hiszen hasonló „elegancia és melegség” jellemzi mindkét társulatot a kritikus szerint. Vö. *Pesti Hirlap* 8/326 (1886. november 25.), 5.

⁷² SIKLÓS Albert: „A Hubay–Popper vonósnegyes”, *A Zene* 18/10 (1937. március 16.), 204.

⁷³ A Krancsevics-kvartett tizenhét évig működött (1876–1893), a Hubay–Popper-vonósnegyes pedig tizennyolc éven át (1886–1904), igaz bő egy év kihagyással. Krancsevicséktől 1881-ben az F-dúr és Esz-dúr, 1883-ban az a-moll, 1888-ban a cisz-moll, és végül 1889-ban a B-dúr vonósnegyest hallhatta a pesti közönség – a karrierjük során kései Beethoven művet összesen hétszer adtak elő. Hubayéktól 1886-ban az Esz-dúr, 1888-ban az B-dúr és cisz-moll, 1896-ban az F-dúr, 1898-ban az a-moll vonósnegyest hallhatta a közönség először tőlük – a karrierjük során tizenegyszer játszottak kései Beethoven. Lásd *Függelek*.

⁷⁴ Láttuk, hogy 1877-ben a pesti sajtó a Krancsevics-kvartettet nevezte el „budapesti” vonósnegyesnek. A sors iróniája, hogy egy 1889-ben megjelent lipcsei kiadványban Hubayékat hívják „Das Budapester Quartett”-nek. Vö. A. EHRlich [ALBERT PAYNE] (Hg.): *Das Streich-Quartett in Wort und Bild* (Leipzig, A. H. Payne, 1898), 62–63.

Szerdán, 1883. évi márczius hó 21-én
 esti 7 $\frac{1}{2}$ órakor

A FŐVÁROSI VIGADÓ KIS TERMÉBEN
 harmadik és utolsó

KAMARAZENE-ESTÉLY
 (BÉRLETBEN II. SZOROZAT)

Krancsevics D., Pinkus H., Sabathiel J., Ruhoff H.
 által.

MÉRY B. ur
 szíves közreműködése mellett.

—————

MŰSOROZAT:

1. **Mozart.** Négyes (D-dur) Allegretto, Menuetto, Adagio, Allegro.
2. **Schubert.** Hármas (Es-dur, 100. mű) zongora, hegedű és gordonkára. Allegro, Andante, Scherzo, Allegro moderato.
3. **Beethoven.** Négyes. (A-moll, 132. mű) Assai sostenuto-Allegro, Allegro, Molto-Adagio, (Egy meggyógyultnak szent hálaéneke az istenséghez, in modo lidico) Alla marcia-Allegro appassionato.

A Bösendorfer-féle zongora **CHMEL és FIA** udvari szállító urak rak-tárából való.

Hely-árak:
 Kőrszék 3 frt. — Számozottszék 2 frt. — Belépti jegy 1 frt.

Jegyek kaphatók **Rózsavőgyei és társa** urak m. kir. udv. zenemű-kereskedésében, Kristóftér 3-ik szám.

A hangversenyek ama t. cz. látogatói, kik akkor érkeznek, midőn az előadás már kezdetét vette, kísérettel kértnek, a terembe való lépést, vagy állásnyelk elfoglalását a hallgatóság érdekében addig késleltetni, míg a megkezdött darab, vagy egyik tétele véget ért.

1883. Hungaria könyvszemlé.

3. *faksimile.* A Krancsevics-vonósnégyes 1883. március 21-i koncertjének műsorlapja.
 BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának gyűjteménye

összehasonlítjuk a két kvartett azon koncertjeinek mintegy félszáz kritikáját, melyen kései Beethoven-vonósnygyest (is) játszottak, meglepő eredményre jutunk. Feltűnik ugyanis, hogy a Krancsevics-vonósnygyesről írt kritikákban ritkábban szerepel az a közhely, hogy Beethoven kései művei nehezen hozzáférhető, már-már felfoghatatlan művek. A Hubay–Popper-kvartett előadásairól szóló recenziókban viszont szinte minden esetben helyet kap egy erre utaló frázis, sokszor meglehetősen pátoszos megfogalmazásban.

Remek összehasonlításra ad alkalmat az 1888/1889-es évad, mely során egymás után háromszor hangzott el Budapesten a cisz-moll vonósnygyes: előbb Hubayék előadásában egy Liszt Ferenc-émlékkoncert részeként október 22-én a Zeneakadémián, majd mindössze két héttel később a Krancsevics-vonósnygyes szokásos évi koncertjeinek egyikén, november 5-én a pesti Vigadóban, végül december 7-én a Hubay–Popper-vonósnygyes önálló kamaraestjén. Az októberi előadás sajtója vegyes. A *Pesti Hirlap* szerint a cisz-moll kvartett az emlékkoncert legkiemelkedőbb része volt, „stylszerű, művészi interpretáció”.⁷⁵ A *Nemzet*, valamint a *Fővárosi Lapok* is arról számolt be, hogy minden tételt megtapsoltak.⁷⁶ A *Budapesti Hirlap* viszont egyáltalán nem írt az előadás minőségéről, igaz a tapsokról sem, a kritikus mindössze szokásos módon megjegyzezi: „Megérteni és élvezni e költeményt csak keveseknek adatott.”⁷⁷ A Krancsevics-vonósnygyes novemberi előadásáról már hosszabb kritikák születtek, amelyek – igaz néha csak közvetett módon – a két előadást is összemérik. A *Budapesti Hirlap*ban olvashatjuk:

„Összehasonlítást csak a közönség közt teszünk és konstatáljuk, hogy a mai nagy hallgatóság sokkal élénkebben, fogékonyabban fogadta e nehezen érthető, transzcendentális művet, mint a zeneakadémia válogatott kis publikuma. Főleg a harmadik tétel olympusi vidámsága varázsolt a terembe oly őszinte kedvet, derült hangulatot, mely nagyobb dicsérete volt a játszóknak minden tapsnál. Beethoven ez egyik utolsó quartettje különben csak most kezd igazán hódítani; pár év óta a legtöbb kamara-társaság programjába vette a hangjegypolc egyik legporosabb zugából. Hellmesbergerék a múlt évadban kétszer játszották.”⁷⁸

A *Pesti Hirlap* kritikusa szerint Krancsevicsék „fölülmulhatalan klasszikai nyugalma” a cisz-moll vonósnygyes „két első” tételének volt előnyére, míg Hubayék – akik „tűzzel és verve-vel” ragadják meg a hallgatóságot – a vonósnygyes „két utolsó tételét” tudják szebben érvényre juttatni.⁷⁹ A *Zenelap* teljesen elragadtatva számol be Krancsevicsék estjéről, a másik előadást nem említi:

⁷⁵ *Pesti Hirlap* 10/293 (1888. október 23.), 5.

⁷⁶ *Nemzet* 7/2210 (1888. október 23. Reggeli kiadás), 3.; *Fővárosi Lapok* 25/293 (1888. október 23.), 2151.

⁷⁷ *Budapesti Hirlap* 8/293 (1888. október 23.), 3.

⁷⁸ A *Budapesti Hirlap* kritikusa Hellmesberger bécsi hangversenyeire célozhat, mert akkor már évek óta nem jártak Pesten a bécsiek. Vö. *Budapesti Hirlap* 8/307 (1888. november 6.), 5.

⁷⁹ *Pesti Hirlap* 10/307 (1888. november 6.), 5.

BUDAPEST

Péntek, 1887. évi márczius hó 18-án esti 7^{1/2} órakor
a vidadó kis termében

HECKMANN RÓBERT-féle
kölni vonósnégyes
II-ik és búcsú-hangversenye.

A vonósnégyes tagjai:

Heckmann Róbert, kamaraművész és hangversenymester,
Forberg Otto, **Allekkotte Tódor** és **Bellmann Richárd**
kamaraművész.

M Ű S O R.

Mozart W. A. Vonósnégyes, C-dur (6. sz.)

a) Adagio 3/4 — Allegro 4/4.
b) Andante cantabile 3/4.
c) Menuetto, Allegretto 3/4.
d) Allegro molto 2/4.

Brahms J. Vonósnégyes, A-moll (op. 51, 2. sz.)

a) Allegro non troppo.
b) Andante moderato.
c) Quasi minuetto, moderato.
d) Finale, Allegro assai.

Beethoven L. Nagy vonósnégyes, Cis-moll (op. 131)
(Stutterheim bárónak ajánlva.)

Adagio ma non troppo e molto espressivo (alla breve). —
Allegro molto vivace 6/8. — Allegro moderato 4/4. — Andante
ma non troppo e molto cantabile 2/4, Più mosso 4/4, Andante
moderato e lusinghiero 4/4, Adagio 6/8, Allegretto 2/4, Adagio
ma non troppo e semplice 9/4, Allegretto 2/4.
Presto (alla breve). — Adagio quasi un poco Andante 3/4.
Allegro (alla breve).

JEGYEK ÁRA:

Körszék 3 frt. Számozott szék 2 frt. Belépti jegy 1 frt.
Jegyek kaphatók: **Rózsavölgyi és társa** cs. és kir. udv. zeneműkeres-
kedésében, Kristóf-tér 3. sz., valamint a hangverseny napján este a pénztárnál.

⇒ **Előadás alatt az ajtók zárva maradnak.** ⇐

Kertész I., Budapest.

4. faksimile. A Kölni vonósnégyes 1887. március 18-i koncertjének műsorlapja.
BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának gyűjteménye

„Hogy e jeles négyes-társulat az összejátékban már is a Heckman, Hellmersberger vagy Becker quartettjei nyomába lépett és hivatva van ezeket nálunk feledtetni, sőt egyenesen pótolni, legszembeszökőbben a Beethoven egyik utolsó quartettjének op. 131. rendkívül gondos, szellemes, technikailag tökéletes előadásában nyilvánult. [...] Különösen sikerült teljesen átértve és átérzve a publicummal is átérzetetni a hangulatot, mely a már siket, komor, tűnődő és magába zárkózott Beethovennek e megkapó művét jellemzi. A humoros utolsó rész brillians előadásával viharos tapsra és éljenzésre ragadták a publicumot és ez által leginkább mutatta elismerését és halálját Krancsevics és társai iránt.”⁸⁰

A „humoros utolsó rész” nyilván a *Presto*, amit ma 5. tételként tartunk számon. Felmerül a kérdés, hogy talán Krancsevicsék nem játszották el az utolsó két tételt, vagy a *Zenelap* kritikusa egyszerűen másik műnek hitte a 6. és 7. tételt? Véleményem szerint inkább utóbbiról lehet szó: a zenekari és szóló koncertektől eltérően, a 19. századi kamarazenei hangversenyeken egy-két kivételtől eltekintve minden tételt sorban eljátszottak.⁸¹ Az op. 131 korabeli tagolásának témája a sajtóban, elméletírásokban és kiadott kottákban a befogadástörténet és értelmezés bonyolult folyamatába ad betekintést.⁸² A kritikusok általában a klasszikus vonósnyégyes értelmezési keretein belül maradván négytételnek hallották a cisz-moll kvartettet, így a *Presto* – amit mindig *Scherzónak* hívnak – általában a harmadik tétel a recenziók szövegében. Kivételek természetesen akadnak. Ahogyan már fentebb említettem, 1863-ban a *Zenészeti Lapok*ban vélhetően Ábrányi a „csodálatos szerkezetű” művet négyrészesként írta le, de nála második a *Presto*, a harmadik lassú tétel az *Adagio quasi un poco andante* és az *Allegro* a finálé.⁸³ Az, hogy nem tudtak mit kezdeni ezzel az azóta is unikális nagyformával, természetesen nem meglepő, hiszen a 20. század előtt aligha léptek ki a négyteteles nagyforma kereteiből a Haydn utáni zeneszerzők, ha kamarazenét komponáltak.

A Hubay–Popper-vonósnyégyes 1888 decemberi cisz-moll kvartett-előadása, úgy tűnik sok volt a pesti közönségnek. A *Budapesti Hirlap* nem akart írni a műről: „a természetfölötti régiók határát ostromló műről már volt alkalmunk nyilatkozni” – utal a Krancsevics-féle előadás kritikájára, majd hozzáteszi: „most egész őszinteséggel és bátorsággal bevalljuk, hogy ez a zenei apokalipszis az unalomig hozzáférhetetlen és csakis a hajmeresztő nehézségekkel diadalmasan viaskodó előadás tartja izgalomban az érdeklődést.”⁸⁴ A *Pesti Napló* munkatársának több kifogásolni valója is akadt Hubay Jenő előadásával kapcsolatban:

⁸⁰ *Zenelap* 3/24 (1888. november 10.), 180.

⁸¹ Ilyen kivétel volt Haydn op. 76/3 C-dúr vonósnyégyeséből a *Gott erhalte*-variációk, illetve Schubert D. 810 d-moll vonósnyégyeséből a *Der Tod und das Mädchen*-variációk.

⁸² A kérdéssel egy konferenciaelőadásban külön foglalkoztam. Vö. VIZINGER Zsolt: „»...bár csak három rövid részből áll, maga képes egy egész zene-estélynek teljes hatását előidézni.« Az Op. 131 tagolásának problémája a 19. században” (megjelenés alatt).

⁸³ *Zenészeti Lapok* 4/13 (1863. december 24.), 102–103.

⁸⁴ *Budapesti Hirlap* 8/339 (1888. december 8.), 4.

„Az egyszerűbb szövéssé, tematikailag világosabban kidolgozott négyesek az eddigi hangversenyeken sokkal nagyobb hatást tettek, semmint a Cis-moll quartett mai előadása, mely alatt a közönség egy része látcsövezésekkel és udvarias köszönetekkel kísérte a zenét. Hubay hegedűjátékában két lényeges tulajdonságot nélkülöztünk, az erőt és egyszerűséget, mely nélkül Beethovenhez nehéz fölemelkedni. A művész játéka édeskésen gyöngéd és közbe-közbe cifrállkodó, mi e quartettben nincsen helyén.”⁸⁵

Joachim-vonósnégyes: a tökéletes előadás

Beethoven kései vonósnégyeseit az 1880-as években játszották leggyakrabban Budapesten,⁸⁶ majd a következő évtized elején mintha eltűnt volna e műcsoport a programokról. A Krancsevics-kvartett feloszlott, az újonnan alakult Grünfeld–Bürger-vonósnégyes egyelőre nem merészkedett a mélyvízbe, Hubayék pedig kényszerpihenőt tartottak. Bár a millenniumi ünnepségek utáni években néhány együttes műsorára tűzte a kései Beethoven-kvartetteket, de kevés sikerrel. Szélsőséges példája e változásnak az 1898. december 4-én tartott Beethoven-estély a Royal szálloda dísztermében. A Grünfeld–Bürger-vonósnégyes az op. 131-es cisz-moll vonósnégyessel kezdte és az op. 20-as Esz-dúr szeptettel zárta a hangversenyt, és a koncertet azáltal is megpróbálta az eseményszámba menő nagy pesti Beethoven-estek sorába illeszteni, hogy a műsoralaphoz mellékletként csatolta Richard Wagner programszerű – 1870-es Beethoven című esszéjében megjelentetett – értelmezését a cisz-moll vonósnégyesről.⁸⁷ Az előadás azonban valószínűleg elmaradt a Budapesten már megszokott színvonaltól. A *Pesti Napló* szerint bár a szeptettet „még színesebben és precízebben [adták elő] mint tavaly”, a vonósnégyest azonban „egészen pongyolán” játszották.⁸⁸ Talán ez az oka, hogy a *Magyar Ujság* említést sem tesz a vonósnégyesről.⁸⁹

Annál nagyobb lehetett a kontraszt, amikor 1899 végén a Joachim-vonósnégyes újból fellépett Budapesten,⁹⁰ és 1898. december 10-i hangversenyén eljátszotta a Beethoven B-dúr, 1899. december 12-én pedig a cisz-moll vonósnégyesét. A *Pesti Napló* a Cseh vonósnégyessel hasonlította össze Joachimék játékát, az előbbi „páratlan erejét és lendületét” állítva szembe Joachimék „intim” és „klasszikus” előadásmódjával – pontosan úgy, ahogyan korábban Hellmesberger és Becker, illetve Krancsevics és

⁸⁵ *Pesti Napló* 39/339 (1888. december 8.), 3.

⁸⁶ 1885-ben a *Fővárosi Lapok* közzétett egy rövid tudósítást Theodor Helm új könyvéről, a *Beethoven's Streichquartette*-ről, amely tartalmazza az összes Beethoven-vonósnégyes részletes leírását, tételről tételre elemezve, gazdagon kottapéldákkal illusztrálva: „E mű nemcsak a szak-zenészekhez fordul, hanem Beethoven sajátos alkotásait a zenekedvelőkkel is igyekszik megkedveltetni s azokról világos áttekintést nyújt.” – írja a lap munkatársa. Vö. *Fővárosi Lapok* 22/298 (1885. december 4.), 2000.

⁸⁷ Magyarul több kiadásban is elérhető. Vö. WAGNER Richárd: *Művészet és forradalom*, fordította Gy. ALEXANDER Erzsé és RADVÁNY Ernő (Budapest, Révai-kiadás, é. n.), 195–197.

⁸⁸ *Pesti Napló* 49/336 (1898. december 5.), 5.

⁸⁹ *Magyar Ujság* 7/338 (1898. december 6.), 6.

⁹⁰ 1889-ben Joachim József a Hubay–Popper-vonósnégyessel lépett fel. 1892-ben a saját vonósnégyesével látogatott el Pestre az idős hegedűvirtuóz. A századforduló után is többször felléptek a fővárosban.

Hubay között vont párhuzamot a korabeli kritika.⁹¹ A Joachim-vonósnégyes letisztultabb stílusa különösen illett Beethoven művéhez a kritikus szerint: „a csodálatosan szárnyaló melódia áhitat keltőn zengett a Joachim hegedűjén, melynél csodálatosabb, nagyobb tolmácsa még nem akadt Beethoven hegedűre való műveinek.”⁹² Egy évvel később a cisz-moll vonósnégyes előadása után csak ismételni tudta magát a kritika. Ábrányi Emil, id. Ábrányi Kornél fia a következőket írta a *Budapesti Napló*ban: „tökéletes mű itt tökéletes magyarázókra talált. Senki sem vette észre, hogy ez a négyes terjedelemben is milyen kolosszális.”⁹³ A többi kritikus is hasonlóan vélekedett, és már szóba sem kerül, hogy Beethoven kései vonósnégyesei érthetetlen művek lennének. Hubay Jenő ekképpen emlékezett vissza 1931-ben Joachim Józsefre *A Zene* hasábjain:

„Legnagyobb érdeme, hogy vonósnégyes társaságával Beethoven legutolsó öt nagy kvartettjét oly tökéletes és ezért könnyen érthető előadásban részesítette, hogy ezzel egy csapással legyőzte azoknak a bennük rejlő rendkívüli muzikális és technikai nehézségeit.”⁹⁴

⁹¹ Karel Hoffmann majd negyven évig működő híres kvartettje (Karel Hoffman első hegedű, Josef Suk második hegedű, Oskar Nedbal brácsa, Otto Berger és Hanuš Wihan cselló) 1892-ben alakult, Budapesten az első világháborúig rendszeresen felléptek. Lásd a Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum *Koncertadatbázisát*. Karel Hoffmann hagyatékáról és a kvartettben végzett vezetői munkájához lásd Dagmar ŠTEFANOVÁ: „Karel Hoffmann: First Violinist and ‘Manager’ of the Czech Quartet”, *Musicalia. Journal of the Czech Museum of Music* 2/1–2 (2010), 50–64.

⁹² *Pesti Napló* 49/342 (1898. december 11.), 12.

⁹³ *Budapesti Napló* 4/344 (1899. december 13.), 7.

⁹⁴ Dr. HUBAY Jenő: „Joachim József”, *A Zene* 12/15–16 (1931. augusztus 1.), 295.

Függelék**Beethoven kései vonósnégységeinek nyilvános előadásai Pest-Budán a 19. században**

Dátum	Előadók	Helyszín	Műsor
1856. 11. 02.	Ridley-Kohne-vonósnégyses (Ridley-Kohne Dávid, Szuk Lipót, Kirchlehner Ferenc, Möldner Károly) és Dunkl [Nepomuk János?]	Nemzeti Zenede	Haydn: C-dúr vonósnégyses Rubinstein: F-dúr trió Beethoven: a-moll vonósnégyses, op. 132
1856. 12. 26.	Ridley-Kohne-vonósnégyses (Ridley-Kohne, Szuk, Kirchlehner, Möldner) és Thern Károly	Nemzeti Zenede	Cherubini: C-dúr vonósnégyses Haydn: C-dúr trió Beethoven: cisz-moll vonósnégyses, op. 131
1857. 12. 26.	Ridley-Kohne-vonósnégyses (Ridley-Kohne, Kirchlehner, Spiller Adolf, Szuk) és Khayll Antal zongora	Európa szálló	Schumann: F-dúr vonósnégyses Mozart: C-dúr trió Beethoven: cisz-moll vonósnégyses, op. 131
1863. 11. 08.	Spiller-vonósnégyses (Spiller, Kirchlehner, Möldner, Szuk) és Stocker Gyula zongora	Beregszászi Lajos zongoraterme	Gradener Károly: g-moll zongoraötös, op. 7 Beethoven: B-dúr vonósnégyses, op. 130
1863. 12. 20.	Spiller-vonósnégyses (Spiller, Kirchlehner, Möldner, Szuk) és Fáy Frigyes zongora	Beregszászi Lajos zongoraterme	Rubinstein: B-dúr zongoratrió, op. 52/3 Beethoven: cisz-moll vonósnégyses, op. 131
1867. 12. 20.	Hellmesberger-vonósnégyses (Joseph Hellmesberger sr., Dragomir Krancsevics, Franz Xaver Dobihal [Dobyal], Heinrich Röver) és J. N. Theindl zongora	Vigadó kisterme	Volkman: Esz-dúr vonósnégyses Schumann: G-dúr zongoratrió Beethoven: B-dúr vonósnégyses, op. 130
1868. 01. 19.	Spiller-vonósnégyses (Spiller, Krausz Adolf, Safir [Saphir] Károly, Szuk) és J. N. Theindl zongora	Beregszászi Lajos zongoraterme	J. S. Bach: Magány zongorára, ötös kísérettel, d-moll Beethoven: cisz-moll vonósnégyses, op. 131 ⁹⁵

⁹⁵ A programon az utolsó pillanatban változtattak: a cisz-moll vonósnégyses helyett az op. 20-as Szep-tettet adták elő, a korábbi társuk, Kirchlehner Ferenc javára tartott koncerten. Vö. *Zenészet Lapok* 8/17 (1868. január 26.), 272.

Dátum	Előadók	Helyszín	Műsor
1868. 03. 16.	Grün J. M., Sabathiel József, Möldner, Udel és A. Morgenstern	Vigadó kisterme	Haydn: Esz-dúr vonósnégyes Schubert: B-dúr zongoratrió, op. 99 Beethoven: Esz-dúr vonósnégyes, op. 127
1868. 03. 20.	Firenzei vonósnégyes (Jean Becker, Enrico Masi, Luigi Chiostrri, Friedrich Hilpert)	Vigadó kisterme	Haydn: g-moll vonósnégyes Rubinstein: Adagio religioso Cherubini: Scherzo Haydn: Serenade (= op. 3/5, Hoffstetter) Beethoven: a-moll vonósnégyes, op. 132
1869. 01. 07.	Hellmesberger-vonósnégyes (Hellmesberger, Adolph Brodsky, Sigismund Bachrich, David Popper) és a Thern testvérek	Vigadó kisterme	Volkman: e-moll vonósnégyes J. S. Bach: Nagy C-concert Beethoven: cisz-moll vonósnégyes, op. 131
1870. 03. 18.	Hellmesberger-vonósnégyes (Hellmesberger, Brodsky, Bachrich, Popper) és Ignaz Brüll zongora	Vigadó kisterme	Volkman: g-moll vonósnégyes Bocherini: Adagio gordonkára Schumann: Études symphoniques Beethoven: F-dúr vonósnégyes, op. 135
1870. 12. 05.	Firenzei vonósnégyes (Becker, Masi, Chiostrri, Hilpert)	Vigadó kisterme	Volkman: g-moll vonósnégyes Schubert: G-dúr vonósnégyes Beethoven: cisz-moll vonósnégyes, op. 131
1870. 12. 27.	Firenzei vonósnégyes (Becker, Masi, Chiostrri, Hilpert)	Vigadó kisterme	Beethoven: D-dúr szerenád, op. 8 Beethoven: C-dúr vonósnégyes, op. 59 Beethoven: B-dúr vonósnégyes, op. 130
1871. 03. 13.	Hellmesberger-vonósnégyes és Stocker Ede zongora	Zenekedvelők Egyletének terme	Goldmark: B-dúr vonósnégyes Mendelssohn: c-moll zongoratrió Beethoven: Esz-dúr vonósnégyes, op. 127
1871. 03. 15.	Hellmesberger-vonósnégyes és Stettner Henriette zongora	Vigadó kisterme	Volkman: a-moll vonósnégyes Schumann: d-moll zongoratrió Beethoven: B-dúr vonósnégyes, op. 130

Dátum	Előadók	Helyszín	Műsor
1871. 12. 18.	Hellmesberger-vonósnégyes	Vigadó kisterme	Schumann: F-dúr vonósnégyes Brahms: A-dúr zongoranégyes Beethoven: cisz-moll vonósnégyes, op. 131
1872. 11. 15.	Sabathiel József, Fischer Károly, Bucholz Ede, Fischer Frigyes és Theindl zongora	Hungária szálloda	Mozart: C-dúr vonósnégyes Schumann: d-moll zongoratrió Beethoven: Esz-dúr vonósnégyes, op. 127
1872. 12. 16.	Firenzei vonósnégyes (Becker, Masi, Chiostrri, Hilpert)	Vigadó kisterme	Beethoven: c-moll vonósnégyes, op. 18 Beethoven: F-dúr vonósnégyes, op. 59 Beethoven: a-moll vonósnégyes, op. 132
1876. 11. 11.	Firenzei vonósnégyes (Becker, Masi, Chiostrri, Hegyesi [Hegyesy])	Vigadó kisterme	Beethoven: cisz-moll vonósnégyes, op. 131 Verdi: e-moll vonósnégyes Volkman: g-moll vonósnégyes
1879. 03. 28.	Firenzei vonósnégyes (Becker, Masi, Chiostrri, Hegyesi [Hegyesy])	Zenekedvelők Egyletének terme	Haydn: D-dúr vonósnégyes, op. 76/5 Brahms: a-moll vonósnégyes, op. 51/2 Beethoven: cisz-moll vonósnégyes, op. 131
1879. 03. 31.	Firenzei vonósnégyes (Becker, Masi, Chiostrri, Hegyesi [Hegyesy])	Zenekedvelők Egyletének terme	Mozart: B-dúr vonósnégyes Beliczay: g-moll vonósnégyes, op. 21 Beethoven: B-dúr vonósnégyes, op. 130
1881. 01. 31.	Krancsevics-vonósnégyes (Krancsevics, Pinkus, Sabathiel, Ruhoff)	Vigadó kisterme	Haydn: G-dúr vonósnégyes Volkman: b-moll zongoratrió Beethoven: F-dúr vonósnégyes, op. 135
1881. 03. 22.	Krancsevics-vonósnégyes (Krancsevics, Pinkus, Sabathiel, Ruhoff) és Brüll I.	Vigadó kisterme	Haydn: E-dúr vonósnégyes Brüll: Suite hegedűre Schumann: Études symphoniques, op. 13 Beethoven: Esz-dúr vonósnégyes, op. 127

Dátum	Előadók	Helyszín	Műsor
1883. 03. 28.	Krancsevics-vonósnégyes (Krancsevics, Pinkus, Sabathiel, Ruhoff)	Vigadó kisterme	Mozart: D-dúr vonósnégyes Schubert: Esz-dúr zongoratrió, op. 100 Beethoven: a-moll vonósnégyes, op. 132
1885. 12. 16.	Krancsevics-vonósnégyes (Krancsevics, Pinkus, Sabathiel, Ruhoff) és Ney Dávid ének, Allaga Géza cselló	Vigadó kisterme	Beethoven: F-dúr vonósnégyes, op. 135 Carl Loewe: Két ballada Schubert: C-dúr vonósötös
1886. 03. 15.	Kölni vonósnégyes (Heckmann Rudolf, Forberg Otto, AllekotteTódor, BellmannRichárd)	Teréz-Erzsébetváros kör terme	Haydn: C-dúr vonósnégyes, op. 76 [csak variációk?] Dittersdorf: Esz-dúr vonósnégyes Schumann: A-dúr vonósnégyes Beethoven: Esz-dúr vonósnégyes, op. 127
1886. 11. 24.	Hubay–Popper-vonósnégyes (Hubay Jenő, Bram Eldering, Herzfeld Viktor, Popper Dávid) és Theodor Leschetizky zongora	Vigadó kisterme	Mozart: D-dúr vonósnégyes (21. szám) Rubinstein: B-dúr trió Beethoven: Esz-dúr vonósnégyes, op. 127
1887. 03. 18.	Kölni vonósnégyes (Heckmann, Forberg, Allekotte, Bellmann)	Vigadó kisterme	Mozart: C-dúr vonósnégyes (6.) Brahms: a-moll vonósnégyes, op. 51/2 Beethoven: cisz-moll vonósnégyes, op. 131
1888. 01. 13.	Hubay–Popper-vonósnégyes (Hubay, Aldering, Herzfeld, Popper) és Rosenthal Móric zongora	Vigadó kisterme	Mozart: d-moll vonósnégyes Haydn: C-dúr vonósnégyes Beethoven: B-dúr vonósnégyes, op. 130
1888. 10. 22.	Hubay–Popper-vonósnégyes (Hubay, Herzfeld, Grünfeld Vilmos, Popper)	Zeneakadémia	Liszt: Szent Erzsébet oratórium Beethoven: cisz-moll vonósnégyes, op. 131 Liszt dalok és zongoradarabok
1888. 11. 05.	Krancsevics-vonósnégyes (Krancsevics, Pinkus, Sabathiel, Ruhoff) és Arkel Teréz ének	Vigadó kisterme	Haydn: F-dúr vonósnégyes Rubinstein és Mikuli Károly dalok Beethoven: cisz-moll vonósnégyes, op. 131

Dátum	Előadók	Helyszín	Műsor
1888. 12. 07.	Hubay–Popper-vonósnégyes (Hubay, Herzfeld, Grünfeld, Popper)	Vigadó kisterme	Beethoven: F-dúr vonósnégyes, op. 59 Schubert-, Schumann-, Grieg-dalok Beethoven: cisz-moll vonósnégyes, op. 131
1889. 11. 27.	Krancsevics-vonósnégyes (Krancsevics, Pinkus, Sabathiel, Ruhoff)	Vigadó kisterme	Mosonyi: D-dúr vonósnégyes Schumann: d-moll zongoratrió Beethoven: B-dúr vonósnégyes, op. 130
1891. 11. 09.	Krancsevics-vonósnégyes (Krancsevics, Pinkus, Sabathiel, Ruhoff) és Door Antal zongora	Vigadó kisterme	Haydn: C-dúr vonósnégyes, op. 76 Brahms: A-dúr zongoranégyes Beethoven: Esz-dúr vonósnégyes, op. 127
1895. 03. 04.	Berkovits Lajos, Pécskai Alajos, Holstein Károly, Löbel Lajos	Zeneakadémia	Beethoven: F-dúr vonósnégyes, op. 135, I. és IV. tétel
1896. 02. 26.	Hubay–Popper-vonósnégyes (Hubay, Herzfeld, Grünfeld, Popper)	Vigadó kisterme	Robert Kahn: E-dúr zongoratrió, op. 19 Bach és Händel csellódarabok Beethoven: B-dúr vonósnégyes, op. 130
1896. 12. 21.	Hubay–Popper-vonósnégyes (Hubay, Herzfeld, Grünfeld, Popper) és Szendy Árpád zongora	Royal szálló nagyterme	Mozart: G-dúr vonósnégyes Brahms: A-dúr zongoranégyes Beethoven: F-dúr vonósnégyes, op. 135
1897. 11. 21.	Hubay–Popper-vonósnégyes (Hubay, Herzfeld, Grünfeld, Popper)	Royal szálló nagyterme	Haydn: G-dúr vonósnégyes Popper: A-dúr szvit Beethoven: B-dúr vonósnégyes, op. 130
1898. 02. 02.	Hubay–Popper-vonósnégyes (Hubay, Herzfeld, Grünfeld, Popper) és Lindh Marcella ének	Royal szálló nagyterme	Beethoven: a-moll vonósnégyes, op. 132 Massenet-, Schumann-, Moszkowski-dalok Brahms: B-dúr szextett
1898. 12. 04.	Grünfeld–Burger-vonósnégyes (Grünfeld, Berkovits, Riedl, Bürger) és Szilágyi Arabella ének	Royal szálló nagyterme	Beethoven: Esz-dúr szextett, op. 20 Beethoven: Ah! perfido, ária Beethoven: cisz-moll vonósnégyes, op. 131

Dátum	Előadók	Helyszín	Műsor
1898. 12. 10.	Joachim-vonósnégyes (Joachim, Halir Károly, Wirth E., Hausmann Róbert)	Royal szálló nagyterme	Haydn: C-dúr vonósnégyes, op. 74 Brahms: a-moll vonósnégyes, op. 51/2 Beethoven: B-dúr vonósnégyes, op. 130
1898. 12. 12.	Cseh vonósnégyes (Karel Hoffmann, Josef Suk, Oskar Nedbal, Hanuš Wihan)	Royal szálló nagyterme	Schubert: a-moll vonósnégyes Dvořák: F-dúr vonósnégyes, op. 96 Beethoven: Esz-dúr vonósnégyes, op. 127
	Joachim-vonósnégyes (Joachim, Halir, Wirth, Hausmann)	Royal szálló nagyterme	Schumann: A-dúr vonósnégyes, op. 41 Brahms: B-dúr vonósnégyes, op. 67 Beethoven: cisz-moll vonósnégyes, op. 131

289/6

Rendezi a „Harmonia“ zeneműkereskedés
(váci utca 3.)

Pénteken 1888. évi december hó 7-én
este 7^{1/2} órakor
a fővárosi vigadó kis termében

4^{ik} KAMARA-ESTÉLY

rendezik

HUBAY, HERZFELD,
GRÜNFELD, POPPER.

FORSTÉN PÜLÖP úr
svéd kir. udvari és kamara énekes
szíves közreműködéssel.

MŰSOR:

I. *Beethoven.* Vonós négyes. 131. mű (Cis moll)
a) Adagio ma non troppo e molto espressivo,
b) Allegro molto vivace, c) Allegro moderato,
d) Andante ma non troppo e molto cantabile, e) Presto,
f) Adagio quasi un poco andante, g) Allegro.

II. „Dalok“ éneklő Forstén F. úr

III. *Beethoven.* Vonós négyes 59. mű. 1. sz. (F.-dur)
a) Allegro, b) Allegretto vivace e sempre scherzando,
c) Molto adagio e mesto, d) Theme Russe, Allegro.

Az „Ehrbar“ féle hangverseny zongora a „Harmonia“ zongora terméből való.

A zongora kíséretet Mayer Gusztáv úr volt szíves elvállalni.

Ára 10 kr.

5. faksimile. A Hubay–Popper-vonósnégyes 1888. december 7-i koncertjének műsorlapja. Ezen a koncerten harmadszor szólalt meg Pesten abban az évben Beethoven op. 131-es cisz-moll vonósnégyese. BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának gyűjteménye

The Reception of Beethoven's Late String Quartets in Nineteenth-Century Pest-Buda

This study offers some addenda to the reception history of Ludwig van Beethoven in nineteenth-century Hungary. Not only is the reception of Beethoven's late string quartets unexplored, but the history of professional string quartets in Pest-Buda is also uncharted, incomplete, and often incorrectly recorded. Therefore, I felt it necessary to give, in a substantial introduction, an overview of the activity of these ensembles. It was during the mid-1850s that Beethoven's late string quartets were publicly performed for the first time by professional string quartets in Pest (the very first to play them was the ensemble of Dávid Ridley-Kohne and Adolf Spiller that consisted of musicians employed at the National Theatre). Two prominent music writers of the period, Kornél Ábrányi Sr. and Sámuel Brassai inform us about the circumstances and reception of these performances. Over the next two decades, both the Hellmesberger Quartet of Vienna and the Italian Florentine String Quartet enjoyed overwhelming success at the Redoute (*Vigadó*) in Pest. The press coverage of these well-received ensembles includes a distinction between the performing styles of both quartets, based on their belonging to different national schools. Departing from this aspect, at the end of my study I seek to present what became of this national distinction later, in the reviews the Krancsevics, the Hubay-Popper, and the Joachim string quartets received during the 1880s and 1890s and how did all of this relate to the reception history of Beethoven's late works.

GUSZTIN RUDOLF

Az első magyarországi országos dalárünnepély: 1863, Sopron

A magyarországi dalármozgalom országos méretűvé válásában, illetve intézményesülésében jelentős szerepet játszottak az országos dalárünnepélyek. Ezek egyrészt ösztönzést jelentettek újabb dalegyletek alapításához, másrészt segítettek a dalárdák közötti kapcsolati háló megeremtésében, hogy így a helyi kezdeményezésekből hazai szintű intézményesült kapcsolatrendszer alakulhasson ki.¹ A soproni Dalfűzér – *Liederkrantz*² által összehívott 1863-as országos dalárünnepély Magyarországon az első volt a maga nemében, és a mozgalom magyarországi intézményesülése nyitó lépésének tekinthető. Annak ellenére azonban, hogy mind a soproni Dalfűzér története, mind a dalármozgalom intézményesülése szempontjából jelentős eseményről van szó, a kutatásban mindezidáig mégsem kapott kellő figyelmet az 1863-as dalártalálkozó. Ennek legfőbb oka, hogy a 19. századi magyar zenetörténet és dalármozgalom krónikása, id. Ábrányi Kornél – aki egyúttal a kibontakozó dalegyleti élet egyik kulcsfigurája is volt – lebecsülte a soproni esemény jelentőségét, és a dalárünnepélyek számozását az 1864. évi pécsi találkozóval kezdte.³ Ezt a narratívát vette át számos 19. században született írás, többek között a dalármozgalom történeti összefoglalásai és a korabeli sajtó is. Bár a 20. században született tanulmányok egy része finoman kiigazítja Ábrányi kronológiáját, ezekben az írásokban is csak említés szintjén, egy-egy mondat erejéig térnek ki az 1863-as soproni eseményre. Máig nem született tehát olyan összefoglaló igényű tanulmány, amely részletesebben tárgyalná az 1863. évi soproni dalártalálkozót, és kísérletet tenne ennek átértékelésére.

¹ A dalárünnepély és dalártalálkozó szavakat szinonimaként használom tanulmányomban, mint ahogy a dalárda, dalegylet, dalostársaság és énekegylet kifejezéseket is. A pontos szóhasználatra akkor figyelek oda, amikor az adott egyesület nevét adom meg (pl. Pécsi Dalárda, soproni Dalfűzér, Békési Dalegylet).

² Az egyesület a magyar és a német nevet egyaránt használta. A dolgozatban a magyar nevet alkalmazom, kivéve amikor forrást idézek (akár közvetetten is).

³ id. ÁBRÁNYI Kornél: *A magyar zene a 19-ik században* (Budapest, Pannonia nyomda, 1900); uő: *Az orsz. m. daláregyesület negyedszázados története 1867-től 1892-ig* (Budapest, Orsz. Magy. Daláregyesület, 1892).

Az esemény legrészletesebb leírását Johann Polster 1885-ben megjelent *Geschichte des Oedenburger Männergesang-Vereines „Liederkrantz” von seiner Gründung im Jahre 1859 bis zu seiner Jubelfeier im Jahre 1884* című monográfiája, valamint Csatkai Endre *A soproni daloskultúra múltja* című 1963-as tanulmánya adja.⁴ Bár e munkák inkább leírják, mintsem értékelik a dalártalálkozót, mégis mindkettő komoly forrásértékkel bír: Polster az egyesület titkára, később alelnöke, majd elnöke volt és láthatóan jól ismerte a Dalfűzér teljes iratanyagát; a neves (zene)történész, a Sopron 18–19. századi történetét részletesen feltáró Csatkai Endre (1896–1970) pedig számos olyan dokumentumhoz – többek között jegyzőkönyvekhez – is hozzáférhetett, amely mára elveszett vagy lappang.

Erről a pontról indítottam kutatásaimat, melyek során a Soproni Múzeumban, a Soproni Evangélikus Levéltárban és a Magyar Nemzeti Levéltár Győr–Moson–Sopron Megyei Levéltár Soproni Levéltárában található forrásanyag, továbbá Johann Karl Schuster (1801–1868) üvegesmester Hárs József által közreadott naplója,⁵ valamint a korabeli magyar és német nyelvű sajtó feldolgozása⁶ nyomán lehetővé vált a szekunder irodalom eddigi megállapításainak kiegészítése, felülvizsgálata, és az 1863. évi dalostalálkozó szélesebb kontextusban való, különböző szempontok és problémakörök alapján történő értékelése. Jelen tanulmányomban az 1863-as soproni dalártalálkozót mutatom be részletesen. Ezen keresztül nem csupán az eseményt ismerhetjük meg közelebbről, hanem a Dalfűzér társadalmi beágyazottságáról, kapcsolati hálójáról, nemzeti identitásáról és a város társadalmi életében betöltött szerepéről is képet alkothatunk. Először vázlatosan ismertetem a magyarországi dalármozgalom kibontakozását és ezen belül a soproni Dalfűzér működését az 1863 előtti években és évtizedekben, majd bemutatom az 1863-as soproni dalártalálkozó két napját. Végül a társadalmi rétegződés, kapcsolati háló, helyszínhasználat, valamint a nemzetiségi kérdés és a repertoár szempontjából elemzem Magyarország első dalárünnepejét.

Előzmények: a Dalfűzér működése 1863 előtt

Az 1809-es berlini *Liedertafel* mintájára először Németországban, majd a környező országokban, végül Európa-szerte alakuló férfikarok viszonylag rövid idő leforgása alatt túlléptek az egyszerű, önszerveződő éneklés kereteit és az intézményesülés útjára

⁴ Johann POLSTER: *Geschichte des Oedenburger Männergesang-Vereines „Liederkrantz” von seiner Gründung im Jahre 1859 bis zu seiner Jubelfeier im Jahre 1884* (Oedenburg, Litfaß, 1885); CSATKAI Endre: „A Soproni daloskultúra múltja. Sopron”, in *Országos Centenárius Dalostalálkozó 1863–1963*. Műsorfüzet ([Sopron], k. n., 1963), 3–18.

⁵ HÁRS József: „Hogyan kapott nevet és emlékkövet a Dalos-hegy? Johann Karl Schuster feljegyzései”, *VÁRhely* 14–15/3–4 (2009), 165–176.

⁶ Átnézett sajtóorgánumok: *Budapesti Hírlap*, *Budapesti Szemle*, *Divatcsarnok*, *Fővárosi Lapok*, *Hazánk*, *Hazánk s a Külföld*, *Hölgyfutár*, *Kalauz*, *Kritikai Lapok*, *Magyarország és a Nagyvilág*, *Nefejejts*, *A Népbarát*, *Népnevelők Kalauza*, *Pesti Hírlap*, *Pesti Hírnök*, *Protestáns Egyházi és Iskolai Lapok*, *Sürgöny*, *Vasárnapi Ujság*, *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung*, *Pressburger Zeitung*, *Oedenburger Intelligenz- und Anzeigeblatt* és az *Oedenburger Lokal-Blatt*.

léptek. Társadalmi hatását tekintve a 19. századi kórusmozgalom rövid időn belül az egyik meghatározó, tömegeket mozgósító zenei kezdeményezéssé nőtte ki magát Európában.⁷ A 19. század közepén Magyarországon is kibontakozott a dalármozgalom, melynek az 1860-as évek második felére már szervezett formája volt, és olyan zenészek támogatását bírta, mint Erkel Ferenc, Liszt Ferenc, id. Ábrányi Kornél vagy Mosonyi Mihály.

A dalárda eszméje a történelmi Magyarországon is a már meglévő intézményrendszerre támaszkodott: a templomi kórusokra, a zeneiskolákra és az egyre nagyobb számban alakuló egyházi és világi zeneegyesületekre, sőt a német polgárság daloskultúrájára is. Beszédes, hogy az ország jó zenei infrastruktúrával, magas zenei kultúrával rendelkező, jellemzően németajkú többséggel rendelkező városaiban (Pest, Pozsony, Sopron, Pécs) jelentek meg az első férfikórusok az 1830–1840-es években, 1850-től pedig – dacára az önkényuralom idején az egyesületeket sújtó szigornak – tovább szaporodott a dalárdák száma.⁸ Az 1860-as évek a fellendülés időszaka volt: 1860 és 1862 között legalább 22 dalegylet alakult többek között Kőszegen, Csongrádon, Debrecenben, Pesten, Győrött, Pécsen és Temesváron.⁹ Mindehhez hozzájárult a korszak polgárosodási eszménye, melynek egyik megjelenési formájaként értékelhető az egyesületi élet kibontakozása.¹⁰

Ahogy más magyarországi városokban, úgy Sopronban is – a város több száz éves kórus- és zenekultúrájára támaszkodva – már az 1840-es években léteztek férfidalegyletek (*Liedertafel* és *Männergesangvereine* néven), de ezekről meglehetősen kevés információ maradt fenn.¹¹ Süßman Károly Vilmos, az evangélikus egyház kántora

⁷ John Butt kóruskultúráról szóló tanulmányában írja, hogy az amatőr kórusok váltak Európában és Amerikában az egyik legkomolyabb zenei intézménnyé. Vö. John BUTT: „Choral Music”, in Jim SAMSON (ed.): *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music* (Cambridge, Cambridge University Press, 2001), 214.

⁸ Tóth Árpád történész egy velem folytatott levelezés alkalmával felvetette azt a gondolatot, miszerint az önkényuralmi korszak szigora a kifejezetten politikai célú vagy politikailag könnyen gyanúba kereshető egyletek életében jelentett visszaesést, ám a német polgársághoz kötődő egylettípusoknál ez nem feltétlenül jelentett hullámvölgyet. Felsmann zsebkönyve alapján 8 dalegylet alakult az 1850-es években, de ez a szám akár több is lehetett, hiszen Felsmann csak azokat vette számításba, akik beküldték számára az adataikat. Vö. FELSMANN János: *Dalárzsebkönyv 1865*. I. évfolyam (Pest, k. n., 1865), 65.

⁹ id. ÁBRÁNYI *Dalármozgalom*, 15skk. Lásd még FELSMANN *Dalárzsebkönyv 1865*, 66sk. Utóbbi az Ábrányinál található felsorolásához képest hiányos.

¹⁰ TÓTH ÁRPÁD: *Önszervező polgárok* (Budapest, L'Harmattan, 2005), 9., valamint lásd még uő: „Civil szerveződés és polgári társadalom Magyarországon a 19. század első felében”, *Bonarum Cultores Artium* (2020), 662–666. Katús László szerint a reformklíma kialakításában nagy szerepe van a nyilvánosság két új eszközüének, a sajtónak és az egyesületeknek. Vö. KATÚS László: *A modern Magyarország születése. Magyarország története 1711–1914* (Pécs, Pécsi Történettudományért Kulturális Egyesület, 2010), 198–199.

¹¹ Sopron 18. és 19. századi zenei előzményeiről lásd GUSZTIN Rudolf „A soproni Dalfüzér / *Liederkrantz*: előzmények, intézményesülés, működés (1847–1867) I. rész”, *Soproni Szemle* 75/3 (2021), 280–285. A város 18. századi zenetörténetének teljeskörű feldolgozásához lásd BÁRDOS Kornél: *Sopron zenéje a 16–18. században*. A művek tematikus jegyzékét összeállította VAVRINECZ Veronika (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984).

és orgonistája 1844-ben alapított *Liedertafel* néven egy férfikart,¹² ám annak pontos működési ideje egyelőre nem ismert. 1847-ben hívták meg Christian Altdörfert (Altdörfer Keresztélyt) a soproni evangélikus hitközség kántori, orgonista–karnagyi pozíciójába Württembergből, aki még ugyanabban az évben létrehozott egy kórust a templom falain kívül is. Bár a rendelkezésre álló adatok alapján nem egyértelmű, de nagyon valószínű, hogy már ez a kórus is férfikar volt, akárcsak a későbbi Dalfűzér, amely ekkor még – legalábbis az *Allgemeine Theaterzeitung* 1847. szeptember 29-i tudósítása szerint – *Oedenburger Männer-Gesangverein* néven működött.¹³ Több forrás ezt az évszámot jelöli meg a későbbi dalegyesület alapításának dátumaként,¹⁴ míg másutt 1859 szerepel, mivel a dalárda alapszabályát 1859-ben hagyta jóvá a hatóság immár Dalfűzér (*Liederkrantz*) névvel. A kórus hivatalos, hatóságilag is elfogadott megalakulása jelenlegi ismereteink szerint erre a dátumra tehető.¹⁵ Nyilvános hangversenyek, zászlószentelési ünnepségeken való részvétel, szabadtéri szerenádok, *Liedertafel*ek, multságok és kirándulások – ezek fémjelzik a Dalfűzér működésének első néhány évét. 1863-ra az énekegyesületnek már komoly kapcsolatai voltak németajkú, elsősorban osztrák dalegyletekkel, köszönhetően annak, hogy számos zászlóavatási ünnepségen (Neunkirchen), dalárünnepélyen (Pitten, Graz, Wiener-Neustadt) vettek részt, sőt 1862-ben egy, a közeli osztrák városokat érintő turnén is bemutatkoztak (Reichenau, Kaiserbrunn, Preinthal, Gloggnitz, Wiener-Neustadt).¹⁶

Inspiráció és minta

Az első magyarországi dalártalálkozó megszervezését külföldi minták és hazai események egyaránt inspirálhatták. A 19. század első felében már számtalan ún. *Sängerfest* megtartására került sor Európa németajkú országaiban.¹⁷ Az első nagy dalosünne-

¹² Csatkai másik tanulmányában az alakulás okáról írva erősebben fogalmaz: „A Zeneegyesület működésével nem volt mindenki elégedett, ezért párhuzamosan alakultak újabbak. 1843-ban Süssman ev. kántor dalostársaságot (Liedertafel) alapít”. Vö. CSATKAI Endre: *A soproni muzsika története* (Sopron, Rábaközi Nyomdavállalat, 1925), 16. A *Zenelap* tudósítása mindenképp tévedett, amikor Christian Altdörfert méltatva azt állította, hogy ő alapította Sopron első dalegyletét. Vö. [N. N.]: „Ujdonságok”, *Zenelap* 12/13–14 (1898. május 15.) 5.. Lásd továbbá KORMOS Gyula: „Öt évszázad orgonistái és zeneszerzői a soproni evangélikusoknál”, *Soproni Szemle* 56/3 (2002), 282.; KŐHEGYI Mihály: „A bajai Daloskör a Sopronban rendezett XX. országos dalosversenyen”, *Soproni Szemle* 47/3 (1993), 238. A „Liedertafel” kifejezést két értelemben is használják: a) mint dalosegyesület, és b) mint dalos multság.

¹³ *Allgemeine Theaterzeitung* 233 (1847. szeptember 29.), 930.

¹⁴ Pl. FELSMANN *Dalárszabkönyv* 1865, 56.

¹⁵ A megalakulásról és annak előzményeiről lásd GUSZTIN *Soproni Dalfűzér / Liederkrantz: előzmények, intézményesülés, működés, 277–291.*

¹⁶ Lásd uő: „A soproni Dalfűzér / *Liederkrantz* fellépései 1859–1867 között”, *Magyar Zenetörténet Online*, 2020. augusztus 25. <https://doi.org/10.23714/mzo.005> (utolsó letöltés: 2021. július 25.); uő: „A soproni Dalfűzér / *Liederkrantz* működése 1859–1869 között”, *Magyar Zenetörténet Online*, 2020. augusztus 26. <https://doi.org/10.23714/mzo.006> (utolsó letöltés: 2021. július 25.).

¹⁷ A főszevegben található felsorolás Christian Fastl „Sängerfest” szócikkét követi, de Friedhelm Brusniak „Chor und Chormusik” MGG-szócikkében más eseményeket is felsorol. Vö. Christian FASTL:

pet 1826-ban rendezték meg a Zürichi-tó mellett, de számos további német tartományban is tartottak kisebb dalárünnepélyeket már a század első felében (1827, 1838, 1845, 1846) *Allgemeines Sängerefest*, *Großes Sängerefest*, *Deutsches Sängerefest*, *Allgemeines Deutsches Sängerefest* néven. Az első nagy német dalárünnepélyre (*Große Deutsche Sängerefest*) ehhez képest viszonylag későn, 1861-ben került sor Nürnbergben.¹⁸ Ugyanebben az évben rendezték az első nagyobb ünnepélyt az alsó-ausztriai Kremsben és Steinban.¹⁹ Bár jóval kisebb volumenű, számunkra mégis legalább ennyire fontos az 1862-es pitteni dalárünnepély, mivel azon a soproni Dalfűzér is részt vett, ezáltal személyes tapasztalatot szerezve az osztrák dalármozgalmak ünnepélyeivel kapcsolatban.²⁰ A pitteni találkozó közvetlen mintaként szolgálhatott és inspirációt jelenthetett a soproniak számára az egy évvel később megszervezett dalárünnepélyjük számára.

További inspirációs forrás lehetett Sopron számára az az 1862. évi augusztusi felhívás, melyet Halász József, a szekszárdi dalárda alapítója tett közzé a *Zenészeti Lapok* hasábjain egy országos magyar dalárünnepély megrendezésére, s amely az első ilyen irányú magyarországi felhívásnak tekinthető:

„A figyelmes vizsgálódó előtt lehetetlen volt fel nem tűnni, hogy újabb időben alig van város vagy népesebb hely, hol kisebb-nagyobb számú alkalmas egyénekből ugynevezett dalárdaegyletek ne alakultak volna, melyek kisebb-nagyobb eredménynyel mind gyönyörű népdalaink betanulásán s terjesztésén fáradoznak. Ily egyes dalárdák azonban, üdvös eredménynyel működhetnek s a helyi érdekek s igényeknek megfelelően ugyan, azonban elszigeteltségüknél fogva nagyobb szerű eredményt fel nem mutathatnak. [...] Lehetetlen e helyen – talán elfogultsággal, de semmi esetre sem képzelgésből – egy képet magunk elé nem idéznünk, azt t. i.: midőn – más országok szokásos eljárásait követve – hazánk történetének valamely ünnepélyes pillanatában, az összes magyarországi dalárdákból kiválogatott, s e célra összegyűlt 2–3000 egyén ajkairól szükséges zenei képzettséggel s még több lelkesedéssel hallanók azt a gyönyörű imádságot, mely így kezdődik: »Isten áld meg a magyart!« Mi e pillanatot annyira ünnepélyesnek, annyira nagyszerűnek képzeljük, hogy lehetetlennek tartjuk, miszerint az a nagy hatalom oda fenn az égben rá ne mondja az Amen-t!²¹

Elképzelhető, hogy ekkor már volt igény az összefogásra, intézményesülésre mások részéről is. Halász a Pesten működő Pest-Budai Dalárda igazgatójához, Thill Ferdinándhoz címezte felhívását, „hogy mint központi s így vezérszerepre hivatott egy-let, álljon élére az ügynek, tegeye magát a többi egyletekkel összekötetésbe”.²² Thill

„Sängerefest”, *Oesterreichisches Musiklexikon* Online: <https://doi.org/10.1553/0x0001e022> (utolsó letöltés: 2021. július 25.); Friedhelm BRUSNIAK: „Chor und Chormusik, Chorwesen seit dem 18. Jahrhundert. Von 1850 bis 1918”, in Laurenz LÜTTEKEN (Hg.): *MGG Online* (Kassel, Bärenreiter, 2016). <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/17282> (utolsó letöltés: 2021. július 25.).

¹⁸ Az 1861-es találkozó, amely 5500 résztvevőjével messze túlszárnyalta a korábbi ünnepségeket, utat nyitott a Deutscher Sängerbund (Német Dalosszövetség) megalapításához. Vö. FASTL *Sängerefest*.

¹⁹ BRUSNIAK *Chor und Chormusik*.

²⁰ GUSZTIN *Soproni Dalfűzér / Liederkrantz működése*, 7. és 15.

²¹ *Zenészeti Lapok* 2/47 (1862. augusztus 21.), 372sk.

²² HALÁSZ József: „Szózat a honi dalárdák érdekében”, *Zenészeti Lapok* 2/47 (1862. augusztus 21.), 373.

dalegylete azonban ekkor már nem működött.²³ Nem tudjuk, hogy a soproniakkal Halász József felvette-e a kapcsolatot, és kérdéses még, hogy a hazai dalegyletek közül melyeket keresett meg a soproni Dalfűzér, azonban tény, hogy a dalárda a *Zenészet* *Lapok*ban megjelent felhívást követő évben kezdeményezte egy dalosünnepély létrehozását, és ehhez a magyarországi és osztrák kórusokat egyaránt felkérte a részvételre.²⁴ Könnyen élhetnénk azzal a feltételezéssel, hogy a Halász-féle felhívás szolgált Altdörfer kezdeményezése alapjául, ám erre nincsen semmilyen utalás a forrásokban. Azt sem tudjuk, hogy ismert volt-e ez a közlemény a soproniak számára. Mindenesetre a *Zenészet* *Lapok* 1863. május 7-i számában hírt adott az országos dalünnepélyről, és utalt az előző évi szekszárdi felhívásra is, kifejezve abbéli örömét, hogy Sopron élére állt ennek a kezdeményezésnek.²⁵

Természetesen a külföldi minta és a hazai felhívás – már amennyiben ezek, a pitenti dalártalálkozót leszámítva, ismertek voltak a soproni daláregylet tagjai előtt – önmagában nem lett volna elegendő, ha ekkorra nincs megfelelően megerősödve a Dalfűzér, és nem állt volna rendelkezésre megfelelő intézményi háttér és kapcsolati háló. Nem véletlen tehát, hogy bár Altdörfer, aki már egy ideje készülhetett egy nagy dalárünnep megszervezésére, 1863-ban érezte megfelelőnek ennek kivitelezését.²⁶

A dalárünnepély szervezése

Ha az 1859. évi első Alapszabályt elolvassuk, látható, hogy már kezdetektől a dalárda deklarált célja volt a város kulturális és társadalmi életének felpozícióba hozása, melyet többek között a kórus nyilvános szereplésin keresztül készült megvalósítani:

„1. § Az egyesület célja a kedélynek a komoly és vidám vokális zene ápolásából eredő gyönyörködése, a közélet javítása és a társadalmi élet nemesítése. 2. § Ezen a célját az egyesület olyan egyházi és világi énekek heti kétszeri vagy háromszori gyakorolásával próbálja elérni, amelyek a nyilvános előadásokra – legyen szó vallási szertartásokról vagy koncertekről, avagy az egyesületnek a társasági életet szolgáló rendezvényeiről – alkalmasak.”²⁷

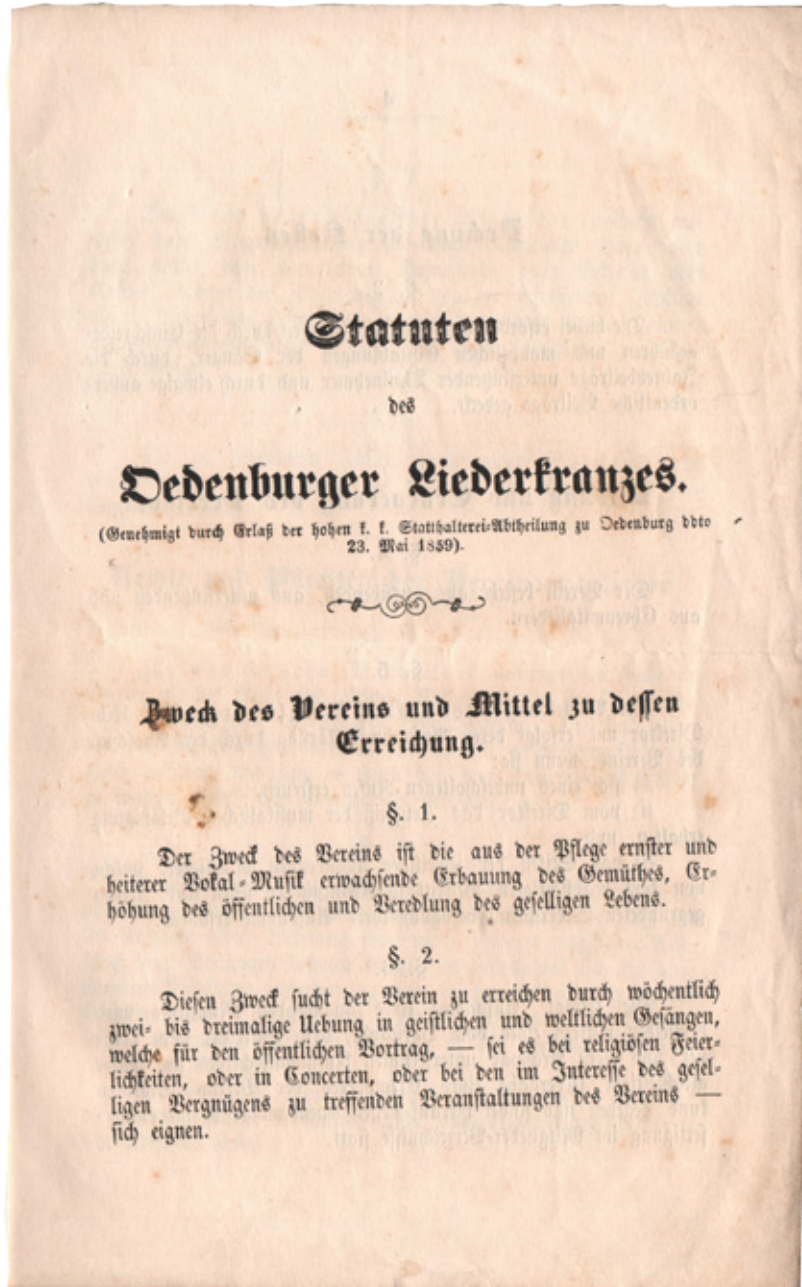
²³ Ua.

²⁴ Mindez Ábrányi összefoglalásában: „A [z 18]60-as évek elején a dalegyleti intézmény már annyira el volt terjedve az országban, hogy az országos dalárünnepély eszméjét is föl lehetett vetni. A vidék e tekintetben megelőzte a fővárost. Legelőször 1862-ben a szegzárdi dalegylet elnöke [...] majd a soproni dalegylet és Sopron városa hívta föl a hazai dalegyleteket orsz. dalünnepély tartására.” Vö. id. ÁBRÁNYI *Magyar zene*, 325sk., valamint id. ÁBRÁNYI *Dalármozgalom* 16sk. Sopron tehát megelőzte Pest-Budát, ráadásul az azt követő 1864-es dalárünnepély sem a magyar fővárosban, hanem Pécsen került megrendezésre, Pest-Budára csak 1865-ben került sor.

²⁵ *Zenészet* *Lapok* 3/32 (1863. május 7.), 258.

²⁶ POLSTER *Geschichte*, 19.

²⁷ Németh István Csaba fordítása. Vö. Magyar Nemzeti Levéltár Győr–Moson–Sopron Megye Soproni Levéltár X.56.: „§ 1. Der Zweck des Vereins ist die aus der Pflege ernster und heiterer Vokal-Musik erwachsende Erbauung des Gemüthes, Erhöhung des öffentlichen und Veredlung des geselligen Lebens. § 2. Diesen Zweck sucht der Verein zu erreichen durch wöchentlich zwei- bis dreimalige Uebung in geistlichen und weltlichen Gesängen, welche für den öffentlichen Vortrag, – sei es bei religiösen Feierlichkeiten, oder in Concerten, oder bei den im Interesse des geselligen Vergnügens zu



1. *faksimile.* Az Oedenburger Liederkranz, azaz a soproni Dalfüzér 1859. évi Alapszabályának (*Statut*) első oldala.

Forrás: Magyar Nemzeti Levéltár Győr–Moson–Sopron Megye Soproni Levéltára, X. 56.

A Dalfűzér kezdeti céljainak megfelelően az elnökség tagjainak sorában Sopron vezető polgárai és zenészei, közöttük városi és iskolai tisztségviselők, valamint templomi alkalmazottak voltak jelen, maga a dalegylet a város kulturális követeként működött. Ezzel is magyarázható, hogy az egyesület vezetése már fennállása kezdetén belevágott egy országosnak szánt dalártaálkozó megrendezésébe. Christian Altdörfer e célból 1863. március 1-én választmányi bizottságot (*Comité*) jelölt ki, és a soproni dalárünnepély (*Sängerfest*) megszervezését a vezetés is egyhangúlag támogatta.²⁸ Az „ünnepélyi-bizottság” (*Fest-comité*) megalakulására 1863. március 20-án került sor, melyhez hamarosan csatlakoztak Sopron legelőkelőbb polgárai, köztük egy városi tanácsos, iskolaigazgató, szemináriumi igazgató, egyházzeneszek és kereskedők. Maga a szervezőbizottság a következő tagokból állt: Paulin Müller nagykereskedő, elnök (*Präses*); ifj. Anton Kugler, titkár (*Secretär*); Ferdinand Ritter gyümölcskereskedő, pénztáros (*Cassier*); Wilhelm Ritter vaskereskedő, felügyelő (*Ordner*); a bizottság tagjai voltak továbbá Christian Altdörfer, az egyesület karnagya, Ferdinand Braun városi tanácsos, egyesületi elnök (*Vereins-Vorstand*), Josef Hahnenkamp iskolaigazgató, August Hasenauer városi mérnök, Josef Paul von Király /Király József Pál, a szeminárium alelnöke és igazgatója, Georg és Heinrich Kugler aranyművesek, ifj. Franz Kurzweil karnagy (*regens chori*), Johann Lorenz, a székesegyház karnagya (*Domkappelmeister*), Georg Petz posztószövő, M. L. Pfendesack kereskedő, Anton Schnöller kereskedő, Franz Storno festő, Theodor Tiefbrunner kereskedő, Karl Trescher kovács, Mathias Völker borkészítő, Friedrich Rösch professzor, valamint Karl Schuster üvegesként mint a helyi tornaegyesület képviselője.²⁹ A bizottság vegyes összetétele már önmagában érzékelteti, hogyan tekintett a város lakossága az ünnepségre, melynek jelentőségét tovább emelte, hogy Pálffy Móric gróf, Magyarország helytartója írásban fejezte ki sajnálatát afelett, hogy személyesen nem vehet részt a dalárünnepen. Pálffy gróf ugyanakkor tudatta a dalárdával: a vármegyeigazgatót (*Komitatsadministrator*) és a városi hivatalt utasította, hogy az ünnepnek minden lehetséges támogatást adjanak meg. A levéltári anyagok között erre vonatkozó adatot ugyan eddig nem találtam, Polster azonban megjegyzi, hogy az utasításnak megvolt a kívánt hatása.³⁰

treffenden Veranstaltungen des Vereins – sich eignen. Vö. „Statuten des Oedenburger Gesangvereins »Liederkranz« 1859” (Oedenburg: Adolf Reichard, é. n.)

²⁸ A bizottság tagjai: Christian Altdörfer (elnök), Josef Paul von Király, Georg Kugler és Ferdinand Ritter. Vö. POLSTER *Geschichte*, 19.

²⁹ Vö. POLSTER *Geschichte*, 19. Itt jegyezzük meg: Paulin Müller a bizottság elnöke volt, nem az egyesületé. Polster egy másik helyen az ünnepség előkészítése és megvalósítása kapcsán a következő személyeknek mond köszönetet könyvében: Christian Altdörfer, Ferdinand Braun, Ignatz von Flaudorffer, Josef Hahnenkamp, August Hasenauer, Rudolf von Ihaz, Josef Paul von Király, Anton és Georg Kugler, Heinrich Kugler, Franz Kurzweil [jr.], Johann Lorenz, Paulin Müller, Georg Paß, M. L. Pfendefack, Ferdinand és Wilhelm Ritter, Friedrich Rösch, Anton Schnöller, Franz Storno, Theodor Tiefbrunner, Karl Trescher, Matthias Völker. Vö. *uo.*, 25.

³⁰ A Magyar Nemzeti Levéltár Győr–Moson–Sopron Megye Soproni Levéltárában az *Acta Politica et Oeconomica* jegyzék tartalmazza a „Sopron Város Tanácsának iratai”-t (ennek része pl. a „Közürendészeti iratok”) és „Soproni cs. kir. Rendőrigazgatóság iratai”-t.

Bár egyetlen forrás sem részletezi és a városi levéltári anyagokban sem bukkantam még erre utaló iratra, az ünnepség menetrendje, valamint más dalártalálkozók (pl. 1864-es pécsi) alapján azonban felvázolható, milyen mértékben volt szükség az ünnepély szervezése és lebonyolítása során a város vezetésének és polgárainak részvételére, illetve milyen engedélyekre lehetett szükség a hatóságok részéről. Engedélyköteles lehetett például a soproni Széchenyi tér felé vezető út használatbavétele, mint ahogy valószínűleg a Neuhofgarten (Újtelki kert, a későbbi Erzsébet-kert) használatához is egyeztetésre volt szükség. Erre utal legalábbis Schuster naplóbejegyzése miszerint: „Az ünnepség már megkapta hivatalos hozzájárulását, és emez ünnepség vonatkozásában az [a kérés], hogy a Neuhof-kertet június 28-án és 29-én használatba vehetik-e, az Érdemes Városi Tanács legliberálisabb előzékenységgel találkozott.”³¹ Pálffy fentebb idézett, városi hivatalra történő utalása is jelzi, hogy a hatóságokkal való szoros együttműködésre lehetett szükség. Nagy valószínűséggel a helyi rendvédelmi szervekkel is kooperálni kellett, illetve egy ilyen nagy volumenű rendezvényről a város polgármesterével és vezető tisztségviselőivel is egyeztetettek. Feltehetően a város fontosabb intézményeinek vezetőivel is tárgyalhattak az esetleges reprezentációs kérdésekről, de egyeztetésre kellett sor kerülnie a városvezetéssel és a különböző hatóságokkal a szállásolás, városon belüli utaztatás vonatkozásában, a vonatút kapcsán egyeztetések folyhattak a vasúttársasággal, a katonaságot is be kellett vonni a katonazenekar közreműködésének elérése érdekében, a közös étkezéseket pedig a helyi vendéglősök bevonása nélkül nem lehetett volna megoldani.

Az 1863-as soproni dalártalálkozó programja és résztvevői

Az 1863. június 28–29-én lezajlott soproni dalártalálkozón 20 dalárda vett részt 589 dalárral.³² A két nap programja rendkívül szoros volt, a részletes műsort az eseményre kiadott programfüzet foglalja össze (*1. táblázat*).³³

³¹ HÁRS *Johann Karl Schuster feljegyzései*, 167.

³² Az eseményre készült programfüzet címlapján „19 részint magyar-, részint osztrákhoni dalárdák közreműködésével” szöveg szerepel, ám a füzet első oldalán 20 egyletet sorol fel. Feltételezhetően a soproni „Sänger des Musikvereins”-t nem számította dalárdának, vagy esetleg saját magát nem számította bele a tizenkilencbe, de lehetséges, hogy egyszerűen sajtóhibáról van szó. Soproni Múzeum, Helytörténeti Gyűjtemény, Aprónyomtatványtár (SoM-A) 86.32.1. A *Sürgöny* 1863. június 28-i lapszámának híradásában azt írja, összesen 600 énekes vesz részt, ami tulajdonképpen alátámasztja Polster adatát.

³³ A táblázat a programfüzet alapján készült, az írásmód is ennek megfelelő. Vö. Soproni Múzeum Helytörténeti Aprónyomtatványtár, SoM-A 86.32.1.

Első ünnepnap, 1863. június 28.	
6 óra	A magyarhoni egyletek fogadása a soproni dalárok által
10 óra 30 perc	Osztrák egyletek fogadása a magyarhoni dalárok által. Minden dalár bevonul a Széchenyi térre katonai zene kísérete mellett. A vendégeket szóval és énekkel üdvözlük. A kórusok közösen eléneklik Kreutzer „Das ist der Tag des Herrn” c. dalát.
	Elszállásolás, ebéd
15 óra	Hangversenypróba a városi színházban
19 óra	Hangverseny a városi színházban
21 óra 30 perc	Társas multság a „Magyar királyhoz” vendéglő kertjében
Második ünnepnap, június 29.	
reggel	Kirándulás a Nándordombon, vándorfi és hegykerti magaslatokon keresztül a nagy kőfejtőig.
13 óra	Közös ebéd az Újtelki kertben ³⁴
17 óra	Dalár- és népünnepély az Újtelki kertben
ezt követően	Szabad előadások, „nemzeti zenekar”, társas multság
június 30.	
2 óra (!)	Elutazás

1. táblázat. A dalártalálkozó programja az ünnepségre kiadott programfüzet alapján.
SoM-A 86.32.1

1863. június 28-án reggel 7 órakor érkeztek meg Sopronba a magyar dalegyletek és küldöttségek Pozsonyból, Győrből, Kőszegről, Kismartonból, Szombathelyről, Nagyszombatról és Pinkafőről.³⁵ A soproni Dalfűzér és a soproni Zeneegyesület a Széchenyi téren szóban és énekben, magyar nyelven üdvözölte a megérkező dalárdákat, majd közösen a vasútállomásra mentek, hogy a gőzmozdonnyal 10:30-kor érkező németajkú egyleteket üdvözöljék, melyek az alábbiak voltak: Bécsből a Wiener Männergesang-Verein, Sängerbund, Biedersinn, Frohsinn (Fünfhaus), továbbá a Gesangverein Ottakring, Wiener-Neustadt, Neunkirchen Sängerverein, Baden Männergesangvereine, Ebenfurth Männergesangvereine, Gloggnitz Liedertafel és a Kindberg Mürzthaler Sängerbund.³⁶ A dalárokat katonazenekarral kísérték végig a feldíszített városon, majd a Széchenyi téren újból ünnepélyesen üdvözölték őket rövid beszédekkel és német nyelvű dalokkal a magyar kórusok

³⁴ Más néven Neuhofgarten. A programfüzetben ezzel a magyar névvel szerepel.

³⁵ A programfüzet szerint reggel 6 óra, vö. 1. táblázat.

³⁶ A felsorolás – mind a magyar, mind a német – megegyezik „A soproni dalárünnepély műsorozata június 28. és 29-én 1863” dokumentumban felsoroltakkal. Lásd SoM-A 86.32.186.32.1.



2. *faksimile*. Az 1863-as dalárünnepély programfüzetének borítója.

A füzet hátulja szerint Sopronban nyomtatták Reichard Adolfnál.

SoM-A86.32.1

előadásában. A köszöntőünnepség végén fehérbe öltözött lányok megkoszorúzták a zászlókat (feltehetően minden dalegylet zászlaját, erre nem tér ki a leírás), majd a kórusok a Wiener Männergesang-Verein karmestere, Johann Herbeck vezényletével közösen elénekelték Conradin Kreutzer „Das ist der Tag des Herrn” kezdetű kórusművét.³⁷ Az ebédet a vendégek elszállásolása követte, délután 3 órakor pedig hangversenypróba a városi színházban. A hangverseny 7 órakor kezdődött, melyet követően este 9:30-kor a „Magyar királyhoz” vendéglő kertjében társas mulatozással zárult a nap.³⁸

Az ünnep második napja kirándulással kezdődött a vadászlak mögötti nagy kőfejtőhöz, ahol elkeresztelték a megmászott hegyet „Sängerbergnek”, mely nevet mai napig viseli (Daloshegy, ill. megtalálható ott a Daloskő).³⁹ Délután 1 órakor megebédelték az Újtelki kertben (Neuhofgarten) az énekesek számára felállított sátorban, ahol az étkezés az ilyenkor szokásos tósztokkal megtűzdelve zajlott. Az ebédet követően 5 órakor, ugyanazon a helyszínen elkezdődött a dalár- és népünnepély, amelyet a nemrég létrejött tornaegylettel közösen tartottak. Meglepőnek tűnhet ez a párosítás, de Christian Fastl hivatkozott lexikon-szócikkében a német kórusmozgalom és tornaegyletek közös pontjának tartja, hogy hangot adtak a nemzeti követeléseknek.⁴⁰ Feltehetően ez az összekapcsolódás jelent meg az egyébként jellemzően németes kultúrájú Sopronban.⁴¹ Polster a következőket írja erről:

³⁷ Johann (Evangelist) Ritter von Herbeck 1856 és 1866 között volt a bécsi dalegylet karmestere. (A *Hundert Jahre Wiener Männergesangvereine* szerint 1856–1865 és 1867–1869 között volt a dalárda karmestere.) Ezenkívül 1859 és 1869 között a Gesellschaft der Musikfreunde művészeti vezetője is volt. 1866-ban első udvari karmesterré nevezték ki, 1870 és 1875 között pedig az udvari operaház irányítója lett (*Hofoperndirektor*). Vö. Harten UWE: „Herbeck, Johann Ritter von”, in Laurenz LÜTTEKEN (Hg.): MGG Online (Kassel, Bärenreiter, 2016), <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26412> (utolsó letöltés: 2021. szeptember 4.). Lásd továbbá Karl ADAMETZ: *Hundert Jahre Wiener Männergesangvereine* (Wien, o. V., 1942), 318.

³⁸ A programfüzet „Magyar királyhozi” megnevezést használja, ami feltehetőleg sajtóhiba, másutt pedig a „Magyar királyhoni” kifejezés is előfordul. Vö. 45. lj.

³⁹ Lóránt Ödön viszonylag pontos meghatározását adja a helynek: „A találkozó a Váris-hegy déli vonulatának 400 m magas pontján, elég meredek parton volt, ahol ma a találkozó emlékére emelt oszlop áll.” Magam is jártam ott személyesen, és egy emlékkő áll, melyre rá van írva: „Daloskő / 1863 / Sängerbeg”. Lásd LÓRÁNT Ödön: „Kilátók Sopronban”, *Soproni Szemle* 26/2 (1972), 170sk.

⁴⁰ „Az 1820-as évek végétől gyakorta megrendezett (elsősorban regionális) dalárünnepélyek éppúgy hozzájárultak a nemzeti törekvések fokozódásához-megerősödéséhez, mint a német tornászmozgalommal való sokrétű kapcsolatuk. Az osztrák birodalmi államban működő daláregyletek számára azonban nem kis feladat volt, hogy a Habsburg-párti, ill. hazafias érzelmeket a császári uralkodóház iránti szeretettel és a német-nemzeti követelésekkel összekapcsolják.” (Németh István Csaba fordítása). Eredetiben: „Zur Steigerung bzw. Stärkung der nationalen Forderungen trugen die ab den späten 1820er Jahren regelmäßig stattfindenden (zunächst regionalen) Sängerfeste ebenso bei wie die mannigfachen Berührungspunkte mit dem deutschen Turnerwesen. Gerade im österreichischen Kaiserstaat war es jedoch für die MGV.e keine leichte Aufgabe, habsburgisch-vaterländische Gesinnung mit ihrer Liebe zum Kaiserhaus und deutschnationale Forderungen zu verbinden.” Vö. FASTL *Männergesang*, DOI: 10.1553/0x0001d859 (utolsó letöltés: 2021. július 26.).

⁴¹ A későbbiekben is jó viszonyt ápolt a két egyesület Sopronban.

„Ének és torna! Az egyik a dal erejével nemesebbé teszi a lelket, felemeli és fellelkesíti az érző ember-szívet, sőt, ugyanazon meghittséggel és testvériességgel köt össze minden embert. A másik erősíti a testet, emellett képessé teszi azt arra is, hogy könnyebb elviselje az élet nehézségeit. A daloskörök és a tornaegyletek kölcsönösen kiegészítik egymást, olyannyira, hogy mindig és mindenütt jó barátként találjuk őket egymás mellett. Ezen okból vett részt a Liederkranz is nagy számban a Bécsújhelyi Tornaegylet (*W[iene]r.-Neustädter Turnvereine*) zászlószentelésén 1863. július 12-én, ahol is őket igen szívélyesen fogadták, és nagyszerűen érezték magukat a soproni tornászok társaságában.”⁴²

Este a díszesen kivilágított pódiumon 600 énekes lépett fel, a különböző dalegyletek együtt és külön egyaránt, emellett katonazene és ún. „nemzeti zene” szólt.⁴³ Az éjfélig tartó ünnepség során az összevont német kórusokat Herbeck, a magyarokat Altdörfer vezényelte.

Az esemény monumentalitását és komplexitását jelzi, hogy milyen további művészeti ágakat képviselő szereplők vagy szervezetek lettek bevonva a dalárünnepély lebonyolításába. Erre példa a különböző zenekarok részvétele. Katonazenekar például kétszer is fellépett a két nap alatt: érkezéskor ők kísérték a magyar és német dalosokat a vasútállomásról a feldíszített városon keresztül a Széchenyi térre, másnap pedig a dalárünnepélyt követő esti ünnepségen is megszólalt katonazene. Tudjuk továbbá, hogy az ünnep második napján tartott kiránduláson egy vadászenekar is elkísérte a dalárokat, és az ő zenéjük mellett még lelkes éneklés, sőt cigányzene is volt, amit feltételezhetően cigányzenekar adott elő.⁴⁴

Érdemes szót ejteni még az ünnepély másnapján elköltött közös ebéd közben elhangzott tósztokról, melyek során a bécsi férfdalárdára, a magyar vendégseretetre, a kisvárosok dalegyleteinek alapítóira és vezetőire, továbbá a tornászokra emelték poharukat a résztvevők. Az első köszöntőt I. Ferenc József tiszteletére mondták, akinek táviratot is küldtek. További táviratokat is címeztek a sopronival egy időben zajló, a sváb kórusok szövetsége által Oehringenben tartott dalostalálkozó és a lipcsei kóruszövetség által szervezett dalárünnepély résztvevőinek, illetve köszöntést küldtek Franz Schierernek, a Wiener Männergesang-Verein elnökének, aki ekkor éppen Bad Kreuzban tartózkodott. Válaszoltak továbbá a gmundeni dalárünnepély, valamint a pesti, gráci, bettau-i és lugosi dalegyletek által küldött köszöntésekre. A németeknek és osztrákoknak küldött köszöntések azonban feltehetően nem a soproniak kapcsolati hálózatát, hanem a vendégként jelen lévő németajkiúk kötődéseit tükrözi.

⁴² Németh István Csaba fordítása. „Singen und Turnen! Jenes veredelt das Gemüth durch die Kraft des Liedes; es erhebt und begeistert das fühlende Menschenherz und umschließt alle Menschen mit gleicher Innigkeit und Brüderlichkeit. Dieses stärkt den Körper und macht ihn tüchtig, die Mühsale des Lebens leichter zu tragen. Gesangvereine und Turnvereine ergänzen sich gegenseitig und darum finden wir sie überall auch stets als gute Freunde. Aus diesem Grunde betheiligte sich auch der »Liederkranz« in großer Anzahl bei der Fahnenweihe des Wt.-Neustädter Turnvereines am 12. Juli 1863, allwo er die herzlichste Aufnahme fand und im Vereine mit den Oedenburger Turnern frohe Stunden daselbst verlebte.” Vö. POLSTER *Geschichte*, 25.

⁴³ Nem tudni pontosan, mit értenek itt nemzeti zene alatt. Nem tartom kizártnak a cigányzenészeket.

⁴⁴ Bár felmerülhet, hogy a vadászenekar szolgáltatta ezt a zenét is, ez mégis kevésbé valószínű. A katonai- és cigányzenekarok gyakran játszottak egyszerre, tehát akár e változat is lehetséges.

A helyszínek használata

A dalosünnep során a város kiemelkedő és fontos helyszíneit vették igénybe a dalárok: a Széchenyi teret, illetve a nagy városi ünnepségek helyszínéül szolgáló Neuhofgärtent. Számításaim szerint a vasútállomás és a Széchenyi tér közötti útvonal gyalogosan nagyjából 20 percet vesz igénybe, ami az ünneplő tömeg számára legalább ennek a kétszerese lehetett. A Széchenyi tér a város központi tere volt a 19. században, és mai napig főtérnek számít. Ennek használata tehát önmagában is jelzi, hogy az esemény kiemelt jelentőségű volt, amelyet a városi színház használata erősített tovább. A nap végén, este 10 óra körül a dalosok az említett „Magyar király” vendéglőbe mentek, ám mivel az ennyi embernek szűkös volt, és egyébként is számos hely foglalt volt már, így a környékbeli vendéglátóhelyekre szóródtak szét vagy a szállásukra mentek a résztvevők.⁴⁵

Az ünnepség második napján kirándulást szerveztek a Nándor-magaslathoz és a vadászlak mögötti nagy kőfejtőhöz. A hegy legmagasabb pontján – még a kőfejtő előtt – történt az a nevezetes esemény, amikor Josef Paul von Király / Király József Pál bejelentette, hogy a dalosünnep emlékezetére ezt a hegyet Dalár-hegynek (vagy Dalos-hegynek) nevezik el.⁴⁶

Maga a dalárünnepség a Neuhofgartenben kapott helyet. Ezt a kerthelységet többször is használták népiünnepélyek helyszínéül, melyek közül talán legnevezetesebb I. Ferenc József császár 1857-es látogatása volt, de maga a Dalfűzér is használta egy-egy alkalommal.⁴⁷ A június 29-i délutáni eseményre id. Storno Ferenc vezetésével díszítették fel a kertet, mely alkalomból minden jelen lévő dalegylet jelígeje és városának címere ki volt téve, ezen felül pedig Szent Cecília, a zene védőszentjének képe is helyet kapott.

⁴⁵ Korábban „Vörös Ökör”, amely 1833-ban lesz „Magyar király”, és a két világháború közötti megszűnésig az is marad. Sok neves vendége volt, közöttük Liszt Ferenc és I. Ferenc József császár. Vö. CSATKAI Endre: „A soproni vendégfogadók a 16–19. században”, *Soproni Szemle* 20/3 (1966), 201–217. Lásd továbbá CSATKAI Endre: „A soproni zenei művelődés történetének vázlata (Újabb adatokkal). A soproni Zeneiskola 140 éves fennállása alkalmából”, *Soproni Szemle* 23/3 (1969), 221. Csatkai itt már a hatvanas évekről szólva is megemlíti a katonazenekar és a Dalfűzér fellépéseit a Magyar király vendéglő kertjében.

⁴⁶ Josef Paul von Királyt / Király József Pált 1853-ban hívták meg Sopronba a főtanoda igazgatójának, mely pozícióról 1860-ban lemondott Müllner Mátyás javára. Továbbra is tanított az intézményben, miközben 1862-től órákat adott a tanítóképzőben (más néven képezde), melynek 1869-től 1882-ig igazgatója is volt. Munkásságát Ferenc József rend lovagkeresztjével jutalmazták. 1859-től 1861-ig a Dalfűzér első elnöke volt, majd 1861–1875 között másodelnökként vett részt a dalárda vezetésében. Költőként és zeneszerzőként is aktív volt. Vö. BORONKAI Szabolcs: „Arcképek Sopron XIX. sz.-i német nyelvű irodalmi életéből. 5. Király József Pál 1810–1887”, *Soproni Szemle* 51/4 (1997), 356–359.; LENKY Jenő: „Király József Pál”, *Soproni szemle* 3/1 (1939), 24–34. és HÁRS József: *Király József Pál (1810–1887)*, <https://sopronanno.hu/bejegyzes/kiraly-jozsef-pal-1810-1887> (utolsó letöltés: 2021. május 25.)

⁴⁷ CSATKAI Endre: „Kétszáz éves közkert Sopronban”, *Soproni Szemle* 17/3 (1963) 246sk. Lásd továbbá BÉKÉSSY Lili: „Az 1857-es magyarországi császárlátogatás zenei reprezentációja”, in Kim Katalin (szerk.), a szerkesztő munkatársai BÉKÉSSY Lili Veronika, GUSZTIN Rudolf, HORVÁTH Pál: *Zenatudományi Dolgozatok 2017–2018. Tallián Tibor tiszteletére* (Budapest, BTK Zenatudományi Intézet, 2019), 211.



1. kép. Az első magyarországi országos dalártalálkozó, az 1863. évi soproni dalárünnepély emléklapja, id. Storno Ferenc alkotása.
 Forrás: Magyar Nemzeti Levéltár Győr–Moson–Sopron Megye Soproni Levéltára, X. 56.

Nyelvi és nemzetiségi kérdés

Visszatérő kérdés a dalegyletek kutatása és értékelése során, hogy mennyiben volt a mozgalom nemzeti indíttatású, illetve hogyan viszonyult a különböző nemzetiségű és nyelvhasználatú dalegyletekhez és művekhez. Id. Ábrányi Kornél és mások is (pl. Vajda Viktor) – feltehetően Ábrányi narratíváját átvéve – amellet érveltek, hogy a dalármozgalom kezdettől fogva nemzeti felhangokkal is bírt. Ez ugyan megállja a helyét, de fontos kihangsúlyozni, hogy mást jelentett a nemzeti felhang és a magyar identitás egy német dominanciájú városban, mint egy magyarban, másképp is tekintettek arra, mit jelent magyarnak lenni. Így például a soproni Dalfűzér német nyelve ellenére magyar egyesületnek tartotta magát, ahogyan erre Boronkai Szabolcs Király József Pálról írott tanulmányában is rámutat:

„A dalegyletek alapítása tipikus kispolgári jelenség a múlt század második felének német városaiban, így a »Dalfűzér« is hamar társakra talált, főleg a szomszédos Ausztria kisvárosainak kórusaiban. Kölcsönösen meglátogatták egymást, vagy éppen közös dalos ünnepeket rendeztek, pl. 1862-ben Savanyúkúton. ahol a bécsújrhelyi és az ebenfurti egyesület találkozott a sopronival. *Király versben köszöntötte az eseményt, melyből világosan kiderül, hogy nyelve ellenére a „Dalfűzér”-t magyar egyesületnek tartotta:*

Magyaren Deutsche eilt zum Schwur,
Ein Himmel segnet eure Flur;
Ein Fürst und ein Bestreben,
D’rum heb’ ich fs dritte Glas empor,
Es juble laut der Sängerschor Das Vaterland soll leben!!

[...] A városi lakosság jó része német anyanyelvű, erőszakos magyarosító törekvés nincs. Ennek - és Ausztria közelségének - ellenére a polgárság magát tudatosan magyarnak vallja. Az ide érkező magyar anyanyelvű tanár németül versel, de anélkül, hogy ez magyar identitástudatát megzavarná. Sopron és Bécsújrhely egymáshoz közel élő, azonos dialektust beszélő, hasonló dalokat éneklő polgárai számára egyértelmű az egyik magyarsága és a másik német volta.⁴⁸

Végül Boronkai megállapítja: a többségében németül verselő Király maga is magyarnak vallotta magát. Ez elvezet a hungarus-tudat kérdéséhez: a 19. században még tartotta magát az az identitástudat, amely nem a nyelvhez és kultúrához, hanem

⁴⁸ BORONKAI Szabolcs: „Arcképek Sopron XIX. századi német nyelvű irodalmi életéből. 5. Király József Pál 1810–1887”, *Soproni Szemle* 51/4 (1997), 358sk. (kiemelés tőlem). Hasonló gondolatot idéz Lóránt Ödön Braun Nándor emlékére 1878-ban állított emlékoszlop felavatásán: „A »Sopron« nevű társadalmi, közgazdasági, szépirodalmi és vegyes tartalmú hetilap 1878. május 30-i számában felháborodva írt az ünnepségről, mondván: »sajnálattal kell tudatnom, hogy az egész ünnepségnek semmi magyar színezete nem volt. Egy magyar dalt nem énekeltek, sőt az emlékkövön pusztán és csupán németül van felírva a megemlékezés. Nem emlékeztet a felirat arra sem, hogy a vidék Magyarországon van és a németajku dicsőített férfi magyar honpolgár volt.»” Vö. LÓRÁNT *Kilátók Sopronban*, 170.

területhez és államhoz kötötte nemzeti önmeghatározását.⁴⁹ A korszak izgalmas jellemzője, hogy a század során egyszerre volt jelen ez a korábbi identitástudat, valamint a nyelvi–kulturális alapon álló nemzetfelfogás.⁵⁰ Sopron mint többnemzetiségű város és mint az első magyarországi dalártalálkozó házigazdája releváns példája a hungarus-tudat jelenlétének a 19. század második felében.⁵¹ A nyelvhasználatot és a nemzetiségi kérdést elsősorban az ünnepségen résztvevők és az elhangzott repertoár vizsgálatán keresztül szemléltetem a következőkben.

Az ünnepségre meghívott dalárok nemzetiségi összetétele már id. Ábrányi Kornélt is foglalkoztatta. 1864 áprilisában egy *Zenészet*i Lapokban megjelent írásában, melyben az országos dalártalálkozók szükségességéről fejtette ki véleményét, szóvá tette, hogy bár az előző évben Sopron kezdeményezőként lépett fel, azonban kevés honi dalárda volt az eseményen képviselve.⁵² Két hónappal később, a pécsi dalárünnepélyre készülve Ábrányi újból összefoglalta az addigi történéseket. Ekkor már csupán lábjegyzetben tért ki az 1863-as soproni dalünnepélyre, melyet „szélesbített találkozó”-nak nevezett, ahol „csak a szomszéd (főleg német ajkú) városok egyletei vettek részt, anélkül, hogy országos jelentőségűre vergődött volna, s a honi művészetre nézve valami üdvös nyomot, indítványt, általános intézkedést, jövőre is kiható határozatot stb. hagyott volna maga után.”⁵³ Lesújtó ítéletét 1892-es dalártörténeti írásaiban és 1900-ban megjelent magyar zenetörténeti összefoglalásában is megismétli, amiből arra következtethetünk, hogy kritériumai egy országos magyar dalárünnepségre vonatkozóan elsősorban a magyarajkú többség és az országos hatáskör.⁵⁴ Ábrányi

⁴⁹ Gerner Zsuzsanna ezt a következőképpen fogalmazta meg: „A korábban jellemző hungarusz-identitás, amely a német nyelv és kultúra megőrzése mellett abszolút lojalitást jelentett a magyar hazával szemben [...]” Vö. GERNER Zsuzsanna: „Németek Pécsen és a Dél-Dunántúl területén”, *Tudás Menedzsment* 21. évf. (2020. június), 15–26.

⁵⁰ Gyurgyák János így ír: „A közös haza, az együtt átélt történelem a megelőző évszázadokban sajátos összetartozás tudatot, szolidaritást alakított ki a Kárpát-medence különféle nyelvű és eredetű népei között. A társadalom nem nyelv és etnikum alapján tagolódott, hanem rendek szerint. A *natio Hungaricának*, vagyis a politikai jogokkal rendelkező rendi nemzetnek a magyarral egyenjogú tagja volt a szlovák, román vagy a dunántúli horvát nemes, még akkor is, ha egy szót sem tudott magyarul. A belső konfliktusok nem »nemzeti« ellentétek voltak, nem népeket állítottak egymással szembe, hanem rendeket, társadalmi csoportokat.” Majd hozzáteszi: „A *modern nacionalizmus* megjelenése nyomán ez a helyzet fokozatosan megváltozott. A közös haza iránti lojalitás számai gyengültek, a 18. században még eleven hungarus állampatriotizmus helyét *modern nemzettudatok* foglalták el, amely szembeállították egymással a Kárpát-medence népeit.” Vö. GYURGYÁK János: „Ezzé lett magyar hazátok”. *A magyar nemzeteszmé és nacionalizmus története* (Budapest, Osiris Kiadó, 2007) 216.

⁵¹ Megjegyzendő, hogy az 1859. évi népszámlálási adatok szerint a városban 49% magyar, 42% német és 12% horvát nemzetiségű lakos volt. (Ez ugyan több, mint 100%, de a statisztikai adatok ezek.) Vö. dr. DÁNYI Dezső: *Az 1850. és 1857. évi népszámlálás* (Budapest: Központi Statisztikai Hivatal, 1993), 68.

⁵² Á[BRÁNYI] K[ornél]: „Az énekegyletek, dalárdák s férfi-négyesek történetéhez”, *Zenészet*i Lapok 4/29 (1864. április 14.), 230.

⁵³ id. ÁBRÁNYI Kornél: „A pécsi dalárdaegylet által rendezendő dalárünnep”, *Zenészet*i Lapok 4/42 (1864. július 14.), 329.

⁵⁴ 1892-ben több cikkben, valamint a megjelent könyvében is arról ír, hogy bár Sopron megrendezte a dalártalálkozót, igazán a pécsi számít. Lásd id. ÁBRÁNYI Kornél: „Az országos magyar dalárégyesület jubileumi ünnepsége”, *Magyar Szalon*, 17. kötet, 548.; uő.: „Az orsz. magyar dalárégyesület jubile-

kritikája miatt is döntő fontosságú adalék Johann Karl Schuster naplófeljegyzése, melyből megtudhatjuk, hogy a soproni szervezőbizottság előbb a magyarországi dalegyletekhez küldte ki felhívását, és csak a lanyha reakciót követően terjesztette ki a résztvevők körét az osztrák kórusok irányába:⁵⁵

„meg van híva minden magyar daláregylet, Pestről, Pozsonyból, Temesvárról, Győrből, Kőszegről, Pécsről, Szekszárdról, Veszprémből, Lúgosról, Kanizsáról stb. Miután a magyar egyletek a nagy távolság miatt mind nem tudnak eljönni, ezért a választmány meghívta a szomszédos osztrák és a bécsi nagyobb énekkari egyesületeket, és így erre az ünnepségre 570 dalos fog megérkezni.”⁵⁶

A választmány jegyzőkönyve, amely további részletekkel szolgálna a szervezés folyamatára vonatkozóan, még nem került elő. Mindenesetre, ha elfogadjuk a szervezőbizottság tagjaként működő Schuster állítását, akkor egyértelműnek látszik, hogy még az osztrák kapcsolatokkal rendelkező Dalfűzér is elsősorban magyar(országi) ünnepséget szeretett volna eredetileg rendezni. Az országos dalárünnepség számukra is elsősorban a magyarországi dalárok összejövetelét jelentette volna, erre azonban a hazai dalármozgalom még nem állt készen. Az ünnepségen végül hét magyarországi városból érkező dalárda (Pozsony, Győr, Kőszeg, Kismarton, Szombathely, Nagyszombat, Pinkafő), valamint tizenegy osztrák egylet (Bécsből a Wiener Männergesangvereine, Sängerbund, Biedersinn, Frohsinn [Fünfhaus], továbbá a Gesangvereine Ottakring, Wiener-Neustadt, Neunkirchen, Baden, Ebenfurth, Gloggnitz, Rindberg dalegyletei) vett részt.⁵⁷

A *Sürgöny* 1863. június 28-i lapszámában, melyben a lap hírt ad az „első nagy magyar dalárda ünnepély”-ről, a résztvevők és városuk felsorolása mellett a beszámoló a repertoárról is szót ejt – igaz, pusztán annyit ír, hogy az érkezést követően az „összes

umi ünnepsége”, *Magyar Génius* 1/33 (1892. augusztus 14.), 98.; uő.: „A magyar daláregyesület jubileuma”, *Vasárnapi Ujság* 39/33 (1892), 570.; *Képes Folyóirat - A Vasárnapi Ujság füzetekben*, 12. kötet (1892), 237. További három cikk ír ugyanerről, melyekben – feltehetőleg Ábrányi alapján – ugyanezt az álláspontot fogalmazzák meg: (SZ.): „Az országos dalünnep”, *Fővárosi Lapok* 29/226 (1892. augusztus 16.), 1674.; [N. N.]: „Vázlatok az orsz. magy. dalár egyesület 25 évi történetéből”, *Pesti Napló* 43/230 (1892. augusztus 20.); JANKOVICH Ferenc: „Daloséletünk problémái”, *Magyar Szemle* 29/4 (1937), 354. Ábrányi 1900-ban megjelent újabb könyvében megismétli kritikáit: „[...] azt az inopportunist lépést is elkövette [ti. Sopron], hogy az osztrák tartományok dalegyleteit is felhívta a részvételre, melyeket egy kalap alatt akart egyesíteni a magyar dalegyletekkel. Az ünnepély megtartott ugyan nagyrészt idegen nemzetiségű egyletekkel [...] – majd Ábrányi hozzáteszi – [...] akkor még maga Sopron városa sem volt oly magyar, se nem volt oly irányító művészeti tekintély, hogy nagyobb vonzerőt gyakorolhatott volna.” Vö. id. ÁBRÁNYI *Magyar zene a 19-ik században*, 326.

⁵⁵ Az idézett szöveg „magyar daláregylet”-et említ, ám ez nem jelent feltétlenül magyarajkú daláregyesületet, hanem Magyarország területén működő dalárdát jelöl.

⁵⁶ HÁRS József: „Hogyan kapott nevet és emlékkövet a Dalos-hegy? Johann Karl Schuster feljegyzései”, *VÁRhely* 14–15/3–4(2009), 165skk. Míg korábban azon a véleményen voltam, hogy ez nem teljesen megbízható forrás, mivel egy személyes naplóról van szó, revideálnom kell nézetemet. A szervezőbizottság (*Fest-comité*) tagjaként Schuster belső információk birtokában volt, naplója révén olyan adatokhoz juthatunk hozzá, melyeket jegyzőkönyv híján nem tudnánk másképp rekonstruálni.

⁵⁷ Mind a magyar, mind a német felsorolás megegyezik „A soproni dalárünnepély műsorozata június 28. és 29-én 1863” dokumentumban leírtakkal. Vö. SoM-A 86.32.186.32.1.

énekkoszoru” előadta Kreutzer kardalát, a *Sontagsliedet*.⁵⁸ A Széchenyi téri üdvözlésen a német dalegyleteket rövid beszédekkel (minden bizonnyal német nyelven), valamint német nyelvű dalokkal köszöntötték a magyar kórusok. A köszöntőünnepség végén a kórusok közösen elénekelték Kreutzer említett művét, illetve aznap este hangversenyt rendeztek a városi színházban, melyen az osztrák kórusokat Johann Herbeck vezényelte. Polster hangsúlyozza, hogy a magyar dalegyletek megtettek mindent, hogy nemzeti jellegüket jól képviseljék, így minden művet magyarul énekeltek – kivéve a németajkúakkal közösen előadott műveket (*Gesammtvortrag*), és a pozsonyiak egyik kóruszámát.⁵⁹ Az előadott műsort lásd a 2. táblázatban.

Dalárda	Előadott mű	
	Szerző	Cím
Magyarhoni dalárdák közös előadása	Erkel Ferenc	<i>Hymnus</i>
Német dalárdák közös előadása	Felix Mendelssohn-Bartholdy	<i>Der fromme Wandersmann</i> , op.75. no.1
Gesammtvortrag	Heinrich August Marschner	<i>Liedesfreiheit</i>
	Franz Schubert	<i>Die Nacht</i> (D.983c)
Győr, Kőszeg, Sopron		<i>Ki vagyok én?</i> (magyar népdal)
	Altdörfer Keresztély	<i>Szántó legény dala</i> ⁶⁰
Gesammtvortrag	Friedrich Glück	<i>Untreue</i> (Volkslied)
	Friedrich Silcher	<i>Loreley</i> (Volkslied)
Frohsinn (Fünfhaus)	F. C. Füschs	<i>Jagd-Chor</i>
Tenor-Solo mit Clavierbegleitung, vorgetragen von Herrn Carl Olschbauer, Mitglied des Wiener Männergesangvereins	Robert Schumann	<i>Wanderlied</i> , op.35. no. 3
Pozsonyi dalárda	Gr. Festetics Leo R. Wader	<i>Árvalányhaj</i> <i>An die Sänger</i>
Pozsony és Sopron	Erkel Ferenc	<i>Keserű bordal</i>
Wiener Männergesangverein	Franz Abt	<i>Vineta</i>
Gesammtvortrag	Johann Herbeck	<i>Zum Walde</i>

2. táblázat. A dalárünnepély első napjának estéjén, a városi színházban tartott hangverseny programja

⁵⁸ *Sürgöny* 3/146 (1863. június 28.), o. n. Helyesen *Sonntagslied* lenne. Megegyezik a már említett „Das ist der Tag des Herrn”-nel.

⁵⁹ POLSTER *Geschichte*, 20sk.

⁶⁰ Ez valószínűleg a Czuczor Gergely által írt népies műdal, melyet Altdörfer feldolgozott. Vö. „Czuczor Gergely”, in *Magyar Életrajzi Lexikon*. <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-eletrajzi-lexikon-7428D/c-cs-74E9A/czuczor-gergely-750B1/> (utolsó letöltés: 2021. szeptember 3.).

Legalább ennyire tanulságos az ünnepség második napján megrendezett dalár- és néppünnély műsora (3. táblázat). Hasonlóképpen a színházi hangversenyhez, az összkórusos (*Gesammtchor*) számok németnyelvűek voltak, a németajkúak kizárólag németül énekeltek, a magyarok pedig magyarul, egyetlen mű kivételével: a győri dalárda a saját szekciójában egy magyar és egy német dalt énekelt.^{61,62}

	Dalárda	Előadott mű szerzője	Előadott mű címe
	Ouverture zu „Egmont” von L. von Beethoven (Musikkapelle des löbl. f. f. 22. Feldjäger-Bataillons unter persönlicher Leitung des Hrn. Kapellmeisters Neumann)		
1.	Gesamtvortrag	Ludwig von Beethoven	<i>Die Ehre Gottes</i>
2.	Männergesangverein von Baden	Fr. Rüden	<i>Normann's Sang</i>
3.	Győri dalárda		<i>Hol van az a tele kancsó!</i> (magyar népdal) <i>Der beste Berg</i>
4.	Kőszegi dalárda		<i>Árvalányhaj</i> (népdal)
	Introduction und Brautchor aus der Oper: „Lohengrin” von Rich. Wagner. (Musikkapelle)		
5.	Gesammtchor	F. Lenz	<i>Bundeslied</i>
6.		E. H. z. S.	<i>Hymne</i>
7.	Közös előadás ⁶¹	Egressy Béni	<i>Beteg leány</i>
8.	Sängerverein von Neuenkirchen	Jacob Eduard Schmölder	<i>Lob des Gesanges</i>
9.	Männergesangverein von Wr.-Neustadt	Heinrich Fihn	<i>Auf der Wanderung</i>
10.	Gesammtchor	Ralliwohn	<i>Das deutsche Lied</i>
11.	Pozsonyi dalárda	Bognár Ignác	<i>Nem csak barcolni – dalolni is tud Árpád népe!</i>
12.	Győr, Sopron ⁶²	Mosonyi Mihály	<i>Keserű pohár</i>
13.	Männergesangverein „Froh-sinn” von Fünfhaus	Wöchler	<i>Bummler</i>
	Carnevals-Botschafter; Walzer von Joh. Strauß. (Musikkapelle).		
14.	Gesamtvortrag	Franz Abt	<i>Eine Maiennacht</i>
15.	Männergesangverein von Wien	Pf. Braun	<i>Mutterseelen allein</i>

⁶¹ A nyomtatványban is „Gesammtchor” és „Közös előadás” kifejezések szerepelnek. Az utóbbi feltételezhetően a magyar kórusok közös előadására utal, az előbbi azonban vagy az osztrák, vagy az összes (osztrák és magyar) kórus közös fellépését jelzi.

⁶² Nem teljesen világos, hogy a „Sopron” megjelölés itt a Dalfüzért, Zeneegyletet vagy esetleg mindkettőt jelentette-e.

	Dalárda	Előadott mű szerzője	Előadott mű címe
16.	Soproni Zeneegylet a Dalfüzérrel	Lorenz János	<i>Honfidal</i>
17.	Oedenburger „Liederkranz” in Verbindung mit den Sängern des Oedenburger Musikvereins	Christian Altdörfer	<i>Hußarenlied</i>
18.	Gesamtvortrag	Fr. Lachner	<i>Kriegers Gebet</i>
	Cavatina aus der Oper: „Der Templer” von D. Nikolai. (Musikkapelle)		
	Marsch (Musikkapelle)		

3. táblázat. Az ünnepség második napján megrendezett dalár- és népünnepély műsora

Az 1863-as soproni dalárünnepély hatása és értékelése

Id. Ábrányi Kornél nyomdokain haladva a dalármozgalom történetírói a soproni találkozót, inkább félresikerült próbálkozásként, kudarcként tartották számon, és az egy évvel későbbi pécsi dalünnepélyt tekintették a magyar dalármozgalom első találkozójának. Az a tény, hogy Ábrányi úgy vélte, a soproni rendezvény nem mozdította előre a magyar dalárügyet, meghatározónak bizonyult a későbbiekre vonatkozóan: a dalármozgalom történetében jó ideig mellőzve lett ez a találkozó, jóllehet soknemzetiségű összetétele ellenére, véleményem szerint nagyon is komoly hatással lehetett a magyar(országi) dalármozgalomra.⁶³ Osztrák résztvevők bevonásával ugyan, de a hazai kórusmozgalom ekkor tapasztalta meg első alkalommal ennek erejét, és a soproni kórusünnep mintaként szolgálhatott, lendületet adva a kórusalapításoknak is. Dalártalálkozójuk jelentőségének a soproniak is tudatában voltak: 1864-ben a pécsiiek meghívására küldött válaszlevelükben némi büszkeséggel említik, hogy tavaly ők rendezték az első dalosünnepélyt, melyre „honunk minden dalegyletei meghívat- tak”.⁶⁴ Ugyanezt nyugtázza 1865-ban Felsmann *Dalárévkönyve* is, amikor megjegyzi: „A soproni dalfűzér rendezte az első nagyobb dalárünnepélyt az országban 1863. június 28–29 én, meghíván az összes honi dalárdákat és több külföldit.”⁶⁵ A két „első” ünnepély közti volumenbeli különbséget már Johann Polster is fontosnak tartotta kiemelni a Dalfűzér történetét összegző 1885-ös könyvében, melyben szóvá tette, hogy jóllehet a pécsi országos dalártalálkozón az énekesek összlétszáma 185 volt, szemben az 1863-as sopronival, amelyen 589-en vettek részt, mégis a fővárosi sajtó azt a furcsa szokást vette fel, hogy a pécsi dalártalálkozót az első magyar dalárünnepélynek nevezi, holott az első országos dalártalálkozót Sopron rendezte.⁶⁶

⁶³ Lásd 54. lj.

⁶⁴ 1864. július 24-i keltezésű levél, MNL Baranya Megyei Levéltára, X. 56.

⁶⁵ FELSMANN *Dalárzsebkönyv* 1865, 56.

⁶⁶ POLSTER *Geschichte*, 32.

A soproniak tiltakozása ellenére id. Ábrányi Kornél dalártörténetének és a fővárosi sajtó narratívája kanonizálódott egészen napjainkig. Ezt vette át a Szabolcsi Bence és Tóth Aladár által szerkesztett *Zenei lexikon* (a „tévedésre” Thier László 1940-es, a soproni Dalfüzérről írt tanulmányában hívja fel a figyelmet),⁶⁷ és ellentmondásosan vagy inkább tévesen jelenik meg az első dalostalálkozó dátuma Maróti Gyula és Révész László *Öt évszázad a magyar énekkari kultúra történetéből* című könyvében is: a szövegben a pécsi találkozóra hivatkoznak, míg a kötetben közölt képaláírásban az 1863-as évet jelölik meg az első dalostalálkozóként.⁶⁸ De az Ábrányi-féle narratíva szerepel még olyan mérvadó friss publikációban is, mint Lajos Krisztina tanulmánya a magyarországi dalármozgalomról, az általa szerkesztett, az európai dalármozgalmat bemutató, neves kiadónál megjelent 2015-ös kötetben.⁶⁹ Pedig a 20. századi dalártörténetek némelyike már belekezdett a történet átírásába. Sztára Sándor úgy tesz különbséget a soproni és a pécsi találkozó között, hogy a soproni az első dalosünnepély, a pécsi pedig az első országos verseny. Szőnyiné Szerző Katalin a *Képes magyar zenetörténet*ben, valamint Kollár Éva *A magyar kórusművészet a XIX. század második felében* című tanulmányában az országos dalártalálkozókat már az 1863-as sopronival kezdi,⁷⁰ és számos újabb Sopronnal foglalkozó tanulmány korrigálja ezt a tévedést és a megérdemelt helyén kezeli az 1863-as eseményt.⁷¹

Polster értékelése szerint az első általános magyar dalártalálkozónak köszönhetően a soproni Dalfűzér nagy jelentőségre tett szert, és mint az egyik első alapítású magyar dalárda vált ismertté, ezt az elsőbbségét pedig minden támadás vagy ellentmondás ellenére 25 éves működése alatt sikerült mindvégig megőriznie A dalártalálkozót Magyarországnak a civilizáció útján való haladása jeleként értékelte, melynek kiemelt kultúrtörténeti és társadalmi hatása volt.⁷² Bizonyos szempontból azonban Ábrányi kritikáját is érteni lehet, hiszen ha az egyre inkább dominánssá váló nyelvi-kulturális magyarságtudat és a magyar kulturális nemzetépítés szemszögéből értékeljük az eseményeket, akkor valóban a pécsi illeszkedik bele elsőként ebbe a síkba. Ebből az

⁶⁷ THIER László: „Adatok a soproni zenekultúra történetéhez. I. A Soproni »Dalfűzér« Férfidalegyesület”, *Soproni Szemle* 4/1 (1940), 26.

⁶⁸ MARÓTI Gyula – RÉVÉSZ László: *Öt évszázad a magyar énekkari kultúra történetéből (1480–1980)* (Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1983), 34sk.

⁶⁹ „Pécs organized the first national choral festival in 1864, to which only Hungarian choirs were invited”. Vö. KRISZTINA LAJOSI: „Collapsing Stages and Standing Ovations”, in KRISZTINA LAJOSI – ANDREAS STYNEN (eds.): *Choral Societies* (Leiden, Brill, 2015), 215. Később ezt újra megismétli (uo., 20.). Furcsamód tanulmányában Sopront meg sem említi – sem mint dalártalálkozó, sem mint dalárda, csupán egyetlen felsorolásban, ahol viszont arról beszél, hogy a nyugat-magyar németajkú városokban jelentek meg először a dalárdák (uo., 212.).

⁷⁰ SZTÁRA Mihály: „Férfikarok”, in MOLNÁR Imre (szerk.): *Magyar muzsika könyve* (Budapest, Merkantil kiadás, 1936), 146–159.; SZŐNYINÉ SZERZŐ Katalin: „Zenei élet a dualizmus korában”, in KÁRPÁTI János (szerk.): *Képes magyar zenetörténet* (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2011²), 185., valamint KOLLÁR Éva: *A magyar kórusművészet a XIX. század második felében* (ZTI Magyar Zenetörténeti Osztály, gépirat, é. n.).

⁷¹ Lásd Csatkai már említett tanulmányait.

⁷² Polster az Ábrányi-féle interpretáció miatt ezt, ahol lehet, hangsúlyozza.

irányból közelítve a soproni volt az első *magyarországi* országos, a pécsi pedig az első *magyar* országos dalártalálkozó.

Konklúzió

Az 1860-as évek döntőek voltak a hazai dalármozgalom intézményesülése, az intézményi keretek megalapozása és megszilárdítása szempontjából. Ebben a folyamatban az országos dalártalálkozóknak meghatározó szerepe volt. Helyi kezdeményezéseken túlmutató egyesülésként, az országos dalárünnepély jelenséggént fokmérő: a kórusmozgalom felnőtté válásának első jele. Az újonnan bevont források, valamint a már ismert primer dokumentumok és a korabeli írások – történeti összefoglalások és kritikák – feldolgozása és újraértékelése lehetővé tette, hogy az eddignél részletesebb képet kapjunk az 1863. évi soproni dalártalálkozóról. Láthatóvá vált milyen minták állhattak a soproni dalosok előtt, betekintést nyerhettünk a szervezés folyamatába, valamint feltérképeztük a Dalfűzér és a résztvevő kórusok közötti kapcsolati hálót, a kulturális transzfer lehetséges útvonalait. A nemzetépítés problematikájának tárgyalásán keresztül új megvilágításba került id. Ábrányi Kornél dalártörténetének kiindulópontja is. Ábrányival ellentétben megállapíthatjuk, hogy a nemzeti gondolat szinte minden daláregyesület működésében jelen volt. A „ki a magyar” kérdését azonban más és más módon válaszolták meg, saját kontextusuknak megfelelően értelmezve azt a – század folyamán még egymás mellett élő – korábbi hungarus identitástudat vagy az újonnan megjelenő nyelvi-kulturális magyarságtudat keretei között. A túlnyomóan németajkú résztvevőkkel lezajlott 1863-as soproni dalárünnepélyről nyert közelképben mindkét identitástudat jelenlétét felfedezhetjük és nem kétséges, hogy ez a dalártalálkozó méltán tekinthető a dalármozgalom intézményesülése első mérföldkövének – annak ellenére, hogy már megvalósulás pillanatában elvitták tőle e szerepet és kimaradt a dalártörténet hivatalos narratívájából.

The First Hungarian National Choral Festival: 1863, Sopron

In Hungary, the choral mass movement became during the second half of the nineteenth century one of the most significant musical institutions. National choral festivals played a key role in the process of institutionalization by integrating the local choir unions into a national network. These are the reasons why the first national choral festival held in Sopron in 1863, and organized by the local “Dalfűzér / Liederkranz” association, gained a paramount importance. Hungarian and Austrian choirs were equally invited to this event, however, only a few Hungarian choral unions were (re)present(ed) eventually, which made Kornél Ábrányi – the chronicler who was to control the choral movement’s narrative – claim that the event could not really be considered in fact a Hungarian choral festival. By the way, Ábrányi left out the Sopron choir festival from the list of Hungarian national choral festivals and began the enumeration with the celebration organized in Pécs a year later. Focusing on Sopron, a province town with a significant German population, on the mostly German-speaking local choral union as well as the predominantly German-speaking choral festival offers an excellent case study, concentrating on what Hungarian identity meant in a multi-ethnic settlement of Hungary, located at the border with Austria. At the same time, the study restores the importance of this particular event within the history of the choral movement in Hungary.

20. SZÁZAD

A zenetudós útja: az ifjú Molnár Antalról*

Az ifjú Molnár Antal 1906 és 1918 között intenzív levelezést folytatott családjával. A mai olvasó számára meglepő, milyen nyíltan ír a huszoneves Molnár frissen átélt lelki válságairól, pályaválasztási nehézségeiről, fizikai igényeiről, szexuális vágyairól szüleinek, elsősorban édesanyjának, egy olyan életkorban, amelyre inkább a szülőkről való leválás folyamata jellemző. A Demény János-féle levélválogatás, amely 1989-ben jelent meg a *Boëthius boldog fiatalsága* című kötetben, nagyrészt Molnár édesanyjának a hagyatékából került elő.¹ A legkorábbi küldemény 1895-ből vagy 1896-ból származik, a legkésőbbi 1918-ból.² A levelek jelentős hányada keletkezett abban az időszakban – 1909 és 1912 között –, amelyben a későbbi zeneesztéta, a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes tagjaként részese lehetett az új magyar zene zászlóbontásának, így Kodály és Bartók első szerzői estjeinek is 1910. március 17-én és 19-én.

„Micsoda idők, micsoda percek!” – írta március 20-án édesanyjának mámoros lelkesültségben. „Kodály – elemezte az első hangversenyt – első embere az országnak, ez nekem elég; egy perc alatt lett azzá. Mikor Kerpely az első cselló hangokat kiadta, azt a csodás melódiát az ő utolérhetetlen hangjával és művészi ihletével, az ország alvó melle föllélegzett és az elalélt zeneélet arcán rózsaszínű lüktetés lett láthatóvá.”³ A csipkerózsikaálmából ébredő zeneélet két nappal később, a Bartók-esten, ha lehet, még elementárisabb, a lélek legsötétebb bugyraiba is bevilágító élményben részesült: „Ez a zseni, ez a félisten hogyan játszott! Ezek a sosem hallott hangulatok, ezek a lelkünk mélyén kihalászásra váró mélységek, miket

* Jelen tanulmány az NKFIH 123819-es számú pályázat támogatásával jött létre. A tanulmány az MTA BTK ZTI 20-21. Századi Magyar Zenei Archívuma által 2019. május 28-29-én rendezett, a *20. századi zenetörténeti források hitelessége* című konferencián elhangzott előadás szerkesztett, bővített változata.

¹ MOLNÁR Antal: *Boëthius boldog fiatalsága. Demény János válogatása Molnár Antal leveleiből és írásából* (Budapest, Magvető, 1989), 11–12.

² MOLNÁR *Boëthius*, 83., 379–380.

³ Uo., 113.

csakis nagy lélek érthet meg; a halál és élet határain mozgó ihlet, a problémák problémája egy-egy sóhajtásban, visszafojtott könnyek a hangokból kizokogva: ez az ő zenéje” – írta Bartókról.⁴

Az épp csak húsz éves Molnár Antal ekkor még nem zenetudós, egyelőre fel sem merül benne, hogy ezt a pályát kellene választania. Mégis, a levél mintha előre vetítené későbbi könyveinek Bartók- és Kodály-értelmezését, mintha már érzékelné a két zeneszerző alkatának különbségét, az új magyar zene kettejük alkotói személyiségéből fakadó Janus-arcát. Molnár ekkor még elsősorban az újonnan alakult kvartett zeneszerzéssel és költészettel kokettáló brácsása. Leveleiből egyértelművé válik, hogy a vonósnégyes egy tágabb baráti kör közegében alakult meg, ő maga gimnáziumi és magántanára, az amatőr muzsikus és klasszika-filológus Szilágyi Sándor révén kapcsolódott be a társaság életébe.⁵ Szilágyi volt az, aki Molnárt, a jó módú lipótvárosi ügyvéd fiát bevezette a fővárosi művész- és zenész értelmiség közösségébe; az ő révén ismerkedett meg 1906-ban Kodály Zoltánnal is.⁶ Szilágyi, akárcsak Kodály, az Eötvös Collegium öregdiákja volt, doktori disszertációját az ógörög zeneesztétikáról írta.⁷ Neki volt köszönhető tehát, hogy az ifjú Molnár Antal igen korán megismerkedhetett egy Magyarországon akkortájt igen kevésbé művelt tudományággal, a zeneesztetikával. Ugyanakkor a Kodálllyal való közeli kapcsolat jelentősen gyengítette Szilágyi befolyását tanítványára. 1911-ben Molnár már úgy érezte: „Sokat, sokat gondolkodok Kodályra, és tisztán látom, hogy életföladatom az ő oldala mellé húz. Imádom ezt az embert, utolsó lehettemig szolgálni fogom. Én boldog, aki ilyen szolgálatra vagyok hivatott!”⁸

Az időszak levelei valójában egy elhúzódó identitásválság dokumentumai, amelyekben egy önmagát kereső, talán túlságosan is sok irányban tehetséges és érdeklődő muzsikus személyisége mutatkozik meg. Akár zenetudós-szindrómaként is értelmezhető e válság, amennyiben a dokumentumok egy olyan fiatalember felfedezőútját tárják fel előttünk, aki egyaránt tehetséges zenei, irodalmi, filozófiai téren, komponál, ír, gondolkodik, és kivételesen fejlett kritikai érzékkel szemléli és rögzíti írásban a körülötte zajló eseményeket. Ám az, hogy e szerteágazó tehetségek végül melyik pályán hasznosulhatnak, igen sokáig a történet résztvevői előtt is homályban marad. A következőkben a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyesből való kilépés és a zenetudóssá válás folyamatát igyekszem rekonstruálni, úgy is mondhatjuk: történeti távolságból megkísérelt pszichoanalízis segítségével, különféle, egymásnak gyakran ellentmondó, máskor egymást magyarázó–kiegészítő forrásokra, a zeneesztéta családjának írt leveleire, Molnár kései visszaemlékezéseire, valamint más, kortárs dokumentumokra és ezek kritikai interpretációjára támaszkodva.

⁴ Uo., 114.

⁵ Erről részletesen ír Molnár 1974-es visszaemlékezés-kötetében: *Magamról, másokról* (Budapest, Gondolat, 1974), lásd „A »Magyar Vonósnégyes«” című fejezetet: 18–22., ide: 18.

⁶ Lásd ehhez MOLNÁR *Boëthius*, 90., illetve a közreadó Demény János jegyzeteit: 626.

⁷ Ua.

⁸ Uo., 165.

Az identitásválság legmeghatározóbb mozzanata épp a brácsaművészi tevékenységet, egyáltalán a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes munkájában való folyamatos részvételt érintette, és mélységét jól mutatja, hogy – mint azt az 1912. április 11-én megjelent *Zeneközlöny* hírrovara dokumentálja – két év után időigényes zeneszerzői tevékenységére hivatkozva Molnár ki is lépett az együttesből.⁹ Kései visszaemlékezéseiben utalt arra, hogy valójában Kerpely Jenő züllöttsége sarkallta kilépésre, többek között azért, mert a csellóművész egyszer felvette helyette és tudta nélkül a honoráriumát.¹⁰ Az édesanyjának szóló levelekből azonban a kilépés okainak háttérben több motívum is felsejlik. 1911 nyarán, mint azt az ekkor keletkezett levelek bizonyítják, akuttá vált számára a kérdés, érdemes-e egyáltalán a vonósnégyesben maradnia. Mint július 11-én írta:

„Hogy a quartettel mi lesz, azt attól kell függővé tennem, hogy mennyire állandósul ez a hangulatom. Ha sikerül alaposná tennem, máris otthagynom őket, még akkor is, ha csak ők szedik is le a tejfölt (mint írod), és akkor is, ha evvel ártok a quartettnak, vagy ha kellemetlenségeket okozok is magamnak.”¹¹

A „hangulat”, amelyre a levélben Molnár hivatkozik, egyértelműen a kilépés hosszú ideje formálódó szándékára utal. Csak pár burkolt megjegyzésből sejlik fel, hogy Molnár 1911 tavaszára feltehetően az idegösszeomlás szélére sodródott, amelyben szerepet játszhatott második és egyben utolsó népzenei gyűjtőútjának traumatikus tapasztalata is. Kései visszaemlékezéseiben beszélt arról, hogy Ipolybalogon „rémes tapasztalatokat” gyűjtött, és az átélt impressziókat pszichésen nem volt képes feldolgozni. Úgy érezte: „az ilyen élmények végképp meg tudnának fosztani munkaképességemtől, ha tovább folytatnám a faluzást.”¹² A történeteket a nyár folyamán, a Balti-tengeri üdülőhelyen, Misdroyban igyekezett kiheverni, s az időszakot – egyáltalán nem véletlenül – „gyógyuló nyárnak” nevezte.¹³

Végül úgy döntött, hogy a vonósnégyes 1911. novemberi hollandiai és németországi útja előtt nem fog szakítani partnereivel, bár leveleiben visszatérően panaszkodott arra, hogy a kvartettmunka milyen megterhelő számára („De a quartett az minden, minden erőt lefoglal, semmit sem lehet csinálni, ha az az örök munka a nyakamon lóg”¹⁴). Waldbauer Imrének a Bartók Archívumban őrzött koncertnaplója pontosan rögzíti hány hangversenye volt az éppen megalakuló kvartettnak 1910 és 1911 folyamán. A vonósnégyes egyáltalán nem koncertezett folyamatosan, fellépéseikre tömbökben került sor. Az 1910. márciusi Kodály- és Bartók-est után május 10-én léptek újra színpadra, majd egy igen hosszúra nyúlt nyári szünetet követően

⁹ N.N.: „Hírek”, *Zeneközlöny* 10/19 (1912. április 11.), 622–624., ide: 622.

¹⁰ MOLNÁR »*Magyar Vonósnegyes*«, 21.

¹¹ MOLNÁR *Boëthius*, 154–155.

¹² MOLNÁR Antal: „Népdalgyűjtés”, in MOLNÁR *Magamról, másokról*, 23–30., ide: 30. Molnár 1910-ben gyűjtött először Gyergyóban, 1911-ben pedig Ipolybalogon. Lásd uo. 23., 30.

¹³ MOLNÁR *Boëthius*, 159.

¹⁴ Uo., 161.

három hangversenyt adtak november 15. és december 15. között.¹⁵ Ezek közé tartozott a Debussy-kvartett december 5-iki magyarországi bemutatója is.¹⁶ Ezt követően azonban tíz hónappal később, 1911 októberében hangversenyeztek megint, a 12 hollandiai koncertet öt németországi, egy bécsi és hat budapesti koncert követte 1912. március 20-áig. Ez volt az utolsó hangverseny, amelyen Molnár, mint az együttes brácsása lépett fel. Az október 18-án induló új koncertszezonzban már Kornstein Egon ült a brácsapultnál.¹⁷ A koncertek közötti hosszú szüneteknek több magyarázata is van, egyike ezeknek, hogy a fiatal kvartett életében a repertoár felépítése valóban sok időt emésztetett fel.

1911 szeptemberének elején a vonósnegyes Balatonalmádiba vonult vissza a külföldi turné előtt próbálni, és ez a próbaidőszak a végletekig fokozta Molnár elkeseredését. Nem tagadta, hogy minden egyes próba „szenvedés” számára: „A rengeteg próba alatt – írta – a megunásig tolakodóvá válnak a legszebb motívumok is, az ember már nem is hallja, figyeli őket, csak a szép játszás, a tónus, egy-egy fogás stb. sikeressége a cél”.¹⁸ Ám önuralmat erőltetett magára, mivel nem akarta társait cserbenhagyni: „Azt belátom, hogy jelenleg nem *én miattam* vagyok itt, hanem egy ensemble miatt, melynek érdekeit kötelességem respektálni.”¹⁹

A leírt mondatok értelmezéséhez feltétlenül figyelembe kell vennünk, hogy bennük a huszonegy éves fiatalember édesanyjának próbálja meg elmagyarázni vívódásainak okát. Mivel nem tudjuk, milyen anyai feddés vagy aggodalom fogalmazódott meg abban a levélben, amelyre válaszul Molnár beszámolója készült, csupán azt rögzíthetjük, hogy Molnár egyfelől panaszkodik, mivel együttérzést kíván kiváltani olvasójából, másfelől viszont felelős döntést hozó, a kamaszos önzést leküzdeni képes, érett felnőttként kíván fellépni. Mégis, tagadhatatlan: megfogalmazásaiból egyértelművé válik, hogy intellektuális értelemben számára nem volt vonzó az aktív előadóművészi tevékenység, úgy tűnik, a legcsekélyebb mértékben sem elégítette ki szellemi változatosságigényét.

Balatonalmádiból hét, tudatosan irodalmi igénnyel megírt, filozofikus tartalmú levelet küldött édesanyjának, amelyek egyrészt saját pályakereséséről, Szilágyi Sándornak e pályakeresésre gyakorolt hatásáról, másrészt a nőkhöz fűződő ellentmondásos viszonyáról és általában véve szerelemről szóltak. A levelek vallomásos, gyakran poétikus hangvétele nem fedheti el a tényt, hogy az akkor huszonegy éves ifjúnak érzékelnie kellett a fiúgyermekük hosszúra nyúlt útkeresését feltehetően

¹⁵ Köszönettel tartozom Vikárius Lászlónak, aki engedélyezte, hogy betekintést nyerjek a BTK Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában őrzött Waldbauer-hagyatékba.

¹⁶ Budapesti Hangversenyek Adatbázisa. BTK Zenetudományi Intézet 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=10938 (utolsó letöltés: 2021. április 18.).

¹⁷ A Budapesti Hangversenyek Adatbázisa szerint az évad első Waldbauer–Kerpely-kvartett hangversenyére október 29-én került sor. Ezen a hangverseny mind Molnár Antal, mind pedig Kornstein Egon fellépett: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=2193 (utolsó letöltés: 2021. április 18.).

¹⁸ MOLNÁR *Boëthius*, 196–197.

¹⁹ Uo., 169.

aggodalommal nyomon követő szülők elvárását mind szakmai, mind pedig magánéleti téren. Sokáig az irodalmi kibontakozásban bízott:

„Három irányban jelentkezett nálam tehetség. 1.) zeneszerzői 2.) írói 3.) filozófiai (esztétikai) irányban. Mind a mai napig képtelen volnék egyiket vagy másikat tulnyomóvá tenni, fogalmam sincs, melyikre kell a fősúlyt helyeznem. [...] Ha egy ideig nagy nyugalomban vizsgálhatnám e tehetségeket, mindegyikben dolgoznék és mindegyikben eljutnék egy magasabb fokig, akkor kiszülné, hogy melyikben akadok meg és melyikben tudok még tovább haladni. Azt hiszem, az ösztönünk jó vezető ebben a kérdésben. Mindjárt megmondhatom, én azt hiszem, hogy az irodalom a legnagyobb; és pedig miért?, mert a filozófiának közelebbi rokona, mint a zene, s így két tehetség egyesül egy ellen.”²⁰

A kérdést, hogy a zene valóban távolabb áll-e a filozófiától, mint az irodalom, most érdemes figyelmen kívül hagynunk. A zeneesztéta Molnár későbbi tevékenysége mindenestre egészen bizonyosan megcáfolná ezt az állítást. Az ifjúkori levelek stílári igényessége, a megfogalmazások pontossága és találó volta mindazonáltal egyértelművé teszi, hogy Molnár alaptehetsége irodalmi tehetség, amihez – a levelek mennyiségét és hosszát is tekintetbe véve – egy jelentős mértékű grafománia társult. Hasonló termékenységet a zeneszerzés terén nem tudott felmutatni, sőt leveleiből kiviláglik, hogy a komponálás – a szükséges ihlet hiányában – igen hamar a kvartettezéshez hasonló nyűgként, „szenvédésként” revelálódott számára.²¹

Visszatérve a kvartettből való kilépéshez, nagyon valószínű, hogy a négy fiatalember alapvetően eltérő életszemlélete, személyisége is közrejátszhatott a közöttük kialakuló konfliktusban, sőt a konfliktus kialakulása talán előre látható is volt. Mint még júliusban írta: „Kár ezért a szép quartettért, melynek primása beteg, 2-od hegedűse hülye, brácsása komponista és csellistája Lebemann. Kodály már megjósolta halálát.”²² A sportember Waldbauer betegsége egy, a kezét ért sportsérülés következtében alakult ki, ami miatt 1911 nyarán nem tudott gyakorolni, s így a vonósnégyes próbái is elmaradtak.²³ A „Lebemann” kifejezéssel Molnár arra utal, hogy Kerpely olyan ember, aki minden vágját azonnal ki kívánja elégíteni. Molnár szemében, akit magántanára, Szilágyi Sándor – mint az több levélből is kiderül – a munka és az életvitel terén egyaránt rendkívüli aszkézisre szoktatott,²⁴ ez a magatartásforma több mint visszatetszőnek tűnhetett.

Ennél is többet mond azonban, hogy Molnár a második hegedűst, Temesváry Jánost egyszerűen „hülyének” nevezi, ami egyértelműen dokumentálja azt a szellemi értelemben kibontakozó felsőbbrendűségi érzést, amit csak egy entellektüel táplálhat a szakmuzsikussal szemben. Az intellektuális felsőbbrendűség magatartásformájának ihletője is Szilágyi Sándor lehetett. Molnár „Szilágyizmus”-nak nevezte e

²⁰ Uo., 188.

²¹ Uo., 144.

²² Uo., 155.

²³ Ua.

²⁴ Uo., 184.

magatartásformát,²⁵ amely elsősorban a szellem szabad, asszociatív játékaire ösztönzött:

„Ő megtanított arra, hogy az intelligencia bizonyos irányú fölhasználása különálló élvezettel jár. Megszűntem tehát egy *cél érdekében* (pálya stb.) gondolkozni és fölismertem az észnek azt a képességét, hogy *önmagában*, az általános megismerés érdekében fölhasználva határtalan perspektívát nyit meg a kedély előtt.”²⁶

A levelezés egyértelművé teszi, hogy Molnár csak Waldbauerrel tudott harmonikus kapcsolatot kialakítani a vonósnégyesből, bár ezt a kapcsolatot is beárnyékolták többnyire kibeszéletlenül maradt konfliktusok. Molnár igen hamar erős vonzalmat kezdett táplálni a Waldbauer-család egyik leánya, Ilonka iránt, aki azonban kiköszarazta.²⁷ A Waldbauer-családnál és a családdal együtt eltöltött idő során – részben az ő budapesti, Aradi utcai lakásukon,²⁸ részben Misdroyban, üdülés közben – így Molnár a vágyódás és a visszautasítottság érzése között ingadozott. Ez érthető módon legalább annyira befolyásolta Waldbauer iránti érzelmeit, mint saját brácsaművészi tevékenységével kapcsolatos kétségei. Nem is igazán tudta megfogalmazni, mi zavarta Waldbauer Imrében, amikor édesanyjának beszámolt kettejük kapcsolatáról:

„Hisz ő jó volt hozzám mindig, szeretjük egymást, csak nem passzolunk össze. Valami idegenséget nem tudtam legyőzni sosem. Ezek a fajtában rejlő misztikus ős-különbségek.”²⁹

Kései visszaemlékezésében Molnár említette, hogy az 1911 novemberi hollandiai turné során a plakátokon csupán az ő nevével nem szerepelt a nemesi rangra utaló „von” előtag,³⁰ ami azonban nem feltétlenül kizárólag a brácsaművész plebejus származására utalt, hiszen a kvartett többi tagja sem tartozott a magyar arisztokráciához, hanem inkább Molnár zsidó származására kellett vonatkozzon. Ráadásul a „fajtában rejlő misztikus ős-különbségek” megfogalmazásnak, illetve az idegenségérzetnek a motívuma megjelenik Molnár korábbi és későbbi leveleiben is.

1910 júliusában Kodállal nyaralt együtt az ifjú Molnár Cirkvenicán. Hosszú sétáik során Kodály zsidókkal kapcsolatos gondolatait is megfogalmazta tanítványának. Mint Molnár írta, Kodály „ha zsidókkal van együtt, bizonyos idő múlva valami furcsa hidegséget tapasztal.”³¹ Különös ironia rejlik abban, hogy a fiatal Kodály épp egy zsidó származású tanítványának fogalmazza meg zsigeri antiszemita érzéseit. Ám ez összefügghet azzal is, hogy maga Molnár is meglehetősen ambivalens módon élte meg saját zsidó identitását. Néhány nappal később, minden bizonnyal a kodályi példa hatása alatt írja édesanyjának: „Itt elég sokan vannak, de nem igen látom őket. Büd[ös] zsid[ó] is van, de nem föltűnően sok.”³²

²⁵ MOLNÁR *Boëthius*, 195.

²⁶ Uo., 192.

²⁷ Uo., 184., 632.

²⁸ A családról részletes leírás található uo., 136.

²⁹ Uo., 161.

³⁰ MOLNÁR *A »Magyar Vonósnégyes«*, 19.

³¹ MOLNÁR *Boëthius*, 125.

³² Uo., 127.

Az asszimilált zsidók antiszemitizmusa nem ritka jelenség, legutóbb Füst Milán naplói kapcsán alakult ki vita Magyarországon e jelenségről.³³ Molnár számára a zsidó, illetve keresztény – az ő esetében inkább keresztény³⁴ – önzonosság azonban egyidős identitásválságának a részévé lett. Igaz, zsidó identitásával kapcsolatos ön-reflexiói még 1915–1916-os levelekben is megtalálhatók, amikor a pályaválasztási válságon már nagyrészt túljutott. Ekkor ismerte meg Houston Stewart Chamberlain írásait, köztük az 1905-ben megjelent *Arische Weltanschauung* című alapművet, amely később Hitler eszméinek egyik fő ihletőjeként szolgált. „Chamberlain szerint – írta édesanyjának – a zsidónak nincs igazi erkölcsi alapja; ezt már magam is régen érzem és szenvedem.”³⁵

Molnár, bár ügyvéd apja közbenjárása nyomán katonai szolgálatra alkalmatlannak találtatott,³⁶ tragikusan fájdalmasan szembesült barátai, azaz vele egyidős, olykor asszimilált zsidó, máskor – mint közeli barátja, Bányai Elemér esetében – örmény fiatalok váratlan halálával, olyanokéval, akik hangsúlyozott magyar identitással vállalták a részvételt az értelmiségiek számára kezdetben kulturális szembenállásként revelálódó háborúban.³⁷ A „zsidó erkölcstelenség” motívumának megidézése egyfajta mentegetőzsként is értelmezhető tehát: az általánosan megnevezett „zsidó” valójában maga Molnár, aki az otthon biztonságát választotta, nem pedig a háborúban való kockázatos részvételt.

„Miért van mégis, hogy a zsidók nem olvadnak be, hogy nem hajtják meg fejüket a keresztény világ csodálatos kultúrája előtt? Miért? Mert nem fontos nekik. Mert fajtájuk vágyai, törekvései, irányai nem kultúrtörekvések, nem művészi törekvések, nem politikai törekvések. Valami egészen más lényeg rejlik a zsidó lélek mélyén, valami teljesen megjegecesedett lényeg, amit sejtetek, de még nem bírtam egészen megfogni. Úgy sejttem, hogy a zsidóság nem az élet széppé és változatossá tételére törekszik (mert ez kultúr-törekvés), hanem épp ellenkezőleg: nyugodttá, leszűrtté, egyszerűvé és békéssé akarja tenni. Ezért oly egyszerű a filozófiai nézése, ezért áll pénz-alapra (szolid biztosítása a vitalitásnak), ezért mosolyog a fantasztikus sokféleség láttára, ami az indogermánok lényegét képezi.” „A keresztény kultúra embere azt kérdezi: »milyen a lelkiismereted?« – neki ez veleszületett érzésvilága. A zsidó azt kérdezi: »hogyan biztosítod magad?« – Neki is ez a veleszületett alapérzése.”³⁸

³³ Lásd ehhez SCHEIN Gábor írását: „A »zsidó« Füst Milán Naplójában.” <https://or-zse.hu/hacofe/vol5/schein-fustmilan-muveszet2012.htm> (utolsó letöltés: 2021. április 18.), valamint az erre érkezett válaszokat: GERŐ András: „Zsidó zavar: miért érzi magáénak egy zsidó szervezet a zsidóellenes Füst Milánt?” https://azonnali.hu/cikk/20190121_zsido-zavar-miert-erzi-magaenak-egy-zsido-szervezet-a-zsidoellenes-fust-milant (utolsó letöltés: 2021. április 18.). A Magyar Zsidó Kulturális Egyesület nyilatkozata a *Szombat* című lapban: <https://www.szombat.org/politika/fust-milan-a-mi-oroksegunk-a-magyar-zsido-kulturalis-egyesulet-kozlemenye> (utolsó letöltés: 2021. április 18.).

³⁴ Molnár következetesen keresztényt használ, ami arra utal, hogy a Molnár-család valamely protestáns egyházban keresztelkedett ki. Magáról a kikeresztelkedésről azonban semmilyen információ nem áll rendelkezésre. Demény János a *Boëthius boldog fiatalága*-kötetben sem az előszóban, sem a jegyzetekben nem nyújt erről tájékoztatást.

³⁵ Houston Stewart CHAMBERLAIN: *Arische Weltanschauung* (München, Bruckmann, 1905). Lásd továbbá 293.

³⁶ Uo., 350.

³⁷ Uo., 306–307.

³⁸ Uo., 325–326.

Mint ez az idézet bizonyítja, a háborús levelek többnyire arra törekszenek, hogy a faji magyarázat révén gyógyírt kínáljanak Molnár büntudatára. A világháború, és az abban el nem játszott szerep e büntudatot megnövelte – ez egy 1926-os *Lusta vagyok* című feljegyzéséből is egyértelművé válik³⁹ –, de valójában az érzés már a pályakereső válságidőszaknak is alapvető érzülete volt: büntudatot váltott ki a kvartett elhagyása, a szülői elvárásoknak megfelelni nem tudás, a szülőktől való anyagi függés vagy éppen a Szilágyi iránt lassan kibontakozó hálátlanság. És büntudatot váltott ki a kikeresztelkedés is:

„Mély igazságot mondott Kohn Sámuel, mikor kitérésünk alkalmával azt mondta, hogy az ellenség táborába megyünk át. Mert a két tábor egymást megérteni nem fogja soha. Érzem, hogy a zsidó probléma a világtörténet legélesebb tragikuma.”⁴⁰

Hogy Molnár szüleinek nevelési elveiben a lelkiismeretfurdalásra és büntudatkeltésre, mint a gyermek formálódási folyamatának mozgatórugójára történő építés milyen szerepet játszott, a dokumentumok hiányában nem rekonstruálható, az azonban világos, hogy a személyiségfejlődésére leginkább hatást gyakorló magántanára, Szilágyi Sándor pedagógiájának megkerülhetetlen eszköze volt. Kettejüknek az anya hagyatékában megőrzött, 1906 májusából származó, a kamasz Molnár tanára elleni lázadását rögzítő levélváltása egészen egyértelműen dokumentálja, hogy Szilágyi Molnárbán épp azáltal kívánt büntudatot ébreszteni, hogy rámutatott önzésére, lustaságára, elkényeztettségére és a makacs ellenállásra, amit a fiú a tanár felállította szabályokkal szemben mutatott.⁴¹

A leveleket közreadó Demény János pontosan ebben a kontextusban értelmezi a viharos hangú levélváltást.⁴² Ám a Balatonalmádiból 1911-ben, azaz a nagy identitásválság idején anyjának írott vallomások leveleiben olvasható egyik utalás egészen más megvilágításba helyezi az akkor kialakult helyzetet: „Ő [mármint Szilágyi] szerelmes volt belém és úgy akarta önmagának kényelmessé tenni a dolgot, hogy magához idomította a kedvesét. (Ezt ti nem láttátok, aminthogy egy szülő soha semmit sem lát.)”⁴³ Szilágyinak a levélrészletből kikövetkeztethető homoerotikus közeledése a kamaszfiúhoz sok mindenre magyarázattal szolgálhat, elsősorban azt világítja meg, hogy ténylegesen milyen trauma vezetett az 1911-es súlyos identitásválsághoz, az összeomláshoz. A belőle táplálkozó és az ifjú Molnár egész életét körbefonó büntudat és bizonytalanságérzet végül mégis elvezetett a megoldáshoz, amelyre a válságot kiváltó Szilágyi éppúgy mintát mutathatott, mint Kodály: Molnár Antal rátalált saját útjára a zenetudomány felé.

³⁹ MOLNÁR Antal: „Lusta vagyok.”, MOLNÁR *Boëthius*, 55–58.

⁴⁰ Uo., 327.

⁴¹ Uo., 90–99.

⁴² Lásd Demény jegyzetét, uo., 625–627.

⁴³ Uo., 194.

The Way to Musicology. The Early Years of Antal Molnár

The music aesthete and musicologist Antal Molnár (1890–1983) began his career as a viola player in the world-famous Hungarian Waldbauer-Kerpely String Quartet in 1911. Though he played in the string quartet only till 1912, he had the opportunity to take part in music historic events such as the first author's nights of Bartók and Kodály. My study focuses primarily on the history of this early period, and it seeks to explore how Molnár, who had multiple talents in literature, music and philosophy, found his own path and how he chose to carry on a career as a musicologist. The study, which uses the methods of psychoanalysis and text interpretation, examines concepts and phenomena that are characteristic of both the era and Molnár's career, such as sense of guilt, latent homosexuality and the anti-Semitism of baptised Jews.

KUSZ VERONIKA

Salzburg – Wellesley – New York

Dohnányi politikai ügye külföldön*

A debreceni Ideiglenes Nemzeti Kormány 1945. február 9-én állította össze a magyar háborús bűnösök első listáját, melyet a február 16-ára keltezett „I. Kimutatás. A háborús bűnösökről, a fegyverszüneti egyezmény 14. §-ához” című dokumentumban rögzített.¹ A jegyzék – hamarosan egy másodikkal kiegészülve – 1945 májusában a sajtóban is megjelent:² 106 személyt listázott, köztük Dohnányi Ernőt, mint aki „a háború fokozottabb mértékben való folytatására és a nyilas (fasiszta) mozgalomnak segítségében szellemi tevékenységet fejtett ki.”³ Hogy Dohnányit az elszámoltatások első stádiumában háborús bűnösnek tekintették, valójában nem számított rendkívüli dolognak: a törvény értelmében ugyanis sokakat, akik a háború alatt magasrangú közalkalmazotti vezetőként működtek, automatikusan listáztak. Ő márpedig hivatalosan 1943 szeptemberéig vezette a Zeneakadémiát (azt követően címzetes főigazgató lett), a Magyar Rádiónál pedig valószínűleg egészen 1944 novemberéig, Budapestről való távozásáig töltött be zenei vezetői pozíciót – igaz, e tevékenységének részletei, például hogy pontosan milyen feladat- és felelősségi körei voltak, egyelőre feltáratlanok. A Zeneakadémián és a Rádióban mindenesetre 1945 nyarán igazolóbizottsági eljárás előtt is tárgyalták Dohnányi ügyét, s aktáját a Népügyészség felé továbbították, mely 1946 őszén vizsgálta.⁴ A Budapest Főváros Levéltárának dokumentumai

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj (MTA) és az Új Nemzeti Kiválóság Program „Bolyai+” (ITM) támogatásával készült.

¹ Az irat a Külügyminisztérium anyagában maradt fenn. „I. Kimutatás. A háborús bűnösökről, a fegyverszüneti egyezmény 14. §-ához. 10/d. sz. melléklet (a 10/25 napirendi ponthoz), 271ME/1945.” Lásd Szűcs László (összeáll.): *Dálnoki Miklós Béla kormányának (Ideiglenes Nemzeti Kormány) Minisztertanácsi jegyzőkönyvei 1944. december 23. – 1945. november 15.* (Budapest, Magyar Országos Levéltár, 1997) (*Magyar Országos Levéltár kiadványai II. Forráskiadványok* 28), 203–204.

² Lásd például [N. N.]: „Itt a magyar háborús bűnösök első hivatalos névjegyzéke”, *Magyar Nemzet* 1/2 (1945. május 3.), 4.

³ Lásd Szűcs *Minisztertanácsi jegyzőkönyvek*, 203–204.

⁴ Az igazolóbizottsági és népügyészségi iratok a Budapest Főváros Levéltárában találhatóak: „[A terheltek nevei:] Dohnányi Ernő / [Az ügy tárgya:] kiadatás” című iratborítékban. Jelzet: HU_BFL_XVII_1518_1945_igazolasiugy_Zenemuveszeti_Foiskola_Dohnanyi. A zeneakadémiai

szerint akkor nem hoztak határozatot, viszont amikor a következő év szeptemberében a Külügyminisztérium néhány nap alatt több ezer, Nyugat-Európában tartózkodó, korábban elmarasztalt személy ellen állított ki kiadatási, illetve elfogató parancsot – ekkor Dohnányi neve újra felmerült.⁵ Az ügy történetének e legsúlyosabb dokumentuma szerint Dohnányi „alaposan gyanúsítható azzal, hogy mint a rádió főzeneigazgatója jelentős mértékben hozzájárult a magyar zenei életnek jobboldali propaganda szolgálatába való állításához.”⁶ Hogy az angolszász országoktól kapott állítólagos ígéret a vádolt személyek kiadatására mennyiben lehetett valós, az erősen kétséges. Dohnányi maga is az elfogatóparancs után két héttel kezdte meg nagy sikerű írórszági, illetve angliai turnéját, melynek keretében november 3-a és december 7-e között összesen 14 koncertet adott és bemutatta 2. zongoraversenyét (h-moll, op. 42) is. Anglia-szerte utazott tehát előre meghatározott program szerint, letartóztatására vagy arra tett kísérletre azonban sem ekkor, sem később nem került sor.

A magyarországi eljárás tehát valójában nem gyakorolt közvetlen hatást a zeneszerző életére. Hogy is gyakorolhatott volna: 1944 novemberében távozott az országból, az első listák megjelenése és az igazoltatások idején az ausztriai Neukirchen am Waldében, a népügyészégi vizsgálat során Kitzbühelben tartózkodott, az említett angliai turnét követően pedig Argentínába, majd az Egyesült Államokba vezetett útja. 1949-ben itt kapta kézhez az ügy megnyugtató záró dokumentumát, mely szerint „a budapesti népügyészség a nevezettel szemben folyamatba tett nyomozást a Bp. 101.§. 3. pontja [ti. bizonyítékok hiánya] alapján megszüntette”.⁷ Az az eseménysorozat azonban, amely ezen igazolás kiadatásához vezetett, nagyon is személyesen érintette Dohnányit – a vádak ugyanis külföldre is követték őt. Az említett dokumentumot, mint alább látni fogjuk, egy amerikai szervezet számára kellett beszereznie.

A történet nem teljesen ismeretlen a magyar zenetörténetírásban, hiszen Vázsonyi Bálint 1971-es életrajza viszonylag részletesen tárgyalta a kétségbeesett harcot, melyet az emigráns Dohnányi és köre vívott az újabb és újabb támadásokkal szemben.⁸ Minthogy azonban Vázsonyi a magyarországi eseményekkel egyáltalán nem foglalkozott, fókusza némileg torzult, továbbá – szokásához híven – szórványos forrásaira sem hivatkozott. Nemrégiben, 2014-ben ráadásul egy korábban ismeretlen, Dohnányi által gyűjtött (és néhány esetben saját kommentárjait is tartalmazó) dokumentumcsoport került elő az amerikai hagyatékból, mely mintegy másfél száz, a politikai

igazolóbizottsági határozatot lásd: „14/1945. szám. A Zeneművészeti Főiskola igazoló bizottságától. Tárgy: [Dohnányi állásától való megfosztása]”, közli GÁDOR Ágnes – SZIRÁNYI GÁBOR: „Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában. III. rész: 1941. július – 1949. július”, in Sz. FARKAS Márta – GOMBOS László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2005* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2006), 420–421.

⁵ Lásd például MÁTRAI Sándor: „Ötezer háborús bűnöst adnak ki”, *Kis Ujság* 1/61 (1947. szeptember 6.), 3.

⁶ „Elfogatóparancs [Dohnányi Ernő ellen] / [olvashatatlan aláírás] tanácsvezető bíró és népbírák”, 1947. október 13. 16. Budapest Főváros Levéltára, XVII.1518.

⁷ A levélváltást közli GÁDOR–SZIRÁNYI *Dohnányi Ernő iratok* III. rész, 422–423.

⁸ VÁZSONYI Bálint: *Dohnányi Ernő* (Budapest, Nap Kiadó, 2002²), 273–288.

ügy külföldi hullámaihoz kapcsolódó forrást sorakoztat fel: leveleket, igazolásokat, jegyzeteket, újságcikkeket – ezek nagymértékben megkönnyítik a kutató helyzetét.⁹ E források, valamint a hagyaték levélkorpusza és a sajtó segítségével érdemes tehát ez egyszer rögzíteni a nyomasztó eseménysor részletes kronológiáját, mert nemcsak Dohnányi kései korszakának megértéséhez járulhat hozzá, hanem a nemzetközi zenei élet politikai összefüggéseit is példázza. Jelen tanulmány egy nagyobb, Dohnányi pályájának politikai vonatkozásait vizsgáló kutatási projekt keretében született, s e helyütt nem, vagy csupán érintőlegesen térek ki az olyan, kulcsfontosságú szempontokra, mint a magyarországi vádak története, a vádlók motivációi, a vádak mibenléte és igazságtartalma – ezeket más publikációkban tettem közzé.¹⁰

A vádak megjelenése Magyarországon kívül

Dohnányi 1945 augusztusában szembesült az őt illető politikai vádak pusztító hatásával. A hangverseny, amelyet ekkor politikai okból lemondtak, nemcsak érzelmi szempontból, mint a háborút követő egyik első, nyilvános szereplés lett volna jelentős számára, hanem anyagilag, s presztízse miatt is: a Salzburgi Ünnepi Játékok nyitókoncertjéről volt ugyanis szó. Megrázó erejű a hagyatékban együtt látni a pár nap különbséggel kelt két dokumentumot: az 1945. július 27-ére¹¹ – egyébként Dohnányi 68. születésnapjára – datált szerződést és az augusztus 1-jén fogalmazott táviratot, mely szerint a salzburgi katonai kormányzat nyilvános szereplését politikai okból nem engedélyezi.¹²

A dokumentumok tanúbizonyossága szerint a szálak bizonyos Otto de Pasetti kezében futottak össze, aki maga is muzsikusként, s az amerikai megszállási övezet kulturális ügyekben illetékes hírszerző tisztje (zeneügyi biztos, angolul: „music control officer”) volt – ehhez az övezetbe tartozott Felső-Ausztria (Oberösterreich), illetve Salzburg környéke, valamint Bécs bizonyos kerületei. Magyarország nem volt távol, a környéken számos magyar menekült is tartózkodott: Pasetti alighanem magyaroktól szerezte információit. A budapesti zeneélet közelségét jelzi Dohnányi azon feltételezése is, miszerint Pasetti tevékenységét „Pestről fűtik Jemnitz és társai, úgy szinte Veress Sándor hívei (ő maga nem)”.¹³ Bárhogy is, ezt követően jó időre lehetetlenné

⁹ A dokumentumgyűjtemény a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archivumának Dohnányi-gyűjteményében [a továbbiakban: ZTI Dohnányi] található: „Political Documents” mappa, MZA-DE-Ta-Script 5.025.

¹⁰ Lásd például Kusz Veronika: „A Dohnányi-ügy első hulláma (1945–1946)”, in LASKAI Anna – OZSVÁRT Viktória (szerk.): *Dohnányi-tanulmányok 2021* (Budapest, BTK Zenetudományi Intézet, 2021), 37–50.; uő: „Dohnányi megvádolása a magyarországi és a külföldi magyar nyelvű sajtóban 1945 és 1948 között”, *Magyar Zene* 58/3 (2020. augusztus), 318–355.; uő: „Dohnányi és a magyar zenekamara”, *Magyar Zene* 58/3 (2020. november), 404–429.

¹¹ „Abschluschein”. ZTI Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 5.025/41.

¹² Generalintendanz der Salzburger Festspiele levele/távirata Dohnányihoz, 1945. augusztus 1., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-Ta-Script 5.025/42.

¹³ Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriához, 1946. február 20., közli KELEMEN Éva (összeáll.):

vált Dohnányi számára a hangversenyzés. Pasetti ellenszegülését csak egy szűk év alatt sikerült megtörni. Makacsságát jelzi, hogy az időközben Dohnányi védelmében színre lépett Edward Kilényi részletes, Dohnányi tevékenységét bemutató, igazoló levele sem bizonyult elégségesnek tisztázáshoz, jóllehet Kilényi Pasetti „kollégája” volt mint az amerikai hadsereg ugyanazon funkcióban dolgozó tisztje, bajorországi illetékességgel.¹⁴ Figyelemre méltó az indoklás, amellyel Kilényi első megkeresésére reagál:

„Ezúton tájékoztatom, hogy Dohnányi Ernő rehabilitációját egységünk nem tudta jóvá hagyni oroszellenes hajlamai miatt.”¹⁵

Végül Dohnányi újdonsült ismerőse–rajongója, a szintén amerikai százados John Kirn egyik próbálkozása vezetett eredményre: ő több, Pasettinél tett hiábavaló látogatása,¹⁶ illetve különféle igazolások beszerzése¹⁷ után a bécsi felügyeleti szervhez fordult az ügy felülvizsgálata érdekében.¹⁸ Mint arról leveleiben tájékoztat, egy bizonyos Colonel Shinn [Shinn ezredes], az Information Service Branch [ISB] tisztje – s valószínűleg Pasetti felettese – állt ügyük mellé, aki Kirnnel való első találkozása alkalmával, a datálás szerint valamivel húsvét, azaz 1946. április 21. előtt ígéretet tett a Pasettivel való tárgyalásra (*1. faksimile*).¹⁹ Néhány héttel később, május 15-én Kirn már azt írhatta:

„Úgy érzem, csaknem ugyanakkora öröm nekem, hogy híriül adhatom, mint amilyen Önnek lehet a hírt megkapni: engedélyezték, hogy játsszon az Amerikai Zónában. Marthával [Kirn felesége] mindketten szörnyen boldogok vagyunk, hogy most már koncertezhet. Shinn ezredes, akivel Bécsben, később pedig Linzben találkoztam, felhívott a kórházban, hogy elmondja, miképp utasította diPazzettit [sic] a fellépések engedélyezésére, amennyiben az Osztrák Bizottság engedélyét megkapja Linzben – amely pedig már megvan.”²⁰

Dohnányi Ernő családi levelei (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár–Gondolat Kiadó–MTA Zenetudományi Intézet, 2010), 173.

¹⁴ Edward Kilényi (nyílt) levele Otto von Pasettihez („To: Chief, Theater, and Music Control, ISB”), 1946. február 4. és március 5., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-Ta-Script 5.025/59. és 62.

¹⁵ Saját fordítás. Az eredetiben: „This is to inform you that Ernst von Dohnányi’s rehabilitation could not be approved by this section, because of his anti-Russian tendency.” Otto von Pasetti levele Edward Kilényihez, 1946. február 21., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-Ta-Script 5.025/61.

¹⁶ Egyik látogatásáról lásd John Kirn levelét Dohnányihoz, 1946. január 23. [?], ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-Ta-Script 5.025/55.

¹⁷ Nyilatkozat, „Alan Robe, Counter Intelligence Corps 430 DET. U. S. F. A. Oberoesterreich Section”, 1946. január 26., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-Ta-Script 5.025/56.

¹⁸ „Begutachtungskommision für die politische Einstellung von Künstlern” – ezt maga Pasetti is javasolja Dohnányinak. Otto von Pasetti levele Dohnányihoz, 1946. április 19., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-Ta-Script 5.025/54.

¹⁹ John Kirn levele Dohnányihoz, 1946. április 21. előtt, ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-Ta-Script 5.025/65.

²⁰ Saját fordítás. Az eredetiben: „I believe it gave me nearly as much pleasure to send you the news about your permission to play in the American Zone as you had in receiving it. Martha and I are both

A Wellesley-botrány

A salzburgi fiaskót követően Dohnányi csak évek múltán, 1948 novemberében szembesült újra politikai természetű bonyodalmakkal, amikor argentinai rezidensként az Egyesült Államokba érkezett hangversenykörútra. Igaz, valamivel korábban is szóba került már a „Dohnányi-ügy” Amerikában: a *The New York Times* ugyanis már 1947 tavaszán több cikket közölt a témában. Az első, névtelen írás legfőbb vádja szerint a zeneszerző minden hatalmát bevetette Magyarországon, hogy nála tehetségesebb riválisai, Bartók és Kodály működését akadályozza.²¹ Az írásra Kenton Egon, a Waldbauer-kvartett egykori brácsása válaszolt Dohnányi védelmében (3. faksimile).²² Pár nappal ezt követően Havas Emil hívta fel a *The New York Times* olvasóinak figyelmét egy New York-i illetőségű, de magyar nyelvű lapban, *Az Ember*ben közölt cikkre,²³ amely többek között háborús bűnösnek nevezte a zeneszerzőt.²⁴ Vázsonyi a második külföldi hullám felkeltéséért és a következő néhány esztendőben lezajlott, idegőrlő és lényegében teljesen eredménytelen vizsgálati folyamat terheért egyértelműen e lap tulajdonosát és főszerkesztőjét, Göndör Ferencet teszi felelőssé. Göndör, a Tanácsköztársaság Sajtódirektóriumának ekkor már évtizedek óta Amerikában működő, egykori tagja ugyanis nemcsak saját kiadványában közölt számos, minősíthetetlen hangvételező cikket Dohnányiról,²⁵ de aktív levelezésben

»furchtbar froh« that you now can concertize. At Col. Shinn, whom I had seen in Vienna and later in Linz, called me while I was in the hospital to tell me that he had instructed diPazzetti [sic] to allow you to play so long as you had the permission to do so from the Austrian Commission in Linz, which you have.” Kirn levele Dohnányihoz, 1946. május 15., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/65.

²¹ [N. N.]: „Hungarian Revival: Country’s Music Struggles to Feet Despite WOES”, *The New York Times* (1947. március 9.), ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/12. Igaz, a cikk megjegyzi, hogy tekintettel Fischer Annie korábbi sikereire, megkérdőjelezhető, hogy a Dohnányit illető politikai feltételezések jogosak-e.

²² Egon F. KENTON: „Another Report from Hungary”, *The New York Times* (1947. március 16.), ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/87. Lásd még a 3. faksimilét: Waldbauer Imre közjegyző előtt tett nyilatkozatát, amelyben Dohnányi mellett tanúskodik (1949. február 14.).

²³ [GÖNDÖR Ferenc]: „Dohnányi”, *Az Ember* (1947. március 15.), ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/150.

²⁴ Emil HAVAS: „Dohnányi”, *The New York Times* (1947. március 23.). Havas írására ezúttal Kilenyi válaszolt, s megerősítette az amerikai hadsereg álláspontját: Dohnányit tisztázták a vádak alól. Vö. Edward KILENYI: „More on Dohnányi”, *The New York Times* (1947. április 20.), ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/87.

²⁵ Lásd például: „Náci vagy nem náci, erről szól a vita itt New Yorkban. Pesten tudják, hogy az volt, és marad is, úgy született. Sváb volt, a szó csúnya értelmében, német akcentussal beszélt magyarul; Horthy Miklós módra. A német kultúra emlőjén nőtt fel (száradt volna ki az emlő!). [...] Soha életében nem állott ki a magyarság érdekében; ahol csak lehetett gáncsolta Bartókot, Kodályt. Nem értette és nem érezte az igazi magyar zene lényegét. Az ő magyar parasztja tükörrel díszített, csillárral világított csárdában táncol és selyemgatyát hord. Művész volt, nem politikus, mondják a kéményseprő mosdatók meg a »pecunia non olet«-re hivatkozó, sajnos magyar impresszárió. (Szégyen, hogy pont egy magyarnak kell fajtáját gyilkoló náci gangstert árulni. Miért nem kereskedik a német, az osztrák, a cseh impresszárió ilyen rossz szagú portékával?) [...] Ha nem volt politikus és nem volt náci, miért menekült a

állt különféle hivatalos szervezetekkel és civil szervezetekkel a zeneszerző amerikai fellépéseinek megakadályozása céljából.

Az első összecsapás látszólag nincs kapcsolatban személyével, ám a dokumentumok alapos vizsgálata igazolja Vázsonyi sugalmazását, miszerint Dohnányi első amerikai szereplését 1948. november 17-én a bostoni Wellesley College-ban kifejezetten Göndör igyekezett meggátolni. Mint írja:

„Néhány bostoni zsidó szervezetet már szabatosabban [ti. *Az Ember* cikkeinél szabatosabban] tájékoztattak arról, hogy Dohnányi külön náci zeneakadémiát szervezett Magyarországon, és betiltotta a nem árja zeneszerzők műveit – sőt: csak fasiszta zeneszerzők műveinek előadását engedélyezte a rádióban, s ezzel a nyilaskeresztes párt célkitűzésein is túltett.”²⁶

A koncert végül kiemelkedő érdeklődés mellett, sikerrel lezajlott, bár a közönség megnyugtatósa érdekében a szervező a hangverseny kezdetén jobbnak látta felolvasni a magyar kormány által kiadott 1945-ös közleményt, miszerint Dohnányi a háborús bűnösök hivatalos listáján nem szerepel,²⁷ továbbá ez az affér jelentette a közvetlen motivációt annak a közjegyző előtt tett nyilatkozatnak a rögzítésére, mely a legfontosabbnak számít Dohnányi kevés, saját védelmében megfogalmazott írásai közül.²⁸ A nyilatkozat Detroitban kelt, mivel Bostont és egyúttal Wellesley-t ez a helyszín követte Dohnányi koncertnaptárában – s a rágalom terjedésének esetlegességére jellemző, hogy e fellépés során egyáltalán nem merültek fel efféle problémák.

A *The Boston Sunday Herald* című helyi napilapban mindenesetre november 14-én jelent meg a cikk, mely zsidó szervezetek határozott tiltakozásáról ad számot. Nyilatkozatuk szövegét a lap idézi is:

„A bostoni Jewish Community Council és az Anti Defamation League of B'nai Brith közös közleményt adott ki, miszerint: »Az áldozatok nevében tiltakozunk Dohnányi Ernő fellépése ellen, aki országunk ellenségeit támogatta és most olyanok elismerésére áhítozik, akik legalább annyira elkötelezettjei a moralitásnak és az emberi méltóságnak, mint a művészetnek.«²⁹

csürhével Nyugatra? Ha pedig tévedett és elhamarkodta a dolgot és nem volt bűnös, miért nem ment vissza tisztázni a dolgát? Azt nem. Ellenben jónak tartotta a többi betyár után Argentínába sietni. Ott jó társaságban van. Maradjon csak ott. Nem kérünk kopott művészetéből. Nem jár neki dollár, elégedjék meg a pesóval, az is túl jó neki.” Vö. GÖNDÖR Ferenc: „Herr von Dohnányi, heraus!”, *Az Ember* (1948. november 20.), ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/78.

²⁶ VÁZSONYI Dohnányi Ernő, 280.

²⁷ Az ez idáig feltáratlan körülmények közt született igazolás szövege így szól: „Kérelmére igazolom, hogy dr. Dohnányi Ernőt a háborús bűnösök névjegyzékének tervezetében az e célból megtartott pártközi értekezlet nem vette fel, illetőleg az előzőleg illetéktelenül nyilvánosságra jutott névjegyzékből törölte. / Budapest, 1945. évi december hó 14. napján. / A miniszter rendeletéből: dr. Benkó sk.” A dokumentum másolata megtalálható a hagyatékban: ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/48:1–2.

²⁸ Dohnányi közjegyző előtt tett nyilatkozata, 1948. november 26. Lásd Kusz Veronika (közr.): *Dohnányi Ernő: válogatott írások és nyilatkozatok* (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2020), 266–267.

²⁹ Saját fordítás. Az eredetiben: „The Jewish Community Council of Metropolitan Boston and the Anti Defamation League of B'nai Brith, declared in a joint statement: »In the name of the dead, we protest the appearance of Ernő Dohnányi, who gave aid our country's foes and now seeks the

Vázsonyihoz hasonlóan Dohnányi és impresszáriója, Andrew Schulhof is a külső motivációkat firtatta, s néhány nappal a koncert után felháborodott levélben kereste meg az Anti Defamation League vezetőjét:

„Nem tulajdonítottam jelentőséget a durva hecckampánynak, amely[et] egy New York-i magyar lap folytatott [Dohnányi ellen], de amikor tudomásomra jutott, hogy az Önök szervezete, melyet mindig is teljes szívből támogattam [...] szintén foglalkozni kíván az ügygel, rögtön megkértem közös barátunkat, Dr. Edmund Schweigert [...], hogy biztosítsa Önt, az ügy szervezetük céljain kívül esik [...]. Ténylegesen odaadtam Dr. Schweigernek az eredeti kézíratos és nyomtatott dokumentumokat, és kértem, mutassa meg Önnek. Nagy meglepetésemre megtudtam, hogy Önt ezek nem érdekelték. Az is tudomásomra jutott, hogy nem érdekelték olyan kiváló művészek vallomásai sem, akik felajánlották, hogy nyilatkozatot tesznek [Dohnányi mellett], mint például Schwalb Miklós, Dohnányi egykori tanítványa, aki nemrég tért vissza Magyarországról, Serly Tibor, aki szintén nemrég jött vissza Magyarországról stb. Mindig az volt a benyomásom, hogy az Anti-Defamation League tényekre, és nem pedig a szóbeszédre alapoz.”³⁰

Az egyesület képviselői ugyanezen a napon – Schulhof levelét valószínűleg éppen elkerülve – hasonló sértettséggel utasították el a *The Boston Sunday Herald* november 18-i számában is megjelent feltételezést,³¹ miszerint dokumentumfedezet híján vádolták volna meg Dohnányit. Cáfolatképp tételesen felsorolták forrásaikat, úgy mint (1) a *The New York Times* és az (2) *Az Ember* című lapokat, (3) Lengyel Emilt, a New York University professzorát, továbbá az (4) *Aufbau* című újságot (ebben a sorrendben).³² Az első két helyen említett lapokból a fentebb már hivatkozott cikkek jöhettek szóba ekkor.³³ Az ugyanott megjelenő, ellentétes előjelű válaszcikkeket eszerint nem vették

applause of those who are devoted to art just as surely devoted to morality and human dignity.«” Vö. [N. N.]: „Jewish Agencies Strongly Oppose Dohnanyi's Wellesley Concert”, *The Boston Herald* (1948. november 14.), ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/25; kigépelve, Dohnányi kiemelésével: MZA-DE-TA-Script 5.025/19.

³⁰ Saját fordítás. Az eredetiben: „I had not paid attention to the crude smear campaign carried on by a Hungarian paper in New York, but when I heard that your organization, to which I have always full-heartedly subscribed and was glad to contribute, wanted to take up the matter, I immediately asked our mutual friend, Dr. Edmund Schweiger, [...] to tell you that this would not further the aims of your organization, offering you access to all documents, should you wish to take advantage of this opportunity to acquaint yourself with the facts. As a matter of fact, I gave Dr. Schweiger the original hand-written and printed documents and asked him to show them to you. I learned to my great surprise that you were not interested in them. I also learned that you were not interested in the testimony of eminent artists who offered to make statements, such as Miklos Schwalb, a former pupil of Dohnanyi who just returned from Hungary, Tibor Serly, who also just returned from Hungary, etc. I always was under the impression that the work of Anti-Defamation League was based on fact and not on gossip.” Andrew Schulhof levele Joseph L. Lichtenhez (Anti-Defamation League), 1948. november 19., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/34.

³¹ Rudolph Elie beszámolója a Dohnányi-konцерtról, melyben Schwalb Miklóst is idézi. A cikk a hagyatéknak nem képezi részét.

³² Robert E. Segal (Ex. Dir. Jewish Com. Council) és Sol Kolack (Ex. Dir. Anti-Defamation League) nyílt levele a *Herald* szerkesztőjéhez. „Nazi Charge Upheld”, *The Boston Herald* (1948. november 19.). Kigépelve, Dohnányi kiemelésével lásd ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/20.

³³ Lásd még GÖNDÖR Ferenc: „Megcáfolhatatlan adatok Dohnányi Ernő bűnlajstromáról”, *Az Ember* (1948. október 23.).

számításba a tájékozódás során. Ami pedig az utóbbi, német–amerikai újságot illeti, ott Ruttkay György 1947. május 2-i közleményére hivatkoznak – ez később *Az Emberben* is megjelent.³⁴ (Elképzelhető, hogy Göndör ekkor értesült a cikkről, s talán nem véletlen, hogy a bostoni tiltakozás után pár héttel közli le az egyébként másfél éves írást.) Lengyel, akit a bostoniak az amerikai magyar közösség talán legkiemelkedőbb vezetőegyeniségeként definiálnak, nyilatkozatuk szerint személyesen állította, hogy Dohnányi a nyilas párt tagja, Szálasi zenei tanácsadója [„musical aide”] volt, és zsidótlánította a Zeneakadémiát [„»judenrein« for »Aryanized«”].

A hagyaték tanúsága szerint Schulhof ezt követően is megindítóan nagy erővel dolgozott az Anti Defamation League jobb belátásra térítésén. Nemcsak az ügy melletti kiállása diktálhatta ezt, hanem afelett érzett csalódása is, hogy egy számára rokonszenves szervezet hitelt ad az általa mély igazságtalanságként megélt rágalomnak. December 1-jére datált levelében (2. *fakszimile*), melyet bőséges dokumentációval kísért, s melyben hosszan és igen tanulságos szempontból magyarázza el a rágalom terjedésének lehetséges okait, két korábbi, megválaszolatlanul maradt küldeményére,³⁵ valamint egy telefonbeszélgetésre hivatkozik. Utóbbiról lejegyzést is készített, melynek tanúbizonysága szerint Lichten védekező pozíciót vett fel: tagadta, hogy tudott volna bostoni szervezetük akciójáról, hogy az említett dr. Schweiger átadta volna neki a dokumentumokat, sőt még azt is, hogy Schweiger felbukkanásának bármi köze van Schulhofhoz.³⁶ Az Anti Defamation League meghátrálására következtethetünk a hagyatékban fennmaradt utolsó, 1948. december 14-én kelt levélből is, amelyben Schulhof egyfelől már a létrejött személyes találkozásra is utal, másfelől nyilvános bocsánatkérés közreadását sürgeti. A megfogalmazásból úgy tűnik, hogy konszenzusra jutottak Dohnányi ügyében, s ennek csupán kinyilvánítása hiányzik még. A hagyatékban nem maradt fenn ilyen dokumentum, mindenesetre egy jóval későbbi levélben, melyet Schulhof az államügyész Tom C. Clarknak írt, a következő, megnyugtató sorokat olvassuk:

„Kezdeményezésem nyomán Dr. Lichtenel, a Director of the Anti-Defamation League of the B'nai B'rith New York-i központi irodájának igazgatójával is volt egy találkozó a sajtóban közölt levéllel kapcsolatban, melyet bostoni helyi szervezetük küldött – szintén Göndör Ferenc felbujtása nyomán. Dokumentumokkal alátámasztott bizonyítékaimat megvizsgálva Dr. Lichten irodája megígérte, hogy minden támadást beszüntet Dohnányi ellen, és ezt az ígéretet be is tartották.”³⁷

³⁴ RUTTKAY György: „Dohnányi Ernő Szálasi szolgálatában”, *Az Ember* (1948. december 11.), ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/75.

³⁵ Valószínűleg november 19-i levelét küldte újra 24-én – erre utal legalábbis, hogy a hagyatékban maradt másolaton a november 24-i dátum is feltűnik ceruzás megjegyzésként. Vö. 2. *fakszimile*. Andrew Schulhof levele Joseph L. Lichtenhez (Anti-Defamation League), 1948. december 1. BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának Dohnányi-gyűjteménye.

³⁶ „Telephone Call from Dr. Lichten. Monday, November 22, 1948 10 a.m.”, ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/35.

³⁷ Saját fordítás. Az eredetiben: „I also had a meeting, at my request, with Dr. Lichten, Director of the Anti-Defamation League of the B'nai B'rith Central Office in New York City, about a letter to the press from their local chapter in Boston – also instigated by Ferenc Gondor. In consequence of examination of my documentary evidence, Dr. Lichten's office promised to stop all attacks on

Mint látszik, Schulhof olyan biztos volt abban, hogy a bostoni események kibontakozása Göndörhöz kötődött, hogy az államügyésznek szóló levélben is megemlítette – talán szó esett erről a Lichtennel folytatott megbeszélésen. Hasonló módon valószínűsíthető, hogy Lengyel Emil véleménynyilvánítása nem volt független Göndör tevékenységétől: akár csak azért, mert Lengyel is olvasta *Az Embert*, akár mert – ez is elképzelhető – Göndör kifejezetten felhívta figyelmét az ügyre. A professzor mindenesetre futó szerepet játszott, semmilyen más dokumentum nem tanúsítja további közreműködését, bármiféle megnyilvánulását. Annyi azonban bizonyos, hogy Göndört ezekben a napokban fokozott aktivitás jellemezte: november 20-án három írást is közölt Dohnányiról lapjában.³⁸

Mindezen összefonódásokat látva különösen sajnálatos, hogy Vázsonyi a lehetőségekhez képest nem konkretizálja azt a ködösen megfogalmazott körülményt, amellyel Göndört pozicionálja az olvasó előtt (bár nem nevezi meg őt, az utalás egyértelmű), s mellyel azt sugallja, az egész ideológiai–politikai probléma egyszerű zsarolási ügyként indult.

„Néhány héttel korábban [ti. Dohnányi 1948. novemberi amerikai érkezésénél] látogatója volt Schulhofnak. »Schulhof Úr, pénzre volna szükségem – így a látogató –, 300 dollár elég lesz.« »Sajnos nem áll módomban« – válaszolta Schulhof. »Ne feledje, Dohnányi rövidesen idejön« – folytatta a vendég. Schulhof válasz helyett az ajtóra mutatott.»³⁹

Bár, mint láttuk, az impresszárió számos fronton fáradhatatlanul harcolt Dohnányiért, a tényleges ellenfél méltatlannak találtatott a vitára – talán a Vázsonyi által leírtak, talán csak a mindenki számára nyilvánvaló szélsőséges álláspontja és agresszív stílusa miatt. Ahogy az amerikai főállamügyésznek összegezte: „Ezidáig nem bocsátkoztam nyilvános vitába Göndörrel, és a jövőben sem szándékozom ezt tenni.”⁴⁰

Szervezeti szintű vizsgálatok Amerikában

Nem Schulhof volt azonban az első, aki egészen az államügyészségig jutott: ő csupán Göndört követte. A számára sikertelenül végződött Wellesley-i konfliktus után nem sokkal, 1949 elején ugyanis Göndör további lépésekre szánta el magát: (nyílt) levelet írt Tom C. Clarknak, az Egyesült Államok igazságügy-miniszterének/főállamügyészének

Dohnanyi; and this promise has been kept.” Andrew Schulhof levele Tom C. Clarkhoz, 1949. március 21., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/80.

³⁸ LESZNAI Lajos: „Dohnányi Ernő igazi képe budapesti megvilágításban”; [GÖNDÖR Ferenc]: „New Yorkba várjuk Dohnányit”, illetve „Herr von Dohnányi, heraus!”, *Az Ember* (1948. november 20.), ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/73, 77, 78.

³⁹ VÁZSONYI *Dohnányi Ernő*, 280.

⁴⁰ Saját fordítás. Az eredetiben: „I have not entered into any public controversy with Göndör, nor do I intend ever to do so.” Andrew Schulhof levele Tom C. Clarkhoz, 1949. március 21., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/80.

[„attorney general”],⁴¹ valamint több más, civil szervezet képviselőjének, köztük Leon Goldsteinnek, az American Veterans Committee ügyintézőjének, melyekben felhívta a figyelmet Dohnányi vélt bűneire. Ezek a dokumentumok és az első levél nyomán kibontakozó levelezés mind a hagyaték részét képezik, néhány tételt pedig a New York Philharmonics archívuma őrzött meg.⁴²

Ami az első szálát, azaz az amerikai kormányzati szervekkel való kapcsolatfelvételt illeti, a miniszter 1949. február 8-án kelt hivatalos válaszlevelében az ügy kivizsgálását ígerte,⁴³ majd valamivel később – megnyugtatólag, illetve az ügyet lezártnak tekintve – értesítette Göndört, hogy Dohnányi február 24-én elhagyta az Egyesült Államok területét.⁴⁴ Göndör saját levelét és a választ is közölte *Az Ember* aktuális számaiban. Utóbbit a rá jellemző stílusban kommentálta is, hogy tudniillik „a náci Dohnányi távozásával tisztább lett az Egyesült Államok levegője”.⁴⁵ Nem állította, de valamelyest sugallta, hogy Dohnányit voltaképpen kiutasították az országból. Erről természetesen nem volt szó, Dohnányi 1948–1949-ben meghatározott időre utazott Amerikába, de a kérdés valóban jelentős. Ezért szánhatta el magát Schulhof az ügy minisztériumi szintű folytatására, s a következő kérést intézte Clarkhoz:

„Nagyon hálás lennék mindazonáltal, ha írna egy igazolást a tényről, miszerint:

1) Dohnányi távozása az országból nem az Önök [a kormányzat] intézkedése miatt következett be (tájékoztatóul szeretném kiemelni, hogy – a tervek szerint megvalósult – elutazására az argentinai Tucumáni Egyetemen való kötelezettségei miatt került sor).

2) Mostanáig semmilyen bizonyíték nem került birtokába, amely a Dohnányi egyesült államokbeli zenei tevékenységébe való közbelépést indokolta volna [...]”⁴⁶

⁴¹ Göndör Ferenc nyílt levele Tom C. Clarkhoz (Washington), 1949. február 1. [A levél február 5-én jelent meg *Az Ember* folyóiratban.], ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/15. A levél *Az Ember*-ben megjelent korábbi cikkek által felsorolt vádakról ad összefoglalást.

⁴² New York Philharmonic, Leon Levy Digital Archives: „Miscellaneous Conductors, Mar 29, 1945 – Apr 13, 1959”, (<https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/4a0fb06c-2131-44b0-9cec-9c578e305460-0.1?search-type=singleFilter&search-text=Dohnanyi&doctype=businessRecord>, utolsó letöltés: 2021. július 13.). Ezúton is köszönetet mondok Laskai Annának, aki felhívta figyelmemet a dokumentumokra.

⁴³ „I appreciate your interest in the situation described, and shall be glad to look into the background circumstances and advise you further.” Tom C. Clark levele Göndör Ferenchez, 1949. február 8., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/16. [A levél megjelent *Az Ember* folyóiratban is.]

⁴⁴ Peyton Ford levele Göndör Ferenchez, 1949. március 11., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/17. [A levél megjelent *Az Ember* folyóiratban is.]

⁴⁵ [GÖNDÖR Ferenc]: „Dohnányi eltávozott... »Az Ember« szerkesztője a washingtoni igazságügyi minisztériumból a következő megnyugtató levelet kapta: ...”, *Az Ember* (dátum nélkül, 1949. március 11. után), ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/17.

⁴⁶ Saját fordítás. Az eredetiben: „I should, however, be very grateful if you would write me a letter in confirmation of the fact that: 1) Dohnányi’s departure from this country was not due to any action on your part. (For your information, I wish to point out that the departure was, as originally scheduled, to enable him to resume his duties at the University of Tucuman, Argentina). 2) No evidence has, up to now, come into your possession which would have required you to intervene in Dohnányi’s musical activities during his recent visit to the United States, if you find it possible to make this statement.” Andrew Schulhof levele Tom C. Clarkhoz, 1949. március 21., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/80.

A kérvényre szűkszavú, de megnyugtató válasz érkezett Dohnányi önként való távozásáról.⁴⁷ Hasonlóképp a legmagasabb szinten keresett választ a már említett John Kirn is, aki személyes ismerőséhez, Walter E. Brehm kongresszusi képviselőhöz fordult.⁴⁸ Kérése egészen konkrétan arra vonatkozott, hogy vajon az Igazságügyi Minisztérium [Department of Justice] bevándorlási ügyekben illetékes hivatala [Immigration and Naturalization Service] megakadályozhatja-e Dohnányi belépését az országba, azaz létezik-e, folyamatban van-e bármilyen hivatalos politikai elmarasztalás vagy eljárás irányában. Ugyanis – mint írja – „Schulhof [...] nem akarja, hogy Dohnányi elhagyja jó állását Argentínában [ti. egy reménybeli, amerikai egyetemi pozícióért], ha esetleg elképzelhető, hogy nem engedik be az országba”.⁴⁹ A levélíró Walter Giesecking esetére is hivatkozott, akit – tudomása szerint – a Külügyminisztérium [State Department] tisztázott, érkezésekor az Igazságügyi Minisztérium bevándorlási hivatala mégis elutasította. Az Igazságügyi Minisztérium válasza nem ismert, de Dohnányi 1949 októberében ilyen jellegű fennakadás nélkül lépett Amerika földjére – problémát egyedül a rosszul megválasztott vízumtípus okozott, amely hosszabb munkavállalásra nem jogosított, ezért az első tanév végén családotul Kubába kellett utaznia, hogy onnan újra belépjen az országba, immár megfelelő vízummal. Kirn fenti leveléből mindenesetre egy korábbi vizsgálatról is tudomást szerzünk:

„Az *Ember* kiadója, Göndör Ferenc, Cellar képviselőn keresztül azt kérte, hogy a Bevándorlási és Állampolgársági Hivatal [Immigration and Naturalization Service] indítson nyomozást Dr. von Dohnányival kapcsolatban. A nyomozást az említett osztály képviselője, Mr. Parr folytatta le. Személyesen beszéltem Mr. Parr-ral múlt februárban, aki biztosított arról, semmilyen terhelő bizonyíték nem került elő Dr. von Dohnányiról.”⁵⁰

Jóval komplikáltabb a története az American Veterans Committee [AVC] vizsgálódásának. Az ügyintéző ebben az esetben mindvégig bizonyos Leon Goldstein, a szervezet zenei ágának New York-i képviselője volt – nem azonos a neves Leon M. Goldsteinnel, a City University of New York kancellárjával –, akiről Vázsonyi azt állította,

⁴⁷ W. F. Kelly (Acting Assistant Commissioner. Enforcement Division) levele Andrew Schulhofhoz, 1949. március 30. ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/81.

⁴⁸ John Kirn levele Walter E. Brehmhez, 1949. május 19., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/21.

⁴⁹ Saját fordítás. Az eredetiben: „Mr Schulhof [...] does not want him to leave a good position in Argentina if there is any possibility of his not getting into this country.” John Kirn levele Walter E. Brehmhez, 1949. május 19., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/21.

⁵⁰ Saját fordítás. Az eredetiben: „The publisher of *Az Ember*, Ferenc Göndör, requested through Representative Cellar that the Department of Immigration and Naturalization Service make an investigation of Dr. von Dohnányi. This investigation was made by Mr. Parr of the above department. I talked personally with Mr. Parr last February, and he assured me that absolutely no evidence had been turned up derogatory to Dr. von Dohnányi.” John Kirn levele Walter E. Brehmhez, 1949. május 19., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/21.

kifejezetten személyes ügyet csinált a kérdésből, s a nagymúltú AVC mint szervezet valójában nem kapcsolódott a vitába.⁵¹ Goldstein állítólag összeállított (Vázsonyi szerint „magánszorgalomból”) az amerikai zenekarok és zenei egyesületek számára egy regisztert a saját országukban „fekete listára tett [»blacklisted«]” külföldi zenészekről. E lista, vagy annak egy töredéke, egy példányban a Dohnányi-hagyatékban is fennmaradt: az „American Veterans Committee Musicians Chapter” fejléces, hivatalos levélpapírján olvasható gépirat szerint Magyarországról Dohnányit és a nyilas zenei kormánybiztost, Sámy Zoltánt tekintették kollaboránsnak (Dohnányi az utóbbi név mellett ironikusan jegyezte meg: „died before the end of the war [meghalt a háború vége előtt]”).⁵² A dokumentumon nem szerepel dátum, annyi mindenesetre tudható a későbbi levelezésből, hogy Schulhof 1949. február 14-én személyesen találkozott Goldsteinnel és mutatott számára be Dohnányi ártatlanságát bizonyító dokumentumokat abból a célból, hogy a „feketelistáról” levetesse. Hamarosan kiderült azonban, hogy igyekezete hiábavaló volt: Goldstein egy március 14-én kelt levelében közölte ugyanis vele, hogy a nyomozást folytatják, s már tucatnyi zenésztől – budapesti, párizsi és amerikai muzikusoktól – érdeklődtek levélben Dohnányi felől. Schulhofból szokatlanul heves reakciót váltott ki a felháborodás, s ez a hangnem aztán rögzült is az AVC-vel való levelezésében:

„Kérem, hogy nagyon sürgősen tartsanak egy bizottsági ülést és amilyen gyorsan csak lehetséges, tájékoztassanak az alábbi kérdéssel kapcsolatban:

SZEREPEL-E MÉG MINDIG DOHNÁNYI ERNŐ AZ ÖNÖK FEKETELISTÁJÁN?

Mr. Dohnányi jövőbeli szerződéséi miatt, amelyek intézését már nem lehet tovább halasztani, késedelem nélkül tudnom kell a választ.

Engedje meg, hogy emlékeztessen február 14-i találkozásunkra, amikor bizonyító erejű *dokumentumokkal* válaszoltam minden lehetséges, Dohnányival kapcsolatos szóbeszédre és úgynevezett vádra, és hogy Ön és a kíséretében lévő úr elismerte, hogy bizonyítékuk, amelyet igen előzékeny módon át is adtak nekem, csupán néhány, egyoldalú újságcikk másolata volt. Amikor február 14-én délután elhagyták irodámat, megígérték, hogy rövid időn belül hallani fogok Önök felől, és ismételten elmondták, értesítik az informátorukat az általam képviselt *tényekről* és dokumentumokról, válaszát kérve, hiszen így lenne csak fair. Mint emlékszik, azt kértem, követeljen tőle tényeket, ne csak pletykát és felelőtlen híreszteléseket. Számtalanszor megismételtem: »kérjen tényeket és dokumentumokat!« [...]

Ilyen körülmények között azt kell mondanom, hogy március 14-i levele több mint meglepő számomra, és őszintén szólva, úgy érzem, súlyos tévedésben vannak, amikor azt mondják, folytatják a kivizsgálást Dohnányi ügyében [...]»⁵³

⁵¹ VÁZSONYI *Dohnányi Ernő*, 286.

⁵² ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/91. Sámy egyébként Sopron bombázása során, autójában vesztette életét 1945 márciusában.

⁵³ Andrew Schulhof levele Leon Goldsteinhez, 1949. március 21., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/98.

A hagyatékban nem maradt fenn Goldstein válasza, az ezt követő – igen cinikus – küldemény azonban nem hagy kétséget változatlan meggyőződéséről. Május 4-i levele Weiner Leó Dohnányi mellett való, az AVC-nek címzett állásfoglalásának másolatát is tartalmazza, s megjegyzi: tekintve, hogy a Dohnányi mellett szóló vallomás postázása Magyarországról egyáltalán lehetséges volt, megcáfolva érzi Schulhof állítását, miszerint „kommunista konspiráció [Communist plot]” állna fenn Dohnányi ellen.⁵⁴ (Az érvelés logikája persze itt megbicsaklik, hiszen eszerint Goldstein *nem* elmarasztaló értékelést eleve nem fogadott volna el.) Kijelenti tehát, hogy Weiner véleményét semmi esetre sem tartja bizonyító erejűnek, legföljebb személyes tiszteletadásnak. Hogy Weiner Leó személye és levele nem kevésbé mérvadó, mint Jemnitz Sándoré, Kelen Péter Pálé vagy Komor Vilmosé, az nemcsak az utókor, de a kortársak szemében sem lehetett kérdés, mindenestre beszédesen mutat rá az ügyintéző hozzáértésére és a magyar zeneéletben való tájékozódásának nehézségeire. Az utóbb említett három személy azok közé tartozott ugyanis, akiket véleményalkotásra kért Dohnányival kapcsolatban, s akik a hagyaték dokumentumanyaga szerint válaszoltak is a megkeresésre.⁵⁵

Július 3-án Goldstein arról értesítette Schulhofot, hogy még mindig nem kaptak hivatalos igazolást Dohnányi ártatlanságát illetőleg – sem a kormánytól, sem a budapesti Zeneakadémiától.⁵⁶ Ugyanitt azt is tagadja, hogy az AVC zenei részlege bárkit „feketelistázott” volna. Mint írja, pusztán informálták azokat a személyeket és szervezeteket, akik rákérdeztek bizonyos muzsikuskollaborációs múltjára. Schulhof eközben már a Zeneművészeti Főiskola vezetőjéhez, Zathureczky Edéhez és a Rózsavölgyi Kiadó képviselőjéhez, Sugár Jenőhöz fordul egyrészt információért, másrészt igazolásukat kérve.⁵⁷ Egymást fáradhatatlanul követő, Goldsteinnek címzett leveleiben újra és újra elismételte álláspontja fő elemeit, miszerint ő a hivatalos dokumentumokat már bemutatta (egyszer februárban, majd májusban); hogy kéri Dohnányi nevének levételét az igenis létező listáról, mely több koncertjének meghiúsulását eredményezte; továbbá hogy a jelenlegi, szovjet befolyásoltág alatt álló magyar kormány véleménye nem lesz mérvadó e tekintetben.⁵⁸

Schulhof reményeit felülmúlta a némileg késlekedő magyarországi hivatalos válasz, melynek beszerzésében nemcsak Zathureczky, de Kodály is részt vállalt. Ezt

⁵⁴ Leon Goldstein levele Andrew Schulhofhoz, 1949. május 4., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/101.

⁵⁵ New York Philharmonic, Leon Levy Digital Archives: „Miscellaneous Conductors, Mar 29, 1945 – Apr 13, 1959”, (<https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/4a0fb06c-2131-44b0-9cec-9c578e305460-0.1?search-type=singleFilter&search-text=Dohnanyi&doctype=businessRecord>, utolsó leltöltés: 2021. július 13.).

⁵⁶ Leon Goldstein levele Andrew Schulhofhoz, 1949. július 3., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/94.

⁵⁷ Andrew Schulhof levele Zathureczky Edéhez, 1949. június 7., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/108.

⁵⁸ Lásd elsősorban Andrew Schulhof levelét Leon Goldsteinhez, 1949. június 28., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/96.

bizonyítja, hogy Dohnányiék Kodály Zoltánné 1949. augusztus 10-én kelt leveléből értesülnek a kedvező hírről. Ahogy Kodály fogalmaz Emma asszony leveléhez csatolt utóiratában: „Most sikerült írásban kapni az ig.ügy. min.tól, hogy D.E. ügyében a nyomozást beszüntette”.⁵⁹ Hogy az igazolás pontosan mikor ért az American Veterans Committee-hez, nem tudjuk, annyi mindenesetre bizonyos, hogy nem volt eléggé meggyőző számukra. A levelezés – bár csökkenő intenzitással és valamivel békülékenyebb hangnemben – még a következő évben is folytatódott, új mozzanatok azonban ekkor már nem merültek fel egyik fél részéről sem.

Dohnányinak ekkor már állandó tartózkodási helye volt az Egyesült Államokban. 1953-ban a Carnegie Hallban is fellépett, 1955-ben pedig állampolgárságot kapott. Ekkorra egyértelműen megszűnt a személye körüli politikai bizonytalanság – ebben szerepet játszhattak a mccarthyizmus ellentétes politikai tendenciái, illetve Göndör Ferenc 1954-es halála is. A családi levelezésből ugyanakkor kiderül: a zeneszerzőhöz közel állók mindvégig meg voltak győződve arról, hogy az amerikai érvényesülést kifejezetten a politikai előítéletek, illetve a politikai kérdésnek álcázott „kenyéririgység” nehezítette.⁶⁰

* * *

A Dohnányi-ügy külföldi hullámaira teljesen másként érdemes tekinteni, mint a magyarországi eseményekre. Az ugyanis, ami Ausztriában majd Amerikában történt, már a következmény volt – első, világos példája annak, ahogy a politikai vádak a recepciót befolyásolták. Dohnányi külföldi vádlói, Pasetti, Göndör vagy Goldstein egyaránt magyarországi információkra támaszkodtak: hivatalos értesítésekre vagy egyszerű szóbeszédre, illetve *mások* személyes élményeire Dohnányival kapcsolatban. S bár Dohnányi életére annyiban nagyon is befolyással voltak ezek a történések, hogy 1949 és 1953 között valószínűleg – bár írásos dokumentumokkal nem bizonyíthatóan – Goldstein „feketelistája” miatt nem szerződtek bizonyos zenekarok, összességében mégis jóval súlytalanabbak voltak, mint a Magyarországi események. Amott a kormány által kiadott, az ország vezető lapjai által is közölt lista, közalkalmazotti igazoltatások, magasabb szintű (népügyészségi) eljárás, elfogatóparancs; itt pedig egy magyar nyelvű, néhány százas példányszámú, gyanús színvonalú lap cikkei, illetve egy civil szervezet vizsgálódása – ezek természetesen nem összevethetők. Egy okból azonban mégis kiemelkedő jelentősége van az eseményeknek: a különféle, újabb és újabb támadások nyomán ugyanis azok is megszólaltak, akik Dohnányi mellett, a

⁵⁹ Kodály Zoltánné és Kodály Zoltán levele Dohnányiéknek, 1949. augusztus 10., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/36.

⁶⁰ Ez Dohnányi Mária, illetve Dohnányiné leveleiben számtalanszor felbukkan. Lásd például: „Mert ne tessék azt hinni, hogy azok, akik e ferdelem rágalmakat terjesztik, valamennyien hisznek benne. Szó sincs róla! A hetven százalékjuk a gazembereknek nagyon is jól tudja, hogy szemenszedett hazugság, és azért terjesztik, hogy ártsanak.” Ilona von Dohnányi levele Manninger Vilmosnéhoz, 1950, Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Dohnányi-hagyaték, jelzet nélkül.

vádakkal szemben foglaltak állást (Magyarországon ez nyilvánvaló okokból nem történhetett meg). A megszólalók többnyire magyar muzsikusként voltak, mint például Kenton Egon, Serly Tibor, Sugár Ernő, Waldbauer Imre és Weiner Leó; az a három személy pedig, aki őket nyilatkozatra kérte, illetve saját írásokkal is bőségesen hozzájárult az aggasztóan terjedő vádak cáfolatához, Kilényi Edward, John Kirn és Schulhof Andor volt. A változatos műfajú írások – újságcikkek, levelek, közjegyző előtt tett nyilatkozatok – tartalmának ismertetése külön tanulmányt tehet ki, a politikai vádak külföldi terjedését azonban frappánsan összegzik Schwalb Miklós, Dohnányi egykori tanítványának a szavai:

„Tudom, hogy Dohnányit sohasem befolyásolta vallási vagy politikai gyűlölet. A múlt nyarat Budapesten töltöttem [az 1948-as Bartók versenyen] és érdeklődtem felőle. Egyetlen rossz szót nem hallottam róla – épp ellenkezőleg, sok kiváló művész fejezte ki abbéli kívánságát, hogy újra köztük legyen, s olyan művészek is, akik koncentrációs vagy munkatáborokban szenvedtek, és sokkal több okuk lenne a gyűlöletre, mint azoknak az embereknek, akik az Egyesült Államokban visszahúzódva, kényelmes székeikből újabb gyűlöletkampányokon törnek a fejüket.”⁶¹

⁶¹ Saját fordítás. Az eredetiben: „I know that Dohnányi was never influenced by religious hatred or political reasons. I was in Budapest this past summer and inquired about him. I did not hear one bad word about him – on the contrary, many good artists expressed their desire to have him back, and this included artists who had suffered in concentration and labor camps and had more reason to hate than people who sat back in the United States, comfortably in their easy chairs, thinking up new hate campaign.” Schwalb Miklós közjegyző előtt tett nyilatkozata, 1949. február 12., ZTI Dohnányi, „Political Documents” mappa, MZA-DE-TA-Script 5.025/89.

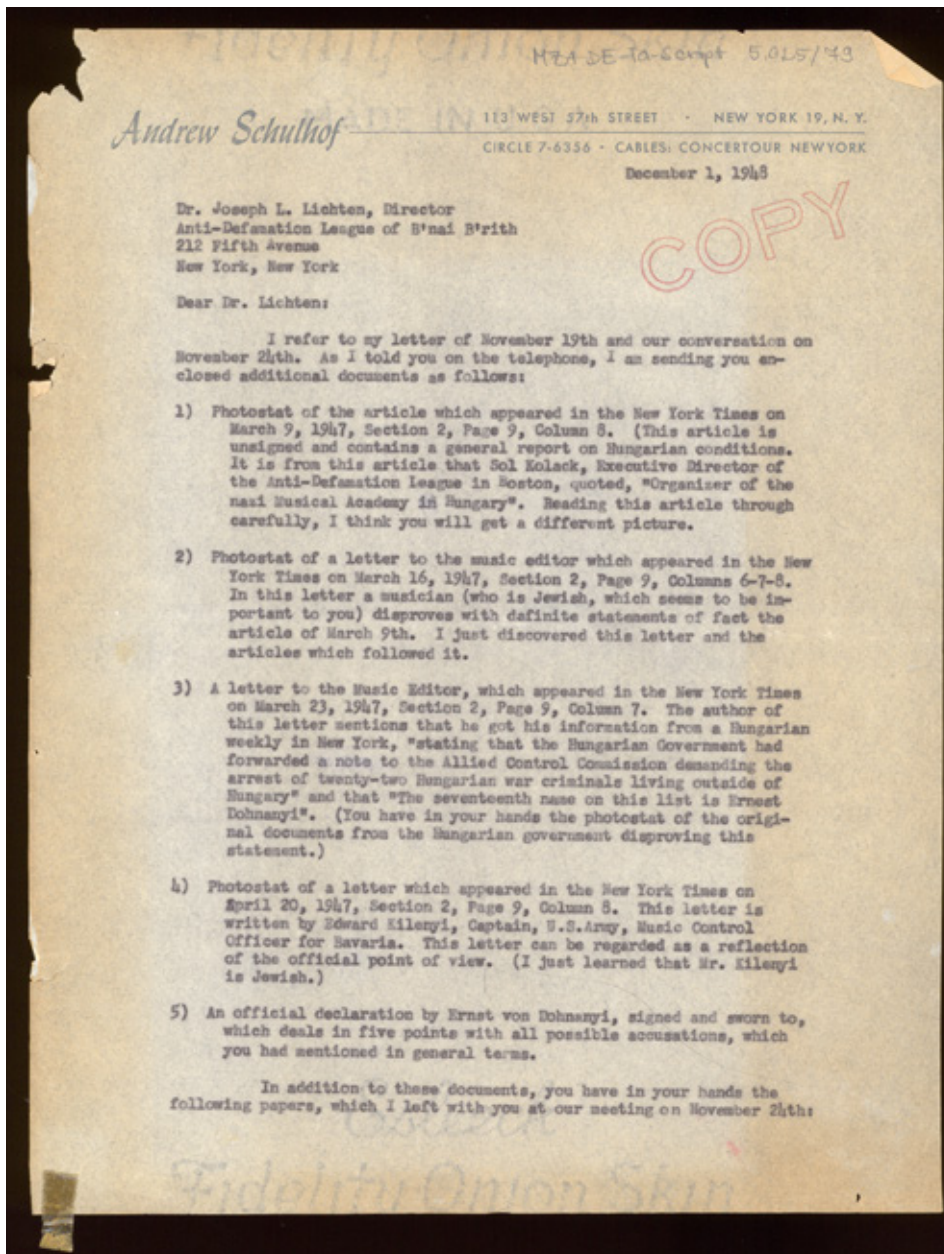
MZA-DE-Ta-Script 5.025/85

Dear Professor Dohnányi —

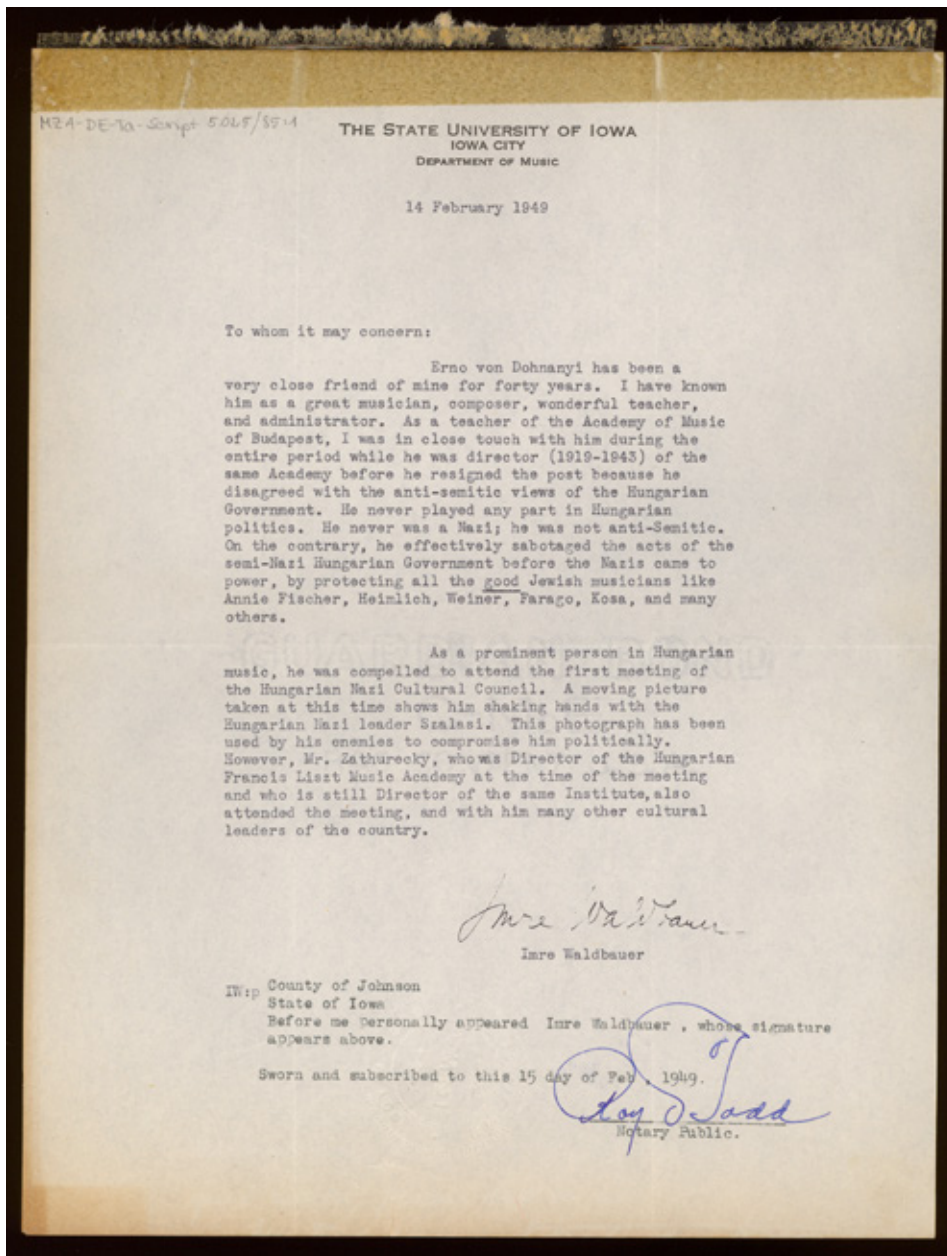
While I was in Wien I saw a Colonel from ISB who told me he would see Poretti and then see me in Linz today. I have just finished talking to him. He tells me you must see an Austrian Commission in Vienna. He will let me know, probably Monday, the details on seeing this commission. He also says it would be well for you to get a new Hungarian passport. I will let you know further details when I get them from the colonel. Martha and I would like to see you Sunday, but cannot say for certain that we will come because of work here. All best wishes to all of you for Easter.

John

1. fakszimile. John Kirn levele Dohnányihoz, 1946. április 21. előtt.
BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának
Dohnányi-gyűjteménye



2. *fakszimile*. Andrew Schulhof levele Joseph L. Lichtenhez (Anti-Defamation League), 1948. december 1. BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának Dohnányi-gyűjteménye



3. faksimile. Waldbauer Imre közjegyző előtt tett nyilatkozata Dohnányi mellett, 1949. február 14. BTK Zeneudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának Dohnányi-gyűjteménye

Salzburg – Wellesley – New York
Dohnányi's Political Case in International Context

On 9 February 1945, the Provisional National Government in Debrecen compiled the first list of Hungarian war criminals, which included the name of Ernst von Dohnányi. This is how the composer's inglorious case began, which finally ended, more than four years later, with the publication of a document certifying his acquittal. However, the proceedings in Hungary had no direct impact on the composer's life as he had left the country in November 1944. Thus, when the first lists appeared, he was staying in Neukirchen am Walde in Austria. During the investigation by the People's Prosecutor's Office he was staying in Kitzbühel and when the Foreign Ministry issued the arrest warrant, he was giving concerts in England before going first to Argentina and finally to the United States. Indirectly, on the other hand, he was certainly affected by events – the accusations, or rather the uncertain news of the accusations, often based on rumours rather than official documents, followed him abroad. The story is not entirely unfamiliar in Hungarian music history writing, as the emigrant Dohnányi and his circle's desperate struggle against the repeated attacks were discussed in some detail in Bálint Vázsonyi's biography of 1971. Yet, it seems worthwhile to record the detailed chronology of the grim events once more – perhaps more objectively than Vázsonyi's biased interpretation – on the basis of a recently discovered group of documents (letters, statements, notes, newspaper articles) collected by Dohnányi (and in some cases including his own comments). This is what this study attempts to do; not only does it contribute to an understanding of Dohnányi's late period, but also provides an example of the political context of international musical life.

Dohnányi és a Filharmóniai Társaság Az elnökkarnagy első éveinek sajtórepciójáról

„A laikus nem tudja megkülönböztetni egy zenekari produkció sikerénél, hogy [az] a zenekar vagy a karmester érdeme-e. Ha egy zenekar nem akarja magát alávetni dirigensének, akkor vagy rosszul sikerült az előadás, vagy pedig megkezdődik egy szörnyű viaskodás a karmester és a zenekar között, amely a karmester győzelmével végződik, ha valóban szuggesztív és olyan ellenállhatatlanul tehetséges, hogy a zenészek, anélkül, hogy észrevennék, fokról fokra jobban a pálcája parancsoló mozdulatainak hipnózisa alá kerülnek. Néha maga se tehet róla a zenekar, hogy kifejlődik benne egy lelki ellenállás a dirigenssel szemben... A legnagyobb muzsikusi diadal: egy ilyen zenekarból a teljes odaadást kicsikarni.”¹

Eképpen nyilatkozott a karmesterségről Dohnányi Ernő 1942-ben, amikor már 23. éve vezette Magyarország legrégebben, 1853 óta működő szimfonikus zenekarát, a Filharmóniai Társaság együttesét. Jelen áttekintés mégsem Dohnányi karmesterségről és dirigensi tapasztalatairól szóló nyilatkozataira, hanem a karmester Dohnányi sajtórepciójára fókuszál, azon belül is elnökkarnagy működése korai időszakának megítélését helyezi a középpontba. A zeneszerző dirigensi tevékenységével ugyanis a Dohnányi-kutatás – hozzátehetjük: a zeneszerző életművét feldolgozó tudományos munka jelenlegi fázisát tekintve érthető módon – mindeddig még nem foglalkozott.

Dohnányi magyarországi működése és azon belül is a Filharmóniai Társaság zenekarának élén eltöltött évek alaposabb vizsgálata a kutatás aktuális feladatának tekinthető. Ez a pozíció volt ugyanis a leghosszabb és egyben legmeghatározóbb a zeneszerző magyarországi pályáján, hiszen 1919-től egészen emigrációjáig, 1944-ig vezette a nagy múltú zenekart. Ezirányú tevékenységének feltérképezésekor ugyanakkor nyilvánvalóan kitűnik, hogy Dohnányi nem csupán hivatalból teljesítette állását, hanem odaadással irányította a zenekart, külföldi koncertturnéokra vitte őket, egyszerűen: Dohnányi szerette együttesét. A zeneszerző szerteágazó magyarországi tisztségeinek,

¹ SZÁNTHÓ Dénes: „Beszélgetés Dohnányi Ernővel”, *Magyar Nemzet* 5/55 (1942. március 8.), 10. Gyűjteményes kiadását lásd: DOHNÁNYI Ernő: *Válogatott írások és nyilatkozatok*, vál., kiad., jegyz. Kusz Veronika (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2020), 422–427.

köztük pedig elnökkarnagyi pozíciójának vizsgálata Dohnányi pályájának későbbi alakulását – emigrációját és a háborús bűnösség vádjainak okait – is új megvilágításba helyezheti. Dohnányi karmesteri működésének és recepciójának áttekintése azért is tekinthető megkerülhetetlennek, mert ahogy arra Kusz Veronikának a zeneszerző politikai ügyével foglalkozó kutatásai is rámutattak, a politikai támadások során a háborús bűnösséggel megvádolt zeneszerző dirigensi képességeit és szerepvállalását is élesen kritizálták.²

Kifejezetten a karmester Dohnányi tevékenységével elsőként Breuer János foglalkozott. A „Dohnányi Filharmonikusai és a kortárs zene” című, konferencia-előadásból született 2001-es írásában Breuer nem csupán összefoglalja a legfontosabb információkat Dohnányi karmesteri tevékenységéről, de rávilágít a komponista dirigensi pályafutásának kezdeti nehézségeire is.³ Ugyan Breuer előadása és dolgozata nem sokkal az intézményes keretek között megindult Dohnányi-kutatás előtt keletkezett, a 2002-ben létrejött Dohnányi Archívum tudományos munkájának legújabb eredményeit közreadó – és ugyanettől az évtől megjelenő – *Dohnányi Évkönyvek* tanulmányai és forrásközreadásai sem fordítottak figyelmet a zeneszerző karmesteri tevékenységére és filharmóniai működésére. Kivételnek tekinthető Sávoly Tamás négyrészes cikksorozata, mely a rádiós hetilapok alapján dolgozza fel a Dohnányi működésével kapcsolatos dokumentumokat – a szerző által vizsgált 1925 és 1936 közötti időszakban Dohnányi karmesterként több ízben is szerepelt filharmonikusaival a Magyar Rádióban.⁴ A zeneszerző életének utolsó évtizedéről – bár ez az időszak nem tekinthető meghatározónak a zeneszerző karmesteri pályafutásában –, Kusz Veronika Dohnányi Egyesült Államokban töltött, a zeneszerző utolsó életperiódusáról szóló monográfiájában összegzi az előadóművész Dohnányi amerikai dirigensi fellépéseit és ottani repertoárját: ez számos ponton gazdagítja a karmester Dohnányival kapcsolatos ismeretanyagunkat.⁵

² Kusz Veronika: „Dohnányi megvádolása a magyarországi és külföldi magyar nyelvű sajtóban 1945 és 1948 között”, *Magyar Zene* 58/3 (2020. augusztus), 318–335.

³ BREUER János: „Az elnökkarnagy. Dohnányi Filharmonikusai és a kortárs zene”, *Magyar Zene* 39/3 (2001. augusztus), 275–286.

⁴ SÁVOLY Tamás: „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a rádiós hetilapok alapján. I. rész: 1925–1931”, in Sz. FARKAS Márta – KISZELY-PAPP Deborah (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2003* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2004), 251–326.; uő: „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a rádiós hetilapok alapján. II. rész: 1932”, in Sz. FARKAS Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2004* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2005), 347–388.; uő: „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a rádiós hetilapok alapján. III. rész: 1933”, in Sz. FARKAS Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2005* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2006), 339–388.; uő: „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a rádiós hetilapok alapján. IV. rész: 1934–1936”, in GOMBOS László – Sz. FARKAS Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2006/7* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2007), 361–414.

⁵ Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai évei* (Budapest, Rózsavölgyi, 2015), 93–95. Dohnányi amerikai egyesült államokbeli karmesteri repertoárjáról lásd a monográfia függelékének negyedik táblázatát: 344–345. Lásd még Kusz Veronika: „A Wayfaring Stranger”. *Ernst von Dohnányi's American Years 1949–1960* (California, University of California Press, 2020), 158–172.

A Filharmóniai Társaság zenekarának történetéről néhány, a zenekar jubileumai apropóján kiadott emlékkönyv ad tájékoztatást.⁶ A Dohnányi-korszakban keletkezett és 1943-ban – a 90. évfordulón – jelent meg Csuka Béla máig alapvetőnek tekinthető munkája, amely rendkívüli részletességgel közli az együttes repertoárját, valamint a közreműködő előadóművészek, karmesterek névsorát.⁷ Elsősorban erre a kötetre és kevésbé újabb forráskutatásokra támaszkodtak a 125. és 150. évfordulóra megjelent kiadványok, melyek összefoglaló jellegük okán érthető módon nem vállalkozhattak egyes tématerületek részletes kidolgozására, így Dohnányi karmesteri működéséről is csupán általános áttekintést nyújtanak.⁸ Jóllehet Bónis Ferenc 2005-ös kötete egy külön fejezetet szentel a Dohnányi-korszaknak – amely időszakot a „fénykor és alkony” jelzőkkel illeti –, azonban nem a működés és recepció, hanem a repertoár felől megközelítve foglalja össze a dirigens működésének 1919 és 1944 közötti időszakát.⁹

Dohnányi filharmóniai működésének és különösképpen korai karmesteri tevékenységének vizsgálata ugyanakkor számos ponton gazdagíthatja a zeneszerzőről alkotott képünket. Dohnányi 1905 és 1915 között Berlinben működött, s csak néhány alkalommal koncertezett Magyarországon – néhány kivétellel kizárólag szólószongoristaként és kamarazenészi minőségben szerepelt a budapesti hangversenyéletben.¹⁰ Ennek fényében jogos a kérdés: hogyan kerülhetett Dohnányi mégis a Filharmóniai Társaság elnökkarnagyi pozíciójába? Egyáltalán: hogyan eshetett az együttes választása a karmesteri tapasztalatokkal nem rendelkező, az első világháború idején viharos körülmények között Magyarországra visszatért zeneszerzőre,¹¹ aki addig főleg komponistaként és koncertszongoristaként futott be nemzetközi karriert? Milyen hazai és külföldi

⁶ Az első ilyen kötet 1903-ban, az együttes fennállásának ötvenedik évfordulója alkalmából látott napvilágot. Az impozáns kiadvány a történeti áttekintés mellett a zenekar koncertjein felcsendült műveket is listázza. Lásd MÉSZÁROS Imre – ISOZ Kálmán (szerk.): *A Filharmóniai Társaság múltja és jelene 1853–1903* (Budapest, Hornyánszky Viktor császári és királyi udvari nyomdája, 1903).

⁷ CSUKA Béla: *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A Filharmóniai Társaság Emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából* (Budapest, Filharmóniai Társaság, 1943).

⁸ Csuka köteténél jóval szerényebb formátumú a 125. jubileumra készült kiadvány. A többszerzős kötetben a zenekar történetének egy-egy összefoglaló fejezetéhez az egyes korszakokban működő zenekari tagok névsora, diszkográfia, illetve képekből, kéziratokból és plakátokból összeállított illusztrációs rész társul. Lásd BREUER János (szerk.): *A Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának 125 esztendeje (1853–1978)* (Budapest, Zeneműkiadó, 1978). Újabb impozáns kiadvány készült a Filharmóniai Társaság fennállásának 150. évfordulója alkalmából 2005-ben Bónis Ferenc tollából. A szerző az együttes legfontosabb korszakainak olvasmányos, mégis rendkívül gazdag összefoglalásai mellett egy CD-mellékletben, táblázat formájában közli – az 1940-es évek első feléig Csuka Béla repertoárlistáját alapul véve – a százötven év hangversenyének adatait, ám ezt mégsem Bónis, hanem Wellmann Nóra állította össze. Lásd BÓNIS Ferenc: *A Budapesti Filharmóniai Társaság százötven esztendeje, 1853–2003* (Budapest, Balassi Kiadó, 2005).

⁹ BÓNIS i. m., 79–123.

¹⁰ KOVÁCS Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész: 1897–1921”, in Sz. FARKAS *Dohnányi Évkönyv 2005*, 65–150.

¹¹ VÁZSONYI Bálint: *Dohnányi Ernő* (Budapest, Nap Kiadó, 2002²), 145.

karmester-egyénségek lehettek Dohnányi példaképei és támogatói? A hazai zeneélet működése szempontjából pedig azt sem szabad figyelmen kívül hagynunk, vajon milyen más hazai karmesterek neve merülhetett fel a Dohnányié mellett az előző elnökkarnagy, Kerner István lemondásakor.

A tanulmány e számos kérdés közül elsősorban arra próbál választ adni, milyen volt Dohnányi első karmesteri fellépéseinek megítélése elnökkarnagyi kinevezése előtt, s ez milyen módon változott az együttes élén eltöltött első évek során. A dolgozat továbbá kitér az előzmények és az előző elnökkarnagy, Kerner István lemondása körülményeinek ismertetésére is. Írásomban azt is megpróbálom megrajzolni, hogy karmesteri pályafutása kezdetén Dohnányi milyen más zenekarokat vezényelt a Filharmóniai Társaság mellett és milyen lehetett a legkorábbi években a zeneszerző vezénylési stílusa. Vizsgálódásomban felvázolom azt is, milyen karmesterek működtek ekkoriban a budapesti zeneéletben és milyen volt a zeneakadémiai karmesterképzés a szóban forgó időszakban.

Írásomban elsősorban a Filharmóniai Társaság Archívumának impozáns sajtógyűjtésére támaszkodom, amely jelentős mértékben hozzájárul Dohnányi karmesteri megítélésének feltérképezéséhez. A bőséges kritikagyűjteményen kívül a zenekar archívumában számos, az együttes működésével kapcsolatos dokumentumcsoport is fennmaradt – jegyzőkönyvek, alapszabályok és különféle iratok –, amelyek nem csupán a zenekar és az intézmény hátteréhez, de egyszersmind a korabeli magyarországi zeneélet működéséhez is egyedülálló információkkal szolgálnak. E gazdag gyűjtemény dokumentumai mellett a dolgozat az Arcanum internetes adatbázisából vett újságcikkeket és a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum Budapesti Hangversenyek internetes adatbázisát használja kiindulópontul.¹² A kritikák áttekintése előtt azonban érdemes összefoglalni a zeneszerző és a Filharmóniai Társaság kapcsolatának alakulását a kezdetektől egészen Dohnányi elnökkarnagyi kinevezéséig (*1. táblázat*).

Előzmények

Dohnányi és a Filharmóniai Társaság kapcsolata karmesteri debütálásáig

Dohnányi először zeneakadémiai tanulmányai befejező évében szólószongoristaként került kapcsolatba a Filharmóniai Társaság zenekarával, amikor 1897. november 17-én egy Richter János vezényelte koncerten Beethoven G-dúr zongoraversenyét játszotta saját candenzáival a Vigadóban.¹³ Zeneszerző-karmesteri bemutatkozása sem vártott sokat magára: 1903. január 7-én az együttes élén vezényelte egy évvel korábban bemutatott d-moll szimfóniáját (op. 9).¹⁴ A zenekar szólistájaként berlini működése

¹² A koncertekre vonatkozó adatokat lásd az ELKH BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma által működtetett *Budapesti Hangversenyek Adatbázisában* (a továbbiakban a ZTI MZA BHA rövidítés után a hangverseny dátumát, valamint ID-számát adom meg): http://db.zti.hu/koncert/koncert_Kereses.asp (utoljára letöltve: 2021. október 30.).

¹³ BÓNIS *Filharmóniai Társaság százötven esztendeje*, 80.

¹⁴ ZTI MZA BHA, 1903. 01. 07., ID_1519.

alatt (1905–1915) is szerepelt néhány alkalommal, karmesterként azonban csupán 1910. december 7-én működött közre, amikor ismét említett szimfóniáját adták elő a filharmonikusok.¹⁵ Érdekes módon ugyanezt a művet vezényelte a zenekar élén 1916. január 7-én is, azt követően, hogy a háború és megromlott házassága miatt 1915 decemberében hazamenekült. Utóbbi kompozíció, úgy tűnik, karmesteri tevékenységének kezdeti időszakában a hazatérés szimbólumaként szerepelt dirigensi repertoárján.

Kérdéses, hogy miért eshetett a választása a későromantikus, brahmsi hangvételű és bruckneri méreteket öltő fiatalkori szimfóniájára még 1921-ben is,¹⁶ amikor amerikai koncertkörútjáról való hazatérését követően ismét e művet tűzte műsorára. Dohnányinak ugyanis nem ez volt az egyetlen szimfonikus zenekarra írt kompozíciója, hiszen ekkorra már – későbbi zeneszerzői stílusát egyébként is erőteljesebben tükröző – fisz-moll hangnemű zenekari szvitje (1908–1909) is elkészült. A szóban forgó mű bemutatása azonban nem a Filharmóniai Társaság együtteséhez köthető: Dohnányi a Zeneakadémia növendékzenekarának élén dirigálta a szvit premierjét 1910. február 21-én.¹⁷ Amikor a Filharmóniai Társaság 1913. december 15-én eljátszotta a szvitet – ez volt a darab második előadása –, a koncerten szólózongoristaként fellépő Dohnányi, egyelőre ismeretlen okokból átengedte Kernernek a dirigálás lehetőségét.¹⁸ A döntésre utolsó pillanatban kerülhetett sor, ugyanis a *Népszava* kritikusa szerint a hangversenyt eredetileg Dohnányi hármas – zongoraművészi, karmesteri és zeneszerzői – fellépéseként hirdették.¹⁹ Dohnányi döntése – hogy Kernernek átengedte a dirigensi pálcát – már csak azért is meglepő, mert a szvit mellett az 1913-ban, Drezdában bemutatott *Tante Simona* (op. 20) című vígoperájának nyitánya is szerepelt a hangverseny műsorában, amelyet ráadásul első ízben hallhatott a budapesti koncertközönség.²⁰

A filharmonikusokon kívül azonban a zeneszerző nem csupán a Zeneművészeti Főiskola zenekarát vezényelte 1919-es elnökkarnagyi kinevezése előtt. A háború idején, 1916-ban, Dohnányi a Budapesti Zenekaregyesület élén dirigálta a gondokára és zenekarra írt op. 12-es *Koncertstükkjét* – Lukács Mária szólójával –, amely koncertet a Charité Vöröskereszt javára rendeztek meg.²¹ Alig néhány nappal a fegyverletétel után, 1918. november 23-án, szintén ezt a kompozícióját vezényelte, ezúttal a Fricsey Richárd vezetése alatt álló Honvéd Gyalogezred zenekara élén, Schuk Lajos gordonkaszólójával.²²

Dohnányi elnökkarnagyi kinevezése előtti dirigensi debütálására 1918. március 4-én került sor, amikor a zeneszerző egy egész estét betöltő koncert műsorának vezényletét vállalta magára. Bár a fennmaradt források alapján – amint azt a későbbiek során látni fogjuk – úgy tűnik, Dohnányi első karmesteri fellépése nem aratott osztatlan sikert, az együttes a következő év elején mégis őt választotta meg elnökkarnagynak.

¹⁵ ZTI MZA BHA, 1910. 12. 07., ID_2006.

¹⁶ ZTI MZA BHA, 1925. 05. 30., ID_10283.

¹⁷ ZTI MZA BHA, 1910. 02. 21., ID_1965.

¹⁸ ZTI MZA BHA, 1913. 12. 15., ID_2375.

(ni): „Filharmóniai hangverseny”, *Népszava* 41/284 (1913. december 16.), 15.

²⁰ ZTI MZA BHA, 1913. 12. 15., ID_2375.

²¹ ZTI MZA BHA, 1913. 03. 08., ID_5617.

²² ZTI MZA BHA, 1918. 11. 23., ID_6037.

	Zene-akadémia elvégzése			Budapest–Bécs			A berlini évek (1905–1915)						A Filharmóniai Társaság elnökségének karnagya		
	1897	1899	1900	1903	1905	1909	1910	1913	1915	1916	1917	1918	1919		
zongorista	(1)	(1)	(1)	(2)	(1)	(1)	(1)	(2)		(1)	(3)	(4)	(6)		
karmester				(1)			(1)					(1)	(10)		
zeneszerző												(1)	(1)		

1. táblázat. Dohnányi szereplései a Filharmóniai Társasággal 1919-es elnökségének megválasztása előtt
(A zeneszerző jelenléte nélkül elhangzott Dohnányi-műveket jelen táblázat nem tartalmazza.)
A zárójelben megadott számok az adott éven belüli hangversenyek számára vonatkoznak.)

1900	1901–2	1903	1904–6	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914	1915	1916	1917	1918	1919
Erdélyi Sándor (2)		Dohnányi		Richter János	Szikla Adolf		Dohnányi*	[Siegfried Wagner]		Lichtenberg Emil	[Safonoff, Vasily]	Szikla Adolf (2)	Dohnányi*	Szikla Adolf	Dohnányi	Szikla Adolf
Richter János (4)		Máder Rezső		Rékai Nándor						[Pierné, Gabriel]*	[Weingartner, Felix]*	Roubal Vilmos	Fried Oskár	[Walter, Bruno]		Dohnányi (10)
Márkus Dezső		Erdélyi Gyula									[Steinbach, Fritz]	Zichy Géza (2)*				Tango Egisto (2)
Máder Rezső		Goldmark Károly									Lichtenberg Emil	Fried Oskár				Kerner (3)
Szikla Adolf		Mihalovich Ödön									Roubal Vilmos					ifj. Ábrányi Emil (2)
Benkő Henrik																

2. táblázat. Vendégkarmesterek a Filharmóniai Társaság élén Kerner István működése idején (1900–1919)
(A táblázatban a külföldi vendégkarmestereket szögletes zárójelben adtam meg.
Ha a karmester-zeneszerző saját művét vezényelte a koncerten, azt zárójelben kívül megadott csillaggal [*] jelzi.)

Míg a Dohnányi-irodalom²³ és a Filharmóniai Társaság történetét feldolgozó kötetek csupán tényként közlik a zeneszerző elnökkarnagyi kinevezését,²⁴ addig sem a sajtóorgánumok, sem pedig a szakirodalom nem nyújtanak elegendő információt az előző elnökkarnagy, Kerner István lemondásának, illetve az új dirigens-választás körülményeinek részleteiről. A kevés rendelkezésre álló adat ellenére nyilvánvaló, hogy Dohnányi nemzetközi elismertsége nagyban hozzájárulhatott ahhoz, hogy az együttes felkérje az állás betöltésére. Erre Németh Amadé is felhívta a figyelmet, aki szerint „a választás azért esett végül is Dohnányi Ernőre, mert szükség volt nemzetközileg fémjelzett rangjára, hasznos kapcsolataira.”²⁵ Míg több forrás szerint Kerner István elsősorban egészségügyi problémáira hivatkozva vonult vissza az együttes vezetői posztjáról,²⁶ addig a sajtóorgánumok és a zenekar irattári dokumentumai más motívumokra is felhívják a figyelmet. Kerner betegségének tényét nem csupán a hangversenyeket vezénylő vendégkarmesterek megnövekedett száma támasztja alá (2. táblázat) de ugyanezt erősítik meg a zenekar próbáinak adatait rögzítő naplók (3. táblázat) továbbá a sajtó, amely szintén figyelemmel kísérte és hírt adott az elnökkarnagy megromlott egészségi állapotáról.

Alkalmak száma	Karmester(ek) neve
205	Kerner István
18	Szikla Adolf
6	Dohnányi Ernő
1	1. Ábrányi Emil 2. Erkel Gyula 3. Goldmark Károly 4. Huby Jenő 5. Máder Rezső 6. Márkus Dezső 7. Mihalovich Ödön 8. Rékai Nándor 9. Roubal Vilmos 10. Toldy László 11. Zichy Géza

3. táblázat. A Filharmóniai Társaság zenekarának próbáit vezénylő karmesterek a próbanaplók alapján 1900-tól 1918 decemberéig

²³ A Dohnányi-életrajz legfontosabb forrásai – Vázsonyi monográfiája, a második feleség, Galafrés Elza memoárköte, illetve a harmadik feleség Dohnányi-életrajza – közül egyik sem számol be az elnökkarnagyi kinevezés körülményeiről. Vö. VÁZSONYI *Dohnányi Ernő*; GALAFRÉS Elza: *Lives...Loves...Losses* (Vancouver, Versatile, 1973); Ilona von DOHNÁNYI: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*, ed. by James A. GRAYMES (Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press, 2002).

²⁴ A Filharmóniai Társaság jubileumi alkalmából megjelent összefoglaló kötetek adataihoz lásd 6–8. lj.

²⁵ NÉMETH Amadé: „A Budapesti Filharmóniai Társaság története az alapítástól a felszabadulásig (1853–1945)”, in BREUER *Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának 125 esztendeje*, 27.

²⁶ A Filharmóniai Társaság jegyzőkönyvének (1909–1923) 1919. februári bejegyzése szerint Kerner egészségügyi okokból mondott le. A dokumentumot a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma őrzi. Dohnányi életrajzírója, Vázsonyi Bálint szerint is hasonló okok állhattak az elnökkarnagy lemondásának hátterében. Vö. VÁZSONYI *Dohnányi Ernő*, 160., továbbá NÉMETH uo.

A *Budapesti Hírlap* már 1909-ben beszámolt az elnökkarnagy koncert közben lezajlott hirtelen rosszulletéről, mint írják: „[Kerner] a második hegedűszám után [Tomaso Vitali: Ciaccona] rosszul lett. Gyorsan besietett a művészsobába, ahol Irsai Artúr dr. morfium injekcióval lehetővé tette, hogy Kerner a Pastoral szimfóniát eldirigálhassa.”²⁷ Ennek ellenére Kerner István a Filharmóniai Társaságnak címzett lemondó levelében egyáltalán nem egészségügyi problémáira, hanem teljesen más természetű, jelesül a társaság ellen irányuló sajtótámadásokra hivatkozott.

„A sajtó részéről már másfél éve tartó hajsza a filharmóniai társaság ellen és ebből kifolyólag az utóbbi időkben tapasztalt elhidegülése a közönségnek, arra a meggyőződésre juttatott, hogy működésem nem hasznára, sőt határozottan kárára van a társaságnak, azért ezennel hivatalosan lemondok elnök-karnagyi tisztségemről azzal a kívánsággal, hogy a mai viszonyoknak megfelelőbb vezetőre találjanak, mint amilyen én voltam.”²⁸

A jelenleg rendelkezésünkre álló, illetve a Filharmóniai Társaság irattárából származó gazdag sajtógyűjtés 1918 előtti másfél évének kritikáit áttekintve egyetlen dokumentum sem utal a Kerner által megfogalmazott támadásra.²⁹ Sőt megállapítható, hogy a megjelent kritikák többsége Kerner karmesteri teljesítményét méltatja, a közönség elhidegülése helyett pedig a beszámoló leg többje „meleg fogadtatásról” tájékoztat.³⁰ Mindezek fényében felvethetjük, hogy a lemondás háttérében valószínűleg korábbi események állhattak, ugyanis – mint az egy, a Társaság irattárában őrzött levélből kiderül – Kerner már 1913-ban is benyújtotta lemondását. 1913. június 12-én kelt lemondólevele alapján ekkor a társaság belső ügyei miatt szándékozott lemondani, mint írja: „azon okokból, mert feltételeim egyik kardinális pontját a választmány nem akceptálta.”³¹

Kerner „feltételeinek” ismertetése előtt – amelyeket az együttes jegyzőkönyvei rögzítettek – érdemes megemlítenünk, hogy a társaság választmányi ülése néhány nappal az elnökkarnagy lemondása előtt választotta szét az elnöki és karnagyi tisztséget.³² Míg Kernert ismét az elnökkarnagyi pozíció betöltésére kérték fel a filharmonikusok, addig az elnöki széket az együttes működésének és anyagi helyzetének javítása érdekében a politikailag is jelentős befolyással bíró gróf Bánffy Miklósnak ajánlották fel.³³ Az együttes – egyébként meglehetősen józannak tűnő – döntését, úgy tűnik, Kerner

²⁷ (ky): „Filharmóniai hangverseny”, *Budapesti Hírlap* 29/39 (1909. február 10.), 18.

²⁸ Kerner István levele a Filharmóniai Társaság plenumának, 1918. december [5.]. A levelet a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma őrzi.

²⁹ Lásd a Filharmóniai Társaság kritika-gyűjteményének 1911 és 1929 közötti sajtókivágatokat egységbe foglaló kötetét. A dokumentumot a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma őrzi.

³⁰ Ua.

³¹ Kerner István levele a Filharmóniai Társaság elnökének [gróf Bánffy Miklósnak], 1913. június 12. A levelet a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma őrzi.

³² A Filharmóniai Társaság jegyzőkönyvének (1909–1923) 1913. június 10-i „1-ső Választmányi ülés”-ének bejegyzése, 94. A dokumentumot a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma őrzi.

³³ Ua.

nem tudta elfogadni, ugyanis mint kiderül, posztját senkivel sem akarta megosztani. A jegyzőkönyvek arra is rávilágítanak, hogy az újból megválasztott elnökkarnagy feltételként szabta: a zenekar ne alkalmazzon vendégkarmestereket.³⁴ A sajtó többféleképpen interpretálta az elnökkarnagy 1913-as lemondásának körülményeit. Míg a *Budapesti Hírlap* szerint a társaság cselszövással üzte el Kernert,³⁵ addig a *Pesti Hírlap* beszámolója alapján kiderül, hogy az együttes vendégkarmesterek meghívásával akarta a közönség érdeklődését felkelteni. Ezt Kerner „személyére nézve sérelmesnek véli [...] és kijelentette, hogy inkább lemond egészen a filharmóniai hangversenyek vezetéséről, mintsem, hogy azt megosztaná másokkal.”³⁶ A sors iróniája, hogy a későbbiek során Kerner – látszólagos sértődöttsége ellenére – gyenge egészségi állapota miatt arra kényszerült, hogy számos hazai és külföldi vendégdirigenssel ossza meg működése utolsó időszakában karmesteri pulpitusát, köztük Dohnányival is.

A hazai dirigensek közül Szikla Adolf, az Operaház akkori karmestere vezette a legtöbb próbát és vezényelt legtöbbször (mintegy tizennyolc alkalommal) a Filharmóniai Társaság hangversenyein. Dohnányin kívül – aki hat alkalommal lépett fel a zenekar élén – Kerner működésének időszakában további tizennégy vendégkarmestere volt a filharmonikusoknak (köztük Herzfeld Viktor, Rékai Nándor, Hubay Jenő és Ábrányi Emil), akik mindössze egy-két hangverseny irányítását kapták meg. Míg *Az Ujság* című folyóirat rövidhíre szerint az elnökkarnagy kinevezését megelőző ülésen „heves felszólalások”³⁷ után esett a társaság választása Dohnányira, addig a *Magyarország*³⁸ közleménye úgy értesült, hogy a rendkívüli közgyűlésen egyhangúlag Dohnányit választották meg elnökkarnagnak. A fennmaradt jegyzőkönyvek sajnos valószínűleg hiányosak. Feltűnő legalábbis, hogy ezekben nem rögzítettek vitákra utaló megnyilvánulásokat, és így azt sem tudjuk, hogy Dohnányin kívül milyen karmesterek neve merült esetleg még fel, illetve hogy milyen érvek szóltak Dohnányi mellett vagy éppenséggel ellene.

Az elnökkarnagi kinevezést megelőző karmesteri debütálás sajtóvisszhangja

Dohnányi 1903-as, első zeneszerző-karmesteri fellépésének beszámolója alapján úgy tűnik, lényegében mind a komponista op. 9-es d-moll szimfóniája, mind dirigensi teljesítménye sikert aratott, annak ellenére, hogy akadtak olyan kritikusok is, akik – feltehetőleg joggal – szóvá tették a fiatal muzsikus karmesteri képzetlenségét. A *Pesti Napló* névtelen cikkírója alapvetően pozitív hangvételű kritikájában a „rutin hiányáról” beszél,³⁹ a *Magyar Hírlap* tudósítója pedig a kezdő karmester „szegletes

³⁴ Ua.

³⁵ [N. N.]: „Kerner István”, *Budapesti Hírlap* 33/125 (1913. május 28.), 16.

³⁶ [N. N.]: „A filharmóniai társulat elnöki állása”, *Pesti Hírlap* 35/126 (1913. május 29.), 13.

³⁷ [N. N.]: „Dohnányi Ernő a filharmonikusok elnökkarnagya”, *Az Ujság* 17/38 (1919. február 13.), 7.

³⁸ [N. N.]: „Dohnányit választották a filharmonikusok elnökévé”, *Magyarország* 26/40 (1919. február 15.), 5.

³⁹ [N. N.]: „Dohnányi Ernő”, *Pesti Napló* 54/8 (1903. január 8.), 10.

mozgás”-át kritizálja.⁴⁰ Dohnányi legkorábbi karmesteri megítélése a későbbiekben is összefonódott e fiatalkori művének sikeres előadásával. 1910-ben, a szimfónia második előadása után Merkle Andor, a *Magyarország* zenekritikusa már Dohnányi „elsőrangú karmesteri kvalitásait”⁴¹ méltatta. Amikor tízévesen berlini zeneakadémiai tanári működés után az 1916-ban hazaköltözött zeneszerző ismét e művét dirigálta, a *Magyar Hírlap* szakírója – aki tudhatott a komponista tanári hivatásáról – már „professzorosnak” vélte az előadást.⁴² Dohnányi művének és karmesteri kvalitásainak értékelése mellett azonban volt, aki már 1903-ban sürgette, hogy a fiatal zeneszerző kapjon hivatalos szerepet a magyarországi zeneéletben.

„Lelkesen ünnepelték a komponistát is, a dirigent is. És önkéntelenül ajkunkra tódult a kérdés: miért nem teremtenek itthon pozíciót ennek a kiváló magyar tehetségnek, akitől joggal remélhetjük pangó zenekultúránk fölríttését? Törekedjünk őszinteségre, és valljuk be, hogy Dohnányi alig élte volna meg a mai est tomboló tapsviharát, ha itthon marad és beáll valamelyik művészeti taposómalmunkba. De így, megrakodva angol és amerikai babérokkal, fölkelti közönségünk hitét, amelyet az a maga meggyőződéseiből ugyancsak nem szokott méríteni. [...] Biztos és temperamentumos dirigens, aki határozott vonalakat rajzol a levegőbe és szerzői odaadással játszotta el szimfóniáját a zenekaron, akárcsak valami hangszeren.”⁴³

Talán objektívebb képet mutatnak azok a kritikák, amelyek a dirigensi minőségben (azaz nem zeneszerző-karmesterként) fellépő Dohnányiról szólnak. 1918. március 4-i karmesteri debütálásával kapcsolatban – mely alkalommal Haydn G-dúr szimfóniáját, Paul Dukas *Bűvészinását* és Beethoven 8. szimfóniáját vezényelte⁴⁴ – a kritikusok véleménye nem volt egységes. A *Pesti Napló* névtelen cikkírójának elismerő kritikája szerint „[Dohnányi] karmesteri képességei nem várnak felfedezésre, ma is stílust, pregnáns ritmikát, színt és lendületet vitt bele a zenekarba.”⁴⁵ Merkle Andor, aki néhány évvel korábban még méltatta Dohnányi karmesteri kvalitásait erről a fellépéséről korántsem nyilatkozott ilyen egyöntetű elismeréssel: az előadás gyengeségeivel kapcsolatban a zeneszerző karmesteri téren való jártasságának hiányát emlegette.⁴⁶ Igaz, e hiányok ellenére is dicsérte Dohnányi Beethoven-értelmezését. Megállapításával Merkle itt telibe talált: az érett Dohnányi zongoraművészként kora egyik legjelentősebb Beethoven-előadójává nőtte ki magát,⁴⁷ Beethoven kompozíciói a későbbiekben magyarországi karmesteri repertoárján is igen nagy számban szerepeltek.⁴⁸

⁴⁰ (f. zs.): „Filharmónia”, *Magyar Hírlap* (1903. január 7.), [oldalszám nélkül].

⁴¹ MERKLER Andor: „A filharmonikusok mai hangversenye”, *Magyarország* 10/7 (1910. december 8.), 6.

⁴² (m. d.): „Filharmónikus hangverseny”, *Magyar Hírlap* (1916. január 7.). A hiányos adatolású újságkivágotat a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma őrzi.

⁴³ (G-ly) [Gergely István]: „Dohnányi Ernő”, *Budapesti Napló* 8/8 (1903. január 8.), 9.

⁴⁴ ZTI MZA BHA, 1913. 03. 04., ID_5937.

⁴⁵ [N. N.]: „Filharmónia”, *Pesti Napló* 69/54 (1918. március 5.), 8.

⁴⁶ (m. a.) [MERKLER Andor]: „Filharmóniai hangverseny”, *Magyarország* 25/55 (1918. március 6.), 10.

⁴⁷ KOVÁCS Ilona: „Dohnányi Ernő és Beethoven zongoraszonátái. A zeneszerző születésének 135. évfordulójára”, *Parlando* 54/5 (2012). Online elérhető: <http://www.parlando.hu/2012/2012-6/2012-6-17-Kovacs.htm> (utolsó letöltés: 2018. október 30.).

⁴⁸ CSUKA *Filharmóniai Társaság Emlékkönyve*, 162–165. Érdekes módon azonban később Dohnányi

A sajtóvisszhangok gyakori sajátosságára ad példát az a *Pesti Hírlap*ban megjelent kritika, amely Dohnányi szuggesztív dirigálását emelte ki, s amelyet a cikkíró a zeneszerző fantasztikus zongoraművészi teljesítményével állított párhuzamba.⁴⁹ Valószínűleg közrejátszott ebben az is, hogy a szóban forgó hangversenyen zongorakíséretes dalok is előadásra kerültek Dohnányi és Szemere Árpád tolmácsolásában.⁵⁰ Ugyanakkor megfigyelhető, hogy ez a párhuzam a későbbi kritikáknak is gyakori motívumává válik – a legtöbb esetben azonban negatív éllel. Reinitz Béla, a *Világ* zenekritikusa szerint ugyanis „a dirigens Dohnányi mélyen alatta marad a fölényes, elsőrangú zongoraművésznek”, s mint rámutatott: a vezényléshez „sem reászületettsége, sem megfelelő gyakorlata nincs.”⁵¹ A *Népszava* kritikusa, Papp Viktor, akinek tollából később számos, Dohnányi munkásságával kapcsolatos írás született⁵² hasonló gondolatokat közölt: „Dohnányi nem gyakorlott karmester. Aki olyan tökéletes zongoraművész és olyan érdemes zeneszerző, talán nem is lehet még jó karmester is.”⁵³ Ezeknél jóval ellenségesebb megjegyzésekkel illette az *Ország-Világ* névtelenségbe burkolózó kritikusa a zeneszerző karmesteri debütálását és ambícióit, mint írja:

„[Dohnányi] olyasmire vállalkozott, amihez nem ért, amiket nem gyakorolt és amit ennek folytán nem is tudhat. [...] Be kár, hogy ez a Dohnányi dirigál, amikor zongorajátéka páratlanul szép. Miért irigyeli Kerner István babérait, holott Kerner sohasem kívánta, hogy zongoraművésznek tartsák, pedig nagyon jól zongorázik.”⁵⁴

A kritikus sejtése bizonyára nem igaz, Dohnányi aligha irigyelte Kerner babérait, a negatív kritikák olvasása alapján azonban nem meglepő, hogy az együttes döntésével – vagyis az új elnökkarnagy megválasztásával – nem mindenki értett egyet. Az *Alkotmány* zenekritikusa például Dohnányi elnökkarnagyi kinevezését követő első fellépéséről beszámoló kritikájában szóvá tette és határozottan kifogásolta a zenekar elnökkarnagy-választását: „A társaság karnagy választása a képzelhető legszerencsétlenebb, Dohnányi dirigensi képessége annyira minimális, hogy ez a vállalkozása, különösen nagyobb feladatoknál bizonyára elhomályosítja majd művészi hírnevét.”⁵⁵

az amerikai évek során dirigensként – még saját műveinek vezénylését is túlszárnyalva – Beethoven kompozícióit dirigálta a legtöbbször. Vö. Kusz *Dohnányi amerikai évei*, 344–345.

⁴⁹ [N. N.]: „Hangversenyek”, *Pesti Hírlap* 40/54 (1918. március 5.), 5.

⁵⁰ ZTI MZA BHA, 1918. 03. 04., ID_5937.

⁵¹ (r. b.) [REINITZ Béla]: „Filharmónia”, *Világ* 9/54 (1918. március 5.), 9.

⁵² Lásd például PAPP Viktor: „Dohnányi az operairó”, *Zenei Szemle* 6/3 (1922. július), 36–38.; uő: *Arcképek a magyar zenevilágból* (Budapest, Stádium, 1925); uő: *Dohnányi Ernő: Arckép* (Budapest, Stádium Sajtóvállalat, 1927); uő: „Dohnányi Ernő, az ember”, *Zenei Szemle* 11/9–10 (1927. október–november), 215–218.; uő: *Dohnányi Ernő és Szegedi miséje: Missa in dedicatione Ecclesiae* (Debrecen–Budapest, Csáthy, [1930]).

⁵³ P. V. [PAPP Viktor]: „Múltheti hangversenyek”, *Népszava* 46/59 (1918. március 10.), 8.

⁵⁴ [N. N.]: „Zene”, *Ország-Világ* 39/11 (1918. március 10.), 1.

⁵⁵ (dr. s. e.) [SPUR Endre]: „A Filharmóniai Társaság”, *Alkotmány* (1919. március 10.). A hiányos adatlású újságkivágatot a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma őrzi.

Egy szokatlan megoldás: a zongora mellől való dirigálás

Bár úgy tűnik, a szélesebb körű nyilvánosság nem fogadta egyöntetű elégedettséggel Dohnányi kinevezését, mégis érdemes felvetni azt a kérdést, hogy maga az együttes milyen szempontok alapján választhatta karmesterének a zeneszerzőt. Erre vonatkozó adat található Geszler Ödön *Pesti Napló*-ban 1919-ben napvilágot látott kritikájában, amely szerint „noha Dohnányi, mint dirigens, messze elmarad a nagyszerű pianista mögött, mégis szívesen halljuk vendégként a zenekar élén, mert páratlan zenei ösztöne átsegíti azokon a nehézségeken, amelyekkel a kellő rutin hiányában meg kell küzdenie.”⁵⁶ A zenei kisugárzásra vonatkozó hivatkozás ugyanakkor azokkal, a tanulmány elején idézett Dohnányi-sorokkal is összecseng, amelyben a zeneszerző a szuggesztivitást egyenesen a „hipnotikus” szófordulattal kapcsolja össze. Dohnányi „páratlan zenei ösztönét” a Filharmóniai Társaság gordonkaművésze, Csuka Béla a „közvetlenség” és a „természetesség” szófordulattal jellemezte, szerinte „közvetlen természetessége jellemzi zenekarvezetői működését” is.⁵⁷

Mindezek mellett, úgy tűnik, mégis lehetett még egy vonása Dohnányi zenekarvezetésének, amellyel felhívta magára a figyelmet – ez pedig a zongora mellől való dirigálás volt. Geszler Ödöntől tudjuk, hogy Dohnányi Mozart G-dúr zongoraversenyének (K453) tolmácsolásakor a korban szokatlan módon a zongora mellől vezette a zenekart:

„[Dohnányi] maga is vezényelte a zenekart hangszere mellől, mintegy a »maestro al cembalo« szerepét töltte be. Ez a manapság szokatlan produkció egyúttal a zenekarnak is alkalmat adott kiválóságainak és fegyverzettségének bizonyítására.”⁵⁸

Az *Alkotmány* zenekritikusa is rámutatott, hogy Budapest közönsége korábban csak Hans von Bülow koncertjein találkozhatott hasonló, hozzátehetjük, a 18. századi gyakorlatot tükröző jelenséggel.⁵⁹ A Filharmóniai Társaság műsoraiból azonban kiderül, hogy nem csupán Bülow, de az együttes első elnökkarnagya, Erkel Ferenc is vezényelt egy alkalommal a zongora mellől, amikor 1856. január 27-én Mozart d-moll zongoraversenyét (K466) dirigálta a hangszer mellől.

Földes Andor, Dohnányi zongoraosztályának növendéke ugyancsak emlékezetesnek találta tanára zongora mellől való dirigálását. Mint írja:

„Dohnányi volt az a művész, akit először láttam és hallottam a zongora mellől vezényelni – olyan élmény volt ez, amely hihetetlenül nagy hatást tett rám. Ezen az estén, amelyet még ma is élénken őrzök az emlékezetemben, nem kevesebb, mint három zongoraversenyt játszott (egy-egyét Bach-tól, Mozarttól és Beethoventől).”⁶⁰

⁵⁶ (G. Ö.) [GESZLER Ödön]: „Filharmónia”, *Pesti Napló* 70/12 (1919. január 14.), 9.

⁵⁷ CSUKA *Filharmóniai Társaság Emlékkönyve*, 46.

⁵⁸ GESZLER *Filharmónia*, 9.

⁵⁹ (dr. s. e.) [SPUR Endre]: [cím nélkül], *Alkotmány* (1919. január 13.). A szóban forgó Bülow-koncert vagy koncertek beazonosítása eddig nem sikerült.

⁶⁰ FÖLDES Andor: *Emlékeim* (Budapest, Osiris Kiadó, 1995), 46.

Noha a Földes által leírt koncerttel a zeneszerző Filharmóniai Társasággal való fellépéseinek listájában nem található egyezés,⁶¹ az viszont a fenti leírásból nyilvánvalóan látszik, hogy a korszakban – illetve a magyarországi hangversenyéletben – nem volt megszokott a zongora mellől való dirigálás gyakorlata. A barokk és klasszikus repertoár mellett a romantikus zongorairodalomból Dohnányi csupán Liszt *Magyar fantáziáját* vezette a zongora mellől a Filharmóniai Társaság élén.⁶²

Mindezek alapján úgy tűnik, a hangversenyéletben rendkívüli eseménynek számított, ha a karmester a hangszer mellől vezényelt.⁶³ A színházi–operai gyakorlatban azonban még megmaradt a 19. századi második felének hagyománya, amely a modern karmesterek megjelenésével fokozatosan kiszorította ezt a fajta előadásmódot.⁶⁴ A nemzetközi zeneéletben is találkozhatunk hasonló jelenséggel a 20. század első felében, hiszen Richard Strauss⁶⁵ és Gustav Mahler⁶⁶ is gyakran vezényelt billentyűs hangszer mögül az operaelőadásokon. Erre a gyakorlatra utalhat a Geszler Ödön által használt – idézett kritikájában szereplő – „maestro al cembalo” szófordulat is.⁶⁷ Talán nem véletlenül használta a kritikus ezt a kifejezést, hiszen az előbbieket során említett 1919-es koncert előtt Dohnányit már korábban is hallhatta a fővárosi közönség hasonló minőségben. 1916-ban ugyanis több alkalommal dirigálta a zongora mellől André Wormser színpadi művét, *A tékozló fiú* című némajátékot az Operaházban.⁶⁸ Ugyan hosszabb terjedelmű kritikák nem jelentek

⁶¹ CSUKA *Filharmóniai Társaság Emlékkönyve*. Egyelőre nem sikerült kideríteni a Földes által említett koncert adatait.

⁶² ZTI MZA BHA, 1933. 10. 23., ID_6384.

⁶³ A vezénylés történetével foglalkozó szakirodalom sem foglalkozik ezzel a jelenséggel. Meglepő ugyanakkor, hogy még a zongorista-karmesterek köréből sincs arra vonatkozó adat, hogy a dirigensek zongora mellől vezették volna a zenekart. A zongorista-zeneszerző-karmester Rachmanyinov még saját zongoraversenyeit sem vezényelte a zenekar mellől karmesteri működése idején. Lásd Rachmaninov karmesteri fellépéseinek kronologikus listájához Barrie MARTYN: *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor* (London, Routledge, 2016), 532–563.

⁶⁴ Lásd a Grove-lexikon „Opera” szócikkének 19. századra vonatkozó fejezetét. Roger PARKER: „Opera. V. The 19th century”, in Stanley SADIE – John TYRELL (eds.): *The New Dictionary of Music and Musicians*. Vol. XVIII. (London, Macmillan, 2001), 434–444.

⁶⁵ Ezt támasztja alá Wilhelm K. Kraus Richard Straussról készült festménye, amelyen a zeneszerző a zongora mellől vezényli a bécsi Staatsoper zenekarát, 1937-ben. Lásd Elliot W. GALKIN: *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice* (New York, Pendragon Press, 1988), 48. Otto Strasser visszaemlékezésében olvashatjuk, hogy Strauss Mozart két operáját, a *Così fan tutte*-t és a *Don Giovanni*-t is a csembaló mellől irányította. Strasser ugyanakkor arra is utalt, hogy gyakran a Mahlertől örökölt pianínót is használta az énekes számok kísérete alkalmával, mint írja: „Strauss különösen nagy örömmel dirigálta Mozartnak ezt a mesterművét [*Così fan tutte*], mi pedig élvezettel hallgattuk recitativo-kíséretét. [...] Úgy látszik, örömet és gyönyörűségét lelte abban, hogy az előadást a barokk mestereinek szokása szerint a csembaló mellett ülve irányítsa, úgyhogy még a »Don Giovanni« előadásán is rögtönzött, sőt Don Ottavio csaknem teljes B-dúr áriáját a zenekar mellett a Mahlertől származó pianínón is kísérte.” Vö. OTTO STRASSER: *És ezért még fizetnek is... Életem a Bécsi Filharmónikusok között*, ford. ORMAI Imre (Budapest, Zeneműkiadó, 1980), 30.

⁶⁶ GALKIN *History of Orchestral Conducting*, 632.

⁶⁷ GESZLER *Filharmónia*, 9.

⁶⁸ VÁZSONYI *Dohnányi Ernő*, 146.

meg az egyébként jótékonyági céllal megrendezett előadásokról, a *Pesti Hírlap* 1916. március 14-i rövid beszámolója szerint: „a legzajosabb taps, a lehangosabb elismerés ezúttal is Dohnányi Ernőnek jutott, aki ma is ragyogó művészettel látta el a zongoraszólamot és hévvel s lendülettel vezényelte a zenekart.”⁶⁹ Ugyanebben az évben Dohnányi egy bécsi előadás alkalmával is elvezényelte *A tékozló fiút* – szintén a zongora mellől.⁷⁰

Bár nem tudhatjuk, hogy külföldi koncertkörútjai vagy korábbi berlini működése során Dohnányi találkozhatott-e hasonló eljárással a nemzetközi zeneéletben,⁷¹ mégis több kérdést felvet az, hogy vajon milyen okokból vezényelt és zongorázott egyszerre a zeneszerző néhány koncertjén. A Magyarországon fellépő külföldi zongorista-karmesterek csak az 1930-as években vezényeltek hangversenyeiken a zongora mellől,⁷² így nem szolgálhattak közvetlen példaként Dohnányi számára, aki már az 1910-es évek folyamán szerepelt ilyen minőségben a budapesti hangversenyéletben. A művészi szempontok mellett ugyanakkor feltételezhetően anyagi okokból is folyamodhatott ehhez az eljáráshoz. Valószínűnek tűnik, hogy az első világháború alatt – és vélhetően a későbbi időszakban is – főként takarékosági megfontolásból léphetett fel kettős minőségben a Filharmóniai Társaság zenekarával, mégpedig azért hogy ne kelljen a zongorista vendégművésznek külön honoráriumot fizetni.

Dohnányi és más zenekarok

Néhány dokumentum rávilágít arra, hogy Dohnányit elnökkarnagyi kinevezése előtt talán más zenekarok vezetésére is fel szerették volna kérni. 1916-ban a zeneszerző magyarországi működésének egyik meghatározó pozíciója a Zeneakadémia tanári posztjának betöltése volt, és mint *Az Est* tudósításából is kiderül, az intézmény által

⁶⁹ [N. N.]: „M. kir. Operaház”, *Pesti Hírlap* 38/73 (1916. március 14.), 9.

⁷⁰ [N. N.]: „»Der verlorene Sohn«. Gastspiel ungarischer Künstler im Theater an der Wien”, *Neues Wiener Tageblatt* (1916. április 11.). A hiányos adatolású újságkivágatot a Filharmóniai Társaság őrzi.

⁷¹ Otto Strasser visszaemlékezése szerint Furtwängler Bach V. Brandenburgi versenyt egy Bösendorfer-zongora mellől vezényelte. Vö. STRASSER *És ezért még fizetnek is*, 61. Furtwängler zongora mellől való dirigálásáról és az ötödik Brandenburgi verseny Furtwängler-féle előadásáról egy, az interneten elérhető dokumentumfilm is tartalmaz információkat (a film adatai nem ismertek): https://www.youtube.com/watch?v=L2D_vGdwsUo&t=1625s (utolsó letöltés: 2021. december).

⁷² A külföldi zongorista-karmesterek közül elsőként Bruno Walter vezényelte zongora mellől a Filharmóniai Társaság zenekarát 1930-ban. Lásd LÁNYI Viktor: „Walter Bruno Mozart-estje”, *Pesti Hírlap* 52/79 (1930. április 6.), 14. Érdekes, hogy a *Pesti Napló* Bruno Walter egyik 1932-ben, a rádióban közvetített koncertjét éppen Dohnányi zongora mellől való dirigálásával állította párhuzamba: „Bruno Walter, aki két rádióhangversenyt dirigál Londonban és a másodikon mint zongoraművész is szerepel: a zongora mellől, igazi »maestro al cembalo« módjára, mint Dohnányi szokta, vezényel-vén Mozart egyik versenyt.” Vö. [N. N.]: „Mit hallunk a héten?”, *Pesti Napló* 83/82 (1932. április 15.), 7. Bruno Walteren kívül Fischer Erwin dirigálta a Filharmóniai Társaság együttesét 1934-ben, akiről a hangverseny után az egyik kritikus megállapította, hogy „az ő különlegessége a zongora mellől való vezénylés”. Vö. (Op.): „A negyedik filharmóniai hangverseny”, *Budapesti Hírlap* 54/279 (1934. december 11.), 16.

kínált feltételek szerint Dohnányinak a zongora és zeneszerzés tanszéken megtartott órái mellett a Zeneakadémia zenekarának vezetését is magára kellett volna vállalnia – annak a zenekarnak a vezetését, amelyet ebben az időszakban Hubay Jenő irányított,⁷³ és amely együttes élén 1910-ben Dohnányi fisz-moll szvitjét is bemutatta.⁷⁴ A szóban forgó írás szerint ez a feladatkör egy szezonon belül akár 10–12 hangverseny dirigálását jelentette volna. Nyilvánvaló, hogy felmerülhetett ez idő tájt Dohnányi karmesterként való foglalkoztatása a Zeneakadémián belül, ezt dokumentálja a hírlapi információ, tanári működése mellett azonban sohasem vállalta az intézmény növendékzenekarának vezetését. Ezt sem a sajtó, sem a Zeneakadémia Évkönyvei nem támasztják alá, és feltűnő, hogy erre a feladatra még 1928-ban sem kérték fel, amikor csaknem egy évtizede vezette a Filharmóniai Társaság zenekarát és visszatért az intézmény tanári karába.⁷⁵ Meglepő tehát, hogy 1916-ban miért épp a karmesteri tapasztalatokkal nem rendelkező Dohnányit akarták volna megbízni tanári feladatai mellett e pozíció betöltésével.

A *Zenei Szemle* 1918. májusi híradása szerint a Filharmóniai Társaság zenekarának vezetése előtt egy újonnan megalapított zenekar irányítását is Dohnányira bízta volna:

„Egész Budapest beszél róla, hogy a közeljövőben a főváros új zenekarral lesz gazdagabb, mely a Városi Zenekar címét fogja viselni. Szervezését egyesületi úton képzelik el, de mindenesetre a főváros anyagi támogatása is jelentős bázisa lesz a fő[n]maradásnak. Az új zenekar dirigense gyanánt Dohnányi Ernőt emlegetik.”⁷⁶

Valószínűleg a szóban forgó zenekar megalapításával kapcsolatos eseményekre utalhat Molnár Antal későbbi visszaemlékezései közül az a feljegyzés, amely szerint egyenesen Dohnányi kívánt új – saját – zenekart alapítani 1917-ben, mégpedig az „haute finance”,

⁷³ Hubay 1895 és 1919 között vezette az intézmény zenekarát. Lásd *Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola Jubileumi Évkönyve 1875–1925* (Budapest, Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola kiadása, 1925), 121.

⁷⁴ [N. N.]: „Dohnányi zeneakadémiai tanársága”, *Az Est* 7/56 (1916. február 25.), 3.

⁷⁵ Ebben az időszakban – 1923 és 1935 között – Zsolt Nándor vezette az intézmény növendékzenekarát. Lásd UJFALUSSY József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve. Dokumentumok, tanulmányok, emlékezések* (Budapest, Zeneműkiadó, 1977), 289.

⁷⁶ [N. N.]: „Új zenekar szervezése a főváros számára”, *Zenei Szemle* 2/4 (1918. május), 125. Valószínűleg ezzel állítható párhuzamba Molnár Imrénének az a tanulmánya, amelyben a főváros új zenekarának megalapításáról, vagyis a Székesfővárosi Zenekarról a következőket írta: „1914-ben Márkus Jenő tanácsnok, akkoriban a városgazdasági ügyosztály vezetője dolgozott ki egy terjedelmes javaslatot Városi Zenekar létesítése ügyében, de a szép terv megvalósulásának [...] most a világháború állta útját.” Vö. MOLNÁR Imre: „Egyéb szimfonikus zenekaraink”, in uő (szerk.): *A magyar muzsika könyve* (Budapest, Merkantil-nyomda, 1936), 96–103., ide: 102–103. A Hungaricana adatbázisának levéltári iratanyagai között, a *Budapest Főváros Tanácsának jegyzőkönyvei 1873–1949* kötetében nem található erre vonatkozó adat. A *Budapest történetének bibliográfiája* hatodik kötete szerint az alábbi adatokkal jelent meg a 18 oldalas kiadvány: „Budapest székesfőváros tekintetes tanácsához. Előterjesztése dr. Márkus Jenő tanácsnoknak, a tanácsi XVI. (városgazdasági) ügyosztály vezetőjének, »Városi Zenekar« létesítése ügyében” (Budapest, Háziny., 1914). Lásd ZOLTÁN József (főszerk.): *Budapest történetének bibliográfiája 1686–1950. VI. Kultúra* (Budapest, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, 1969), 535.

vagyis a pénzarisztokrácia támogatásával, s mint írja „segédekül Strasser Istvánt és Szenkár Jenőt szemelte ki, de egyelőre még nem volt végleges döntés.”⁷⁷ Molnár emlékezése ugyan 1917-re teszi a zenekar megszervezésének tervét, nincs arra vonatkozó adat, hogy Dohnányinak lettek volna ezzel kapcsolatban intézkedései. Mégis érdemes felvetni: ha voltak is Dohnányinak ilyen jellegű tervei, akkor milyen tényezők állhattak annak hátterében? Vajon a magyarországi zeneélet egyetlen szimfonikus zenekara, a Filharmóniai Társaság élén szerzett negatív tapasztalatai vezethették erre? Molnár leírásában Dohnányi neve mellett ugyanakkor két másik karmester neve is megjelenik, Strasser István⁷⁸ és Szenkár Jenőé,⁷⁹ akik 1917-ben külföldön töltötték be karmesteri pozíciót. Ennek fényében kérdéses, hogy vajon miért pont az ő nevük merülhetett fel – legalábbis Molnár visszaemlékezése szerint – Dohnányi elképzeléseiben az új zenekar megalapításakor, illetve hogy a zeneszerző milyen kapcsolatban állt a két, fiatalabb generációba tartozó karmesterrel.

Leírások Dohnányi korai karmesteri technikájáról. A Bruckner-szimfónia esete és az 1924-es kritikabotrány

Mindezek mellett nehezebb képet kapnunk arról, hogyan dolgozhatott Dohnányi a filharmonikusokkal, milyen lehetett egy-egy mű esetében a betanítás folyamata. Korai hangfelvételek hiányában azt sem tudjuk megállapítani pontosan, hogy a kezdeti időszakban milyen lehetett a zeneszerző vezénylési stílusa.⁸⁰ Erre a kérdésre a kritikákból

⁷⁷ MOLNÁR Antal: *Magamról, másokról* (Budapest, Gondolat, 1974), 42. Kérdéses, hogy Dohnányi valóban a – Molnár által említett – „haute-finance” támogatásához fordult-e. Mindemellett azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a komponista ebben az időszakban milyen felsőbb társadalmi körökben mozoghatott, s milyen kapcsolatot ápolhatott a már említett politikai és gazdasági befolyással is bíró társadalmi réteggel.

⁷⁸ Strasser István (1899–1943) az általam átnézett magyar (Brockhaus–Riemann) és idegen nyelvű lexikonok (Riemann, MGG, Grove) közül csupán a Szabolcsi–Tóth-féle régi (SZABOLCSI Bence – TÓTH Aladár [szerk.]: *Zenei lexikon* II. [Budapest, Győző Andor kiadása, 1931], 534–535.) és újabb, 1965-ben megjelent *Zenei lexikon*ban szerepel. Lásd SZABOLCSI Bence – TÓTH Aladár: *Zenei lexikon* III. (Budapest, Zeneműkiadó, 1965), 413–414. A rövid szócikken kívül jóval több információt tartalmaz Lengyel András „József Attila életrajzához” című írása, amelyben a költő Bartókkal való kapcsolatának vonatkozásában gyűjtött össze fontos életrajzi adatokat a karmester nem igazán ismert életútjáról. Lásd LENGYEL András: „József Attila életrajzához”, in uő (szerk.): *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. Irodalom- és művészettörténeti tanulmányok. Studia Historiae Litterarum et Artium* 3. (Szeged, Móra Ferenc Múzeum, 2001), 57–69.

⁷⁹ Szenkár Jenő (1891–1977) 1913 és 1915 között a budapesti Népopera karmestereként tevékenykedett, majd külföldi operaházakban töltött be karmesteri pozíciót. A szóban forgó időszakban, 1917 és 1920 között az altenburgi Herzogliches Hoftheaterben működött. Lásd Elisabeth BAUCHENS: *Eugen Szenkar (1891–1977): Ein ungarisch-jüdischer Dirigent schreibt deutsche Operngeschichte* (Köln–Weimar–Wien, Böhlau Verlag, 2016), 29–41.

⁸⁰ Szabó Ferenc János Dohnányi-diszkográfiája szerint a filharmonikusok Dohnányi vezényletével készült legkorábbi hangfelvételei 1928-ban készültek Londonban. Vö. SZABÓ Ferenc János: „Dohnányi előadóművészi diszkográfiája”, in LASKAI Anna – OZSVÁRT Viktória (szerk.): *Dohnányi-tanulmányok 2021* (Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézete, 2021), 247–314.

sem kapunk egyértelmű választ, de néhány szakavatott szerző tollából származó leírás valamelyest iránymutató lehet Dohnányi korai dirigensi stílusának vonásaira, zenekarvezetésével kapcsolatos technikai megoldásaira vonatkozóan.

Talán a korábbi időszak betanítási folyamataira is érvényes lehet egy Gyarmathy Sándor tollából származó 1932-es, a Rádióban lezajlott próbafolyamat leírása, amelyben a következőket olvashatjuk: „[Dohnányi] máris bent van a zenekar élén a nagyteremben, ahol rögtön elhangzanak utasításai. Úgyszólván minden zenekari taggal külön-külön foglalkozik, mindenkinek a legszívesebben áll rendelkezésére. Sohasem ideges. Sohasem hangos.”⁸¹

Noha jelenleg nagyon keveset tudunk Dohnányi betanításának pedagógiai aspektusairól, a fent idézett szöveg alapján gyaníthatjuk, hogy az elnökkarnagy az együttesnek szánt instrukciói mellett a zenekari tagokkal is egyenként foglalkozhatott. A már korábban említett zongora mellől való dirigálás gyakorlata, s Dohnányi zongoraművészi hivatása alapján – bár ezt alátámasztó bizonyítékunk nincs, de – valószínűnek tarthatjuk, hogy a zeneszerző a próbák alkalmával is gyakran illusztrálhatta a zongora mellől a zenekarnak szánt utasításait.

Dohnányi 1918-as karmesteri debütálásáról közölt részletes leírásában Merkler Andor a zeneszerző korai vezénylési stílusára és munkamódszerének egyes aspektusaira is rávilágított:

„Próbái előtt is gondosan belemerülhetett [Dohnányi] a partitúrák tanulmányozásába, mert az úgynevezett »bevágások«-at mindig pontosan intette be muzsikusainak, de a részletezés munkájában akadtak itt-ott helyzetek, amelyek nem mindig fedték a hagyományos megállapításokat [...]. Még hiányzik Dohnányiból a nyugodtság és gyors áttekintés, túl sokat mozog akkor is, amikor a Haydn-muzsika gráciájának egyszerűen nemes lineáit kell megrajzolnia, másrészt megdeplaszirozva [sic!] éreztük az interpunkciók sűrű alkalmazását is. Beethoven VIII. szimfóniájának a vezetésében is akadtak fölöslegesen »aláhúzott« részletek, de azért úgy találtuk, hogy ennek az értelmezésében állandóan nemes stílusra törekedett, tisztultabb felfogással és a zenei anyagnak plasztikusabb kiformálásával juttatta érvényre intencióit, amikre muzsikusi is készségesen hajlottak. Lendülettel és ritmikus hévvel rögzítette meg Dohnányi Goethe bűvészinasának megzenésített tragikomikumát. Itt aztán igazán elemében láttuk a karmestert ifjú temperamentumával, amely magával ragadta a közönséget is.”⁸²

Nem ismert, hogy a zeneszerző-zenekritikus Merkler Andornak lehetett-e tapasztalata a vezénylés terén, az viszont nyilvánvaló, hogy a fent idézett sorok egyedülálló módon mutatnak rá Dohnányi karmesteri interpretációjára. A kritikus kiemelte Dohnányi alaposságát és felkészültségét, precizitását pedig az általa használt pontos »bevágások» szófordulattal érzékeltette, hiszen szerinte a zeneszerző mindig gondosan intette be a belépések alkalmával az együttes muzsikusait. Ugyanakkor az előadás hiányosságaira is rámutatott. Dohnányi a Haydn-szimfónia tolmácsolásakor túl

⁸¹ GYARMATHY Sándor: „Próbálnak Dohnányiék”, *Rádióélet* (1932. július 8.), 1098–1099. Idézi SÁVOLY *Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban. II. rész: 1932, 377–378.*

⁸² Ua.

sokat mozgott Merkle szerint, ráadásul „deplaszirozva”, vagyis helytelennek érezte az interpunkciók, tehát a zenei tagolások alkalmazását. Noha a kritikus Dohnányi Beethoven-értelmezésének „nemes stílusát” dicsérte, mégis szóvá tette, hogy az interpretációban túl sok aláhúzott, vagyis szerinte helytelenül kiemelt rész volt, akárcsak az előadott Haydn-szimfónia esetében. A hangversenyen szereplő utolsó, Dukas-mű interpretációját leíró megfogalmazás alapján valószínűnek tarthatjuk, hogy Dohnányinak ekkor még egyáltalán nem volt kiforrott karmesteri stílusa – a mozgás terén legalábbis egyáltalán nem. Ezek alapján feltételezhetjük, hogy mindent ugyanúgy, „temperamentumosan” vezényelt, vagyis túl sok mozgással, vagy éppen szuggesztivitással próbálta átadni utasításait. Érdekes módon azonban Dohnányi egy 1942-es nyilatkozatában⁸³ kifejezetten amellet foglalt állást, hogy egy dirigens nem csupán széles mozdulatok által érvényesítheti elképzeléseit, sőt némi iróniával kapcsolta össze a nagy mozdulatokkal való vezénylést a tornagyakorlatok egyik alfajával:

„Láttam karmestereket [...], akik valóságos svédturnát mutatnak be. Megmondom őszintén, nem hiszek abban, hogy az ember csak ezen a módon közölhetné gondolatait a zenészekkel [...]. Ez talán megnyerheti egy kis réteg tetszését, lelkesíthet a sport-beállítottságú hallgatókban, de művészi szempontból egyáltalán nem szükséges.”⁸⁴

A karmesteri gyakorlat technikai természetű jellegzetességein kívül a kritikusok néhány esetben azt is kiemelték, hogy Dohnányi gyakran vezérkönyv nélkül dirigált.⁸⁵ A *Zenei Szemle* 1923 őszének budapesti zeneéletéről szóló beszámolója említi például, hogy Dohnányi Brahms első szimfóniáját partitúra nélkül vezényelte.⁸⁶ Ez nem volt teljesen szokatlan ebben a korban sem, hiszen a Filharmóniai Társaságot vezető karmesterek közül Kerner István és több vendégdirigens is partitúra nélkül irányította az együttest.⁸⁷ Sőt, egy 1900. február 21-én megjelent beszámoló szerint az Operaház

⁸³ KONKOLY Kálmán: *Magyar alkotók* (Budapest, Singer és Wolfner, 1942), 42–55. Gyűjteményes kiadása: Kusz Dohnányi Ernő. *Válogatott írások és nyilatkozatok*, 467–477, ide: 473.

⁸⁴ Uo., 51.

⁸⁵ Ugyanakkor a partitúra nélkül való dirigálás gyakorlatának vizsgálatakor azt sem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy az adott koncerten milyen művet (vagy műveket) dirigáltak vezérkönyv nélkül a karmesterek. Külön kérdést vet fel az is, hogy egy zeneszerző-karmester saját művének előadásakor használ-e partitúrát. A Dohnányi vezénylését rögzítő felvételek közül a *Szimfonikus percek* utolsó tételének előadásáról 1943-ben készült koncertfelvételen például a zeneszerző vezérkönyvből dirigálja a zenekart: <https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=5104> (utolsó letöltés: 2021. december). A nem koncertfelvételen készült videófelvételek esetében azonban feltételezhető, hogy a vezérkönyv jelenléte esetleg teátrális elemként szolgálhatott a mozgókép rögzítésekor.

⁸⁶ [N. N.]: „Budapesti Zenei Élet (okt. 26-tól nov. 28-ig)”, *Zenei Szemle* 8/3 (1923. december), 66. A koncert 1923. október 22-én volt a Zeneakadémián, az est során Victor de Sabata *Juventus* című szimfonikus költeményét és Schumann a-moll zongoraversenyét (op. 54) vezényelte (a zongoraszólót Germaine Schnitzer játszotta). Vö. CSUKA *Filharmóniai Társaság Emlékkönyve*, 125. Hogy Dohnányi partitúra nélkül vezényelte Brahms szimfóniáját, azt Spur Endrének a *Szózat* hasábjain megjelent kritikája is alátámasztja. Vö. SPUR Endre: „A II. Filharmóniai hangverseny”, *Szózat* 5/240 (1923. október 23.), 2.

⁸⁷ Máder Rezsőről például több alkalommal megjegyezték a kritikusok, hogy partitúra nélkül vezényelt, sőt a *Színházi Élet* szerint a „legnehezebb operákat partitúra nélkül dirigálta végig”. Vö. (dio): „Miért ne lehetne rend az Operában?» – kérdi Máder, az Opera új igazgatója”, *Színházi Élet* 10/23

akkori valamennyi karmestere – Máder Rezső, Szikla Adolf, Kerner István és Benkő Henrik – „vezérkönyv nélkül, par coeur dirigált” a koncert előtti főpróbán.⁸⁸ A partitúra nélkül való dirigálás gyakorlathoz olyan, Magyarországon is több alkalommal megforduló nemzetközi rangú karmesterek szolgálhattak példaként, akik maguk is a wagneri-bülowi hagyományokat követve vezérkönyv nélkül dirigáltak: Richter János, Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer vagy Karl Böhm.⁸⁹

A Filharmóniai Társaság színpadi ültetési rendjének egy Dohnányi-féle megoldásáról is született leírás Beethoven *Missa solemnis*ének 1922. november 27-i előadását követően.⁹⁰ A *Zenei Szemle* beszámolója szerint „Dohnányi vezetése mellett pompásan sikerült az előadás. Kár, hogy ülve énekeltek, azonban másképp a mögöttük levő fúvósok nem láthatták volna a dirigentst.”⁹¹ Mint ahogy a fenti sorokból kiderül, a szólistáknak valószínűleg gyakorlati okokból kellett ülve énekelniük, hogy a karmester és a fúvósok szemkontaktust tarthassanak egymással az előadás közben. Mindezek alapján azonban valószínűnek tarthatjuk, hogy a Városi Színházban tartott előadáson a fúvósok nem egy – a mai gyakorlatnak megfelelően – emelvényen foglaltak helyet, hanem a vonósokkal egy szinten helyezkedtek el a színpadon.

Szintén Beethoven művének, ezúttal 9. szimfóniájának Dohnányi-féle interpretálásáról számolt be Isov Kálmán 1925-ben, aki nem csupán azt emelte ki, hogy a zeneszerző módosításokat hajtott végre a hangszerelésen, de egyszersmind megpróbálta elhelyezni Dohnányit a 20. századi dirigensek sorában:

„A IX. szimfónia vezénylésében Dohnányi teljesen modernnek s egyéninek mutatkozott. Értjük ezen, hogy a hagyományként átvett felfogástól eltérően, tempót, dinamikát újat hozott, sőt a hangszerelésen is végzett itt-ott valamelyes retust. Amióta Mahler beleretusált a Kilencedik partitúrájába (ama bizonyos kürtökt!)⁹² s azok általánosan elfogadtattak, el kell készülvén lennünk ujjabb s ujjabb retusokra. Ez elvi kérdés. A »haladók« azt mondják, mindent szabad, ami a művet hatásosabbá, frissebbé, modernebbé teszi, a »maradiak« azt mondják: semmit sem szabad.”⁹³

E szerint nem csupán az előadott művek áthangszerelése, de úgy tűnik, hogy néhány, a dirigens döntése alapján eszközölt változtatás is elfogadhatónak bizonyult a korabeli karmesteri gyakorlatban.⁹⁴

(1921. június 5. – június 11.), 17–18., ide: 17.

⁸⁸ [N. N.]: „A filharmonikusok főpróbája”, *Budapesti Napló* 5/51 (1900. február 21.), 11.

⁸⁹ GALKIN *A History of Orchestral Conducting*, 522–523.

⁹⁰ ZTI MZA BHA, 1922. 11. 17., ID_4072.

⁹¹ [N. N.]: „Budapesti hangversenyélet”, *Zenei Szemle* 7/2 (1922. december), 27–29., ide: 28.

⁹² Mahler összesen tíz alkalommal vezényelte Beethoven 9. szimfóniáját. Az utolsó hét előadáson Mahler által használt partitúrák és zenekari szólamanyagok is fennmaradtak, amelyet David A. Pickett a közeljövőben fog közreadni, s a kiadásban a Mahler által bevezetett hangszerelésre vonatkozó változtatások is megjelennek majd. Az Isov által említett kürtökkel kapcsolatban a fennmaradt források alapján Pickett is kiemelte, hogy a bécsi előadások (1900, 1901) alkalmával Mahler nyolc kürtre egészítette ki Beethoven partitúráját: <http://www.fugato.com/pickett/beeth9.shtml> (utolsó letöltés: 2021. december).

⁹³ Isov Kálmán: „Zenei beszámoló”, *Protestáns Szemle* 34/6 (1925. június), 430–434., ide: 432.

⁹⁴ Mahler mellett – aki nem csupán Beethoven szimfóniáiban végzett hangszerelési változtatásokat –

A későbbi leírásokból azonban kiderül, hogy Dohnányi hasonló eljárásait a sajtóorgánumok meglehetősen éles kritikával illették – annak ellenére, hogy nem tudjuk pontosan, a magyarországi dirigensek milyen gyakran és milyen mértékben alkalmaztak ilyenfajta változtatásokat ebben az időszakban.⁹⁵ Hogy Dohnányi, legalábbis az Isoz-féle felfogás szerint a modern vagy haladó karmesterek közé sorolható-e, azt jól szemlélteti a *Szózat* című lap recenziésének véleménye Dohnányi egy korábbi Bruckner-szimfónia előadásáról. A zeneszerző 1920. január 12-én tűzte együttese műsorára Bruckner monumentális 7. szimfóniáját,⁹⁶ amelyet jelentős húzásokkal adott elő a zenekar.⁹⁷ Négy évvel később, 1924-ben Dohnányi hasonló eljárást alkalmazott, ezúttal az osztrák zeneszerző befejezetlen – ám nem kevésbé grandiózus – 9. szimfóniájának előadásakor, amely nem csupán hevesebb reakciókat váltott ki, de valóságos sajtóháborút idézett elő a hangversenyrendező cég és a zenekritikusok között.

A vita kirobbanását az 1924. október 13-án lezajlott hangverseny⁹⁸ után megjelent beszámolók indították el, amelyek nem csupán a Bruckner-műben eszközölt húzásokat nehezményezték, de az előadás kvalitásairól is elmarasztaló véleményt fogalmaztak meg. Ilyen beszámolót jelentetett meg a hangverseny után például Jemnitz Sándor, az ellenzéki *Népszava* című lap zenekritikusa, aki mint rámutatott:

„Az előadás Dohnányi Ernő vezénylete alatt – ki kell mondanunk – gyatra volt és megértetés helyett csak újabb félremagyarázásokra adott alkalmat. Kezdve az első tételben észlelt, merőben indokolatlan és zeneietlen húzástól, egészen a lehetetlen időmértékekig, az interpretáció súlyos és láncolatos kifogások alá esett. A lassú részeket mindvégig türelmetlen gyorsítások tették nyugtalanokká, míg a Scherzo »Bewegt, lebhaft«-jából a főpróbán »In doppio movimento«, este pedig áttekinthetetlen zűrzavar lett. A főtémákat eredetileg bensőséges, sőt olykor extatikus jellegükből végkép kifogartva, a legközyösebb és legridegebb tolmácsolásban darálták le. [...] Így nem szabad, mert így nem lehet muzsikálni!”⁹⁹

Ismeretes, hogy Bruckner szimfóniái több változatban maradtak fenn, s ennek következtében többféle kiadásuk látott napvilágot.¹⁰⁰ Az együttes kottatári listái szerint a 7. szimfóniából a Gutmann-féle 1885-ös kiadás szerepelt gyűjteményükben, míg

Toscanini és Stokowski is gyakran változtatott az általa előadott kompozíció hangszerelésén, de a tempóbeli, sőt akár egyes hangok módosítása is jellemző volt a 20. századi dirigensi gyakorlatban. Vö. GALKIN *A History of Orchestral Conducting*, 631–632., 661., 717–718.

⁹⁵ További kutatásokat igényel annak a kérdésnek a tisztázása, hogy a magyarországi gyakorlatban milyen mértékű változtatásokat alkalmaztak a karmesterek.

⁹⁶ ZTI MZA BHA, 1920. 01. 12., ID_3762.

⁹⁷ R. M.: [cím nélkül], *Szózat* (1920. január 12.). A hiányos adatolású újságkivágatot a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma őrzi.

⁹⁸ ZTI MZA BHA, 1924. 10. 13., ID_4504.

⁹⁹ JEMNITZ Sándor: „Első filharmonikus hangverseny”, *Népszava* 52/229 (1924. október 14.), 6–7., ide: 7.

¹⁰⁰ Lásd Timothy L. JACKSON: „Bruckner. 7. Versions of the Symphonies”, in Stanley SADIE – John TYRELL (eds.): *The New Dictionary of Music and Musicians*. Vol. IV. (London, Macmillan, 2001), 468–471.

a 9. szimfóniából a Löwe által közreadott 1903-as, Doblinger-féle első kiadás.¹⁰¹ Ez utóbbi szimfónia Timothy L. Jackson szerint a zeneszerző szentesítése nélküli vágásokkal és áthangszerelésekkel került kiadásra.¹⁰² A Filharmóniai Társaság kottatárában jelenleg is fellelhető a 9. szimfónia partitúrája, amelyben valóban felfedezhető a kritikus által nehezményezett húzás. Nehezen vehető ki azonban, hogy pontosan mettől meddig tart, mivel a partitúraoldalak jobb sarkának behajtásával jelezték a kihagyott szakaszt. E rész kezdete egyértelműen az S-próbajel utáni 10. ütemtől kezdődő *Gemessen* jelzéstől indul és feltehetően a *Zörgend*, vagy a vele szembeni oldalon található *Sehr ruhig* feliratú szakaszig, vagyis a második téma újbóli megszólalásáig tart. Nem egyértelmű, hogy miért pont ez az indulós karakterű rész került kihúzásra a három témacsoportból álló szonátaformájú első tételtől. Az is kérdéses, hogy Dohnányi maga döntött e rész kihagyása mellett vagy a Filharmóniai Társaság kottatárának példányában már egy korábbi használó megjelölte ezt a szakaszt. Elképzelhető ugyanis, hogy Dohnányi egyszerűen átvette ezt, az elődei által már korábban alkalmazott húzást.

Jemnitz, aki éppen 1924-ben kezdte el zenekritikusi pályáját a *Népszavánál*, meglepően éles hangot ütött meg fent idézett kritikájában. Írásából egyértelműen érzékelhető: elsősorban a zenekar vezetőjének, Dohnányinak a teljesítményét bírálta. A kritikus sorai mögött vélhetően saját karmesteri ambíciói állhattak, hiszen Jemnitz az ország határain kívül tanult dirigensi stúdiumokat és egy rövid ideig külföldön karmesterként működött.¹⁰³ Ennek fényében nem lehetetlen, hogy ellenséges hangú kritikájának hátterében dirigensi törekvései állhattak – vágyhatott a Filharmóniai Társaság elnökkarnagyi székére –, ráadásul köztudomású, hogy Jemnitz nevéhez köthető a filharmonikusok elnökkarnagya nevének felkerülése 1945-ben a háborús bűnösök listájára.¹⁰⁴ Hogy Jemnitznek lehettek ilyenfajta ambíciói, vagy legalábbis szerette volna magát kipróbálni dirigensként,¹⁰⁵ azt szakírói munkásságának dokumentumai is alátámasztják, ugyanis 1924-ben nemcsak Dohnányi karmesteri teljesítményét bírálta, de Tittel Bernát¹⁰⁶ és Rékai Nándor¹⁰⁷ zenekarvezetéséről is elutasítóan nyilatkozott. Szintén kritikái világítanak rá arra is, hogy Jemnitz az Operettszínházban találta meg a budapesti zeneélet – legalábbis számára – legideálisabb karmesterét,

¹⁰¹ Lásd a Társaság kottaállományáról készült katalógusokat. A dokumentumokat a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma őrzi.

¹⁰² Lásd JACKSON *Bruckner. 7. Versions of the Symphonies*.

¹⁰³ BREUER János: „Jemnitz Sándor, a lipcsei diák”, *Muzsika* XXXVII/7 (1994. július), 25–27., ide: 26.

¹⁰⁴ BREUER János: „Zenei élet, kultúrpolitika, 1949. Jemnitz Sándor naplójából”, *História* VI/2 (1984), 29–31., ide: 30.

¹⁰⁵ Ezt támasztja alá Jemnitz Arnold Schönbergnek írt 1912. augusztus 21-i levele, amelyben a következőképpen fogalmazott: „Koncertkarmester szeretnék lenni, kezdetként bármilyen kisvárosi filharmonikus zenekarának vezetője; lehetőleg a filharmonikus énekkaré is!” Vö. BREUER János: „Jemnitz Sándor levelei Arnold Schoenbergnek”, *Magyar Zene* 34/4 (1993. december), 344.

¹⁰⁶ JEMNITZ Sándor: „»Mirandolina«”, *Népszava* 52/267 (1924. november 28.), 5.

¹⁰⁷ JEMNITZ Sándor: „»Thais«”, *Népszava* 52/97 (1924. május 6.), 7.

Nagypál Béla, színházi karmester személyében.¹⁰⁸ Sorai szerint: „furcsa és alapjában véve lesújtó tény, hogy Budapesten operettszínházba kell mennünk, hogy ennyire elfogadható karmesteri teljesítményt óhajt[s]unk kapni, mint az övé.”¹⁰⁹ Mindazonáltal nem szabad figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy a szóban forgó kritikát Jemnitz néhány nappal a már említett Bruckner-hangverseny után írta, amely alkalommal Dohnányi karmesteri teljesítményét bírálta.

Hasonlóan elmarasztaló gondolatokat közölt Tóth Aladár a *Pesti Napló* hasábjain, ő azonban Jemnitzcel szemben nem elsősorban Dohnányit, hanem a zenekar teljesítményét kritizálta:

„Filharmonikusaink úgy látszik ellensúlyozni akarták a német Bruckner-tüntetést: tüntetően elhanyagolták a IX. szimfónia partitúráját, sőt gyakran még a partitúra előjelzéseit sem vették figyelembe. Nem elégedtek meg azzal sem, hogy Bruckner a tervezett négy tétel közül csak az első hármát komponálhatta meg. Az első tételt ugyanis még ezen felül egy ügyes húzással megrövidítették. Az ilyen előadással azonban, nemcsak Bruckner, hanem a Filharmóniai Társaság is meg fog »rövidülni«. Ilyen prologus után, félünk, még több üres székkel fogunk találkozni a következő hangversenyeken.”¹¹⁰

Mint ahogy a fenti sorokból kitűnik, a szimfóniában eszközölt húzásokat emlegetve Tóth Aladár – meglehetősen ironikus hangvételű megjegyzésével – párhuzamot állított az együttes zenészeinek esetleges „megrövidülésével”, ami alatt a zenekar taglétszáma csökkenését értette – jöllehet ezzel a hasonlattal éppen a zenekar teljesítményét és nem a filharmonikusok elnökkarnagyát marasztalta el. A fent idézett két kritikán kívül azonban voltak olyan semleges hangvételű beszámolók is – például a *Pesti Hírlap*¹¹¹ és a *Szózat*¹¹² című lapban megjelent írások –, amelyek nem figyeltek fel, vagy nem emelték ki a húzásokat, sőt még a hangverseny hiányosságait sem vették észre. A Bruckner-szimfóniában alkalmazott húzásokat sem a *Budapesti Hírlap* kritikusa, Haraszi Emil, sem pedig a *Világ* zenekritikusa, Péterfi István nem említette, az előadás gyengeségeit pedig mindketten a próbák hiányával magyarázták.¹¹³ Szerencsés módon a Filharmóniai Társaság irattárában fennmaradt próbanaplók alapján pontosan tudható, hogy a nyilvános főpróba előtt valóban igen kevés alkalommal, összesen háromszor próbált Dohnányi a zenekarral (4. táblázat).¹¹⁴ Azonban mint ahogy Csuka Béla repertoárlistájából kiderül, a zenekar nem első alkalommal játszotta Bruckner 9. szimfóniáját, hiszen Kerner vezetése alatt már egy

¹⁰⁸ JEMNITZ Sándor: „»Marica grófnő«”, *Népszava* 52/234 (1924. október 19.), 9.

¹⁰⁹ Ua.

¹¹⁰ (T-th) [TÓTH Aladár]: „Első filharmonikus hangverseny”, *Pesti Napló* 75/216 (1924. október 14.), 13.

¹¹¹ (b.): „Filharmóniai hangverseny”, *Pesti Hírlap* 46/216 (1924. október 14.), 10.

¹¹² (Sp.) [SPUR Endre]: „Az első filharmóniai hangverseny”, *Szózat* 6/227 (1924. október 14.), 12.

¹¹³ (h. e.) [HARASZI Emil]: „Filharmónia”, *Budapesti Hírlap* 44/216 (1924. október 14.), 8.; (p.i.) [PÉTERFI István]: „A Filharmóniai Társulat első hangversenye”, *Világ* 55/216 (1924. október 14.), 12.

¹¹⁴ A szóban forgó próbanaplót a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma őrzi.

1906-os koncerten elhangzott a mű második, Scherzo tétele,¹¹⁵ majd 1917-ben a teljes szimfóniát műsorára tűzték.¹¹⁶

Próba száma	Próba dátuma	Próba ideje	Karnagy	Közreműködő	Műsor	Időtartam (óra, perc)	
1.	1924. október 9.	10:00–13:00	Dohnányi	Schwarz József	Bruckner: IX. szimfónia	3	-
2.	1924. október 10.	10:00–13:00	Dohnányi	Schwarz József	1. Bruckner: IX. szimfónia 2. Dohnányi: Ünnepi nyitány	3	-
3.	1924. október 11.	10:00–12:45	Dohnányi	Schwarz József	1. Bruckner: IX. szimfónia 2. Dohnányi: Ünnepi nyitány 3. Marchner: Hans Heiling-ária 4. Dvořák: <i>Négy bibliai ének</i>	2	45
4.	1924. október 12. (nyilvános főpróba)	11:00–14:00	Dohnányi	Schwarz József	1. Bruckner: IX. szimfónia 2. Dohnányi: Ünnepi nyitány 3. Marchner: Hans Heiling-ária 4. Dvořák: <i>Négy bibliai ének</i>	3	-

4. táblázat. Az 1924-es Bruckner-szimfónia előadása előtti próbákról a zenekar próbanaplója alapján

A négy próba közül csak egyetlen olyan alkalom volt, amikor kizárólag a Bruckner-szimfóniával foglalkozott az együttes – a többi próbán a hangversenyen szereplő további kompozíciók betanulása is részét képezte a munkafolyamatnak. A próbanaplók adatai tehát magyarázatul szolgálhatnak Bruckner, technikai követelményeit és hosszúságát tekintve is egyaránt kimerítő szimfóniája előadásának a kritikusok által is kifogásolt alacsony színvonalára vonatkozóan.

A Filharmóniai Társaság sajtógyűjteménye ugyanakkor csupán a néhány nappal később megjelent cikkeket őrizte meg, a közvetlenül a koncert utáni – és valójában az egész vitát elindító – elmarasztaló kritikák egyike sem található meg a gyűjteményben. Az első kritikák megjelenése után, a konfliktus kibontakozásának következő állomása a *Zeneközlöny* vezércikkékként megjelent, egy névtelen hangverseny-látogató tollából származó nyílt levél volt, amelynek célja nem más lehetett, mint védelmébe venni Dohnányit és filharmonikusait az elmarasztaló zenekritikusokkal szemben.¹¹⁷

¹¹⁵ ZTI MZA BHA, 1906. 03. 07., ID_11635

¹¹⁶ CSUKA *Filharmóniai Társaság Emlékkönyve*, 122.

¹¹⁷ [N. N.]: „A Zeneközlöny tek. szerkesztőségének Budapestén”, *Zeneközlöny* 14/3 (1924. október 20.), 1–2.

„Mint a sajtó berkeiben járatos ember, hetekkel ezelőtt tudtam, hogy a filharmóniai társaság és illusztris vezetőjük, Dohnányi Ernő a sárga földig, sőt még az alá is le lesznek rántva. Épp ezért egy csöppet sem voltam meglepve, midőn a hangverseny utáni »objektív« kritikákat elolvastam. Ezekben legelső művésztestületünk és Dohnányi olyan nyilvánvaló tendenciózus jóakarattal vannak lesajnálva, amit művelt hazai művészetet megbecsülő országban két ilyen faktorial szemben még akkor sem tennének meg, ha igaz ok is volna reá. Hogy ennek mi a tendenciája, azt is egészen nyíltan megmondhatom: Dohnányit, mint a filharmónia elnök-dirigensét akarják elgáncsolni s helyébe valamelyik külföldön élő fiatal magyar karmestert behozni.”¹¹⁸

A nyílt levél sorai ugyan szándékosan eltervezett megbuktatást sugallnak, mégsem egyértelmű, hogy a cikk írója pontosan milyen személyekre utalhatott. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagyni azt, hogy a nyílt levelet közreadó *Zeneközlöny* című folyóiratot a zenekar hangversenyeit rendező – és kiadóként is működő – Rózsavölgyi cég publikálta, így nem kizárt, hogy a megjelent írás a zenekar tagjainak állásfoglalását jeleníti meg.¹¹⁹ A névtelen hangverseny-látogató cikke ugyan nem él sértő szófordulatokkal, Dohnányi feltételezett megbuktatását azonban nem csupán a témában illetékes újságírók, de az egész zenekritikus közösség támadásként értelmezte. Ennek következtében a Filharmóniai Társaság következő, 1924. október 27-i hangversenyéről a napilapok – a koncertről beszámoló kritikák helyett – a Budapesti Napilapok Zenekritikusainak Szindikátusa¹²⁰ által megfogalmazott nyilatkozatot közölték, amely szerint a kritikusok mindaddig nem számolnak be az együttes hangversenyeiről, míg nem kapnak elégtételt sérelmeikért.¹²¹

A *Magyarország* című lapban aláírás nélkül megjelent cikk azonban egy másik, a kritikusokat ért támadásra is felhívta a figyelmet, amely rávilágít az általuk írásba foglalt nyilatkozat keletkezésének legfőbb okaira.

„A támadás után közvetlenül egyéb sérelmek is érték a filharmóniával kapcsolatban a kritikusokat és mindezt betetőzték a tegnapi délelőtti nyilvános főpróbán történtek, amikor a Filharmóniai Társaság

¹¹⁸ Ua.

¹¹⁹ A Rózsavölgyi céggel az együttes tagjainak is lehetett személyes kapcsolata. Nem tudható pontosan, hogy a *Zeneközlöny* szerkesztőségének tagja, Hoppe Rezső esetleg rokonai viszonyban lehetett-e a zenekar brácsaszólómagában helyet foglaló Hoppe Istvánnal.

¹²⁰ A zenekritikusok szindikátusa 1912-ben alakult meg. Lásd [N. N.]: „A budapesti zenekritikusok szindikátusának megalakulása”, *Pesti Napló* 63/77 (1912. március 30.), 14. A *Színházi Hét* című lap szerint a Magyar Királyi Operaház épületében egy külön szobát tartottak fenn a zenekritikusok számára, amelyben a később elhúzóódó előadások után megírhatták bírálatukat, vagy éppen kipihenheték magukat – valószínűleg ez utóbbi miatt nevezte az intézmény egyik inasa ezt a helyiséget tréfásan „szundikátusi szobának”. Vö. S. R.: „A zenekritikusok szobája az Operaházban”, *Színházi Hét* 3/44 (1912. december 22–29.), 17.

¹²¹ Lásd például [N. N.]: „A zenekritikusok kivonultak a filharmónikusok második hangversenyének főpróbájáról. Nyilatkozatban tiltakoznak a sérelmek ellen.”, *Az Est* 15/228 (1924. október 28.), 13.; [N. N.]: „Kavarodás a kedvezőtlen kritika miatt. A zenekritikusok nem írnak a filharmonikusok és a Rózsavölgyi-cég hangversenyeiről”, *Az Ujság* 22/228 (1924. október 28.), 11.; [N. N.]: „A sajtó durva megsértése miatt nem számolhatunk be a filharmóniai hangversenyéről. A zenekritikusok szindikátusának határozata egy hangversenyrendező cég és a filharmóniai társulat magatartásáról”, *Esti Kurir* 2/228 (1924. október 28.), 4.

egyik vezető tagja több zenekritikust meglehetősen agresszív hangon kitessékelték a teremből. Erre az inzultusra az összes kritikusok kivonultak a főpróbáról és rögtönzött értekezletet tartottak, amelyek eredménye a fenti nyilatkozat.¹²²

Az ügygel kapcsolatban 1924 októberének végén a sajtóorgánumokban számos hasonló jellegű írás látott napvilágot, amire maga Dohnányi is válaszolt. A *Pesti Napló* beszámolója alapján a zeneszerző az egyik színházi hetilapnak adott interjút a szóban forgó vitával kapcsolatban, amelyben állítólag egyenesen azt állította, hogy nincs szüksége zenekritikára.¹²³ Az elnökkarnagy a *Ma Estének* a következőképpen nyilatkozott a kialakult helyzetről:

„Nekem nem kellene kritikusok és azt hiszem a közönségnek sem. Csodálkozom, hogy csak ennyi történt. Bizonyos vagyok benne, hogy a kritikus urak vissza fognak térni hozzánk, különben nem lenne írivalójuk. Előbb-utóbb mégis rá lesznek kényszerülve, hogy kritikákat írjanak, hiszen nem a hallgatás a kenyerük. Majd ha a szerkesztő urak reklamálják náluk az anyagot, meglátjuk, mit irnak akkor, ha nem zenekritikákat.”¹²⁴

A fent idézett sorokból nem teljesen világos mire gondolhatott Dohnányi, amikor a kritikusokkal kialakult helyzettel kapcsolatban arra csodálkozik rá, hogy „csak ennyi történt”. Valószínűleg nem a feltételezett félreállítására céloz itt – jóllehet sajnálatos, hogy e szűkszavú nyilatkozatában az ellene tervezett megbuktatásáról, melyről valószínűleg tudhatott, egyáltalán nem beszél.

Az sem kizárt, hogy a konfliktus forrását Dohnányi közvetlen környezetében, mégpedig az együttesen belül kell keresnünk. Az elnökkarnagy megbuktatási kísérletét megelőző évben, 1923-ban a Társaság jegyzőkönyvei ugyanis rögzítettek egy Dohnányi elleni puccskísérletet, amelyet a zenekar egyik tagja indított el. Az irat szerint Fekete Gyula, az együttes 2. hegedűszólamának tagja indítványozta az elnökkarnagy ellen irányuló eljárást, amit a Társaság jegyzőkönyvének 1923. június 14-i bejegyzése rögzített.

„Fekete összehívta a zenekart, mely alkalommal úgy adódott, hogy a Filh[armóniai]. Társ[aság]. funkcionáriusai [sic] közül senki sem volt jelen, és ott egy olyan ügyben hozott határozatot, illetve akart határozatot hozni, ami felett dönteni kizárólag a Társaság közgyűlése hivatott. Elképzelhető hogy a Társaság elnök-karnagyáról ily határozat hozassék? A Választmány megbotránkozását fejezi ki Fekete eljárása felett, azt a rendes közgyűlési napirend előtt szóvá teszi, leszögezi, hogy egy puccskísérlet [sic] volt, melynek keresztülvitele az intézmény felborítását vonta volna maga után.”¹²⁵

¹²² [N. N.]: „Zenekritikusok afféje a Filharmóniai Társasággal”, *Magyarország* 31/228 (1924. október 28.), 13.

¹²³ [N. N.]: „Dohnányi és a zenekritika”, *Pesti Napló* 75/234 (1924. november 5.), 12. Hasonló híradás jelent meg az *Esti Kurir* hasábjain is. Lásd [N. N.]: „Nekem nem kellene kritikusok – Írja Dohnányi Ernő – a Ma Este új számában”, *Esti Kurir* 2/235 (1924. november 6.), 8. Bár a szóban forgó nyilatkozatra sor került, 1925. januárjában a *Budapesti Hírlap* szerint Dohnányi soha nem nyilatkozott ilyenfajta gondolatokat. Vö. [N. N.]: „A filharmonikusok és a sajtó”, *Budapesti Hírlap* 45/4 (1925. január 6.), 8.

¹²⁴ [N. N.]: „Nekem nem kellene kritikusok”, *Ma Este* 2/43 (1924. november 6.), 1.

¹²⁵ Lásd a Filharmóniai Társaság jegyzőkönyvének (1923–1933) 1923. június 14-i bejegyzését. A jegyzőkönyvet a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archivuma őrzi.

A következő, június 15-i rendes közgyűlés alkalmából készült bejegyzés szerint ismét napirendi pontként tárgyalták Fekete puccskísérletét, s az ülés alkalmával további információk is elhangzottak az üggyel kapcsolatban.

„Fekete [...] azt hitte, hogy ezt a dolgot egy barátságos felszólítással lehet majd elintézni, és bár a Választmányban is van úr aki neki adott igazat (Komor¹²⁶ kérelmére Damitban¹²⁷ nevezi meg azon választmányi tagot, Damit kijelenti, hogy ő Dohnányit mint karmestert kritizálta, amihez joga van, de zenekari határozatról nem tárgyalt Feketével).¹²⁸”

Mindezek alapján úgy tűnik, hogy a Társaság választmánya teljes mértékben elutasította Fekete Gyula Dohnányi ellen irányuló intézkedését, mégis megfontolandó, hogy azok a zenekari tagok, akik az elnökkarnagy személye vagy szakmai teljesítménye miatt elégedetlenkedtek, vajon valóban meg akarták-e buktatni Dohnányit, és ha igen, kit állítottak volna a helyére. Vajon rendelkeztek-e olyan kapcsolatokkal, amelyek segítségével a félreállítást előmozdíthatták volna? Használhatták-e a sajtót?

A fenti leírások mindenesetre arról árulkodnak, hogy a puccskísérlet alapjául elsősorban az elnökkarnagy karmesteri teljesítményéről alkotott negatív benyomások szolgálhattak. Mint egy későbbi, 1941-ből származó cikk rámutatott, Fekete Dohnányiról alkotott véleménye az évek során sem változott meg. A leírásban szóba hozott incidens valószínűleg éppen az 1923-as puccskísérletre utalhat, e szerint: „A Filharmóniai Társaságban ugyanis évek előtt összetűzése volt vele, bírálta Dohnányi vezényletét, kijelentve, hogy nagy zongoraművész és nagy zeneszerző léte-re sem dirigál jól. Ettől kezdve rossz viszonyban voltak.”¹²⁹ Nem tudható, hogy Fekete mellett vajon lehettek-e még olyan rosszakarói Dohnányinak a zenekaron belül, akik el akarták távolítani pozíciójából.

Dohnányi és más magyarországi karmesterek

Mindezek fényében érdemes felvetni azt a kérdést is, hogy 1924-ben vajon milyen karmesterek neve merülhetett fel és kit állíthattak volna Dohnányi helyett a Filharmóniai Társaság elnökkarnagyí székébe. Breuer János, aki a zeneszerző dirigensi ki-nevezése kapcsán már rámutatott arra, hogy karmesterek terén nem volt különösen nagy választék, hiszen, akik lehetőségként felmerülhettek volna – Reiner Frigyes, Szenkár Jenő vagy Széll György –, azok már 1919-ben jelentős pozíciókat töltöttek be a nemzetközi zeneéletben.¹³⁰ Rajtuk kívül Strasser Istvánt említhetnénk még, aki

¹²⁶ Komor Vilmos 1921 és 1928 között a Filharmóniai Társaság főtitkára volt.

¹²⁷ Damit András a zenekar trombitása volt. A Társaság elnökségében „Ellenőr”, 1908 és 1932 között a Zeneakadémia tanára.

¹²⁸ Lásd a Filharmóniai Társaság jegyzőkönyvének (1923–1933) 1923. június 15-i bejegyzését. A jegyzőkönyvet a BTK Zenatudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma őrzi.

¹²⁹ [N. N.]: „Az Opera hegedűsének művészi képességei”, *Ujság* 43/285 (1941. december 14.), 10.

¹³⁰ BREUER JÁNOS: „Az elnökkarnagy. Dohnányi Filharmonikusai és a kortárs zene”, *Magyar Zene* 39/3 (2001. augusztus), 275–286., ide: 277.

Molnár Antal visszaemlékezése során került szóba: ő ebben az időszakban szintén külföldön töltött be karmesteri pozíciót.¹³¹ A Magyarország határain kívül működő magyar származású karmesterekről nyilatkozott az 1924-ben vendégkarmesterként fellépő Erich Kleiber, aki meglepődéssel állapította meg azt, hogy a magyar dirigensek helyett a nemzetközi zeneéletből invitálnak vendégkarmestereket, mint kiemelte:

„Ismerek ellenben egész sereg elsőrendű magyar dirigens, akik külföldön működnek. Ott van Szenkár Jenő, Strasser István, azután a fiatal Széll György és a többiek. Csodálom, hogy amikor a magyarok Beethoven-ciklust rendeznek, külföldi dirigensekre szorulnak, de nem a külföldi, kiváló magyar dirigenseket hívják haza.”¹³²

A fenti sorokban Kleiber az 1924. március 31. és május 19. között megrendezett Beethoven-ciklus hangversenyeire utalt, ahol rajta kívül Fritz Stiedry, Felix Weingarten, Franz Schalk és Max Schillings dirigáltak egy-egy estét. A karmester feltételezése ugyanakkor nem helytálló, ugyanis ezen az egyetlen kivételes alkalmon kívül ebben az időszakban jóformán csak Kerner István és Dohnányi vezényeltek Beethoven-műveket a filharmonikusok élén. Beethoven életműve egyébként mindkét dirigens karmesteri repertoárjának a gerincét képezte.

A nemzetközi zeneéletben működő magyar karmestereken kívül a *Zenei Szemle* Budapest 1924-es évének zenei életéről beszámoló ismertetése az előző alfejezetben tárgyalt kritikus botrány kapcsán konkrétan megnevezte azt a karmestert, akit Dohnányi elnökkarnagyi székébe ültettek volna. Az írás szerint az Operaház fiatal karmesterét, Fleischer Antalt¹³³ szerették volna – bár pontosan nem tudható, hogy kik – a filharmonikusok élére állítani.¹³⁴ A fent felsorolt zsidó származású karmesterek – Szenkár, Strasser, Széll és Fleischer – ugyanakkor feltételezhetően nem véletlenül az ország határain kívül kezdték el karrierjüket: az 1920-as évek Horthy-Magyarországában ugyanis igen erős volt az antiszemitizmus – gondoljunk csak az 1920-ban bevezetett numerus claususra¹³⁵ – amely gátolhatta kinevezésüket. Megítélésük tehát a hatalom és a kultúrpolitika szempontjából minden bizonnyal hátrányosabb volt a nemzetközi hírnévnek örvendő Dohnányival szemben, még annak ellenére is, hogy az új hatalmi berendezkedés a kezdeti időszakban nem tekintette őt szövetségesnek.

¹³¹ [N. N.]: „Magyar karmester sikere Németországban”, *Világ* 15/217 (1924. október 15.), 11. Bár Strasser nevéhez köthető Bartók Béla *Két portré* című kompozíciójának bemutatása 1916-ban, Papp Viktor, a premierről írt kritikájában korántsem nyilatkozott elismeréssel a dirigens teljesítményéről, hiszen mint némi iróniával rámutatott a zenekar „egész jól vezette Strassert.” Vö. P. V. [PAPP VIKTOR]: „Strasser (és König) hangversenye”, *Népszava* 44/112 (1916. április 21.), 6.

¹³² (–gym–): „Kleiber Erich a berlini állami Operaház főzeneigazgatója. Mit mond a külföldön élő magyar karmesterekről?”, *Zenei Szemle* 8/7 (1924. április), 158.

¹³³ Fleischer Antal (1899–1945) 1917 és 1939 között az Operaház karmestereként működött.

¹³⁴ (Z): „Budapesti zenei élet”, *Zenei Szemle* 9/3 (1924. november), 77–80., ide: 79.

¹³⁵ ROMSICS Ignác: *A Horthy-korszak* (Budapest, Helikon, 2017), 74.

Hogy az előbb említett körülményeken kívül miért nem volt – ahogy Breuer fogalmazott – „választék” a karmesterek téren, vagy ekkoriban milyen is volt a magyarországi dirigens-képzés, arra Tóth Aladár egy 1925-ben, a *Pesti Napló* hasábjain megjelent terjedelmes írása adhat választ. Már a cikk alcíme is utal a problematikus helyzetre: „Miért nincsenek magyar karmesterek?”. Beszámolójában Tóth részletesen járja körül a zeneakadémiai képzés hiányosságait, amelynek kapcsán éppen Dohnányi meg nem valósult, s már említett reformtervezetét emelte ki. Részletesen boncolgatta a karmesterképzés színvonalát és annak hiányosságaira is rámutatott:

„Dohnányi reformtervéből, sajnos, jóformán semmi sem valósult meg. Hogy csak a legfontosabbat említsük: a karmesterképzésben még mindig ázsiai állapotok vannak. Aki ebben a tanteremben megfordult, az megérti: miért nincsenek jó karmestereink. A karmesterképzőbe két évig járnak a Zeneszerzés-tanszak növendékei, akik között többen azért tanulnak zeneszerzést, hogy karmester-pályára léphessenek. Heti egy óra. Az órák közül minden második azonban rendesen elmarad. És vajon mit tanulnak ezeken az órákon. A múlt esztendőben végző növendékek teljes két esztendő leforgása alatt egyedül Mozart g-moll és Beethoven c-moll szimfóniájának eldirigálását tanulták! És hogyan tanulták? Természetesen zenekar nélkül. Tanterv? Módszer? Jobb ha nem is bolygatjuk. A tanév végén végre megkapták az intézeti zenekart egyetlen estére és mindegyik növendék elvezényelhetett egyetlen egy tételt a jelzett két szimfónia valamelyikéből. Ezzel azután elvégezte a Magyar Királyi Országos Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola karmesterképző tanfolyamát. Jól tudjuk: elsőrendű karmester szerződtetése nagyon sok pénzbe kerül. Az ilyen akciónak különben is az Operaházból kell kiindulnia. De ha már annakidején füstbe ment Kerner István meghívása a karmesterképző élére, ha már külföldi erőről nem tudnak gondoskodni, miért nem veszik szigorúbban a rendelkezésre álló mai tanerő működését! Miért nem bocsátják a dirigensjelöltek rendelkezésére többször az intézet zenekarát? Milyen szép és buzdító volna például, ha a zenekari növendékhangversenyeken fiatal karmesternövendékek vezényelnének egy-egy számot; nem nagyapparátusú technikai feladatokat, nem is elcsépelet dirigens attrakciókat, hanem a kamarazenéhez közelálló orchesterműveket [sic].”¹³⁶

E sorokból kiderül, hogy 1925-ben a Zeneakadémián még mindig csupán a zeneszerzés képzés részét képezték a karmesteri stúdiumok, s nem csupán a karmester-utánpótlás, de a vezénylést tanító tanárok személye körül is komoly problémája akadt az intézménynek. Az évkönyvek tanúsága szerint az 1889/90-es tanévtől kezdődően vált a zeneszerzés tanszak negyedik osztályának tananyagává „a dirigálás elmélete és gyakorlata” című tárgy,¹³⁷ Dohnányi tehát nem részesülhetett ilyen képzésben. Valószínű, hogy a szóban forgó időszakban maguk a zeneszerzés tanárok tarthatták ezt a tantárgyat, ugyanis az 1905/1906-os tanévről szóló évkönyvben említik elsőként új tantárgyként a dirigálás stúdiumát:

¹³⁶ TÓTH Aladár: „A hanyatlás veszélye fenyegeti a Zeneművészeti Főiskolát. Dohnányi reformtervezete – Miért nincsenek magyar karmesterek? Mivel foglalkozik a növendékek ének- és zenekara? – A tananyag kérdése”, *Pesti Napló* 76/289 (1925. december 22.), 15.

¹³⁷ HARRACH József (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Zene- és Színművészeti Akadémia Évkönyve az 1889/90-i tanévről* (Budapest, Athenaeum R. Társulat Könyvnyomdája, 1890), 20.

„Az intézet tárgyköre a folyó évben egy új tantárgy beillesztésével fejlesztetett, amely a karmesterképzésnek eddig még meg nem oldott ügyét van hivatva előbbre vinni. Ugyanis Szauner Zsigmond tanár karmesterképző gyakorlatok címén a zeneszerzési tanszak IV. osztályú növendékeinek heti egy órában előadást tartott a dirigálás elméleti és gyakorlati elsajátítására s egyúttal alkalmat adott nekik a belvárosi plébánia-templomnak szintén az ő vezetése alatt álló ének- és zenekaránál a gyakorlati vezénylésre.”¹³⁸

Az évkönyvből származó sorok alapján tehát megállapítható, hogy az 1905/1906-os tanévtől Szauner Zsigmond¹³⁹ irányításával indult meg a vezénylés immár gyakorlati részzel egybekötött oktatása, amelyet később, 1910 és 1921 között Kun László,¹⁴⁰ majd 1923-tól 1926-ig Ábrányi Emil tanított az intézményben.¹⁴¹

Bár Dohnányi tanulmányai idejében még nem volt gyakorlati karmesteroktatás, az viszont elgondolkodtató, hogy másképp alakult volna-e Dohnányi sorsa, ha az intézmény több karmesterjelöltet nevelt volna ki, vagy ha maga is alaposabb képzésben részesült volna. Hamarabb elindult volna-e nemzetközi karmesteri karrierje? Nem tudhatjuk. Az mindenestre jól látható, hogy e nemzetközi karmesteri karrier elindulása Dohnányi pályáján belül egy új mérőföldkőnek tekinthető. Ennek vizsgálata a jövőbeli feladataink egyike. Zongoraművészi sikereit követően,¹⁴² 1925-ben Dohnányi karmesteri minőségben is meghódította az Újvilágot: a New Yorki-i State Symphony Orchestra kérte fel elnöknagyi pozíció betöltésére, amely tisztséget két hónapig töltött be a zeneszerző.¹⁴³ Dohnányi amerikai egyesült államokbeli működésének vizsgálata ugyanakkor azért is megkerülhetetlen, mert ottani működése nem csupán nemzetközi karmesteri elismertségéhez járult hozzá, de egyúttal hazai recepciójának későbbi alakulásában is szerepet játszhatott. S ha a magyarországi zeneéletben nem sikerült a korai időszakban osztatlan elismerést aratnia karmesteri minőségben, az Újvilágot

¹³⁸ MORAVCSIK Géza: *Az Országos M. Kir. Zeneakadémia története 1875–1907* (Budapest, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat, 1907), 55.

¹³⁹ A karnagy, zeneszerző és a magyar egyházzenei élet meghatározó egyénisége Szauner Zsigmond (1844–1910) zeneakadémiai működése idején jelent meg elsőként az intézmény évkönyveiben a „karnagyképző gyakorlatok” tananyagának leírása. Lásd MORAVCSIK Géza (szerk.): *Az Országos M. Kir. Zene-Akadémia Évkönyve az 1907/1908-iki tanévről* (Budapest, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat, 1908), 71.

¹⁴⁰ Kun László (1869–1939) karmesterként a Vígszínházban és a Nemzeti Színházban is működött. Az ő nevéhez köthető továbbá az Országos Szimfóniai Zenekar megszervezése. Lásd MOLNÁR Imre: „Egyéb szimfonikus zenekaraink”, in uő (szerk.): *A magyar muzsika könyve* (Budapest, Merkantil-nyomda, 1936), 96–103., ide: 102.

¹⁴¹ Lásd UJFALUSSY József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve* (Budapest, Zeneműkiadó, 1977), 271.

¹⁴² Dohnányi egyesült államokbeli koncertturnéinak adatairól és műsoráról lásd Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. II. rész: 1921–1944”, in Sz. FARKAS Márta – GOMBOS László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2006/7* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2007), 303–360.

¹⁴³ Dohnányi első monográfusa, Vázsonyi Bálint helytelenül három és fél hónapnyi vendégkarmesterségről beszél, valójában azonban az 1925. október 21. és december 22. közötti időszakban vezette Dohnányi a State Symphony Orchestra együttesét. Lásd VÁZSONYI *Dohnányi Ernő*, 193–194.

hamarosan mégis sikerült meghódítania, hiszen 1925-ben olyan karmesteróriások társaságában jelent meg arcmása a *New York Tribune* címlapján mint Willem Mengelberg, Eugene Goossens, Otto Klemperer, Wilhelm Furtwängler, Arturo Toscanini vagy Alfredo Casella.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Hans STENDEL: „Some of Our Fifteen Conductors of 1925-'26 Pondering the American Composer”, *New York Tribune* No. 13 (1925. október 25.), 1. A hiányos adatolású újságválogatást az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának Dohnányi-gyűjteménye őrzi.



1. *fakszimile*. A vezénylő Dohnányi, Lázár Oszkár grafikája (1920). Filharmóniai Társaság-gyűjtemény, BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma

Dohnányi and the Budapest Philharmonic Society Orchestra **On the Press Reception of the First Years of the Chief Conductor**

This study examines the conducting activities of Ernst von Dohnányi, which have received little attention so far, with a special focus on the conductor's reception in the press, and in particular on the assessment of his early period as Chief Conductor. A more in-depth study of Dohnányi's work in Hungary, and in particular of his years at the head of the Orchestra of the Budapest Philharmonic Society, is a current research task. This position was the longest and most influential in the composer's career in Hungary, as he led the orchestra from 1919 until his emigration in 1944.

The study primarily tries to answer the question of how Dohnányi's first conducting performances were perceived before his appointment as conductor and how this changed during his first years at the helm of the orchestra. Present study also describes the background and the circumstances surrounding the resignation of the previous president, István Kerner. I will also try to outline what other orchestras Dohnányi conducted in addition to the Budapest Philharmonic Society at the beginning of his conducting career and what his conducting style might have been like in his earliest years. This paper will also discuss a characteristic performance style of Dohnányi's, namely conducting from a piano that reflects 18th century practice. I will also outline the conductors who were active in the musical life of Budapest at this time and the conductor training at the Budapest Liszt Academy of Music during this period.

NÉMETH ZSOMBOR

Bartók Béla és a Quatuor Pro Arte*

Gotthold Ephraim Lessing német karmester, a Baden-Badenben működő Sinfonie- und Kurorchester zeneigazgatója 1937 őszén arról kérte ki Bartók Béla véleményét, hogy szerinte mely társaságok lennének alkalmasak 5. vonósnygyese eljátszására. Válaszában Bartók négy együttest ajánlott: a magyarországon Waldbauer–Kerpely-vonósnygyesként ismert Magyar Vonósnygyest, az ekkor már Székely Zoltán-vezette Új Magyar Vonósnygyest, a Kolisch-vonósnygyest, illetve a Quatuor Pro Artét – értelemszerűen azokat az együtteseket, amelyek kamarazenéjének terjesztéséért mindaddig a legtöbbet tették.¹

Bartók és a felsorolt kvartett-társaságok kapcsolatának átfogó tudományos feldolgozására mindeddig nem került sor, két esetben az adott együttes története sincs még feldolgozva. A legkevesebbet az 1920-as évek elején alapított és 1944-ben feloszlott Kolisch-vonósnygyesről lehet tudni, amely Bartók 5. és 6. vonósnygyesének (BB 110 és 119) első előadója volt, illetve sokat tett a 3. vonósnygyes (BB 93) népszerűsítéséért.² Az 1909 és 1946 között működött Waldbauer–Kerpely-vonósnygyes – az 1., a 2. és a 4. vonósnygyest (BB 52, 75 és 95) bemutató társaság, akik a tízes években és a húszas évek elején Bartók kamarazenéjének szinte kizárólagos propagálói voltak –

* A 2021. június 17-én „Bartók Béla és a Pro Arte Vonósnygyes” címmel megtartott Tudományos Fórum előadás szerkesztett változata: <https://www.youtube.com/watch?v=QWUnP49Lbo8> (utolsó letöltés: 2021. június 30.). Köszönettel tartozom Marie Cornaz-nak (Koninklijke Bibliotheek van België), aki 2020-ban digitális másolatokat bocsájtott a rendelkezésemre a Bartók-kutatás számára mindaddig ismeretlen levelekből.

¹ *Bartók Béla levelei*, vál., kiad., jegyz. DEMÉNY János (Budapest, Zeneműkiadó, 1976), 727–728.

² Bartók Rudolf Kolisch kvartett-társaságával ápolt szakmai kapcsolata leginkább a magyar zeneszerző és a Schoenberg-kör kapcsolatát vizsgáló írásokból, illetve a Bartók-vonósnygyesek előadási hagyományait részletező tanulmányokból követhető vissza. Lásd Denijs DILLE: „Bartók és Schoenberg kapcsolatai”, *Magyar Zene* 15/3 (1974), 253–266.; László SOMEAI: „Perfect Notation in Historical Context: The Case of Bartók’s String Quartets”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 47/3–4 (2006), 293–309.; uő.: „A nagy crescendók komponistája: széljegyzetek Bartókról, fiatal muzsikusoknak”, *Muzsika* 49/3 (2006), 6–13.

valódi jelentőségének felbecsülése is csak az utóbbi időkben indult el.³ Az 1935-ben alakult, az idézett Bartók-levél keletkezésekor már Hollandiában működött Új Magyar Vonósnégyes története elég jól dokumentált, az együttes Bartókhoz fűződő kapcsolata mindkét primárius – Végh Sándor és Székely Zoltán – szemszögéből is ismert.⁴

A felsorolt kvartett-társaságok közül az 1912-ben alapított és máig fennálló Quatuor Pro Arte (1940-től kezdve Pro Arte Quartet) működése a legjobban feldolgozott, történetüket legújabbban John W. Barker monográfiája foglalta össze.⁵ A kvartett és a kvartetthez kapcsolódó szervezetek 1912–1947 közötti időszakáról Anne van Malderen készített egy szinte minden igényt kimerítő, gazdagon adatolt disszertációt.⁶ A magyar komponista és a brüsszeli együttes kapcsolatának feltárását Yves Lenoir, a Koninklijke Bibliotheek van België (Brussels) zenei gyűjteményének vezetője, Bartók-kutató már három évtizeddel ezelőtt elkezdte Gaston Verhuyck-Coulon, az együttes 1924–1940 közötti impresszáriójának hagyatékában fennmaradt legfontosabb dokumentumok közreadásával.⁷

Jelen tanulmány Bartók Béla és a Quatuor Pro Arte kapcsolatának történetét foglalja össze. Kezdőpontja az 1923-as év, amikor a kvartett először tűzött Bartók-művet műsorára; végpontja az 1945-ös év, a zeneszerző halála. A tanulmány fókuszában kifejezetten a Quatuor Pro Arte és Bartók kapcsolata áll, vagyis Bartók Verhuyck-Coulonhoz, illetve a Concerts Pro Artéhoz fűződő viszonya nem kerül teljes mértékben kifejtésre. A tanulmány egyrészt az előzőekben említett munkákra, másrészt a 2022 megjelent *Bartók Béla Zeneműveinek Kritikai Összkiadása* 29. és 30. kötetének előkészítése során összegyűjtött adatokra támaszkodik.⁸

³ Jelen írás szerzőjének e témában megjelent tanulmányait és dokumentumközléseit közül lásd NÉMETH Zsombor: „Bartók-témájú írárok a Waldbauer-hagyatékban”, *Magyar Zene* 58/1 (2020), 89–119. [a továbbiakban: *Bartók-témájú írárok*]; uő: „Dohnányi Ernő és a Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes”, in OZSVÁRT Viktória – LASKAI Anna (szerk.): *Dohnányi-tanulmányok 2021* (Budapest, BTK Zenetudományi Intézet, 2021), 142–184.; uő: „Egy Bartók mű, mely hat évig várt budapesti bemutatójára»: A 6. vonósnégyes első magyarországi előadása”, *Magyar Zene* 59/1 (2021), 101–116.; uő: „Imre Waldbauer, an Important but Little-Known Violinist Partner of Béla Bartók”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 62/1–2 (2021), 149–173.

⁴ LÖWENBERG Dániel: *Végh Sándor* (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2012), 54–93.; Claude KENNESON: *Székely and Bartók: The Story of a Friendship* (Portland, Amadeus Press, 1994), 167–207.

⁵ John W. BARKER: *The Pro Arte Quartet: A Century of Musical Adventure on Two Continents* (New York, University of Rochester, 2017).

⁶ Anne VAN MALDEREN: *Historique et réception des diverses formations Pro Arte (1912–1947)*. Dissertation (Louvain-La-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2012).

⁷ Yves LENOIR: „À propos de quelques documents du Fonds Gaston Verhuyck”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 35/1–3 (1993–1994), 155–180. Lenoir közreadásának bevezetőjében jelezte, hogy az *Études bartokiennes*-sorozat 3. kötetében tervezi a Koninklijke Bibliotheek van België (Brussels)-ben őrzött anyag teljes közreadását. Erre azonban nem kerülhetett sor 2006-ban bekövetkezett halála miatt.

⁸ Béla BARTÓK: *String Quartets Nos. 1–6*, ed. by László SOMFAI in collaboration with Zsombor NÉMETH (München–Budapest, G. Henle Verlag–Editio Musica Budapest, 2022) (*Béla Bartók Complete Critical Edition* 29); Béla BARTÓK: *String Quartets Nos. 1–6. Critical Commentary*, ed. by Zsombor NÉMETH, in collaboration with László SOMFAI and Yusuke NAKAHARA (München–Budapest, G. Henle Verlag–Editio Musica Budapest, 2022) (*Béla Bartók Complete Critical Edition* 30).

A zeneszerző és a kvartett-társaság kapcsolatfelvétele

A Quatuor Pro Arte 1912-ben alakult meg Brüsszelben. Az együttes a kezdetektől fogva a kortárszene elkötelezett képviselője volt: már az 1913-ban megrendezett bemutatkozó hangversenyén is kizárólag mások által addig még nem játszott műveket tűzött műsorra.⁹ A kvartett összetétele 1921-re szilárdult meg, az együttes tagjai ettől fogva 1940-ig Alphonse Onnou, Laurent Halleux, Germain Prévost és Robert Maas voltak.

A magyar zeneszerző valószínűleg a Concerts Pro Arte tevékenységének köszönhetően került a belga kvartett látóterébe: az 1921 januárjában Paul Collaer és Arthur Prévost – az együttes brácsásának bátyja – által alapított, a vonósnegyes-társasággal szimbiózisban, de attól függetlenül működő ügynökség a még ismeretlen zenei újdonságok felkutatásával és műsorra tűzésével foglalkozott.¹⁰ A Quatuor Pro Arte elsőként 1923. január 23-i genfi koncertjén tűzött műsorra Bartók-kompozíciót; a 2. vonósnegyes ezen előadása bő egy hónappal előzte meg a Concerts Pro Arte-beli előadást.¹¹ Az együttes ezen kívül még két alkalommal – 1925 februárjában és novemberében – tűzte műsorára a művet, viszont az időközben szintén megtanult 1. vonósnegyest 1925 novembere és 1928 márciusa között tizennégy alkalommal játszotta.¹²

Bartók és a Quatuor Pro Arte közötti hivatalos kapcsolatfelvételre 1929. február 22-én került sor Verhuyck-Coulonnak a zeneszerzőhöz írott levelével. Az együttes impresszáriója a zeneszerző 3. és 4. vonósnegyeseinek szólamanyaga után érdeklődött, amely művekről a Belgiumban letelepedett Gertler Endrétől szerzett tudomást.¹³ Bartók szóban forgó művei ez idő tájt vadonatújak voltak: a 3. vonósnegyes mindaddig csak négy alkalommal csendült fel nyilvánosan,¹⁴ a 4. vonósnegyes ősbemutatójára pedig Verhuyck-Coulon levele megírásának napján került sor.¹⁵ Egyik mű

⁹ VAN MALDEREN *Historique et réception*, 8. A csak 1919-ben felvett Pro Arte név is ez irányú elköteleződésüket szimbolizálta.

¹⁰ Uo., 10.

¹¹ Az együttes (1941-ig Quatuor Pro Arte, 1941-től Pro Arte Quartet) 1923–1945 közötti Bartók-előadásainak jegyzékét lásd a 2. függelékben.

¹² Összehasonlításképp: a művet 1910. március 19-én bemutató Waldbauer–Kerpely-vonósnegyes – csak a nyilvános hangversenyeket számolva – 1927. február 15-én, azaz majdnem tizenhét év alatt érte el ugyanezt a számot. Vö. NÉMETH *Bartók-témájú írások*, 114.

¹³ Gertler kvartettjének menedzsere ez időben szintén Verhuyck–Coulon volt. Vö. VAN MALDEREN *Historique et réception*, 121.

¹⁴ A mű ősbemutatójára 1928. december 30-án került sor Philadelphiában Mischa Mischakoff vonósnegyese előadásában (a programfüzet egy példányát lásd a BTK Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában [H-Bbba], BAN 2049/–). A művet 1929. február 12-én a BBC londoni stúdiójában, illetve február 21-én az International Society for Contemporary Music német szekciójának hangversenyén a Bécsi (Kolisch) Vonósnegyes, február 19-én a Wigmore Hall-ban a Waldbauer–Kerpely-vonósnegyes adta elő. Vö. Malcolm GILLIES: *Bartók in Britain* (Oxford, Clarendon Press, 1989), 74.

¹⁵ A művet a BBC londoni stúdiójában a Waldbauer–Kerpely-vonósnegyes mutatta be. Vö. ua.

sem jelent még meg nyomtatásban: Bartók éppen azokban a napokban kapta kézhez a 3. vonósnégyes partitúrájának kefelevonatát,¹⁶ a 4. vonósnégyes metszőpéldányát pedig még be sem nyújtotta kiadójához, az Universal Editionhoz.

A 3. vonósnégyes exkluzivitása

Gaston-Verhuyck kérése nem maradt reakció nélkül. Bartók a kiadójának írt 1929. március 24-i levelének utóiratában már arról rendelkezett, hogy a Quatuor Pro Arte minél hamarabb kapjon egy levonatot a 3. vonósnégyes szólamaiból:¹⁷

„A Pro Arte Kvartett rendkívüli érdeklődést mutat két új vonósnégyesem iránt. Ha most a III. vonósnégyes szólamait nyomdába adjuk, akkor Önök 2–3 hónapon belül legalább a szólamok kefelevonatait el tudnák juttatni a Pro Arte Vonósnégyesnek (persze a művet 1930 júniusáig csak a Bécsi [Kolisch] Vonósnégyes játszhatja a német területeken, erről a brüsszeliakat már tájékoztattam). A IV. vonósnégyes is hamarosan nyomdába mehet, egyelőre a partitúra, amelynek nyomdakész példányát valószínűleg néhány héten belül (április második fele körül) tudom majd küldeni.”

Az Universal Edition néhány nappal későbbi válaszában azt írta, hogy amennyiben Bartóknak a szándéka az, hogy a Quatuor Pro Arte az 1929/1930-as évadra exkluzivitást élvezzen a 3. vonósnégyes német területeken kívüli előadásaira, akkor természetesen mihamarabb küldik a levonatot.¹⁸ A bécsi kiadó végül május 4-én egyszerre küldte el Bartóknak Budapestre, illetve a Quatuor Pro Arténak Brüsszelbe a 3. kvartett szólamainak első kefelevonatát.¹⁹ Május 15-én Bartók arra kérte a kiadóját, hogy miután kijavították a szólamok levonatainak csekély számú hibáit, küldjenek neki, illetve a Pro Artésoknak is egy újabb levonatot.²⁰

Arról, hogy végül is köttetett-e exkluzivitás Bartók és a Quatuor Pro Arte között a 3. kvartettet illetően, nem maradt fenn dokumentum. A válasz valószínűleg nemleges, mivel a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes 1930. február 8-án a londoni Aeolina Hall-ban játszotta a művet,²¹ a brüsszeli együttes viszont elsőként csak 1930. október 4-én, Münchenben tűzte műsorára a kompozíciót, majd október 6-án Bécsben,

¹⁶ Az Universal Edition levele Bartókhhoz, 1929. február 19., Paul Sacher Stiftung (Ch-Bps), Béla Bartók Collection, UE–BB.

¹⁷ „Das Streichquartett Pro Arte interessiert sich sehr für meine zwei neuen Streichquartette. Wenn wir jetzt die Stimmen des III. Streichquartetts in die Druckerei geben, so könnten Sie in 2-3 Monaten dem Pro Arte Quartett wenigstens einen Bürstenabzug der Stimmen liefern (dass das Werk in deutschen Ländern bis 1930 Juni bloss vom Wiener Streichquartett gespielt werden kann, habe ich nach Brüssel bereits mitgeteilt). Das IV. Streichquartett kann nun auch bald in die Druckerei gehen, vorerst die Partitur, deren Druckvorlage ich Ihnen in einigen Wochen (ungefähr 2. Hälfte April) wahrscheinlich schon zuschicken kann.” Bartók az Universal Editionhoz, 1929. március 24., Ch-Bps, Béla Bartók Collection, BB–UE. Németh Zsombor fordítása.

¹⁸ Az Universal Edition levele Bartókhhoz, 1929. március 28., Ch-Bps, Béla Bartók Collection, UE–BB.

¹⁹ Az Universal Edition levele Bartókhhoz, 1929. május 4., Ch-Bps, Béla Bartók Collection, UE–BB.

²⁰ Bartók az Universal Editionhoz, 1929. május 15., Ch-Bps, Béla Bartók Collection, BB–UE.

²¹ D. H.: „The Hungarian String Quartet”, *The Musical Times* 71/1045 (1930. március 1.), 260.

1931. február 11-én Brüsszelben, illetve 1931. november 12-én Liverpoolban adta elő Bartók 3. vonósnégyesét. Ezt követően azonban a mű lekerült az együttes repertoárjáról.

A 4. vonósnégyes dedikációja

A 3. vonósnégyes szólamanyaga után a 4. kvartett partitúrájának levonata is eljutott a Quatuor Pro Artéhoz,²² így az új kompozíció felkerülhetett az együttes 1929 őszi európai turnéjának programjára. A Quatuor Pro Arte játszotta elsőként az alkotást a német (München, október 8.), az osztrák (Bécs, október 21.), a belga (Brüsszel, október 25.), az olasz (Milánó, december 9.) és a svájci (Bern, december 15.) közönségnek.

Az együttes 1929. október 9-i bécsi, Bartók-művet nem tartalmazó hangversenyét követően Paul Bechert, az Internationale Theater- und Musik-Agentur (ITHMA) bécsi koncertügynökség igazgatója, Bartók 1927 és 1932 közötti külföldi impresszáriója az alábbi sorokat írta a komponistának:

„A Pro Arte Kvartett, amely tegnapelőtt adta első bécsi koncertjét az Ithma égisze alatt, és szinte viharos sikert aratott, második bécsi koncertjén, október 21-én tartja IV. vonósnégyesének bécsi bemutatóját. A [tegnapelőtti] koncert után együtt voltam a fiatalokkal, akik sokat és nagy lelkesedéssel meséltek nekem az Ön kvartettjéről, amelyet egyébként – ez az Ön számára is érdekes lehet – több városban (Bécsben, Berlinben és Münchenben) is elő fognak adni.

A négy, szinte meghatóan kedves és szerény fiatalnak egyetlen kívánsága van: az, hogy a számukra különösen kedvessé vált vonósnégyes hivatalosan is a Pro Arte Kvartettnek legyen dedikálva. A négy úr kérésére magamra vállaltam, hogy ezt a kérést átadom Önnek, és egyébként Dr. [Hans W.] Heinsheimeren keresztül [Emil] Hertzka igazgató úrnál is közbenjártam ebben az irányban, aki ma este Budapesten találkozik Önnel, és szintén tolmácsolja ezt a kérést.

A fiatalok nagyon örülnének, ha teljesítené ezt a kérést, és nagyon hálás lennék, ha válaszat úgy küldené nekem, hogy azt már a Pro Arte Kvartett következő bécsi érkezésekor (október 20-án) át tudjam adni.”²³

²² Bartók 1929. július 15-én jelezte kiadójának, hogy megkapta a 4. vonósnégyes partitúrájának második kefelevonatat, és ugyanitt megkérdezte, hogy a megbeszéltek szerint küldtek-e egy levonatot a Pro Arte Vonósnégyesnek is; a kiadó válaszában megerősítette, hogy június 28-án már elküldtek egy levonatot Brüsszelbe. Lásd Bartók 1929. július 15-i levelét az Universal Editionhoz, illetve a kiadó 1929. július 19-i válaszat, Ch-Bps, Béla Bartók Collection, BB-UE és UE-BB.

²³ „Das Pro Arte Quartett, das vorgestern unter den Auspizien der Ithma sein erstes Wiener Konzert absolviert und einen geradezu stürmischen Erfolg gehabt hat, wird bei seinem zweiten Wiener Konzert, am 21. Oktober, Ihr IV. Streichquartett zur Wiener Erstaufführung bringen. Ich war mit den jungen Leuten nach dem Konzert beisammen und sie erzählten mir viel und mit grosser Begeisterung von Ihrem Quartett, das sie übrigens, was Sie interessieren wird, im Laufe der Tournee in mehreren Städten (Wien, Berlin und München) spielen werden. / Die vier jungen Leute, die von einer geradezu rührenden Nettigkeit und Bescheidenheit sind, haben nur den einen sehnlichen Wunsch: Ihr Quartett, das ihnen besonders ans Herz gewachsen ist, dem Pro Arte Quartett offiziell gewidmet zu wissen. Ich habe es auf Wunsch der vier Herren übernommen, Ihnen diese Bitte vorzutragen und habe übrigens durch Dr. Heinsheimer in dieser Richtung auch bei Direktor Hertzka intervenieren lassen, der Sie heute Abend in Budapest sehen und Ihnen ebenfalls diese Bitte vortragen wird. / Die jungen Leute wären ausserordentlich glücklich, wenn Sie der Bitte

Denijs Dille a levél *Documenta Bartókiana*-beli közléséhez az alábbi sorokat fűzte: „Bartók valóban a Pro Arte-nak dedikálta a kvartettet; de ebből azt a következtetést levonni, hogy a Pro Arte számára írta – mint a zsebpártitúra előszavában áll [...] – tévedés”.²⁴ Dille azonban nem ismerhette Bartók e levélre írt válaszát,²⁵ amelyben ez áll:²⁶

„Tudtam róla, hogy a Pro Arte Kvartett sokszor játszotta első két vonósnygyesemet; előadásairól tekintélyes személyektől a legelismertebb szavakat hallottam: a 4. vonósnygyest tehát a Pro Arte Kvartettre gondolva komponáltam. Eredetileg nekik is akartam dedikálni a művet, különböző kétségek azonban visszatartottak ettől: elvégre nem ismerem személyesen a művészeket, vagy az előadómódjukat – úgy tűnhetett volna, hogy hasznot akarok húzni az ajánlásból; azt sem tudhattam, egyáltalán tetszeni fog-e nekik a mű. Így elhagytam az ajánlást. Annál inkább örülök, hogy az Ön levele nyomán pótolhatom. A mai nappal máris értesítettem erről az U. E.-t, és kérem Önt, hogy tájékoztassa erről a Pro Arte urakat, valamint arról is, hogy tulajdonképpen a Pro Arte Kvartettnek írtam a művet, és csak a fent leírt kétségek miatt mondtam le az ajánlástól.”

Ami a „tekintélyes személyek”-et illeti, Bartók egyik első Verhuyck-Coulonnak írt levelében az áll, hogy a kvartettről korábban Edgard Varèse-től hallott, aki az 1. vonósnygyes 1926. október 28-i New York-i előadásáról referált.²⁷ A Quatuor Pro Arte

willfahren würden und ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mir eine Nachricht so zukommen lassen könnten, dass ich sie dem Pro Arte Quartett bereits bei seiner nächsten Ankunft in Wien (20. Oktober) überbringen könnte.” Vö. Denijs DILLE (Hg.): *Documenta Bartókiana*. Heft 3 (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968), 148. Németh Zsombor fordítása.

²⁴ „Bartók hat das Quartett tatsächlich Pro Arte gewidmet; daraus aber zu folgern, er habe es für Pro Arte geschrieben — wie es im Vorwort der Taschenpartitur (Universal Edition und Philharmonischer Verlag, Wien) heißt — wäre jedoch ein Irrtum.” Vö. ua. Németh Zsombor fordítása.

²⁵ A kérdéses levelet Bechert továbbította a kvartett tagjainak: „A Vonósnygyes megkért arra, hogy az Ön hozzám intézett levelét, melyben hozzájárulását [a dedikációhoz] megadja, adjam át nekik gyűjteményük számára, amit én – beleegyezését előlegezve – meg is tettem.” Vö. Paul Bechert Bartóknak, 1929. október 22., in *Bartók Béla családi levelei*, szerk. ifj. BARTÓK Béla, a szerkesztő munkatársa KONKOLYNE GOMBOCZ Adrienne (Budapest, Zeneműkiadó, 1981), 480–482. A muzsikuskok a levelet továbbküldték Verhuyck-Coulonnak, lásd Verhuyck-Coulon Bartóknak írt 1925. november 15-i levelének kezdő sorait. Így lehetséges, hogy a kérdéses dokumentum az impresszárió hagyatékában maradt fenn.

²⁶ „Ich wusste, dass das Pro Arte Quartett meine ersten zwei Quartette oft gespielt hat; ich hörte von massgebenden Leuten das höchste Lob über die Leistung des Quartetts: so dass ich das IV. Streichquartett mit dem Gedanken schrieb, dem Pro Arte Quartett ein Werk zu komponieren. Ursprünglich wollte ich das Werk auch ihnen widmen, doch später hielten mich verschiedene Bedenken hievon zurück: ich kenne ja diese Künstler weder persönlich, noch ihre Leistung, die Sache würde vielleicht so aussehen, als ob ich damit etwas erreichen wollte; ich weiss garnicht, ob ihnen das Werk behagen wird – und ich habe die Widmung unterlassen. Um so mehr freut es mich, dass ich dies auf Grund Ihres Briefes nachholen kann. Ich habe heute die U. E. schon davon verständigt und bitte Sie auch die Pro Arte Herren darüber zu benachrichtigen und ihnen auch mitzuteilen, dass ich das Werk eigentlich für das Pro Arte Quartett geschrieben habe und mich von der Widmung nur die oben geschilderten Bedenken zurückgehalten haben.” Bartók Paul Becherhez, 1929. október 14. A levél bibliográfiai adatait lásd az *1b függelékben*. Fedoszov Júlia fordítása, közreadva BARTÓK *String Quartets Nos. 1–6*, 68*–69*.

²⁷ Bartók Verhuyck-Coulonhoz, 1929. március 27. A levél bibliográfiai adatait lásd az *1a függelékben*. Varése Bartókhoz írt levele lappang.

neve azonban Bartók levelezésében már korábban, Cecil Gray 1925. december 28-i írásában is felbukkan, amelyben a londoni kritikus a 2. vonósnégyes az év november 25-i előadásáról tudósította a zeneszerzőt.²⁸ Nem dokumentált, de nem zárható ki Darius Milhaud személye sem, akivel Bartók 1920-tól kezdve levelezett, majd az évtized közepétől kezdve többször találkozott,²⁹ és aki 1925-ben a Pro Arténak ajánlotta 7. vonósnégyesét.³⁰ Nem elhanyagolható tény az sem, hogy a magyar sajtó több ízben is beszámolt a Quatuor Pro Arte Bartók-előadásairól.³¹

Arra, hogy Bartók tényleg azzal a gondolattal fogott-e hozzá a 4. vonósnégyeshez, hogy a Quatuor Pro Arte számára komponáljon egy művet, további releváns dokumentumok hiányában nem lehet minden kétséget kizáró választ adni. Az tény, hogy 1928 nyarán–koraőszén, amikor a mű keletkezett,³² Bartók már értesült a „tekintélyes személyektől” az együttes tevékenységéről, viszont még nem történt meg a kapcsolatfelvétel a zeneszerző és a kvartett-társaság között. Bartók ráadásul a még munka alatt lévő mű 1. tételének 1. hegedű szólamából mintaoldalakat készített Waldbauer Imre számára;³³ a 4. tétel tempóját, illetve a visszatérés lerövidítését pedig a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyessel próbálva döntötte el.³⁴ Szintén valószínű, hogy velük teszteltette – majd a látottak–hallottak alapján vetette el – a III. tétel elején található speciális vibratót.³⁵ Waldbauer 1950-ben kelt visszaemlékezésében egy olyan abszolút valósnak tűnő műhelytitokról számolt be, amelynek nyoma más

²⁸ „A Pro Arte Kvartett nemrég az Ön 2. vonósnégyesét játszotta itt [Londonban], Gerald Cooper úr egyik koncertjén; sajnos nem hallottam, mert influenzával ágyban feküdtem.” [The Pro Arte quartet played your 2nd string quartet here a short time ago, at one of Mr Gerald Cooper's concerts; unfortunately I did not hear it, as I was in bed with influenza.] Vö. DILLE *Documenta Bartókiana* 3, 129. Németh Zsombor fordítása.

²⁹ János BREUER: „Die Beziehungen zwischen Bartók und Milhaud”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 14/3–4 (1982), 283–293.

³⁰ BARKER *The Pro Arte Quartet*, 276.

³¹ Az *Ujság* 1925. november 28-i száma a Cecil Gray által említett koncertről adott hírt. Lásd [N. N.]: „Stravinsky és Bartók”, *Ujság* 1/117 (1925. november 28.), 8. A *Budapesti Hírlap* némi késéssel az 1. vonósnégyes 1925. november 6-i, a párizsi *Revue Musicale* barátainak körében tartott előadásáról számolt be. Lásd [N. N.]: „Bartók sikere Párisban”, *Budapesti Hírlap* 45/288 (1925. december 20.), 19. Több tudósítás jelent meg az 1927. december 20-i, a belgiumi szépművészeti minisztérium kérésre a Conservatoire Royal de Bruxelles által szervezett díszhangversenyéről, amelyen a modern magyar kamarazeneirodalom fontosabb művei – Bartók és Weiner 1. kvartettje, illetve Dohnányi 2. vonósnégyese – a brüsszeli társadalmi és művészeti élet előkelőségei jelenlétében csendült fel. Lásd többek között [N. N.]: „Magyar hangverseny Brüsszelben”, *Budapesti Hírlap* 47/294 (1927. december 28.), 11.

³² A kinyomtatásra került szerzői datálás az Universal Edition zsebpártitúra partitúra végén: „1928. VII–IX.”.

³³ SOMFAI László: *Bartók műhelyében. Vázlatok, kéziratok, változatok: az alkotómunka dokumentumai* (Budapest, [MTA Zenetudományi Intézet], 1987), 36.

³⁴ NÉMETH Zsombor: „The Fourth of the Fourth: On the Genesis and the Early Performances of the Allegretto, pizzicato Movement of Béla Bartók's String Quartet No. 4.”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 62/3–4 (2022), 291–307.

³⁵ SOMFAI László: *Bartók Béla kompozíciós módszere* (Budapest, Akkord Kiadó, 2000), 274.

forrásból egyelőre nem ismert.³⁶ Ez mind affelé mutat, hogy Bartók igencsak bevonta Waldbauert és együttesét a mű előkészítésébe.³⁷

Bartók a Bechertnek írt levél után valóban utasította az Universal Editiont, hogy a partitúra már lemetszett lemezeit egészítsék ki a dedikációval. Bartók azonban – mint ahogyan Bechertnek is megírta – nem ismerte személyesen a Pro Arte muzsikusait és ezért nem tudta a nevüket sem, így ennek kiderítését a kiadójára bízta.³⁸

Becherthez írt 1929. október 14-i levelében Bartók kitért a mű exkluzivitásának ügyére is:³⁹

„Az előadási jogokat azonban nem tudom a számukra [a Quatuor Pro Arte számára] biztosítani, már csak azért sem, mert a Waldbauer-kvartett már játszotta a darabot Budapesten és Londonban. (Amellett tapasztalatom szerint az ilyen fenntartások olykor kellemetlen helyzetekhez vezethetnek.) De olyan elismert művészeknek, mint amilyenek a Pro Arte tagjai, aligha van szükségük ilyesmire.”

Ennek ellenére – amint azt Bartók aznap az Universal Editionhoz írt levelében panaszkolta – az *Anbruch* folyóiratban tévesen az jelent meg, hogy az előadás joga a Quatuor Pro Arte számára lett fenntartva.⁴⁰

Bechert, ígéretéhez híven, az október 21-i bécsi hangversenyt követően adta át a muzsikusoknak Bartók üzenetét, akik kitörő örömmel fogadták a hírt.⁴¹ Verhuyc-Coulon 1929. november 15-i köszönőlevelében azt írta, hogy a társaság nagyon kedveli az általuk a modern kamarazenei irodalom egyik legfontosabb darabjának tartott művet. A folytatás azonban még inkább alátámasztja azt, hogy a Quatuor Pro Arte tagjai, illetve maga Verhuyc-Coulon is mennyire becsülték Bartók új művét:

³⁶ „Bartókban IV. vonósnegyese kiadásakor felmerült annak lehetősége, hogy az első tételt taktusvonalak nélkül, de a négy szólamban, a tematika alapján, csak frázisjelző cezúra-jelekkel lássa el. E tervtől később eltekintett. A cezúrajelek egyedül a zenei frazírozást javították nagyban, de a folyamatos játékot megnehezítették.” Vö. NÉMETH *Bartók-témájú írások*, 112.

³⁷ Kárpáti János mindezen források ismerete nélkül is amellett érvelt, hogy Bartók 4. vonósnegyesét „tulajdonképpen az 1. vonósnegyes bemutatója óta barátoknak tekintett Waldbauer–Kerpely-vonósnegyesnek szánta”. Vö. KÁRPÁTI János: „Párkompozíciók a bartóki életműben”, in Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 2012* (Budapest, MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014), 249–264., ide: 252.

³⁸ Bartók levele az Universal Editionhoz, 1929. október 14., Ch-Bps, Béla Bartók Collection, BB–UE. A szerkesztők azonban elírták a második hegedűs nevét (a helyes „Halleux”-ból „Hallux” lett), így az tévesen jelent meg a partitúra 1929 és 1933 között forgalomban lévő első kiadásában. A szólamok első levonatán szintén rosszul szerepelt a név – amint azt a Budapesti Bartók Archívum Waldbauer-hagyatékában fennmaradt példány is illusztrálja (lásd *1. fakszimile*) –, viszont itt még volt lehetőség javítani a hibát.

³⁹ „Das Vortragsrecht kann allerdings für sie nicht vorbehalten werden, schon deshalb nicht, weil das Waldbauer Quartett je das Werk schon in Budapest und London gespielt haben. (Auch habe ich gesehen, dass solch ein Vorbehalt manchmal unbequeme Situationen zur Folge haben kann.) Aber solche anerkannten Künstler wie die Pro Arte's haben ja so etwas garnicht nötig.” A levél bibliográfiai adatait lásd az *1b függelék*ben. Fedoszov Júlia fordítása, közreadva BARTÓK *String Quartets Nos. 1–6*, 68*–69*.

⁴⁰ Bartók levele az Universal Editionhoz, 1929. október 14., Ch-Bps, Béla Bartók Collection, BB–UE.

⁴¹ Paul Bechert levele Bartóknak, 1929. október 22. Vö. *Bartók Béla családi levelei*, 480–482.

„A Quatour »PRO ARTE« az elkövetkező években minden bizonnyal sokszor fogja előadni ezt a művet. Nagyon sok programra javasoltuk már a kompozíciót, ezeket fásasztó is lenne itt felsorolni. Érdeemes azonban megemlíteni, hogy művét felterjesztettem előadásra a New York-i »League of Composers«-nek, mert úgy gondolom, hogy ez az egyik legfontosabb társaság, amelyet meg kellene nyerni az Ön munkásságának.

A »League of Composers« szeretné felkérni a Quatour »PRO ARTE«-t Jerzy FITELBERG 2. kvartettjének előadására, amely a Genfi Fesztiválon aratott sikere óta szintén nagy visszhangot váltott ki. Javasoltam a Ligának, hogy az Ön 4. kvartettje is kerüljön fel a következő évad egyik programjára. Egyelőre nem kaptam végleges választ, de az az értesülés jutott el hozzám, hogy a következő szezonban csak egy művet (a Fitelberget) kérlik a »PRO ARTE«-tól. Azonban a »PRO ARTE« most úgy döntött, hogy a jövő januártól ápriliséig tartó [egyesült államokbeli] turnéján műsorra tűzik az Ön 4. kvartettjét New Yorkban. És mivel úgy gondolják, hogy jobb, ha a művet a Ligában mutatják be elsőként, az én tisztem az Ön munkáját dicsérő berlini és bécsi méltatások összegyűjtése. [...] Talán lesznek olyan személyes barátai is, akik az ügy érdekében hatékonyan közbe tudnak lépni.⁴²

Bartók 1929. december 10-i válaszában azt írta, hogy sajnos nem ismer New Yorkban senkit, aki közbeléphetne érdekében a League of Composersnél, de reméli, hogy Verhuyck-Coulonnak a 4. vonósnégyessel kapcsolatos javaslatát elfogadják. A 4. vonósnégyes egyesült államokbeli bemutatójára végül csakugyan a League of Composers hangversenyén került sor 1930. február 2-án; a hangversenyen Fitelberg műve is elhangzott.⁴³

A Quatour Pro Arte 1929 szeptembere és 1936 márciusa között 24 alkalommal adta elő a neki ajánlott kompozíciót. A már említett európai és egyesült államokbeli bemutatókon kívül ők adták elő a művet először Írországbán (Dublin, 1930. december 15.) és Franciaországban (Párizs, 1932. december 12.) is. Az előadások sorából kiemelendő még az 1930. szeptember 8-i hangverseny, amelyre a Festival International pour la musique contemporaine de Liège keretében került sor. Verhuyck-Coulon Bartóknak írt beszámolója szerint „a siker akkora volt, hogy a 2. rételt (prestissimo) a

⁴² „Le quatuor »PRO ARTE« aime beaucoup votre oeuvre qu'il considère d'ailleurs comme l'une des pièces capitales de la littérature moderne de musique de chambre. De nombreuses exécutions en seront certainement données au cours des prochaines années par le quatuor »PRO ARTE«. Nous l'avons d'ailleurs proposé pour un grand nombre de programmes dont il serait fastidieux de faire l'énumération ici. Il y a cependant à voue signaler que j'ai proposé votre oeuvre à la »League of Composers«, de New-York, car c'est je crois, l'une des sociétés les plus importantes qu'il convient de gagner à votre oeuvre. / La »League of Composers« désire engager le quatuor »PRO ARTE« pour jouer le 2d quatuor de Jerzy FITELBERG, qui a aussi été chaleureusement accueilli depuis son succès au Festival de Genève. J'ai proposé à la League que votre quatrième quatuor soit également placé à l'un des programmes de la prochaine saison. Jusqu'à présent je n'ai pas reçu de réponse définitive, mais il m'a été dit qu'une seule oeuvre (le Fitelberg) serait demandée aux »PRO ARTE« au cours de la prochaine saison. Or; les »PRO ARTE« ont décidé de donner de toute façon l'audition de votre 4me quatuor à New-York au cours de leur tournée de janvier-avril prochains. Et comme ils pensent que c'est à la League qu'il est préférable de la présenter une première fois, je m'occupe de réunir les appréciations de Berlin et Vienne qui toutes louangent votre oeuvre. [...] Peut-être aurez-vous aussi des amis personnels; qui pourront intervenir efficacement en ce sens.” A levél bibliográfiai adatait lásd az *1a függelék*ben. Németh Zsombor fordítása.

⁴³ VAN MALDEREN *Historique et réception*, 169.

lelkes közönség addig tapsolta, hogy újra kellett játszani. Ez volt a legsikeresebb mű a fesztiválon elhangzott kompozíciók közül.”⁴⁴ Hasonlóan számolt be az eseményről Tóth Aladár a *Pesti Napló* hasábján, aki azonban – talán kissé elfogultan – hozzátette, hogy „a »Pro arte« kvartettnek instrumentális szempontból szinte felülmúlhatatlan előadása költői kifejező erőben, életteljességben nem mérkőzhetett a mi Waldbauer vonósnyegyesünk híres interpretációjával.”⁴⁵

Egy beteljesületlen felkérés: a vonósnyegyes-concerto

1930. október 14-én, kicsivel több, mint egy hónappal a 4. vonósnyegyes nagysikerű Liège-i előadása után, Verhuyck-Coulon a következő tervvel kereste meg Bartókot:⁴⁶

„Azt remélem, kedves mester, hogy felkeltem az érdeklődését egy vonósnyegyesre és zenekarra írt mű megírása iránt. Meggyőződésem, hogy a Quatour »PRO ARTE« vonósnyegyes kevesebb mint három éven belül a világ összes zenekari egyesületével előadhatná az Ön művét. Számomra zenei szempontból egy ilyen mű komponálása és az azzal járó problémák megoldása nagyon izgalmasnak tűnik. Nagyon örülnék, ha megtudhatnám, hogy az ötletem elég csábító-e ahhoz, hogy úgy döntsön, vállalja ezt a munkát. Amint a mű elkészül, intézkednék az előadásról. És különösen az amerikai zenekarokra irányulnának most az erőfeszítéseim, mert már az 1931–32-es turné előkészítésén dolgozom, ami nagy vállalkozás lesz.”

Egy hónap elteltével, 1930. november 11-én Bartók azt válaszolta, hogy a vonósnyegyesre és zenekarra írt concertóról szóló felvetés nagyon érdekli, és megpróbál valamit kitalálni, de csak a következő tavasszal fogja tudni értesíti Verhuyck-Coulont a projekt megvalósíthatóságáról.⁴⁷ Mivel Bartók a megígért időpontban nem jelentkezett, 1931. június 24-én Verhuyck-Coulon a mű előrehaladása felől érdeklődött, tekintve, hogy

⁴⁴ „[...] que le succès a été tel que le 2me mouvement (prestissimo) a été tellement réclaté par le public enthousiasmé qu'il a dû être rejoué. C'est l'oeuvre qui a eu le plus gros succès de toutes celles qui ont été exécutées à l'occasion de ce Festival.” Verhuyck-Coulon levele Bartóknak, 1930. október 14. A levél bibliográfiai adatait lásd az *1a függelékben*.

⁴⁵ Tóth Aladár: „Utóhang a belgiumi internacionális zeneünnepélyhez”, *Pesti Napló* 81/232 (1930. október 12.), 37–38., ide: 38. Lásd még uő: „Kamaramuzsika a »nagy muzsika« jegyében”, *Pesti Napló* 88/265 (1937. november 21.), 20.

⁴⁶ „Cher Maître, avoir attiré votre attention sur l'intérêt qu'il aurait à écrire une oeuvre pour quatuor à cordes et orchestre. Je suis convaincu que le quatuor »PRO ARTE« pourrait exécuter une oeuvre de vous dans toutes les Sociétés d'orchestre du monde dans un délai de moins de trois ans. Au point de vue musical d'ailleurs les problèmes posés dans la composition de pareille oeuvre me paraissent passionnants à résoudre. Je serais très heureux d'apprendre que mon idée vous séduit assez que pour vous décider à entreprendre ce travail. Je prendrais alors dès à présent des dispositions pour assurer l'exécution de l'oeuvre dès qu'elle serait prête. Et tout particulièrement près des orchestres américains se porteraient mes efforts dès maintenant car je travaille déjà à la préparation de la tournée de 1931-32 qui sera une grande entreprise.” A levél bibliográfiai adatait lásd az *1a függelékben*. Németh Zsombor fordítása.

⁴⁷ A levél bibliográfiai adatait lásd az *1a függelékben*.

„a »PRO ARTE« kvartettet a brüsszeli Filharmóniai Társaság szerződtette [egy hangversenyre a következő évadra], amely sürgeti, hogy jelezzük az előadandó művet, és kéri, hogy ha nem tudunk hamarosan más érdekes javaslatot tenni, akkor Conrad Beck kvartettjét (zenekarral) rögzítsük a programba.”⁴⁸

Bartók nyári elfoglaltságai miatt csak szeptember 9-én tudott válaszolni, amelyben megírta, hogy nem tudta ezt a vonósnégyes-concertóra vonatkozó tervet megvalósítani.⁴⁹

A terv ezt követően többet nem került elő Bartók és Verhuyck-Coulon levelezésében.⁵⁰ A zeneszerző azonban 1931 végén még biztosan nem vetette el a vonósnégyest zenekarral kombináló mű ötletét: Bartók és az Universal Edition 1931. december 17-i találkozásán többek között „egy Vonósszimfónia a IV. vonósnégyes nyomán” [eine Streicher-Symphonie nach dem IV. Streichquartett] megírásának terve került szóba.⁵¹ A jegyzőkönyv szerint a kiadó és a komponista megállapodtak abban, hogy ehhez a 4. vonósnégyes szólamai „nem kerülnek felhasználásra” [jetzige Stimmen nicht zu verwenden], ami arra utal, hogy Bartók nem csupán egy vonósenekarral előadható verziót, hanem egy valódi átdolgozást – talán egy concerto grosso-szerű transzkripciót – tervezett készíteni a Pro Arténak dedikált kvartettből. Azonban az említett találkozáson szóba hozott tervek nagy részéhez hasonlóan ez az elképzelés sem valósult meg – hacsaknem a „concertinóval váltakozó concerto grosso” [einer Art von Concerto grosso mit Concertino abwechselnd],⁵² vagyis a vonóskart és a négy vonós szólistát szembeállító Divertimento (BB 118, 1939) ideája ehhez az elvetélt vonósnégyes-concerto tervhez vezethető vissza.

Egy megvalósult felkérés: az 5. vonósnégyes

Elizabeth Sprague Coolidge a 20. századi zenei mecénatúra egyik kiemelkedő alakja volt.⁵³ Egyrészt stílárís-személyi elkötelezettség nélkül juttatott kompozíciós megbízást zeneszerzők széles körének egy nyilvános és áttekinthető szervezeten, a washingtoni Kongresszusi Könyvtár zenei osztályán működött Coolidge Alapítványon keresztül.

⁴⁸ „Le quatuor »PRO ARTE« est engagé par la S[ociété] PHILHARMONIQUE de Bruxelles qui nous presse d’indiquer l’oeuvre qui sera exécutée, et nous demande de fixer le quatuor de Conrad BECK (avec orchestre) au programme si nous ne sommes pas en mesure de faire une autre proposition intéressante sous peu.” A levél bibliográfiai adatait lásd az *1a függelék*ben. Németh Zsombor fordítása.

⁴⁹ A levél bibliográfiai adatait lásd az *1a függelék*ben.

⁵⁰ NB. az 1931 szeptembere és 1935 októbere közötti levélváltásuk valószínűleg lappang.

⁵¹ „Besprechung mit Professor Béla Bartók vom 17. Dezember 1931.”, az Universal Edition Bartókhöz írt 1931. december 18-i levelének csatolmánya, Ch-Bps, Béla Bartók Collection, UE-BB. Elsőként ismertette KROÓ György: „Bartók Béla megvalósulatlan kompozíciós terveiről”, *Magyar Zene* 10/3–4 (1969), 251–263., ide: 255.

⁵² Bartók levele Paul Sachernek, 1939. június 1. Vö. *Bartók Béla – Paul Sacher levelezése. 1936–1940. Briefwechsel*. Előszóval ellátta, közr. és ford. BÓNIS Ferenc (Budapest, Balassi Kiadó, 2013), 83., 251.

⁵³ Sprague Coolidge részletes életrajzához, illetve alapítványának működéséhez lásd Cyrilla BARR: *Elizabeth Sprague Coolidge: American Patron of Music* (New York, Schirmer Books, 1998). Lásd még BREUER János: „Lajtha László Coolidge-díja”, *Magyar Zene* 36/2 (1995), 146–150.

Másrészt arra használta mérhetetlen vagyonát, hogy a lehető legtöbb emberhez juttassa el az általa támogatott kortárs zenét: ezért hozta létre 1918-ban a Massachusetts állambeli Pittsfieldben a Berkshire Fesztivált, majd 1925-től, ezzel párhuzamosan, a washingtoni Coolidge-fesztivált. Az Alapítványnak az 1920-as és 1930-as évek folyamán számos fiókszervezete nyílt Európában.

1923 tavaszán Sprague Coolidge a Quatuor Pro Arte-ra bízta néhány neki dedikált mű első európai előadását. A május 2-i és 3-i római hangversenyek sorsfordítónak bizonyultak: a sikerre való tekintettel Sprague Coolidge jelentős összeggel támogatta az együttes 1924-es, tizenhat koncertből álló, modern kompozíciókat felvonultató itáliai turnéját.⁵⁴ Két évvel később a Coolidge Alapítvány védnöksége alatt valósult meg a Quatuor Pro Arte első egyesült államokbeli turnéja, amelynek során – amint e tanulmányban már volt róla szó – 1926. október 28-án New Yorkban Bartók 1. vonósnyegését is előadták. A Quatuor Pro Arte első tengerentúli hangversenysorozatát számtalan további követte, voltak olyan évadok, amikor többször is átkeltek az Atlanti-óceánon. A pártfogó és a kvartett intenzív kapcsolatát legjobban az illusztrálja, hogy a washingtoni Kongresszusi Könyvtár Sprague Coolidge adományából felépült zenecsarnokának felavatásán is a Quatuor Pro Arte játszott.⁵⁵

Sprague Coolidge Bartók zenéjével első alkalommal egy 1922 június 24-i londoni hangversenyen találkozhatott, amelyen az első angliai turnéját abszolváló Waldbauer–Kerpely-vonósnyegyes az 1. kvartettet játszotta.⁵⁶ Az amerikai mecénás már 1927-ben felkérte a magyar zeneszerzőt egy 1928 áprilisában bemutatandó pantomim megírására, Bartók azonban a kérést visszautasította.⁵⁷ Sprague Coolidge legközelebb 1934. június 4-én környékezte meg Bartókot: a következő év tavaszára a Library of Congress-be tervezett kamarazene-fesztiválra kért darabot a Kolisch-vonósnyegyes számára.⁵⁸ Bartók azonnal elfogadta az ajánlatot és az erre a felkérésre komponált 5. vonósnyegyes kéziratát szeptember 29-én postázta az Egyesült Államokba.⁵⁹ A mű bemutatására 1935. április 3-án került sor a Kolisch-vonósnyegyes előadásában.⁶⁰

Ezen adatok ismeretében furcsán hat Verhuycck-Coulon Bartóknak írt 1935. november 16-i levele, amelyben arról tájékoztatja a zeneszerzőt, hogy „ezt a művet [az 5. vonósnyegyest] barátaink, a Pro Arte Quartet ajánlására rendelték meg

⁵⁴ BARR *Elizabeth Sprague Coolidge*, 150. E turné során játszották először többek között Schönberg *Pierrot lunaire* című művét, illetve Alfredo Casella vonósnyegyesre írt, a Pro Arténak dedikált op. 40-es Concertóját.

⁵⁵ VAN MALDEREN *Historique et réception*, 150.

⁵⁶ Vö. [N. N.]: „Magyar művészek Londonban [Interjú Waldbauer Imrével]”, *Uj Nemzedék* 4/154 (1922. július 11.), 7.

⁵⁷ Library of Congress Music Division (vlsz. Carl Engel) levele Bartóknak, 1927. február 9.; Carl Engel levele Bartóknak, 1927. március 30., Ch-Bps, Béla Bartók Collection, BB–MISC.

⁵⁸ Library of Congress Music Division (vlsz. Carl Engel) levele Bartóknak, 1934. június 4., Ch-Bps, Béla Bartók Collection, BB–MISC.

⁵⁹ Bartók levelei a Library of Congress Music Division számára, 1934. június 5. és 1934. szeptember 29., Ch-Bps, Béla Bartók Collection, BB–MISC.

⁶⁰ Oliver Strunk levele Bartóknak, 1935. április 3., Ch-Bps, Béla Bartók Collection, BB–MISC.

Öntől.”⁶¹ Tény, hogy a Quatuor Pro Arte tagjai személyes viszonyt ápoltak Sprague Coolidge-dzsal, akivel privát keretek között együtt is muzsikáltak,⁶² azonban Verhuyck-Coulon állítását minden kétséget kizáróan alátámasztó dokumentum eddig még nem került elő. Verhuyck-Coulon idősebb lányának Lenoir által közölt visszaemlékezése szerint Bartók már régebb óta tervezett egy újabb vonósnégyest írni, amelynek dedikálta Verhuyck-Coulon lett volna. Az impresszárió azonban nem akarta, hogy a zeneszerző egy ilyen nagyszágrendű feladathoz díjazás nélkül fogjon hozzá, ezért tapintatosan megkérte Onnou-t, az együttes primáriusát, hogy vegye fel a kapcsolatot Sprague Coolidge-dzsal és javasolja neki, hogy rendeljen egy vonósnégyest Bartóktól.⁶³

Lehetséges, hogy Sprague Coolidge a Pro Artésok közbenjárására rendelte meg az 5. vonósnégyest, ám a mű bemutatását új patronáltja, a Kolisch-vonósnégyes első amerikai turnéjával kapcsolta össze.⁶⁴ E döntésében közrejátszhatott az, hogy a Quatuor Pro Artének a Library of Congress-be tervezett kamarazenefesztivál időpontjára már annyi lekötött hangversenye volt Európában, hogy egész egyszerűen nem lehetett egy újabb tengerentúli átkelést a programjukba iktatni.⁶⁵ Sprague Coolidge azonban a Quatuor Pro Artét sem hagyta premier nélkül: a Library of Congress vagyongazdálkodási igazgatótanácsán keresztül felkérte őket Bartók új kvartettjének európai bemutatójára.⁶⁶

Az 5. vonósnégyes első európai előadására 1935. május 11-én, a Coolidge Alapítvány párizsi fiókszervezetének hangversenyén került sor.⁶⁷ A művet a hónap folyamán a Quatuor Pro Arte még kétszer eljátszotta Párizsban, továbbá ismert egy július 4-i genfi előadás is, illetve három júliusi hangverseny az Egyesült Államokban. Ezekről az eseményekről azonban hivatalosan senki sem tájékoztatta Bartókot, akihez valószínűleg vagy az egyik párizsi előadás, vagy a közelgő, november 24-i londoni ISCM-hangverseny híre jutott el.⁶⁸ 1935. november 5-i levelében Bartók emiatt kérdőre is vonta Verhuyck-Coulont: a tanulmány korábbi szakaszában már hivatkozott 1934. június 4-i felkérőlevelé értelmében ugyanis a Coolidge Alapítvány 1936 januárjáig kizárólagos előadási joggal rendelkezett a mű felett, és Bartók ezt úgy értelmezte, hogy a kitétel egyben Kolischék kizárólagos előadási jogát is jelenti. Verhuyck-Coulon

⁶¹ „Il vous intéressera certainement d'apprendre que c'est sur la recommandation de nos amis, du Quatuor Pro Arte, que cette oeuvre vous fut commandée.” A levél bibliográfiai adatait lásd az *1a függelék*ben. Németh Zsombor fordítása.

⁶² BARR *Elizabeth Sprague Coolidge*, 204.

⁶³ LENOIR *Documents du Verhuyck*, 166., 33. lj.

⁶⁴ Az 1934. június 4-i felkérőlevelé is a Kolisch-vonósnégyes előadásával számolt. Vö. 58. lj.

⁶⁵ Amíg a Kolisch-vonósnégyes Washingtonban Bartók 5. kvartettjét mutatta be, addig a Pro Arte az öt belga városban megrendezett Beethoven-ciklussal volt elfoglalva, de közben a Pro Arte Concerts által szervezett, „L'histoire du quatuor à cordes” című brüsszeli sorozatot is abszolvták. Vö. VAN MALDEREN *Historique et réception*, 235.

⁶⁶ Ua.

⁶⁷ Ua.

⁶⁸ Utóbbiról a Bartókkal ismertségben álló Tóth Aladár számolt be a magyar közönségnek. Vö. TÓTH Aladár: „Az angol zeneélet bemutatkozik tizennyolc nemzet zenekritikusainak”, *Pesti Hírlap* 86/268 (1935. november 24.). Lásd még jelen tanulmány 15. lj.

1935. november 16-i válaszlevelében azzal nyugtatta Bartókot, hogy a kvartett birto-
kában lévő szólamok egyenesen Sprague Coolidge-tól származnak, aki egyben bizto-
sította őket arról, hogy a Library of Congress engedélyével több előadást tarthatnak
belőle. Ugyanezen levelében felkérte Bartókot a december 13-i Marseilles-i hang-
versenyhez egy elemzés megírására, amelyet Bartók postafordultával, december 3-án
meg is küldött.⁶⁹

A Quatuor Pro Arte a következő két évben még négy alkalommal játszotta el Bar-
tók nagyszabású kvartettjét: 1936. július 16-án Paolo Altóban, 1937. november 3-án
Genfben⁷⁰ és 1938. február 9-én Chicagóban. Ismeretes emellett egy 1938. október
25-i bázeli előadás, amelyen Paul Sacher szerint mind Bartók zenéjét, mind a mű
interpretációját lelkesen fogadta a közönség.⁷¹

Elmaradt találkozások

Bartóknak szokásában állt az, hogy a műveit előadó zenészekkel próbáljon és instruk-
ciókkal lássa el őket – Bónis Ferenc *Így láttuk Bartókot* című kötetében közölt em-
lékezések között számos példa olvasható.⁷² Bartóknak érdekében állt volna, hogy
személyesen is találkozzon a Quatuor Pro Arte tagjaival. Erre azonban – többszöri
próbálkozás ellenére – nem került sor.

Pedig már Paul Bechert 1929. október 22-i levelében is szó esett arról, hogy a
vonósnégyes-társaság tagjai az ajánlást személyesen is meg akarják köszönni. Bartók
részben erre, részben Verhuyck-Coulon november 15-i levelére reagálva 1929. de-
cember 10-én azt írta, hogy örülne a személyes találkozásnak, továbbá szívesen meg-
hallgatná a művet a Quatuor Pro Arte előadásában.⁷³ A találkozót 1930. január 9-én
16 órára tűzték ki, lehetőséget biztosítva Bartóknak nemcsak a mű meghallgatására,
hanem az együttessel való próbára is.⁷⁴ Hogy az amúgy is feszes időbeosztású napon –

⁶⁹ Részletesen erről lásd *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*, vál., kiad., jegyz. TALLIÁN Tibor (Budapest, Zeneműkiadó, 1989) (*Bartók Béla Írásai* 1), 79. Az elemzéstől Bartók egy német fordítást is készített, amelyet később Jemnitz Sándornak adott át, aki a bartóki analízist felhasználta saját hosszabb tanulmányához. Vö. JEMNITZ Sándor: „Bartók V. vonósnégyese”, az eredetileg német nyelvű tanulmányt ford. LAMPERT Vera, *Magyar Zene* 16/3 (1975), 267–285.

⁷⁰ Az előadást a Magyarországon is fogható svájci Romand rádióadó közvetítette. Vö. *Rádióélet* 9/44 (1937. október 29.), 18. Így akár az is lehet, hogy az akkor éppen a budapesti otthonában tartózkodó Bartók is hallotta. Vö. ifj. BARTÓK Béla: *Bartók Béla életének krónikája* (Budapest, Magyarországtudató Intézet, 2021), 383.

⁷¹ Paul Sacher levele Bartókhhoz, 1938. november 25. Vö. *Bartók Béla – Paul Sacher levelezése / Briefwechsel*, 76., 245.

⁷² BÓNIS Ferenc (szerk.): *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés* (Budapest, Püski Kiadó, 1995). Jelen tanulmány témájához kapcsolódóan lásd különösen Kenton Egon és Végh Sándor visszaemlékezéseit (59–63., 201–205.). Lásd még VESZPRÉMI Lili: „Bartók és a Róth-kvartett”, *Muzsika* 14/3 (1971), 18–20.

⁷³ A levelek bibliográfiai adatait lásd az *1a függelékben*.

⁷⁴ Lásd Verhuyck-Coulon levelét Bartókhhoz (1929. december 31.) és a zeneszerző válaszát (1930.

melynek délelőttjén az Orchestra des Guides katonazenekart is meg kellett hallgatnia, amely tiszteletére eljátszotta az *Allegro Barbaro* (BB 63) Arthur Prévost-féle átíratát – Bartóknak sikerült-e találkoznia a kvartett-társasággal, ellentmondásos információk maradtak fenn. Külföldi útjáról hazatérve Kristóf Károlynak úgy nyilatkozott, hogy „sajnos a Pro Arte tagjait megint nem találtam otthon”;⁷⁵ 1930. január 14-i, az Universal Editionnak írt levelében azonban arról számolt be, hogy „Brüsszelben azt láttam, hogy a »Pro Artés« urak még mindig kézzel írott anyagból játszottak; nem is tudták, hogy a zsebpártitúra már megjelent.”⁷⁶

Valószínűbb, hogy a találkozóra nem került sor. Néhány évvel később, 1935. november 16-án Verhuyck-Coulon úgy fogalmazott, hogy „remélem végre lesz alkalomunk találkozni [Bartóknak, Verhuyck-Coulonnak és a Quatuor Pro Arte tagjainak] és meghallgatni a különböző kvartettjeinek előadását.”⁷⁷ Ebben a levélben az impreszorió arról kérdezte a zeneszerzőt, hogy 1936 januárjában, angliai turnéjára menet nem tudna-e Belgiumba is ellátogatni, kifejezetten az ügyben, hogy közösen csiszolják műveinek előadását. December 3-i levelében Bartók azt válaszolta Verhuyck-Coulonnak, hogy⁷⁸

„nem hiszem, hogy lesz lehetőség arra, hogy ezen a télen Belgiumban tegyenek valamit értem. Természetesen örülnék, ha [Londonba menet] Belgiumon átutazva találkozhatnék a barátaival, a »Pro Arte«-val, esetleg hallhatnám őket játszani az V. kvartettemet, amelyet egyébként még soha nem hallottam. De olyan bonyolult lenne megszakítani az utazást... Mindenesetre megadom az időpontokat: január 16-án Liverpoolban játszom, 17-én, 18-án Londonban leszek, ahonnan 19-én reggel indulok. Ezek az urak véletlenül sem lesznek Londonban abban az időben?”

A találkozóra ezúttal sem került sor; Bartók csak 1936. január végén – február elején hallhatta először művét a Végh Sándor-vezette Új Magyar Vonósnégyes próbáin.⁷⁹

január 5.). A levelek bibliográfiai adatait lásd az *1a függelékben*.

⁷⁵ (K–f): „Ahol a katonabanda is Bartókot játszik”, *Az Est* 21/10 (1930. január 14.), 12.

⁷⁶ „In Bruxelles sah ich, dass die „Pro Arte“ Herren noch immer aus einem geschriebenen Material spielen; sie wussten nicht einmal dass die Taschenpartitur schon erschienen ist.” Bartók levele az Universal Editionhoz, 1930. január 14., Ch-Bps, Béla Bartók Collection, BB–UE. Németh Zsombor fordítása.

⁷⁷ „[...] et j’espère que nous aurons enfin l’occasion de nous réunir et vous permettre d’entendre leur exécution de vos divers Quatuors.” Verhuyck-Coulon Bartóknak, 1935. november 16. A levél bibliográfiai adatait lásd az *1a függelékben*. Németh Zsombor fordítása.

⁷⁸ „Comme je vous l’ai déjà écrit dans ma dernière lettre, je ne crois pas qu’il y ait une possibilité de faire quelque chose pour moi cet hiver en Belgique. Naturellement, je serais enchanté de rencontrer vos amis les »Pro Arte« en passant par la Belgique, peut-être d’entendre jouer par eux mon V. quatuor que d’ailleurs, je n’ai jamais encore entendu. Mais c’est tellement compliqué d’interrompre le voyage... En tout cas, je vous donne les dates: je jouerai à Liverpool le 16. Janvier; le 17.18 je serais à Londres, d’où je partirai le 19. matin. Ces Messieurs ne seront-ils pas par hasard à Londres dans ce temps?” A levél bibliográfiai adatait lásd az *1a függelékben*. Németh Zsombor fordítása.

⁷⁹ *Így láttuk Bartókot*, 202.

Az 1. és a 4. vonósnegyes hangfelvétele

A Quatuor Pro Arte 1931 ősztől kezdve 1939-ig éves rendszerességgel készített lemezfelvételt a londoni His Master's Voice kiadó számára. Az úttörő, de sajnálatos módon torzóban maradt Haydn-összes sorozat mellett számtalan kortárs mű első feljátszása fűződik az együtteshez. A stúdiófelvételekre szigorúan a turnézás mellett, azt háttérbe nem szorítva került sor. A felvételi napokat a londoni koncertjeik közé illesztették, vagy egy-egy szezon végére időzítették. A felvételekre gyakorlatilag soha nem próbáltak külön, mivel olyan műveket rögzítettek, amelyeket amúgy is a repertoárjukon tartottak.⁸⁰

1934 őszére az egyik Bartók-kvartett felvételét ütemezték be. Láthatólag nem tudták eldönteni, hogy a talán nagyobb piaci sikerrel kecsegtető 1. vonósnegyest, vagy inkább a számukra kedves és nem melleleg nekik dedikált 4. vonósnegyest játsszák lemezre. Az Universal Edition arról tájékoztatta Bartókot, hogy a Quatuor Pro Arte „valószínűleg” [wahrscheinlich] a 4. vonósnegyest fogja feljátszani.⁸¹ A zeneszerző ehhez hozzájárulását adta azzal a kikötéssel, hogy egyrészt a felvételtől kell kapnia egy tiszteletpéldányt (amelyet a megjelenéstől számított egy hónapon belül átvehet Budapesten), másrészt a licencjeleket a Rózsavölgyi és Társának kell biztosítania, harmadrészt minderről írásos megállapodásnak kell készülnie közte és a His Master's Voice között.⁸²

A Quatuor Pro Arte végül Bartók 1. kvartettjét játszotta lemezre, 1934. október 31-én és november 2-án.⁸³ A csere mögött az állhat, hogy a 4. vonósnegyesből volt már egy koncertfelvételük, ugyanis az 1934. február 16-i londoni előadásukat a BBC nemcsak élőben közvetítette, hanem későbbi lejátszás céljából rögzítette is.⁸⁴ (E felvétel sajnos egyelőre nem került elő.)

Az 1. vonósnegyesből készült lemezfelvétel 1935 elején kerülhetett kereskedelmi forgalomba,⁸⁵ de a megállapodással ellentétben Bartók nem kapott tiszteletpéldányt. A komponistát ez leginkább azért zavarta, mert – mint Verhuyck-Coulonnak írta – „mindenfelé hallok erről a »csodálatos felvételtől« – ahogy emlegetik – de én még nem ismerem!”⁸⁶ Bár az impresszárió 1935. november 16-án és 1936. június

⁸⁰ BARKER *The Pro Arte Quartet*, 40., 74.

⁸¹ Az Universal Edition levele Bartókhoz, 1934. szeptember 7., Ch-Bps, Béla Bartók Collection, UE–BB.

⁸² Bartók az Universal Editionnak, 1934. szeptember 15., Ch-Bps, Béla Bartók Collection, UE–BB.

⁸³ VAN MALDEREN *Historique et réception*, 299.

⁸⁴ Ua.

⁸⁵ His Master's Voice G–DB 2379/82, Vic. 8842–45, set M286, 8 lemezoldal 4 darab 12” lemezen (újabb kiadása: Biddulph Recordings LAB 106, ©1995). Az eredeti megjelenés pontos ideje nem ismert. Feljegyzései szerint, Leonard Woolf a lemezt először 1935. április 10-én játszotta le. Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: „Shifts in the Musical Taste of Virginia Woolf”, in *„Az ideál mindazonáltal megőrződik” – Tanulmányok Bécsy Ágnes tiszteletére* (Budapest, Gondolat Kiadó, 2013), 279–296., ide: 292.

⁸⁶ Ainsi, j'entends partout des lounges sur cet enregistrement vraiment merveilleux, comme on dit, mais moi, ie ne le connais pas encore!” Bartók levele Verhuyck-Coulonhoz, 1936. szeptember 3.

25-én is intézkedéséről biztosította a komponistát, a His Master's Voice továbbra sem küldte el a kért tiszteletpéldányt. Bartók végül Paul Sachertől kapott ajándékként egy lemezt 1937 januárjában.⁸⁷ Február 7-én Londonból azonban már arról tudósította Pásztory Dittát, hogy „a d - - - - k most persze ideadták az 1. vonósnegyes lemezét, úgyhogy most 2 példányban van meg; az egyiket Kodály Zoltánéknak szánom, de egyelőre Amszterdamban kell hagynom.”⁸⁸

Azt, hogy Bartók mit gondolt első kvartettjének felvételről, közvetlen forrásból nem ismert. Kálmán Kata 1937-ben kelt visszaemlékezése szerint, mivel „a vonósnegyes nem kért külön utasítást a metronómot illetően, [ezért Bartók] kijelentette, hogy nem kíváncsi rá, már nem is játszhatják jól”.⁸⁹ Bartók valamikor 1931 előtt revideálta a mű metronómszámait,⁹⁰ ezek azonban nem jelentek meg nyomtatásban, így az 1909-es első kiadást vagy az 1921-es enyhén korigált kiadást használó Quatuor Pro Arte tagjai – mivel nem konzultáltak, illetve nem próbáltak a szerzővel – mindezekről értelemszerűen nem tudhattak. Feltételezhető, hogyha Bartók időben értesül arról, hogy a Quatuor Pro Arte az 1. kvartettet tervezi felvenni, akkor készségesen küldött volna egy javítólistát; erre azonban csak a felvétel elkészülte után került sor.⁹¹

Németh Zsombor fordítása. A téma Bartók korábbi, 1935. november 5-i levelében is szóba kerül. A levelek bibliográfiai adatait lásd az *1a függelék*ben. A Budapest I. rádióállomás első alkalommal 1935. december 7-én játszotta le a lemezt (vö. Rádióvilág – *A Kis Újság heti rádióműsora 1935. december 1-től december 7-ig*, 12.), amely ettől kezdve egészen az 1940-es évek derekáig rendszeresen felbukkant a rádió műsorán. Lásd TALLIÁN Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből, 1940–1956* (Budapest, Balassi Kiadó, 2014), 51. NB. Tallián tévesen 2. vonósnegyesről készült Pro Arte-felvételről beszél.

⁸⁷ Bartók 1937. január 25-én az alábbiakat írta feleségének Amszterdamból: „Még Baselben is történt valami: elutazásom előtt ajándékba kaptam a karmestertől [Paul Sachertől] az 1. vonósnegyes lemezét (vagy talán megírtam már ezt?)”. Vö. feljegyzés a „B.B. levelek jegyzéke / Nyaralás” feliratú kék füzetben, H-Bbba, Pásztory Ditta hagyatéka, jelzet nélkül.

⁸⁸ Ua.

⁸⁹ KÁLMÁN Kata: „Fényképezésem Bartók Bélánál. Részlet egy Móricz Zsigmondról írott naplóból”. Közreadja VARGA Katalin, *Holmi* 24/2 (2012), 124–132., ide: 130.

⁹⁰ A revideálás tényét a Bartók-szakirodalom általában a Max Rostallal folytatott levelezéshez köti. Lásd Bartók Max Rostalnak írt 1931. november 6-i levelét in *Bartók Béla levelei*, 427–429. A zeneszerző azonban már hónapokkal korábban figyelmeztette a Róth-vonósnegyest (VESZPRÉMI *Bartók és a Róth-kvartett*, 19.), sőt Kenton Egon úgy emlékezett, hogy Bartók már 1912-ben gondolkodott a metronómszámok revideálásán. Vö. *Így láttuk Bartókot*, 59.

⁹¹ A Bartók és Verhuyck-Coulon közötti levelezésben nem esik szó ezekről a listákról. Azonban, amikor Gertler Endre 1935-ben felkérte Bartókot a 2. vonósnegyes metronómszámainak revideálására Bartók 1935. augusztus 5-i válaszlevelében (*Bartók Béla levelei*, 505.) elkérte a Pro Arte Vonósnegyes tagjainak címét is, akiknek valószínűleg 1936 folyamán küldte el az 1. és a 2. vonósnegyes javításait tartalmazó listájának Deutsch Jenő-féle másolatát (Koninklijke Bibliotheek van België Fonds Gaston Verhuyck [B-Br FGV], Mus. Ms. 467/II/12 és 13).

Az 5. vonósnegyes hangfelvétele

Az 1. vonósnegyes stúdiófelvétele, és a 4. vonósnegyes lappangó rádiófelvétele mellett még egy olyan Bartók-felvétele ismert, amelyet a Pro Arte a zeneszerző életében készített. 1944-ben öt évre szóló megállapodás kötött a madisoni WHA rádióállomás és a kvartett akkori menedzsmentje között az együttes egynéhány hangversenyének üveglemezre rögzítéséről és a lemezek különböző egyesült államokbeli rádióadókon történő sugárzásáról.⁹² Ezen együttműködésnek köszönhetően őrződött meg a társaság 1945. január 26-i washingtoni koncertje, amelyen többek között Bartók 5. vonósnegyesét játszották.⁹³

Az együttes azonban ekkor már a Pro Arte Quartet névre hallgatott és a Rudolf Kolisch – Albert Rahier – Germain Prevost – Ernst Friedlander összeállításban működött, vagyis egyedül a brácsás személye egyezett a Quatuor Pro Arte például az 1. vonósnegyes felvételéről ismert felállásával. A Quatuor Pro Arte ugyanis éppen a Wisconsin állambeli Madisonban koncertezett, amikor a náci Németország lerohanata Belgiumot, így a kvartett tagjai – akaratuk ellenére – az Atlanti-óceán túloldalán rekedtek. A Wisconsin-Madison Egyetemen tartott koncertjüket követően a kancellár állandó otthont ajánlott a kvartettnek.⁹⁴ Nem sokkal később azonban a kvartett alapító elsőhegedűse, Alphonse Onnou meghalt. 1940 és 1944 között Antonio Brosa volt a több tagcserén áteső együttes primáriusa; vezetése alatt a játszott repertoár meglehetősen konzervatív és „mainstream” volt.⁹⁵ Sprague Coolidge minden tőle telhetőt megtett az egyre több belső konfliktussal terhelt kvartett-társaság egyben tartása érdekében,⁹⁶ és miután a szintén az Egyesült Államokba emigrált Kolisch-vonósnegyes 1944. május 22-én feloszlott, a bécsi primárius a mecénásnő közvetítésével került az egykori belga kvartett élére. A megújult együttes már első évadában műsorra tűzte Bartók 5. vonósnegyesét.⁹⁷

Bartók ötödik kvartettje így abban a különleges helyzetben van, hogy a zeneszerző életében két felvétel is készült belőle: a Kolisch-vonósnegyes 1941-es bejátszása, illetve a Kolisch-vezette Pro Arte Quartet 1945-ös hangversenyfelvétele. A kutatás jelenlegi állása szerint Bartóknak egyik formációval sem volt lehetősége próbálni, emiatt

⁹² BARKER *The Pro Arte Quartet*, 116.

⁹³ Első megjelenés: *Honor of Rudolf Kolisch* (Music & Arts CD-1056, ©2003).

⁹⁴ Vö. <http://proartequartet.org/about.html> (utolsó letöltés: 2021. november 12.). – ez volt az első „artist in residence” program egy nagy amerikai egyetemen, és ez lett a többi intézmény számára is.

⁹⁵ A Pro Arte Quartet Brosa-érájának dokumentációja igen szerény és töredékes; részletesen lásd BARKER *The Pro Arte Quartet*, 82–110.

⁹⁶ BARR *Elizabeth Sprague Coolidge*.

⁹⁷ BARKER *The Pro Arte Quartet*, 114–117. Megjegyzendő, hogy a Brosa-periódus végén, 1944. április 9-én egyszer műsorukra tűzték Bartók 5. vonósnegyesét. A művet az említett, rögzítésre került washingtoni koncert mellett többek között a mecénásnő külön kérésére Sprague Coolidge lakásán is eljátszották 1945. február 3-án.

egyik felvétel sem tekinthető elsődleges forrásnak.⁹⁸ Azonban nem elhanyagolható az a tény, hogy Kolisch egyike volt azoknak, akik igen behatóan ismerték Bartóknak a vonós előadói praxisra vonatkozó nézeteit.⁹⁹ Így a Kolisch-vonósnégyes stúdiófelvétele és a Kolisch vezetésével játszó Pro Arte Quartet koncertfelvétele a Bartók-vonósnégyesek előadástörténetének páratlan dokumentumai, amelyeken – többek között – az is megfigyelhető, hogy hogyan változott, hogyan érlelődött Kolischnak a műről alkotott elképzelése.

Összefoglalás

A Quatuor Pro Arte 1923-tól kezdve játszott Bartók-műveket. 1940-ig az 1. vonósnégyest hússzor, a 2. és 3. vonósnégyest négyszer-négyszer, a 4. vonósnégyest húszötször, az 5. vonósnégyest pedig tizenháromszor játszották, vagyis összesen 66 alkalommal tűztek műsorukra Bartók-kompozíciót. 1935-ben minden bizonnyal ők voltak az elsők, akik felvetették az (akkor még csak) öt Bartók-kvartett ciklusként való előadásának lehetőségét.¹⁰⁰ Ellentétben a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes, az Új Magyar Vonósnégyes és a Kolisch Quartet előadóművészeivel, Bartók a Quatuor Pro Arte tagjait nem ismerte személyesen, a velük való kapcsolattartás az impresszárión, Gaston Verhuyck-Coulonon keresztül zajlott. Verhuyck-Coulon azonban nem csak a zeneszerző és az együttes közötti kommunikációt egyengette, hanem több esetben Bartók koncertező tevékenységét is.¹⁰¹ A belga kvartettnek a magyar művész iránti nagyrabecsülését a Bartók–Verhuyck-Coulon levelezés számos, már idézett passzusa mellett az is bizonyítja, hogy a Quatuor Pro Arte első koncertjének 25. évfordulóját, illetve a Quatuor Pro Arte és a Coolidge Alapítvány együttműködésének 15. évfordulóját ünneplő eseményekbe Bartókot is be kívánták vonni.¹⁰² A székhelyét az Egyesült Államokba áttevő vonósnégyes-társaság és a szintén a tengerentúlra távozott zeneszerző között a kötelék meglazult, és ezen a Bartókkal személyes ismertségben álló Rudolf Kolisch érkezése sem változtatott érdemben.

⁹⁸ SOMFAI *Perfect Notation*, 307.

⁹⁹ Ennek eklatáns dokumentuma Bartók Kolischhoz írt 1934. október 23-i levele (magántulajdonban), amelyben Bartók részletes instrukciókat küldött az 5. vonósnégyes előadásmódját illetően.

¹⁰⁰ Verhuyck-Coulon levele Bartókhöz, 1935. november 16. A levél bibliográfiai adatait lásd az *1a függelékben*.

¹⁰¹ Lásd Verhuyck-Coulon leveleit Bartóknak, 1930. október 14., 1935. október 8. és november 5., illetve 1936. június 25. A levél bibliográfiai adatait lásd az *1a függelékben*.

¹⁰² VAN MALDEREN *Historique et réception*, 251.

FÜGGELÉK 1A

Bartók Béla és Gaston Verhuyck-Coulon levelezése

B-Br FGV = Koninklijke Bibliotheek van België (Brussels), Fonds Gaston Verhuyck

Malderen = Anne VAN MALDEREN: *Historique et réception des diverses formations Pro Arte* (1912–1947). Dissertation (Louvain-La-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2012).

H-Bbba = BTK Zenetudományi Intézet Bartók Archívuma (Budapest)

Lenoir = Yves LENOIR: „À propos de quelques documents du Fonds Gaston Verhuyck”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 35/1–3 (1993–1994), 155–180.

VG = Vásárhelyi Gábor magángyűjteménye

Feladó	Dátum	Eredeti lelőhelye	(Indigó)másolat, leirat	Közlés
Verhuyck	1929. 02. 22.	VG, BH III/1948	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/16	–
Bartók	1929. 03. 27.	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/1	–	<i>Malderen</i> , 134., 146.
Verhuyck	1929. 04. 19.	–	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/17	–
Bartók	1929. 05. 6.	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/2	–	–
Verhuyck	1929. 05. 14.	VG, BH III/1951	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/18	–
Verhuyck	1929. 11. 15. (1)	VG, BH III/1949	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/19	–
Verhuyck	1929. 11. 15. (2)	VG, BH III/1952	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/20	–
Bartók	1929. 12. 10.	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/3	H-Bbba, jelzet nélkül	–
Verhuyck	1929. 12. 31.	VG, BH III/1947	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/21	–

Feladó	Dátum	Eredeti lelőhelye	(Indigó)másolat, leirat	Közlés
Bartók	1930. 01. 5.	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/4	H-Bbba, jelzet nélkül	–
Verhuyck	1930. 04. 1.	VG, BH III/1953	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/22	–
Bartók	1930. 10. 4.	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/5	H-Bbba, BAN 6718/a	<i>Lenoir</i> , 156–157.
Verhuyck	1930. 10. 14.	VG, BH III/1954	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/23	<i>Lenoir</i> , 158–160.
Bartók	1930. 11. 11.	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/6	H-Bbba, jelzet nélkül	–
Verhuyck	1931. 06. 24.	VG, BH III/1955	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/24	–
Bartók	1931. 09. 9.	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/7	H-Bbba, jelzet nélkül	–
Verhuyck	1935. 10. 8.	–	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/25	<i>Lenoir</i> , 160–161.; <i>Malderen</i> , 237.
Bartók	1935. 11. 5.	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/8	H-Bbba, BAN 6718/b	<i>Lenoir</i> , 162–164.
Verhuyck	1935. 11. 16.	VG, BH III/1956	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/26	<i>Lenoir</i> , 165–167.
Bartók	1935. 12. 3.	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/9	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/32; H-Bbba, BAN 6718/c	<i>Lenoir</i> , 167–171.
Verhuyck	1936. 06. 25.	VG, BH III/1957	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/27	<i>Lenoir</i> , 171–173.
Bartók	1936. 09. 3.	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/10	H-Bbba, jelzet nélkül	–

FÜGGELÉK 1B

**A Koninklijke Bibliotheek van België (Brussels) Fonds Gaston Verhuyck
további Bartók-témájú levelei**

B-Br FGV = Koninklijke Bibliotheek van België (Brussels), Fonds Gaston Verhuyck

Feladó	Címzett	Dátum	Forrás
Bartók	Paul Bechert (IT-HMA)	1929. 10. 14.	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/11 (eredeti)
Verhuyck-Coulon	René Tellier	1935. 11. 8.	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/28 (indigómasolat)
Verhuyck-Coulon	Compagnie Luxembourgeoise de Radiodiffusion	1935. 11. 8.	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/29 (indigómasolat)
Verhuyck-Coulon	Antonia Kossar	1935. 11. 16.	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/30 (indigómasolat)
Verhuyck-Coulon	Antonia Kossar	1935. 08. 6.	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/31 (indigómasolat)
L. Lescauwact	Arthur Prévost	dátum nélkül	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/14 (eredeti)
Hermann Pál	Verhuyck-Coulon	dátum nélkül	B-Br FGV, Mus. Ms. 467/I/15 (eredeti)

FÜGGELÉK 2

A Quatuor Pro Arte / Pro Arte Quartet Bartók-előadásai (1923–1945)

Az adatok forrásai:

Anne VAN MALDEREN: *Historique et réception des diverses formations Pro Arte (1912–1947)*. Dissertation (Louvain-La-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2012).
2. függelék.

John W. BARKER: *The Pro Arte Quartet: A Century of Musical Adventure on Two Continents* (New York, University of Rochester, 2017).

1. vonósnégyes (BB 52)

1925. november 4. (<i>Nancy</i>)	1927. december 6. (<i>Bilbao</i>)
1925. november 6. (<i>Párizs</i>)	1927. december 20. (<i>Brüsszel</i>)
1925. december 21. (<i>Brüsszel</i>)	1927. december 23. (<i>Marseilles</i>)
1925. december 22. (<i>Brüsszel</i>)	1928. március 19. (<i>Buffalo</i>)
1926. február 11. (<i>Genova</i>)	1933. július 2. (<i>Oakland</i>)
1926. február 24. (<i>Le Havre</i>)	1933. november 5. (<i>Boston</i>)
1926. október 28. (<i>New York</i>)	1933. december 12. (<i>London</i>)
1927. július 19. (<i>Frankfurt am Main</i>)	1934. július 18. (<i>Oakland</i>)
1927. november 13. (<i>Épinal</i>)	1934. december 7. (<i>Párizs</i>)
1927. november 27. (<i>Barcelona</i>)	1940. május 4. (<i>Kansas City</i>)

2. vonósnégyes (BB 75)

1923. január 23. (<i>Genf</i>)	1925. február 22. (<i>Genf</i>)
1923. február 28. (<i>Brüsszel</i>)	1925. november 25. (<i>London</i>)

3. vonósnégyes (BB 93)

1930. október 4. (<i>München</i>)	1931. február 11. (<i>Brüsszel</i>)
1930. október 6. (<i>Bécs</i>)	1931. november 12. (<i>Liverpool</i>)

4. vonósnégyes (BB 95)

1929. október 8. (<i>München, németországi bemutató</i>)	1930. november 4. (<i>Saint Gallen</i>)
1929. október 11. (<i>Berlin</i>)	1930. november 12. (<i>Winterthur</i>)
1929. október 12. (<i>Berlin</i>)	1930. december 15. (<i>Dublin, írországi bemutató</i>)
1929. október 21. (<i>Bécs, ausztriai bemutató</i>)	1931. február 16. (<i>Koppenhága</i>)
1929. október 25. (<i>Brüsszel, belgiumi bemutató</i>)	1931. február 25. (<i>Ålborg</i>)
1929. december 9. (<i>Milánó, olaszországi bemutató</i>)	1931. március 6. (<i>Marseilles</i>)
1929. december 15. (<i>Bern, svájci bemutató</i>)	1932. november 29. (<i>Cambridge</i>)
1930. január 9. (<i>Brüsszel</i>)	1932. december 12. (<i>Párizs, franciaországi bemutató</i>)
1930. február 2. (<i>New York, USA-beli bemutató</i>)	1934. február 16. (<i>London</i>)
1930. szeptember 8. (<i>Liège</i>)	1934. november 7. (<i>Leeds</i>)
1930. október 10. (<i>Frankfurt am Main</i>)	1935. május 2. (<i>Brüsszel</i>)
1930. október 14. (<i>Nürnberg</i>)	1936. március 17. (<i>Washington</i>)

5. vonósnégyes (BB 110)

1935. május 11. (<i>Párizs, európai bemutató</i>)	1936. július 16. (<i>Paolo Alto</i>)
1935. május 12. (<i>Párizs</i>)	1937. november 3. (<i>Genf</i>)
1935. május 20. (<i>Párizs</i>)	1938. február 9. (<i>Chicago</i>)
1935. július 4. (<i>Genf</i>)	1938. november 25. (<i>Bázel</i>)
1935. július 16. (<i>Paolo Alto</i>)	1944. április 9. (<i>Madison</i>)
1935. július 28. (<i>Oakland</i>)	1945. január 26. (<i>Washington</i>)
1935. július ?. (<i>New York</i>)	1945. február 1. (<i>Baltimore</i>)
1935. november 24. (<i>London</i>)	1945. február 3. (<i>Washington</i>)
1935. december 13. (<i>Marseilles</i>)	1945. március 23. (<i>Chicago</i>)

Au Quatuor Pro Arte
Alphonse Oress, Laurent Halicz, Germain Prévost, Robert Mass

IV^{ème} QUATUOR

Violino I

I

Béla Bartók
(1929)

Allegro $\text{♩} = 150$

Aufführungsrecht vorbehalten
Droits d'exploitation réservés
All performing rights reserved

Copyright 1929 by Universal-Editeur
Universal-Editeur No. 97889

1. *faksimile*. Bartók Béla: 4. vonósnégyes (BB 95), az elsőkiadás szólamanyagának első levonata, amely a Waldbauer-Kerpely-vonósnégyes jászópéldánya volt 1929 végén és 1930 elején. (H-Bbba, Waldbauer-hagyaték, I. doboz.)

Béla Bartók and the Quatour Pro Arte

The relationship between Bartók and Quatour Pro Arte was not as personal as the composer's relationship with the Waldbauer-Kerpely String Quartet, the New Hungarian String Quartet or even the Kolisch String Quartet. Professionally, however, it was equally fruitful. This paper describes the background to the contact between the composer and the quartet, and discusses in detail the background of the dedication of String Quartet No. 4 (BB 95), the commissioning of String Quartet No. 5 (BB 110), and the surviving recordings of String Quartet No. 1 (BB 52) and String Quartet No. 5. It also takes stock of the plans that went up in smoke: the planned exclusivity of String Quartet No. 3 (BB 93), a planned string quartet concert, the studio recording of String Quartet No. 4 that ultimately did not materialise, and how the ensemble never met Bartók.

BIRÓ VIOLA

Visszatekintés a *Bartók Béla írásai* 4. kötetének szerkesztői munkálataira

„Nagy, fontos vállalkozás...” – ezekkel a szavakkal indul az a „Felhívás”, amely Bartók és Kodály első népdalfeldolgozás-sorozata, az 1906-os *Magyar népdalok* megrendelésére szólítja fel a közönséget, annak is Bartóktól való legkorábbi megfogalmazása, amely tudomásunk szerint a szerző legelső népzenei tárgyú írása.¹ A *Bartók Béla írásai* 4. kötetének közreadási munkálatai során magam is úgy érezhettem, valami nagy és fontos dolog résztvevője vagyok. A Bartók-írások összkiadásának nyolc kötetre tervezett sorozatában a népzeneről és a népzene kutatásról szóló kisebb írások két kötetet kitevő anyaga számos olyan kulcsművet tartalmaz, amely alapvető Bartók népzene tudósi szemléletének megértéséhez. A tudományos alpműveket tartalmazó 3. kötet folytatásaként megjelenő, főként ismeretterjesztő cikkeket és előadásokat tartalmazó 4. kötet ugyanakkor Bartóknak egy talán kevésbé ismert oldalára is ráirányítja a figyelmet: a nagyközönséghez szóló, népszerű, olykor egyenesen bőbeszédű írások stílusára. Míg önmagáról vagy kompozícióiról Bartók a nyilvánosság előtt csak szűkszavúan vallott, az írásai túlnyomó többségének uralkodó témájáról, „népzenei alapélményéről”,² jóformán minden adandó alkalmat megragadva, oldottan, élményszerűen beszélt. Mintegy öt évvel ezelőtt jelent meg ez a kötet, Lampert Vera közreadásában, Révész Dorrit és jómagam szerkesztésében. E visszatekintésben egyfelől a kötet meglehetősen hosszúra nyúlt keletkezéstörténetéről, másrészt a munka folyamán felmerült speciális problémákról és különleges megoldásokról fogok szólni. Mielőtt azonban magáról a kötetről beszélünk, érdemes legalább röviden szót ejtenünk a Bartók-írások sorozat egészéről, annak alapelveiről, indulásáról.

¹ BARTÓK Béla: „Fölhívás a magyar közönséghez”, in *Írások a népzeneről és a népzene kutatásról* II, közr. LAMPERT Vera, lekt., szerk. RÉVÉSZ Dorrit – BIRÓ Viola (Budapest, Editio Musica Budapest, 2016) (*Bartók Béla Írásai* 4), 479. (továbbiakban: BBI/4).

² Lásd Tallián Tibornak a sorozat első kötetéhez írt közreadói előszavát in *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*, vál., kiad., jegyz. TALLIÁN Tibor (Budapest, Zeneműkiadó, 1989) (*Bartók Béla Írásai* 1), 13. (továbbiakban: BBI/1).

Előzmények

Bartók írásainak összkiadás-jellegű új sorozatáról először Tallián Tibor adott hírt 1979-es „Bartók-marginália” című tanulmányában.³ Már az itt bemutatott néhány szemelvény nyilvánvalóan érzékeltette, mennyire gazdag és sokoldalú információforrás a Bartók-írások kéziratos forrásanyaga. Míg a Bartók-kutatás egyik alapműveként számított, a szakirodalomban BÖI-ként emlegetett *Bartók Béla Összegyűjtött Írásai* még kizárólag korábban publikált szövegeken alapult,⁴ a Somfai László által kezdeményezett, nyolckötetesre tervezett *Bartók Béla Írásai* sorozat (továbbiakban: BBI) – a kutatási lehetőségek döntő megváltozásának köszönhetően – a fennmaradt forrásanyag felhasználásával kívánja magyar nyelven közzétenni Bartók írásainak jelenlegi ismereteink szerinti teljes anyagát. Mint a sorozat korábban megjelent kötetei⁵ is mutatták, a kéziratos források révén számos eddig ismeretlen, kiadatlan szöveg került napvilágra, vagy lehetővé vált egyes írások publikált alakjának az eredeti szerzői fogalmazványon alapuló revíziója, amelynek főként a fordításban megjelent közlemények esetében van különösen nagy jelentősége. A források filológiai feldolgozása, a kéziratokból kihúzott, de sokatmondó írásrétegek feltárása, meghaladott szövegváltozatok, vázlatok nyilvánosságra kerülése ugyanakkor rendkívül árnyalt képet ad az egyes szövegek kialakulásáról, esetleg utólagos átalakulásáról.

A nagy mennyiségű, olykor többretegű forrásanyag tette lehetővé, hogy a sorozat kötetei teljes szövegváltozatokat is közöljenek, így a különböző alkalmakra átdolgozott változatok egymás mellett tanulmányozhatók. Bár a sorozat nem vállalkozik arra, hogy Bartók írásainak kritikai összkiadása legyen, mégis fontos törekvése, hogy függelékben közreadja az itt fordításban közölt írások – gyűjteményes kiadásban korábban meg nem jelent – idegen nyelvű szerzői változatát.⁶

Az írások kéziratos forrásanyagának közreadása már ezt megelőzően megkezdődött. A Denijs Dille által az 1960-as években kezdeményezett *Documenta Bartókiana*⁷

³ TALLIÁN Tibor: „Bartók-marginália”, in BERLÁSZ Melinda – DOMOKOS Mária (szerk.): *Zenatudományi dolgozatok 1979* (Budapest, MTA Zenatudományi Intézet, 1979), 35–45.

⁴ BARTÓK Béla *Összegyűjtött írásai* I, vál., kiad., jegyz. SZÖLLŐSY András (Budapest, Zeneműkiadó, 1966).

⁵ A *Bartók Béla Írásai* nyolckötetes sorozat további megjelent kötetei: BBI/3 = *Írások a népzeneről és a népzene kutatásáról* I, közr. LAMPERT Vera, lekt., szerk. RÉVÉSZ Dorrit (Budapest, Editio Musica Budapest, 1999) (*Bartók Béla Írásai* 3); BBI/5 = BARTÓK Béla: *A magyar népdal*, közr. RÉVÉSZ Dorrit (Budapest, Editio Musica Budapest, 1990) (*Bartók Béla Írásai* 5).

⁶ Mivel az írások jelentős hányadát Bartók idegen – német, angol vagy francia – nyelven fogalmazta, és még több nyelven kerültek a szerző jóváhagyásával kiadásra, minden írás valamennyi formáját magába foglaló gyűjteményes kiadása legalább hétnyelvű lenne. Erről bővebben lásd Tallián Tibor közreadói előszavát in BBI/1, 14–16.

⁷ A *Documenta Bartókiana* első négy kötetének alapvető forrásfeltáró munkája elsősorban kiadatlan levelek, rövidebb terjedelmű kompozíciók, írások, különböző tematikus jegyzékek vagy egyéb primer dokumentumok (fotók, hangfelvételek) kommentált kritikai közreadására irányult, esetenként egy-egy téma köré rendezve. A későbbi kötetek nagyobb hangsúlyt fektettek a zeneszerzői műhely forrásainak feldolgozására vagy a szerzői hangfelvételek elemzésére, melyek nagyobb tanulmányok

kötetekben elsősorban a korábban nem ismert írások jelentek meg kritikailag gondozott közreadásban, részletes – az egyes írások keletkezésére, értelmezésére, a források sajátosságaira, közreadásával kapcsolatos nehézségekre vonatkozó – kommentár kíséretében. A sorozat ötödik kötetében, Bartók 1920–1921-es, kivételesen gazdag írástermését közreadó nagy tanulmányában Somfai László már egy majdani kritikai összkiadás közreadási módjának mintapéldáját valósította meg: feltárta az egyes írások teljes forrásláncát, és a szövegek különböző változatait eredeti nyelven egymás mellé állítva adta közre.⁸ A BBI sorozata a *Documenta* forrásközléseivel szemben korlátozottabb eszközökkel él: az egynyelvű közreadásból adódóan az idegen nyelven fogalmazott írásokat a kötetek főszövegei fordításban hozzák, ahol viszont különös nehézség, hogy miközben minél pontosabban igyekeznek tükrözni az eredeti szöveg minden árnyalatát, lehetőleg „bartókos”, a szerző egyéb magyarul fogalmazott szövegeinek stílusához közel álló szöveg megalkotására törekednek, lehetőség szerint megtartva ugyanakkor a BÖI révén már ismertté vált magyar fordításokat is. Bartók írásainak nagy részéhez fennmaradtak kézíratos, olykor a keletkezés több stádiumát is dokumentáló források; ilyenkor a közreadás rendszerint a véglegeshez legközelebb álló forrást veszi alapul, a többire pedig csak tartalmilag releváns eltérések esetén hivatkozik jegyzetekben. Számos esetben azonban az egyes források több írásrétetet takarnak, amelyek különböző alkalmakra készült, olykor jelentősen átdolgozott változatokat képviselnek. A jelen tanulmány tárgyát képező BBI/4 több olyan filológiai szempontból tanulságos írást tartalmaz, ahol a többréttegű források szétválasztásával, több forrástípus kombinálásával vagy akár részleges rekonstrukcióval alakítottuk ki egyes szövegeknek a szerzői szándékhoz feltehetően legközelebb álló alakját. Ezekről lesz bővebben szó a tanulmány második részében. Előtte azonban a kötet közreadási munkálatainak történetéről szeretnék röviden szólni.

Közreadás két felvonásban

A *Bartók Béla Írásai* 3–4., a szerző népzénéről szóló írásait magába foglaló köteteinek anyagát már az 1990-es években előkészítette Lampert Vera, a kötetek közreadója és Révész Dorrit, a teljes sorozat felelős szerkesztője, a két népzenei kötet szerkesztője, valamint a sorozat ötödik, *A magyar népdal* című kötetének közreadója. Mivel a BÖI-hez viszonyítva a kézíratos források révén ebben a témakörben különösen megnövekedett az írások száma, ez – a kézikönyv-formátumú BBI sorozatban – az írások két kötetre bontását tette szükségessé. Az anyag sokfélesége ellenére a közreadók számára világos volt a szövegek műfaj szerinti megoszlása: jellegzetes „analitikus” eszközökkel

formájában kerültek közreadásra. Lásd Denijs DILLE (Hg.): *Documenta Bartókiana*. Heft 1–4 (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1964, 1965, 1968, 1970); László SOMFAI (Hg.): *Documenta Bartókiana*. Heft 5–6. Neue Folge (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977, 1981).

⁸ László SOMFAI: „Vierzehn Bartók-Schriften aus den Jahren 1920/21. Aufsätze über die zeitgenössische Musik und Konzertberichte aus Budapest”, in *Documenta Bartókiana* 5, 15–141.

él Bartók szakmai közönséget célzó tanulmányaiban, és másképp fogalmaz a nagyközönség számára készült ismeretterjesztő írásaiban. Ennek megfelelően a 3. kötet foglalta magába a tudományos igényű nagyobb szabású dolgozatokat és előadásokat, néhány rövidebb dallamközlést, a könyvbírálatokat és vitairatokat, míg a 4. kötetbe kerültek a népszerűsítő jellegű rövidebb cikkek és előadások, valamint a lexikoncikkek, kongresszusi felszólalások, javaslatok, beadványok és néhány töredék. Akadtak persze határesetek, amelyeket nem lehetett kompromisszum nélkül ide- vagy odasorolni, mint ahogy az is problematikusnak tűnt, hogy jelentős tanulmányok iker-írásai a megfogalmazás különbözősége folytán külön-külön kötetekbe kerültek.⁹ Azonban a két kötet egymást kiegészítve jelen tudásunk szerint immár hiánytalanul teszi hozzáférhetővé a magyar olvasóközönség számára Bartók népzenei tárgyú kisebb írásait.

A szövegek közötti szoros összefüggések folytán a két kötet előkészítő munkálatai párhuzamosan zajlottak. Révész Dorrit gyűjtötte össze a szövegek forrásanyagát a Bartók Archívum gyűjteményére és az amerikai Bartók-hagyatéknak a Bartók Archívumba elküldött kéziratmásolataira támaszkodva. A teljes forrásanyagról – a kor technikai lehetőségeinek megfelelően – fekete-fehér fénymásolat készült, az Amerikában élő közreadó, Lampert Vera számára, aki ez alapján alakította ki a kötetek felépítését és dolgozta ki a közreadandó szövegeket a sorozat 1. kötetében meghatározott elvek szerint. A forráshelyzettől, kiadástörténettől függően ez minden esetben egyéni megközelítést igényelt, de megállapíthatunk néhány jellemző helyzetet. A BÖI-ben már megjelent írásoknál a publikált szöveget a fennmaradt forrásokkal egybevetve, ezt szükség esetén stilisztikailag, tartalmilag módosítva kellett létrehozni az adott írás kritikailag gondozott alakját. Ha a kiadott változat jelentősen eltért a kézirat változattól, vagy előkerült a fordításban megjelent cikk magyar nyelvű bartóki fogalmazványa, a BBI új magyar szöveget hozott. A magyarul eddig nem elérhető írásokat le kellett fordítani. Végül a kéziratból most először kiadásra kerülő írásoknál a szükséges szövegkritikai eljárás mellett dönteni kellett ezek közreadási módjáról. Lampert Vera tehát az egyes írások forrásanyagának értékelését és a közlés alapjául szolgáló forrás kiválasztását követően revideálta, lefordította vagy a forrás alapján átírta a szövegeket, és ellátta őket a szükséges jegyzetapparátussal (első kiadás, gyűjteményes kiadás, kézirat források, a keletkezés körülményeire, valamint a közreadás módjára vonatkozó megjegyzések, kritikai jegyzetek).

Az így kialakított szövegeket azonban szükséges volt ellenőrizni az eredeti kéziratok alapján, megvizsgálni, elemezni a fekete-fehér fénymásolatokon esetleg nem jól látható javításrésztegeket: ez a feladat a mindenkori szerkesztőre hárult. Révész Dorrit

⁹ Ilyenek például Bartók 1934-ben, önálló füzetként megjelentetett „Népzenénk és a szomszéd népek népzeneje” című nagy összehasonlító tanulmánya, amely eredetileg népszerűsítő jellegű rádióelőadásként hangzott el (lásd BBI/3: 11, BBI/4: 33), vagy az 1935-ben, „Miért és hogyan gyűjtsünk népzene?” címmel publikált jelentős módszertani tanulmánya, amelyet később rövidített, átalakított formában olvasott fel törökországi gyűjtőútja alkalmából tartott előadásai egyikén (BBI/3: 13, BBI/4: 41). Az egyes írások besorolásának további dilemmáiról lásd a kötetek közreadói előszavát in BBI/3, 7–11., BBI/4, 9–17.

az 1999-ben megjelent 3. kötetel párhuzamosan a 4. kötet anyagával is intenzíven foglalkozott. A két kötet teljes anyagát szem előtt tartva számos alapvető megjegyzéssel, kiegészítéssel látta el a BBI/4 egyes szövegeit, leginkább a közlés alapjául szolgáló forrásszövegre, a közreadás módjára, esetleg új szövegváltozatok beiktatására vonatkozóan. Bár a 4. kötet munkálatai Révész Dorrit tragikus halála folytán megakadtak, az ő megjegyzései, javaslatai jelentették a kiindulópontot a közreadási munkálatok újraindulásakor.¹⁰

A kötet Révész Dorrit által jegyzetelt kéziratának sokféle szerkesztői bejegyzései közül mindenekelőtt a forrásokkal kapcsolatos megfigyeléseket kell kiemelnünk. Az eredeti források vizsgálata lehetővé tette, hogy bizonyos szövegek esetében Révész Dorrit pontosítsa a források leírását, közelebbről megállapítsa ezek eredeti funkcióját. Néha csak felhívta a figyelmet a részletesebb leírás szükségességére, máshol maga részletezte a leírást. Különösen foglalkoztatta a korai, Bartók életében meg nem jelent szövegek filológiai vizsgálata. A kötet végleges változatában 1. számként közölt, „A magyar népzeneről” címet viselő befejezetlen előadás szerkesztői jegyzeteihez Révész Dorrit bőséges kommentárt fűzött, melyben részletesen taglalta a kézirat papírszerkezetét és az ebből fakadó hipotéziseket, érvelt a forrás különböző datálási lehetőségei mellett, és válaszokat keresett a szöveg tartalmilag talányos részeinek értelmezésére.¹¹ A kötet függelékének *Töredékek* címmel ellátott fejezetében a „641 magyar szövegű népdal...” és „A magyar népdal főbb típusai tekintettel fejlődésükre” című szövegeket (BBI/4: 46, 47) Révész Dorrit maga készítette elő. Kéziratból először kiadásra kerülő, korai szövegekről lévén szó, külön feladatot jelentett a szövegek datálása és elhelyezése, értelmezése a szerzői életművön belül. A második töredék szerkesztői jegyzeteiben Révész Dorrit részletesen tárgyalja a szöveg datálásában nyomravezető tartalmi–ortográfiai elemeket (formaszerkezet jelölése, különböző szótagszámú sortípusok sorrendje, alkalmazkodó ritmus tárgyalása, ütembeosztás), és

¹⁰ Az itt következő megfigyelések a kézirat 1999-ben félretett alakjára vonatkoznak, amelyet a közreadás újraindulásakor jelen sorok írója megkapott. A BBI/4 megjelenését követően azonban előkerült a kézirat egy későbbi verziója, amely az anyag egy részének Révész Dorrit által jelentősen átdolgozott változatát tartalmazza, ennek tárgyalása azonban túlmutat a jelen írás keretein.

¹¹ Lásd BBI/4, 23–25. A kézirat két befejezetlen fogalmazványának kézirat-együttesében négy oldal üresen maradt, ami Bartók gyakorlatát tekintve példátlan. Ebből Révész Dorrit arra következtetett, hogy Bartók valószínűleg hosszabb szöveget tervezett. A második fogalmazvány „mielőtt bármiféle hatásáról beszélénk” kezdetű szakaszából ítélve pedig úgy gondolta, hogy a szöveg folytatásában Bartók talán a magyar népzene műzenére gyakorolt hatásáról beszélt volna. A szöveg datálásával kapcsolatban a szerkesztő felveti, hogy akár 1910 előtt is keletkezhetett, amit az is megerősít, hogy nem maradt fenn Ziegler Márta által készített másolat (az 1910-es években, ill. az 1920-as évek elején Bartók első felesége rendszeresen részt vett az írások kéziratának elkészítésében, tisztázatot készített, németre fordított vagy korrektúrázta a német nyelvű szövegeket). Az írást először közreadó Tallián Tibor közreadói kommentárja nyomán ugyanakkor Révész Dorrit megerősíti, hogy ha a szöveg mégis esetleg kevéssel 1918 előtt készült, akkor csak szabadelőadás lehetett (azaz a Balázs Béla és Lukács György körül kialakult Vasárnapi Kör filozófiai–esztétikai kérdéseket megvitató szabadiskolájának, a Szellemi Tudományok Szabad Iskolája keretében lehetett tervbe véve). – A BBI/4 közreadott változatába ezek a hipotézisek nem kerültek bele.

megállapítja, hogy ezt az 1918 előtt keletkezett szöveget „a magyar népdal legelső elemző leírásának kell tartanunk”.¹² Az ő mintáját követve alakítottuk ki utóbb Lampert Verával az első töredék-szöveg szerkesztői jegyzeteit.

Ugyancsak a források tanulmányozása nyomán tett javaslatokat Révész Dorrit a közreadás alapjául tekintendő forrásszöveg esetleges módosítására. A „Faji tisztaság a zenében” című szövegnél (BBI/4: 36) a szerkesztő az írás egészének kéziratok alapján való újrarendelését javasolta, miután a szöveg az angol nyelvű első kiadásban nem szereplő hét bekezdésnyi zárószakasza eleve a közreadó fordításában jelenik meg; Lampert Vera ez esetben jobbnak látta megtartani és szükség esetén revideálni a BÖI már jól ismert szövegét. A „Népdalkutatás Kelet-Európában” című (BBI/4: 44) magyarul fogalmazott, de angol fordításban megjelent tanulmány esetében viszont az ő javaslatára választottuk a fogalmazványt a közreadás alapjául a BÖI szövege helyett.

Számos megfigyelést tett Révész Dorrit továbbá a közreadás módjára vonatkozóan is. Kéziratból való közreadásnál a forrás betűhív átírása helyett a szöveg modernizálását, a mai helyesírás elveihez való igazítását javasolta a főszövegben, ahogyan ezt a BBI korábbi kötetei is tették. Komplex forráshelyzetű, sok bejegyzést, javítást tartalmazó vagy többretegű forrásokkal rendelkező, következőképpen tehát sok szerkesztői jegyzetet igénylő szövegek esetén rendszerint a jegyzetanyag csökkentését tanácsolta. Húzásra vagy betoldásra vonatkozó jegyzettípusoknál Révész Dorrit inkább beépítette volna a változásokat a főszövegbe, áthúzással, illetve betoldás jellel.¹³ A végleges változatban végül áthúzás kizárólag jegyzetekben fordul elő, a betoldásra vonatkozó jelet (< >) pedig csak függelékszövegekben használtuk. Arra is volt példa, hogy Révész Dorrit a jegyzetanyag csökkentése érdekében az alapszöveg több verzióra való bontását, vagy ellenkezőleg, két egymáshoz közel álló alapszöveg egybevonását javasolta. Így például, Bartók törökországi népdalgyűjtő útjáról szóló beszámolójának (BBI/4: 16) szövegénél több variáncsszöveget javasolt, elképzeléseit azonban a szerkesztői kéziratban nem részletezte.

Különösen értékesek Révész Dorrit kiegészítésre, új szövegváltozatok beiktatására vonatkozó megjegyzései. Az ő javaslata alapján pótoltuk az írásom elején említett 1906-os „Felhívás” szerzői fogalmazványának szövegét (BBI/4: 37a), amely a szöveg

¹² A szerkesztői jegyzetekben Révész Dorrit továbbá kitér a magyar népzene stílusainak látszólag zavarba ejtő sorrendjére: a régi stílus részletes bemutatása után az új stílus éppen csak elkezdett leírása következik, ezt követi a vegyes osztály (itt: „III. csoport”) jellegzetességeiről szóló, az eddigiektől stílusában elütő feljegyzés. Tehát itt már az 1924-től véglegessé vált sorrendet látjuk, holott Bartók még 1920–1921-ben is a régi–vegyes–új stílus kvázi-kronologikus rendjét használta. Vö. BBI/5, 255–296., 328., 344. Lásd még Dorrit Révész: „Text, Versions, and Recycling in Bartók’s Writings: A Progress Report”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 37/1 (1996), 5–20., ide: 15. Mint később kiderítettük, a vegyes osztályról szóló feljegyzés valójában *A magyar népdal* előkészítő jegyzetei közé tartozik. A szerkesztői jegyzeteket tehát ennek megfelelően módosítottuk, ugyanakkor az alapszövegben pótoltuk a kézirat „Kiegészítések” feliratú lapjának szövegét, amit a Révész Dorrit által előkészített szöveg még nem tartalmazott.

¹³ Ilyenre több példa van az ő szerkesztésében megjelent BBI/3 szövegei között. Lásd BBI/3: 5, 6, 9, 10. A 4. kötet kéziratában főként a 11, 12, 30a, 32 és 33 szövegeknél tett ilyen jellegű javaslatokat.

kialakulása szempontjából alapvető jelentőségű, valójában egyetlen hiteles bartóki megfogalmazása. Szintén ő javasolta a kötetben Bartók „Magyar hangszeres” címmel közölt, a Dent-lexikon¹⁴ számára készült cikkének (BBI/4: 19) első, műzenei hangszeresről szóló rövid szakaszának közlését, amelyet a közreadó elsöre értelemszerűen elhagyott; de mivel ennek a sorozat egyetlen további kötetében sem lett volna jobb helye, végül itt közöltük. A „Népdalkutatás új eredményei Magyarországon” című szöveg (BBI/4: 32) esetében a forrásanyag felülvizsgálata nyomán Révész Dorrit új kottás forrással pótolta a szöveg forrásait, amely alapján lehetővé vált a szöveg 1932-ben elhangzott előadásváltozata illusztrációs anyagának beazonosítása és közlése. A kötet előadásszövegeinek többségénél nem maradt fenn kottaanyag, így rendszerint csak a források illusztrációkra utaló, sokszor igencsak vázlatos bejegyzései alapján lehetett többé-kevésbé következtetni az egyes előadások hangzó példáira. Révész Dorrit több előadásszöveg esetében felvetette kottapéldák közlésének a lehetőségét. A „Magyar népzene” (BBI/4: 15) és a „Kelet-európai népzene kutatás néhány problémája” (BBI/4: 34, 34a, 35) című szövegeknél az ő javaslatát követve közöltük a jegyzetek alapján beazonosított dallamok kottáit, igaz nem a főszövegbe ékelve, ahogy Révész Dorrit elképzelte, hanem a szövegek végén, mintegy mellékletként. A „Magyar népzene” (BBI/4: 12) és a „Magyar népzene hatása a szomszéd népek népzenejére” (BBI/4: 33) című budapesti rádióelőadások meglehetősen nagyszámú példaanyagát viszont jobbnak láttuk csak jegyzetekben beazonosítani, illetve – az utóbbi esetében – utalni a szöveg tanulmányváltozata BBI/3-ban közölt példatárának idevonatkozó számaira.

Végül, fontos megfigyelései voltak Révész Dorritnak a szövegek kötetbeli elrendezésére vonatkozóan. A Lampert Vera által kidolgozott kötetterv szerint négy témakörre oszlanak a kötet főszövegei, aszerint hogy egyes népek népzenejének a bemutatása, különböző népzenei összehasonlító tárgyalása vagy a népzene kutatás módszertanát érintő kérdések szerepelnek-e benne hangsúlyosan; a lexikoncikkek jellegüknél fogva eleve elkülönülnek. Azonban, mint a sorozat eddig megjelent kötetjeinek előszavai is tanúsítják, a témakörök szerinti besorolás korántsem mindig egyértelmű. Révész Dorrit figyelmeztetett két, eredetileg a módszertani fejezetben szereplő szöveg (BBI/4: 48, 49) töredékességére, amelyek tehát az ő feljegyzései nyomán kerültek át a függelék *Töredékek* című fejezetébe. A módszertani fejezet több írásáról¹⁵ a szerkesztő viszont úgy gondolta, inkább az első fejezetbe illenének; sőt magát a teljes módszertani fejezetet is elhagyta volna. A végleges változatban mind a négyfejezetes beosztás, mind az említett szövegek az eredeti helyükön maradtak. Továbbá a sorozat első kötetében közölt, eredetileg három részletben megjelent, de egyetlen alkalommal felolvasott 1931-es budapesti előadás mintájára Révész Dorrit egybevonta volna Bartók 1936-ban Törökországban tartott három előadásának szövegét, pótolva

¹⁴ Arthur EAGLEFIELD HULL et al. (eds.): *A Dictionary of Modern Music and Musicians* (London, J. M. Dent, 1924).

¹⁵ Lásd BBI/4: 37, 42, 45.

az eredeti kötettervben még nem szereplő második, a népzene műzenére gyakorolt hatásáról szóló szövegét.¹⁶ A közreadó a kérdés újragondolása után sem érezte indokoltnak a két eset párhuzamba állítását, ugyanis a budapesti előadással ellentétben Törökországban Bartók három különböző napon olvasott fel három önmagában teljes előadást; a kötet végleges változata így csak a két népzenei tárgyú előadást tartalmazza (BBI/4: 15, 41).

A közreadás „második felvonása”, azaz a kötet anyagának véglegesítése 2014-ben kezdődött, amikor Vikárius László megbízásából Lampert Verával szoros együttműködésben elkezdtem dolgozni a BBI/4 kéziratán. Feladatom alapvetően az egyes írások forrásainak átnézése és a közreadandó szövegekkel való összevetése volt; ezenfelül – mint talán ez az eddig elmondottakból érzékelhető – számos probléma, eldöntetlen kérdés várt megoldásra, a teljes anyag felülvizsgálatával pedig ezek újabbakkal bővültek. Mivel lényegében kezdő Bartók-kutatóként fogtam e munkához, komoly kihívást jelentett számomra a gyakran meglehetősen komplikált filológiai problémákkal való szembesülés. A szerzői műhellyel való közvetlen találkozás ugyanakkor az írások addig nem sejtett mélyrétegeibe engedett betekintést, sőt olykor izgalmas nyomozómunkát igénylő feladatokat is tartogatott. A munka technikai megvalósítása viszont a 20 évvel korábbi lehetőségekhez képest jóval előnyösebb körülmények között zajlott: rendszeres óceánon túli levélváltással, a korrektúráinkkal teletűzdelt szövegek oda-vissza küldésével azonnal egyeztetni tudtunk minden felmerülő kérdéstről. A Lampert Verával való mintegy két és fél évig tartó intenzív együttműködés kiváló iskola volt számomra a Bartók-filológia terén. – A közreadás e második szakaszáról nem kívánok itt részletesen beszámolni; de a kötet teljes anyagáról sem tudnék e helyen módszeres összefoglalást adni. Ehelyett néhány kiemelt példával szeretnék rámutatni néhány jellemző problémára, amellyel e „második felvonás” során találkoztunk, és amely a közreadás szempontjából is különleges megoldásokat eredményezett.

Források és talányok

A BBI/4 anyagának egyik sajátossága, hogy számottevő részben olyan szövegeket vagy szövegverziókat közöl, amelyek az ismeretterjesztő, a népzeneről élszóban beszélő Bartók alakjáról nyújtanak közelebbi képet. Mint Révész Dorrit, a BBI 3–4. kötetének munkálatairól beszámoló tanulmányában kiemelte, Bartók minden adódó alkalmat megragadott, hogy a népzeneről beszéljen. Előadásainak szövegei ugyanakkor a műfaj iránti ösztönös érzékéről tanúskodnak: lényegre törő, de személyes hangú, olykor egyenesen anekdotikus stílusban beszél, és mondanivalóját mindig gondosan összeállított, lehetőleg jó minőségű hangzó illusztrációkkal támasztja alá. Hazai és külföldi közönségnek szánt felolvasásairól a BÖI még a szövegek

¹⁶ A második török előadás egy korábbi, bővebb változatát Tallián Tibor közölte. Lásd BBI/1: 35.

publikált változata alapján tájékoztat, és csak azokról tud, amelyek egyáltalán kiadásra kerültek. Azóta, az írások kéziratos forrásainak feltárása nyomán tudjuk, a szóbeli előadások sokszor lényegesen eltérnek ezek írott változatától. Révész Dorrit szavaival élve: a publikált tanulmányok gyakran „csak csontvázai” az ezek előzményül szolgáló színes, élményszerű előadásoknak.¹⁷

Az előadások közreadásakor azonban nem ritkán komoly nehézségekbe ütközünk. Írásaiban ugyan gyakran találkozunk visszatérő témákkal, Bartók jellemző módon sosem ismételte azonos módon önmagát: akár megismételte egy korábbi előadását, akár írásban közölte egy felolvasását, mindig az adott alkalomhoz igazította a mondanivalóját. A gyakorlatban pedig ez rendszerint a szövegeinek „újrahasznosítását” jelentette, azaz a korábbi szöveg valamely forrásából alakította ki az új változat kéziratát. Ilyenkor rendszerint kihúzott bizonyos szakaszokat az eredetiben és számozott betoldásként újonnan fogalmazott részeket csatolt hozzá, vagy kiemelte a korábbi változat kéziratából a használandó részeket és az új változat kéziratába illesztette. Ily módon előfordul, hogy egy-egy írás egykor együvé tartozó forrásai idővel szétváltak egymástól és váratlan helyekre kerültek, vagy, hogy egyetlen forrás különböző írásrétegei egyszerre több írásverziót takarnak. Ez utóbbi esetben a különböző írásrétegek szétválasztása nem mindig egyszerű feladat, mint ahogy annak eldöntése sem, hogy hol húzódik a határ a szövegvariáns és önálló verzió között. Bár a kérdést minden idevonatkozó esetben külön kellett mérlegelni, általánosságban elmondható, hogy jelentős módosításokat, esetleg eltérő illusztrációs anyagot tartalmazó szövegváltozatok önálló főszöveggként vagy függelékbeli szövegvariánsként kerültek közlésre. Tekintettel a források és szövegváltozatok közötti összefonódásokra, a BBI/4-ben, a sorozat korábbi köteteitől némileg eltérően, bizonyos esetekben nem egyes források, hanem az egyes írások – akár egyes források különböző írásrétegeinek szétválasztásával, vagy több forrás összedolgozásával rekonstruált – önálló verziói képezik a közreadás tárgyát.

Ez utóbbi döntés illusztrálására hozok egy példát a következőkben. Bartók 1936 őszén, majdnem húsz év kihagyás után újra gyűjtőútra indult, ezúttal Törökországba. A török „hivatalos körök” meghívására érkezett Ankarába, elsősorban azért, hogy a népzene gyűjtés megszervezésében tanácsokat adjon.¹⁸ Emellett három előadást¹⁹ és egy hangversenyt is kértek tőle, és vállalták két helyszíni gyűjtőút megszervezését, „hogy a Magyar Tudományos Akadémia számára a magával vitt hengerekre anatóliai török népzenet vehessen fel”.²⁰ Hogy mennyire nagy élmény lehetett számára e népdalgyűjtés, ráadásul ilyen, számára kedvező „egzotikus” körülmények között, azt a néhány hónappal későbbi, szokatlanul oldott hangvételű, színes, szellemes beszámolója sejteti. 1937 januárjában a Magyar Rádióban tartott felolvasást a

¹⁷ Révész *Text, Versions, and Recycling*, 16–17.

¹⁸ BBI/4: 42.

¹⁹ BBI/4: 15, BBI/1: 35, BBI/4: 41.

²⁰ A tervezett két gyűjtőút közül az első, Bartók betegsége miatt elmaradt. Lásd BBI/4, 130–131.

gyűjtőútról, később pedig a szöveg megjelent a *Nyugatban*, majd angol fordításban is, a *Hungarian Quarterly*-ben. A három szövegváltozat, bár nagyvonalakban azonosnak tűnik, mégis minden alkalomra átdolgozott, önmagában teljes írásverzió, amelyet ily módon érdemesnek tartottunk három különálló változatként közölni (BBI/4: **16**, **16a**, **16b**). A három szövegváltozat tartalmi eltéréseire e helyen nem térhetek ki, csak a közreadásukkal kapcsolatos problémákról szólok. A törökországi beszámolóknak szokatlanul komplex a forrásanyaga: egy háromrétegű fogalmazvány, három gépiratos tisztázat, amelyek mindegyike eltérő stádiumot képvisel, és több írásréteget tartalmaz, és a publikált angol szöveg újabb javított verzióját dokumentáló további három nyomtatott, illetve kézíratos forrás maradt fenn. A legfőbb nehézséget mégis az okozta, hogy a két magyar szövegváltozat elsődleges forrásaként egy és ugyanaz a többszörösen javított gépirat szolgált. Bartók ugyanis a rádióelőadás felolvasópéldányát utólag szétvágtta és új gépirásos részek beragasztásával és további kézírásos javításokkal alakította ki a tanulmányváltozat szövegét. Az *1. faksimilén* közöljük e gépirat első oldalát (a lap tetején látható bélyegző és a kézírásos bejegyzések a felolvasással kapcsolatos adatokat rögzítenek: a felolvasás idejét, a felolvasópéldánynak a Magyar Rádióba való beérkezési idejét, valamint a szerző lakhelyét; a kézírásos javítások Deutsch Jenőtől valók, aki a gépirat egy másik, szerző által javított példányából vezette át ide a javításokat). Mivel az előadás szövege korábban nem volt ismert, e gépirat alapján kellett eldöntenünk, mely írásrétegek tartoztak eredetileg az előadás-változathoz, azonban a forrás alapos elemzése, valamint a korábbi forrásokkal való összevetése nyomán sem tudtuk a két szövegváltozatot teljes bizonyossággal különválasztani. Ezen a ponton egy, e műfajban szokatlan forrás nyújtott alapvető segítséget. Fennmaradt ugyanis néhány hangzó részlet Bartók rádióelőadásából, mégpedig egy amatőr házi hangfelvétel, Babitsné Török Sophie hagyatékában, akinek gyűjteménye rendkívül értékes hangfelvétel-ritkaságokat őriz Bartók zongorajátékáról és szóbeli megnyilatkozásairól.²¹ A hangfelvétel döntő jelentőségűnek bizonyult a törökországi beszámoló kézíratos forrásai közötti eligazodásban: általa immár egyértelműen meghúzhattuk a két verzió között a határt. E különleges forrástípusra közreadásunkban azzal is felhívjuk a figyelmet, hogy a hangfelvételen elérhető részeket a főszövegtől eltérő tipográfiával, kurziválva közöljük.

A törökországi beszámoló tulajdonképpen egyedülálló Bartók népzenei előadásai között. A zeneművekkel szemben, ahol „autentikus szerzői hangfelvétel” vagy a kiadott kotta alapszövegét kiegészítő „koncertváltozat” segít az utókornak közelebb

²¹ A hangfelvétel az 1981-es Bartók-centenárium lemezsorozatban jelent meg először. CD-kiadásához lásd SOMEAI László – SEBESTYÉN János – KOCSIS Zoltán (szerk.): *Bartók felvételek magángyűjteményekből 1910–1944* (Budapest, Hungaroton, 1995), HCD 12334–37; a CD 4. és 5. száma. A Babitsné/Makai gyűjteményről, illetve konkrétan a török előadás lemezfelvételéről lásd SOMEAI László – SEBESTYÉN János: „A Bartók Hangarchívum felvételeinek története”, in SOMEAI László – KOCSIS Zoltán – SEBESTYÉN János (szerk.): *Bartók hangfelvételei. Centenárium kiadás II* (Budapest, Hungaroton, 1981), LPX 12326–38, CD kísérőfüzet, 6–13.

kerülni a Bartók-művek hiteles előadásához, a szerző tudományos-ismeretterjesztő előadásai esetében aligha várható el, hogy hangfelvétel örökítse meg a szöveg hiteles alakját. Tekintettel arra, hogy itt egyszeri elhangzásra szánt, rendszerint egy adott alkalomhoz, adott célközönséghez igazított előadásokról, mondhatni „pillanatképekről” van szó, felmerül a kérdés, hogy mennyire ismerjük ezeket a szövegeket, megismerhetjük-e egyáltalán őket abban a formában, ahogyan ezek egykor elhangoztak. A törökországi beszámoló esetében, például, csak a hangfelvételnek köszönhetjük, hogy tudomást szerezhettünk az előadást kísérő zenei illusztrációkról, ugyanis ezek a kéziratok forrásokban nem szerepelnek, és mint kiderült, részben eltértek a szöveg később nyomtatásban megjelent változatának példaanyagától.²² Az előadás műfajából adódóan, érthető módon Bartók nem jegyezte le a bemutatandó példáit, hanem többnyire csak emlékeztető feljegyzéseket készített ezekről saját maga számára. A zenei példák azonban mondhatni elengedhetetlen részei Bartók népzeneiről szóló előadásainak. Mondanivalóját mindig gondosan kiválasztott, reprezentatív példákkal igyekezett szemléltetni, a bemutatás eszköze a rendelkezésre álló lehetőségekhez képest azonban időszakonként változott. Bartók számára a népzenei illusztrálás ideális módja tulajdonképpen az lehetett, amiként azt egyetlen alkalommal, a hunyadi román népzeneiről szóló 1914-es budapesti előadása során megvalósíthatta: a faluról felhozott paraszti énekesek és muzsikuskok élő előadásában (BBI/3: 5a).²³ Ilyenre a későbbiekben ugyan nem volt már lehetősége, azonban a BBI/4-ben közölt előadások szövegei is arról tanúskodnak, hogy a meggyőző szemléltetés érdekében Bartók mindig a lehető legjobb minőségű hangzó illusztráció használatára törekedett. Az előadások zenei illusztrációinak megfejtése különösen izgalmas kihívásokat tartogatott számunkra, ugyanakkor Bartók ismeretterjesztői gyakorlatáról és népzeneiről való gondolkodásáról is érdekes tanulságokkal szolgált.

Az 1930-as évek Bartók népzenei előadásainak legintenzívebb időszaka volt, amikor számos alkalommal beszélt hazai és külföldi közönség előtt az öt akkoriban legjobban foglalkoztató témákról: a magyar és a román népzeneiről, összehasonlító népzenei vizsgálatairól, a népzene kutatás módszertanáról vagy a népzene hangfelvételen való megőrzéséről, kiemelten a gramofonfelvételek jelentőségéről (1. táblázat). Előadásainak sorát egy 1932 januárjában, a magyarországi népzene kutatás eredményeiről tartott frankfurti felolvasása nyitja, amelynek szövege később megjelent az *Anbruch*-ban (BBI/4: 32, 32a). Külföldi közönségnek szánt ismertetésről lévén szó, különös hangsúlyt kapott a népies műzene és népzene közötti különbségtétel; a

²² Az illusztrációk bemutatásának érdekessége, hogy sajátos módon Bartók itt fonográfbejávások mellett operaházi művészek, Székely Mihály énekes és Budaházy Fehér Miklós hegedűs segítségével szolgáltatta meg a népzenei példákat.

²³ Az előadás kulcsfontosságú része volt a kiváló cserbeli dudás, Lazár László virtuóz játékának a bemutatása, akinek improvizatív, motívumismétlő táncdallamai jelentős hatással voltak nemcsak a népzene kutató, de a zeneszerző Bartókra is. Az előadás másik célkitűzése volt a gyűjtés és hangfelvétel-készítés élő demonstrálása a budapesti közönség előtt, amelynek köszönhetően először készültek népzenei gramofonlemezek Magyarországon. Lásd még a 26. l. ábrát.

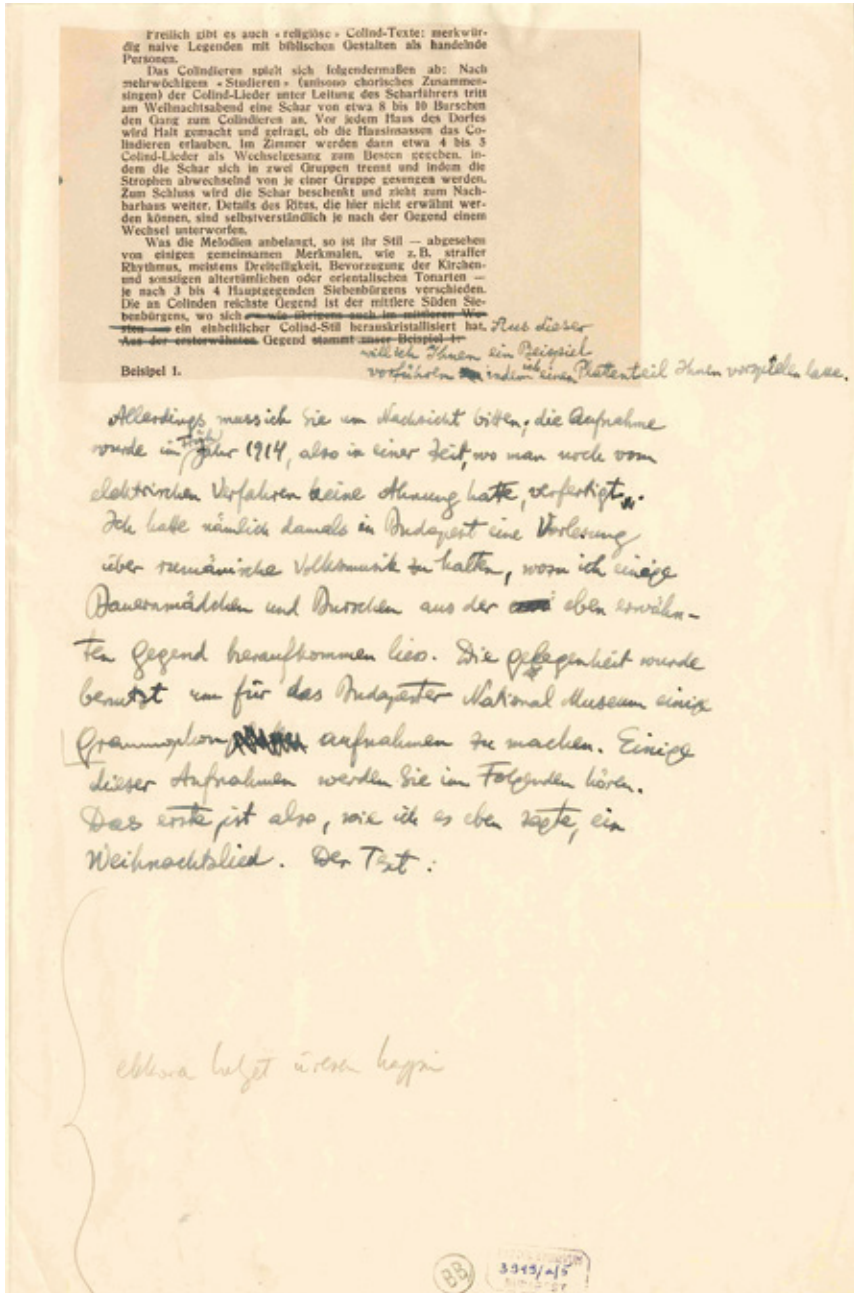
Dátum	Hely	Előadás címe	Publikált változat	BBI/4
1932.01.31.	Frankfurt	<i>Neue Ergebnisse der Volksliedforschung in Ungarn</i>	„Neue Ergebnisse der Volksliedforschung in Ungarn”, <i>Anbruch</i> , 14/2–3 (1932. február–március), 37–42.	32, 32a
1933.01.22.	Frankfurt	<i>Volksmusik der Rumänen in Siebenbürgen</i>	„Rumänische Volksmusik”, <i>Schweizerische Sängerschaft</i> 23/17 (1933. szeptember 1.), 141–142.; 23/18 (szeptember 15.), 148–149.; 23/20 (október 15.), 168–169.	10, 11
1933.05.19. 1933.05.29.	Budapest	<i>A magyar népdal</i>		12
1933.11.21. 1934.01.15.	Budapest	<i>A magyar népzene hatása a szomszéd népek népzenejére</i>	<i>Népzeneink és a szomszéd népek népzeneje</i> , szerk. MOLNÁR Antal (Budapest, Somló Béla, 1934) (<i>Népszerű Zenefüzetek</i> 3); „Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker”, <i>Ungarische Jahrbücher</i> 15/2–3 (1935. augusztus), 194–258.	33, BBI/3: 11
1936.05.28.	Bécs	<i>Ungarische Volksmusik</i>		15 jegyzetek
1936.11.	Ankara	<i>1. Ungarische Volksmusik</i>		15
		<i>2. La musique populaire et sa signification pour la composition moderne</i>	„Volksmusik und ihre Bedeutung für die neuzeitliche Komposition”, <i>Mitteilungen der Österreichischen Musiklehrerschaft</i> , 1932, 2 (március–április), 6–10.; 3 (május–június), 5–10.	BBI/1: 35
		<i>3. Hogyan gyűjtsünk népzeneit?</i>	<i>Miért és hogyan gyűjtsünk népzeneit? A zenei folklore törvénykönyve</i> , szerk. MOLNÁR Antal (Budapest, Somló Béla, 1936) (<i>Népszerű Zenefüzetek</i> 5).	BBI/3: 13, 41
1937.01.11.	Budapest	<i>Népdalgyűjtés Törökországban</i>	„Népdalgyűjtés Törökországban”, <i>Nyugat</i> 30/3 (1937. március), 173–181.; „Collecting Folksongs in Anatolia”, <i>Hungarian Quarterly</i> 3/2 (1937 Summer), 337–346.	
1937.12.29.	Budapest	<i>Adana-vidéki török népzene</i>		BBI/3: 14
1937.01.29. 1938.01.15. 1938.01.26.	Amszterdam Bázel Hága	<i>Einige Probleme der osteuropäischen Volksliedforschung</i>		34, 34a
1938.04.06.	Budapest	<i>Az úgynevezett bolgár ritmus</i>	„Az úgynevezett bolgár ritmus”, <i>Énekszó</i> 5/6 (1938. május 15.), 537–541.	BBI/3: 15

1. táblázat. Bartók népzenei tárgyú előadásai az 1930-as években

publikált változatban ezen van a szöveg súlypontja. Ezzel szemben az előadásban egyértelműen a hangzó példákra esett a hangsúly: nemcsak a magyar népzene régi és új stílusára mutatott példákat, de Bartók hosszan beszélt a kutatásai eredményeként felfedezett különféle népi hangszerekről; ez utóbbi szakasz a publikált változathoz teljes egészében kimaradt. A szóba kerülő népi hangszerek közül többeket hangzó példával illusztrált. Az illusztrációs anyag különlegessége, hogy Bartók ezúttal átíratot készített a zenekari muzikusok számára a bemutatásra szánt duda-, illetve hegedűdallamokból: a dudadallamokat klarinét, oboa és fagott szólamra írta át, az eredetileg két hegedűn, illetve hegedűn és gitáron előadott dallamok második szólamát pedig csellón játszatta. Mint Bartók visszaemlékezéseiből kiderül, e vállalkozása aligha zárult sikerrel, a muzikusok ugyanis meglehetősen „gyámoltalanul fogadták” a szokatlan népi ritmusokat.²⁴ Közreadásunkban azonban közölni tudtuk ezeket a dallampéldákat, ugyanis fennmaradt a duda- és hegedűdallamok kottaanyaga. Eredetileg Lampert Vera számára csak a hegedűdallamok partitúrája és szólamanyaga, a dudadallamokból pedig csak a középső szólamot játszó oboa szólamkottája volt ismert. Révész Dorritnak köszönhetően azonban előkerült a klarinétszólam, azaz a dudadallamok felső szólamának kottája is, amely segítségével immár beazonosíthatjuk és rekonstruálhattuk a példákat.

Bartók következő, román népzeneről szóló frankfurti előadása is kiemelt figyelmet érdemel (BBI/4: 11). Az eset már azért is különleges, mert bevett szokásától eltérően Bartók ezúttal a publikált változathoz alakította ki a szóbeli előadás szövegét. Csak egyetlen hasonló példáról tudunk Bartók írásai között: a „népzenegyűjtés törvénykönyve”-ként 1936-ban megjelent, „Miért és hogyan gyűjtsünk népzene?” című írását (BBI/3: 11) egy évvel később Bartók felolvasta Törökországban, jelentősen lerövidített és átalakított formában (BBI/4: 41). Az „Erdélyi románok népzeneje”-ről szóló frankfurti előadásának kéziratát tehát Bartók a szöveg publikálás előtt álló változatának nyomdai levonatából alakította ki, úgy, hogy egy új lapra ragasztotta a használandó részeket, ahol aztán bejelölte a módosításait, és az üresen hagyott helyekre írta be az újonnan fogalmazott szövegrészeket (2. *fakszimile*). Az írásnak még két további, későbbi javításokat tartalmazó forrása is fennmaradt, amelyeket szintén figyelembe kellett vennünk a szöveg BBI/4-beli közlésénél. A két szövegverzió között a legfőbb eltérés ezúttal is elsősorban a zenei példákban adódik. A tanulmány-változatban Bartók a teljes román gyűjtését szem előtt tartva válogatta ki az egyes műfajok szemléltetésére szánt reprezentatív példákat. Az előadásban ezzel szemben kizárólag hunyadi dallamokat mutatott, gramofonlemezről. Feltehetően okulva az egy évvel korábbi frankfurti előadásából, ezúttal eredeti népzenei hangfelvételeket használt, és mivel ő a gramofonfelvételt tartotta a nyilvános bemutatáshoz leginkább alkalmas eszköznek, érthető módon az akkoriban egyedülként rendelkezésre álló lemezfelvételeket, az 1914-ben készült, a hunyadi román zenedialektusról szóló budapesti előadása kapcsán készült gramofon-

²⁴ BARTÓK Béla: „Az úgynevezett bolgár ritmus”, in BBI/3, 330.



2. faksimile. Az „Erdélyi románok népzeneje” (BBI/4: 11) fogalmazványának részlete. Zenetudományi Intézet Bartók Archívuma, BA-N: 3949a/5

felvételeket vette ehhez igénybe. A frankfurti előadás kéziratai között fennmaradt egy jegyzetlap, amelyre Bartók följegyezte a tervezett hangzó példák adatait, sőt hat dallamról emlékeztető lejegyzést is készített.²⁵ Ennek a kottalapnak köszönhetően sikerült a Néprajzi Múzeum munkatársai segítségével úgymond újra felfedezni ezeket a páratlan hangfelvételeket, amelyeket bár az 1980-as években digitalizáltak, a Bartók-kutatók számára valamiképp mégis ismeretlenek maradtak.²⁶ A hangfelvételek bemutatásával kapcsolatban itt csupán egyetlen érdekes mozzanatra térnék még ki, amely rávilágít Bartók e közegben is megnyilvánuló sajátos pedagógiai érzékére. A lemezre rögzített kolindák némelyikénél Bartók, mielőtt lejátszotta volna a hangfelvételt, eljátszotta a dallamot egyszerűsített formában a zongorán, és hogy felhívja a figyelmet a kolindák sajátos változó metrumára, minden ütem első hangját kiemelte egy basszushanggal.

Magyar népzenei hanglemezek ekkor még nem álltak rendelkezésre, bár mint ekkoriban keletkezett írásai, beadványai tanúsítják, Bartók minden adandó alkalmal szót emelt ezek szükségessége mellett és sürgette a magyar gramofonfelvételek elindítását. Szerinte ugyanis, csakis a gramofonfelvétel alkalmas a „parasztszene megörökítésére – a szó szoros értelmében véve a megörökítést”.²⁷ Ugyanakkor nem meglepő, hogy amint elkészültek az első magyar népzenei gramofonlemezek, Bartók azonnal beépítette őket soron következő előadásainak illusztrációs anyagába. Az 1936 őszen készült négy magyar népzenei lemez az 1936. novemberi törökországi útja során a „Magyar népzene”-ről tartott első előadásán már szerepelt (BBI/4: 15). Maga a felolvasás szövege az 1932-es frankfurti előadásán alapszik, amelyet korábban már kisebb mértékben átalakított egy bécsi felolvasása számára, de amit törökországi útja előtt jelentősen átdolgozott.²⁸ Az előadás középpontjában ezúttal is az illusztrációk bemutatása áll. Hosszan beszél a magyar népzene stílusrétegeiről, amelyek közül a régi és a vegyes stílust gramofonfelvételekkel szemlélteti. Továbbá, hogy mondanivalóját még inkább az alkalomhoz, helyszínhez igazítsa, a régi stílus ázsiai eredetének alátámasztásaként keleti és rokonnépi párhuzamokat, egy cseremiszi és egy török dallamot is bemutat, feltehetően zongorán. – Az illusztrációk megfejtéséhez ezúttal nem álltak rendelkezésre kottás lejegyzések, csak az előadás kéziratainak vázlatos bejegyzéseire támaszkodhattunk. A szöveg példáinak

²⁵ A jegyzetlap hasonmás közlését lásd BBI/4, 97.

²⁶ E gramofonfelvételekről és Bartók hunyadi románokról szóló előadásáról részletesen lásd PÁVAI Réka: „Hunyad megyei adatközlők Budapesten. Bartók Béla 1914-es előadása”, *Magyar Zene* 40/3 (2002. augusztus), 313–326.; BIRÓ Viola: „A nagy háború küszöbén. Bartók hunyadi gyűjtésének néhány tanulsága”, *Magyar Zene* 53/2 (2015. május), 121–145.

²⁷ BARTÓK Béla: „A magyar népzene megörökítésének fontossága”, in BBI/4, 292. Erről lásd még BBI/4, 108–109., 289., 302–305. Az 1936-tól megindult lemezfelvételekről lásd SOMFAI László: „A lemezfelvételek története”, in SOMFAI László (szerk.): *Hungarian Folk Music. Gramophone Records with Bartók's Transcriptions / Magyar népzenei hanglemezek Bartók Béla lejegyzéseivel* (Budapest, Hungaroton, 1980), LPX 18058–60, CD kísérőfüzet, 7–16. Újabb kiadását lásd in SEBŐ Ferenc (szerk.): *PATRIA. Magyar néprajzi felvételek / Hungarian Ethnographical Recordings. 1937–1942* (Budapest, Hagyományok Háza, 2010), 13–33.

²⁸ Lásd a közreadott szöveg szerkesztői jegyzeteit, in BBI/4, 127–128.

többségénél Bartók olyan konkrét adatokat (lemezszám, szövegkezdet, népdalgyűjteménybeli sorszám, dallamincipit) adott, amelyek révén viszonylag könnyen be lehetett azonosítani a példákat. Egy ponton azonban a szerencsének köszönhetjük a megfejtést. A *Ha felmegyek arr' a magos tetőre* kezdetű népdalhoz Bartók egy török dallampárhuzamot idézett egy frissen megjelent török népdalkiadványból, a konkrét dallamra azonban az előadás forrásaiban semmilyen utalást nem tett. A szóban forgó kötet fennmaradt a Bartók-hagyatékban, és mint kiderült, Bartók nemcsak megjelölte a bemutatásra szánt török dallamot, hanem a dallam fölé lekottázta az ehhez legközelebb álló magyar dallamvariánst is. Így az előadás BBI/4-beli közlésénél jórészt hiánytalanul közölhettük az illusztrációk kottáját, a szerző által hivatkozott források alapján.

Érdemes még röviden szólnunk a „Magyar népdal”-ról, illetve az ennek folytatásaként „A magyar népzene hatása a szomszéd népek népzenejére” címen elhangzott 1933–1934-es budapesti rádióelőadások illusztrációs anyagáról is (BBI/4: 12, 33). A magyar közönségnek szóló, több részben előadott terjedelmes előadásai tele s tele vannak hangzó példákkal, amelyeket Bartók teljes magyar és másnyelvű gyűjtéseit szem előtt tartva válogatott ki. A bemutatás eszköze ezúttal nem lehetett más, mint a fonográf, illetve amiről nem készült felvétel, azt zongorán játszotta le. Mindkét előadásnál Bartók módszeresen megadta a bemutatandó példák adatait: általában a fonográfhenger számát vagy valamely gyűjteménybeli számát, a példa időtartamát, minőségét, némelykor a szövegkezdetét is. A részletes adatolásnak köszönhetően nem volt nehéz beazonosítani a példákat, bár mindkét szöveg esetében több kézirat forrás maradt fenn, és a példák jelölése ezekben nem feltétlenül volt azonos. Ilyenkor a források „rangsorolása” alapján kellett eldöntenünk, hogy melyik bejegyzést tekintjük az „utolsó érvényes” változatnak. A legfőbb kérdést itt számunkra mégis a dallamok közreadásbeli megjelenítése jelentette. A példák nagy mennyisége miatt (kb. 30–40 dallam) kottapéldák közlésétől eleve eltekintettünk. Végül a két előadás dallamválogatási módszerét figyelembe véve két eltérő megoldás mellett döntöttünk. A magyar népdalt bemutató előadásánál Bartók a fonográfról játszott dallamokon kívül *A magyar népdal* című monográfiája példatárából is válogatott (ezt „könyvből...”, „könyvben...” megjegyzéssel jelezte a kéziratban). Ez esetben a dallamokról egy részletes listát közöltünk, ahol a Bartók által használt jelzetek szerint soroltuk fel a hangzó példákat. A második előadás Bartók 1934-ben publikált nagy összehasonlító tanulmánya, a „Népzene és a szomszéd népek népzeneje” (BBI/3: 11) előzményének tekinthető, amely, mint az az illusztrációkra vonatkozó bejegyzésekből kiderül, már az előadás szövegével párhuzamosan előkészületben volt, ugyanis az előadás kéziratának illusztrációinál egy ponttól kezdve Bartók a későbbi tanulmány példatárának számainra hivatkozik. Itt tehát mintegy magától adódott, hogy a dallampéldákat következetesen a későbbi változat példatára szerint adjuk meg ott is, ahol Bartók a kéziratban még másként jegyezte fel a példát, de a bejegyzésekből megfejtető volt, hogy mire gondolt. A példák beazonosítása és

közlésmódja tehát közreadói kiegészítés, ugyanakkor döntéseink alátámasztásaként minden esetben közöljük a szerző eredeti bejegyzéseit, illetve azok különféle változatait a különböző forrásokból.

Utolsó példaként a kötet legbonyolultabb szöveg-együttesére térnék ki röviden. A „Kelet-Európai népzene kutatás néhány problémája” címmel közölt előadás Bartók nagyközönségnek szánt legátfogóbb áttekintése a népzeneről és népzene kutatásról, amelybe ugyanakkor legújabb kutatási eredményeit is mondhatni azonnal beépítette. A szöveg négy különböző évből való, négy többé-kevésbé eltérő változatát közöltük a kötetben (BBI/4: 34, 34a, 35, 35a), ezeket Bartók tudomásunk szerint 1937 és 1941 között kilenc alkalommal olvasta fel. Bár a négy előadásváltozat lényegében egyetlen ősforrásból indul ki, mindegyik változat önállóan újraalkotott, önálló illusztrációs anyagra épülő, lényeges újdonságokat hozó alkotás. Révész Dorrit a négy változat négy eltérő zárószakaszára, az előadás konklúziójának a különböző alkalmakhoz való hozzáigazítására hívta fel a figyelmet.²⁹ Emellett a szöveg törzsanyagában is alkalomról alkalomra változott a mondanivaló súlypontja, attól függően, hogy a téma mely részeit mikor fejtette ki bővebben vagy éppen hagyta el. Az effajta változások persze szorosan összefüggtek Bartók aktuális tevékenységi körével, nézeteinek esetleges módosulásaival. Erre itt most csak két példát említenék. Az 1938 januárjában elhangzott változat lényegesen több török dallampéldát használ, mint az egy évvel korábbi, amit főként azzal magyarázhatunk, hogy a két időpont között intenzíven foglalkozott török gyűjtésének lejegyzésével és elemzésével. Ugyanakkor egy ponton a véleményét is megváltoztatta: a *hora lungă* dallamról 1937 januárjában még úgy gondolta, a dallamfajtának nincs nyoma a török népzeneben, egy évvel később viszont már a *hora lungă* egyik változatának idézi a török *uzun havát*.³⁰ Az előadás 1940-es, illetve 1941-es változatai esetében pedig a szerb–horvát népzenevel kapcsolatos nézeteiben következik be gyökeres változás: az 1940-es amerikai körútja során elhangzott változatban még úgy nyilatkozott, a szerb–horvát népzene csak nyomtatott kiadványokból ismerhetjük meg, a kutatók ugyanis nem használtak hangrögzítő készüléket; egy évvel később viszont már Milman Parry gazdag lemezgyűjteménye alapján mutatja be részletesen a szerb–horvát népzene.

A négy előadásváltozat elkülönítése a szöveg meglehetősen összetett forráshelyzetéből adódóan nem volt egyszerű feladat.³¹ Német, illetve angol nyelvű autográf fogalmazványok, három német és két angol gépiratos tisztázat, és az illusztrációkra vonatkozó számos jegyzetlap alkotják a teljes írásegyüttes forrásanyagát, és

²⁹ Révész *Text, Versions, and Recycling*, 17–19.

³⁰ Erről bővebben lásd László Ferenc: „Az együttműködés dokumentumai Constantin Brăiloiu Bartók Bélához intézett leveleiből”, in uő: *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok* (Bukarest, Kriterion, 1980), 106–157., ide: 119–121.

³¹ Itt kell megjegyeznünk, hogy korábban az előadás szövegét Bartók írásainak angol nyelvű összegyűjtött kiadása, az *Essays* révén ismerhettük, amely azonban csak az angol nyelvű változatot közli, annak is a két változatát összevont formában. Vö. Béla BARTÓK: „Some Problems of Folk Music Research in East Europe”, in Benjamin SUCHOFF (ed.): *Béla Bartók Essays* (London, Faber & Faber, 1976), 173–192.

mindegyikükkel számolni kellett a közreadásnál. Már az ős-szöveg, a német fogalmazvány elsődleges fontosságúnak bizonyult: ez a viszonylag „tisztá” kézirat, amely már illusztrációkra vonatkozó bejegyzéseket is tartalmaz, adta a legfőbb kiindulópontot az első, 1937-es előadásváltozathoz. Továbbá az autográfából készült mindhárom gépirat tartalmaz olyan javításréteget, amely szintén az első verzióhoz tartozik, tehát a szöveg közreadásánál figyelembe kellett venni. Az általunk „elsőpéldány”-nak nevezett gépirat adta azonban a kulcsot a két német verzió szövegének elkülönítéséhez: ez tartalmazza ugyanis mindkét verzió végleges alakját, és ezt használhatta Bartók mindkét alkalommal felolvasópéldányként. Ennek egyik oldalát közli a 3. *faksimile*; az itt látható négy különböző színnel jelölt javításréteg közül kettő a korai verzióhoz, kettő pedig az egy évvel későbbi szövegváltozathoz tartozik. Itt csak egyetlen nyomravezető részletre térnek ki. A lapon látható utolsó bekezdés elején Bartók az 1936 novemberében megvalósult anatóliai gyűjtőútjáról szólva, az 1937 januárjában elhangzott előadás szövegében ezt „három hónappal ezelőtt”-re datálta („vor drei Monaten”). A későbbi verzióban ugyanezt „valamivel korábban”-ra javítja („vor einiger Zeit”). Az ilyen egyértelmű tartalmi javítás azonban kivételes.

A „Kelet-Európai népzene kutatás...” különböző szövegváltozatainak elkülönítéséhez ezúttal a legfőbb támpontot a szövegek illusztrációs anyagának rekonstrukciós kísérlete adta. Bartók ugyanis meglehetősen következetesen, eltérő színekkel, módszeresen végigvezetett számozással jelölte a példákat, így ezeknek a végigkövetésével nemcsak az egyes javításrétegek különültek el, hanem lényegében kirajzolódott maguknak a szövegeknek a „dramaturgiája” is. A rekonstrukció második szakasza pedig a bejegyzések megfejtése és a példák beazonosítása volt, amely számomra talán a legizgalmasabb kihívásokat tartogatta. Ugyan nem állíthatjuk, hogy minden felmerülő kérdést, minden jegyzetlap minden bejegyzését sikerült pontosan megfejtenünk, mégis számos érdekes újdonsággal gazdagodhattunk. Megállapítható például, hogy minden szövegváltozatnál Bartók következetesen gramofonfelvételeket használt, a magyar lemezek mellett román, perzsa, bolgár és szerb–horvát dallamokat tartalmazó hanglemezeket is. Új technikai eszközt is bevont a dallampéldák szemléltetésébe: a hangzó anyag mellett immár a dallamok aprólékos lejegyzésének kottáját is kivetítette, mintegy demonstrálva azt a kettős szemléltetési módot, amelyre kései népdalgyűjteményeiben mint a dallamok dokumentálásának ideális módszerére hivatkozott.³² Az 1938-as előadás-változatban pedig még egy újdonságot kipróbált: fonográf felvételeket másolatott át gramofonlemezre, így módon bővítette a dallampéldák számát.³³

³² Béla BARTÓK: *Rumanian Folk Music I. Instrumental Melodies*, ed. by Benjamin SUCHOFF (The Hague, Martinus Nijhoff, 1967), 60–61.; uő: *Rumanian Folk Music II. Vocal Melodies*, ed. by Benjamin SUCHOFF (The Hague, Martinus Nijhoff, 1967), 46.

³³ Ez utóbbiról az előadás szövegében nem esik szó, a források között fennmaradt jegyzetlapok bejegyzései alapján jutottunk erre a következtetésre. Néhány jegyzetlap faksimiléjét lásd in BBI/4, 468. Szabó Ferenc János kutatásai nyomán kiderült, hogy a fonográfhangerek lemezre való átjátszását Makai István hangmérnök végezte. Lásd SZABÓ Ferenc János: „Az 1938-as Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszus hangfelvételei”, in uő (szerk.): „*Eritis mihi testes*”. *Az 1938-as Nemzetközi Eucharisztikus*

Nämlich : Vor ungefähr 10 - 12 Jahren wurden in Russland etliche hundert tscheremissen - Melodien veröffentlicht, dann später auch einige Dutzend von Lech in Wien, als Melodien Kriegsgefangener. Eine beträchtliche Zahl dieser Tscheremissen Melodien zeigt dieselbe pentatonische Tonleiter, dieselbe absteigende bzw. absteigend transponierende Struktur, wie die altungarischen Melodien. Ja, sogar haben sich tscher. Melodien vorgefunden, die ~~als~~ ^{gerade} als Varianten von altungarischen Melodien betrachtet werden können.

Handwritten: ~~Handwritten notes~~

1) magyar és } zongorán, tableán
 1) Cseremiss néla

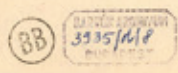
1) magyar és
 1) tatár (z. könyvből) 25. lap.

Ferner : aus den sehr spärlichen Veröffentlichungen der sog. Kazan - Tataren und noch einiger Turk - Völker ersehn wir dasselbe, da finden sich ebenfalls einige Varianten altungarischer Melodien vor.

Vor ~~einiger Zeit~~ ^{einiger Zeit} hatte ich Gelegenheit in ~~anatomie~~ Anatolien die bisher erste systematische Forschungsreise unter den Türken in der Umgebung von Adana vorzunehmen. Von den, während 7 Tagen aufgenommenen ~~22~~ ²² Melodien sind ~~etwa~~ ²⁰ in ziemlich naher Verwandtschaft zu dem altungarischen Material, ~~9~~ ⁹ von diesen ~~20~~ ²⁰ sind ausgesprochene Varianten altungarischer Melodien.

Handwritten: 20 in unmittelbarer

Handwritten notes:
 4. p. (tir. 236) 3 ketős török - magyar és megfelelő magyar néla zongorán (tableán?)
 5. p. (tir. 26) " "
 6. p. (tir. 29) " "
 7. p. (tir. 1.) " "



3. faksimile. A „Kelet-Európai népzene kutatás néhány problémája” német nyelvű előadás változatai (BBI/4: 34, 34a) felolvasópéldányának részlete. Zenetudományi Intézet Bartók Archívuma, BA-N: 3935d/8

Bartók népzeneéről szóló ismeretterjesztő előadásai tehát a szerző írásművein belül egy sajátos műfajt képviselnek, amelyek a szerző egy talán kevésbé ismert oldalára, a nagyközönséghez szóló, a népzeneét népszerűsítő Bartókra világítanak rá. A források tanúsága szerint Bartók számára minden előadás önálló esemény volt, amelynek tartalmát, formáját, eszközeit minden alkalommal különös gonddal tervezte meg, vagy – újrahasznosítás esetén – tervezte újra. Az események élő, egyszeri jellegéből adódóan azonban ezek pontos rekonstruálása, azaz kritikai közreadása gyakran sajátos problémákkal szembesíti a kutatót – ezek pedig a filológiai nyomozás izgalmas terepére vezetnek, amelyek, még ha nem is zárulhatnak mindig teljes sikerrel, de közelebb vihetnek a bartóki műhely megismeréséhez.

Kongresszus hangfelvételei (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2021), 13–30., ide: 23–24. Lásd továbbá Bartók 1937. január 2-án kelt, Ahmed A. Saygīnak írt levelét in *Bartók Béla levelei*, vál., kiad., jegyz. DEMÉNY János (Budapest, Zeneműkiadó, 1976), 541.

On the Editorial Work of the *Béla Bartók Writings* Volume 4 in Retrospect

Despite the widespread opinion about Bartók as an extremely reticent person, he left behind a surprisingly large corpus of essays – let us mention only his highly important autobiographies, his brief analyses of some of his own compositions, articles on contemporary music and musicians, or his numerous writings and lectures on different aspects of folk music. His most important writings were published in comprehensive volumes of collected essays, as the Hungarian volume *Bartók Béla összegyűjtött írásai* [Béla Bartók Writings] edited by András Szöllősy (1966) or the *Béla Bartók Essays* edited by Benjamin Suchoff (1976). The eight-volume series *Bartók Béla írásai* [Béla Bartók Writings], launched in 1989, proposes to be a complete edition of all known writings based on a critical assessment of manuscript sources. Volume 4 of *Béla Bartók Writings*, containing shorter articles on folk music and folk music research, had an unusually long period of editing, being initiated in the 1980's by the editor Vera Lampert, and includes a collaboration with Dorrit Révész (until 2008) and, finally, with the author of the present article (2014–2016). Following a short account of the “history” of the different phases of the preparatory work, the present paper discusses questions related to the complex source material of some of the texts published in the volume, and particular difficulties in editing different text versions. Special emphasis is given to the problem of identifying music examples revised repeatedly by Bartók.

Táncművek Lajtha László zenéjében

Lajtha táncműveletének

1948 után a szovjetizálódó Magyarországon a tánczene a szórakoztató zene egyik kategóriáját jelentette, amelybe éppúgy beletartoztak a táncdalok, mint a jazz és az egyéb táncművekhez komponált zenék.¹ A szórakoztató zene területéhez tartozott a tánczene mellett a kabaré és az esztrád, valamint a népzene-feldolgozások is. E kategorizálás alapján tehát a Lajtha műveit is rendszeresen műsorra tűző Fővárosi Népi Zenekar és az Állami Népi Együttes a szórakoztató zenét szolgáló együttesek közé tartozott. Lajtha számos népdal- és népzene-feldolgozást készített, valamint az esztrád műfaj területére is kirándult,² így kijelenthetjük, hogy jelen volt – ha nem is feltétlenül önszántából – a magyarországi szórakoztató zene piacán. Tanulmányomban e jelenlét természetét vizsgálva többek között arra keresem a választ, hogy Lajtha táncműveletének mutat-e bármiféle párhuzamot a korszak jellemzően átideologizált elképzeléseivel, illetve hogy a különböző

¹ IGNÁCZ Ádám: „A tánczene szovjetizálásának kísérlete a Rákosi-korszakban”, in uő (szerk.): *Populáris zene és állambatalom* (Budapest, Rózsavölgyi, 2017), 27–53., ide: 29.

² Lajtha több népdalcsoportot is készített Mezey Máriának. Vö. SZÁNTÓ Dénes: „Mezey Máriánál Budakeszin”, *Színház és Mozi* 7/37 (1954. szeptember 10.), 15. Ezekről a válogatásokról sajtóhíradások tudósítanak. Lajtha levelezésében és egyéb írásos megnyilvánulásaiban hasonló jellegű darabokról nem történik említés, és kottás anyag sem maradt fenn, így az sem bizonyos, hogy pontosan hány ilyen népdalcsoportot készített a zeneszerző ezekben az években. E műcsoport legnagyobb port kavart darabja *A bújdosó lány* volt, melyet 1952-ben mutattak be, majd néhány előadás után betiltották. A darab hét évvel későbbi, 1959-es sikere örömmel töltötte el a darabhoz érezhető személyességgel kötődő Mezeyt: „»Legkedvesebb gyermekem« a Bújdosó lány – dramatizált székely népdalcsoport – a Vidám Színpadon született 1952-ben. Akkor kilenc napig élt. Most önálló estemen feltámasztottam a tetszhalottat s boldog vagyok, hogy a Bújdosó lány egészséges és igazi sikert arat.” Vö. MEZEY Mária: „Pályámról...”, *Film, Színház, Muzsika* 3/45 (1959. november 6.), 10–11. Solymosi Tari Emőke részletezi a darab 1952-es betiltásának körülményeit és említi az 1959-es felújítás sikerét is. Lásd SOLYMOSSI TARI Emőke: *Lajtha László színpadi művei*. PhD disszertáció (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011), 279–287.

tánc típusokhoz – adott esetben a nyugati standard táncokhoz és a néptáncokhoz – milyen jellemző jelentésrétegek tapadnak a zeneszerző írásaiból és zeneműveiből lesűrhető tanulságok alapján.

Lajtha első alkalommal 1928 októberében beszélt nyilvános fórumon a táncról, nevezetesen a néptáncról, amikor a Prágában rendezett nemzetközi népzenei kongresszuson „Népies játékok és táncok Magyarországon” címmel tartott előadást.³ Berlász Melinda ugyanakkor felhívja a figyelmet arra, hogy Lajtha tánc iránti érdeklődése korábbi, mint az ebben a tárgy körben fennmaradt írásai.⁴ Ezt bizonyítják Berlász szerint Lajtha 1921-es gyűjtései, melyek alkalmával – feltehetően Bartók Béla példájától ösztönözve – tánclejegyzések készítésével kísérletezett.⁵ Hasonló véleményen volt Breuer János is, aki ugyan felhívta a figyelmet arra, hogy Lajtha 1920-as években a Magyar Néprajzi Társaságban tartott előadásainak témái között a néptánc kutatás nem szerepelt,⁶ mégis úttörőnek látta azt a munkát, amit Lajtha az 1920-as évek kezdetétől a néptáncgyűjtés és -kutatás területén végzett. Sőt, Breuer mindezek alapján Lajthát „néprajzi tudományág megalapítójának” és Magyarországon „első magas színvonalú művelőjének” tekintette.⁷

Lajtha életművében tizenöt olyan, publikálásra szánt írást találunk, amely valamilyen formában a tánchoz kapcsolódik. Az 1929 és 1962 között megjelent szövegek elsősorban a néptánckutató megnyilvánulásai: a gyűjtőmunka folyamán elért ered-

³ BERLÁSZ Melinda: *Lajtha László* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984) (*A Múlt Magyar Tudósai*), 94. Lásd továbbá LAJTHA László: „Népies játékok és táncok Magyarországon”, in BERLÁSZ Melinda (közr.): *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992), 169–172. (A kötetre a továbbiakban BERLÁSZ *Lajtha írásai* rövidítéssel hivatkozom.) Lajtha előadásának szövege megjelent a *Zenei Szemle* 1929-es évfolyamának első kötetében, a prágai kongresszuson szintén felszólaló Bartók Béla előadásának szövegével egy lapszámban. Vö. [N. N.]: „A Zenei Szemle 1929. évi I. kötetének tartalmából”, *Zenei Szemle* 13/1 (1929), [o. n.]. Míg Bartók 1928. október 10-én a IV. szakosztályban, addig Lajtha október 8-án az V. szakosztályban tartott előadást. Vö. *Zenei Szemle* 13/1 (1929), ide: 13. és 31.

⁴ BERLÁSZ *Lajtha László*, 92–93.

⁵ Ua. A gyűjtésekről és a kísérleti lejegyzésekről közelebbi információt nem közöl a kiadvány.

⁶ BREUER János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról* (Budapest, Editio Musica, 1992), 65. Breuer felhívja a figyelmet arra a tényre, hogy Lajtha az 1928 után kialakuló nemzetközi tudományos kapcsolatok miatt csupán alkalmi résztvevője maradt a felolvasóüléseknek. Breuer szerint ugyanakkor az 1920-as évek publikációi Lajthát elsősorban hangszer-történésznek mutatják. Vö. uott., 59.

⁷ „Túlzás nélkül állítható: ő [t.i. Lajtha] volt e néprajzi tudományág megalapítója s első magas színvonalú művelője Magyarországon.” Vö. BREUER *Fejezetek*, 65. Breuer megállapítását érdemes kissé árnyalnunk, hiszen az 1920-as évekre, azaz Lajtha ilyen irányú munkásságának kezdeti idejére, a magyar néptánc kutatás kiemelkedő jelentőségű képviselőjének, Réthei Prikkel Mariánnak (1871–1925) életműve gyakorlatilag már lezárult. Lásd RÉTHEI PRIKKEK Marián: *A magyar táncnyelv* (Budapest, Magyar Nyelvtudományi Társaság, 1906); uő: *A magyarság táncjai* (Budapest, Studium, 1924). Réthei Prikkel munkáira és szemléletmódjának egyes elemeire Lajtha a magyar néptáncal foglalkozó szövegekben helyenként nyilvánvaló utalásokat találunk. A Lajtha és Gönyey [Ébner] Sándor által írt és *A magyarság néprajza* című kiadvány IV. kötetében megjelent „Tánc” fejezet szakirodalmi hivatkozásai között Réthei Prikkeltől a *Magyar halottastáncok*, *A hajdú tánc*, *A hajdú tánc eredete*, *A magyar táncnyelv*, a *Nemzeti táncolásunk múltjából* és *A magyarság táncjai* szerepel. Vö. LAJTHA László – GÖNYEI Sándor: „Tánc”, in *A magyarság néprajza IV. Szellemi néprajz 2.* (Budapest, Egyetemi Nyomda, 1937), 85–149.

ményeket összesíti,⁸ az elvégzendő feladatokat – legfőképpen a hangosfilmmel történő gyűjtést – sürgeti⁹ vagy egyes esettanulmányokat, népszokásokhoz kapcsolódó mozgássorozatokot ír le.¹⁰ Lajtha publikálásra szánt írásában csupán két alkalommal szentelt figyelmet műzenei táncformáknak. 1935-ben Galafres Elza Dohnányi zenéjére készült *A szent fákhya* című tánclegendájáról,¹¹ 1938-ban pedig Darius Milhaud *Salade* című balettjéről készített recenziót. Figyelemre méltó, hogy mindkét kritika egyfajta külföldi tudósításként jelent meg két francia nyelvű folyóirat, a párizsi székhelyű *Archives Internationales de la Danse*,¹² illetve a Magyarországon kiadott *Nouvelle Revue de Hongrie* hasábjain.¹³

Lajtha néptáncsal foglalkozó első, 1928. októberi előadásában kitér a népszokásokban fellelhető mozgásformákra, melyek meglátása szerint az úgynevezett „mozdulatművészet” szempontjából egyelőre feltérképezetlen területet jelentenek. Itt hívja fel a figyelmet „a kultikus jelentőségű népszokásokra [...] amelyek legtöbbször ug-rásai, mozdulatai, lépései stb. a tánc első alakjának tekinthetők.”¹⁴ Későbbi írásai azt tanúsítják, hogy Lajtha évtizedek múltán is hű maradt fiatalkori tánckoncepciójához. 1941-ben – tehát bő egy évtized elteltével – a táncra mint „a mozdulat művészetére”

⁸ LAJTHA László: „Népies játékok és táncok Magyarországon”, *Zenei Szemle* 13/1 (1929) és *Az 1928. évi Prágai Nemzetközi Népművészeti Kongresszus Közleményei* (1929), in BERLÁSZ Lajtha írásai, 169–172.; LAJTHA-GÖNYEI Tánc; LAJTHA: „La danse paysanne”, in *Visages de la Hongrie* (1938), közreadva magyarul in BERLÁSZ Lajtha írásai, 181–185.; „La danse hongroise”, *Nouvelle Revue de Hongrie* (1941), újraközlés: *La Hongrie entre l’Orient et l’Occident* (1944). Az 1941-es szövegben Lajtha lábjegyzetben kitér a csárdás definíálására, ez az 1944-es publikációból kimaradt. *La danse hongroise* [1941], BERLÁSZ Lajtha írásai, 535. Lásd továbbá uő: „A magyar néptánc”, *Magyar Csillag* (1942. február), in BERLÁSZ Lajtha írásai, 176–180.; „Molnár István: Magyar táncgyománnyok [könyvismertetés]”, *Ethnographia* 58 (1947), 335., in BERLÁSZ Lajtha írásai, 186.; „Előszó”, in *Szépkenyeri-szentmártoni gyűjtés* (Budapest, Zeneműkiadó, 1954), 3–7.; „Bevezetés”, in *Széki gyűjtés* (Budapest, Zeneműkiadó, 1954), 3–10.; „Előszó”, in *Dunántúli táncok és dallamok* (Budapest, Zeneműkiadó, 1962), III–XVII.

⁹ LAJTHA László: „A magyar néptánc”, in MOLNÁR Imre (szerk.): *A magyar muzsika könyve* (Budapest, k. n., 1936), 188–190., közli BERLÁSZ Lajtha írásai, 173–175.

¹⁰ LAJTHA László: „A kiszéjárs a Hont megyei Ipolybalogon”, *Ethnographia* 44 (1933), 161–162., újraközlés in BERLÁSZ Lajtha írásai, 75. Lásd még uő: „Kispládi pünkösdlöl”, *Ethnographia* 46 (1935), 143–144., újraközlés in BERLÁSZ Lajtha írásai, 76–77.

¹¹ „La torche sacrée [A szent fákhya; kritika]”, *Archives Internationales de la Danse* (1935), [o. n.].

¹² *Az Archives Internationales de la Danse* Rolf de Maré, a *Ballet Suédois* vezetője által 1931-ben alapított gyűjtemény és folyóirat, mely a társulat táncos-koreográfusának, Jean Börlinnek (1893–1930) emlékére létesült. A folyóirat 1933 januárja és 1936 májusa között negyedévenként jelent meg. A gyűjtemény anyaga jelenleg a Bibliothèque-Musée de l’Opéra National de Paris és a stockholmi Dansmusset gyűjteményében található.

¹³ A *Nouvelle Revue de Hongrie* francia nyelvű magyar folyóirat, amely 1932 és 1944 között jelent meg Budapesten a Société de la Nouvelle Revue de Hongrie kiadásában. Tudományos és szépirodalmi szövegeket egyaránt közöltek. A francia kapcsolatokat is ápoló Lajtha feltehetően megrendelésre készíthette ezeket az alkalmi írásokat. A *Salade*-ról írt recenzió magyar fordítása megtalálható a Berlász Melinda által szerkesztett íráskötetben. Lásd LAJTHA László: „Un ballet français à Budapest”, *Nouvelle Revue de Hongrie* 58 (1938. május), 456–458. Magyar nyelven: BERLÁSZ Lajtha írásai, 252–254. Lajtha összegyűjtött írásainak Berlász Melinda közreadásában hamarosan megjelenő kötet tartalmazza majd *A szent fákhya* magyar fordítását is.

¹⁴ LAJTHA *Népies játékok és táncok Magyarországon*, 171.

hivatkozott,¹⁵ egy évvel később „a legösztönösebb művészetnek” nevezte, melynek eszköze nem más, mint az emberi test.¹⁶

A korszak politikai áramlatainak változásával magyarázható az az 1930-as évektől hangsúlyossá váló fejtegetés Lajthánál, mely során a magyar emberek életmódja és antropológiája alapján tesz kísérletet a magyar tánc definiálására. Ekkortól kerül például előtérbe írásaiban az egykori lovas életformából kiinduló táncmagyarázat a felsőtest mozdulatlanságát és ezzel szemben a lábizmok kiemelkedően fontos szerepét illetően.¹⁷

A tánc nemzeti jellegét és ennek a műzenéhez való kapcsolatát firtató kérdéskörbe tartozik a magyar tánc és a magyar balett jellemzőinek definiálására tett kísérlet is. A sajátos stílus egyik úttörő példáját Lajtha *A szent fáklya* Galafrière Elza által készített koreográfiájában vélte megtalálni.¹⁸ Első balettje, a *Lysistrata* 1937-es premierje után a *Délibáb* című újságnak adott nyilatkozata *A szent fáklyából* merített inspirációt sejtet, ám ugyanakkor mintha el is határolódna ettől az iránytól, amikor megjegyzi: „[a] balettek cselekménye leginkább a meséhez fordul, újabban a népmeséhez. Itt a valóság feloldódik, minden történéss maguk a személyek is elveszítik realitásukat.”¹⁹ Ugyanebben az 1935-ben publikált recenziójában fogalmazódik meg elsőként egy másik fontos gondolat: az egyes elemek helyett azok felhasználásának és összefüggésének módjaira fókuszáló szemléletmód. Mint azt Lajtha az 1936-ban kiadott *A magyar muzsika* könyvében megfogalmazza, nem pusztán az egyes elemek jelenléte, hanem eme ősi, sok esetben közös táncelemek sajátos keveredése adja ki a magyar néptánc – és általában a nemzeti táncok – spontánul élő stílusát.²⁰ Lajtha gondolata annál inkább számot tarthat érdeklődésünkre, mivel ő maga zeneszerzőként is ilyen építőelemekből – dallamokból és motívumokból – tartotta felépíthetőnek a nagyívű zenei formákat.

¹⁵ „[Q]ui [...] n'est pas un simple rite, mais un art du mouvement, c'est-à-dire une danse.” [Ami ... nem egyszerűen rítus, hanem a mozdulat művészete, vagyis tánc.] Vö. LAJTHA *La danse hongroise*, 532. és 255.

¹⁶ LAJTHA *A magyar néptánc*, 176.

¹⁷ Lajtha elsőként 1936-ban *A magyar muzsika* könyvében közölt írásában használja a „lovas-nép” kifejezést. Vö. LAJTHA *A magyar néptánc*, 189., közli BERLÁSZ *Lajtha írásai*, 174.

¹⁸ A balettet 1934. december 6-án mutatta be a Magyar Királyi Operaház. A Horst Kogler által összeállított balettlexikon a darab koreográfusaként – az egyéb forrásközlések alapján úgy tűnik, tévesen – Brada Edét nevezi meg. Vö. HORST KOEGLER: *Balettlexikon*, ford. GELENCSÉR Ágnes, MANHERZ Zoltán, SZENTPÁL Mária (Budapest, Zeneműkiadó, 1977), 128. *A szent fáklya* koreográfusa, akárcsak az 1932. február 28-án bemutatott *Pierrette fátyola* esetében, Galafrière Elza volt. A koreográfia betanítását Brada Ede fia, Brada Rezső végezte. Lásd SÁVOLY Tamás: „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a Rádióélet című hetilap alapján. IV. rész: 1934–1936”, in Sz. FARKAS Márta – GOMBOS László (szerk.): *Dohnányi évkönyv 2006–2007* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2007), 361–414., ide: 371. Lajtha recenziójában nem említi meg a darabot betanító Brada nevét. 1937-ben éppen Brada Rezső készítette Lajtha első táncjátékának, a *Lysistratának* koreográfiáját.

¹⁹ [s. n.]: „Premier után...”, *Délibáb*, 34–35.

²⁰ „A magyar népi táncnak tehát az adja meg sajátos vonásait, hogy ezeket a legtöbbször közös táncelemeket hogyan tudta egy spontánul élő stílusba foglalni és ez a stílus milyen egyénien fejlődött, alakult, élt és él még ma is.” LAJTHA *A magyar néptánc*, újraközölve in BERLÁSZ *Lajtha írásai*, 175.

A tánc mint kifejezési forma Lajthát már pályája kezdetétől foglalkoztatta.²¹ Az 1915 és 1917 között íródott harctéri levelekből kiolvasható tánc iránti lelkesedést nem elhanyagolható mértékben fokozhatta, hogy menyasszonya, Hollós Róza ezekben az években színtanodába járt, és alkalmanként táncfellépéseken is részt vett. Mindazonáltal nemcsak maga a tánc, hanem annak zenével való kapcsolata is érezhetően érdekelte Lajthát. 1915. augusztus 16-án kelt levelében táncfantáziákat emleget a komponista, majd leszögezi:

„Én egészen másképen [sic!] gondolom a tánc-művészetet. [...] [N]em szeretem a szép gesztusok, pose-ok összefűzött és ép [sic] ezért illogikus komplexumát. Valahogy így a szobrászat és pictúra eszközeit akarják belevinni a táncba. Ezt meg nem szabad, mert rossz. Rossz, mert anyagszerűtlen, és mert anyagszerűtlen, lehetetlen vele igazán kifejezni a lényegileg kifejezendőket: a lelkeket.”²²

Az idézet alapján Lajtha a szobrászat és a festészet alapvetően statikus elemeit nem tartotta összeegyeztethetőnek a tánccal, és kizárólag a mozgást vélte „anyagszerűnek”. Az anyagszerűtlenség felelőlegesen, továbbá a lélek kifejezése a test mint a mozgás eszköze révén Henri Bergson gondolatait idézi.²³ Bergson nézetei Lajtha fentebb idézett levelének keletkezése idején már kétségtelenül jelen voltak a magyar művészeti életben.²⁴ Dienes Valéria ugyanis az 1910-es években általa életre hívott új mozdulatrendszer, az orkesztika egyik alapvetésének tekintette a francia filozófus munkáit, és nagymértékben támaszkodott rá saját koncepciója kialakításakor. Jóllehet Lajtha harctéri leveleiben egyszer sem hivatkozik kifejezetten az orkesztikára, minden valószínűség szerint hallhatott az akkoriban nagy feltűnést keltő irányzatról, és megjegyzése a táncművészet „másképpen gondolásáról” talán ezzel az új, ekkoriban formálódó szemléletmóddal is kapcsolatba hozható.²⁵

Saját műveinek táncolhatósága, táncszerűsége a balettek esetében nyilvánvaló kritérium lehetett, ugyanakkor a koreográfiákkal, a színpadra állítás megoldásai-val kapcsolatban a zeneszerző konkrét kéréseiről vagy a megvalósításra reflektáló véleményeiről nem maradt fenn dokumentum. Fiatalkori megnyilvánulásaiából egyértelmű, hogy a táncban, a koreográfiában a cselekményt nem tartotta lényegesnek,

²¹ A táncról sokszor és részletesen ír 1915 és 1917 között keletkezett harctéri leveleiben. A dokumentumcsoport az ELKH Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetének 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma Lajtha-gyűjteményében található.

²² Lajtha levele 1915. augusztus 30-án. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-LI Script 8.007:1.

²³ „L'idée que nous avons dégagée des faits et confirmée par le raisonnement est que notre corps est un instrument d'action, et d'action seulement.” [„Tényeken alapul és észérvek erősítik meg azt az elképzelést, miszerint a test a mozgás eszköze, és csakis a mozgásé.”] Vö. Henri BERGSON: *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (Paris, Alcan, 1896).

²⁴ 1910. február 4-én például a *Népszava* rövidhíre tudósít Dienesnek a Galilei-körben Bergson filozófiájáról tartandó előadásáról. Lásd *Népszava* 38/29 (1910. február 4.), 8. 1912 novemberében a Társadalomtudományok Szabadiskoláján Dienes „A test és a lélek viszonya” címmel adott elő. Lásd *Népszava* 40/279 (1912. november 24.), 12.

²⁵ A zeneszerző könyvtárában Bergsontól az *Idő és szabadság* 1923-as kiadása található meg, amit szintén Dienes fordított magyarra. Lásd Henri BERGSON: *Idő és szabadság*, ford. DIENES Valéria (Budapest, Franklin Társaság, 1923).

és a végletekig idegenkedett a színpadiasnak vélt megoldásoktól. 1915. november 30-án kelt levelében Wagnert „hazug színész-poseur”-nek, Puccinit a „mai kor kis szélhámosának” nevezi.²⁶ Ehhez a szemlélethez gyakorlatilag teljes pályája során tartotta magát. Jellemző lehet Lajtha tánckonceptiójára egy 1953 januárjából származó megjegyzése, melyet Henri Barraud-nak tett Serge Lifarról, a párizsi Opera táncosáról egy Barraud-műhöz készült koreográfiáját illetően. A komponista itt ismét az öncélú, statikus gesztusok ellen emel szót, valamint kifogásolja zene és tánc különválasztását:

„Az írja, hogy a »Csillagász a kútban«-nak²⁷ nem volt sikere? Hát, kedves barátom, csak maga tehet róla! Tudhatta volna előre, már akkor, amikor Lifarra bízta. Mi mászt várt tőle? Egy olyan táncostól, aki zene nélkül akar táncolni; a pózolásával meggyilkolja a zenét!”²⁸

Az emlegetett Lifar a modern balett történetének egyik meghatározó alakja volt.²⁹ Kezdetben az Orosz Balett és Gyagilev köréhez tartozott, majd a párizsi Opera balettmestere és koreográfusa lett. Egyik úttörő kísérletének számított – és talán éppen erre a produkcióra emlékezett Lajtha, amikor a „zene nélküli táncolást” emlegeti fel Barraud-nak – az *Icare* című balett, melyet Lifar 1935-ben táncolt el kizárólag ütőhangszeres kíséretre, gyakorlatilag ritmusfigurációkra. Lajtha számára a zene talán legfontosabb építőelemének a dallam bizonyult, így a hagyományos értelemben vett melódiát nélkülöző, ritmusokon alapuló előadást, valóban „zene nélküli táncolásnak” – ahogyan Barraud-nak írt levelében francia nyelven megfogalmazta: „danser sans musique”-nek – tarthatta. A zene nélküli táncolás mellett a mesterkélt pózok ellen is szót emelt.³⁰ Lifar nemcsak az *Icare* koreográfiáját készítette el, hanem a hozzá komponált ritmikai aláfestés alapötletei is tőle származtak. A pontos zenei kivitelezést Arthur Honeggerre bízta,³¹ akitől Lajtha könnyen értesülhetett a nagy feltűnést

²⁶ Lajtha levele a harctérről 1915. november 30. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-LI-Script 8.054:1.

²⁷ *Lastrologue dans le puits*, 1948. Bemutatója 1950-ben a párizsi Operában volt Lifar koreográfiájával. A darab kottája fennmaradt Lajtha kottatárában. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-HH-Mus 8.014.

²⁸ Lajtha francia nyelvű levele Henri Barraud-nak. Eckhardt Ilona magyar fordításában közreadta BERLÁSZ Melinda: „Lajtha László 23 levele Henry Barraud-hoz”, *Magyar Zene* 34/1 (1993. március), 13–42., 21. A levél eredetije megtalálható a Lajtha-hagyatékban. Az említett szakasz a következő: „Vous m’écrivez que »L’Astrologue dans le puits« n’a pas eu du succès? Eh, mon Cher, c’est votre faute! Vous auriez dû le savoir au moment où vous l’avez confié à Lifar. Qu’est-ce que vous avez attendu de lui? D’un danseur qui veut danser sans musique: ses poses artificielles tuent la musique!” Lajtha levele Barraud-hoz 1953. január 7-én. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-LI-Script 8.357:1.

²⁹ Lifar többek között Vincent d’Indy, Honegger, Poulenc, Ibert és Florent Schmitt zenéjére is készített koreográfiát: <https://www.sergelifar.org/en/> (utolsó letöltés: 2021. május 2.).

³⁰ Lajtha levele Barraud-hoz 1953. január 7-én.

³¹ A *Grove* lexikon műjegyzéke szerint Honegger és Lifar *Icare*-jának bemutatójára 1935. július 9-én a párizsi Operában került sor. Honegger a következő években további két alkalommal dolgozott együtt Lifarral. Vö. Geoffrey K. SPRATT: „Honegger, Arthur”, Stanley SADIE (ed.), *New Grove: Dictionary of Music* 2nd edition (London, Macmillan Publishers Ltd., 2001), Vol. 11, 679–684., 682–683.

keltő kísérletről.³² Sőt akár első kézből is tájékozódhatott róla, hiszen 1939-ben a brüsszeli táncverseny zsűrijében Lajtha mellett többek között Lifar is helyet foglalt.³³

Elismerően írt viszont ez idő tájt Lajtha arról a koreográfjáról, melyet 1938-ban Harangozó Gyula készített Darius Milhaud *Salade*-jének budapesti bemutatójához. A *Nouvelle Revue de Hongrie* 1938. májusi számában megjelent cikkében Lajtha „ötletekben bővelkedő, gazdag és mindig változatos” koreográfiát emleget, ami „tökéletesen kifejezte a mű sokarcú finomságait [...] attól függően, hogy a zene szelleme mit kívánt.”³⁴ Lajtha pozitív véleményét talán a kritika meglelése előtt alig több mint egy évvel, 1937 februárjában bemutatott első színpadi művének, a *Lysistratának* kétségtelenül kedves emléke is befolyásolhatta – a darabban Kinesias szerepét éppen Harangozó táncolta.³⁵ Mégis talán több merő véletlennél, és Lajtha tudatos tánckoncepcióját (is) tükrözi, hogy a *Lysistrata* magyar sajtóvisszhangjának számos megállapítása párhuzamba állítható a Milhaud *Salade*-járól Lajtha által írt recenzióval. A leginkább feltűnő párhuzam az egymással ellentétes elemek – „a régi népdalok” és „a legújabb harmóniák” – összeolvasztására irányuló törekvés.³⁶ Az 1961-ben megjelent *Balettek* könyve ismeretése – amelyhez feltehetően a zeneszerző is közreműködött – Lajtha balettjének rokonaiként utal Milhaud *Salade*-jára és az itt Lifarnak tulajdonított *Icare* című balettre egyaránt.³⁷ A zenéről szólva Milhaud és Poulenc hasonló stílusban komponált műveire pedig egyenesen Lajtha „francia mintaképeiként” hivatkozik.³⁸ A *Salade* és a *Lysistrata* közötti párhuzamokra a témaválasztás és a műfaj hasonlósága apropóján Solymosi Tari Emőke korábban már felhívta a figyelmet.³⁹ Nincsenek információink arra vonatkozóan, hogy Lajtha mikor ismerte meg Milhaud 1924-ben komponált balettjét – Solymosi hivatkozás nélkül említ egy francia előadást az 1938-as magyar bemutatót megelőzően⁴⁰ – de feltehetően már a *Lysistrata* (op. 19)

³² Lajtha leveleiben az 1940-es években említ egy Honeggerrel közös ebédet. Lajtha levele feleségének 1947. március 14-én. Vö. GYENGE Enikő: „Önarckép tollal. Lajtha László kiadatlan levelei (2)”, *Muzsika* 46/3 (2003. március), 17–22., 20–21., 21.

³³ [N. N.]: „Lehár, Lifar és Lajtha László a brüsszeli táncverseny zsűrijében”, *Esti Kurir* 16/44 (1939. február 23.), 12.

³⁴ A kritika magyar fordításához lásd LAJTHA László: „Egy francia balett Budapesten”, in BERLÁSZ *Lajtha írásai*, 252–254.

³⁵ A Magyar Királyi Operaházban rendezett reprezentatív díszelőadáson Horthy Miklós kormányzó és számos neves arisztokrata is részt vett. Vö. B...Y: „Ünnepi est az Operában”, *Ország-világ* 58/6 (1937. február 28.), 8. Lásd még LÁNYI Viktor: „Szerelmes levél – Lysistrata. Magyar bemutatók az Operaházban”, *Pesti Hírlap* 59/46 (1937. február 26.), 19–20.

³⁶ LAJTHA *Egy francia balett Budapesten*, 253.

³⁷ VÁLYI Rózsai – SZENTHEGYI István – CSIZMADIA György: *Balettek könyve* [második, bővített kiadás] (Budapest, Gondolat, 1961), 331. A kötet zenei lektora Molnár Antal volt. A *Lysistrata* ismertetése a *Balettek könyve* 1961-es második kiadásában jelent meg – a leírás az 1959-es első kiadásában még nem szerepelt, az 1980-as harmadik kiadásból pedig kimaradt.

³⁸ *Balettek könyve*, 332.

³⁹ SOLYMOSI *Lajtha színpadi művei*, 14.

⁴⁰ SOLYMOSI *Lajtha színpadi művei*, 174.

komponálása előtt láthatta színpadon és talán inspirációs forrást vagy akár egyfajta modellt is jelenthetett első táncjátéka zenei világának megformálásakor.

A *Lysistrata* koreográfiája kapcsán a *Ballettek* könyvének leírása megállapítja, hogy Brada Rezső „a harmincas években elterjedt szabad tánc stílusában alkotta meg a koreográfiát”, Lajtha zenéje és a mozgás közötti kapcsolatot pedig a következőképp foglalja össze:

„A zene állandó változó [sic] tempója, ritmikai képletei és szövevényes szólamhullámzása a klasszikus táncelemeket már eleve ki is zárta a koreográfiából. Egyetlen szabályos periódus, szimmetrikus tagolás sincs a zenében, amire akárcsak nyolc taktust igénylő folyamatos mozgást meg lehetne komponálni. A szaggatott, törtvonalú szabad táncmozdulatokat ezért a groteszk pantomimmel kapcsolták össze éppúgy, mint a párizsi akkori újklasszikus balettekben pl. a *Salade*-ban.”⁴¹

A koreográfiát illetően szintén fontos adalék, hogy Lányi Viktor a *Pesti Hírlap* hasábjain megjelent recenziójában a Dienes-féle orkesztika terminusával élve „mozdulatművésznőnek” nevezte a *Lysistrata* címszerepét alakító énekesnőt, Tutsek Piroskát.⁴² Mindezek alapján úgy tűnik, mintha Lajtha első balettjének 1930-as évekbeli megvalósítása ahhoz a „másképpen gondolt”, újfajta tánckoncepcióhoz közelítene, amelyet a zeneszerző már 1915-ben megálmodott magának.

Zenei jellemzők Lajtha táncműveiben

A *Lysistrata* bemutatója kapcsán Szánthó Dénes, a *Kis Újság* színházi rovatának vezetője elismerő véleményének adott hangot, miközben Lajtha „dübörgő zenekaráról” írt és a zene ritmikájára irányította a figyelmet:

„[Új] táncjátékának muzsikája csupa erő, lendület, ritmus, groteskség, egy pillanatig nem sablon, de az új utakat nem keresi, hanem biztosan halad rajtuk rendkívül érdekes hanghatásokkal, jellegzetes zenekari kezelésével.”⁴³

Ugyanakkor az *Új Nemzedék* 1937. február 27-i számában a bemutatóról megjelent recenzió szerzője éppen a mű ritmus- és dallamvilága között érzett feloldatlan ellentétet. Mint a beszámolóban olvashatjuk: „E szellemes muzsika nem tudja a nyugtalanító modern ritmusokat sem az antik görög formákkal, sem a merészen választott magyar népdal-motívumokkal szerencsésen összefűzni.”⁴⁴ A „nyugtalanító modern ritmus” alatt a beszámoló szerzője érthette akár a darabban felhangzó indulók katonazenei hangzásvilágát, akár a harsány gesztusokat tartalmazó kánkánt. A merészen alkalmazott népdal-motívumokra tett utalás minden bizonnyal a lassú keringőre vonatkozik.⁴⁵ Mint arra disszertációjában Solymosi felhívta a figyelmet, a *Lysistrata-*

⁴¹ *Ballettek könyve*, 333.

⁴² LÁNYI *Szerelmes levél*, 20.

⁴³ SZÁNTHÓ DÉNES: „A szezon lelegegánsabb premierje”, *Kis Újság* 50/47 (1937. február 27.), 8.

⁴⁴ B.: „Kettős bemutató az Operában”, *Új Nemzedék* 19/47 (1937. február 27.), 5.

⁴⁵ A tételben kimutatható dallamegyezésekről lásd SOLYMOSI *Lajtha színpadi művei*, 194.

	Lysistrata-szvit (1933, op. 19)	6. szimfónia (1955, op. 61)
1. tétel	<i>Prélude et Hymne</i> 2/2, Vivace, d-dúr	- 2/2, Très vif, E-dúr(?)
2. tétel	<i>Marche burlesque</i> 4/4, Tempo di Marcia, [?]	- 5/8, Très calme, A-dúr(?)
3. tétel	<i>Valse Lente</i> 3/4 [tempójelzés nélkül] esz-dúr	[valcer] 3/4 és 2/4, Allegretto grazioso, Cisz-dúr
4. tétel	<i>Can-can</i> 2/2, Molto vivo, C-dúr	[kánkán] 2/2, Vif et bien rythmé, E-dúr

1. táblázat. A *Lysistrata* és a 6. szimfónia tételrendjének áttekintése

ta lassú keringőjének közép részében Lajtha az „Elment a két lány” szövegkezdetű népdalra utal. A népdalidézet rokona a *Lysistrata* után nem sokkal, 1937-ben írt *Marionettes* menüettjében is megtalálható.⁴⁶

A táncjáték Lajtha kései műveivel is rokonságot mutat. A *Lysistrata*hoz, pontosabban a belőle készült 1. szvithez (op. 19) a több mint két évtizeddel később, 1955-ben komponált 6. szimfónia (op. 61) éppen táncossága révén kapcsolódik, négyteteles szerkezete több ponton megfelel a korábbi szvit felépítésének (1. táblázat). A legfeltűnőbb egyezés, hogy a szimfónia zárótétele – hasonlóan a szvit fináléjához – kánkán, amire Lajtha 1958 májusában tett megjegyzése szerint akár táncolni is lehet. Az ütemmutató a szimfóniában és a *Lysistrata*-szvit zárótételében egyaránt 2/2. A tempó is hasonló: *Molto vivo* illetve *Vif*. Mindkét darab nyitótétele gyors tempójú: *Vivace* és *Très vif* az előírás, valamint mindkettő ütemmutatója ezúttal is 2/2. A balettszvit harmadik tétele *Valse Lente*, lassú keringő, a 6. szimfónia harmadik tételére Lajtha „5/4-es valcerként” hivatkozott.⁴⁷ A szvit és a szimfónia közötti szembetűnő különbség a második tételekben érhető tetten: míg a balettszvitben komikus induló, addig a szimfóniában személyes hangvételű „éjszaka zenéje” típusú tétel szerepel ezen a ponton. A 6. szimfónia zenei jellemzőit tekintve feltűnően eltér az 1948-tól 1961-ig terjedő kései szimfóniaciklus világától: Lajtha 1961 áprilisában éppen a kései tragikus szimfóniaciklus egységességét megtörő zeneiség, a „fricskázó, gaminos szemtelenség, fiatalság, lendület” kapcsán elmélkedett e szimfónia keletkezésének különösségéről, megfejthetlenségéről.⁴⁸ Nem tudhatjuk, ő maga tisztában volt-e a szimfónia és a korai balettszvit

⁴⁶ A „Szegény legény”-dallam megjelenik a *Mesék* (op. 2) „Gyermekjátékdal” című tételében, feltűnik a 6. vonósnygyes (op. 36) és a 7. vonósnygyes (op. 49) lassú tételében is. Lajtha egy levelében szintén mintha erre a dallamra utalna, amikor önmagát „szegény legény”-nek nevezi.

⁴⁷ ERDÉLYI Zsuzsanna: *A kockás füzet. Úttalan utakon Lajtha Lászlóval* [SOLYMOSI TARI Emőke közr.] (Budapest, Hagyományok Háza, 2010), 57.

⁴⁸ Ua.

rokonságával, és csupán szemérmesség készítette-e a párhuzam elfedésére, azonban talán nem járunk távol a valóságtól, ha a műre a fiatalkori alkotás egyfajta reminiszenciájaként tekintünk. A táncos karakter, ami a többnyire narratív jelleggel bíró kései szimfóniákból hiányzik, mindenestre látványosan összeköti a két kompozíciót.

A komponista életművében található tánctételeket két nagy csoportra oszthatjuk: néptáncokra és standard táncokra. A néptáncok szerepéről és jelentéséről korábbi tanulmányaimban,⁴⁹ valamint doktori értekezésem egy alfejezetében részletekben menően foglalkoztam.⁵⁰ Jelen tanulmányban a standard táncok szerepét vizsgálom Lajtha kompozícióinak struktúrájában és dramaturgiájában, különös figyelmet fordítva a két leggyakrabban előforduló tánc típus, a menüett és a keringők jelentésrétegre.

Lajtha műveiben a menüettek és a keringők túlsúlya igen látványos – hét menüettet és kilenc keringőt számolhatunk össze –, ám a táncok palettája ennél sokkal gazdagabb: jóllehet csak alkalmanként, de mégis megjelenik egy-egy foxtrott, siciliano, saltarello, kánkán és gigue is (2. táblázat). A leginkább egyértelmű esetek azok, amelyekben a zeneszerző a kottában jelzi a tánc típusát, például a *Lysistrata*-szvit (op. 19a) kánkánjában, vagy a 7. vonósnyégyes (op. 49) menüettjében. Máskor a kottában nem szerepel utalás az adott táncra, viszont a zeneszerző fennmaradt leveleiben vagy rögzített visszaemlékezéseiben nevezi meg az adott tánc tételt. Ilyen például a 6. szimfónia (op. 61) kánkánja vagy a 9. vonósnyégyes (op. 57) saltarello-fináléja. Ismét más a helyzet akkor, amikor Lajtha semmilyen formában sem utal táncokra, a zenei jellemzők alapján azonban azonosítható egy táncforma. Ide sorolhatjuk például az 1. hárfatrió (op. 22) első tételét, ahol a jellegzetes siciliano-ritmus és a tétel karaktere alapján egyértelmű a tánc-allúzió. Hasonló a helyzet a fuvolára és zongorára írt *Sonate en Concert* (op. 64) zárótételének a gigue-re emlékeztető ritmikájával és hangulatával, mely egy Lajtha által is táncként definiált tételt, a *Menuet mélancholique*-ot követi.

Általános jellemzőit tekintve a standard táncok szerepe általában hangulati színezés, egyfajta zsánerkép megfestése egy nagyobb kompozíció szerkezetén belül. Ide sorolhatjuk például az 1927-ben komponált 1. vonóstrió („Sérénade”, op. 9) harmadik tételét, a mindössze szűk másfél perces foxtrottot. A tétel alcíme „Báli reminiszcencia” – a hattételes kompozícióban egy *Canzonetta* („Az ablak alatt”) és egy *Scherzo* („Csendes duhajkodás”) fogja közre – és a szerenád során mintha egyfajta nosztalgikus emlékkép felidézését jelenítené meg. Tempója alapján a foxtrott

⁴⁹ Ozsvárt Viktória: „Népzenei inspiráció és klasszikus hagyomány Lajtha László kései vonósnyégyeseiben”, *Magyar Zene* 56/3 (2018. augusztus), 303–322.; uő: „Folklórisz és Klasszikus Tradíció in László Lajtha's Late String Quartets”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 59/3–4 (2018), 323–344.

⁵⁰ Ozsvárt Viktória: „Messzi élő valóság”. *Lajtha László utolsó alkotókorszaka*. PhD értekezés. (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2020). Online elérhető: https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/ozsvart_viktoria/disszertacio.pdf (utolsó letöltés: 2021. november 13.).

gyorsabb fajtái közé tartozik. Stílusában, hangzásában, és az ütemek súlyozása révén is a ragtime-okat, és így valóban a jellemzően ragtime zenére táncolt foxtrotot idézi.⁵¹

Bár nem tudhatjuk biztosan, hogy Lajtha ismerte-e például a francia Hatok csoportosulást, azon belül is Francis Poulenc véleményét a táncról, és kimondottan a foxtrottról, mégis elgondolkodtató adalékot jelent egy rövidhír az 1920 júniusában napvilágot látott *Le Coq* című újságban.⁵² A címlapon szerepel többek között Poulenc írása Georges Auric „Fox-Trot”-járól – itt alighanem az 1920-ban komponált *Adieu, New York!* című darabról esik szó –, amelyben a zeneszerző kifejti: Auric tánctétele nem maga a tánc, hanem csupán a foxtrott portréja, egy fotográfia, ami ebben a formában tökéletes.⁵³ Minden zenésznek példa lehet – így Poulenc –, aki modern táncot akar kifejleszteni. Kérdéses, hogy Lajthának volt-e bármiféle tudomása Poulenc megjegyzéséről. Tekintve, hogy figyelemmel kísérte a francia Hatok másik két tagja, Milhaud és Honegger tevékenységét, ez korántsem zárható ki. Mindenesetre tánc-konceptiója bizonyos elemeiben meglehetősen hasonlít az ebben megfogalmazottakra. Lajtha táncművelei sem gyakorlati célra szánt vagy a modern zenei hangzásvilághoz stilizált táncok, hanem mintegy kívülről mutatják meg az adott tánc – egy foxtrott, egy menüett vagy egy keringő – leginkább jellemző vonásait, sokszor karikatúraszzerűen felnagyítva azokat.

Valamikor 1958 után Vaughan Williams-ról tartott emlékezésében Lajtha részletezi a könnyűzenei irányzatok hatását a klasszikus zenére:

„A másik stíluselem: a jazz. Már Debussy és Ravel használták szimfonikus műveikben nem az elmúlt, hanem mint a saját koruk táncmuzikáját. Régebbi e törekvés. A *Menuett* Haydn és Mozart kezében sokszor *Ländler*-é válik; Ravel – *Five o'clock tea*-t, *Blues*-t írt, és az első világháború utáni francia *Hatok*-nak szinte programja volt a music-hall muzsikájának szimfonikus művekben való alkalmazása.”⁵⁴

A fentebbi idézet legalábbis valószínűsíti, hogy Lajthát foglalkoztatták a táncok, nem mellesleg a könnyűzenei irányzatok klasszikus kompozíciókba történő beépítésének lehetőségei. Figyelemre méltó a *music-hall* terminus használata, ami kezdetben angol szórakoztatóipari egységek zenéjére vonatkozott, később azonban a francia éjszakai élet szórakozóhelyeinek – a Moulin Rouge vagy a Casino de Paris – megnevezésére is szolgált.⁵⁵ A jazz mint alkotóelem valóban a Hatok egyik fontos inspirációs

⁵¹ A foxtrott 1914-ben először Amerikában jelent meg, majd ugyanez év nyarán Londonban is bemutatták. Lásd Pauline NORTON: „Foxtrot”, Stanley SADIE (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 9. 2nd edition (London, Macmillan Publishers Ltd., 2001), 135–136.

⁵² Francis Poulenc cím nélküli írása a *Le Coq* 1920. júniusi számában. Forrás: *Gallica*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k893453q?rk=64378;0> (utolsó letöltés: 2021. május 2.).

⁵³ „Le Fox-Trot d’Auric ne singe pas un Fox-Trot. C’est le portrait d’un Fox-Trot. Il ne se danse pas, il s’écoute. On peut le blâmer au point de vue de la photographie, mais en tant que portrait, c’est une oeuvre parfaite. Il devrait servir d’exemple à tous les musiciens qui se contentent de déformer une danse moderne.” Vö. *Le Coq* ua.

⁵⁴ LAJTHA László: „Vaughan Williams”, in BERLÁSZ *Lajtha írásai*, 282–286., ide: 284.

⁵⁵ Andrew LAMB: „Music hall”, Stanley SADIE (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,

Op. szám	Mű és tétel címe	Komp. éve	Apparátus	Tánc típusa	Ütemmutató, tempójelzés
op. 2	Mesék – 6. tétel (Valse)	1914	zongora	keringő	3/4, Presto
op. 9	1. vonóstrió („Sérénade”) – 3. tétel (Fox-trott, „Báli reminiscencia”)	1927	hg, br, gka	foxtrott	alla breve, Allegro
op. 19	<i>Lysistrata</i> – 3. tétel (Valse Lente)	1933	nagyzenekar	keringő	3/4 [tempójelzés nélkül]
op. 19	<i>Lysistrata</i> – 4. tétel (Can-can)	1933	nagyzenekar	kánkán	2/2, Molto vivo
op. 20	5. vonósnégyes (Cinq Études) – 2e Étude (Jeu „piano” et délicatesse de touche)		vonósnégyes	keringő	3/4, Andante. Comme une Valse très lente
op. 22	1. hárfatrió – 1. tétel	1935	fuv, gka, hf	[siciliano]	6/8, Andante
op. 25	Divertissement – 2. tétel (Valse)	1936	nagyzenekar	keringő	3/4 [tempójelzés nélkül]
op. 26	<i>Marionettes</i> – 3. tétel (Menuet Royal)	1937	fuv, hg, br, gka, hf	menüett	3/4 [tempójelzés nélkül]
op. 33	Symphonie „Les Soli” – 2. tétel (Gilles. Hommage à Watteau)	1941	vonószeneke, hf, ütők	menüett	3/4, Comme un menuet
op. 39	Capriccio – 3. szvit, 7. tétel (Menuette et Musette)	1944	nagyzenekar	menüett és musette	3/4 [tempójelzés nélkül]
op. 49	7. vonósnégyes – 3. tétel (Menuet)	1950	vonósnégyes	menüett	3/4 és 2/4, Quasi allegro, grazioso
op. 51	<i>Le chapeau bleu</i> – 1. felvonás – [bevezető]	1948–50	nagyzenekar	menüett	3/4 [tempójelzés nélkül]
op. 51	<i>Le chapeau bleu</i> – 2. felvonás – [kvintett]	1948–50	nagyzenekar	keringő	3/4, Tempo di Valse (ironiquement)
op. 51	<i>Le chapeau bleu</i> – 2. felvonás – [szextett]	1948–50	nagyzenekar	keringő	3/4, Tempo di Valse
op. 51	<i>Le chapeau bleu</i> – 2. felvonás – [Scapin]	1948–50	nagyzenekar	keringő	3/4, Valse
op. 51	<i>Le chapeau bleu</i> – 2. felvonás	1948–50	nagyzenekar	vaudeville	[2/4] Vaudeville
op. 57	9. vonósnégyes – 3. tétel (Menuet)	1953	vonósnégyes	menüett	3/4, Allegretto
op. 57	9. vonósnégyes – 4. tétel	1953	vonósnégyes	[saltarello]	12/8, Entraînant et d’un seul élan
op. 59	Intermezzo	1954	szax, zg	[angol-keringő]	3/4, Mouv[emen]t de Valse anglaise

Op. szám	Mű és tétel címe	Komp. éve	Apparátus	Tánc típusa	Ütemmutató, tempójelzés
op. 61	6. szimfónia – 3. tétel	1955	nagyzenekar	menüett vagy keringő (N.B. Lajtha 5/4-es valcerként hivatkozik rá!)	3/4 és 2/4, Allegretto grazioso
op. 61	6. szimfónia – 4. tétel	1955	nagyzenekar	[kánkán]	2/2, Vif et bien rythmé
op. 64	Koncertszonáta fuvolára és zongorára – 3. tétel (Menuet mélancolique)	1958	fuv, zg	menüett	3/4 [tempójelzés nélkül]
op. 64	Koncertszonáta fuvolára és zongorára – 4. tétel (Final gai)	1958	fuv, zg	[gigue?]	6/8, Alerete et gai

2. táblázat. Standard táncok Lajtha műveiben

forrásának számított – ugyanakkor az e stílusirányzatot előszeretettel alkalmazó Milhaud műveiről Lajtha olykor mégis negatív megjegyzéseket tett.⁵⁶

Mint a fentebbi körképből kiderült, a standard táncok – a foxtrott, a kánkán – jellemzően zsánereképek, és egyes pontokon a Hatok könnyűzene iránt is fogékony érdeklődésével mutatnak párhuzamot. Ezek a táncművek jellemzően távolságot tartanak a valóságtól, olykor hangsúlyosan elidegenített pillanatokban, a feszültség már-már komolytalan feloldásaként csendülnek fel – erre példaként kínálkozik a 6. szimfónia fináléja. A következőkben a két leggyakrabban alkalmazott standard tánc, a menüett és a keringő dramaturgiai szerepét, valamint zenei megfogalmazásuk jellemzőit vizsgálom a zeneszerző műveiben.

Menüettek

Lajtha műveiben – különösen a kései vonósnégyesek struktúrájában – jellemző megoldás, hogy időnként hangsúlyosan egymás mellé kerül a népzene világából ihletet merítő zenei anyag és a 18. századi inspirációt tükröző menüett. A 7. vonósnégyes népdal-allúziókat tartalmazó lassú tételét bicegós menüett követi, melynek humora a váltakozó ütemben, a hol 2/4-ben, hol 3/4-ben leírt tánc esetlenségében rejlik. A különös megoldás Lajtha egy jellemző zenei karakterábrázolását képviseli: a *Le chapeau bleu* című operájában az 5/4-ben írt dallam az inas komikus figurájához

Vol. 17. 2nd edition (London, Macmillan Publishers Ltd., 2001), 483–486., 484.

⁵⁶ „Milhaud egyszerű szeretne lenni. De sokszor elviselhetetlenül közönséges.” Lajtha levele 1953. január 7-én Barraud-hoz, közli BERLÁSZ *Lajtha 23 levele Barraud-hoz*, 20.

társul.⁵⁷ Hasonló dramaturgia figyelhető meg 1953-ban komponált 9. vonósnégyeseinek tételszerkezetében, ahol az ellentét inkább a harmadik tétel helyén álló, kissé esetlen menüett és az életerőtől kicsattanó néptánc-finálé között feszül.

Lajtha és a menüett kapcsolatáról szólva Solymosi Tari Emőke egyfajta „múltba nézés”-t konstatál, véleménye szerint a zeneszerző menüettjei a francia forradalom előtti időszak, az *ancien régime* évei iránt tanúsított szimpátiáról árulkodnak,⁵⁸ Lajtha zenéjének 17–18. századi reflexióit a korabeli tradíció egyfajta átörökítéseként, a hagyomány konzerválásaként szemléli, és a hagyománnyal való szembenézés posztmodern módjáról nem ejt szót.⁵⁹ Pedig Lajtha menüettjeiben – legyen szó akár a színpadi művekben felcsendülő menüettekről, akár a koncertdarabok tétel-leiről – olykor mintha irónia húzódná meg az arisztokratikus tánc felszíne alatt. Ez természetesen nem egyedi sajátosság a magyar zeneszerzésben, és az 1950-es években számos más komponista menüett-tételei is ebben a szellemben hivatkoztak a 18. század eme örökségére. Sőt a nem sokkal korábbi zenetudományi recepció már Beethoven műveinek – a scherzo helyett ismét feltűnő – menüett-tételeiben is tréfálkozó gesztust vélt azonosítani. Bartha Dénes 1939-ben a következőképpen fogalmazott:

„Beethoven jól tudta, hogy a régi menüett (amelyet kivételes, határozott céllal néha még ő is felhasznál) szembeütő gesztusserűségével óhatatlanul a XVIII. század egész arisztokratikus világát idézi a hallgató lelki szemei elé. Éppen ezért súlyos mondanivalójú, komolyhangú munkában sohasem alkalmazza, mindig csak ott, ahol könnyed, tréfás hatásokról van szó.”⁶⁰

A menüettekhez a korabeli zeneművek is egyfajta karikírozást, tréfás asszociációkat társítottak. 1951. március 22-én a *Szabad Nép* számolt be Szabó Ferenc *Ludas Matyi szvitjének* bemutatójáról, és hangsúlyosan felhívta a figyelmet a szvit „Minét” tételének groteskségére:

„Külön meg kell emlékeznünk a magyar tánczene stílusában írt tréfás-gúnyos menüett-tételről. Szinte látjuk magunk előtt a régi kúriák elhízott, tenyeres-talpas magyar urait, amint medvemódra menüettet igyekeznek táncolni.”⁶¹

⁵⁷ SOLYMOСИ Lajtha színpadi művei, 173.

⁵⁸ SOLYMOСИ TARI Emőke: „Lajtha és a menüett”, *Magyar Zene* 47/2 (2009. május), 181–192., ide: 181–182.

⁵⁹ Solymosi szerint Lajtha „a klasszikus szépségideál fenntartására” törekedett. [Kiemelés az eredetiben.] Vö. SOLYMOСИ TARI Emőke: „A szeretet és a szépség szigete». Adalékok Lajtha László művészetének 17–18. századi inspirációjához”, *Magyar Zene* 41/3 (2003. augusztus), 327–336., ide: 327. E kétféle zeneszerzői hozzáállásról lásd DALOS Anna: „18. századi relikviák”, in uő: *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon* (1956–1989) (Budapest, Rózsavölgyi, 2020), 321–338., ide: 321.

⁶⁰ BARTHA Dénes: *Beethoven* (Budapest, Franklin, 1939), 151–152.

⁶¹ –R –S: „Sosztakovics oratóriumának, Szabó Ferenc és Szervánszky Endre szvitjeinek bemutatója”, *Szabad Nép* 9/69 (1951. március 22.), 7. A koncerten Sosztakovics „Ének az erdőkről” című oratóriuma, Szabó *Ludas Matyi szvitje* és Szervánszky *Keleti mese* című balettszvitje hangzott el. A Rádiózenekart Somogyi László vezényelte.

Három évvel később, 1954. december 7-én a *Magyar Nemzet*ben Vincze Ottó *Párizsi vendég* című operettjének nyitányáról szólva állapította meg a recenzió, hogy benne „a darab ellentétes erőinek zenei jelképeként menüett és verbunkos témák kergetőznek.”⁶² Néhány hónappal korábban ugyane napilap hasábjain jelent meg kritika Polgár Tibor *Kérők* című vígoperájának bemutatójáról.⁶³ Az „íz-ig-vérig magyar hangvételű” zenében – a kritikát jegyző Kristóf Károly megfogalmazása szerint – „[a]z idegen elemek, a menüett- és keringőtémák, [sic] az idegen majmolást figurázzák ki.”⁶⁴ Ezek az „idegen elemek” Lajtha számára – figyelembe véve a nyugati zenekultúra iránti tagadhatatlan rajongását – inkább vonzóak, mintsem taszítóak lehettek, ennek ellenére azonban az ő menüettjei sem nélkülözik a belső ellentmondásokat, sőt felcsendülésük sokszor kifejezetten groteszk színfoltot képez a zenei folyamat kontextusában. Az 1941-ben írt *Les Soli* (op. 33) vonószekari szimfónia második tétele, ami típusát tekintve egyértelműen menüett, a „Gilles” címet viseli, alcíme – *Hommage à Watteau* – pedig egyértelműen a francia festő Louvre-beli képére hivatkozik.⁶⁵ A tételre Lajtha a darab komponálása után közel húsz évvel, 1960. május 1-én kelt levelében utal vissza, felhívva a levél címzettje, Pap Lajos figyelmét a sok mindent „sivatagi homokként” eltakaró, múltó idő és a feledés veszélyére, melynek következtében „ügyetlenné és bárdolatlanokká válhatunk, mint Watteau Louvre-béli képein Gilles, a fehér ruhás bohóc.”⁶⁶

A menüettek zenei jelentéstartalmát illetően figyelemre méltó a 7. és a 9. vonósnégyes (op. 49 és op. 57) harmadik tételeinek párhuzama, amelyre maga a zeneszerző is felhívta a figyelmet. Lajtha szerint a két mű közös alapját a népzenei inspiráció, különbözőségét pedig az eltérő dramaturgia adta.⁶⁷ 1953. július 26-i levelében a következőket írta Balatonszemesen nyaraló feleségének: „A VII-ik Quartettnek könnyebb volt az első tétele, s robustus az utolsó. A IX-ik-nél [sic] fordítva.”⁶⁸ A 9. kvartett említett – az idézet alapján „könnyebb” – zárótételében egy erdélyi tánc motívumát idézi fel, de szerinte „nemigen fognak ráismerni, olyan másra van bővítve, hogy több, sokkal több benne a L. László, mint a népzene.”⁶⁹ Ugyanebben a levélben található a sokat idézett megjegyzés Lajtha és a népzenei inspiráció viszonyáról: „Különbözik népzene s én: Avasi most rakja össze a Széki gyűjtés-t. Megmutattam neki a Trio utolsó tételéből a »...ki Erdélyből...« részt. Nem ismert rá arra a széki keservesre, amely erre inspirált. Bene, – mondtam, – benissimo!”⁷⁰

⁶² CSOBÁDI Péter: „Párizsi vendég. A Blaha Lujza Színház bemutatója”, *Magyar Nemzet* 10/289 (1954. december 7.), 7.

⁶³ KRISTÓF Károly: „Rádióbírálat. Új magyar opera”, *Magyar Nemzet* 10/64 (1954. március 17.), 2.

⁶⁴ Ua.

⁶⁵ SOLYOSI Lajtha színpadi művei, 134–135.

⁶⁶ Lajtha levele Pap Lajosnak 1960. május 1-én. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-LI-Script 8.536:1.

⁶⁷ Lajtha feleségének távollétét a levelezés 1953. július 20. és 1953. augusztus 16. között dokumentálja.

⁶⁸ Lajtha levele feleségének 1953. július 26-án. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-LI Script 8.362:2.

⁶⁹ Ua.

⁷⁰ Ua.

A 7. vonósnegyesben két olyan dallam jelenik meg, mely népdalidézatként azonosítható, ezek közül az egyik egy nyugat-európai táncritmussal, a volta-ritmussal is rokonságot mutat. A „Szegény legény” dallama a második tételben, az „Elment a két lány” szövegkezdetű népdal típusát képviselő melódia pedig a kvartett harmadik tételében, a menüett triójában hangzik fel. E dallamok jelenlétére Solymosi Tari Emőke már felhívta a figyelmet, rávilágítva, hogy az utóbbi dallam nemcsak a magyar népzenevel áll szoros kapcsolatban, hanem a benne felismerhető provençe-i volta-ritmus a 16–17. századi Nyugat-Európa zenéjét is felidézi.⁷¹ Ugyanezt a dallamot Lajtha már 1937-ben egy – figyelemre méltó módon – komikus alkotása, a *Lysistrata* című táncjáték *Valse lente* című tételében is felhasználta.⁷² Mindezek alapján úgy tűnhet, mint ha Lajtha a saját zenei szimbólumaként előszeretettel alkalmazott, szinte vallomásos „Szegény legény” dallamot és egy tovatűnt világ kissé elrajzolt zenei képét helyezné egymás mellé a két tételben.

A melodika jellemzőin túl a forma elemzése is további adalékokkal járulhat hozzá a különféle zenei inspirációk kapcsolatát illetően. A 7. vonósnegyes harmadik tételéről szólva megállapította már a szakirodalom, hogy a háromtagú forma szabályosságát tekintve ez Lajtha „legtisztább klasszikus” menüettje.⁷³ A más esetekben rendre variált, kiírt visszatérés ugyanis itt hangról hangra megegyezik, a kottában da capo megoldással („Dal segno al Fine”) szerepel.⁷⁴ A megoldás rendkívüliségének hangsúlyozására Solymosi Tari Emőke felhívja a figyelmet Lajtha megjegyzésére, melyet beszélgetőpartnere, Henry Barraud egy 1992-es interjú során idézett fel: „Ne csináljon soha olyasmit, amit egy másoló is megtehet!”⁷⁵ Solymosi ugyan konstatálja a 7. vonósnegyes menüettjének szokatlanságát Lajtha életművén belül, mégsem tesz említést annak esetleges ironikus felhangjáról.

Lajtha 7. vonósnegyesének menüettje párhuzamba állítható a 9. vonósnegyes hasonlóan tipikus, szintén a „másoló által is befejezhető” menüettjével, melyhez ugyanúgy da capo utasítás („Reprendre le Menuet jusqu’à la Fin”) társul a kottában. A kimért, szabályszerű és szaggatott motívumaival kissé egyetlen dőcögő menüettet a vonósnegyes struktúrájában a népzene világát idéző, lendületes táncfinálé követi. 1953. július 23-án Lajtha rendkívül személyes hangnemben írt erről a zárótételről, melynek ritmusát saltarellóként definiálta. Ugyanebben a levelében azt is szükségesnek tartotta megjegyezni, hogy ezt a saltarellót nem olasz parasztok táncolják, hanem úgymond „erdélyi tündérek”: fiatal erdélyi lányok, akik a zeneszerző érintésére változtak tündéreké.⁷⁶ A kompozíció struktúrája így azt az értelmezést sugallja, mintha a menüett volna a „hamis” tánc, amit az „igazi” táncfinálé old fel.

⁷¹ SOLYMOSSI *Lajtha színpadi művei*, 194.

⁷² Uo., 195.

⁷³ Uo., 188.

⁷⁴ Ua.

⁷⁵ Ua.

⁷⁶ Lajtha levele feleségének 1953. július 26-án. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-LI Script 8.362:2. Lajtha megjegyzése talányos, mivel ritmikája alapján a tétel inkább férfítánc lehetne.

A 9. vonósnyegyest nem véletlenül ajánlotta a komponálás idején már az Amerikai Egyesült Államokban letelepedett fiatalabb fiának, Ábelnek és feleségének, Marie-nak. Ábel az 1940-es években elkísérte a zeneszerzőt néhány erdélyi gyűjtőújtjára – többek között Etéden és Kőrispatakon is jártak együtt –,⁷⁷ így a népi tánczene felhasználása a vonósnyegyes fináléjában mindkettejük számára meghitt emlékek felidézését jelenthette.

A finom irónia mellett egyfajta játékos kétértelműség is Lajtha menüettjeinek jellemzője: a fuvolára és zongorára írt *Sonate en Concert* (op. 64) menüettje, a *Menuet mélancholique* karakterében Joseph Haydn moll-menüettjeinek rendhagyóan sötét hangulatait idézi fel. A tétel hangzásvilága ugyanakkor a 20. század első felének jellemző harmóniai fordulatait, impresszionizmusba hajló zeneiségét jeleníti meg, ezzel kapcsolva össze Lajtha korát a klasszika idején virágkorát élő menüettel. A zongoraszólam jellegét tekintve a tétel éppúgy lehetne lassú keringő, mint menüett, csupán a világosabb szólamvezetés, a szellős faktúra árul el különbséget, szinte a két tánc típus határán helyezve el a kompozíciót.

Keringők. *Intermezzo* (op. 59)

1954. szeptember 17-én külföldön élő fiainak írt levelében Lajtha a következőképpen idézte föl a francia Leduc kiadó megrendelésére készült *Intermezzo* című kamaradarab komponálásának körülményeit és a kilátásban lévő publikációs és előadási lehetőségeket:

„Azonkívül Leduc kért egy saxophone és egy kürt darabot, mely a párizsi Conservatoire-nak 'concours'-i hivatalos tananyaga lenne. A saxophone darabot már megírtam; Leduc, miután megmutatta a Conservatoire illetékeseinek, meleg és elismerő levélben köszönte meg. 'English Waltz', melyet én finomnak tartok, de Édesanyátok szerint alkalmas arra is, hogy jazz-átíratban nagyobb karriert fusson be; – ezt már kivették, korrekciót is csináltam belőle, – valószínűleg a közel jövőben fog megjelenni.”⁷⁸

Pusztán az a tény, hogy a partitúrában lassú keringőként definiált kompozíció szaxofonra és zongorára íródott, szokatlan és merész gesztusként tűnik föl az 1950-es évek első fele magyarországi zeneéletének kontextusában.⁷⁹ Bár a szimfonikus művek apparátusában már a 19. század végétől helyet kapott a szaxofon, a kisebb együttesekben,

⁷⁷ 1942. december 31-én feleségének számol be az erdélyi gyűjtőútról, ahová Ábel elkísérte őt. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-LI-Script 8.225:1. Több mint egy évtizeddel később, 1954. szeptember 17-én ezt az időszakot idézi fel Ábelnek, amikor az etédi gyűjtőútra és a kőrispataki primásra, Kristóf Vencelre utal.

⁷⁸ Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én. A levél részleteit közli GYENGE Enikő: „Önarckép tollal. Lajtha László kiadatlan levelei (4)”, *Muzsika* 46/6 (2003. június), 10–16., ide: 13–14. Az említett idézet a közreadott szakaszban nem kapott helyet. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-LI-Script 8.378:2.

⁷⁹ 1949-re a jazz fordulatai egyértelműen nemkívánatos elemmé váltak a magyar szórakoztató zenében, a szaxofon használata pedig könnyen az amerikanizmus vagy kozmopolitizmus vádját vonta maga után. Lásd IGNÁCZ *Tánczene szovjetizálása*, 38.

a klasszikus kamarazenében korántsem volt jellemző az alkalmazása. A kortárs magyar napilapok a különböző divatos táncokhoz és szórakozási formákhoz kötötték ezt a hangszert, a saxofon és a jazz említéséhez azonban rendre egyfajta lenézés társult. Elfogadott megítélését illetően 1954. április 15-én a *Népszavának* az Egyesült Izzó dolgozóját megszólaltató „Üzemünkben szeretik a zeneművészetet” című cikke árulkodó lehet: „Úgy gondolom, a kulturális munkások nagyon fontos feladata, hogy a komoly zenét megszeretessék a serdülő munkásfiatalossággal is. Bár zsúfolásig telve volt a kultúrház – a 18–24 év közötti ifjak nagyon csekély számban jelentek meg. A szving és a szamba üteme, a saxofon és a dob hangja még elnyomja bennük a zeneművészet szépségei utáni vágyat.”⁸⁰

Komolyabb fórumokon is szóba került a saxofon és a jazz. Ujfalussy József 1951-ben a „programmszerűség” kérdéseit taglaló előadásában jelentette ki: „Van szerző, aki nyíltan a kizsákmányolók szolgálatába adja el magát. Az amerikai jazz-zene nyíltan és kendőzetlenül törekszik olyan alantas emberi érzések felkeltésére, amelyek az imperialisták céljait szolgálják. Ez az ő programjuk.”⁸¹ Kodály Zoltán a saxofon hangzása és általában a jazz zene apropóján még 1962-ben a Magyar Zeneművészek Szövetsége ülésén is viszolygással adott hangot az erkölcsstelenségre csábító hangzásokkal kapcsolatos félelmeinek. Felhívja a figyelmet arra a veszélyre, miszerint az ilyen zenén nevelkedett fiatal sohasem jut el addig, hogy örömét lelje a mozarti zenekar éteri hangzásában. Végezetül leszögezi: „A Szövetség bölcseire kell bíznom, hogy ez ellen a jazz-áradat ellen micsoda védekezési módot tudnak kieszelni.”⁸² Ugyanakkor ő maga is használt szaxofont a *Háry János* egyik jelenetében a francia udvar zenei reprezentálására.

Bár Lajtha az *Intermezzón* kívül nem használt kamarazenéjében szaxofont, szimfonikus alkotásaiban számos alkalommal juttatja központi szerephez: összesen hat szimfonikus apparátusra írt Lajtha-műben, és ezen belül kizárólag szimfóniákban kap helyet. Már az 1936-ban komponált 1. szimfóniában helyet kapott a hangszer, jóllehet kivételt képez a középső évek terméséhez képest, mivel itt rendhagyó a B tenorszaxofon alkalmazása a megszokott Esz altsaxofon helyett. A kései szimfóniák egyes helyein, a kamarazenei szövémóddal kialakított zenei textúrában sokszor a saxofon játssza a melódiát, teljesen egyenrangú partnerként tűnve föl a fafúvóskar nagyobb múltra visszatekintő hangszerei mellett. Selejto Erzsébet 2017-es DLA disszertációjában arra a következtetésre jut, hogy a saxofon használata Lajtha szimfóniáiban elsősorban Ralph Vaughan Williams szimfóniáira vezethető vissza.⁸³

⁸⁰ CSIKVÁRI Dezső: „Üzemünkben szeretik a zeneművészetet. Hozzászólás »A klasszikus zene a népé« című cikkhez”, *Népszava* 82/89 (1954. április 15.), 4.

⁸¹ UJFALUSSY József: „A programmszerűség”, *Új Zenei Szemle* 3/1 (1952. január), 1–6., ide: 4.

⁸² KODÁLY Zoltán: „Egy kis számadás. Előadás a Magyar Zeneművészek Szövetségében [1962. március 8.]”, in BÓNIS Ferenc (közr.): *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok* 3. (Budapest, Argumentum, 2007), 99–112., ide: 104.

⁸³ SELEJTO Erzsébet: *A saxofon helye a magyar zenében*. DLA disszertáció (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017), 19–20. Online elérhető: https://apps.lfze.hu/nefolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/selejto_erzsebet/disszertacio.pdf (utolsó letöltés: 2021. november 13.).

A zeneszerző levelezéséből tudható, hogy az *Intermezzo* komponálásakor Lajtha francia mintákra támaszkodott.⁸⁴ Mint az a zeneszerző 1954. január 21-én Leducnek írt leveléből világossá válik, a hangszert a kiadó választotta, sőt a mű megírásához egészen konkrét útmutatót is küldött egy mellékelt kotta formájában. Lajtha erős fenntartásokkal viseltetett a mintának szánt alkotás, Raymond Gallois Montbrun francia hegedűművész és komponista *Intermezzójával* szemben.⁸⁵ A darab szintén alt-szaxofonra és zongorára készült, és szintén Leducnél jelent meg 1953-ban.⁸⁶ Leduc egyébként rendszeresen publikálta Montbrun alkotásait, többek között egy másik, összesen hat tételből álló szaxofondarab-sorozatát is megjelentette, ami arra enged következtetni, hogy minden bizonnyal elégedett lehetett a komponista munkáival. Nem így Lajtha, aki többek között azt kifogásolta Montbrun *Intermezzója* kapcsán, hogy „a darab nem aknázza ki kellően a hangszert”,⁸⁷ zeneiségéről pedig ennél is élesebb szavakkal nyilvánított véleményt 1954 januárjában, a Leducnek írt levélben:

„Ehelyett a híg, folyós zene helyett egy másik darabra gondoltam, amelyet szintén az Önök cége adott ki: Ravel »Habanera«-jára. Ezzel nem állítom, hogy elértem a nagy mester magas színvonalát; egyszerűen megtettem, ami tőlem tellett.”⁸⁸

A Lajtha által említett alkotás, Ravel 1907-ben komponált műve *Pièce en forme de Habanera*ként vált általánosan ismertté, jóllehet kezdetben a *Vocalise-Étude en forme de Habanera* címet viselte. Eredetileg basszus hangra és zongorára komponált szöveg nélküli dal volt, amelyet Ravel átdolgozott gordonkára és zongorára. Hamarosan számos más hangszerösszeállításra is készült belőle átírat, így szaxofonra és zongorára is, ami Leduc kiadásában jelent meg 1920-ban. Ilyen *Vocalise-Étude*-öt Lajtha is komponált: Leductól kapott első megrendelése éppen erre a darabra szólt. Mint azt Berlás Melinda említi, a *Vocalise Étude* egy évek óta folyamatosan megjelenő, pedagógiai célú sorozat részeként látott napvilágot.⁸⁹ Az 1906-ban életre hívott sorozatot a Conservatoire énektanára, Amédée-Luis Hettich (1856–1937) szerkesztette, címe *Répertoire Moderne de Vocalise-Études* volt, és a párizsi Conservatoire „hivatalos

⁸⁴ Erre Selejto is utal, amikor Lajtha művének előképei között Debussy *Rapszódiját* és Ibert *Concertino da Camera* című darabját említi – mindkét mű kottája megtalálható a komponista kottatárában. A Lajtha által viszonyítási pontként hivatkozott szaxofonművekre – Montbrun és Ravel egy-egy darabjára – Selejto nem tér ki. Lásd SELELJO *A szaxofon helye a magyar zenében*, 29.

⁸⁵ Raymond Gallois-Montbrun (1918–1994) francia hegedűművész és zeneszerző. A Conservatoire-on tanult, 1944-be elnyerte a Római díjat.

⁸⁶ Raymond GALLOIS-MONTBRUN: *Intermezzo pour saxophone alto et piano* (Paris, Alphonse Leduc, 1952).

⁸⁷ Lajtha levele Leducnek 1954. január 21-én. Magyarul közli BERLÁSZ Melinda: „Lajtha Lászlónak a Leduc kiadóhoz intézett levelei II. 1950–1962”, in FELFÖLDI László – GUPCSÓ Ágnes (szerk.): *Zenatudományi dolgozatok 1992–1994* (Budapest, MTA Zenatudományi Intézet, 1994), 161–180., ide: 172.

⁸⁸ Ua.

⁸⁹ BERLÁSZ Melinda: „Lajtha Lászlónak a Leduc kiadóhoz intézett levelei I. 1943–1949”, in FELFÖLDI László – LÁZÁR Katalin (szerk.): *Zenatudományi dolgozatok 1990–1991* (Budapest, MTA Zenatudományi Intézet, 1992), 115–131., ide: 115.

tananyaga” közé tartozott. A sorozatban, melyben Ravel mellett (No. 20) olyan szerzők művei is napvilágot láttak, mint Gabriel Fauré (No. 1), Carl Nielsen (No. 57), Karol Szymanowski (No. 59), a 127. szám alatt jelent meg Lajtha *Vocalise Étude*-je 1930-ban.⁹⁰ A zeneszerző tehát minden valószínűség szerint ismerte ezt a sorozatot, így nem véletlen, hogy a szintén pedagógiai céllal készült *Intermezzo* előképét innen merítette. A darab végül – a gondos előkészület ellenére – mégsem került be a Conservatoire vizsgadarabjai közé.⁹¹

Noha a cím közvetlenül nem utal erre, Ravelhez hasonlóan Lajtha is táncot választott az *Intermezzo* formájául. Míg Ravel a spanyol habanera ritmusában írta meg darabját, Lajtha az angolkeringőt választotta. A komponista szokásához híven igen szabadon kezeli a formát, a darab összetartó erejét a szaxofonon és zongorán felváltva megszólaló, éneklő témák egymásutánjának töretlen linearitása biztosítja. Helyenként a zongora tonikai érzetet erősítő akkordokat vagy Debussy műveit idéző mixtúrákat játszik, a szaxofon pedig különféle díszítésekkel fonja körbe a melódiát. Ez utóbbi megoldás nyilvánvalóan a pedagógiai célt szolgálja, amennyiben lehetőséget nyújt a hangszerjátékosnak technikai tudása és kamarazenészi rátermettsége reprezentálására. A darab folyamán négyféle témacsoport bukkan föl, melyek közül kettő (*A* és *C*) fontosabb szerepet kap, a másik kettő (*B* és *D*) csupán dallamosságában különbözik a zongora átvezető anyagaitól.

A dallamközponú építkezés – Lajtha zenei gondolkodásának alapvető eleme – egyértelművé teszi a Ravel *Vocalise-Étude*-jéből merített inspiráció természetét, ami nem más, mint a vokális indíttatás. Figyelemre méltó, hogy Lajthánál a keringő, tehát egy ritmusokból szerveződő tánc is énekszerű elemekkel gazdagodik. Ezt a ketősséget hangsúlyozza Leducnek írt levelében a zeneszerző, amikor leszögezi:

„A szaxofon mindenekelőtt éneklő hangszer. Nem tévesztvén szem elől ezt a jellemvonását, írtam egy Keringőt [Valse], amely több témából áll, s amelynek mindegyikét a szaxofon éneklé el.”⁹²

Az énekszerűség nyilvánul meg az előadói utasításokban – gyakori a *molto cantabile* és az *espressivo* előírás –, amit a széles *legato*-ívek még erősebben kiemelnek.

Az *Intermezzo* harmonizálását alapvetően a dallam vonala határozza meg. A folyondárszerűen kanyargó melódia egyre újabb zárlatnak tűnő fordulatokhoz vezet tovább, a hangnemérzetet megerősítő igazi nyugvópontra azonban csak ritkán érkezik. A négy meghatározó dallam közül három egyaránt feltűnik a zongora és a szaxofon szólamában is (3. táblázat). Az egyetlen olyan dallam, mely kizárólag a szaxofonon hangzik fel az *A* téma, ami kitüntetett jelentőséget nyer az által is, hogy ez nyitja és zárja a teljes kompozíciót. Ez a leginkább hangszereszerű dallam:

⁹⁰ A sorozat leírása elérhető online: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43049895m?rk=42918;4> (utolsó letöltés: 2021. május 2.).

⁹¹ Eugene ROUSSEAU: „Saxophone Contest Pieces at the Paris National Conservatory 1943–1967”, in uő: *Marcel Mule: His Life and His Music* (Wisconsin, Étoile Music, 1982), 142–143.

⁹² Lajtha levele Leducnek 1954. január 21-én. Lásd BERLÁSZ *Leduc* II., 172.

Ütem- számok	1–3.	4–17.	18–28.	29–43.	44–54.	55–56.	57–74.
szaxofon	–	A (b)	figurációk	A ^v (f -> b)	figurációk	–	B ^v (g)
zongora	bevezető (b)	akkord- kíséret	mixtúrák (Messiaen?)	akkord- kíséret	B (b)	átvez.	arpeggio

75–78.	79–93.	93–96.	97–104.	104–116.	117–128.	129–133.	134–139.
–	C (f)	–	C ^v	figurációk	C ^{v3} (Esz)	figurációk	D ^v
átvez.	akkord- kíséret	átvez.	akkord- kíséret	C ^{v2} (Esz -> D)	akkord- kíséret	D (Esz -> Á)	akkord- kíséret

140–142.	143–154.	155–164.	165–179.	180–182.	183–218.
–	C ^v	figurációk + dallam	figurációk	–	A ^{v2} (az A és A ^v ötvözése) (b -> B)
átvez.	akkordok + imitáció C ^v rokona	akkord- kíséret	C (b)	átvez.	akkord-kíséret

3. táblázat. Az *Intermezzo* (op. 59) formai felépítése, a dallamokból kialakuló struktúra

nagyban épít a fúvós hangszer mozgékonyására, aprólékos díszítéseire, széles, éneklő legatóinak kifejező erejére.

Sokatmondó Lajtha harmóniai gondolkodására nézve, hogy a darabot előjegyzés nélkül kottázta le – ez korántsem egyedülálló megoldás a műveiben –, így elsősorban a dallamok mozgása az, ami meghatározhatja a harmóniai centrumot. Nem kapja készen, hanem fokozatosan alakítja ki a hangnemi keretet. Először egy b-moll kvartszext akkord hangzik fel a zongora szólamában, a 2. ütemtől kezdve négy ütemen át az ütemek 2. és 3. negyedén tonika-domináns ingamozgás veszi kezdetét, a fősúlyon azonban nem korábban, mint a 13. ütem első negyedén szerepel alaphelyzetű b-moll hármashangzat. A szaxofon mozgásban lévő dallama azonban ezt a zárást is elkönnyíti, a következő ütemben pedig a zongora D hangja jelzi az ingadozást b-moll és B-dúr között. Az azonban nyilvánvalóvá válik, hogy a B hang lesz az a tonikai központ, amihez a sűrű kromatikával, szeptim- és nónakkordokkal tűzdelt darab mindegyre visszakanyarodik. Jellemző a darab harmonizálására a váratlan fordulatok alkalmazása, távoli hangnemek egymás mellé helyezése. A zárlat előtti tíz ütemben a Desz helyét végérvényesen felváltja a D, így kivilágosodva, B-dúr hangnem zár.

A keringő csúcspontját a C téma ötödik megjelenése adja, mely imitációs szerkesztése révén az egyetlen olyan hely a darabban, ahol a szaxofon és a zongora együtt játszzák a dallamot. A hely jelentőségét a fortissimo dinamika is kiemeli, amit ezen

az egy ponton találunk meg a partitúrában. A 143–154. ütemben felcsendülő szakasz párhuzamba állítható egy másik kései kompozíció, a hegedűre és zongorára írt *Sonate en Concert* (op. 68) második tételének hasonlóképpen imitációs technikájával. A háromtételes szonáta a harmóniavilág nagyfokú egyszerűsödését tükrözi a korábbi Lajtha-művekhez képest, miközben az imitációs szerkesztés hangsúlyos használatával szinte a középső alkotókorszak neoklasszicizmushoz közelítő szerkesztésmódját idézi meg. A zeneszerző 1958. augusztus 29-én írt levelében éppen az imitációs szerkesztésmód viszonylagos egyszerűségéről írt,⁹³ és ezzel a képzettársítással vág egybe a darab komponálása idején tett nyilatkozata, amit 1962 decemberében a kortárs zenei irányokról szólva fogalmazott meg: „A szépséghez sokféle út visz. A konstrukció szépségéhez, tisztaságához csakúgy, mint a színekéhez. Nemcsak a melódia fontos, hanem a forma is. [...] Ma mindinkább a harmóniak egyszerűségét szeretném.”⁹⁴ Lajtha nem sokkal ez utóbbi nyilatkozata előtt, a partitúra alapján 1962 júniusában fejezte be hegedűre és zongorára készült *Sonate en Concert*-jét. Mindezek alapján talán nem véletlen, hogy éppen a kompozíció második, imitációs lassú tételében érvényesül különösen erősen a letisztultságra való törekvés a dallamépítés és a harmonizálás szempontjából egyaránt.

Az imitáció mindkét tétel esetében a dallamhangszer és a zongora jobb keze között valósul meg, a dallamhangszer kezdi a melódiát, amit a zongora imitál, és egy ütem eltolással követik egymást a szólamok. Az *Intermezzóban* a zongora egy oktávval magasabban játszik, a szonátában a hegedű a zongoráénál két oktávval magasabb regiszterben éneklie a témát. A szonáta esetében ez az imitáció szinte a tétel szélső szakaszainak teljes hosszára kiterjed, sőt a középső rubato szakaszban is feldereng, így az összhatás sokkal inkább a hegedű és a zongora közötti tökéletes harmóniát, egyetértést, harmonikus egyszerűséget juttatja kifejezésre. A tétel lezárása előtt nem sokkal jelentőségteljes szerepváltás tanúi lehetünk: a zongora addigi követő pozíciójából vezetővé válik, most ő kezdi a melódiát, aminek imitációjával a hegedű egy ütem múlva csatlakozik. A zongora dallama azonban hamarosan megtorpan, és ezek után már végérvényesen háttérbe vonulva akkordkíséretet játszik. A hegedű kerekíti le a tételt, azt sugallva, mintha a megoldáshoz, a megnyugváshoz az egyén csak egyedül juthatna el. Az *Intermezzo A* témája némiképp ezzel a jelentéskörrel mutat párhuzamot, hiszen a darab kezdetét és végét jelenti, és mégis ez marad az egyetlen olyan téma, mellyel a szaxofon magára marad, nem tudja átadni a zongorának.

⁹³ Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1958. augusztus 29-én. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-LI-Script 8.476:1.

⁹⁴ GÁCH Marianne: „A szépséghez sokféle út visz. Lajtha László a zenei stílusról, a balettről, a filmről”, *Film, Színház, Muzsika* 6/49 (1962. december 7.), 8–9., újraközlés in BERLÁSZ *Lajtha írásai*, 297–299., ide: 298.

Összegzés

Lajtha tánckoncepciójának ismertetése után egy-egy tipikus példán keresztül kíséreltem meg bemutatni az életműben leggyakrabban előforduló két táncművet és a keringő jelentéstartalmát. Időnként ugyan átfedések is felbukkanhatnak a két táncforma alkalmazása között – erre példa a 6. szimfónia harmadik tétele, mely menüettként és keringőként egyaránt értelmezhető –, azonban néhány önálló jellemző vonás is azonosítható a két tánc használata során. A menüettek esetében gyakori az életidegen esetlenség, mely a művek struktúráján belül a népzenevel szembeállítva tragikomikus karaktert nyer. Ezzel magyarázhatóak a menüetthez kapcsolódó mélabús asszociációk, amelyek például a fuvolára és zongorára írt *Sonate en Concert* (op. 64) kecses *Menuet mélancholique*-jában öltöttek alakot. A keringők – így például az *Intermezzo* – mélyén szintén mintha valamiféle szentimentális nosztalgia rejlene, hangvétele mégsem válik komikussá vagy tehetatlenné. A legmélyebb személyesség hangján szólal meg: benne visszhangzik a fiatal zeneszerző tánc és táncosok iránti rajongása, miközben előremutat a jövőbe is, hiszen Lajtha – levele tanúsága szerint – annak a felnövekvő zenészgenerációnak kívánta örökül hagyni, amely személyesen már nem emlékezhet rá.⁹⁵

⁹⁵ „Ezeket az utóbbi kompozíciókat azért tartom fontosnak, mert révükön ismernek meg s találok kapcsolatot avval a zenei ifjúsággal, amelyik már nem emlékszik reám.” Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én. A levél részleteit közli GYENGE *Őnarckép tollal. Lajtha László kiadatlan levelei* (4), 13–14. Az említett idézet a közreadott szakaszban nem kapott helyet. Jelzet: Zenetudományi Intézet, MZA-LL-LI-Script 8.378:2.

Types of Dance in László Lajtha's Oeuvre

In my essay I make an attempt to give an insight into László Lajtha's attitude to different types and representations of dance. As a composer and ethnomusicologist Lajtha's conception about the strong connection between dance and music is remarkably manifold, and raises complex questions on musical form and style, regarding how to deal with classical heritage and folkloric inspiration. After giving a summary about the reception of dance music in the changing political era of the first half of the 20th century in Hungary, and of Lajtha's relevant writings from these decades, I list the main musical features of various standard dance types applied in Lajtha's works, e.g. cancan or foxtrott. After the bird's-eye view I focus on the two most frequently-used dance types in Lajtha's compositional work: minuet and valse. On the one hand, minuets obtain a diverse meaning in the context of their placement in cyclical works, especially in the late string quartets. On the other hand the sometimes uncommon atmosphere of minuets is also an interesting feature to analyse. In the final chapter a thorough analyses of the *Intermezzo for saxophone and piano* (op. 59) is provided, which sheds light on how Lajtha built up the musical structure of a rhythmically-based dance movement with the noteworthy help of melodies.

KÖNYVISMERTETÉS

FERENCZI Ilona: *A bölcsesség kezdete az Úr félelme. Magyar nyelvű antifónák a 16–17. századi kéziratokban és nyomtatványokban, énekeskönyvekben és graduálokban* (Budapest, BTK Zenetudományi Intézet, 2021)

A 2021. november 9-én a BTK Zenetudományi Intézet Bartók termében tartott bemutatón elhangzott könyvismertetések.

MEGHÍVÓ

FERENCZI ILONA

A bölcsesség kezdete az Úr félelme
**MAGYAR NYELVŰ
ANTIFÓNÁK**

16–17. SZÁZADI KÉZIRATOKBAN ÉS NYOMTATVÁNYOKBAN,
ÉNEKSKÖNYVEKBE ÉS GRADUÁLOKBAN
cími könyvének bemutatására

A vendégeket köszönti Richter Pál a Zenetudományi Intézet igazgatója
Házigazda: Papp Ágnes, a Zenetudományi Intézet tudományos titkára

A könyvet ismerteti: H. Hubert Gabriella irodalomtörténész,
Korompay Klára nyelvörténész, Domokos Márta zeneörténész

Az antifónákat énekli a budavári Schütz-kórus Hackmaier Bettina vezetésével

- Jovel, Szentlélek Úristen – MNyA 8141
- Non potest arbor bona – MIMAc 8267
Nem teremhet a jó fa – MNyA 8119
- Mennjnek, földnek nemes teremjé – MNyA 1067
- Minden, aki felmagasztalta magát – MNyA 3025
Serkli meg ne csaljon titeket – MNyA 3023
Ha embereknek és angyaloknak nyelveken szólnék – MNyA 5012
- Legelőször keressétek az Istenek országát – MNyA 7014
Keressétek először az Isten országát – MNyA 1121
a 111. zsoltárral
- Salve - Üdvözlégy – MNyA 1145

Az intézeti szabály szerint a bemutatón az orvot és a száját fehérről macskaviaszra váltó kőtelek.

2021. november 9. 17.00
ZENETUDOMÁNYI INTÉZET, BARTÓK TEREM
1014 Budapest, Tancsics Mihály u. 7.

Magyar nyelvű antifónák az irodalomtörténetben

A 16–17. századi énekelt szövegek közül az irodalomtörténeti kutatás elsősorban az énekelt versekkel foglalkozik. Az elmúlt negyven évben fokozatosan nyílt meg az irodalmárok számára a protestáns graduálok, az anyanyelvű gregoriánt tartalmazó szertartási énekeskönyvek világa. Hosszú tanulási folyamat kezdődött el, s éppen Ferenczi Ilona munkásságának is köszönhető, hogy ma már a forrásokat, szövegeket elemezve az irodalomtörténészek sem hagyják figyelmen kívül a liturgiai szempontot, a prózai és verses szövegek együttes vizsgálatát, illetve a dallam és szöveg összetartozását sem. Az énekelt versek kritikai kiadása ma már nem képzelhető el dallamközlés nélkül. De az is követelmény, hogy az énekelt versek kritikai kiadásai egy-egy kézíratos forrás tartalmának a leírásában ne csak a verseket sorolják fel. A tanulási folyamat részeként minden érdeklődő kutató találkozhat a graduálok anyagának széles körű gyakorlati felhasználásával is.

Ferenczi Ilona több évtizedes kutatómunkájának csúcsteljesítményeként értékelhetjük a magyar nyelvű antifónák összkiadását, amely mintegy kétezer antifónaadatot regisztrál. Sokan és sokáig fogják forrásként használni a kiadvány nagyszerű táblázatait, az antifónák jegyzeteit, az 529 antifóna kritikai kiadását.

Kulcsmondattal, Huszár Gál-idézettel kezdődik Ferenczi Ilona tanulmánya: „Azért az előttünk való rendtartástól, hogy minket valaki teljességgel elszakadtaknak ne mondhasson, amennyiben az Istennek szerzése ellen nincsen, követjük...” (7. o.) Ezzel egyháztörténeti kontextusba helyeződik a protestáns liturgia: a reformáció nem szakadást hozott, hanem megújulást. A középkori egyház liturgiájának egy része anyanyelvre fordítva tovább élt a protestáns egyházakban – az evangélikus, református és unitárus egyházban. Ferenczi biztos alapokra építve jelöli ki Huszár Gál helyét a graduál-irodalomban: „A magyarországi protestáns liturgia dallamokkal ellátott, első összefoglaló forrásának Huszár Gál 1574-ben Komjátiban megjelent énekeskönyvét tekintjük.” (8. o.) Kézírtos előzmény, közös evangélikus–református háttér áll Huszár Gál gyűjteményei mögött. (15. o.) A bibliai szövegek alapján írt, a hitelvek szerint megreformált graduális anyag nem osztotta meg a protestánsokat,

a két protestáns felekezet elkülönülése sem történt meg a 16. században Huszár Gál működési területén. Huszár Gál 1574-es énekeskönyvének „62 antifónája alapozza meg a magyar nyelvű antifóna-repertoárt.” (18. o.) Ide kívánczok, hogy a teljes graduál-anyag ismeretében írja le Ferenczi Ilona egy korábbi tanulmányában a másik kulcsmondatot: „A graduálok összeírása feltevésünk szerint csak Huszár Gál második énekeskönyve után kezdődött meg.”¹

Tudománytörténetileg is érdemes végig követni azokat a korábbi tanulmányokat, amelyekben Ferenczi elemzi a kéziratot és nyomtatott graduálokat. A források felsorolása (ebben a kötetben 37 forrás) és rövid elemzése ugyanis megmutatja a graduál-kutatások újabb és újabb eredményeit. Még a 21. században is megtörténhet, hogy előkerül egy-egy addig ismeretlen forrás (pl. a *Tornai graduál* 2007-ben vált ismertté).

Az antifónák lejegyzésének elemzése után irodalomtörténeti szempontból is alapvető kérdéseket fogalmaz meg a tanulmány: „Énekelték, vagy mondták, vagy csak lejegyezték az antifónákat?” (10. o.) A latin nyelvű ősétől örökölt „egyszerűség, objektivitás, tisztaság” hogyan valósul meg? „A magyar nyelvű antifónák zenei keretbe foglalják a bibliai szakaszokból levont tanulságokat, a gyermekkortól fogva szívesen idézett memoriter igéket, az ún. aranymondásokat.” (13. o.) Ezek irodalomtörténeti elemzéséhez megkapjuk az egyes antifónák bibliai forrásának a kimutatását is az egyik táblázatban (mindössze 44 antifónánál nem szerepel bibliai hely, lásd 88–109. o.).

Az antifónák protestáns használata sok izgalmas lehetőséget rejt magában. Példaként az *Örülj és örvendezz, keresztyéneknek gyülekezete* kezdetű énekre utalunk. Ha a műfaját akarjuk megadni, mindig az eredet felől kell közelítenünk – a kötetben joggal kap helyet, hiszen mind a szöveg, mind a dallam a *Regina caeli laetare, alleluia* Mária-antifónára vezethető vissza. Ahogy Ferenczi Ilona megállapítja: kontrafaktum, tropizált második résszel (6037. sz., 170. o., német átköltése: *Freu dich, du werthe Christenheit*). Nem lehet kimutatni hozzá bibliai forrást. A protestáns átformálás kitűnő példája, ahol Mária helyét a keresztyén gyülekezet veszi át.²

Az irodalomtörténészek két megfontolásból vették fel versadatbázisukba (RPHA 1162. sz.) ezt az énekét:³ egyrészt, mert az 1635-ös lőcsei énekeskönyv (RMNy 1628/1: 226)⁴ szerzőként Batizi András (†1546 előtt) nevezte meg. Csomasz Tóth Kálmán jogosan kérdőjelezi meg a szerzőséget: ez a versnek alig tekinthető ének „nem feltétlenül *Batizi* munkája, ha pedig az, akkor felmerülhet a kérdés: vajon más

¹ *Graduale Ráday saeculi XVII*, ed. and intr. by Ilona FERENCZI (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1997) (*Musicalia Danubiana* 16), 11.

² Lásd még Réka MIKLÓS: „Übersetzungen oder neue Dichtung?“, *Studii de immnologie* V (2013/2014), 8–9.

³ *Répertoire de la poésie hongroise ancienne / A régi magyar vers leltára a kezdetektől 1600-ig*, főszerk. HORVÁTH Iván, szerk. H. HUBERT Gabriella, <https://f-book.com/rpha/v7/index.php> (utolsó letöltés: 2021. augusztus 8.).

⁴ BORSA Gedeon – HERVAY Ferenc – HOLL Béla: *Régi magyarországi nyomtatványok. Második kötet. 1601–1635* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983), 602.

hasonló liturgikus énekszövegeket is nem ő ültetett-e át nyelvünkbe?⁵ Az RPHA-ban másrészt azért szerepel ez az antifóna, mert Huszár Gál az 1574-es gyűjteményében húsvét reggeli istentisztelet kezdő énekének ajánlja: Introitus (a mise proprium része) helyett, és csak utána jön az *Én vagyok az Úristen* kezdetű antifóna a zsoltárral. S hogy határeset ez a 17 soros ritmikus próza – antifóna és gyülekezeti ének –, azt az úzus egyértelműen megmutatja. Huszár Gál ugyanis a húsvéti úrvacsorás istentisztelet leírásakor ezt írja: „Előszer introitus helett imez hála adást kelly mondani, örülly es öruendezz etc. a mint a regueli diczeretnec a kezdetiben meg talalod.”⁶ Gyülekezeti kezdőénekké válását mutatja, hogy a gyülekezeti énekeskönyvek időnként invokációnak hívják, az 1700 körüli kolozsváriiban (RMK I. 1559/A: 28) pedig ilyen címmel szerepel: *Bemenetel*.⁷

Az irodalomtörténészek előtt áll az a feladat, hogy a kötetben kapott útmutatásokat (pl. a fordítók személyéről, vagy a liturgikus énekek esetében a szöveg prioritásáról) a jövőben hasznosítsák. A latinból készült fordítások külön csoportját alkotják az antifónák. A többféle bibliafordítás használatának a nyomait érdemes lenne részletesen elemezni (82. o.), nem hagyva figyelmen kívül, hogy a hosszabb magyar szövegek átalakíthatták a dallammenetet és a hangsúlyokat is (64. o.). Emellett külön szövegtörzset (az antifónáknak több mint hatodát) képeznek az újonnan költött szövegek (9. kategória, II. csoport, 65–67. o.).

Huszár Gál 1574-es graduál-énekeskönyve vagy az *Eperjesi graduál* kiadásakor a kutatók-éneklők erősen fájlahatták, hogy ezek a nagyszerű kiadványok szétesnek a kezükben a ragasztott kötés miatt. Ezért külön is nagyszerű, hogy a magyar nyelvű antifónák monografikus feldolgozása méltó könyvészeti formában jelent meg.

Tolle, lege, canta!

⁵ CSOMASZ TÓTH Kálmán: *A XVI. század magyar dallamai* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1958) (*Régi Magyar Dallamok Tára* 1). A kötet új kiadása: CSOMASZ TÓTH Kálmán: *A XVI. század magyar dallamai*. 2. átdolgozott, bővített kiadás, szerk. és kiad. FERENCZI Ilona (Budapest, Akadémiai Kiadó, 2017) (*Régi Magyar Dallamok Tára* 1), 65. sz.

⁶ HUSZÁR Gál: *A keresztényi gyülekezetben való isteni diczeretec es imadsagoc* (Komját, Huszár Gál, 1574), 257r.

⁷ *Az Isten anyaszentegyházabeli közönséges isteni tiszteletre rendeltetett énekes könyv* (Kolozsvár, Misztótfalusi Kis Miklós, 1700).

A bölcsesség kezdete az Úr félelme

Magyar nyelvű antifónák – egy nyelvtörténész szemével

1. Ha a 16–17. századi magyar nyelvű antifónákhoz a nyelvtörténet felől közelítünk, első észrevételünk az lehet, hogy a **középmagyar kornak** egy sajátos, eddig nem vizsgált nyelvméltípusával találkozunk.

Ezt a korszakot Mohácstól a felvilágosodás kezdetéig számítjuk (1526–1772). Az időbeli határokat – itt is, mint máskor – olyan történelmi fordulópontok jelentik, amelyeknek a nyelvi rendszerre és a nyelvhasználatra nézve is meghatározó jelentőségük van. A fenti koron belül néhány jellegzetes nyelvméltípusra immár évtizedek óta élénk figyelem irányul. Az utóbbiak közé tartoznak a misszilisek, azaz az elküldésre szánt magánlevelek, melyekből a beszélt nyelvre nézve is levonhatók bizonyos következtetések; ugyanez mondható el a boszorkányperekről, melyek a maguk módján szintén képet adnak a per során elhangzottakról. Mindkét területre új meg új kutatások irányulnak: adatbázisok építése, PhD disszertációk írása és pragmatikai szempontú elemzések egész sora mutatja ezek kiemelt szerepét.

Ugyancsak ehhez a korszakhoz köthető – a könyvnyomtatás kezdetével is összefüggésben – a magyar nyelvtanirodalom kibontakozása, legnagyobbreszt latin nyelven, amint ezt Sylvester János (1539), Szenczi Molnár Albert (1610) és mások munkái jelzik, egészen a 19. század elejéig. Ismét az utóbbi évtizedek újdonsága, hogy C. Vladár Zsuzsa kitűnő fordításainak hála ez az anyag ma már magyarul is olvasható. A korai latin nyelvű munkákkal párhuzamosan magyar nyelvűek is megjelentek: ezek közé tartozik Dévai Bíró Mátyás *Orthographia Vngarica* c. kiadványa (1549) és Geleji Katona István *Magyar Grammatikatska* c. műve (1645). Érdekes tapasztalat az olvasó számára, hogy az említett szerzői nevekkal – más-más megközelítésben – több tudományterületen is találkozhat. Példa erre Geleji Katona István, aki a zenetörténetben mint az *Öreg Graduál* (1636) összeállítója ismeretes – a helyesírás-történet viszont azt tartja számon vele kapcsolatban, hogy miután e kötet nyomdásza a szöveg helyesírásába durván beleavatkozott, s az összeolvadást mutató szóalakokat a kiejtésnek megfelelően írta át („láttya, tuggya”), a szerző ezen felháborodva következő munkájában, az említett „Grammatikácská”-ban megfogalmazta a magyar helyesírás-történet

egyik alapelvét: a szóelemző elvet, melynek értelmében a tő eredeti alakját meg kell tartani, tehát a *látja, tudja* írásmód a helyes. Ezt később 18. századi nyelvtanírók is kifejtik, s végül Kazinczy viszi diadalra. Mindenesetre érdemes számon tartani, hogy első megfogalmazása az *Öreg Gradual* fenti esetével kapcsolatos.

A zenetörténet és más tudományok dialógusára nézve nemegyszer beszédes a szóhasználat is (például a „zenei helyesírás” kifejezés vagy az „örhang” terminus – a szavak felől nézve ez az „örszó”-val rokonítható). Ugyanígy ismerős az a kérdés, hogy egy-egy ritka esetben variánsról vagy hibáról lehet-e szó: ezzel a dilemmával a régi szövegek kutatói is találkozhatnak.

Hogyan jellemezhető ez az újonnan feltárt nyelvemléktípus? Számomra három fő vonása domborodik ki: a) Ez a műfaj a protestáns egyházi gyakorlathoz kapcsolódik, s közösségi, gyülekezeti használatban élt. b) Gyökerei a középkori latin nyelvű liturgiában kereshetők, zenei szempontból jelentős részben a gregoriánhoz kötődik. c) Figyelemre méltó vonása a határozott magyar nyelvűség.

Ennek kapcsán újabb szempontok is felmerülhetnek. A szövegek dallamhoz illeszkednek, megformálásuk során így prozódiai kötöttségek is érvényesülhettek. Másrészt többnyire bibliai részletekre vagy középkori latin himnuszokra mennek vissza, mögöttük tehát több évszázados szöveg hagyományozódás állhat, részben latin, részben magyar nyelven.

2. E kérdéskör távlatai messzire vezetnek, ezért a **latin és a magyar nyelv középkori használatáról** is célszerű néhány szót szólni előljáróban. Kiindulópontunk az lehet, hogy a középkori Magyarországon az írásbeliség nyelve hosszú időn át meghatározó jelleggel a latin, a szóbeliség nyelve pedig az anyanyelv. A Szent István-i fordulattól kezdve azzal lehet számolni, hogy a literátusok latinul írtak, amikor azonban a hívekhez fordultak – például a vasárnapi prédikáció keretében –, a latin szövegeket anyanyelven „magyarázták”, azaz magyarra fordították. Az élszóban való tolmácsolás állandó gyakorlata kialakított egy sajátos nyelvváltozatot is, mely latin mintákon nevelődött, ugyanakkor sokat megőrzött a beszéd természetességéből. A szakirodalomban ez a „második szóbeliség” nevet kapta; ennek lenyomatát a legkorábbi fennmaradt magyar szövegek, így a Halotti beszéd és az Ómagyar Mária-siralom világos, jól érthető nyelve is mutatja.

A 15. században érkezik el az az időszak, amikor megjelenik a könyvterjedelmű írásbeliséget képviselő **magyar nyelvű kódexirodalom**. Ebből a korból származik az első ismert magyar bibliafordítás, az ún. Huszita biblia, melynek bizonyos elemeit három kódex (a Bécsi, a Münchener és az Apori) őrizte meg másolat formájában. Fontos szerepet játszottak e korban a szerzetesi fegyelmet szigorító rendi reformok, melyek többek között azt is előírták, hogy a latinul nem tudó apácákat el kell látni a lelki épülést szolgáló anyanyelvű olvasmányokkal, melyeket számukra felolvastak. Ilyen keretek között, elsősorban a kolostorok életéhez kapcsolódva jött létre egy meglehetősen széles körű fordítói, szövegalkotói és másolói tevékenység, amelynek

eredménye az a közel 50 magyar kódex, mely a hajdani, bizonyára több száz kötetet számláló anyagból fennmaradt. Ezek többsége két rendhez: a domonkosokhoz és a ferencesekhez köthető; legnagyobb részük a 16. század első negyedéből származik. Ez az időszak (a Mohács előtti negyedszázad) a magyar kódexirodalom virágkora.

A szövegahagyományozódás bonyolult hálózatáról maguk az emlékek tanúskodnak: a párhuzamos helyek (például egyazon latin forrásszövegnek különböző kódexekben megjelenő magyar fordításai) sokszor jól láthatóan összefüggnek egymással; máskor váratlan egyezések bukkannak fel köztük. A hálózat még szövevényesebb jellegűt ölt, ha tudjuk, hogy az írásbeliség mellett a szóbeliség kiemelt szerepével is számolni kell az egész magyar középkor folyamán. A kívülről tudott szövegek szóbeli továbbadása (különösen az olyan „zárt” szövegeké, mint a *Miatyánk* vagy a *Hitvallás*) állandó folyamatként képzelhető el.

A 16. században új korszak kezdődik, melyben az erasmusi bibliafordítási felfogásnak, a reformációnak és a könyvnyomtatásnak meghatározó szerepe van. Sorra jelennek meg magyarul a Biblia bizonyos részei: Komjáti Benedektől *Az Szent Pál levelei magyar nyelven* (Krakkó, 1533), Pesti Gábortól a négy evangélium (Bécs, 1536), Sylvester Jánostól az *Új Testamentum* (Sárvár-Újsziget, 1541). A század végén napvilágot lát Károli Gáspár és munkatársai fordításában a teljes magyar Biblia (Vizsoly, 1590), mely a protestáns hagyomány alapszövegévé válik. Ezt követi Káldi György ugyancsak teljes bibliafordítása (Bécs, 1626), mely a katolikus hagyományban tölt majd be központi szerepet.

Ha mindezek nyomán elgondoljuk, hogy a 16–17. századi egyházi gyakorlat hátterében milyen gazdag szövegahagyomány állt, valamit megsejthetünk abból, hogy e korszak magyar nyelvű antifónáinak nyelvezete is milyen sokféle forrásból táplálkozhatott.

3. Térjünk át ezek után arra a kérdésre, amely elég általános felfogás szerint a nyelvtörténet központi kérdése: a **nyelvi változás**. Minden kor nyelvállapotában vannak olyan jelenségek, amelyek hosszú időn át folyamatosan tovább öröklődnek mint stabil elemek; vannak emellett olyanok is, amelyek korábbi időszakok jellemzői voltak, s már visszaszorulóban vannak (ezek az archaizmusok), vannak továbbá frissen keletkezettek, amelyek még újdonságnak számítanak (neologizmusok). Egy adott időegységben belül a nyelv belső mozgása mindenképpen figyelmet érdemel. Jól érzékelteti ezt Roman Jakobson kifejezése, a „dinamikus szinkronia”.

Felvethető ezek után az a kérdés, hogy az egyházi szövegek s ezen belül a bibliafordítások mennyiben, milyen mértékben követik az egyes korok nyelvi változásait, amelyeknek elsődleges színtere köztudottan a beszélt nyelv. Jól ismert tény, hogy a hagyomány ereje az egyházi szövegeket erősen köti, s ezek megváltoztatása (még javítása, jobbítása is) többnyire ellenállásba ütközik, nem szólva arról, milyen elhatározásra van szükség újabb fordítások kiadásához és elfogadtatásához. A kötet antifónáinak olvasója számára nemegyszer meglepő tapasztalat, hogy igen korai, 16.

századi szövegrészletek milyen fokú egyezést mutatnak ma is ismert fordításokkal, például a 20. századi protestáns hagyományban meghatározó szerepet játszó revidált Károli-bibliával (1908). Egy-két példát idézek is erre. Az 1082. antifóna szövege a következő: „Elmenvén mind ez egész világra, hirdessétek az evangéliumot minden embernek, alleluja. Valaki hiszen és megkeresztelkedik, üdvözüln, alleluja. Aki pedig nem hiszen, elkárhozik, alleluja.” A bibliai mondatnak (Mk 16,15–16) ez a változata Huszár Gál 1574-es énekeskönyvéből való (lásd a jegyzeteket, 142. o.) – ugyanakkor az olvasó első benyomása az lehet, hogy „olyan, mint ma”. Hasonló élmény forrása a 3025. antifóna: „Minden, aki felmagasztalja magát, megaláztatik, és aki megalázza magát, felmagasztaltatik”. Ez a mondat (Lk 14,11, Lk 18,14) számos 17. századi graduálban így fordul elő (lásd 157. o.) – s ma is szinte ugyanígy él.

Jó hozzátenni ehhez, hogy a 16–17. századi szövegek olvasása során viszonyítási alapunk maga is több rétegű lehet: a kiindulópontot a mai nyelvérzék jelenti; másrészt színezheti ezt bizonyos egyházi szövegismeret (a maga gyakran hagyományörző jellegével); végül – ha nyelvtörténeti nézőpontból közelítünk a szövegekhez – egy-egy archaikus szó vagy kifejezés elvezethet akár a középkori magyar nyelv világába is.

4. A továbbiakban azt az utat választom, hogy egy összefüggő jelenségkört emelek ki a kötet anyagából, megvizsgálom az egymással váltakozó elemeket, ezek nyelvi helyzetét, nyelvtörténeti előzményeit, jelentésváltozásait, s egyszersmind keresem a választ a szöveg-hagyományhoz való viszonyukra is.

A jelenségkör így írható le: **az asszonyok megnevezései** a húsvét hajnalán történt események felidézése során.

Az egyik elem használata a mai olvasó számára is természetes: „Az angyaltól való féltékben megrettenének az *asszonyok*” (7016. sz.), „Hollal reggel húsvét napján nagy sietséggel a szent asszonyok elmenének Krisztusnak koporsójához” (8116. sz.), „Holval reggel a szombatnak első napján nagy sietséggel a szent asszonyok elmenének Krisztusnak koporsójához” (8117. sz.).

A másik típust a következő példák képviselik: „Az *asszonyi állatok*, ülvén a koporsó mellett, sírnak vala, siratván Jézus Urunkat” (1113. sz., 1114. sz.; az ezekhez kapcsolódó jegyzetek váltakozást is jeleznek: *asszonyállatok / asszonyi állatok*, lásd 146. o.), „Mondnak vala az *asszonyállatok* (változat: *asszonyi állatok*) egymásnak” (8034. sz.), „Felevén pedig az angyal, monda az *asszonyi állatoknak*” (8110. sz.). – Az itt tapasztalható kettősség úgy írható le, hogy az *asszonyi állat* jelzős szerkezet, az *asszonyállat* pedig ebből alakult összetett szó.

Mielőtt ezek nyelvi elemzésére térnénk, fontos jelezni, hogy a fenti mondatok bibliai előzményében szinte mindig személynevekkel találkozunk (Mt 27,61, 28,1, Mk 16,1). Az utolsó idézet viszont összefoglalóan utal az asszonyokra (Mt 28,5; a Vulgatában: „Respondens autem angelus dixit *mulieribus*”). Az alábbiakban ennek a mondatnak a megfelelőire irányul majd külön figyelem, ezért érdemes előljáróban idézni ennek első magyar fordításait:

Müncheneri kódex 35^{va}: „Felevén kedig az angyal, monda a *némberjeknek*”;¹
 Döbrentei-kódex 472. o.: „Felevén kedég az angyal, monda az *asszonyembereknek*”;²

Jordánszky-kódex 101^{vb}: „Felevén kediglen Istennek anyala, monda az *asszonyoknak*”.³

Vizsgáljuk meg először azt a megnevezést, amelyben első látásra semmi meglepő nincs. Az *asszony* szó kapcsán jó tudni, hogy ez igen korai, honfoglalás előtti átvétel az alán nyelvből, ahol a jelentése ’úrnő, fejedelemasszony’. Ezzel szoros összefüggésben eleinte a magyarban is méltóságnévként élt: az Árpád-kori *Asszonyfalva* típusú helynevek királynéi birtokra utalnak, a Halotti beszéd a „szent asszony Mária” kifejezést használja, s a kódexek jellegzetes fordulataiban (*Szent Katalin asszony, Szent Margit asszony*) szintén a tiszteleti jelleg érvényesül. Az antifónák adatai közül a „szent asszonyok” kifejezés a jelző révén ezekhez közelít. Vajon milyen szót alkalmaztak a nőkre általában? Erre nézve egységes választ nem lehet adni. A legkorábbi ránk maradt magyar nyelvű kódex, a Jókai-kódex⁴ anyagában az *asszony* előfordul a fent látott funkciókban, vö. 122. o.: *királyné asszonyhoz*, 74. o.: *Klára asszony* (= Szent Klára), de egy újabb jelentésben is a forrás 155. oldalán: „némi *asszonyember*”, majd órá visszaulva: „az *asszony*”. Ez világosan jelzi, hogy itt már számolni lehet a szó tágabb használatával: a latin *domina* ’úrnő’ mellett a *mulier* ’asszony’ megfelelőjeként is. Ez a fajta jelentésbővülés a nyelvek egész sorában megfigyelhető. A szó ilyen használatát mutatja a Jordánszky-kódex fent kiemelt adata, valamint a korszak sokféle emléke, így a szójegyzékek, szótárak egész sora. – Az előbbiektől élesen eltérő kép tárul elénk a 15. századi Bécsi és Müncheneri kódexből, melyekben a ’mulier’ jelentésben rendszeresen – az utóbbi kódexben mintegy 50 alkalommal – a *némberj* szóval találkozunk (lásd fent is). Ez a szó minden jel szerint az ún. Huszita biblia nyelvi jellegzetessége. Mai, pejoratív jelentését a 19. század elején kapta, amikor a nyelvújítók az említett kódexek alapján felelevenítették.

A második típus (*asszonyi állat / asszonyállat*) kapcsán az első kérdés ez: mit jelent itt az *állat*? Világos választ ad erre Heltai következő mondata: „Jó *állat* a só”. A szó eredeti jelentése rendkívül tág volt: ’állapot’, ’dolog’, ’lény’. Hogyan alakult ki a jóval szűkebb mai funkció? Úgy, hogy a korábbi *lelkes állat* (vö. latin *animal*) szerkezet második tagja felvette az egész szerkezet jelentését. Fontos mozzanat, hogy

¹ *A Müncheneri kódex 1466-ból.* Kritikai szövegkiadás a latin megfelelővel együtt, szerk. NYÍRI Antal (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971) (*Codices Hungarici* 7), 182. A főszövegben szereplő oldalszámok a kódex számozását, a lábjegyzetekben szereplők pedig a kiadvány számozását követik. Az idézeteket mai helyesírással adjuk meg.

² *Döbrentei-kódex 1508.* Halábori Bertalan keze írásával. A nyelvemlék hasonmása és betűhű átírata, közr. és bev. ABAFFY Csilla és T. SZABÓ Csilla (Budapest, Argumentum Kiadó–Magyar Nyelvtudományi Társaság, 1995) (*Régi Magyar Kódexek* 19), 983.

³ *Jordánszky-kódex.* Magyar nyelvű bibliafordítás a XVI. század elejéről. 1516–1519. A szöveget gondozta LÁZS Sándor. Hasonmás (Budapest, Helikon Kiadó, 1984).

⁴ *Jókai-kódex. XIV–XV. század.* A nyelvemlék betűhű olvasata és latin megfelelője, közr. és bev. P. BALÁZS János (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981) (*Codices Hungarici* 8), 264., 168., 330.

a szó korai adataiban a 'lényeg' jelentés is megragadható. Ennek az egyházi nyelvben is jelentősége lesz, a latin *substantia* fordítására ugyanis szintén az *állat* szolgált. Több kódexben találkozunk azzal a megfogalmazással, hogy a Szentháromság személyében három, állatjában egy. Ezt a sajátos szóhasználatot az antifónák is tovább viszik: „Téged egynek *állatban* (változat: *állapatban*) és háromnak személyben, igaz hittel vallunk” (1093. sz.). Az összkép tehát változatos: az *állat* szónak a 16. században igen eltérő jelentései éltek egymás mellett, köztük az újabb 'animal' is, amint ezt a Debreceni kódex (438. o.) tanúsítja 1519-ben.⁵

A második típushoz a szótörténet felől közelítve azt tapasztaljuk, hogy ez is korai időktől fogva adathozható, vö. Jókai-kódex 157. o.: *asszonyállatot*, 161. o.: „férfiak és *asszonyállatok*”,⁶ Jordánszky-kódex 134^{ra}: *asszonyállatok*. Előfordul még néhány más kódexben, továbbá 16. századi világi emlékekben is. Erre vall Heltai Gáspár egyik fabulájának a címe: *Egy asszonyállatról és farkasról*. – Vele párhuzamosan jelen van egy másik összetett szó is: Jókai-kódex 58. o.: *asszonyember*, 138. o.: „férfiak, *asszonyemberek* es”.⁷ Ez jelentkezik a Döbrentei-kódex kiemelt adatában (lásd fent). Vajon mennyire volt elterjedt a kor nyelvében ez a két szó? Ez külön tanulmányt érdemelne. Annyi biztos, hogy a 16–17. századi erdélyi jogi iratokban mindkettő igen gyakori, amint erről az *Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár* 1. kötetének adatai tanúskodnak.⁸

A legfontosabb kérdés alighanem a következő: mit mutatnak a nyomtatásban megjelent fő bibliafordítások? Az antifónákban előforduló két típus közül melyik mondható bennük jellemzőnek: az *asszonyok* vagy az *asszonyi állatok / asszonyállatok*? Erre nézve célszerű megvizsgálni a szóban forgó mondat adott elemét a két, központi hatású fordításban. Ezek tanúsága a következő: Károli-biblia: *asszonyi állatoknak*, Káldi-biblia: *asszonyállatoknak*. A lényegbeli egyezés ráirányítja a figyelmet a feltehető előzményekre is. A 16. századi bibliák megfelelő helyén ezt találjuk: Pesti Gábor (1536) és Sylvester (1541): *asszonyállatoknak*, Heltai (1562): *asszonyi állatoknak*. Világosan kitűnik, hogy ez a sor feltűnő egybecsengést mutat, és az antifónák jelentős hányadának a szóhasználatával ezzel egybevág – miközben a korszak nyelvi képe ennél jóval tarkább. Ennek alapján erősen valószínűsíthető, hogy egy-egy antifónaszöveg megformálása során a nyomtatásban megjelent bibliafordítások és az általuk továbbadott hagyomány meghatározó szerepet játszottak.

5. A kötetben szereplő nyelvi elemek egész sora részesülhetne elmélyült nyelvtörténeti vizsgálatban. Az alábbiakban röviden felvillantok **néhány archaizmust**, melyek

⁵ *Debreceni kódex, 1519.* A nyelvemlék hasonmása és betűhű átírata. Az előkészítő munkát végezték ABAFFY Csilla és REMÉNYI Andrea, bev. és közl. MADAS Edit és REMÉNYI Andrea (Budapest, Argumentum Kiadó–Magyar Nyelvtudományi Társaság, 1997) (*Régi Magyar Kódexek* 21), 915.

⁶ P. BALÁZS *Jókai-kódex. XIV–XV. század*, 334., 342.

⁷ Uo., 136., 296.

⁸ *Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár* 1., szerk. SZABÓ T. Attila (Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1975). Online elérhetősége <https://mek.oszk.hu/08300/08370/pdf/index.html> (utolsó letöltés: 2021. november 20.).

a kódexek nyelvének jellemzői, de még az antifónákban is jelen vannak. A szókészlet terén ilyen a *holval* (változata: *hollal*) 'reggel', 'korán', (8116. sz.); a *köd* 'felhő' (3027. sz.), mely többször is ebben a szerkezetben jelentkezik: „fényes köd”; a *mágus* 'napkeleti' bölc' (1039. sz.); stb. A nyelvtani rendszer körében ilyen a számnév utáni többes szám: „öt árpakenyerekkal és két halakkal” (4035. sz.; fő változatként az egyes számú alakok szerepelnek), a 'hogy' jelentésű *mert* (8014. sz.), bizonyos múlt idejű igealakok: *hűn* 'hitt' (8090. sz.), *vínek* 'vittek' (1026. sz.), melyek az ismertebb *lőn*, *tőn* rokonai. Jelen van a régi magyar múlt idők egész sora is (*látott*, *láta*, *lát vala*, *látott vala*), ez azonban szerves része a középmagyar nyelvi rendszernek is, nem csak az ómagyarnak.

Mindez jól mutatja, hogy a kötet anyaga többféle nyelvtudományi vizsgálat kiindulópontja lehet. A fentiekben főként szókészlet-tani és jelentéstani kérdések kerültek előtérbe, de ha a kutató visszanyúl az eredeti kiadványokhoz (énekeskönyvekhez, graduálokhoz), tanulmányozni lehet azok helyesírását, hangtani jelenségeit, nyelvjárási sajátosságait is, adott esetben felmérve a nyelvállapot archaikus vagy újító jellegét, viszonyát a korszak nyelvéhez és a szöveghagyományhoz.

Befejezésül a kötet címében szereplő bibliai vers (Zsolt 111,10, lásd 8006. sz.) megfelelőit állítom egymás mellé az első fordításokban. Apor-kódex 126. o.: „Bölcsességnek kezdete Úrnak félelme”,⁹ Döbrentei-kódex 199. o.: „Bölcsességnek kezdése Úrnak félelme”,¹⁰ Keszthelyi kódex 310. o.: „Bölcsességnek kezdete Úrnak félelme”.¹¹ Ezek alapján azt lehetne hinni, hogy a sor töretlenül folytatódik tovább máig, itt-ott apró változásokkal (mint a határozott névelő beiktatása). Ehhez képest meglepetésként hat a Károli-biblia erősen eltérő iránya: „Az bölcsességnek feje az isteni félelem”. Káldi viszont a korábbi hagyományt viszi tovább: „A bölcsesség kezdete az Úr félelme”, s egy idő után ez érvényesül majd a protestáns fordításokban is. Ez az eset arra int, hogy a szövegek hagyományozódását ne feltétlenül lineáris formában képzeljük el, hanem számoljunk a különféle szálak bonyolultabb szövedékével is.

⁹ *Apor-kódex. 15. század első fele / 15. század vége és 1520 előtt. A nyelvemlék hasonmása és betűhű átírata*, közr. és bev. HAADER Lea, KOCSIS Réka, KOROMPAY Klára és SZENTGYÖRGYI Rudolf (Budapest–Sepsiszentgyörgy, Országos Széchényi Könyvtár–ELTE Magyar Nyelvtudományi és Finnugor Intézet–Székely Nemzeti Múzeum, 2014) (*Régi Magyar Kódexek* 33), 371.

¹⁰ ABAFFY-T. SZABÓ *Döbrentei-kódex 1508*, 437.


¹¹ *Keszthelyi kódex 1522. A nyelvemlék hasonmása és betűhű átírata*, közr. és bev. HAADER Lea (Budapest, MTA Nyelvtudományi Intézet, 2006) (*Régi Magyar Kódexek* 30), 677.

68

Antiphona in die Sancta Trinitatis.

En előttem nem volt Isten, utannamís nem
 leszen, nekem mindenek terdet haitnak es
 en rolam vallast tesznek.

Symbolum Athanasij
 Episcopi zc.
 alaki máduószílni
 akar: **M**indeneknek
 előtte szírksegh hogy
 as keresztieni hitet tudga.
 Melliet valaki tökellefe-
 sen es telliesseggel meg
 nem tartand: *kezyneköl*



1. faksimile. Az 1602-es Csáti-graduál, első kéziratok graduálunk 68. oldala.

A graduál közreadását Ferenczi Ilona készíti elő.

Sárospataki Református Kollégium Tudományos Gyűjteményei, Kt. 12., fol. 34^v

DOMOKOS MÁRIA

A magyar nyelvű antifónák összkiadása

Ferenczi Ilona új könyvéről

A *Népzene és zenetörténet* 1977-ben megjelent III. kötetében a magyar protestáns graduálok zenei anyagát vizsgálva Bárdos Kornél és Csomasz Tóth Kálmán visszatekint a kezdeti időkre, amikor „a Magyar Tudományos Akadémiától 1953-ban vett megbízás alapján összehasonlításra alkalmas támlapokra kimásoltuk a magyar graduálok műfajok szerint csoportosított teljes dallamanyagát.” Ugyanitt megállapítják, hogy „A graduálok leggazdagabb dallamanyagát a zsolttárok gregorián keretversei, az antifónák adják. [...] Azonosításuk, kapcsolataiknak feltárása részben még feldolgozás alatt áll.”¹

Ezt a hatalmas munkát végezte el az azóta eltelt évtizedek során Ferenczi Ilona. Bemutatásra kerülő új kötete az – időközben jelentősen gyarapodott – 16–17. századi protestáns (református, evangélikus és unitárius) források magyar nyelvű antifónáinak összkiadása.

Ha átolvassuk az imponáló bibliográfiát, benne Ferenczi Ilona korábbi munkáival, szükségszerűnek látszik ennek az összefoglaló kiadványnak, a magyar nyelvű antifónák kritikai összkiadásának létrejötte. Hiszen az elmúlt négy évtizedben a szerzőnek mintegy 30 könyve és tanulmánya jelent meg protestáns graduál témában, köztük olyan nagyszabású munkák, mint az *Eperjesi* és a *Ráday* graduál közreadása a *Musicalia Danubiana* sorozatban.²

Már zeneakadémiai hallgatóként, 1974-től kezdve pedig a Zenetudományi Intézet kutatójaként részt vett a Rajeczky Benjamin által létrehozott és vezetett Dallamtörténeti Csoport munkájában. Otthonossá vált a középkori latin nyelvű gregorián zene világában, beletanult forrásainak feldolgozásába, dallamainak rendszerezésébe is. Tájékozott tehát mind a középkori, mind a reformáció korabeli vallásos zene

¹ BÁRDOS Kornél – CSOMASZ TÓTH Kálmán: „A magyar protestáns graduálok himnuszai”, in VARGYAS Lajos (szerk.): *Népzene és zenetörténet* 3 (Budapest, Editio Musica, 1977), 34–277., ide: 135., 139.

² *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635*, ed. and intr. by Ilona FERENCZI (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1988) (*Musicalia Danubiana* 9), I–II; *Graduale Ráday saeculi XVII*, ed. and intr. by Ilona FERENCZI (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1997) (*Musicalia Danubiana* 16).

területén. Úgy vélhetnénk, egyenes út vezetett a magyar nyelvű antifónák kötetéhez. Viszont, ha néhány korábbi tanulmánya címét látjuk, azok nehézségekre, problémákra, megoldandó – esetenként megoldhatatlannak tűnő – kérdésekre utalnak. (1988: *Zenei helyesírás és „variálás” a XVI–XVII. századi graduálokban*; 2012: *A gregoriánkutatás mostohagyermek: az anyanyelvű gregorián*; 2012: *Variáns vagy hiba? Mit, miért és hogyan egészítsünk ki vagy javítsunk? A legelső kézíratos graduál kiadása elé*. Mindhárom a *Zenetudományi dolgozatokban* jelent meg.)

Zenetörténeti kiadványról van szó, létrehozásához mégis több tudományág (egyház-történet, irodalomtörténet, nyelvtörténet, paleográfia) együttes közreműködésére volt szükség. A szerző-kutatónak abból a meggyőződéséből született, hogy – bár a több évtizedes előkészítő, forrásfeltáró munka számos elbizonytalanító tényezővel szembesítette – a magyar nyelvű antifónák nyelvi, zenei és egyháztörténeti jelentősége indokolja a teljes repertoár összeállítását és kiadását, előtérben a zenei, liturgiai és eredetvizsgálattal.

Bevezetés és Függelék fogja közre a könyv tizenkét fejezetét, angol nyelvű tartalom és összefoglalás zárja. A *Bevezetés* sorra veszi a téma alapkérdéseit, rávilágít a kutatás lényegi problémáira és a kutatástörténet felvázolásával érzékelteti azt az utat, mely a kezdektől a jelen átfogó, kritikai összkiadás kötetig elvezetett. Az alapvető megállapítások:

- a protestáns egyházak liturgiájában tovább élt a középkori egyház liturgiájának egy része; a magyarra fordított gregorián ének helyet kapott a reformáció egyházainak istentiszteletein;
- a magyar nyelvű gregorián a graduálokban és a graduáljellegű liturgikus énekeskönyvekben maradt fenn. A graduál, ez a sajátos magyar liturgikus könyvműfaj Csomasz Tóth Kálmán szavaival: „a korai protestantizmus szertartásos énekeskönyve gregorián dallamokkal és magyar szövegekkel”;
- a graduálok tételei többnyire a zoltáros istentiszteleti formába illeszkednek, melynek „zeneileg legizgalmasabb liturgikus műfaja az antifóna.” A kiadvány ezért az összes 16–17. századi magyar nyelvű antifóna helyét kívánja meghatározni, zenéjét rekonstruálni és rendszerbe állítani. Ily módon lehet választ adni arra a kérdésre, hogy milyen helyet foglalnak el a magyar nyelvű antifónák a magyar zenetörténetben, hogyan kapcsolódnak a középkori liturgiához, illetőleg miben különböznek attól? Minthogy a korábbi szakirodalom alapkönyveiből (*Régi Magyar Dallamok Tára* 1–2)³ a magyar nyelvű antifónák összességének csak csekély hányada vált ismertté, az új kiadvány ennek a hiánynak a pótlására is született. Ugyanakkor mindvégig számolnia kellett azzal, hogy a magyar nyelvű gregorián kutatása a latin nyelvű gregorián kutatásának árnyékában történik, és csekélyebb nemzetközi érdeklődés kíséri.

³ CSOMASZ TÓTH KÁLMÁN: *A XVI. század magyar dallamai* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1958) (*Régi Magyar Dallamok Tára* 1). A kötet új kiadása: CSOMASZ TÓTH KÁLMÁN: *A XVI. század magyar dallamai*. 2. átdolgozott, bővített kiadás, szerk. és kiad. FERENCZI ILONA (Budapest, Akadémiai Kiadó, 2017²) (*Régi Magyar Dallamok Tára* 1); PAPP GÉZA: *A XVII. század énekelt dallamai* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970) (*Régi Magyar Dallamok Tára* 2).

Az I. fejezet a magyar nyelvű antifónák 16–17. századi forrásait ismerteti és tárgyalja, első sorban a bennük foglalt antifónák szempontjából (természetesen a forrás történetével és irodalmával kapcsolatos teljes körű bibliográfiai utalásokkal). Ferenczi – az unitárius graduálok kivételével – mindegyik forrást eredetiben tanulmányozta. A kiadványban regisztrált, összességében mintegy 2000 antifóna adatainak összeállításához a szerző 37 kéziratos és nyomtatott protestáns forrást vizsgált át. Ebből 21-et tekint alapforrásnak, hetet kiegészítő forrásnak, kettőt figyelembe vett, dallam nélküli szöveges forrásnak, végül hetet figyelmen kívül hagyott forrásnak.

A források átfogó ismertetése során „bemutatjuk a dallammal ellátott antifónának a kéziratban vagy a nyomtatványban elfoglalt helyét, liturgiai funkcióját, tartalmi jellegzetességeit, majd a dallamlejegyzéssel kapcsolatos ismertetőjegyeket soroljuk fel: a hangjelzés módját és megbízhatóságát, az egyes hangok, hangcsoportok, neumák sajátosságait, a kulcsok, az őrhang használatát vagy mellőzését, a differenciák meglétét vagy elhagyását.” – olvashatjuk a bevezetésben (16. o.)

A II. fejezet az antifónát, mint protestáns liturgikus műfajt tárgyalja, azt, hogy mi az antifónák helye a protestáns liturgiában. A magyar nyelvű antifónák elsősorban az imaórák, vagyis a mellék-istentiszteletek liturgiájának része, a kötet „kizárólag az imaórák antifónáit és az önállóan használt [...] antifónatételeket tartalmazza.” (47. o.) Ezután a magyar nyelvű antifónáknak ünnepek szerinti felsorolása, ill. csoportosítása következik alfabetikus rendben, a zsoltár antifónák a hozzá tartozó zsoltár szerinti számsorban, összerendelve a kottás közlés számaival.

A III. fejezet a magyar nyelvű antifónákat a középkori mintákkal veti össze, és az összehasonlítás eredményét értékeli aszerint, hogy a szövegnek van-e középkori gyökere, vagy nincs kapcsolata a középkorral. A többféle csoportosítási lehetőségből a szerző itt a legújabb, némileg egyszerűsített kategorizálást választotta, amelyben a szöveg az elsődleges.

A négy zenei fejezet (IV., VIII., IX. és XII.) szorosan összetartozik, csatlakozik hozzájuk az V. fejezet dallami vonatkozású része. A lényegi, hangjegyes részt a kötet legvégén találjuk: a XII. fejezet tartalmazza kottával az 515 magyar nyelvű antifónát a nyolc tónus rendszerében. (A két legnagyobb együttes az első és az utolsó. Az 1. tónusban 145, a 8. tónusban 151 antifóna szerepel.)

A hangjegyes rész előzetes szóbeli kifejtését adja a IV. fejezet, amely a tónusok szerint antifóna-csoportok zenei jellemzését tartalmazza, csatoltan pedig a két–három tónusban megjelenő azonos vagy variáns szövegű antifónákat elemzi. A tónusok szerinti csoportok kialakítása, belső sorrendjének megállapítása zenei szempontok szerint történt a középkori antifóna-rendszerezés figyelembevételével. A tónusok csoportjainak és azok belső tagolódásának ismertetése a formáról, dallamjárásról, kadeneciákról is számot ad.

A VIII. fejezet a közreadás kérdéseiről szól, a dallamok és jegyzeteik létrehozásának módszertani problémáit tárgyalja. A közreadás nehézségeiből csak néhányat emelek ki: minthogy sokféle, egymástól eltérő forrásról van szó, olyan átírási módot

kellott kialakítani, amely a különböző lejegyzési, ill. nyomtatási eljárásokat egységbe foglalja. Ferenczi Ilona szavaival: „olyan átírási módot kellett választani, amely – legszűkebben véve – öt különböző lejegyzési, illetve nyomtatási technikát, illetve eljárást foglal egységbe [...]” (129. o.) Egy másik probléma: a zenei írásbeliség színvonalának hanyatlása, a zenei helyesírás romlása következtében a források jelentős részének zenei értelmezése és tételeinek átírása külön megfontolást igényel. Például minden egyes antifónához meg kell határozni a megfelelő gregorián tónust, ugyanis a legtöbb kéziratot graduálból hiányoznak a hangnemi meghatározást segítő, a tónust kijelölő kulcsok. A kottás közlés a legkorábbi forrás szerint történik, ha ez nem volt lehetséges, akkor az időrendben következő forrás szerint.

A IX., jegyzet-fejezet az egyes antifónákra vonatkozó információk sűrítményét nyújtja a rövidítések alkalmazásának lehetőségeit maximálisan kihasználva. Megadja az illető antifóna forrását/forrásait, ez alkalmanként akár 15 forrás is lehet. Tájékoztat a középkori előzménnyel való dallam és szövegkapcsolatról, annak fokozatairól; a közölt első alak dallamához képest a többi forrás variánsairól; javítás címszó alatt a dallamban előforduló lejegyzési vagy nyomtatási hibákról. A szerző többször hangsúlyozza, hogy a változtatások, javítások inkább javaslatoknak, mint egyedül lehetséges döntéseknek tekintendők.

Felhívjuk a figyelmet az 58. lábjegyzetben említett digitális faksimile összeállításra, amely kellően egészíti ki a források ismertetését.⁴

Ferenczi Ilona új kötete összefoglaló, az elődök és saját több évtizedes munkáját betetőző mű. Műfajának megfelelően tömény szöveg, nehéz olvasmány. Létrehozásához egyszerre kellett széles körű áttekintő képesség, hatalmas tudás, szüntelen döntés-készség és hihetetlen mennyiségű aprómunka. A feladat megtalálta emberét. Kiválóan felépített, a kölcsönös kapcsolatokat több oldalról feltáró, odaadó gonddal elkészített összkiadás-kötet született, a szakirodalom egy újabb alapműve.

⁴ http://mzo.zti.hu/konyv/ferenczi_magyar_nyelvu_antifonak/ (utolsó letöltés: 2021. november 11.).